



Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu
Katedra Teorii Muzyki i Historii Śląskiej Kultury Muzycznej
The Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław
Chair of Music Theory and History of Silesian Musical Culture

Tradycje śląskiej kultury muzycznej

Traditions of Silesian Musical Culture

XVI



Tradycje śląskiej kultury muzycznej
Traditions of Silesian Musical Culture

XVI



Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu
Katedra Teorii Muzyki i Historii Śląskiej Kultury Muzycznej

The Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław
Chair of Music Theory and History of Silesian Musical Culture

Tradycje śląskiej kultury muzycznej

Traditions of Silesian Musical Culture

XVI

Redakcja naukowa / Edited by
Anna Granat-Janki
i zespół / et al.

Wrocław 2024

Recenzent / Review

prof. dr hab. Jolanta Szulakowska-Kulawik

Komitet redakcyjny / Editorial Committee

prof. dr hab. Anna Granat-Janki – przewodnicząca / Head

dr hab. Tomasz Kienik, prof. AMKL

dr Aleksandra Pijarowska, prof. AMKL

dr Agnieszka Zwierzycka

dr Miłosz Kula

dr Katarzyna Bartos

Opracowanie redakcyjne / Text Editing

Ewa Skotnicka

Korekta / Proofreading

Edyta Sawicka

Ewa Skotnicka

Mikołaj Szczęsny

DTP i layout

Aleksandra Snitsaruk

Projekt okładki / Cover Design

Aleksandra Snitsaruk

Na okładce: fragment makiety chóru organowego w bazylice św. Elżbiety we Wrocławiu, fot. Jakub Jurek; w tle: fragment rękopisu symfonii *Le quatre ages du Monde* Carla Dittersa von Dittersdorfa ze zbiorów Sachsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, sygn. Mus. 3411-N-3,1

On the cover: detail of the organ balcony model in the Basilica of St Elizabeth in Wrocław, photo by Jakub Jurek; in the background: fragment of the manuscript of Carl Ditters von Dittersdorf's *Le quatre ages du Monde* symphony from the collection of Sachsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, sygn. Mus. 3411-N-3,1

Druk / Printing

Zakład Poligraficzny SINDRUK, Opole

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

ISBN 978-83-65473-49-3

Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu
www.amuz.wroc.pl

Spis treści

Table of Contents

Wprowadzenie	9
Introduction	11
HELMUT LOOS	
Silesia in German-Language Musicological Research of the Past 30 Years	13

1. Dialog kultur

Dialogue of Cultures

JANKA PETŐCZOVÁ	
Music Migration in the Territory of Present-Day Slovakia in the Early Modern Period: Transregional Contexts (Spiš – Šariš – Gemer and Malohont – Silesia) . . .	43
MAGDALENA DZIADEK	
Dialogue of Cultures. The Cult of Beethoven in Upper Silesia from the End of the 19th Century till 1939	55

2. Muzycy związani ze Śląskiem (XVII–XX wiek)

Musicians Affiliated with Silesia (17th–20th Centuries)

VÁCLAV KAPSA	
Henricus Aloysius Brückner, <i>Magister Capellae</i> of the Prague Cathedral and Native of Liebenthal (Lubomierz, Lower Silesia)	67
KRISTÝNA KREJČOVÁ	
Individual Arias by Carl Ditters von Dittersdorf in Moravian Music Collections: A Thematic Catalogue	83
MIŁOSZ KULA	
Rola altówek w symfoniach Carla Dittersa von Dittersdorfa	111

AGNIESZKA DROŹDŹEWSKA	
Wrocławski następca Webera – Gottlob Benedict Bierey (1772–1840) jako kompozytor, kapelmistrz teatralny i organizator życia muzycznego w stolicy Śląska	129
STEPHAN LEWANDOWSKI	
‘A Mixture of Seriousness and Mischief’. Adolph Friedrich Hesse’s Ambivalent Relationship to the Oratorio <i>Der Tod Jesu</i> by Carl Heinrich Graun	157

3. Życie muzyczne na Śląsku Musical Life in Silesia

DANIELA STRÍLKOVÁ	
Choral Singing in Moravian-Silesian Region with Emphasis on Choral Personalities	173
BOŻENA MUSZKALSKA	
Dźwięki terroru. Audiosfera obozów koncentracyjnych na Dolnym Śląsku	181
PAWEŁ CYLULKO	
Pięćdziesiąt lat Zakładu Muzykoterapii Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu – historia, tradycja i dorobek	193

4. Twórczość kompozytorów śląskich (XX i XXI wiek) Music by Silesian Composers (20th and 21st Centuries)

TOMASZ KIENIK	
Jeszcze o mniej znanych kompozycjach Bolesława Szabelskiego – muzyka kameralna i orkiestrowa	213
MAGDALENA STOCHNIOL	
Między strukturą a znaczeniem. <i>Canti di Wratislavia</i> (1976) Andrzeja Krzanowskiego	241
BOGUMIŁA MIKA	
<i>TAO. V Symfonia „koncertująca”</i> Aleksandra Lasonia w kontekście kategorii czasu i natury	255
GESINE SCHRÖDER	
Aleksander Nowak’s and Szczepan Twardoch’s <i>Drach</i> . A Silesian Collaboration with Flashbacks	273

5. Twórczość kompozytorów środowiska wrocławskiego Music by Composers from the Wrocław Milieu

ANNA GRANAT-JANKI	
Ekspresyjne walory utworów Agaty Zubel do tekstów Samuela Becketta	289

ALEKSANDRA PIJAROWSKA

Bajka [Fairy tale] by Katarzyna Dziewiątkowska. The Sources of Inspiration in the First Part of *MiniOpera* for Chamber Ensemble, Soloists and Electronics 309

KATARZYNA BARTOS

Works by Grażyna Pstrokońska-Nawratil Dedicated to People and Institutions of Wrocław 331

KATARZYNA DZIEWIĄTKOWSKA

Muzyka Zbigniewa Karneckiego w filmach Waldemara Krzystka. Rekonesans. 345

ALEKSANDRA FERENC

Związki międzytekstowe w *Symfonii hymnów* Rafała Augustyna. 359

6. Instrumenty muzyczne Musical Instruments

ZBIGNIEW JERZY PRZEREMBSKI

Instrumentarium muzyczne w niepisanej tradycji kulturowej Śląska 381

THOMAS ERTELT

The *Kunstharmonium* of Johannes Titz from Löwenberg. On the Importance of the Instrument in the Music of the Viennese School 393

7. Muzyka ludowa Folk Music

MAGDALENA SZYNDLER

Symfonia Beskidzka – przykład tradycji i przemian folkloru muzycznego Trójwsi (Beskid Śląski) 409

MARIUSZ PUCIA

Zapomniany zbiór radiowy Stanisława Śmiełowskiego. 421

Wprowadzenie

Już od ponad 40 lat w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu prowadzone są badania naukowe nad kulturą muzyczną Śląska, a ich pokłosie stanowią kolejne publikacje z serii zatytułowanej *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*. Obecnie przekazujemy do rąk czytelników XVI tom monografii, której celem jest udokumentowanie bogactwa i różnorodności kultury muzycznej regionu śląskiego, będących wynikiem nakładania się na siebie rozmaitych źródeł tradycji wywodzących się z Czech, Słowacji, Niemiec, Austrii i z Polski. Mamy nadzieję, że pozyskanie do publikacji tekstów międzynarodowego grona badaczy pochodzących z tych właśnie krajów pozwoliło nam zrealizować zamierzony cel.

Niniejszy tom zawiera 24 artykuły wybitnych znawców śląskiej kultury muzycznej. Publikację cechuje tematyczna różnorodność. Z tego względu teksty zgrupowane zostały w 7 blokach dotyczących zagadnienia dialogu międzykulturowego, muzyków związanych ze Śląskiem od XVII do XX wieku, życia muzycznego na Śląsku, twórczości śląskich kompozytorów w XX i XXI wieku, w tym kompozytorów środowiska wrocławskiego; przedmiotem eksploracji naukowych są także instrumenty muzyczne i muzyka ludowa.

Tom otwiera artykuł niemieckiego muzykologa, jednego z pionierów badań śląskoznawczych, Helmuta Loosa, poświęcony Śląskowi w niemieckojęzycznych badaniach muzykologicznych ostatnich 30 lat. W następujących po nim tekstach przedmiotem uwagi jest dialog międzykulturowy; tę tematykę poruszają: Janka Petoczová, która omawia migracje muzyczne na terenie dzisiejszej Słowacji we wczesnym okresie nowożytnym, oraz Magdalena Dziadek, podejmująca kwestię kultu Beethovena na Górnym Śląsku. W drugim bloku tematycznym zgromadzone zostały rozprawy dotyczące muzyków związanych ze Śląskiem w okresie od XVII do XX wieku, takich jak Henricus Aloysius Brückner, Carl Ditters von Dittersdorf, Gottlob Benedict Bierer czy Adolph Friedrich Hesse; autorami tych tekstów są: Vaclav Kapsa, Kristýna Krejčová, Miłosz Kula, Agnieszka Drożdżewska i Stephan Lewandowski. Trzeci blok zatytułowany *Życie muzyczne na Śląsku* zawiera artykuły Danieli Strílkovej, Bożeny Muszkalskiej i Pawła Cylulki. Przedmiotami rozważań

są w nich śpiew chóralny w regionie morawsko-śląskim, audiosfera obozów koncentracyjnych na Dolnym Śląsku oraz historia i dorobek Zakładu Muzykoterapii Akademii Muzycznej we Wrocławiu w okresie 50 lat jego istnienia. Twórczość kompozytorów śląskich działających w XX i XXI wieku, takich jak Bolesław Szabelski, Andrzej Krzanowski, Aleksander Lason i Aleksander Nowak, została omówiona w kolejnym bloku przez Tomasza Kienika, Magdalenę Stochniol, Bogumiłę Mikę i Gesine Schröder. Dopelnienie tej tematyki stanowią zamieszczone w następnym rozdziale książki teksty koncentrujące się na twórczości kompozytorów środowiska wrocławskiego, do których należą Agata Zubel, Katarzyna Dziewiątkowska, Grażyna Pstrokońska-Nawratil, Zbigniew Karnecki oraz Rafał Augustyn; im to poświęcili swoje rozważania: Anna Granat-Janki, Aleksandra Pijarowska, Katarzyna Bartos, Katarzyna Dziewiątkowska i Aleksandra Ferenc. Odrębną grupę stanowią prace naukowe dotyczące instrumentów muzycznych i zbiorów, w których są one przechowywane – należą do niej teksty autorstwa Zbigniewa Przerembskiego i Thomasa Ertelta. W prezentowanej książce nie zabrakło także artykułów poświęconych muzyce ludowej; ich autorzy – Magdalena Szyndler i Mariusz Pucia – omawiają folklor muzyczny Beskidu Śląskiego i zapomniany zbiór radiowy Stanisława Śmiełowskiego.

Oddając w ręce czytelników niniejszy tom, żywimy nadzieję, że udało nam się ukazać bogactwo i różnorodność kultury muzycznej Śląska. Szeroki zakres omawianych zagadnień obejmuje zarówno artystyczną muzykę dawną, jak i twórczość współczesną, a także śląski folklor muzyczny. O wartości tej publikacji stanowi rozpoznanie niezbadanych dotąd aspektów kultury Śląska, które pozwolą wzbogacić naszą wiedzę na temat tego regionu.

Anna Granat-Janki

Introduction

For more than 40 years, the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław has been conducting scholarly research into the musical culture of Silesia, the result of which are subsequent publications in the series entitled *Traditions of Silesian Musical Culture*. The 16th volume of the monograph is now offered to readers with the aim to document the richness and diversity of musical culture in the Silesian region. This diversity stems from the overlapping of various sources of tradition originating from the Czech Republic, Slovakia, Germany, Austria and Poland. We hope that thanks to the selection of texts by an international group of researchers from these countries we have managed to accomplish our objective.

The volume contains 24 articles by outstanding experts on Silesian musical culture. The publication is characterised by thematic variety, therefore, the texts have been grouped into 7 sections concerning the issues of intercultural dialogue, musicians connected to Silesia from the 17th to the 20th century, musical life in Silesia, the works of Silesian composers – including Wrocław-based artists – in the 20th and 21st centuries, musical instruments and folk music.

The volume opens with an article by the German musicologist Helmut Loos, one of the pioneers of Silesian studies, on Silesia in German-language musicological research of the past 30 years. The texts that follow focus on intercultural dialogue; this topic is addressed by: Janka Petoczová, who discusses music migration in the territory of present-day Slovakia in the early modern period, and Magdalena Dziadek, who concentrates on the cult of Beethoven in Upper Silesia. The second thematic section brings together texts on musicians associated with Silesia between the 17th and the 20th century, such as Henricus Aloysius Brückner, Carl Ditters von Dittersdorf, Gottlob Benedict Bierey and Adolph Friedrich Hesse; the authors of these texts are: Vaclav Kapsa, Kristýna Krejčová, Miłosz Kula, Agnieszka Drożdżewska and Stephan Lewandowski. The third section entitled ‘Musical Life in Silesia’ contains articles by Daniela Střílková, Božena Muszkalska and Paweł Cylulko. They discuss choral singing in the Moravian-Silesian region, the soundscape of concentration camps in Lower Silesia and the history and accomplishments of the

Music Therapy Department at the Academy of Music in Wrocław during the 50 years of its existence. The work of Silesian composers active in the 20th and 21st centuries, such as Bolesław Szabelski, Andrzej Krzanowski, Aleksander Lasoń and Aleksander Nowak, is discussed in the subsequent section by Tomasz Kienik, Magdalena Stochniol, Bogumiła Mika and Gesine Schröder. This subject matter is complemented by texts from the section focusing on the work of Wrocław-based composers, including Agata Zubel, Katarzyna Dziewiątkowska, Grażyna Pstrokońska-Nawratil, Zbigniew Karnecki and Rafał Augustyn, to whom the following authors devoted their reflections: Anna Granat-Janki, Aleksandra Pijarowska, Katarzyna Bartos, Katarzyna Dziewiątkowska and Aleksandra Ferenc. A separate section is made up of scholarly works on musical instruments and the collections in which they are kept – these include texts by Zbigniew Przerembski and Thomas Ertelt. The volume also comprises articles on folk music; their authors – Magdalena Szyn-dler and Mariusz Pucia – discuss the musical folklore of the Silesian Beskid and the forgotten radio collection of Stanisław Śmiełowski.

By presenting this volume to the readers, we hope to have succeeded in showing the richness and diversity of the musical culture of Silesia. The wide range of issues under discussion covers both artistic early music and contemporary works, as well as Silesian musical folklore. The value of this publication lies in identifying hitherto unexplored aspects of Silesian culture, which will help to enrich our knowledge of the region.

Anna Granat-Janki

HELMUT LOOS

Leipzig University

Silesia in German-Language Musicological Research of the Past 30 Years

With the exception of the historian Gustav Adolph Harald Stenzel (1792–1854), who discussed musical topics in his collections of Silesian historical documents,¹ and a few encyclopaedias,² the specifically musicological treatment of the cultural region of Silesia can be traced back to a number of early 20th-century works which already display the basic spectrum of region-specific questions: here, one can find examinations of church music of both Catholic and Protestant denominations, of urban music history, regional history, folklore, as well as biographical studies.³ Later, organ research, in particular, was added to these topics. At this time, German

¹ *Scriptores rerum Silesiacarum oder Sammlung schlesischer Geschichtsschreiber*, ed. by G.A. Stenzel, Vol. 1, Breslau 1835.

² C.J.A. Hoffmann, *Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens, vom Jahre 960 bis 1830*, Breslau 1830.

Schlesisches Tonkünstler-Lexikon, ed. by C. Kossmaly, Carlo [C.H. Herzel], Breslau 1846–1847.

P. Thamm, 'Die Tonkünstler der Grafschaft Glatz', *Vierteljahrsschrift für Geschichte und Heimatkunde der Grafschaft Glatz* 1885–1886, Vol. 5, pp. 52–58, 161–167, 245–255, 309–319.

E. Röder, *Geborene Schlesier. Lexikon, enthaltend kurze Biographien in Schlesien geborener Tonkünstler*, Bunzlau 1890.

³ H.E. Guckel, *Katholische Kirchenmusik in Schlesien*, Leipzig 1912.

A. Knappe, *Die Volkslieder und Volkstänze des Riesen- und Isergebirges*, Hirschberg, Schlesien 1912.

G. Jentsch, *Musikgeschichte der Stadt Breslau*, PhD dissertation, Breslau 1919.

E.S. Engelsberg (Dr. Eduard Schön): Leben und Werk, ed. by H. Neusser, A. Hausleithner, Troppau 1925.

M. Gondolatsch, *Die schlesischen Musikfeste und ihre Vorläufer*, Görlitz 1925.

E. Hobinka, *Bibliographie der deutschen Volkskunde in Mähren und Schlesien*, Reichenberg 1928.

musicology was dominated by research on the East (German: *Ostforschung*), an ethnocentric orientation towards the nation state that sought a cultural-historical justification thereof. German music played a prominent role in this model of the state, which first rose to social dominance in the 19th century with the rise of the bourgeoisie. Thanks to a widespread belief in evolutionary human progress, which was supported by the philosophy of history, the idea of the ‘hegemony’ or ‘world domination of German music’ gained its (today dubious) function as a measure of value in a competition of nationalities.⁴ German musicology saw it as a duty to represent the interests of the state by proving this idea, and thus confined itself mostly to German studies, that is to research on composers of ‘German origin’ or ‘ethnic Germans’ (this was the terminology of the time). Throughout Europe, the idea prevailed that the musical history of a people united in a nation state could only be treated by scholars belonging to the same nation. As late as 1995, criticism was voiced when the article ‘Breslau’ in the second edition of *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) presented the period before 1945 not only from the German, but also from the Polish side, and the period after – from the German as well as from the Polish side.⁵ This attitude shaped musicological literature long after 1945.⁶ It went hand in hand with the obligation to highlight only the highest peaks of art, to leave out

F. Hamann, ‘Evangelische Kirchenmusikpflege in Greiffenberg. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Greiffenberg (Schlesien)’, *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 1931–1932, Vol. 14, No. 11–12, pp. 465–471.

U.G. Altmann, *Aus der singenden Kirche. Eine Einführung in das schlesische evangelische Gesangbuch*, Breslau 1936.

N. Hampel, *Deutschsprachige protestantische Kirchenmusik Schlesiens bis zum Einbruch der Monodie*, Liebenau im Riesengebirge 1937.

F. Hamann, ‘J. Chr. Altnickol in Greiffenberg (Schlesien)’, *Bach-Jahrbuch* 1939, Vol. 36, pp. 62–65.

H. Schieron, *Oberschlesische Komponisten. Verzeichnis der in Besitz der Musikbücherei der Stadt Beuthen Oberschlesien befindlichen Werke zeitgenössischer ober-schlesischer Komponisten*, Beuthen 1941.

⁴ H. Loos, ‘Probleme der Musikgeschichtsschreibung zwischen Ost- und Westeuropa’, [in:] *Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn. Ostseeraum – Schlesien – Böhmen/Mähren – Donauraum, vom 23. bis 26. September 1992 in Köln*, ed. by K.W. Niemöller, H. Loos, [series:] Deutsche Music im Osten, Vol. 6, Bonn 1994, pp. 1–17. Czech translation in: *Hudební věda* 1993, Vol. 30, No. 3, pp. 225–239.

⁵ ‘Breslau’, [in:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. by L. Finscher, *Sachteil*, Vol. 2, 2nd ed., Kassel *et al.* 1995, col. 147–161.

⁶ F. Hamann, ‘Dokumente zur Musikpflege in Schweidnitz (Schlesien) um 1700’, *Die Musikforschung* 1950, Vol. 3, No. 1, pp. 72–74.

J. Herrmann, *Schlesiens Stellung innerhalb der deutschen Musikkultur*, Kitzingen am Main 1953.

H. Eberlein, ‘Valentin Triller und sein schlesisches Singbüchlein’, *Jahrbuch für Schlesische Kirche und Kirchengeschichte* 1956, Vol. 35, pp. 22–30.

all genres classified as inferior (e.g. light music) and to prove one's own nation as the most advanced stage of evolutionary development.

With the emergence of postmodern criticism in the 1980s, such representations began to be unmasked as 'master narratives', as interpretations that served only to quench a socio-political thirst for power and laid claims of universal validity that cannot be justified scientifically. Younger generations of musicologists are no longer familiar with these old structures of consciousness and often do not want to deal with this topic at all. But these ideas also live on in many areas of the discipline, serving as a foundation for work of members of older generations who had previously strictly rejected such considerations because of the systematic confrontation in the divided Europe and the corresponding aesthetic conflict between autonomy and socialist realism. The most noble task for musicologists became proving the scientific value of music, that is using concepts such as 'universality' and 'canon' to demonstrate music's all-encompassing validity. While other humanities have long since rejected this claim as inappropriate and unrealisable, it is still very much present in musicology. Thus, in many respects, the discontinuities around 1989 had a greater impact on our discipline than those associated with the year 1945.

Silesia was considered a borderland until the end of the Third Reich, Breslau was seen accordingly as an outpost of Germany, its alma mater a borderland university (see Loos's contributions at the 2013 and 2016 conferences in Wrocław).⁷

P. Ronge, 'Franz Schuberts schlesische Abstammung', *Schlesien. Kunst, Wissenschaft, Volkskunde. Niederschlesien, Oberschlesien, Sudetenschlesien. Eine Vierteljahresschrift. Organ der Freunde und Förderer der Stiftung Kulturwerk Schlesien e.V.* 1956, Vol. 1, No. 1, pp. 35–40 [hereafter abbreviated to *Schlesien*].

W. Salmen, 'Johann Friedrich Reichardts musikalische Reiseeindrücke in Schlesien', *Schlesien* 1957, Vol. 2, No. 2, pp. 87–89.

J. Güldenmeister, 'Ein oberschlesischer Meister altklassischer Polyphonie. Johannes Nucius, b. 1556, d. 1620', *Musica Sacra* 1959, Vol. 79, pp. 164–169, 205–210.

K. Musioł, 'Mozartiana in schlesischen Archiven und Bibliotheken', *Acta Mozartiana* 1959, Vol. 6, No. 2, pp. 31–35.

H. Fuhrich, 'Kolende, Kolende!', *Schlesien* 1959, Vol. 4, No. 4, pp. 193–200.

⁷ H. Loos, 'Relacje na temat wrocławskiego życia muzycznego w lipskim czasopiśmie "Signale für die musikalische Welt"' [Accounts of Wrocław's music life in Leipzig's music journal 'Signale für die musikalische Welt'], [in:] *Tradycje śląskiej kultury muzycznej* [Traditions of Silesian musical culture], Vol. 13, ed. by A. Wolański *et al.*, Wrocław 2015, pp. 193–205. In German: "... dass in unserm Breslau wahrlich nicht die Armut an ernst strebenden Musikmenschen herrscht". Berichte über das Breslauer Musikleben in der Leipziger Musikzeitschrift "Signale für die musikalische Welt", *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig* 2015, Vol. 16, pp. 121–132.

H. Loos, 'Śląsk jako kraina nadgraniczna a życie muzyczne Wrocławia' [Silesia as a borderland and music life in Wrocław], [in:] *Tradycje śląskiej kultury muzycznej* [Traditions of

In fact, the historian Hermann Aubin (professor in Breslau in 1929–1945) placed research and teaching in the service of cultivation of Germanity on the frontier (German: *Deutschtumsarbeit in der Grenzmark*) in the sense of German border colonialism.⁸ From 1950 on, he continued a slightly modified version of this agenda as one of the founders and first president of the Johann Gottfried Herder Research Council with an affiliated Herder Institute in Marburg.⁹ During his time in Breslau, the subject of musicology was represented by Arnold Schmitz as professor ordinarius and Ernst Kirsch as professor extraordinarius. While Kirsch was an ardent advocate of national socialism, Schmitz was, remarkably, able to steer clear of it (see Loos's contribution at the 2011 conference).¹⁰ Later, Schmitz did not work with Aubin in the Herder Research Council, but did remain a member of the Historical Commission for Silesia, which had been founded in Breslau in 1921 and was re-established after the war in Marburg. The Herder Research Council established a specialist commission for music history, the most important project of which was a series of publications entitled *Musik des Ostens* [Music of the East]. These were edited from 1962 by Fritz Feldmann and from 1982 by Hubert Unverricht and comprised of 15 volumes by 1996.¹¹ Among the works published here was Rudolf Walter's (1918–2009) *Musikgeschichte des Zisterzienserklosters Grüssau* [Music history of the

Silesian musical culture], Vol. 14, Part 2, ed. by A. Granat-Janki *et al.*, Wrocław 2017, pp. 57–74. In German: 'Grenzland Schlesien und das Musikleben von Breslau', *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig* 2019, Vol. 21, pp. 335–350.

⁸ *Deutsche Ostforschung. Ergebnisse und Aufgaben seit dem ersten Weltkrieg*, ed. by H. Aubin *et al.*, 2 vols, Leipzig 1942–1943.

⁹ E. Mühle, *Für Volk und deutschen Osten. Der Historiker Hermann Aubin und die deutsche Ostforschung*, [series:] Schriften des Bundesarchivs, Vol. 65, Düsseldorf 2005.

Briefe des Ostforschers Hermann Aubin aus den Jahren 1910–1968, ed. by E. Mühle, [series:] Quellen zur Geschichte und Landeskunde Ostmitteleuropas, Vol. 7, Marburg 2008.

¹⁰ H. Loos, 'Gagen den Storm der Zeit. Der Musikwissenschaftler Arnold Schmitz (1893–1980)', [in:] *Księga pamiątkowa jubileuszu 200-lecia utworzenia Państwowego Uniwersytetu we Wrocławiu* [Commemorative book for the 200th anniversary of the establishment of the State University of Wrocław], Vol. 4: *Uniwersytet Wrocławski w kulturze europejskiej XIX i XX wieku. Materiały Międzynarodowej Konferencji Naukowej, Wrocław 4–7 października 2011 r.* [Wrocław University in the European culture of the 19th and 20th centuries. Papers from the International Scientific Conference, Wrocław 4–7 October 2011], ed. by J. Harasimowicz, Wrocław 2015, pp. 585–591; also in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig* 2012, Vol. 13, pp. 232–244. H. Loos, 'Arnold Schmitz as Beethoven Scholar: A Reassessment', *The Journal of Musicological Research* 2013, Vol. 32, No. 2–3, pp. 150–162.

¹¹ R. Schmidt, 'Johann-Gottfried-Herder-Institut und -Forschungsrat', *Osteuropa* 1980, Vol. 30, No. 8–9: *Osteuropaforschung in der Bundesrepublik Deutschland*, pp. 975–982, [online:] <https://www.jstor.org/stable/44910160> [27 January 2023].

Cistercian monastery of Grüssau].¹² Even though the works published within this framework are not to be considered part of the old, openly colonial research on the East, they, nevertheless, retained the principle of limiting the scope to the music history of the Germans. Hubert Unverricht (1927–2017), however, turned his attention early on to the Poles and Germans as neighbours¹³ and to various topics of Silesian music history.¹⁴

Fritz Feldmann (1905–1984) received his doctorate from the University of Breslau in 1932 with a thesis on the Codex Mf. 2016,¹⁵ a medieval manuscript from the region, habilitated in 1937 with a thesis on *Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien* [Music and music cultivation in medieval Silesia],¹⁶ and taught in Breslau until 1941. He pursued his university career in Hamburg from 1952 and continued to devote himself to the study of Silesian music.¹⁷

Lothar Hoffmann-Erbrecht (1925–2011) already had to leave his Silesian homeland (Strehlen) following his Abitur in 1943, after which music history of the region

¹² R. Walter, *Musikgeschichte des Zisterzienserklosters Grüssau: von Anfang des 18. Jahrhunderts bis zur Aufhebung im Jahre 1810*, [series:] Musik des Ostens, Vol. 15, Kassel 1996.

¹³ H. Unverricht, 'Schlesien als Mittler zwischen Deutschland und Polen. Tagung des Arbeitskreises für schlesisches Lied und schlesische Musik', *Musik und Bildung* 1974, Vol. 6, pp. 632–633.

¹⁴ (Selection:) H. Unverricht, 'Benjamin Bilse. Der Gründer der Berliner Philharmoniker wider Willen', *Zeitschrift für Musik* 1952, Vol. 113, pp. 400–401.

H. Unverricht, 'Zur Geschichte des Klavierbaus in Liegnitz', *Instrumentenbau-Zeitschrift* 1955, Vol. 9, pp. 240–243.

H. Unverricht, 'Der Liegnitzer Komponist und Organist Gottlob Hensel (ca. 1765–1826)', *Musik des Ostens* 1971, Vol. 6, pp. 7–16.

H. Unverricht, 'Die politische und musikalische Geschichte der Stadt Liegnitz. Ein Versuch über ihre Wechselbeziehungen', [in:] *Liegnitz. Bilder aus der Geschichte einer schlesischen Stadt von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Lorch–Württ 1979.

H. Unverricht, 'Carl Ditters von Dittersdorfs musikalisches Wirken in Schlesien. Eine Brücke zwischen Wien und Berlin', *Oberschlesisches Jahrbuch* 1989, Vol. 5, pp. 139–160.

Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799). Mozarts Rivale in der Oper, ed. by H. Unverricht, Würzburg 1989.

H. Unverricht, 'Zur Geschichte der Musikkritik in Breslau. Streit um die "Zukunftsmusik" (1857–1862). Gottwald gegen Viol', [in:] *Organista et homo doctus. Festschrift Rudolf Walter zum 90. Geburtstag*, ed. by A. Reichling, Sankt Augustin 2008, pp. 245–262.

¹⁵ F. Feldmann, *Der Codex Mf. 2016 des musikalischen Instituts bei der Universität Breslau*, Breslau 1932.

¹⁶ F. Feldmann, *Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien. Mit umfangreichen Notenbeigaben*, Breslau 1938 (repr. Aalen et al. 1973).

¹⁷ F. Feldmann, 'Studien zur Geschichte der Schulmusik Schlesiens', *Hamburger mittel- und ostdeutsche Forschungen. Kulturelle und wirtschaftliche Studien in Beziehung zum gesamtdeutschen Raum* 1970, Vol. 7, pp. 153–206.

F. Feldmann, *Die schlesische Kirchenmusik im Wandel der Zeiten*, [series:] Das Evangelische Schlesien, Vol. 6, Part 2, Lübeck 1975.

became a focus of his academic work. His early works dedicated to the Silesian composers Thomas Stoltzer¹⁸ and Heinrich Finck¹⁹ are among the most important contributions to research on Silesian music history of this time.²⁰ Hoffmann-Erbrecht later produced numerous works and anthologies, mostly on behalf of the Research Group for Silesian Song and Music of the Institute for Eastern German Music,²¹ and also did work on German-Polish relations in Upper Silesia and on Jewish musicians from Breslau.²² He crowned his life's work with the *Schlesisches Musiklexikon* [Silesian

¹⁸ L. Hoffmann-Erbrecht, 'Thomas Stoltzer in Schlesien. Neue Beiträge zu seiner Biographie', *Musik des Ostens* 1962, Vol. 1, pp. 159–164.

L. Hoffmann-Erbrecht, *Thomas Stoltzer. Leben und Schaffen*, [series:] Die Musik im alten und neuen Europa, ed. by W. Wiora, Vol. 5, Kassel 1964.

¹⁹ H. Finck, *Ausgewählte Werke*, Part 1: *Messen und Motetten zum Proprium missae*, ed. by L. Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt am Main 1962.

L. Hoffmann-Erbrecht, *Henricus Finck – musicus excellentissimus (1445–1527)*, Köln 1982.

²⁰ W. Kwasnik, 'Der Schlesische Orgelbauer des Barocks Michael Engler d. J.', *Instrumentenbau-Zeitschrift* 1960, Vol. 14, pp. 86–88.

K. Blum, 'Universität und Musik', *Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau* 1961, Vol. 6, pp. 107–127.

R. Mühlher, *Natursprache und Naturmusik bei Eichendorff*, Würzburg 1961.

F. Seidel, 'Die Orgelbauerfamilien Schlag, Schweidnitz', *Instrumentenbau-Zeitschrift* 1962, Vol. 16, pp. 309–310, 312–313, 354, 356.

W. Lueger, 'Das katholische geistliche Lied des 17. und 18. Jahrhunderts in Schlesien', [in:] *Silesia Cantat. Beiträge zur Musikkultur und Geschichte Schlesiens*, Troisdorf 1963, pp. 80–91.

E. Kroll, 'Carl Maria von Weber in Schlesien', *Schlesien* 1964, Vol. 9, No. 3, pp. 166–172.

H. Thyssen, 'Die Reform der Kirchenmusik in Schlesien (1865)', *Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau* 1966, Vol. 11, pp. 288–295.

K. Musiol, 'Mozart in Schlesien', *Mozart-Jahrbuch des Zentralinstitutes für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg* 1965–1966, Vol. 14, pp. 142–151.

G. Kluß, *Beuthener Komponisten*, [series:] Beuthener Abhandlungen zur oberschlesischen Heimatforschung, Vol. 14, Dortmund 1966.

G. Birkner, 'Die beiden ältesten evangelischen Gesangbuch-Drucke Schlesiens 1525 und 1525/26', *Archiv für schlesische Kirchengeschichte* 1968, Vol. 26, pp. 141–152.

²¹ L. Hoffmann-Erbrecht, 'Die Bedeutung Thomas Stoltzers für die deutsche und europäische Musikkultur', [in:] *Musik in Schlesien. 'Schlesiens Musik – einst und jetzt'*, ed. by G. Pankalla, G. Speer, [series:] Veröffentlichung (Arbeitskreis für schlesisches Lied und schlesische Musik), No. 2, Dülmen (Westf.) 1970, pp. 7–27.

Geistliche Musik in Schlesien, ed. by L. Hoffmann-Erbrecht, Dülmen (Westf.) 1988.

L. Hoffmann-Erbrecht, 'Der Musikinstrumentenbau in Schlesien', *Schlesien* 1995, Vol. 40, No. 2, pp. 106–114.

L. Hoffmann-Erbrecht, 'Die Musik im Breslauer evangelischen Gottesdienst im Jahrhundert der Reformation', *Jahrbuch für schlesische Kirchengeschichte*, 1996, Vol. 75, pp. 141–154.

²² L. Hoffmann-Erbrecht, 'Deutsch-polnische Musikbeziehungen zwischen den beiden Weltkriegen in Oberschlesien', [in:] *Deutsche Musik im Wegekreuz zwischen Polen und Frankreich*.

music encyclopaedia],²³ which, as part of the four-part project *Ostdeutsches Musiklexikon* [Eastern German music encyclopaedia] of the Institute for German Music in the East (according to § 95 of the Federal Expellees Act), sought to showcase the cultural achievements of the Germans. Plans for the *Ostdeutsches Musiklexikon* began around 1990, but faced massive criticism, and the framework for its content had to be expanded.²⁴

The Institute for Eastern German Music (Institut für Ostdeutsche Musik), since 1993 the Institute for German Music in the East (Institut für Deutsche Musik im Osten), was founded in 1955 by Gotthard Speer in Bensberg (Bergisch Gladbach) and was dedicated primarily to musical education in the sense of the youth movement, organising singing and music camps.²⁵ This provided the framework for an informative series of publications produced by the Institute's Research Group for Silesian Song and Music.²⁶ The literature on Silesian music history grew

Zum Problem musikalischer Wechselbeziehungen, ed. by Ch.-H. Mahling, K. Pfarr, [series:] Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Vol. 34, Tutzing 1996, pp. 135–142.

L. Hoffmann-Erbrecht, 'Jüdische Musiker aus Breslau', [in:] *Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag*, ed. by P. Ackermann *et al.*, [series:] Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, Vol. 24, Tutzing 1996, pp. 352–358.

²³ *Schlesisches Musiklexikon*, ed. by L. Hoffmann-Erbrecht, Augsburg 2001.

²⁴ H. Loos, 'Das Projekt "Ostdeutsches Musiklexikon"', [in:] *Aktuelle lexikographische Fragen. 1. sudetendeutsch-tschechisches Musiksymposium 30. September–3. Oktober 1991 Regensburg*, ed. by P. Brömse, Regensburg 1994, pp. 21–29.

K.-P. Koch, 'Das schlesische Musiklexikon von 2001. Entstehung und Wirkungsgeschichte', [in:] *Die deutsch-polnische Wissenschaftslandschaft Schlesien*, ed. by G. Keil, J. Kiefer, [series:] Europäische Wissenschaftsbeziehungen, Vol. 16, Düren 2020, pp. 179–185.

²⁵ On the basic concern of the Institute's founder, *vide* G. Speer, 'Der musikalisch-schöpferische Schlesier vor und nach der Vertreibung. Versuch einer Bestandsaufnahme', *Schlesische Studien* 1970, Vol. 62, pp. 193–198.

²⁶ [Series:] Veröffentlichung (Arbeitskreis für schlesisches Lied und schlesische Musik), Dülmen 1969–1982:

No. 1: *Der schlesische Mensch. Von seinen Wesensmerkmalen und schöpferischen Talenten*, ed. by G. Pankalla, G. Speer, Dülmen (Westf.) 1969.

No. 2: *Musik in Schlesien. 'Schlesiens Musik – einst und jetzt'*, ed. by G. Pankalla, G. Speer, Dülmen (Westf.) 1970.

No. 3: *Vom Schicksal ostdeutscher Kultur. Beiträge zur Frage nach der Bedeutung der schlesischen Musik in der Gegenwart*, ed. by G. Pankalla, G. Speer, Dülmen (Westf.) 1972.

No. 4: *Zeitgenössische schlesische Komponisten. Eine Dokumentation*, Vol. 1, ed. by G. Pankalla, G. Speer, Dülmen (Westf.) [1973].

No. 5: H. Fuhrich, *Der Heimgarten. Studien und Quellen zur katholischen Volksbildungsarbeit*, Dülmen (Westf.) [1973].

No. 6: J. Thamm, *Musikalische Chronik der Stadt Neisse*, Dülmen (Westf.) 1974.

No. 7: *Die musikalischen Wechselbeziehungen Schlesien-Österreich*, ed. by G. Pankalla, G. Speer, Dülmen (Westf.) 1977.

considerably during this time.²⁷ From 1989 onwards, the Institute turned more towards scientific research and established contact with scientific institutions in its members' countries of origin. In 1991, the Institute organised the first international

No. 8: *Zeitgenössische schlesische Komponisten. Eine Dokumentation*, Vol. 2, ed. by G. Pankalla, G. Speer, Dülmen (Westf.) 1979.

No. 9: *Musik in Schlesien im Zeichen der Romantik*, ed. by G. Pankalla, G. Speer, Dülmen (Westf.) 1981.

No. 10: *Barock in Schlesien*, ed. by G. Pankalla, G. Speer, Dülmen (Westf.) 1981.

No. 11: *Zeitgenössische schlesische Komponisten. Eine Dokumentation*, Vol. 3, ed. by N. Linke, Dülmen (Westf.) 1982.

Vide also: H. Unverricht, 'Die Tätigkeit des Arbeitskreises für schlesisches Lied und schlesische Musik', *Die Musikforschung* 1974, Vol. 27, No. 4, pp. 453–454. Unverricht reports on the activities of the working group and its 19th working conference from 26 July to 1 August 1974 in Haus Altenberg near Cologne on the subject of *Germany and Poland as Musical Neighbours*. The working group also published in the framework of the Institute for East German Music:

H. Gresser, *Edmund von Borck. Ein Fragment*, Dülmen (Westf.) 1989.

²⁷ H. Simbriger, 'Schlesische Komponisten im Musikarchiv der Künstlergilde in Regensburg', *Schlesien* 1970, Vol. 15, No. 3, pp. 167–171.

J. Thamm, 'Neue Schlesische Musik. 13. Jahrestagung des Arbeitskreises für schlesisches Lied und schlesische Musik', *Schlesien* 1970, Vol. 15, No. 4, pp. 247–250.

H. Thiel, *Die deutschen Volkstänze in Böhmen, Mähren und Schlesien*, Marburg 1970.

K. Schodrok, *Schöpferisches Schlesien. Literatur, Bildende Kunst, Musik*, Nürnberg 1970.

W. Nitschke, 'Eine schlesische Handschrift zur Passionsmusik des 15. bis 18. Jahrhunderts', [in:] *Festschrift Ernst Pepping zu seinem 70. Geburtstag am 12. September 1971*, ed. by H. Poos, Berlin 1971, pp. 219–239.

A. Büchner, *Das Kirchenlied in Schlesien und der Oberlausitz*, [series:] *Das evangelische Schlesien*, Vol. 6, Part 1, Düsseldorf 1971.

J. Thamm, 'Beethoven und seine schlesischen Freunde. Ein Nachklang zum Beethovenjahr', *Schlesien* 1971, Vol. 16, No. 3, pp. 152–162.

E. Peter, *Geschichte des oberschlesischen Landestheaters und Landesorchesters in Beuthen OS. Ein Dokumentationsbericht*, [series:] *Veröffentlichungen der ostdeutschen Forschungsstelle im Lande Nordrhein-Westfalen*, Series A, No. 24, Dortmund 1972.

J. Thamm, 'Aus der Schatzkammer schlesischer Musik', *Schlesien* 1972, Vol. 17, No. 4, pp. 245–247.

E. Peter, 'Alexander Ecklebe. Ein oberschlesischer Komponist', *Aurora. Jahrbuch der Eichen-dorff-Gesellschaft* 1972, Vol. 32, pp. 84–90.

U. Korn-Mehnert, 'Quempassingen und Weihnachtszepter in dem schlesischen Dorf Probst-hain', *Jahrbuch für ostdeutsche Volkskunde* 1973, Vol. 16, pp. 137–154.

H. Fuhrich, 'Zur Erforschung des oberschlesisch-slawischen Volksliedes. Die "Liebesprobe" als Beispiel deutsch-slawischer Gemeinsamkeit im Lied', *Jahrbuch für Volksliedforschung* 1973, Vol. 18, pp. 61–70.

K. Vetterl, 'Volkslied-Sammlerergebnisse in Mähren und Schlesien aus dem Jahr 1819', *Sbornik prací filozofické fakulty brněnské univerzity* 1973, Vol. 22, No. 8, pp. 95–124.

conference on the history of music in Silesia in Liegnitz. From the Polish side, the following scholars took part: Maria Zduniak, Andrzej Wolański, Elżbieta Wojnowska, Aniela Kolbuszewska, Adam Mrygoń, Tadeusz Maciejewski, Wolfgang J. Brylla, Jarosław Stępowski, Romuald Bajgert and Krzysztof Pawlik.²⁸ The very next year, with the active support of the local professor ordinarius Klaus Wolfgang Niemöller the Institute invited participants to a conference at the Musicology Institute of the University of Cologne. Scholars from the four regions that were the focus of the Institute's work: the Baltic region, Silesia, Bohemia/Moravia and the Danube

L. Burgemeister, *Der Orgelbau in Schlesien*, 2nd, enl. ed., ed. by H.J. Busch, D. Grossmann, R. Walter, [series:] *Bau- und Kunstdenkmäler des deutschen Ostens*, Series C, Vol. 5, Frankfurt am Main 1973.

Th. Wohnhaas, 'Marginalien zum Orgelbau in Schlesien', *Jahrbuch für schlesische Kirchengeschichte* 1974, Vol. 53, pp. 121–125.

A. Ecklebe, 'Meine musikalischen Beziehungen zu Beuthen', *Mitteilungen des Beuthener Geschichts- und Museumsvereins* 1974–1979, No. 36–41 pp. 231–234.

F. Feldmann, *Die schlesische Kirchenmusik im Wandel der Zeiten*, [series:] *Das evangelische Schlesien*, Vol. 6, Part 2, Lübeck 1975.

F. Hamann, *Die Musikerziehung an den ehemaligen Lehrerseminaren in Nieder- und Oberschlesien, Ost- und Westpreußen, Pommern und Posen nebst Biographien ihrer Musiklehrer SML. Ein Beitrag zur deutschen Musik- u. Schulgeschichte*, Dortmund-Barop 1976.

G. Speer, 'Graf Bolko von Hochberg-Rohnstock begründete vor 100 Jahren die Schlesischen Musikfeste', *Schlesien* 1976, Vol. 21, No. 3, pp. 159–164.

J.G. Görlich, 'Beethovens "kleine Reise nach Schlesien". Zum Todestag des Komponisten', *Schlesien* 1977, Vol. 22, No. 2, pp. 97–101.

Katalog der Sammlung Manfred Gorke. Bachiana und andere Handschriften und Drucke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, ed. by H.-J. Schulze, Leipzig 1977.

N. Linke, 'Die schlesische musikalische Romantik und der Brahms-Freund Sir Georg Henschel', *Schlesien* 1977, Vol. 22, No. 3, pp. 178–180.

K. von Fischer, 'Quellen mehrstimmiger Musik des 13. bis 15. Jahrhunderts aus slavischen Ländern', [in:] *Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas*, ed. by E. Arro, [series:] *Musica Slavica*, Wiesbaden 1977, pp. 385–389.

R. Bossmann, 'Polnische Kantionale in Schlesien', *Jahrbuch für schlesische Kirchengeschichte* 1978, Vol. 57, pp. 63–121.

J.G. Görlich, 'Musik im Nachkriegsschlesien', *Schlesien* 1979, Vol. 24, No. 3, pp. 172–182.

A. Kopoczek, 'Aerophone im Bergland der westlichen Beskiden', [in:] *Studia instrumentorum musicae popularis*, Vol. 6, ed. by E. Stockman, Stockholm 1979, pp. 156–164.

²⁸ *Beiträge zur Musikgeschichte Schlesiens. Musikkultur – Orgellandschaft. Tagungsbericht Liegnitz 1991*, ed. by J. Stępowski, H. Loos, [series:] *Deutsche Musik im Osten*, Vol. 5, Bonn 1994. Volumes 3 and 4 of the series were published in the same year:

J. Dorf Müller, *Heinrich Reimann. Leben und Werk eines schlesischen Musikschristellers, Organisten und Komponisten*, [series:] *Deutsche Musik im Osten*, Vol. 3, Bonn 1994.

Fünf schlesische Komponisten des 20. Jahrhunderts, ed. by H.-J. Winterhoff, H. Loos, [series:] *Deutsche Musik im Osten*, Vol. 4, Bonn 1994.

region, met there from 23 to 26 September 1992.²⁹ Seven Polish and three German lecturers took part in the Silesia section. With her contribution on Józef Elsner, Maria Zduniak, who, early on, had countered the one-sided German view of the music history of Silesia, and of Breslau in particular,³⁰ presented a topic that had been hotly disputed from a national point of view. She, thus, made a significant contribution to creating a scholarly dialogue with objective viewpoints, an aim that the Institute subsequently pursued with a conference in Chemnitz in 1995 on

²⁹ *Die Musik der Deutschen und ihrer Nachbarn im Osten. Ostseeraum – Schlesien – Böhmen/Mähren – Donauraum. [Tagung] vom 23. bis 26. September 1992 in Köln*, ed. by K.W. Niemöller, H. Loos, [series:] Deutsche Musik im Osten, Vol. 6, Bonn 1994:

L. Hoffmann-Erbrecht, 'Heinrich Finck in Polen und Litauen', pp. 191–196;

R. Wiczorek, 'Nochmals zum Thema "Heinrich Finck in Polen": aus der polnischen Sicht', pp. 197–227;

F.-J. Ratte, 'Johann Georg Neidhardt als Musiker, Komponist, Lehrer und Dichter', pp. 229–242;

A. Mrygoń, 'Die Werke von Johann Georg Clement in der schlesischen Musikhandschriften der Universitätsbibliothek Warschau und der Kapitel-Bibliothek in Breslau', pp. 243–248;

R. Walter, 'Die Missa solemnis Carl Ditters von Ditterdorfs für die Breslauer Kathedrale (1797)', pp. 249–256;

M. Zduniak, 'Józef Elsner – Persönlichkeit und Werk', pp. 257–272;

J. Stępowski, 'Die Baugeschichte der Orgeln in Glatz vom 13. bis zum 19. Jahrhundert anhand neuer Quellenforschungen', pp. 273–281;

L. Markiewicz, 'Das Archiv der schlesischen Musikkultur an der Bibliothek der Musikakademie in Kattowitz', pp. 283–294;

A. Kolbuszewska, 'Historische Grundlagen der Musiksammlungen in der Universitätsbibliothek zu Breslau', pp. 295–302;

L. Markiewicz, 'Bericht über das Roundtable "Schlesien" innerhalb des Internationalen Symposions "Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn"', pp. 303–304.

³⁰ M. Zduniak, 'Udział Polaków w życiu muzycznym Wrocławia w czasach nowożytnych' [The participation of Poles in the musical life of Wrocław in modern times], *Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka* 1964, Vol. 19, No. 3–4, pp. 286–301.

M. Zduniak, *Muzyka i muzycy polscy w dziewiętnastowiecznym Wrocławiu* [Polish music and musicians in Wrocław in the 19th century], Wrocław *et al.* 1984.

In German, she published:

M. Zduniak, 'Wagner in Breslau 1863 und die Rezeption seiner Werke in der schlesischen Hauptstadt', [in:] *Opern und Musikdramen Verdis und Wagners in Dresden. 4. Wissenschaftliche Konferenz zum Thema "Dresdner Operntraditionen" 1988*, ed. by G. Stephan, H. John, P. Kaiser, Dresden 1988, pp. 807–816.

M. Zduniak, 'Bronisław Poźniak (1887–1953)', [in:] *Festschrift Hubert Unverricht zum 65. Geburtstag*, ed. by K. Schlager, Tutzing 1992, pp. 339–345.

M. Zduniak, 'Carl Maria von Weber in Schlesien', *Weberiana. Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft* 2003, No. 13, pp. 5–26.

symphonic works and music collections in Eastern Europe. There, Karol Bula spoke on Polish symphonic music, Peter Andraschke on Karol Szymanowski's *Symphony No. 3*, Mieczysław Tomaszewski on sonoristic expressivity, Leon Markiewicz on Silesian folk melodies by Witold Lutosławski, and Maria Zduniak on symphonies from Wrocław after 1945. In the second section, 'Music Collections', Piotr Tarlinski spoke about sources from the Opole district, Remigiusz Pośpiech about Bernhard Kothe's inventory, Ryszard J. Wiczorek about the Wrocław Codex Mf. 2016, Elżbieta Wojnowska on the Liegnitz Bibliotheca Rudolphina, and Adam Mrygoń on the music manuscript collection of the former Church Music Institute in Wrocław.³¹

The work of the Institute for German Music in the East was continued in mid-1998 by the new Institute for German Music Culture in Eastern Europe (Institut für deutsche Musikkultur im östlichen Europa) in Bonn. Its chairman was Klaus Wolfgang Niemöller, director Klaus-Peter Koch, and the staff included Hans-Jürgen Winterhoff and Alexander Schwab. Substantial works on Silesian music history appeared in the new series *Edition IME*. In the first volume, Piotr Tarlinski reported on the church music school in Opole,³² the second volume contains the work of Anna Więclewska-Bach on *Das polnische katholische Kirchenlied in oberschlesischen Gesangbüchern von 1823 bis 1922* [Polish Catholic hymns in Upper Silesian

³¹ *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Symphonik – Musiksammlungen. Tagungsbericht Chemnitz 1995*, ed. by H. Loos, [series:] Deutsche Musik im Osten, Vol. 10, Sankt Augustin 1997:

K. Bula, 'Polnische Symphonik um 1900 und ihre Quellen', pp. 175–181;

P. Andraschke, 'Szymanowskis 3. Symphonie (Das Lied der Nacht)', pp. 183–191;

M. Tomaszewski, 'Sonoristische Expressivität und symbolische Deutung: Polnische Sinfonie 1944–1994', pp. 193–216;

L. Markiewicz, 'Schlesische Volksmelodien im Werk von Witold Lutosławski', pp. 217–225;

M. Zduniak, 'Das symphonische Schaffen der Komponisten in Worclaw/Breslau (1945–1994)', pp. 227–237;

P. Tarlinski, 'Sind musikhistorische Forschungen in Oberschlesien möglich? Einige Informationen über Rogau (Rogów) und Czarnowanz (Czarnowąs), Kreis Oppeln', pp. 345–350;

R. Pośpiech, 'Das "Inventarium" von Bernhard Kothe, als Quelle für Forschungen des Musiklebens der Pfarrkirche HI. Kreuz in Oppeln', pp. 351–356;

R.J. Wiczorek, 'Breslauer Kodex Mf. 2016: ein Zwischenbericht', pp. 357–370;

E. Wojnowska, 'Musikhandschriften der Liegnitzer Bibliotheca Rudolphina Entstehungs-orte, Konkordanzen', pp. 371–377;

A. Mrygoń, 'Weltliche Musik in der Musikhandschriftensammlung des ehemaligen Kirchenmusikalischen Instituts an der Breslauer Universität', pp. 379–385.

³² P. Tarlinski, 'Musikausbildung und Musikinstitute im heutigen Schlesien. Die Kirchenmusikschule in Opole (Oppeln)', [in:] *Beiträge zur Musikgeschichte Ostmittel-, Ost- und Südosteuropas*, ed. by H. Unverricht, [series:] Edition IME, Vol. 1, Sinzig 1999, pp. 297–302.

songbooks from 1823 to 1922],³³ and the fourth – the work of Nicole Kämpken on Hans-Georg Burghardt (1909–1993).³⁴ The fifth volume was made up of the reports from two symposia on musical culture in Silesia at the time of Georg Philipp Telemann and Carl Ditters von Dittersdorf, organised by the Centre for Telemann Cultivation and Research in Magdeburg and attended by, among others, Rudolf Zuber, Rudolf Walter, Jiří Sehnal, Karel Boženek, Jiří Fukač, Jaromír Černý, Karol Bula and Klaus-Peter Koch.³⁵ Volume seven contains contributions from a conference in Chemnitz in 1999, including those by Leon Markiewicz on religious inspirations in the music of Karol Szymanowski, Eberhard Möller on the cantatas of Gottfried August Homilius at the Elisabethkirche in Breslau, Remigiusz Pośpiech on a *Te Deum* from St Peter and Paul's Church in Neisse, Piotr Tarlinski on the collection of the Kuratial Church in Glatz, Anna Więclewska-Bach on Polish Catholic hymns in Upper Silesian organ books, and Ryszard J. Wiczorek on three-part masses in Saxon-Silesian sources around 1500.³⁶ Karol Bula's work on Polish composers and musicians in Berlin was published as volume thirteen,³⁷ and in the report on an Adolph Henselt conference in volume fourteen, two contributions were made about his connections to Silesia and Wrocław, respectively.³⁸ The organ of the

³³ A. Więclewska-Bach, *Das polnische katholische Kirchenlied in oberschlesischen Gesangbüchern von 1823 bis 1922*, [series:] Edition IME, Vol. 2, Sinzig 1999.

³⁴ N. Kämpken, *Hans-Georg Burghardt (1909–1993) – Leben und Werk. Ein Sonderweg in der 'modernen' Musik*, [series:] Edition IME, Vol. 4, Sinzig 2000.

³⁵ *Musikkultur in Schlesien zur Zeit von Telemann und Dittersdorf. Berichte der musikwissenschaftlichen Konferenzen in Pszczyna/Pless und Opava/Troppau 1993*, ed. by C. Lange et al., [series:] Edition IME, Vol. 5, Sinzig 2001.

³⁶ *Musikgeschichte zwischen West- und Osteuropa. Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik. Bericht der Konferenz, Chemnitz 28.–30. Oktober 1999, anlässlich des 70. Geburtstages von Klaus Wolfgang Niemöller*, ed. by H. Loos, K.-P. Koch, [series:] Edition IME, Vol. 7, Sinzig 2002:

L. Markiewicz, 'Die religiösen Inspirationen in der Musik von Karol Szymanowski', pp. 369–377;

E. Möller, 'Zur Pflege und Überlieferung der Kantaten von Gottfried August Homilius an der Elisabethkirche Breslau zwischen 1833 und 1860', pp. 401–408;

R. Pośpiech, 'Die mehrstimmigen Bearbeitungen des Hymnus Te Deum in der Musikalisensammlung der St.-Peter-und-Paul-Kirche (Kreuzherrenkirche) in Neisse', pp. 465–477;

P. Tarlinski, 'Die mehrstimmigen liturgischen Kompositionen aus der Sammlung der Kuratial-Kirche (Minoriten-Kirche) in Glatz', pp. 543–561;

A. Więclewska-Bach, 'Das Repertoire der polnischen katholischen Kirchenlieder in oberschlesischen Orgelbüchern des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts', pp. 623–643;

R.J. Wiczorek, 'Dreistimmige Messen in sächsisch-schlesischen Quellen um 1500', pp. 645–678.

³⁷ K. Bula, *Polnische Komponisten und Musiker im Berliner Musikleben zwischen 1871 und 1914*, [series:] Edition IME, Vol. 13, Sinzig 2004.

³⁸ *Adolph Henselt und der musikkulturelle Dialog zwischen dem westlichen und östlichen Europa im 19. Jahrhundert. Konferenzbericht Schwabach 25.–27. Oktober 2002*, ed. by L. Schiwietz, [series:] Edition IME, Vol. 14, Sinzig 2004:

Jahrhunderthalle in Breslau in relation to Max Reger was dealt with by Martin Balz in another conference report.³⁹

In 2004, the Institute was integrated into an intercultural research project, 'Deutsche Musikkultur im östlichen Europa' [German music culture in Eastern Europe], at the Department of Musicology at the Rhenish Friedrich Wilhelm University in Bonn, which published four reports that contribute relatively little to literature on Silesian music history,⁴⁰ instead discussing theoretical models at length. In contrast, the work of the aforementioned institutes was deliberately designed to produce material-rich documentation, with the aim of advancing a document-based, realistic view through archival work. This was not only deficient in the so-called Eastern Bloc, it was also not in vogue in the West. An understanding

K. Bula, 'Adolph Henselt in Schlesien', pp. 89–103;

M. Zduniak, 'Adolph Henselt in Breslau', pp. 105–115.

³⁹ M. Balz, 'Die Orgel der Jahrhunderthalle in Breslau und das op. 127 von Max Reger', [in:] *Die Orgel im Konzertsaal und ihre Musik. Bericht über das Symposium Sankt Petersburg 14.–15.1.2005*, ed. by K.W. Niemöller, A. Schwab, [series:] Edition IME, Vol. 15, Sinzig 2011, pp. 109–122.

⁴⁰ [Series:] Berichte des interkulturellen Forschungsprojekts 'Deutsche Musikkultur im östlichen Europa' an der Abteilung Musikwissenschaft der Rheinischen Friedrich-Wilhelms Universität Bonn:

Vol. 1: *Musikinstrumentenbau im interkulturellen Diskurs*, ed. by E. Fischer, Stuttgart 2006:

K. Rottermund, 'Klavierbau in Schlesien bis zum Jahre 1945 – Historischer Abriss und Forschungsstand in Polen', pp. 223–239.

Vol. 2: *Musik-Sammlungen – Speicher interkultureller Prozesse*, ed. by E. Fischer, 2 vols, Stuttgart 2007:

P. Koukal, 'Die Sammlungen der Musikwissenschaftlichen Abteilung des Slezské zemské muzeum in Opava. Ein Quellenfundus zum Musikleben im schlesisch-mährischen Kulturraum', Vol. 2A, pp. 155–164;

P. Tarlinski, 'Kirchliche Musiksammlungen in Schlesien während des 18. und frühen 19. Jahrhunderts als Zeugnisse überregionaler musikalischer Verbindungen', Vol. 2B, pp. 475–484.

Vol. 3: *Chorgesang als Medium von Interkulturalität. Formen, Kanäle, Diskurse*, ed. by E. Fischer, Stuttgart 2007:

J. Subel, 'Formen des Chorgesangs in Breslau im 19. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts', pp. 75–84;

A. Michalczyk, 'Chorgesang als öffentliche Repräsentation und Gottesverehrung. Oberschlesische Fronleichnamsprozessionen von 1922 bis 1939', pp. 160–171.

Vol. 4: *Deutsche Musikkultur im östlichen Europa. Konstellationen, Metamorphosen, Desiderata, Perspektiven*, ed. by E. Fischer, Stuttgart 2012:

A. Kleinrok, K. Naumann, 'Musikkulturelle Aktivitäten der deutschen Minderheit im Kreis Oppeln', pp. 355–371.

Vol. 5: *Beiträge zur Geschichte der Musik und Musikkultur in Danzig und Westpreußen*, ed. by E. Fischer, Stuttgart 2018.

between researchers representing two divergent scientific views could not and cannot be reached without this factual basis.

Despite these unfavourable conditions, the period still produced a number of important works on the history of music in Silesia. Peter Andraschke (1939–2020) published anthologies on Fritz Lubrich (1888–1971)⁴¹ and on Viktor Clariß Czajaneek (1876–1952)⁴² in the series of publications of the foundation Haus Oberschlesien (Ratingen-Hösel). The foundation has also published biographical sketches of East Silesian musicians.⁴³ One problem with the biographical material of that time is the biased biographical accounts during the period of national socialism. There are countless examples where national socialist involvement was subsequently concealed and denied. One is the symphonic composer Richard Wetz (1875–1935) from Gleiwitz. His biography of 1935 is a panegyric written by one of his students.⁴⁴ Documentation on the composer published in 1975 by the Research Center for East-Central Europe is also questionable in its selection of sources,⁴⁵ incomprehensible in its assessment,⁴⁶ and has been refuted by more recent research.⁴⁷

Further works were published in the 1980s,⁴⁸ ...

⁴¹ *Der Reger-Schüler Fritz Lubrich (1888–1971)*, ed. by P. Andraschke, [series:] Schriften der Stiftung Haus Oberschlesien, Vol. 6, Dülmen 1989.

⁴² *Viktor Clariß Czajaneek*, ed. by P. Andraschke, [series:] Schriften der Stiftung Haus Oberschlesien, Vol. 8, Berlin 1996.

⁴³ *Ostschlesische Porträts. Biographisch-bibliographisches Lexikon von Österreich-Oberschlesien*, ed. by K.W. Neumann, [series:] Schriften der Stiftung Haus Oberschlesien, Vol. 2,1–2, Berlin 1991.

⁴⁴ H. Polack, *Richard Wetz. Sein Werk und die geistigen Grundlagen seines Schaffens*, Leipzig 1935.

⁴⁵ *Richard Wetz (1875–1935) als Mensch und Künstler seiner Zeit. Zu seinem 100. Geburtstag. Eine Dokumentation mit zeitgenössischen Darstellungen und Selbstzeugnissen*, comp. and ed. by E. Peter with the assistance of A. Perlick, [series:] Veröffentlichungen der Forschungsstelle Ostmitteleuropa, Series A, No. 28, Dortmund 1975.

⁴⁶ H. Loos, 'Richard Wetz, ein deutscher Sinfoniker', [in:] *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Symphonik – Musiksammlungen. Tagungsbericht Chemnitz 1995*, ed. by H. Loos, [series:] Deutsche Musik im Osten, Vol. 10, Sankt Augustin 1997, pp. 135–145.

H. Loos, 'Wetz, Richard', [in:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, Vol. 17, ed. by L. Finsher, 2nd ed., Kassel et al. 2007, col. 838–840.

⁴⁷ W. Huschke, *Zukunft Musik. Eine Geschichte der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar*, Köln–Weimar–Wien 2006.

⁴⁸ H. Oetke, *Schlesische Volkstänze*, [series:] Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Volkstanz, Vol. 6, Zierenberg 1982.

A. Büchner, 'Schlesische Komponisten und Melodisten. Ein wenig beachtetes Erbe', *Jahrbuch für schlesische Kirchengeschichte* 1982, Vol. 61, pp. 66–80.

A. Büchner, 'Die evangelischen Kirchenchöre in Schlesien um 1924', *Musik des Ostens* 1982, Vol. 8, pp. 145–154.

R. Walter, 'Die Breslauer Dommusik von 1805–1945', [in:] *Musik in Schlesien im Zeichen der Romantik*, ed. by G. Pankalla, G. Speer, [series:] Veröffentlichung (Arbeitskreis für schlesisches Lied und schlesische Musik), No. 9, Dülmen (Westf.) 1981.

... 1990s,⁴⁹ ...

- R. Walter, 'Erhaltung kirchenmusikalischer Bestände bei der Säkularisierung in Schlesien 1810/11', *Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau* 1986, Vol. 27, pp. 307–317.
- Helmut Bernert 1896–1979. *Leben und Werk. Verzeichnis seiner Kompositionen*, ed. by G. Über, Augsburg 1986.
- F. Kudell, *Max Drischner. Ein schlesischer Kantor (1891–1971). Leben und Wirken. Nach zeitgenössischen Dokumenten und Erinnerungen*, Vlotho 1987.
- G. Pankalla, 'Ein Komponist aus Schlesien in Amerika. Vom Leben und Schaffen Frank Lewins', *Mitteilungen des Beuthener Geschichts- und Museumsvereins* 1987, Vol. 48, pp. 134–139.
- A. Kolbuszewska, 'Les voyages de Liszt en Silésie', *Annales Silesiae* 1988, Vol. 18, pp. 69–89.
- R. Walter, 'Die schlesische Orgelbauer-Familie Engler', *Organa Austriaca* 1988, Vol. 4, pp. 155–182.
- H.B. Orlinski, 'Die Erhaltung historischer Orgeln in Schlesien – ein internationales Anliegen', [in:] *Organy i muzyka organowa* [Organ and organ music], ed. by J. Krassowski, Gdańsk 1988, pp. 23–28.
- ⁴⁹ R. Walter, 'Kirchenkomponisten der Diözese Breslau im 18. Jahrhundert', *Oberschlesisches Jahrbuch* 1991, Vol. 7, pp. 111–142.
- R. Buschbeck, 'Die Singbewegung in Schlesien in der Weimarer Zeit', *Jahrbuch für schlesische Kirchengeschichte* 1991, Vol. 70, pp. 129–134.
- E.W. Partsch, 'Josef Mertin und Karl Scheit', [in:] *Musik muss man machen. Eine Festgabe für Josef Mertin zum neunzigsten Geburtstag am 21. März 1994*, ed. by M. Nagy, Wien 1994, pp. 45–46.
- R. Walter, 'Carl Proske und die kirchenmusikalischen Reformbestrebungen im Bistum Breslau. Zum 200. Geburtstag des ober-schlesischen Priester-musikers (1794–1861)', *Oberschlesisches Jahrbuch* 1994, Vol. 10, pp. 89–117.
- Ch.-E. Schott, 'Das evangelische schlesische Kirchenlied im Zeitalter von Reformation und Gegenreformation', [in:] *Reformation und Gegenreformation in Oberschlesien. Die Auswirkungen auf Politik, Kunst und Kultur im ostmitteleuropäischen Kontext*, ed. by Th. Wunsch, Berlin 1994, pp. 129–145.
- D. Allnoch, 'E.T.A. Hoffmanns Aufenthalte in Schlesien', *Schlesien* 1994, Vol. 39, No. 2, pp. 77–88.
- R. Walter, 'Kirchenmusik-Inventar einer schlesischen Gebirgsstadt', [in:] *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, ed. by A. Beer et al., Vol. 2, [series:] Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Vol. 37, Tutzing 1997, pp. 1509–1529.
- H. Becker, "'Es ist ein ernstes Lebensgeschäft für mich". Zur Genese von Meyerbeers Preußener Oper *Ein Feldlager in Schlesien*', [in:] *Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906–1996)*, ed. by K. Hortschansky, Tutzing 1997, pp. 41–63.
- B. Speer, 'Das außerschulische musikalische Wirken der Volksschullehrer in Schlesien von 1830 bis in die 1860er Jahre', [in:] *Volksschullehrer und außerschulische Musikkultur. Tagungsbericht Feuchtwangen 1997*, ed. by F. Brusniak, D. Klenke, [series:] Feuchtwanger Beiträge zur Musikforschung, Vol. 2, Augsburg 1998, pp. 127–145.
- K.-P. Koch, 'Carl Loewe in den südlichen Ostseeanrainerländern, in Schlesien und in Böhmen: Improvisation und Interpretation', [in:] *Carl Loewe (1796–1869). Beiträge zu Leben,*

... 2000s,⁵⁰ ...

Werk und Wirkung, ed. by E. Ochs, L. Winkler, [series:] Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft, Vol. 6, Frankfurt am Main *et al.* 1998, pp. 99–109.

⁵⁰ J. Żak, 'The Sobieskis in Silesia and Rome. Weiss's First Royal Patrons', *Journal of the Lute Society of America* 2000, Vol. 33, pp. 1–12.

R. Walter, 'Zu den Kompositionen für und mit Orgel des schlesischen Komponisten Heino Schubert', *Archiv für schlesische Kirchengeschichte* 2000, Vol. 58, pp. 249–178.

'Die Heinze-Orgel von 1927 in Bad Warmbrunn (Schlesien)', *Ars Organi. Internationale Zeitschrift für das Orgelwesen* 2002, Vol. 50, No. 3, p. 174.

'Von der Singbewegung zur neuen Musik'. *Festschrift zum 100. Geburtstag von Gerhard Schwarz (1902–1994)*, ed. by U. Cyganek, G. Luchterhand, Düsseldorf–Kassel 2002.

O.G. Blarr, 'Endgültig verloren? Über die Engler-Orgel der Nikolaikirche in Brieg (Silesia)', *Orgel International. Zeitschrift für Orgelbau und Orgelmusik* 2002, No. 5–6, pp. 291–293.

R. Grotjahn, "'An der Spitze der musikalischen Bewegung". Die Reisen der Bilsse'schen Kapelle', *Neues Leben. Deutsche Johann-Strauss-Gesellschaft e.V.* 2003, No. 30, pp. 34–40; also in *Mitteilungen der Benjamin Bilsse Gesellschaft e. V.* 2004, Vol. 4, No. 6, pp. 1–6. (The first Chairman of Benjamin Bilsse Gesellschaft e.V., Headquarters Detmold: Professor Dr.-Ing. Jochen Georg Güntzel).

K.H. Ehrenforth, 'Richard Börner (1834–1900) – mehr als ein schlesischer Musikmeister', [in:] *Kongressberichte Bad Waltersdorf/Steiermark 2000; Lana/Südtirol 2002*, ed. by B. Habla (Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik), Tutzing 2003, pp. 307–316.

H. Miller, *Friedrich Zehm. Komponist zwischen Tradition und Moderne*, [series:] Schriften zur Musikwissenschaft, Vol. 8, Mainz 2003.

F. Ziegler, 'Spurensuche in Schlesien – Weber und Carlsruhe (Pokój)', *Weberiana. Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V.* 2003, No. 13, pp. 27–78.

A. Mańko-Matysiak, 'Zum Identitätsphänomen schlesischer Gesangbücher des 16. und 17. Jahrhunderts', [in:] *Kirchenlied und nationale Identität. Internationale und interkulturelle Beiträge*, ed. by C. Kück, H. Kurzke, Tübingen *et al.* 2003, pp. 153–16.

J. Kvapil, 'Catholische Kirchen-Gesänge. Die Endphase der katholischen Mission in Schlesien anhand eines Neisser Gesangbuches', [in:] *Neisse. Kulturalität und Regionalität. Konferenzbericht Nysa/Polen 23.–26.04.2003*, ed. by W. Kunicki, M. Witt, Nysa 2003, pp. 177–189.

C. Gottwald, *Max Seifriz. Beiträge zu Lebenslauf und Werk*, [series:] Veröffentlichungen des Stadtarchivs Rottweil, Vol. 23, Rottweil 2004.

A. Mańko-Matysiak, 'Das Gesangbuch und die lutherische Konfessionalisierung. Fallbeispiel Schlesien', [in:] *Orthodoxie und Poesie. 7. Wittenberger Symposium zur Erforschung der Lutherischen Orthodoxie (8.–10.12.2000)*, ed. by U. Sträter, [series:] Leucorea-Studien zur Geschichte der Reformation und der Lutherischen Orthodoxie, Vol. 3, Leipzig 2004, pp. 9–22.

P. Béhar, 'Der unmögliche Weg zur deutschen Oper im habsburgischen Schlesien', [in:] *Österreichische Oper oder Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik*, ed. by P. Béhar, H. Schneider, [series:] Musikwissenschaftliche Publikationen, Vol. 26, Hildesheim–Zürich *et al.*, 2005, pp. 1–14.

E. Wojnowska, 'Bemerkungen über das musikalische Repertoire einiger schlesischer Städte im Licht der Handschriftensammlung aus der Liegnitzer "Bibliotheca Rudolphina"', *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 2005, Vol. 46, No. 1–2, pp. 21–38.

... and in more recent years.⁵¹ These include two conference reports of the Standing Conference on Central German Baroque Music in Saxony, Saxony-Anhalt and

-
- Th. Napp, 'Das Görlitzer Musikleben zwischen 1570 und 1650. Eine institutionsgeschichtliche Fallstudie der bürgerlichen Musikkultur im Oberlausitzer Sechsstädtebund', [in:] *Musikgeschichte im Zeichen der Reformation. Magdeburg – ein kulturelles Zentrum in der mittel-deutschen Musiklandschaft*, ed. by P. Wollny, [series:] Jahrbuch. Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Vol. 7, Beeskow 2006, pp. 327–337.
- I. Birkin-Feichtinger, "Dem Fürsten meinen Respekt!". Neue Perspektiven zu David Poppers Löwenberger Jahren 1862 bis 1868', *Studia Musicologica* 2007, Vol. 48, No. 3–4, pp. 391–448.
- A. Mańko-Matysiak, 'Zur Wirkungsgeschichte des "Freylinghausen" in Schlesien bis ca. 1740', [in:] *Singt dem Herrn nah und fern'. 300 Jahre Freylinghausensches Gesangbuch*, ed. by W. Miersemann, G. Busch, Tübingen 2008, pp. 321–336.
- S. Pchalek, *Ignaz Reimann (1820–1885). Leben und Werk*, Sankt Augustin 2008.
- ⁵¹ *Kultur- und Musiktransfer im 18. Jahrhundert. Das Beispiel C.P.E. Bach in musikkultureller Vernetzung Polen – Deutschland – Frankreich. Bericht über das internationale Symposium vom 5. bis 8. März 2009 in Frankfurt (Oder) und Wrocław*, ed. by H.-G. Ottenberg, [series:] Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte, Vol. 5, Frankfurt am Oder 2011:
- Th. Jäger, 'Die Bibliothek der alten Viadrina und ihre Verlegung nach Breslau', pp. 119–132;
- U. Leisinger, 'Die Rezeption der Oratorien Carl Philipp Emanuel Bachs an den östlichen und südlichen Rändern des deutschen Sprachgebiets', pp. 133–150;
- H.-G. Ottenberg, 'Wer waren C.P.E. Bachs Schlesische Pränumeranten?', pp. 151–169;
- M. Zduniak, 'Musikpflege in Breslau in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts', pp. 269–288.
- W. Kuczok, 'Unsortierte Bemerkungen. Von Lutosławski zur schlesischen Komponistenschule', *Osteuropa* 2012, Vol. 62, No. 11–12, pp. 103–111.
- T. Jeż, 'Die Breslauer Bibliotheca Rehdigeriana als Dokument der Migration des italienischen Stils in Europa', [in:] *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte*, ed. by S. Ehrmann-Herfort, L. Silke, [series:] *Analecta musicologica: Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom*, Vol. 49, Kassel *et al.* 2013, pp. 99–137.
- J.D.C. Hemsley, T.G. Robson, 'Die grösste Orgel der Welt!', *The Organ Yearbook. A Journal for the Players & Historians of Keyboard Instruments* 2014, Vol. 43, pp. 142–159.
- E. Möller, 'Quellen und Pflege der Werke von Heinrich Schütz in Danzig und Schlesien', [in:] *Musikgeschichte zwischen Ost und West. Von der 'musica sacra' bis zur Kunstreligion. Festschrift für Helmut Loos zum 65. Geburtstag*, ed. by S. Keym, S. Wünsche, Leipzig 2015, pp. 19–29.
- F. Legl, 'Grottkau oder Breslau? Neues zu Geburtsort und Geburtsjahr von Silvius Leopold Weiss', *Die Laute. Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft* 2017, Vol. 12, pp. 120–132.
- G. Joachimiak, 'Lautenisten und Gelehrte. Die Familie Reusner aus Schlesien im Licht eines alten Druckes aus dem Bestand der Breslauer Universitätsbibliothek', *Die Laute. Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft* 2018, No. 13, pp. 24–33.
- G. Aumüller, 'Michael Hirschfelders Orgel in der Breslauer Kirche St. Maria Magdalena – Fiasko eines genialen Konzepts?', [in:] *Die deutsch-polnische Wissenschaftslandschaft Schlesien*, ed. by G. Keil, J. Kiefer, [series:] *Europäische Wissenschaftsbeziehungen*, Vol. 16, Düren 2020, pp. 21–36.

Thuringia (Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen) in 2005⁵² and 2007,⁵³ which show how natural the cooperation of Polish and German musicologists had become by then. In its 2012 yearbook, the Federal Institute for the Culture and History of Germans in Eastern Europe (Bundesinstitut für Kultur und Geschichte der Deutschen im Östlichen Europa) published contributions by Anna Mańko-Matysiak on a Silesian church hymnal and by Lucian Schiwietz on music in Silesian spa and health resorts.⁵⁴ Later, a work by Rudolf Walter on compositions dedicated to St Hedwig was published there.⁵⁵ Klaus-Peter Koch made another substantial contribution with

Ars Organi 2019, Vol. 67, No. 3:

F. Koenig, 'Der Orgelbau in Schlesien vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert', pp. 147–150;

G. Poźniak, 'Der Orgelbau in Schlesien im 18. und 19. Jahrhundert', pp. 151–154;

A. Prasał, 'Der Orgelbau in Schlesien im 20. und 21. Jahrhundert', pp. 155–158.

⁵² *Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen: Sachsen, Böhmen und Schlesien als Musiklandschaften im 16. und 17. Jahrhundert*, ed. by P. Wollny, [series:] Jahrbuch. Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Vol. 6, Beeskow 2005:

W. Steude, 'Mitteleuropäische Musikkultur der wettinischen und habsburgischen Lande – Sachsen, Böhmen und Schlesien im 16. und 17. Jahrhundert', pp. 183–196;

R.J. Wiczorek, 'Zwischen Leipzig, Breslau und Mailand. Repertoirebildung in Mitteleuropa an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert', pp. 219–235;

E. Möller, 'Heinrich Schütz und Schlesien', pp. 251–259;

B. Przybyszewska-Jarmińska, 'Die Überlieferung der geistlichen Musik von Marcin Miłczewski (gest. 1651) in Schlesien, Mähren und Sachsen', pp. 261–271.

⁵³ *Die Oberlausitz – eine Grenzregion der mitteldeutschen Barockmusik*, ed. by P. Wollny, [series:] Jahrbuch. Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Vol. 8, Beeskow 2007:

Ch. Ahrens, 'Musikalische Beziehungen zwischen Gotha und Breslau im 18. Jahrhundert', pp. 59–71;

R. Pośpiech, 'Beiträge aus Görlitz stammender Musiker zur geistlichen Musikkultur Schlesiens in der Zeit der Rekatholisierung', pp. 87–93;

E. Möller, 'Görlitzer Musikleben und -beziehungen von 1570 bis 1750', pp. 95–106.

Vide also: B. Siegmund, 'Annotationen zur Nachwirkung der Kirchenmusik von Gottfried Heinrich Stölzel', [in:] *Über den Klang aufgeklärter Frömmigkeit. Retrospektive und Progression in der geistlichen Musik. XXXVII. Wissenschaftliche Arbeitstagung, Michaelstein, 7. bis 9. Mai 2009*, ed. by B.E.H. Schmuhl, U. Omonsky, [series:] Michaelsteiner Konferenzberichte, Vol. 78, Augsburg *et al.* 2014, pp. 209–223.

⁵⁴ *Jahrbuch des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa* 2012, Vol. 20:

L. Schiwietz, 'Musik in schlesischen Bade- und Kurorten', pp. 117–126;

A. Mańko-Matysiak, 'Singende Landschaften. Zur Rolle und Bedeutung des schlesischen Gesangbuches *Geistliche Kirchen- und Haus-Music* (1644)', pp. 237–251.

⁵⁵ R. Walter, 'Musikalische Kompositionen zur Verehrung der heiligen Hedwig aus Schlesien', [in:] *Das Bild der heiligen Hedwig in Mittelalter und Neuzeit*, ed. by E. Grunewald,

his conference volume on transfer movements of the 17th to 19th centuries, *Musik als Brücke* [Music as a bridge], which includes works on Silesia by Remigiusz Pośpiech, Rainer Bendel, Piotr Tarlinski and Grzegorz Poźniak. As editor and author, Koch had already referred several times to the musical relations between the Czech lands and Silesia in a two-volume *Lexikon zur deutschen Musikkultur: Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien* [Encyclopaedia on German musical culture: Bohemia, Moravia, Sudeten Silesia] from 2000.⁵⁶

It is very welcome that Polish colleagues are now publishing important works in English, such as a 2013 conference volume on *The Musical Culture of Silesia before 1742*.⁵⁷

N. Gussone, [series:] *Schriften des Bundesinstituts für Ostdeutsche Kultur und Geschichte*, Vol. 7, Munich 1996, pp. 195–222.

- ⁵⁶ *Musik als Brücke. Transferbewegungen des 17. bis 19. Jahrhunderts zwischen dem deutschsprachigen Ostmitteleuropa und den westlichen Nachbarländern*, ed. by K.-P. Koch, [series:] *Arbeiten zur schlesischen Kirchengeschichte*, Vol. 26, Münster 2020:

R. Pośpiech, 'Die Breslauer Klöster als Verbindungsorte europäischer Musik im 17. und 18. Jahrhundert', pp. 11–36;

R. Bendel, 'Aufklärung und Kirchenlied. Ignaz Franz als Kirchenlieddichter', pp. 87–106;

P. Tarlinski, 'Die Regensburger Bewegung zur Erneuerung der katholischen Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und ihr Adaptionsverlauf in Schlesien', pp. 107–129;

G. Poźniak, 'Max Filke (1855–1911) – Wanderer zwischen Deutschland und Schlesien. Am Beispiel der *Missa in honorem sancti Caroli Borromaei* op. 80', pp. 155–168.

Lexikon zur deutschen Musikkultur: Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien, 2 vols, ed. by Sudetendeutschen Musikinstitut, München 2000 (scientific project management: Klaus-Peter Koch).

- ⁵⁷ *The Musical Culture of Silesia before 1742. New Contexts – New Perspectives*, ed. by P. Gancarczyk, L. Hlávková-Mráčková, R. Pośpiech, [series:] *Eastern European Studies in Musicology*, Vol. 1, Frankfurt am Main 2013:

E. Witkowska-Zaremba, 'Early Keyboard Music in Sources from Prague and Silesia', pp. 9–21;

V.M. Mráčková, 'The Silesian Tradition of Hymns to Czech Saints', pp. 23–35;

J. Ciglbauer, 'Two Alleluia Chants in Nicolaus Cosel's Manuscript: On the Creation of New Liturgical Music in 15th-Century Central Europe', pp. 35–43;

P. Gancarczyk, 'A New Fragment of 15th-Century Polyphony in Silesia and the Tradition of the Central-European Repertory', pp. 45–54;

L. Hlávková-Mráčková, 'Die Saganer Stimmbücher (Das Glogauer Liederbuch) und die Traditionen des polyphonen Liedes in Mitteleuropa', pp. 55–70;

J. van Benthem, 'Die Saganer Stimmbücher (Das Glogauer Liederbuch): eine unbeachtete Quelle für Johannes Tourout?', pp. 71–82;

J. Kiel, 'Two Anonymous *Salve* Settings in Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka, RM 5892', pp. 83–88;

Ch.Th. Leitmeir, 'Lutheran Propers for Wrocław/Breslau: *The Cantus Choralis* (1575) of Johannes Knöfel', pp. 89–114;

M. Desmet, 'Jacob Handl's Compositions Preserved in the Brzeg Manuscript Collection: Presentation and Chronological Clues', pp. 115–125;

Tomasz Jeż⁵⁸ was exemplary in this regard, and he found important successors.⁵⁹ The continuing interest in source work is also gratifying, as the publications by

B. Schmid, 'Nach dir, Herr Christe, thut mein hertz verlangen. Ein unbekanntes Kontrafakt zu Jacob Regnarts *Tutto lo giorno* aus der Bibliothek des Gymnasiums in Brieg', pp. 127–147;

Th. Napp, 'Transferprozesse zwischen Görlitz und Breslau am Beispiel des Meistersgesangs im Ende 16. Jahrhundert', pp. 149–160;

J. Petőczová, 'The Role of Silesia in the Development of Musical Culture in the Towns of Spiš/Zips and Šariš/Scharosch', pp. 161–178;

P. Halamska, 'Protestant Elite Milieu in the 17th-Century County of Kłodzko/Glatz as Exemplified by the Family of the Wrocław/Breslau Organist Tobias Zeutschner. Gloss to the Biography', pp. 179–186;

T. Jeż, 'Jesuit Melodrama in Baroque Kłodzko/Glatz', pp. 187–199;

B. Przybyszewska-Jarmińska, 'Marcin Mielczewski (d. 1651) and Alberik Mazák (1609–1661): A Silesian Perspective', pp. 201–214;

G. Joachimiak, 'A Week in the Blacksmith's Life: Lutenists from Silesia and Bohemia around Count Losy von Losinthal (1650–1721)', pp. 215–255;

R. Pośpiech, 'Ein Schlesier aus Oppeln in Prag: Franz Ludwig Poppe (1671–1730) und seine Werke in tschechischen Sammlungen', pp. 257–265;

V. Kapsa, 'On the Way from Prague to Wrocław: Sacred Music by Early 18th-Century Prague Composers in Silesia', pp. 267–287;

M. Niubò, 'Bernard Artophaeus and Bohuslav Matěj Černohorský: Casual Examples of Czech Music in Baroque Silesia or the Last Traces of Music by Minorites in Wrocław?', pp. 289–306;

D. Grabiec, 'The Motif of "Deafening with Trumpets" in Central European Passion Iconography, the Religious Renewal Movement "Devotio moderna" and Reform of the Begging Monastic Orders', pp. 307–315;

M. Šárovcová, 'Choral Books from the Observant Franciscan Monastery in Wrocław from the End of the 17th Century', pp. 317–326.

⁵⁸ T. Jeż, 'The Motets of Jacob Handl in Inter-Confessional Silesian Liturgical Practice', *De Musica Disserenda* 2007, Vol. 3, No. 2, pp. 35–46.

T. Jeż, 'The Reception of Neapolitan Music in the Monastic Centres of Baroque Silesia', *Studi Pergolesiani* 2012, Vol. 8, pp. 343–369.

T. Jeż, 'Contrafacta of Operatic Arias among the Dominicans of Baroque Silesia', *De Musica Disserenda* 2015, Vol. 11, No. 1–2, pp. 147–162.

T. Jeż, *The Musical Culture of the Jesuits in Silesia and the Kłodzko County (1581–1776)*, Berlin 2019.

⁵⁹ E. Hauptman-Fischer, 'The Cistercian Musical Practice in Eighteenth-Century Silesia in Light of Surviving Musical and Archival Collections', transl. by M. Kapelański, *Fontes Artis Musicae* 2019, Vol. 66, No. 2, pp. 138–155.

The Polyphonic Hymns of Valentin Triller's Ein Schlesich singebüchlein (Wrocław 1555), ed. by A. Chemotti, Warszawa 2019.

A. Chemotti, *The Hymnbook of Valentin Triller (Wrocław 1555). Musical Past and Regionalism in Early Modern Silesia*, Warszawa 2021.

Remigiusz Pośpiech, Raymond Dittrich and Gesine Schröder demonstrate.⁶⁰ Two substantial works, by Jürgen Heidrich and Stephan Aderhold, show that interest in Silesia has not waned in Germany.⁶¹

Finally, I would like to mention the International Research Group for the History of Music in Central and Eastern Europe (Internationale Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa), which was proposed by Ferenc Laszlo in the mid-1990s and emerged from the work of the Institute for German Music in the East. It was initially based at the Technical University of Chemnitz and moved in 2002 to the Musicological Institute of the University of Leipzig. In keeping with the broad orientation of the research group, Silesia is always placed in a larger context. This is evident from the research group's conference reports, on *Nationale Musik im 20. Jahrhundert* [National music in the 20th century] (2004), [just worth mentioning is the one on Krzysztof Penderecki (2006)], on *Traditionen städtischer Musikgeschichte* [Traditions of urban music history] (2011) and on *Beethoven-Rezeption in Mittel- und Osteuropa* [Beethoven reception in Central and Eastern Europe] (2015).⁶² For regular, free scholarly exchange, a series of newsletters

⁶⁰ R. Pośpiech, 'Inventarisierung der Musikquellen in Schlesien', [in:] *RISM – wissenschaftliche und technische Herausforderung musikhistorischer Quellenforschung im internationalen Rahmen*, ed. by M. Falletta, R. Hüskens, K. Keil, Hildesheim 2010, pp. 115–124.

R. Dittrich, 'Musikalien aus schlesischen Archiven in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg', *Archiv für schlesische Kirchengeschichte* 2010, Vol. 68, pp. 129–155.

G. Schröder, *Schlesische Moderne um 1930. Zwei Beispiele: Edmund von Borck und Hans Zielowsky*, Leipzig 2010.

⁶¹ *Imitatio – Aemulatio – Superatio? Vokalpolyphonie des 15./16. Jahrhunderts in Polen, Schlesien und Böhmen*, ed. by J. Heidrich, [series:] *Jahrbuch für Renaissancemusik*. Troja, Vol. 12, Münster 2016.

S. Aderhold, *Konfessionelle Musik im Umfeld der schlesischen Friedenskirchen zu Glogau, Jauer und Schweidnitz unter Berücksichtigung der jüdischen Kantoren*, Świdnica 2022.

⁶² *Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Konferenzbericht Leipzig 2002*, ed. by H. Loos, S. Keym, Leipzig 2004, [online:] <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:15-qucosa2-212200> [25 February 2024]:

R. Chłopicka, 'Links between Penderecki's Music and the Polish National Tradition', pp. 276–290.

Krzysztof Penderecki. Musik im Kontext. Konferenzbericht Leipzig 2003, ed. by H. Loos, S. Keym, Leipzig 2006, [online:] <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:15-qucosa2-705548> [25 February 2024].

Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen. Bericht über den XIV. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung vom 28. September bis 3. Oktober 2008 am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig, Vol. 1: *Traditionen städtischer Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*, ed. by H. Loos, Leipzig 2011, [online:] <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:15-qucosa2-211635> [25 February 2024]:

has been established in 1997; 24 issues were published up to 2022, including contributions on the music history of Silesia.⁶³

M. Zduniak, 'Die Stadt Breslau als Treffpunkt von Musikkulturen der Nachbarländer', pp. 149–168;

R. Pośpiech, 'Gesichter der Musikkultur Beuthens an der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert', pp. 169–179;

P. Andraschke, 'Bielitz-Biala. Musikkultur in einer deutschen Sprachinsel', pp. 180–188. *Beethoven-Rezeption in Mittel- und Osteuropa. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. bis 26. Oktober 2014 in Leipzig*, ed. by H. Loos, K.-P. Koch, Leipzig 2015, [online:] <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:15-qucosa2-210378> [25 February 2024]:

A. Wolański, 'Beethovens *Fidelio* in der Breslauer Oper vor und nach dem Zweiten Weltkrieg', pp. 246–253;

M. Dziadek, 'Beethoven's Year 1927 in Poland', pp. 254–266.

⁶³ *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig in Zusammenarbeit mit den Mitgliedern der internationalen Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa an der Universität Leipzig*, [online:] <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:15-qucosa-215412> [25 February 2024]:

1998, Vol. 2:

J. Makosz, 'Vier Opern von Günter Bialas oder die "Wiederkehr der populären Oper"', pp. 97–108;

A. Wolański, 'Zbigniew Kościów, Karol Maria Weber. Opowieść biograficzna, Opole 1996 [Carl Maria von Weber. Biographische Erzählung, Oppeln 1996], 116 S.' [Rezension], pp. 189–190;

J. Bauman-Szulakowska, 'Leon Markiewicz, Boleslaw Szabelski. Jego iycie i dzieło [His Life and Work], Katowice 1991' [Rezension], pp. 191–192;

J. Bauman-Szulakowska, 'Muzyka symfoniczna kompozytorów górnośląskich w latach 1945–1979 na podstawie wybranych utworów [Sinfonische Musik der oberschlesischen Komponisten in den Jahren 1945–1979 anhand der im Druck erschienenen Werke], Katowice 1993' [Zusammenfassung], pp. 192–194.

1998, Vol. 3:

L. Markiewicz, 'Die Oper in Oberschlesien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts', pp. 108–115;

K. Bula, 'Das Repertoire der Schlesischen Staatsoper unter sozial-kulturellem Aspekt', pp. 116–127;

R. Pośpiech, 'Die Bedeutung der "Ratiborer Singakademie" für Opernaufführungen in Ratibor im 19. Jahrhundert', pp. 128–135;

M. Zduniak, 'Novitäten im Breslauer Stadttheater. Richard Strauss – *Salome* (1906), Claudio Monteverdi – *L'Orfeo* (1913), Ludomir Różycki *Eros und Psyche* (1917)', pp. 136–145;

A. Wolański, 'Die Oper in Breslau in den Jahren 1945–1995', pp. 146–149.

1999, Vol. 4:

The publications of the research group are accompanied by links to the internet presentation of the complete contributions, which means that you can easily access

-
- P. Andraschke, 'Das Theaterleben in Bielitz in der Zeit der Habsburger Monarchie', pp. 3–14;
- J. Baumann-Szulakowska, 'Mateusz Płomieński, O śląska nutę. Kultura muzyczna Śląska w latach 1922–1939 [For the Silesian note. The Silesian Music Culture in the years 1922–1939], Kraków (Musica Iagellonica) 1997' [Rezension], p. 166.
- 1999, Vol. 5:
- J. Baumann-Szulakowska, 'Rajmund Hanke, Silesia Cantat. Dzieje polskiego śpiewactwa kościelnego na Śląsku [Silesia Cantat. The History of Polish Sacred Choral Societies in Silesia], Katowice 1996, 333 S.' [Rezension], pp. 179–181;
- J. Baumann-Szulakowska, 'Polska kultura muzyczna na Śląsku Górnym i Cieszyńskim w latach 1922–1939. Próba syntezy [Die Polnische Musikkultur in Oberschlesien und Tesenschlesien in der Zwischenkriegszeit 1922–1939. Der Versuch einer Synthese], Katowice 1994, 270 S.' [Zusammenfassung], pp. 181–182.
- 2000, Vol. 7:
- A. Wolański, 'Oratorium Marianum der Wrocławer Universität, Redaktion Henryk Dziurla, Wrocław (Verlag der Wrocławer Universität) 1999' [Rezension], pp. 206–207;
- A. Wolański, 'Das Musikleben von Wrocław (1945–1995). Konferenzbericht. Wissenschaftsheft Nr. 75, hrsg. von der Musikakademie Karol Lipiński Wrocław, Wrocław 1999' [Zusammenfassung], pp. 216–218.
- 2002, Vol. 8:
- J. Baumann-Szulakowska, 'Silesian Music Books' [Zusammenfassung], pp. 187–201.
- 2004, Vol. 9:
- K. Rottermund, 'Autographen von Karol Lipiński in der Staatsbibliothek zu Berlin', pp. 27–32;
- R. Wieczorek, 'Musica Figurata in Saxony and Silesia at the End of the 15th Century. Studies on the Repertoire of the Mensural Codices Berlin 40021, Leipzig 1494, and Warsaw 5892', pp. 231–242;
- S. Keym, 'Schriften von und über Karol Szymanowski. Szymanowski on Music. Selected Writings, translated and edited by Alistair Wightman, London: Toccata Press 1999. 390 S.; Alistair Wightman: Karol Szymanowski. His Life and Work, Aldershot: Ashgate 1999. 492 S.; Tadeusz Andrzej Zieliński: Szymanowski. Liryka i ekstaza, Krakau: PWM 1997. 365 S.' [Rezension], pp. 258–265;
- B. Dissinger, 'Internationales Symposium "Krzysztof Penderecki – Muzyka ery intertekstualnej / Music of the Intertextual Era", Krakau, 12. bis 14. Dezember 2003' [Bericht], pp. 300–301.
- 2005, Vol. 10:
- K. Bula, 'Gregor Fitelbergs Korrespondenz aus den Jahren 1945 bis 1953', pp. 57–62;
- H.-O. Korth, 'Das älteste Gesangbuch Schlesiens – Breslau 1525, herausgegeben und mit einem Kommentar versehen von Anna Mańko-Matysiak / Najstarszy śląski śpiewnik kościelny – Wrocław 1525, Redakcja i komentarz Anna Mańko-Matysiak, Wrocław 2004. ISBN: 83-921013-1-6. (CD; = e-Biblioteka Historyczna 1)' [Rezension], pp. 291–293;

the entire books and booklets online. This is due to the unmistakable transformation of the scientific community, and it is extremely helpful. Just as literature

-
- S. Keym, 'Internationale Konferenz "Stadtmusikgeschichte in Mittel- und Osteuropa: Die Musik der Religionsgemeinschaften um 1900". Leipzig, 5. und 6. November 2004' [Bericht], pp. 335–336.
- 2006, Vol. 11:
- J. Subel, 'Kirchenmusik in Breslau während des 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Stand der Forschung', pp. 133–144;
- J. Subel, 'Die Geschichte der Rezeption der Neunten Symphonie von Ludwig van Beethoven in Breslau von 1827 bis 1944', pp. 260–280;
- E. Möller, 'Der handschriftliche "Katalog der alten Musikalien in der Elisabethkirche zu Breslau" (Breslau 1925) von Fritz Koschinsky', pp. 281–316.
- 2012, Vol. 13:
- H. Seidel, 'Oberkantor Moritz Deutsch in Breslau (1842–1892)', pp. 137–163;
- J. Subel, 'Musikabende im Breslauer Haus von Charlotte Kraeker-Dietrich und Dr. Herbert Dietrich in den Jahren 1929–1944', pp. 245–271.
- 2013, Vol. 14:
- A. Granat-Janki, 'Musical culture in Silesia. Sketches on music of Wrocław composers in the years 1945–2000', pp. 231–246.
- 2015, Vol. 15:
- J. Subel, 'Charlotte Kraeker-Dietrich – "Schlesische Nachtigall"', pp. 132–159;
- J. Subel, 'Breslauer Orgeln in weltlichen Räumen', pp. 160–179;
- T. Jež, 'The Jesuits for Society – the Soundscape of the Jesuits in post-Tridentine Silesia. Abstract zu: Tomasz Jeż, *Kultura muzyczna jezuitów na Śląsku i ziemi kłodzkiej (1581–1776)*, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa: Warszawa 2013, 699 S, br., ISBN 978-83-64003-028', pp. 203–220.
- 2015, Vol. 16:
- H. Loos, "'... dass in unserm Breslau wahrlich nicht die Armut an ernst strebenden Musikmenschen herrscht". Berichte über das Breslauer Musikleben in der Leipziger Musikzeitschrift "Signale für die musikalische Welt"', pp. 121–132.
- 2016, Vol. 17:
- J. Gabrielová, 'Antonín Dvořák und seine Beziehung zum Verlag Julius Hainauer in Breslau', pp. 115–121.
- 2018, Vol. 20:
- A. Granat-Janki, 'Symphonies and Operas by the Wrocław Composer Agata Zubel in the Context of Genre Traditions', pp. 241–254.
- 2019, Vol. 21:
- H. Loos, 'Grenzland Schlesien und das Musikleben von Breslau', pp. 335–350;
- B. Muszkalska, 'Die Klangaura des zwischenkriegszeitlichen Breslaus in Ego-Dokumenten seiner Bewohner jüdischer Abstammung', pp. 351–362;
- G. Schröder, 'Wrocław (Breslau), 20. bis 21. März 2019: Tradycje śląskiej kultury muzycznej [Traditions of Silesian Musical Culture]' [Bericht], pp. 379–384.

research has long been carried out via electronically accessible internet platforms – for the present work I have mainly used the Bibliographie des Musikschritftums online (BMS <https://www.musikbibliographie.de>) – internet publications also allow international access to the necessary information that is faster, more comprehensive and more practical than earlier methods. The fact that we, nevertheless, continue to print our publications stems from a certain mistrust of the still rather young technology as far as the sustainability of preservation is concerned. However, electronic access has some quite convenient advantages: not only can the texts be searched electronically (without the need for index volumes), they can also be translated via relevant platforms such as Google Translator and DeepL, which provides, at the very least, basic information about the work, especially since the technology is constantly improving. We in the research group have just compiled a list of publications accessible online, which can be found on our website.⁶⁴ We would like to keep it up to date and ask for the readers' comments.

While it is by no means complete or exhaustively representative, the literature survey presented here offers, in my opinion, a clear picture of the new orientation of Silesian music research. The emphasis on national or regional affiliation takes a back seat to the integration of the cultural region into the larger European context. The demarcation that took place in the course of the division of Europe into nation states, which has never been successfully presented in a factually convincing manner with respect to music, gives way to insight into the close cultural embedding in the European context.

Śląsk w niemieckojęzycznych badaniach muzykologicznych ostatnich 30 lat

Streszczenie

Po rozpadzie bloku wschodniego i upadku jego socrealistycznej doktryny estetycznej konieczne stało się wznowienie dialogu naukowego między społeczeństwami, które przez długi czas pozostawały sobie wrogie. Szybko okazało się, że nie da się tego osiągnąć, jeśli jedna strona będzie próbowała przekonać drugą do swoich racji, należało raczej uporać się

2021, Vol. 23:

C. Seehafer, 'Eine Analyse von Czesław Niemens Album Enigmatic im Kontext der nationalen und internationalen Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts', pp. 3–49.

⁶⁴ *Vide: Kulturelle Transfers, Identitäten und politische Kontexte*, Universität Leipzig, [online:] <https://www.gkr.uni-leipzig.de/institut-fuer-musikwissenschaft/forschung/kulturelle-transfers-identitaeten-und-politische-kontexte> [4 August 2024].

ze skutkami zimnej wojny po obu stronach. Zasada autonomii apodyktycznie głoszona zwłaszcza przez zachodnioniemieckich muzykologów była w swej istocie nie mniej autorytarna niż dyktat socrealizmu w Europie Wschodniej. Właściwie rozumiany realizm jest znacznie bliższy naukowej historiografii muzycznej niż idealizm, niezależnie od tego, jak wymownie ten ostatni bywa postulowany. Jednak fakt, że rozwój historiografii opartej na materialistycznych podstawach historycznomuzycznych napotykał raczej na utrudnienia ze strony materializmu socjalistycznego, był jedną z osobliwości wypaczonego podziału Europy po 1945 roku. Artykuł pokazuje, jak po 1989 roku przebiegała droga do wstępnego zrozumienia historii muzyki Śląska jako regionu kształtowanego przez polskie i niemieckie wpływy.

Silesia in German-Language Musicological Research of the Past 30 Years

Summary

After the dissolution of the Eastern Bloc and the decline of its aesthetic doctrine of socialist realism, it was necessary to resume the academic dialogue between the long-hostile societies. It quickly became clear that this could by no means be achieved if one side tried to win the other over; rather, it was necessary to come to terms with the deformations that the Cold War had left behind on both sides. The apodictic belief in the principle of autonomy among West German musicologists, in particular, was, in essence, no less authoritarian than the dictates of realism in Eastern Europe. On the contrary, when properly understood, realism is much closer to scientific music historiography than idealism, no matter how eloquently the latter is advocated. However, the fact that socialist materialism proved to be a hindrance to historiography based on the material foundations of music history is one of the peculiarities of the skewed European division after 1945. The article describes the path taken after 1989 to an initial understanding of the music history of Silesia between Poland and Germany.

HELMUT LOOS

Urodzony w 1950 roku; odbył studia w zakresie edukacji muzycznej w Bonn (egzamin państwowy), a następnie studia w zakresie muzykologii, historii sztuki i filozofii na Uniwersytecie w Bonn; stopień doktora uzyskał w 1980 roku, a w 1989 roku obronił habilitację. Od 1981 do 1989 roku pracownik naukowy na Uniwersytecie w Bonn w Katedrze Muzykologii. Dyrektor Instytutu Muzyki Niemieckiej Regionów Wschodnich w Bergisch Gladbach w latach 1989–1993. Profesor na Wydziale Muzykologii Historycznej na Uniwersytecie Technicznym w Chemnitz od kwietnia 1993 roku oraz na Uniwersytecie w Lipsku od października 2001 roku do marca 2017 roku. W 2003 roku otrzymał tytuł profesora *honoris causa*

Konserwatorium im. Mykoły Łysenki we Lwowie. Dziekan Wydziału Historii, Historii Sztuki i Orientalistyki Uniwersytetu w Lipsku w latach 2003–2005. Członek honorowy Gesellschaft für deutsche Musikkultur im südöstlichen Europa (Towarzystwa Niemieckiej Kultury Muzycznej w Europie Południowo-Wschodniej) w Monachium od 2005 roku. W 2014 roku otrzymał tytuł doktora *honoris causa* Narodowego Uniwersytetu Muzycznego w Bukareszcie.

Członek międzynarodowych komitetów redakcyjnych czasopism „Hudební Věda” (Praga, do 2019), „Ukraïns’ke Muzykoznavstvo” (Kijów), „The Culturology Ideas” (Kijów), „Musicological Thought of Dnipropetrovsk Region” (Dniepr), „Lietuvos Muzikologija” (Wilno), „Menotyra. Studies in Art” (Wilno), „Ars & Humanitas” (Lublana), „Musicology Today” (Bukareszt), „Muzica” (Bukareszt) oraz „Studies in Penderecki” (Princeton, New Jersey).

Bibliografia: *Musikgeschichte zwischen Ost und West: Von der „musica sacra” bis zur Kunstreligion. Festschrift für Helmut Loos zum 65. Geburtstag*, red. S. Keym, S. Wünsche, Leipzig 2015; V. Sandu-Dediu, *Laudatio Helmut Loos*, „Musicology Today” 2015, No. 22, [online:] <http://www.musicologytoday.ro/BackIssues/Nr.22/thoughts.php>; Loos, Helmut, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. L. Finscher, *Personenteil*, Bd. 11, 2 Ausg., Kassel–Stuttgart 2004, szp. 444–445. Dalsze informacje dostępne na stronie: <https://www.gko.uni-leipzig.de/index.php?id=10587>.

Born in 1950; he completed studies in music education in Bonn (state examination) followed by studies in musicology, art history and philosophy at the University of Bonn; doctorate in 1980, senior doctorate (Habilitated Doctor) in 1989. Research fellow at the University of Bonn, Department of Musicology from 1981 until 1989. Director of the Institute of German Music in the East in Bergisch Gladbach between 1989 and 1993. Professor of Historical Musicology at the Chemnitz University of Technology since April 1993 and at the Leipzig University from October 2001 till March 2017. Appointment to Professor *honoris causa* at the Mykola Lyssenko Conservatory in Lviv in 2003. Dean of the Department of History, Art History and Oriental Studies at the Leipzig University between 2003 and 2005. Honorary member of the Gesellschaft für deutsche Musikkultur im südöstlichen Europa (Society of German Musical Culture in Southeast Europe) in Munich since 2005. 2014 – honorary doctor of the National University of Music in Bucharest.

Member of international editing councils for the periodicals *Hudební věda* (Prague, until 2019), *Ukraïns’ke muzykoznavstvo* (Kiev), *The Culturology Ideas* (Kiev), *Musicological Thought of Dnipropetrovsk Region* (Dnipro), *Lietuvos muzikologija* (Vilnius), *Menotyra. Studies in Art* (Vilnius), *Ars & Humanitas* (Ljubljana), *Musicology Today* (Bukarest), *Muzica. Romanian Music Magazine* (Bukarest) and *Studies in Penderecki* (Princeton, New Jersey).

References: *Musikgeschichte zwischen Ost und West: Von der ‘musica sacra’ bis zur Kunstreligion. Festschrift für Helmut Loos zum 65. Geburtstag*, ed. by S. Keym,

S. Wünsche, Leipzig 2015; V. Sandu-Dediu, 'Laudatio Helmut Loos', [in:] *Musicology Today* 2015, No. 22, [online:] <http://www.musicologytoday.ro/BackIssues/Nr.22/thoughts.php>; Loos, Helmut, [in:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. by L. Finscher, *Personenteil*, Vol. 11, 2nd ed., Kassel–Stuttgart 2004, col. 444–445. Further information is available at <https://www.gko.uni-leipzig.de/index.php?id=10587>.

1.

Dialog kultur

Dialogue of Cultures

JANKA PETŐCZOVÁ

Institute of Musicology, Slovak Academy of Sciences, Bratislava

Music Migration in the Territory of Present-Day Slovakia in the Early Modern Period: Transregional Contexts (Spiš – Šariš – Gemer and Malohont – Silesia)

The present-day Slovak Republic was in the early modern period part of the historical Hungarian Kingdom. After the defeat of the Hungarian army at the battle of Mohács in 1526, great changes occurred in Central Europe. The result of the disintegration of the Hungarian Kingdom was the relocation of cultural life into untouched regions of Upper Hungary and Transylvania. This process went in parallel with the emergence of Humanism and the Reformation. The major centres of musical life were the cities of Pressburg (Prešporok; today's Bratislava) in the west and Kaschau (Košice) in the east. It is known that two regions in the northern part of Slovakia had a special status – Zips (Spiš) and Scharosch (Šariš).¹ Both were untouched by Turkish attacks, so in these regions we can observe better conditions for musical life in the Lutheran urban cantorates. It is no coincidence that two music collections have been preserved here: the Leutschau (Levoča) Lutheran Music Collection in Zips and the Bartfeld (Bardejov) Lutheran Music Collection in Scharosch. In the 16th century, there were five free royal towns on the territory of north-eastern Slovakia – Bartfeld, Eperies (Prešov), Leutschau, Kesmark (Kežmarok) and Kaschau.² We can follow an internal music migration among these Lutheran municipal cantorates from the half of the 16th century. We know that the first Lutheran school rector Leonard Stöckel lived in

¹ R. Rybářič, *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. Stredovek, renesancia, barok* [The history of musical culture in Slovakia I. Middle Ages, Renaissance, Baroque], Bratislava 1984, pp. 45–76.

² J. Petőczová, 'Musical Life in Urban Communities of North-Eastern Slovakia in the Period of Reformation', [in:] *Musicologica Brunensia* 2020, Vol. 55, No. 1, pp. 39–55.

Bartfeld, in Scharosch. His musical manuscripts have been preserved in Kesmark, in Zips. After his death, this composite volume was used in Leutschau. The short text *Amor docet musicam* was written in Leutschau. An outstanding organist in Leutschau Samuel Marckfelner, who was born in Kaschau, noted the text in an autobiographical poem preserved in the tablature book with the shelfmark MUS A 5 (olim 13994).³

Thus, the migration of music and musicians in the two regions: **Zips** and **Scharosch**, is relatively well explored.⁴ The region of **Gemer** and **Malohont**, however, which is situated to the south of Zips, has not been subjected to systematic research yet. I will introduce and discuss some archival documents that prove musical contacts in the territories of eastern Slovakia and in the territory of present-day Poland, especially in Silesia and in formerly German-speaking cities. I will focus on three main topics: terminology, music migration habits, migration of musicians.⁵

Terminology

The sociological term ‘**migration**’ is used in historical musicology to express the transfer of the art of sound in connection with the acceptance of the social origin and functions of music, which accompanies people through their lives and migrates with the human population. From the literary point of view, the collocation ‘m u s i c m i g r a t i o n’ represents an anthropomorphic metaphor; in musicology, the collocation is understood in an anthropological context in relation to the person of the musician. The term ‘musical personality’ refers to both the composer and the performer, as well as the person professionally inclined to engage in musical phenomena (musical theorist, critic, teacher, maker of musical instruments, etc.).⁶ The research on music migration also includes

³ J. Petőczová, *Hudba ako kultúrny fenomén v dejinách Spiša. Raný novovek* [Music as a cultural phenomenon in the history of Zips/Spiš. The early modern period], Bratislava 2014.

⁴ M. Hulková, ‘Musikalische Kontakte zwischen der Zips (Spiš) und Schlesien’ [Musical contacts between Zips/Spiš and Silesia], [in:] *Early Music – Context and Ideas. International Conference in Musicology, Kraków, 18–21 September 2003*, Kraków 2003, pp. 205–214; J. Petőczová, ‘The Role of Silesia in the Development of Musical Culture in the Towns of Spiš/Zips and Šariš/Scharosch’, [in:] *The Musical Culture of Silesia before 1742. New Contexts – New Perspectives*, ed. by P. Gancarczyk, L. Hlávková-Mráčková, R. Pošpiech, [series:] Eastern European Studies in Musicology, Vol. 1, ed. by M. Gołąb, Frankfurt am Main 2013, pp. 161–178.

⁵ *Prínos osobností pre rozvoj hudobnej kultúry Gemera a Malohontu* [The contribution of prominent figures to the development of the musical culture of Gemer and Malohont], ed. by J. Lengová, Bratislava 2014; *Hudba – výskum – kontexty* [Music – research – contexts], ed. by J. Lengová, Bratislava 2015.

⁶ R. Strohm, ‘The Wanderings of Music through Space and Time’, [in:] *Music Migration in the Early Modern Age. Centres and Peripheries – People, Works, Styles, Paths of Dissemination and*

migration of musical sources and transmission of musical works (thinking). We can divide the issue of music migration into: 1) *g e o g r a p h i c a l m i g r a t i o n*, which can be *i n t e r n a l* (within the home territory) or *e x t e r n a l* (leaving the borders of a territorially defined state unit); 2) *c h r o n o l o g i c a l m i g r a t i o n*, which may relate to the current musical repertoire (transfers of sources, copying of works) or the established repertoire (penetration of classical pieces into music in new stylistic periods).⁷

In the case of Lutheran cantorates based on German models, we can study music migration with an emphasis on the local and individual aspects of musical culture. With regard to the individual aspects of musical culture, we can study the adaptation of the musical repertoire to the new conditions: the introduction of *missa brevis* into Lutheran services, the translations of Martin Luther's hymns into native languages (Czech, Polish, Slovak, Hungarian), the migration of polyphonic Renaissance and Baroque music. From the *g e o g r a p h i c a l* point of view, it is possible to explore the transfer of musical culture from centres such as Wittenberg and Leipzig or Dresden to other cities in Central Europe and in Slovakia: usually via Silesia through Görlitz (Zgorzelec), Breslau (Wrocław), Brieg (Brzeg), Neisse (Nysa), Oppeln (Opole) or via Moravian Silesia. The migration of musical sources was also reciprocal: we can find the music of Heinrich Schütz (*Kapellmeister* in Dresden) in the Leutschau and Bartfeld Music Collections, and from time to time also *vice versa* – for example, the music of Johann Schimrack senior, an organist from Zips, was included into the repertoire of the Church of St Mary Magdalene in Breslau.⁸

Music migration habits

The oldest example of external geographical music migration from Silesia to Zips is the composite volume N 139 preserved in Kesmark. One of the owners of the volume was Johannes Fabri, rector of the school in Zipser Bela (Spišská Belá) in

Influence, ed. by J. Guzy-Pasiak, A. Markuszewska, Warsaw 2016, pp. 17–32; *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe: Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, ed. by G. zur Nieden, B. Over, Bielefeld 2016; *Music Migrations in the Early Modern Age: People, Markets, Patterns and Styles*, ed. by V. Katalinić, [series:] Muzikološki zbornici, Vol. 18, Zagreb 2016; T. Jež, 'The Italian Music Collection of Daniel Sartorius from Breslau', [in:] *Music Migration in the Early Modern Age. Centres and Peripheries...*, p. 171.

⁷ J. Petőczová, 'Migrácia hudobných prameňov ako zdroj poznania hudobnej minulosti Spiša' [The migration of musical manuscripts and prints as a source of knowledge of the musical past of Zips/Spiš], *Musicologica Slovaca* 2022, Vol. 13 (39), No. 1, pp. 36–57.

⁸ J. Petőczová, 'Šimrák versus Šimbracký. Mythen und Realität in der slowakischen Musikhistoriographie', [in:] *Hudební věda* 2015, Vol. 52, No. 3–4, pp. 273–316.

1567. In **1566**, he lived in Görlitz, so he was familiar with Petrus Vincentius, rector of the local school. It was in the time of transformation of the school into a Lutheran Gymnasium Augusteum. The Gymnasium became famous because of its high standards in teaching and cultivating music.⁹ Johannes Fabri brought the volume to Zips and here, in Zipser Bela, he made a copy of the textbooks *De Musica* by Leonard Stöckel. The volume contains, among other things, a copy of Nicolaus Listenius' textbook *Rudimenta in musicae: in gratiam studiosae iuventutis diligenter comportata* and two textbooks printed in **1566** – *D. Erasmi Roterodami De Civilitate Morum puerilium libellus* and *Inicia Doctrinae Arithmeticae olim a Glareano Tradita*.¹⁰ The volume migrated together with its owners from Görlitz to Zipser Bela, to Kesmark, to Georgenberg (Spišská Sobota), to Leibitz (Lubica) and to Leutschau.

In relation to the year **1566**, we have a source preserved in Zips, in the Lutheran Church Library in Deutschendorf (Poprad), district Felka (Veľká). The manuscript *Gebeth nach der Summa Der Sonntag-Evangelien zur HochMeß | gerichtet | In Ecclesia Bartphana per M R* was created in Scharosch.¹¹ The initials *M R* refer to Michael Radaschinus Liburnus (1510–1566), the first Lutheran pastor in Bartfeld. His name Liburnus (from Liburnia) denoted the historical name of a region on the eastern coast of Istria and northern Dalmatia. Radaschinus was active in Bartfeld from 1544, at the same time as Stöckel.¹² The service book *Gebeth nach der Summa Der Sonntag-Evangelien* contains prayers in four languages (German, Latin, Hungarian, Slovakised Czech) including a scored *Pater Noster* – *Otče náš genž gsy na Nebesych*.

We can follow the interregional and trans-regional music migration among musicians and teachers in Lutheran cantorates. We have evidence about cantor Zacharias Wier, who came from Berlin; he was active in Kesmark from **1596**.¹³ The

⁹ P. Epstein, 'Görlitzer Schulmusik um 1600', *Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens* 1929, Vol. 63, pp. 124–153; F. Torsten, F.-J. Machatius, 'Görlitz', [in:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. by L. Finscher, *Sachteil*, Vol. 5, Kassel et al. 2004, col. 1533–1538.

¹⁰ F. Matúš, 'De Musica Leonardi Stöckelii', *Slovenská hudba* 1991, Vol. 17, No. 4, pp. 360–416; F. Matúš, 'Príspevok k poznaniu vývinu hudobnoteoretického myslenia na Spiši v 16. storočí' [A contribution to the knowledge of the development of music-theoretical thinking in Zips/Spiš in the 16th century], [in:] *Musicologica Slovaca et Europaea* 1994, Vol. 19, pp. 35–40.

¹¹ *Gebeth nach der Summa Der Sonntag-Evangelien zur HochMeß | gerichtet | In Ecclesia Bartphana per M R*, Evangelical Lutheran Church Library in Poprad-Veľká, no shelfmark.

¹² A. Hajduk, 'Život a dielo Michala Radašina' [The life and work of Michael Radaschin], [in:] *Miscellanea Anno 1998*, ed. by P. Kónya, R. Matlovič, [series:] Acta Collegii. Evangelici Presoviensis, Vol. 3, Prešov 1998, p. 47.

¹³ J. Lipták, *Geschichte des evangelischen Distrikts-Lyzeums A.B. in Kesmark*, Kežmarok/Kesmark 1933, p. 42.

composer Thomas Gosler represents the farthest external geographical migration; he was also active in Kesmark, from 1625. He was born in Flensburg in the former Kingdom of Denmark; he left Flensburg before 1620 and – after staying in Silesia and Moravia in exile – he settled in Zips. Two of his works survived in the Leutschau tablature book with the shelfmark MUS A 3 (olim 13992): a polychoral sacred concerto *Ist Gott für uns, wer mag wider uns sein?* and a six-part motet *Du hast mir das Herz genommen*. The reason for Gosler's migration was apparently the persecution amidst the religious turmoil during the so-called Palatinate War (1620–1624) and Danish War (1625–1629).

An interesting example of the migration of musicians from Silesia to Zips and Scharosch is the Plotz family, who originated in Silesia. Two brothers **Johann Plotz** and **Georg Plotz** were born in Brieg; the first in 1608 and the second in 1614. We know this thanks to the research of a Polish musicologist Katarzyna Spurgiasz. She discovered that their father was **Caspar Plotz**, an organist in Brieg. His sons worked as organists in three cities – Kesmark, Leutschau and Eperies.¹⁴ Even the two oldest tablature books in the Leutschau Lutheran Music Collection are connected with the names of **Caspar** and **Johann Plotz**. **Georg Plotz** was active as an organist in Kesmark from 1639 and in Eperies from 1650 to 1661. After his death, a musical inventory *Catalogus Partium seu Librorum Musicorum* was made. The inventory confirms that Georg Plotz had an extensive collection of musical prints and manuscripts. The collection included his own works and also musical prints used in European cantorates, for example the anthology *Geistliche Concerten und Harmonien* of Ambrosius Profius.¹⁵

One of the lesser-known examples of musical interactions between Silesia and the regions of present-day Slovakia is the migration of the *cori spezzati* motet *Gott, es ist mein rechter Ernst* by **Georg Seidel** preserved in the Leutschau Lutheran Music Collection (see illustration 1, p. 48). Georg Seidel was a pastor in the church of St Bernardine of Siena (1649) and later a pastor in the church of St Mary Magdalene (1655–1667) in **Breslau**. Thomas Gosler made a copy of this motet in the tablature book with the shelfmark MUS A 3, in 1638, in Schemnitz (Banská Štiavnica) in the region of **Hont** in **central Slovakia**. What do we actually know about Georg Seidel from Slovak sources? Firstly, he was *Ecclesiae Vratis[aviensis] Neapolitanae Praepositus* – this data can be found in an early occasional print, *Sacrum Nuptiale...*, published in Leutschau in **1648**. According to this print, pastor in Leutschau

¹⁴ K. Spurgiasz, 'Bregenses Silesii: New Discoveries about the Plotz Family History', *Musicalogica Slovaca* 2022, Vol. 13 (39), No. 1, 141–147.

¹⁵ The Eperies Lutheran Music Collection has not survived. J. Petőczová, 'Prešovskí mestskí hudobníci v 17. storočí' [Municipal musicians of Eperies/Prešov in the 17th century], *Slovenská hudba* 1993, Vol. 19, No. 3–4, pp. 357–375.

Christoph Schlegel married the daughter of a merchant from Breslau, Rosina Gloger. In the print, we can see the names of 16 burghers of Breslau as authors of poems: Christophorus Freywald (*Silesia Inferiori Cancellarius*), Georgius Seidelius (*Praepositus*), Elias Major (*Rector et Professor*), etc.; among them a name of a musician Johann Balthasar Carg, cantor in the Church of St Elizabeth and *collega* at the Elisabethgymnasium.¹⁶ Johann Balthasar Carg[ius] worked as a cantor in the Church of St Elizabeth in the years 1645–1669.¹⁷



Illustration 1. G. Seidel, *Gott, es ist mein rechter Ernst* (Ps. 108) – the manuscript from the Leutschau (Levoča) Lutheran Music Collection, Part-book B₂, SK-Le, shelfmark MUS A 63. Reproduced with the kind permission of the Congregations of the Evangelical Church of the Augsburg Confession in Slovakia in Levoča

Secondly, we know that Georg Seidel had a sister **Mary**, who lived in Silesia and married a musician **Adam Langfeld**. Mary and Adam Langfeld had a son **Christian**, born in 1626 in Leobschütz (Głubczyce; southern Opole Voivodeship, northwest of Ostrava). Langfeld's family moved to Zipser Neudorf (Spišská Nová Ves), where the father **Adam Langfeld** worked as a cantor in the years 1632–1634 and later as a pastor. His son **Christian** studied first in **Zipser Neudorf**, later in **Breslau**, where his uncle Georg Seidel lived. After two years in Breslau, Christian Langfeld continued his studies in **Königsberg**, and after his return to the Hungarian Kingdom, he worked from 1650 as a school rector in **Rosenau** (Rožňava) – the biggest city in the **Gemer** region, and later as a pastor in **Zips**.¹⁸ We have to

¹⁶ *Sacrum Nuptiale ... Christophori Schlegelii, SS. Theolog. Doctoris, ... Leutschoviae ... superioris Hungariae Civitate ac Scepusii Metropoli, Ecclesiae Pastoris Gymnasiique Inspectoris ... Secundum Sponsi, Cum ... Rosina Glogeria ... Anno 1648*. J. Čaplovič, *Bibliografia tlači vydaných na Slovensku do roku 1700* [Bibliography of prints published in Slovakia before 1700], Vol. 1, Martin 1972, p. 343.

¹⁷ T. Jež, 'Z pamětníkův muzikálního humanisty. *Schreibkalender* Eliasia Maiora (1588–1669) jako zdroj do historie kultury muzycznej Wrocławia' [From the diaries of a musical humanist. *Schreibkalender* by Elias Maior (1588–1669) as a source for the history of musical culture in Wrocław], *Odrodzenie i Reformacja w Polsce* 2017, Vol. 61, p. 182–184.

¹⁸ *Vide* account books of Spišská Nová Ves.

realise, however, that the interactions between people were at that time – also thanks to family ties – much closer than we usually imagine.

Migration of musicians

There are a lot of archival references to musical interactions between the Silesian and the Upper-Hungarian subjects: students, teachers, musicians and Lutheran pastors. The records document purchases of *musicalia* in Silesia, possibilities of study in Breslau for students from urban communities of the north-eastern Slovakia and – *vice versa* – the activities of Silesian teachers, rectors and cantors in Central Europe.¹⁹ One of the little-known sources for research is the book *Gymnasiology* (printed in Bratislava in 1971); the book was created as a translation of the manuscript titled *Gymnasiologia Evangelico-Hungarica, sive Historia Scholarum et earundem Rectorum Celebriorum*. The manuscript contains the stories of Lutheran schools and teachers, written by two rectors of the Lutheran Lyceum in Eperies and finished around 1728. The schools are divided according to their significance into schools of magnates and the aristocracy, schools of free royal and mining towns and schools of small towns, village schools and articular schools.²⁰

From the many data on school rectors, the city of Kesmark seems to be very interesting for research into migration of musicians. We know that Thomas Gosler was active in Kesmark in the first half of the 17th century. And at the turn of the century, we can find in Kesmark the school rector **Paul Apelles von Löwenstein**; according to *Gymnasiologia*, he was a nobleman originally from **Zipser Neudorf**; he worked as a school rector in **Reichenstei** (Złoty Stok, a Lower Silesian town), then in Silesian **Ohlau** (Oława); from there, he moved to **Modern** (Modra, now in western Slovakia), around 1703 he came to **Dobschau** (Dobšiná) in Gemer, and later to **Kesmark**, where he died (1707).²¹ At the beginning of his career, in the years 1665–1670, he was active as a cantor in the monumental wooden Peace Church in the Silesian town of Schweidnitz (Świdnica). In an account book of the town Zipser Neudorf, there are mentions about **Johann Apelles**, a Lutheran pastor active in 1638–1643. At the same time, another member of the Apelles family –

¹⁹ T. Jež, 'Stypendia wrocławskiej Rady Miejskiej jako instytucja kształcenia kadr muzycznych w latach 1550–1650' [Scholarships of the Wrocław City Council as an institution for the training of musicians in the years 1550–1650], [in:] *Śląska Republika Uczonych* [Silesian Republic of Scholars], Vol. 3, ed. by M. Hałub, A. Mańko-Matysiak, Wrocław 2008, pp. 155–181.

²⁰ J. Rezik, S. Matthaecides, *Gymnaziológia. Dejiny gymnázií na Slovensku* [Gymnasium research. The history of grammar schools in Slovakia], Bratislava 1971, pp. 452, 453.

²¹ *Ibidem*, pp. 314, 326, 409, 501.

Balthasar Apelles – was active as a cantor and composer in the Lutheran church in Leutschau in 1635–1641, and later as a notary and a school inspector in Kirchdrauf (Spišské Podhradie) – the same place where the outstanding composer and organist **Johann Schimrack senior** was active. Apelles and Schimrack both died in the same year **1657**.²² Therefore, for further research, the genealogy of the Apelles family will be the most interesting, especially because of the preserved musical piece by **Paul Apelles**. We can find one exemplar of it in the Wrocław University Library; his *Hochzeitscarmen* was written in **1681** on the occasion of the marriage of Johann Scholtz, a notary from Ohlau, and his bride, Mary Elisabeth Weiland. On the title page, Paul Apelles identified himself as the rector of the school and also as a member of the Collegium Musicum in **Ohlau**.²³

Conclusion

The music migration and music interactions in the sphere of musical culture among Central European regions were mutual, permanent, extensive and reciprocal. We can reconstruct these relationships from a number of historical archive and musical sources. I focused only on selected questions. There are at least two other important lines of research – the peregrinations of students and the migration of organ builders. For the research on peregrination, there are useful manuscript sources called *Album amicorum*. One of them, the *Stammbuch* of **Christoph Bremer**, contains notes from his travels around Zips. In 1648, he visited three towns – Nehre (Strážky), Kirchdrauf and Kesmark.²⁴ For the research on organ builders, there is an interesting person of **Johann Hummel**, who was invited from **Kraków** to Leutschau in 1615 to build an organ in the main church. Hummel worked at that

²² *Acta forensia ab Anno 1643 usque 1695*, Ministry of Interior of the Slovak Republic, State Archive in Prešov, Levoča Archive Department, Magistrate of the Municipality of Spišské Podhradie, f. 110.

²³ H.J. Moser, *Sing- und Musizierbuch. Eine Haus- und Schulmusiksammlung schlesischer Meister aus dem 14.–19. Jahrhundert*, [series:] Silesia cantat, Vol. 6, ed. by F. Feldmann G. Speer, Dülmen 1971, pp. 55–59; S. Aderhold, *Chronologische Musikgeschichte der evangelischen Gemeinde in der Friedenskirche zu Schweidnitz unter Berücksichtigung der Entwicklung ihres Kirchenarchivs. Historia muzyki Kościoła Pokoju w Świdnicy z uwzględnieniem rozwoju archiwum kościelnego*, III.18. *Kantor, Paulus Apelles*, pp. 80–87, [online:] http://stephan-aderhold.de/Musikgeschichte_Friedenskirche_Schweidnitz_epub_low_resolution_201507281255.pdf [23 May 2023].

²⁴ Ch. Bremer, *Stammbuch*, Wrocław University Library (WRu), Manuscripts Department, shelfmark 1949/1057, pp. 317, 205, 569, RAA Database, [online:] <http://www.raa.phil.uni-erlangen.de/recherche/stammbuchhalter.shtml?file=stammbuchhalter&suchbegriff=Bremer&suchort=&logik=&sort=1#> [23 May 2023].

time on the organ in **Olkusz** (Małopolska Voivodeship) and in **Kraków** (St Mary's Church).²⁵ One of Hummel's letters in the Polish language from **1615** has been preserved in the Leutschau archive. The letter contains interesting information about the materials supposed to make pipes for the organ – lead and tin. However, that is already a topic for a separate article.²⁶

Translated by Monika Dorna

Bibliography

- Aderhold, Stephan, *Chronologische Musikgeschichte der evangelischen Gemeinde in der Friedenskirche zu Schweidnitz unter Berücksichtigung der Entwicklung ihres Kirchenarchivs. Historia muzyki Kościoła Pokoju w Świdnicy z uwzględnieniem rozwoju archiwum kościelnego, III.18. Kantor, Paulus Apelles*, [online:] http://stephan-aderhold.de/Musikgeschichte_Friedenskirche_Schweidnitz_epub_low_resolution_201507281255.pdf [23 May 2023].
- Čaplovič, Ján, *Bibliografia tlači vydaných na Slovensku do roku 1700* [Bibliography of prints published in Slovakia before 1700], Vol. 1, Martin 1972.
- Epstein, Peter, 'Görlitzer Schulmusik um 1600', *Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens* 1929, Vol. 63.
- Fuchs, Torsten, Machatius, Franz-Jochen, 'Görlitz', [in:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. by Ludwig Finscher, *Sachteil*, Vol. 5, Kassel et al. 2004.
- Gergelyi, Otmar, Wurm, Karl, 'Osudy chýrneho levočského organa' [The story of the famous organ of Leutschau/Levoča], *Hudobný archív* 1981, Vol. 4.
- Hajduk, Andrej, 'Život a dielo Michala Radašína' [The life and work of Michael Radaschin], [in:] *Miscellanea Anno 1998*, ed. by Peter Kónya, René Matlovič, [series:] Acta Collegii Evangelici Presoviensis, Vol. 3, Prešov 1998.
- Hudba – výskum – kontexty* [Music – research – contexts], ed. by Jana Lengová, Bratislava 2015.
- Hulková, Marta, 'Musikalische Kontakte zwischen der Zips (Spiš) und Schlesien' [Musical contacts between Zips/Spiš and Silesia], [in:] *Early Music – Context and Ideas. International Conference in Musicology, Kraków, 18–21 September 2003*, Kraków 2003.
- Jež, Tomasz, 'Stypendia wrocławskiej Rady Miejskiej jako instytucja kształcenia kadr muzycznych w latach 1550–1650' [Scholarships of the Wrocław City Council as an institution for the training of musicians in the years 1550–1650], [in:] *Śląska Republika Uczonych* [Silesian Republic of Scholars], Vol. 3, ed. by Marek Hałub, Anna Mańko-Matysiak, Wrocław 2008.

²⁵ Hans/Johann Hummel began to produce the pipes of the Leutschau organ in Poland; he arrived in Zips in 1624, but he could not complete the organ, as he died of a tragic accident in 1630. It was completed by the Polish organ maker Jerzy/Georg Nitrowsky. O. Gergelyi, K. Wurm, 'Osudy chýrneho levočského organa' [The story of the famous organ of Leutschau/Levoča], *Hudobný archív* 1981, Vol. 4, p. 54.

²⁶ This study forms part of VEGA grant project no. 2/0012/21 'Migrácia hudobníkov a transmisia hudby v 17.–19. storočí na Slovensku a v strednej Európe' [The migration of musicians and the transmission of music in the 17th to the 19th centuries in Slovakia and in Central Europe], implemented in 2021–2024.

- Jež, Tomasz, 'The Italian Music Collection of Daniel Sartorius from Breslau', [in:] *Music Migration in the Early Modern Age. Centres and Peripheries – People, Works, Styles, Paths of Dissemination and Influence*, ed. by Jolanta Guzy-Pasiak, Aneta Markuszewska, Warsaw 2016.
- Jež, Tomasz, 'Z pamětníkův muzikálního humanisty. *Schreibkalender* Eliasa Maiora (1588–1669) jako zdroj do historie kultury muzycznej Wrocławia' [From the diaries of a musical humanist. *Schreibkalender* by Elias Maior (1588–1669) as a source for the history of musical culture in Wrocław], *Odrodzenie i Reformacja w Polsce* 2017, Vol. 61.
- Lipták, Johann, *Geschichte des evangelischen Distrikts-Lyzeums A.B. in Kesmark*, Kežmarok/Kesmark 1933.
- Matúš, František, 'De Musica Leonardi Stöckelii', *Slovenská hudba* 1991, Vol. 17, No. 4.
- Matúš, František, 'Príspevok k poznaniu vývinu hudobnoteoretického myslenia na Spiši v 16. storočí' [A contribution to the knowledge of the development of music-theoretical thinking in Zips/Spiš in the 16th century], *Musicologica Slovaca et Europaea* 1994, Vol. 19.
- Moser, Hans Joachim, *Sing- und Musizierbuch. Eine Haus- und Schulmusiksammlung schlesischer Meister aus dem 14.–19. Jahrhundert*, [series:] Silesia cantat, Vol. 6, ed. by Fritz Feldmann, Gotthard Speer, Dülmen 1971.
- Music Migrations in the Early Modern Age: People, Markets, Patterns and Styles*, ed. by Vjera Katalinić, [series:] Muzikološki zbornici, Vol. 18, Zagreb 2016.
- Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe: Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, ed. by Gesa zur Nieden, Berthold Over, Bielefeld 2016.
- Petőczová, Janka, 'Prešovskí mestskí hudobníci v 17. storočí' [Municipal musicians of Eperies/Prešov in the 17th Century], *Slovenská hudba* 1993, Vol. 19, No. 3–4.
- Petőczová, Janka, 'The Role of Silesia in the Development of Musical Culture in the Towns of Spiš/Zips and Šariš/Scharosch', [in:] *The Musical Culture of Silesia before 1742. New Contexts – New Perspectives*, ed. by Paweł Gancarczyk, Lenka Hlávková-Mráčková, Remigiusz Pośpiech, [series:] Eastern European Studies in Musicology, Vol. 1, ed. by Maciej Gołąb, Frankfurt am Main 2013.
- Petőczová, Janka, *Hudba ako kultúrny fenomén v dejinách Spiša. Raný novovek* [Music as a cultural phenomenon in the history of Zips/Spiš. Early modern period], Bratislava 2014.
- Petőczová, Janka, 'Šimrák versus Šimbracký. Mythen und Realität in der slowakischen Musikhistoriographie', *Hudební věda* 2015, Vol. 52, No. 3–4.
- Petőczová, Janka, 'Musical Life in Urban Communities of North-Eastern Slovakia in the Period of Reformation', *Musicologica Brunensia* 2020, Vol. 55, No. 1.
- Petőczová, Janka, 'Migrácia hudobných prameňov ako zdroj poznania hudobnej minulosti Spiša' [The migration of musical manuscripts and prints as a source of knowledge of the musical past of Zips/Spiš], *Musicologica Slovaca* 2022, Vol. 13 (39), No. 1.
- Prínos osobností pre rozvoj hudobnej kultúry Gemera a Malohontu* [The contribution of prominent figures to the development of the musical culture of Gemer and Malohont], ed. by Jana Lengová, Bratislava 2014.
- Rezik, Ján, Matthaëides, Samuel, *Gymnaziológia. Dejiny gymnázií na Slovensku* [Gymnasium research. The history of grammar schools in Slovakia], Bratislava 1971.
- Rybarič, Richard, *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. Stredovek, renesancia, barok* [The history of musical culture in Slovakia I. Middle Ages, Renaissance, Baroque], Bratislava 1984.
- Spurgjasz, Katarzyna, 'Bregenses Silesii: New Discoveries about the Plotz Family History', *Musicologica Slovaca* 2022, Vol. 13 (39), No. 1.

Strohm, Reinhard, 'The Wanderings of Music through Space and Time', [in:] *Music Migration in the Early Modern Age. Centres and Peripheries – People, Works, Styles, Paths of Dissemination and Influence*, ed. by Jolanta Guzy-Pasiak, Aneta Markuszewska, Warsaw 2016.

Migracje muzyczne na terenie dzisiejszej Słowacji we wczesnym okresie nowożytnym: konteksty transregionalne (Spisz – Szarysz – Gemer i Malohont – Śląsk)

Streszczenie

Muzyczne interakcje z regionami dzisiejszej północnej i wschodniej Słowacji (Spisz – Szarysz – Gemer i Malohont) są integralną częścią wielokulturowej różnorodności, którą odnajdujemy w historii muzyki śląskiej wczesnego okresu nowożytnego. Życie muzyczne kantoratów luterańskich w społecznościach miejskich tych regionów wykazywało wysoki stopień takich interakcji. Podstawą kontaktów muzycznych były transfer muzyki i migracja muzyków, która mogła mieć różne przyczyny, takie jak nauka w szkołach luterańskich w Niemczech, na Śląsku lub w niemieckojęzycznych enklawach regionów słowackich, przemieszczanie się muzyków w poszukiwaniu nowych możliwości pracy, ale także emigracja. Źródła muzyczne dokumentują okresy studiów na Śląsku i kontakty między nauczycielami (Johannes Fabri w Görlitz/Zgorzelcu), wędrowni uczniowie (Christoph Bremer i jego *Album amicorum*), przypadki emigracji (Johann Schimrack młodszy), przekazywanie repertuaru muzyki sakralnej (Heinrich Schütz, Georg Seidel) czy też międzyregionalne migracje muzyków (Thomas Gosler z Flensburga, Johann Plotz i Georg Plotz z Briegu/Brzegu). Artykuł wnosi w tym kontekście nową perspektywę, skupiając się na mało znanych źródłach i interakcjach muzycznych (Christian Langsfeld z Leobschütz/Głubczyc, Georg Seidel z Breslau/Wrocławia, Paul Apelles von Löwenstein z Zipser Neudorf / Nowej Wsi Spiskiej – kantor w Schweidnitz/Świdnicy od 1665 roku).

Music Migration in the Territory of Present-Day Slovakia in the Early Modern Period: Transregional Contexts (Spiš – Šariš – Gemer and Malohont – Silesia)

Summary

Musical interactions with the regions of present-day northern and eastern Slovakia (Zips/Spiš – Scharosch/Šariš – Gemer and Malohont) are an integral part of the multicultural diversity found in Silesian musical history of the early modern period. Musical life in Lutheran cantorates in urban communities of these regions showed a high degree of musical interactions. The basis of musical contacts was the transfer of music and the migration

of musicians, which could have various causes: studies at Lutheran schools in Germany, Silesia or in the German-speaking enclaves of the present-day Slovak regions, musicians relocating in search for new job opportunities, but also, for instance, escaping into exile. Musical sources document study periods in Silesia and contacts between teachers (Johannes Fabri in Görlitz/Zgorzelec), peregrination of students (Christoph Bremer and his *Album amicorum*), exile (Johann Schimrack jun.), transfer of the repertoire of sacred music (Heinrich Schütz, Georg Seidel), or the trans-regional migration of musicians (Thomas Gosler from Flensburg, Johann Plotz and Georg Plotz from Brieg/Brzeg). The article brings a new perspective in this context, focusing on little-known musical sources and interactions (Christian Langfeld from Leobschütz/Głubczyce, Georg Seidel from Breslau/Wrocław, Paul Apelles von Löwenstein from Zipser Neudorf / Spišská Nova Ves – cantor in Schweidnitz/Świdnica from 1665).

JANKA PETŐCZOVÁ

Doktor, pracownik naukowy w Zakładzie Historii Muzyki w Instytucie Muzykologii Słowackiej Akademii Nauk. Jej zainteresowania naukowe skupiają się na historii muzyki i kultury muzycznej na Spiszu, paleografii i historiografii muzycznej. Zajmowała się badaniami źródeł muzycznych z Leutschau/Lewoczy i transkrypcją rękopisów zapisanych w niemieckiej notacji organowej (opublikowanych w krytycznym wydaniu źródłowym *Musica Scepusii Veteris* – 11 tomów, drukowanych od 2003 roku). W 2014 roku opublikowała monografię *Hudba ako kultúrny fenomén v dejinách Spiša. Raný novovek* [Muzyka jako zjawisko kulturowe w historii Zipsa/Spisza. Wczesny okres nowożytny] (Bratysława: Ústav hudobnej vedy SAV; Prešovský hudobný spolok Súzvuk). Obecnie pracuje nad projektem „Migracja muzyków i transmisja muzyki w XVII–XIX wieku na Słowacji i w Europie Środkowej”.

Doctor, senior researcher in the Department of Musical History in the Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences. Her field of study covers the history of music and musical culture in the Zips/Spiš region, musical palaeography and musical historiography. She has been involved in the research of musical sources from Leutschau/Levoča and transcription of manuscripts written in German Organ Tablature Notation (published in the critical source edition *Musica Scepusii Veteris* – 11 volumes, printed since 2003). In 2014, she published the monograph *Hudba ako kultúrny fenomén v dejinách Spiša. Raný novovek* [Music as a cultural phenomenon in the history of Zips/Spiš. Early modern period] (Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV; Prešovský hudobný spolok Súzvuk). She is currently working on the project ‘Migration of Musicians and Musical Transmission in the 17th–19th Centuries in Slovakia and Central Europe’.

MAGDALENA DZIADEK
Jagiellonian University, Kraków

Dialogue of Cultures. The Cult of Beethoven in Upper Silesia from the End of the 19th Century till 1939

Upper Silesia is the eastern part of Silesia and one of the most important Central-European macro-regions. Once a hereditary domain of the Polish house of Piast, it underwent feudal fragmentation into many small principalities which by around 1350 were almost all incorporated into the nearby Kingdom of Czechia. As a result, for 600 years Upper Silesia remained politically separated from Poland and shared its fate with Czechia, ultimately becoming a province of the Habsburg empire. In the 18th century, however, the region was annexed by Prussia and later became a part of the united Germany. After the First World War, in consequence of the plebiscite, it was divided into two parts. The western one, with the capital in Oppeln (today Opole), was granted to the Weimar Republic, and the eastern one, with the capital in Kattowitz (today Katowice) – to newly re-established Poland. While the western part of Upper Silesia had an agricultural character, the eastern one belonged to the fastest-growing industrial areas in Europe. Interestingly enough, Kattowitz received the status of a city as late as in 1865, and its rapid industrial development was closely linked both to its natural resources and to its strategic location within the railway network built at that time. From the beginning of the 20th century, the process of Americanisation was taking place in the city, and shortly before 1914, Kattowitz began to play the role of a modern, multicultural metropolis. Its inhabitants, mostly Poles and Germans, were often bilingual; most of the representatives of the Polish middle class leaned towards German culture because they had been educated at German universities. Breslau, Berlin, Munich and Leipzig were the places chosen most frequently to study philosophy, medicine, law, technical sciences and arts. Secondary school education, both German and Polish, followed the

classical European model as far as the learning of Latin and Greek was concerned and put a strong emphasis on getting pupils acquainted with the European canons of literature and art. Therefore, well-educated people in the Upper Silesia who graduated from schools before the Second World War knew very well who Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, Wolfgang Amadeus Mozart and Ludwig van Beethoven were; those who knew who Adam Mickiewicz was were probably the minority (although the first complete translation of Mickiewicz's poems into German was made as early as in the 1830s).

At the end of the 19th century, professional musical institutions connected with private musical societies started their activities in the biggest Upper-Silesian towns: Beuthen (today Bytom) and Kattowitz. There were theatre stages in both cities, also giving opera performances. Besides, there was a concert hall in Kattowitz, where classical musical repertoire was performed, and a private music conservatory, active from 1912 under the leadership of Thomas Cieplik, the owner of Musikhaus in Beuthen. Beuthen was a rich city whose cultural traditions dated back to at least the 17th century. Standard classical repertoire, including the works by Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart and Ludwig van Beethoven, was taught in Cieplik's school.

In those times, an amateur musical movement began to be popular both in German and Polish circles. Many amateur choir societies connected with industrial institutions and churches were founded; at the beginning, they were exclusively German, but later Polish as well.

Apart from performing music, the Silesian choirs strove to strengthen the national identity of their members and supporters. Consequently, they operated in separate 'bubbles' of public space, addressing their offer either to the German majority or to the Polish minority. The fact that these groups were in a state of a strong social and political conflict shaped the artistic activity of the Upper-Silesian choirs since their repertoire included a significant number of compositions expressing German or Polish patriotism. However, there was also a neutral space to carry on a positive dialogue: that of classical music. By performing the works of classical masters such as Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven and Johann Brahms, both Polish and German societies showed their ambition to play the role of the promoter of European highbrow culture. The most important representative of the German amateur societies was Meister'scher Gesangverein, founded in 1883 by Oscar Meister (see illustration 1, p. 57) and led later by Fritz Lubrich, the conductor, composer and organ player (1888–1971) who was the main figure in the German musical life in Kattowitz till 1945 (see illustration 2, p. 57).

Meister'scher Gesangverein maintained a semi-professional level. In Kattowitz and other Silesian cities, including Rybnik, Pless (Pszczyna), Beuthen, Tarnowitz



Illustration 1. Oscar Meister. Reproduced from: *Festschrift zum 50 jährigen Bestehen des Meister'schen Gesangvereins Kattowitz*, Kattowitzer Buchdruckerei und Verlags-A.G., Kattowitz 1933, frontispiece, Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Wrocławskiego, [online:] <https://www.bibliotekacyfrowa.pl/dlibra/publication/19752/edition/37460?language=en> [29 December 2023]



Illustration 2. Fritz Lubrich. Reproduced from: *Festschrift zum 50 jährigen...*, after p. 6, Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Wrocławskiego, [online:] <https://www.bibliotekacyfrowa.pl/dlibra/publication/19752/edition/37460?language=en> [29 December 2023]

(Tarnowskie Góry), they performed such works as Beethoven's *Missa solennis*, the final part of his *Symphony No. 9*, as well as Bach's *Matthäus-Passion* and *Mass in B Minor*, not to mention Brahms' *Ein Deutsches Requiem*, Schumann's *Scenes from Goethe's Faust*, and so on. Beethoven's masterpieces were included in the repertoire of another amateur choir active among the Germans – Beuthener Gesangverein (later Singverein Beuthen), founded in 1900 by Franz Landsberger, a powerful financier and social activist of Jewish origin, the founder of Beuthener Konzerthausgesellschaft (around the same time). Because there was no professional symphony orchestra in Upper Silesia at that time, these works were performed with the participation of such orchestras invited from outside. The Silesian Philharmonic from Breslau (today Wrocław) was among them. With the help of this ensemble, Beethoven's *Symphony No. 9* was performed by Singverein Beuthen twice in the early 1920s. These spectacular presentations were perceived by the Upper-Silesian

German population as manifestations of the participation of the region in the European cultural heritage.

It is interesting that in 1922 the German-speaking Upper-Silesian writer Bruno Arndt (now almost completely forgotten – see illustration 3) wrote a novel entitled *Missa solemnis*.¹ In this novel, written in German and addressed to German-speaking readers, Arndt describes the cultural atmosphere of Kattowitz in the last two decades of the 19th century. The main character of *Missa solemnis* is the conductor Georg Krusius, the *alter ego* of Oscar Meister. The story, based on real events that took place in Kattowitz at the end of the 19th century, shows the distance between poor taste of the average listener in the city and the ideal of art symbolised by Beethoven's masterpiece. At the climactic moment of the story, *Missa solemnis* is conducted by its protagonist.

Polish amateur groups were not as technically advanced as Lubrich's Meister'scher Gesangverein or Singverein Beuthen, so they could not perform such a repertoire. However, already in the 19th century, the text of Schiller's ode sung in the final part of Beethoven's *Symphony No. 9* was translated into Polish by the Upper-Silesian catholic priest and poet Norbert Bonczyk. The first performances of Beethoven's vocal-and-instrumental works by Polish amateur choirs from Upper Silesia were those prepared by the group organised in 1913 by Stefan Marian Stoiński, a musician and political activist from Poznań (see illustration 4, p. 59). This city had been for centuries one of the richest Polish cities and became Prussian only during the partitions of Poland. It had socio-political structure similar to that of the Upper-Silesian locations. The name of Stoiński's choir, which was active till 1939, was Ogniwo [The link]. The group had reached a level that allowed it to perform classical repertoire in the 1920s, in the period when Katowice belonged to Poland and was the capital of the Silesian Voivodeship. At that time, the relatively young but rapidly developing (demographically and economically) city

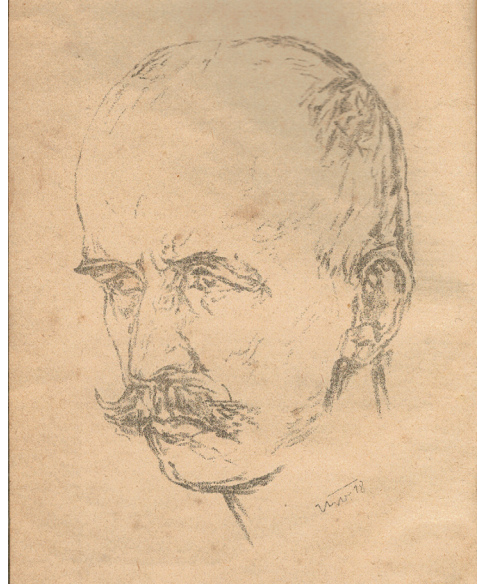


Illustration 3. Bruno Arndt, a drawing by Max Odoj. Reproduced from: M. Tau, *Bruno Arndt. Sein Wesen und Werk*, Verlag der Fr. Lintz'schen Buchhandlung, Trier 1920, frontispiece

¹ B. Arndt, *Missa solemnis*, Trier 1922.

became an area of fierce competition between Germans and Poles. Many new inhabitants of Polish origin came there to work in public state and municipal institutions. Their German neighbours, now representing a minority, were discriminated by the Polish authorities, especially during the rule of the voivode Michał Grażyński, which coincided with the period of the authoritarian rule after the *coup d'état* of 1926, in which nationalist attitudes grew in Poland. The political reality of that period had a clear impact on the character of musical life in Katowice.

In the 1920s and 1930s, the city was still the important musical centre for both German and Polish citizens. As before, each nationality maintained their own cultural institutions; both Meister'scher Gesangverein and Ogniwo were among them. There was a strong rivalry between the two choirs, which, paradoxically, brought positive results as concerns the dissemination of classical music repertoire, because both groups maintained their previous forms of activity focused on two aims: strengthening the sense of national identity of their members and listeners and participating in the cultural dialogue with the opposite group in order to enhance the position of highbrow culture in the local daily life. However, this dialogue was continued under the banner of the traditional idea of the superiority of German culture as the one being truly universal in terms of level and provided values. This situation was aptly described by Karl Sczodrok (Schodrok), the chief editor of the *Oberschlesier* magazine, the main Silesian cultural periodical which was published in Oppeln in the years 1919–1942:

Even if today the German-founded and German-style city of Kattowitz, as the capital of the Polish Silesian Voivodeship, is consciously exposed to the strongest Polish influences, the well-established German artistic movement continues to work tirelessly and unbroken, also welcomed by many intelligent Poles who, since Goethe and earlier, have



Illustration 4. Stefan Marian Stoiński. Reproduced from: Wikipedia. Wolna Encyklopedia, [online:] https://pl.wikipedia.org/wiki/Stefan_Marian_Stoi%C5%84ski#/media/Plik:Stefan_Marian_Stoinski.jpg [29 December 2023]

known how well German art is suited to form ties of understanding and friendship between people.²

Good examples of implementing this point of view by both participants of the Upper-Silesian music culture of the interwar period are the musical events organised in Katowice in the Beethoven Year 1927. In those days, both choirs, Meister'scher Gesangverein and Ogniwo, prepared programmes including great vocal-and-instrumental works by Beethoven to celebrate the 100th anniversary of his death. Lubrich's choir presented *Symphony No. 9* together with the symphony orchestra from Breslau. Stoiński's group prepared a larger programme including *Choral Fantasy*, Op. 80, *Meeresstille und glückliche Fahrt*, *Piano Concerto in G Major*, the overture to *Fidelio* and the *Coriolan* overture. *Choral Fantasy* and *Meeresstille und glückliche Fahrt* were presented with the texts newly translated into Polish by Emanuel Imiela, the then president of the Association of Polish Amateur Choirs in Upper Silesia. The soloist in Beethoven's *Piano Concerto* was Józef Turczyński, a prominent pianist from Warsaw, the professor of the State Music Conservatory and organiser of the first international Chopin Piano Competition which took place in Warsaw in February 1928.

Additionally, the special Beethoven issue of the Polish music periodical *Śpiewak* [The singer] edited in Katowice by Stefan Marian Stoiński was published. On the title page, some famous aphorisms created by Beethoven were printed in Polish translation, among others those well-known and characterising Beethoven's spiritual power, such as: 'Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen' [Strength is the morality of people who stand out from the others]. In the keynote essay of the publication, entitled *Geniusz i jego twarz* [The genius and his face],³ Stefan Marian Stoiński wrote about the sacred mission of Beethoven, placing him in the chain of the great representatives of mankind: Moses, Homer, Muhammad, Dante Alighieri, Nicolaus Copernicus, Rembrandt, Johann Wolfgang von Goethe, Napoleon Bonaparte, Adam Mickiewicz and Friedrich Nietzsche. He also quoted some famous sentences showing contribution of geniuses to the highest human achievements. It is surely not a coincidence that among the used quotations were those by the great German philosophers Immanuel Kant and Friedrich Nietzsche, provided directly in German. In this way, the author expressed his appreciation for German cultural heritage, independent of his political stance.

After 1927, both choirs, Ogniwo and Meister'scher Gesangverein, repeated their great Beethoven-programmes in Katowice and the neighbouring Silesian cities such as Königshütte or Bielitz. In the 1930s, Ogniwo included in their

² K. Szodrok, 'Unser Kattowitz', *Der Oberschlesier* 1932, No. 4, p. 184 (transl. by M.D.).

³ S.M. Stoiński, 'Geniusz i jego twarz' [The genius and his face], *Śpiewak* 1927, No. 2–3, pp. 14–19.

repertoire *Symphony No. 9*, which they performed with Polish text in the Finale, newly translated by their director Stoiński.

Additionally, Meister'scher Gesangverein gave two concerts in Warsaw in 1928. During the first of them, Lubrich's singers performed Beethoven's *Missa solemnis* together with the Orchestra of the Warsaw Philharmonic. A day earlier, the Polish orchestra came to Katowice to present the same work with Lubrich's choir in Katowice Theatre.

There was a significant difference between the reception of concerts taking place in Katowice and in Warsaw by German-speaking critics. After the Warsaw concert, the critic of the daily *Kattowitzer Zeitung* wrote with a dash of national pride: 'At both Warsaw concerts, the Upper Silesian singers have once again performed the German cultural work in the noblest and most invaluable sense of the word',⁴ while after the same concert given in Katowice another critic said: 'Through these two important institutions [choir and orchestra – M.D.], a very welcome understanding has come about between German and Polish circles on the neutral paths of art.'⁵ In the first case, we should talk about fierce rivalry between the two societies, while in the second case, we should use the categories of agreement and cooperation. This second case is crucial when Polish-German relations on the local level are concerned. We can indicate many examples which prove the tendency to lean towards agreement between the people and institutions representing two national groups in Katowice in the 1920s. Georg Steinitz, a critic and organ player, wrote about Stefan Stoiński in 1927 as being 'of great merit to the local musical life'.⁶ The presence of the adjective 'local' informs us about the existence of a special sense of national identity in Katowice and the whole Upper Silesia which led to defining the entire population as 'Silesian'. This type of consciousness, very characteristic also of our times, had been extremely popular among the Silesian intelligentsia, both German and Polish, since as early as the end of the 19th century. It also shaped local musical life. Most of the composers active in Katowice in the interwar period were members of the Association of Silesian Composers (Die Gilde Schlesischer Tonsetzer) founded in 1924 by Hermann Buchal from Breslau. The most prominent members of this group were Fritz Lubrich and Gerhard Strecke. They focused on creating music conceived as Silesian. The same can be said about them as organisers of the music movement in the capital of the Polish Silesia. Unfortunately, this trend collapsed with the rise of Nazism in Germany, giving way to the explosion of nationalism on both sides.

⁴ 'Zwei Meisterkonzerte im Warschau', *Kattowitzer Zeitung* 1928, No. 285, p. 2.

⁵ 'Konzert der Meisterschen Gesangvereins im Stadttheater Kattowitz', *Kattowitzer Zeitung* 1928, No. 284, p. 2.

⁶ G. Steinitz, 'Beethovenkonzert des polnischen Theaterorchesters unter Mitwirkung des Gesangvereins "Ogniwo"', *Kattowitzer Zeitung* 1927, No. 271, p. 2

The rivalry between Ogniwo and Meister'scher Gesangverein ended with the outbreak of the Second World War. From that moment, all Polish institutions in Katowice, now the part of Gau Oberschlesien, were suppressed and disbanded. All the representatives of the Polish intelligentsia were arrested or had to escape from the city. Until the end of the war, we can only talk about the work of German institutions there. The years 1940–1944 brought many presentations of Beethoven's music in Katowice. Some of them had an obvious propaganda background, other can be construed as referring to the traditional cult of Beethoven as a representative of the classics of universal significance. It is impossible not to notice that in Silesia in those years Beethoven came to be seen only as a representative of his nation. To a large extent, this would be the cause of the difficulties with rebuilding the Silesian cult of Beethoven after the Second World War. However, this issue is so complex that it requires a separate, dedicated study.

Bibliography

- Arndt, Bruno, *Missa solennis*, Trier 1922.
Festschrift zum 50 jährigen Bestehen des Meister'schen Gesangvereins Kattowitz, Kattowitz 1933.
 'Konzert der Meisterschen Gesangvereins im Stadttheater Kattowitz', *Kattowitzer Zeitung* 1928, No. 284.
 Szodrok, Karl, 'Unser Kattowitz', *Der Oberschlesier* 1932, No. 4.
 Steinitz, Georg, 'Beethovenkonzert des polnischen Theaterorchesters unter Mitwirkung des Gesangvereins "Ogniwo"', *Kattowitzer Zeitung* 1927, No. 271.
 Stoiński, Stefan Marian, 'Geniusz i jego twarz' [The genius and his face], *Śpiewak* 1927, No. 2–3.
 Tau, Max, *Bruno Arndt. Sein Wesen und Werk*, Trier 1920.
 'Zwei Meisterkonzerte im Warschau', *Kattowitzer Zeitung* 1928, No. 285.

Dialog kultur.

Kult Beethovena na Górnym Śląsku od schyłku XIX wieku do 1939 roku

Streszczenie

Obecność muzyki Beethovena w głównych miastach Górnego Śląska (Katowice, Chorzów, Bytom, Zabrze, Gliwice) datuje się od schyłku XIX wieku, kiedy w tym młodym, typowo robotniczym regionie zaczęła się tworzyć warstwa inteligencji. Dzieła kameralne Beethovena zaczęły wówczas funkcjonować jako element powszechnego repertuaru szkolnego i domowego. Powstały także towarzystwa śpiewacze – polskie i niemieckie. Ważnym elementem ich działalności było celebrowanie rozmaitych świąt i rocznic. Przy tej okazji zarówno polskie, jak i niemieckie zespoły wykonywały często *IX Symfonię* i *Missa solennis* Beethovena. Celem artykułu jest stworzenie kroniki tych wykonania oraz odtworzenie, na podstawie

analizy zachowanych dokumentów (źródeł prasowych, listów, wspomnień), mechanizmu tworzenia się kultu Beethovena na styku obu rozwijających się na Górnym Śląsku kultur.

Dialogue of Cultures. The Cult of Beethoven in Upper Silesia from the End of the 19th Century till 1939

Summary

The presence of Beethoven's music in the main cities of Upper Silesia (Katowice, Chorzów, Bytom, Zabrze, Gliwice) dates back to the end of the 19th century, when in this young, typically working-class region, the intelligentsia began to form. Beethoven's chamber works became then a part of the common school and home repertoire. There were also Polish and German singing societies organised. An important element of their activities was the celebration of various festivities. On those occasions, both Polish and German groups often performed Beethoven's *Symphony No. 9* and *Missa solemnis*. The aim of the article is to make a chronicle of these performances and to describe, on the basis of the analysis of preserved documents (press sources, letters, memories), the mechanism of the formation of the Beethoven cult at the meeting point of both cultures developing in Upper Silesia.

MAGDALENA DZIADEK

Profesor w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Ukończyła teorię muzyki w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. W 1992 roku doktoryzowała się w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie na podstawie pracy o warszawskiej krytyce muzycznej w XIX wieku, a w 2004 roku przeprowadziła tamże przewód habilitacyjny, przedstawiając monografię polskiej krytyki muzycznej w okresie Młodej Polski. Zajmuje się historią polskiej i środkowo-europejskiej kultury muzycznej w XIX i w pierwszej połowie XX wieku.

Professor at the Institute of Musicology of the Jagiellonian University. She graduated from the Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice. In 1992, she defended her doctoral dissertation on Warsaw music criticism in the 19th century at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences in Warsaw. In 2004, she completed her postdoctoral dissertation about Polish music criticism in the Young Poland period (1890–1914). Now, she focuses on the history of Polish and Central European musical culture in the 19th and the first half of the 20th century.

2.

**Muzycy związani ze Śląskiem
(XVII–XX wiek)**

Musicians Affiliated with Silesia
(17th–20th Centuries)

VÁCLAV KAPSA

Institute of Art History, Czech Academy of Sciences, Prague

Henricus Aloysius Brückner, *Magister Capellae* of the Prague Cathedral and Native of Liebenthal (Lubomierz, Lower Silesia)

Henricus Aloysius, or Heinrich Aloys, Brückner became part of written music history relatively late. It was solely the music from the second half of the 17th century preserved under his name that attracted the attention of later scholars. Robert Eitner published two short articles on Brückner,¹ the first ('Brückner, Aloys') following the article included by Ernst Ludwig Gerber in the second edition of his lexicon on the grounds of some music sources spotted in Merseburg,² and the second ('Brückner, Heinrich Aloys') based on the motet *O grande mysterium* surviving under Brückner's name in the Bokemeyer music collection in Berlin.³ Eitner was probably right in assuming those two could be the same person, although he did not know Gerber's sources, which have still not been identified. Later, Antonín Breitenbacher came across Brückner's compositions in the archive of the Collegiate Church of St Moritz in Kroměříž (Kroměříž), today a world-famous collection of 17th-century music.⁴ And shortly before that, Emilián Trola had provided crucial information

¹ R. Eitner, *Biographisch – Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Vol. 2: Bertalotti–Cochereau, Leipzig 1900, p. 208.

² E.L. Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Part 1: A–D, Leipzig 1812, p. 530.

³ H.A. Brückner, *O grande mysterium*, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (D-B), shelfmark Mus.ms. 30099; *vide* also H. Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970, pp. 107, 350.

⁴ A. Breitenbacher, *Hudební archiv kolegiálního kostela sv. Mořice v Kroměříži* [Music archive of the collegiate church of St Moritz in Kroměříž], Kroměříž 1928.

about Brückner, namely that he had composed a requiem for Cardinal Harrach.⁵ It came from two musical inventories representing two essential sources for understanding 17th-century Bohemian music, one compiled in the North Bohemian town of Trebnitz (Třebenice) in 1699 and the other in the Cistercian monastery in Ossegg (Osek) in 1706.

May Brückner have then been a *Kapellmeister* of St Vitus Cathedral before 1667, when the Archbishop of Prague, Cardinal Ernst Adalbert von Harrach, died in Vienna? This hypothesis quickly took hold since almost nothing was known about the music personnel of the Prague Cathedral at that time, and that is still very much true, except for vague information from Viennese sources about P. Augustin Kerzinger's Prague engagement in 1658.⁶ For example, Rudolf Quoika or Tomislav Volek mention Brückner as the probable *Kapellmeister* of the Prague Cathedral in their writings.⁷ It is only very recently that theatre researchers discovered clear evidence in the Harrach family archives that Brückner held this position in 1664; I will discuss it in more detail further on in this study.⁸ However, scholars dealing directly with cathedral sources have never come across Brückner's name, starting with Antonín Podlaha, through Rudolf Quoika and his later article on the music ensemble of St Vitus Cathedral, all the way to Marie Kostílková and Jiří Štefan or myself.⁹ Henricus Aloysius Brückner, therefore, remained for a long

⁵ E. Trola, 'Tote Musik (Ein Beitrag zur Musikgeschichte Böhmens)', *Musica divina* 1919, Vol. 7, pp. 71–72, 111–112, 139–144, 171–176, here 139; E. Trola, 'Brückner, Henricus Aloisius', [in:] *Pazdírkův hudební slovník naučný* [Pazdírek's educational dictionary of music], Vol. 2: *Část osobní* [Biographical part], ed. by G. Černušák, V. Helfert, Brno 1937, p. 113.

⁶ P. Nettel, 'Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts', *Studien zur Musikwissenschaft* 1921, Vol. 8, pp. 45–175, here 161; E.T. Hilscher, 'Kerzinger, P. Augustin (OSB?)', [in:] *Oesterreichisches Musiklexikon online*, ed. by B. Boisis, [online:] <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001d427> [23 May 2023].

⁷ R. Quoika, *Die Musik der Deutschen in Böhmen und Mähren*, Berlin 1956, p. 59; H. Vlhová, T. Volek, 'Hudba v katedrále sv. Víta' [Music in St Vitus Cathedral], [in:] *Pocta katedrále – Homage to the Cathedral*, programme book of the music festival for the 650th anniversary of the foundation of St Vitus Cathedral, Praha 1994, pp. 5–15.

⁸ A. Sommer-Mathis, P. Maťa, 'Die Prager Aufführung von *Betrug der Allamoda* (1660). Ein Beispiel für italienischen Kulturtransfer in Böhmen um die Mitte des 17. Jahrhunderts', *Divadelní revue* 2021, Vol. 32, No. 2, pp. 55–68.

⁹ A. Podlaha, *Catalogus collectionis operum artis musicae quae bibliotheca capituli metropolitani pragensis asservantur*, [series:] Editiones Archivii et Bibliothecae S. F. Metropolitani capituli pragensis, Vol. 19, Prague 1926; R. Quoika, 'Zur Geschichte der Musikkapelle des St. Veitsdomes in Prag (1619–1860)', *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 1961, Vol. 45, pp. 102–123; J. Štefan, *Ecclesia metropolitana Pragensis, catalogus collectionis operum artis musicae*, [series:] *Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae. Artis musicae antiquioris catalogorum series*, Vol. 4, Part 1, 2, Praha 1983, 1985 with an introductory essay by Marie Kostílková; J. Štefan, 'Hudba v katedrále v období baroka' [Music in the cathedral in the Baroque period], [in:] *Pražské arcibiskupství 1344–1994. Sborník statí o jeho působení a významu*

time a composer of unknown origin who attracted attention owing to his music surviving in Kroměříž and the abundant occurrence of his name and work in historical music inventories.¹⁰ One of the two sonatas from the Kroměříž archive was edited and recorded.¹¹ But as to the composer himself and his origin, we still knew nothing.

A few hitherto unknown or unnoticed scraps of information concerning Brückner, which no one had attempted to piece together, have prompted me to investigate further. Of course, the new findings raise new questions, so this article aims to be rather a report on ongoing research. It is still impossible to tell Brückner's life story more coherently, but I can clarify the composer's origin and his connection with the Prague Cathedral. In the second part of the article, I will summarise information about Brückner's oeuvre, providing some idea of the scope and range of his creative activity.

The Prague connections

Karel Beránek provided the essential piece of information to the origin of the composer in his list of masters, bachelors and students of the Prague Faculty of Philosophy between 1640 and 1654, published in 1998.¹² Henricus Aloysius Brückner received the title of a bachelor on 5 May 1648 as a member of St Wenceslas Seminary and as 'Silesius leovallensis'. This indicates he came from Lower Silesian Liebenthal, now known as Lubomierz. There is no doubt we have located our composer, as the sources from his birthplace confirm. Unfortunately, the oldest baptismal

v české zemi [Prague archbishopric 1344–1994. A collection of essays on its activities and significance in the Czech land], ed. by Z. Hledíková, J.V. Polc, Praha 1994, pp. 197–208; V. Kapsa, 'Katedrála jako hudební centrum?' [Cathedral as a music centre?], [in:] *Katedrála viditelná a neviditelná. Průvodce tisíciletou historií katedrály sv. Víta, Václava, Vojtěcha a Panny Marie na Pražském hradě* [Cathedral visible and invisible. A guide to the thousand-year history of the Cathedral of St Vitus, St Wenceslas, St Adalbert and St Mary at the Prague Castle], Vol. 2, ed. by J. Maříková-Kubková *et al.*, Praha 2019, pp. 478–497.

¹⁰ J. Sehnal, *Pavel Vejvanovský and the Kroměříž Music Collection. Perspectives on Seventeenth-Century Music in Moravia*, transl. by J.M. Fiehler, Olomouc 2008.

¹¹ H.A. Brückner, *Sonata â 4*, ed. by M. Pospíšil, Editio Simiae Ludentes, Praha 1991; *Baroque Music from the Kroměříž Archives*, CD, Musica Antiqua Praha, Pavel Klíkar, Supraphon 11 1416-2 931, Praha 1991.

¹² K. Beránek, *Mistři, bakaláři a studenti pražské filozofické fakulty 1640–1654 / Magistri, baccalaurei nec non studentes facultatis philosophicae Pragensis 1640–1654*, [series:] Edice oddělení rukopisů a starých tisků Národní knihovny v Praze. Monographia Miscellanea, Vol. 6, Praha 1998, p. 43, no. 155. *Vide also Akta filozofické fakulty Pražské univerzity / Acta Facultatis philosophicae Universitatis Pragensis 1641–1655, 1664–1670*, ed. by K. Beránek, Praha 1997, p. 96, no. 86.

register of the Liebenthal parish does not begin until 1646, too late to record the baptism of the young Henricus Aloysius. But other archival material confirms at least three Brückner families in Liebenthal. At the time of our interest, the parish register of the married and the deceased, preserved since 1591, records the marriages of a certain Johannes Brückner in 1620,¹³ a Michael (or Michel) Brückner in 1626, 1630 and 1639,¹⁴ and a Nickol (Nicolaus) Brückner in 1626.¹⁵ There is also much evidence of the activities of members of these families found in a series of the market books of Liebenthal.¹⁶ Although a direct link between Henricus Aloysius and any of these families is yet to be found, the number of surviving documents sufficiently confirms his origins given in the Jesuit Ferdinand University of Prague registry.

There is a lack of information about the musical culture in Liebenthal of the 17th century in the existing literature. Even the current listings of Silesian church musicians of that time fail to mention the few names accidentally discovered during my search in the parish register mentioned earlier:¹⁷ Magdalena, the daughter 'of the honourable, renowned and skilful Mr Melchior Zimmerman, organist here', who married in 1619, and 'the old Mr Joachim Tschirtner, former organist and Rector Scholae', who died on 10 October 1668.¹⁸ It is not surprising that students from Liebenthal attended the university in Prague, given the town's proximity to the borders of Bohemia and the fact that Silesia then was a part of the Bohemian Crown. Moreover, an important trade route between Prague and Görlitz led through Liebenthal. A certain Marcus (Ambrosius) Brückner studied in Prague a few years after his probable sibling or relative entered the 'logica' class in 1651

¹³ Parish register Liebenthal 1591–1766, Archiwum Archidiecezjalne i Biblioteka Kapitulna we Wrocławiu [Archdiocesan Archives and Chapter Library in Wrocław; hereafter as PL-WRk], shelfmark 164 h, f. 39v (30 September 1620).

¹⁴ *Ibidem*, f. 45r (13 May 1626), 50v (20 August 1630), 62r (16 May 1639).

¹⁵ *Ibidem*, f. 45v (14 July 1626).

¹⁶ Schöppenbuch der Stadt Liebenthal 1607–1626, Akta miasta Lubomierza (Magistrat Liebenthal) [Town records of Lubomierz], Archiwum Państwowe we Wrocławiu. Oddział w Jeleniej Górze [State Archives in Wrocław. Jelenia Góra Branch], shelfmark 212, f. 404v, 406, 435v, 444v, 446v, 460, 464, 494v, 508v, 602r, 622r; Schöppenbuch der Stadt Liebenthal 1625–1667, Akta miasta Lubomierza (Magistrat Liebenthal), Archiwum Państwowe we Wrocławiu. Oddział w Jeleniej Górze, shelfmark 213, f. 166r, 184r, 193v, 194, 212r, 214r, 221r, 223v, 224v, 241r, 252v, 271v, 274r, 278r, 290r, 296v, 344v, 366v, 383r, 388v, 416v, 469v, 481r, 521v, 558v, 567v, 588v, 591v, 606, 618, 623.

¹⁷ R. Pośpiech, *Muzyka wielogłosowa w celebracji eucharystycznej na Śląsku w XVII i XVIII wieku* [Polyphonic music in the Eucharistic celebration in Silesia in the 17th and 18th centuries], [series:] Z Dziejów Kultury Chrześcijańskiej na Śląsku, Vol. 29, Opole 2004.

¹⁸ Original text: 'des ehrenvesten wohlbenambten und kunstreichen Herrens Melchior Zimmermans Organistens alhier'; 'der alte Herr Joachim Tschirtner gewesener alter Organist und Rector Scholae'. Parish register Liebenthal..., f. 38r, 184v (transl. by V.K.).

and became a bachelor in 1653.¹⁹ And during less than 15 years, as many as 20 other students came to the Prague Faculty of Philosophy from Liebenthal.²⁰ In the field of music, it is worth noting that Prokopius Ferdinand Bayer, born around 1600, who became a Benedictine in Braunau (Broumov) and was known as a composer of church music, also came to Bohemia from Liebenthal, according to Benedictine sources and as evidenced by the Schlan (Slaný) inventory, which records one composition under his name.²¹ Bayer died in Braunau in 1669.²²

Let us, though, come back to Henricus Aloysius Brückner and his further traces in Prague. Less than two months after Brückner became a bachelor, the Swedes besieged Prague and occupied the Lesser Town and Hradšchin (Hradčany); at that time, Prague lost, among other things, the valuable art collections of Rudolf II gathered at the Prague Castle. The defence of the Old Town and the New Town held with the efforts of students (Brückner is not named in this context).²³ In memory of the battle, Emperor Ferdinand III commissioned the famous Marian Column in the Old Town Square as a token of gratitude to the Virgin Mary in 1650. This event is essential for our subject because it marked a turning point in the Prague Cathedral's musical and liturgical practice. Besides the column, the Emperor established a foundation in 1651 to ensure regular devotions every Saturday and on every Marian feast at the newly built column. He entrusted the Prague Metropolitan Chapter with the care of this devotion, a fixed part of which was the singing of the Loreto litanies accompanied by instruments. The money from this foundation helped significantly to establish the permanent figural ensemble of the Prague Cathedral.²⁴

¹⁹ K. Beránek, *op. cit.*, p. 43, no. 156.

²⁰ *Ibidem*, no. 61, 408, 455–457, 583, 592, 668, 669, 811, 1609, 1612, 1639, 1640, 1646, 1723, 1813, 1905, 2014, 2053.

²¹ '[Annus] 1684 | [Numerus] 35. | Missa S. Benedicti à 10. C. A. T. B. 1 Violino, 3 Viol. ô Trombon, 2 Rip. et Org[an]o Auth[o]re R. P. Procopio Bayer. Ord. S. Benedicti Braunae'. The vertical bar '|' is used to separate the individual inventory columns. *Inventarium Rerum et Instrumentorum Musicalium Chori Slanens. Schol. Piar. Innovatum sub R. P. Tobia Thoma à S. Elia Dom. Rectore. Anno reparatae Salutis 1713*, State District Archives Kladno, Piaristické gymnasium humanitní Slaný [Priest College of Humanities in Slaný], no shelfmark, p. 2.

²² V. Maiwald, 'Augustin Hieronymus Seiffert Abt von Břevnov-Braunau (1652–1663)', *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige* 1938, Vol. 56, No. 3, pp. 387–400, here p. 400.

²³ K. Beránek, *op. cit.*, *passim*.

²⁴ *Mariánský sloup na Staroměstském náměstí v Praze. Počátky rekatolizace v Čechách v 17. století* [Marian Column on Old Town Square in Prague. The beginnings of recatholisation in Bohemia in the 17th century], ed. by O. Jakubec, P. Suchánek, [series:] *Prameny české historie*, Vol. 4, Praha 2020. For devotions at the pillar, *vide* especially J. Mikulec, 'Katolická zbožnost a náboženské rituály v pobělohorské době' [Catholic piety and religious rituals in the post-Baroque period], [in:] *Mariánský sloup...*, pp. 166–196. The text of the foundation was

Cardinal Harrach consecrated the Marian Column in the summer of 1652 in the presence of the Emperor, whose birthday fell on that day. Litanies for 40 vocal and instrumental voices by an unknown composer were performed on this occasion.²⁵ The personnel of the *chorus figuralis*, however, was not documented in the sources until the 1680s. It is only since then that the chapter archives have preserved separate fascicles of documents relating to the musicians; the oldest known payroll from 1681 was published by Jiří Štefan.²⁶ Sporadic scraps of information about musicians from the previous decades are scattered in codices, general acts and accounts, which still remain unnoticed and unassessed in regard to music. The reason for this may well have been that although the archives of the Prague chapter are very well-processed, catalogued and made available through numerous editions, especially by Antonín Podlaha, at the same time they are carefully protected by their custodians from overly curious researchers lacking clear goals of their demands.²⁷

A precious document from January 1655, so far unnoticed by music historians, records the distribution of money from the foundation intended for the service at the column among clergy and musicians. Containing the names of 17 musicians, the list starts with the highest amount of 18 florins for 'D. Brücknero', clearly indicating that he held the position of *Kapellmeister*.²⁸ I came across the other trace of Brückner in the cathedral factory's accounting material. In January of 1656, 3 florins were paid from the church account 'to Mr Brückner for strings'.²⁹ The accounting records of the Prague Cathedral from the following years are scarce on music-related information and names. Still, another already mentioned source from the

published by A. Podlaha, 'Učení o neposkvrněném početí Panny Marie v Čechách před prohlášením učení toho za dogma' [The doctrine of the Immaculate Conception of the Virgin Mary in Bohemia before it was declared dogma], *Časopis katolického duchovenstva* 1904, No. 7/8, pp. 472–494, here pp. 477–478.

²⁵ *Die Diarien und Tagzettel des Kardinals Ernst Adalbert von Harrach (1598–1667)*, ed. by K. Keller, A. Catalano, M. Romberg, [series:] Veröffentlichungen der Kommission für neuere Geschichte Österreichs, Vol. 104, Parts 1–7, Wien 2010, Part 5, pp. 609, 616; Part 3, p. 614.

²⁶ *Choralistae et Musici ecclesiae metropolitanae 1680–1690*, Archiv Metropolitní kapituly u sv. Víta [Archives of the Metropolitan Chapter of St Vitus], Archiv Pražského hradu [Prague Castle Archives], shelfmark XCI 27/1; J. Štefan, *Ecclesia metropolitana Pragensis...*, pp. 114–116.

²⁷ I want to thank Mgr Lenka Kluková, Archivist of Prague Castle, for her helpfulness in studying the Metropolitan Chapter's holdings and for her valuable advice.

²⁸ Archiv Metropolitní kapituly u sv. Víta, Archiv Pražského hradu, Cod. XLIV, f. 247v. I will pay attention to other musicians on the list in a forthcoming study evaluating new information on music in the Prague Cathedral in the second half of the 17th century.

²⁹ Original text: 'dem Herrn brückner für Seythen'. The folder entitled *Statement of receipts and disbursements for the church 1654/1660*, and within it the notebook 'N: 1' (without foliation), among the expenses, the record of 15 January 1656, Archiv Metropolitní kapituly u sv. Víta, Archiv Pražského hradu, box 276 (church accounts 1611–1680), (transl. V.K.).

Harrach family archive provides a valuable piece in the mosaic documenting Brückner's activities for the cathedral. A printed synopsis of an 'oratorio on St Blasius' written by Don Constanzo Arzonni (1622–1690) and performed in Prague at the Barnabites' Church of St Benedict in Hradšchin on 3 February 1664 mentions 'Henricus Aloysius Brückner' explicitly as the music composer and 'Cathedralis Pragensis magister capellae'.³⁰ It is by far the earliest evidence of this genre in Prague; until now, the first oratorios performed in Prague were thought to be those played during the stay of the imperial court in 1680. A continuous oratorio tradition in Prague cannot be traced until the beginning of the 18th century. If we consider the reference to Brückner's requiem for Cardinal Harrach and the fact that the lutenist Matyáš Pupeček aka Jičínský, the next *Kapellmeister* of the Prague Cathedral, first appears in the accounts in 1671, we can reasonably assume that Brückner was the *Kapellmeister* of the Prague Cathedral throughout the whole 1650s and 1660s.

The oeuvre

More than a dozen music inventories from 1667–1725 contain a total of 145 entries of Brückner's compositions. The Piarist college in Slaný leads, holding the chest with 28 pieces by Brückner.³¹ Although dated 1713 on the title page, the inventory from Slaný includes an extensive older layer of records, continuously dated; Brückner's compositions were recorded between 1669 and 1701. These are exclusively Latin works for liturgical use, which is also true of all records in the other inventories, with the exception of 2 instrumental pieces in Kroměříž. Another Bohemian inventory attesting to the high level of musical practice at the Piarist colleges was written in Kosmanos (Kosmonosy) in 1712 and continuously expanded until 1739.³² Still, it also covers the older repertoire of the second half of the 17th century with 25 compositions attributed to Brückner. The overlaps between the two Piarist inventories, as far as we may detect them in non-thematic lists, concern 4 pieces by our composer.

If we continue further north of Prague, we come across the town of Třebenice; the inventory written after the death of the local *regenschori* in 1699 includes

³⁰ A. Sommer-Mathis, P. Maťa, *op. cit.*, pp. 61–62.

³¹ *Inventarium Rerum...*

³² Z. Culka, 'Inventáře hudebních nástrojů a hudebnin piaristické koleje v Kosmonosích' [Inventories of musical instruments and musical books of the Piarist College in Kosmonosy], [in:] *Příspěvky k dějinám české hudby* [Contributions to the history of Czech music], Vol. 2, ed. by M. Kuna, Praha 1972, pp. 5–43.

11 pieces by Brückner.³³ The monastery of St George at the Prague Castle was the holder of the town of Třebenice; hence we may assume close contact between Prague and this northern Bohemian town. Even further north, in the Cistercian monastery in Osek, the focus was on progressive repertoire, perhaps the reason why we find there only 7 pieces by Brückner, some of them in the section called ‘Missae antiquiores’ (or ‘Missae obsoletae’ in the 1720 inventory).³⁴ An important source of information on Brückner’s oeuvre originates also from the South Bohemian Krumau (Český Krumlov), which then belonged to the Eggenberg family. The music inventory in two copies from 1706, which Jiří Zálaha published, and one slightly different list without the date (but with the names of composers) contain 20 records listing the music by Brückner (called Brykner here).³⁵

In Moravia, we find 2 compositions by Brückner in the inventories of Litovel from 1672³⁶, 11 in the music inventory of the Church of St Moritz in Kroměříž from around 1695³⁷ and 8 in the Tobitschau (Tovačov) 1697 inventory.³⁸ Finally, the much younger inventory from the Benedictine monastery in Rajhrad from 1725, which, like the Osek inventories, holds mainly contemporary repertoire, contains only 1 composition attributed to Brückner.³⁹ Most of the music in Kroměříž has

³³ A handwritten copy of the inventory made by Josef Václav Bouchal, supplemented by an index of authors compiled by Emilián Trola, has been preserved among the latter’s estate at the National Museum – Czech Museum of Music [hereafter as CZ-Pnm]: Třebenice music inventory, Emilián Trola, inv. no. 368–369, CZ-Pnm. The original source is kept in the collection FÚ Třebenice by the State District Archives Litoměřice in Lovosice, inv. no. 79, box 13.

³⁴ *Inventarium sive Catalogus Musicalium cum annexa Specificatione Instrumentorum Musicorum Combinatum et hoc Ordine digestum Anno 1706*, 65/52,1, *Catalogus Musicaliorum Anno 1720*, in *Ordinem digestus ab eodem à quo et anno 1733 est renovatus*, 65/52,2, Osek music collection, CZ-Pnm; *vide* also B.A. Renton, *The Musical Culture of Eighteenth-Century Bohemia, with Special Emphasis on the Music Inventories of Osek and the Knights of the Cross*, dissertation, City University of New York, New York 1990.

³⁵ Music inventories Český Krumlov ca. 1706, chateau (Eggenbergs), State Regional Archives Třeboň, Satellite Office Český Krumlov, shelfmark III H 2i; J. Zálaha, ‘Českokrumlovský soupis hudebnin z počátku 18. století’ [Český Krumlov inventory of music from the beginning of the 18th century], *Hudební věda* 1969, Vol. 6, No. 3, pp. 365–376.

³⁶ J. Sehnal, ‘Das älteste Musikalieninventar Mährens’, *Beiträge zur Musikwissenschaft* 1965, Vol. 7, pp. 139–148.

³⁷ K. Fajtllová, ‘Inventarium rerum musicalium’, [in:] *Kroměřížský hudební archiv I. Hudební sbírka biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcornu* [Kroměříž Music Archive I. Music collection of Bishop Karl von Lichtenstein-Castelcorn], ed. by K. Fajtllová, Olomouc 2018, pp. 68–145.

³⁸ J. Racek, ‘Inventář hudebnin tovačovského zámku z konce 17. století’ [Inventory of musical items of the Tovačov castle from the end of the 17th century], *Musikologie* 1938, Vol. 1, pp. 45–68.

³⁹ Th. Straková, ‘Rajhradský hudební inventář z r. 1725’ [Rajhrad music inventory from 1725], *Časopis Moravského musea – vědy společenské* 1973, Vol. 58, pp. 217–245.

survived, and the collection there is the largest known deposit of works by Brückner.⁴⁰ These are mainly copies by local musicians made between 1662 and 1672. Does one piece's title, *Missa Posthuma*, perhaps indicate that the composer died before Pavel Josef Vejvanovský copied it in 1772?⁴¹ Another detail concerning the titles catches the eye in the Tovačov inventory: What does *Missa Trifoliensis* mean? Was it not rather the 'triforium', the famous high gallery in the Prague Cathedral, whose name local copyists or the inventory writer possibly corrupted? A mass with the same title is listed without the name of the composer in the Kroměříž inventory, No. I/75; the composition does not survive.

Brückner's compositions also spread across Germany. In 1680, Johann Philipp Krieger sold two *Laudate Dominum* pieces by an unspecified Brückner to St Mary's Church and later performed other Brückner compositions in Weißenfels in 1684, 1687 and 1691. Given that these included a mass and two *Magnificat* canticles, they are likely to be compositions by our composer rather than by a certain person from Lüneburg, as suggested by the publisher of Krieger's works, Max Seiffert.⁴² The extensive inventory of the estate of Margrave Johann Friedrich von Brandenburg-Ansbach from 1686 confirms even more strongly the circulation of Brückner's compositions in Central German collections. The writer arranged the section devoted to music by individual composers, including 'Heinrich Brückner' with 18 compositions.⁴³ *Laudate pueri* from this list has hypothetically been identified with an anonymous piece from the Düben collection in Uppsala by cataloguers there.⁴⁴ And, in addition to Brückner's aforementioned composition preserved in Berlin, we may find more of them in the future; Peter Wollny, for example, identified two instrumental pieces, attributed initially to Heinrich Bach, as works by Brückner.⁴⁵

When I consulted Professor Jiří Sehnal, for whom the Kroměříž collection has become a crucial theme of his lifelong research, he went straight to the point,

⁴⁰ J. Sehnal, J. Pešková, *Caroli de Liechtenstein-Castelcorno episcopi Olomucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata*, [series:] *Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae. Artis musicae antiquioris catalogorum series*, Vol. 5, Praha 1998.

⁴¹ H.A. Brückner, *Missa Posthuma*, Kroměříž Archdiocesan Museum (CZ-Kra), shelfmark A 58.

⁴² J.Ph. Krieger, *21 ausgewählte Kirchenkompositionen*, ed. by M. Seiffert, [series:] *Denkmäler deutscher Tonkunst*, Vol. 1/53–54, Leipzig 1916.

⁴³ R. Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686*, [series:] *Quellenkataloge zur Musikgeschichte*, Vol. 1, Wilhelmshaven 1966.

⁴⁴ [H.A. Brückner], *Laudate pueri Dominum*, University Library Upsalla (S-Uu), shelfmark Vok. mus. i hs. 43:11, *vide* RISM Catalog, [online:] <https://opac.rism.info/rism/Record/rism190005041> [8 June 2023].

⁴⁵ P. Wollny, 'Zum Problem der Instrumentalkompositionen von Heinrich Bach (1615–1692) I', *Bach-Jahrbuch* 1996, Vol. 82, pp. 155–158.

telling me that he had always found Brückner's music too simple and somewhat outdated compared to, for example, that of Johann Heinrich Schmelzer, Heinrich Ignaz Franz Biber or other 'stars' of the Kroměříž collection.⁴⁶ Indeed, Brückner's compositions show that the composer does not use more complex contrapuntal techniques and his work consists mainly of transferring shorter motifs between individual voices or instrumental groups. He often maintains the chosen formula throughout the entire section of the composition, which thus has a static character. Some of his works use a polychoral texture, such as the aforementioned *Sonata a 4* for two violins and two *cornettos* (using treble instruments in alternating pairs),⁴⁷ the *Sonata solennis a 20*,⁴⁸ or sacred works for a large ensemble such as the *Missa Sanavit eum Dominus*.⁴⁹ The composer obviously sought to create representative church compositions in the manner of the imperial *Kapellmeister* Giovanni Valentini, Antonio Bertali or Giovanni Felice Sances. His music is rooted in the 1650s and 1660s, and it is clear that it soon became obsolete. However, with a well-cast ensemble, his seemingly unsophisticated work could have been effective and sonically impressive in the acoustically demanding space of the Prague Cathedral; indeed, the polychorality, or better the use of various ensembles at different places in the cathedral simultaneously, was popular deep into the 18th century.

* * *

This short study does not have the space to present all the information about Brückner's work and analyse it in detail. For instance, some concordances between the various inventory records can be expected. One of the concordances concerns the requiem for Cardinal Harrach. The dissemination of this composition, which for a long time was the only clue to the placement of our composer and also serves as a starting point of this study, testifies to its importance. It can be traced as *Missa Mortuorum habita pro Eminentissimo Principe Cardinal ab Harrach a 11 voc[cibus]* in Třebenice (1699), *Missa habita pro Eminent[issimo] Cardinal[i] Harrach* in Osek (1706), *Requiem Cardinalitium* in Kosmonosy (1712) or *Requiem aliud E[minentissimi] D[omini] Cardinalis ab Harrach* in Osek (1720). Quite possibly, the *Missa pro defunctis ab 11. Auth[ore] Brückner* listed in the Kroměříž inventory from

⁴⁶ The consultation took place in Brno on 27 January 2023.

⁴⁷ Vide footnote 11 and Ch.E. Brewer, *The Instrumental Music of Schmelzer, Biber, Muffat and Their Contemporaries*, Farnham–Burlington 2011, p. 157. Two recorders have replaced *cornettos* on the recording.

⁴⁸ H.A. Brückner, *Sonata solennis a 20*, Kroměříž Archdiocesan Museum (CZ-Kra), shelfmark A 628.

⁴⁹ H.A. Brückner, *Missa Sanavit eum Dominus*, Kroměříž Archdiocesan Museum (CZ-Kra), shelfmark A 57.

around 1695 was the same composition as well. The spread of music attributed to Henricus Aloysius Brückner confirms the composer's influential position, which we may presume in the case of a Prague Cathedral's *Kapellmeister*. The title *Missa Trifoliensis* may indicate the Prague connection, and the same applies to the character of the entire repertoire, which consists almost exclusively of liturgical Latin compositions for mass and vespers, often for a large ensemble and with numerous masses named after various saints.

Thanks to Brückner, a new chapter opens up for the musical history of the Prague Cathedral. The informational void of the second half of the 17th century is finally beginning to be filled with names and compositions that can be connected with the Prague Cathedral. New horizons are also opening up towards Silesia, be it the musical tradition of Liebenthal or its links to Bohemia. Future research will show whether it will be possible to develop these themes further.

Bibliography

Manuscript sources

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz:

Henricus Aloysius Brückner, *O grande mysterium*, shelfmark Mus.ms. 30099.

Český Krumlov, State Regional Archives Treboň, Satellite Office Český Krumlov:

Music inventories Český Krumlov ca. 1706, chateau (Eggenbergs), shelfmark III H 2i.

Jelenia Góra, Archiwum Państwowe we Wrocławiu. Oddział w Jeleniej Górze [State Archives in Wrocław. Jelenia Góra Branch]; Akta miasta Lubomierza (Magistrat Liebenthal) [Town records of Lubomierz]:

Schöppenbuch der Stadt Liebenthal 1607–1626, shelfmark 212.

Schöppenbuch der Stadt Liebenthal 1625–1667, shelfmark 213.

Kladno, State District Archives; Piaristické gymnásium humanitní Slaný [Priarist College of Humanities in Slaný]:

Inventarium Rerum et Instrumentorum Musicalium Chori Slanens. Schol. Piar. Innovatum sub R. P. Tobia Thoma à S. Elia Dom. Rectore. Anno reparatae Salutis 1713.

Kroměříž, Archdiocesan Museum:

Henricus Aloysius Brückner, *Missa Posthuma*, shelfmark A 58.

Henricus Aloysius Brückner, *Sonata solennis a 20*, shelfmark A 628.

Henricus Aloysius Brückner, *Missa Sanavit eum Dominus*, shelfmark A 57.

Lovosice, State District Archives Litoměřice:

FÚ Třebenice, inv. no. 79, box 13.

Prague, Archiv Pražského hradu [Prague Castle Archives]; Archiv Metropolitní kapituly u sv. Víta [Archives of the Metropolitan Chapter of St Vitus]:

Choralistae et Musici ecclesiae metropolitanae 1680–1690, shelfmark XCI 27/1.

Church accounts 1611–1680, box 276.

Cod. XLIV.

Prague, National Museum – Czech Museum of Music:

Emilián Trola:

Trebenice music inventory, inv. no. 368–369.

Osek music collection:

Inventarium sive Catalogus Musicalium cum annexa Specificatione Instrumentorum Musicorum Combinatum et hoc Ordine digestum Anno 1706, 65/52, 1.

Catalogus Musicaliorum Anno 1720, in Ordinem digestus ab eodem à quo et anno 1733 est renovatus, 65/52, 2.

Wrocław, Archiwum Archidiecezjalne i Biblioteka Kapitulna [Archdiocesan Archives and Chapter Library]:

Parish register Liebenthal 1591–1766, shelfmark 164 h.

Upsalla, University Library:

[Brückner Henricus Aloysius], *Laudate pueri Dominum*, shelfmark Vok. mus. i hs. 43:11.

Studies, editions and catalogues

Akta filozofické fakulty Pražské univerzity / Acta Facultatis philosophicae Universitatis Pragensis 1641–1655, 1664–1670, ed. by Karel Beránek, Praha 1997.

Beránek, Karel, *Mistrři, bakaláři a studenti pražské filozofické fakulty 1640–1654 / Magistri, baccalauri nec non studentes facultatis philosophicae Pragensis 1640–1654*, [series:] Edice oddělení rukopisů a starých tisků Národní knihovny v Praze. Monographia Miscellanea, Vol. 6, Praha 1998.

Breitenbacher, Antonín, *Hudební archiv kolegiálního kostela sv. Mořice v Kroměříži* [Music archive of the collegiate church of St Moritz in Kroměříž], Kroměříž 1928.

Brewer, Charles Everett, *The Instrumental Music of Schmelzter, Biber, Muffat and Their Contemporaries*, Farnham–Burlington 2011.

Culka, Zdeněk, 'Inventáře hudebních nástrojů a hudebnin piaristické koleje v Kosmonosích' [Inventories of musical instruments and musical books of the Piarist College in Kosmonosy], [in:] *Príspevky k dějinám české hudby* [Contributions to the history of Czech music], Vol. 2, ed. by Milan Kuna, Praha 1972.

Die Diarien und Tagzettel des Kardinals Ernst Adalbert von Harrach (1598–1667), ed. by Katrin Keller, Alessandro Catalano, Marion Romberg, [series:] Veröffentlichungen der Kommission für neuere Geschichte Österreichs, Vol. 104, Parts 1–7, Wien 2010.

Eitner, Robert, *Biographisch – Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Vol. 2: Bertalotti–Cochereau, Leipzig 1900.

Fajtllová, Kateřina, 'Inventarium rerum musicalium', [in:] *Kroměřížský hudební archiv I. Hudební sbírka biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcornu* [Kroměříž music archive I. Music collection of Bishop Karl von Lichtenstein-Castelcorn], ed. by Kateřina Fajtllová, Olomouc 2018.

Gerber, Ernst Ludwig, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Part 1: A–D, Leipzig 1812.

Hilscher, Elisabeth Th., 'Kerzinger, P. Augustin (OSB?)', [in:] *Oesterreichisches Musiklexikon online*, ed. by Barbara Boisits, [online:] <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001d427> [23 May 2023].

Kapsa, Václav, 'Katedrála jako hudební centrum?' [Cathedral as a music centre?], [in:] *Katedrála viditelná a neviditelná. Průvodce tisíciletou historií katedrály sv. Víta, Václava, Vojtěcha*

- a Panny Marie na Pražském hradě* [Cathedral visible and invisible. A guide to the thousand-year history of the Cathedral of St Vitus, St Wenceslas, St Adalbert and St Mary at the Prague Castle], Vol. 2, ed. by Jana Maříková-Kubková *et al.*, Praha 2019.
- Kümmerling, Harald, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970.
- Maiwald, Vinzenz, 'Augustin Hieronymus Seiffert Abt von Břevnov-Braunau (1652–1663)', *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige* 1938, Vol. 56, No. 3.
- Mariánský sloup na Staroměstském náměstí v Praze. Počátky rekatolizace v Čechách v 17. století* [Marian Column on Old Town Square in Prague. The beginnings of recatholisation in Bohemia in the 17th century], ed. by Ondřej Jakubec, Pavel Suchánek, [series:] *Prameny české historie*, Vol. 4, Praha 2020.
- Mikulec, Jiří, 'Katolická zbožnost a náboženské rituály v pobělohorské době' [Catholic piety and religious rituals in the post-Baroque period], [in:] *Mariánský sloup na Staroměstském náměstí v Praze. Počátky rekatolizace v Čechách v 17. století* [Marian Column on Old Town Square in Prague. The beginnings of recatholisation in Bohemia in the 17th century], ed. by Ondřej Jakubec, Pavel Suchánek, [series:] *Prameny české historie*, Vol. 4, Praha 2020.
- Nettl, Paul, 'Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts', *Studien zur Musikwissenschaft* 1921, Vol. 8.
- Podlaha, Antonín, 'Učení o neposkvrněném početí Panny Marie v Čechách před prohlášením učení toho za dogma' [The doctrine of the Immaculate Conception of the Virgin Mary in Bohemia before it was declared dogma], *Časopis katolického duchovenstva* 1904, No. 7/8.
- Podlaha, Antonín, *Catalogus collectionis operum artis musicae quae bibliotheca capituli metropolitani pragensis asservantur*, [series:] *Editiones Archivii et Bibliothecae S. F. Metropolitani capituli pragensis*, Vol. 19, Praeae 1926.
- Pośpiech, Remigiusz, *Muzyka wielogłosowa w celebracji eucharystycznej na Śląsku w XVII i XVIII wieku* [Polyphonic music in Eucharistic celebration in Silesia in the 17th and 18th centuries], [series:] *Z Dziejów Kultury Chrześcijańskiej na Śląsku*, Vol. 29, Opole 2004.
- Quoika, Rudolf, *Die Musik der Deutschen in Böhmen und Mähren*, Berlin 1956.
- Quoika, Rudolf, 'Zur Geschichte der Musikkapelle des St. Veitsdomes in Prag (1619–1860)', *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 1961, Vol. 45.
- Racek, Jan, 'Inventář hudebnin tovačovského zámku z konce 17. století' [Inventory of musical items from the Tovačov castle from the end of the 17th century], *Musikologie* 1938, Vol. 1.
- Renton, Barbara Ann, *The Musical Culture of Eighteenth-Century Bohemia, with Special Emphasis on the Music Inventories of Osek and the Knights of the Cross*, dissertation, City University of New York, New York 1990.
- Schaal, Richard, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686*, [series:] *Quellenkataloge zur Musikgeschichte*, Vol. 1, Wilhelmshaven 1966.
- Sehnal, Jiří, 'Das älteste Musikalieninventar Mährens', *Beiträge zur Musikwissenschaft* 1965, Vol. 7.
- Sehnal, Jiří, *Pavel Vejvanovský and the Kroměříž Music Collection. Perspectives on Seventeenth-Century Music in Moravia*, transl. by Judith Marie Fiehler, Olomouc 2008.
- Sehnal, Jiří, Pešková, Jitřenka, *Caroli de Liechtenstein-Castelcorno episcopi Olomucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata*, [series:] *Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae. Artis musicae antiquioris catalogorum series*, Vol. 5, Praha 1998.
- Sommer-Mathis, Andrea, Maťa, Petr, 'Die Prager Aufführung von Betrug der Allamoda (1660). Ein Beispiel für italienischen Kulturtransfer in Böhmen um die Mitte des 17. Jahrhunderts', *Divadelní revue* 2021, Vol. 32, No. 2.

- Straková, Theodora, 'Rajhradský hudební inventář z r. 1725' [Rajhrad music inventory from 1725], *Časopis Moravského musea – vědy společenské* 1973, Vol. 58.
- Štefan, Jiří, *Ecclesia metropolitana Pragensis catalogus collectionis operum artis musicae*, [series:] *Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae. Artis musicae antiquioris catalogorum series*, Vol. 4, Part 1, 2, Praha 1983, 1985.
- Štefan, Jiří, 'Hudba v katedrále v období baroka' [Music in the cathedral in the Baroque period], [in:] *Pražské arcibiskupství 1344–1994. Sborník statí o jeho působení a významu v české zemi* [Prague archbishopric 1344–1994. A collection of essays on its activities and significance in the Czech land], Praha 1994.
- Trolda, Emilián, 'Tote Musik (Ein Beitrag zur Musikgeschichte Böhmens)', *Musica divina* 1919, Vol. 7.
- Trolda, Emilián, 'Brückner, Henricus Aloisius', [in:] *Pazdírkův hudební slovník naučný* [Pazdírek's educational dictionary of music], Vol. 2: *Část osobní* [Biographical part], ed. by Gracian Černušák, Vladimír Helfert, Brno 1937.
- Volek, Tomislav, Vlhová, Hana, 'Hudba v katedrále sv. Víta' [Music in St Vitus Cathedral], [in:] *Pocta katedrále – Homage to the Cathedral*, programme book of the music festival for the 650th anniversary of the foundation of St Vitus Cathedral, Praha 1994.
- Wollny, Peter, 'Zum Problem der Instrumentalkompositionen von Heinrich Bach (1615–1692) I', *Bach-Jahrbuch* 1996, Vol. 82. Zálaha, Jiří, 'Českokrumlovský soupis hudebnin z počátku 18. století' [Český Krumlov inventory of music from the beginning of the 18th century], *Hudební věda* 1969, Vol. 6, No. 3.

Music

- Baroque Music from the Kroměříž Archives*, CD, Musica Antiqua Praha, Pavel Klikar, Supraphon 11 1416-2 931, Praha 1991.
- Henricus, Aloysius Brückner, *Sonata à 4*, ed. by Michal Pospíšil, Editio Simiae Ludentes, Praha 1991.
- Krieger, Johann Philip, *21 ausgewählte Kirchenkompositionen*, ed. by Max Seiffert, [series:] *Denkmäler deutscher Tonkunst*, Vol. 1/53–54, Leipzig 1916.

Henricus Aloysius Brückner – pochodzący z Liebenthal (Lubomierz, Dolny Śląsk) *magister capellae* katedry w Pradze

Streszczenie

Kompozycje zachowane w Kromieryżu i w Berlinie, a przede wszystkim stosunkowo częste pojawianie się nazwiska Henricusa Aloysiusa Brücknera w czeskich inwentarzach muzycznych drugiej połowy XVII wieku, od dawna rodzą pytanie o to, kim był i skąd pochodził ten kompozytor. Dotychczas jedyną znaną informacją na jego temat był fakt, że skomponował requiem dla kardynała Harracha (1598–1667); o tej kompozycji dowiadujemy się wyłącznie z zapisów w inwentarzach muzycznych z Třebenic i z Oseka. Obecnie można już potwierdzić hipotezę, że kompozytor był kapelmistrzem katedry praskiej. Brückner studiował

na uniwersytecie w Pradze, dokąd przybył z Liebenthal na Śląsku. Można go zatem zaliczyć do znaczących muzyków pochodzenia śląskiego. Jego działalność i rozprzestrzenianie się jego twórczości dostarczają kolejnych dowodów na istnienie sieci bliskich relacji łączących ówczesny Śląsk, Czechy i Morawy. Nowe ustalenia dotyczące pochodzenia Brücknera dają możliwość oceny jego dorobku kompozytorskiego.

Henricus Aloysius Brückner, *Magister Capellae* of the Prague Cathedral and a Native of Liebenthal (Lubomierz, Lower Silesia)

Summary

The compositions preserved in Kroměříž and Berlin, and especially the relatively abundant appearance of the composer's name in Czech musical inventories of the second half of the 17th century, have long raised the question of who Henricus Aloysius Brückner was and where he came from. So far, the only clue has been that he composed a requiem for Cardinal Harrach (1598–1667); we know about this composition only from records in the music inventories from Třebenice and Osek. It is now possible to confirm the hypothesis that he was the *Kapellmeister* of the Prague Cathedral. Brückner studied at the University of Prague, where he came from Liebenthal in Silesia. Therefore, he can be counted among the significant musicians of Silesian origin. His career and the spread of his oeuvre are further evidence of the networks of close relations linking Silesia, Bohemia and Moravia at that time. The new findings related to Brückner's origins provide an opportunity to evaluate his compositional output.

VÁCLAV KAPSA

Doktor; studiował muzykologię na Uniwersytecie Karola w Pradze. Obecnie jest zatrudniony na stanowisku naukowym w Zakładzie Muzykologii Instytutu Historii Sztuki Czeskiej Akademii Nauk oraz w Bibliotece Narodowej Republiki Czeskiej. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się na muzyce XVII i XVIII wieku. Opublikował artykuły na temat muzyki praskich kompozytorów początku XVIII wieku, dokonał również redakcji twórczości Josepha Brentnera i kilku czeskich kompozytorów z zakonu jezuitów (Joannesa Possivala, Carolusa Pelicanusa, Carolusa Raboviusa).

Doctor; he studied musicology at Charles University in Prague. He currently works as a researcher at the Musicology Department of the Institute of Art History, Czech Academy of Sciences, and in the National Library of the Czech Republic. He focuses on 17th- and 18th-century music. He published articles on music by Prague composers of the early 18th century and edited the music by Joseph Brentner and several Bohemian composers of the Jesuit order (Joannes Possival, Carolus Pelicanus, Carolus Rabovius).

KRISTÝNA KREJČOVÁ
Palacký University Olomouc

Individual Arias by Carl Ditters von Dittersdorf in Moravian Music Collections: A Thematic Catalogue

In 2019, a renewed interest in the life and work of Carl Ditters von Dittersdorf began at the Department of Musicology of the Faculty of Arts of the Palacký University in Olomouc.¹ The initial impulse was the modern premiere of the serenata *Il tribunale di Giove* performed by Ensemble Damian under the direction of Tomáš Hanzlík. On this occasion, a conference on ‘Carl Ditters von Dittersdorf and aristocratic musical culture in the Czech Lands in the second half of the 18th century’ was held in Olomouc.² Selected papers from this conference together with several other studies were published in a monothematic issue of the journal *Musicologica Olomucensia*.³

The solo vocal music of Carl Ditters von Dittersdorf was chosen as the first object of investigation, more precisely his individual arias and duets preserved in musical institutions both in Moravia and in the part of Silesia nowadays belonging to the Czech Republic (hereafter referred to as ‘arias in Moravian music collections’ or ‘Moravian arias’). The intention of this study is to present the results of the research published by Kristýna Krejčová in the master’s thesis *Kontrafakta operních*

¹ The contribution was made with the support of the Ministry of Education and Culture, grant IGA_FF_2023_002. J. Spáčilová, ‘Renewed Dittersdorf Research in Olomouc’, paper presented at the conference ‘Traditions of Silesian Musical Culture’, Wrocław, 8 March 2023.

² J. Borek, J. Burdová, ‘Karl Ditters von Dittersdorf a šlechtická hudební kultura v českých zemích 2. poloviny 18. století’ [Karl Ditters von Dittersdorf and aristocratic musical culture in the Czech lands in the second half of the 18th century], *Opus musicum* 2019, Vol. 51, No. 4, pp. 61–64.

³ *Musicologica Olomucensia* 2019, Vol. 30: *Carl Ditters von Dittersdorf. Kontexty a perspektivy*.

árií Carla Ditterse von Dittersdorfa v moravských sbírkách.⁴ Only the main research results have been selected from this thesis and the information has been updated for publication in the present volume. The aim is to provide other researchers (especially from Poland) with an overview of the Moravian sources and to enable possible future identification of Ditters' individual arias.

The current processing of Ditters' compositions in Moravian music collections

For an initial insight into the register of Ditters' works, information from the Répertoire International des Sources Musicales (RISM), an international online database, can be used.⁵ The database lists a total of six depositories of Ditters' vocal works in Moravia and Silesia (see table 1).

Table 1. Moravian compositions by Carl Ditters presented by RISM. Author's own elaboration

Library siglum	Place, name of the institution	Total number of Ditters' compositions	Number of arias and duets
CZ-Bm	Brno, Moravské zemské muzeum, oddělení dějin hudby	12	2
CZ-Bu	Brno, Moravská zemská knihovna v Brně	9	0
CZ-OSm	Ostrava, Ostravské muzeum, hudebně historické oddělení	7	4
CZ-OP	Opava, Slezské zemské muzeum	3	1
CZ-TAS	Tasovice, Farní knihovna	2	1
CZ-HE	Heraltice, Knihovna farního kostela (in CZ-Bm)	1	1

⁴ K. Krejčová, *Kontrafakta operních árií Carla Ditterse von Dittersdorfa v moravských sbírkách* [Contrafacts of opera arias by Carl Ditters von Dittersdorf in Moravian music collections], diploma thesis, Palacký University Olomouc, Olomouc 2021 (supervisor: doc. Mgr. Jana Spáčilová, PhD).

⁵ Répertoire International des Sources Musicales, [online:] <https://rism.info>. Compared to the cited master's thesis (August 2021), the findings obtained from the database have been updated as of 24 May 2023.

According to the information available from the RISM, only a small part of Ditters' work is apparently stored in Moravia. However, further research has shown that the situation in local institutions is different. It should be emphasised that not all museums and archives depositing Ditters' sources are part of this database. For example, the Music Collection of the Archbishop's Castle in Kroměříž is missing here. The collection of the Moravian Museum – Department of the History of Music is only partially represented, as is the collection of the Silesian Museum in Opava. For this reason, the RISM can only function as an orientation tool, not as a definitive one.

The thematic catalogue of Carl Ditters' works (unfinished) by the Czech musicologist Oldřich Pulkert (1929–2016) can be used as a secondary source for recording Ditters' compositions.⁶ However, I did not work with this catalogue as part of my master's thesis, as I did not get access to it until the spring of 2022. By the decision of the heirs, the catalogue was deposited in the Association for Central European Cultural Studies in Prague.⁷ The catalogue consists of a total of 16 notebooks, 3 of which record the vocal-and-instrumental works. There are two types of card entries for most of the pieces in the notebooks. The first are entries giving all the significant information (title, instrumentation, music depository institution, title page) on one card, including the music incipit. The second are two-card records, with the first giving all occurrences of the piece and the second giving the music incipit. Unfortunately, due to the work in progress, this catalogue does not contain complete information from all institutions. For example, Ostrava, Kroměříž or some of the music sheets from Opava are missing. Thus, for my research on Moravian arias, it did not bring any new information.

Overview of surviving Ditters' compositions in Moravian collections

In order to get an overview of the surviving sources in Moravia, it was necessary to undertake research directly in selected music institutions. Their selection was based on the relevant proximity to Ditters' workplace on Johannisberg (Jánský Vrch) near Jauernig (Javorník). At the same time, these are the institutions that have separately registered music collections. These are the Silesian Museum in Opava (CZ-OP), the Ostrava Museum (CZ-OSm), the Music Collection of the Olomouc Archbishopric

⁶ M. Niubo, 'Carl Ditters von Dittersdorf. Poznámky k tematickému katalogu a zpracování v SHK (in memoriam Oldřich Pulkert)' [Notes on the thematic catalogue and the processing in the Union Catalogue of Music (in memoriam Oldřich Pulkert)], *Musicologica Olomucensia* 2019, Vol. 30: *Carl Ditters von Dittersdorf. Kontexty a perspektivy*, pp. 31–37.

⁷ I would like to thank Jiří K. Kroupa for allowing me to study the catalogue.

at the Archbishop's Castle in Kroměříž (CZ-KRm) and the Moravian Museum – Department of the History of Music in Brno (CZ-Bm). Unfortunately, none of them has an online catalogue.⁸ The selection did not include non-musical memory institutions, that is archives and regional museums, such as the State Regional Archives in Jeseník.⁹

The following four sections provide an overview of all the vocal compositions by Carl Ditters found in the institutions cited above. Arias and duets that were selected for subsequent research are marked in grey shading.

Silesian Museum in Opava (CZ-OP)

Based on the card catalogue, 10 compositions attributed to Carl Ditters have been identified. Of these compositions, 8 are vocal-and-instrumental: 4 are for choir with soloists, 4 for solo voice (see table 2). Interestingly, most of these pieces are for solo tenor.

Table 2. Vocal compositions by Carl Ditters in the Silesian Museum in Opava (grey shading – selected arias and duets). Author's own elaboration

Title	Call number
<i>Aria in C</i>	A 251
<i>Motette in C</i>	A 544
<i>Aria in Dis. Pro omni Tempore et Festo</i>	A 929
<i>Arie Tenore Solo</i>	A 1.290
<i>Regina coeli</i>	A 1.295
<i>Offertorium in D</i>	A 4.061
<i>Regina Coeli in C</i>	A 4.076
<i>Salve et Regina Coeli</i>	A 4.081

Ostrava Museum (CZ-OSm)

The Ostrava Museum has no catalogue. All of Ditters' compositions there originally come from Opava, according to the stamp 'Slezský hudební archiv v Opavě' [Silesian

⁸ Warm thanks for help and cooperation to the curators: Marie Svaková (Opava), Lenka Černíková (Ostrava), Kateřina Fajtllová (Kroměříž), Miroslav Lukeš (Brno).

⁹ The results of the research I undertook here in September 2022 together with Jana Burdová will be reported in my forthcoming dissertation.

Music Archive in Opava] on the title pages of the music sheets. The Ostrava Museum holds a total of 8 pieces. All the pieces are vocal-and-instrumental: 4 of them for choir and 4 for solo voice (see table 3).

Table 3. Vocal compositions by Carl Ditters in the Ostrava Museum (grey shading – selected arias and duets). Author's own elaboration

Title	Call number
<i>Offertorium in F</i>	A 1.515
<i>Regina Coeli</i>	A 1.516
<i>Aria in G</i>	A 1.877
<i>Aria</i>	A 1.879
<i>Aria in G</i>	A 1.880
<i>Aria in A</i>	A 1.881
<i>Offertorium ex G</i>	A 1.882
<i>Regina Coeli in C</i>	A 1.883

Music Collection of the Olomouc Archbishopric in Kroměříž (CZ-KRm)

The local non-thematic card catalogue lists 56 compositions by Carl Ditters. The vast majority of them are symphonies, the research of which has been carried out by Ivona Hiršová.¹⁰ A total of 5 works are vocal-and-instrumental, 4 of them for one or two singing voices (the collection *Ariae Tres* contains 3 arias; see table 4).

Table 4. Vocal compositions by Carl Ditters in Kroměříž (grey shading – selected arias and duets). Author's own elaboration

Title	Call number
<i>Offertorium in C</i>	A 994
<i>Missa solemnis in C</i>	A 2.032
<i>Salve Regina</i>	A 2.033
<i>Ariae Tres</i>	A 4.108
<i>Duetto in F</i>	A 4.109

¹⁰ I. Hiršová, *Symfonie Carla Ditterse ve sbírce Arcibiskupského zámku v Kroměříži* [Symphonies by Carl Ditters in the collection of the Archbishop's Castle in Kroměříž], diploma thesis, Palacký University Olomouc, Olomouc 2023 (supervisor: doc. Mgr. Jana Spáčilová, PhD).

Moravian Museum in Brno (CZ-Bm)

The music collection of the Moravian Museum in Brno is traditionally arranged according to original locations, not alphabetically by names of composers as is customary. However, the research is made possible by the two-volume *Průvodce po archivních fondech Oddělení dějin hudby*, which is also available online on the website of the Department of the History of Music.¹¹ The guidebook carries information on specific locations, the range of signatures and a listing of the composers represented. For research in the card catalogues, both volumes of the guidebook should be combined. Ditters' name has been found in the following locations:

- **Volume 1:** Brno – Augustinian Monastery, Brno – Minorite Monastery, Brno – private collection of František Michálek, Brno – private collection of Karel Zháněl, Bučovice, Bystřice pod Hostýnem, Dědice u Vyškova, Drahotuše, Dub nad Moravou, Hronov nad Metují, Chornice, Ivančice, Jesenec u Konice, Kvasice u Kroměříže, Lipník nad Bečvou, Lomnice u Tišnova, Loštice, Mikulov – Piarist Monastery, Mikulov – Church of St Wenceslas, Náklo u Litovle, Náměšť nad Oslavou, Napajedla, Nová Říše, Nové Město na Moravě, Rajhrad u Brna, Ratěnice u Prahy, Rychnov nad Kněžnou, Strážnice, Šatov u Znojma, Štramberk, Třebíč, Valtice, Vyškov, Znojmo – Municipal Archive, Znojmo – Municipal Music School;
- **Volume 2:** Brno – Merciful Brothers Monastery (Church of St Leopold), Brno-Tuřany, Brno – private collection of Gracian Černušák, Brno – private collection of Bohumír Štědroň, Brno – private collection of Oldřich Petráš, Kroměříž Castle, Ostrava – parish Church of St Wenceslas, Třebíč-Jejkov.

Unfortunately, the specific titles and call marks of the individual compositions cannot be read from the guidebooks. In order to obtain more precise data, it is necessary to work with the thematic card catalogue, which is available to researchers in the study room. After careful examination of all the cards, a total of 147 Ditters compositions were found, which is far from the number found in the RISM database (12). Half of them, 77, are vocal-and-instrumental (see table 5, pp. 89–91).

All of the compositions listed in the card catalogues are also present in the Moravian Museum today, with the only exception being the collection from Kvasice. This collection was catalogued in the 1930s (the so-called 'blue cards'), but it was not handed over to the Brno museum. As Miroslav Lukeš points out in his dissertation, only 2 Ditters'

¹¹ T. Straková, J. Sehnal, S. Přibáňová, *Průvodce po archivních fondech Ústavu dějin hudby Moravského múzea v Brně* [Guide to the archival holdings of the Department of the History of Music of the Moravian Museum in Brno], Brno 1971; V. Kyas, *Průvodce po archivních fondech II Oddělení dějin hudby Moravského zemského múzea (Přirůstky za léta 1971–2001 a doplňky)* [Guide to the archival holdings II of the Department of the History of Music of the Moravian Museum (Additions for the years 1971–2001 and supplements)], Brno 2007.

symphonies have survived in the present-day Kvasice collection.¹² The 4 pieces listed in the catalogue are, therefore, known only from the music and text incipit.

Table 5. Vocal compositions by Carl Ditters stored in Brno and their original provenance (grey shading – selected arias and duets). Author's own elaboration

Provenance	Title	Call number
Brno – antiquarian bookshop Alfa, Jánská 11	<i>Motteto in D</i>	A 53.625
Brno – Augustinians	<i>Aria de Beata</i>	A 18.636
	<i>Aria in C</i>	A 18.637
	<i>Aria</i>	A 18.638
	<i>Aria in C</i>	A 18.639
	<i>Aria in C</i>	A 18.640
	<i>Aria in C</i>	A 18.641
	<i>Aria in D de Tempore</i>	A 18.642
	<i>Duetto in C</i>	A 18.644
	<i>Duetto in F</i>	A 18.645
	<i>Duetto in F</i>	A 18.646
	<i>Duetto de Tempore</i>	A 18.647
	<i>Kyrie et Gloria</i>	A 18.648
	<i>Litaniae Lauretanae</i>	A 18.649
	<i>Missa in C</i>	A 18.650
	<i>Missa in C</i>	A 18.651
	<i>Missa</i>	A 18.652
	<i>Missa Solemnis</i>	A 18.653
<i>Missa Solemnis</i>	A 18.654	
<i>Missa Solemnis in C</i>	A 18.655	
<i>Missa Solemnis in C</i>	A 18.656	

¹² M. Lukeš, *Hudební sbírka z kostela Nenabevzetí Panny Marie a sv. Jana Nepomuckého v Kvasicích a její tematický katalog* [The music collection from the Church of the Assumption of the Virgin Mary and St John of Nepomuk in Kvasice and its thematic catalogue], doctoral dissertation, Masaryk University, Brno 2022, p. 52 (supervisor: prof. PhDr. Jana Perutková, PhD).

Provenance	Title	Call number
Brno – Augustinians	<i>Missa Solemnis in C</i>	A 18.657
	<i>Motetto in F</i>	A 18.658
	<i>Offertorium</i>	A 18.659
	<i>Salve in F</i>	A 18.660
	<i>Regina Coeli</i>	A 20.652
	<i>Missa de Requiem</i>	A 20.747
Brno – Bohumír Štědroň collection	<i>Aria</i>	A 42.969
Brno – Gracian Černušák collection	<i>Aria</i>	A 40.328
Brno – Karel Zháněl collection	<i>Ariae II</i>	A 5.276
Brno – Merciful Brothers	<i>Missa solemnis</i>	A 42.176
Brno – Petrov	<i>Missa in C</i>	A 21.641
Bučovice	<i>Aria in D</i>	A 10.017
	<i>Aria</i>	A 10.018
Bystřice pod Hostýnem	<i>Aria in C</i>	A 9.116
	<i>Aria in C</i>	A 9.117
	<i>Aria in G et C</i>	A 9.118
	<i>Offertorium D dur, C dur</i>	A 9.214
Drahotuše	<i>Regina Coeli in C</i>	A 23.587
Jaroměřice	<i>Aria Solemnis de tempore in Dis</i>	A 277
Jasenec u Konice	<i>Aria ex D</i>	A 26.796
Kvasice	<i>Duetto in C de Tempore o de Beata</i>	B 97 [lost]
	<i>Duetto de Tempore in B</i>	B 98 [lost]
	<i>Duetto in C de Tempore o de Beata</i>	B 148 [lost]
	<i>Aria de Tempore in C</i>	B 321 [lost]
Loštice	<i>Aria in D</i>	A 15.023
	<i>Offertorium</i>	A 15.145
Mikulov – Church of St Wenceslas	<i>Tres sunt in Coelo etc. Aria</i>	A 34.620
	<i>Missa Solemnis</i>	A 34.621
	<i>L'Ester. Oratorio</i> [fragment]	A 35.005

Provenance	Title	Call number
Mikulov – Piarists	<i>Regina Coeli in C</i>	A 8.111
Náchod – estate of Mr Souček	<i>Motetto Solenne in D</i>	A 8.553
Nové Město na Moravě	<i>Motteti Solenne in C</i>	A 398
	<i>Offertorium in D</i>	A 536
Ostrava	<i>Regina Coeli in C</i>	A 48.201
Perná	<i>Regina coeli</i>	A 51.108
Rajhrad	<i>Aria in C</i>	A 12.197
	<i>Aria in Dis de SS. Sacramento</i>	A 12.198
	<i>Aria Ex Es</i>	A 12.199
	<i>Aria pro omni Festo in F</i>	A 12.200
	<i>Aria de Venerabile</i>	A 12.201
	<i>Aria ex A</i>	A 12.202
	<i>Missa in C</i>	A 12.205
	<i>Missa in C</i>	A 12.206
	<i>Motteto Soleme</i>	A 12.207
	<i>Regina Caeli</i>	A 12.209
	<i>Aria in D de SS. Sacramento</i>	A 14.166
Strážnice	<i>Das Mädchen von Kola</i>	A 156
Štramberk	<i>Aria in D</i>	A 4.463
	<i>II. Veni sancte Spiritus</i>	A 4.484
	<i>Offertorium Past.</i>	A 4.487
Třebíč	<i>Missa in D</i>	A 7.581
Tuřany	<i>Regina Caeli</i>	A 40.865
Vyškov	<i>Ariae duae ex D</i>	A 3.007
	<i>Aria in C</i>	A 3.030
	<i>Missa in C No 16</i>	A 3.203
Žďár nad Sázavou – Church of St Prokop	<i>Aria: Ave Maris Stella</i>	A 5.688

In the 4 selected institutions (Opava, Ostrava, Kroměříž and Brno) a total of 221 records of Carl Ditters' music were found, which is a sixfold increase compared to the number in the RISM database. Of this total, 98 are vocal-and-instrumental compositions, and almost half of these are individual arias and duets which have been further processed.

Separately circulating Moravian arias and duets

The result of this research was a group of 42 sources of individual arias and duets, which after further detailed analysis could be divided into 3 groups. In the following chapters, each of the groups will be discussed separately.

Arias with wrong author attribution

An examination of the individual arias listed in Moravia as the work of Carl Ditters revealed the problem of incorrect author attribution. This problem is, unfortunately, widespread, and definite authorship of some questionable works is difficult to resolve. A possible way forward is a musical analysis of the compositions with a subsequent comparison of the musical language of the individual composers. Such a procedure is, however, particularly problematic for arias from opera buffa. Most composers used very similar compositional techniques in this genre, so it is not possible to verify the author.

The aria *O Maria ter beata* comes from the collection of the Augustinians in Brno (A 18.636). Through the RISM database, four other copies of the aria have been found: in Prague – Minorite Convent, in Munich, in Copenhagen and in Montecatini Terme.¹³ All these copies are attributed to Josef Mysliveček; it is the aria *Care luci nel mirarvi* from his opera *Nitteti*.

The aria *Fons amoris bone Jesu* from Bystřice pod Hostýnem is currently stored in Brno (A 9.116), as is another copy with identical text from Bučovice (A 10.018). It is the aria *Cara parte del mio core* from the opera *Oreste* by Domenico Cimarosa, based on sources from Münster, Rome and Montecasino.¹⁴

The aria *Quos caeli claudunt limites* from the collection of the Augustinians in Brno (A 18.640) has a number of concordances. These are: Kutná Hora (Carl Ditters, *O Maria virgo pia*),¹⁵ Loukov (Johann Baptist Vaňhal, *Quos caeli claudunt limites*),¹⁶

¹³ RISM ID no.: 551000169, 455020041, 150204719, 850807828.

¹⁴ RISM ID no.: 451013476, 858000094, 852016767.

¹⁵ RISM ID no.: 550030631.

¹⁶ RISM ID no.: 550503370, 1001233519.

Rožďalovice (Johann Baptist Vaňhal, *Quos caeli claudunt limites*),¹⁷ Prague – estate of Tomáš Jirotko (Anonym, *O Maria virgo pia*),¹⁸ Prague – Czech Museum of Music (Johann Baptist Vaňhal, *Quos caeli claudunt limites*),¹⁹ Kremnica (Johann Baptist Vaňhal, *O Maria virgo pia*),²⁰ Opava (Joseph Preindl, *Lauda Sion*)²¹ and Varaždin (Ignaz Pleyel, *O Maria virgo pia / Iste confessor*).²² A comparison of these sources suggests Johann Baptist Vaňhal as the most likely author.

The aria *Ad sacra mortales volate omnes* is in the Silesian Museum in Opava (A 251). An aria with the same musical incipit was found in Linz.²³ Peregrinus Gravani (1732–1815), *regenschori* at St James in Brno, is listed as the author here. Given the proximity of Opava to Ditters' place of work, I prefer to acknowledge Ditters as the author.

The Offertorium *In caelo coronantur* is deposited in the Archbishop's Music Collection in Kroměříž (A 994). The same composition with the text *Quis laudes dignas* comes from the Želiv Monastery and Brixi is listed as the author.²⁴

After these findings, it has come out that only 37 sources can most probably be attributed to Carl Ditters.

Arias identified as contrafacts from Italian vocal dramatic works

After separating out the misattributed pieces, I sorted the collected material and tried to identify the individual Ditters' Moravian arias more closely. At the beginning of the research, there was the hypothesis that most of the individual arias and duets preserved in Moravia come from Italian operas that Carl Ditters composed while working at the castle of Johannisberg near Jauernig for the Bishop of Breslau (Wrocław), Philipp Gotthard Schaffgotsch (1715–1795). The music for most of these operas has survived, with the exception of the first (*Il viaggiatore americano in Joannesberg*), for which only the libretto exists, and the last (*I visionari*), which is known only by its title.²⁵ A list of known operas and their sources is shown in table 6, p. 94.

¹⁷ RISM ID no.: 550509264.

¹⁸ RISM ID no.: 550073307.

¹⁹ RISM ID no.: 550041360.

²⁰ RISM ID no.: 570000617.

²¹ RISM ID no.: 550040615.

²² RISM ID no.: 500078284.

²³ RISM ID no.: 605201458.

²⁴ RISM ID no.: 551000984.

²⁵ K. Krejčová, J. Spáčilová, 'Dittersovy italské opery z Jánského Vrchu: současný stav pramenů' [Ditters' Italian operas from Jánský Vrch: the present state of sources], *Musicologica Brunensia* 2023, Vol. 58, No. 1, pp. 47–71.

Table 6. Ditters' Italian operas from Johannisberg and their sources. Author's own elaboration

Title	Date	Libretto	Score
<i>Il viaggiatore americano in Joannesberg</i>	1771	CZ-Bm B 367, CZ-OLu 600.637	–
<i>L'amore disprezzato</i>	1771	–	A-Wgm IV 15741 (Q 1322)
<i>Il finto pazzo per amore</i>	1772	CZ-OLu 600.312	H-Bn Ms. mus. OE-18
<i>Il tutore e la pupilla</i>	1773	CZ-Bm B 366	H-Bn Ms. mus. OE-61
<i>L'Arcifanfano, re de' Matti</i>	1774	CZ-Bm B 360	H-Bn Ms. mus. OE-59
<i>Lo sposo burlato</i>	[1774]	–	H-Bn Ms. mus. OE-34
<i>Il maniscalco</i>	1775	CZ-Bm B 362	H-Bn Ms. mus. OE-62
<i>La contadina fedele</i>	1776	–	H-Bn Ms. mus. OE-60
<i>La moda, o sia Gli scompigli domestici</i>	1776	CZ-Bm B 363	H-Bn Ms. mus. OE-15
<i>Il barone di Rocca Antica</i>	before 1776	–	H-Bn Ms. mus. OE-63
<i>I visionari</i>	before 1776	–	–

Identification of the arias has been made by a combination of two methods, using musical incipits on the one hand and textual incipits on the other.

Identification using musical incipits

For the work with musical incipits, the incipit of the solo singing voice was chosen as the primary source and the incipit of the first violins as the secondary source. This is because the RISM database only has a mandatory solo voice incipit for vocal compositions, and in many cases, the instrumental accompaniment is not recorded at all.

At the initial phase, it was necessary to sort the sources according to the musical incipits. As part of this process, the mutual identity of some of the music was established. In particular, five pairs and one triplet of sources with the same music but different lyrics were found. Some of the duplicate arias also contain the original Italian text, which subsequently made it easier to identify specific source operas. Even among the unduplicated arias, there were sources containing multiple textual forms, namely the Italian version from the original libretto and the new version in Latin. The arias containing more texts directly in the source or in the different copies are listed in tables 7, 8 and 9, p. 95.

Table 7. Arias containing multiple texts directly in the source (grey shading – the original Italian lyrics). Author's own elaboration

Call number	Text 1	Text 2
CZ-Bm A 277	Suprema lux affulget	Jesu dulcis memoria
CZ-Bm A 3.030	Tradita da un barbaro	Huc gentes properate
CZ-Bm A 5.688	Ave Maris stella	Dies venit solemnus
CZ-Bm A 12.197	O Maria Virgo pia	Hec est domus
CZ-Bm A 12.201	Ave Maria, gratia plena	Lauda Sion Salvatorem
CZ-Bm A 14.166	Dimmi amore ove il mio sposo	Cernis O! Anima fidelis
CZ-Bm A 18.641	Non è ver ben ch'altri il dica	Plaudat Coelum et terra laetatur
CZ-KRm A 4.108	Quegli occhietti oh son pur belli	Huc pupilli huc oppressi
CZ-KRm A 4.108	Quel contino è un po'furbetto	Ecce doctor parvulorum
CZ-KRm A 4.108	Quanti sparser mai sudori	Salve piae splendor scholae

Table 8. Pairs of the sources with the same music and different lyrics (grey shading – the original Italian lyrics). Author's own elaboration

Call number	Text 1	Call number	Text 2
CZ-Bm A 277	Suprema lux affulget / Jesu dulcis memoria	CZ-Bm D A 4.463	Superna [!] lux affulget
CZ-Bm A 3.007	Caeli cives ad festum ocurite	CZ-Bm A 42.969	[without lyrics]
CZ-Bm A 14.166	Dimmi amore ove il mio sposo / Cernis O! Anima fidelis	CZ-Bm A 12.198	Cernis o anima fidelis
CZ-Bm A 18.645	Se mai labro mal dicente	CZ-Bm A 18.646	O supremum Coeli numen
CZ-Bm A 34.620	Tres sunt, tres sunt in Caelo	CZ-Bm A 12.200	Virga fesse [!] spes opresse

Table 9. Triplet of the sources with the same music and different lyrics (grey shading – the original Italian lyrics). Author's own elaboration

Call number	Text 1	Call number	Text 1, 2	Call number	Text 3, 4
CZ-Bm A 18.639	Tradita da un barbaro	CZ-Bm A 3.030	Tradita da un barbaro / Huc gentes properate	CZ-Bm A 12.197	O Maria Virgo pia / Hec est Domus

The result of this sorting and comparison of duplicates was the identification of a group of 30 separate arias and duets by Carl Ditters, which are preserved in various versions in Moravia.

Identification using textual incipits

The second method consisted of working with the librettos of Ditters' Italian operas. The German operas were excluded from the beginning because of the initial hypothesis that the Italian operas from Joannesberg were more likely to be used for the Latin contrafacts in Moravia. The librettos that were available for the work are listed in table 6 (see p. 94). All these librettos were examined in order to create a list of arias. These then formed, along with other music-dramatic genres, a complete database for further research (see table 10).²⁶

Table 10. Individual arias and contrafacts from Ditters' Italian operas. Author's own elaboration

Source opera	Act, scene	Character	Original Italian incipit	Text in the source	Call number, provenance
<i>Il viaggiatore americano in Joannesberg</i>	II.7	Don Pedro	Io non so per che mi palpiti	Io non so per che	CZ-Bm A 18.638 (Augustinians)
	II.12	Margarita	Quanti sparser mai sudori	Salve piae splendor scholae / Quanti sparser	CZ-KRm A 4.108 (Piarists)
				Ave maris stella / Dies venit solemniss	CZ-Bm A 5.688 (Žďár nad Sázavou)
<i>Lo sposo burlato</i>	II.7	Lindora, Florindo	Idol mio tu m'hai rubato	Qvos hic vides ante aras	CZ-Bm A 18.644 (Augustinians)
<i>La contadina fedele</i>	I.2	Lauretta	Quel contino è un po'furbetto	Ecce doctor parvulorum / Quel contino	CZ-KRm A 4.108 (Piarists)
	I.3I.3	Nardino	Quegli occhietti oh son pur belli	Huc pupilli huc oppressi / Quegli occhietti	CZ-KRm A 4.108 (Piarists)

²⁶ This database currently includes a list of textual incipits from congratulatory serenatas and cantatas (prepared by Jana Burdová) and oratorios (prepared by Jana Spáčilová) and is accessible to the research team as a shared document on Google Disc.

Source opera	Act, scene	Character	Original Italian incipit	Text in the source	Call number, provenance
<i>La contadina fedele</i>	II.10	Baronessa	Tradita da un barbaro	Tradita da un barbaro	CZ-Bm A 18.639 (Augustinians)
				Huc gentes pro- operate / Tradita da un barbaro	CZ-Bm A 3.030 (Vyškov)
				O Maria Virgo pia / Hec est Domus	CZ-Bm A 12.197 (Rajhrad)
<i>Il barone di Rocca Antica</i>	II.11	Beatrice	Dimmi amore ove il mio sposo	Cernis O! An- ima fidelis / Dimmi amore	CZ-Bm A 14.166 (Rajhrad)
				Cernis O! An- ima fidelis	CZ-Bm A 12.198 (Rajhrad)
	II.14	Barone, Beatrice	Che non farei per voi	O fons im- mensus gra- tiarum	CZ-Bm A 18.647 (Augustinians)

Out of a total of 37 separate music sheets, it was possible to identify one of Ditters' Italian operas as the source for 12 of them (see table 10). Most of them are deposited in the Moravian Museum, with 4 of them coming from the Augustinian Monastery of St Thomas in Brno (later Old Brno), 3 from the Benedictine Monastery of Rajhrad,²⁷ 1 from the parish church in Vyškov and 1 from Žďár nad Sázavou (St Prokop's Church); 3 other arias have been identified in the music collection of the Archbishop's Castle in Kroměříž and come from the Piarist College of Kroměříž.

There are 8 arias and duets (some are duplicates with different texts) recorded in these 12 music sources. The identified musical numbers were assigned to the operas *Il viaggiatore americano in Joannesberg* (2 arias), *Lo sposo burlato* (1 duet), *La contadina fedele* (3 arias) and *Il barone di Rocca Antica* (1 aria and 1 duet).

²⁷ I. Veselá, P. Žůrek, *Ne oči, ale mysl k Bohu: Maurus Haberhauer (1746–1799) a hudební kultura benediktinského kláštera v Rajhradě v 18. století* [Not the eyes, but the mind to God: Maurus Haberhauer (1746–1799) and the musical culture of the Benedictine monastery in Rajhrad in the 18th century], Brno 2019.

The total number of contrafacts from Ditters's Italian operas from Johannisberg is, therefore, smaller than originally expected. However, individual arias and contrafacts from other music-dramatic genres have been discovered in the course of the research.

Three arias belong to the genre of oratorio. The first is preserved in Opava only with the Italian text *Con orrida procella* (CZ-OP A 1.290) and comes from the oratorio *Il Davide nella valle di Terebintho* (Johannisberg 1771). Also from Opava originally comes *O spes amantis animae dulcedo* (CZ-OSm A 1.879), which was identified as an aria of Atta *Allor che vedo piangere* from the oratorio *Esther*.²⁸ The last aria is *Caeli cives ad festum occurite* with a Latin text from Vyškov (CZ-Bm A 42.969), also preserved as a fragment of a modern score without text in the private collection of Bohumír Štědroň (CZ-Bm A 1.879). The original is Abraham's aria *Entra l'uomo allor che nasce* from the oratorio *Isacco* (Italian version, Vienna 1776). This oratorio was considered lost, but a single aria from it with the Italian lyrics is preserved in Brussels.²⁹

Only one aria belongs to the genre of the German singspiel, namely *O beata gaudia* from *Das rothe Käppchen* (CZ-Bm A 15.023). In this case, however, the source was not the opera itself, but the printed collection *XII. Ariae, seu Offertoria selectissima* (Johann Jakob Lotter, Augsburg 1795), which presents sacred arias from Ditters' popular singspiels *Das rothe Käppchen*, *Der Apotheker und der Doktor* and *Hieronymus Knicker*.³⁰

Subsequent research by Jana Burdová has identified three other musical numbers whose source are congratulatory cantatas. To the cantata *Il picciol tributo musico* (Brno 1780), the duet *Fiero Marte il tuo potere* was found in Kroměříž (CZ-KRm A 4.109). The aria *Non è ver ben ch'altri il dica* (CZ-Bm A 18.641) and duet *Se mai labro maldicente* (CZ-Bm A 18.645, CZ-Bm A 18.646) come from *Cantata per il gloriosissimo giorno di nascita di sua Maesta il Re 'Fermate alme sorelle'* (Berlin 1781).³¹

At this point, it is possible to ascertain the origin of the 19 arias and duets, that is fully half of Ditters' individually preserved solo vocal compositions in Moravian music collections.

²⁸ More on oratorios in the forthcoming study by Jana Spáčilová.

²⁹ RISM ID no.: 704002821.

³⁰ Cf. N. Schwindt-Gross, 'Parodie um 1800: Zu den Quellen im deutschsprachigen Raum und ihrer Problematik im Zeitalter des künstlerischen Autonomie-Gedankens', *Die Musikforschung* 1988, Vol. 41, No. 1, pp. 16–45.

³¹ J. Burdová, *Gratulační hudba Carla Ditterse von Dittersdorfa* [Congratulatory music by Carl Ditters von Dittersdorf], diploma thesis, Palacký University Olomouc, Olomouc 2022. The identification of two arias from the cantata *Fermate alme sorelle* took place in October 2022 and was briefly reported at the International Colloquium in Brno 2022. The analysis of the sources will be the subject of Jana Burdová's forthcoming dissertation thesis.

Unidentified and unique arias

After eliminating the misattributed arias and Italian arias with their contrafacts, we are left with a group of compositions that are either completely unique or have some concordance, but their origin could not be determined. These arias may come from an unpreserved vocal-dramatic composition whose existence is either not yet known or we only know its title. They may also come from a composition for which a libretto has survived, but without the original Italian text being recorded directly in the music source, it is impossible to identify the aria. It is also possible that Ditters wrote some of these arias directly as sacred music for use in the church. We cannot rule out other misattributions of authorship either. Further research must, therefore, be directed especially towards these unidentified arias.

Thematic catalogue of Ditters' Moravian arias and duets

The study is accompanied by an incipit catalogue of 30 arias and duets by Carl Ditters von Dittersdorf. These compositions come from the Silesian Museum in Opava, the Ostrava Museum, the Archbishop's Music Collection in Kroměříž and the Moravian Museum in Brno.

The individual pieces are given their own serial number. This number is a working number for the time being, the final numbering will be possible only after the complete catalogue is created. Under one serial number, there are either unique arias found only in one specimen or different copies found in the same places or in different locations. Different variants of arias are distinguished by the lower case letters a, b, c, etc. The catalogue records consist of the call number, the notated incipit of the first violin and solo voice or voices, and all the variants of the lyrics.

The catalogue itself is preceded by an index of the textual incipits of the individual pieces, arranged alphabetically by the number given to the aria within the thematic catalogue. In the case of arias with multiple lyrics, reference is made to all variants (see tables 11, pp. 99–101 and 12, pp. 101–106).

Table 11. Index of arias and duets (grey shading – Italian text). Author's own elaboration








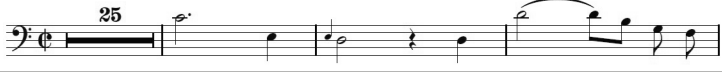



Text	No.
Ad sacra mortales	1.
Adoro te devote	26.
Ave Maria, gratia plena / Lauda Sion Salvatorem	24.
Ave maris stella / Dies venit solemnis	18b.















Text	No.
Caeli cives ad festum occurite	13a.
Cernis O! Anima fidelis / Dimmi amore ove il mio sposo	11a.
Cernis o anima fidelis	11b.
Con orrida procella	23.
Cum lucis hora tertia	3.
Dies venit solemnus / Ave maris stella	18b.
Dilecte Jesu chare	22.
Dimmi amore ove il mio sposo / Cernis O! Anima fidelis	11a.
Ecce doctor parvulorum / Quel contino è un po'furbetto	19.
Fiero Marte il tuo potere – Saggia Diva, il tuo sapere (duetto)	28.
Hec est Domus / O Maria Virgo pia	4c.
Huc gentes properate	2.
Huc gentes properate / Tradita da un barbaro	4b.
Huc pupilli huc oppressi / Quegli occhietti oh son pur belli	20.
Io non so per che mi palpiti	10.
Jactamur sune duce	17.
Jesu dulcis memoria / Suprema lux affulget	15a.
Lauda Sion Salvatorem	7.
Lauda Sion Salvatorem	21.
Lauda Sion Salvatorem / Ave Maria, gratia plena	24.
Non è ver ben ch'altri il dica / Plaudat Coelum et terra laetetur	6.
Non possum nec volate	14.
O beata gaudia	12.
O Jesu dignare cadentem relevare	9.
O Maria Virgo pia / Hec est Domus	4c.
Omnis qui invocaverit	8.
O fons immensus gratiarum – O quanta multitudo delictorum (duetto)	30.
O spes amantis animae dulcedo	5.
O supremum Coeli lumen	29b.
Plaudat Coelum et terra laetetur / Non è ver ben ch'altri il dica	6.
Quanti sparser mai sudori / Salve piaie splendor scholae	18a.






Text	No.
Quegli occhietti oh son pur belli / Huc pupilli huc oppressi	20.
Quel contino è un po'furbetto / Ecce doctor parvulorum	19.
Qvos hic vides ante aras	27.
Salve piae splendor scholae / Quanti sparser mai sudori	18a.
Se mai labro mal dicente – Un Eroe cosi sublime (duetto)	29a.
Superna [!] lux affulget	15b.
Suprema lux affulget / Jesu dulcis memoria	15a.
Tradita da un barbaro	4a.
Tradita da un barbaro / Huc gentes properate	4b.
Tres sunt, tres sunt in Caelo	25a.
Videte coeli gemam virtutem coronatam	16.
Virga fesse [!] spes oppresse	25b.
[without text]	13b.













Table 12. Incipit catalogue of arias and duets. Author's own elaboration

1.	CZ-OP A 251	Ad sacra mortales volate omnes
2.	CZ-Bm A 9.117	Huc gentes properate
3.	CZ-Bm A 18.637	Cum lucis hora tertia

4.	CZ-Bm A 18.639 (a); CZ-Bm A 3.030 (b); CZ-Bm A 12.197 (c)	Tradita da un barbaro (a, b) / Huc gentes prope- re (b) / O Maria Virgo pia (c) / Hec est Domus (c)
<p>Vn I </p> <p>S (a, b) </p> <p>S (b) </p> <p>C (c) </p>		
5.	CZ-OSm A 1.879	O spes amantis animae dulcedo
<p>Vn I </p> <p>C </p>		
6.	CZ-Bm A 18.641	Non è ver ben ch'altri il dica / Plaudat Coelum et terra laetetur
<p>Vn I </p> <p>A </p> <p>B </p>		
7.	CZ-OSm A 1.877	Lauda Sion Salvatorem
<p>Vn I </p> <p>C </p>		
8.	CZ-OSm A 1.880	Omnis qui invocaverit
<p>Vn I </p> <p>C </p>		

9.	CZ-Bm A 9.118	O Jesu dignare cadentem relevare
	Vn I	
	C	
10.	CZ-Bm A 18.638	Io non so per che mi palpiti
	Vn I	
	T	
11.	CZ-Bm A 14.166 (a); CZ-Bm A 12.198 (b)	Dimmi amore ove il mio sposo (a) / Cernis o anima fidelis (a, b)
	Vn I (a)	
	S (a)	
	Vn I (b)	
	S (b)	
12.	CZ-Bm A 15.023	O beata gaudia
	Vn I	
	S	
13.	CZ-Bm A 3.007 (a); CZ-Bm A 42.969 (b)	Caeli cives ad festum occurrite (a) / - (b)
	Vn I	
	S	
14.	CZ-OP A 929	Non possum nec volate
	Vn I	
	S/T	

15.	CZ-Bm A 277 (a); CZ-Bm A 4.463 (b)	Suprema lux affulget (a, b) / Jesu dulcis memoria (a)
		
16.	CZ-Bm A 18.642	Videte coeli gemam virtutem coronatam
		
17.	CZ-OP A 4.061	Jactamur sune duce
		
18.	CZ-KRm A 4.108 (a); CZ-Bm A 5.688 (b)	Quanti sparser mai sudori (a) / Salve piae splendor scholae (a) / Ave maris stella (b) / Dies venit so- lemnis (b)
		
19.	CZ-KRm A 4.108	Quel contino è un po'furbetto / Ecce doctor parvulorum
		
20.	CZ-KRm A 4.108	Quegli occhietti oh son pur belli / Huc pupilli huc oppressi
		

21.	CZ-OSm A 1.881	Lauda Sion Salvatorem
	Vn I	
	S	
22.	CZ-Bm A 12.202	Dilecte Jesu chare
	Vn I	
	C	
23.	CZ-OP A 1.290	Con orrida procella
	Vn I	
	T	
24.	CZ-Bm A 12.201	Ave Maria, gratia plena / Lauda Sion Salvatorem
	Vn I	
	C	
25.	CZ-Bm A 34.620 (a); CZ-Bm A 12.200 (b)	Tres sunt, tres sunt in Caelo (a) / Virga Jesse spes oppresse (b)
	Vn I	
	S	
26.	CZ-Bm A 12.199	Adore te devote
	Vn I	
	S	

27.	CZ-Bm A 18.644	Qvos hic vides ante aras
28.	CZ-KRm A 4.109	Fiero Marte il tuo potere – Saggia Diva, il tuo sapere
29.	CZ-Bm A 18.645 (a); CZ-Bm A 18.646 (b)	Se mai labro mal dicente – Un Eroe così sublime (a) / O supremum Coeli numen (b)
30.	CZ-Bm A 18.647	O fons immenus gratiarum – O quanta multitudo delictorum

Bibliography

- Borek, Jan, Burdová, Jana, 'Karl Ditters von Dittersdorf a šlechtická hudební kultura v českých zemích 2. poloviny 18. století' [Karl Ditters von Dittersdorf and aristocratic musical culture in the Czech lands in the second half of the 18th century], *Opus musicum* 2019, Vol. 51, No. 4.

- Burdová, Jana, *Gratulační hudba Carla Ditterse von Dittersdorfa* [Congratulatory music by Carl Ditters von Dittersdorf], diploma thesis, Palacký University Olomouc, Olomouc 2022.
- Hiršová, Ivona, *Symfonie Carla Ditterse ve sbírce Arcibiskupského zámku v Kroměříži* [Symphonies by Carl Ditters in the collection of the Archbishop's Castle in Kroměříž], diploma thesis, Palacký University Olomouc, Olomouc 2023.
- Krejčová, Kristýna, *Kontrafakta operních árií Carla Ditterse von Dittersdorfa v moravských sbírkách* [Contrafacts of opera arias by Carl Ditters von Dittersdorf in Moravian music collections], diploma thesis, Palacký University Olomouc, Olomouc 2021.
- Krejčová, Kristýna, Spáčilová, Jana, 'Dittersovy italské opery z Jánského Vrchu: současný stav pramenů' [Ditters' Italian operas from Jánský Vrch: the present state of sources], *Musicologica Brunensia* 2023, Vol. 58, No. 1.
- Kyas, Vojtěch, *Průvodce po archivních fondech II Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea (Přirůstky za léta 1971–2001 a doplňky)* [Guide to the archival holdings II of the Department of the History of Music of the Moravian Museum (Additions for the years 1971–2001 and supplements)], Brno 2007.
- Lukeš, Miroslav, *Hudební sbírka z kostela Nenabevzetí Panny Marie a sv. Jana Nepomuckého v Kvasicích a její tematický katalog* [The music collection from the Church of the Assumption of the Virgin Mary and St John of Nepomuk in Kvasice and its thematic catalogue], doctoral dissertation, Masaryk University, Brno 2022.
- Musicologica Olomucensia* 2019, Vol. 30: *Carl Ditters von Dittersdorf. Kontexty a perspektivy*.
- Niubo, Marc, 'Carl Ditters von Dittersdorf. Poznámky k tematickému katalogu a zpracování v SHK (in memoriam Oldřich Pulkert)' [Notes on the thematic catalogue and the processing in the Union Catalogue of Music (in memoriam Oldřich Pulkert)], *Musicologica Olomucensia* 2019, Vol. 30: *Carl Ditters von Dittersdorf. Kontexty a perspektivy*.
- Répertoire International des Sources Musicales, [online:] <https://rism.info> [24 May 2023].
- Schwindt-Gross, Nicole, 'Parodie um 1800: Zu den Quellen im deutschsprachigen Raum und ihrer Problematik im Zeitalter des künstlerischen Autonomie-Gedankens', *Die Musikforschung* 1988, Vol. 41, No. 1.
- Straková, Theodora, Sehnal, Jiří, Přibáňová, Svatava, *Průvodce po archivních fondech Ústavu dějin hudby Moravského muzea v Brně* [Guide to the archival holdings of the Department of the History of Music of the Moravian Museum in Brno], Brno 1971.
- Veselá, Irena, Žurek, Pavel, *Ne oči, ale mysl k Bohu: Maurus Haberhauer (1746–1799) a hudební kultura benediktinského kláštera v Rajhradě v 18. století* [Not the eyes, but the mind to God: Maurus Haberhauer (1746–1799) and the musical culture of the Benedictine monastery in Rajhrad in the 18th century], Brno 2019.

Arie Carla Dittersa von Dittersdorfa w morawskich zbiorach muzycznych – katalog tematyczny

Streszczenie

Kompozycje Carla Dittersa von Dittersdorfa są rozproszone i znajdują w wielu instytucjach w całej Europie. Niniejszy artykuł zawiera przegląd pojedynczych arii i duetów kompozytora zachowanych w instytucjach muzycznych zarówno na Morawach, jak i w części

Śląska należącej obecnie do Republiki Czeskiej. Według informacji pochodzących z międzynarodowej bazy danych RISM tylko niewielka liczba zachowanych kompozycji wokalnie-instrumentalnych, w sumie 9 źródeł, miałyby znajdować się na Morawach. Badania terenowe w wybranych instytucjach muzycznych, takich jak Muzeum Śląskie w Opawie, Muzeum Ostrawskie, Zbiory Muzyczne Arcybiskupstwa Ołomunieckiego w Kromieryżu oraz Muzeum Morawskie – Dział Historii Muzyki w Brnie, wykazały, że sytuacja wygląda inaczej. Zidentyfikowano łącznie 98 utworów wokalnie-instrumentalnych, w tym 42 pojedynczych arii i duetów. Podczas analizy tych źródeł pojawiła się kwestia błędnej atrybucji autorstwa. Po porównaniu incypitów z zapisami w RISM okazało się, że część utworów to dzieła innych kompozytorów, takich jak Josef Mysliveček czy Domenico Cimarosa. W wyniku tej analizy wyszczególniono łącznie 37 morawskich źródeł arii i duetów Carla Dittersa von Dittersdorfa. Źródła te zawierają 30 różnych arii i duetów. Zostały one zidentyfikowane jako kontrafakury nie tylko włoskich oper twórcy skomponowanych podczas jego pobytu w zamku Johannesberg (Jánský Vrch) koło miasta Jauernig (Javorník), ale także oratoriów, kantat gratulacyjnych i niemieckich singspieli. Niektóre z nich były pierwotnie łacińskimi ariami sakralnymi. Do opracowania dołączono katalog incypitów zachowanych arii morawskich.

Individual Arias by Carl Ditters von Dittersdorf in Moravian Music Collections: A Thematic Catalogue

Summary

Carl Ditters von Dittersdorf's compositions are dispersed throughout many institutions across Europe. This study provides an overview of his individual arias and duets preserved in musical institutions both in Moravia and in the part of Silesia nowadays belonging to the Czech Republic. According to information from the international RISM database, only a small number of surviving vocal-and-instrumental compositions, 9 sources in total, should be found in Moravia. Field research in selected music institutions, which are the Silesian Museum in Opava, the Ostrava Museum, the Music Collection of the Olomouc Archbishopric in Kroměříž and the Moravian Museum – Department of the History of Music in Brno, showed that the situation is different. A total of 98 vocal-and-instrumental pieces were identified, including 42 single arias and duets. In working with these sources, the question of author misattribution arose. After comparing their notated incipits with the records listed in the RISM, it was found that some of the music came from other composers, such as Josef Mysliveček or Domenico Cimarosa. As a result of this selection, a total of 37 Moravian sources of individual arias and duets of Carl Ditters von Dittersdorf were specified. The sources represent 30 different arias and duets. These were identified as contrafacts not only from his Italian operas composed during his time at Johannesberg (Jánský Vrch) near Jauernig (Javorník), but also from oratorios, congratulatory cantatas and German singspiels. Some of them were intended originally as Latin sacred arias. Attached to the study is an incipit catalogue of the surviving Moravian arias studied.

KRISTÝNA KREJČOVÁ

Urodzona w 1993 roku, doktorantka w Katedrze Muzykologii na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Palackiego w Ołomuńcu. Studiowała grę na fortepianie w Konserwatorium w Kromieryżu, a obecnie uczy w Podstawowej Szkole Artystycznej w Humpolcu. Podczas studiów muzykologicznych koncentrowała swoje zainteresowania na muzyce Josefa Antonína Štěpána i Jana Václava Hugona Voříška. Od 2020 roku konsekwentnie pracuje nad kompozycjami wokalnymi Carla Dittersa von Dittersdorfa, ze szczególnym uwzględnieniem jego poszczególnych arii i kontrafaktur z włoskich oper. Wygłaszała na ten temat referaty podczas międzynarodowych konferencji i warsztatów (Cremona, Wiedeń) oraz publikowała artykuły w czasopiśmie branżowych („*Musicologica Brunensia*”).

Born in 1993, PhD student at the Department of Musicology, Faculty of Arts, Palacký University Olomouc. She studied piano at the Conservatory in Kroměříž and now teaches at the Primary Art School in Humpolec. In her musicological studies, she concentrated on the music of Josef Antonín Štěpán and Jan Václav Hugo Voříšek. Since 2020, she has been consistently working on vocal compositions by Carl Ditters von Dittersdorf, with a special focus on his individual arias and contrafacts from Italian operas. She has lectured on her topic at international conferences and workshops (Cremona, Vienna) and published in professional journals (*Musicologica Brunensia*).

MIŁOSZ KULA

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

Rola altówek w symfoniach Carla Dittersa von Dittersdorfa

Umieszczenie artykułu poświęconego roli altówek w symfoniach Carla Dittersa von Dittersdorfa (1739–1799) w tomie pt. *Tradycje śląskiej kultury muzycznej* wynika z dwóch przesłanek. Pierwszą jest fakt, że Ditters, bohater niniejszych rozważań, większość swego dorosłego życia (1769–1798) spędził na Śląsku. Miejszem jego zamieszkania był głównie Jauernig (Javorník), położony w austriackiej części księstwa nyskiego, będącego posiadłością ordynariusza wrocławskiego, w owym czasie księcia-biskupa Philippa Gottharda Schaffgotscha (1716–1795), patrona Dittersdorfa. To tu powstała większość z jego tworzących przebogaty zbiór symfonii i w tym – nieco abstrakcyjnym – sensie, terytorialnie czy kulturowo, przynależą one do tego regionu. Druga przesłanka, która jednocześnie stała się bezpośrednią inspiracją do podjęcia wspomnianego tematu, to spostrzeżenie zawarte w monografii z serii książek zatytułowanych *The Symphonic Repertoire*. W pierwszym tomie tejże serii¹, poświęconym twórczości osiemnastowiecznej i będącym znakomitą panoramą stylów, tendencji, technik kompozytorskich, myśli estetycznej, a także społecznych aspektów symfonii, jego redaktorka, Mary Sue Morrow, wysuwa interesującą hipotezę. Twierdzi mianowicie, że Dittersdorf jako jeden z najpłodniejszych symfoników XVIII wieku wykazuje wyjątkową skłonność do wyszczególniania dwóch głosów altówek w obsadzie kształtującej się orkiestry klasycznej². Myśl zawarta w tej pozycji, uznawanej skądinąd za najaktualniejszy i najpełniejszy obraz osiemnastowiecznej

¹ *The Symphonic Repertoire*, Vol. 1: *The Eighteenth-Century Symphony*, ed. by M.S. Morrow, B. Churgin, Bloomington 2012.

² M.S. Morrow, *The Symphony in the Austrian Monarchy*, [w:] *The Symphonic Repertoire...*, s. 428.

symfoniki w refleksji naukowej, domaga się należytego rozważenia. Niniejszy artykuł jest próbą wyjścia naprzeciw temu postulatowi.

Zadanie to, trzeba przyznać, nie należy do najłatwiejszych, ponieważ dorobek symfoniczny Dittersdorfa, uznawany za rekordowy w historii muzyki, szacuje się na około 130 utworów. Niemniej jednak wśród szczegółowych pytań badawczych, jakie należy w pierwszej kolejności postawić, są następujące kwestie: 1) jaka jest rzeczywista rola altówek w symfoniach Dittersdorfa, zwłaszcza w aspektach fakturalnym, barwowym, a także narracyjnym? 2) czy przy założeniu, że wzmacnianie rejestru środkowego jest jednym ze znamion stylu klasycznego, szczególna rola altówek utwierdza tezę o przynależności twórczości Dittersdorfa do tego właśnie stylu?

Opracowania naukowe przedmiotowo zbieżne z zakresem niniejszego artykułu, których autorzy podejmują temat z metodyczną świadomością, są bardzo nieliczne. Spośród całkiem bogatych dittersdorfanów w odniesieniu do tego zagadnienia można wspomnieć jedynie o rzeczonym tomie *The Symphonic Repertoire* pod redakcją Mary Sue Morrow i Bathii Churgin³ oraz o pracy doktorskiej piszącego te słowa – obecnie pozostającej w maszynopisie⁴.

Na podstawie katalogu tematycznego symfonii sporządzonego przez Margaret Grave (opublikowanego w dwóch wersjach, w 1977 i w 1985 roku) możemy pobieżnie określić rzeczywistą skalę zjawiska, o którym wspomina Morrow. Katalog ten zawiera bowiem satysfakcjonujące informacje o obsadzie niemal każdej symfonii jawornickiego kapelmistrza⁵.

Jak stwierdzono w toku osobnych badań, szacunkowo 70% wszystkich symfonii Dittersdorfa zachowuje obsadę bardzo popularną w utworach orkiestrowych drugiej połowy XVIII wieku, a więc obejmującą: dwa oboje, dwa rogi, skrzypce I, skrzypce II, altówkę, bas (bez bliższego określenia, czy chodzi o wiolonczelę, kontrabas, czy ewentualnie o inny instrument basowy)⁶. Taki dobór obsady w symfoniach, rozpowszechnionych w wydaniach jako *sinfonie a 8 voci*, był najpewniej podyktowany kryteriami

³ *The Symphonic Repertoire...*

⁴ M. Kula, *Symfonie Carla Dittersa von Dittersdorfa oraz ich recepcja w dawnej Rzeczypospolitej i na Śląsku*, praca doktorska, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2021.

⁵ M. Grave, *First-Movement Form as a Measure of Dittersdorf's Symphonic Development*, praca doktorska, New York University, New York 1977, s. 346–544; cf. eadem, *Thematic Index*, [w:] *The Symphony 1720–1840. A Comprehensive Collection of Full Scores in Sixty Volumes*, ed. by B. Brook, B. Heyman, Series B: *Austria, Bohemia, Slovakia and Hungary*, Vol. 1, New York–London 1985, s. XLI–LXVIII.

⁶ M. Kula, *op. cit.*, s. 217.

handlowymi. Gatunek symfonii bardzo trudno się sprzedawał, miał niski potencjał komercyjny. Dlatego też kompozytorzy – tak możemy przyjąć bez ryzyka popełnienia błędu – powstrzymywali swoje artystyczne ambicje przejawiające się w rozbudowanej obsadzie, rezygnując z niej na rzecz prostego, zminimalizowanego składu⁷.

W odniesieniu do dorobku Dittersdorfa w polu naszych zainteresowań znajduje się łącznie 29 kompozycji, w których wyróżnione zostały dwa głosy altówkowe. Co istotne, zarówno liczby bezwzględne, jak i procentowy udział omawianych utworów w całym dorobku symfonicznym kompozytora (od 23%, przy założeniu, że Dittersdorf skomponował 124 symfonie, do 15%, zakładając, że napisał ich 181⁸) wskazują, że mamy do czynienia ze zjawiskiem o znaczeniu większym niż jedynie incydentalne. Ustalenia wspomnianej liczby utworów dokonano na podstawie licznych przekazów źródłowych – rękopisów, starodruków i katalogów.

Wykaz symfonii zawierających w obsadzie dwa głosy altówkowe zawiera załączona tabela 1, na podstawie której możemy wysnuć kilka istotnych wniosków:

- 1) prawie wszystkie symfonie o takiej obsadzie – poza jedną autentyczną (e-1) i jedną o kwestionowanym autorstwie (Eb-17) – powstały najwcześniej w 1773 roku; jest to rok nobilitacji kompozytora, już po jego przybyciu na Śląsk; nie są to więc juvenilia;
- 2) w każdej z tych symfonii obserwujemy również rozbudowaną obsadę instrumentów dętych (wykraczającą poza standardowe pary obojów i rogów);
- 3) wszystkie sześć symfonii na podstawie *Metamorfoz* Owidiusza – będących, głównie z powodu pozamuzycznych nawiązań, wyjątkowym cyklem w całym korpusie symfonicznym Dittersdorfa – ma w obsadzie dwa głosy altówkowe.

Tabela 1. Symfonie Carla Dittersa von Dittersdorfa zawierające w obsadzie dwa głosy altówek.
Oprac. własne

Nazwa wg katalogu Grave (w nawiasie podano wersję wg katalogu z 1985 r.) ⁹	Rok powstania	Obsada	Uwagi
e-1 (e1)	1761 lub 1763	Vln I, Vln II, Vla I, Vla II, Bassi, 2 Ob, 2 Cr	–

⁷ *Ibidem*, s. 100–101.

⁸ Maksymalną i minimalną liczbę symfonii skomponowanych przez Dittersdorfa ustalono na podstawie wnikliwej analizy wszystkich dostępnych katalogów, przy założeniu, że liczba 124 oznacza jedynie symfonie uznane za bezspornie autentyczne, 181 zaś sumę symfonii autentycznych, kwestionowanych i wątpliwego autorstwa. Cf. M. Kula, *op. cit.*, s. 56–59, 210–212.

⁹ Niektóre symfonie z katalogu z 1977 r. nie zostały ujęte w jego późniejszej wersji. Symfonia Kr. 94 (wg katalogu Carla Krebsa) nie jest wg przyjętych przez Grave kryteriów gatunkowych symfonią, lecz suitą.

Nazwa wg katalogu Grave (w nawiasie podano wersję wg katalogu z 1985 r.)	Rok powstania	Obsada	Uwagi
C-12 (C8)	1789	Vln I, Vln II, 2 Vle, Bassi, 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cr, 2 Tr, Tmp	–
C-19 (C13)	1782– 1785?	Vln I, Vln II, Vla I, Vla II, Vc, Cb, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cr, 2 Tr, Tmp	
C-20 (C14)	1788	Vln I, Vln II, Vla I, Vla II, Vc, Cb, 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cr, 2 Tr, Tmp	–
C-23 (C17)	ok. 1782	Vln I, Vln II, Vla I, Vla II, Vc, Cb, 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cr, 2 Tr, Tmp	Pierwsza z cyklu symfonii „owidiuszowych”
D-1 (D1)	ok. 1782	Vln I, Vln II, Vla I, Vla II, Vc, Cb, Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cr, 2 Tr, Tmp	Druga z cyklu symfonii „owidiuszowych”
D-2 (D2)	ok. 1773– 1779?	Vln I, Vln II, 2 Vle, Vc, Cb, 2 Ob, 2 Cr, 2 Tr, Tmp; Fl i Fg w <i>Andante</i>	–
D-4 (D4)	ok. 1773 lub 1778	Vln I, Vln II, Vla I, Vla II, Bassi, 2 Ob, 2 Cr, 2 Tr, Tmp; Fl i Fg w części II	–
D-6 (D6)	1788	Vln I, Vln II, Vla I, Vla II, Bassi, 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cr, 2 Tr, Tmp	–
D-8 (D7)	1789	Vln I, Vln II, Vla I, Vla II, Bassi, 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cr, 2 Tr, Tmp	–
D-20 (D14)	1793	Vln I, Vln II, Vla I, Vla II, Bassi, 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cr	–
D-40 (D25)	ok. 1773– 1779	Vln I, Vln II, 2 Vle, Vc, Cb, 2 Ob, 2 Cr, 2 Tr, Tmp	–

Nazwa wg katalogu Grave (w nawiasie podano wersję wg katalogu z 1985 r.)	Rok powstania	Obsada	Uwagi
Kr. 94	po 1773	Vln I, Vln II, Vla I, Vla II, Vc, Cb, 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cr	–
D-53 (D34)	ok. 1782	Vln I, Vln II, Vla I, Vla II, Vc, Cb, Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cr, 2 Tr, Tmp	Piąta z cyklu symfonii „owidiuszowych”
Eb-2 (Eb1)	ok. 1773– 1779?	Vln I, Vln II, 2 Vle, Vc, Cb, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cr	–
Eb-8 (Eb4)	po 1780	Vln I, Vln II, Vla I, Vla II, bassi, Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cr	–
Eb-13 (Eb6)	1789	Vln I, Vln II, Vla I, Vln II, Bassi, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cr	–
Eb-14 (Eb7)	ok. 1773– 1778	Vln I, Vln II, Vla I, Vla II, Bassi, 2 Ob, 2 Cr, 2 Tr, Tmp	–
Eb-17 (Q:Eb9)	ok. 1770	Vln I, Vln II, Vla I, Vla II, 2 Ob, 2 Cr	–
Eb-19 (Eb9)	po 1782	Vln I, Vln II, 2 Vle, Vc, Cb, Fl, 2 Ob, 2 Cr, 2 Tr, Tmp	–
F-2	1776?	Vln I, Vln II, Vla I, Vla II, Bassi, 2 Ob, 2 Cr; Fg w <i>Andante</i>	–
F-8 (F3)	ok. 1782	Vln I, Vln II, Vla I, Vla II, Vc, Cb, Fl, 2 Ob, 2 Cr	Czwarta z cyklu symfonii „owidiuszowych”
G-1 (G1)	ok. 1773– 1779	Vln I, Vln II, 2 Vle, Vc, Cb, 2Ob, 2 Cr; Fg w <i>Larghetto</i> i w drugim menuecie	–
G-8 (G5)	ok. 1773– 1779?	Vln I, Vln II, 2 Vle, Vc, Cb, 2 Ob	–

Nazwa wg katalogu Grave (w nawiasie podano wersję wg katalogu z 1985 r.)	Rok powstania	Obsada	Uwagi
G-14 (G8)	ok. 1773– 1779	Vln I, Vln II, Vla I, Vla II, Bassi, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cr; Fl w <i>Larghetto</i>	–
G-26 (G15)	ok. 1782	Vln I, Vln II, Vla I, Vla II, Vc, Cb, Fl, 2 Ob, 2 Cr	Trzecia z cyklu symfonii „owidiuszowych”
A-10 (A9)	ok. 1782	Vln I, Vln II, Vla I, Vla II, Vc, Cb, 2 Fl, 2 Fg, 2 Cr	Szósta z cyklu symfonii „owidiuszowych”
A-16	1788	Vln I, Vln II, Vla I, Vla II, Bassi, 2 Ob, 2 Cr	–
a-1	ok. 1782– 1785?	Vln I, Vln II, Vla I, Vla II, Vc, Cb, 2 Ob, 2 Fg, 3 Cr; 2 Vln solo w <i>Larghetto</i>	Trzy rogi w ob- sady

Przejdźmy zatem do źródeł – zwłaszcza do rękopisów. Jak podwójne głosy altówkowe zostały ujęte w kompletach głosów (względnie w partyturach), z których wykonywano symfonie Dittersdorfa? Czy treści kart tytułowych rękopisów wskazują tę rozbudowaną obsadę, czy też o jej zastosowaniu należało wnioskować na podstawie analizy materiału muzycznego?

Zacznijmy od bodaj najbardziej rozpowszechnionego cyklu symfonii na podstawie *Metamorfoz Owidiusza*. Jedynym repozytorium, w którym przechowywane są rękopisy wszystkich sześciu zachowanych kompozycji z tego cyklu, jest drezdeńska Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (D-Dl). To właśnie tam zdeponowano kolekcję muzykaliów oleśnickich (tzw. kolekcję *Oels*) należących onegdaj do księcia Fryderyka Augusta Braunschweig-Lüneburg-Oels¹⁰.

¹⁰ Cf. O. Landmann, *Katalog des Dresdener Dittersdorf-Bestandes*, [w:] *Carl Ditters von Dittersdorf 1739–1799. Der schlesische Opernkomponist*, hrsg. H. Unverricht, O. Landmann, Würzburg 1991, s. 52–53.

Pod sygnaturą Mus. 3411-N-3 odnajdujemy sześć rękopisów, przy czym – dla przykładu – na karcie tytułowej pierwszej symfonii z cyklu (*Le quatre ages du Monde*) zauważamy zaledwie ogólny zapis *Viola*, bez wskazania konkretnej liczby (zob. ilustracja 1, s. 118). Podobnie jest z symfonią drugą – *La chute de Phaëton*, i trzecią – *Actéon changé en cerf*. Już natomiast na rękopisach wszystkich pozostałych symfoni – *Andromède sauvée par Persée*, *Les Paysans changés en grenouilles*, *Phinée avec ses amis changes en rochers* – widnieje wyraźny zapis *deux Viola* (zob. ilustracja 2, s. 119).

Kolejnym większym repozytorium jest Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, w której symfonie Dittersdorfa odnajdujemy w dwóch spuściznach: Singakademie¹¹ oraz Königliche Hausbibliothek, czyli w zbiorach muzykaliów pierwotnie przechowywanych na dworze królów pruskich¹². Niektóre z berlińskich dittersdorffianów wykazują bezspornie śląską proveniencję, a w stolicy Niemiec znalazły się wskutek rozmaitych kolei losu. Jest tak zarówno w wypadku rękopisów Akademii Śpiewaczej, najpewniej wcielonych do kolekcji przez Carla Friedricha Zeltera (1758–1832)¹³, jak i w wypadku zbiorów Biblioteki Królewskiej, które po kasacji zbiorów poklasztornych trafiły właśnie tam ze Śląska¹⁴. Wśród tych zabytków i wśród interesujących nas kompozycji w nich zawartych nie mamy już takiej konsekwencji, jeśli chodzi o pierwsze strony rękopisów. Nieodzowna jest zatem analiza samego materiału muzycznego.

Zajmijmy się więc tkanką muzyczną kompozycji. Już przy pobieżnej analizie należy zauważyć, że dwa głosy altówkowe deklarowane na kartach tytułowych prawie nigdy nie występują we wszystkich ogniwach danej symfonii, co wskazuje na to, iż na przestrzeni większej części kompozycji najpewniej oczekiwano od tych instrumentów gry *unisono* w jednej grupie.

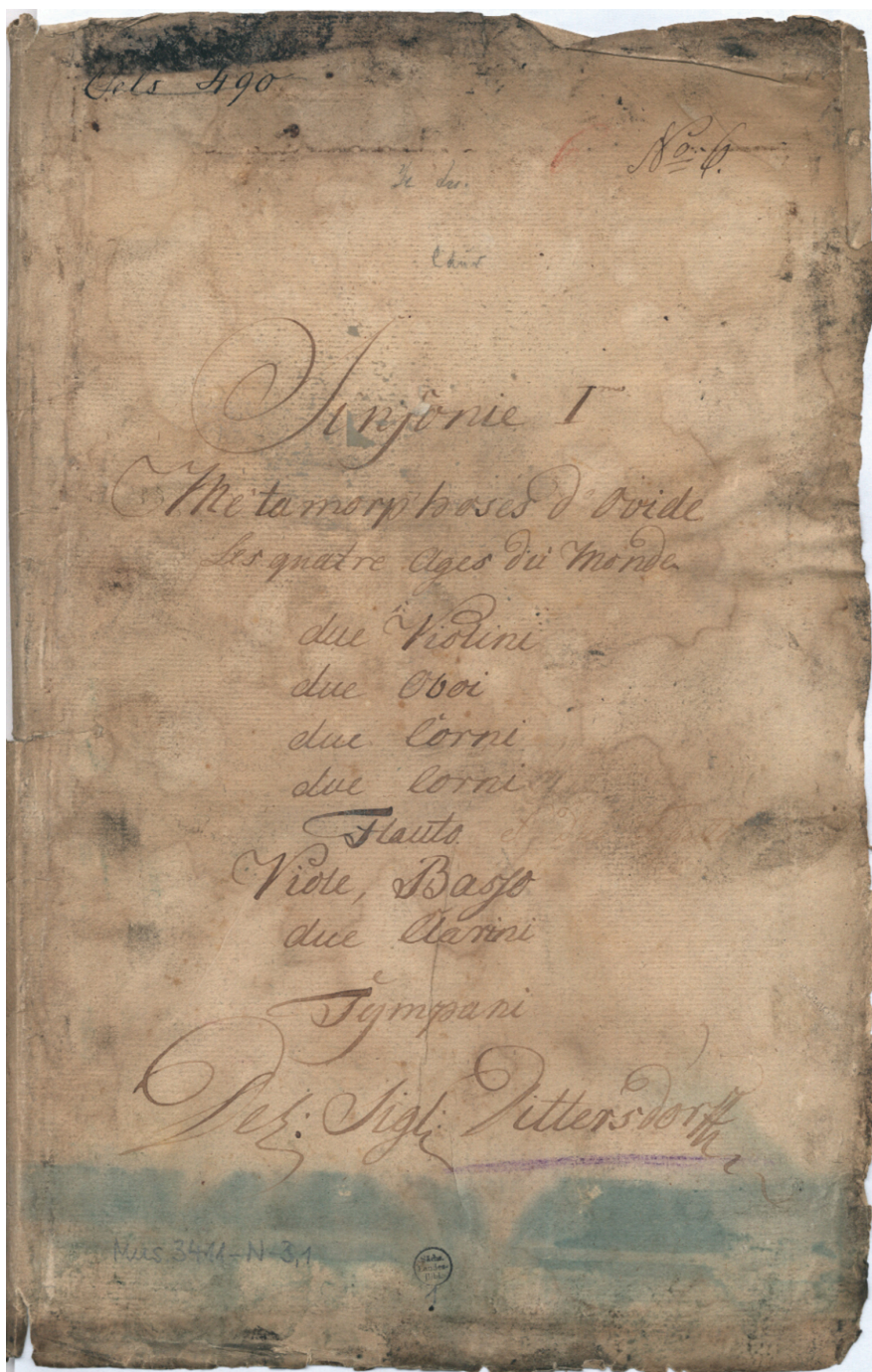
Przykładów, które zobrazowałyby rolę altówek, można byłoby zebrać około setki, jednak uwzględniając zakres niniejszego artykułu, zdecydowano się wybrać cztery najbardziej reprezentatywne fragmenty z dorobku symfonicznego Dittersdorfa.

¹¹ Szczegółowe omówienie kolekcji wraz z katalogiem nietematycznym *cf. The Archive of the Sing-Akademie zu Berlin. Catalogue / Das Archiv der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog*, ed. by A. Fischer, M. Kornemann, Berlin–New York 2010.

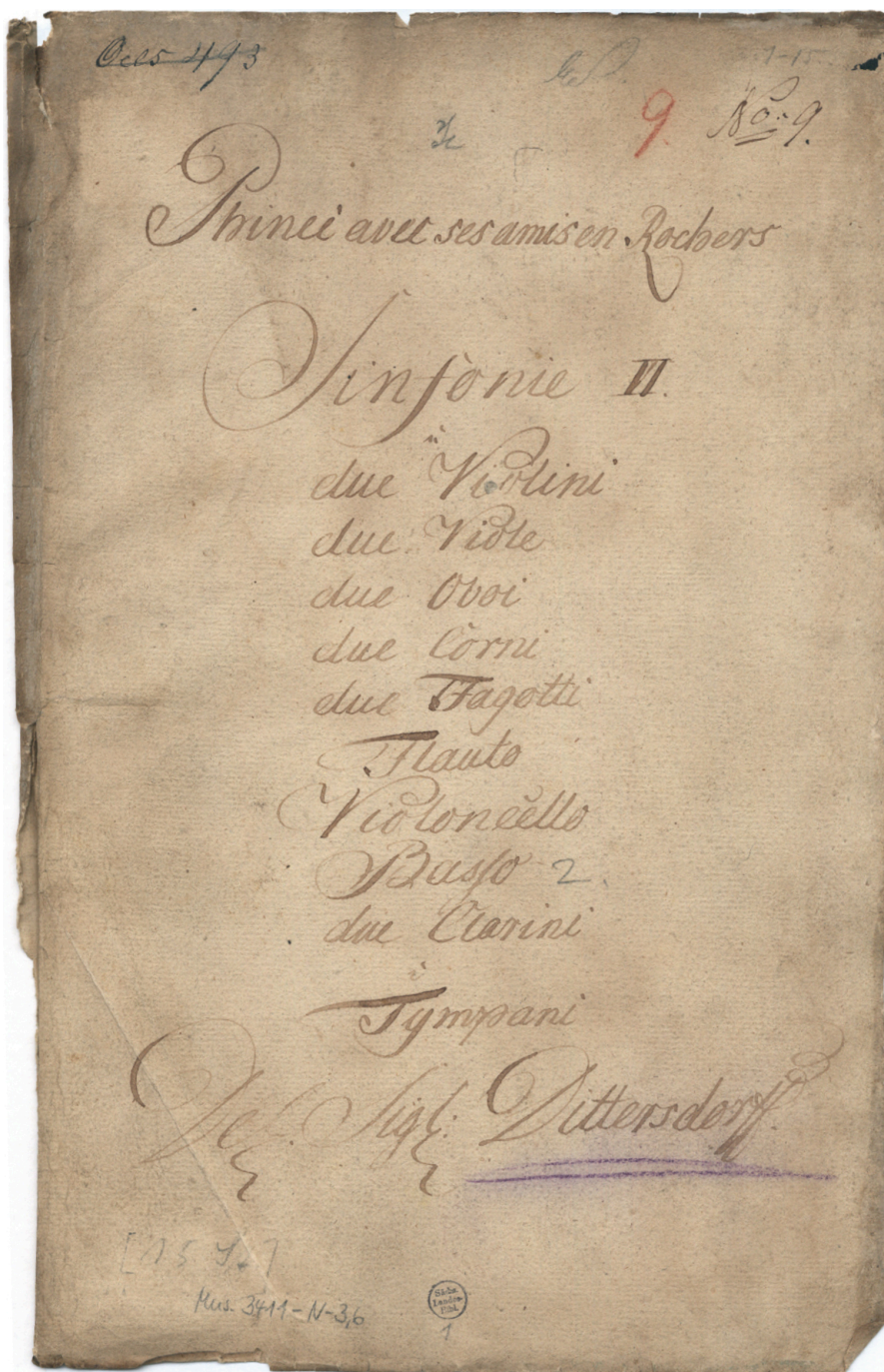
¹² G. Thouret, *Katalog der Musiksammlung auf der Königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin*, Leipzig 1895 (reprint: Hildesheim–Zürich–New York 1983).

¹³ M. Kula, *op. cit.*, s. 324–325.

¹⁴ Więcej na ten temat: M. Kula, *op. cit.*, s. 344; *cf. E. Wojnowska, Rozproszenie i przemieszczenia dawnych źródeł muzycznych (problem polskiego muzykologa i bibliotekarza)*, [w:] *Staropolszczyzna muzyczna: księga konferencji, Warszawa 18–20 października 1996*, red. J. Guzy-Pasiak, A. Leszczyńska, M. Perz, Warszawa 1998, s. 49–59.



Ilustracja 1. Strona tytułowa rękopisu symfonii *Le quatre ages du Monde*.
 Reprodukacja rękopisu ze zbiorów Sächsische Landesbibliothek – Staats- und
 Universitätsbibliothek (D-DI), sygn. Mus. 3411-N-3,1; RISM ID: 210022092



Ilustracja 2. Strona tytułowa rękopisu symfonii *Phinée avec ses amis changes en rochers*.

Reprodukcja rękopisu ze zbiorów Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (D-DI), sygn. Mus. 3411-N-3,6; RISM ID: 210022096

Pierwszy to część powolna, *Andantino*, z *Symfonii C-dur* (C-12, C8, Kr. 90)¹⁵. Powstała ona w 1789 roku i znalazła się wśród sześciu reprezentujących ten gatunek kompozycji przekazanych przez Dittersdorfa w darze królowi pruskiemu Fryderykowi Wilhelmowi II. Podarunek ten wiązał się z oczekiwaniami otrzymania posady kapelmistrza na dworze królewskim. Jak się później okazało, nadzieja ta była płonna.

Przykład 1 przedstawia fragment zawierający półnuty prowadzone głównie w równoległych tercjach. O ile w obrębie sekcji smyczkowej ten sposób kształtowania narracji jest rzeczywiście powierzony altówkom (skrzypce grają pasażę oparte na ruchu triolowym, a basy kontrapunktują melodię), o tyle w sekcji instrumentów dętych partia altówkowa jest dublowana przez oboje i fagoty. Za sprawą owych dwojgów warstwa ta zyskuje na znaczeniu. Natomiast przez zastosowanie długich wartości rytmicznych kompozytor nadaje całemu odcinkowi pewną zwartość, a nade wszystko sprawia, że omawiany materiał muzyczny wysuwa się na główny plan fakturalny.

Drugi przykład pochodzi z *Symfonii A-dur* (A-10, A9, Kr. 78)¹⁶ – szóstej z cyklu utworów nawiązujących do Owidiuszowych *Metamorfóz* – zatytułowanej *Les*

The image shows a musical score for Example 1, consisting of eight staves. From top to bottom, the staves are labeled: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Fg. (Bassoon), Cor. (Cor Anglais), Vn. I (Violin I), Vn. II (Violin II), Vle. (Viola), and Cb. (Cello). The score is in 3/4 time and features a series of half notes with accents, primarily in the woodwind and string sections. Dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte) are used throughout. The woodwinds (Flute, Oboe, Bassoon, Cor Anglais) play a melodic line with accents, while the strings (Violins I and II, Viola, Cello) provide a rhythmic accompaniment with a triplet-like pattern. The score is divided into measures 9 through 15.

Przykład 1. C. Ditters von Dittersdorf, *Symfonia C-dur* (C-12, C8, Kr. 90), cz. II: *Andantino*, t. 9–15. Na podstawie rękopisu ze zbiorów Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B), sygn. KHM 1021

¹⁵ Znane rękopisy utworu: Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B) 1) sygn. KHM 1021, RISM ID: 1001079063; 2) sygn. KHM 1022, RISM ID: 1001079099; 3) sygn. KHM 1023.

¹⁶ Znane rękopisy utworu: 1) Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden (D-DI), sygn. Mus.3411-N-3,5, RISM ID: 210022097; 2) Öttingen-Wallersteinsche Bibliothek, Harburg, sygn. III, 4^{1/2}, 2874, RISM ID: 450024064.

Paysans changés en grenouilles. Kompozycja ta ilustruje fragment poematu Owidiusza (księga VI, wersy 368–369, 377) odwołujący się do mitu, w którym tytania Latona, w palącym upale, prosi bawiących się nad jeziorem wieśniaków, aby pozwolili jej zwilżyć usta w należącej do nich wodzie. Ci w odpowiedzi złośliwie mącą wodę w jeziorze, uniemożliwiając Latonie zażycie ochłody. Wobec tego bogini wpada w szał i zamienia wieśniaków w żaby, by już na zawsze mogli taplać się w błocie, które tak im się podoba¹⁷.

Pierwszy prezentowany odcinek z tej symfonii pochodzi z pierwszej części. W niej właśnie przedstawieni są bawiący się wieśniacy. Partie altówek tworzą plan akompaniujący, prowadzony w równoległych tercjach i w większości w ruchu półnutowym (zob. przykład 2). Trudno byłoby stwierdzić, czy nadaje on temu fragmentowi jakiś szczególny walor wyrazowy lub narracyjny. Nie można natomiast nie zauważyć, że mamy tu do czynienia z barwowym wzbogaceniem rejestru środkowego, który na przełomie oktawy małej i razkresłej wydatnie nasycza fakturę tego odcinka.

Przykład 2. C. Ditters von Dittersdorf, *Symfonia A-dur* (A-10, A9, Kr. 78), cz. I: *Allegro non troppo presto*, t. 59–67. Na podstawie rękopisu ze zbiorów Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden (D-DI), sign. Mus.3411-N-3,5

Drugi odcinek, pochodzący z części czwartej – *notabene* poprzedzonej niezwykle sugestywnym i plastycznym dźwiękowym obrazem gniewu Latony – ilustruje kumkanie żab nad jeziorem, oddane za pomocą oddzielanych pauzami ćwierćnut w partii rogów. Również w tym miejscu altówki nie prowadzą głównej narracji. Dialogując w długich wartościach rytmicznych z fletami, wprowadzają spokój i harmonię po burzy. Ich niemal „stojące” tercje, na tle ósemkowych figuracji w partii

¹⁷ P. Ovidius Naso, *Przemiany*, tłum. B. Kiciński, życie i poezja Owidiusza przez K. Morawskiego, Warszawa 1933, s. 169–171.

skrzypiec, mają na celu zilustrować idylliczny nastrój nad jeziorem, stwarzając wrażenie, jakby nic się nie wydarzyło (zob. przykład 3).

Przykład 3. C. Ditters von Dittersdorf, *Symfonia A-dur* (A-10, A9, Kr. 78), cz. IV: *Adagio. Vivace, ma moderato*, t. 215–223. Na podstawie rękopisu ze zbiorów Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden (D-DI), sygn. Mus.3411-N-3,5

Ostatnia z omawianych tu symfonii, *Symfonia e-moll* (e-1, e1)¹⁸, jest dość wyjątkowa, ponieważ pozostaje jedynym znanym utworem Dittersdorfa z dwoma głosami altówkowymi pochodzącym z wczesnego okresu jego twórczości, a więc jeszcze z lat sześćdziesiątych XVIII wieku. Wykorzystanie dwóch głosów altówkowych w wypadku rękopisu berlińskiego zostało zaznaczone nawet nie tyle na stronie tytułowej kompozycji, ile w faktycznej liczbie zanotowanych głosów. Względna niezależność tych partii w części *Andante* musiała najwyraźniej skłonić skryptorów do ujęcia tego materiału na osobnej karcie. Zwróćmy uwagę, że w prezentowanym odcinku altówki dublują partię obojów, prowadząc wspólnie z nimi narrację muzyczną tej części (zob. przykład 4, s. 123).

Innym przejawem skłonności Dittersdorfa do nieszablonowego traktowania kwestii obsadowych jest różnicowanie grupy wykonawczej tylko w drugiej części utworu przez dodawanie instrumentu solistycznego. W ten sposób w obsadzie

¹⁸ Znane rękopisy utworu: 1) Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-Bsa), sygn. SA 1974, RISM ID: 469197400; 2) Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek und Zentralbibliothek, Regensburg (D-Rtt), sygn. Dittersdorf 22, RISM ID: 450009387; 3) Národní muzeum, Hudební oddělení, Praha (CZ-Pnm), sygn. XXII B 292, RISM ID: 550266508; 4) Statní archív, Třeboň, sygn. 23 V 674; 5) Biblioteca del Conservatorio di musica Luigi Cherubini, Firenze, sygn. F.P.S.14.1, RISM ID: 850798022; 6) Biblioteca del Conservatorio di musica Niccolò Paganini, Genova, sygn. SS.B.3.132; 7) The Library of Congress, Music Division, Washington DC, sygn. M 1001/.D62P/(No. 5), RISM ID: 139957.

Andante

Ob.

Vn. I

Vn. II

Vle.

Cb.

Ob.

Vn. I

Vn. II

Vle.

Cb.

Przykład 4. C. Ditters von Dittersdorf, *Symfonia e-moll* (e-1), cz. II: *Andante*, t. 1–16.

Na podstawie rękopisu ze zbiorów Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-Bsa), sygn. SA 1974

bywały wyszczególniane np. wiolonczela solo, flet czy fagot. *Symfonia e-moll* (e-1) wydaje się rzadkim przykładem łączenia wspomnianych dwóch tendencji. W tym wypadku altówki nie dość, że zyskują (aczkolwiek nie jako jedyne) status przewodniej partii, to jeszcze wydatnie wzbogacają środkowy rejestr, do tego lokalnie zachowując minimalną niezależność od siebie nawzajem¹⁹.

Podsumowując niniejsze rozważania, należy uznać, że udział dwóch głosów altówkowych w korpusie symfonicznym Dittersdorfa jest raczej iluzoryczny niż faktyczny. Głosy te – nigdy niewyodrębnione na przestrzeni całego utworu, a raczej w pojedynczych częściach lub w ich mniejszych odcinkach – mają na celu lokalne wzbogacenie faktury. Wydaje się, że wzbogacenie brzmienia w rejestrze środkowym, jako zapisanego, deterministycznie ustalonego bytu dźwiękowego, jest jednym

¹⁹ Cf. M. Kula, *op. cit.*, s. 331–332.

z przejawów dojrzewającego stylu klasycznego. W praktyce mamy do czynienia z homorytmicznym prowadzeniem głosów w równoległych tercjach – uniezależniają się one zaledwie w pojedynczych taktach. Informacje pojawiające się na kartach tytułowych rękopisów, wspominające o dwóch altówkach, należy zatem odczytywać jako wskazówkę obsadową, aby do wykonania symfonii, obok dwóch skrzypków, zaangażować tyleż samo altowiolistów. Wszak granie w równoległych tercjach – przez na ogół nieszkolonego wówczas altowiolistę – nie należało do najwygodniejszych.

W żadnym razie nie możemy w odniesieniu do altówek mówić o nadawaniu im solistycznej czy choćby wyraźnie przewodniej roli. Taka tendencja, skądinąd charakterystyczna dla twórczości Dittersdorfa, przejawia się w częściach powolnych czy np. w triach menuetów. Wówczas jednak funkcję głównego instrumentu pełni np. flet, fagot, wiolonczela lub skrzypce solo – nigdy natomiast altówki.

Nie zapominajmy też, że podwójne głosy altówkowe łatwo odnaleźć w partyturach współczesnych Dittersdorfowi kompozytorów – Adalberta Gyrowetza (1763–1850), Josepha Haydna (1732–1809), Wolfganga Amadeusa Mozarta (1756–1791), Carla d’Ordoñeza (1734–1786), Johanna Baptisty Vanhala (1739–1813) – o czym wspominała przywołana na początku niniejszego artykułu Mary Sue Morrow²⁰. Miejmy więc świadomość, że Dittersdorf nie reprezentował praktyki całkiem odosobnionej w osiemnastowiecznym dorobku symfonicznym. Zatem główne pytanie, jakie należałoby postawić w odniesieniu do jawornickiego kapelmistrza – o skalę omawianego tu zjawiska – zyskuje dwoistą odpowiedź. Pod względem ilościowym jest to zjawisko znaczące, pod względem jakościowym natomiast – absolutnie nie.

Bibliografia

- Grave Margaret, *First-Movement Form as a Measure of Dittersdorf’s Symphonic Development*, praca doktorska, New York University, New York 1977.
- Grave Margaret, *Thematic Index*, [w:] *The Symphony 1720–1840. A Comprehensive Collection of Full Scores in Sixty Volumes*, ed. by Barry S. Brook, Barbara B. Heyman, Series B: *Austria, Bohemia, Slovakia and Hungary*, Vol. 1, New York–London 1985.
- Kula Miłosz, *Symfonie Carla Dittersa von Dittersdorfa oraz ich recepcja w dawnej Rzeczypospolitej i na Śląsku*, praca doktorska, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2021.
- Landmann Ortrun, *Katalog des Dresdener Dittersdorf-Bestandes*, [w:] *Carl Ditters von Dittersdorf 1739–1799. Der schlesische Opernkomponist*, hrsg. Hubert Unverricht, Ortrun Landmann, Würzburg 1991.
- Ovidius Naso Publius, *Przemiany*, tłum. Brunon Kiciński, życie i poezja Owidiusza przez Kazimierza Morawskiego, Warszawa 1933.

²⁰ M.S. Morrow, *op. cit.*, s. 427–428.

- The Archive of the Sing-Akademie zu Berlin. Catalogue / Das Archiv der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog*, ed. by Axel Fischer, Matthias Kornemann, Berlin–New York 2010.
- The Symphonic Repertoire*, Vol. 1: *The Eighteenth-Century Symphony*, ed. by Mary Sue Morrow, Bathia Churgin, Bloomington 2012.
- Thouret Georg, *Katalog der Musiksammlung auf der Königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin*, Leipzig 1895 (reprint: Hildesheim–Zürich–New York 1983).
- Wojnowska Elżbieta, *Rozproszenie i przemieszczenia dawnych źródeł muzycznych (problem polskiego muzykologa i bibliotekarza)*, [w:] *Staropolszczyzna muzyczna: księga konferencji, Warszawa 18–20 października 1996*, red. Jolanta Guzy-Pasiak, Agnieszka Leszczyńska, Mirosław Perz, Warszawa 1998.

Rola altówek w symfoniach Carla Dittersa von Dittersdorfa

Streszczenie

W najnowszych opracowaniach dotyczących osiemnastowiecznej literatury symfonicznej przy omawianiu dorobku urodzonego w Wiedniu śląskiego kompozytora Carla Dittersa von Dittersdorfa akcentuje się szczególną rolę altówek. Nie są to jednak pogłębione rozważania. W deklarowanych obsadach symfonii jawornickiego kapelmistrza zaskakująco często – w stosunku do panujących w owym czasie trendów – pojawiają się dwa głosy altówek. Wzmocnienie środkowego rejestru w brzmieniu orkiestry jest jednym ze znamion stylu klasycznego. Badacze niejednokrotnie wskazują na szczególną (a pomijaną) rolę właśnie Dittersdorfa w budowaniu tego stylu na gruncie osiemnastowiecznej symfoniki. Artykuł jest próbą odpowiedzi na dwa powiązane ze sobą pytania: 1) jaką rzeczywistą rolę odgrywały dwie altówki w symfoniach Dittersdorfa? 2) czy wzmocnienie brzmienia środkowego rejestru w twórczości Dittersdorfa może być postrzegane jako dowód realnego wkładu w kształtowanie przezeń stylu klasycznego?

The Role of the Violas in the Symphonies of Carl Ditters von Dittersdorf

Summary

Recent studies of 18th-century symphonic literature, when discussing the output of the Vienna-born Silesian-based composer Carl Ditters von Dittersdorf, point to the special role of the violas. However, these are not in-depth considerations. In the instrumentation of the symphonies of the Kapellmeister of Javorník, two viola parts are surprisingly often used – considering the prevailing trends of the time. The strengthening of the middle register in the orchestra's sound is one of the hallmarks of the classical style. Scholars have emphasised more than once Dittersdorf's significant (yet overlooked) part in the development of this style in 18th-century symphonic music. The article attempts to answer two related questions:

1) what role did the two violas really play in Dittersdorf's symphonies? 2) can the strengthening of the middle-register sound in Dittersdorf's work be seen as evidence of the composer's real contribution to the shaping of the classical style?

MIŁOSZ KULA

Muzykolog i dyrygent. Absolwent Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu i Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego. Uzyskał dwa doktoraty – artystyczny w zakresie dyrygentury (2017) oraz naukowy w zakresie muzykologii (z wyróżnieniem, 2021). Jego muzykologiczna praca doktorska *Symfonie Carla Dittersa von Dittersdorfa oraz ich recepcja w dawnej Rzeczypospolitej i na Śląsku* otrzymała nagrodę im. ks. prof. Hieronima Feichta za rok 2022 przyznawaną przez Sekcję Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich.

Wygłaszał referaty na konferencjach naukowych w Bydgoszczy, Poznaniu, Warszawie i we Wrocławiu. Kierował pięcioma grantami badawczymi. Współtworzył portal Batuty w Zbiorach Polskich (batuty.instrumenty.edu.pl) prowadzony przez Instytut Muzyki i Tańca. Na zlecenie tej instytucji zrealizował zadanie badawcze w ramach programu „Białe plamy – muzyka i taniec”. Nawiązał współpracę z Polskim Wydawnictwem Muzycznym mającą na celu przygotowanie edycji tomu (wydania źródłowo-krytycznego) z dziełami orkiestrowymi Stanisława Moniuszki.

Aktualnie koncentruje się na twórczości instrumentalnej Carla Dittersa von Dittersdorfa oraz na polskiej muzyce instrumentalnej XIX wieku. Jest autorem 12 publikacji naukowych i popularnonaukowych (z czego 4 w języku angielskim). Prowadzi bogatą działalność prelegencką i popularyzatorską, opatrując słowem wiążącym koncerty w ramach festiwali muzycznych na Dolnym Śląsku.

Odznaczony przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Odznaką Honorową Zasłużony dla Kultury Polskiej (2022). Od lutego 2024 roku jest zastępcą dyrektora Filharmonii Dolnośląskiej w Jeleniej Górze.

Musicologist and conductor. A graduate of the Karol Lipiński Academy of Music and the Institute of Musicology at the University of Wrocław. He has obtained two doctoral degrees – an artistic one in conducting (2017) and a research one in musicology (with honours, 2021). His musicological dissertation on Carl Ditters von Dittersdorf's symphonies and their reception in the former Polish Republic and Silesia was awarded the Rev. Prof. Hieronim Feicht Prize for 2022 by the Musicologists' Section of the Polish Composers' Union.

He took part in scholarly conferences in Bydgoszcz, Poznań, Warsaw and Wrocław. He managed five research grants and co-created the portal The Baton in Polish Collections (batuty.instrumenty.edu.pl) run by the Institute of Music and Dance. At the request of this institution, he completed a research task under the 'Białe plamy – muzyka i taniec' [White spots – music and dance] programme. He

has started cooperation with the Polish Music Publishers to prepare the edition of the volume (source-critical edition) with orchestral works by Stanisław Moniuszko.

Currently, he focuses on the instrumental work of Carl Ditters von Dittersdorf and on Polish instrumental music of the 19th century. He is the author of 12 scholarly and popular science publications (4 of which are in English). He undertakes rich music-speaker and music popularising activities, speaking during concerts at music festivals in Lower Silesia.

Decorated by the Minister of Culture and National Heritage with the Honorary Badge of Merit for Polish Culture (2022). Since February 2024, he has been Deputy Director of the Lower Silesian Philharmonic in Jelenia Góra.

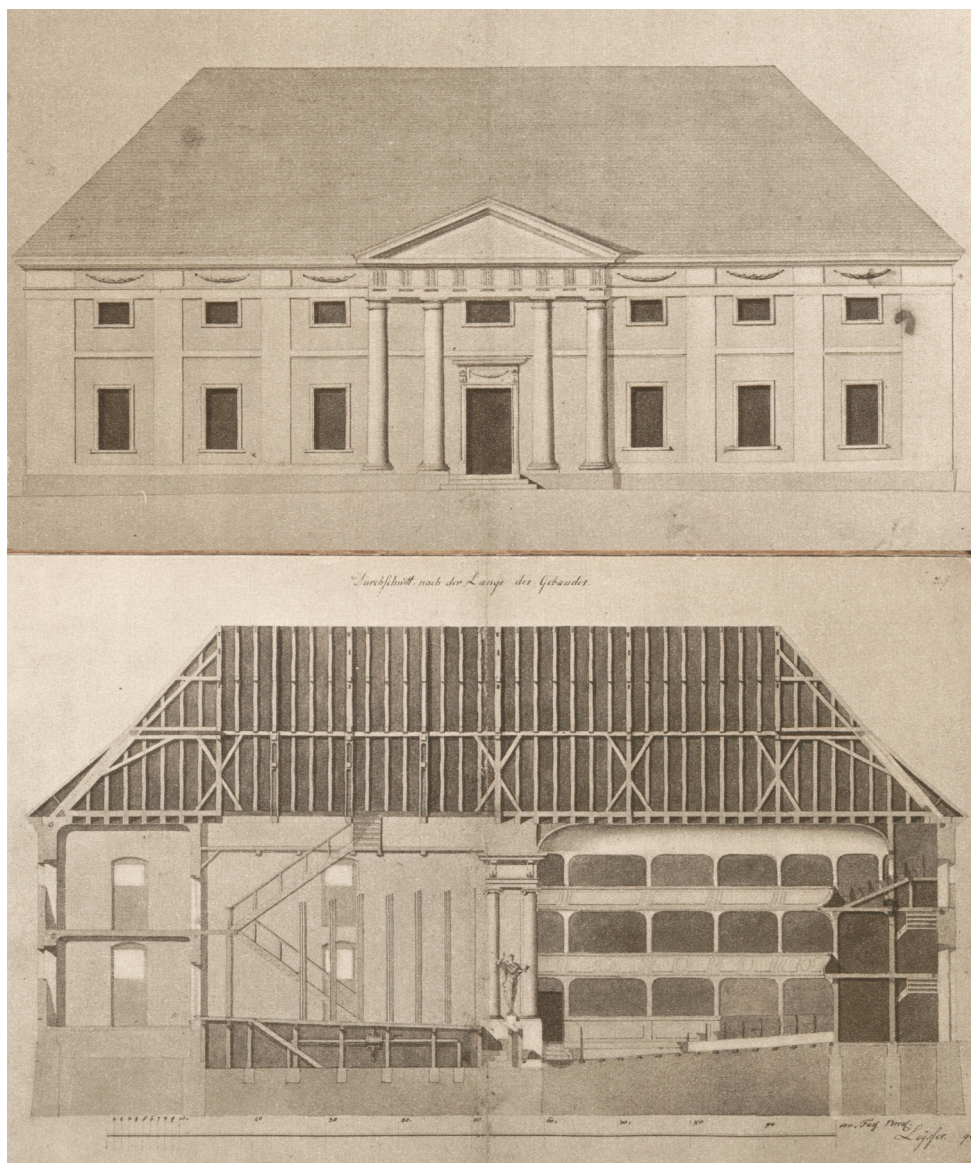
AGNIESZKA DROŹDŹEWSKA

Uniwersytet Wrocławski

Wrocławski następca Webera – Gottlob Benedict Bierey (1772–1840) jako kompozytor, kapelmistrz teatralny i organizator życia muzycznego w stolicy Śląska

Tradycje operowe Wrocławia sięgają niemal 300 lat wstecz, choć sporadycznie muzyka towarzyszyła wystawianym w mieście sztukom dramatycznym już w wiekach wcześniejszych. W latach 1725–1734 w budynku Ballhausu opery prezentowała grupa włoskich śpiewaków i muzyków. Powstanie pierwszego stałego teatru we Wrocławiu (wówczas Breslau) przypadło na koniec 1742 roku, gdy koncesję na działalność teatralną otrzymał Franz Schuch. Jemu to miasto zawdzięczało stworzenie pierwszego budynku teatralnego, który powstał w 1754 roku na terenie dawnego składu potasu i ze względu na swą lokalizację szybko zaczął być powszechnie nazywany Kalte Asche (dosł. „zimny popiół”, zob. ilustracja 1, s. 130). W 1782 roku budynek gruntownie przebudowano według projektu Carla Gottharda Langhansa, a następnie jeszcze zmodernizowano w 1798 roku. Rok wcześniej, po śmierci wieloletniej antreprenerki Marii Barbary Wäser, teatr przejęło zrzeszenie udziałowców, które zarządzało instytucją przez kolejne dziesięciolecia. Miejsce to było w tym czasie jednym z głównych ośrodków kulturalnych Wrocławia, mającym w repertuarze dzieła operowe największych ówczesnych twórców, z Wolfgangiem Amadeusem Mozartem i Carlem Dittersem von Dittersdorfem na czele¹. Na lata 1804–1806

¹ Podstawową monografią poświęconą historii życia teatralnego Wrocławia, obejmującą okres od pierwszych przejawów działalności teatralnej aż do połowy XIX wieku, jest praca Maximiliana Schlesingera, sporządzona w formie rozbudowanego kalendarium i oparta głównie na materiałach źródłowych z nieistniejącego już dawnego archiwum Teatru Miejskiego we Wrocławiu (M. Schlesinger, *Geschichte des Breslauer Theaters*, Bd. 1: 1522–1841, Berlin 1898).



Ilustracja 1. Fasada i przekrój budynku wrocławskiego teatru Kalte Asche, widok po przebudowie w 1798 roku. Reprodukacja za: E. Scheyer, *200. Jahre Breslauer Stadttheater*, Breslau 1932, s. 12–13, ze zbiorów Biblioteki Uniwersytetu Wrocławskiego, sygn. 371 I GŚŁ

Vide także późniejsze opracowania o charakterze syntetycznym, m.in.: M. Zduniak, *Muzyka i muzycy polscy w dziewiętnastowiecznym Wrocławiu*, Wrocław 1984, s. 28–87; H. Unverricht, *Oper*, [w:] *Schlesisches Musiklexikon*, hrsg. L. Hoffmann-Erbrecht, Augsburg 2001, s. 538–547; J. Subel, *Wrocławska chóralistyka*, t. 1: 1817–1944, Wrocław 2008, s. 72–76; B. Grzegorzcyk, *Architektura i budownictwo teatralne we Wrocławiu od około 1770 roku do schyłku XIX wieku*, Wrocław 2000.

przypadł natomiast zdecydowanie najlepiej zbadany i opisany epizod w historii wrocławskiego teatru, jakim była działalność kapelmistrzowska młodego wówczas Carla Marii von Webera².

Dwa lata po jego odejściu kierownikiem muzycznym sceny we Wrocławiu został doświadczony kapelmistrz teatralny i kompozytor – Gottlob Benedict Bierey (zob. ilustracja 2), któremu przyszło budować zespół, repertuar i renomę instytucji w niełatwych latach podnoszenia się miasta ze zniszczeń powstałych w wyniku oblężenia przez wojska napoleońskie (1806–1807). Dodajmy, że w tym czasie teatr był główną instytucją kulturalną w mieście, choć w zakresie organizacji koncertów publicznych coraz większe znaczenie zyskiwały zakładane już od drugiej połowy XVIII wieku rozmaite stowarzyszenia artystyczne. Kolejne istotne dla rozwoju kultury Wrocławia placówki i organizacje, takie jak m.in. Królewski Akademicki Instytut Muzyki Kościelnej przy Uniwersytecie Wrocławskim czy wrocławska Akademia Śpiewu (Singakademie), powstaną dopiero w następnych dekadach XIX wieku.

W 1986 roku Hubert Unverricht opublikował podstawowy dla dalszych rozważań artykuł, zatytułowany *Gottlob Benedict Bierey – ein vergessener Opernkomponist*³. Badacz poświęcił temu artyście jeszcze inne opracowania oraz hasła



Ilustracja 2. Gottlob Benedict Bierey. Reprodukacja za: *Denkschrift zur Erinnerung an Bierey und seine Verwaltung des Breslaer Theaters bei Eröffnung des neuen Schauspielhauses zu Breslau im October des Jahres 1841*, Breslau 1841, ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie, sygn. 177.545, Polona, [online:] <https://polona.pl/preview/bc53190f-56a6-43f4-8935-2995b8b07c77> [16.12.2023]

² Działalność C.M. von Webera we Wrocławiu szczegółowo zreferowała Maria Zduniak (eadem, *Carl Maria von Weber in Schlesien*, „Weberiana. Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e.V.” 2003, Heft 13, s. 5–26).

³ H. Unverricht, *Gottlob Benedict Bierey – ein vergessener Opernkomponist*, [w:] *De Musica in Silesia*, red. P. Tarlinski, Opole 2007, s. 619–628, [przedruk z:] *Festschrift Martin Rubnke zum 65. Geburtstag*, hrsg. von den Mitarbeitern des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg, Neuhausen-Stuttgart 1986, s. 364–373.

encyklopedyczne⁴ i wraz z Dieterem Härtwigiem, autorem biogramów Biereya w najważniejszych leksykonach muzycznych, zebrali jak do tej pory najpełniejszy korpus informacji poświęconych tej postaci⁵. Już pobieżny przegląd licznych dziełnastowiecznych wydawnictw encyklopedycznych dotyczących muzyki i sztuki (nie tylko niemieckojęzycznych) pozwala jednak stwierdzić, że biogramy Biereya były powszechnie zamieszczane w publikacjach tego typu. Późniejsi badacze omawiający zagadnienia związane z operą niemiecką przełomu wieków również przynajmniej odnotowali lub ogólnie zarysowali jego twórczość sceniczną. Przymyślnie ze względu na ograniczony ówczesnie dostęp do źródeł najmniej napisano na temat działalności Biereya we Wrocławiu oraz jego dzieł operowych powstałych w okresie wrocławskim. W tym kontekście punkt wyjścia do dalszych badań stanowią nie tylko zachowane muzykalia, ale także lokalne opracowania biograficzne, zwłaszcza sporządzone i wydane albo jeszcze za życia kompozytora, jak jego biogram w leksykonie muzyków śląskich Carla Juliusa Adolpha Hoffmanna z 1830 roku⁶, albo krótko po śmierci, jak wystawiony mu – i z pewnością niepozabawiony stronniczości – „pomnik” w postaci wspomnień o artyście spisanych i wydanych przez jego żonę Sophie Bierey oraz dawnych współpracowników z wrocławskiego teatru⁷.

Przybliżmy zatem pokrótce postać artysty. Gottlob Benedict Bierey (pisany także jako Birey) urodził się w 1772 roku w Dreźnie (był zatem niemal rówieśnikiem Ludwiga van Beethovena) i tam wykształcił się pod okiem Christiana Ehregotta Weinliga, kantora w Kreuzkirche, miejsca słynącego z rozwiniętej kultury muzycznej. Bierey okazał się później jego najlepszym i najbardziej znanym uczniem. Szlify w zawodzie dyrygenta teatralnego i kompozytora dzieł scenicznych zdobywał dzięki współpracy, jaką podjął już w wieku 16 lat ze słynnymi trupami teatralnymi

⁴ H. Unverricht, *Bierey, Gottlob Benedict*, [w:] *Schlesische Lebensbilder*, Bd. 6: *Schlesier des 15. bis 20. Jahrhunderts*, hrsg. J.J. Menzel, L. Petry, Sigmaringen 1990, s. 132; *idem*, *Bierey, Gottlob Benedict*, [w:] *Schlesisches Musiklexikon...*, s. 44–45 (tamże wcześniejsza literatura).

⁵ D. Härtwig, *Bierey, [Benedict] Gottlob*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von F. Blume, *Personenteil*, Bd. 2: *Bag–Bi*, Stuttgart–Weimar 1999, s. 1598–1599; D. Härtwig, *Bierey, Gottlob Benedict*, [w:] *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by S. Sadie, Vol. 2: *A–D*, Oxford 1997, s. 471–472.

⁶ C.J.A. Hoffmann, *Die Tonkünsatler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens vom Jahre 960 bis 1830*, Breslau 1830, s. 35–44.

⁷ *Denkschrift zur Erinnerung an Bierey und seine Verwaltung des Breslauer Theaters bei Eröffnung des neuen Schauspielhauses zu Breslau im October des Jahres 1841*, Breslau 1841. Do egzemplarza druku, zachowanego w zbiorach Biblioteki Narodowej, a pochodzącego z dawnej Biblioteki Schaffgotschów w Cieplicach (Warmbrunn), dołączona jest rękopiśmienna karta spisana przez Sophie Bierey, zawierająca informację, że tekst broszury sporządzili wspólnie członkowie zespołu teatralnego i muzycy teatru we Wrocławiu (PL-Wn, sygn. 177.545; cytowany egzemplarz dostępny w wersji cyfrowej na platformie polona.pl).

Johanna Gottfrieda Voigta (Vogta) i jego następców, a potem Karla Theophila Döbelina, z którym występował m.in. w Szczecinie i w Magdeburgu. Jako muzyk rozwinął skrzydła po 1791 roku, gdy objął kierownictwo muzyczne w zespole operowym Josepha Secondy. Ze względu na wędrowny charakter antrepryzy działał z nią jako dyrygent i kompozytor w Lipsku, Brunszwiku i w Ballenstedt. Szczególne korzyści przyniosły Biereyowi występy tej formacji w Dreźnie, gdzie poznał osobiście tamtejszych kapelmistrzów – Johanna Gottlieba Naumanna i Ferdinanda Paëra, przestudiował także dokładnie ich twórczość operową, podobnie jak dzieła sceniczne Luigiego Cherubiniego, również odwiedzającego w tamtym czasie stolicę Saksonii. W 1796 roku aplikował na stanowisko kapelmistrza Królewskiego Teatru Narodowego w Berlinie (Königliches Nationaltheater), zwolnione przez Carla Bernharda Wessely'ego, jednak posadę tę objął dotychczasowy drugi dyrygent tej sceny Bernhard Anselm Weber (1764–1821)⁸.

Pierwsze próby operowe Bierey podjął w związku ze swoją działalnością u Voigta i Döbelina. Dużo wyższy poziom jako kompozytor osiągnął jednak dopiero w czasach pracy u Secondy, zwłaszcza w Dreźnie i w Lipsku. Stworzenie dla tego zespołu kilkunastu kompozycji (głównie singspieli) do tekstów m.in. Johanna Wolfganga von Goethego, Christopha Friedricha Bretznera czy Karla Alexandra Herklotsa pozwoliło zaliczyć Biereya do grona najbardziej płodnych twórców tego gatunku w północnych Niemczech końca XVIII wieku⁹. Podczas pracy w zespole Secondy nawiązał także współpracę z Johannem Friedrichem Rochlitzem (1769–1842) – librecistą, ale także współzałożycielem i pierwszym redaktorem lipskiego czasopisma „Allgemeine musikalische Zeitung”. Spod pióra Rochlitzza wyszło libretto pierwszej istotnej, pełnowymiarowej opery Biereya – popularnej później w wielu ośrodkach *Das Blumenmädchen* (Lipsk, 1801). Na pierwsze lata XIX wieku

⁸ List Gottloba Benedicta Biereya do Augusta Heinricha Ludwiga von Warsinga, Drezno, 28.08.1796: *Von Gottlob Benedict Biery an Heinrich Ludwig von Warsing. Dresden, 28. August 1796. Sonntag (Regest)*, August Wilhelm Ifflands dramaturgisches und administratives Archiv. Digitale Edition, hrsg. K. Gerlach, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berlin. Version 14 vom 9.05.2023, [online:] <https://iffland.bbaw.de/v14/A0006881> [15.06.2023]. Nazwiska Biereya nie odnajdujemy w spisanej przez Alberta Emila Brachvogla historii teatru berlińskiego (*idem, Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin*, Vol. 2: *Nach Archivalien des Königl. Geh. Staats-Archivs und des Königl. Theaters. Die Königliche Oper unter Freiherrn von der Reck und das National-Theater bis zu Iffland*, Berlin 1878).

⁹ Thomas Baumann, autor gruntownego studium na temat opery niemieckiej w czasach Goethego, zwrócił w swej pracy uwagę na trzy wczesne singspiele Biereya: *Die böse Frau* do libretta Karla Alexandra Herklotsa (Szczecin, 1792), *Der Schlaftrunk* do libretta Christopha Friedricha Bretznera (Ballenstedt, 1795) oraz *Die Ehestandskandidaten* do libretta Johanna Christopha Kaffki (Lipsk, 1796); *vide* T. Baumann, *North German Opera in the Age of Goethe*, Cambridge 1985, s. 267–287. Wszystkie dane dotyczące librecistów oraz prapremier dzieł scenicznych Biereya przytoczono za: F. Stieger, *Opernlexikon*, Teil 2: *Komponisten*, Bd. 1: *A–F*, Tutzing 1977, s. 106–107.

przypada proces stopniowego nawiązywania kontaktów z teatrem we Wrocławiu, gdzie w czerwcu 1806 roku zwolniło się stanowisko kapelmistrza, które od 1804 roku piastował młody Carl Maria von Weber. W tamtym czasie trwały jednak w stolicy Śląska intensywne działania wojenne, Bierey rozpoczął zaś współpracę z Theater an der Wien, prawykonyując w 1807 roku tamże swoje najsłynniejsze dzieło operowe – *Wladimir, Fürst von Nowgorod*. Podobno to właśnie sława tego utworu, a szczególnie jego uwertury, ostatecznie spowodowała, że Biereya zaproszono do Wrocławia¹⁰.

Jak się później okazało, Wiedeń był – obok Berlina i Drezna – głównym ośrodkiem muzycznym, z którym Bierey rozwinął intensywną współpracę artystyczną. Może to właśnie wiedeńskim kontaktom zawdzięczał swą wrocławską posadę? Warto pamiętać, że w tym czasie działał w stolicy Austro-Węgier dawny wrocławski kapelmistrz teatralny Vinzenz Ferrarius Tuček (1773–1821), twórca m.in. opery *Rübezahl* (Wrocław, 1801)¹¹. Z dużym prawdopodobieństwem obaj artyści nawiązali współpracę w Wiedniu, gdzie od 1801 do 1809 roku Tuček był najpierw śpiewakiem, a później kierownikiem muzycznym Leopoldstädter Theater, w którym w 1810 roku wystawiono *Das Blumenmädchen* Biereya¹². W tym czasie we Wrocławiu zaprezentowano z kolei singspiel Tučka zatytułowany *Dämona, das kleine Höckerweibchen* (inny tytuł: *Das Bergweibchen*, premiera wrocławska 29 listopada 1809)¹³. Bierey na bieżąco śledził wiedeńskie nowości operowe, wpływające z pewnością na kształt jego własnej twórczości. O stałej obecności artysty w życiu Wiednia świadczy także fakt jego przynależności do tamtejszego elitarnego towarzystwa artystycznego Ludlamshöhle, w którym otrzymał przydomek „Rossini von Nowgorod”¹⁴.

Bierey rozpoczął pracę na stanowisku kapelmistrza teatralnego we Wrocławiu 11 lutego 1808 roku. Objął nadzór nad stroną muzyczną teatru Kalte Asche w czasie ogromnego kryzysu finansowego tej instytucji, spowodowanego głównie ogólnym stanem miasta po dwuletniej okupacji wojsk napoleońskich. Jako pierwszą ze swych oper pokazał we Wrocławiu *Wladimira*, którego wystawiono 8 listopada

¹⁰ *Denkschrift...*, s. 10.

¹¹ A. Drożdżewska, *Przedweberowskie ujęcie legendy o Duchu Gór w operze Rübezahl Vincenza Ferrariusza Tučka*, [w:] *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, t. 13, red. A. Wolański et al., Wrocław 2015, s. 178–192.

¹² R. Angermüller, *Wenzel Müller und „sein” Leopoldstädter Theater. Mit besonderer Berücksichtigung der Tagebücher Wenzel Müllers*, Wien–Köln–Weimar 2009, s. 42.

¹³ M. Schlesinger, *op. cit.*, s. 119.

¹⁴ Działające od 1817 r. elitarnie grono, zrzeszające ponad 100 artystów, stało się istotnym forum łączącym ówczesnych kompozytorów środkowoeuropejskich. Tradycją organizacji było nadawanie członkom żartobliwych przydomków, nawiązujących do ich najważniejszych osiągnięć artystycznych (przykładowo Webera nazwano „Agathus der Zietreffer”), *vide* H. Belke, *Ludlamshöhle [Wien]*, [w:] *Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825–1933*, hrsg. W. Wülfing, K. Bruns, R. Parr, Stuttgart–Weimar 1998, s. 311–320.

1808 roku jako spektakl benefisowy na rzecz nowego kierownika muzycznego¹⁵. Bierey szybko dał się poznać jako reformator muzycznego aparatu wykonawczego, czym nawiązał do wprowadzonych kilka lat wcześniej przez Carla Marię von Webera zmian w funkcjonowaniu zespołu. Przede wszystkim szybko przeorganizował samo wnętrze opery, likwidując łoża prosceniowe i tym samym przeznaczając większą przestrzeń dla orkiestry. Powiększenie liczebności chóru i orkiestry oraz odpowiednie wyćwiczenie muzyków pozwoliło mu w krótkim czasie na pokazanie pierwszego wielkiego dzieła pod swoją dyrekcją – opery *Ifigenia na Taurydzie* Christoph’a Wilibalda Glucka (22 marca 1810). Zachęcony sukcesem tego przedstawienia w krótkim czasie pokazał *Lodoiskę* Luigiego Cherubiniego (1 czerwca 1810)¹⁶. W następnych sezonach kontynuował wystawianie wielkich oper: pojawiły się dzieła Gasparego Spontiniego (*Westalka*, 28 lutego 1812) i Étienne’a Nicolasa Méhula (*Jakub i jego synowie*, 19 listopada 1812)¹⁷. Teatr po raz kolejny mierzył się jednak z poważnymi problemami finansowymi, a główną bolączką były rozbudowane spektakle operowe, przynoszące straty pomimo pełnego obłożenia widowni¹⁸. Dyrekcja wprowadziła wówczas rygorystyczną dyscyplinę finansową i wystawiała tylko te tytuły (głównie dramatyczne), które na siebie zarabiała. Wąski krąg dzieł operowych był zwolniony z tego wymogu, ale grano je tylko wtedy, gdy sztuki teatralne przynosiły oczekiwane zyski.

W trakcie pracy Biereya przez Wrocław przetoczyły się kolejne ważne wydarzenia historyczne. W 1813 roku do miasta przybyli monarchowie – najpierw król pruski Fryderyk Wilhelm III (który w tym czasie m.in. ustanowił we Wrocławiu nowe odznaczenie – Krzyż Żelazny), a potem car Rosji Aleksander I. Władcy spotykali się nie tylko na niwie dyplomatycznej, ale także we wrocławskim teatrze. 17 marca 1813 roku obejrzeni przedstawienie cieszącej się dużym powodzeniem opery François-Adriena Boieldieugo *Jan z Paryża*¹⁹. W następnych dniach kolejne wizyty króla we wrocławskim teatrze przerodziły się w ważne wydarzenia patriotyczne²⁰. Lato i jesień 1813 roku, rozstrzygające w wojnie z Napoleonem, stały pod

¹⁵ M. Schlesinger, *op. cit.*, s. 113.

¹⁶ *Ibidem*, s. 119.

¹⁷ *Ibidem*, s. 120, 126.

¹⁸ *Ibidem*, s. 128. Możliwe, że wpływ na ujemne wyniki finansowe spektakli operowych miały zbyt niskie ceny biletów. Jeszcze w 1830 r. zauważył to przebywający wówczas we Wrocławiu Fryderyk Chopin, pisząc: „teatr zresztą bardzo tani, miejsce na parterze kosztuje 2 złp”; list F. Chopina do Justyny Chopin z Wrocławia z 9.11.1830; *cit. per. Listy Chopina do rodziny w Warszawie*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, [online:] https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/list/680_do-rodziny-w-warszawie [23.05.2023].

¹⁹ M. Schlesinger, *op. cit.*, s. 131.

²⁰ Królowi pruskiemu Fryderykowi Wilhelmowi III towarzyszyło wówczas w podróży do Wrocławia liczne grono arystokratów, generałów i oficjeli. Wśród nich znalazł się m.in. podróżujący z orszakiem książę Antoni Radziwiłł, który – podobnie jak większość osób zaangażowanych

znakiem entuzjazmu narodowego do tego stopnia, że w trakcie przedstawień przekazywano wiadomości o postępach na polach bitewnych, m.in. informowano o rezultacie słynnej bitwy pod Lipskiem²¹.

Bierey zasłynął we Wrocławiu z szybkiego wprowadzania na tę scenę nowości repertuarowych, co ułatwiały mu wzmiankowane wcześniej kontakty z dyrektorami lub kapelmistrzami innych scen operowych. Jedną z najważniejszych wrocławskich premier była prezentacja opery *Fidelio* Ludwiga van Beethovena, którą Bierey sprowadził do Wrocławia w 1816 roku, w dwa lata po wiedeńskiej prapremierze ostatniej wersji dzieła. Weszło ono na wiele lat do miejscowego kanonu repertuarowego, wyznaczając także symbolicznie początek tzw. długiego wieku XIX w kulturze muzycznej miasta²². W 1818 roku wrocławianie poznali opery Gioacchina Rossiniego – *Tankreda* i *Włoszkę w Algierze*²³, w 1820 roku *Otella*, a w kolejnym roku dwa następne dzieła – *Srokę złodziejkę* i *Cyrulika sewilskiego*²⁴. Bierey dążył też do pokazywania wrocławianom rozmaitych nowinek teatralnych – podczas jednej z akademii muzycznych zorganizowanych w teatrze wiosną 1819 roku zaproponował tzw. żywe obrazy (niem. *lebende Bilder*, fr. *tableaux vivants*), spopularyzowane w tym czasie na berlińskiej scenie przez Carla Friedricha Langhansa²⁵.

Sensacją okrzyknięto w prasie wrocławskiej premierę opery *Wolny strzelec* Carla Marii von Webera, której wystawienie było możliwe z pewnością dzięki podjętym przez Biereya intensywnym zabiegom mającym na celu szybkie sprowadzenie tego tytułu do Wrocławia. Z dzienników Webera wynika, że Bierey odwiedził go w połowie sierpnia 1821 roku i wówczas wspólnie przejrżeli partyturę²⁶. Miesiąc później Weber pokwitował zakup przez Biereya kompletu materiałów wykonawczych i tak rozpoczęła się droga tej opery na Śląsk²⁷. Wrocław usłyszał *Wolnego strzelca* już 20 listopada 1821 roku, zaledwie kilka miesięcy po prawykonaniu tego dzieła na scenie

przez króla w działania polityczne – spędził kilka kolejnych miesięcy na Śląsku, m.in. wizytując miejscowe garnizony czy asystując przy słynnym spotkaniu króla pruskiego z carem Rosji Aleksandrem w Łądku-Zdroju; *vide* A. Drożdżewska, *Śląskie epizody z życia i działalności muzycznej księcia Antoniego Henryka Radziwiłła (1775–1833)*, [w:] *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, t. 15, red. A. Granat-Janki *et al.*, Wrocław 2020, s. 43–62.

²¹ M. Schlesinger, *op. cit.*, s. 132–133.

²² *Ibidem*, s. 143.

²³ *Ibidem*, s. 145.

²⁴ *Ibidem*, s. 151–153.

²⁵ *Ibidem*, s. 148.

²⁶ C.M. von Weber, *Tagebücher*, 12 September 1822, Dresden, Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, [online:] <https://www.weber-gesamtausgabe.de/en/A002068/Diaries/A061774.html> [15.04.2023].

²⁷ C.M. von Weber, *Dokumente*, Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, [online:] <https://www.weber-gesamtausgabe.de/en/A002068/Documents/A100040.html> oraz <https://www.weber-gesamtausgabe.de/en/A002068/Documents/A100049.html> [15.04.2023].

berlińskiej. Szczegółowo jego wykonanie i recepcję we Wrocławiu opisała Maria Zduniak, zauważając że:

Wrocław wyprzedził tym samym pierwsze wystawienia tego dzieła w Dreźnie i wielu innych miastach niemieckich. We Wrocławiu opera ta do końca roku 1821 wystawiona została jeszcze sześciokrotnie, a w następnym – 1822 r. osiągnęła bardzo wysoką liczbę 29 przedstawień. O wielkiej popularności tej opery na terenie Wrocławia świadczy nie tylko częstotliwość wystawień, lecz również wiele ogłoszeń w prasie wrocławskiej dotyczących sprzedaży wyciągu fortepianowego partytury bądź poszczególnych arii i fragmentów chóralnych w najprzeróżniejszych opracowaniach²⁸.

Za wrocławskim sukcesem *Wolnego strzelca* stało z pewnością ogromne zaangażowanie lokalnych sił muzycznych w to wydarzenie. Jak możemy przeczytać w kronice teatru wrocławskiego autorstwa Maximiliana Schlesingera: „ponieważ wszyscy członkowie kapeli i muzycy doangażowani byli zatrudnieni w orkiestrze, do muzyki wykonywanej na scenie sprowadzono waltornistów z miejscowego batalionu strzelców”²⁹. Powodzenie tego dzieła we Wrocławiu było wręcz sensacyjne – w ciągu niewiele ponad roku wystawiono je prawie 40 razy.

Już rok później wprowadzono do wrocławskiego repertuaru sztukę *Preciosa* z muzyką Webera (21 maja 1822)³⁰. Wymienić trzeba także kolejne nowości repertuarowe, zaprezentowane przez Biereya w latach dwudziestych; były to: *Libussa* Conradina Kreutzera (18 listopada 1822), *Medea* Luigiiego Cherubiniego (1825), *Murarz i ślusarz* Daniela François Aubera (13 października 1826), *Biała dama* François-Adriena Boieldieugo (21 grudnia 1826)³¹. Dzięki Biereyowi wrocławianie poznali dwie kolejne pozycje sceniczne, jakie wyszły spod pióra Webera – *Silvanę* (19 stycznia 1827) i wreszcie *Oberona* (13 czerwca 1827). Ten ostatni został pozyskany do Wrocławia jako nowość. Stolica Śląska była czwartym miastem, po Londynie, Lipsku i Wiedniu, w którym pokazano tę operę³². Na czas działalności Biereya w latach dwudziestych przypadło także powstanie i rozpowszechnienie się fenomenu kulturowego określanego mianem *Polenenthusiasmus*. Poskutkowało to pojawieniem się w repertuarze wrocławskim kilku sztuk o tematyce polskiej z muzyką,

²⁸ M. Zduniak, *Carl Maria von Weber in Schlesien...*; cytat pochodzi z polskiej wersji artykułu pt. *Carl Maria von Weber na Śląsku*, nieopublikowanej przez autorkę (wersja cyfrowa ze zbiorów Biblioteki Kulturoznawstwa i Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego, brak sygnatury).

²⁹ Oryginalny tekst: „Da alle Mitglieder der Kapelle und die Hilfsmusiker im Orchester beschäftigt waren, wurden für die Bühnenmusik die Hornisten des Schützenbataillons herangezogen”. M. Schlesinger, *op. cit.*, s. 153 (tłum. A.D.).

³⁰ *Ibidem*, s. 154.

³¹ *Ibidem*, s. 158 *et seq.*

³² *Ibidem*, s. 183–184.

w tym popularnego liederspielu *Stary wódz* autorstwa Karla von Holteia, poświęconego postaci Tadeusza Kościuszki³³.

Przyjrzyjmy się bliżej samej przestrzeni teatralnej, w jakiej przyszło Biereyowi pracować we Wrocławiu. Jego intensywne starania zmierzające do powiększenia obrazy i podwyższenia poziomu wykonawczego orkiestry wiązały się z koniecznością przearanżowania widowni teatru Kalte Asche, czyli powiększenia przestrzeni dla wykonawców kosztem miejsc dla publiczności. To tylko jeden z negatywnych aspektów funkcjonalności budynku, których z czasem zauważano coraz więcej. Zbyt ciasny, niewygodny i nieogrzewany, nie spełniał rosnących oczekiwań i nie zaspokajał ambicji mieszkańców. Pierwsze kroki w kierunku budowy nowego teatru podjęto już w 1818 roku, wybierając jako jego lokalizację okolicę dzisiejszego Nowego Targu. Odrzucono ją jednak szybko jako zbyt niebezpieczną ze względu na gęstą zabudowę tej części miasta, a zwłaszcza z uwagi na liczne wówczas pożary budynków teatralnych, w tym niedawną katastrofę teatru w Berlinie³⁴. Burzliwa trzecia dekada w historii wrocławskiego teatru, związana z kryzysem finansowym i poważnymi sporami na łamach prasy, spowodowała dalsze zamrożenie planów postawienia nowego budynku.

Bierey został zapamiętany we wrocławskim środowisku muzycznym nie tylko jako kompozytor i kapelmistrz operowy dysponujący solidnym rzemiosłem, ale także jako postać wywołująca liczne kontrowersje za sprawą swoich sporów i polemik, publikowanych na łamach prasy lub sporadycznie w odrębnych drukach. Dał się poznać od tej strony już w trakcie swojej działalności w Lipsku, wdając się w potyczkę z miejscowym wydawcą i impresariem Christianem Gottfriedem Thomasem (1748–1806). Na czas działalności Biereya we Wrocławiu przypadło założenie nowej, miejskiej gazety. Powołana przez Karla Schalla w 1820 roku „Breslauer Zeitung” stała się pierwszym miejscowym tytułem proponującym czytelnikom regularnie publikowane artykuły o tematyce związanej ze sztuką. Tym samym prasa stała się ważnym elementem decydującym o jakości artystycznej teatru, a w wypadku Biereya – jak się okazało – przyczynkiem do jego późniejszych problemów jako zarządcy tej instytucji³⁵.

³³ Szerzej na temat liederspielu *Stary wódz* i jego recepcji we Wrocławiu *vide*: M. Zduniak, *Muzyka i muzycy polscy...*, s. 33–34; M. Zduniak, *Karol Holtei i jego Stary wódz. Przejawy kultury Tadeusza Kościuszki w XIX-wiecznym Wrocławiu*, [w:] *Powstanie Kościuszkowskie i jego Naczelnik. Historia i tradycja*, red. T. Kulak, M. Frančić, Kraków 1996, s. 241–249; R.D. Goliańek, *Polska w muzycznej Europie. Tematyka polska w dziełach kompozytorów zagranicznych XIX w.*, Kraków 2019, s. 156–161; E. Cabała, *Transfery kulturowe na terenie Śląska w XIX wieku na przykładzie liederspielu Der alte Feldherr (Stary wódz) Carla von Holteia*, praca magisterska, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2020.

³⁴ M. Schlesinger, *op. cit.*, s. 145.

³⁵ *Ibidem*, s. 149–150.

Około 1822 roku wrocławska scena zaczęła popadać w pogłębiające się zadłużenie, które generowały przede wszystkim kosztowne przedstawienia operowe. Przyczyną dalszych problemów Biereya, wynikających zapewne także z jego charakteru, były osobiste konflikty z redaktorem Schallem oraz z zaprzyjaźnionym z nim śpiewakiem Johannem Theodorem Mosewusem (1788–1858). Kluczowy okazał się rok 1823, gdy na wieść o zamiarach przekazania instytucji pod jednoosobowy zarząd Biereya większość solistów opuściła teatr, znajdując angaże na innych scenach, m.in. w Wiedniu i w Berlinie. W tej sytuacji scenę opuścił także Mosewius, pozostał jednak we Wrocławiu, gdzie założył słynną Singakademie i gdzie do końca życia pełnił funkcje pedagoga muzyki i dyrektora muzycznego na Uniwersytecie Wrocławskim³⁶. Na tle tych wydarzeń od 1 stycznia 1824 roku Bierey został oficjalnym dzierżawcą, a zarazem jedynym zarządcą teatru, wpłacając ogromną kaucję na poczet pokrycia powstałych w ostatnich latach długów i zamykając okres 25 lat działalności wrocławskiej spółki teatralnej³⁷.

Pomimo owocnego kierowania teatrem i zapewnienia interesującego repertuaru pod koniec 1828 roku zrezygnował z dalszego pełnienia funkcji antreprenera. Na tę decyzję z pewnością wpłynęła zarządzona przez królewską kamerę kontrola jego działalności, która jednak nie wykazała większych uchybień. Na całej sytuacji zaważyła również notorycznie atakująca Biereya prasa, nie bez znaczenia pozostał także przekorny charakter artysty, powodujący odwracanie się od niego wieloletnich współpracowników³⁸. Teatralna awantura z lat 1824–1829 odbiła się szerokim echem w późniejszym piśmiennictwie lokalnym, rzucając negatywne światło na artystyczne i organizacyjne dokonania Biereya. Już po jego śmierci czytelnicy okolicznościowej broszury wydanej z okazji otwarcia gmachu nowego teatru we Wrocławiu mogli zapoznać się z krążącą od pewnego czasu opinią, że przedkładał własne interesy nad „miłość do sztuki”, a teatr za jego dyrekcji chylił się ku upadkowi³⁹.

Niewiele wiadomo o działalności Biereya po odejściu z wrocławskiego teatru. Początkowo najprawdopodobniej zajął się karierą śpiewaczą swojej córki Wilhelminy,

³⁶ Vide: J. Subel, *op. cit.*, s. 237–255; A. Drożdżewska, *Życie muzyczne na Uniwersytecie Wrocławskim w XIX i I połowie XX wieku. Edukacja muzyczna – działalność naukowa – ruch koncertowy*, Wrocław 2012, s. 74–83. Mosewius, podobnie jak Bierey, był członkiem korespondencyjnym Wiedeńskiego Towarzystwa Artystycznego Ludlamshöhle, w którym działał pod pseudonimem „Sebastiano da Solfeggio”.

³⁷ M. Schlesinger, *op. cit.*, s. 163–165.

³⁸ H. Unverricht, *Die Streitschriften des breslauer Opernkapellmeisters und Theaterdirektors Gottlob Benedict Bierey (1772–1840)*, [w:] *De Musica in Silesia...*, s. 630–642, [przedruk z:] „Musik des Ostens” 1992, Bd. 12, s. 287–299.

³⁹ *Das neue Breslauer Theater, dessen festliche Eröffnung den 13. Nov. 1841 und geschichtliche Rückblicke auf das bisherige Theater in Breslau*, Breslau 1841, s. 10; *cit. per.*: B. Grzegorzczak, *op. cit.*, s. 78–79.

która w 1829 roku znalazła angaż w teatrze w Moguncji, a później w Wiesbaden⁴⁰. Jak wynika z drukowanej biografii Biereya, po 1929 roku wyjechał on z Wrocławia, aby podreperować zdrowie, nadszarpniętą sytuacją, jaka spotkała go w teatrze. Do września 1931 roku mieszkał w Lipsku, a następnie – do wiosny kolejnego roku – w Weimarze, później przebywał w nadreńskich kurortach w Wiesbaden i w Schwalbach. Stamtąd ponownie wyruszył do Lipska, gdzie do 1834 roku działał jako pedagog muzyki. Ostatecznie z powodu niewielkich możliwości zatrudnienia powrócił do Wrocławia⁴¹. W mieście tym spędził ostatnie lata życia, ale – jak pokazała historia – nie doczekał wyjątkowego wydarzenia z 13 listopada 1841 roku, jakim było otwarcie nowego budynku Teatru Miejskiego we Wrocławiu przy ulicy Świdnickiej. Zmarł we Wrocławiu 5 maja 1840 roku.

Jako dyrygent teatru we Wrocławiu Bierey współpracował z wieloma uznanymi śpiewakami, dla innych zaś był mentorem i nauczycielem na pierwszym etapie ich rozwoju. Pod jego okiem karierę rozpoczynała m.in. urodzona w Wiedniu Josephine Schulz-Killitschky (1791–1880), uczennica Antonia Salieriego, a późniejsza słynna interpretatorka oper Gasparego Spontiniego na scenie berlińskiej. Jej najsłynniejszym występem w trakcie trzyletniego wrocławskiego angażu było wykonanie tytułowej partii w *Westalce* Spontiniego (28 lutego 1812). Śpiewała także tytułową partię w singspielu *Rosette* Biereya⁴². W 1812 roku gościnnie pojawiła się we Wrocławiu inna znakomita wiedeńska śpiewaczka – Anna Milder-Hauptmann (1785–1838), dla której powstała m.in. partia Leonory w *Fideliu* Beethovena⁴³. Artystka wystąpiła we Wrocławiu jako Ifigenia, Westalka, Elvira w *Don Giovannim* i Pamina w *Czarodziejskim flecie*⁴⁴.

Od 1816 roku członkiem zespołu śpiewaków teatru wrocławskiego został wspomniany już Mosewius, ceniony we Wrocławiu za swoje pomnikowe role mozartowskie (Osmina, Leporella, Figara), był także pierwszym wrocławskim Kasparem w *Wolnym strzelcu* Webera⁴⁵. Z kolei wiosną 1819 roku pod batutą Biereya zadebiutowała w teatrze wrocławskim jego jedyna córka – Wilhelmina, stając się na kolejną dekadę jedną z ulubienic publiczności⁴⁶. Bogata w wydarzenia artystyczne

⁴⁰ *Garczyska, Wilhelmine von*, Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, [online:] <http://weber-gesamtausgabe.de/A0020F8> [15.04.2023].

⁴¹ *Denkschrift...*, s. 82.

⁴² M. Schlesinger, *op. cit.*, s. 126.

⁴³ Artystka po 1814 r. została jedną z czołowych śpiewaczek Berlina, jeszcze w 1829 r. śpiewała w tamtejszym legendarnym wykonaniu *Pasji wg św. Mateusza* Johanna Sebastiana Bacha pod dyktando Felixa Mendelssohna Bartholdy'ego.

⁴⁴ M. Schlesinger, *op. cit.*, s. 127.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 149–150.

⁴⁶ Wilhelmina Bierey odebrała gruntowne wykształcenie muzyczne, w tym wokalne pod okiem ojca. Wcześniej rozpoczęła występy w teatrze, grając role dziecięce. Od 1816 r. prezentowała się we Wrocławiu podczas koncertów. Od 1819 r. występowała jako subretka w miejscowym

jesień roku 1819 przyniosła najpierw siedem gościnnych występów śpiewającej wówczas w Wiedniu Antoniny z Miklaszewiczów Campi (1773–1822)⁴⁷, a później dwa koncerty Angeliki Catalani (1780–1849)⁴⁸. Odnotować trzeba także przypadające na kadencję Biereya występy Karoline Seidler-Wranitzky (1790–1872) w 1822 roku (znanej powszechnie jako pierwsza weberowska Agata)⁴⁹ i wreszcie elektryzujący wrocławian pobyt Henriette Sontag (1806–1854) w 1827 roku⁵⁰.

Efekty poczynań Biereya jako dyrygenta wrocławskiego teatru pobrzmiewają także w ocenach gości przybywających do miasta w latach dwudziestych XIX wieku. Formułowali oni różne opinie, głównie dzieląc obawy miejscowych krytyków, wskazujących na stale obniżający się poziom artystyczny teatru. Już odwiedzający instytucję w 1821 roku Julian Ursyn Niemcewicz zauważył, że: „teatr wrocławski, co do gmachu, lichym jest i szczupłym na tak ludne i bogate miasto”⁵¹. Na niezbyt wysoki poziom muzyczny narzekał czternastoletni wówczas Felix Mendelssohn Bartholdy, który latem 1823 roku był uczestnikiem jednego z przedstawień baletowych:

Wieczorem odwiedziliśmy kilka miejsc rozrywki we Wrocławiu, Scheidnicha i Liebiga, a następnie udaliśmy się do teatru, gdzie kiepski balet został dobrze wykonany przez Kobleców i kilku wrocławskich tancerzy. (Mieszkańcy bardzo chwalą swoją orkiestrę. Ha, ha, nie do wiary.)⁵².

teatrze. Wyróżniała się nie tylko znakomitą techniką wokalną, ale także talentem aktorskim i odpowiednią prezencją sceniczną. W 1821 r., wbrew woli rodziców, poślubiła hrabiego Filipa Garczyńskiego (zm. 1862), właściciela majątków w okolicach Zbąszynia w zachodniej Wielkopolsce, obejmujących wsie Łonnica (siedziba właścicieli), Chrośnica i Dąbrówka. Ponieważ małżeństwo nie było udane, artystka powróciła na scenę teatru wrocławskiego w 1824 r., aktywnie uczestniczyła także w koncertowych wykonaniach oper, organizowanych przez środowisko akademickie, i w innych wydarzeniach muzycznych. Jej angaż w teatrach w Moguncji i w Wiesbaden w sezonie 1829/1830 związany był najprawdopodobniej z rezygnacją jej ojca z zarządzania teatrem we Wrocławiu. Dalsze losy artystki nie są znane (A. Drożdżewska, *Życie muzyczne na Uniwersytecie...*, s. 325; *Garczyńska, Wilhelmine...*).

⁴⁷ Występy w dniach 9–23.10.1819, *vide* M. Zduniak, *Muzyka i muzycy polscy...*, s. 35–38.

⁴⁸ Występy w dniach 30.10–1.11.1819, Aula Leopoldina, *vide* M. Schlesinger, *op. cit.*, s. 148.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 154.

⁵⁰ Wrocławskie występy Henrietty Sontag w 1827 r. nie zostały do tej pory źródłowo opracowane.

⁵¹ J.U. Niemcewicz, *Podróż do Wielkopolski i Śląska w roku 1821*, Poznań 1872, s. 74.

⁵² Oryginalny tekst: „Den Abend besuchten wir einige Vergnügungsorter der Breslauer, Scheidnich, und Liebig, und gingen dann in's Theater, wo ein schlechtes Ballet von den Koblers, und einigen Breslauer Tänzern gut ausgeführt wurde. (Die Einwohner loben ihr Orchester sehr. Hä, hä, glaub's nicht.)”; *cit. per.* Felix Mendelssohn Bartholdy *Sämtliche Briefe*, hrsg. H. Loos, W. Seidel, Bd. 1, Kassel 2017, s. 101 (tłum. A.D.); *vide* także H. Loos, *Felix Mendelssohn Bartholdy and His Connections with Silesia*, [w:] *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, t. 15..., s. 147–160.

W tym samym roku wrażeniami z pobytu na przedstawieniu *Preciosy* Webera podzielił się Karol Kurpiński, pisząc następująco: „Osób grających role jest dość, ale z małymi talentami. Orkiestra niezła i w dobrej zgodzie; w ogólności wszystko idzie równo i porządnie”⁵³. W 1830 roku teatr wrocławski dwukrotnie odwiedził Fryderyk Chopin, który relacjonował:

Poszliśmy zaraz na teatr, gdzie dawano *Króla alpejskiego*, który u nas ma być dopiero wystawionym. Dziwił się parter nowym dekoracjom, ale my nie mieliśmy ich za co podziwiać. Artyści grali niezłe. Onegdaj dawano tu operę *Mularz i ślusarz* [Aubera], źle. *Dziś Przerwana ofiara* [Wintera]; ciekawy jestem, jak się powiedzie. Nietękich mają śpiewaków [...]⁵⁴.

Wspomnieć trzeba, że wizyty wspomnianej czwórki przypadają na lata, gdy opera borykała się z poważnym kryzysem finansowym, któremu m.in. próbował zapobiec Bierey, przejmując samodzielne zarządzanie teatrem. Na tle powyższych uwag w nieco bardziej pozytywnym tonie wybrzmiewają wspomnienia z wizyty w teatrze wrocławskim, jakie pozostawił w 1826 roku słynny krakowski antreprener Kazimierz Skibiński, pisząc następująco:

Czas już był do teatru. Grano tego wieczora operę Mozarta *Don Juan*. Przybyły z Berlina pan Genast, mający wszelkie kwalifikacje do tytułowej roli, grał i śpiewał przewybornie; przyjęty był dobrze i przywołany. Orkiestra również przewyborna, dekoracje piękne, w ogólności jednak śpiewaczki i chóry nie zachwyciły mnie. Jedna tylko pani Garczyńska (Ditmarch), córka antreprenerki [chodzi tu o córkę Biereya, Wilhelminę – A.D.], łączyła w sobie talent śpiewny i dramatyczny⁵⁵.

Dodajmy, że Skibiński układał się nawet z szefującym wówczas teatrowi Biereyem w sprawie zorganizowania występów krakowskiego zespołu we Wrocławiu, do czego jednak ostatecznie nie doszło.

W trakcie 20 lat pracy w teatrze miejskim we Wrocławiu Bierey nie ograniczał się tylko do działalności w tym obszarze. Organizował i prowadził także w innych salach miejskich koncerty oratoryjne, jak np. wielkopostne prezentacje oratorium *Der Tod Jesu* Heinricha Grauna (w kwietniu 1813 roku koncert w Auli Leopoldina

⁵³ *Karola Kurpińskiego dziennik podróży 1823*, oprac. Z. Jachimecki, Kraków 1954, s. 15; *cit. per.* M. Zduniak, *Muzyka i muzycy polscy...*, s. 47–48.

⁵⁴ *Korespondencja Fryderyka Chopina z rodziną*, oprac. oraz wstępem i komentarzem opatrzyła K. Kobylańska, Warszawa 1972, s. 58–59; *cit. per.* M. Zduniak, *Muzyka i muzycy polscy...*, s. 48.

⁵⁵ K. Skibiński, *Pamiętnik aktora*, [w:] *Wspomnienia aktorów 1800–1925*, t. 1, oprac. S. Dąbrowski, R. Górski, Warszawa 1963, s. 102; wcześniejszą redakcją cytatu (K. Skibiński, *Pamiętnik aktora*, oprac. M. Rulikowski, Warszawa 1912) zamieszczono m.in. w: Z. Raszewski, *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*, Wrocław 1955, s. 162 oraz *Polskie podróże po Śląsku w XVIII i XIX wieku (do 1863 r.)*, wybrał i oprac. A. Zieliński, Wrocław 1974, s. 135.

odbywał się w obecności prominentnych gości, m.in. króla Prus i towarzyszącego mu księcia Antoniego Radziwiłła⁵⁶. Wykonania te były efektem działalności Instytutu Śpiewu (Singinstitut), założonego w 1812 roku przez Biereya w celu rozwoju wykonawstwa muzyki religijnej poza świątyniami. Choć rok później instytut liczył już około 100 członków, to w 1816 roku instytucję tę oficjalnie rozwiązano. W następnych latach zaczęły działać w mieście zespoły chóralne, skupione wokół Uniwersytetu Wrocławskiego⁵⁷. Od 1825 roku główną organizacją śpiewaczą we Wrocławiu była założona przez Mosewiusa Singakademie.

Wspomnieć trzeba również o wsparciu, jakiego udzielił Bierey rozpoczynającemu w tym czasie swą działalność Akademickiemu Stowarzyszeniu Muzycznemu (Akademischer Musik-Verein), założonemu w 1822 roku przez ówczesnego studenta, Carla Juliusa Adolpha Hoffmanna. Obok regularnej działalności koncertowej tej formacji istotnym profilem artystycznym zespołu było organizowanie koncertowych wykonań oper, prezentowanych w Auli Leopoldina (*Jakub i jego synowie* Étienne'a Méhula, *Don Giovanni*, *Czarodziejski flet*, *Wesele Figara* i *Łaskawość Tytusa* Wolfganga Amadeusa Mozarta, *Wolny strzelec* Carla Marii von Webera, *Westalka* Gasparego Spontiniego, *Przerwana ofiara* Petera Wintera, *Ifigenia na Taurydzie* Christoph Willibalda Glucka, *Jessonda* Louisa Spohra). Z pewnością ze strony ówczesnego dyrektora teatru studenci mogli liczyć na istotną pomoc, tak w dotarciu do materiałów nutowych, jak i w kwestiach artystycznych. Dodać trzeba, że w wykonaniach tych jako soliści brali udział ówczesni artyści zaangażowani w teatrze, w tym córka Biereya – Wilhelmina Garczyńska⁵⁸. Śpiewaczka ta występowała także podczas okazjonalnych koncertów gościnnych zamiejscowych artystów, zapamiętana została zwłaszcza z występu podczas wrocławskiego koncertu Karola Lipińskiego w 1826 roku⁵⁹.

We Wrocławiu Bierey działał również na rzecz propagowania wśród miejscowej publiczności najnowszego repertuaru operowego. W tym celu założył własne czasopismo muzyczne, zatytułowane „Musikalische Neuigkeiten für Freunde des Gesangs und Fortepiano's”, które ukazało się nakładem drukarni Grassa i Bartha w latach 1810–1811 w kilkudziesięciu zeszytach i zawierało głównie wyciągi fortepianowe z popularnych ówczesnie w stolicy Austro-Węgier dzieł operowych⁶⁰. Drukowano

⁵⁶ A. Drożdżewska, *Śląskie epizody...*, s. 47.

⁵⁷ G. Münzer, *Beiträge zur Konzertgeschichte Breslaus am Ende des vorigen und Anfang dieses Jahrhunderts*, Leipzig 1890, s. 31; J. Subel, *op. cit.*, s. 236–237.

⁵⁸ Więcej na temat działalności Akademickiego Stowarzyszenia Muzycznego *vide* A. Drożdżewska, *Życie muzyczne na Uniwersytecie Wrocławskim...*, s. 319–370.

⁵⁹ M. Zduniak, *Muzyka i muzycy polscy...*, s. 168.

⁶⁰ Egzemplarze zachowanych numerów czasopisma dostępne w Bibliotece Uniwersytetu Wrocławskiego, sygn. 21036 III N („Musikalische Neuigkeiten für Freunde des Gesangs und Fortepiano's” 1810, Heft 2, 3, 4; 1811, Heft 1, 2). Na realizowany za pośrednictwem Biereya

w nim także kompozycje na instrumenty klawiszowe i pieśni. Dzięki owym „muzycznym nowościom” możemy dokładnie stwierdzić, z jakim konkretnie repertuarem operowym miał Bierey bezpośredni kontakt, opracowując samodzielnie lub kopiując wyciągi fortepianowe fragmentów utworów scenicznych takich kompozytorów jak Ludwig van Beethoven, Christoph Willibald Gluck, Adalbert Gyrowetz, Ignaz von Seyfried, Joseph Weigl, Antonio Salieri, Vinzenz Ferrarius Tuček czy Ferdinand Kauer. Bierey pozostawił po sobie także relacje z wydarzeń muzycznych we Wrocławiu, publikowane w latach 1809–1816 na łamach „Allgemeine musikalische Zeitung”, pisywał również do lokalnych periodyków.

Jak już wspomniano, artysta znany był za życia przede wszystkim ze swoich kompozycji scenicznych. Wykazy jego twórczości, publikowane już w latach trzydziestych i czterdziestych XIX wieku, wymieniają niemal 30 tytułów pełnowymiarowych oper lub singspieli, z czego około połowa zachowała się do naszych czasów, głównie w rękopisach⁶¹. Ponadto tworzył muzykę baletową oraz uwertury do prezentowanych aktualnie sztuk dramatycznych. Niektóre z nich oprowaiał muzycznie, w tym wystawianego do 1820 roku we Wrocławiu *Fausta* Johanna Wolfganga von Goethego. Pisał także sceniczne prologi okolicznościowe, głównie z okazji królewskich urodzin. Jego dorobek obejmuje również kompozycje religijne (msze i ofertoria), pieśni chóralne (w tym sporo na chór męski), okolicznościowe kantaty i pieśni dla łóż masonskich oraz muzykę instrumentalną – artystyczną i użytkową⁶². Pojedyncze utwory religijne Biereya zachowały się w stałym repertuarze wybranych zespołów, np. chóru kościoła św. Tomasza w Lipsku, który przez kilka dekad wykonywał jego popularną kantatę wielkanocną. Bierey dokonał także aranżacji fragmentów dwóch sonat Ludwiga van Beethovena, tworząc na podstawie ich materiału muzycznego kompozycje religijne na chór i orkiestrę. W ten sposób z pierwszej części słynnej *Sonaty fortepianowej cis-moll* op. 27 nr 2 (*Sonata quasi una fantasia*)

transfer repertuaru (zwłaszcza operowego) z Wiednia do Wrocławia po raz pierwszy zwrócił uwagę Karol Musioł w artykule będącym przede wszystkim próbą rozstrzygnięcia kwestii ewentualnego autorstwa Franza Schuberta odnośnie do zamieszczonych w jednym z zeszytów *Wariacji G-dur*; vide K. Musioł, *Sieben leichte Variationen in G-dur. Ein verschollenes Jugendwerk von Franz Schubert?*, „Die Musikforschung” 1975, Jg. 28, Heft 2, s. 202–208. Wydawnictwo redagowane przez Biereya mogło być kontynuacją wcześniejszej działalności oficyny Grassa i Bartha w zakresie upowszechniania w mieście aktualnego repertuaru muzycznego. W latach 1801–1807 ukazywało się pionierskie na tym terenie czasopismo „Schlesische Musikalische Blumenlese”, w którym publikowano głównie utwory fortepianowe, pieśni, fragmenty oper kompozytorów lokalnych i zamiejscowych, w tym utwory Józefa Elsnera (vide K. Musioł, *Nieznanie elsneriana z oficyny wrocławskiej*, „Muzyka” 1975, t. 20, nr 1, s. 91).

⁶¹ F. Stieger, *op. cit.*

⁶² Szczegółowy spis kompozycji Biereya zamieszczono w jego biografii z 1841 r., cf. *Denkschrift...*, s. 87–89.

powstało chóralne *Kyrie* z towarzyszeniem orkiestry (wydane w Lipsku u Breitkopfa i Härtla w 1831 roku). W tej samej oficynie ukazało się także *Agnus Dei*, będące z kolei opracowaniem *Sonaty c-moll* op. 10 nr 1. Bierey wydał jeszcze dwie inne sonaty fortepianowe Beethovena – *Sonatę Es-dur* op. 81a (*Les adieux, l'absence et le retour*) oraz *Sonatę D-dur* op. 22 opracowane odpowiednio na orkiestrę symfoniczną oraz na kwartet smyczkowy. Natomiast w formie wariacji na harfę i orkiestrę (także w wersji zredukowanej do obsady kameralnej lub z akompaniamentem fortepianowym) zaaranżował *Poloneza F-dur* Michała Kleofasa Ogińskiego (zob. ilustracja 3, s. 146)⁶³. Na uwagę zasługuje także redakcja kilku wyciągów fortepianowych popularnych oper (w tym najważniejszych dzieł Luigiego Cherubiniego).

Przekrój gatunkowy twórczości operowej Biereya jest bardzo zróżnicowany – od prostych *intermezzi*, przez żartobliwe singspiele, opery o tematyce społecznej, aż po dzieła typowe dla ówczesnego nurtu operowego kręgu niemieckojęzycznego, sięgające tematyką do historii, mitologii czy orientalnych opowieści. Różnicą jest warstwa dramaturgiczno-muzyczna tych kompozycji, krytykowanej głównie za niedostatki swoich librett, choć dostarczali je Biereyowi uznani dramaturdzy.

Bezspornie najśłynniejszym dziełem scenicznym Biereya jest wspomniany już *Wladimir, Fürst von Nowgorod* [Włodzimierz, książę Nowogrodu] – trzyaktowa opera historyczna do libretta Matthäusa Stegmayera, ówczesnego dramaturga sceny Theater an der Wien (prapremiera: Wiedeń, 25 listopada 1807). Wrocławianie po raz pierwszy obejrzeli tę operę pod koniec 1808 roku pod batutą kompozytora, wówczas rozpoczynającego pracę kapelmistrzowską w miejscowym teatrze. W tym samym czasie operę wydano w Wiedniu w formie wyciągu fortepianowego⁶⁴, tamże opublikowano również jej najpopularniejsze fragmenty – uwerturę oraz duet Włodzimierza i Rognedy (oba w układzie na fortepian). Zapewne ułatwiło to szybkie dotarcie tego tytułu na kilka głównych scen niemieckich – operę pokazano m.in. w Hamburgu, we Frankfurcie, w Brunszwiku, Lipsku oraz w Pradze, gdzie jednak początkowo niezbyt przypadła do gustu recenzentom⁶⁵. W 1815 roku wydano w Moguncji uwerturę do *Wladimira* (w formie głosów orkiestrowych). Egzemplarze

⁶³ *Polonaise Favorite | D'OGINSKY | Variée | Pour Harpe et Forte Piano [...] | Par | BIEREY | Premier Directeur de Musique du Théâtre de Breslau | A PARIS chez S. DEMAR auteur éditeur de la Musique [...]*, [ok. 1814], egzemplarz ze zbiorów Bibliothèque nationale de France, département Musique, sygn. VM9-3880.

⁶⁴ G.B. Bierey, *Wladimir Fürst von Nowogrod. Eine historische Oper in drey Aufzügen. Seiner Durchlaucht dem gnaedigsten Herrn und Fürsten Franz Joseph Maximilian Herzog zu Raudnitz, Fürsten und Regierer des Hauses Lobkowitz ... in tiefster Ehrfurcht gewidmet*, Wien [1808].

⁶⁵ „Allgemeine musikalische Zeitung” 1809, Jg. 11, Nr. 30, szp. 473–474. Teatr praski był jednym z dłużej utrzymujących *Wladimira* w swoim repertuarze. Co więcej, prawie 20 lat po premierze opery w Teatrze Stanowym (Stavovské divadlo) w Pradze na tej samej scenie zaprezentowano ją w przekładzie na język czeski autorstwa Simeona Karla Macháčka pod tytułem *Vladimír, kníže novgorodský* (26.10.1828), cf. G. Veselá, *Česko-německá literární křižovatka*, Praha 2020, s. 134.



*C'est ainsi qu'un empire de voir son amour passe d'indifférence se défait de la vie tandis qu'en occulant
une Polonoise qu'il avait composée pour son ingrate maîtresse qui la dansait avec son rival.*

Polonoise Favorite

D'OGINSKY

Variee

Pour Harpe et Forte Piano

et Dediee

A Mademoiselle Theresia Demar

Par

BIEREY

Premier Directeur de Musique du Théâtre de Breslau

Prix 6^r

A PARIS chez S. DEMAR auteur editeur de Musique Rue Croix des Petits Champs N^o 31

Propriete de l'editeur

65.

Dep. au dep. de la lib. ven.

VM 3880

Ilustracja 3. Gottlob Benedict Bierey, *Polonoise Favorite d'Oginsky*, karta tytułowa druku, ze zbiorów Bibliothèque nationale de France, département Musique, sygn. VM9-3880, [online:] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1167040r> [19.12.2023]

tej edycji rozeszły się szeroko, o czym świadczy choćby fakt, że druk ten znajduje się w zbiorach po kapeli jasnogórskiej (zob. ilustracja 4, s. 148)⁶⁶. Uwerturę wydano jeszcze kilkakrotnie w formie wyciągu fortepianowego. Dzieło to utrzymywało się w repertuarze teatralnym co najmniej do lat trzydziestych XIX wieku.

Ponad połowa oper i singspieli skomponowanych przez Biereya zachowała się w całości, głównie w formie rękopiśmiennych partytur. Największe korpusy źródeł mają w swoich zbiorach ośrodki w Berlinie, Dreźnie i w Hamburgu, czyli tam, gdzie wystawiano poszczególne tytuły. Biblioteka Uniwersytetu Wrocławskiego przechowuje dziewięć dzieł operowych Biereya, zachowanych w kompletnej formie, z których cztery zostały skomponowane we wrocławskim okresie działalności artysty. Pierwszym z nich jest singspiel *Der Überfall*, do tekstu Christopha Friedricha Bretznera (Wrocław, 1809)⁶⁷. Kolejne dwa to opera romantyczna *Ludovico oder Die Herberge bei Parma* do libretta Ignaza Franza Castelliego (Wiedeń i Wrocław, 1812)⁶⁸ oraz *Pyramus und Thisbe oder Das Schloß Hünenfeld*, opera komiczna do libretta Rudolfa von Bergego (Wrocław, 1814)⁶⁹. Dziełem z okresu wrocławskiego konkurującym pod względem popularności z wcześniejszym *Wladimirem* jest napisana w 1814 roku dla Teatru Królewskiego w Berlinie *Almazinde oder Die Höhle Sesam*⁷⁰. Libretto do tej trzyaktowej opery romantycznej stworzył dawny wiedeński znajomy Biereya – reżyser i dramaturg Heinrich Schmidt, od 1815 roku zarządzający Teatrem Miejskim w Brnie⁷¹.

Opinia przypisująca Biereyowi już w 1803 roku na łamach „Allgemeine musikalische Zeitung” wyraźny wpływ lub nawet zbyt daleko idące kopiowanie stylu Luigiiego Cherubiniego⁷² przylgnęła do tego twórcy i była powielana m.in. w przytaczanych w niniejszym artykule opracowaniach encyklopedycznych. John Warrack, poświęcając twórczości operowej Biereya krótki *passus* w swojej monografii opery

⁶⁶ WLADIMIR | *Musique de. | Bierey. | OUVERTURE | A | Grand Orchestre | P: 2 /45: | a Mayence chez Charles Zulehner*; egzemplarz ze zbiorów Archiwum Ojców Paulinów na Jasnej Górze, sygn. PL-CZ D.III-40 (RISM ID: 1001159557).

⁶⁷ M. Schlesinger, *op. cit.*, s. 119. Rękopiśmienny komplet materiałów wykonawczych (partytura oraz głosy instrumentalne) *vide* PL-WRu 61296 Muz. (RISM ID: 301000404). Uwerturę do tej opery wykonywano we Wrocławiu później kilkakrotnie w latach 1812–1815.

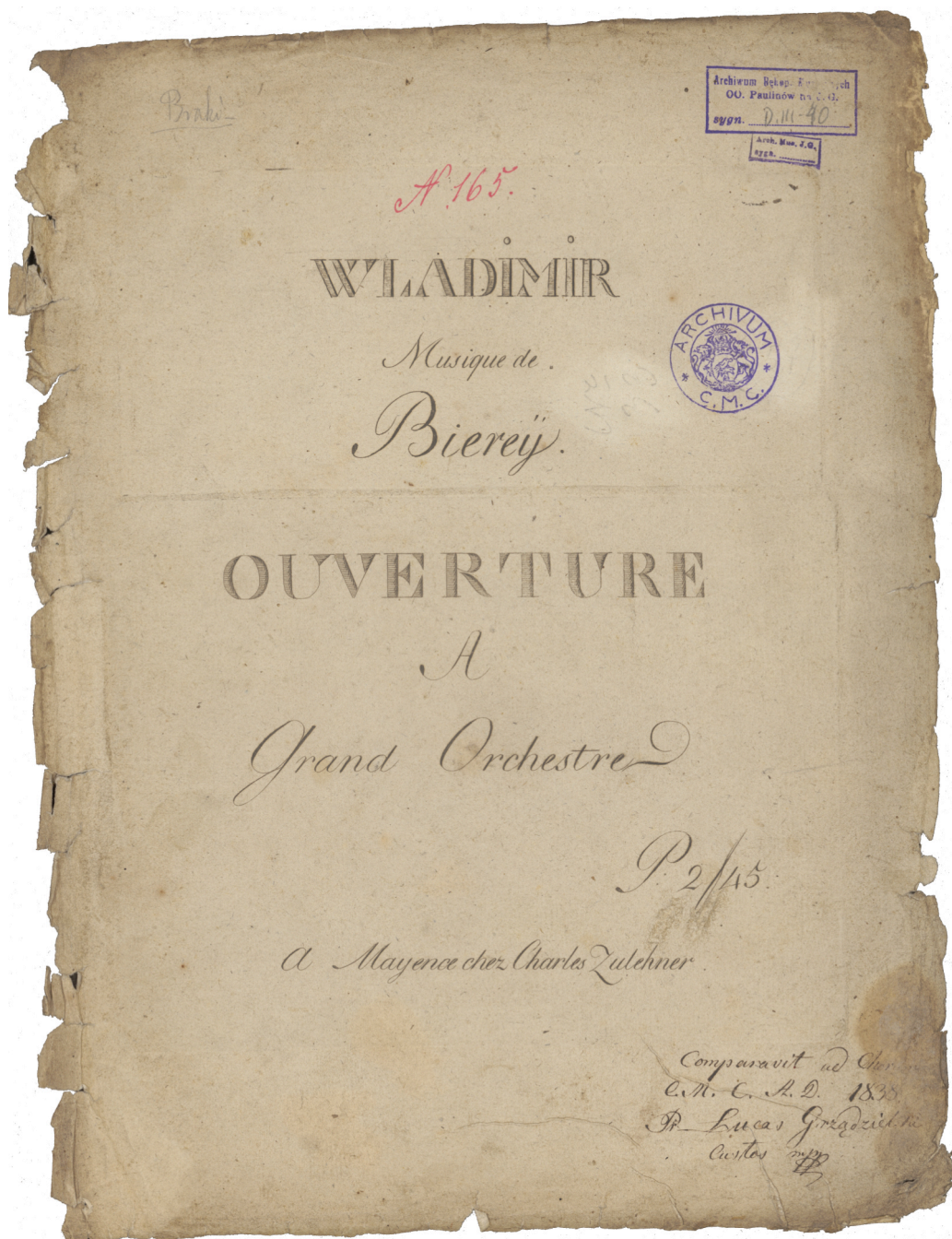
⁶⁸ *Ibidem*, s. 126. Rękopiśmienny komplet materiałów wykonawczych (głosy wokalne i instrumentalne oraz tzw. *Rollenbücher*) *vide* PL-WRu 61292 Muz. (RISM ID: 301001601).

⁶⁹ *Ibidem*, s. 136. Rękopiśmienny komplet materiałów wykonawczych (partytura, głosy wokalne i instrumentalne oraz tzw. *Rollenbücher*) *vide* PL-WRu 61293 Muz. (RISM ID: 301001602).

⁷⁰ Rękopiśmienna partytura *vide* PL-WRu 61290 Muz. (RISM ID: 301000400); konkordancja: D-B Mus.ms. 1793 (RISM ID: 452003860).

⁷¹ *Amalzinde* Biereya wystawiono w teatrze w Brnie po raz pierwszy 6 września 1815 r. (J. Ludvová, *Schmidt Heinrich*, [w:] *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. Století*, red. J. Ludvová *et al.*, Praha 2006, s. 475–476).

⁷² *Musik in Leipzig. Michael bis Neujahr*, „Allgemeine musikalische Zeitung” 1803, Jg. 6, Nr. 13, s. 207.



Ilustracja 4. Karta tytułowa druku uwertury do opery *Wladimir*, egzemplarz ze zbiorów Archiwum Ojców Paulinów na Jasnej Górze, sygn. D.III-40, [online:] <https://polish.musicsources.pl/pl/lokalizacje/galeria/druki-muzyczne/7698-cover-title-wladimir-musique-de-bierey-ouverture-a-grand-orchestre-p-2-45-a-mayence-chez-charles-zulehner/1> [19.12.2023]

niemieckiej, zauważył natomiast, że szczególnie udane od strony kompozytorskiej były jego lżejsze dzieła (zwłaszcza *Rosette, das Schweizer Hirtenmädchen* do libretta Christopha Friedricha Bretznera, Lipsk, 1806)⁷³. Hubert Unverricht zwrócił także uwagę na pewne podobieństwa stylistyczne jego dzieł względem języka muzycznego innych kompozytorów tego czasu, zwłaszcza Josepha Weigla i Ferdinanda Kauera, reprezentujących ośrodek wiedeński. W odniesieniu do tego drugiego twórcy dodać trzeba, że Bierey dopisał muzykę do III aktu jego opery *Donauweibchen*, udanie imitując styl kompozytora z dwóch wcześniejszych aktów⁷⁴. Niemniej dalsze szczegółowe rozważania o charakterze stylokrytycznym będą możliwe dopiero po spartowaniu tego niewydanego, niewykonywanego i nigdy niezarejestrowanego materiału muzycznego. Bezsprzecznie można jednak stwierdzić, że dzieła pisane przez Biereya po 1808 roku, czyli już w czasie wrocławskim, czerpią silnie ze specyfiki kręgów: lipskiego, berlińskiego, a szczególnie wiedeńskiego.

Wysoko należy ocenić warsztat kompozytorski Biereya, a zwłaszcza jego umiejętności w zakresie instrumentacji. Tylko na podstawie pobieżnego oglądu partytur jego oper z okresu wrocławskiego – *Almazinde, Der Überfall* oraz *Pyramus und Thisbe*, można zauważyć ogromną dbałość kompozytora o właściwe tło dźwiękowe dla miejsca lub sytuacji, w jakiej rozgrywa się akcja danej sceny. Bierey stosunkowo często odwołuje się do elementów właściwej dla czasu i miejsca akcji kultury muzycznej (zwłaszcza charakterystycznych dla niej instrumentów) i specyficznych sytuacji wykonawczych. W finale *Almazinde* scenie z duchami towarzyszy nieziemski dźwięk harmoniki szklanej. W *Der Überfall* w zaskakujący słuchacza sposób wprowadzone zostały do przestrzeni teatru instrumenty wojskowe. Dobiegające z różnych miejsc na widowni (lub spoza niej) charakterystyczne, hejnałowe motywy trąbki i gra na bębnie miały sprawiać wrażenie to zbliżającego się, to oddalającego oddziały wojska. Z kolei w *Pyramus und Thisbe* Bierey prezentuje na scenie różne formy muzykowania dworskiego. W scenie początkowej, rozgrywającej się w jednej z komnat zamkowych, trzej bohaterowie odgrywają kameralną sonatę triową. W dalszym toku akcji opery pojawiają się kameralne *intermezzo* czy wreszcie umieszczony na scenie zespół instrumentów dętych, który na wzór Mozartowskiego *Don Giovanniego* swoją *Tafelmusik* umila mieszkańcom zamku ucztowanie.

⁷³ J. Warrack, *German Opera. From the Beginnings to Wagner*, Cambridge 2001, s. 234–236. Kompozycja ta została wprowadzona kilka lat po prapremierze do repertuaru Teatru Królewskiego w Berlinie, gdzie przypadła do gustu publiczności i była wielokrotnie powtarzana. Z zachowanego listu Biereya do Ifflanda, ówczesnego dyrektora tej sceny, wiadomo, że kompozytor otrzymał z tego tytułu honorarium w wysokości 12 dukatów, *vide* list Gottloba Benedicta Biereya, Wrocław, 29.07.1812: *Von Gottlob Benedict Bierey. Breslau, 29. Juli 1812. Mittwoch (Regest)*, August Wilhelm Ifflands dramaturgisches und administratives Archiv..., [online:]: <https://iffland.bbaw.de/v14/A0005411> [15.06.2023].

⁷⁴ H. Unverricht, *Gottlob Benedict Bierey – ein vergessener Opernkomponist...*, s. 626.

Gottlob Benedict Bierey należy bezsprzecznie do grona najważniejszych muzyków działających na Śląsku u progu epoki romantyzmu. Jego aktywność jako kierownika muzycznego, a później także jako dyrektora teatru pozwoliła na intensywny rozwój życia operowego we Wrocławiu. O uznaniu osiągnięć artysty świadczy fakt, że jego biogramy znajdują się w najnowszych edycjach głównych encyklopedii muzycznych. Mógł poszczycić się rozległymi kontaktami w świecie muzycznym, w tym znajomościami z uznanymi wykonawcami i kompozytorami. Jako kapelmistrz teatru we Wrocławiu wprowadził do repertuaru tej sceny liczne nowości (m.in. *Fidelia* Beethovena w 1816 roku czy *Wolnego strzelca* Webera w 1821 roku). Dzieła sceniczne Biereya wystawiano na najważniejszych ówczesnie scenach Europy Środkowej – świadczy to o tym, że jego działalność była doceniana w środowisku, co z kolei miało wpływ na utrzymanie wysokiego poziomu repertuarowego teatru we Wrocławiu, dotrzymującego kroku głównym europejskim scenom, a czasem nawet je wyprzedzającego⁷⁵.

Bierey szerzej znany jest jednak przede wszystkim jako twórca dzieł scenicznych, stanowiących pomost pomiędzy singspielem a operą wczesnoromantyczną⁷⁶. Docenia się bogactwo jego możliwości kompozytorskich i umiejętność zonglowania rozmaitymi rozwiązaniami technicznymi, a zwłaszcza szczególną predyspozycję i naturalność stylu w lżejszych gatunkowo dziełach. Dokładny opis twórczości i działalności artystycznej Biereya we Wrocławiu pozwoli spojrzeć z rozleglejszej perspektywy na kulturę muzyczną miasta i regionu, w tym wytworzoną wówczas gęstą sieć powiązań artystycznych z innymi ośrodkami. Szczególnie istotna wydaje się jednak próba zagłębienia się w partyturę muzyczną i odczytania na nowo *Wladimira*, najważniejszego dzieła skomponowanego przez „Rossiniego z Nowogrodu”.

Bibliografia

- Angermüller Rudolph, *Wenzel Müller und „sein“ Leopoldstädter Theater. Mit besonderer Berücksichtigung der Tagebücher Wenzel Müllers*, Wien–Köln–Weimar 2009.
- August Wilhelm Ifflands dramaturgisches und administratives Archiv. Digitale Edition, hrsg. Karl Gerlach, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berlin. Version 14 vom 9.05.2023, [online:] <https://iffland.bbaw.de> [15.06.2023].
- Baumann Thomas, *North German Opera in the Age of Goethe*, Cambridge 1985.
- Belke Horst, *Ludlamshöhle [Wien]*, [w:] *Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825–1933*, hrsg. Wulf Wülfing, Karin Bruns, Rolf Parr, Stuttgart–Weimar 1998.

⁷⁵ Znaczenie działalności Biereya dla rozwoju kultury muzycznej miasta doceniono ostatnio w publikacjach o szerszym zasięgu, *vide* m.in. E. Kobel, *Lista obecności, czyli 700 postaci związanych z dawnym i współczesnym Wrocławiem*, Wrocław 2017.

⁷⁶ S. Goslich, *Die deutsche romantische Oper*, Tutzing 1975, s. 60; H. Unverricht, *Gottlob Benedict Bierey – ein vergessener Opernkomponist...*, s. 626–627.

- Brachvogel Albert Emil, *Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin*, Vol. 2: *Nach Archivalien des Königl. Geh. Staats-Archiv und des Königl. Theaters. Die Königliche Oper unter Freiherrn von der Reck und das National-Theater bis zu Iffland*, Berlin 1878.
- Cabała Elżbieta, *Transfery kulturowe na terenie Śląska w XIX wieku na przykładzie liederspielu Der alte Feldherr (Stary wódz) Carla von Holteia*, praca magisterska, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2020.
- Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, [online:] <https://www.weber-gesamtausgabe.de> [15.04.2023].
- Das neue Breslauer Theater, dessen festliche Eröffnung den 13. Nov. 1841 und geschichtliche Rückblicke auf das bisherige Theater in Breslau*, Breslau 1841.
- Denkschrift zur Erinnerung an Bierey und seine Verwaltung des Breslauer Theaters bei Eröffnung des neuen Schauspielhauses zu Breslau im October des Jahres 1841*, Breslau 1841.
- Drożdżewska Agnieszka, *Życie muzyczne na Uniwersytecie Wrocławskim w XIX i I połowie XX wieku. Edukacja muzyczna – działalność naukowa – ruch koncertowy*, Wrocław 2012.
- Drożdżewska Agnieszka, *Przedweberowskie ujęcie legendy o Duchu Gór w operze Rübezahl Vincenza Ferrariusza Tučka*, [w:] *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, t. 13, red. Andrzej Wolański et al., Wrocław 2015.
- Drożdżewska Agnieszka, *Śląskie epizody z życia i działalności muzycznej księcia Antoniego Henryka Radziwiłła (1775–1833)*, [w:] *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, t. 15, red. Anna Granat-Janki et al., Wrocław 2020.
- Felix Mendelssohn Bartholdy Sämtliche Briefe*, hrsg. Helmut Loos, Wilhelm Seidelt, Bd. 1, Kassel 2017.
- Golianek Ryszard Daniel, *Polska w muzycznej Europie. Tematyka polska w dziełach kompozytorów zagranicznych XIX wieku*, Kraków 2019.
- Goslich Siegfried, *Die deutsche romantische Oper*, Tutzing 1975.
- Griffel Margaret Ross, *Operas in German. A Dictionary*, London 2018.
- Grzegorzcyk Bożena, *Architektura i budownictwo teatralne we Wrocławiu od około 1770 roku do schyłku XIX wieku*, Wrocław 2000.
- Härtwig Dieter, *Bierey, Gottlob Benedict*, [w:] *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie, Vol. 2: A–D, Oxford 1997.
- Härtwig Dieter, *Bierey, [Benedict] Gottlob*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume, *Personenteil*, Bd. 2: Bag–Bi, Stuttgart–Weimar 1999.
- Hoffmann Carl Julius Adolph, *Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens vom Jahre 960 bis 1830*, Breslau 1830.
- Hoffmann-Erbrecht Lothar, *Musikgeschichte Schlesiens*, Dülmen 1986.
- Karola Kurpińskiego dziennik podróży 1823*, oprac. Zdzisław Jachimecki, Kraków 1954.
- Kobel Ewa, *Lista obecności, czyli 700 postaci związanych z dawnym i współczesnym Wrocławiem*, Wrocław 2017.
- Loos Helmut, *Felix Mendelssohn Bartholdy and His Connections with Silesia*, [w:] *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, t. 15, red. Anna Granat-Janki et al., Wrocław 2020.
- Ludvová Jitka, *Schmidt Heinrich*, [w:] *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. Století*, red. Jitka Ludvová et al., Praha 2006.
- Musik in Leipzig. Michael bis Neujahr*, „Allgemeine musikalische Zeitung” 1803, Jg. 6, Nr. 13. „Musikalische Neuigkeiten für Freunde des Gesangs und Fortepiano” 1810, Heft 2, 3, 4; 1811, Heft 1, 2 [hrsg. Gottlob Benedict Bierey, Grass und Barth, Breslau], BUWr, sygn. 21036 III N.

- Musiół Karol, Sieben leichte Variationen in G-dur. *Ein verschollenes Jeugendwerk von Franz Schubert?*, „Die Musikforschung” 1975, Jg. 28, Heft 2.
- Münzer Georg, *Beiträge zur Konzertgeschichte Breslaus am Ende des vorigen und Anfang dieses Jahrhunderts*, Leipzig 1890.
- Niemcewicz Julian Ursyn, *Podróż do Wielkopolski i Śląska w roku 1821*, Poznań 1872.
- Polskie podróże po Śląsku w XVIII i XIX wieku (do 1863 r.)*, wybrał i oprac. Andrzej Zieliński, Wrocław 1974.
- Raszewski Zbigniew, *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*, Wrocław 1955.
- Schlesinger Maximilian, *Geschichte des Breslauer Theaters*, Bd. 1: 1522–1841, Berlin 1898.
- Skibiński Kazimierz, *Pamiętnik aktora*, [w:] *Wspomnienia aktorów 1800–1925*, t. 1, oprac. Stanisław Dąbrowski, Ryszard Górski, Warszawa 1963.
- Stieger Franz, *Opernlexikon*, Teil 2: *Komponisten*, Bd. 1: A–F, Tutzing 1977.
- Subel Joanna, *Wrocławska chóralistyka*, t. 1: 1817–1944, Wrocław 2008.
- Unverricht Hubert, *Bierey, Gottlob Benedict*, [w:] *Schlesische Lebensbilder*, Bd. 6: *Schlesier des 15. bis 20. Jahrhunderts*, hrsg. Josef Joachim Menzel, Ludwig Petry, Sigmaringen 1990.
- Unverricht Hubert, *Bierey, Gottlob Benedict*, [w:] *Schlesisches Musiklexikon*, hrsg. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Augsburg 2001.
- Unverricht Hubert, *Oper*, [w:] *Schlesisches Musiklexikon*, hrsg. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Augsburg 2001.
- Unverricht Hubert, *Die Streitschriften des Breslauer Opernkapellmeisters und Theaterdirektors Gottlob Benedict Bierey (1772–1840)*, [w:] *De Musica in Silesia*, red. Piotr Tarlinski, Opole 2007, [przedruk z:] „Musik des Ostens” 1992, Bd. 12.
- Unverricht Hubert, *Gottlob Benedict Bierey – ein vergessener Opernkomponist*, [w:] *De Musica in Silesia*, red. Piotr Tarlinski, Opole 2007, [przedruk z:] *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, hrsg. von den Mitarbeitern des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg, Neuhausen–Stuttgart 1986.
- Veselá Gabriela, *Česko-německá literární křižovatka*, Praha 2020.
- Warrack John, *German Opera. From the Beginnings to Wagner*, Cambridge 2001.
- Zduniak Maria, *Muzyka i muzycy polscy w dziewiętnastowiecznym Wrocławiu*, Wrocław 1984.
- Zduniak Maria, *Karol Holtei i jego Stary wódz. Przejawy kultu Tadeusza Kościuszki w XIX-wiecznym Wrocławiu*, [w:] *Powstanie Kościuszkowskie i jego Naczelnik. Historia i tradycja*, red. Teresa Kulak, Mirosław Frančič, Kraków 1996.
- Zduniak Maria, *Carl Maria von Weber in Schlesien*, „Weberiana. Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e.V.” 2003, Heft 13.

Wrocławski następca Webera – Gottlob Benedict Bierey (1772–1840) jako kompozytor, kapelmistrz teatralny i organizator życia muzycznego w stolicy Śląska

Streszczenie

Urodzony i wykształcony muzycznie w Dreźnie kompozytor i dyrygent Gottlob Benedict Bierey większość swojego życia artystycznego spędził we Wrocławiu, a przez 20 lat swojej

działalności związany był z miejscową sceną operową. Zanim przejął kierownictwo muzyczne we wrocławskim teatrze Kalte Asche, niedługo po odejściu Carla Marii von Webera w 1806 roku, zdobył bogate doświadczenie, współpracując z uznanymi niemieckimi zespołami teatralnymi, m.in. w Dreźnie, Lipsku, Brunszwiku i w Wiedniu. Jako kapelmistrz teatru we Wrocławiu wprowadził do repertuaru tej sceny wiele nowości (m.in. *Fidelia* Beethovena w 1816 roku czy *Wolnego strzelca* Webera w 1821 roku). Mógł poszczycić się rozległymi kontaktami w świecie muzycznym, w tym znajomościami z uznanymi kompozytorami i wykonawcami. Ceniony za życia przede wszystkim jako twórca dzieł scenicznych, w swoim dorobku miał liczne singspiele i opery o rysie wczesnoromantycznym. Zastąpił także jako autor aranżacji i opracowań utworów innych kompozytorów, pozostawił po sobie również szereg pism muzycznych. Zagadnienie twórczości operowej Biereya, współcześnie niemal zupełnie nieznaną, przedstawiono w szerszym kontekście, na podstawie nie tylko zachowanych źródeł muzycznych (w tym korpusu dziewięciu rękopiśmiennych partytur operowych zachowanych w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu), ale także wspomnień jemu współczesnych, artykułów i szkiców prasowych oraz biografii kompozytora, opracowanej przez jego małżonkę i wydanej w 1841 roku.

Weber's Successor in Wrocław:

Gottlob Benedict Bierey (1772–1840) as a Composer, Theatre Music Director and Organiser of Musical Life in the Capital of Silesia

Summary

Born and musically educated in Dresden, the composer and conductor Gottlob Benedict Bierey spent most of his artistic life in Wrocław, and for 20 years, he was associated with the local opera stage. Before he took over as the musical director of the Kalte Asche theatre in Wrocław, shortly after the departure of Carl Maria von Weber in 1806, he gathered extensive theatrical experience, cooperating with renowned German theatre companies, including the stages in Dresden, Leipzig, Brunswick and Vienna. As the musical director of the theatre in Wrocław, he introduced a number of novelties to the operatic repertoire (e.g. Beethoven's *Fidelio* in 1816 or Weber's *Der Freischütz* in 1821). He maintained extensive contacts in the music world, including acquaintances with recognised composers and performers. Appreciated during his lifetime mainly as a composer of stage works, in his oeuvre, he had numerous singspiels and operas that were early-Romantic in character. He is also famous as the author of arrangements of works by other composers, and he left a number of music writings, too. The issue of Bierey's operatic work, almost completely unknown today, is presented in a broader context, on the basis of not only preserved musical sources (including the body of nine handwritten opera scores, kept in the Wrocław University Library), but also the memories of his contemporaries, articles, press sketches and the composer's biography, compiled by his wife and published in 1841.

AGNIESZKA DROŹDŹEWSKA

Doktor, w latach 1999–2004 odbyła studia w zakresie teorii muzyki w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. W 2010 roku obroniła na Uniwersytecie Wrocławskim pracę doktorską *Życie muzyczne na Uniwersytecie Wrocławskim w XIX i I połowie XX wieku. Edukacja muzyczna – działalność naukowa – ruch koncertowy*, wydaną w 2012 roku w serii „Musicologica Wratislaviensia”. Za tę książkę otrzymała dwie prestiżowe nagrody – Nagrodę Naukową „Leopoldina 2012” przyznaną przez Polsko-Niemieckie Towarzystwo Uniwersytetu Wrocławskiego oraz Nagrodę im. ks. prof. Hieronima Feichta 2012 przyznaną przez Sekcję Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich. W 2017 roku opublikowała monografię *Kultura muzyczna Oleśnicy w XIX i I poł. XX wieku* oraz monografię *Muzykalia dawnej biblioteki zamkowej w Oleśnicy. Katalog zachowanych zbiorów*.

Od 2010 roku zatrudniona na stanowisku adiunkta w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego, badania naukowe prowadzi w ramach Zakładu Muzykologii Historycznej. W latach 2016–2022 pełniła funkcję zastępcy dyrektora Instytutu Muzykologii ds. dydaktycznych. Brała udział w międzynarodowych i ogólnopolskich konferencjach naukowych (Wiedeń, Praga, Ryga, Wrocław, Kraków, Poznań, Opole–Nysa, Częstochowa–Jasna Góra, Ostromiecko i in.). Publikuje artykuły w periodykach fachowych, księgach konferencyjnych i zeszytach naukowych. Uczestniczyła w polsko-czeskim programie badawczym „Kultura muzyczna Śląska do 1741 roku z perspektywy polskiej i czeskiej” (realizowanym w latach 2010–2012), organizowanym przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Katedrę Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego oraz Instytut Muzykologii Uniwersytetu Karola w Pradze. W 2021 roku współorganizowała sesję naukową „Muzyka tradycyjna ponad granicami”. Od lipca 2022 roku pełni funkcję głównego wykonawcy w projekcie badawczym pt. „Leksykon i archiwum cyfrowe kultury muzycznej Regionu Kozła”, który jest realizowany w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki w latach 2022–2027.

Swoje zainteresowania badawcze koncentruje głównie wokół życia muzycznego na Śląsku w zakresie: edukacji muzycznej i muzykologii, życia koncertowego i teatralnego, budownictwa organów oraz lokalnej twórczości, którą prezentuje od strony zarówno naukowej, jak i artystycznej (jako śpiewaczka dokonała m.in. prawykonania kompozycji Johanna Martina Prandla, Johanna Georga Clementa, o. Amanda Ivančicia i Józefa Elsnera, zarejestrowanych na płytach CD, m.in. w serii „Musica Claromontana”). Od 2011 roku współpracuje z centralą RISM we Frankfurcie nad Menem w zakresie prac dotyczących kolekcji muzycznych ze Śląska przechowywanych w Opolu, Dreźnie i we Wrocławiu. Od 2019 roku pełni funkcję eksperta i koordynatora prac zespołu katalogującego źródła muzyczne z Archiwum Jasnogórskiego w programie Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina „Dziedzictwo muzyki polskiej” (Program Operacyjny Polska Cyfrowa). Regularnie zapraszana

do wygłaszania referatów i prelekcji o charakterze popularyzatorskim w ramach festiwalu (np. Festiwal Radia Chopin 2021 w Antoninie, VI Międzynarodowy Festiwal im. Felixa Mendelssohna Bartholdy'ego w Dusznikach-Zdroju) czy serii wykładów naukowych Wrocławskiego Towarzystwa Miłośników Historii (2016, 2017, 2022). Gościła także w programach radiowych i telewizyjnych.

Obecnie przygotowuje rozprawę habilitacyjną poświęconą muzyce w teatrach na Śląsku w drugiej połowie XVIII wieku i w początkach XIX wieku; w tym zakresie współpracuje także naukowo z Operą Wrocławską. Badaniami obejmuje również życie, twórczość kompozytorską i konteksty działalności muzycznej księcia Antoniego Radziwiłła; w tym zakresie od 2021 roku współpracuje z Ośrodkiem Badań nad Pamięcią Zbiorową i Studiów Muzealnych w Poznaniu. W roku 2010 za pracę artystyczną i organizacyjną została wyróżniona Medalem Uniwersytetu Wrocławskiego. Wielokrotnie honorowana Nagrodą Rektora Uniwersytetu Wrocławskiego.

Doctor; in 1999–2004, she studied music theory at the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław. In 2010, at the University of Wrocław, she defended her doctoral dissertation on the musical life (including music education, scholarly research and concerts) at the University of Wrocław in the 19th and the first half of the 20th century, which was published in 2012 in the *Musicologica Wratislaviensia* series. She received two prestigious awards for this book: 'Leopoldina 2012' granted by the Polish-German Society of the University of Wrocław and the Professor Hieronim Feicht Award 2012 granted by the Section of Musicologists at the Polish Composers' Union. She has recently published a book on the musical life of Oleśnica in the 19th and the first half of the 20th century.

Since 2010, she has been a lecturer at the Department of Musicology at the University of Wrocław, doing scholarly research at the Institute of Historical Musicology. In the years 2016–2022, she also held the post of the Deputy Director for Teaching at the Department of Musicology. She participated in national and international scholarly conferences (Vienna, Prague, Riga, Wrocław, Kraków, Poznań, Opole–Nysa, Częstochowa–Jasna Góra, Ostromecko, etc.) She writes articles for specialist periodicals, publishes conference and scholarly papers. She participated in the Polish-Czech research programme entitled 'The Music Culture in Silesia before 1741 from the Polish and Czech Perspective' (2010–2012) organised by the Institute of Art at the Polish Academy of Sciences, the Department of Musicology at the University of Wrocław and the Institute of Musicology at Charles University in Prague. In 2021, she co-organised the scholarly session 'Traditional Music across Borders'. Since July 2022, she has been the principal contractor in the research project entitled 'Lexicon and Digital Archive of Musical Culture of the Koziół Region', which is being implemented under the National Programme for the Development of Humanities from 2022 to 2027.

In her research, she focuses mainly on the musical life in Silesia, especially music education and musicology, concerts and theatre life, construction of organs and works of local artists, which she presents both from the scholarly as well as artistic point of view (as a singer, she performed world premieres of the compositions by Johann Martin Prandl, Johann Georg Clement, Amando Ivančić and Józef Elsner, which were recorded on CDs in the *Musica Claromontana* series). Since 2011, she has cooperated with RISM in Frankfurt am Main in the area of music collections from Silesia held in Opole, Dresden and Wrocław. Since 2019, she has been an expert and coordinator of the work of the team cataloguing musical sources from the Jasna Góra Archives in the Fryderyk Chopin National Institute programme 'Polish Music Heritage' (the Digital Poland Operational Programme). She is regularly invited to give papers and music-promoting lectures as part of festivals (e.g. the Radio Chopin 2021 Festival in Antonin, the 6th International Felix Mendelssohn Bartholdy Festival in Duszniki-Zdrój) or the series of lectures of the Wrocław Society of History Lovers (2016, 2017, 2022). She has also been a guest on radio and television programmes.

Currently, she is working on the postdoctoral dissertation on music in the theatres in Silesia in the second half of the 18th century and at the beginnings of the 19th century; in this field, she is also cooperating with the Wrocław Opera. Her research also covers the life, compositional output and contexts of the musical activity of Prince Antoni Radziwiłł; in this field, she has been cooperating with the Centre for Collective Memory Research and Museum Studies in Poznań since 2021. In 2010, she was awarded the University of Wrocław Medal for her artistic and organisational work. She has been repeatedly honoured with the Award of the Rector of the University of Wrocław.

STEPHAN LEWANDOWSKI

Brandenburg University of Technology Cottbus-Senftenberg

'A Mixture of Seriousness and Mischief'. Adolph Friedrich Hesse's Ambivalent Relationship to the Oratorio *Der Tod Jesu* by Carl Heinrich Graun

In the 19th century, Carl Heinrich Graun (1704–1759), born as the youngest of the three Graun brothers in the small town of Wahrenbrück in the present-day district of Elbe-Elster, was one of the most famous and important composers in the whole of Europe. His passion oratorio *Der Tod Jesu*, premiered in the Oberpfarr- und Domkirche in Berlin on 26 March 1755, is not only one of his best-known works, but was probably one of the most performed oratorios in the entire German-speaking world until the middle of the 19th century.

A passage from an English treatise on music theory, the *Musical Grammar* by John Wall Callcott, may indicate how highly Graun was regarded as a leading German composer of his generation.¹ There, the author deals with three types of chords, each containing an augmented sixth and each assigned to a nationality.² The 'Italian Sixth' is a pure augmented sixth chord, the 'French Sixth' contains the third and the fourth in addition, the 'German Sixth' contains both the fifth and the augmented sixth. While the term 'Italian Sixth' is not attributed to the oeuvre of a particular composer, the author claims that the 'French Sixth' occurs exclusively in

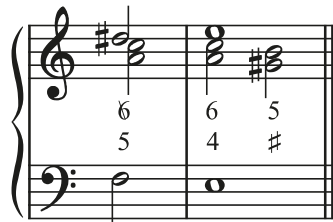
¹ J.W. Callcott, *A Musical Grammar in Four Parts*, first American, from the last London ed., Boston *s.a.* [1810].

² *Ibidem*, pp. 237–240. Cf. also S. Lewandowski, 'Adolph Friedrich Hesse Going West. Influences of the Theoretical School of Johann Christian Heinrich Rinck and Beyond', [in:] *Traditions of Silesian Musical Culture*, Vol. 15, ed. by A. Granat-Janki *et al.*, Wrocław 2020, p. 134, fn. 27, [online:] <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/publication/150729/edition/108040/content> [11 May 2023].

Jean-Philippe Rameau's theories.³ According to Callcott, the 'German Sixth' occurs in the works of Graun and other composers, although it remains open whether this refers explicitly to German composers.⁴ In a footnote on page 239, chords continue to be associated with supposed national temperaments:

The music of France, Italy and Germany, cannot be illustrated in a smaller compass than by the use of these three Chords. The feebleness of the French Sixth, compared with the elegance of the Italian and the strength of the German, leaves no doubt of their superior excellence.⁵

The addition that follows is remarkable: 'The admirable genius of [Carl Heinrich – S.L.] *Graun* knew when to employ Italian sweetness and when to change it for German force.'⁶ Graun was thus, according to Callcott, an admirable genius, he was without question one of the most respected composers anywhere in Europe around 1800, which was expressed not least in the fact that he not only mastered the various national musical temperaments described (manifest in certain chord types) with aplomb, but was also able to switch between them skilfully and appropriately. Callcott's description of the 'German Sixth' states that this chord does not allow a direct resolution, but requires an additional six-four chord on the fifth scale degree beforehand, since otherwise parallel fifths would emerge. A depiction on page 240 illustrates the necessity of such a compositional or harmonic solution (see example 1a).



Root B.

It requires, however, a continuation of its Third and Fifth on the Dominant Base (as a new Fourth and Sixth) to prevent the consecutive Fifths.

Example 1a. J.W. Callcott's depiction of the 'German Sixth'. Based on: J.W. Callcott, *A Musical Grammar in Four Parts*, first American, from the last London ed., West and Blake, Manning and Loring, Boston *s.a.* [1810], p. 240

³ J.W. Callcott, *op. cit.*, p. 238 *et seq.*

⁴ *Ibidem*, p. 239.

⁵ *Ibidem*, p. 239, fn.

⁶ *Ibidem*.

It could be a transposition or theorisation of an idea borrowed from Graun's compositional practice, found in the opening chorale ('Du, dessen Augen flossen') from the oratorio *Der Tod Jesu* (see example 1b). There, towards the end, in the second half of bar 37, exactly the same situation can be seen. 'Have you [meaning the persecutor of Jesus' soul – S.L.] already strangled him?' are the accompanying words here.⁷ The expressive chord achieves its full effect in the context of this chorale appendix with its multiplication in the soprano voice as well as in connection with the turn to C minor, which corrects, as it were, the full cadence in E-flat major shortly before (bars 34/35), since this key comes across as clearly too bright and friendly for the underlying text. It remains to be seen whether Callcott – or other authors before him – refer exactly to this passage when naming the 'German Sixth' as such. However, its equivalence to the given example in the *Musical Grammar*, as well as the prominence of Graun's oratorio at least allow for such an assumption.

The image shows a musical score for five staves. The top staff is the soprano line, followed by alto, tenor, and bass lines, and a basso continuo line at the bottom. The music is in 3/4 time and E-flat major. The lyrics are: 'Der-folger seiner See-le, habt ihr ihn schon erwürgt? habt ihr ihn schon er-würgt?'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

Example 1b. C.H. Graun, final bars (27–39) of the opening chorale 'Du, dessen Augen flossen'. Reproduced from: C.H. Graun, *Der Tod Jesu*, Breitkopf, Leipzig 1760, p. 1

All these were also prerequisites for the Breslau organist and composer Adolph Friedrich Hesse's intensive dealing with Graun's oratorio in the course of his life (1809–1863). The 'obligation' to perform the work repeatedly, resulting as it were from its fame, may have been the deciding factor for Hesse to develop a kind of love–hate relationship with this oratorio, which led to written testimonies that can be evaluated ambivalently.

Hesse's most severe criticism of Graun's *Der Tod Jesu* is to be found in a letter to Louis Spohr, which he wrote on 2 April 1858. On the same day, the performance

⁷ Original text: 'Habt ihr ihn schon erwürgt?'. C.H. Graun, *Der Tod Jesu*, Breitkopf, Leipzig 1760, p. 1 (transl. by S.L.).

of Graun's oratorio took place in the church of St Bernhardin in Breslau, and Hesse's impressions must still have been very fresh. In this mood, he describes Graun's work as a 'mixture of seriousness and mischief'.⁸ A little further on, he clarifies his statement and adds that with the latter he would mean 'the stale coloratura arias'.⁹

The soprano aria 'Du Held, auf den die Köcher des Todes ausgeleert', No. 4 of the oratorio, may serve as an example of what Hesse meant and as an attempt to illustrate his harsh criticism.¹⁰ The vocal part in this aria, with its numerous melismas, its complex ornamentation and its difficult rhythmic elements – dotted semiquaver notes followed by a demisemiquaver note, semiquaver-note triplets and groups of four demisemiquaver notes – as well as its large ambitus, indeed seems fashionably exalted and quasi-exhibits vocal virtuosity (see example 2).

⁸ Original text: 'ein Gemisch aus Ernst und Unfug'. *Adolph Hesse an Louis Spohr in Kassel, Breslau, Freitag 2. April 1858*, Spohr-Briefe, [online:] <http://www.spohr-briefe.de/briefe-einzelansicht?m=1858040231> [11 May 2023] (transl. by S.L.).

⁹ Original text: 'die altbackenen Coloratur-Arien'. *Ibidem* (transl. by S.L.).

¹⁰ C.H. Graun, *op. cit.*, pp. 11–15. The beginning of the text of that aria has the following meaning: 'You hero, on whom the quivers of death are emptied' (transl. by S.L.).

seyn, du : wißst und kannst: sein Schuß-gott seyn, du wißst und kannst sein

Schuß-gott seyn.

Example 2. C.H. Graun, soprano aria 'Du Held, auf den die Köcher des Todes ausgeleert', No. 4 from *Der Tod Jesu*, soprano part and bass line, bars 11–27. Reproduced from: C.H. Graun, *op. cit.*, pp. 11–13

Hesse's criticism is based on a long and intensive study of Graun's work. Already in 1829, almost 30 years earlier, his *Praeludium über zwei Themata aus Graun's Tode Jesu zum Choral 'O Haupt voll Blut und Wunden'* was published by Leuckart in Breslau.¹¹ The title of the composition already indicates that it is a prelude to a chorale, not expressly to Graun's oratorio. A direct reference is, nevertheless, given by the key of E-flat major. It seems as if Graun's arrangement of the chorale melody, which also forms the first movement of the oratorio *Der Tod Jesu*, is elevated to a kind of standard with this allusion. The fact that the quoted themes are not explicitly indicated as quotations in the score may be neglected as a minor matter, but at the same time one can assume that the corresponding themes were so well known that they could be heard or read without any further indications.

The themes quoted are taken from the chorus 'Christus hat uns ein Vorbild gelassen', No. 14 of the oratorio.¹² They can be heard there from bar 1 and from bar 35 (see examples 3a and 4a, p. 162). In his composition, Hesse follows the original work up to bar 35; up to that point, it is a transposed organ transcription of Graun's chorus, which is written in A major (see examples 3b, p. 162 and 4b, p. 163).

With the onset of the second theme, however, Hesse increasingly departs from the original.¹³ In contrast to Graun, he refrains from bringing the two themes together. Instead, he continues to compose freely, using his own, much richer harmonies, in whose environment the embedded 35 bars of transcription of the

¹¹ A.F. Hesse, *Praeludium über zwei Themata aus Graun's Tode Jesu zum Choral 'O Haupt voll Blut und Wunden'*, Leuckart, Breslau s.a. [1829].

¹² C.H. Graun, *op. cit.*, p. 55 *et seqq.* The meaning of the text here is: 'Christ has left us an example' (transl. by S.L.).

¹³ A.F. Hesse, *op. cit.*, pp. 3 *et seqq.*

TUTTI. Alla breve. Gli fromenti colle Voci. 55

Christus hat uns ein Vor - bild gelaf - - -
 Christus hat uns ein Vorbild ge - las

take solo.

3 6 6 7 6 7 6

Example 3a. C.H. Graun, chorus 'Christus hat uns ein Vorbild gelassen', No. 14 from *Der Tod Jesu*, bars 1–8. Reproduced from: C.H. Graun, *op. cit.*, p. 55

Allegro moderato

Example 3b. A.F. Hesse, *Praeludium...*, bars 26–32. Based on: A.F. Hesse, *Praeludium über zwei Themata aus Graun's Tode Jesu zum Choral 'O Haupt voll Blut und Wunden'*, Leuckart, Breslau s.a. [1829], p. 2

sen,
 las - - - sen, auf daß wir
 sen, auf daß wir sol - len nachfol - gen
 sen, auf daß wir sol - len nachfol - gen sei - nen Fuß - ta - -

4 3 6 2 2 6 7 6 5 4 3

Example 4a. C.H. Graun, chorus 'Christus hat uns ein Vorbild gelassen', No. 14 from *Der Tod Jesu*, bars 33–40. Reproduced from: C.H. Graun, *op. cit.*, p. 56



Example 4b. A.F. Hesse, *Praeludium*..., bars 58–63. Based on: A.F. Hesse, *op. cit.*, p. 3

original stand out clearly audibly. Incidentally, Hesse seems to have a preference for the ‘Italian Sixth Chord’.

The work is divided into three formal parts: Hesse begins with introductory bars in tempo *Adagio*, which already contain a motivic allusion to the chorale; they are followed by a fugal main section in tempo *Allegro moderato*; and another *Adagio* section, leading into an elaboration of the complete chorale, which is interrupted by phrases containing figurations in quaver notes, concludes the work. If this composition by Hesse was actually used before a performance of Graun’s oratorio, a further dramaturgy emerges: the opening chorale, which would be performed directly afterwards (without interruptions by figurations), is extended in Graun by four further bars (with an upbeat), namely by precisely the emphatically effective passage with the ‘German Sixth’ (compare example 1b, p. 159).

It is noticeable that in the score the word ‘Präludium’ is printed with the same font and font size as the other partial headings.¹⁴ In this way, Hesse (or the publisher) refers precisely to a prelude within a prelude – a phenomenon that was quite common in a genre that was on its way to becoming a character piece at the beginning of the 19th century and was self-sufficient in terms of both musical content and compositional quality, without being a mere study or necessarily having to lead on to a subsequent main work.

Hesse’s *Einleitung zu Graun’s Tod Jesu*, Op. 84 was published without a date.¹⁵ However, not only does the higher opus number indicate a later date of composition compared to the *Praeludium über zwei Themata aus Graun’s Tode Jesu zum Choral ‘O Haupt voll Blut und Wunden’*, but also the even more eccentric and modern harmony as well as the sophisticated counterpoint suggest that the work was

¹⁴ *Ibidem*, p. 1 in comparison to pp. 2 and 5.

¹⁵ A.F. Hesse, ‘Einleitung zu Graun’s Tod Jesu: op. 84 (Nr. 47 der Orgelsachen)’, [in:] *Adolph Hesse’s ausgewählte Orgel-Compositionen*, Lief. 23, Leuckart, Breslau s.a. [1860?]. A later edition is used here for further analytical consideration: A.F. Hesse, ‘Einleitung zu: Tod Jesu von Graun Op. 84’, [in:] *Ausgewählte Orgelstücke für 2 und 4 Hände von Adolph Hesse*, Litolf, Braunschweig s.a. [ca. 1900], pp. 3–7.

written by a more mature master. Perhaps the composition was even written in the immediate vicinity of Hesse's mentioned letter to Spohr.¹⁶

A motivic identity is discernible between Hesse's two works at the beginning. In each case, the rising fourth and subsequent falling second already indicate the beginning of the chorale melody, but instead of beginning with an upbeat, Hesse starts on a downbeat. Both prelude openings, however, differ completely in their harmonisation. While the more traditional opening topos of rising fifths in the bass is found in the earlier study (see example 5a), Op. 84 offers an exceptional sequence of harmonies in the key of E-flat minor (see example 5b).

In addition, diminished seventh chords, chromaticism and modulations in harmonic regions that are sometimes very far removed from the original key determine the harmonic and contrapuntal texture in Op. 84.¹⁷ Furthermore, the score of Op. 84 contains more detailed information on registration, also compositional notes can be discovered, such as the one on the processing of the inversion of the used theme¹⁸ or the explicit designation of the 'chorale development'.¹⁹

Präludium Adagio. Mit vollem Werke

Manual

Pedal

Example 5a. A.F. Hesse, *Praeludium...*, bars 1–6. Based on: A.F. Hesse, *Praeludium über zwei Themata...*, p. 1

Andante grave. Volles Werk. – Full Organ.

Ad. Hesse, Op. 84.

Manual.

Pedal.

Example 5b. A.F. Hesse, *Einleitung...*, bars 1–11. Reproduced from: 'Einleitung zu: Tod Jesu von Graun Op. 84', [in:] *Ausgewählte Orgelstücke für 2 und 4 Hände von Adolph Hesse*, Litolf, Braunschweig s.a. [ca. 1900], p. 3

¹⁶ *Adolf Hesse an Louis Spohr...*

¹⁷ For example E major, followed by A minor towards the end of the fourth page of the score, *vide* A.F. Hesse, 'Einleitung zu: Tod Jesu von Graun Op. 84', [in:] *Ausgewählte Orgelstücke...*, p. 4.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Original text: 'Choral-Durchführung'. *Ibidem*, p. 6 (transl. by S.L.).

At the same time, however, a quotation from Graun's oratorio that is also contained in this work is not mentioned: the fugue theme occurring from bar 24²⁰ (see example 6b) onwards is the augmentation of a theme from the chorus 'Sein Odem ist schwach', No. 2 of the oratorio, to be found there from bar 20 onwards (see example 6a).²¹

The image shows a musical score for a chorus. It consists of five staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto/Tenors). The bottom three staves are basso continuo parts. The lyrics 'Seine Seele ist voll Jam' are written under the vocal parts. The music is in 3/4 time and E-flat major.

Example 6a. C.H. Graun, chorus 'Sein Odem ist schwach', No. 2 from *Der Tod Jesu*, bars 21–25. Reproduced from: C.H. Graun, *op. cit.*, p. 4

The image shows a musical score for a piano introduction. It consists of three staves: Treble clef, Bass clef, and a lower Bass clef. The music is in 3/4 time and G major. The score shows a series of chords and melodic lines.

Example 6b. A.F. Hesse, *Einleitung...*, bars 24–33. Reproduced from: A.F. Hesse, 'Einleitung zu: Tod Jesu von Graun Op. 84', [in:] *Ausgewählte Orgelstücke...*, p. 3

The final harmony of the piece is G major,²² the first harmony of the opening chorale from Graun's oratorio *Der Tod Jesu* is E-flat major.²³ When Hesse's introduction precedes a performance of Graun's work, the result is a mediant sound constellation.

There are again three formal parts: the predominantly homophonic introductory section in tempo *Andante grave* is followed by a fugal main section (from bar 24) and a final chorale development with diminutions (from bar 95). The diminutions

²⁰ *Ibidem*, p. 3.

²¹ C.H. Graun, *op. cit.*, p. 4. The title of the chorus can be translated as 'His breath is weak', the words of the focused passage are 'Seine Seele ist voll Jammer', which has the meaning of 'His soul is full of misery' (transl. by S.L.).

²² A.F. Hesse, 'Einleitung zu: Tod Jesu von Graun Op. 84', [in:] *Ausgewählte Orgelstücke...*, p. 7.

²³ C.H. Graun, *op. cit.*, p. 1.

within this last section are partly based on the three-note opening motif (see example 7). Such motivic density creates a highly effective coherence and identifies the work as a composition that was accompanied by intensive intellectual desk work, not as a mere study or notated improvisation.

Choral - Durchführung. — Choral - Development.

H. M. 8 Fuss Stimme nebst Trompete 8 Fuss. O. M. Flauto und Salicet 8 Fuss. Ped. Subbass 16 Fuss, Flautbass 8 Fuss.
 H. M. 8 Feet Stop with Trumpet 8 Feet. O. M. Flauto and Salicional 8 Feet. Ped. Subbass 16 Feet; Flauto grave 8 Feet.

The image shows a musical score for three parts: voice (H.M.), organ (O.M.), and pedal (Ped.). The score is in G minor and 3/4 time. Three specific three-note motifs are highlighted with red boxes: one in the vocal line at the beginning, one in the organ's right hand, and one in the organ's left hand. The motifs consist of a half note followed by two eighth notes.

Example 7. Three-note motifs in the development section of Hesse's Op. 84.
 Reproduced from: A.F. Hesse, 'Einleitung zu: Tod Jesu von Graun Op. 84',
 [in:] *Ausgewählte Orgelstücke...*, p. 6

If one looks at Hesse's correspondence with Spohr and other contemporaries, it is generally noticeable that his writing style is characterised by two aspects: cordiality and humour. Both could apparently sometimes culminate in a thoroughly honest frankness, which in the case of Hesse's judgement on Graun's *Der Tod Jesu* even allows the author to use the word 'mischief'.²⁴ Against the background of Hesse's intensive engagement with Graun's oratorio, his judgement, nevertheless, does not seem disrespectful; rather, a certain irony can be read out of it. For the results of a creative process apparently fermenting in Hesse throughout his life in connection with such a prominent work went far beyond mere interpretation, culminating twice in printed compositions.

Op. 84, with its complex harmonies and virtuoso counterpoint, seems to be an attempt to keep Graun's work alive by means of an organ introduction in a contemporary compositional language, while Hesse's supposedly earlier study elevates the chorale 'O Haupt voll Blut und Wunden' in the version in which it is heard at the beginning of Graun's oratorio to a kind of model. Both of Hesse's compositions can be described as belonging to the type of a 'fugal prelude', as defined by the music theorist and composer Ambros Rieder (1771–1855).²⁵ The compositions and

²⁴ *Adolf Hesse an Louis Spohr...*, cf. fn. 8 of this text.

²⁵ Gertrude Beneš provides a definition of a 'fugal prelude' (original: 'fugiertes Präludium', transl. by S.L.) in her dissertation on Ambros Rieder, G. Beneš, *Ambros Rieder. Sein Leben und sein Orgelwerk, nebst einem thematischen Verzeichnis seiner Werke*, dissertation, Universität Wien, Wien 1967, p. 246; *vide* also S. Lewandowski, 'Ambros Rieder (1771–1855) and the Art of Preluding', *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine* 2022, No. 134, pp. 101–111, [online:] <http://naukvisnyknmau.com.ua/article/view/269621> [11 May 2023].

music-theoretical literature of his Viennese colleague were at least potentially known to Hesse, who trained intensively in music theory and composition in his youth (including during two extended journeys to central and western Germany, and later also to Vienna and Prague in 1828–1831).²⁶ They, thus, form valuable contributions to the understanding of the complex changes which the genre of the prelude – both in the field of sacred music and in the secular field, there above all on the piano – underwent in the late 18th and early 19th centuries.

Bibliography

- Adolph Hesse an Louis Spohr in Kassel, Breslau, Freitag 2. April 1858*, Spohr-Briefe [online:] <http://www.spohr-briefe.de/briefe-einzelsicht?m=1858040231> [11 May 2023].
- Beneš, Gertrude, *Ambros Rieder. Sein Leben und sein Orgelwerk, nebst einem thematischen Verzeichnis seiner Werke*, dissertation, Universität Wien, Wien 1967.
- Callcott, John Wall, *A Musical Grammar in Four Parts*, first American, from the last London ed., Boston *s.a.* [1810].
- Graun, Carl Heinrich, *Der Tod Jesu*, Breitkopf, Leipzig 1760.
- Hesse, Adolph Friedrich, *Praeludium über zwei Themata aus Graun's Tode Jesu zum Choral 'O Haupt voll Blut und Wunden'*, Leuckart, Breslau *s.a.* [1829].
- Hesse, Adolph Friedrich, 'Einleitung zu Graun's Tod Jesu: op. 84 (Nr. 47 der Orgelsachen)', [in:] *Adolph Hesse's ausgewählte Orgel-Compositionen*, Lief. 23, Leuckart, Breslau *s.a.* [1860?].
- Hesse, Adolph Friedrich, 'Einleitung zu: Tod Jesu von Graun Op. 84', [in:] *Ausgewählte Orgelstücke für 2 und 4 Hände von Adolph Hesse*, Litolf, Braunschweig *s.a.* [ca. 1900].
- Lewandowski, Stephan, 'Adolph Friedrich Hesse Going West. Influences of the Theoretical School of Johann Christian Heinrich Rinck and Beyond', [in:] *Traditions of Silesian Musical Culture*, Vol. 15, ed. by A. Granat-Janki *et al.*, Wrocław 2020, [online:] <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/publication/150729/edition/108040/content> [11 May 2023].
- Lewandowski, Stephan, 'Ambros Rieder (1771–1855) and the Art of Preluding', *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine* 2022, No. 134, [online:] <http://naukvisnyknamu.com.ua/article/view/269621> [11 May 2023].

'Mieszanka powagi i psoty'.

Ambiwalentny stosunek Adolpha Friedricha Hessego do oratorium *Der Tod Jesu* Carla Heinricha Grauna

Streszczenie

W liście do Louisa Spohra z 2 kwietnia 1858 roku Adolph Friedrich Hesse wspomina m.in. o wykonaniu bardzo cenionego wówczas oratorium *Der Tod Jesu* Carla Heinricha Grauna,

²⁶ S. Lewandowski, 'Adolph Friedrich Hesse Going West'..., pp. 129–145.

które odbyło się tego samego dnia w kościele św. Bernardyna we Wrocławiu. Hesse opisuje kompozycję Grauna jako „mieszankę powagi i psoty” i dodaje, że używając tego drugiego określenia, ma na myśli „staroświeckie arie koloraturowe”.

Nie ulega wątpliwości, że w połowie XIX wieku obowiązywały inne standardy estetyczne i kompozytorskie niż za życia Grauna. W tym kontekście częściowo negatywny komentarz Hessego dotyczący wspomnianego oratorium powinien być traktowany z odpowiednim dystansem, a także z uwzględnieniem żartobliwego tonu, jaki Hesse przybierał niekiedy w swoich listach. „Powaga”, jaką dojrzały, prawie pięćdziesięcioletni Hesse dostrzegł w dziele, połączona z dużym szacunkiem dla sztuki kompozytorskiej osiemnastowiecznych mistrzów, na których muzycznym dziedzictwie Hesse się wychował i wykształcił, była chyba jednak aspektem dominującym w jego ocenie.

Tezę tę zdaje się potwierdzać fakt, że dwa utwory samego Hessego nawiązują do *Der Tod Jesu* Grauna. Są to: op. 84, które stanowi organowy wstęp do wspomnianego oratorium, oraz *Praeludium über zwei Themata aus Graun's Tode Jesu zum Choral „O Haupt voll Blut und Wunden”*, wydane bez numeru opusowego.

Artykuł ma na celu z jednej strony analizę poszczególnych odniesień kompozycji Hessego do ich pierwowzoru, z drugiej zaś ukazanie charakterystycznych cech stylistyki Hessego w kontekście przemian gatunkowo-historycznych, jakim podlegało w tym czasie preludium. Podstawą rozważań analitycznych są podręczniki dotyczące sztuki preludowania z końca XVIII wieku, a także z pierwszej połowy XIX wieku – traktaty, które Hesse prawdopodobnie znał. Dzięki tym źródłom możliwy jest dalszy wgląd w warsztat kompozytorski Hessego, co pozwala na wyciągnięcie wniosków na temat tego, jak „układano” i wykonywano (jako kompozycje lub improwizacje) preludia w tamtym czasie.

‘A Mixture of Seriousness and Mischief’.

Adolph Friedrich Hesse’s Ambivalent Relationship to the Oratorio *Der Tod Jesu* by Carl Heinrich Graun

Summary

In a letter to Louis Spohr dated 2 April 1858, Adolph Friedrich Hesse mentions, among other things, a performance of the then very prominent oratorio *Der Tod Jesu* by Carl Heinrich Graun, which took place on the same day in the church of St Bernhardin in Breslau. In this context, Hesse describes Graun’s composition as ‘a mixture of seriousness and mischief’ and adds that he means ‘by the latter [...] the old-fashioned coloratura arias’.

That different aesthetic and compositional standards applied in the mid-19th century than during Graun’s lifetime, is completely beyond question. In this respect, the partly negative aspects of Hesse’s commentary on Graun’s oratorio should be put into perspective and possibly also seen against the background of Hesse’s sometimes humorous tone in his letters. The ‘seriousness’ that the mature, almost 50-year-old Hesse saw in the work, combined with a high regard for the compositional art of the 18th-century masters in general, whose musical heritage Hesse grew up with and educated himself on, may have dominated.

This thesis seems to be confirmed by the fact that two works in his own oeuvre refer to Graun's *Der Tod Jesu*: his Op. 84, which is an organ introduction to this oratorio, as well as the *Praeludium über zwei Themata aus Graun's Tode Jesu zum Choral 'O Haupt voll Blut und Wunden'*, which was published without an opus number.

On the one hand, the aim of this article is to analytically work out the respective references of Hesse's compositions to their original, on the other hand, it is to show the characteristics of Hesse's stylistics in the context of a genre-historical change that the prelude underwent during that time. The basis for analytical considerations are teaching books on the art of preluding in the late 18th century as well as in the first half of the 19th century, treatises that Hesse was presumably familiar with. With the help of these sources, further authentic insights into Hesse's compositional technique can be provided, insights that enable one to draw conclusions about how a prelude was 'thought' and executed (compositionally or improvisationally) at the time.

STEPHAN LEWANDOWSKI

Studiował teorię muzyki i kompozycję w Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden. W latach 2006–2012 pracował jako wykładowca teorii muzyki w Hochschule für Musik w Dreźnie, a od 2008 roku także w Hochschule für Musik Franz Liszt w Weimarze. W 2012 roku ukończył pracę doktorską na temat połączenia teorii Schenker'a i teorii zbiorów klas wysokościowych jako podejścia analitycznego. W 2012 roku otrzymał stałe stanowisko w Hochschule für Musik w Weimarze, gdzie latach 2012/2013, 2016 i 2017 kierował Centrum Teorii Muzyki. W latach 2013–2015 wykładał również jako profesor na zastępstwie w Dreźnie. Od 2019 roku jest wykładowcą teorii muzyki na Brandenburgische Technische Universität Cottbus-Senftenberg. Jego obecna działalność badawcza skupia się na traktatach teoretycznych z zakresu muzyki oraz na muzyce klawiszowej końca XVIII i początku XIX wieku. W 2021 roku został prezesem Deutsche Chopin-Gesellschaft e.V.

He studied music theory and composition at the Carl Maria von Weber College of Music in Dresden. From 2006 to 2012, he worked as a freelance lecturer in music theory at the College of Music in Dresden, and from 2008, also at the University of Music Franz Liszt in Weimar. In 2012, he finished his doctoral dissertation on the combination of Schenkerian theory and pitch-class set theory as an analytical approach. In 2012, he received a permanent post at the University of Music in Weimar, in 2012/2013, 2016 and 2017, leading the Centre for Music Theory. From 2013 to 2015, he also held a substitute professorship in Dresden. Since 2019, he has been a senior lecturer for music theory at the Brandenburg University of Technology Cottbus-Senftenberg. His current research activities focus on music-theoretical treatises and keyboard music of the late 18th and early 19th centuries. In 2021, he was elected as the president of the Deutsche Chopin-Gesellschaft e.V.

3.

Życie muzyczne na Śląsku
Musical Life in Silesia

DANIELA STRŽÍLKOVÁ
University of Ostrava

Choral Singing in Moravian-Silesian Region with Emphasis on Choral Personalities

The Moravian-Silesian region has a strong tradition of choral singing. Thanks to the region's location, three nationalities – Czech, Polish and Slovak – meet here. The Polish minority in particular contributes to a large extent to the current form of the region's choral culture. This fact is reflected especially in border towns such as Český Těšín, Karviná and Trinec. There, we can encounter purely Polish choirs or folklore ensembles.

In the Czech, European and world context, the choirs of the Moravian-Silesian region are among the choral elite, which they regularly prove at important competitions and festivals. However, they also present themselves at events within the region, where a considerable number of choral festivals are organised, which positively contributes to the promotion of choral singing and regional culture.

From the point of view of the types of choirs, it should be noted that all of them are represented in the Moravian-Silesian region, from children's choirs to youth choirs, adult choirs, girls', women's, men's and mixed choirs. Currently, there are 70 choirs registered in the National Choir Database¹ in the region in question, of which 22 are children's choirs, 18 youth choirs and 30 adult choirs. These numbers are proof of the aforementioned strong tradition, in which the key role was played by choirmasters who developed, supported and inspired choral singing. We could name many of these personalities, but I will focus on three of them that I subjectively perceive as key and significant, whose legacy is still evident today or who are still actively involved in the current form of choral events in the region.

¹ Národní sborová databáze [National Choral Database], [online:] www.nsdb.cz/Moravskoslezský/t6.html?page=12 [15 May 2023].

František Lýsek (1904–1977)

He was a prominent Czech teacher and choirmaster. In the interwar period, he worked as a teacher at the bourgeois school in Jistebník nad Odrou, where he applied his intonation methods in music education, which later developed into one of the intonation methods still used in Czech music pedagogy today, the so-called hymn method based on Czech and Slovak folk hymn songs.² The essence of this intonation method lies in the use of one's own hand as 'sheet music' to show intonation with a visual anchoring of the rise or fall of the melody. He also taught choral singing as part of his music education activities, and for his own use, he arranged several folk songs into triple-voice versions so that he could teach children to sing in multiple voices. Thus, one of the first children's choirs of the Moravian-Silesian region, Jistebník Singers (1929–1938), was founded and declared by the Ministry of Education and the National Council as the first amateur choir in Czechoslovakia.³ This choir began to cooperate with Ostrava Radio and to give public concerts in Ostrava and its surroundings. The choir even performed at the Prague Castle before the then President of Czechoslovakia, Tomáš Garrigue Masaryk (1933), and at the International Music Congress in Vienna (1936). After the Second World War, František Lýsek moved to Brno, where he first completed his studies at the Faculty of Arts of the Masaryk University and then also began teaching and working with children's choirs. He founded the Brno Children's Choir, with which he not only gave concerts in Europe, but also made a tour to Canada. He summarised his experience as a choirmaster in the professional publications *Cantus choralis infantium* (1968)⁴ and *Vox liberorum* (1976)⁵. His arrangements for children's choir, which were published in two songbooks, *Pampelišky* [Dandelions]⁶ and *Pomněnky* [Forget-me-nots],⁷ are still sung by children's choirs today. Both of these collections contain Lýsek's arrangements of folk songs, in simple and more difficult versions.

² F. Lýsek, *Vokální intonace. Nápěvková metoda* [Vocal intonation. Hymn method], 2nd ed., Praha 1967.

³ J. Mazurek *et al.*, *Ostravská hudební kultura od konce 19. století do současnosti* [Ostrava musical culture from the end of the 19th century to the present], Ostrava 2010, p. 64.

⁴ F. Lýsek, *Cantus choralis infantium: teoretické základy* [Cantus choralis infantium: theoretical basis], Brno 1968.

⁵ F. Lýsek, *Vox liberorum. Dětský hlas, výzkum jeho znaků a vývoje* [Vox liberorum. Children's voice, research on its features and development], Brno 1976.

⁶ F. Lýsek, *Pampelišky: národní písně českomoravské z repertoáru Jistebnických zpěváků a dětského sboru z Baťova. Pro dětský a ženský sbor harmonisoval František Lýsek* [Dandelions: national songs from the repertoire of the Jistebník singers and the children's choir from Baťovo. Harmonised for children's and women's choir by František Lýsek], Praha 1941.

⁷ F. Lýsek, *Pomněnky: písně Jistebnických zpěváků. 21 lidových písní pro dětský (ženský) sbor. Harmonisoval František Lýsek* [Forget-me-nots: songs of the Jistebník singers. 21 folk songs for children's (female) choir. Harmonised by František Lýsek], 2nd ed., Brno 1945.

The legacy of František Lýsek is still alive in the Moravian-Silesian region, especially thanks to the annual festival of choirs called Poodří Františka Lýska, which takes place in the villages of Stará Ves nad Ondřejnicí and Jistebník, where Lýsek taught and founded choirs.⁸ The name of František Lýsek is also carried by one of the highest choirmaster awards, which has been given by the Union of Czech Choirs since 1988.

Lumír Pivovarský (1931–2014)

Choirmaster and teacher Lumír Pivovarský⁹ contributed significantly to the development of the choral tradition of the region, especially through his educational activities. For many years, he worked at the Faculty of Education of the University of Ostrava, where – thanks to his efforts – it was possible to open the study course Music Education – Choral Conducting for Secondary Schools at the end of the 1990s. Thanks to this course of study, a large number of young, erudite choirmasters have entered the practice, who have founded new choirs or are working with existing ones, which they can better develop. In addition to his teaching activities, Pivovarský was also a choirmaster for many years, leading several ensembles, for example the legendary Moravian Teachers' Choir¹⁰ (in this choir, Pivovarský worked as a singer; in 1980, he became second choirmaster, assistant of the conductor Lubomír Mátl), which is historically linked to the composer Leoš Janáček.¹¹ He also led the Vítkovice Male Choir for many years (1970–2007), which was one of the oldest male choirs in the region. However, it was Pivovarský's work with the University Choir of the University of Ostrava that was the most crucial. He worked with this choir from 1966 – when he founded it – up to 2007, when he left the University. Students and graduates of the Faculty of Education of the University of Ostrava sang in this choir, and at the same time, students of choral conducting

⁸ The festival was founded in 2002, for more about this festival, *vide* Festival Poodří Františka Lýska, [online:] www.festival-poodri.cz. [15 May 2023].

⁹ H. Adámková Heiderová, 'Lumír Pivovarský', [in:] *Český hudební slovník osob a institucí* [Czech musical dictionary of people and institutions], [online:] http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&cid=1000393 [27 October 2023].

¹⁰ One of the oldest male choirs in the Czech Republic, founded in 1903 by Ferdinand Vach, bearer of Czech choral tradition. For more about this choir, *vide* Pěvecké sdružení moravských učitelů [Singing Association of Moravian Teachers], [online:] www.psmu.cz. [15 May 2023].

¹¹ Leoš Janáček (1854–1928) – famous Czech composer, his works were inspired by Moravian folklore, he is a representative of musical neo-folklorism, his famous pieces are the operas *Jenůfa*, *The Makropulos Affair*, and the choral work *Glagolitic Mass*.

gained experience practising with it. They had the opportunity to watch their professor at work and often participated in rehearsals.

The University Choir of the University of Ostrava developed a rich concert activity. The choir's repertoire included polyphonic compositions and choral cycles by Romantic composers, but its domain was the performance of contemporary Czech and foreign music, in the interpretation of which Pivovarský was highly appreciated. The choir also participated in foreign tours and choral competitions, in which it regularly won top prizes (e.g. 1991 – absolute winner of the Praga Cantat festival, 2012 – silver medal at the International Choral Competition in Vienna). It cooperated with the Janáček Philharmonic, the Janáček May Festival and the Janáček Hukvaldy Festival. In 2007, professor Pivovarský left the Faculty of Education. This led to a separation of a large part of the University Choir, especially those who were graduates of the aforementioned faculty. They formed a new choral ensemble – Chorus Ostrava – which cultivated the choral tradition and under Pivovarský's leadership continued to perform not only in the regional context. Due to his age and health problems, professor Pivovarský gradually reduced his activities as a choirmaster and handed over the leadership of Chorus Ostrava to his graduate Jan Mlčoch (b. 1985, conductor of Chorus Ostrava between 2008 and 2013). Mlčoch later handed the choir over to another Pivovarský graduate, and one of the most successful young choirmasters in the region, Petra Rašíková (b. 1981, conductor of Chorus Ostrava since 2013), who is still with the choir today and cultivates the Pivovarský tradition. Chorus Ostrava continues to perform mainly contemporary choral works (choral pieces by Andrzej Koszewski, Romuald Twardowski, Jurij Falik, Pekka Kostiainen and others) and regularly wins at Czech and international choral competitions and festivals (e.g. 2021 – *Musica Orbis Gloria* – gold medal, 2018 – *Varsovia Cantat* – absolute winner, 2017 – *Oriente Conventus*, Singapore – absolute winner of mixed choirs category, gold medal in sacred music category).

During his active life as a choirmaster, Lumír Pivovarský was invited to serve on the juries of choir competitions and participated as a lecturer in choir workshops and seminars. He has received many awards for his work as a choirmaster, including the Ferdinand Vach Prize (1992), the Bedřich Smetana Prize (2010), the Prize of the Ministry of Culture of the Czech Republic (2001) and the City of Ostrava Prize (2012) for his lifelong artistic contribution to the city and for his significant achievements in the education of university youth.¹²

¹² J. Fuchs, *Odešla legenda mezi sbormistry, která dobyvala svět: Lumír Pivovarský* [A legend among choirmasters who conquered the world has passed away: Lumír Pivovarský], Opera Plus, [online:] <https://operaplus.cz/odesla-legenda-mezi-sbormistry-ktera-dobyvala-svet-lumir-pivovarsky> [18 May 2023].

Eva Šeinerová (b. 1942)

Eva Šeinerová, a choirmaster and teacher, is the founder of the Permoník Karviná Choir Studio (founded in 1966). This choral studio has been active in Karviná for 57 seasons and ranks among the top children's and youth choirs not only in the Czech Republic, but also in the world context, which the choir proved most recently with its placement at the New York Sound of Spring Festival.¹³ This ensemble was originally founded by Eva Šeinerová as a school choir at the Vít Nejedlý Primary School. Over time, the choir grew and performed more and more concerts, which led to the choir's transfer to the then Elementary School of Arts (1978), now the Bedřich Smetana Elementary School of Arts in Karviná. There, the choir could fully develop into preparatory departments for younger children and a concert choir for the most experienced singers. This is basically how the ensemble functions to this day, with four preparatory departments, a male chamber choir, a youth choir, either in a girls' or mixed ensemble, and an adult choir.

Eva Šeinerová has been working with the choir for more than 50 years, and it is thanks to her that the choir has reached the level it has been at for several decades. In terms of interpretation, the choir is unique in its performance of contemporary, mainly Czech, music. Šeinerová often included regional composers in the group's repertoire, and the choir has presented their compositions at festivals and competitions around the world (*Greeting to the Sun* by Ivana Loudová was composed for the Shizuoka Youth Musicale 1996; with the composition *Gorale* by Jan Vičar, Permoník won the choral competition in New York; for the World Choir Games 2023 competition in Gangneung, Korea, a new song was composed for them by Irena Szurmanová, a teacher at the Janaček Conservatory in Ostrava). Among the composers with whom Šeinerová and Permoník have collaborated for many years are the Ostrava composer, teacher and long-time director of the Janaček Conservatory in Ostrava Milan Báčorek (b. 1939), the Czech teacher, pianist and composer Ilja Hurník (1922–2013) and the American composer with Israeli roots Ofer Ben-Amots (b. 1955). Under the direction of Šeinerová, the choir has performed at leading festivals in the Czech Republic, such as the Prague Spring (2004), the Janaček May (2000), ForFest (2022) and others, and has given concerts throughout Europe, the USA, Japan, China, Korea and Australia.

Eva Šeinerová also held the post of director of the Primary School of Arts in Karviná for a long time (1990–2004), and it was thanks to her that the school was

¹³ T. Januszek, 'Karvinský Permoník vybojoval v New Yorku zlato!' [Karviná's Permoník Choir won top honours in New York], *Karvinský deník*, [online:] https://karvinsky.denik.cz/zpravy_region/karvinsky-permonik-vybojoval-v-new-yorku-zlato-20220330.html [16 May 2023].

centralised in one building and adequate facilities were created for teaching music, dance, art, literature and drama. She was also at the birth of the international competition of chamber ensembles called Stonavská Barborka.

Eva Šeinerová's unique characteristic is her personal interest in and support of her charges, which manifested itself in particular in the fact that she was able to support the most talented of them in choosing their future profession, and she also inspired many with her art to choose music as their profession. A considerable number of the choir's alumni work in primary and secondary schools as music teachers, many of them are also engaged in choral activities, both in the Czech Republic and abroad, for example Petra Rašíková (b. 1981, Chorus Ostrava choirmaster), Daniela Střílková (b. 1982, teacher at the Ostrava Conservatory and the University of Ostrava), Zuzana Ronck (b. 1959, teacher at the Johann Joseph Fux Conservatory in Graz) or Gabriela Tardonova (b. 1975, conductor of the Opera Diversa ensemble).

Eva Šeinerová ended her active career as a choirmaster in 2016, but she continues to work at Permoník as artistic director of the chamber ensembles and advisor to the current choirmaster Martina Juríková (b. 1969). Eva Šeinerová has been awarded many times for her long and successful choir conducting activities, she is a recipient of both the František Lýsek Prize (2011) and the Bedřich Smetana Prize (2004), she was awarded the honorary citizenship of the city of Karviná (2016) and became a Personality of the Moravian-Silesian Region in the field of culture.¹⁴

All three personalities had a major influence on the development of choral events in the region. František Lýsek was the founder of children's choirs, and as a teacher at the Brno faculty, he trained a number of choirmasters. Among them is Eva Šeinerová, who upheld the good name of Czech choral art at many festivals and competitions around the world. Lastly, there is the personality of professor Lumír Pivovarský – the founder of the choral conducting study programme at the University of Ostrava, who thus positively contributed to the professionalisation of choral art in the whole region and also in the Czech Republic.

Bibliography

Adámková Heiderová, Hana, 'Lumír Pivovarský', [in:] *Slovník české hudební kultury institucí* [Czech musical dictionary of people and institutions], [online:] http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1000393 [27 October 2023].

¹⁴ P. Broulík, 'Pomáhají nezištně druhým. Hejtman ocenil skvělé osobnosti našeho kraje' [They help others selflessly. The Governor appreciated the great personalities of our region], *Magazín Patriot* [online:] <https://patriotmagazin.cz/pomahaji-nezistne-druhym-hejtman-ocenil-skvele-osobnosti-naseho-kraje> [27 May 2023].

- Broulík, Petr, 'Pomáhají nezištně druhým. Hejtman ocenil skvělé osobnosti našeho kraje' [They help others selflessly. The Governor appreciated the great personalities of our region], [online:] <https://patriotmagazin.cz/pomahaji-nezistne-druhy-m-hejtman-ocenil-skvele-osobnosti-naseho-kraje> [27 May 2023].
- Fuchs, Jiří, *Odešla legenda mezi sbormistry, která dobývala svět: Lumír Pivovarský* [A legend among choirmasters who conquered the world has passed away: Lumír Pivovarský], Opera Plus, [online:] <https://operaplus.cz/odesla-legenda-mezi-sbormistry-ktera-dobyla-svet-lumir-pivovarsky> [18 May 2023].
- Januszek, Tomáš, 'Karvinský Permoník vybojoval v New Yorku zlato!' [Karviná's Permoník Choir won top honours in New York], *Karvinsky deník*, [online:] https://karvinsky.denik.cz/zpravy_region/karvinsky-permonik-vybojoval-v-new-yorku-zlato-20220330.html [16 May 2023].
- Lýsek, František, *Pampelišky: národní písně českomoravské z repertoáru Jistebnických zpěváků a dětského sboru z Batova. Pro dětský a ženský sbor harmonisoval František Lýsek* [Dandelions: national songs from the repertoire of the Jistebník singers and the children's choir from Bat'ovo. Harmonised for children's and women's choir by František Lýsek], Praha 1941.
- Lýsek, František, *Pomněnky: písně Jistebnických zpěváků. 21 lidových písní pro dětský (ženský) sbor. Harmonisoval František Lýsek* [Forget-me-nots: songs of the Jistebník singers. 21 folk songs for children's (female) choir. Harmonised by František Lýsek], 2nd ed., Brno 1945.
- Lýsek, František, *Vokální intonace. Nápěvková metoda* [Vocal intonation. Hymn method], 2nd ed., Praha 1967.
- Lýsek, František, *Cantus choralis infantium: teoretické základy* [Cantus choralis infantium: theoretical basis], Brno 1968.
- Lýsek, František, *Vox liberorum. Dětský hlas, výzkum jeho znaků a vývoje* [Vox liberorum. Children's voice, research on its features and development], Brno 1976.
- Mazurek, Jan *et al.*, *Ostravská hudební kultura od konce 19. století do současnosti* [Ostrava musical culture from the end of the 19th century to the present], Ostrava 2010.
- Steinmetz, Karel, Mazurek, Jan, 'František Lýsek', [in:] *Slovník české hudební kultury* [Czech musical dictionary of people and institutions], [online:] https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record.record_detail&id=6651 [23 May 2023].

Śpiew chóralny w regionie morawsko-śląskim ze szczególnym uwzględnieniem ważnych postaci związanych z muzyką chóralną

Streszczenie

Artykuł przybliży bogatą kulturę chóralną regionu morawsko-śląskiego, w tym ważne postaci, które uczestniczyły w tworzeniu zespołów chóralnych oraz w wielu wydarzeniach i festiwalach chóralnych.

Śpiew chóralny ma w regionie morawsko-śląskim długą tradycję. Istnieje tu duża liczba zespołów chóralnych na wszystkich poziomach zaawansowania – chórów amatorskich i zawodowych, dziecięco-młodzieżowych i chórów osób dorosłych – które uczestniczą w krajowych oraz międzynarodowych festiwalach i konkursach chóralnych. Równie interesująca

jest regionalna twórczość chóralna, która wytrzymuje konkurencję czeskich i światowych kompozycji chóralnych. Wreszcie region ten cechuje też bogate życie kulturalne, odbywa się tu wiele festiwali muzyki klasycznej i współczesnej, w których chóry mogą uczestniczyć, np. Międzynarodowy Festiwal Muzyczny im. Leoša Janáčka, Festiwal Muzyki Współczesnej, Dni Nowej Opery w Ostrawie i wiele innych.

Choral Singing in the Moravian-Silesian Region with Emphasis on Choral Personalities

Summary

The article introduces the rich choral culture of the Moravian-Silesian region, including important personalities who participated in the formation of choral ensembles and many choral events and festivals.

Choral singing has a long tradition in the Moravian-Silesian region. There are a large number of choirs at all levels – amateur and professional choirs, children's/youth or adult choirs – which participate in domestic and international choral festivals and competitions. Equally interesting is the regional choral output, which withstands the competition of Czech and world choral compositions. Last but not least, the region has rich cultural life, there are many festivals of classical and contemporary music, in which choirs can participate, for example: the Leoš Janáček International Music Festival, the Contemporary Music Festival, the New Opera Days of Ostrava and many others.

DANIELA STRÍLKOVÁ

Doktor; pracuje jako adiunkt na Wydziale Edukacji Muzycznej Uniwersytetu w Ostrawie, a także jako nauczyciel przedmiotów teoretycznomuzycznych w Konserwatorium im. Leoša Janáčka w Ostrawie. Przez wiele lat pracowała w Studiu Chóralnym Permoník w Karwinie, a następnie jako dyrygent Chóru Mieszanego Konserwatorium im. Leoša Janáčka i Ostrawskiego Chóru Dziecięcego. Jest kierownikiem artystycznym zespołu wokalnego Notabene w Ostrawie, z którym prezentuje współczesne kompozycje regionalne.

Doctor; she works as an assistant professor at the Department of Music Education, University of Ostrava, as well as a teacher of music theory subjects at the Janáček Conservatory in Ostrava. For many years, she worked at the Permoník Choral Studio in Karviná, and then as a choirmaster of the Janáček Conservatory Mixed Choir and the Ostrava Children's Choir. She is an artistic director of the Notabene vocal ensemble in Ostrava, with which she presents regional contemporary compositions.

BOŻENA MUSZKALSKA

Uniwersytet Wrocławski

Dźwięki terroru. Audiosfera obozów koncentracyjnych na Dolnym Śląsku

W niniejszym artykule nawiążę do tematyki opublikowanego w tomie XV *Tradycji śląskiej kultury muzycznej* tekstu pt. *The Acoustic Environment of the Interwar Breslau in the Egodocuments of Jewish Residents*¹, w którym starałam się przybliżyć audiosferę Wrocławia, jakiej w okresie międzywojennym doświadczali jego żydowscy mieszkańcy. Tym razem chciałabym skupić się na pejzażu dźwiękowym działających na Dolnym Śląsku obozów nazistowskich – takim, jakim jawi się on w doświadczeniu audialnym więźniów. Muzykolodzy koncentrowali się dotąd na komponowanej i wykonywanej w tych miejscach muzyce. Stosunkowo nieliczni badacze poświęcali uwagę jej podwójnej funkcji: medium pomagającego w przetrwaniu nieludzkich warunków oraz narzędzia terroru². Postaram się podjąć ten temat, uwzględniając jednocześnie fakt, że muzyka nie była tworzona, wykonywana ani słuchana w izolacji od innych dźwięków – w dużej części bardzo głośnych, jak krzyki esesmanów, ujadanie obozowych psów czy dźwięki związane z wykonywaną przymusową pracą, albo przeciwnie, cichych, jak dobiegające z odłali odgłosy wojny, zapowiadające bliskie wyzwolenie. Tak jedne, jak i drugie wzmacniały bowiem działanie muzyki na więźniów, i to pozytywne, i to negatywne.

¹ B. Muszkalska, *The Acoustic Environment of the Interwar Breslau in the Egodocuments of Jewish Residents*, [w:] *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, t. 15, red. A. Granat-Janki et al., Wrocław 2020, s. 215–224.

² Vide: G. Fackler, „Des Lagers Stimme”. *Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936*, Bremen 2000; J. Brauer, *Lieder aus den nationalsozialistischen Konzentrationslagern. Geschichte(n), Erinnerung und Rezeption*, [w:] *Berichte, künstlerische Werke und Erzählungen von NS-Verfolgten*, hrsg. D. Knellessen, R. Possekel im Auftrag der Stiftung Erinnerung, Verantwortung, Zukunft, [w serii:] „Bildungsarbeit mit Zeugnissen”, Bd. 1, Berlin 2015, s. 213–244; G. Fackler, *Muzyka w obozach koncentracyjnych 1933–1945*, tłum. S. Wieczorek, „Muzykalia” 2008, z. 6: *Judaica 1*, s. 1–26.

W moich rozważaniach będę nawiązywać do proponowanej przez Raymonda Murraya Schafera koncepcji pejzażu dźwiękowego oraz „nausznego świadka”. Przypomnę, że badając możliwości poznania audiosfery przeszłości, Schafer wprowadza postać świadka/słuchacza (ang. *earwitness*), który przekazał akustyczne doświadczenie przez dyskurs³. Autor pracy *The Tuning of the World* (tytuł pierwszego wydania z 1977 roku), w której pojawia się to pojęcie, zauważa, że niektórzy świadkowie/słuchacze wykazują szczególny talent do utrwalania pejzażu dźwiękowego w reprezentacji językowej, a ich opisy stanowią ważne źródło wiedzy o dźwiękowej przeszłości (ang. *soundscape past*)⁴. Kierując się tym wskazaniem, podejmę próbę odtworzenia audiosfery obozów, opierając się na dziennikach i pamiętnikach byłych więźniów oraz na ich zeznaniach spisanych podczas śledztwa, które odbyło się po zatrzymaniu sześciu wartowników KL Gross-Rosen przez aliantów i sowietów w 1945 roku. Zawarte w tych dokumentach opisy słyszanych dźwięków pozwolą – jak zakładam – zbudować wyobrażenie o audiosferze niedostępnych dla nas miejsc, o znaczeniach nadawanych dźwiękom, w tym muzyce, przez „nausznym świadków” – osoby przebywające w kacetach, o emocjach, jakie te dźwięki w nich budziły. Umożliwią one tym samym wniknięcie w jakiejś mierze w rzeczywistość, której nikt z nas nie chciałby bezpośrednio doświadczyć, a która nie powinna pozostać owiana ciszą.

Zanim przejdę do głównego wątku tego opracowania, pozwolę sobie przytoczyć podstawowe informacje o niemieckich obozach działających na Dolnym Śląsku w latach 1933–1945.

Najwcześniej, bo już 12 marca 1933 roku, został otwarty obóz KZ Dürrgoy we Wrocławiu (wówczas Breslau), który był też jednym z pierwszych obozów koncentracyjnych na obszarze ówczesnych Niemiec. Zlikwidowany 10 sierpnia tego samego roku, ma niedługą historię, jego istnienie stanowi jednak znaczący epizod w dziejach miasta. Obóz znajdował się na Tarnogaju, przy dzisiejszej ulicy Bardzkiej, w miejscu zlikwidowanych zakładów chemicznych Silesia. Według różnych szacunków historyków w obozie przetrzymywanych było od 500 do 1000 więźniów politycznych. Trafiali tam oni po wygranych wyborach i uzyskaniu całkowitej kontroli politycznej przez hitlerowców, którzy dążąc do umocnienia władzy, eliminowali osoby stanowiące dla nich zagrożenie, głównie socjalistów i komunistów. Inicjatorem budowy KZ Dürrgoy był szef gestapo we Wrocławiu Edmund Heines. Obóz ten to jeden z licznych „dzikich” obozów w Niemczech, gdzie także inni przywódcy SA tworzyli „własne” obozy⁵.

³ R.M. Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, 2nd ed., Rochester, Vermont 1994, s. 8.

⁴ *Ibidem*, s. 9.

⁵ Cf. D. Krause-Vilmar, *Breslau-Dürrgoy*, transl. by S. Pallavicini, [w:] *Encyclopedia of Camps and Ghettos, 1933–1945*, Vol. 1: *Early Camps, Youth Camps, and Concentration Camps and Sub-camps under the SS-Business Administration Main Office (WVHA)*, ed. by G.P. Megargee,

W sierpniu 1940 roku jako filia KL Sachsenhausen Arbeitslager powstał Gross-Rosen (zob. ilustracja 1), którego więźniowie przeznaczeni byli do pracy w miejscowym kamieniołomie granitu. 1 maja 1941 roku KL Gross-Rosen uzyskał status samodzielnego obozu koncentracyjnego. Duża śmiertelność w obozie spowodowała, że był on postrzegany jako jeden z najcięższych obozów koncentracyjnych. Jego zasadnicza rozbudowa przypadła na rok 1944 i wówczas obok centrali powstały liczne obozy zlokalizowane w dużej części na terenie Dolnego Śląska. Należały do nich obozy we Wrocławiu – Lissa w Leśnicy, Burgweide na Sołtysowicach, podobóz kobiecy Hundsfield na Psim Polu, Breslau I na terenie powojennego Dolmelu, Breslau II na terenie powojennego Pafawagu (tu wyróżniającą się grupą byli Chińczycy⁶). Ogółem przez Gross-Rosen – obóz macierzysty i jego filie – przewinęło się około 125 000 więźniów⁷.



Ilustracja 1. Arbeitslager Gross-Rosen. Reprodukacja za: Muzeum Gross-Rosen w Rogoźnicy, [online:] <https://www.gross-rosen.eu/> [1.06.2023]

Bloomington 2009, s. 55–57; K. Ruchniewicz, *Zapomniany obóz*, Blog i Historia, 14.02.2016, [online:] <https://krzysztofuchniewicz.eu/zapomniany-oboz-2/> [1.06.2023]; *Obóz KZ Dürrgoy*, Polska-org.pl, [online:] https://polska-org.pl/502656,Oboz_KZ_Durrigoy.html [1.06.2023]; K. Fiedor, *Obóz koncentracyjny we Wrocławiu w 1933 r. (na podstawie pamiętników byłych więźniów)*, „Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka” 1967, R. 22, nr 1–2, s. 170–190.

⁶ J. Hytrek-Hryciuk, *Wrocławskie filie KL Gross-Rosen*, [online:] <https://www.zajezdnia.org/uploads/media/default/0001/08/aa0622f0328db4f11afc19543a8bd4e8a30c2c9d.pdf> [1.06.2023].

⁷ M. Mołdawa, *Gross-Rosen. Obóz koncentracyjny na Śląsku*, Warszawa 1967; *Historia KL Gross-Rosen*, Muzeum Gross-Rosen w Rogoźnicy, [online:] <https://www.gross-rosen.eu/historia-kl-gross-rosen/> [1.06.2023]; *Gross-Rosen*, [w:] *Holocaust Encyclopedia*, United States Holocaust Memorial Museum, [online:] <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/gross-rosen> [1.06.2023].

Już od początków funkcjonowania niemieckich obozów na Dolnym Śląsku muzyka stanowiła nieodłączny element ich audiosfery. W różnych momentach życia obozowego można było usłyszeć śpiew więźniów, na polecenie komendantów tworzone orkiestry złożone z muzyków zawodowych i amatorów. „Oficjalny” zespół muzyczny istniał już w 1933 roku we wrocławskim obozie Dürrgoy. Repertuar orkiestr zależał od osobistych upodobań esesmanów, ich kultury muzycznej oraz sytuacji, w której orkiestra miała wystąpić, a także od dostępności partytur i od poziomu muzyków. Podczas niedzielnych koncertów zespoły więźniarskie grały nie tylko dla kochających muzykę oficerów SS, ale także, za ich zgodą, dla współwięźniów. Przy okazji inspekcji obozowych komendanci z dumą wystawiali orkiestrę więźniarską jako „atrakcję” świadczącą o nienagannym funkcjonowaniu obozu. Idąc do pracy, więźniowie obozu Dürrgoy musieli śpiewać wesołe piosenki, aby sprawiać wrażenie, że wiedzą szczęśliwe życie. W niedziele organizowano tu zbiorowe wycieczki „krajoznawcze” poza teren obozu, w czasie których wykonywane były pieśni patriotyczne. Helmut Friese, więzień tego obozu, opisuje uroczyste „powitanie” byłego prezydenta wrocławskiej policji, Voigta. Kiedy przybył on do obozu, aresztowany wcześniej był prezydent Wrocławia, Mache, musiał wygłosić mowę powitalną, a następnie towarzyszyć Voigtowi w czasie zwiedzania obozu, śpiewając *Międzynarodówkę*⁸. Paul Löbe, członek SPD, prezydent niemieckiego parlamentu w latach 1920–1932, został przywitany w obozie przez kapelę szafamai, za którą szedł burmistrz z bukietem z pokrzyw i łądąg ziemniaczanych z kokardą, starosta Schubert z chorągiewką, a między nimi Lüdemann jako „mówca powitalny”. Wspomniana orkiestra wykonała starą ludową piosenkę pt. *Alle Vögel sind schon da* [Wszystkie ptaki już są], której Löbe musiał wysłuchać na stojąco⁹.

Inszenizowane przez esesmanów makabryczne „widowiska powitalne” dla wybitnych więźniów były typowe dla wrocławskiego obozu. Później podobne powitania z udziałem orkiestry gotowano nowo przybyłym więźniom w obozie Gross-Rosen. Tam dźwięki muzyki mieszały się ze wściekłym ujadaniem psów, będących pod kuratelą oddziału esesmanów zwanego psią kompanią (niem. *Hundestaffel*). Boksy znajdowały się w budynku przed bramą, przez którą więźniowie wychodzili do pracy i wracali do obozu¹⁰.

Relacje więźniów zawierają stosunkowo dużo informacji o orkiestrze w Gross-Rosen. Pierwsze wzmianki na jej temat pochodzą z 1941 roku, kiedy tworzyli ją niemieccy Żydzi, którzy trafiając do obozu, mieli ze sobą instrumenty. W 1942

⁸ K. Fiedor, *op. cit.*, s. 183 *et seq.*

⁹ *Ibidem*, s. 185; cf. P. Löbe, *Der Weg war lang. Lebenserinnerungen von Paul Löbe*, 3 Aufl., Berlin 1954, s. 223 *et seq.*

¹⁰ J. Skowroński, D. Sula, *KL Gross-Rosen. Kamienne piekło*, Regionalna Grupa Historyczna Schondorf, [online:] <http://www.schondorf.pl/wyprawy/kl-gross-rosen-kamienne-pieklo/> [1.06.2023].

roku organizacją orkiestry zajął się niemiecki więzień Hans Wessel, pełniący funkcję blokowego. W obozie panowała opinia, że należenie do orkiestry dawało większe szanse przeżycia¹¹. Wessel wybierał muzyków z każdego nowo przybyłego transportu. Prawie wszyscy byli zatrudniani do ciężkiej pracy, jak inni więźniowie, ale Wessel starał się dla członków orkiestry o nadprogramowe porcje jedzenia. Dodatkowe instrumenty, w tym fortepian, poza tymi, które były wcześniej własnością więźniów, przywieziono z Wrocławia. Według relacji więźnia Roguskiego orkiestra w 1944 roku liczyła co najmniej 47 muzyków: 4 więźniów grało na puzonach, 6 na klarnetach, 8 na trąbkach, 3 na fletach, 2 na wiolonczelach, 14 na skrzypcach. Część skrzypków grała też na drugim instrumencie, na perkusji, na trąbce bądź na saksofonie. W skład orkiestry wchodził również muzyk grający na fortepianie, akordeonie, kontrabasie, tubie i na helikonie. Funkcję kapelmistrza pełnił wspomniany Hans Wessel, który sam grywał na skrzypcach lub na akordeonie. Był on miłośnikiem muzyki lekkiej, m.in. operetkowej, walców Straussa, stronił natomiast od twórczości mistrzów, np. Mozarta czy Beethovena. Niektórzy z członków orkiestry byli znanymi muzykami, jak Stanisław Włodarski, przed wojną pierwszy skrzypek warszawskiego Kwartetu Polskiego Radia, czy Belg L'Oiseau, wiolonczelista, profesor konserwatorium w Brukseli¹².

W jaki sposób muzyka i śpiew były wykorzystywane przez esesmanów do maltretowania więźniów i jak tę jej funkcję wspomagały inne dźwięki, można sobie wyobrazić, odtwarzając obowiązujący w obozie plan dnia¹³.

O godzinie 4.15 budził więźniów odgłos umieszczonego na wysokim maszcie w środku obozu dzwonu, który wprawiał mieszkańców baraku w szal. O godzinie 5.00 dźwięk dzwonu wzywał na apel, należący do największych udręk więźniów. Ponurej ceremonii liczenia i raportowania podczas apelu towarzyszyły wrzaski: „Mützen ab!”, „Mützen auf!”, lżenie, bicie i kopanie. W niedzielę wychodzącym na apel kolumnom przygrywała więźniarska orkiestra obozowa. W pewnej chwili orkiestra milkła i na umieszczonej na trójnogu drewnianej wieżyczce z zawieszonym na niej dzwonem wdrapywał się młodociany więzień, który szarpiąc za sznur, dzwonił na znak rozpoczęcia apelu. Po przyjęciu wszystkich meldunków od Blockführerów przez Rapportführera z galerijki nad bramą wjazdową rozlegały się dźwięki hejnału granego przez esesmana na trąbce. Po apelu następował odmarsz do bloków lub wymarsz do robót w kamieniołomach. Więźniowie ustawiali się piątkami i szli do pracy ze śpiewem. W sobotę i w niedzielę mijali w bramie grającą do marszu orkiestrę,

¹¹ J. Sandecki, *Wspomnienia o orkiestrze w Gross-Rosen*, [w:] *Przeżyliśmy Gross-Rosen*, red. H. Dudowa et al., t. 1, z. 5, cz. 5-1, Warszawa 1982, s. 64–71, [online:] <https://www.gross-rosen.eu/images/2020/07/PGR-tom-I-zeszyt-5-cz-5-1.pdf> [1.06.2023].

¹² D. Sula, *Życie kulturalne i religijne więźniów w KL Gross-Rosen*, Wałbrzych 2007, s. 16.

¹³ M. Mołdawa, *op. cit.*, s. 90 et seq.

która przygrywała też podczas powrotów do obozu. Norbert Widok tak skomentował ten fakt: „Odbieraliśmy to jako szyderstwo z naszego życia w sytuacji, gdy na każdym kroku czyhała śmierć, kiedy każdy myślał, jak przeżyć dzień i nie dać się zniszczyć, jak tu skombinować coś do jedzenia, a tu orkiestra i jej skoczne marsze”¹⁴.

Na urwisku kamieniołomu Niemcy stworzyli „kamienne piekło”¹⁵. Więźniowie z ogromnym wysiłkiem wydobywali granitowe głązy, napełniali nimi wózki, przecacali je lub przenosili własnymi rękami. Z dolnych części dźwigano kamienie na plecach po drabinie. Wiertarki napędzane sprężonym powietrzem wywoływały niesamowity hałas. Nad kopalnią świszczały i drżały liny, które posuwały obciążone kruszcem wózki. Uderzenia w szyny, blachy i beczki o godzinie 12.00 były sygnałem zbiórki obiadowej. Dźwięk dzwonu o godzinie 12.45 oznaczał ponowny wymarsz kolumn do pracy. W sobotę w południe orkiestra dęta pod wodzą tamburmajora z buławą wyruszała na obóz „trąbić radość z potęgi III Rzeszy i wypływać w trąby uciechę, że »Arbeit macht frei«”¹⁶.

O godzinie 19.30 odbywał się apel wieczorny, w czasie którego po sprawdzeniu liczby więźniów i nadaniu komunikatów w kilku językach śpiewano co najmniej jeden raz piosenkę *Willkommen frohe Sänger!* Piosenkę tę musiano też wielokrotnie powtarzać podczas masowych ćwiczeń, którymi nękał więźniów drugi Rapportführer, Helmut Eschner. Gdy zbyt słabo lub nierówno śpiewali, potrafił trzymać ich godzinami na placu, przeplatając śpiewanie karnym „Mützen ab!” O godzinie 20.00 była kolacja, a o godzinie 22.00 oznajmiano ostatnim uderzeniem w gong ciszę nocną¹⁷.

We wrocławskim obozie Dürrgoy organizowano w nocy tzw. alarmy przeciwpożarowe. Na dźwięk alarmu więźniowie zrywali się z prycz, ubierali jak najszybciej i wybiegali przed baraki. Tu musieli uformować dwuszereg i na komendę „Odlicz!” sprawdzany był stan grup. Jeśli w czasie przeglądu zauważono więźniów niezupełnie oporzędzonych – a to zawsze się zdarzało – następowały ćwiczenia karne. Powtarzano wiele razy komendę „Powstań, padnij”. Po odbyciu podstawowych ćwiczeń zmaltretowanym i zakurczonym więźniom kazano maszerować ze śpiewem na ustach¹⁸.

Plac, na którym odbywały się apele, wypełniał się również podczas publicznych egzekucji. Więźniów wieszano dwóch współwięźniów, którzy w nagrodę za wykonaną czynność dostawali po trzy papierosy. W wypadku prób ucieczki schwytanego zbiega ubierano w strój klauna i przywieszano mu z przodu i z tyłu tablice z napisem „Hej, ha. Ich bin schon wieder da”. Tak wystrojony musiał przejść drogą obozową

¹⁴ N. Widok, *Przeżyć*, Wałbrzych 2018, s. 67, [online:] <https://www.gross-rosen.eu/images/2020/04/Widok-rozdz-5.pdf> [1.06.2023].

¹⁵ J. Skowroński, D. Sula, *op. cit.*

¹⁶ J. Sandecki, *op. cit.*, s. 65.

¹⁷ M. Mołdawa, *op. cit.*, s. 48, 93.

¹⁸ P. Löbe, *op. cit.*, s. 230.

między blokami, następnie otrzymywał chłostę, aby w końcu trafić na szubienicę. Wszystko to działo się przy dźwiękach orkiestry¹⁹. Jeśli egzekucje nie były publiczne, więźniowie musieli zostać w barakach i śpiewać na komendę „Alle singen”, by zagłuszyć odgłosy rozstrzeliwań. Śpiewali na całe gardła wspomnianą piosenkę *Willkommen frohe Sanger*, ale słuchali teŝ wystrzałów i liczyli je, by ocenić skalę dokonywanej zbrodni²⁰. W obozie Gablonz (dzisiejszy Jablonec), filii Gross-Rosen, chór obozowy musiał śpiewać pieśni przed gabinetem niemieckiego lekarza w czasie uśmiercania więźniów zastrzykami. Temu samemu chórowi kazano śpiewać w wigilię Boŝego Narodzenia kolędy...²¹.

Muzykowanie w obozach koncentracyjnych było jednocześnie – jak wspomniałam – wyrazem zbiorowej i indywidualnej strategii przetrwania. Muzyka mogła stać się środkiem oporu psychicznego: mogła pomóc w chwilowym przewycięzeniu sytuacji stałego zagroŝenia i przyczynić się do złagodzenia uczucia terroru. Pomagała teŝ zaznaczyć wlasn toŝsamość, zwiazek z okrešlon tradycj, przeciwdziałajac w ten sposób destrukcyjnym zamiarom reŝimu nazistowskiego, który wymierzony był nie tylko w egzystencj więźniów, ale przede wszystkim w ich kulturę²². Dobrowolne muzykowanie odbywało się więc często w grupach połączonych afiliacj narodową, polityczną lub religijną.

Niezapomnianym przeŝyciem dla więźniów Gross-Rosen była Polska Szopka zorganizowana w grudniu 1944 roku za zezwoleniem wladz obozowych, które otrzymały jedynie okrojony scenariusz przedstawienia w jęzuku niemieckim²³. Szopkę wyreŝyserował zawodowy reŝyser teatralny, Roman Niewiarowicz. Pod pozorem, ŝe podczas spektaklu będa wykonywane polskie kolędy ludowe i tańce góralskie, przemycono w nim teksty z *Wesela* Wyspiańskiego, aby – jak pisze Edward Roguski – „zademonstrować naszą teŝyzn duchową i nadziej na lepsze jutro”²⁴. W przedstawieniu wzięła udział orkiestra obozowa, usytuowana poniŝej sceny, oraz chór. Orkiestra zagrała m.in. uwerturę napisaną specjalnie na tę uroczystość przez więźnia Zdzisława Nowackiego oraz wstę do kolędy Noskowskiego *Gwiazdka*. Na dzwonekach zrobionych przez jednego z więźniów z elementów pozyskanych od obozowych elektryków i stolarzy został wykonany *Kurant* Moniuszki, na skrzypcach zagrano *Kujawiaka* Wieniawskiego i *Serenadę melancholijną* Czajkowskiego. Chór zaśpiewał kolędy *Wśród nocnej ciszy*, *Bracia patrzcie jeno*, *Gdy się Chrystus*

¹⁹ M.in. M. Mołdawa, *op. cit.*, s. 59.

²⁰ A. Dobkiewicz, *Mała Norymberga. Historie katów z Gross-Rosen*, Kraków 2020, s. 75.

²¹ *Przeŝyliłmy Gross-Rosen*, red. H Dudowa *et al.*, t. 1, z. 1, Warszawa 1982, s. 27, [online:] <https://www.gross-rosen.eu/images/2020/12/PGR-T-I-z-1.pdf> [1.06.2023].

²² G. Fackler, *Muzyka w obozach...*, s. 13 *et seq.*

²³ Opis przedstawienia znajduje się w wielu relacjach więźniów. Najpełniejszy, z zapisami nutowymi, podaje E. Roguski w *Przeŝyliłmy Gross-Rosen...*, t. 1, z. 1, s. 9–22.

²⁴ *Ibidem*, s. 9.

rodzi, wykonano teksty odwiedzających domostwa kołędników, górale zatańczyli krzesanego. Utwory *Kaczka pstra*, *Ukochana, ja wróć* i pastorałkę *Oj maluski, maluski* zaśpiewał z chórem Wojciech Dzieduszycy²⁵ (zob. ilustracja 2).


Syn gospodarza: W szóstym roku wojny macie kaczkę?
To jest niemożliwe!

Goście: Tak, rzeczywiście kaczkę!

Góral: Tak, kaczkę - Wojtek! śpiewaj piosenkę o kacdze.

Wojtek: /śpiewa ludową piosenkę wraz z chórem/

KACZKA PSTRA
Autogram z chórem



To było wykonane z orkiestrą i w drugiej zwrotce powtórzone z chórem.
Gdy skończyliśmy śpiewać wpadło na scenę czterech górali z okrzykiem.

Ilustracja 2. Fragment scenariusza przedstawienia na Boże Narodzenie. Reprodukacja za: *Przeżyliśmy Gross-Rosen*, red. H. Dudowa *et al.*, t. 1, z. 1, Warszawa 1982, s. 13, [online:] <https://www.gross-rosen.eu/images/2020/12/PGR-T-I-z-1.pdf> [1.06.2023]

Znamiennym momentem było odegranie na trąbce hejnału krakowskiego, po którym rozległy się wybijane na stalowej rurze dźwięki imitujące bicie dzwonu Zygmunta. Wplótł się w nie głos mówiący:

Od wschodu idzie grzmot i błyskawice –
Wernyhora ze złotym rogiem...²⁶

Postacie na scenie przyłożyły wówczas ręce do ucha i pochyliły się w stronę wschodu. Zrobiło to duże wrażenie na widowni. W tych dniach bowiem nasłuchiowano podczas ciszy nocnej odgłosów dział zbliżającego się ze wschodu frontu, z nadzieją na rychłe wyzwolenie.

Specyficzna była również scena końcowa, w której chór odśpiewał z akompaniamentem orkiestry kołędę *Bóg się rodzi*. Znajdujący się na widowni więźniowie dołączyli do śpiewu, wstając. Wielu z nich płakało. Oficerowie francuscy również wstali i przyłożyli ręce do czoła, salutując. Wstali też esesmani, nie wiedząc najwyraźniej, co ze sobą zrobić²⁷.

²⁵ *Ibidem*, s. 9–22.

²⁶ *Ibidem*, s. 12.

²⁷ *Ibidem*, s. 21–22.

Jak wspomina Mołdawa:

W ślad za polską inicjatywą więźniowie innych narodowości zaczęli również organizować występy. Niemcy śpiewali popularne ballady i kuplety, np. piosenki *Alle Tage ist kein Sonntag*, *Heimat und Sterne* itp., Czesi wyróżniali się śpiewem chóralnym z najbardziej lubianą piosenką przywiezioną z Dachau: *Ta naša pesnička česka*, Rosjanie śpiewali *Katiuszę* i pieśń o Woldze [...]. Cyganie w kilkusetosobowej grupie węgierskiej mieli własną kapelę, która grała czardasze i dumki. Jugosłowianie wprowadzili do repertuaru pieśń *Santa Lucia* i *Addio Mare*²⁸.

Z kolei w fili Gross-Rosen, Brieg-Pampitz, w noc sylwestrową wspomnianego 1944 roku polscy więźniowie zorganizowali pochód karnawałowy z udziałem przebierańców oraz muzykantów grających na skrzypcach, piszczałkach, blaszanych talerzach i czymś w rodzaju werbli. Władysław Sankowski wspominał, że straż obozowa zwabiona hałasem wyszła przed bramę. Więzień przebrany za zakonniką z krzyżem w ręku uroczyście błogosławił zebranych po drugiej stronie drutów esesmanów, halabardnik po uciszeniu orkiestry wygłosił mowę i złożył im życzenia w języku polskim, które brzmiały mniej więcej tak:

O ty waleczny narodzie [...] odizolowany drutami o wysokim napięciu, z bronią gotową do strzału przeciwko tym oto biednym, ale bogatym tłumem więźniów, którzy jednogłośnie składają Ci [...] w tym przełomowym dniu Roku Pańskiego 1944 na 1945 życzenia najlepsze – pozostaniec za drutami jak najdłużej, niech druty o wysokim napięciu strzegą Was i Wasze rodziny przed gniewem Boga, bo przed gniewem narodów nic was nie ustrzeże²⁹.

Rapportführer pogroził wówczas uczestnikom pochodu i złowieszczo ostrzegł: „weiter, aber ohne politisch”³⁰.

Niedługo po tych wydarzeniach zaczęły wyruszać z kolejnych obozów „marsze śmierci”. Nie znalazłam żadnych śladów świadczących o tym, że i im towarzyszyły śpiewane piosenki bądź marsze grane przez orkiestry obozowe. Więźniowie, skrajnie wyczerpani pobytem w obozach i morderczą pracą, przemierzający wielokilometrowe odcinki w mrozie, bez ciepłej odzieży i cierpiący głód, nie byli już najprawdopodobniej w stanie podjąć takiego wysiłku.

Przytoczone przykłady pokazują, że codzienność w hitlerowskich obozach koncentracyjnych była pełna sprzeczności. Starłam się dowiedzieć, iż patrząc na tę rzeczywistość przez pryzmat wypełniających ją dźwięków, mamy szansę zajrzeć głębiej w wielowarstwową przestrzeń nazistowskich instytucji terroru i destrukcji. Dlatego też, odchodząc od tradycyjnych ujęć historycznych, zaproponowałam uruchomienie

²⁸ M. Mołdawa, *op. cit.*, s. 160.

²⁹ *Przeżyliśmy Gross-Rosen...*, t. 1, z. 1, s. 31.

³⁰ *Ibidem*.

szerokiego i zintegrowanego „myślenia sonicznego” o funkcjonowaniu obozów, o codziennym życiu przebywających w nich więźniów. Nade wszystko jednak w realizacji podjętego tematu przyswiecał mi następujący cel: aby zadawane od dziesięcioleci pytanie o to, jak do opisywanych tu sytuacji mogło dojść, zachowało swoją wagę i wywoływało grozę.

Bibliografia

- Brauer Juliane, *Lieder aus den nationalsozialistischen Konzentrationslagern. Geschichte(n), Erinnerung und Rezeption*, [w:] *Berichte, künstlerische Werke und Erzählungen von NS-Verfolgten*, hrsg. Dagmar Knellessen, Ralf Possekel im Auftrag der Stiftung Erinnerung, Verantwortung, Zukunft, [w serii:] „Bildungsarbeit mit Zeugnissen”, Bd. 1, Berlin 2015.
- Dobkiewicz Agnieszka, *Mala Norymberga. Historie katów z Gross-Rosen*, Kraków 2020.
- Fackler Guido, „*Des Lagers Stimme*”. *Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936*, Bremen 2000.
- Fackler Guido, *Muzyka w obozach koncentracyjnych 1933–1945*, tłum. Sławomir Wieczorek, „Muzykalia” 2008, z. 6: *Judaica 1*.
- Fiedor Karol, *Obóz koncentracyjny we Wrocławiu w 1933 r. (na podstawie pamiętników byłych więźniów)*, „Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka” 1967, R. 22, nr 1–2.
- Gross-Rosen*, [w:] *Holocaust Encyclopedia*, United States Holocaust Memorial Museum, [online:] <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/gross-rosen> [1.06.2023].
- Historia KL Gross-Rosen*, Muzeum Gross-Rosen w Rogoźnicy, [online:] <https://www.gross-rosen.eu/historia-kl-gross-rosen/> [1.06.2023].
- Hytrek-Hryciuk Joanna, *Wrocławskie filie KL Gross-Rosen*, [online:] <https://www.zajezdnia.org/uploads/media/default/0001/08/aa0622f0328db4f11afc19543a8bd4e8a30c2c9d.pdf> [1.06.2023].
- Krause-Vilmar Dietfried, *Breslau-Dürrgoy*, transl. by Stephen Pallavicini, [w:] *Encyclopedia of Camps and Ghettos, 1933–1945*, Vol. 1: *Early Camps, Youth Camps, and Concentration Camps and Subcamps under the SS-Business Administration Main Office (WVHA)*, ed. by Geoffrey P. Megargee, Bloomington 2009.
- Löbe Paul, *Der Weg war lang. Lebenserinnerungen von Paul Löbe*, 3 Aufl., Berlin 1954.
- Moldawa Mieczysław, *Gross-Rosen. Obóz koncentracyjny na Śląsku*, Warszawa 1967.
- Obóz KZ Dürrgoy*, Polska-org.pl, [online:] https://polska-org.pl/502656,Oboz_KZ_Durrгой.html [1.06.2023].
- Przeżyliśmy Gross-Rosen*, red. Halina Dudowa *et al.*, t. 1, z. 1, Warszawa 1982, [online:] <https://www.gross-rosen.eu/images/2020/12/PGR-T-1-z-1.pdf> [1.06.2023].
- Ruchniewicz Krzysztof, *Zapomniany obóz*, Blog i Historia, 14.02.2016, [online:] <https://krzysztof.ruchniewicz.eu/zapomniany-oboz-2/> [1.06.2023].
- Sandecki Jerzy, *O orkiestrze w Gross-Rosen*, [w:] *Przeżyliśmy Gross-Rosen*, red. Halina Dudowa *et al.*, t. 1, z. 5, cz. 5-1, Warszawa 1982, [online:] <https://www.gross-rosen.eu/images/2020/07/PGR-tom-I-zeszyt-5-cz-5-1.pdf> [1.06.2023].
- Schafer Raymond Murray, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, 2nd ed., Rochester, Vermont 1994.

Skowroński Janusz, Sula Dorota, *KL Gross-Rosen. Kamienne piekło*, Regionalna Grupa Historyczna Schondorf, [online:] <http://www.schondorf.pl/wyprawy/kl-gross-rosen-kamienne-pieklo/> [1.06.2023].

Sula Dorota, *Życie kulturalne i religijne więźniów w KL Gross-Rosen*, Wałbrzych 2007.

Widok Norbert, *Przeżyć*, Wałbrzych 2018.

Dźwięki terroru.

Audiosfera obozów koncentracyjnych na Dolnym Śląsku

Streszczenie

W okresie od 28 kwietnia do 10 sierpnia 1933 roku istniał we Wrocławiu (wówczas Breslau), w dzielnicy Tarnogaj, obóz koncentracyjny, w którym więziono przeciwników politycznych ówczesnego reżimu. Obóz ten, mimo krótkiej działalności, miał cechy późniejszych wielkich obozów koncentracyjnych. Funkcjonowała w nim orkiestra obozowa, która grała na „powitanie” aresztowanych osób i towarzyszyła przemarszom więźniów przez miasto. Dźwięki muzyczne mieszały się z budzącymi grozę komendami strażników i krzykami katowanych ofiar. Wychodząc od idei pejzażu dźwiękowego jako opisanego czasowo i przestrzennie sfery doświadczania fonicznego człowieka, autorka podejmuje próbę odtworzenia audiosfery dolnośląskich obozów, opierając się na zachowanych opisach i wspomnieniach więźniów.

Sounds of Terror.

The Soundscape of the Concentration Camps in Lower Silesia

Summary

In the period from 28 April to 10 August 1933, there was a concentration camp in Wrocław (then Breslau), in the Tarnogaj district, in which political opponents of the regime of that time were imprisoned. This camp, despite its short activity, had the features of the later great concentration camps. There was a camp orchestra in it, which played to 'greet' the arrested people and accompanied the prisoners' march through the city. Musical sounds mingled with the formidable commands of the guards and the screams of the tortured victims. Starting from the idea of a soundscape as a sphere of human phonic experience in time and space, the author tries to recreate the soundscape of Lower Silesian camps based on the preserved prisoners' accounts and memories.

BOŻENA MUSZKALSKA

Profesor doktor habilitowana, pracuje na stanowisku profesora w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego, gdzie pełni funkcję kierownika Zakładu

Antropologii Muzyki oraz studiów podyplomowych Dźwięk i Audiosfera. W centrum jej zainteresowań naukowych znajdują się: muzyka żydowska (śpiew synagogalny, audiosfera żydowskiego Wrocławia), kultury muzyczne Polaków i potomków polskich emigrantów żyjących poza granicami Polski, tradycyjne śpiewy wielogłosowe oraz zagadnienia metodologiczne.

Professor, Habilitated Doctor. She works as an associate professor at the Institute of Musicology at the University of Wrocław, where she is the Head of the Department of Music Anthropology and the Sound and Soundscape Postgraduate Studies. Her research interests focus on: Jewish music (synagogue singing, the soundscape of Jewish Wrocław), musical cultures of Poles and of the descendants of Polish emigrants living outside Poland, traditional polyphonic singing and methodological issues.

PAWEŁ CYLULKO

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

Pięćdziesiąt lat Zakładu Muzykoterapii Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu – historia, tradycja i dorobek

Wprowadzenie

W Polsce na początku lat siedemdziesiątych XX wieku rozeznawaniem zagadnień związanych z korzystnym, prozdrowotnym oddziaływaniem sztuki muzycznej na człowieka zaczynała się zajmować nowa, i jak na owe czasy nowatorska, rodząca się dopiero w praktyce dyscyplina zwana muzykoterapią. Wprowadzali ją do opieki zdrowotnej m.in. lekarze, artyści muzycy, rehabilitanci, pedagodzy, czyniąc to często w intuicyjny sposób, podejmując próby i popełniając błędy, czasem postępując niemal po omacku. W swej bardzo pożytecznej działalności skupiali się najczęściej na pragmatycznych celach prowadzonej terapii, odczuwając jednak niedostatek naukowych opracowań dotyczących podstaw teoretycznych, metodyki praktycznego działania i metodologii badań naukowych na polu muzykoterapii. Metodologia polskiej muzykoterapii charakteryzowała się w tamtym czasie licznymi, różnorodnymi niejasnościami pojęciowymi, a wiele jej obszarów nie zostało jeszcze poznanych lub rozeznane były jedynie w bardzo wąskich zakresach. Należy dodać, że jednocześnie z roku na rok wzrastało w naszym kraju zapotrzebowanie na wykwalifikowane kadry muzykoterapeutów przygotowanych do pracy w różnych sektorach życia społecznego.

W tak skomplikowanej sytuacji muzykoterapia została w Polsce pioniersko wprowadzona jako dyscyplina uniwersytecka w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej (PWSM), obecnie Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego (AMKL), we Wrocławiu, a następnie była dynamicznie rozwijana, wzbogacana i wdrażana do

wyższego szkolnictwa muzycznego, służby zdrowia oraz edukacji specjalnej. Tym działaniom od samego początku towarzyszyły nieustanne próby określenia jej statusu naukowego, dynamizowanie procesu jej wyodrębniania jako samodzielnej dyscypliny z pogranicza sztuki oraz nauki, o charakterze zarówno teoretycznym, jak i praktycznym. Stało się to możliwe dzięki ogromnemu, długoletniemu wysiłkowi wielu uprawiających muzykoterapię osób, skupionych od 1972 roku do dnia dzisiejszego wokół wrocławskiego ośrodka.

W 2022 roku minęło 50 lat od powołania pierwszego w Polsce – i przez ćwierć wieku jedyne – Zakładu Muzykoterapii, utworzonego w AMKL. W roku 2023 natomiast upłynęło 50 lat od zainaugurowania na tej uczelni pierwszych w naszym kraju studiów wyższych z zakresu muzykoterapii. Te dwa bardzo ważne jubileusze zobowiązują do głębszej refleksji nad wrocławską muzykoterapią¹. Takim właśnie mianem określa się wybitne osoby, ich zespoły, a także historię, tradycję, dorobek i osiągnięcia związane z działalnością artystyczną, naukowo-badawczą, dydaktyczną, terapeutyczną, organizacyjną oraz popularyzatorską wrocławskiego Zakładu Muzykoterapii. Wspomniane rocznice z jednej strony są okazją do przypomnienia istotnych faktów z historii Zakładu, z drugiej zaś rodzą pytania o to, co w jego tradycji i działalności jest trwałe i niezmienne, a co ulotne i przemijające.

Na początku niniejszych rozważań stawiam następującą tezę: Zakład Muzykoterapii Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu jest głównym ośrodkiem naukowo-badawczym w Polsce zajmującym się muzykoterapią uniwersytecką.

Pionierskie działania na polu polskiej muzykoterapii

Utworzenie jesienią 1972 roku w ramach struktur Katedry Kompozycji i Teorii Muzyki ówczesnej PWSM Zakładu Muzykoterapii jako samodzielnej jednostki naukowo-badawczej było kamieniem węgielnym w historii nie tylko wrocławskiej, lecz także polskiej muzykoterapii i dało początek muzykoterapii jako dyscyplinie akademickiej w naszym kraju². Prekursorami i pionierami tych nowatorskich jak na owe czasy poczynań byli muzyk, kompozytor, pedagog prof. dr Tadeusz Natanson (1927–1990) oraz lekarz specjalista psychiatrii, artysta muzyk i rzeźbiarz dr Andrzej Janicki (1927–2020).

¹ P. Cylulko, *Muzykoterapia Wroclawska*, [w:] *Encyklopedia Wroclawia*, red. J. Harasimowicz, wyd. 3 popr. i uzup., Wrocław 2006, s. 572–573.

² P. Cylulko, *Wroclawska muzykoterapia*, [w:] *Muzykoterapia – od pionierskiej działalności do kreatywnej twórczości*, red. P. Cylulko, J. Gładyszewska-Cylulko, [w serii:] „Wroclawska Muzykoterapia”, t. 4, Wrocław 2022, s. 25; P. Cylulko, *Wroclawska Muzykoterapia*, [w:] *Nauka w powojennym Wroclawiu 1945–2015. W 70. rocznicę powstania polskiego środowiska naukowego we Wroclawiu*, red. W. Kucharski, K. Bock-Matuszyk, G. Strauchold, Wrocław 2015, s. 462.

Pierwszy z nich nieustannie poszukiwał analogii między działaniami kompozytora i lekarza w służbie drugiemu człowiekowi. Drugi zaś interesował się możliwościami wykorzystania sztuki, w tym muzyki, w leczeniu osób chorych na schizofrenię³. Do głównych celów działalności Zakładu należały m.in. kształcenie dyplomowanych kadr muzykoterapeutów, przyszłych nauczycieli akademickich, realizowanie własnych i koordynowanie prowadzonych przez inne krajowe placówki projektów badawczych, publikowanie wyników badań, gromadzenie i udostępnianie informacji dotyczących osiągnięć w zakresie muzykoterapii oraz nawiązywanie współpracy z zagranicznymi ośrodkami naukowo-artystycznymi⁴. Zakład działał prężnie do roku 1981 na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki PWSM. W 1981 roku został on zrestrukturyzowany i przekształcony w samodzielny Instytut Muzykoterapii AMKL⁵ – jeden z nielicznych w Europie instytutów działających na prawach wydziału. Zgodnie z zamysłem pionierów miał być to międzyuczelniany instytut o rozbudowanej strukturze organizacyjnej oraz o bogatej obsadzie kadry nauczycieli akademickich⁶. Jego pomysłodawcą, a jednocześnie pierwszym dyrektorem był prof. dr Tadeusz Natanson. W roku 1984 utworzono w ramach Instytutu Zakład Muzykoterapii Ogólnej i Stosowanej. Instytut Muzykoterapii został zlikwidowany w 1986 roku na skutek reorganizacji struktur uczelni, natomiast studia z zakresu muzykoterapii zostały podporządkowane nowo utworzonemu Wydziałowi Teoretyczno-Pedagogicznemu.

W latach 1989–1991 na terenie wrocławskiej uczelni muzycznej działała prężnie pierwsza i przez wiele lat jedyna w Polsce Katedra Arteterapii. Dzięki temu, że w jej strukturach podejmowali aktywność różni profesjonaliści (m.in. muzykoterapeuci, choreoterapeuci, biblioterapeuci, muzycy, plastycy, aktorzy, pisarze, lekarze, psycholodzy, pedagodzy, socjolodzy), pełniła ona funkcję międzyuczelnianego ośrodka naukowo-badawczego. Kierownikiem Katedry Arteterapii był prof. Leon Hanek. W tym czasie Zakład Muzykoterapii organizacyjnie podlegał Katedrze Arteterapii, która w dalszej perspektywie miała przejść reorganizację, dzieląc się na Ośrodek Badawczo-Rozwojowy Arteterapii i Katedrę Muzykoterapii, do czego

³ A. Janicki, *Dwadzieścia pięć lat muzykoterapii wrocławskiej*, [w:] *Muzykoterapia w agresji, lęku i cierpieniu*, red. S. Sidorowicz, P. Cylulko, „Zeszyt Naukowy”, nr 76, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2000, s. 15; T. Natanson, *Wstęp do nauki o muzykoterapii*, Wrocław 1979, s. 9.

⁴ *Regulamin działalności Zakładu Muzykoterapii przy Katedrze Kompozycji i Teorii Muzyki Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej we Wrocławiu*, „Zeszyt Naukowy”, nr 6, Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna we Wrocławiu, Wrocław 1973, s. 61–63.

⁵ D. Kanafa, *Kalendarium ważniejszych wydarzeń w dziejach Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego*, [w:] *Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu w dziesięciolecie 1998–2008*, red. D. Kanafa, Wrocław 2009, s. 25.

⁶ A. Janicki, *Tadeusz Natanson jako naukowiec, założyciel, kierownik i organizator kierunku studiów „Muzykoterapia”*, [w:] *Moc muzyki – pro memoria Tadeusz Natanson*, red. P. Cylulko „Zeszyt Naukowy”, nr 73, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 1998, s. 12.

jednak nie doszło⁷. Godny podkreślenia jest fakt, że to w ramach prac Katedry zostały zainaugurowane w 1990 roku zakrojone na szeroką skalę koncerty muzykoterapeutyczne dla pacjentów placówek służby zdrowia i szkolnictwa specjalnego z terenu Wrocławia oraz okolic. Są one kontynuowane do dnia dzisiejszego przez pracowników Zakładu Muzykoterapii i studentów muzykoterapii.

W roku 1990 w wyniku reformy AMKL przestał funkcjonować Wydział Teoretyczno-Pedagogiczny i powrócono do czterowydziałowej struktury uczelni. Na nowo powstałym Wydziale Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Muzykoterapii zaczął funkcjonować i działa nieprzerwanie do dnia dzisiejszego Zakład Muzykoterapii Ogólnej i Stosowanej. W 2013 roku została przywrócona pierwotna nazwa jednostki – Zakład Muzykoterapii. Przy okazji warto wspomnieć, że pierwszym kierownikiem Zakładu był prof. dr Tadeusz Natanson (1973–1981), następnie funkcję kierownika pełnili: dr Zbigniew Hora, prof. Radomir Reszke, dr Andrzej Janicki (1984–1997), dr hab. Sławomir Krzysztof Sidorowicz, prof. AMKL (1997–2011)⁸ i dr hab. Paweł Cylulko, prof. AMKL (2011–2024), a od 2024 roku pełni ją dr Katarzyna Turek.

Działalność Zakładu Muzykoterapii od początku jego istnienia była bardzo intensywna i wielokierunkowa, a przejawiała się – i nadal się przejawia – na różne sposoby, m.in. przez organizowanie konferencji naukowych o tematyce muzykoterapeutycznej i arteterapeutycznej, prowadzenie prac badawczych, wydawanie polskojęzycznej literatury naukowej z zakresu muzykoterapii oraz arteterapii, kształcenie fachowych kadr muzykoterapeutów w ramach studiów wyższych. Dzięki tak szeroko zakrojonej działalności Zakładu Muzykoterapii miasto Wrocław stało się znaczącym polskim ośrodkiem naukowo-badawczym w dyscyplinie muzykoterapii⁹.

Badania, konferencje, wydawnictwa naukowe z zakresu muzykoterapii i arteterapii

Od początku 1973 roku organizowano w PWSM, a następnie w AMKL, cykliczne konferencje naukowe z zakresu muzykoterapii, początkowo o zasięgu krajowym,

⁷ M. Spólny, *Muzykoterapia we wrocławskiej Akademii Muzycznej – pionierska specjalność w Polsce 1972–1998*, praca magisterska, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 1999, s. 41.

⁸ A. Granat-Janki, *Wydział Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Muzykoterapii*, [w:] *Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu w dziesięciolecie...*, s. 65.

⁹ K. Kielb, *Wydział Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Muzykoterapii*, [w:] *Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. 50 lat 1948–1998*, red. D. Kanafa, Wrocław 1998, s. 25.

a następnie międzynarodowym. Ich prelegentami byli goście m.in. z Austrii, Czechosłowacji, Federacji Rosyjskiej, Francji, Holandii, Jugosławii, Niemiec, NRD, Polski, USA, Węgier, Wielkiej Brytanii oraz z Włoch. Pierwsze z tych konferencji zorganizowane zostały pod wspólną nazwą Ogólnopolskie Spotkania Współpracowników Zakładu Muzykoterapii, a następnie Ogólnopolskie Spotkania Współpracowników Instytutu Muzykoterapii (1973–1990). Oprócz 14 tego typu konferencji odbyły się na terenie AMKL także: Sesja Naukowa pt. „Moc Muzyki – pro memoria Tadeusz Natanson” (1996), Międzynarodowe Jubileuszowe Sympozjum Muzykoterapii nt. „Muzykoterapia w agresji, lęku i cierpieniu” (1998), Jubileuszowa Konferencja Naukowa pt. „30-lecie Wrocławskiej Muzykoterapii” (2003) oraz Seminarium Naukowe nt. „Muzykoterapia w neonatologii” (2008). W 30 rocznicę pierwszej konferencji muzykoterapeutycznej został zainaugurowany nowy cykl konferencji naukowych pod wspólnym tytułem Forum Muzykoterapeutów, a następnie Europejskie Forum Muzykoterapeutów (2003–2022). Konferencje te, zorganizowane ośmiokrotnie, były platformą wymiany doświadczeń i cieszyły się, tak jak poprzednie, bardzo dużym zainteresowaniem oraz uznaniem wśród muzykoterapeutów i profesjonalistów pokrewnych dyscyplin. Warto podkreślić, że w 2016 roku odbyło się w AMKL Europejskie Forum Muzykoterapeutów nt. „45 lat Wrocławskiej Muzykoterapii w centrum Europy” zorganizowane w ramach obchodów „Wrocław 2016 Europejską Stolicą Kultury”. W 2022 roku natomiast, z okazji pięćdziesięciolecia istnienia Zakładu Muzykoterapii, przeprowadzono II Europejskie Forum Muzykoterapeutów pt. „Muzykoterapia w rehumanizacji współczesnego życia”, a w 2023 roku z kolei odbyła się Ogólnopolska Konferencja Naukowa „50 lat studiów muzykoterapii w Polsce”. Przy okazji omawiania wydarzeń z zakresu muzykoterapii nie sposób nie wspomnieć także o pierwszych i jedynych w tamtych czasach konferencjach naukowych poświęconych arteterapii. Były to kolejno: Sesja Naukowa na Temat Arteterapii (marzec 1989), Sesja Naukowa pt. „Teoretyczne podstawy arteterapii” (październik 1989) oraz Sesja Naukowa pt. „Arteterapia a proces leczenia i postępowania psychokorekcyjnego” (1990). Ponadto pracownicy Zakładu Muzykoterapii aktywnie uczestniczą poza terenem AMKL i Wrocławia, a także za granicą, w licznych i różnorodnych kongresach, konferencjach, sympoziach naukowych poświęconych nie tylko muzykoterapii, lecz także innym dyscyplinom sztuki i nauki, takim jak edukacja specjalna, medycyna, teoria muzyki, muzykologia, nauki o zdrowiu, nauki o kulturze fizycznej. W ramach upowszechniania wiedzy z zakresu terapeutycznego oddziaływania sztuki muzycznej pracownicy Zakładu od 1998 roku biorą rokrocznie udział w kolejnych edycjach Dolnośląskiego Festiwalu Nauki, prezentując prelekcje, wykłady, pokazy filmowe, warsztaty, koncerty muzykoterapeutyczne czy spektakle teatralne na terenie Wrocławia oraz innych miast Dolnego Śląska.

Zainaugurowane na PWSM, a kontynuowane na AMKL konferencje naukowe z zakresu muzykoterapii „[...]” zaowocowały podjęciem wielu tematów badawczych,

mających z jednej strony wielkie znaczenie dla praktycznych zastosowań muzykoterapii w lecznictwie psychiatrycznym, w rehabilitacji i pedagogice, z drugiej zaś – inspirujących do pogłębionych analiz teoretycznych”¹⁰. Realizowane przez pracowników Zakładu Muzykoterapii projekty badawcze służą przede wszystkim zgłębianiu skuteczności i efektywności terapeutycznego oddziaływania sztuki muzycznej na współczesnego człowieka, a skupiają się w szczególności na zagadnieniach dotyczących percepcji sztuki muzycznej; jej prozdrowotnego wpływu, analizy substancji muzycznej, programowania muzyki do terapii, historii i teoretycznych podstaw muzykoterapii, metod diagnozy oraz terapii muzycznej itp.¹¹. W ramach działalności Katedry Arteterapii również realizowano badania naukowe, głównie z zakresu muzykoterapii, biblioterapii, choreoterapii, kulturoterapii i relaksacji. Działania badawcze podejmują także studenci muzykoterapii w ramach przygotowywanych pod kierunkiem pedagogów zatrudnionych w Zakładzie Muzykoterapii prac dyplomowych. Tematyka tych prac oscyluje najczęściej wokół zastosowania muzykoterapii i jej poszczególnych subdyscyplin w pracy z dziećmi, młodzieżą i z osobami dorosłymi niepełnosprawnymi lub chorymi.

W roku 1973 AMKL rozpoczęła – jako pierwsza uczelnia w naszym kraju – cykliczną publikację literatury naukowej z zakresu muzykoterapii. Początkowo wydawano „Zeszyty Naukowe”, których liczba wyniosła 17 numerów (1973–2000), następnie opublikowane zostały 2 monografie jednoautorskie (1992, 2004)¹², czasopismo naukowe pt. „Muzykoterapia Polska” (2002–2003) oraz 6 monografii wieloautorskich¹³, w tym 1 w dwóch oddzielnych wolumenach, w języku polskim i angielskim (2010–2023)¹⁴. Warto nadmienić, że aktualnie prace zbiorowe są wydawane w 2 seriach. W ramach pierwszej, pt. „Wrocławska Muzykoterapia”, ukazały się

¹⁰ D. Kanafa, *Działalność naukowo-badawcza*, [w:] *Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. 50 lat...*, s. 48.

¹¹ K. Kukielczyńska-Krawczyk, *Nurt badań o profilu psychofizjologicznym we wrocławskiej muzykoterapii w latach 1972–2021*, [w:] *Muzykoterapia – od pionierskiej działalności...*, s. 59–50.

¹² T. Natanson, *Programowanie muzyki terapeutycznej. Zarys podstaw teoretycznych*, „Zeszyt naukowy”, nr 53, Akademia Muzyczna im. Karol Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 1992; P. Cylulko, *Tyflomuzykoterapia dzieci. Teoria i praktyka muzykoterapii dzieci z niepełnosprawnością wzrokową*, Wrocław 2004.

¹³ W artykule podano stan na rok 2023 – rok pięćdziesięciolecia Zakładu Muzykoterapii. W roku 2024 liczba monografii wieloautorskich wynosi 7 (przyp. red.).

¹⁴ *Tożsamość, transgresja, transdyscyplinarność*, red. P. Cylulko, J. Gładyszewska-Cylulko, Wrocław 2010; *Muzykoterapia – stałość i zmiana*, red. P. Cylulko, J. Gładyszewska-Cylulko, [w serii:] „Wrocławska Muzykoterapia”, t. 1, Wrocław 2014; *Wrocławskie modele muzykoterapii*, red. P. Cylulko, J. Gładyszewska-Cylulko, [w serii:] „Wrocławska Muzykoterapia”, t. 2, Wrocław 2016; *Wrocław Music Therapy Models*, ed. by P. Cylulko, J. Gładyszewska-Cylulko, [w serii:] „Wrocław Music Therapy”, Vol. 2, Wrocław 2016; *Diagnoza i diagnostyka muzykoterapeutyczna*, red. P. Cylulko, J. Gładyszewska-Cylulko, [w serii:] „Wrocławska Muzykoterapia”, t. 3, Wrocław 2020; *Muzykoterapia – od pionierskiej działalności...*; *Muzykoterapia – od*

dotąd 4 tomy (2014–2022). Druga, pt. „Dźwięk – Muzyka – Terapia”, została za-inaugurowana wydaniem pierwszego tomu (2023)¹⁵. Godny podkreślenia jest fakt, że wydawane w ramach prac Zakładu Muzykoterapii oraz Zarządu Głównego Stowarzyszenia Muzykoterapeutów Polskich czasopismo pt. „Muzykoterapia Polska” było na początku XXI wieku jedynym ukazującym się drukiem w Polsce muzykoterapeutycznym periodykiem naukowym. W sumie wydano 8 numerów czasopisma, w tym 2 podwójne. Staraniem pracowników Zakładu Muzykoterapii zapoczątkowano także w Polsce wydawanie cyklicznych naukowych publikacji pod wspólnym tytułem *Arteterapia* (1989–1990).

Przy okazji omawiania literatury przedmiotowej nie można także nie wspomnieć o pierwszej polskojęzycznej publikacji z zakresu muzykoterapii autorstwa Tadeusza Natansona pt. *Wstęp do nauki o muzykoterapii*¹⁶, wydanej przez Zakład Narodowy Ossolińskich we Wrocławiu w roku 1979. Jej koncepcja zrodziła się w Zakładzie Muzykoterapii PWSM już na początku lat siedemdziesiątych XX wieku. Autor w publikacji nakreślił teoretyczne podstawy rodzącej się w naszym kraju nauki o muzykoterapii, m.in. przedstawił założenia teoretyczne polskiej naukowej koncepcji muzykoterapii¹⁷.

Studia wyższe z zakresu muzykoterapii

Kształcenie przyszłych muzykoterapeutów w Polsce na poziomie studiów wyższych zapoczątkowało Podyplomowe Studium Muzykoterapii, uruchomione po raz pierwszy w roku akademickim 1973/1974 przy Wydziale Kompozycji i Teorii Muzyki ówczesnej PWSM. Był to kolejny punkt zwrotny w historii polskiej muzykoterapii, głównie ze względu na wczesne – w stosunku do innych krajów Europy i świata – rozpoczęcie szkolenia profesjonalnych kadr muzykoterapeutów. Polska plasowała się wówczas pod tym względem jako czwarty kraj w Europie – po Austrii, Wielkiej Brytanii i Holandii¹⁸. Studia były realizowane w latach 1973–1987, a obecnie są prowadzone od 1998 roku. Pierwszym kierownikiem Studium był

zainteresowań do praktyki klinicznej, red. P. Cylulko, K. Turek, [w serii:] „Dźwięk – Muzyka – Terapia”, t. 1, Wrocław 2022.

¹⁵ W roku 2024 ukazał się tom drugi serii: *Kulturowe uwarunkowania muzykoterapii*, red. P. Cylulko, K. Turek, [w serii:] „Dźwięk – Muzyka – Terapia”, t. 2, Wrocław 2024 (przyp. red.).

¹⁶ T. Natanson, *Wstęp do nauki...*

¹⁷ P. Cylulko, J. Gładyszewska-Cylulko, *Polska naukowa koncepcja muzykoterapii – w trzydziestolecie wydania książki Tadeusza Natansona Wstęp do nauki o muzykoterapii*, [w:] *Tadeusz Natanson. Kompozytor, uczyony, pedagog*, red. A. Granat-Janki, Wrocław 2010, s. 173–184; T. Natanson, *Wstęp do nauki...*

¹⁸ T. Natanson, *Słowo wstępne na otwarcie spotkania*, „Zeszyt Naukowy”, nr 6..., s. 10.

dr Andrzej Janicki (1973–1987), następnie jednostką kierowała dr Helena Cesarz (1998–2015), a od roku 2018 funkcję tę pełni dr Daniela Colonna Kasjan. W roku akademickim 1980/1981 uruchomiono pięcioletnie magisterskie studia muzykoterapii (1980–1996) jako specjalność na kierunku studiów kompozycja i teoria muzyki. Wart podkreślenia jest fakt, że program tych studiów był wzorowany na amerykańskich i niemieckich programach nauczania muzykoterapii, przy czym różnice odnosiły się głównie do nakładów finansowych związanych z jego realizacją¹⁹. W latach 1993–2002 AMKL oferowała także możliwość studiowania w ramach pozawydziałowych studiów muzykoterapii, przy czym warunkiem podjęcia na nich nauki było studiowanie na innym podstawowym kierunku studiów realizowanym na tej uczelni. Jednocześnie zostały także reaktywowane studia magisterskie na specjalności muzykoterapia, tym razem jednak czteroletnie (2001–2006). W roku akademickim 2006/2007 jednolite studia magisterskie z muzykoterapii zostały zastąpione trzyletnimi studiami licencjackimi (I stopnia) i dwuletnimi uzupełniającymi studiami magisterskimi (II stopnia). Studia te są realizowane do dnia dzisiejszego, na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Muzykoterapii AMKL (kierunek: kompozycja i teoria muzyki, zakres: muzykoterapia). Od samego początku oferowane przez wrocławską uczelnię studia cieszyły się – i nadal się cieszą – bardzo dużą popularnością wśród osób zainteresowanych pracą muzykoterapeutyczną w sektorach opieki zdrowotnej i edukacji specjalnej²⁰. Warto nadmienić, że w ramach struktur Zakładu Muzykoterapii prężnie działa od samego początku Studenckie Koło Naukowe Muzykoterapii (1986–1996 i od 2004). Jego członkowie prowadzą działalność popularyzatorską na rzecz muzykoterapii, organizują sesje, konferencje, kongresy naukowe oraz koncerty muzykoterapeutyczne dla pacjentów, spotkania z wybitnymi terapeutami oraz wyjazdy do innych ośrodków zajmujących się muzykoterapią w naszym kraju. Funkcję opiekuna Koła pełniły następujące osoby: dr Stefan Frejtak (1986–1996, 2004–2005), dr Wiesław Prastowski (2006–2008), dr Helena Cesarz (2008–2010), dr Klaudia Kukielczyńska-Krawczyk (2010–2019), dr Katarzyna Turek (2019–2023). Od 2023 roku Kołem opiekuje się mgr Angelika Wojciechowska.

Omawiając dzieje Zakładu, należy także wspomnieć, że w 1996 roku z okazji 5 rocznicy tragicznej śmierci prof. dr. Tadeusza Natansoną jedna z sal wykładowych AMKL otrzymała imię Profesora, którego uhonorowano ufundowaną przez pracowników Zakładu tablicą pamiątkową z inskrypcją „Sala wykładowa im. Tadeusza Natansoną” oraz mosiężną płaskorzeźbą logo Zakładu autorstwa dr. Andrzeja Janickiego, który był pomysłodawcą całego wydarzenia. W roku 2022, w 50 rocznicę istnienia i działalności Zakładu Muzykoterapii, Senat AMKL – na wniosek kierownika

¹⁹ A. Janicki, *Dwadzieścia pięć lat...*, s. 17.

²⁰ A. Granat-Janki, *op. cit.*, s. 65.

Zakładu Muzykoterapii dr. hab. Pawła Cylulki, prof. AMKL – nadał z kolei innej sali dydaktycznej imię dr. Andrzeja Janickiego. Sama uroczystość nadania imienia tego pioniera wrocławskiej muzykoterapii odbyła się w grudniu 2023 roku z okazji pięćdziesięciolecia zainaugurowania pierwszych w Polsce studiów wyższych z zakresu muzykoterapii. Podczas tej uroczystości wspomniana sala otrzymała pamiątkową tablicę z napisem „Sala wykładowa im. dr. Andrzeja Janickiego”.

Ugruntowywanie pozycji dyscypliny muzykoterapii i podnoszenie rangi zawodu muzykoterapeuty

Staraniem dr. Andrzeja Janickiego przy wsparciu prof. dr. Tadeusza Natansona ukazało się w roku 1977 roku pierwsze zarządzenie ministra zdrowia i opieki społecznej, wówczas Mariana Śliwińskiego, dotyczące zatrudnienia polskich muzykoterapeutów na terenie placówek służby zdrowia w ramach kompleksowych działań leczniczych²¹. Natomiast w 1996 roku, także z inicjatywy dr. Andrzeja Janickiego oraz członków założycieli wywodzących się z pracowników Zakładu Muzykoterapii, zostało zarejestrowane Stowarzyszenie Muzykoterapeutów Polskich. Terenem działalności Stowarzyszenia jest Rzeczpospolita Polska, a siedziba Zarządu Głównego znajduje się w budynku AMKL. Powołanie pierwszej i jedynej w tamtym czasie krajowej organizacji branżowej muzykoterapeutów było kolejnym momentem zwrotnym w historii polskiej muzykoterapii²². Zgodnie ze statutem²³ celem działalności Stowarzyszenia jest rozwijanie i popularyzowanie muzykoterapii jako nauki i zawodu oraz dbałość o to, by dyscyplina ta w zgodzie z wartościami humanistycznymi służyła ludziom pomocą w przywracaniu i utrzymaniu zdrowia. „Stowarzyszenie zostało zarejestrowane w Światowej Federacji Muzykoterapii, stając się jej krajowym członkiem, korzystającym z przysługujących praw”²⁴. Jednocześnie Stowarzyszenie jest także aktywnym członkiem Europejskiej Federacji Muzykoterapii (European Music Therapy Confederation – EMTC). Pierwszym przewodniczącym jego Zarządu Głównego – oraz Prezesem Honorowym – był dr Andrzej Janicki (1996–2003), następnie funkcję tę pełnili dr hab. Paweł Cylulko, prof. AMKL (2003–2012) i dr Agnieszka Szymajda (2013–2023), a obecnie przewodniczącą jest dr hab. Lidia Kataryńczuk-Mania,

²¹ *Dziennik Urzędowy Ministerstwa Zdrowia i Opieki Społecznej*, nr 10, z dnia 12 lipca 1977, poz. 32, Warszawa 1977.

²² P. Cylulko, *Stowarzyszenie Muzykoterapeutów Polskich*, [w:] *Encyklopedia Wrocławia...*, s. 841.

²³ *Statut Stowarzyszenia Muzykoterapeutów Polskich*, „Muzykoterapia Polska” 2002, t. 1, nr 1–2, s. 51–66.

²⁴ A. Janicki, *Dwadzieścia pięć lat...*, s. 18.

prof. UZ (od 2023). Pierwszym honorowym członkiem Stowarzyszenia Muzykoterapeutów Polskich jest dr hab. Paweł Cylulko, prof. AMKL (od 2023).

Należy podkreślić, że pracownicy Zakładu Muzykoterapii AMKL wraz z członkami Zarządu Głównego Stowarzyszenia Muzykoterapeutów Polskich od samego początku podejmowali różnorodne inicjatywy o zasięgu ogólnokrajowym i międzynarodowym, zmierzające do jeszcze większego ugruntowania pozycji dyscypliny muzykoterapii i podniesienia rangi zawodu muzykoterapeuty. Można do nich zaliczyć m.in. współtworzenie pierwszego polskojęzycznego czasopisma naukowego pt. „Muzykoterapia Polska” (2002–2003), zorganizowanie pierwszej oficjalnej wizyty dr Moniki Nöcker-Ribaupierre – Sekretarza Generalnego EMTC – w AMKL (2008), przeprowadzenie „Debaty na temat zawodu muzykoterapeuty” – o zasięgu krajowym (2009), powołanie do życia Krajowej Rady Muzykoterapii (2009), opracowanie i wydanie drukiem *Projekt ustawy o zawodzie muzykoterapeuty*²⁵ (2011) oraz przeprowadzenie „Ogólnopolskiej debaty na temat projektu ustawy o zawodzie muzykoterapeuty” (2011). Pierwsza z wymienionych debat miała na celu rozeznanie aktualnej sytuacji zawodowej polskich muzykoterapeutów. Było to wyjątkowe wydarzenie w naszym kraju, stanowiące ewenement zarówno w kręgach muzykoterapeutów, jak i w środowisku arteterapeutów. Druga debata poświęcona została dyskusji środowiskowej nad projektem kluczowego dla muzykoterapeutów dokumentu. Do zasadniczych poczynań Krajowej Rady Muzykoterapii, której siedziba mieści się w AMKL, należało opracowanie merytoryczne wspomnianego branżowego dokumentu obowiązującego wszystkich polskich muzykoterapeutów (2009–2011). Jego publikacja oraz poddanie go środowiskowej dyskusji stanowiły kolejne bardzo ważne wydarzenia w historii polskiej muzykoterapii. Przewodniczącym Krajowej Rady Muzykoterapii od samego początku jest dr hab. Paweł Cylulko, prof. AMKL (od 2009). Warto nadmienić także, że w ciągu 27 lat pracownicy Zakładu Muzykoterapii zorganizowali wraz z członkami Zarządu Głównego Stowarzyszenia Muzykoterapeutów Polskich Kurs Szkoleniowo-Zawodowy pt. „Wstęp do muzykoterapii” (1997) oraz 12 Spotkań Szkoleniowo-Organizacyjnych (1996–2012).

Kalendarium ważniejszych wydarzeń w dziejach Zakładu Muzykoterapii AMKL (PWSM) w latach 1972–2023

1972 r.

- powołanie do życia Zakładu Muzykoterapii PWSM;

²⁵ *Projekt ustawy o zawodzie muzykoterapeuty. Materiały do konsultacji środowiskowej*, oprac. i red. P. Cylulko, Wrocław 2011.

1973 r.

- zainauguowanie konferencji naukowych o tematyce muzykoterapeutycznej;
- zapoczątkowanie wydawania polskojęzycznej literatury naukowej z zakresu muzykoterapii;
- wprowadzenie muzykoterapii do szkolnictwa wyższego i uruchomienie Podyplomowego Studium Muzykoterapii;

1980 r.

- uruchomienie jednolitych pięcioletnich studiów magisterskich w specjalności muzykoterapia;

1981 r.

- utworzenie Instytutu Muzykoterapii AMKL, który powstał w wyniku przekształcenia Zakładu Muzykoterapii;

1984 r.

- utworzenie w ramach Instytutu Zakładu Muzykoterapii Ogólnej i Stosowanej AMKL;

1986 r.

- powołanie Studenckiego Koła Naukowego Muzykoterapii w ramach struktur Zakładu Muzykoterapii Ogólnej i Stosowanej;

1989 r.

- utworzenie Katedry Arteterapii AMKL;
- zainauguowanie konferencji naukowych z zakresu arteterapii;
- zapoczątkowanie wydawania polskojęzycznej literatury naukowej z zakresu arteterapii;

1993 r.

- uruchomienie pozawydziałowych studiów muzykoterapii;

1996 r.

- powołanie do życia Stowarzyszenia Muzykoterapeutów Polskich z siedzibą Zarządu Głównego w AMKL;
- nadanie jednej z sal wykładowych AMKL imienia prof. dr. Tadeusza Natansonu i umieszczenie przy niej pamiątkowej tablicy wraz z mosiężną płasko-rzeźbą logo Zakładu Muzykoterapii;

1998 r.

- reaktywowanie Podyplomowych Studiów Muzykoterapii AMKL;

2001 r.

- reaktywowanie jednolitych studiów magisterskich w specjalności muzykoterapia w formule czteroletniej;

- 2003 r.
- zorganizowanie pierwszego Forum Muzykoterapeutów na terenie AMKL;
- 2006 r.
- uruchomienie dwustopniowych studiów I i II stopnia, początkowo w specjalności muzykoterapia, a następnie z zakresu muzykoterapii;
- 2008 r.
- pierwsza oficjalna wizyta dr Moniki Nöcker-Ribaupierre – Sekretarza Generalnego EMTC – w AMKL;
- 2009 r.
- przeprowadzenie „Ogólnopolskiej debaty na temat zawodu muzykoterapeuty” w AMKL;
 - powołanie do życia Krajowej Rady Muzykoterapii z siedzibą w AMKL;
- 2011 r.
- wydanie drukiem *Projektu ustawy o zawodzie muzykoterapeuty*;
 - przeprowadzenie „Ogólnopolskiej debaty na temat projektu ustawy o zawodzie muzykoterapeuty”;
- 2013 r.
- przywrócenie pierwotnej nazwy jednostki – Zakład Muzykoterapii AMKL;
- 2014 r.
- zapoczątkowanie wydawania serii wydawniczej pt. „Wrocławska Muzykoterapia”;
- 2016 r.
- zorganizowanie Europejskiego Forum Muzykoterapeutów pt. „45 lat Wrocławskiej Muzykoterapii w centrum Europy”;
- 2022 r.
- zorganizowanie II Europejskiego Forum Muzykoterapeutów pt. „Muzykoterapia w rehumanizacji współczesnego życia” z okazji pięćdziesięciolecia powołania do życia pierwszego w Polsce Zakładu Muzykoterapii;
 - nadanie przez Senat AMKL sali dydaktycznej imienia dr. Andrzeja Janickiego;
- 2023 r.
- zapoczątkowanie wydawania serii wydawniczej pt. „Dźwięk – Muzyka – Terapia”;
 - zorganizowanie Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej „50 lat studiów muzykoterapii w Polsce” z okazji 50 rocznicy powołania na AMKL pierwszych w naszym kraju studiów wyższych z zakresu muzykoterapii;
 - uroczyste nadanie jednej z sal wykładowych AMKL imienia dr. Andrzeja Janickiego i umieszczenie przy niej pamiątkowej tablicy.

Zakończenie

Pół wieku działalności artystycznej, naukowo-badawczej, dydaktycznej, popularyzatorskiej i organizacyjnej Zakładu Muzykoterapii AMKL (dawniej PWSM) jest zasługą kilku pokoleń, głównie muzyków, muzykoterapeutów, pedagogów, psychologów, lekarzy oddanych całym sercem rozwijaniu dyscypliny naukowej, jaką jest muzykoterapia, oraz kształceniu jej profesjonalistów. Pionierom i twórcom jednostki oraz ich kontynuatorom zawsze przyświecała idea służenia drugiemu człowiekowi, nauce oraz kulturze muzycznej Wrocławia i Polski.

Nawiązując do postawionej we wstępie niniejszej pracy tezy, można z całą pewnością twierdzić, że Zakład Muzykoterapii Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu jest głównym zajmującym się muzykoterapią ośrodkiem naukowo-badawczym w Polsce, przy czym jego fenomen i potencjał polegają m.in. na:

- unikatowej działalności pionierów muzykoterapii,
- wprowadzeniu muzykoterapii jako dyscypliny uniwersyteckiej do wyższego szkolnictwa artystycznego w Polsce,
- wypracowaniu autorskich strategii działania badawczego i realizowaniu profesjonalnych badań naukowych na polu muzykoterapii,
- wypracowaniu autorskich metod kształcenia i rozwijania kompetencji zawodowych dyplomowanych muzykoterapeutów,
- wytyczeniu głównych kierunków rozwoju rodzimej muzykoterapii jako nauki (teorii), praktyki klinicznej (doświadczenia) i zawodu (metodyki),
- stworzeniu prototypowych wzorców służących organizowaniu i prowadzeniu kształcenia zawodowego na poziomie studiów wyższych z zakresu muzykoterapii w Polsce,
- wypracowaniu oryginalnych autorskich modeli postępowania muzykoterapeutycznego,
- podnoszeniu kwalifikacji zawodowych i naukowych przedstawicieli muzykoterapii,
- umacnianiu wizerunku muzykoterapii i ugruntowywaniu jej pozycji wśród innych dyscyplin sztuki oraz nauki,
- nawiązywaniu współpracy z ośrodkami zagranicznymi,
- podnoszeniu rangi zawodu muzykoterapeuty w Polsce.

Całą bardzo bogatą pięćdziesięcioletnią spuścizną będącą wynikiem działalności jednostki naukowo-badawczej, jaką jest Zakład Muzykoterapii AMKL, najtrafniej opisują słowa prof. dr hab. Anny Granat-Janki, która zauważa, że Zakład Muzykoterapii AMKL „do dziś pozostaje najważniejszym centrum muzykoterapii w Polsce”²⁶.

²⁶ A. Granat-Janki, *op. cit.*, s. 65.

Bibliografia

- Cylulko Paweł, *Tyflomuzykoterapia dzieci. Teoria i praktyka muzykoterapii dzieci z niepełnosprawnością wzrokową*, Wrocław 2004.
- Cylulko Paweł, *Muzykoterapia Wroclawska*, [w:] *Encyklopedia Wrocławia*, red. Jan Harasimowicz, wyd. 3 popr. i uzup., Wrocław 2006.
- Cylulko Paweł, *Stowarzyszenie Muzykoterapeutów Polskich*, [w:] *Encyklopedia Wrocławia*, red. Jan Harasimowicz, wyd. 3 popr. i uzup., Wrocław 2006.
- Cylulko Paweł, *Wroclawska Muzykoterapia*, [w:] *Nauka w powojennym Wrocławiu 1945–2015. W 70. rocznicę powstania polskiego środowiska naukowego we Wrocławiu*, red. Wojciech Kucharski, Katarzyna Bock-Matuszyk, Grzegorz Strauchold, Wrocław 2015.
- Cylulko Paweł, *Wroclawska muzykoterapia*, [w:] *Muzykoterapia – od pionierskiej działalności do kreatywnej twórczości*, red. Paweł Cylulko, Joanna Gładyszewska-Cylulko, [w serii:] „Wrocławska Muzykoterapia”, t. 4, Wrocław 2022.
- Cylulko Paweł, Gładyszewska-Cylulko Joanna, *Polska naukowa koncepcja muzykoterapii – w trzydziestolecie wydania książki Tadeusza Natanson Wstęp do nauki o muzykoterapii*, [w:] *Tadeusz Natanson. Kompozytor, uczonek, pedagog*, red. Anna Granat-Janki, Wrocław 2010.
- Diagnoza i diagnostyka muzykoterapeutyczna*, red. Paweł Cylulko, Joanna Gładyszewska-Cylulko, [w serii:] „Wrocławska Muzykoterapia”, t. 3, Wrocław 2020.
- Dziennik Urzędowy Ministerstwa Zdrowia i Opieki Społecznej*, nr 10, z dnia 12 lipca 1977, poz. 32, Warszawa 1977.
- Granat-Janki Anna, *Wydział Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Muzykoterapii*, [w:] *Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu w dziesięciolecie 1998–2008*, red. Dorota Kanafa, Wrocław 2009.
- Janicki Andrzej, *Tadeusz Natanson jako naukowiec, założyciel, kierownik i organizator kierunku studiów „Muzykoterapia”*, [w:] *Moc muzyki – pro memoria Tadeusz Natanson*, red. Paweł Cylulko, „Zeszyt Naukowy”, nr 73, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 1998.
- Janicki Andrzej, *Dwadzieścia pięć lat muzykoterapii wrocławskiej*, [w:] *Muzykoterapia w agresji, lęku i cierpieniu*, red. Sławomir Sidorowicz, Paweł Cylulko, „Zeszyt Naukowy”, nr 76, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2000.
- Kanafa Dorota, *Działalność naukowo-badawcza*, [w:] *Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. 50 lat 1948–1998*, red. Dorota Kanafa, Wrocław 1998.
- Kanafa Dorota, *Kalendarium ważniejszych wydarzeń w dziejach Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego*, [w:] *Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu w dziesięciolecie 1998–2008*, red. Dorota Kanafa, Wrocław 2009.
- Kiełb Krystian, *Wydział Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Muzykoterapii*, [w:] *Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. 50 lat 1948–1998*, red. Dorota Kanafa, Wrocław 1998.
- Kukielczyńska-Krawczyk Klaudia, *Nurt badań o profilu psychofizjologicznym we wrocławskiej muzykoterapii w latach 1972–2021*, [w:] *Muzykoterapia – od pionierskiej działalności do kreatywnej twórczości*, red. Paweł Cylulko, Joanna Gładyszewska-Cylulko, [w serii:] „Wrocławska Muzykoterapia”, t. 4, Wrocław 2022.
- Muzykoterapia – stałość i zmiana*, red. Paweł Cylulko, Joanna Gładyszewska-Cylulko, [w serii:] „Wrocławska Muzykoterapia”, t. 1, Wrocław 2014.
- Muzykoterapia – od pionierskiej działalności do kreatywnej twórczości*, red. Paweł Cylulko, Joanna Gładyszewska-Cylulko, [w serii:] „Wrocławska Muzykoterapia”, t. 4, Wrocław 2022.

- Muzykoterapia – od zainteresowań do praktyki klinicznej*, red. Paweł Cylulko, Katarzyna Turek, [w serii:] „Dźwięk – Muzyka – Terapia”, t. 1, Wrocław 2022.
- Natanson Tadeusz, *Słowo wstępne na otwarcie spotkania*, „Zeszyt Naukowy”, nr 6, Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna we Wrocławiu, Wrocław 1973.
- Natanson Tadeusz, *Wstęp do nauki o muzykoterapii*, Wrocław 1979.
- Natanson Tadeusz, *Programowanie muzyki terapeutycznej. Zarys podstaw teoretycznych*, „Zeszyt naukowy”, nr 53, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 1992.
- Pijarowska Aleksandra, *Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu*, [w:] *Wrocławskie środowisko akademickie. Twórcy i ich uczniowie*, red. Adam Chmielewski *et al.*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2007.
- Projekt ustawy o zawodzie muzykoterapeuty. Materiały do konsultacji środowiskowej*, oprac. i red. Paweł Cylulko, Wrocław 2011.
- Regulamin działalności Zakładu Muzykoterapii przy Katedrze Kompozycji i Teorii Muzyki Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej we Wrocławiu*, „Zeszyt Naukowy”, nr 6, Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna we Wrocławiu, Wrocław 1973.
- Spólny Małgorzata, *Muzykoterapia we wrocławskiej Akademii Muzycznej – pionierska specjalność w Polsce 1972–1998*, praca magisterska, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 1999.
- Statut Stowarzyszenia Muzykoterapeutów Polskich*, „Muzykoterapia Polska” 2002, t. 1, nr 1–2.
- Tożsamość, transgresja, transdyscyplinarność*, red. Paweł Cylulko, Joanna Gładyszewska-Cylulko, Wrocław 2010.
- Wrocławskie modele muzykoterapii*, red. Paweł Cylulko, Joanna Gładyszewska-Cylulko, [w serii:] „Wrocławska Muzykoterapia”, t. 2, Wrocław 2016.
- Wrocław Music Therapy Models*, ed. by Paweł Cylulko, Joanna Gładyszewska-Cylulko, [w serii:] „Wrocław Music Therapy”, Vol. 2, Wrocław 2016.

Pięćdziesiąt lat Zakładu Muzykoterapii Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu – historia, tradycja i dorobek

Streszczenie

Początki muzykoterapii jako dyscypliny akademickiej w Polsce sięgają roku 1972, kiedy to z inicjatywy muzyka, kompozytora, pedagoga prof. dr. Tadeusza Natansona (1927–1990) oraz lekarza specjalisty psychiatrii dr. Andrzeja Janickiego (1927–2020) powołano w ramach struktur Katedry Kompozycji i Teorii Muzyki ówczesnej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej, obecnie Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego, we Wrocławiu, pierwszy – i przez ćwierć wieku jedyny – w naszym kraju Zakład Muzykoterapii. Nowatorska wówczas działalność jego członków umożliwiła z czasem wypracowanie autorskich metod kształcenia i rozwijania kompetencji zawodowych profesjonalistów tej dyscypliny, modeli postępowania muzykoterapeutycznego oraz strategii działania badawczego na jej polu.

Ze względu na swój bogaty i różnorodny dorobek artystyczny, naukowy, badawczy, dydaktyczny, organizacyjny oraz popularyzatorski wrocławska uczelnia muzyczna jest czołowym,

najstarszym i najprężniejszym ośrodkiem akademickim w Polsce zajmującym się muzykoterapią²⁷. Fenomen tego ośrodka polega nie tylko na zainaugurowaniu w naszym kraju naukowo uprawianej muzykoterapii, lecz także na wytyczeniu głównych kierunków jej rozwoju jako nauki i zawodu w służbie potrzebującemu człowiekowi, na prowadzeniu badań empirycznych na jej polu, umacnianiu jej pozycji wśród innych dyscyplin oraz na stworzeniu niemal prototypowych wzorców służących organizowaniu i prowadzeniu kształcenia zawodowego na poziomie studiów wyższych z zakresu muzykoterapii.

Fifty Years of the Music Therapy Department at the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław: History, Tradition and Accomplishments

Summary

The beginnings of music therapy as an academic discipline in Poland date back to 1972, when – on the initiative of Professor Tadeusz Natanson (1927–1990), a musician, composer and teacher, and Doctor Andrzej Janicki (1927–2020), a psychiatrist – the first, and for a quarter of a century the only one in Poland, Department of Music Therapy was established as part of the Chair of Composition and Theory of Music of the then State Higher School of Music, now the Karol Lipiński Academy of Music, in Wrocław. The innovative, for that time, activities conducted by the department members enabled the development of original methods for training music therapy specialists and improving their professional competences, as well as the advancement of models of music therapeutic procedures and research strategies in the field.

Due to its rich and varied artistic, scientific, research, teaching, organisational and popularisation achievements, the academic music therapy centre at the Academy of Music in Wrocław is the leading, the oldest and the most dynamic one in Poland. Its accomplishments consist not only in initiating the academic practice of music therapy in the country, but also in setting the main directions for its development as a discipline and profession in the service of people in need, in conducting empirical research in music therapy, in strengthening its position among other disciplines and in creating almost prototypical models for organising and conducting professional higher education in the field.

PAWEŁ CYLULKO

Profesor AMKL, doktor habilitowany w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej sztuki muzyczne, doktor nauk o kulturze fizycznej w zakresie rehabilitacji

²⁷ A. Pijarowska, *Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu*, [w:] *Wrocławskie środowisko akademickie. Twórcy i ich uczniowie*, red. A. Chmielewski et al., Wrocław–Warszawa–Kraków 2007, s. 633–634.

ruchowej, magister muzykoterapii, magister edukacji muzycznej. Pełni obowiązki pełnomocnika rektora ds. osób niepełnosprawnych w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. Jest przewodniczącym Krajowej Rady Muzykoterapii. Ma w swoim dorobku liczne publikacje z dyscypliny muzykoterapii, w tym trzy monografie oraz artykuły naukowe. Do głównych kierunków jego zainteresowań naukowych należą usprawnianie i wychowanie niepełnosprawnych dzieci z wykorzystaniem terapeutycznych walorów sztuki muzycznej oraz kształcenie adeptów muzykoterapii.

Professor of the Karol Lipiński Academy of Music, Habilitated Doctor of Musical Art, Doctor of Physical Culture in the field of movement rehabilitation, Master of Music Therapy, Master of Music Education; he is Rector's Proxy for Persons with Disabilities at the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław; President of the National Music Therapy Council. He has published numerous texts on music therapy, including three monographs and articles in journals. His main areas of interest include teaching and training children with disabilities using the therapeutic benefits of music and teaching the new generation of music therapists.

4.

**Twórczość kompozytorów śląskich
(XX i XXI wiek)**

Music by Silesian Composers
(20th and 21st Centuries)

TOMASZ KIENIK

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

Jeszcze o mniej znanych kompozycjach Bolesława Szabelskiego – muzyka kameralna i orkiestrowa

Bolesław Szabelski był kompozytorem, który w ciągu ponad osiemdziesięcioletniego życia wypracował znakomity – twórczy i zdyscyplinowany – warsztat muzyczny. Cechuje on zarówno jego kompozycje neoklasyczne i awangardowe (z okresu po 1957 roku), jak i schyłkowe, poddane symplifikacji języka muzycznego. Autor niejednokrotnie podejmował studia analityczne poświęcone niedocenianym utworom Szabelskiego, badając jego symfonie, sonatę organową czy poemat symfoniczny *Mikołaj Kopernik*¹. W polu eksploracji niniejszego opracowania znalazła się niedawno wskrzeszona wykonawczo muzyka kameralna twórcy – *Aforyzmy „9”*² oraz *Preludia*, a także muzyka symfoniczna reprezentowana przez *Toccatę*. Pierwsze dwie kompozycje, należące do tzw. atematycznego okresu twórczości (datowanego od 1958 roku), są w literaturze opisywane, jednak ich całościowy obraz sprawia wrażenie fragmentarycznego. Podobne luki dostrzegamy w opracowaniach poświęconych neoklasycznej *Toccacie*. Warto podjąć więc wysiłek dalszego, pogłębionego badania tych dzieł, których dawne sukcesy na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej

¹ Vide: T. Kienik, *Sonata for Organ by Bolesław Szabelski – Historical, Formal / Genre-Related, Harmonic, and Textural Aspects*, [w:] *Musical Analysis. Historia – Theoria – Praxis*, Vol. 5, ed. by A. Granat-Janki et al., Wrocław 2019, s. 103–122; *idem*, *Poemat symfoniczny Mikołaj Kopernik Bolesława Szabelskiego w świetle techniki kompozytorskiej i tradycji gatunku*, [w:] *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, t. 14, cz. 2, red. A. Granat-Janki et al., Wrocław 2017, s. 277–295; *idem*, *Symfoniizm i technika koncertująca w twórczości Bolesława Szabelskiego*, [w:] *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, t. 13, red. A. Wolański et al., Wrocław 2015, s. 287–295.

² Vide: „*Sto na sto*”, *muzyczne dekady wolności*, box płyt CD, PWM, 2019; *Chyrzyński, Górecki, Knapik, Lasoń, Szabelski*, płyta CD, DUX 0420 / PWM 10190, 2003.

„Warszawska Jesień” przyczyniły się do zorganizowania licznych popremierowych wykonań w drugiej połowie ubiegłego stulecia.

W treści niniejszego opracowania autor chciałby przybliżyć – posługując się analizą numeryczno-serialną, hermeneutyczną, deskryptywną i formalną – wybrane aspekty tych utworów, ze szczególnym uwzględnieniem materiału dźwiękowego, konstrukcji i formy, ekspresji i przesłania.

Przywołanie *Aforyzmów* – dzieła czasowo odległego, bo liczącego już ponad 61 lat – wiąże się z przyznaniem wysokiej rangi tejże kompozycji przez dzisiejszych teoretyków muzyki i popularyzatorów sztuki. Utwór ten znalazł bowiem zaszczytne miejsce w eminentnym projekcie *Sto na sto. Muzyczne dekady wolności*, którego założenia autorzy zdefiniowali następująco:

Powstałe po 1918 roku utwory wskazują na to, co w twórczości rodzimych kompozytorów w ostatnim stuleciu najpiękniejsze, najbardziej wartościowe, swoją oryginalnością i estetyczną odrębnością z powodzeniem oddziałujące na światowy krwiobieg kultury muzycznej³.

Trwające 5 minut dzieło przeznaczone jest na 9 wykonawców (stąd cyfra w tytule utworu, którego obsada liczy 14 – nie zaś 9 – instrumentów). Leon Markiewicz w poświęconej Szabelskiemu monografii określa je jako punktualistyczne, wykorzystujące tzw. technikę „hasel” oraz dialogi i imitacje⁴. Opinia innego muzykologa – Tadeusza A. Zielińskiego – zamieszczona na łamach „Ruchu Muzycznego” akcentuje w utworze cechy takie jak zwięzłość, świetnie wyrażona forma, wyczucie czasu oraz absorbowanie uwagi i emocji słuchacza⁵, co zbieżne jest z sukcesem, jaki dzieło osiągnęło podczas Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” w 1962 roku, wykonane pod nieplanowaną wcześniej dyрекcją Karola Stryi⁶. Tenże artysta tak wyraził się o ówczesnej muzyce Szabelskiego:

³ *O projekcie, Sto na Sto. Muzyczne Dekady Wolności*, [online:] <http://stonasto.pl/> [3.02.2022].

⁴ L. Markiewicz, *Bolesław Szabelski – życie i twórczość*, Kraków 1995, s. 90. Zastosowane przez Markiewicza określenie „imitacje” jest dyskusyjne, sugeruje on bowiem, że są to imitacje szczególnego rodzaju, nie powtarza się w nich najkrótszy nawet odcinek melodyczny, linie charakteryzują się różnorodnością interwałów i gęstością (a więc zmiennością) rytmiczną. Przypisanie więc tych zjawisk do tradycyjnie rozumianej muzycznej formuły imitacji wydaje się co najmniej wątpliwe z perspektywy definicji terminu. Na s. 150 Markiewicz sygnalizuje, że pierwiastek punktualistyczny *Aforyzmów* nie jest już tak oczywisty jak w innych utworach tego samego okresu.

⁵ T.A. Zieliński, *O muzyce polskiej na festiwalu dobrze i źle*, „Ruch Muzyczny” 1962, nr 22, s. 3–6.

⁶ Dyrygent z sukcesem i niemal po jednej nocy przygotowań i próbie zastąpił zapowiedzianego Bruna Madernę, kierującego Melos Ensemble, a kompozycję bisowano.

Mysłał, wytyczał i tworzył linearnie. Jego utwory wciągają zarówno słuchacza, jak i wykonawców w orbitę emocjonalności i zaangażowania. Jego muzyka jest absolutna, ale równocześnie przebogata w wewnętrzną ekspresję i kolorystyczną wyrazowość⁷.

Aforyzmy „9” są z punktu widzenia techniki kompozytorskiej utworem dodekafonicznym. Przygodę Szabelskiego z dwunastotonowością Zygmunt Folga relacjonuje następująco:

Szabelski zasłyszal po raz pierwszy o dodekafonii około roku 1930 [...]. Świeżo przybyły na Śląsk Szabelski [...] miał okazję poznać pierwszy utwór dodekafoniczny za sprawą ówczesnego Dyrektora Konserwatorium Witolda Friemanna. Przegląd utworu [*Musique de ballet*] Józefa Kofflera – T.K.] nie wywołał ani na Szabelskim, ani na Friemannie większego wrażenia [...]⁸.

Dopiero Webernowska kompozycja *Das Augenlicht*, której przysłuchiwał się Szabelski podczas próby orkiestry w Katowicach, poznając owo dzieło tak audialnie, jak i wizualnie (z partytury), przyniosła kompozytorowi nową fascynację i dokonała przełomu, objawiającego się obecnością punktualistycznych faktur w jego *Sonetach* (1958)⁹. Wtedy jednak nie wpłynęła jeszcze na skuteczną realizację idei serialnego kształtowania materiału wysokościowego, lecz stała się katalizatorem późniejszych działań. *Sonety* stanowią rodzaj „przystanku” na drodze do dodekafonii seryjnej, sytuując się niemalże w obrębie wiedeńskiej *die freie Atonalität*, metody komponowania pozbawionej – tak w wersji Szabelskiego, jak i u wczesnego Schönberga – kostycznych reguł strukturyzowania wysokości dźwięku. W wypadku obu twórców mamy do czynienia z zastosowaniem swobodnych kompleksów dwunastotonowych i zdwojeń czy powtórzeń składników chromatycznej „dwunastki”. W *Sonetach* dwukrotnie prezentuje Szabelski kompletny materiał dwunastotonowy serii bez powtórzeń¹⁰, a w pozostałych przypadkach o następstwie dźwięków decyduje ich całkowicie intuicyjny wybór. W bardziej tradycyjny sposób kompozytor eksploatuje serię w kolejnym utworze – w *Improwizacjach* (1959), choć nie lokuje jej w incipicie dzieła, a dopiero w dalszym jego przebiegu (*Adagio*). Dopuszcza również operowanie jej izolowanymi podzbiorami. Także w tym wypadku dodekafonia została potraktowana przez Szabelskiego swobodnie, nie stanowiąc zdyscyplinowanego fundamentu technicznego działań kompozytorskich, a jedynie rodzaj prowizorycznego rusztowania. W innej kompozycji – *Wierszach* (1960–1961) – zauważyć można analogiczną tendencję – tylko w około połowie przebiegu narracji dźwiękowej kompozytor operuje serią w rygorystyczny sposób. Zjawisko to Folga opisał następująco:

⁷ Wypowiedź na prośbę L. Markiewicza, *cit. per.* L. Markiewicz, *op. cit.*, s. 111–112.

⁸ Z. Folga, *Początki dodekafonii u Bolesława Szabelskiego*, „Zeszyt Naukowy”, nr 11, Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Katowicach, Katowice 1974, s. 14.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, s. 16–17.

Szabelski stosuje dodekafonię wertykalną, opartą na jednej serii, której poszczególne odmiany realizowane są we współdziałających w poprzek partytury głosach instrumentalnych. Kompozytor rezygnuje z techniki nakładania na siebie [...] dwóch lub więcej konstrukcji seryjnych przeprowadzonych jednocześnie, co najwyżej zdarzają się – i to bardzo rzadko – drobne zażębiecia płaszczyn dwóch odmian serii [...]¹¹.

Wiersze i *Sonety* Szabelskiego wiodą ku właściwej kompozycji będącej przedmiotem analizy. Przywołane zostały w celu wskazania, że omawiane dalej *Aforyzmy* „9”, napisane w maju 1962 roku, oparte zostały na podobnej regule kompozycyjnej, konsekwentnie rozwijanej.

Markiewicz opisał ją w następujący sposób:

Nasilające się tendencje do wielkointerwałowych skoków i unikania powtórzeń dźwięków na korzyść maksymalnego zróżnicowania ich przebiegu stworzyły naturalną podstawę do zastosowania faktury punktualistycznej i techniki dodekafonicznej w okresie atematycznym [...]. Nawet najdłuższe linie w *Aforyzmach* [...] znajdują swe pierwowzory we wcześniejszej twórczości Szabelskiego¹².

Iwona Lindstedt, identyfikując w zapisie *Aforyzmów* klasy wysokości dźwięków tworzących serię: *es-d-b-c-cis-g-gis-b-a-e-f-fis*, wywodzi ją z przestrzennie rozplanowanej, inicjalnej partii smyczków, twierdząc że:

Nigdy materiał seryjny nie jest w całości upostaciowiony horyzontalnie. W dwóch ekstremalnych przypadkach (t. 21 i 22) [właśc. 22 i 23 – T.K.] w jednym głosie instrumentalnym eksponowanych jest jedenaście składników serii w układzie permutowanym, a składnik dopełniający zawiera się w partii innego instrumentu¹³.

Autorka nie dokonuje jednak pełnej analizy utworu, wskazując jedynie na to, że „dominują [w nim – T.K.] trójdźwiękowe upostaciowienia półtonowe” oraz „wszystkie linie wywiedzione są z serii”¹⁴. Nieco dalej podąża Krzysztof Baculewski, podając pierwsze takty *Aforyzmów* jako przykład tzw. *vertikale Dodekaphonie*¹⁵ oraz wskazując na występujący w taktach 8–9 tejsze kompozycji tzw. *duplex*¹⁶. Wielu

¹¹ *Ibidem*, s. 28.

¹² L. Markiewicz, *op. cit.*, s. 154–155.

¹³ I. Lindstedt, *Dodekafonia i serializm w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Lublin 2001, s. 178.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ K. Baculewski, *Współczesność*, cz. 1: 1939–1974, [w serii:] „Historia Muzyki Polskiej”, t. 7, red. S. Sutkowski, Warszawa 1996, s. 242.

¹⁶ *Ibidem*, s. 252. Według Baculewskiego zjawisko duplexu występuje, „jeżeli dźwięk wspólny dla dwóch serii zostaje wyniesiony do innego głosu” (s. 333). Autor potwierdza istnienie innych dupleksów oraz tzw. mostków w omawianej kompozycji Szabelskiego.

istotnych informacji dostarcza tekst Zygmunta Wachowicza¹⁷ (cenny, choć pozbawiony przykładów muzycznych i odniesień do numeracji konkretnych taktów), w którym autor prześledził wyłącznie pojedyncze wystąpienia serii w utworze. Tenże badacz wskazał na hierarchiczność interwałów w serii, identyczność pięciodźwiękowego wycinka serii Szabelskiego z inwersją serii z Webernowskich *Wariacji na orkiestrę* (zob. przykład 1) i na występującą w utworze tendencję do rotacyjnego wprowadzania składników serii związanego z ekspozycją wybranych interwałów. Jego przemyślenia autor niniejszego studium rozwinie w dalszej analizie kompozycji.

The image shows two musical staves in G major. The top staff is labeled 'Webern – Wariacje op. 30, inwersja' and the bottom staff is 'Szabelski – Aforyzmy „9”'. A box labeled 'IDENTYCZNOŚĆ' encloses the first five notes of both series: G, A, B, C, D. Dashed lines connect the remaining notes: E (Webern) to E (Szabelski), F# (Webern) to F# (Szabelski), G (Webern) to G (Szabelski), A (Webern) to A (Szabelski), B (Webern) to B (Szabelski), and C (Webern) to C (Szabelski). A label 'ZBIEŻNOŚĆ' is placed between the staves, indicating convergence.

Przykład 1. Porównanie dwóch serii – z *Wariacji* op. 30 A. Weberna i z *Aforyzmów* „9” B. Szabelskiego. Oprac. własne

Z treści przywołanego tekstu dowiadujemy się również o radykalnym przeskoku stylistycznym, pokrewieństwach z idiomem Webernowskim i o możliwych do zauważenia w *Aforyzmach* odchyleniach od tego idiomu, a także o osobliwych ujęciach ekspresyjnych, zmienności wydarzeń muzycznych, punkcie kulminacyjnym przypadającym w około 2/3 utworu czy o nieregularnym pulsowaniu materii dźwiękowej. Wachowicz dopatruje się też w kompozycji śladów „maksymalnie rozluźnionej sieci zależności funkcyjnych”¹⁸ – o ile nie jest to błąd w druku bądź językowa niezręczność.

Utwór – jak się okazuje w toku dokładniejszej eksploracji – skonstruowany jest z szeregu zestawianych ze sobą dwunastotonowych pół-bloków zakomponowanych przestrzennie, z uwzględnieniem p e r m u t a c j i (znaczącego przedstawienia składników serii w pionie, w poziomie i w płaszczyźnie diagonalnej), r o t a c j i (zamiany kolejności dwóch lub kilku sąsiadujących elementów), a niekiedy e l i z j i (usunięcia) składników serii, rzadziej zaś ich powtórzenia. Stabilizującą rolę odgrywa w kompozycji klasa wysokościowa *dis (es)*, która rozpoczyna utwór i występuje osmiokrotnie jako pierwszy składnik serii. Podobną funkcję spełnia barwa fletu, którą

¹⁷ Z. Wachowicz, *Stare i nowe w twórczości Bolesława Szabelskiego*, „Muzyka” 1964, t. 9, nr 3–4, s. 16–24.

¹⁸ *Ibidem*, s. 23.

kompozytor przypisuje do pierwszego składnika serii aż dwunastokrotnie¹⁹. Nie są to najprawdopodobniej – z racji liczebności – przypadkowe wybory, ani co do wysokości, ani w odniesieniu do źródła dźwięku. Seria oznaczona według kwadratu dodekafonicznego symbolem P_0 ujawnia się w utworze trzy razy, po raz pierwszy w inicjalnym odcinku polifonicznym (zob. przykład 3, s. 221), w postaci permutowanej w takcie 8 oraz w formie niewielkiego pola dźwiękowego fletu, oboju i klarnetu w takcie 35.

Każde ze zidentyfikowanych w utworze pól dwunastotonowych – mimo dość swobodnego operowania składnikami za pomocą permutacji, rotacji, elizji i powtórzeń – da się przyporządkować do konkretnej postaci serii. Należy więc przyjąć ostrożne założenie, że Szabelski mógł szkicować ten i wcześniejsze utwory według klasycznych reguł dodekafonii, ale zważywszy na odchylenia od przyjętego następstwa składników serii i ich niemalże „aerozolowe” rozproszenie, dokonywał stosownych korekt, podejmując na bieżąco decyzje o zamianie kolejności wybranych dźwięków. Być może czynił tak, by przeintelektualizowane (ściśle, dodekafoniczne) układy przekształcić w ich autorskie – słuchowo akceptowalne – warianty i kombinacje. Zbyt dużo w *Aforyzmach* zaobserwować można relacji uporządkowanych, by wykorzystanie serii uznać za „sterowany” przypadek, zbyt mało – by przyznać Szabelskiemu miano dodekafonisty ortodoksyjnego czy choćby zdyscyplinowanego. Następstwo lub zazębianie się (z użyciem m.in. mostków czy duplexów) dwunastotonowych pól – tworzących pojedynczo lub w zestawieniu swoiste samodzielne muzyczne „aforyzmy” – stanowi, co raz jeszcze należy podkreślić, konsekwentnie stosowaną w utworze zasadę, *modus operandi* kompozytora. Pełną analizę kompozycji *Aforyzmy „9”* przedstawiono w tabeli 1 (s. 219–220).

Wybrane „przestrzenie” dwunastotonowe zaprezentowano w przykładach 2 (s. 221), 3 (s. 221) i 4 (s. 222). Wszystkie postaci serii oznaczono według zaprezentowanego w diagramie 1 (s. 223) kwadratu dodekafonicznego.

Przyjęty w *Aforyzmach* nieskomplikowany i segmentowy sposób komponowania, polegający na operowaniu barwnymi, kalejdoskopowo zmieniającymi się kształtami brzmieniowymi, jest w pewnym stopniu zbliżony z techniką kompozytorską zastosowaną przez Kazimierza Serockiego w utworze *Segmenti*. Choć wprowadzone przez Serockiego notacja i regulacja czasu są nowoczesne i ataktowe, a dodekafonia – całkowicie nieseryjna, to oba utwory powstały w tym samym czasie (w roku 1962), oba cechuje miniaturowość (*Segmenti* Serockiego trwają około czterech minut, *Aforyzmy* około pięciu), w obu także dostrzec można redukcjonizm obsadowy, polegający na wyborze izolowanych środków z tradycyjnej, symfonicznej orkiestry. Formotwórczą

¹⁹ W końcowej części kompozycji dwukrotnie bezpośrednio po sobie (t. 61, 63). Podobny przypadek powtarzania inicjalnego składnika serii w partii fletu dwukrotnie po sobie można odnaleźć w t. 21 i 22 oraz 28 i 30. Analogiczna sytuacja występuje w partiach trąbki w t. 41, 43, 44. Powtarzalność takiej procedury jest zastanawiająca, tak jak zastosowanie identycznych klas wysokości dźwięków rozpoczynających sąsiadujące ze sobą pokazy serii, np. w t. 7 i 8 (*dis/es*) albo w t. 23 i 24 (*c*) oraz w t. 67 i 69 (*c*, zob. tabela 1, s. 219–220).

rolę odgrywają w obu wypadkach pola bądź linie dwunastodźwiękowe²⁰. Obie kompozycje mają charakter odcinkowy, arozwojowy²¹, „hasłowy”²², zawierają solowe i polifonizujące moduły czy charakterystyczne interwencje perkusyjne²³. Sam tytuł, *Segmenti*, kieruje uwagę badacza na brak jakichkolwiek odniesień semantycznych w dziele Serockiego, na wykorzystywaną przez niego kategorię czysto techniczną.

Tabela 1. Analiza *Aforyzmu* „9” – postacie serii; występowanie elizji, permutacji i rotacji; wysokości inicjalne serii; powtórzenia składników; instrumentarium; składniki, od których następuje pokaz serii; forma utworu – pokazy kolejnych aforyzmu. W tabeli uwzględniono odcinek nieseryjny²⁴ jedynie w kulminacji, dla czytelności ukazania przebiegu formy. Oprac. własne

Numer „aforyzmu” (numeracja autorska)	#1	#2	#3	#4	#5		
Takt rozpoczynający serię	1	2	5 z przedt.	6		8	9
Seria	P ₀	RI ₄	RI ₅	wysok. swobod. i począt. P ₀	kontyn. P ₀	RI ₃	I ₁₀
Elizja (-nr składnika)	nie	nie	nie	nie		nie	nie
Permutacja/rotacja	tak	tak	tak	tak		tak	tak
Wysokość inicjalna postaci serii (składnik 1)	es ²	e ¹	f ¹	dis ⁴		es ¹	cis ¹
Powtórzenie wybranego składnika / składników serii	nie	nie	nie	tak		nie	nie
Instrument dla inicjalnej wysokości zaprezentowanej postaci serii (składnik 1)	vn	vl	ob	vn		vl	tn
Start od pierwszego składnika serii	tak	nie	nie	tak		nie	tak

²⁰ W wypadku utworu Serockiego mają one formę klasterów, jak również homo- i heterogenicznych formuł ruchowych. *Vide* T. Kienik, *Sonorystyka Kazimierza Serockiego*, Wrocław 2016, s. 207 *et seq.*

²¹ Dorota Krawczyk (*Lutosławski i Serocki – dwa typy kształtowania struktury czasowej*, [w:] *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, red. A. Czekanowska, Kraków 1995) wyróżnia dwa typy budowania struktury formalnej w czasie, przeciwstawiając dynamiczny charakter formy dostrzegalny w spuściźnie Witolda Lutosławskiego (muzyczna „przyczyna” pociąga za sobą „skutek”) formie segmentowej polegającej na zestawianiu struktur. Ta druga metoda ma swoje zastosowanie w *Aforyzmach* „9” Szabelskiego.

²² Sformułowanie „technika hasel” pochodzi od samego Szabelskiego, podaje je L. Markiewicz (*op. cit.*, s. 155).

²³ Wskazane utwory wykazują również wiele istotnych różnic, których ujawnienie mogłoby się stać przyczynkiem do powstania – planowanego przez autora – odrębnego studium porównawczego.

²⁴ Poszczególne aforyzmy przedzielane są interwencjami perkusyjnymi nieuwjętymi w tabeli. Ponadto odcinki nieseryjne (niewymienione w tabeli, towarzyszące seriom lub oddzielające ich pokazy) występują m.in. w t. 6 (fl, cl, vn), t. 34–35 (smyczki), t. 39 (smyczki), a wysokości nieokreślone także w t. 49, 50–53.

Numer „aforyzmu” (numeracja autorska)	#6			#7					#8		
Takt rozpoczynający serię	11	12	13	15	16	17	19	21	22	23	24
Seria	RI ₀	I ₃	RI ₃	P ₂	RI ₁₁	R ₁	P ₁	P ₇	I ₅	R ₆	R ₆
Elizja (-nr składnika)	nie	nie	nie	nie	nie	nie	nie	nie	nie	tak (-4)	tak (-4)
Permutacja/rotacja	tak	tak	tak	tak	tak	tak	tak	nie	tak	tak	tak
Wysokość inicjalna postaci serii (składnik 1)	c ¹	fis ²	dis ¹	f ³	h ²	g ¹	e ¹	b ⁴	gis ¹	c ¹	c ¹
Powtórzenie wybranego składnika / składników serii	nie	nie	nie	nie	nie	nie	nie	nie	nie	nie	nie
Instrument dla inicjalnej wysokości zaprezentowanej postaci serii (składnik 1)	vc	fl	vc	fl	cl	vn	tr	fl	fl	vl	vc
Start od pierwszego składnika serii	tak	tak	tak	nie	nie	tak	tak	tak	tak	tak	tak

Numer „aforyzmu” (numeracja autorska)	#9			#10				#11			#12		
Takt rozpoczynający serię	28	30	30	32	34	35	35	36	37	39	41	43	44
Seria	RI ₄	I ₂	P ₈	I ₀	I ₃	I ₇	P ₀	RI ₇	R ₂	I ₇	RI ₂	I ₂	P ₃
Elizja (-nr składnika)	tak (-4)	tak (-12)	nie	tak (-7)	nie	nie	nie	tak (-5)	nie	nie	tak (-3, 12)	nie	nie
Permutacja/rotacja	tak	Tak	tak	tak	tak	tak	tak	tak	tak	tak	tak	tak	tak
Wysokość inicjalna postaci serii (składnik 1)	e ²	f ²	h	dis	fis ²	ais ²	es ¹	g ²	as	ais ³	d ²	f ²	fis ¹
Powtórzenie wybranego składnika / składników serii	tak	nie	nie	nie	nie	nie	nie	nie	tak	tak	tak	nie	nie
Instrument dla inicjalnej wysokości zaprezentowanej postaci serii (składnik 1)	fl	fl	vc	vl	fl	fl	cl	ob	tn	fl	tr	tr	tr
Start od pierwszego składnika serii	nie	tak	nie	nie	tak	nie	tak	nie	nie	nie	tak	tak	tak

Numer „aforyzmu” (numeracja autorska)	punkt kulmi- nacyjny	#13	#14	#15	#16					#17
Takt rozpoczynający serię	45	54	57	59	61	63	66	67	69	
Seria	układy swobodne	RI ₁	I ₈	RI ₂	I ₀	I ₀	I ₁	I ₉	RI ₀	
Elizja (-nr składnika)	x	nie	nie	tak	nie	nie	tak (-6, 10, 11, 12)	tak (-5, 8)	nie	
Permutacja/rotacja	x	tak	tak	nie	tak	tak	tak	nie	tak	
Wysokość inicjalna postaci serii (składnik 1)	wysokości określone i nieokreślone	des ³	h	d ¹	dis ¹	es ³	e ¹	c ¹	c ⁴	
Powtórzenie wybranego składnika / składników serii	x	tak	nie	tak	tak	nie	nie	nie	tak	
Instrument dla inicjalnej wy- sokości zaprezentowanej po- staci serii (składnik 1)	x	vl	tr	vc	fl	fl	cl	fl	vn	
Start od pierwszego składnika serii	x	nie	tak	tak	nie	tak	nie	tak	tak	

#1

P_0

$\text{♩} = \text{ca } 40$

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

con sord. con sord. con sord.

ppp ppp ppp

sul pont.

#2

$\text{♩} = 50$

3 4 5 6 7

RI₄

f

tmb^p

ppp

Kolejne dźwięki serii (od 8) pojawiają się sukcesywnie dalej w partii fl.

Przykład 2. B. Szabelski, *Aforyzmy „9”*, segmenty („aforyzmy”) nr 1 i 2, t. 1–3. Analiza przebiegu dwunastotonowego – serie P_0 i RI_4 . # oznacza numer kolejnego aforyzmu, cyfry – kolejne dźwięki serii. Na postawie: B. Szabelski, *Aforyzmy „9”* na zespół kameralny, PWM, Kraków 1963, s. 1

P_0

RI_3

I_{10}

RI_0

#4

$\text{♩} = 42$

1 2 3 4 5

pp pp pp

sul pont.

#5

$\text{♩} = 60$

5 6-7 8 9 10 11 12

pp pp pp

sul pont.

#6

$\text{♩} = 38$

7 8 9 10 11

pp pp

ord. 12

ord. 3

Przykład 3. B. Szabelski, *Aforyzmy „9”*, „aforyzmy” nr 4, 5 i 6, t. 6–11. Analiza przebiegu dwunastotonowego – serie P_0 , RI_3 , I_{10} , RI_0 . # oznacza numer kolejnego aforyzmu, cyfry – kolejne dźwięki serii. Na postawie: B. Szabelski, *op. cit.*, s. 6–7

#14

I₈

#13

RI₁

Przykład 4. B. Szabelski, *Aforyzmy „9”*, „aforyzmy” nr 13–14, t. 54–59. Analiza przebiegu dwunastotonowego – serie RI₁, I₈. # oznacza numer kolejnego aforyzmu, cyfry – kolejne dźwięki serii. Na postawie: B. Szabelski, *op. cit.*, s. 34–35

Tego samego stwierdzić nie sposób, analizując omawiane tu *Aforyzmy*, tytuł dzieła denotuje bowiem określony, popularny gatunek literacki. Podążając za cytowaną wcześniej wypowiedzią Karola Stryi, która przywodzi na myśl wspomnianą przez Ryszarda Goliańka „przemilczaną programowość”²⁵, można założyć, że używając terminu „aforyzm”, czyni kompozytor pewną semantyczną aluzję. Obrany tytuł

²⁵ Termin zastosowany przez Constantina Florosa. Vide R.D. Goliańek, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań 1998, s. 41.

	I ₀	I ₁₁	I ₈	I ₉	I ₁₀	I ₄	I ₅	I ₇	I ₆	I ₁	I ₂	I ₃	
P ₀	dis	d	h	c	cis	g	gis	ais	a	e	f	fis	R ₀
P ₁	e	dis	c	cis	d	gis	a	h	ais	f	fis	g	R ₁
P ₄	g	fis	dis	e	f	h	c	d	cis	gis	a	ais	R ₄
P ₃	fis	f	d	dis	e	ais	h	cis	c	g	gis	a	R ₃
P ₂	f	e	cis	d	dis	a	ais	c	h	fis	g	gis	R ₂
P ₈	h	ais	g	gis	a	dis	e	fis	f	c	cis	d	R ₈
P ₇	ais	a	fis	g	gis	d	dis	f	e	h	c	cis	R ₇
P ₅	gis	g	e	f	fis	c	cis	dis	d	a	ais	h	R ₅
P ₆	a	gis	f	fis	g	cis	d	e	dis	ais	h	c	R ₆
P ₁₁	d	cis	ais	h	c	fis	g	a	gis	dis	e	f	R ₁₁
P ₁₀	cis	c	a	ais	h	f	fis	gis	g	d	dis	e	R ₁₀
P ₉	c	h	gis	a	ais	e	f	g	fis	cis	d	dis	R ₉
	RI ₀	RI ₁₁	RI ₈	RI ₉	RI ₁₀	RI ₄	RI ₅	RI ₇	RI ₆	RI ₁	RI ₂	RI ₃	

Diagram 1. Kwadrat dodekafoniczny ukazujący postacie serii w *Aforyzmach „9”* B. Szabelskiego. Zastosowano enharmoniczne nazwy dźwięków. Oprac. własne

niesie bowiem ze sobą istotny sens – w rozumieniu zarówno poetyckim, konstrukcyjnym, funkcjonalnym, jak i emocjonalnym. Tego wydaje się nie doceniać ani Markiewicz, ani inni wskazywani autorzy, którzy zadowolają się odwołaniem do Webernowskiej tzw. aforystycznej formy dzieła, znanej z *Bagatel* op. 9 czy *5 utworów na orkiestrę* op. 10 wiedeńskiego twórcy. Dlatego też autor niniejszego artykułu podjął dalszą próbę pogłębienia analizy utworu (zob. tabela 2, s. 226), wychodzącą poza numeryczne aspekty strukturyzowania wysokości dźwięku. Kompozycja Szabelskiego – zdaniem piszącego te słowa – może bowiem stanowić rodzaj cyklu, w hermeneutycznym ujęciu „tomik” muzycznych aforyzmów, zróżnicowanych, zaskakujących i – analogicznie do aforyzmów językowych – niebanalnych treści, następujących po sobie *attacca*, a przedzielanych wyraźnie interwencjami instrumentów perkusyjnych. Takie rozumienie utworu uzasadnia dość niejednorodną narrację muzyczną całości, choć jeden z autorów identyfikuje budowę formalną dzieła jako trzyczęściową, o dynamicznym profilu²⁶. Podobny zabieg, w postaci przełożenia techniki malarskiej (analogicznie do literackiej) na grunt muzyczny,

²⁶ Z. Wachowicz, *op. cit.*, s. 20.

odnajdujemy w twórczości wspomnianego już Kazimierza Serockiego, który swe *Freski symfoniczne* zbudował na wzór i podobieństwo malarskich artefaktów naściennych²⁷ – *al fresco*. Dowodzi tego zgodnie dwoje badaczy, Ireneusz Kaczorek i Hanna Kostrzewska²⁸.

Jak więc należy odczytywać przyjęty przez Szabelskiego tytuł – *Aforyzmy*? Autor hasła encyklopedycznego wskazuje, że w literackim znaczeniu aforyzm to

zwięzłe sformułowanie ogólnej myśli moralnej, filozoficznej, psychologicznej, estetycznej, politycznej i innej, łączące odkrywczość spojrzenia z wyrazistością stylu; podstawą wypowiedzi aforystycznej są zwłaszcza antyteza i paradoks oraz chwytły słowne wykorzystujące np. wieloznaczność użytych wyrazów²⁹.

Podczas wykonania utworu w ramach szóstej edycji „Warszawskiej Jesieni” Szabelski był już uznanym twórcą, nestorem o ugruntowanym, konserwatywnym dorobku, stał się jednak też w pewien sposób artystą odkrywczym, tworząc muzykę wyrazistą i wieloznaczną. Na tę ostatnią cechę wskazuje choćby miarowy, taktowy zapis *Aforyzmów* „łamany” ligaturami i synkopami, modulującymi w nieoczywisty sposób rytmiczną wartość dzieła, co pozwoliło kompozytorowi uniknąć jakichkolwiek nawet pozorów periodyczności, powtarzalności czy schematyczności muzycznego przebiegu. Wspomnianą wyrazistość, jaskrawość, niemalże dobitność muzyki śląskiego twórcy, akcentuje także Wachowicz w następujących słowach:

Szabelski nie kreśli przesubtelniejszych, wyrafinowanych, brzmieniowo-zmysłowych tkanin dźwiękowych, lecz każe swej muzyce przebiegać w łożysku o nieco surowym, szorstkim klimacie. Nie ma w toku tej muzyki miejsc historycznie unerwionych ani gadatliwej narracji muzycznej. Przeciwnie, jest to tok powściągliwej, opanowanej siły, rozwijający się pewnie, z rozmachem. [...] Brak tej muzyce tego, co można by nazwać muzycznym *éspirit*. Sprawia wrażenie, jakby chciała być traktowana na serio. Słowem, są to atrybuty męskiej ekspresji³⁰.

Podczas prawykonania omawianego dzieła występował Szabelski w roli nestora, a jednocześnie – paradoksalnie – w roli debiutanta, sześćdziesięciosześcioletniego artysty ożywionego chęcią ukazania w swej twórczości nowych jakości brzmieniowych.

²⁷ Polegają one na malowaniu na mokrym tynku farbami odpornymi na zasadowe działanie zawartego w zaprawie wapna.

²⁸ H. Kostrzewska, *Fresk w muzyce polskiej XX i XX wieku. W poszukiwaniu differentia specifica*, Poznań 2012; I. Kaczorek, *Wartość estetyczna i artystyczna Fresków symfonicznych Kazimierza Serockiego*, [w:] *Dzieło muzyczne – studia i rozprawy*, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, J. Tatarska, Poznań 1999, s. 123–215.

²⁹ *Aforyzm*, [w:] *Encyklopedia PWM*, [online:] <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/aforyzm;38-66123.html> [3.02.2022].

³⁰ Z. Wachowicz, *op. cit.*, s. 24.

Jemu to Stefan Kisielewski, podejmując refleksję nad festiwalowymi dokonaniem, przyznał nawet „złoty medal w kategorii seniorów”³¹.

Teoria literatury głosi, że aforyzm – jako gatunek – zaskakuje i inspiruje, jest rodzajem językowej gry i skłania odbiorcę do namysłu. W aforyzmie kryje się twórcza inteligencja, wdzięk, elegancja, oryginalność czy dowcip, pojawiają się elementy intertekstualne lub aluzje³². Aforyzm więc – podobnie jak kompozycja Szabelskiego – komunikuje, przyciąga uwagę, pobudza do refleksji, próbuje skłonić odbiorcę, by spojrział w inny sposób na powszechne zjawiska otaczającego go świata. Nadany przez Szabelskiego tytuł wydaje się nieprzypadkowy, wpisuje się w grupę tytułów „poetyckich”, które noszą inne utwory kompozytora z tego samego okresu, jak *Wiersze*, *Sonet*, *Improwizacje* i *Preludia*. Może więc grupę tych tytułów (a tym samym i kompozycji) łączy wspólna idea i stanowią one odzwierciedlenie specyficznej fazy twórczości, związanej z nierozpoznaną jeszcze, emocjonalną cechą stylu katowickiego organisty.

Teoretycy literatury twierdzą także, że:

Aforyzm stanowi nośnik praktycznej filozofii, mądrości życiowej wyrażanej w paradoksalny sposób, lecz zawsze w wystylizowanej, precyzyjnej formie. Nie mniej ważnym elementem rozważań jest dla nas także postać aforysty – przedstawiciela pewnej społecznej funkcji, nośnika intelektualnych związków z tradycją i podmiotu niezwykłych artystycznych wyborów³³.

Jeśli w miejscu osoby („aforysty”) występującej w przytoczonym cytacie umieścimy nazwisko Szabelskiego – organizatora, pedagoga, tradycjonalisty i nowatora, którego działalność zawsze nosiła znamiona dydaktyzmu – sens zdania pozostanie niezmienny. Był on dla swojego otoczenia i późniejszych pokoleń mistrzem, autorytetem, wyrazicielem muzycznej mądrości życiowej. Miał więc wszelką legitymację do tego, by w aforyzmach (muzycznych czy słownych) komentować wydarzenia, problemy, idee. Był artystą uznanym, choć często milczącym w kontaktach międzyludzkich. „Fuga to jest fuga” – zwykł mawiać w aforystyczny sposób³⁴. Zauważmy też, że aforyzmy literackie ukrywają w sobie zawsze pierwiastek edukacyjny. Dostrzega go w muzyce Szabelskiego Karol Stryja, i to nie tylko w *Aforyzmach*, ale

³¹ S. Kisielewski, *Spotkania języków, czyli Warszawska Jesień*, „Tygodnik Powszechny” 1962, nr 40; *cit. per.* L. Markiewicz, *op. cit.*, s. 89.

³² J. Partyka, *„Jak najmniej wyrazów, jak najwięcej wyrazu”, czyli aforyzm – komunikat o intrygującej treści i zaskakującej formie*, [w:] D. Bednarz *et al.*, *Wyobraźnia. Zbiór reguł jest nieograniczony*, Warszawa 2021, s. 52.

³³ A. Jarzyna *et al.*, *Na początek*, [w:] *Aforyzm europejski. Studia i szkice*, red. A. Jarzyna *et al.*, Kraków 2015, s. 7.

³⁴ B.T. Wieliński, *Odkrywanie Bolesława Szabelskiego*, [online:] <https://info.sadowne.pl/?p=6789> [3.02.2022].

również w dalszej twórczości artystycznej. „Niezwykle interesująca lektura” – stwierdza – „Polecenia godna szczególnie dla młodych interpretatorów i wykładowców. Kopalnia wiedzy muzycznej”³⁵.

Próbując połączyć niektóre cechy aforyzmu literackiego z cechami charakteryzującymi dzieło katowickiego kompozytora, autor ujął je w formie tabeli, ukazując potencjalne zbieżności między dwoma formułami – literacką i muzyczną (zob. tabela 2).

Tabela 2. *Aforyzmy „9”*. Porównanie kategorii literackich i muzycznych. Oprac. własne

Cecha aforyzmu	Realizacja w kompozycji muzycznej <i>Aforyzmy „9”</i>
brak odrębności formalnej, umieszczanie w zbiorach; możliwość występowania wielu aforyzmów w jednym tekście literackim	możliwość rozpatrywania kompozycji jako „suite”, „tomiku” aforyzmów-segmentów, formowanych dzięki „technice hasel”
ogólność myśli	wrażenie naszkicowanych, nierozwojowych muzycznych komórek zarodkowych
samodzielność	możliwość satysfakcjonującego słuchania kompozycji od dowolnego momentu, tj. od pauzy lub segmentu
przewrotność, drwina, kpina, twórcza inteligencja	niebanalne zestawienia barw i układów wysokościowo-rytmicznych, swobodne łamanie reguł dodekafonii (zwłaszcza dotyczących kolejności składników serii)
odkrywczość spojrzenia	nowe odczytanie odcinka znanej Webernowskiej serii
obecność antytez	zestawienia skrajnych rejestrów, poziomów dynamicznych, barw, faktur itp.
paradoks i zaskoczenie	zastosowanie i niespodziewane użycie nieokreślonych wysokości dźwięku
chiazmy (symetryczne odwrócenia kolejności wyrazów w zdaniu)	permutacje i rotacje składników serii
inspiracja, gra językowa, cytat, aluzja	nawiązania do muzyki Weberna, Bartóka (<i>Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste</i> , zob. motyw w partii fletu: <i>gis-a-c-h</i> w t. 22 oraz <i>c-cis-e-dis</i> w t. 66)
wdzięk i przyjemność	faktury ażurowe, szkicowe, niewielki wolumen brzmienia, duża zmienność narracji muzycznej

³⁵ *Cit. per:* L. Markiewicz, *op. cit.*, s. 112.

cecha aforyzmu	realizacja w kompozycji muzycznej <i>Aforyzmy „9”</i>
precyzja	dokładność (szczególnie w warstwie rytmicznej), skrupulatnie zanotowane przebiegi o zróżnicowanym czasie trwania
krótkość	czas trwania 5', podział kompozycji na uchwytny segmenty
zawłaszczanie uwagi odbiorcy ³⁶	intensywność barw, wysokości i rytmów utrzymująca uwagę słuchacza w ciągłym skupieniu
powtórzenie w błyskotliwy sposób ustalonego już sądu ³⁷	nieprzewidywalna zmienność układów serii w poszczególnych pokazach
dobitność	charakterystyczne układy rytmiczne, impulsywność, istotna rola brzmień perkusyjnych

Preludia na orkiestrę kameralną są późniejszym niż *Aforyzmy*, liryczno-dramatycznym utworem, ukończonym w 1963 roku. Stanowią kontynuację i potwierdzenie obranej już drogi artystycznej, cechując się zwiększeniem roli elementów linearnych, klasterów półtonowych, istotną rolą fortepianu (jako elementu równoprawnego wobec instrumentarium orkiestrowego), energetycznymi interwencjami perkusji, a także wykorzystaniem serii i wynikającej z niej nieortodoksyjnej dodekafonii, bardziej intencjonalnej niż faktycznej³⁸. O ile dwunastotonowe kompozycje takie jak *Sonety*, *Improwizacje* i *Wiersze* zostały już dokładnie omówione przez Zygmunta Folgę³⁹, a *Sonety* w piśmiennictwie Leona Markiewicza⁴⁰, o tyle *Preludia* są udokumentowane w literaturze przedmiotu w skromniejszy sposób. Wachowicz⁴¹ dowodzi jedynie, że seria budująca *Preludia* jest zbliżona do tej zastosowanej w *Aforyzmach*. Ponieważ jej kształtu cytowany autor nie podaje, dokonano tutaj wyodrębnienia jej zasadniczej postaci (zob. diagram 2, s. 228, wiersz P₀).

³⁶ E. Szczęsna, *Aforyzm i slogan – język jako zdarzenie fikcji*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1–2, s. 262.

³⁷ U. Eco, *Superman w literaturze masowej*, tłum. J. Ugniewska, Warszawa 1996, s. 174.

³⁸ L. Markiewicz, *op. cit.*, s. 95.

³⁹ Z. Folga, *op. cit.*, s. 31.

⁴⁰ L. Markiewicz, *Trzy sonety na orkiestrę B. Szabelskiego*, „Ruch Muzyczny” 1959, nr 8, s. 11–15.

⁴¹ Z. Wachowicz, *op. cit.*, s. 17.

	I ₀	I ₃	I ₂	I ₄	I ₁	I ₅	I ₆	I ₁₁	I ₇	I ₁₀	I ₈	I ₉	
P ₀	c	dis	d	e	cis	f	fis	h	g	ais	gis	a	R ₀
P ₉	a	c	h	cis	ais	d	dis	gis	e	g	f	fis	R ₉
P ₁₀	ais	cis	c	d	h	dis	e	a	f	gis	fis	g	R ₁₀
P ₈	gis	h	ais	c	a	cis	d	g	dis	fis	e	f	R ₈
P ₁₁	h	d	cis	dis	c	e	f	ais	fis	a	g	gis	R ₁₁
P ₇	g	ais	a	h	gis	c	cis	fis	d	f	dis	e	R ₇
P ₆	fis	a	gis	ais	g	h	c	f	cis	e	d	dis	R ₆
P ₁	cis	e	dis	f	d	fis	g	c	gis	h	a	ais	R ₁
P ₅	f	gis	g	a	fis	ais	h	e	c	dis	cis	d	R ₅
P ₂	d	f	e	fis	dis	g	gis	cis	a	c	ais	h	R ₂
P ₄	e	g	fis	gis	f	a	ais	dis	h	d	c	cis	R ₄
P ₃	dis	fis	f	g	e	gis	a	d	ais	cis	h	c	R ₃
	RI ₀	RI ₃	RI ₂	RI ₄	RI ₁	RI ₅	RI ₆	RI ₁₁	RI ₇	RI ₁₀	RI ₈	RI ₉	

Diagram 2. Kwadrat dodekafoniczny ukazujący postacie serii w *Preludiach* B. Szabelskiego. Zastosowano enharmoniczne nazwy dźwięków. Oprac. własne

Odnalezienie serii w postaci horyzontalnej w solowych wypowiedziach instrumentów dętych, smyczkowych i fortepianu pozwoliło autorowi na zrekonstruowanie jej przebiegu m.in. w inicjalnej części utworu i w dalszych jego odcinkach (zob. przykłady 5–7, s. 229–230). Podobnie jak w *Aforyzmach* Szabelski operuje w *Preludiach* rotacjami i permutacjami składników serii, skraca ją, np. do 11 elementów. Komponując odcinki swobodne, wykorzystuje charakterystyczne, ukryte w serii interwały.

Serię – eksploatowaną w analogiczny sposób jak w *Aforyzmach* „9” – da się także zidentyfikować w innych odcinkach *Preludiów*, np.:

- w partii instrumentów dętych blaszanych (nr 9 w partyturze) – postać RI₁₁, elizja wysokości g, dwukrotne wystąpienie składników d i f;
- w partii fortepianu (nr 10 w partyturze) – postać R₀, składnik 12 umieszczony pomiędzy 7 i 8;
- w partiach smyczków, fletu i klarnetu (ostatnich pięć taktów utworu) – postać I₉, elizja wysokości e, dwukrotne wystąpienie składników es i d.

Uwagę badacza przykuwa również liczba mnoga użyta w tytule dzieła – „preludia”, nie zaś „preludium”⁴². Według definicji słownikowej p r e l u d i a stanowią

⁴² Cf. poemat symfoniczny Franza Liszta o takim tytule, cykle preludiów oraz pojedyncze kompozycje o takim tytule występujące w literaturze muzycznej wielu epok.

P₀

Przykład 5. B. Szabelski, *Preludia*, początek utworu – seria P₀. Cyfry oznaczają kolejne dźwięki serii. Na podstawie: B. Szabelski, *Preludia* na orkiestrę kameralną, PWM, Kraków 1964, s. 3

P₄

Przykład 6. B. Szabelski, *Preludia*, solo fortepianu – seria P₄, nr 1 w partyturze. Cyfry oznaczają kolejne dźwięki serii (charakterystyczna rotacja 6–5). Na podstawie: B. Szabelski, *Preludia...*, s. 5

Musical notation for Example 7. The top staff shows a sequence of notes in common time (C) with fingerings 1-9. The bottom staff shows a trill (tr) in common time (C) with fingerings 10, 8, 12, 8 and a dynamic marking of pp.

Przykład 7. B. Szabelski, *Preludia* – seria P₀, upostaciowienie horzontalne, nr 13 w partyturze. Na podstawie: B. Szabelski, *Preludia...*, s. 21

specyficzne „wstępy”, zapowiedzi, swobodne gatunkowo utwory, nierzadko ujmowane w cykle⁴³. W wypadku dzieła Szabelskiego, podobnie jak w *Aforyzmach*, forma utworu zbudowana została jako następstwo krótkich odcinków – „preludium”, o niewielkim stopniu komplikacji i rozwoju. Analogicznie do *Aforyzmów* zauważyć tu można odniesienie do miniaturowego „tomu” czy „suite” (podobnie – jako „suite preludium” dodekafonicznych – określa jeden ze swoich utworów przywoływany już Kazimierz Serocki⁴⁴). Warto wskazać, że tradycja tzw. preludowania jest historycznie bogata i sięga przynajmniej epoki średniowiecza, wywodząc się ze zwyczaju przygotowywania i strojenia instrumentu przez samodzielnie sobie akompaniujących śpiewaków. Ich czynności przygotowawcze w niezauważalny sposób przechodziły w improwizowany wstęp do wykonywanej następnie pieśni:

Człon *ludus* (czy *Spiel*) oznacza „grę”, co wskazuje na powiązanie z muzyką instrumentalną, zaś francuski czasownik *préluder* i niemiecki *präcludieren* oznacza „improwizować”, „próbować”, „przygrywać”⁴⁵.

Śledząc semantykę czasownika „preludować”, którego znaczenie często utożsamiane jest z romantycznym improwizowaniem, można w słowie tym odczytać odniesienia do jakości takich jak swoboda, ulotność czy szkicowość. Te zaś cechy z pewnością charakteryzują omawianą tu muzykę, są bowiem czytelne w audialnym i partyturowym obrazie *Preludium* Szabelskiego. Istotnym elementem przebiegu utworu jest ujawnianie się tzw. „haseł” – wspomnianych już w pierwszej części niniejszego studium nierozwiniętych małych sekwencji dźwięków i barw, muzycznych „embrionów” czekających na potencjalny wzrost, ewolucję albo ponowne wykorzystanie.

⁴³ *Preludium*, [w:] *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, [online:] <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/preludium;5481441.html> [3.02.2022].

⁴⁴ K. Serocki, *Suita preludium* na fortepian, PWM, Kraków 2019.

⁴⁵ E. Gubiec, *Sztuka preludowania na flecie poprzecznym w XVIII wieku we Francji*, „Notes Muzyczny” 2016, nr 2 (6), s. 10, [online:] <https://notesmuzyczny.pl/resources/html/article/details?id=186374> [3.02.2022].

Kilka słów należy również poświęcić innemu, w pełni orkiestrowemu, dziełu śląskiego kompozytora – pięciominutowej *Toccacie*. Przedwojenny utwór, po II wojnie światowej wskrzeszony pod batutą Witolda Rowickiego, wykonywany był w II połowie XX wieku w Krakowie i w Katowicach, zyskując niezwykle pochlebne opinie eminentnych krytyków: Stefana Kisielewskiego, Zygmunta Mycielskiego czy Grzegorza Fitelberga. Wnuk kompozytora – z zawodu dziennikarz – wyznał także:

Pamiętam pierwszy kontakt z jego muzyką. Rok 1996, koncert jubileuszowy w auli im. Bolesława Szabelskiego w katowickiej Akademii Muzycznej z okazji jego 100. rocznicy urodzin. [...] Zachwycała publiczność przed wojną i po niej. [...] *Toccata* jest lekka, żywa, barwna [...], wręcz trochę swawolna i beztraska. Przypomina mi trochę poezję Skamandrytów, ale czuję w niej jakiś niepokój. Tak jak w pisanych w latach 30. wierszach Czesława Miłosza. Czy Szabelski przeczuwał nadchodzącą wojnę i kataklizm?⁴⁶.

Są więc w dźwiękowym obrazie *Toccaty* pochodzącej z *Suity orkiestrowej* z 1936 roku⁴⁷ zarówno neoklasyczna lekkość, jak i sarkazm – pod tym względem utwór porównywany jest do *Toccaty* Antoniego Szafłowskiego i do najlepszych wzorców francuskich⁴⁸. Sarkazm jednak umiejscowiony może być w utworze na równi z patosem, dramatem, a niekiedy z ogromnym napięciem czy cierpieniem niesionym przez omawianą tu muzykę. Można w niej odnaleźć tak pandiatoniczne stabilizacje, jak i bogate chromatyzmy. Krótkie, kantylenowe i niepokojące frazy przechodzą natychmiast w rozedrgane figuracje i przedzielane są rozsypanymi w muzycznej przestrzeni układami, idiomatycznymi dla gatunku toccaty. Nierzadkie ostinata i nuty pedałowe kontrastują z odcinkami o stylizowanym, folklorystycznym obliczu, zdominowanymi przez użycie lidyjskiej, zwiększonej kwarty. Tak o cechach neoklasycznej toccaty pisała Zofia Helman: „Tym, co decyduje o istocie jej formy w neoklasycyzmie, jest motoryczny rytm, swoisty typ ruchu, figuracyjna faktura, nie zaś ściśle określone cechy budowy”⁴⁹. Definicja ta w pełni przystaje do dzieła Szabelskiego. Co więcej twórca *Toccaty* – ale i *Sonaty* na organy – objawia się jako kompozytor

⁴⁶ B.T. Wieliński, *op. cit.*

⁴⁷ Zaprezentowana została po raz pierwszy na koncercie Towarzystwa Muzycznego 16 maja 1936 roku pod dyrekcją Zbigniewa Dymka w Katowicach. Wielokrotnie wykonywana, m.in. w 1947 roku przez Grzegorza Fitelberga oraz podczas Praskiej Wiosny w 1948 roku, *Toccata* stała się polską i zagraniczną wizytówką kompozytora; podczas „Warszawskiej Jesieni” w 1951 roku wykonano ją również pod batutą Jana Krenza, w 1958 roku pod dyrekcją Leopolda Stokowskiego w Chicago, w 1960 roku zaś pod tą samą dyrekcją w Zabrze. Aż dziewięć wykonań odbyło się w 1963 roku.

⁴⁸ L. Markiewicz, *Bolesław Szabelski...*, s. 41.

⁴⁹ Z. Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 1985, s. 160–161.

z pewnością neobarokowy. Inne, masywne i rozedrgane odcinki *Toccaty* każą jeszcze raz przywołać (cytowaną w kontekście *Aforyzmów*) wypowiedź Wachowicza, który charakteryzując twórczość kompozytora, wskazywał na chęć bycia „traktowanym na serio” i obecne w jego twórczości wyraźne „atrybuty męskiej ekspresji”⁵⁰. Zamieszczone przykłady 8–11 ilustrują charakterystyczne dla *Toccaty* elementy techniki kompozytorskiej: pandiatonizmy i tendencje centralizujące (zob. przykład 8), lidyizmy (zob. przykład 9), elementy polirytmiczne (zob. przykład 10, s. 233) i masywny odcinek finałowy (zob. przykład 11, s. 234).

Podstawą kształtowania rytmiczno-czasowego *Toccaty* jest motoryczny ruch w jednakowych wartościach rytmicznych, zaburzany incydentalnie w wyniku zastosowania polimetrii sukcesywnej (np. następstwa metrów $\frac{5}{4} - \frac{4}{4} - \frac{2}{4} - \frac{4}{4}$ na s. 11) oraz rytmicznych ostinat, wzajemnie się dopełniających lub kontrastujących.

Przykład 8. B. Szabelski, *Toccata*, t. 1–4, początek – pandiatonizm, centralizacja, ostinato.
Na podstawie: B. Szabelski, *Toccata z Suity op. 10*, PWM, Kraków 1950, s. 4

Przykład 9. B. Szabelski, *Toccata*, t. 21–24 – temat główny z elementem lidyjskim.
Na podstawie: B. Szabelski, *Toccata...*, s. 7

⁵⁰ Z. Wachowicz, *op. cit.*, s. 24.

Przykład 10. B. Szabelski, *Toccata*, t. 96–99 – odcinek polirytmiczny.
Na podstawie: B. Szabelski, *Toccata...*, s. 22

W utworze zauważamy barokowy typ rytmiki, w tym jej warianty komplementarne, a lokalnie ujawnia się także zjawisko polirytmii (nakładanie podziału nieregularnego na regularny – nr 9 w partyturze). Odcinki horyzontalne tworzą powtarzalne struktury oparte na pandiatonizmie lub swobodnej chromatyce, ze słyszalnymi tendencjami modalizującymi. Mają one charakter *stricte* melodyczny albo zostają rozkomponowane w figuracyjnych, gamowych lub repetycyjnych komórkach dźwiękowych. Oba te sposoby kształtowania są w *Toccacie* równoważne. W utworze występuje również typowy dla kompozytora *trumpling*⁵¹, czyli bartókowski „wydeptywanie” kroków półtonowych. Ostinata melodyczne mogą się wzajemnie zażybiać i nakładać, a układy wertykalne opierają się na pandiatonicznych centralizacjach harmonicznych (klasa wysokości dźwięku *c*, rzadziej *d* lub *a*) wzbogaconych kolorystycznymi dysonansami. Akordyka obejmuje zróżnicowane upostaciowania: od struktur kwartowych, po piony dziewięcio- i dziesięciodźwiękowe, w tym również wywiedzione ze struktur modalnych, np. skali cygańskiej. Brak jest w utworze czytelnych współbrzmień dwunastotonowych, a dzieło wieńczy jasny, (nie)oczywisty akord *C-dur*. Agogika potraktowana została jako element stały – zapis *Allegro con brio* pozostaje aktualny od pierwszej do ostatniej nuty utworu, przez co tok narracji muzycznej nie podlega jakiegokolwiek modyfikacji, zwolnieniu czy przyspieszeniu. Utwór cechuje charakterystyczna dla stylu Szabelskiego olbrzymia rozpiętość dynamiczna i potęgowanie brzmienia – dynamika otrzymuje w tym wypadku

⁵¹ Vide T. Kienik, *Symfonizm...*

Fl. picc.

Fl.

I

Ob.

II

I

Cl.

II

I

Fg.

II

I

Cr.

II

I

Tbn.

II

I

Tbn.

II

I

Tbn.

III

Tmp.

Tmt.

Tmh.

Gr. C.

c

P-ti

Pf.

Ar.

I

Vni

div

II

Vle

Ve.

Cb.

Przykład 11. B. Szabelski, *Toccata*, t. 179–183 – odcinek finałowy.
Na podstawie: B. Szabelski, *Toccata...*, s. 40

status elementu formotwórczego. Podobną funkcję pełni w *Toccacie* również kolorystyka – następstwo feerii barw przywołuje skojarzenia m.in. ze *Sztucznymi ogniami* Igora Strawińskiego, a nawet z odcinkami pochodzącymi z jego *Święta wiosny*. Kompozytor czyni z barwy dźwięku element, za pomocą którego w niezwykle plastyczny sposób kształtuje nieustanny ruch, kontrastuje brzmienia: łagodne i ostre, zimne i ciepłe, wykorzystując pełną paletę możliwości barwowych orkiestry, od *pizzicata* instrumentów smyczkowych, po *con sordini* i *frullato* dętych blaszanych oraz charakterystyczne pochody harfy i fortepianu. Liczne biegniki, zastosowane w szybkim tempie, przekształcają się ze struktur wysokościowych w fenomeny barwowe, z perspektywy psychoakustycznej nie jest bowiem możliwy ich odbiór w postaci izolowanych wysokości dźwięku. Architektonika utworu wykazuje pewne zbieżności ze swobodnie potraktowaną formą sonatową, a Markiewicz⁵² wskazuje tu na wykorzystanie modelu reprzyzowego ABA_1 . Podział na ekspozycję, przetworzenie i reprzyzę może być w *Toccacie* uzasadniony, a typowy dla twórczości Szabelskiego brak tematu drugiego w reprzyzie – lub jego ukrycie – potwierdza taki postulat analityczny. Alternatywnie można w utworze zwrócić uwagę na takie elementy, jak prezentacja (wielokrotna) tematu pierwszego w ekspozycji, wykazać zastosowanie pracy przetworzeniowej i odnotować powrót tematu w fazie finałowej dzieła. Uznanie waltorniowego przebiegu (nr 4 w partyturze) za temat drugi pozwala zauważyć, że ulega on specyficznym zabiegom *quasi*-przetworzeniowym, głównie permutacji i augmentacji. Swoją monorytmicznością kontrastuje z polirytmicznym tematem pierwszym, spełniając wymóg charakterystycznego dla formy sonatowej dualizmu tematycznego. Przechodząc w obsesyjny ciąg ćwierćnut w przetworzeniu, w reprzyzie ukazuje się w nieoczywistej, zawołowanej postaci.

Wiele jeszcze interesujących szczegółów kryją w sobie *Toccata*, *Aforyzmy* i *Preludia* Szabelskiego. Prezentując te utwory – kompozycje niezwykle emocjonalne, barwne i ciekawe – w niniejszym artykule, autor chciałby podzielić się z Czytelnikami nadzieją, że renesans muzyki katowickiego twórcy będzie trwał nadal. Satysfakcja wykonawców i publiczności, pogłębiona dzięki ustaleniom teoretyków muzyki i muzykologów, pozwala widzieć w śląskim twórcy kompozytora wielkiego formatu.

⁵² L. Markiewicz, *Bolesław Szabelski...*, s. 30.

Bibliografia

- Aforyzm, [w:] *Encyklopedia PWN*, [online:] <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/aforyzm;386-6123.html> [3.02.2022].
- Baculewski Krzysztof, *Współczesność*, cz. 1: 1939–1974, [w serii:] „Historia Muzyki Polskiej”, t. 7, red. Stefan Sutkowski, Warszawa 1996.
- Eco Umberto, *Superman w literaturze masowej*, tłum. Joanna Ugniewska, Warszawa 1996.
- Folga Zygmunt, *Początki dodekafonii u Bolesława Szabelskiego*, „Zeszyt Naukowy”, nr 11, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 1974.
- Golianek Ryszard D., *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań 1998.
- Gubiec Ewa, *Sztuka preludiowania na flecie poprzecznym w XVIII wieku we Francji*, „Notes Muzyczny” 2016, nr 2 (6), [online:] <https://notesmuzyczny.pl/resources/html/article/details?id=186374> [3.02.2022].
- Helman Zofia, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 1985.
- Jarzyna Anita et al., *Na początek*, [w:] *Aforyzm europejski. Studia i szkice*, red. Anita Jarzyna et al., Kraków 2015.
- Kaczorek Ireneusz, *Wartość estetyczna i artystyczna Fresków symfonicznych Kazimierza Serockiego*, [w:] *Dzieło muzyczne – studia i rozprawy*, red. Teresa Brodniewicz, Hanna Kostrzewska, Janina Tatarska, Poznań 1999.
- Kienik Tomasz, *Symfonicizm i technika koncertująca w twórczości Bolesława Szabelskiego*, [w:] *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, t. 1, red. Andrzej Wolański et al., Wrocław 2015.
- Kienik Tomasz, *Poemat symfoniczny Mikołaj Kopernik Bolesława Szabelskiego w świetle techniki kompozytorskiej i tradycji gatunku*, [w:] *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, t. 14, cz. 2, red. Anna Granat-Janki et al., Wrocław 2017.
- Kienik Tomasz, *Sonata for Organ by Bolesław Szabelski – Historical, Formal / Genre-Related, Harmonic, and Textural Aspects*, [w:] *Musical Analysis. Historia – Theoria – Praxis*, Vol. 5, ed. by Anna Granat-Janki et al., Wrocław 2019.
- Kisielewski Stefan, *Spotkania języków, czyli Warszawska Jesień*, „Tygodnik Powszechny” 1962, nr 40.
- Kostrzewska Hanna, *Fresk w muzyce polskiej XX i XX wieku. W poszukiwaniu differentia specifica*, Poznań 2012.
- Krawczyk Dorota, *Lutosławski i Serocki – dwa typy kształtowania struktury czasowej*, [w:] *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, red. Anna Czekanowska, Kraków 1995.
- Lindstedt Iwona, *Dodekafonia i serializm w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Lublin 2001.
- Markiewicz Leon, *Trzy sonety na orkiestrę B. Szabelskiego*, „Ruch Muzyczny” 1959, nr 8.
- Markiewicz Leon, *Bolesław Szabelski – życie i twórczość*, Kraków 1995.
- O projekcie*, Sto na Sto. Muzyczne Dekady Wolności, [online:] <http://stonasto.pl/> [3.02.2022].
- Partyka Joanna, *„Jak najmniej wyrazów, jak najwięcej wyrazu”, czyli aforyzm – komunikat o intrygującej treści i zaskakującej formie*, [w:] Daniel Bednarz et al., *Wyobrażenia. Zbiór reguł jest nieograniczony*, Warszawa 2021.
- Preludium*, [w:] *Słownik języka polskiego*, red. Witold Doroszewski, [online:] <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/preludium;5481441.html> [3.02.2022].
- Szczęśna Ewa, *Aforyzm i slogan – język jako zdarzenie fikcji*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1–2.
- Wachowicz Zygmunt, *Stare i nowe w twórczości Bolesława Szabelskiego*, „Muzyka” 1964, t. 9, nr 3–4.

Wieliński Bartosz T., *Odkrywanie Bolesława Szabelskiego*, [online:] <https://info.sadowne.pl/?p=6789> [3.02.2022].

Zieliński Tadeusz A., *O muzyce polskiej na festiwalu dobrze i źle*, „Ruch Muzyczny” 1962, nr 22.

Jeszcze o mniej znanych kompozycjach Bolesława Szabelskiego – twórczość kameralna i orkiestrowa

Streszczenie

Znakomity warsztat i niedościgły muzyczny emocjonalizm śląskiego twórcy – Bolesława Szabelskiego – cechuje zarówno jego kompozycje neoklasyczne oraz awangardowe (z okresu po 1957 roku), jak i te schyłkowe, o uproszczonym języku muzycznym. Autor niejednokrotnie podejmował studia analityczne nad dziełami katowickiego pedagoga (symfoniemi, sonatą organową, poematem *Mikołaj Kopernik* i in.), a niniejszy artykuł jest kontynuacją cyklicznego namysłu nad jego spuścizną. W polu badań znalazła się tym razem nieanalizowana dotąd przez autora muzyka kameralna (*Aforyzmy „9”*, *Preludia* na orkiestrę kameralną) i orkiestrowa (*Toccata*). Przedstawione rozważania, podjęte w duchu analizy dodekafoniczno-numerycznej, deskryptywnej i hermeneutycznej, nie tylko przybliżają materiał, konstrukcję, formę, ekspresję i przesłanie wskazanych dzieł, ukazują ich indywidualną wewnętrzną koherencję, ale również uzupełniają obraz twórcy, którego interesująca sztuka dźwiękowa wciąż oczekuje na swój renesans.

Some More on Less-Known Compositions by Bolesław Szabelski: Chamber and Orchestral Works

Summary

Excellent technique and unattainable musical emotionalism of the Silesian composer Bolesław Szabelski are characteristic of both his neoclassical and avant-garde works (composed after 1957) as well as his late compositions with a simplified musical language. The author has often undertaken analytical studies on the works (symphonies, organ sonata, the poem *Mikołaj Kopernik* [Nicolaus Copernicus], etc.) of this Katowice-based academic teacher, and the article is a continuation of the cyclical reflection on his legacy. This time, the research focuses on chamber music (*Aforyzmy '9'* [Aphorisms '9'], *Preludia* [Preludes] for chamber orchestra) and an orchestral piece (*Toccata*), which the author has not studied so far. The presented analyses, undertaken in the dodecaphonic-numeric, descriptive and hermeneutic spirit, not only reveal the material, structure, form, expression and message of the indicated works, show their individual internal coherence, but also complete the image of the composer, whose very interesting musical art is still waiting for its renaissance.

TOMASZ KIENIK

Doktor habilitowany, profesor AMKL, teoretyk muzyki. Urodzony w 1976 roku; ukończył z wyróżnieniem teorię muzyki (1999) i kompozycję (2000) w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. Doktorat z muzykologii uzyskał na Uniwersytecie Wrocławskim w 2008 roku, a stopień doktora habilitowanego w zakresie sztuki muzycznej (teoria muzyki i kompozycja) w 2019 roku w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. Jest także absolwentem Podyplomowych Studiów Muzyki Filmowej, Komputerowej i Twórczości Multimedialnej w Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. W latach 2000–2012 był asystentem i adiunktem w Instytucie Muzyki Uniwersytetu Zielonogórskiego, w latach 2010–2012 był także zastępcą dyrektora tego Instytutu. Brał udział w licznych konferencjach naukowych (Canterbury, Lukka, Brno, Hanower, Manchester, Wrocław, Poznań, Warszawa, Szczecin, Łódź, Konin, Gdańsk itp.), opublikował również szereg artykułów naukowych na temat polskiej muzyki współczesnej XX i XXI wieku. Jego autorska monografia *Sonorystyka Kazimierza Serockiego* była rozwinięciem i rozszerzeniem rozprawy doktorskiej na temat polskiej sonorystyki i została wydana w 2016 roku. Najnowsza książka autora to obszerna monografia *Magnificat – od tekstu biblijnego do polskiej kompozycji muzycznej XX i początku XXI wieku*. Głównymi nurtami działalności Tomasza Kienika są teoria muzyki, w tym analityczna i historyczna refleksja na temat muzyki XX i XXI wieku, problemy muzyki religijnej i kościelnej oraz metodyka nauczania. Obecnie jest zatrudniony na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Muzykoterapii Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu.

Habilitated Doctor, associated professor, theorist of music. Born in 1976, he graduated with *summa cum laude* in music theory (1999) and composition (2000) from the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław. He obtained his PhD in musicology at the University of Wrocław in 2008 and his post-doctoral degree in musical arts (theory of music and composition) in 2019 at the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław. He is also a graduate of Postgraduate Studies in Film, Computer and Multimedia Creativity at the Grażyna and Kiejstut Bacewicz Academy of Music in Łódź. In 2000–2012, he was an assistant and adjunct (assistant professor) at the Institute of Music of the University of Zielona Góra; in the years 2010–2012, he was also the Deputy Head of this Institute. He participated in numerous scholarly conferences (Canterbury, Lucca, Brno, Hannover, Manchester, Wrocław, Poznań, Warsaw, Szczecin, Łódź, Konin, Gdańsk, etc.) and published a number of articles on Polish contemporary music of the 20th and 21st centuries. His monograph *Sonorystyka Kazimierza Serockiego* [Kazimierz Sercoki's sonorism], a development and augmentation of the doctoral thesis on Polish sonorism, was published in 2016. The latest book is the extensive monograph *Magnificat – od*

tekstu biblijnego do polskiej kompozycji muzycznej XX i początku XXI wieku [Magnificat – from biblical text to Polish musical composition of the 20th and 21st centuries]. The main areas of Tomasz Kienik's activity are music theory, including analytical and historical reflection on the 20th- and 21st-century music, problems of religious and church music, and the methodology of music teaching. He is currently employed at the Faculty of Composition, Conducting, Music Theory and Music Therapy at the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław.

MAGDALENA STOCHNIOL

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

Między strukturą a znaczeniem. *Canti di Wratislavia* (1976) Andrzeja Krzanowskiego

Andrzej Krzanowski miał w swoim dorobku zaledwie kilka dzieł orkiestrowych. Najwcześniejsze z nich – *I Symfonia* – pochodzi z 1975 roku i jest jego utworem dyplomowym wieńczącym studia w klasie kompozycji Henryka Mikołaja Góreckiego w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach. Ostatni z utworów przeznaczonych na pełną orkiestrę symfoniczną to *Concerto per orchestra* z 1982 roku – dopisek „wersja B” wskazuje, że to kolejna wersja nieco wcześniejszego *Koncertu na orkiestrę* (1978). Po gatunek symfonii Krzanowski sięgnął jeszcze raz, w 1984 roku, pisząc *II Symfonię*. W odróżnieniu od wcześniej wspomnianych kompozycji ta przeznaczona jest na 13 instrumentów smyczkowych i przynależy do grona utworów orkiestrowych z powodu „symfonicznego” znaczenia, nadanego jej przez samego twórcę. W komentarzu do *II Symfonii* kompozytor wyjaśnia: „Używając tytułu *Symfonia*¹, rozumiem tu utwór na orkiestrę o wielkiej formie zamkniętej, o specyficznym układzie napięć emocjonalnych i, co najważniejsze, o materiale muzycznym, który sugeruje tę, a nie inną nazwę”². Spoglądając całościowo na dorobek twórczy Krzanowskiego, można stwierdzić, że omawiane w niniejszym artykule *Canti di Wratislavia* plasuje się wśród dzieł wczesnych, powstałych na krótko po ukończeniu studiów u Henryka Mikołaja Góreckiego, lecz ujawniających już cechy idiomu stylistycznego kompozytora.

¹ Używając terminu „symfonia” wraz z jego definicją, Krzanowski odwołuje się do słów Witolda Lutosławskiego, zamieszczonych w rozbudowanym komentarzu do jego *II Symfonii*. Vide W. Lutosławski, *Nowy utwór na orkiestrę symfoniczną*, „Res Facta” 1970, nr 4, s. 6–13.

² A. Krzanowski, *II Symfonia na 13 instrumentów smyczkowych. Komentarz analityczny*, praca niepublikowana, Czechowice-Dziedzice 1987, s. 4, maszynopis dostępny w archiwum Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.

Canti ukończone zostało w marcu 1976 roku, kilka miesięcy po *I Symfonii*. Trwający około piętnastu minut utwór zrealizowany został w ramach stypendium przyznanego Krzanowskiemu przez Ministra Kultury i Sztuki. Prawykonanie odbyło się dopiero w 1981 roku, podczas Dni Młodych Kompozytorów w Opolu. Po tej pierwszej prezentacji na kolejne trzeba było czekać aż do 1991 roku – w maju zaprezentowano utwór w Filharmonii Śląskiej, a we wrześniu podczas Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Od momentu zaistnienia tej kompozycji w publicznym wykonaniu krytycy docenili nie tylko dzieło jako takie, lecz także potencjał jego autora wynikający z niezwyklej wyobraźni i umiejętności operowania tak dużym zespołem wykonawczym. W książce programowej „Warszawskiej Jesieni” Ryszard Gabryś pisał: „*Canti* niosą muzykę złożoną, błyskotliwą, rozmiętą, dynamiczną, fragmentami silnie zagęszczoną”³. Nieco dalej w tym samym komentarzu konkludował z istic poetyckim rozmachem:

Zapewne tytuł *Canti di Wratislavia*, nawiązujący może do „muzyki konkretnej” wielkiego miasta, brzmi prowokacyjnie, jeśli zważymy nierzadką jaskrawość i bruistyczny wydzwięk segmentów kształtowanych z czystej radości tworzenia, z wyrazistych rozszczępień i konfiguracji barwowych, z witalnego ruchu, rozpulsowania, pędu. Śpiewa wszakże nie człowiek, a miasto! Mówiąc to, nie sugerujemy oczywiście jakiegoś pozadźwiękowego programu czy ilustracji, gdyż słuchać będziemy formy, w której wnętrzu imponująco rozległa materia techniczna, rozpętanie żywiołów, koreluje z podobną skalą ekspresji⁴.

Z kolei po wrocławskim wykonaniu, w 2018 roku podczas festiwalu *Musica Polonica Nova*, Ewa Chorościan za najmocniejsze strony dzieła uznała „niezwykłą barwność i umiejętność korzystania z zespołu orkiestrowego”, a także „dynamikę zmian kolorystycznych”⁵. Olgierd Pisarenko, który słyszał *Canti* podczas Dni Młodych Kompozytorów, w recenzji w „Ruchu Muzycznym” nieco zaskoczony konstatawał: „Znam Krzanowskiego z jego utworów kameralnych i przyznam się, że nie podejrzewałem go o skłonność do efektów aż tak jaskrawych i brutalnych. [...] Czuję się w tym utworze gorący powiew futuryzmu”⁶. Krzysztof Baculewski natomiast trafnie zdiagnozował: „Utwory symfoniczne (*Canti di Wratislavia*) wykazują ogromną komplikację środków i formy, przy jednoczesnej wzmożonej dbałości o szczegóły”⁷.

³ R. Gabryś, komentarz do utworu *Canti di Wratislavia*, [w:] 34. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, 20–29 września 1991, książka programowa, red. J. Bilińska et al., Warszawa 1991, s. 113.

⁴ *Ibidem*.

⁵ E. Chorościan, *Musica Polonica Nova 2018*, „Glissando”, 23 maja 2018 (relacje), [online:] <http://glissando.pl/relacje/musica-polonica-nova-2018> [15.05.2023].

⁶ O. Pisarenko, *Dni Młodych Kompozytorów, 13–15 lutego 1981*, „Ruch Muzyczny” 1981, nr 7, s. 7.

⁷ K. Baculewski, *In statu nascendi: o muzyce nowej generacji kompozytorów*, „Ruch Muzyczny” 1984, nr 8, s. 4.

Już ten przegląd relacji pokoncertowych pokazuje, że *Canti* zwróciło uwagę krytyków, którzy dostrzegli niezwykle walory tego dzieła, zarówno warsztatowe, jak i ekspresyjne.

Canti di Wratislavia to kompozycja jednoczęściowa, przeznaczona na rozbudowaną orkiestrę symfoniczną. Obsada wykonawcza przedstawia się imponująco. Potężnej grupie smyczkowej, liczącej łącznie 60 instrumentów, towarzyszy rozbudowana sekcja dęta, w której szczególne miejsce zajmuje blok instrumentów dętych blaszanych, a w nim grupa 6 waltorni⁸. W brzmieniu zespołu istotną kolorystycznie rolę odgrywają fortepian, harfa, a przede wszystkim 4 grupy perkusyjne, w których na pierwszym planie eksponowane są dzwony, kotły, szereg instrumentów o nieokreślonej wysokości dźwięku oraz instrumenty związane z muzyką Krzanowskiego najczęściej – syreny, lastra, flexatony itp. Ta niezwykle rozbudowana obsada daje brzmienie o wyjątkowej kolorystyce instrumentalnej. Natomiast sposób operowania zespołem wykonawczym wskazuje na niespotykaną w tak młodym wieku (komponując utwór, Krzanowski miał dopiero 25 lat!) swobodę w użyciu orkiestry, bogatą wyobraźnię i niezwykle potencjał, jakim dysponował twórca.

Forma kompozycji, mimo że sprawia wrażenie niejako realizującej się „na bieżąco”, wynika ze z góry przyjętego planu. Dokładniejsza analiza wskazuje, że punktem odniesienia jest tu tradycyjna, trójdzielna budowa, z dwoma głównymi myślami tematycznymi. Krzanowski dla określenia głównego materiału utworu używa terminu „akcja muzyczna”, zaczerpniętego z komentarza do *II Symfonii* Witolda Lutosławskiego⁹. Definiuje go również za twórcą *Gier weneckich*. W komentarzu do *I Symfonii* wyjaśnia dokładnie: „terminu akcja muzyczna używam dla określenia ważnych myśli muzycznych”, i dalej: „każda [z nich – M.S.] poprzez stopniowy rozwój materii dźwiękowej dochodzi do swego apogeum”¹⁰. W tak rozumianej architektonice widzieć należy echa nawiązań do formy sonatowej, które Krzanowski stosował już we wcześniejszych utworach. Jednak rozpoznanie tych odniesień w narracji omawianej kompozycji nie jest wcale łatwe, gdyż akcje muzyczne poddane zostały licznym przekształceniom. Z pomocą przychodzą te kluczowe momenty formy, w których główne myśli muzyczne mają swój pierwszy pokaz lub powracają w najmniej zmienionej postaci.

Canti di Wratislavia otwiera akcja pierwsza (zob. przykład 1, s. 245¹¹). Jest ona realizowana przez grupę instrumentów perkusyjnych. Przewodnią rolę odgrywają

⁸ Prócz waltorni znalazło się tu pięć trąbek, trzy puzony i tuba.

⁹ W. Lutosławski, *op. cit.*, s. 9.

¹⁰ Przypis zamieszczony w komentarzu do *I Symfonii*. Vide A. Krzanowski, *I Symfonia na orkiestrę*, komentarz do niepublikowanej pracy dyplomowej, Katowice 1975, s. 4, maszynopis dostępny w bibliotece Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach (nr kat. C 14533).

¹¹ Wszystkie fragmenty nutowe pochodzące z partytury *Canti di Wratislavia* A. Krzanowskiego reprodukowane są za zgodą Państwowego Wydawnictwa Muzycznego.

w niej dzwony, kotły, bongosy oraz tom-tomy. W tej grupie wyróżniają się dzwony, jako jedyny instrument melodyczny. Już w tym odcinku ujawnia się jedna z głównych cech brzmieniowych utworu pozwalająca na identyfikację akcji muzycznej – polega ona na świadomym wyborze niewielkiej, kameralnej, lecz określonej kolorystycznie grupy wykonawczej.

Akcja druga rozpoczyna się w numerze 8 (zob. przykład 2, s. 245). Główną rolę, podobnie jak w akcji pierwszej, odgrywają tu dzwony rurowe, ale tym razem ich partia uzupełniona zostaje o figury dźwiękowe w partii fortepianu. „Industrialne” uderzenia obrazowo przedstawiają zgiełk miasta. Rozwinięcie akcji drugiej doprowadza do większego zaakcentowania partii fortepianu z jej gwałtownymi, szeroko-zakresowymi klasterami (zob. przykład 3, s. 246).

W toku narracji główne akcje są stale przetwarzane – ulegają rozwinięciu, redukcji lub uzupełnieniu o dodatkowe płaszczyzny w partiach instrumentów dętych i smyczkowych. Prowadzi to w efekcie do rodzaju płynnego przechodzenia od barwy jednej grupy instrumentalnej do brzmienia drugiej. Mimo tak wartkiej i plastycznie prowadzonej akcji kluczowe momenty formy są łatwo uchwytny, właśnie ze względu na powrót głównych myśli muzycznych. W repryzie najpierw zostaje przywołany drugi człon akcji drugiej (zob. przykład 4, s. 246–247), słyszalny wyraźnie w klasterowych blokach partii fortepianu, a dopiero po chwili powraca akcja pierwsza (zob. przykład 5, s. 247). Oznacza to, że mamy do czynienia z repryzą odwróconą – rozwiązaniem, które Krzanowski stosował już wcześniej w wielu utworach orkiestrowych i kameralnych. Powrót akcji pierwszej wyznacza wejście dzwonów rurowych, których specyficzna kolorystyka wyodrębnia się na tle orkiestry. Modyfikacji ulega także motyw inicjalny akcji – w ekspozycji zaprezentowany niemal solo przez dzwony, w repryzie zostaje ledwie zasugerowany figurą w partii kotłów. Spójność narracji muzycznej zapewnia stosowany przez Krzanowskiego specyficzny rodzaj jej prowadzenia, który można określić mianem „techniki wiązań materiałowych”¹². Polega ona na tym, że nowo wprowadzany materiał zazębia się z materiałem już realizowanym. W ten sposób przechodzą one płynnie niejako jeden w drugi.

Po rekapitulacji materiału narracja płynnie przechodzi do kody – statycznej, wewnętrznie fluktuującej i oddramatyzowanej. Taka koncepcja narracyjna zbliża się nieco do idei unizmu w rozumieniu Zygmunta Krauzego, co zasugerował sam Krzanowski, wyrażając tym samym podziw dla typu narracji stworzonego przez autora *Pięciu kompozycji unistycznych*¹³.

¹² Terminu tego po raz pierwszy użył w odniesieniu do kwartetów smyczkowych Krzanowskiego Stanisław Kosz. *Vide* S. Kosz, *Kwartety smyczkowe E. Knapika, A. Krzanowskiego i A. Lasonia*, referat wygłoszony w ramach sesji „Twórczość kompozytorów środowiska katowickiego”, Katowice, 16.03.1989, rękopis w posiadaniu autora.

¹³ Na temat swojego stosunku do unizmu muzycznego pisał Krzanowski w komentarzu do swojego utworu dyplomowego. *Vide* A. Krzanowski, *I Symfonia...*, s. 23.

Batt. I
 Timp. *mf*
 Str. b. *mf*
 Cmp. *mf*
 Pl. *ms*
 Tom-t. *di legno*
 Bg. *mf*
Batt. II
 T. bl. *mf*
 Tmb. *mf*
 Tom-t. *b*
Batt. III
Batt. IV

Przykład 1. A. Krzanowski, *Canti di Wratislavia*, nr 1–2. Reprodukacja za: A. Krzanowski, *Canti di Wratislavia*, PWM, Kraków 2018, s. 5

Batt. I
 Fik. *ff*
 Lst. *ff*
Batt. II
 Str. b. *mf*
 Cmp. *mf*
 Cwb. *mf*
 Pl. *ms*
 Str. a. *mf*
 Fer. *mf*
Batt. III
 Pl. *ms*
Batt. IV

Przykład 2. A. Krzanowski, *Canti di Wratislavia*, nr 7–8. Reprodukacja za: A. Krzanowski, *Canti...*, s. 8

Lst.
 Timp.
 Gong. b.
 Tmt.
 Str. b.
 Cmp.
 Cmpli.
 Vbl.
 Pt. ms.
 Pt. t.
 Tmb.
 Tom-t. b.
 Pt.

Przykład 3. A. Krzanowski, *Canti di Wratzlavia*, nr 10–12. Reprodukacja za: A. Krzanowski, *Canti...*, s. 10

Flx.
 Gong. b.
 Tmt.
 Fer.
 Str. b.
 Gong. t.
 Tmt.
 Pt. ms.
 Str. a.
 Fer.
 Pt.

Przykład 4. A. Krzanowski, *Canti di Wratislavia*, nr 55–56 (repryza akcji drugiej – od nr 56). Reprodukacja za: A. Krzanowski, *Canti...*, s. 38

Przykład 5. A. Krzanowski, *Canti di Wratislavia*, nr 64 (repryza akcji pierwszej). Reprodukacja za: A. Krzanowski, *Canti...*, s. 42

Dokładniejsza analiza *Canti di Wratislavia* pokazuje, że nie tylko na planie makroformy, ale i w poszczególnych warstwach instrumentalnych układy dźwiękowo-rytmiczne zostały zaplanowane. Krzanowski stosuje dwa rodzaje organizacji przebiegów czasowych: metryczny oraz swobodny. W ramach tego ostatniego swobodzie poddano wyłącznie organizację metryczną, a pozostałe elementy przeciwnie – zostały drobiazgowo, wręcz zegarmistrzowsko wyczelowane. Jeden z takich przypadków ilustruje przykład 6 (s. 249). Dokładniejsza analiza partii instrumentów dętych ukazuje ścisłą imitację między głosami. Kolejne wejścia tematu (Trb. II – Tr. picc. – Cor. – Tr. I) realizowane są zarówno w postaci oryginalnej, jak i w inwersji. Zachowane zostają również jakby tonalne relacje między głosami: w wypadku postaci oryginalnych jest to interwał prymy, w wypadku inwersji – kwinty.

W odcinkach, w których nadrzędną zasadą kształtującą jest imitacja, Krzanowski dba o precyzyjne dookreślenie skali dźwiękowej. Na przykład materiał we wszystkich partiach waltorni (zob. przykład 7, s. 249) opiera się na skali pentatonicznej, tworząc fluktuującą plamę o ściśle określonej barwie. Pojawiający się z rzadka dźwięk przejściowy *f* (określany przez Krzanowskiego jako „pien”)¹⁴ nie wpływa znacząco na koloryt brzmieniowy całej figury.

Omówienie *Canti* pozostałoby niepełne bez próby określenia kontekstów i znaczeń pozamuzycznych utworu. Tropy interpretacyjne odnajdujemy w tytule kompozycji oraz w dedykacji zamieszczonej na pierwszej stronie partytury. Jedyne w dorobku Krzanowskiego utwór z Wrocławiem w tytule łączy się z biografią kompozytora, który mieszkał tam w 1975 roku. Najpewniej przestrzeń dźwiękowa dużego miasta, tak przecież różna od tej w małych, prowincjonalnych Czechowicach-Dziedzicach, w których twórca spędził większość życia, zainspirowała go na tyle, że postanowił ją uwiecznić w swojej kompozycji. Owo przeniesienie otaczającej go sonosfery do twórczości stosował wielokrotnie. W jaki sposób? Znakiem rozpoznawczym kompozycji Krzanowskiego stało się nietypowe instrumentarium: syreny strażackie, gwizdki czy dzwony. Z dużym przekonaniem można stwierdzić, że impulsem dla takiego wyboru instrumentów była nie tylko potrzeba poszukiwania nowych jakości brzmieniowych, lecz również, mniej lub bardziej świadoma, próba odwzorowania przestrzeni dźwiękowej ówczesnych Czechowic-Dziedzic. Dźwięki te można bowiem odnieść geograficznie do miejsca położenia domu rodzinnego kompozytora, znajdującego się w specyficznym trójkącie wyznaczonym przez rafinerię, stację pogotowia, przebiegające niedaleko tory kolejowe oraz pobliski kościół, wraz z ich charakterystycznymi odgłosami. O sonosferze tego miejsca wspomina również żona kompozytora, Grażyna Krzanowska:

¹⁴ A. Krzanowski, *II Symfonia...*, s. 7. W podobnym kontekście kompozytor opisuje dźwięk obcy lub przejściowy w danej skali w znacznie wcześniejszym komentarzu do *I Symfonii*, tam jednak nie używa jeszcze terminu ‘pien’. *Vide* A. Krzanowski, *I Symfonia...*, s. 18.

Tr. picc.
(re)

Trb. II

Cor. I
(fa)

Tr. picc.
(re)

Tr. I
(sb)

Trb. II

Przykład 6. A. Krzanowski, *Canti di Wratislavia*, nr 4. Reprodukacja za: A. Krzanowski, *Canti...*, s. 6–7

Cor. II
(fa)

Cor. III
(fa)

Cor. IV
(fa)

Cor. V
(fa)

Cor. VI
(fa)

c - d - fis - gis - h (f)?

Przykład 7. A. Krzanowski, *Canti di Wratislavia*, nr 4–6. Reprodukacja za: A. Krzanowski, *Canti...*, s. 7

Specyficzna atmosfera i odgłosy miasta, jakim były Czechowice tamtego okresu, np. poprzez wycie syren rafinerii czy pogotowia ratunkowego, bardzo mnie uderzyły, jak tu przyjechałam z Wrocławia, zatem z zupełnie innej akustyki. Następnie Andrzej znalazł się w akustyce wrocławskiej i tam napisał *Canti di Wratislavia*, stąd też było widać, jak jest wyczulony na bodźce z zewnątrz¹⁵.

Z kolei pierwszy człon tytułu – *Canti* – sugeruje odniesienie do śpiewu, z racji obsady – orkiestrowego. To połączenie naprowadza nas na trop Henryka Mikołaja Góreckiego i drugiej części jego cyklu *Genesis* op. 19 – *Canti strumentali* (*Śpiewów instrumentalnych*). Co ciekawe, w momencie pracy Krzanowskiego nad *Canti di Wratislavia*, czyli w połowie lat siedemdziesiątych, Górecki był już powszechnie postrzegany jako twórca *Refrenu* op. 21, *Ad Matrem* op. 29 czy *II Symfonii* „*Kopernikowskiej*” op. 31 – dzieł świadczących o wejściu na zupełnie nową – względem wcześniejszych, sonorystycznych utworów – drogę. Mimo to Krzanowski nawiązał do czasowo znacznie odleglejszych *Śpiewów instrumentalnych* – tak w tytule swojej kompozycji, jak i w energii niesionej przez muzykę, pośrednio wskazując na siłę oddziaływania sztuki mistrza na własną twórczość. Tezę dotyczącą nawiązania do muzyki Góreckiego w jakimś sensie potwierdza dedykacja zamieszczona na pierwszej stronie partytury, gdzie Krzanowski z pietyzmem zanotował: „dedykuję mojemu Profesorowi Henrykowi Mikołajowi Góreckiemu”¹⁶. *Canti di Wratislavia* to bowiem pierwszy utwór pisany przez Krzanowskiego już bez pomocy pedagoga, samodzielnie i niejako na własny rachunek.

Przedstawiona tu nieco skrótowa analiza *Canti di Wratislavia* prowadzi do kilku wniosków. Przede wszystkim wrażenie nieokiełznanej, futurystycznej energii muzycznej, które w recenzjach wydawało się pierwszoplanowe, nie ma prostego przełożenia na zawartość partytury. Odnosi się głównie do ekspresji muzycznej utworów Krzanowskiego, a nie do ich poetyki. Twórca budował bowiem swój muzyczny świat, opierając się na szeregu prekompozycyjnych działań, wpływających zarówno na elementy formalne, jak i na ścisłe zastosowanie określonych technik kompozytorskich. Tego typu uprzednie założenia nierzadko nie były celem samym w sobie, lecz środkiem bezpośrednio łączącym się z ekspresją, a czasem narzędziem wyrażającym aluzje do innej, pozamuzycznej idei. Kształtowane w ten sposób znaczenia wiązały się z miejscami, które kompozytor znał, bliskimi mu osobami czy osobistymi doświadczeniami. Krzanowski bowiem, jak żaden inny twórca z pokolenia stalowowolskiego, z autobiograficznych impulsów potrafił stworzyć indywidualną i oryginalną jakość dźwiękową.

¹⁵ *Cit per:* W. Herzyk, *W kolorach tęczy. Koloryt brzmieniowy instrumentów perkusyjnych na podstawie wybranych kompozycji kameralnych Andrzeja Krzanowskiego*, Katowice 2019, s. 20.

¹⁶ A. Krzanowski, *Canti di Wratislavia*, PWM, Kraków, 2018, s. 5.

Bibliografia

- Baculewski Krzysztof, *In statu nascendi: o muzyce nowej generacji kompozytorów*, „Ruch Muzyczny” 1984, nr 8.
- Chorościan Ewa, *Musica Polonica Nova 2018*, „Glissando”, 23 maj 2018 (relacje), [online:] <http://glissando.pl/relacje/musica-polonica-nova-2018/> [15.05.2023].
- Gabryś Ryszard, komentarz do utworu *Canti di Wratislavia*, [w:] *34. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, 20–29 września 1991*, książka programowa, red. Jolanta Bilińska *et al.*, Warszawa 1991.
- Herzyk Wojciech, *W kolorach tęczy. Koloryt brzmieniowy instrumentów perkusyjnych na podstawie wybranych kompozycji kameralnych Andrzeja Krzanowskiego*, Katowice 2019.
- Kosz Stanisław, *Kwartety smyczkowe E. Knapika, A. Krzanowskiego i A. Lasonia*, referat wygłoszony w ramach sesji „Twórczość kompozytorów środowiska katowickiego”, Katowice 16.03.1989, rękopis w posiadaniu autora.
- Krzanowski Andrzej, *I Symfonia na orkiestrę*, komentarz do niepublikowanej pracy dyplomowej, Katowice 1975, maszynopis dostępny w bibliotece Akademii Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach (nr kat. C 14533).
- Krzanowski Andrzej, *II Symfonia na 13 instrumentów smyczkowych. Komentarz analityczny*, praca niepublikowana, Czechowice-Dziedzice 1987, maszynopis dostępny w archiwum Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.
- Lutosławski Witold, *Nowy utwór na orkiestrę symfoniczną*, „Res Facta” 1970, nr 4.
- Pisarenko Olgierd, *Dni Młodych Kompozytorów, 13–15 lutego 1981*, „Ruch Muzyczny” 1981, nr 7.

Między strukturą a znaczeniem. Canti di Wratislavia (1976) Andrzeja Krzanowskiego

Streszczenie

W dorobku twórczym Andrzeja Krzanowskiego szczególne miejsce zajmuje *Canti di Wratislavia* (1976) – kompozycja „błyskotliwa, rozmigotana, dynamiczna”, jak obrazowo napisał kiedyś o tym utworze Ryszard Gabryś. Utwór powstał niedługo po studiach Andrzeja Krzanowskiego w katowickiej Akademii Muzycznej, w czasie, gdy kompozytor mieszkał we Wrocławiu. Przez tych parę miesięcy spędzonych w stolicy Dolnego Śląska chłonał atmosferę brzmieniową miasta, tak odmienną od atmosfery rodzinnych Czechowic-Dziedzic. Mimo że *Canti* powstało jeszcze przed kompozycjami zaliczanymi do apogeum twórczości Krzanowskiego, takimi jak *II Symfonia* (1984), cykl *Reliefów* (1984–1988) czy *III Kwartet smyczkowy* (1988), zawiera kluczowe dla wysoce oryginalnego stylu tego kompozytora elementy. Nie chodzi tu o połączenie sonorystycznego rozmachu i ferii orkiestrowych barw czy realizację tradycyjnej formy za pomocą technik znanych z wcześniejszych epok. *Canti* ukonkretnia to, co w poetyce Krzanowskiego najważniejsze: wyważenie elementów racjonalnych i „kalkulowanych” względem tego, co intuicyjne, spontaniczne i pisane pod wpływem twórczego impulsu. Artykuł przedstawia najważniejsze dla Krzanowskiego elementy

jego warsztatu na przykładzie *Canti di Wratislavia*, podjęta zostaje w nim także próba pokazania kręgu znaczeń, które wpisują się w najistotniejsze założenia twórcze tego kompozytora.

Between Structure and Meaning. Canti di Wratislavia (1976) by Andrzej Krzanowski

Summary

In the creative output of Andrzej Krzanowski, *Canti di Wratislavia* (1976) occupies a special place – a ‘brilliant, sparkling, dynamic composition’, as Ryszard Gabryś once vividly wrote about this piece. The piece was composed shortly after Andrzej Krzanowski’s studies at the Academy of Music in Katowice and at the time when the composer lived in Wrocław. During those few months he spent in the capital of Lower Silesia, he soaked up the sound atmosphere of the city, so different from his native Czechowice-Dziedzice. Even though *Canti* was written before Krzanowski’s apogee compositions, such as *Symphony No. 2* (1984), the cycle of *Reliefs* (1984–1988) or *String Quartet No. 3* (1988), it contains key elements for the highly original style of this composer. It is not about the combination of sonoric momentum and a blaze of orchestral colours, or the implementation of a traditional form with the help of techniques known from earlier eras. *Canti* represents what is most important in Krzanowski’s poetics: balancing rational and ‘calculated’ elements in relation to what is intuitive, spontaneous and written under the influence of a creative impulse. The article presents the key elements of Krzanowski’s technique based on the example of *Canti di Wratislavia*, and it also attempts to show the circle of non-sonic meanings which are among the most important creative principles of this composer.

MAGDALENA STOCHNIOL

Studia magisterskie w zakresie teorii muzyki ukończyła w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach (dyplom w 2003 roku); studia doktorskie odbyła w Instytucie Muzykologii Wydziału Historycznego Uniwersytetu Jagiellońskiego. W 2012 roku obroniła pracę doktorską pt. *Poetyka muzyki Sofii Gubajduliny w kontekście chrześcijańskiej tradycji kulturowej* napisaną pod kierunkiem prof. Alicji Jarzębskiej. Od 2013 roku jest pedagogiem katowickiej Akademii Muzycznej oraz redaktorką naczelną „Scontri. Pisma Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach”. W zakresie jej zainteresowań znajduje się muzyka XX i XXI wieku, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości kompozytorów Górnego Śląska. Współpracuje z Polskim Wydawnictwem Muzycznym, a także czasopismami: „Ruch Muzyczny” i „Glissando”.

She obtained her master’s degree in theory at the Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice. She completed doctoral studies at the Institute of Musicology

of the Faculty of History at the Jagiellonian University. In 2012, she received her PhD for the dissertation *Poetyka muzyki Sofii Gubajduliny w kontekście chrześcijańskiej tradycji kulturowej* [Poetics of Sofia Gubaidulina's music in the context of the Christian cultural tradition], which was written under the guidance of professor Alicja Jastrzębska. Since 2013, she has been a teacher at the Karol Szymanowski Academy of Music and the editor-in-chief of the *Scontri* journal. Magdalena Stochniol's main interest is the music of the 20th and 21st centuries, with particular emphasis on the works of composers from Upper Silesia. She cooperates with Polskie Wydawnictwo Muzyczne [Polish Music Publishers], as well as the journals: *Ruch Muzyczny* and *Glissando*.

BOGUMIŁA MIKA

Instytut Nauk o Sztuce, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach

TAO. V Symfonia „koncertująca” Aleksandra Lasonia w kontekście kategorii czasu i natury

Kategorie czasu i natury odgrywają ważną rolę w całej twórczości Aleksandra Lasonia. Wielorako inspirowane na różnych etapach jego kompozytorskiej drogi, znajdują wyraz w charakterystycznym języku muzycznym związanego z Górnym Śląskiem artysty. Pomagają w urzeczywistnianiu kategorii muzycznego piękna, o której obecność w swoich kompozycjach Lasoni zabiega. Wśród utworów podejmujących takie estetyczne wyzwanie znajduje się *TAO. V Symfonia „koncertująca”* na orkiestrę.

Muzyczna tożsamość

Muzyczna tożsamość Aleksandra Lasonia kształtowana była od dzieciństwa, a o stylu kompozytorskim jego muzyki i o obranej drodze twórczej przesądziło z pewnością wiele czynników i faktów biograficznych, z których kilka warto przypomnieć.

Aleksander Lasoni urodził się 10 listopada 1951 roku w Siemianowicach Śląskich, w rodzinie o tradycjach muzycznych. Jego ojciec Zygmunt – artysta muzyk, skrzypek Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia i Telewizji w Katowicach¹ – wywarł wpływ na wybór przyszłej drogi życiowej syna. „Muzykę miałem od kołyski. Urodziłem się w rodzinie muzycznej” – mówił kompozytor w audycji na antenie Programu 2 Polskiego Radia – „i ta podstawowa tożsamość była budowana rodzinnie”².

¹ Obecnie Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach.

² *Jubileusz Aleksandra Lasonia*, Dwójka – polskieradio.pl, [online:] <https://www.polskieradio.pl/8/8315/Artykul/2845113,Jubileusz-Aleksandra-Lasonia> [15.06.2022].

Dalej muzyczną tożsamość kompozytora kształtowała możliwość systematycznego bywania, z partyturą w rękach, na próbach i koncertach Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia i Telewizji (najpierw wraz z ojcem, potem samodzielnie). Lasonów wspomina:

Nasycałem się wówczas aurami brzmieniowymi wydobywanymi, przez wielu wybitnych dyrygentów, niejako od wewnątrz faktury symfonicznej. Dziś wydaje mi się, że muzyka moja wpływa właśnie z tamtych źródeł – z radości bezpośredniego doznania akustyczno-estetycznego, że wyrasta z samej natury orkiestry, kwartetu smyczkowego, jakiejś specyficznie dobranej grupy wykonawczej albo też instrumentu solowego³.

Rozwinięciem impulsu muzycznego wyniesionego z domu rodzinnego stały się lekcje gry na fortepianie i teorii muzyki, które przyszedł kompozytor pobierać najpierw w mikołowskim Ognisku Muzycznym, potem w Państwowym Liceum Muzycznym w Katowicach, wreszcie w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach (od 1970 roku). Studiował początkowo na Wydziale Jazzu i Muzyki Rozrywkowej (gdzie aranżacji i instrumentacji uczył go Józef Szwed, a fortepianu Andrzej Jasiński), by po trzech latach rozpocząć studia kompozycji u Józefa Świdra na Wydziale Kompozycji i Teorii Muzyki. To ta kompozytorska ścieżka dostarczyła Lasoniowi najwięcej satysfakcji i zapewniła rozpoznawalność w świecie, choć drogi dyrygencka i pianistyczna, a w młodości także rola jazzowego improwizatora, również nie były mu obce.

W 1975 roku Krzysztof Droba, krakowski teoretyk muzyki, zainaugurował w Stalowej Woli Festiwal Muzyki Współczesnej „Młodzi Muzycy Młodemu Miastu”. Na festiwalu pojawiła się wkrótce⁴ trzyosobowa formacja kompozytorów okrzyknięta „pokoleniem stalowowolskim”. Została ona stworzona, w zupełnie nieformalny *de facto* sposób, przez Aleksandra Lasonia, Eugeniusza Knapika i Andrzeja Krzanowskiego – wszystkich urodzonych w 1951 roku. Choć cała trójka miała już za sobą pierwsze wykonania własnych utworów, to właśnie szeroką prezentację ich twórczości w Stalowej Woli uznano za właściwy debiut – otwierający drogę do przestrzeni i kariery międzynarodowej. Lasonów wielokrotnie potwierdzał odrębność i niezależność każdego z trzech twórców, których utwory od samego początku mocno się różniły i którzy na całej swej drodze artystycznej pozostali osobowościami indywidualnymi, nie występowali też nigdy z żadnym grupowym manifestem ani ze wspólnymi projektami artystycznymi⁵. Niemniej właśnie data 1951 nabrała symbolicznego

³ A. Lasonów, wykład [online] w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, 27 maja 2022 roku.

⁴ Lasonów i Krzanowski pojawili się tam w 1976 roku, a Knapik w 1977 roku.

⁵ M. Stochniol, *Byliśmy na przegranej pozycji, ale warto było się ujawnić. Z Eugeniuszem Knapikiem i Aleksandrem Lasoniem rozmawia...*, „Ruch Muzyczny” 2021, nr 23, s. 14–15.

znaczenia i stała się znakiem rozpoznawalnym całej grupy twórczej, którą określano mianem „pokolenia ’51”, „pokolenia stalowowolskiego” czy „nowej szkoły śląskiej”.

Na odrębność kompozytorów „pokolenia ’51” wskazuje Andrzej Chłopecki, w mistrzowski sposób dokonujący charakterystyki ich osiągnięć. W odniesieniu do Lasonia pisze trafnie:

Muzyka Aleksandra Lasonia w tej przestrzeni [mowa o Stalowej Woli – B.M.] zajaśniała w geście improwizacji, wyróżniła się swobodą budowania kategorii jasności, promieniowania radością barw, kolorów, rozmigotanych kształtów, rozigranej swawoli dźwiękowej⁶.

Ujawnione w młodości cechy stylistyczne muzyki Lasonia nabierały wyrazistości w ciągu całej drogi twórczej śląskiego kompozytora i nadal oczywiście podlegają ewolucji, zachowując swoje osobne, charakterystyczne rysy.

Próbę usystematyzowania dorobku Lasonia kilkakrotnie podejmowali muzykologzy i teoretycy muzyki. Spośród prac dedykowanych kompozytorowi warto przywołać pozycje książkowe Iwony Bias⁷, Kingi Kiwały⁸ oraz Jolanty Szulakowskiej⁹. Praca tej ostatniej stała się inspiracją niniejszych rozważań i dostarczyła swoistego kontekstu dla analizy *V Symfonii* Lasonia. Za refleksjami w niej zawartymi podążam, przywołując wybrane kompozycje twórcy, istotne z punktu widzenia kategorii natury i czasu.

Kategorie natury i czasu – wybrane kompozycje

Kategorie natury i czasu nie tylko są żywo obecne w całej twórczości Lasonia, ale również wzajemnie się przenikają, splatają. N a t u r a staje się w jego muzyce coraz bardziej pierwszoplanowa, symboliczna, wieloznaczeniowa, a nawet mistyczna¹⁰. Jak pisze Szulakowska:

Początkowe jej przywołania, dokonywane na zasadzie wskazówki pozamuzycznej, momentami w aurze bukolicznej, zyskują w miarę upływu czasu na sile i znaczeniu, w zespoleniu z innymi wartościami kulturowymi¹¹.

⁶ A. Chłopecki, *Między wigorem i kontemplacją, górami i katedrami...*, [w:] I. Bias, *Aleksander Lason, portret kompozytora*, Katowice 2001, s. 119.

⁷ I. Bias, *op. cit.* (z esejem o kompozytorze autorstwa Andrzeja Chłopeckiego).

⁸ K. Kiwała, *Pokolenie Stalowej Woli. Knapik, Krzanowski, Lason. Studia estetyczne*, Kraków 2019.

⁹ J. Szulakowska, *Duchowość w muzyce polskiej. Świat jako mit i jako labirynt. Dzieło Wojciecha Kilara i Aleksandra Lasonia. Interpretacje*, Warszawa 2021.

¹⁰ *Ibidem*, s. 65.

¹¹ *Ibidem*.

Obrazowość dawniejszej twórczości przekształca się w symboliczne ujęcie rzeczywistości.

Kategoria czasu również ulegała w twórczości Lasonia wielorakim ewolucjom. Wedle Szulakowskiej typowe dla kompozytora jest przemierzanie świata w roli „podróżnika przyswajającego sobie coraz więcej przestrzeni na zasadzie inkluzywności, udomawiającego wiele miejsc”¹². W kompozycjach ostatnich 20 lat przeżywanie czasu ma dodatkowo posmak orientalny, w którym to wymiarze priorytet chwilowości i improwizacji¹³ łączy się z cyklicznością, syndromem „wiecznego powrotu”. Czas obrzędu indywidualnego to czas przeżywany „w grupie, w duchu wspólnotowym, charakterystycznym dla kultury Orientu”¹⁴. System wydarzeń muzycznych przywołuje skojarzenia z systemem „zdarzeń zaimprovizowanych, nieprzewidywalnych, będących sumą indywidualnych detali”¹⁵. Dźwięki w kompozycjach Lasonia służą zobrazowaniu doświadczenia przemijania z akcentem położonym na „wrażenie przestrzenności”¹⁶.

W dalszej części artykułu przywołuję kilka kompozycji Lasonia wpisujących się w repertuar uobecniający kategorie czasu i natury.

Poemat symfoniczny *Góry* z 1980 roku, stanowiący swoistą apoteozę górskiego krajobrazu, jest utworem kończącym ludyczny i sonorystyczny (czyli pierwszy) etap twórczości Lasonia. Góry zostały tu zobrazowane wielowymiarowo, równocześnie symbolicznie i aluzyjnie, wedle zasad reprezentacji zjawisk pozamuzycznych w sztuce dźwięku. Szulakowska pisze, że góry są „traktowane jako święte, jako teren krajobrazu z kościołem w tle (dzwony, efekt sygnaturki), góry przybliżające się i oddalające, miejsce zgiełku i wyciszenia”¹⁷. Kompozytorskie spojrzenie na góry jawi się tu jako pełne podziwu, pozbawione strachu, choć świadome potęgi natury. Góry to miejsce radości, spotkania czy refleksji, ale i przestrzeń wyrażająca „porządek sakralny”, odsłaniająca transcendencję, moc i wieczność¹⁸. Charakterystyczną cechą muzyki *Gór* jest „myślenie formą jako całością ewolucyjną”¹⁹.

Powstała w latach 1981–1984 *Muzyka kameralna nr 5 „Cztery pory roku”* już samym tytułem zdradza źródło inspiracji. Wyraźnie kontrastujące części, o tytułach *Wiosna*, *Lato*, *Jesień*, *Zima*, powstawały w kolejnych, odpowiadających im, porach roku. Stanowią jednak nie tyle muzyczną ilustrację świata natury, ile odzwierciedlenie

¹² *Ibidem*, s. 214.

¹³ *Ibidem*, s. 209.

¹⁴ *Ibidem*, s. 213.

¹⁵ *Ibidem*, s. 212.

¹⁶ *Ibidem*, s. 214.

¹⁷ *Ibidem*, s. 63.

¹⁸ *Ibidem*, s. 220 oraz M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 97, 103–105.

¹⁹ A. Chłopecki, *W poszukiwaniu utraconego ładu*, „Ruch Muzyczny” 1985, nr 25, s. 15–16.

stanów emocjonalnych i duchowych samego kompozytora. Lason zachował tu, jak zwykle, swoistą równowagę między postmodernistycznym językiem dźwiękowym a własnym warsztatem twórczym. Ujawnił to w następującej myśli:

Materiał dźwiękowy został poddany niekiedy dość ścisłej obróbce. Nieczęsto krępowany rytmem metroritmicznym, daje wykonawcy pewną swobodę, która w efekcie powinna przynieść wynik oczekiwanej zgodności²⁰.

Rok 2000, inicjujący nową fazę w twórczości Lasonia, przynosi muzykę pogłębiającą kontemplacyjnie, w której wymiary natury i czasu jeszcze wzmacniają swą obecność. Powstałe odtąd kompozycje niejednokrotnie utrzymane są w orientalizującym klimacie, a *sacrum* pojmowane jest w nich w mityczny, symboliczny sposób²¹. Sam twórca przyznał, że od tamtego czasu bardziej interesuje go i inspiruje filozofia Wschodu. Zdradzają to też tytuły utworów. W interesującym mnie nurcie, wskazanym w tytule niniejszego tekstu, mieści się pięć symfonii. Są to: *Symfonia concertante* (2004), *SATJA. IV Symfonia* (2006–2007), *TAO. V Symfonia „koncertująca”* (2015–2016), *Metta. Sinfonia concertante nr 2* (2019) oraz *Nimitta. Sinfonia concertante nr 3* (2020).

Charakterystycznym rysem *Symfonii concertante* na gitarę amplifikowaną i orkiestrę kameralną jest sposób wykorzystania instrumentu solowego – nie jako pierwszoplanowego, lecz jako tworzącego dopełnienie dźwiękowego obrazu dzieła. To właśnie kolektywne traktowanie aparatu wykonawczego stanowi, wedle Szulakowskiej, przejaw kompozytorskiego myślenia wartościami kultury orientalnej²². Orientalizujący klimat dominuje też w warstwie audialnej dzieła.

Medytacyjna w swym charakterze, a czteroczęściowa w formie (uzupełniona prologiem i epilogiem) *SATJA. IV Symfonia* ma wskazywać na hinduistyczną ideę „wiecznego powrotu”. Tytułem nawiązuje do *satja juga*, czyli „epoki prawdy”, wedle kosmologii hinduistycznej, swoistego „złotego wieku”²³. W języku muzycznym symfonii wyróżniają się „repetycje, glissanda, diatonika i struktury modalizujące, wygaszanie dramatyczności, heterofonia, improwizacyjność, drobnomotywność, somnambuliczny taniec”²⁴, a specyficzna postać dźwiękowa uzyskana została za sprawą wykorzystania bogatego zestawu perkusyjnego.

Metta. Sinfonia concertante nr 2 na róg basetowy, klarnet basowy i orkiestrę kameralną odczytana została przez Szulakowską jako „znak pragnienia syntezy

²⁰ *Cit. per. Aleksander Lason, „Muzyka kameralna nr 5”, Culture.pl, [online:] <https://culture.pl/pl/dzielo/aleksander-lason-muzyka-kameralna-nr-5> [15.02.2023].*

²¹ J. Szulakowska, *op. cit.*, s. 71–72.

²² *Ibidem*, s. 75.

²³ *Satja juga*, Himalaya-Wiki, [online:] http://himalaya-wiki.org/index.php?title=Satja_juga [17.02.2023].

²⁴ J. Szulakowska, *op. cit.*, przypis na s. 75.

tendencji orientalnych i dawnych ludycznych, klasycyzujących”²⁵. W tej wielosegmentowej muzyce czas pojmowany jest jako element konstrukcyjny. Ponownie (jak w *Symfonii concertante* z 2004 roku) instrumenty solowe wtopione zostają w muzyczną tkankę całości, a wirtuozowskie momenty popisowe wylaniają się z kolektywnego współdziałania, kształtując swoistą aurę dzieła.

Kontynuację procedur orientalizujących i kompozytorskiego stylu pełnego wigoru, energii i pulsowania stanowi również *Nimitta. Sinfonia concertante nr 3*. Przeznaczona na instrumenty amplifikowane, skrzypce, wiolonczelę i orkiestrę smyczkową, tytułami części: *Indriya*, *Samatha* i *Viriya* (symbolizującymi stany medytacji, duchowe umiejętności i rytualne praktyki)²⁶, wskazuje na inspirację orientalizmem w duchu buddyjskim. Emocjonalny plan kompozycji, rozwijanej *attacca*, prowadzi do finalnego klimaksu. Odautorski komentarz zaleca „wykonanie pełne energii, wręcz przejawiskrawione, zmierzające do teatralizacji”²⁷.

TAO. V Symfonia „koncertująca”

Poetyka muzyczna Lasonia, charakterystyczna dla całej jego twórczości, ujawniająca swoiste upodobanie do eksponowania wymiarów czasu i natury w przywołanych dotąd kompozycjach, inną odsłonę znalazła w *TAO. V Symfonii „koncertującej”*.

Symfonia ta, skomponowana w latach 2015–2016, a dedykowana żonie Justynie, opatrzona została komentarzem poetyckim autorstwa Lao-Tzego:

Nim powstały niebo i ziemia,
Istniała bezkształtna pełnia,
Pozbawiona brzmienia i treści,
Od niczego zależna, niezmienna.
Można o niej myśleć jako o matce
Wszystkich rzeczy pod słońcem.
Nie znam jej prawdziwej nazwy,
Więc nazywam ją „tao”²⁸.

²⁵ *Ibidem*, s. 76.

²⁶ *Ibidem*, s. 77.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Wersja angielska przetłumaczona została na język polski przez prof. dr hab. Ewę Borkowską. Brzmi ona: „Before heaven and earth were created, / There existed the formless wholeness / Deprived of sound and content, / Dependent on nothing, unchangeable. / One can think of it as of the mother / Of all things under the sun. / I do not know the real name of it, / Therefore I call it »tao«”. *Cit. per.* A. Lason, *TAO. V Symfonia „koncertująca” na orkiestrę*, PWM, Kraków 2016, s. IV.

Autor poematu, Lao-Tze, był oryginalnym chińskim myślicielem i filozofem żyjącym na przełomie VI i V wieku p.n.e.²⁹. Wyróżniał się głęboką wiedzą historyczną. Zachęcał do prostego życia, twierdząc, że: „im bardziej człowiek ograniczy swoje pragnienia, tym bardziej jego umysł będzie czysty”³⁰.

Wielką ambicją Lao-Tzego było stworzenie systematycznej filozofii i dostarczenie problematyki dla pogłębionych studiów. Jego filozofia była filozofią człowieka³¹. W artykule *The Vitality of Lao-Tze's Philosophy* z 1925 roku czytamy, że „podobnie jak natura ludzi z Południa [Chin – B.M.]³² jest aktywna i postępową, tak filozofię Lao-Tzego można uznać za raczej radykalną, reakcyjną i rewolucyjną”³³. Czasy, w których żył starożytny filozof, były burzliwe, a Chiny rozdarte wewnętrznymi walkami. Lao-Tze w swych pismach sprzeciwiał się wojnie i proponował filozoficzny system pokoju³⁴. Jego główne tezy zawarte zostały w liczącej pięć tysięcy słów książce *Tao Teh Ching*, a naczelną ideą stało się omówienie *tao* (czyli „drogi”)³⁵.

Lao-Tze uważał, że „*Tao* jest formą bezforemnego, obrazem bezobrazowego”³⁶, a „natura *tao* nie może być zrozumiana za pomocą wiedzy ani intelektu”³⁷, bo jest niepojęta. Lao-Tze twierdził również, iż „jedność i dwoistość stanowią jedną parę. Bez dwoistości jedność nie może istnieć”³⁸. Właśnie te ostatnie myśli Lao-Tzego wydają się mieć przełożenie na technikę kompozytorską wykorzystaną przez Lasonia w *Symfonii „koncertującej”* oraz na audytywny odbiór tej muzyki.

TAO. V Symfonia „koncertująca” powstała w ramach projektu „Zamówienia kompozytorskie 2015–2016”. Została ukończona 15 czerwca 2016 roku, a jej wykonanie odbyło się 10 listopada 2016 roku w nowej sali koncertowej Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach. Koncert uświetniał obchody 65 rocznicy urodzin Aleksandra Lasonia.

Ponad półgodzinna (ok. 34') *Symfonia* składa się z czterech części trwających odpowiednio 11'10", 6'32", 11'16" oraz 5'10". Muzyka tworzy jednak organiczną całość i przechodzi płynnie z ogniwa w ogniwo (a w wypadku pierwszych trzech części nawet *attacca*). Potężna obsada wykonawcza obejmuje wszystkie grupy instrumentów orkiestry, ze szczególnie rozbudowaną sekcją instrumentów perkusyjnych. Co

²⁹ Prawdopodobnie urodzony ok. 578 roku p.n.e., zmarł 80 lat później. Podaję za: C.F. Liu, *The Vitality of Lao-Tze's Philosophy*, „The Monist” 1925, Vol. 35, No. 3, s. 486.

³⁰ *Ibidem*, s. 494 (tłum. B.M.).

³¹ *Ibidem*, s. 495.

³² Lao-Tze wywodził się prawdopodobnie z prowincji Chu lub Chen. *Ibidem*, s. 486.

³³ *Ibidem*, s. 495 (tłum. B.M.).

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*, s. 487 (tłum. B.M.).

³⁷ *Ibidem* (tłum. B.M.).

³⁸ *Ibidem*, s. 489 (tłum. B.M.).

istotne, wszystkie instrumenty odgrywają – zgodnie z koncertującym zamysłem – konstruktywną rolę w procesie tworzenia muzyki, raz po raz wyłaniając się na pierwszy plan. Specyficzne brzmienie i odpowiednie wykorzystanie możliwości artykulacyjnych instrumentów perkusyjnych wydatnie przyczyniają się do uzyskania przez Lasonia barwnego, orientalizującego, ale i ewokującego atmosferę gór (!), klimatu tejsze muzyki.

Ważne wskazówki kompozytorskie zawarte są w partyturze. Pierwszą z nich jest zalecana amplifikacja czelesty, harfy i fortepianu. Kolejne zaś uwagi, dotyczące samej interpretacji symfonii, wyrażone zostały następującymi słowami:

Pojawiające się elementy dowolności interpretacyjnej potraktować w sposób mocno twórczy!!! Wszelkie określenia dynamiczne, *tutta la forza*, określenia sposobu gry, wszelkie akcenty, glissando, dowolności dźwiękowe, *molto sul ponticello* (m.s.p.), etc., perkusyjne efekty, etc. – WSZYSTKO WYKONYWAĆ W SPOSÓB PRZESADNY, PRZEJASKRAWIONY! Nie obawiać się „brzydkich dźwięków”, chropowatości, zgrzytów. Nie obawiać się drobnych „odejść” od zapisanego materiału nutowego i temp na rzecz wirtuozerii, teatralności, napięcia i emocji wyrażonych w utworze. Pauzy w utworze stanowią, tak jak dźwięk, trzon kompozycji. Muszą być naładowane energią i emocją, aby uniknąć interpretacyjnych „dziur” i „pokawałkowania” materiału muzycznego. Materiał muzyczny we wszystkich częściach ma być potraktowany całościowo jako jedna, wchodząca we wzajemne relacje, linia melodyczna, unikać zatem należy „pokawałkowania” materiału muzycznego i kończenia fraz wraz ze spadkiem napięcia i emocji. Utwór należy wzbogacić płynnością interpretacyjną³⁹.

Taką płynność faktycznie można było zaobserwować podczas pierwszej prezentacji *V Symfonii*⁴⁰ w wykonaniu artystów Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia, którą kierował angielski dyrygent Christopher Lyndon-Gee.

Niniejsze rozważania nie pretendują do rangi pogłębionego analitycznego wglądu w *Symfonię „koncertującą”*, jednak – nawet w pobieżnym opisie – warto strukturalnie kompozycji i jej charakterystycznym cechom brzmieniowym poświęcić nieco uwagi.

Część I *Symfonii* rozpada się na kilka faz. Rozpoczyna ją utrzymane w dynamice *forte fortissimo*, majestatyczne *deciso e energico*, w obsadowym *tutti*, z dużym udziałem instrumentów dętych blaszanych, perkusyjnych i fortepianu, na których tle wyraźnie zaznacza się barwa dzwonów. To wzniosłe, uroczyste, hymniczne otwarcie stopniowo przechodzi w odcinek o brzmieniach bardziej rozmięgotanych, z ekspozowaną opadającą sekundowo linią melodyczną instrumentów smyczkowych (od t. 10). Faktura coraz bardziej się rozrzedza (nabierając ciemniejszych barw), a dynamika słabnie, by doprowadzić do nowej, mocno ekspresyjnej fazy, oznaczonej jako

³⁹ A. Lasoń, *TAO...*, s. III.

⁴⁰ Nagranie otrzymałam od kompozytora.

Eroico con grandezza, l'istesso tempo (t. 26, zob. przykład 1), eksponującej w *tutti* charakterystyczny motyw dźwiękowy *f–e–d*.

Eroico con grandezza, l'istesso tempo

The image shows a musical score for the beginning of the Eroico movement, measures 26-29. The score is for a full orchestra, including Violins I and II, Violas, and Violas and Cellos. The music is in 4/4 time and features a prominent motif of f-e-d in the lower strings. Dynamics are marked 'c. la. f.' and 't. la. f.'

Przykład 1. A. Lason, *TAO. V Symfonia „koncertująca”, cz. I*, t. 26–29. Na podstawie: A. Lason, *TAO. V Symfonia „koncertująca” na orkiestrę*, PWM, Kraków 2016, s. 7

Ta faza również stopniowo wygasa, nabierając kolejno ciemniejszych i jaśniejszych barw (głównie za sprawą instrumentów smyczkowych). Po swoistym uspokojeniu, wyciszeniu, oznaczenie *mistico, ancora tranquillo e semplice* (t. 55) inicjuje kolejną fazę, wyprowadzoną z dynamiki *pianissimo*. Na tle partii orkiestry, której ruch zostaje zatrzymany i w której zaznaczają się harfowe glissanda, rozbrzmiewają hymniczne akordy fortepianu o ciemnej, choć ciepłej barwie. Narracja stopniowo się ożywia, muzyka nabiera szerokiego oddechu, a w jej tkance wyróżniają się *quasi*-ptasie tryle realizowane naprzemiennie przez instrumenty dęte drewniane i smyczkowe (od t. 69). W tej wielobarwnej, rozmiętej fakturze, niejako zatrzymanej w wymiarze czasowym, wybrzmiewają arabskowe, figuracyjno-ornamentalne popisy. Przygotowana trylem bębnowa kolejna faza (*energico con grandezza e poco a poco con forza* – t. 107), z akordową partią fortepianu, nawiązuje do znanego już materiału muzycznego, a równocześnie rozpoczyna finałowy fragment części I *Symfonii*. Fragment ten cechuje wzmożone napięcie w przebiegach figuracyjno-ornamentalnych, faktura ulega zagęszczeniu, a dynamika wzrasta, co doprowadza do eufonicznej, majestatycznej kulminacji (od t. 122). Ta jednak, po ponad minucie, nagle jakby się rozplywa, zanika, a wybrzmiewające, wibrujące (*lasciare vibrare*) dźwięki klarнету basowego i kontrafagotu prowadzą *attacca* do części II.

Omawiana część zaczyna się więc i kończy podniośle, hymnicznie, majestatycznie – tyle że finał jest mniej doniosły niż otwarcie, splata wiele muzycznych warstw i ostatecznie rozplywa się w zawieszeniu (*poco a poco smorzando*). Warto dodać, że w części I *Symfonii* materiał melodyczny opiera się na przejściach sekundowych

(znajdujących się na pierwszym planie), choć w strukturze warstw dopełniających zaznaczają się również interwały tercji. Uwagę zwracają wspomniany motyw *f-e-c-d* (t. 26) i sekundowe (niemal chromatyczne) pochodny w partii skrzypiec: *h-d-e-f-g-gis-b-h-c-d-es-e* (od t. 45 – zob. przykład 2), oraz w partiach fortepianu i skrzypiec: *a-gis-f-g-b-a* (t. 65–66).

Przykład 2. A. Lasoń, *TAO. V Symfonia „koncertująca”*, cz. I, t. 44–46.

Na podstawie: A. Lasoń, *TAO...*, s. 11

Od początku części I *Symfonii* zauważyć można swego rodzaju „dwoistość” muzyki Lasonia. Organiczna jedność tego ogniwa wypływa bowiem z harmonijnego współlistnienia kontrastowo traktowanych aspektów, takich jak barwa (jasny *versus* ciemny koloryt), obsada (brzmienie *tutti versus* kameralne), dynamika (głośno *versus* cicho), charakter (hymniczny *versus* medytacyjny), faktura (gęsta *versus* rozrzedzona). Czyżby zatem zachodziła tu analogia z myśleniem Lao-Tzego na temat *tao*?

Część II prezentuje oblicze medytacyjne. Zaczyna się wyraziście, sygnałowym współbrzmieniem instrumentów dętych blaszanych w dynamice *fortissimo*. Potem charakter narracji odbieramy jako swoiste zatrzymanie ruchu (*subito tranquillo e mistico* – t. 134), w tkance muzycznej słyszymy najpierw pochodny sekundowe, a następnie także splatające się, arabskowe figuracje linii melodycznych instrumentów smyczkowych i dętych. W całej tej części narracja to wygasa, to przybiera na sile, faktura ulega naprzemiennie zagęszczaniu (przez dołączenie instrumentów blaszanych) i rozrzedzaniu, brzmienie rozjaśnia się i przyciemna. Wraz z pojawieniem się oznaczenia *eufonico e affettuoso* (t. 185) następuje jednak już definitywne narastanie napięcia przebiegu muzycznego, prowadzące do klimaksu uwzględniającego aspekt dynamiczny i rejestrowy (coraz szerszy ambitus brzmienia orkiestry). W ostatnich

trzech taktach (od t. 203) do instrumentów orkiestry dołącza również fortepian, którego partia utrzymana jest w fakturze akordowej, w dynamice *fortissimo*.

Długi oddech fraz, wzajemne nakładanie się linii melodycznych, ich *quasi*-improwizacyjny charakter, rozszerzanie skali orkiestrowego brzmienia i instrumentacyjna różnorodność (w której znaczącą rolę odgrywa grupa instrumentów perkusyjnych) sprawiają, że muzyczna przestrzeń części II jawi się jako wielowymiarowa. Crescendowy charakter prowadzi od barw mrocznych do jaśniejszych, od brzmienia stonowanego ku jego pełni. Kulminacja części II przechodzi *attacca* w improwizacyjnie potraktowaną część III.

Najdłuższa w *Symfonii*, część III rozpoczyna się wyraziście, dynamicznie, charakterystycznym, utrzymanym w dynamice *fortissimo* (w partii trąbek i ksylofonu) motywym *c–b–a–e* (t. 206 – zob. przykład 3).

The image shows a page of a musical score for the third movement of the fifth symphony by Aleksander Lasonia. The score is for a full orchestra and includes parts for flutes (3 fl.), oboes (3 ob.), clarinets (3 cl.), trumpets (2 tr. 1, 2 tr. 2, 2 tr. 3, 2 tr. 4), trombones (tn. 1, 2 tn. 2, 2 tn. 3), timpani (t. di b.), and percussion (xii. and mrb.). The tempo is marked 'deciso con fuoco' with a metronome marking of ca. 90. The dynamics are 'poco a poco rall.' and 'poco a poco rall.'. The score is in 4/4 time and features a complex, rhythmic melody in the brass and woodwind sections.

Przykład 3. A. Lason, TAO. V Symfonia „koncertująca”, cz. III, t. 206–207. Na podstawie: A. Lason, TAO..., s. 43

Narrację ponownie tworzą fakturalnie i wyrazowo zróżnicowane odcinki – fazy rozmiotane, figuracyjne występują tu naprzemiennie z medytacyjnymi, a pełne dynamizmu z niosącymi uspokojenie. Wielokrotnie eksponowany jest interwał tercji. Z tkanki fakturalnej wyłania się wyrazisty, sygnałowy motyw realizowany przez instrumenty dęte blaszane, przy wsparciu klarnetów i fagotów (t. 238).

Rozmigotanie muzyki tej części, instrumentacyjna barwność (z dużym udziałem perkusji), glissandowe czy portamentowe przejścia, wymiennosc motywiczno-ornamentalna pomiędzy instrumentami smyczkowymi tworzą swoistą muzyczną programowość. Ewokują też górskie klimaty (mam tu na myśli zwłaszcza fragment z „zapętlonymi” figuracjami, oznaczony jako *a tempo, con emozione* – od t. 288). Po tych górskich zaśpiewach narracja zaczyna się wyciszać, a brzmienie staje się nieco mroczniejsze, przechodząc w niskie rejestry. W takcie 319, wraz z kompozytorską uwagą *misterioso, eufonico e molto tranquillo*, do grona wykonawców dołączają traktowany barwowo fortepian i marimba (z zastosowaniem artykulacji *tremolando*). Fragment ten przygotowuje kolejną fazę, opisaną jako *deciso a furioso con somma bravura* (t. 330), stanowiącą wyraźne nawiązanie do początku tej części (wraz z ekspozycją motywu *c–b–a–e*) i jej oryginalną rekapitulację. W rezultacie słyszalne jest podobieństwo do formy ABA_1 . Wyraźnie rozpoznawalna, ale nie identyczna reprzyznanie ożywia narrację (dzięki dynamicznemu użyciu instrumentów smyczkowych i perkusyjnych) i wielokrotnie podkreśla motyw *c–b–a–e*. Wieńczy ją interwał tercji (ważny i eksponowany w tej części *Symfonii*), który niejako zatrzymuje się w przestrzeni (zob. przykład 4).

The image shows a musical score for Example 4, consisting of six staves. The staves are labeled from top to bottom: 3 tr., 4 cr., xil., mrb., lst., and tom. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf poco a poco cresc.*, *f*, and *pp*. There are also performance instructions like "shuttere al labbra" and "lasciare vibrare". A "lunga" marking is present at the end of the score. The score is divided into measures, with a "6" above the first measure and a "416" above the second measure.

Przykład 4. A. Lasoń, *TAO. V Symfonia „koncertująca”, cz. III, t. 416–419.*

Na podstawie: A. Lasoń, *TAO...*, s. 74

W ciszy, jakby z zamglenia, wylania się stopniowo część finalna (t. 420), czwarta, najkrótsza. Oparta jest początkowo na zatrzymanych dźwiękach, które następnie przechodzą płynnie w figuracyjno-ornamentalne arabeski (w partiach instrumentów smyczkowych, dętych drewnianych i harfy). Muzyka po raz kolejny ewokuje klimat górskich hal i ich wolną, bezkresną przestrzeń⁴¹. Zwracają uwagę nasycone brzmienie instrumentów smyczkowych i ich wznosząca się linia melodyczna

⁴¹ Wymiana motywiczna w wysokich rejestrach smyczkowych budzi skojarzenia z zaśpiewami kapeli góralskiej, ale też z odbijającym się echem nawoływaniem, instrumentacja (z udziałem perkusji) zaś nawiązuje do sonosfery pasterskich hal.

(niekiedy realizowana *portamento*). Ważną rolę odgrywają interwały sekundy, wyrażenie zaznacza się też liryczna melodia wiolonczel: *g-a-b-d-cis* (t. 452). Z rozdręganego faktury raz po raz wyłaniają się pojedyncze motywy, frazy lub krótkie tematy, które natychmiast jednak ponownie zanurzają się w muzyczną tkanę. Nabierająca rozmachu (dynamicznie i wyrazowo) forma prowadzi do finałowej kulminacji. Całość wieńczy sygnałowy, wybrzmiewający motyw instrumentów dętych blaszanych (rogów, trąbek i puzonów), nawiązując niejako do hymnicznego otwarcia *Symfonii*, a może raczej stanowiąc jego echo...

TAO. V Symfonia „koncertująca” wyłaniająca się z audialnego odbioru oraz z zapisu partyturowego to kompozycja nasycona emocjonalnością, w której zestawianie przeciwstawnych jakości brzmieniowych, wyrazowych, dynamicznych i fakturalnych sprzyja uzyskaniu spójnego wymiaru, swoistej stylistycznej jednolitości.

W jej czterech częściach można doszukiwać się pewnej analogii do tradycyjnego cyklu symfonicznego. Część I – w formie łukowej, z naprzemiennie występującymi frazami, mogłaby stanowić oryginalne nawiązanie do formy sonatowej; część II – medytacyjna w charakterze, byłaby odpowiednikiem części wolnej cyklu; część III – kształtowaną nieco swobodniej, *quasi*-programową (ewokującą górskie klimaty), choć o trzyczęściowej strukturze ABA₁, można by odczytać jako analogię do symfonicznego scherza; całość cyklu zaś wieńczyłby hymniczny finał. Każdą z części można jeszcze podzielić na wewnętrzne odcinki, wzajemnie się dopełniające.

W muzyce całej omawianej symfonii zwraca uwagę naprzemiennosc faz dynamicznych i medytacyjnych, ogromna barwnosc instrumentacyjna, rozwibrowanie tkanki dźwiękowej z predylekcją do układów figuracyjnych, ornamentacyjnych, użycie licznych arpeggiów, glissand i *portamento*, pełniących funkcję koloryzującą. Orientalistyczny taoizm łączy się – w moim odczuciu – z klimatem góralskości, ewokującym rozległe hale i wyraziste górskie szczyty wyłaniające się raz po raz z zamglonych przestworzy, dynamiczną naturę fascynującego, a nieokiełzanego żywiołu, tak zresztą bliskiego (mieszkającemu w Beskidach) Lasoniowi.

Z V *Symfonii* wyłania się zatem różnorodny krajobraz dźwiękowy: dynamiczny i kontemplacyjny; mroczny i rozjaśniony; doniosły i subtelny; eufoniczny i chaotyczny; hymniczny i rozmięgotany; rozwichrzony (zakorzeniony w naturze), malarzski i powściągliwy – ascetyczny.

Wyobraźnia słuchacza podążać może za tą muzyką drogą prowadzącą ku nieskończonym wymiarom. Raz po raz ucho „wędrówka” zachwycają eufoniczne brzmienia: majestatyczne, podniosłe, hymniczne. Nie brakuje jednak też fraz jakby zawieszenia, nieprzewidzianego chaosu, który wkracza w dźwiękowe piękno, przerywając jego kontemplacyjny wymiar. Wędrówka odbywana przez słuchacza może być metaforycznie potraktowana jako podróż zarówno przez świat, jak i przez własne życie, jako droga wiodąca w wymiarze czasowym przez różnorakie krajobrazy i formacje natury, wielowymiarowym i wieloznacznym szlakiem.

Wymiar czasu, wskazany w tytule niniejszego tekstu, dominuje w percepcji *V Symfonii*. Jest to czas płynący linearnie, zgodnie z perspektywą słuchacza zachodnioeuropejskiego, „zgodnie z tym, jak nasza kultura nauczyła nas pojmować czas”⁴². Co więcej, jest to czas narracyjny, który „liczy się w przestrzeni utworu – od początku do końca przebiegu”⁴³, w którym „proces” i „stan” wzajemnie się przeplatają. Procesualność czasu linearnego, czyli wedle definicji Jonathana Kramera „*continuum*” czasowe zbudowane przez następstwo zdarzeń, z których wcześniejsze determinują późniejsze, a późniejsze są konsekwencją wcześniejszych”⁴⁴, najwyraźniej słyszalna jest w części I. Kolejne dwa ogniwa *TAO* wypełnia nade wszystko stan zadumy, kontemplacji, sporadycznie jedynie przerywany ożywieniem ruchu, dynamicznym zrywem. Tu czas płynie w linearny, lecz nieukierunkowany sposób, a muzyka „niesie nas przez swoje *continuum*”⁴⁵. Finał jednak znów nabiera ukierunkowanego charakteru, prowadząc słuchacza jednoznacznie ku apoteozie.

Czas muzyczny w *Symfonii* odbieramy zatem, moim zdaniem, jako linearny i narracyjny, nawet jeśli tytuł kompozycji mógłby sugerować odmienną (osadzoną w kulturze orientalnej) jego interpretację. Wraz z kolejnymi dźwiękami muzyki – powtórzmy to raz jeszcze – podążamy bowiem drogą „wędrowca” (drogą życia?), przemierzającego różne okolice (odmalowane w postaci odmiennych dźwiękowych pejzaży), zatrzymującego się w zadumie, refleksji, w zachwycie nad pięknem, bądź też przyspieszającego, z ożywieniem pokonującego kolejny etap, dążącego do – rysowującego się na horyzoncie – celu.

Uwagi końcowe

Muzykę Lasonia przypisuje się często do nurtu neoklasycznego⁴⁶. Kompozytor akceptuje taki osąd. Dopowiada jednocześnie, że nawiązując do tradycji za pomocą

⁴² A. Łaptaś, *Koncepcje czasu i wieczności w przestrzeni utworu muzycznego. Czas cyrkularny Wariacji Goldbergowskich J.S. Bacha a „moment form” w V Klavierstück K. Stockhausena*, „Estetyka i Krytyka” 2004–2005, nr 7–8, s. 97.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ J.D. Kramer, *The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New York–London 1988, s. 20. Tłum. za: A. Krawczyk, *Udział dynamiki w kształtowaniu czasu linearnego w utworach orkiestrowych Hanny Kulenty*, „Aspekty Muzyki” 2021, t. 11, s. 46.

⁴⁵ J.D. Kramer, *op. cit.*, s. 39–40. Tłum. za: A. Krawczyk, *op. cit.*, s. 47.

⁴⁶ Problematyce neoklasycyzmu w polskim piśmiennictwie muzykologicznym dedykowane były m.in. dwie ważne prace: Marii Piotrowskiej (*Neoklasycyzm w muzyce XX wieku*, Warszawa 1982) i Zofii Helman (*Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 1985). Autorki odpowiednio skupiły swe zainteresowanie na repertuarze powszechnym i polskim. W pierwszym wypadku wyznacznikiem dyskutowanego kierunku był radykalny zwrot ku wartościom

gatunku symfonii i typu formy, a zarazem podchodząc wybiórczo do doświadczeń powojennej awangardy, próbuje kształtować styl swoiście syntetyczny⁴⁷. W stylu tym wymiarem dominującym jest brzmienie eufoniczne.

Lasoń wyznaje również, że nie obawia się pewnej „malowniczości” dźwiękowej zakodowanej w swych partyturach. Podkreśla jednak, że pisze muzykę a b s o - l u t n ą , czystą, wolną od okoliczności i uwikłań zewnętrznych. Nawet nadane przez siebie tytuły rozumie w ogólny, symboliczny sposób⁴⁸.

Kompozytor wyznaje: „Cel stanowią dla mnie przede wszystkim utwory ocalające piękno w jego tradycyjnym sensie, utwory oryginalne, choć niekiedy eksperymentalne, niekiedy nowatorskie”. I dodaje: „chciałbym wierzyć: t r w a - ł e ”⁴⁹.

Kategorie n a t u r y i c z a s u , uchwytne dla słuchacza, przekraczające warstwę intencjonalnie – jak chce twórca – czystej muzyki, służyć mogą utrwaleniu tego piękna.

Bibliografia

- Aleksander Lasoń, „*Muzyka kameralna nr 5*”, Culture.pl, [online:] <https://culture.pl/pl/dzielo/aleksander-lason-muzyka-kameralna-nr-5> [15.02.2023].
- Bias Iwona, *Aleksander Lasoń. Portret kompozytora*, Katowice 2001.
- Chłopecki Andrzej, *W poszukiwaniu utraconego ładu*, „Ruch Muzyczny” 1985, nr 25.
- Chłopecki Andrzej, *Między wigorem i kontemplacją, górami i katedrami...*, [w:] Iwona Bias, *Aleksander Lasoń. Portret kompozytora*, Katowice 2001.
- Eliade Mircea, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, tłum. Robert Reszke, Warszawa 1996.

czasów minionych, skutkujący tworzeniem na bazie form i technik muzyki dawnej nowego stylu muzycznego. Zrodziło to swoisty dysonans między dawną formą a nowymi brzmieniami, ograniczyło ekspresję dzieł, a nierzadko inicjowało intelektualną zabawę prowadzoną w ich obrębie. Dla polskiej twórczości neoklasycznej najistotniejszy okazał się tymczasem sposób przekształcania konwencji. Neoklasycyzm w takim ujęciu jawi się jako swoisty dialog z przeszłością przy zachowaniu indywidualnych cech twórczych i wykorzystaniu nowoczesnych środków języka muzycznego. To swoista otwartość na tradycję, poszukiwanie tego, co „trwałe, niezmiennie i powszechne” (Z. Helman, *op. cit.*, s. 204), a zarazem próba stworzenia stylu uniwersalnego, w którym granice między tym, co dawne i co nowe, zostają zniesione. To właśnie w tę ostatnią formułę wpisuje się twórczość Lasonia, której nie można odmówić wyrazistej ekspresji, swoistego, romantyzującego wręcz, gestu muzycznego (neoklasycyzm jest w tym wypadku rozumiany również jako neoromantyzm czy też nowy romantyzm), operowania wypracowaną suwerennie techniką kompozytorską, która do konwencji – co prawda – nawiązuje, ale je wielokrotnie przekształca i przewyższa.

⁴⁷ A. Lasoń, wykład...

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

- Helman Zofia, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 1985.
- Jubileusz Aleksandra Lasonia, Dwójka – polskieradio.pl, [online:] <https://www.polskieradio.pl/8/8315/Artykul/2845113,Jubileusz-Aleksandra-Lasonia> [15.06.2022].
- Kiwała Kinga, *Pokolenie Stalowej Woli. Knapik, Krzanowski, Lasoń. Studia estetyczne*, Kraków 2019.
- Kramer Jonathan D., *The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New York–London 1988.
- Krawczyk Agata, *Udział dynamiki w kształtowaniu czasu linearnego w utworach orkiestrowych Hanny Kulenty*, „Aspekty Muzyki” 2021, t. 11.
- Lasoń Aleksander, *TAO. V Symfonia „koncertująca” na orkiestrę*, PWM, Kraków 2016.
- Lasoń Aleksander, wykład [online] w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, 27 maja 2022.
- Liu C.F., *The Vitality of Lao-Tze’s Philosophy*, „The Monist” 1925, Vol. 35, No. 3.
- Łaptaś Aleksandra, *Koncepcje czasu i wieczności w przestrzeni utworu muzycznego. Czas cyrkularny. Wariacje Goldbergowskich J.S. Bacha a „moment form” w V Klavierstück K. Stockhausena*, „Estetyka i Krytyka” 2004–2005, nr 7–8.
- Piotrowska Maria, *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku*, Warszawa 1982.
- Satja juga, Himalaya-Wiki, [online:] http://himalaya-wiki.org/index.php?title=Satja_juga [17.02.2023].
- Stochniol Magdalena, *Byliśmy na przegranej pozycji, ale warto było się ujawnić. Z Eugeniuszem Knapikiem i Aleksandrem Lasoniem rozmawia...*, „Ruch Muzyczny” 2021, nr 23.
- Szulakowska Jolanta, *Duchowość w muzyce polskiej. Świat jako mit i jako labirynt. Dzieło Wojciecha Kilara i Aleksandra Lasonia. Interpretacje*, Warszawa 2021.

TAO. V Symfonia „koncertująca” Aleksandra Lasonia w kontekście kategorii czasu i natury

Streszczenie

Aleksander Lasoń jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych kompozytorów współczesnej muzyki polskiej. Jego droga twórcza ewoluowała wielokrotnie od słynnego debiutu w ramach stalowowolskiego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Młodzi Muzycy Młodemu Miastu” (1975–1980) do czasów najnowszych, jednak pewne elementy warsztatu kompozytorskiego pozostawały stałe, nabierając jedynie nowego, dojrzałego kształtu.

Podobnie było z kategoriami czasu i natury – kategoriami nieobcymi Lasoniowi od wczesnych przykładów jego kompozytorskiej twórczości. Właśnie te kategorie wielokrotnie przyczyniały się do uzyskania przez Lasonia eufonicznego brzmienia jego muzyki, ale też stopniowo ewoluowały, stanowiąc przejaw nieodłącznych przemian w zakresie inspiracji twórczych.

Autorka artykułu skupia zainteresowanie na *TAO. V Symfonii „koncertującej”*, skomponowanej przez Lasonia w latach 2015–2016, a dedykowanej jego żonie Justynie. Podjęte zostają zarówno zagadnienia warsztatowe omawianego dzieła, jak i kwestie estetyczne, z uwzględnieniem refleksji dotyczącej inspiracji i sposobów rozumienia kategorii natury i czasu w tej właśnie kompozycji.

Aleksander Lason's *TAO. Symphony 'Concertante' No. 5* in the Context of the Categories of Time and Nature

Summary

Aleksander Lason is one of the most recognisable composers of contemporary Polish music. His creative path has evolved from his famous debut at the Stalowa Wola Festival of Contemporary Music 'Young Musicians to the Young City' (1975–1980) to the most recent times. However, some aspects of his composing technique remained constant, only acquiring a new, more mature shape.

The same was also true of the categories of time and nature – categories important to Lason's art from the early examples of his compositional output. These same categories repeatedly contributed to the euphonic sound of Lason's music. Still, they also gradually evolved, manifesting inherent changes in the scope of creative inspiration.

The author of the article focuses her interest on the *TAO. Symphony 'Concertante' No. 5*, composed by Lason in the years 2015–2016 and dedicated to his wife Justyna. She addresses both the technique issues of this music and issues of an aesthetic nature, including a reflection on the inspiration and ways of understanding the categories of nature and time in this particular composition.

BOGUMIŁA MIKA

Doktor habilitowany nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce, w szczególności muzykologia. Absolwentka Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach w zakresach teoria muzyki i kompozycja. Doktor socjologii muzyki. Zatrudniona na stanowisku profesora Uniwersytetu Śląskiego (UŚ) w Katowicach, na Wydziale Humanistycznym, w Instytucie Nauk o Sztuce. W latach 2008–2016 prodiakan Wydziału Artystycznego UŚ w Cieszynie ds. naukowo-artystycznych. Od 2019 roku dyrektor Instytutu Nauk o Sztuce na Wydziale Humanistycznym UŚ w Katowicach. Autorka kilku monografii i ponad 80 tekstów opublikowanych jako artykuły w międzynarodowych czasopismach naukowych i jako rozdziały w monografiach. Brała udział w kilkudziesięciu konferencjach naukowych organizowanych w różnych krajach Europy oraz w USA. Jej zainteresowania badawcze to: muzyka XX i XXI wieku, socjologia muzyki, semiotyka muzyczna, muzyka w filmie.

Habilitated Doctor of Arts, an associate professor in the Institute of Arts Studies, Faculty of Humanities, University of Silesia in Katowice, Poland. She graduated from the Academy of Music in Katowice (music theory and composition). She earned a PhD in sociology of music at the University of Silesia, Katowice. She obtained her habilitation in musicology at the Jagiellonian University, Kraków. In the

years 2008–2016, she was Vice-Dean of the Faculty of Arts at the University of Silesia in Cieszyn. Since 2019, she has been Head of the Institute of Art Sciences, University of Silesia in Katowice. She published several monographs, more than 80 articles in international scholarly journals and chapters in scholarly books. She presented papers at many seminars and conferences in Europe and the USA. Her research focuses mainly on 20th- and 21st-century music, social aspects of music, music semiotics, music in film.

GESINE SCHRÖDER

University of Music and Theatre 'Felix Mendelssohn Bartholdy' Leipzig
University of Music and Performing Arts Vienna

Aleksander Nowak's and Szczepan Twardoch's *Drach*. A Silesian Collaboration with Flashbacks

What must a work be like that is both local and supra-regional, that is of today and yet could be set at any time and over and over again? This is how one could formulate the question of solution strategies that offered themselves to Aleksander Nowak¹ for the self-imposed task of creating music to Szczepan Twardoch's libretto after the latter's novel *Drach*, published in 2014. On the basis of the novel, the Auksodrone festival in Tychy, Upper Silesia, commissioned the *dramma per musica* of the same title. *Drach* premiered in Tychy in 2019.² It was the first collaboration between Twardoch and Nowak, and together with the plays *Syrena* [Siren] (2020)

¹ Nowak has been the Head of the Department of Composition and Music Theory at the Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice since 2020. *Vide* Aleksander Nowak's personal page on the website of the Academy of Music in Katowice, [online:] <https://am.katowice.pl/akademia/informacje/nowak-aleksander-352> [31 May 2023].

² *Drach* was commissioned by Filip Berkowicz, curator of the Auksodrone festival in Tychy. *Vide*: Aleksadner Nowak. *Drach. Drama per musica*, website of Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM), [online:] <https://pwm.com.pl/en/sklep/publikacja/drach-dramma-per-musica,aleksander-nowak,24030,ksiegarnia.htm> [31 May 2023]. The piece was performed by the Chamber Orchestra of the City of Tychy, called Aukso, and the creation and performance of the piece was supported by a commission from the Composers' Commissioning Programme of the Institute of Music and Dance. Details according to *Drach. Dramma per musica*, Aleksander Nowak's website, [online:] <https://www.aleknowak.com/en/music/v/drach-dramma-per-musica-2019> [31 May 2023]. Prizes awarded for the piece are the Coryphaeus of Polish Music 2020 and the O!Lśnienia prize 2021. *Vide* Auksodrone festival website, [online:] <http://www.auksodrone.com/en/> [31 May 2023].

and *Pokora* [Humility] (2021), which were written a little later, it forms a trilogy.³ As a fourth collaboration with Twardoch, Nowak wrote incidental music for the play *Byk* [Bull] in 2022.⁴ Twardoch and Nowak are the same age. Both were born in 1979, both see themselves as Silesians.

The theme of the play is – literarily and musically – the myth of the eternal return of the same, realised this time on Silesian soil. The theme implies recourses or flashbacks. Compositionally, diverse kinds of existing music are absorbed. In this article, some of these recursions are exemplified by compositional details and discussed in terms of their dramaturgical background. In *Drach*, the recourses can be traced along two axes: the axis of historical proximity or distance and, to a certain extent, the geographical axis of local or supra-regional. In general, the piece is characterised by two types of recourse: on the one hand, there are geographically overarching recourses to a European and at the same time historically distant music theatre tradition; on the other hand, there are recourses to more recent, but now local, compositional traditions, in this case to music from the region in which the piece is set, that is Upper Silesia.

Triad of personnel and triad of languages

The survey of historical and geographical references in *Drach* is preceded by remarks on two fundamental constellations of this *dramma per musica*: first, an overview of the personnel of the piece, and second, a note on the languages of the libretto that Nowak set to music. First, the personnel: the three voices of the piece, a soprano, a high baritone and a countertenor, are not designated in the score with personal names, but with pictograms for female, male and gender-neutral respectively, and are listed from top to bottom in the order given, that is not consistently

³ All three parts of the trilogy bear Italian or pseudo-Latin genre designations. The subtitle of *Syrena* is *Melodramma aeterna* (with a possibly deliberately exchanged genus), but Nowak classified the piece as an oratorio-cantata. *Vide* again Aleksander Nowak's personal page... Like *Drach*, *Syrena* has a small cast: the only three singers of voice ranges similar to *Drach* (soprano, countertenor, baritone) are this time accompanied by saxophones, guitar, piano and strings. Nowak described the *dramma giocoso Pokora* (again based on a novel of the same title by Twardoch and written immediately after the book's publication), with only two singers (soprano and baritone), accordion and strings, as the final part of the trilogy of collaborations with the writer; *vide: Pokora (Humility)*. *Dramma giocoso*, Aleksander Nowak's website, [online:] <https://www.aleknowak.com/en/music/v/pokora-humility-dramma-giocoso-for-soprano-baritone-accordion-and-strings-2021> [31 May 2023].

⁴ Nowak classified the play as a monodrama. *Vide: Bull. Music for spectacle*, Aleksander Nowak's website, [online:] <https://www.aleknowak.com/en/music/v/bull-music-for-spectacle-2021-2022> [31 May 2023].

according to pitch. One can see in this a sign of the relegation of musical regulations to literary-semantic ones – as was typical in principle for the early *dramma per musica*. However, it follows from a peculiarity of modern epic theatre that *Drach's* voices are not identical with its personnel; each singer lends their voice to more than one figure. The male voice belongs to the characters of Józef and the first-person narrator Nikodem Gemander, his descendant in the present. The characters sharing the female voice include Józef's mother, his lover Caroline, his wife Valeska and a deer. The third voice is identified in the score with only one character, the titular *Drach*, the Silesian earth. The individually available libretto, however, gives this voice the double name *Drach-Pindur*.⁵ *Drach*, the all-knowing Silesian earth, is not female (Mother Earth) and not male (Fatherland) and is, therefore, cast in a hybrid voice, the countertenor. The publisher advertises the score thus: Twardoch and Nowak are both

sons of this land, so *Drach* by Nowak and Twardoch does not reduce Silesian spirit to the shallow folklore but goes much deeper – under the soil formed of mud and coal, love and corpses, and to the collective subconscious where *Drach* lives. A creature that sees, feels and hears everything. Thanks to him, unique, local and familiar places and beings are transferred into the universal sphere of myth.⁶

In the style of the ancient chorus, *Drach* is a narrator and commentator.⁷ According to Nowak, everything is 'commented on by the eponymous, all-knowing, eternal spirit of the Silesian land'.⁸ In Twardoch's novel, the other part of the double name of the countertenor voice belongs to Józef Pindur, a crazy (and thus truth-telling) old man or fool. Though nowhere near as old as the earth, Pindur did, after all, take part in the Franco-German War, which took place over 30 years before the start of the *Drach* story. Intertextually, the phonetic association with Pindur's odes, which were choreographed cantatas of words, music and dance, is another reference to Mediterranean antiquity, only less explicit than in *Syrena. Melodramma aeterna* from the following year.

⁵ Sz. Twardoch, *Drach drama per musica*, libretto, [online:] https://www.aleknowak.com/static/upload/store/Drach._Dramma_per_musica._Libretto.pdf [31 May 2023].

⁶ Aleksadner Nowak. *Drach. Drama per musica...*

⁷ As the voice of the earth, *Drach* is the counterpart to the voice of the sea from *Syrena*, the second part of the trilogy by Twardoch and Nowak, namely the character of Morze-Syrena. In the third part (*Pokora*), the literary counterpart, the city of Berlin, remains without a voice. The triad land–sea–city recalls Maurice Maeterlinck's Japonism-inspired poem *Les trois sœurs ont voulu mourir*, which Alexander von Zemlinsky set for voice accompanied by piano or orchestra after Friedrich von Oppeln-Bronikowski's translation into German in 1913 under the title *Die drei Schwestern* [The three sisters] as the first song of the cycle Op. 13.

⁸ *Drach. Dramma per musica...* Nowak has not established an intertextual relationship to the omniscient Erda from Wagner's *Ring*.

The discussion of recursions should also be preceded by a note on the three languages of the libretto: Silesian, Polish and a little German. The languages are not assigned to the voices; each of the three voices sings in all three languages.⁹ But there is a vague assignment of languages to characters (and to their status): where the female voice embodies the city girl Caroline, she sings mainly German, where she is Józef's mother, mainly Silesian. The female voice also sings Silesian where she embodies the deer (one of the animals in the play, including a stag, a fawn, a dog, a pig, a drake and probably Drach himself: animals are like people, the novel says; and even 'The tree and the man are one and the same',¹⁰ which the female voice sings in German in the *dramma per musica's* opening trio). Both the triad of personages and the triad of languages lend themselves to different musical styles. Nowak does not use this, instead he creates a mix of musical contemporary languages and recursions, in which sometimes this style and sometimes that style spill out – depending on the amount of drama.

Question of genre: *dramma per musica*

A summary of *Drach's* story, a Silesian family history of the 20th century, will be omitted in this article. There is much violence involved, much politics in the background. The general theme was certainly decisive for Nowak's choice of musical techniques: it is about the recurrence of the same, realised in the novel and also in the libretto with 'loops, repetitions and parallel montages'.¹¹ Naturally, little remained of the novel's artful leaps in time in the much shorter libretto. But there is the traditional musical device of a ternary form returning to the beginning; accordingly, Nowak characterises his *dramma per musica* as three-part circular.¹² In keeping with the general theme of eternal return, a looper also appears in the instrumentation, operated by Drach: the countertenor occasionally records short sections of his own singing and often repeats them, so that he accompanies himself.

In the following, genre-theoretical aspects and individual textural techniques are discussed together with recursions. The treatment of aspects of textural technique is included in the treatment of recursions to the genre of *dramma per musica*.

⁹ The baritone sings almost no German; however, *vide* the German word snippets in the score: A. Nowak, *Drach. Dramma per musica*, score, PWM, Kraków 2019, pp. 95–96.

¹⁰ Original text: 'Der Baum und der Mensch sind ein und dasselbe' (*vide* chapter 1, bars 79–86). *Ibidem*, pp. 24–26 (transl. by G.S.).

¹¹ Original text: 'Schleifen, Wiederholungen und Parallelmontagen'. D. Wunderlich, *Szczepan Twardoch: Drach*, 'Buchtipps und mehr' blog, [online:] <https://www.dieterwunderlich.de/Twardoch-drach.htm> [31 May 2023] (transl. by G.S.).

¹² *Drach. Dramma per musica...*

However, questions of genre remain excluded where recourse is made to more recent (in this case Silesian) music history.

Described as *dramma per musica* in the subtitle of the score, *Drach* is listed as an opera on the Auksodrone festival website.¹³ On his staff page at the Katowice Academy of Music, however, Nowak has classified *Drach* as 'oratorio-cantata' (Polish: *oratoryjno-kantatowe*),¹⁴ which means that the piece is not included among those explicitly designated as scenic (in the category 'scenic', Nowak lists three other works). Accordingly, there are no stage directions in *Drach*, and because of the mismatch of voices and characters, a scenic performance would have had to be worked out first, for example, according to models by Vsevolod Meyerhold with characters acting pantomimically on stage. Moreover, the scenic performance would eliminate the blurring of identities, at least if the characters were characteristically costumed.

The genre name *dramma per musica* refers to relatively early music-dramatic works. Originating in the middle of the 17th century, the term *dramma per musica* initially referred only to the libretto, namely the libretto of a play that belonged to the realm of opera seria.¹⁵ The fact that the genre designation placed the accent on the word fits in with the fact that the three parts of *Drach* – as in literature – are called chapters. A genre is typically also defined by its cast. According to Nowak, *Drach* has a 'raw instrumentation, referring to the first musical dramas'.¹⁶ This 'raw' instrumentation consists of five small string parts¹⁷ plus harpsichord. Of course, the casting of one of the three vocal parts with a countertenor is also a reference to castrato parts in earlier music.

Among the first examples – not only of relatively early operas, but of those that were actually called *dramma per musica* and in which there was a castrato part – are a good dozen *drammi per musica* by Francesco Cavalli written from 1650 onwards, including *La Calisto* (1651) and *Erismena* (1655). The latter *dramma per musica* was newly and spectacularly staged in Aix-en-Provence in 2017. The Polish countertenor (and breakdancer) Jakub Józef Orliński sang the role of Orimeno there; he had already sung the role of the shepherd Endimione from *La Calisto* in a New

¹³ *Vide*, e.g., the trilogy parts listed as operas under the name of Aleksander Nowak on the Auksodrone festival website: 'The opera occupies an important place in his output. His most recent compositions in this genre are [...]'. Auksodrone festival website...

¹⁴ Aleksander Nowak's personal page...

¹⁵ On the history of the term and the phenomenon of *dramma per musica*, *vide* N. Dubowy, 'Dramma per musica', part A, sections I–XII, [in:] *Die Music in Geschichte und Gegenwart*, 2nd ed., ed. by L. Finscher, *Sachteil*, Vol. 2, Kassel–Stuttgart 1995, col. 1452–1479.

¹⁶ *Drach. Dramma per musica*...

¹⁷ There are six first and second violins, four violas and cellos each and two double basses. It is not unusual for the five string parts to be divided into two parts, resulting in a string section of up to ten voices.

York performance in 2016.¹⁸ Such revitalisations of the *dramma per musica* in the present may have inspired Nowak.

Drach is, of course, intertextual in that (according to Julia Kristeva¹⁹) every text is the absorption and transformation of another text. Intertextuality is, thus, in principle unavoidable and would in a sense undermine the role of the author. In the case of *Drach*, however, the author, or in this case the composer Nowak, absorbs and transforms existing musical texts not only unintentionally but actively, and the fact that such absorptions and transformations can also mean a voluntary surrender of intact authorship²⁰ fits perfectly with *Drach*'s theme: the return of the same old thing. The music of *Drach* was, in a sense, co-written by other pieces. Nowak makes the surrender of authorship explicit, for he does not hide the technical borrowings from early *drammi per musica*. Moreover, he apparently practised the production method that early opera composers had already practised: speed writing. This method of production has the advantage of making it easier for other things to flow in. Another advantage is what Nowak's piece absorbs in terms of the characteristics of early *dramma per musica* itself in that it contains long-lasting constants and perennial transformations. The object and subject of the absorption are both characterised by, shall we say, blatant and desired ego weakness. Two types of tonality are particularly prominent in the transformation: firstly, perpetual sound surfaces (similar to those passages in Cavalli that are dominated by the monodic basso continuo), and secondly, recurring, rather fixed textural models, mostly built from scales (passages that show characteristics of passacchias or that are simply based on ostinati).

Scales, ostinati and a harmonic model

The soloistic harpsichord cascade with which *Drach* begins leads into an F_3 -sharp, which ticks in a fundamental manner and is repeated for minutes or pages (score

¹⁸ Orliński has listed the *Erismena* performances on his homepage in the 'past engagements' section for December 2017; vide Jakub Józef Orliński's homepage, [online:] <https://jakubjozeforlinski.com/past-engagements/> [31 May 2023]. Already in February 2016, Orliński performed – still as a student – in *La Calisto* (1651).

¹⁹ Cf. U. Kocher, 'Im Gewirr der Fäden. Intertextualitätstheorie und Edition', [in:] *Ästhetische Erfahrung und Edition*, ed. by R. Falk, G. Mattenklott, [series:] Beihefte zu editio, Vol. 27, Berlin–Boston 2007, pp. [175]–185, here pp. 176–177, [online:] <https://doi.org/10.1515/9783110938845> [5 August 2024].

²⁰ Cf. the category 'Conversations', [in:] *Wessen Klänge. Über Autorschaft in neuer Musik*, ed. by H. Danuser, M. Kassel, [series:] Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Vol. 12, Mainz 2017, pp. 209–256.

pages 10–21), and in the last *Drach* chapter, the sounding C_1 of the double basses plus C_2 in the third and fourth cello remains as a pedal tone for 13 score pages (pp. 134–147, chapter 3, from bar 35). This third chapter is otherwise permeated with scales. Because the individual scale notes are often sustained for a long time, they do not join together more and more gestalt-like; they are only a support in the background. The steps of the partially chromatic scale change all the more quickly the higher the scale rises. From the sounding C , it progresses, first semitonally tainted by the cellos in the upper octave, 25 times mostly in half-tones – and initially with forward and backward steps – upwards to the sounding F_3 (p. 159, chapter 3, bar 128), with its brisker repetition going even 16 semitone steps further up to the sounding A_4 (p. 176, chapter 3, bar 191).²¹

In keeping with the circular idea, however, a descending scale is heard right away in the first chapter; after the ticking F_3 -sharp, it is first heard as the bass of the harpsichord movement, partly doubled by strings, over four bars (p. 22, chapter 1, bars 69–72). The model may have been the bass descending from the I to the V degree frequently found in passacaglias. Here, however, it descends further, even to below the octave. The steps are completed diatonically with an overcomplete Lydian scale (only in the penultimate position is one note omitted, the ultimate is one too many): D_3 - C_3 -sharp- B_2 - A_2 - G_2 -sharp- F_2 -sharp- E_2 - C_2 -sharp (see example 1, s. 280).

The harmonies on the scale tones, insofar as they do not appear as passing tones like C_3 -sharp and G_2 -sharp, are somewhat poppy and by no means free of parallels, featured with major and minor triads in root position: D major, B minor, A major, F-sharp minor and E major. Sometimes the harmony is enriched by notes that simply remain from the previous chord, namely where (except for the first degree D) Lydian-diatonic major triads result and where the sixth (from the diatonic supply) is major. A major is, therefore, enriched with the note F -sharp and E major with the note C -sharp, in each case the fifth of the preceding minor triad. With the plagal chord steps B minor → A major and F-sharp minor → E major, echoes of parallelism (or the Romanesca sequence) emerge, according to which D major would

²¹ Other grounding scales also appear for pages. In the first chapter, from p. 36, a scale goes downwards from G_2 to C_2 , first with white keys, interrupted by sustaining sounds, then three more times partially chromaticised from p. 46 to p. 47. In the second chapter, there are a few scales, one of them downward from C_3 , now completely chromatic (pp. 76–78). From p. 92 to p. 105, there are upward scales moving whole-tone-wise from C_2 to G_2 -sharp, accelerating and later gradually rising, plus somewhat irregular mixtures of a tenth plus eleventh plus twelfth. At the end of the second chapter, a downward scale progresses from A_3 (with gaps). In the third chapter, after the two extensive scales from C_1 and before the scale on D_3 that follows on from the beginning and concludes the piece, there is a downward scale from F_3 -sharp to E_2 from p. 181 (reaching p. 190).

The image displays four systems of musical notation for harpsichord (Hpsd.). Each system consists of two staves. The first system shows a descending scale in the right hand and a bass line in the left hand. The second and third systems feature a more complex texture with chords and moving lines in both hands. The fourth system shows a final descending scale in the right hand and a bass line in the left hand.

Example 1. A. Nowak, *Drach. Drama per musica*, 1st chapter, bars 69–85 – extracts of the harpsichord part. Based on: A. Nowak, *Drach. Drama per musica*, score, PWM, Kraków 2019, pp. 22–25

have appeared after A major and A major after E major. The model appears a total of four times, the last time slightly mangled, now with the scale in the upper voice of the harpsichord movement, to return to the repeated F_3 -sharp (p. 26). At the end of the first chapter (from p. 61, chapter 1, bars 237–241), the Lydian scale from D_3 downwards is heard five more times, as in a passacaglia with the same number of bars in each run. At the end of the third chapter (from p. 194), there are three more runs of the descending scale.

The closeness of Nowak's textural technique to historical models may be illustrated by an example. In Francesco Cavalli's *drammi per musica*, passacaglia-like passages occur again and again. Even arias that are not based on a passacaglia model are largely grounded in scale-like basses in his music. In the two-part aria of the shepherd Endimione from *La Calisto*, a four-bar rising passage of the second fifth species is followed by a scalewise diatonic descent from D_4 , with the use of the 'soft B' (*B-flat*) as the sixth scale degree (see example 2, bars 5–9, s. 281).

While Nowak introduces a hypertrophic major with the Lydian scale, Cavalli employed the Dorian usual for the genre of this aria, including its 'soft' *B-flat*. In contrast to Nowak, Cavalli harmonised the descending scale quite regularly: the first and last scale notes are roots of triads (D minor and C major), and a sixth chord chain is created above the middle notes of the scale.

Example 2. F. Cavalli, *La Calisto*, Act 2, scena prima, aria of Endimione, bars 1–10. Reproduced from: F. Cavalli, *La Calisto*, manuscript, digitised from Biblioteca Nazionale Marciana, Venice (I-Vnm); Mss.It.IV.353, s.a. [1651], p. 2, IMSLP Petrucci Music Library, [online:] https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/b/b7/IMSLP42868-PMLP92780-Cavalli_Calisto_Act2.pdf [31 May 2023]

Close and local. Upper Silesian traditions

Nowak's absorption of genre conventions and textural types of early *drammi per musica* involves two things: firstly, the inscription into the supra-regional, secondly, the inscription into the temporally overlapping. Nowak's recourse to Italian music of the mid-17th century, in turn, stands for recourses of those absorbed *drammi* themselves, in this case for the recourse to Mediterranean antiquity (or to the contemporary idea of it) as the cradle of European culture. This recourse is explicit in *Syrena*, the second play in the trilogy resulting from Twardoch's and Nowak's cooperation. In addition to Nowak's geographically and historically overarching recursions, there is a second kind of recursion: *Drach* takes Silesia as an example of the theme of the ever-present. It is not only with the Silesian language of the libretto that *Drach* contains locality. Nowak seems to absorb a specifically Silesian musical language with *Drach*. Some passages of the *dramma per musica* are, in any case, typical of Polish modern music in general, for example those passages in which Nowak makes limited use of aleatoric writing and employs the type of writing made famous by Witold Lutosławski with boxed sets of notes, which is quite obvious from the subject of Nowak's piece. Other peculiarities of his composition, however, seem to inscribe themselves into a modern composing tradition, namely the tradition that was formed by composers who taught at the Katowice Academy

of Music and its predecessor institution, including Bolesław Szabelski (1896–1979), his student Henryk Górecki (1933–2010) and his grandson student Eugeniusz Knapik (b. 1951), Bolesław Woytowicz (1899–1980) and his students Wojciech Kilar (1932–2013), Witold Szalonek (1927–2001) and Józef Świder (1930–2014), as well as Świder's student Aleksander Lason (b. 1951). Nowak himself became Lason's student. Of course, these composers used very different styles. But a peculiarity of their musical languages does shine through. What I mean can be shown by an example of this possibly local quality of sound from *Drach*. It is as if Silesian were spoken in music. The example also shows something of what happens above the aforementioned bass scales. This passage can be found in the third chapter as the starting point of the mentioned scale rising in the basses from C_1 plus C_2 in the cellos (see example 3, s. 283).²²

The situation of the quoted excerpt within the *dramma per musica* is as follows: the third (and final) chapter has just begun, no singing can yet be heard, even the harpsichord is silent. In two attempts, wild and inaccurate imitations of string pairs take place. In a third attempt, all the strings of the chamber orchestra join in, either with recumbent notes or again imitating wildly. Because the first and second violins, violas and cellos are divided (*à due*), a total of nine string parts is created together with the double basses. At the beginning, the second halves of the string parts as well as the double basses play in fifths and, because of the low register, rather dissonant notes from the preceding ones: *A-flat*, *G*, *D-flat*, *C*, as well as the sub-octave of the *C*. What the other four voices play results in an imprecisely imitative texture with entries on the notes B_5 , B_4 -flat, A_5 -flat and A_4 . Placed within one octave and sorted into an unordered set, the staves lie next to each other in semitones. Each voice executes an (almost completely) chromatic scale downwards, figured with back and forth movements, which extends over a good two octaves. The appearance of imitation is created by the fact that the entries are staggered, tend to be rhythmically complementary and gesturally the same: the voices each start in the higher register of the respective instrumental part, are rhythmically similar, have the same dynamic degree and the same direction of movement. The passage demonstrates a (somewhat simplistic) version of sonorism, as found, for example, in pieces by established representatives of this style of writing. Górecki's third symphony, the *Symphony of Sorrowful Songs*, Op. 36, based among other things on local texts, begins, for example, with a long and slow imitative section in the strings. Unlike Nowak, Górecki writes here purely diatonically (practically in G major) and rhythmically extremely simply (there are only minims, crotchets and quavers).

²² On the recording accessible via YouTube: A. Nowak, Sz. Twardoch, *Drach. Dramma per musica*, CD, Anaklasis ANA 012, Kraków 2020, YouTube, [online:] <https://www.youtube.com/watch?v=hWPTVWABhZc> [31 May 2023], from 1:16 to 1:40.

The image displays a musical score for five string instruments: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (VI), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is divided into two systems. The first system covers bars 38-40, and the second system covers bars 41-43. The key signature has one flat (B-flat). The first system begins with a forte (*ff*) dynamic. The second system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The instruments play complex rhythmic patterns, including triplets and sextuplets.

Example 3. A. Nowak, *Drach. Drama per musica*, 3rd chapter, bars 38–43.

Based on: A. Nowak, *Drach. Drama per musica...*, p. 135

The tonal atmosphere is similar, however, because of the two-part strings, as a result of which Górecki has a total of ten string parts. The texture has many parallels, and the melodic content of the parts is doubled in different registers – thus, there is never a true ten-part texture.

Drach glocal

Twardoch's and Nowak's collaboration on *Drach* was a glocal project. It emphasises the specific origin and local reference not only in talking about it, but also in how it sounds: with the Silesian language and with a musical style that perpetuates a specific avant-garde tradition of the area around Katowice. The aspect of the local is overlaid with musical styles that stand for the global and at the same time for historical distance. To signify this, Nowak chose as a model Italian music of the early modern period, which in turn refers to Mediterranean antiquity. The Silesian earth would like the fact that authorship evaporates in the process: just as a tree, an animal and a human are one, so are Cavalli, Upper Silesian composing of the last hundred years and Nowak.

Bibliography

Sources

- Nowak, Aleksander, *Drach. Dramma per musica*, score, PWM, Kraków 2019.
- Twardoch, Szczepan, *Drach drama per musica*, libretto, [online:] https://www.aleknowak.com/static/upload/store/Drach._Dramma_per_musica._Libretto.pdf [31 May 2023].
- Nowak, Aleksander, Twardoch, Szczepan, *Drach. Dramma per musica*, CD, Anaklasis ANA 012, Kraków 2020, YouTube, 1st chapter, [online:] <https://www.youtube.com/watch?v=FpqLKUM-wwt>; 2nd chapter, [online:] <https://www.youtube.com/watch?v=BQDjHY5gnI4>; 3rd chapter, [online:] <https://www.youtube.com/watch?v=hWPTVWABhZc> [31 May 2023].

Literature

- Aleksander Nowak. *Drach. Dramma per musica*, website of the Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM), [online:] <https://pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/drach-dramma-per-musica,aleksander-nowak,24030,ksiegarnia.htm> [31 May 2023].
- Auksodrone festival website, [online:] <http://www.auksodrone.com/en/> [31 May 2023].
- Byk. *Music for spectacle*, Aleksander Nowak's website, [online:] <https://www.aleknowak.com/en/music/v/bull-music-for-spectacle-2021-2022> [31 May 2023].
- Drach. Dramma per musica*, Aleksander Nowak's website, [online:] <https://www.aleknowak.com/en/music/v/drach-dramma-per-musica-2019> [31 May 2023].
- Dubowy, Norbert, 'Dramma per musica', part A, sections I–XII, [in:] *Die Music in Geschichte und Gegenwart*, 2nd ed., ed. by Ludwig Finscher, *Sachteil*, Vol. 2, Kassel–Stuttgart 1995.
- Kocher, Ursula, 'Im Gewirr der Fäden. Intertextualitätstheorie und Edition', [in:] *Ästhetische Erfahrung und Edition*, ed. by Rainer Falk, Gert Mattenklott, [series:] Beihefte zu editio, Vol. 27, Berlin–Boston 2007, [online:] <https://doi.org/10.1515/9783110938845> [5 August 2024].
- Nowak, Aleksander, personal page on the website of the Academy of Music in Katowice, [online:] https://am.katowice.pl/?a=akademia_biografia&cid_item=363 [31 May 2023].

Orliński, Jakub Józef, homepage, [online:] <https://jakubjozeforlinski.com/past-engagements/> [31 May 2023].

Pokora (Humility). *Dramma giocoso*, Aleksander Nowak's website, [online:] <https://www.aleknowak.com/en/music/v/pokora-humility-dramma-giocoso-for-soprano-baritone-accordion-and-strings-2021> [31 May 2023].

Wessen Klänge? Über Autorschaft in neuer Musik, ed. by Hermann Danuser, Matthias Kassel, [series:] Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Vol. 12, Mainz 2017.

Wunderlich, Dieter, *Szczepan Twardoch: Drach*, 'Buchtipps und mehr' blog, [online:] <https://www.dieterwunderlich.de/Twardoch-drach.htm> [31 May 2023].

Drach Aleksandra Nowaka i Szczepana Twardocha. Śląska współpraca z elementami retrospekcji

Streszczenie

Autorka artykułu bada związki między słowem a dźwiękiem w utworze *Drach. Dramma per musica*, który powstał jako rezultat współpracy śląskich artystów Szczepana Twardocha (libretto) i Aleksandra Nowaka (muzyka). Dzieło, którego prapremiera odbyła się w Tychach w 2019 roku, rozwija mit wiecznego powrotu. Oczywistym zabiegiem kompozytorskim mającym na celu jego przedstawienie było sięgnięcie do tradycji muzycznej. Opery Francesca Cavallego mogły być tymi utworami, które stały się przedmiotem wchłaniania i przekształcania już istniejących odmian i gatunków muzycznych. Ponieważ pozostają one w fazie preindywidualności, dają możliwość uwolnienia autorskiego ego.

Muzycznie Nowak realizuje motyw nieustannego powrotu za pomocą powtarzanych w nieskończoność *quasi*-aleatorycznych bloków tonalnych zawierających statyczne dźwięki, niezliczone arpeggia i ostinata, a także pętle. Użycie loopera charakteryzuje postać tytułowego bohatera – Dracha. Obsadzony w roli wszechwiedzącego narratora, neutralnego, rodzajowo nieokreślonego, jako głos kontratenorowy, prowadzi odbiorcę przez dramaty głosów kobiecego i męskiego (sopran i baryton). Fakt, że trzem częściom dramatu, śpiewanym po śląsku, polsku i niemiecku, towarzyszą niby tło jedynie instrumenty smyczkowe (prawie jak w utworach Cavallego *in stile rappresentazione*), pozwala na zjednoczenie głosów zwierzęcia, człowieka i ziemi.

Aleksander Nowak's and Szczepan Twardoch's *Drach*. A Silesian Collaboration with Flashbacks

Summary

The relationship between speech and sound is explored in *Drach. Dramma per musica*, a collaboration between the Silesian artists Szczepan Twardoch (libretto) and Aleksander Nowak (music). Premiered in Tychy in 2019, the play unfolds the myth of eternal return. For its

depiction, it was obvious to draw on the history of music. Francesco Cavalli's operas could have been the precise object of the absorption and transformation of already existing musical varieties. Because they remain pre-individual, they open up the chance to release the author's ego.

Musically, Nowak realises the circulation of return with semi-aleatoric tone conglomerates that are repeated indefinitely often, with stationary sounds, countless arpeggios and ostinati, and finally with loops. The use of a looper characterises the title-giver and protagonist Drach. Cast as an omniscient neutral-genderless narrator with a countertenor, this figure leads through the drama of a female and a male voice (soprano and baritone). The fact that *Drach's* three parts, sung in Silesian, Polish and German, are underpinned only by string instruments, like wallpaper (almost like Cavalli's tracks in *stile rappresentazione*), allows the sounds of an animal, a human and plants to merge.

GESINE SCHRÖDER

Urodzona w 1957 roku, doktor, emerytowana profesor, wykłada teorię muzyki w Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy” w Lipsku (od 1992 roku) oraz w Universität für Musik und darstellende Kunst w Wiedniu (od 2012 roku). Wcześniej wykładała w Berlinie. Prowadziła również gościnne wykłady m.in. w Oslo, Paryżu, Zurychu, Santiago de Chile oraz w Chinach (Pekin, Kanton, Hongkong, Szanghaj).

Członek rady czasopisma „Musik & Ästhetik”, rumuńskiego czasopisma „revArt” oraz czasopisma Rosyjskiego Towarzystwa Teorii Muzyki (Obszczestwo Teorii Muzyki – OTM). W latach 2012–2016 przewodnicząca Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH, www.gmth.de). Jej publikacje dotyczą muzyki współczesnej, kontrapunktu około 1600 roku, technik transkrypcji, teorii i praktyki orkiestracji i wykonawstwa muzycznego oraz *gender studies*.

Born in 1957, Doctor, Professor Emerita, she has been teaching music theory at the University of Music and Theatre ‘Felix Mendelssohn Bartholdy’ Leipzig (since 1992) and at the University for Music and Performing Arts Vienna (since 2012). Before that, she taught in Berlin. As a guest advisor, she gave lessons, among others, in Oslo, Paris, Zürich, Santiago de Chile and in China (Beijing, Guangzhou, Hong Kong, Shanghai).

Member of the board of journals: *Musik & Ästhetik*, the Romanian journal *revArt*, the journal of the Russian Society for Theory of Music (Obshestvo Teorii Muzyki – OTM). In the years 2012–2016, president of the Gesellschaft für Musiktheorie – GMTH (an association of German-language music theory). Schröder published on contemporary music, counterpoint around 1600, techniques of transcription, theory and practice of orchestration and of musical performance, gender studies.

5.

**Twórczość kompozytorów
środowiska wrocławskiego**

Music by Composers
from the Wrocław Milieu

ANNA GRANAT-JANKI

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

Ekspresywne walory utworów Agaty Zubeł do tekstów Samuela Becketta

Agata Zubeł należy do bardzo wyrazistych postaci polskiej sceny kompozytorskiej i wokalistyki awangardowej. Jej dorobek, obejmujący ponad 60 utworów¹, jest zróżnicowany pod względem rodzajów. Komponuje utwory na orkiestrę, kameralne, wokально-instrumentalne, solowe, chóralne, sceniczne, a także z udziałem komputera². Na uwagę zasługują zwłaszcza dzieła wokально-instrumentalne, które tworzy z myślą o sobie jako wykonawcy. Utwory z tekstem są jej najbliższe³. Kompozytorka sięga po teksty polskich oraz zagranicznych poetów i pisarzy, takich jak Czesław Miłosz (*Piosenka o końcu świata, Aforyzmy na Miłosza*), Wisława Szymborska (*Urodziny, Labirynt*), Natasza Goerke (*Opowiadania*), Tadeusz Dąbrowski (*Pomiędzy odpływem myśli a przyływem snu*), William Shakespeare (*Lullaby, Cleopatra's Songs*), Antoine de Saint-Exupéry (*Chapter 13*).

Szczególne miejsce zajmują w dorobku Zubeł utwory inspirowane tekstami Samuela Becketta. Twórczość tego irlandzkiego pisarza, poety i dramaturga niezwykle ją fascynuje, głównie ze względu na silne nacechowanie emocjonalne jego dzieł. Pisarz posługiwał się słowem nie po to, żeby opisywać sytuacje, ale by wyrażać różne

¹ Cf. wykaz utworów zamieszczonych na stronie kompozytorki: *Agata Zubeł*, strona autorska, [online:] <http://www.zubel.pl/> [7.09.2022].

² Cf. M. Pajchert, *Zubeł Agata*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. M. Podhajski, t. 2: *Biogramy*, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 1127–1128; D. Cichy, *Zubeł, Zubeł-Moc Agata*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 12: *W–Ż*, red. E. Dziębowska, Kraków 2012, s. 379–380.

³ „Tekst mnie zawsze bardzo inspiruje. Komponuję oczywiście też muzykę instrumentalną, ale jeśli mam wybór, to decyduję się na pracę ze słowem”. *Cit. per.* A. Masłowska, *Wizytówka Agaty Zubeł*, „Meakultura” 2013, [online:] <https://meakultura.pl/artukul/wizytowka-agaty-zubel-747> [6.08.2022].

stany emocjonalne. Jego słynny słowotok to strumień słów związany z przeżyciami. Charakterystyczną cechą twórczości Irlandczyka jest pesymizm, który ma swe źródło w niepowodzeniach egzystencjalnych, poczuciu pustki i rozpacz, jakich doświadczył w życiu. Kompozytorkę urzekły zarówno silny emocjonalizm, jak i muzyczność⁴ jego tekstów, ponadto bliski jej jest abstrakcyjny sposób myślenia pisarza⁵.

Agata Zubel trzykrotnie sięgnęła po teksty Becketta, tworząc następujące kompozycje: *Cascando* (2007), *Not I* (2010) i *What is the Word* (2012). Badając problematykę ekspresywnych walorów muzyki kompozytorki w wymienionych dziełach, należy uściślić znaczenie terminu „ekspresja”. Rozumiana ona będzie, za Michałem Piotrowskim, jako „zjawisko (proces) w y r a ż a n i a jakichś stanów rzeczy, przede wszystkim psychicznych (emocji, uczuć, afektów, nastrojów)”⁶. Przy takim rozumieniu przedmiot ekspresyjny, wyrażający (w szczególności dzieło sztuki) traktować można jako znak owych stanów⁷. Według tej teorii ekspresja jest procesem zachodzącym pomiędzy dwoma obiektami. Polega on na analogii powstającej między niemuzycznym zjawiskiem (np. wierszem czy dramatem) a muzyką.

Przedmiotem uwagi w niniejszym artykule będą obecne w warstwie dźwiękowej wspomnianych utworów Agaty Zubel kategorie ekspresywne, których źródłem są emocje zawarte w tekstach Becketta; umuzyczenie dotyczy tu bowiem emocji o proveniencji literackiej. Interesować nas będzie, czy i w jaki sposób dochodzi do przełożenia kategorii ekspresywnych z jednego języka na drugi. W związku z tym wyodrębnione zostaną najważniejsze treści emocjonalne w wierszach i w dramacie pisarza, a następnie prezentowane będą środki muzycznego wyrazu użyte przez kompozytorkę i sposoby, w jakie środki te konstytuują walor ekspresywny muzyki. Zwrócona zostanie uwaga na to, czy zachodzi analogia pomiędzy treściami emocjonalnymi wierszy i monologu dramatycznego Becketta a odpowiadającymi im brzmieniowymi kategoriami ekspresywnymi w kompozycjach Zubel.

Pierwszy utwór, w którym Agata Zubel wykorzystała tekst Samuela Becketta, to *Cascando* na głos, flet, klarnet, skrzypce i wiolonczelę. Został on skomponowany w 2007 roku⁸ do wiersza pod tym samym tytułem, pochodzącego z 1936 roku⁹:

⁴ Cf. A. Lewandowska-Kąkol, *Dźwięki, szepty, zgrzyty. Wywiady z kompozytorami*, Warszawa 2012, s. 273; *Agata Zubel: urzeka mnie muzyczność Becketta. Z Agatą Zubel rozmawia Joanna Grotkowska*, Polskie Radio, [online:] <https://www.polskieradio.pl/8/192/Artykul/860696,Agata-Zubel-urzeka-mnie-muzycznosc-Becketta> [7.08.2022].

⁵ Wypowiedź A. Zubel w wywiadzie przeprowadzonym przez A. Lewandowską-Kąkol, *op. cit.*, s. 273.

⁶ M. Piotrowski, *Pojęcie wyrażania we współczesnej estetyce*, [w:] *Z filozoficznych problemów muzyki*, red. M. Piotrowski, Poznań 1989, s. 40.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Utwór został wydany w tym samym roku. A. Zubel, *Cascando*, PWM, Kraków 2007.

⁹ Tytułem *Cascando* Beckett opatrzył nie tylko wiersz, ale także jedną z sześciu krótkich sztuk przeznaczonych dla radia (1963).

Cascando

1.

why not merely the despaired of
occasion of
wordshed

is it not better abort than be barren
the hours after you are gone are so leaden
they will always start dragging too soon
the grapples clawing blindly the bed of want
bringing up the bones the old loves
sockets filled once with eyes like yours
all always is it better too soon than never
the black want splashing their faces
saying again nine days never floated the loved
nor nine months
nor nine lives

2.

saying again
if you do not teach me I shall not learn
saying again there is a last
even of last times
last times of begging
last times of loving
of knowing not knowing pretending
a last even of last times of saying
if you do not love me I shall not be loved
if I do not love you I shall not love
the churn of stale words in the heart again
love love love thud of the old plunger
pestling the unalterable
whey of words
terrified again
of not loving
of loving and not you
of being loved and not by you
of knowing not knowing pretending
pretending
I and all the others that will love you
if they love you

3.

unless they love you¹⁰

¹⁰ S. Beckett, *Cascando*; *cit. per.*: A. Zubel, *Cascando...*, s.p.

Poeta napisał go we wczesnym okresie twórczości pod wpływem traumatycznych wydarzeń: śmierci kuzynki Peggy Sinclair i własnego ojca oraz odrzucenia ze strony Betty, którą darzył młodzieńczą miłością¹¹. Treść wiersza koncentruje się wokół niemocy wyrażania stanów emocjonalnych za pomocą słów, natomiast jego sens zasadza się na dramatycznej próbie szukania wyjścia z tej sytuacji przez zamianę emocji w ekspresję. Poeta próbuje zagłuszyć ból, stosując technikę „przelewania słów” („wordshed”). Wspomniany już słowotok Becketta polega na powtarzaniu słów-kluczy. W omawianym wierszu są to trzy słowa/zwroty: „raz jeszcze mówiąc” („saying again”), „kochać” („love”), „ostatni raz” („last times”). Ten strumień słów jest ściśle związany z przeżyciami poety, który neutralizuje cierpienie za pomocą twórczości. W ten sposób obraca niepowodzenie egzystencjalne w sukces estetyczny. Warto zwrócić uwagę na to, że słowo w wierszu Becketta nie opisuje sytuacji, tylko ją wyraża. W tekście nadrzędną kategorią ekspresywną jest **pesymizm**. Dopełniają go **nastroje rozczarowania, pustki, osamotnienia**, podkreślane przez pytania retoryczne. Jedno z nich znajduje się na początku wiersza: „nie lepsze poronienie od stanu bezpłodności?”¹² („is it not better abort than be barren”). Stany emocjonalne dochodzące do głosu w wierszu to **żał, świadomość odrzucenia, smutek i rozpacz**. Język Becketta cechują zaprzeczenia, posługiwanie się paradoksem, poddawanie sensu słów w wątpliwość, np. „jeżeli mnie nie kochasz to nie będę kochany” („if you do not love me I shall not be loved”), „jeśli ciebie nie kocham nie będę kochał wcale” („if I do not love you I shall not love”). Te zabiegi mają na celu ukazanie chaosu świata i ludzkiego w nim zagubienia.

Agata Zubel doskonale przekłada na język muzyki treści emocjonalne zawarte w tekście Becketta. Trzy części jej kompozycji odpowiadają trzyczęściowej budowie wiersza. W ogniu pierwszym stopniowo potęguje się napięcie, narasta **niepokój**, co jest wynikiem częstego powtarzania descendentalnych mikrotonowych pasaży – instrumentalnych kaskad (hiszp. *cascando* – „kaskada”). Niepokój wzmagają pauzy – momenty zawieszenia narracji. Powstrzymywane w części I emocje znajdują ujście w części II, w której następuje kulminacja. Kompozytorka rozbija tu słowa na sylaby, głoski i fonemy, które kilkakrotnie powtarza, aby wzmocnić ich wagę, a także oddziela pauzami i podkreśla, stosując artykulację *staccato* w celu uzyskania większej czytelności i selektywności. Ta *quasi*-hoketowa narracja prowadzi do efektownego, kulminacyjnego glissanda. Powtarzającym się słowom-kluczom i zwrotom Zubel przypisała te same wysokości dźwięków, np. *f*, *gis* we frazie „ostatni raz” („last times”), lub identyczne motywy, np. na słowach „kochanie” („loving”),

¹¹ Betty pochodziła z Bostonu i była przyjaciółką znajomej Becketta. Poznał ją w 1936 roku podczas wakacji spędzonych w Irlandii.

¹² Autorem tłumaczenia na język polski jest Antoni Libera. *Vide: Agata Zubel – Cascando*, booklet do płyty CD, Accord, Warszawa 2009, ACD 123, s. 13.

„kochany” („loved”), „kochać” („love”; zob. przykład 1). Stanowią one muzyczny odpowiednik Beckettowskiego słowotoku.

Przykład 1. A. Zubel, *Cascando*, t. 93–96 – motyw zastosowany na słowach „loving”, „loved”, „love”. Na podstawie: A. Zubel, *Cascando*, PWM, Kraków 2007, s. 12

W kreowaniu nastroju **pesymizmu, smutku, cierpienia, osamotnienia** istotną rolę odgrywa artykulacja. Zubel stosuje zróżnicowane sposoby wydobycia dźwięku zarówno w partiach instrumentów, jak i w partii sopranu, w której wprowadza np. mowę na powracających słowach „raz jeszcze mówią” („saying again”), półszepc na zwrocie „w sercu masielnica pełna zwietrzałych słów” („the churn of stale words in the heart again”), a na słowie „kochać” („love”) – tryl. Istotnymi czynnikami mającymi wpływ na pogłębienie **pesymistycznego wyrazu** części II są przyspieszenia i zwolnienia tempa, a także wzmacnianie i osłabianie siły brzmienia przez zwiększanie lub redukcję obsady wykonawczej. Powstający w ten sposób kontrast dynamiczny i barwowy jest środkiem ekspresywnym. Część III, choć zamyka się w zaledwie czterech słowach tekstu – „chyba że cię kochają” („unless they love you”), stanowi najdłuższe ogniwo kompozycji. Wprawia słuchacza w **nastój apatii, przygnębienia**, wszak podmiot liryczny poniósł porażkę w walce z odrzuceniem. Muzyka pozwoli zamiera w beznamiętnym powtarzaniu motywu zbudowanego ze szmerowych brzmień instrumentów i pojedynczych, wypowiedzianych szeptem słów wiersza¹³.

Kolejne dzieło Zubel do tekstu Becketta to *Not I* na głos, zespół kameralny i elektronikę, skomponowane w 2010 roku¹⁴. Tym razem artystka sięgnęła po dramat pod tym samym tytułem z 1972 roku. Jest to monolog wewnętrzny starej kobiety (reprezentowanej w dramacie przez Usta), która w przeszłości przeżyła traumę. Składa się on z szeregu niepowiązanych ze sobą wyrazów i zdań opisujących historię jej życia. Porzucona przez rodziców tuż po przedwczesnych narodzinach,

¹³ Cf. J. Grotkowska, komentarz, [w:] *Agata Zubel – Cascando*, booklet do płyty CD..., s. 11; A. Masłowska, *op. cit.*

¹⁴ Utwór został wydany dwa lata później. A. Zubel, *Not I*, PWM, Kraków 2012.

żyła bez miłości, bólu i przyjemności. Niemowa od dzieciństwa, nagle, pod wpływem wstrząsu, „wyrzuca” z siebie całą historię swojego życia. Z ust kobiety zaczyna się wydobywać potok słów, którego nie może powstrzymać. Dokonuje się to najpierw poza jej świadomością, aż doprowadza do uświadomienia sobie, że to ona jest autorką zasłyszanych słów. Jednak bohaterka (Usta) sprzeciwia się przyjęciu sugestii świadomości namawiającej ją do porzucenia trzecioosobowej relacji. Wiąże się to z brakiem akceptacji tożsamości, w wyniku czego zwiększa się dystans między „ja” a „nie ja”, tj. między podmiotem a jego werbalną kreacją. Rozbicie tożsamości bohaterki ma swoje źródło „w zderzeniu jej przedwerbalnej przynależności do świata natury i późniejszej próby wejścia do świata kultury za sprawą wyrażania siebie poprzez słowa”¹⁵. Tekst dramatu sprawia wrażenie następstwa chaotycznych, wyrwanych z logicznego ciągu słów, często przerywanych wtrąceniami, które zaburzają sens wypowiedzi:

Not I

Note:

Movement: this consists in simple sideways raising of arms from sides and they're falling back, in a gesture of helpless compassion. It lessens with each recurrence till scarcely perceptible at third. There are just enough pauses to contain it as MOUTH recovers from vehement refusal to relinquish third person.

Stage in darkness but for MOUTH, upstage audience right, about 8' above stage level, faintly lit from close-up and below, rest of face in shadow. Invisible microphone.

AUDITOR, downstage audience left, tall standing figure, sex undeterminable, enveloped from head to foot in loose black djellaba, with hood, fully faintly lit, standing on invisible podium about 4' high, shown by attitude alone to be facing diagonally across stage intent on MOUTH, dead still throughout but for four brief movements where indicated. See Note.

As house lights down MOUTH's voice unintelligible behind curtain. House lights out. Voice continues unintelligible behind curtain, 10 seconds. With rise of curtain ad-libbing from text as required leading when curtain fully up and attention sufficient into:

MOUTH: ... out ... into this world ... this world ... tiny little thing ... before its time ... in a godfor ... what? ... girl? ... yes ... tiny little girl ... into this ... out into this ... before her time ... godforsaken hole called ... called ... no matter ... parents unknown ... unheard of ... he having vanished ... thin air ... no sooner buttoned up his breeches ... she similarly ... eight months later ... almost to the tick ... so no love ... spared that ... no love such as normally vented on the ... speechless infant ... in the home ... no ... nor indeed for that matter any of any kind ... no love of any kind ... at any subsequent stage ... so typical affair ... nothing of any note till coming up to sixty when ... what? ... seventy? ... good God! ... coming up to seventy ... wandering in a field ... looking aimlessly for cowslips ... to make a ball ... a few steps then stop ... stare into space ... then on ... a few

¹⁵ Cf. M. Krause, *Kakofonia bytu. O rozdźwięku między „ja” a „nie ja”*, [w:] Samuel Beckett. *Tradycja – awangarda*, red. T. Wiśniewski, Gdańsk 2012, s. 94.

more ... stop and stare again ... so on ... drifting around ... when suddenly ... gradually ... all went out ... all that early April morning light ... and she found herself in the ... what? ... who? ... no! ... she! ... [*Pause and movement I*] ... found herself in the dark ... and if not exactly ... insentient ... insentient ... for she could still hear the buzzing ... so-called ... in the ears ... and a ray of light came and went ... came and went ... such as the moon might cast ... drifting ... in and out of cloud ... but so dulled ... feeling ... feeling so dulled ... she did not know ... what position she was in ... imagine! ... what position she was in! ... whether standing ... or sitting ... but the brain ... what? ... kneeling? ... yes ... whether standing ... or sitting ... or kneeling ... but the brain ... what? ... lying? ... yes ... whether standing ... or sitting ... or kneeling ... or lying ... but the brain still ... still ... in a way ... for her first thought was ... oh long after ... sudden flash ... brought up as she had been to believe ... with the other waifs ... in a merciful ... [*Brief laugh*] ... God ... [*good laugh*] ... first thought was ... oh long after ... sudden flash ... she was being punished ... for her sins ... a number of which then ... further proof if proof were needed ... flashed through her mind ... one after another ... then dismissed as foolish ... oh long after ... this thought dismissed ... as she suddenly realized ... gradually realized ... she was not suffering ... imagine! ... not suffering! ... indeed could not remember ... offhand ... when she had suffered less ... unless of course she was ... meant to be suffering ... [...]¹⁶

Zapis mowy jest uzewnętrznieniem świata bohaterki, z której ust po całym życiu spędzonym w milczeniu wybuchają stłoczone słowa i pragnienia. Wielokropki w tekście sygnalizują niedokończone myśli. W swoim dziele Beckett pragnie ukazać myśli, uczucia i emocje bohaterki. Relacjonuje na bieżąco to, co ona przeżywa. Nadrzędną kategorią ekspresywną w dramacie jest **tragizm** związany z egzystencją bohaterki. Inne idiomy emocjonalno-nastrojowe to **pesymizm**, **smutek**, **cierpienie**, **osamotnienie**, **przeżalenie**, **bezsilność**, **niedowierzenie**, **pogodzenie się z losem**, **zagubienie**. Główne narzędzie ekspresji człowieka, jakim jest ludzka mowa, symbolizują w omawianej sztuce Usta¹⁷.

Z punktu widzenia naszych rozważań ważne jest to, że pisarzowi zależało bardziej na odbiorze emocjonalnym niż intelektualnym dramatu, co potwierdza fakt, iż monolog opowiadający o życiu siedemdziesięcioletniej kobiety skondensował i przeznaczył do wykonania w 15 minut.

Agata Zubel, adaptując tekst Becketta do kompozycji *Not I*, wykazała pełne zrozumienie intencji dramaturga, skupiając się na emocjonalnym przekazie swojego dzieła muzycznego. Kompozytorka dostosowała narrację utworu do tej, jaką zastosował Beckett. Cechuje ją podążanie za emocjami bohaterki. Na ogół tekst jest wypowiedziany bardzo szybko, zgodnie z zaleceniami dramaturga. W fazie I dzieła mamy do czynienia z ekspresją takich emocji, jak **pesymizm**, **smutek**, **cierpienie**, **osamotnienie**. Dotyczą one kobiety, która porzucona przez rodziców, nigdy nie

¹⁶ S. Beckett, *Not I*, fragment; *cit. per.*: A. Zubel, *Not I...*, s. 5.

¹⁷ S. Beckett, *Nie ja*, [w:] *idem, Dramaty. Wybór*, tłum. i oprac. A. Libera, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995, s. 337–348.

zaznała miłości. Zubel posłużyła się szesnastkowym motywem przyporządkowanym słowom „bez cienia miłości” („so no love”) wypowiedianym przez głos solowy, w którego partii użyła *Sprechgesang* i mowy (zob. przykład 2).

The image shows a musical score for Example 2, spanning measures 49 to 52. It includes staves for flute (fl), clarinet (cl), violin (vn), viola (vc), voice, and percussion (2 sizzle, 2 cymb, hi-hat). The flute, clarinet, violin, and viola parts feature a motif of sixteenth notes, marked with a piano (*p*) dynamic and a hairpin. The voice part is a *Sprechgesang* style, with lyrics: "love... so no love... so no love... no love... spared that no". The percussion part consists of rhythmic patterns on sizzle, cymbal, and hi-hat.

Przykład 2. A. Zubel, *Not I*, t. 49–52 – motyw przyporządkowany słowom „so no love”.

Na podstawie: A. Zubel, *Not I*, PWM, Kraków 2012, s. 9

Jest on kilkakrotnie powtarzany w fazie I dzieła w celu wzmocnienia jego wymowy, powraca także w innych fazach niczym motyw przewodni. Wspomniane typy negatywnych emocji uzyskuje Zubel, stosując specyficzny typ narracji przerywanej często pauzami. Odpowiada to chaotycznemu następstwu słów w dramacie Becketta, między którymi często występują wielokropki, a także znaki zapytania i wykrzykniki. Zubel prezentuje bogaty zasób środków artykulacji wokalne (oprócz wymienionych wcześniej także dźwięki szeptane, półszep, szep na wdechu z zaciśniętą krtanią), w partiach instrumentów wykorzystuje ćwierćtony i szumy oraz takie sposoby wydobywania dźwięku, jak uderzanie w kłapy, grę na wdechu, *slap*. W fazie II wyraźnie dominuje uczucie **przerażenia**. Usta opowiadają o wydarzeniach, jakie zaszły w życiu bohaterki. Dowiadujemy się, że „znalazła się ona w ciemności i straciła czucie”¹⁸ („found herself in the dark ... and if not exactly ... insentient”). Chcąc za pomocą dźwięków oddać ten typ emocji, kompozytorka sięgnęła po zbudowane z mikrotonów figuracyjne przebiegi o niejednorodnym kierunku ruchu, które oddzieliła pauzami. Metrum zmienia się niemal co takt, tekst rozbity jest na poszczególne słowa (to nawiązanie do techniki stosowanej przez Becketta), którym przyporządkowane są motywy muzyczne. Wspomnianemu uczuciu przerażenia towarzyszy **niedowierzanie**, bohaterka bowiem od urodzenia była „głucha jak grób”

¹⁸ Autorem tłumaczenia dramatu na język polski jest Antoni Libera. *Vide* S. Beckett, *No właśnie co. Dramaty i proza*, tłum. A. Libera, Warszawa 2010, s. 228.

(„silent as the grave”), a mimo to „słyszała jakby brzęczenie” („could still hear the buzzing”) i „jakieś światło błyskało i niktó” („a ray of light came and went”). Kompozytorka powtarza kilkakrotnie słowo „niebysławne” („imagine!”), któremu przyporządkowuje stały trzydzięciowy motyw muzyczny, sięga po efekty ilustracyjne na słowie „brzęczenie” („the buzzing”) w postaci trylu w partiach instrumentów dętych, skrzypiec i wiolonczeli. Wynikiem niedowierzania starej kobiety jest sytuacja, w której odmawia ona zaakceptowania faktu, że to z jej ust wydobywa się brzęczenie. Charakterystyczny ciąg słów pytających „kto? co” („what? who?”) i przeczenia „nie! Ona” („no! She”) Zubel realizuje przy pomocy artykulacji na wdechu, a poszczególne słowa oddziela pauzami. Z niedowierzaniem połączony jest inny stan emocjonalny – **zagubienie**, będące wynikiem tego, że kobieta nie rozumie, dlaczego została sparaliżowana. Uznała, że jest to kara za grzechy, ale mimo to wierzy w miłosiernego Boga. Zubel stosuje efekty naturalistyczne, takie jak śmiech między słowami „miłosierny” („merciful”) i „Bóg” („God”), krzyk na słowie „krzyczeć” („scream”) i półszepet na słowie „nasłuchiwać” („then listen”). Zagubienie bohaterki najlepiej oddaje kompozytorka w odcinku *Andante* w fazie II, w którym wokalistka półszepetem relacjonuje sytuację, w jakiej znalazła się kobieta. Realizowany jest on w wolnym tempie, *ad libitum*, solistce towarzyszy tylko wiolonczelista, który w gitarowej pozycji realizuje składniki akordów za pomocą arpeggia (zob. przykład 3).

Andante
ad libitum ca 3'00"-3'30"

261 *In guitar position*
vc
voice *mp*
no spared that all si-lent as the grave no part what?

268
vc
voice
the buzz-ing? yes all si-lent but for the buzz-ing so-called no part of her mov-ing that she could feel

274
vc
voice
just the eye-lids pre-su-mab-ly on and off shut out the light re-flex they call it no feel-ing of a-ny kind

Przykład 3. A. Zubel, *Not I*, t. 261–279 – odcinek *Andante*.

Na podstawie: A. Zubel, *Not I...*, s. 58

Nastrój **niedowierzania i przerażenia** został spotęgowany w fazie III. Kobieta musiała uznać, że to z jej ust wydobywają się słowa, że usłyszała swój własny głos – potok słów, którego nie mogła powstrzymać. To dla niej niebывale („imagine”) i jednocześnie przerażające, że ani na chwilę nie udało jej się przestać mówić. Usta jakby oszalały. Nastąpiła projekcja wydarzeń z przeszłości. Cała faza przybiera formę wyrazowego *crescendo*. W jego realizacji biorą udział wszystkie instrumenty oraz taśma z nagraniem tekstem, którego kompozytorka wcześniej nie wykorzystwała. W omawianej fazie jest wiele nakładających się na siebie planów brzmieniowych, a zmnożone dźwięki tworzące tajemniczo brzmiące chóry wywołują wrażenie chaosu (zob. przykład 4).

The image shows a musical score for Example 4, spanning measures 367 to 369. It includes staves for flute (fl), piccolo (pic), clarinet (cl), bass (bass), violin (vn), viola (vc), voice, piano (pfte), strings (eg, el), and percussion (el). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings like 'mf' and 'f'. The vocal line includes the lyrics: 'back in the field morn-ing sun A - pril sink face down in the grass no-thing butthe larks so on'. The piano part includes 'scrubs with beater' and 'arco' markings. The string part includes 'arco' markings.

Przykład 4. A. Zubeł, *Not I*, t. 367–369 – zmnożone dźwięki.
Na podstawie: A. Zubeł, *Not I...*, s. 79

Ważną rolę w kreowaniu nastroju przerażenia odgrywa dynamika wykazująca tendencję wzrostową aż do *forte fortissimo*, a także efektowne kaskady dźwięków instrumentalnych prezentowanych w kierunku opadającym. Zubeł wykorzystała tu bogatą paletę środków artykulacji wokalne i instrumentalnej, tworząc ciekawą aurę sonorystyczną.

Zagubienie kobiety kompozytorka doskonale oddała w kolejnej fazie dzieła. Bohaterka wierzy, że jeśli wystarczająco długo będzie analizowała wydarzenia ze swojego życia, zostanie jej ujawnione, dlaczego spotkała ją kara. Powrót do zdarzeń

z przeszłości wiąże się w utworze Zubel z przypominaniem motywów brzmieniowych, a także rozwiązań konstrukcyjnych z pierwszej fazy dzieła. Jednak warstwa brzmieniowa jest tym razem wzbogacona o elektronikę.

W finałowej fazie V wraz z motywem przypisanym słowom „bez miłości” („no love”) powraca nastrój **smutku i cierpienia**, a w efektownej kodzie realizowanej *ad libitum* także **zagubienia i bezsilności**. Na tle wnoszących niepokój zmultiplikowanych dźwięków nagranych na taśmie sopran prezentuje tu w bardzo chaotyczny sposób tekst, z którego dowiadujemy się, że kobieta błaga, aby zatrzymać potok słów, by mogła pewnego dnia „wrócić na łąkę w kwietniowy poranek i zacząć wszystko od nowa” („back in the field ... April morning ... [...] get on with it from there”). Kreowaniu wspomnianych emocji służy rozległa gama środków artykulacji wokalnej (mowa, szept, półszept, szept z zaciśniętą krtanią), a także nakładanie się na siebie różnych planów dźwiękowych improwizowanych przez poszczególnych instrumentalistów.

Ostatnią próbą zmierzenia się Agaty Zubel z twórczością Irlandczyka jest utwór *What is the Word* skomponowany do wiersza o tym samym tytule. Napisana w 2012 roku¹⁹ dla zespołu Klangforum Wien kompozycja przeznaczona została na głos, skrzypce, wiolonczelę i fortepian. Wiersz *What is the Word* to ostatni tekst, jaki wyszedł spod pióra artysty. Powstał w 1988 roku w reakcji na krótkotrwałą utratę przytomności przez poetę po upadku w szpitalu i związane z tym zaburzenie zdolności mówienia. Utwór dedykowany jest Josephowi Chaikinowi, który wyreżyserował wiele sztuk pisarza, a u którego udar spowodował częściową afazję – zaburzenie zdolności językowych. Wiersz dotyka kwestii borykania się z niemożnością znalezienia słów do wyrażenia siebie – problem ten powraca wielokrotnie w twórczości poety, choć być może spotęgowany został przez chorobę, której doświadczył pod koniec życia.

Tytuł wiersza w dosłownym tłumaczeniu na język polski oznacza: „jak to powiedzieć”, a w bardziej poetyckim: „no właśnie co”²⁰. Poeta opisuje w nim sytuację, w której podmiot próbuje nazwać to, co widzi, i nie może tego zrobić. Ma ona w sobie coś **z obłądu**. Jak twierdzi Antoni Libera, „obłądem jest, że się »widzi«, obłądem jest, c o się »widzi«, obłądem jest wreszcie, że chce się to nazwać i że nazwać tego nie można”²¹.

Panująca w wierszu atmosfera **obłądu** dochodzi do głosu także w utworze Zubel. W trzech fazach dzieła przedzielonych dwoma łącznikami obłąd przybiera różne oblicza. W fazie I i II można go określić jako łagodny, ze względu na to, że dominuje w nich **nastrój tajemniczości, dziwności, niesamowitości. Agresja** objawia się w dwóch łącznikach, które eskalują negatywne emocje, doprowadzając do groźnego obłądu

¹⁹ Kompozycja została wydana przez wydawnictwo PWM w 2012 roku. A. Zubel, *What is the Word*, PWM, Kraków 2012.

²⁰ Takie tłumaczenie zaproponował Antoni Libera. Wydaje się, że jest najbliższe pierwotnemu tytułowi wiersza w języku francuskim: *comment dire*. Vide A. Libera, *Wstęp*, [w:] S. Beckett, *Dramaty. Wybór...*, s. XIX.

²¹ *Ibidem*.

w fazie III. Budowanie (kreowanie) wspomnianego **nastroju tajemniczości i dziwności** w fazie I odbywa się za pomocą różnorodnych środków. Jednym z ważniejszych jest melodyka. Linia melodyczna zbudowana została z krótkich motywów brzmieniowych przypisanych do tych samych słów (odpowiednik leitmotivów). Są one oddzielane pauzami, w których miejscu w partii wiolonczeli pojawiają się wytrzymywane flażolety (zob. przykład 5).

8
V for to what is the word f - fo - lly
Fl
Vn
Vc
Pf
* sim

Przykład 5. A. Zubeł, *What is the Word*, t. 8–12 – motyw na słowach „what is the word”.
Na podstawie: A. Zubeł, *What is the Word*, PWM, Kraków 2012, s. 6

Pauzy stanowią odpowiednik myślników, jakie zastosował Beckett po każdym słowie lub zwrocie, co może sugerować, że myśl została niedokończona czy też niedopowiedziana:

What Is the Word

folly –
folly for to –
for to –
what is the word –
folly from this –
all this –
folly from all this –
given –
folly given all this –

seeing –
folly seeing all this –
this –
what is the word –
this this –
this this here –
all this this here –
folly given all this –
seeing –
folly seeing all this this here –
for to –
what is the word –
see –
glimpse –
seem to glimpse –
need to seem to glimpse –
folly for to need to seem to glimpse –
what –
what is the word –
and where –
folly for to need to seem to glimpse what where –
where –
what is the word –
there –
over there –
away over there –
afar –
afar away over there –
afaint –
afaint afar away over there what –
what –
what is the word –
seeing all this –
all this this –
all this this here –
folly for to see what –
glimpse –
seem to glimpse –
need to seem to glimpse –
afaint afar away over there what –
folly for to need to seem to glimpse afaint afar away over there what –
what –
what is the word –
what is the word²²

²² S. Beckett, *What is the word*; cit. per. A. Zubel, *What is the Word*, PWM, Kraków 2012, s. 4–5.

Są to miejsca zatrzymania narracji. W omawianej fazie utworu linia melodyczna głosu wykazuje ciągłą zmianę kierunku ruchu, odznacza się skomplikowaną rytmiką (występują w niej nieregularne grupy rytmiczne), dużymi odległościami między dźwiękami (co wskazuje na wpływ techniki punktualistycznej), zróżnicowaną artykulacją o proveniencji sonorystycznej. Towarzyszące instrumenty kształtują brzmienie za pomocą nowoczesnych środków wykonawczych, takich jak *frullato*, dźwięk z dużą ilością powietrza, *tongue ram*, dźwięk gwizdany na flecie, dźwięk wydobywany przez stłumienie czwartej struny, pukanie w pudło rezonansowe, glissando flazoletowe na skrzypcach. Instrumentem zabezpieczającym ciągłość przebiegu jest fortepian, któremu powierzone zostały długo wybrzmiewające akordy w dynamice *mezzo piano*.

Łącznik przynosi zmianę typu ekspresji na agresywny. Jest to wynikiem użycia w partii fortepianu natarczywie powracających figur – kaskad dźwięków o dużym ambitus, realizowanych w kierunku opadającym, w dynamice *forte*, często przedzielanych pauzami, co zaburza regularność przebiegu. Agresywny charakter podkreślają dźwięki gwizdane, dźwięki z dużą ilością powietrza oraz *tongue ram* i *frullato* w partii fletu.

W fazie II następuje nagła zmiana typu idiomu emocjonalno-nastrojowego. Agresja przechodzi w stan podobny do katatonii, **odrętwienia, marazmu**. Następuje spowolnienie tempa, dynamika oscyluje w granicach *piano*. Dźwięki jakby wyłaniają się z oddali, a następnie zanikają dzięki zastosowaniu *crescendo* i *diminuendo* na krótkich odcinakach. Delikatne figury w partii fortepianu umiejscowione w wysokim rejestrze, grane bez użycia pedału, w dynamice *piano*, pogłębiają nastrój **tajemniczości**. Ważnym środkiem ekspresji jest w tej części wnosząca **niepokój** artykulacja *tremolo* oraz *frullato*.

Ten typ emocji zmienia się nagle w łączniku, a to za sprawą uporczywych powtórzeń figur umiejscowionych w niskim rejestrze fortepianu, o zmiennym kierunku ruchu, w dynamice *fortissimo*. Doprowadzają one do finałowej fazy III, w której nadrzędna kategoria emocjonalno-nastrojowa, jaką jest w tym utworze **obłąd**, przybiera najbardziej agresywne oblicze. Następuje zintensyfikowanie środków wyrazu muzycznego. Stosowane są nadal figuracje w partii fortepianu, ale bardziej rozbudowane, obejmujące swoim zasięgiem rozległy rejestr, charakteryzujące się znacznym wolumenem brzmienia i natarczywością. Omawiana faza zbudowana jest z wielu niezależnych planów, które nakładają się na siebie, ulegają zapętleniu, wywołując wrażenie chaosu. Charakterystyczną cechą jest duża zmienność motywiki i artykulacji, dynamika osiąga poziom *fortissimo*, narracja wykazuje ciągłość przebiegu, a dramaturgia rośnie aż do ostatnich taktów utworu. Tu tytułowy zwrot „what is the word” najpierw zostaje poprzedzony siedmiokrotnym powtórzeniem kluczowego słowa „what”, a następnie zwieńczony pauzą.

Zaprezentowane w niniejszym artykule kompozycje do tekstów Samuela Becketta zajmują ważne miejsce w twórczości Agaty Zubel. W skrajnie pesymistycznych

dziełach irlandzkiego poety i dramaturga, ukazujących sferę ludzkich problemów i niepowodzeń, kompozytorka odnalazła wyjątkowy potencjał ekspresyjny. Zawołowane w nich ludzkie emocje otrzymały w jej utworach swoistą konkretyzację w postaci relacji słowno-muzycznych, różnorodnych technik kompozytorskich i bogactwa środków brzmieniowych.

Nadrzędną kategorią ekspresywną w muzyce Zubel jest **pesymizm** wynikający z **tragizmu** kondycji ludzkiej. Ma to związek z dziełami Becketta, które w literaturze wpisują się w nurt egzystencjalny. Tę nadrzędną kategorię dopełniają takie idiomy emocjonalno-nastrojowe, jak **smutek, osamotnienie, przygnębianie, przerażenie, bezsilność, niedowierzanie, zagubienie, apatia, niepokój, obłęd, marazm**.

W celu oddania wspomnianych emocji i nastrojów w muzyce i wykreowania ekspresji kompozytorka operuje bogatym arsenalem środków muzycznych. Wśród nich znajdują się motywy brzmieniowe (odpowiedniki leitmotivów), które są powtarzane w celu wyróżnienia konkretnych treści literackich, figury realizowane w mechaniczny sposób, dźwięki multiplikowane za pomocą pogłosu, przetworzone elektronicznie głosy nagrane na taśmę. Kompozytorka sięgnęła też po uświęcony tradycją sposób kreowania ekspresji, jakim jest kontrast wyrazowy. Potęguje i osłabia ekspresję, stosując przyspieszanie i zwalnianie tempa, narastanie i osłabianie dynamiki, powiększanie i zmniejszanie obsady, częste zmiany metrum i komplikacje rytmiczne. Na uwagę zasługuje kontrastowanie barwy i brzmienia za pomocą nowatorskich technik realizacji dźwięku. Zagadnienia brzmieniowe są zresztą w centrum zainteresowań Zubel, co pozwala określić jej postawę jako neosonorystyczną²³.

W omówionych dziełach kompozytorka zastosowała bogatą paletę środków wokalnych: śpiew, mowę, szept, półszept, śmiech, krzyk, dźwięk na wdechu, szept z zaciśniętą krtanią, z gwałtownym uderzeniem powietrza albo z bardzo szeroko otwartymi ustami, dźwięki chrapliwe, stęknienie z zatrzymaniem krtani. Sięgnęła też po rozszerzone instrumentalne techniki wykonawcze, takie jak szum powietrza, szum powietrza wspomagany głosem „sz”, *slap*, glissando fłażoletowe. Brzmienia wokalne i instrumentalne zderzyła z elektronicznymi, potęgując ekspresję. Istotną rolę w tych kompozycjach odgrywają ponadto częste i szybkie zmiany sposobów artykulacji.

Mówiąc o ekspresji w utworach Agaty Zubel skomponowanych do tekstów Samuela Becketta, należy zauważyć, że nie występuje w nich „ekspresja słownie określona”²⁴. Próżno szukać w partyturach określeń słownych, czyli założonych

²³ M. Jabłoński, *Sacrum Profanum 2012: Sercem, uchem, szkiełkiem i okiem*, Dwutygodnik.com., [online:] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/3948-sacrum-profanum-2012-sercem-uchem-szkiełkiem-i-okiem.html?print=1> [6.08.2022].

²⁴ Termin Mieczysława Tomaszewskiego. *Idem, Ekspresja dzieła muzycznego jako przedmiot badań*, Kraków 2000, s. 43.

przez kompozytorkę *a priori* intencjonalnych kategorii ekspresywnych. Można jedynie mówić o „ekspresji domyslniej”²⁵, wymagającej wczytania się w utwór. Jest ona ukryta w dźwiękach i ich konfiguracjach, w połączeniach harmonicznym, ujawnia się przez elementy dzieła, zostaje wyrażona przez fakturę, ukształtowania rytmiczne, interwałikę, zwroty melodyczne czy sposób kształtowania narracji muzycznej. Niedookreślona ekspresja pozostawiona została domysłowi interpretatora, co w wypadku omawianych kompozycji nie jest trudne, ponieważ źródłem ekspresji muzycznej są teksty dramatyczne i poetyckie Becketta. Umuzycznione zatem zostały emocje o proveniencji literackiej. Z przeprowadzonych analiz wynika, że zachodzi analogia pomiędzy treściami emocjonalnymi wierszy i monologu dramatycznego Irlandczyka a odpowiadającymi im brzmieniowymi kategoriami ekspresywnymi w kompozycjach Zubel. Można zatem mówić o zestrojeniu pełnym²⁶ obu warstw: literackiej i muzycznej, na płaszczyźnie emocjonalnej. W rozszyfrowaniu ekspresji w dziełach Zubel może być pomocna znajomość przez interpretatora typowego dla epoki współczesnej systemu konotacji, w którym pewne środki muzyczne są używane do desygnowania specyficznych stanów emocjonalnych.

Ważnym czynnikiem jest także ekspresja wykonawcy. Odtwórczynią dzieł Zubel jest ona sama – utalentowana kompozytorka i jednocześnie wokalistka awangardowa. Utwory komponuje z myślą o sobie jako wykonawcy. Sytuacja ta powoduje, że jej interpretacje wokalne są wierne, tzn. współgrają z zamierzeniami Zubel kompozytorki. Tworzone przez nią kreacje wzmacniają walory ekspresywne utworów, czego najbardziej spektakularnym przykładem było wykonanie na festiwalu Sacrum Profanum w 2012 roku dzieła *Not I*, podczas którego na ekranie ukazywały się usta wokalistki.

Muzyka Zubel i jej wirtuozowskie interpretacje doskonale współgrają z całą złożonością myśli i emocji, które chciał przekazać Beckett, a jednocześnie wypełniają obszar niewyraźalny językiem opartym na słowie.

Bibliografia

- Agata Zubel, strona autorska, [online:] <https://zubel.pl> [7.09.2022].
- Agata Zubel: urzeka mnie muzyczność Becketta. Z Agatą Zubel rozmawia Joanna Grotkowska, *Polskie Radio*, [online:] <https://www.polskieradio.pl/8/192/Artykul/860696,Agata-Zubel-urzeka-mnie-muzycznosc-Becketta> [7.08.2022].
- Beckett Samuel, *Nie ja*, [w:] *idem, Dramaty. Wybór*, tłum. i oprac. Antoni Libera, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995.
- Beckett Samuel, *No właśnie co. Dramaty i proza*, tłum. Antoni Libera, Warszawa 2010.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ M. Tomaszewski, *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*, Kraków 1998, s. 51.

- Błoński Jan, Kędzierski Marek, *Samuel Beckett*, Warszawa 1982.
- Cichy Daniel, *Zubel, Zubel-Moc Agata*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 12: *W–Ż*, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 2012.
- Grotkowska Joanna, *Cascando*, booklet do płyty CD, Accord, Warszawa 2009, ACD 123.
- Jabłoński Michał, *Sacrum Profanum 2012: Sercem, uchem, szkieletkiem i okiem*, Dwutygodnik.com, [online:] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3948-sacrum-profanum-2012-sercem-uchem-szkieletkiem-i-okiem.html?print=1> [6.08.2022].
- Krause Magdalena, *Kakofonia bytu. O rozdźwięku między „ja” a „nie ja”*, [w:] *Samuel Beckett. Tradycja – awangarda*, red. Tomasz Wiśniewski, Gdańsk 2012.
- Lewandowska-Kąkol Agnieszka, *Dźwięki, szepty, zgrzyty. Wywiady z kompozytorami*, Warszawa 2012.
- Libera Antoni, *Wstęp*, [w:] Samuel Beckett, *Dramaty. Wybór*, tłum. i oprac. Antoni Libera, Wrocław 1995.
- Masłowska Aleksandra, *Wizytówka Agaty Zubel*, „Meakultura” 2014 [online:] <http://www.meakultura.pl/publikacje/wizytowka-agaty-zubel-747> [6.08. 2022].
- Pajchert Maja, *Zubel Agata*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. Marek Podhajski, t. 2: *Biogramy*, Gdańsk–Warszawa 2005.
- Piotrowski Michał, *Pojęcie wyrażania we współczesnej estetyce*, [w:] *Z filozoficznych problemów muzyki*, red. Michał Piotrowski, Poznań 1989.
- Tomaszewski Mieczysław, *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*, Kraków 1998.
- Tomaszewski Mieczysław, *Ekspresja dzieła muzycznego jako przedmiot badań*, [w:] *idem, Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000.
- Wiśniewski Tomasz, *Kształt literacki dramatu Samuela Becketta*, Kraków 2006.
- Zubel Agata, *Cascando*, PWM, Kraków 2007.
- Zubel Agata, *Not I*, PWM, Kraków 2012.
- Zubel Agata, *What is the word*, PWM, Kraków 2012.

Ekspresywne walory utworów Agaty Zubel do tekstów Samuela Becketta

Streszczenie

Agatę Zubel szczególne fascynowała twórczość irlandzkiego pisarza, poety i dramaturga Samuela Becketta. Główny powód stanowiło silne nacechowanie emocjonalne jego dzieł. Pisarz posługiwał się słowem nie po to, żeby opisywać sytuacje, ale by wyrażać różne stany emocjonalne. Jego słynny słowotok to strumień słów związany z przeżyciami. Cechą charakterystyczną twórczości pisarza jest pesymizm, który ma swe źródło w niepowodzeniach egzystencjalnych, poczuciu pustki i rozpacz, jakich doświadczył w życiu.

Materiał badawczy stanowią trzy kompozycje Agaty Zubel: *Cascando* (2007), *Not I* (2010) i *What is the Word* (2012). Celem artykułu jest omówienie sposobów wyrażania w muzyce emocji zawartych w tekstach Becketta. W związku z tym wyodrębnione zostają najważniejsze treści emocjonalne w wierszach i w dramacie pisarza, a następnie prezentowane są środki muzycznego wyrazu użyte przez kompozytorkę i sposób, w jaki konstytuują

one walor ekspresywny muzyki. Zwrócona zostaje uwaga na to, czy zachodzi analogia pomiędzy treściami emocjonalnymi wierszy i monologu dramatycznego a odpowiadającymi im brzmieniowymi kategoriami ekspresywnymi w kompozycjach Zubel. Autorka podejmuje próbę udowodnienia tezy, że muzyka doskonale współgra z całą złożonością myśli i emocji, które chciał przekazać Beckett, a jednocześnie wypełnia obszar niewyraźny językiem opartym na słowie.

The Expressive Qualities of Agata Zubel's Works to the Texts by Samuel Beckett

Summary

Agata Zubel was particularly fascinated by the oeuvre of the Irish writer, poet and playwright Samuel Beckett. The main reason for that was the strong emotionality of his works. The writer used words not to describe situations, but to express various emotional states. His famous logorrhea is a stream of words linked to experiences. A characteristic feature of his work is pessimism, which stemmed from the existential failures, the sense of emptiness and despair he experienced in life.

The research material consists of three compositions by Agata Zubel: *Cascando* (2007), *Not I* (2010) and *What is the Word* (2012). The aim of the article is to discuss the ways in which the emotions contained in Beckett's texts are expressed in music. The most important emotional content in the writer's poems and drama is, thus, identified, followed by a presentation of the means of musical expression used by the composer, and by the discussion of how they constitute the expressive value of the music. Attention is focused on whether there is an analogy between the emotional content of Beckett's poems and his dramatic monologue and the corresponding timbral expressive categories in Zubel's compositions. The author attempts to prove the thesis that the music perfectly harmonises with all the complex thoughts and emotions that Beckett wanted to convey, and at the same time, it expresses what the word-based language cannot express.

ANNA GRANAT-JANKI

Profesor doktor habilitowana, teoretyk muzyki, muzykolog. Studiowała teorię muzyki w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej we Wrocławiu (1976–1981). W 1985 roku, dzięki stypendium rządu francuskiego, przebywała w Paryżu, gdzie prowadziła badania naukowe nad twórczością Aleksandra Tansmana. W 1992 roku uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie muzykologii w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, w 2006 roku stopień doktora habilitowanego sztuki muzycznej w specjalności teoria muzyki w Akademii Muzycznej w Krakowie, a w 2014 roku tytuł profesora sztuk muzycznych. Od 1981

roku pracuje w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, gdzie od 2006 roku była kierownikiem Zakładu Historii Śląskiej Kultury Muzycznej, a od 2010 roku pełni funkcję kierownika Katedry Teorii Muzyki i Historii Śląskiej Kultury Muzycznej. Zorganizowała serie konferencji dotyczących analizy dzieła muzycznego, śląskiej kultury muzycznej oraz patrona Akademii Muzycznej we Wrocławiu – Karola Lipińskiego. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół historii i teorii muzyki XX i XXI wieku, twórczości kompozytorów polskich XX i XXI wieku ze szczególnym uwzględnieniem dorobku Aleksandra Tansmana, Marty Ptaszyńskiej, kompozytorów wrocławskich, a także historii kultury muzycznej powojennego Wrocławia oraz analizy muzycznej (w szczególności analizy semiotycznej). W swoim dorobku ma dwie książki: *Forma w twórczości instrumentalnej Aleksandra Tansmana* i *Twórczość kompozytorów wrocławskich w latach 1945–2000*, liczne artykuły w polskich i zagranicznych monografiach zbiorowych oraz czasopismach naukowych, jak również haśła w *Encyklopedii muzycznej PWM*, *Encyklopedii Wrocławia* i *Polskim słowniku biograficznym*. Brała udział w wielu konferencjach naukowych w kraju i za granicą (Paryż, Los Angeles, Imatra, Rennes, Banská Štiavnica, Canterbury, Kowno, Kluż-Napoka, Ateny, Svätý Jur). Jest redaktorem 11 monografii zbiorowych z takich serii, jak: „Analiza Dzieła Muzycznego. Historia – Teoria – Praxis”, „Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej”, „Muzycy Wrocławscy” (*Ryszard Bukowski, Tadeusz Natanson*), „Karol Lipiński – Życie, Działalność, Epoka”. Jest członkiem stowarzyszeń, m.in. Les Amis d’Alexandre Tansman w Paryżu, Związku Kompozytorów Polskich w Warszawie, Polskiego Towarzystwa Analizy Muzycznej w Warszawie, Academy of Cultural Heritages w Helsinkach, Athens Institute for Education and Research w Atenach.

Professor, Habilitated Doctor, music theorist, musicologist. She studied music theory at the State Higher School of Music in Wrocław (1976–1981). In 1985, thanks to a scholarship from the French government, she stayed in Paris, where she conducted research on Alexandre Tansman’s music. In 1992, she was granted the degree of Doctor of Philosophy in Musicology by the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences in Warsaw; in 2006, the degree of Habilitated Doctor in Music Art, specialty: music theory, by Cracow Academy of Music; in 2014, the title of Professor in Music Art. Since 1981, she has been working in the Academy of Music in Wrocław, where from 2006, she was the Head of the Unit of the History of Silesian Musical Culture, and since 2010, she has been the Head of the Chair of Music Theory and History of Silesian Musical Culture. She has organised a series of conferences on musical analysis, Silesian musical culture and the musician the Academy of Music in Wrocław has been named after – Karol Lipiński. Her scholarly interests focus on the history and theory of the 20th- and 21st-century music, the output of the 20th- and 21st-century Polish composers, with a special emphasis on

Alexandre Tansman, Marta Praszynska and Wrocław-based composers, the history of music culture in the post-war Wrocław and music analysis (especially semiotic analysis). She has published two books: *Forma w twórczości instrumentalnej Aleksandra Tansmana* [Form in the instrumental works by Alexander Tansman] and *Twórczość kompozytorów wrocławskich w latach 1945–2000* [The works of Wrocław-based composers in the years 1945–2000], numerous articles in Polish and foreign collective monographs and in scholarly journals, as well as entries in the *PWM Music Encyclopaedia*, *Encyclopaedia of Wrocław* and the *Polish Biographical Dictionary*. She has participated in a number of scholarly conferences both at home and abroad (Paris, Los Angeles, Imatra, Rennes, Banská Štiavnica, Canterbury, Kaunas, Cluj-Napoca, Athens). She is also the editor-in-chief of 11 collective monographs from various series: *Musical Analysis. Historia – Theoria – Praxis, Traditions of Silesian Musical Culture, Wrocław Musicians (Ryszard Bukowski, Tadeusz Natanson), Karol Lipiński – Life, Activity, Epoch*. She is a member of various societies: Les Amis d'Alexandre Tansman in Paris, Polish Composers' Union in Warsaw, Polish Music Analysis Society in Warsaw, Academy of Cultural Heritages in Helsinki, Athens Institute for Education and Research in Athens.

ALEKSANDRA PIJAROWSKA

The Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław

Bajka [Fairy tale] by Katarzyna Dziewiątkowska.
The Sources of Inspiration in the First Part of *MiniOpera*
for Chamber Ensemble, Soloists and Electronics

MiniOpera for chamber ensemble, soloists and electronics is a result of a collaboration between exceptional artistic individualities – four contemporary composers who use different musical languages: Katarzyna Dziewiątkowska, Tomasz Skweres, Joanna Woźny and Mateusz Ryczek. Despite their stylistic differences, they undertook a kind of experiment and co-created a chamber opera scored for two sopranos, two puppeteer actors, five instrumentalists and live electronics, based around literary works – the fairy tales of Erna Rosenstein, a Polish surrealist painter and poet of Jewish origin. The almost two-hour-long composition is made up of four parts, each of which is a short operatic form created by one of the four composers. These are: *Bajka* [Fairy tale] by Katarzyna Dziewiątkowska, based on the *Sny* [Dreams] and *Babcia* [Grandmother] fairy tales; *Desiderium* by Tomasz Skweres, based on *Złota kula* [Golden sphere]; *Krajobraz śnięty* [Drowsy landscape] by Joanna Woźny, inspired by a collection of different fairy tales and poems; and *Poławiacz cieni* [Shadow Catcher] by Mateusz Ryczek, based on fragments of the fairy tale of the same title. The order in which the individual parts of the *MiniOpera* should be presented on stage was suggested by the show's director, Małgorzata Kazińska. Each of the parts of the *MiniOpera* can function as an autonomous, self-contained artistic whole, since they are not connected by a storyline, they do not form a coherent cycle, and neither are they linked by a place or time of action, as it is difficult to set them in any particular space. The only element that unites the four autonomous pieces is the author of the texts on which they are based. The idea for the entire project came from Mateusz Ryczek, a Wrocław-based artist, and the composition was commissioned as part of the Composing Commissions Programme of the

Minister of Culture and National Heritage implemented by the National Institute of Music and Dance. The work was premiered in Wrocław during the 31st edition of the *Musica Polonica Nova* festival on 21 April 2018.

The multitude of interesting and worthwhile issues arising from the experimental work in question, the diversity stemming from, among other things, the joint authorship by four stylistically different artists, far exceeds the scope of this article, forcing a selection of the material that will form the basis for theoretical considerations. The author of the article has, therefore, decided to focus on the first part of the *MiniOpera* and examine the sources of inspiration in Katarzyna Dziewiątkowska's *Bajka*. At this point, it is worth devoting some attention to the role of inspiration in the composer's oeuvre *en masse*. When examining the sources of inspiration in her works, one can notice that it is the moment of stimulation that is a particularly important, constitutive factor for Dziewiątkowska. This stimulation can be evoked by, among other things, various fields of art, by cultural dialogue, religion, philosophy, or by a fascination with the unfathomable human psyche. As the composer herself states,¹ certain phenomena she observes then undergo a transformation – sometimes a long-lasting one – maturing in her creative personality, growing until she decides that this reconstruction process is over and the time has come for creative action. In her attempts to define the role inspiration in her work, Dziewiątkowska is, therefore, close to the position of Władysław Stróżewski, who understood inspiration as 'a particular stimulation of our cognitive powers and creative dispositions by something only partly defined, which is experienced as external, not coming from ourselves, but urging or even forcing us to respond to it in a creative way.'²

What, then, comes in Katarzyna Dziewiątkowska's creative process 'before the music, as its source and origin, bringing the work of music into existence'? – to quote Bohdan Pocij.³ By delving into this process and examining it in terms of inspirational ideas which, *nota bene*, often converge and overlap, one may identify certain groups of compositions in Dziewiątkowska's oeuvre that belong to a given sphere of inspiration. Those spheres include:

- the sacred, biblical theology, Christian faith, spirituality
 - *Medinat Y'srael* for tape – inspired by the Holy Bible and the city of Jerusalem;

¹ K. Dziewiątkowska, personal communication with A. Pijarowska, Wrocław, 18 December 2022.

² W. Stróżewski, 'O pojęciu inspiracji' [On the notion of inspiration], [in:] *Inspiracje w muzyce XX wieku filozoficzno-literackie, religijne, folklorem. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej 1–3 października 1993 w Stawisku* [Philosophical, literary, religious and folklore inspirations in 20th-century music. Materials from the National Musicological Conference 1–3 October 1993 in Stawisko], Warszawa 1993, p. 141.

³ B. Pocij, 'Inspiracja, inwencja, interpretacja' [Inspiration, imagination, interpretation], [in:] *Inspiracje w muzyce...*, p. 9.

- *Vigilio* for organ – a vision of vigil before death, inspired by broadly conceived Christianity and Latin religious texts;
- *03/04* for soprano, cello and electronics – inspired by exorcism rites and selected Latin sacred texts;
- *Stała matka* [Mary at the cross] for mezzosoprano and piano – inspired by a liturgical sequence sung during Lent;
- *Shiva 1* for organ, *Shiva 2* for piano – inspired by the traditional Jewish mourning period of seven days during which, after the burial of a close relative, the bereaved remain at home;
- *Chanaan* for orchestra – inspired by the biblical Canaan, a land of hope promised to the Israelites by God;
- *Noemi* for a *cappella* mixed choir – inspired by the Old Testament, with a text from the Book of Ruth;
- *2012* for orchestra – inspired by the New Age philosophy and Hildegard of Bingen's writings;
- tradition, traditional musical forms
 - *V.W.* for strings – inspired by the Viennese waltz;
 - *Polo-ness* for two flutes and harpsichord – inspired by the polonaise;
 - *02/03* for recorder, piano, two violins, viola and cello – inspired by the *concertante* technique;
 - songs for voice and piano to texts by Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Miron Białoszewski and Czesław Miłosz – drawing on the Romantic tradition;
- fascination with the sound and timbral possibilities of individual instruments and with rhythmicity
 - *Cztery momenty* [Four moments] for solo double bass;
 - *Pulsate* for solo flute;
 - *Toy story* for two pianos and two percussion sets;
 - *Tumbo* for French horn, percussion and strings – inspired by ritual rhythms and funeral rites;
 - *Just 4 four* for electric guitar and bass clarinet;
 - *Cruzado walks* for two percussion sets and piano (with samba rhythms);
- arts, places, cities
 - *Secret* for voice and computer – inspired by Annie Proulx's short story *Brokeback Mountain*;
 - *Age of Illusion* for strings – inspired by Emily Brontë's novel *Wuthering Heights*;
 - *Deli* for three flutes and double bass;
 - *Urban Project* for flute, clarinet, horn, trumpet, two violins, viola and cello – inspired by the concept of the city *per se* and by jazz music;

- psychological processes
 - *Ultima* for an ensemble – inspired by anxiety disorders;
 - *Recuerdos* for prepared piano – inspired by the phenomenon of memories;
 - *OCD* for accordion and harpsichord – inspired (as the abbreviation in the title suggests) by the concept of obsessive-compulsive disorder.

Based on the aforelisted examples, it can be noticed that for Dziewiątkowska the source of inspiration is usually some specific message, in whatever form it may take, clearly coming to the composer from outside, for example a poem or a piece of music she heard, a perceived image, a work of literary art, etc., rather than residing in her subconscious.

Rosenstein's surreal, dark stories, stylised as fairy tales, stemming from her experiences during the Second World War, undoubtedly provided a strong artistic stimulus to Dziewiątkowska. Combined with the composer's wide range of interests, including non-musical ones, and many spheres of inspiration, this stimulus triggered – initially at the level of thought or idea – her creative powers, which has resulted in a very interesting final effect. Even the figure of Erna Rosenstein itself has inspired some of Dziewiątkowska's original artistic ideas. The author of the text, an outstanding artist, a painter, but also a poet, survived the war by hiding under various names. The events of that period left an extremely strong mark on Rosenstein. Her greatest trauma was the death of her parents, who were murdered by blackmailers before her very eyes. Those experiences had a lasting effect on her work. Her parents' faces haunted her, they kept coming back, recurring in her paintings, in oneiric visions and memories of the war.

Having analysed the spheres of inspiration that Dziewiątkowska draws on, one is not surprised that she has reached for the texts of Rosenstein's fairy tales, approaching them with great creative freedom. These tales contain motifs of the city, of dreams, death, loneliness and war, which are so close to the composer's heart. Just as in Dziewiątkowska's compositions, in Rosenstein's fairy tales the real is mixed up with the metaphysical.⁴ Rosenstein's works are haunted by the 20th-century totalitarianisms, and this is an area of great fascination for the composer, as she has admitted many times in discussions with the author of the article.⁵ Dziewiątkowska has used texts from two fairy tales – *Sny* and *Babcia* – which triggered an 'active response' from her,⁶ making her ready to process their content and message in her own way. It seems that the literary text was, in this case, what Stróżewski calls

⁴ D. Kozłowska, 'Bajki nie dla dzieci' [Fairy tales not for children], *Chidusz* 2015, No. 2, [online:] <https://chidusz.com/bajki-erna-rosenstein/> [1 February 2023].

⁵ K. Dziewiątkowska, personal communication...

⁶ On 'an active response of an inspired individual', *vide* W. Stróżewski, *op. cit.*, p. 140.

‘a permanent inspiration’ – one that continues to be in effect as long as the artist is working on the ‘task’.⁷ Naturally, Dziewiątkowska’s composition is not defined solely by its literary layer, but this is the layer that definitely played a key role in spurring creative action, which is evidenced, among other things, by the fact that the literary content is presented *in crudo*. This is also what distinguishes Dziewiątkowska from the other composers of the *MiniOpera*, who chose to use the selected texts in a much more limited way. The composition is bracketed by fragments from the fairy tale *Sny*, considered by the composer to be highly expressive. Recorded on tape and suitably cut up, they form a coherent opening and closing of the work – a kind of prologue and epilogue. The material on the aforementioned tape consists of the recordings of the composer’s voice and its transformations, as well as the recordings of an electric guitar made by the composer and of the sound of synthetic instruments. When analysing the sources of inspiration in the tape-recorded opening (Overture 1) and closing, it is worth mentioning the words ‘The cat was crying by the lake, calling her drowned children. And these, transformed into fish, were singing songs to the swans’,⁸ which are expressed through a melodious, prayerful recitation inspired by psalmody and accompanied by a synthetic organ. The part of the first soprano (Overture 2) is also characterised by a contemplative, almost hypnotic mood. This is a melodeclamatory fragment in which the text is presented in a syllabic manner. The aforementioned fragments provide a sudden halt to the narrative, which is very brief and telegraphic in its account of a catastrophic vision: ‘Night has fallen over the whole world, and reality has got mixed up with dream [...]’.⁹

The literary content which has determined the composition’s dramatic pacing comes from the fairy tale *Babcia* and appears for the first time in the third overture (Overture 3). The characters in the fairy tale are the moon, the birch tree and the wind. Weary and lonely, they find in the grandmother’s house what they have been long looking for. The most important guest in the house of the poor, good-natured old woman is hidden under the guise of an abandoned girl. Dziewiątkowska’s music accompanies the presentation of the characters, moderating the interactions between them, building dialogues and facilitating role division. In this way, the composer alludes to the idea of an opera performance and a musical drama – genres in which the plot serves an important, if not the key function.

When exploring the sources of inspiration in Katarzyna Dziewiątkowska’s *Bajka*, one can identify several areas. The first one is the fascination with timbre. This sensuous aspect of sound lies at the origin of the soprano part composed for the

⁷ *Ibidem*.

⁸ K. Dziewiątkowska, *Bajka*, a computer score from the composer’s archives, 2018, pp. 1, 47.

⁹ *Ibidem*, p. 1.

outstanding Polish singer Joanna Freszel. The composer has recognised the *bel canto* potential of the soprano's voice and created a thoroughly melodic part for her, one which brings out the beauty of her voice and her vocal virtuosity. Dzięwiątkowska has also recognised the goodness of the grandmother character, which naturally translated into the use of a tuneful, *quasi*-tonal melodic line. The part of the second soprano, build around a different concept, is in stark contrast to that of the first one. The singer fills the musical space with various unconventional noises, such as pointillist, clearly articulated single vowels, glissandos on selected vowels, muffled weeps, or *bocca semichiusa* singing. Such neo-expressionist and neo-symbolic manner of expression is also characteristic of the two actors, whose dynamic, wayward parts contain half-whispers, whispers and shouts. The composer has been very precise in defining the manner in which the text should be conveyed by the actors and the emotional structure of the work; in the score one may find such expression markings as: 'loud stage whisper', 'quietly, with lots of air', 'mysteriously, nervously', 'fearfully, in high-pitched voice, as if trembling', 'ominously, perversely and calmly', 'shouting, with anger', 'calmly, pleasantly, informatively', 'clearly and calmly, without emotion', 'girlishly, innocently' (see example 1). The composer's fascination with the originality and unexpected compatibility of the two aforementioned, seemingly very distant, sound categories has determined the vocal structure of *Bajka*. Dzięwiątkowska was also inspired by the sound-effect possibilities offered by the tape. The tape-recorded material provides the background for the sound of instruments, which is also computer-processed, and it becomes an essential binding element for the entire piece. The fascination with sound is, therefore, noticeable throughout the composition, it falls into the category of permanent inspiration, which continuously accompanies the process triggered by it.

V. f. Ucięła więc trochę swoich srebrnych włosów i szyła nimi dalej. Sukienka, nad którą pracowała całą noc. Mieniła się od srebra przetykanego różowymi nitkami.

V. m. Zabrakło jej tylko nici do wykończenia sukienki. Księżyc, brzoza i wiatr ułożyli na stole swoje dary. Sukienka, nad którą pracowała całą noc. Mieniła się od srebra przetykanego różowymi nitkami.

TAJEMNICZO, NERWOWO BOJAŹLIWIE, WYSOKO, JAKBY DYGOZĄC

ZŁOWIESZCZO, PERWERSYJNIE I SPOKOJNIE DONOŚNY SZĘPT SCENICZNY

Example 1. K. Dzięwiątkowska, *Bajka*, bars 215–221. Reproduced from: K. Dzięwiątkowska, *Bajka*, a computer score from the composer's archives, 2018, p. 41

The second area of inspiration, clearly noticeable in *Bajka*, is the creative reference to the musical past, which results in connotations with traditional musical forms and genres. The composition contains tonal centres; these are, however, treated by the composer with much freedom, and so it is no use searching for

hierarchical relationships between tones and harmonies in this music. The tonal 'map' of *Bajka* is as follows:

E (p. 1; opening/prologue), A (p. 2), G (p. 6), F (p. 9), B (pp. 12–13; refrain), E (pp. 14–15), F (p. 16) G (p. 17), B (p. 20; refrain), A (p. 21), C (p. 23), B (p. 29; refrain), A (p. 31), F (p. 33), B (p. 39; refrain), D (p. 41), A (p. 43), E (p. 47; closing/epilogue).

It is worth mentioning that Dziewiątkowska makes use of well-established compositional patterns that organise the work's structure, and she gives titles to individual scenes. Hers is a dramatic-musical work in which one finds references to the operatic tradition, such as the use of an overture as an opening (interestingly, however, there are no autonomous instrumental *intermezzi*), the division into parts, the *bel canto* character of the first soprano part, the use – although perhaps not explicitly – of arias, ensemble scenes and recitatives. The instrumental parts accompany the voices, and the soprano engages into dialogue with selected instruments (see example 2, p. 315–316).

Drawing on tradition, the composer often employs the echo effect, commonly used by Venetian composers of the late 16th century, which gives the piece its spatial, colourful quality (e.g. bars 87–93, 230–235; see example 3, p. 317). The instruments

189

dolce e cantabile molto

mf *f* *mf* *f* *mp*

S. 1 Je - stem zu - pe - lnie sa - ma. I-dęświat, ze-by coś zro - bić. I-dę już dłu-go i

(mouth half shuten)

pp *mf* *pp* *mp* *pp*

S. 2 U - - - i

V. f.

V. m.

Fl.

mf *p* *f* *mp* *f* *p* *f* *subito p*

B♭ Cl. b.

pp *mp*

vibrato molto possibile

193

ff *p* *p* *mf* *p* **GIRL 2** *mp*

S 1 *triste e doloroso*

ba - rdzo checia - la - bym o - dpo - czać. Mo - zes - z u _ _ mnie

S 2 *p* *mp* *pp*

V. f.

V. m. **TAJEMNICZO, NERWOWO**

Brzoza załamywała ręce,
księżyc patrzył z wyrzutem i milczał,
a wiatr śmiał się babei prosto w twarz.

Fl.

ff *ppp* *p*

B♭ Cl. b. *pp*

197

S 1 *f* *mp* *f* *p*

zo - stać, jak dłu - go ze - chcesz.

S 2 (sounds like repressed crying)

p *pp*

V. f.

V. m.

Fl. *f* *mp* *f* *p* *f* *p*

B♭ Cl. b. *p* *mf* *p*

Example 2. K. Dziewiątkowska, *Bajka*, bars 189–200. Reproduced from:
K. Dziewiątkowska, *Bajka*, a computer score..., pp. 35–37

229

S 1 *p* *mf* *pp*
Czy to mo-żli-we, a-by spo-tkać swo-ją wła-sną du - szę?

S 2

V. f.
Jestem twoją duszą, babciu.
Chciałabym się pożegnać,
bo wieczorem muszę cię opuścić.

V. m.

Fl.
p *mf* *pp*
vibrato molto possibile
lontano

B♭ Cl. b.
p *mf* *pp*

Example 3. K. Dziewiątkowska, *Bajka*, bars 229–235. Reproduced from:
K. Dziewiątkowska, *Bajka*, a computer score..., p. 43

also double the melodic line of the soprano voice, thus intensifying the sound. It is worth noting the voice–instrument interactions between the soprano and the flute, which are not without significance if we look back at the history of the opera genre – let us mention here, for example, the Queen of the Night aria from Wolfgang Amadeus Mozart’s *Die Zauberflöte*, the Casta Diva aria from Vincenzo Bellini’s *Norma*, the Mad Scene from Gaetano Donizetti’s *Lucia di Lammermoor* or Roxana’s Song from Karol Szymanowski’s *King Roger*. Such examples could easily be multiplied.

It should also be noted that the way in which the musical material is approached and organised brings Dziewiątkowska’s work close to the convention of a radio opera, in which, according to Bolesław Błaszczyk,

the narrative seems endlessly slow, stretched-out in time, immersed in an ocean of oneiric sounds which are hard to identify, corresponding to the aura of poetic suggestiveness of an epic monologue – all this, however, while maintaining powerful dramatic quality and clarity of the literary message.¹⁰

Dziewiątkowska also frequently uses elements of the *concertante* technique. These are based on two ideas, both of which find their place in *Bajka*. If we adopt the

¹⁰ B. Błaszczyk, *Bogusław Schaeffer. Monodram* [Bogusław Schaeffer. Monodrama], [online:] <https://requiem-records.com/pl/sklep/monodram> [2 February 2023].

terminology proposed by Anna Nowak,¹¹ we can describe the first one as the idea of competition, which in Dziwiątkowska's composition takes the form of opposing sound planes striving for domination (e.g. bars 37–46, 140–149; see example 4, pp. 318–320).

138 *f* *mf*

S 1
 mnie przy-cho-dzić co - dzie-nnie, gdy ty - lko bę - dziesz zmę - czo - ny. Zdra - dzę Ci bo - wiem, ze

S 2
p
dolce e cantabile molto
 O - o - a - a - o - o - o,

V. f.
 V. m.

Fl.
rubato molto
mp *f* *mp*

B♭ Cl. b.
mf *mp*

Pfte
f *mp* *f* *mp*

Vno
 (15^{ma})
mp *f* *mp* *f* *mp* *f*

Vc.
mf *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f*
legato sempre
f sul C

COPM.
 TP.

¹¹ A. Nowak, *Współczesny koncert polski* [The contemporary Polish concerto], Bydgoszcz 1997, pp. 72–75.

143

S 1 *f* *mf* *f* *mp*
 mo-je drzwi wca-le się nie do-my - ka-ją, a i przez szpa - ry wścia-nach ła - two-ci bę - dzie

S 2 *mf*
 A - a - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o - a - a - a - a - a - a - a - a - o - o - o - o - o -

V. f.

V. m.

Fl. *con fiato* *f* *mf* *f* *p*

B \flat Cl. b. *f* *mf*

Pfte *f*

Vno *f* *p* *f* *p*

Vc. *p* *f* *mp* *mf* *mp*

COPM.

TP.

148

mp *f* *p*

S 1
się prz-csli - zgnąć.

pp

S 2
o - o - o!

V. f.
WYRAŹNIE I SPOKOJNIE,
BEZ EMOCJI
Jakiej zapłaty oczekujesz?

V. m.

Fl.
f *p* *f* *p* *mf* *f* (spiccato)

B♭ Cl. b.
f *mf*

Pfte
p *f* *p*

Vno
mf *ff*

Vc.
f *p* *f* *p* *mf*

COPM.

TP.

Example 4. K. Dziewiątkowska, *Bajka*, bars 138–152. Reproduced from: K. Dziewiątkowska, *Bajka, a computer score...*, pp. 26–28

The second idea is based on cooperation, which in *Bajka* takes the form of dialogue or partnership. The composer builds the dialogue by juxtaposing parts which differ in timbre, but are closely related in terms of musical material, thus not being in

conflict with one another. The partnership relation, in turn, cancels the element of competition in Dziewiątkowska's work, causing the interacting sound planes to take complementary or identical functions in the structure of the work (e.g. bars 54–61, 101–110, 165–178; see example 5).

BIRCH 2
rubato molto triste e doloroso
mp *mf* *mp* *f* *mf*

S 1
 Nie chcą sre - bra. Możesz przychodźcie domnie codzień - nnie i bez nic - go. Sre - bro o - ddaj u - bo - ższym o - de

S 2
p *mf*

V. f.
SPOKOJNIE, MIŁO, INFORMACYJNIE.
 Dam Ci ich tyle, ile zażadasz.

V. m.

Fl.
vibrato molto - - non legato sempre
mp *p* *f* *mp*

B♭ Cl. b.
mf *pp* *mp* *mf* *mp*
vibrato molto

Pfte
ff *sempre*
mp *sempre*

Vno
triste legato sempre
mp *mf*
arco *v* *mf* *ff* *ff*
triste vibrato molto possibile *simile*

Vc.
mp *ff* *ff*

COPM.
 TP.

Example 5. K. Dziewiątkowska, *Bajka*, bars 101–107. Reproduced from: K. Dziewiątkowska, *Bajka*, a computer score..., p. 20

Among the inspirations drawn by Dziewiątkowska from the past, one may also find references to ancient culture. The example here is the refrain of *Bajka*, which fulfils a significant function in the piece, similar to that of the chorus in Greek theatre. The refrain takes the form of a kind of repetitive ritual, which is reiterated melodically and verbally, producing a soothing effect and conveying certain universal values – those of nobility and selflessness. The goodness of the grandmother, who expects nothing in return for her noble deeds, returns to her when she unconsciously bestows all the treasures that she had previously rejected, on her own soul. The refrain develops the narrative, and thanks to it, the story told by the composer takes on a universal character. Unlike the Greek prototype, however, the refrain in *Bajka* has a powerful impact on the course of events. Dziewiątkowska uses the *nota contra notam* technique to give this repeated fragment its stylised manner, thus imparting an archaic tone to it. The composer has also been inspired by the oratorio genre, especially by the concept of the narrator's part. She has, therefore, entrusted the actors not only with the roles of specific characters, but also with the *testo* part which narrates the events, guiding the audience through the plot. A similar function – that of a witness commenting on the action and explaining the dramatic situation – is performed by the tape-recorded text of *Sny*, recited by the composer and presented at the beginning and at the end of the piece, as if bracketing it.

As do her other works, *Bajka* reveals the composer's fascination with the Jewish tradition and culture. We can find here a quotation from *Erev Shel Shoshanim* (English: *Evening of Roses* or *Evening of Lilies*), one of the most beautiful Israeli songs, composed by Yosef Hadar to words by Moshe Dor. The song was inspired by the Song of Songs and gained international recognition after the so-called Six-Day War fought in 1967 between Israel and a coalition of Egypt, Jordan and Syria.

Dziewiątkowska has decided to use the Hebrew story about love and being with another person to complete the image of a good grandmother, for whom the most important thing is to be able to be with someone: she wants to fill the emptiness she feels with the presence of the visiting girl, who is the personification of her soul. The grandmother dies, and at this moment, they both leave this world, saved from loneliness, which, as it turns out, was the old woman's greatest torment. The quote from the song *Erev Shel Shoshanim* played by the bass clarinet and then by the violin accompanies the appearance of the girl (see example 6, p. 323), the revelation of the girl as the grandmother's soul (see example 7, p. 323) and the departure of the grandmother with the girl (see example 8, p. 323–324).

In *Bajka*, we can also recognise inspiration by modern composing techniques, which manifest themselves in the combination of the acoustic elements (the voice or instrument used *in crudo*, without additional effects) with the electroacoustic and electronic ones. The composer employs a wide range of measures as far as

Example 6 shows two systems of music for Flute (Fl.) and B♭ Clarinet (B♭ Cl.b.). The first system spans bars 178-180. The Flute part has a dynamic marking of *f* starting in bar 179. The B♭ Clarinet part starts with a dynamic of *p* in bar 178, changes to *f* in bar 179, and then has dynamics of *p*, *mf*, and *p* in bars 180-182. The second system spans bars 181-187. The Flute part has a dynamic of *pp* and includes a section marked *lontano* with a sixteenth-note pattern in bar 186. The B♭ Clarinet part has dynamics of *mp* and *pp*.

Example 6. K. Dziewiątkowska, *Bajka*, bars 178–187. Reproduced from: K. Dziewiątkowska, *Bajka, a computer score...*, pp. 33–34

Example 7 shows a single system of music for B♭ Clarinet (B♭ Cl.b.). The dynamic markings are *p*, *mf*, and *p*. The score includes performance instructions: *vibrato molto possibile*, *cantabile*, and *lontano*.

Example 7. K. Dziewiątkowska, *Bajka*, bars 236–240. Reproduced from: K. Dziewiątkowska, *Bajka, a computer score...*, p. 44

Example 8 shows a multi-instrument score for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.b.), Piano (Pfte), Violoncello (Vno), and Violone (Vc.). The Flute and B♭ Clarinet parts have dynamics of *ppp*, *pp*, and *p*. The Piano part has dynamics of *mp*. The Violoncello part has dynamics of *p*, *mp*, *mf*, and *pppp*. The Violone part has dynamics of *mf* and *p*. The score includes performance instructions: *vibrato molto possibile* and *cantabile*.

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (Cl.b.), Piano (Pfte.), Violin (Vno.), and Viola (Vc.). The score is for bars 247-255. The Flute and Violin parts are mostly silent, indicated by rests and diagonal slashes. The B♭ Clarinet part has a melodic line starting with a dotted quarter note, followed by eighth notes, and a half note, marked with 'ppp'. The Piano part has a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with 'pp'.

Example 8. K. Dziewiątkowska, *Bajka*, bars 247–255. Reproduced from: K. Dziewiątkowska, *Bajka, a computer score...*, pp. 46–47

transformation and adaptation of the initial musical material is concerned. She uses tape and enhances the instruments and voice with sound effects such as echo, reverb, sound synthesis, delay and spatial sound distribution.

As a composer, Katarzyna Dziewiątkowska is fascinated by the world around her. In her music, this fascination becomes subject to rational reflection, and the inspiration then passes through what Stróżewski believes to be the most important filter – that of intellectual recognition.¹² This kind of *modus operandi* is also at work in *Bajka*. The composer recognises and acknowledges the content of her inspirations as the starting point of the creative process. This fact enables one to conclude that the inspiration element in *Bajka* is something more than just mere influence that comes regardless of the will and without the conscious consent of the person who succumbs to it.¹³

Katarzyna Dziewiątkowska's *Bajka* is a product of a range of valuable inspirations that have resulted in an original work in which the text has determined the dramatic development, energetic relationships, harmonic density and agogic pacing. The piece demonstrates the composer's fascination with vocal-and-instrumental

¹² W. Stróżewski, *op. cit.*, p. 140.

¹³ *Ibidem*, pp. 139–140.

forms. There are direct references to traditional stage works (e.g. the use of a prologue and an epilogue, the narrator's part), as well as indirect references to psalmic singing and *bel canto* technique, while the composer's admiration for the flexibility of Joanna Freszel's voice has shaped the main vocal part. Thanks to the wide range of inspirations, Dziewiątkowska has created a composition in which one can find such elements as repetitive *nota contra notam* refrain structures, pointillist isolated tones, as well as atmospheric quotations from an internationally famous Jewish love song *Erev Shel Shoshanim* coexisting side by side.

Bibliography

- Błaszczyk, Bolesław, *Bogusław Schaeffer. Monodram* [Bogusław Schaeffer. Monodrama], [online:] <https://requiem-records.com/pl/sklep/monodram> [2 February 2023].
- Dzieło muzyczne między inspiracją a refleksją* [A work of music between inspiration and reflection], ed. by Janusz Krassowski *et al.*, Gdańsk 1998.
- Dziewiątkowska, Katarzyna, *Bajka* [Fairy tale], computer score from the composer's archives, 2018.
- Inspiracje w muzyce XX wieku filozoficzno-literackie, religijne, folklorem. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej 1–3 października 1993 w Stawisku* [Philosophical, literary, religious and folklore inspirations in 20th-century music. Materials from the National Musicological Conference 1–3 October 1993 in Stawisko], Warszawa 1993.
- Juchniewicz, Andrzej, 'Rebeliantka w krainie strachów' [A rebel in the land of terror], *Nowy Napis Co Tydzień* 2022, No. 162, [online:] <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-162/artykul/rebeliantka-w-krainie-strachow> [2 February 2023].
- Kozłowska, Dorota, 'Bajki nie dla dzieci' [Fairy tales not for children], *Chidusz* 2015, No. 2, [online:] <https://chidusz.com/bajki-erna-rosenstein/> [1 February 2023].
- Muzyka wobec poezji i nauczania Karola Wojtyły i Jana Pawła II* [Music and the poetry and teaching of Karol Wojtyła and John Paul II], Vol. 3: *Inspiracje, interpretacje, prezentacje* [Inspirations, interpretations, presentations], studies ed. by Teresa Malecka, Kinga Kiwała, Kraków 2014.
- Nowak, Anna, *Współczesny koncert polski* [The contemporary Polish concerto], Bydgoszcz 1997.
- Pociej, Bohdan, 'Inspiracja, inwencja, interpretacja' [Inspiration, imagination, interpretation], [in:] *Inspiracje w muzyce XX wieku filozoficzno-literackie, religijne, folklorem. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej 1–3 października 1993 w Stawisku* [Philosophical, literary, religious and folklore inspirations in 20th-century music. Materials from the National Musicological Conference 1–3 October 1993 in Stawisko], Warszawa 1993.
- Rosenstein, Erna, *Poławiacz cieni. Bajki zebrane* [Shadow catcher. Selected fairy tales], collected and ed. by Jarosław Borowiec, Lusowo–Warszawa 2022.
- Stróżewski, Władysław, 'O pojęciu inspiracji' [On the notion of inspiration], [in:] *Inspiracje w muzyce XX wieku filozoficzno-literackie, religijne, folklorem. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej 1–3 października 1993 w Stawisku* [Philosophical, literary, religious and folklore inspirations in 20th-century music. Materials from the National Musicological Conference 1–3 October 1993 in Stawisko], Warszawa 1993.

Bajka Katarzyny Dziewiątkowskiej. O źródłach inspiracji w pierwszej części *MiniOpery* na zespół kameralny, solistów i elektronikę

Streszczenie

MiniOpera na zespół kameralny, solistów i elektronikę to dzieło czwórki kompozytorów: Katarzyny Dziewiątkowskiej (*Bajka*), Tomasza Skweresa (*Desiderium*), Joanny Woźny (*Krajobraz śnięty*) i Mateusza Ryczka (*Poławiacz cieni*), którzy wspólnie stworzyli operę kameralną osnutą wokół bajek Erny Rosenstein, polskiej malarki i poetki z kręgu surrealizmu. Bajki są niemal nieznaną częścią twórczości Erny Rosenstein – jednej z najwybitniejszych artystek sztuki polskiej XX wieku. To dzieła, które z jednej strony dzięki swojemu plastycznemu, żywemu i poetyckiemu opisowi świata docierają do dzieci, z drugiej zaś, poruszając w subtelny i przełożony na język metafor sposób temat nieobecności, straty i śmierci, są też w pełni dedykowane osobom dorosłym.

Każda z części *MiniOpery* stanowi autonomiczną, zamkniętą całość, a spoiwem je łączącym jest spojrzenie czterech twórców na surrealistyczne teksty Rosenstein. Artykuł ma na celu wskazanie źródeł inspiracji w pierwszej części *MiniOpery* – *Bajce*. Katarzyna Dziewiątkowska posłużyła się w kompozycji tekstem Rosenstein pochodzącym z dwóch bajek: *Sny* oraz *Babcia*. Tekst stał się wyznacznikiem dramaturgii dzieła i zależności energetycznych, gęstości harmoniczej oraz wartości agogicznej. W utworze odnajdujemy inspiracje płynące z fascynacji formami wokalnie-instrumentalnymi. Nie zabrakło bezpośrednich nawiązań do tradycyjnych dzieł scenicznych (m.in. zastosowanie prologu i epilogu, partia narratora) oraz pośrednich odwołań do techniki śpiewu *bel canto*, a podziw kompozytorki dla głosu Joanny Freszel zdecydował o sposobie zakomponowania głównej partii. Dzięki bogatym inspiracjom Dziewiątkowskiej powstała kompozycja, w której odnajdziemy obok siebie także powtarzalne struktury refreniczne, nawiązanie do motywów przewodnich oraz cytat z piosenki żydowskiej *Erev Shel Shoshanim*.

Bajka [Fairy tale] by Katarzyna Dziewiątkowska. The Sources of Inspiration in the First Part of *MiniOpera* for Chamber Ensemble, Soloists and Electronics

Summary

MiniOpera for chamber ensemble, soloists and electronics is the work of four composers: Katarzyna Dziewiątkowska (*Bajka* [Fairy tale]), Tomasz Skweres (*Desiderium*), Joanna Woźny (*Krajobraz śnięty* [Drowsy landscape]) and Mateusz Ryczek (*Poławiacz cieni* [Shadow catcher]), who created together a chamber opera based on the fairy tales of Erna Rosenstein, a surrealist painter and poet, one of the most outstanding Polish artists of the 20th century. The fairy tales are the part of her output that has been almost unknown. These are works which, on the one hand, appeal to children thanks to their artistic, vivid and poetic descriptions of the world, and

on the other hand, they are also addressed to adults, as they touch subtly on the subjects of absence, loss and death, translating them into the language of metaphors.

Each of the parts of the *MiniOpera* is an autonomous, self-contained whole, and what unites them is the perspective of the four artists on Rosenstein's surrealist texts. The article aims to indicate the sources of inspiration for *Bajka* [Fairy tale], which is the first part of the *MiniOpera*. In her composition, Katarzyna Dziewiątkowska used two of Rosenstein's fairy tales: *Sny* [Dreams] and *Babcia* [Grandmother]. The text has determined the dramatic effect of the piece, as well as its energetic relations, harmonic density and agogic pacing. The inspirations that can be found in the piece are the result of the composer's fascination with vocal-and-instrumental forms. There are direct references to traditional stage works (e.g. the use of prologue and epilogue, the narrator's part) and indirect references to the *bel canto* singing technique, while the main part has taken its shape inspired by the composer's admiration for Joanna Freszel's voice. Drawing on a wide range of inspirations, Dziewiątkowska has created a piece in which one can find such varied elements as repeated refrain structures, leitmotif references, as well as a quotation from the Jewish song *Erev Shel Shoshanim*.

ALEKSANDRA PIJAROWSKA

Ukończyła studia w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu na kierunku teoria muzyki (dyplom z wyróżnieniem) oraz Podyplomowe Studia Muzykoterapii. Doktor sztuk muzycznych w zakresie teorii muzyki. Profesor wrocławskiej Akademii Muzycznej, prorektor tejże uczelni ds. ewaluacji i rozwoju w kadencji 2020–2024 oraz ds. ewaluacji i współpracy z zagranicą w kadencji 2024–2028.

Brała udział w kilkudziesięciu konferencjach naukowych, prowadziła wykłady o muzyce polskiej na Uniwersytecie Baškent w Ankarze, była członkiem komitetu naukowego 9th Hisarlı Ahmet Symposium, Kütahya (2018, Turcja). Od 2010 roku związana jest z Dolnośląskim Festiwalem Nauki. Publikowała w wydawnictwach Akademii Muzycznej we Wrocławiu, Uniwersytetu Śląskiego, Polskiego Stowarzyszenia Pedagogów Śpiewu oraz Ossolineum i Ośrodka „Pamięć i Przyszłość”.

Zainteresowania badawcze Aleksandry Pijarowskiej są różnorodne, a jej aktywność oscyluje głównie wokół historii oraz teorii muzyki. W szczególności dotyczy życia, twórczości i działalności Jana Antoniego Wichrowskiego i Ryszarda Bukowskiego, a także historii wrocławskiej uczelni muzycznej. W kręgu jej zainteresowań znajduje się również twórczość polskich kompozytorów drugiej połowy XX wieku, tureckiego kompozytora Ahmeda Adnana Sayguna oraz współczesnej kompozytorki wrocławskiej Katarzyny Dziewiątkowskiej. Jest autorką dwóch monografii poświęconych wrocławskim twórcom: *Jan Antoni Wichrowski. Katalog tematyczno-bibliograficzny* (2005) oraz *Ryszard Bukowski. Człowiek i dzieło* (2014), a także wiele rozdziałów w monografiach zbiorowych. Działa na rzecz integracji europejskiego

środowiska naukowego i artystycznego, dążąc do wymiany doświadczeń i budowania mostów kulturowych pomiędzy ośrodkami akademickimi różnych krajów. Była pomysłodawcą, kierownikiem naukowym i organizacyjnym Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Music – the Cultural Bridge. Essence, Contexts, References” (2020), jest także redaktorem naukowym publikacji pod tym samym tytułem. Przedsięwzięcie zrealizowano jako część projektu naukowo-dydaktyczno-artystycznego „Wschodnia Akademicka Platforma Artystyczna” w ramach współpracy z Narodową Agencją Wymiany Akademickiej – Akademickie Partnerstwa Międzynarodowe. W latach 2014–2022 pełniła funkcję dyrektora artystycznego Międzynarodowego Festiwalu „Muzyka u Józefa Ignacego Schnabla” w Nowogrodźcu oraz kierownika naukowego konferencji „Józef Ignacy Schnabel i jego epoka”.

A graduate in theory of music (diploma with honours) of the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław, where she also completed Postgraduate Studies in Music Therapy. Doctor of Music Art in the field of music theory. Professor at the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław, Deputy Rector for Evaluation and Development for the 2020–2024 term of office and Deputy Rector for Evaluation and International Cooperation for the 2024–2028 term of office.

She participated in several dozen scholarly conferences, gave lectures on Polish music at the Başkent University in Ankara and was a member of the scholarly committee of the 9th Hisarlı Ahmet Symposium in Kütahya (2018, Turkey). Since 2010, she has been associated with the Lower Silesian Festival of Science. Her texts have been published by the Academy of Music in Wrocław, the University of Silesia, the Polish Association of Teachers of Singing, Ossolineum and the ‘Remembrance and Future’ Centre.

Aleksandra Pijarowska’s scholarly interests are varied and focus on music history and theory, particularly the life, works and activity of Jan Antoni Wichrowski and Ryszard Bukowski, and the history of the Academy of Music in Wrocław. She is also interested in the works of Polish composers of the second half of the 20th century, the Turkish composer Ahmet Adnan Saygun and the contemporary Wrocław-based composer Katarzyna Dziewiątkowska. She is the author of two monographs on Wrocław-based composers: *Jan Antoni Wichrowski. Katalog tematyczno-bibliograficzny* [Jan Antoni Wichrowski. A thematic and bibliographic catalogue] (2005) and *Ryszard Bukowski. Człowiek i dzieło* [Ryszard Bukowski. The man and his work] (2014), and of many chapters in joint monographs. She acts for the integration of the European academic and artistic circles, with the aim of exchanging ideas and bridging cultural gaps between various academic centres. She was the originator as well as scholarly and organisational head of the International Conference ‘Music – the Cultural Bridge. Essence, Contexts, References’ (2020) and the scholarly editor of the publication under the same title. Both undertakings were part of the scholarly,

educational and artistic project 'Eastern Academic Artistic Platform' implemented in cooperation with the National Agency for Academic Exchange – International Academic Partnerships. In the years 2014–2022, she was the artistic director of the International Festival 'Music at Józef Ignacy Schnabel's' in Nowogrodziec and the scholarly head of the conference 'Józef Ignacy Schnabel and His Epoch'.

KATARZYNA BARTOS

The Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław

Works by Grażyna Pstrokońska-Nawratil Dedicated to People and Institutions of Wrocław

For many centuries, Wrocław has had a flourishing music scene. In contemporary times, not only can music lovers easily find a concert that they would take a liking to, but the city also invites vocalists, instrumentalists, critics, etc. to work and live here. In 2016, Wrocław became the European Capital of Culture, which has underlined its important role in creating art and promoting culture. It is, therefore, not surprising that there are composers who write music inspired by Wrocław. One of them is its citizen – Grażyna Pstrokońska-Nawratil. As we examine her oeuvre, we can observe that some of her works are related to the city, but in a rather indirect way (as gifts and/or commissions). At the same time, these compositions serve as a kind of musical chronicle of Wrocław. It is worth noting that the majority of Grażyna Pstrokońska-Nawratil's pieces were written for or dedicated to someone or commissioned – this article focuses on those of such works that are connected with Wrocław.

Gifts for and commissions from Wrocław-based institutions

People around Grażyna Pstrokońska-Nawratil have always been an important source of inspiration for her. Many of the artist's works were written on their initiative or at their request. These compositions fall into two main categories – commissions and gifts. They were composed for various reasons, most often as a token of gratitude for cooperation with a given institution. These are:

- the bugle call *Wratislaviae Cantanti – ‘Alleluja’* (1992) composed for the ‘Wratislavia Cantans’ festival,
- *Fresco VI. Palindrom (Człowiek i tęsknota)* [Palindrome (Man and longing)] (1994) with a dedication: ‘for Marek Pijarowski and musicians of the Wrocław Philharmonic – most cordially – on the 40th anniversary of the Wrocław Philharmonic’,¹
- *Magnificat MM. Trzy momenty z życia Maryi* [Magnificat MM. Three moments from the life of Saint Mary] (2005) for soprano, mixed choir and orchestra – dedicated to the Institute of Musicology and presented as a gift on the occasion of the reestablishment of the Institute within the University of Wrocław,
- *Reportaż III. ICE-LAND ...tęczowe mosty nad Dettifoss...* [Reportage III. ICE-LAND ...rainbow bridges over Dettifoss...] (2011) composed for maestro Ernst Kovacic and the Leopoldinum Orchestra.

Fresco VI. Palindrom (Człowiek i tęsknota) for Marek Pijarowski and musicians of the Wrocław Philharmonic

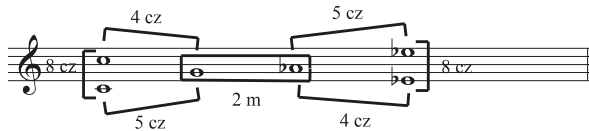
Let us examine more closely the second of the aforementioned pieces. *Palindrom (Człowiek i tęsknota)* [Palindrome (Man and longing)] is the sixth part of a cycle of symphonic frescos whose theme is centred around human existence.² The composition is scored for string orchestra with amplified harpsichord. It was finished in July 1994 and dedicated to the conductor Marek Pijarowski and the musicians of the Witold Lutosławski Philharmonic Orchestra on the 40th anniversary of the ensemble. Its first performance took place at the jubilee concert of the Philharmonic.

¹ Original text: ‘Markowi Pijarowskiemu i Muzykom Filharmonii Wrocławskiej – Najserdeczniej – w czterdziestolecie Filharmonii Wrocławskiej’. All quotations in the article have been translated by K. Bartos.

² The cycle contains such pieces as: *Fresco I. Reanimacja (Człowiek i życie)* [Reanimation (Man and life)] for large symphony orchestra (1972), *Fresco II. Epitaphios (Człowiek i śmierć)* [Epitaphios (Man and death)] for large symphony orchestra (1975), *Fresco III. Ikar (Człowiek i marzenia)* [Icarus (Man and dreams)] for large symphony orchestra (1979), *Fresco IV. ‘...alla campana...’ – Tadeusz Baird in memoriam (Człowiek i pamięć)* [‘...alla campana...’ – Tadeusz Baird in memoriam (Man and memory)] for piano and symphony orchestra (1987), *Fresco V. Éternel (Człowiek i wiara)* [Éternel (Man and faith)] for soprano, boys’ choir, mixed choir and large symphony orchestra (1989), *Fresco VI. Palindrom (Człowiek i tęsknota)* [Palindrome (Man and longing)] for string orchestra with amplified harpsichord, *Fresco VII. Uru Anna (Człowiek i światło)* [Uru Anna (Man and light)] for lyrical tenor, large mixed choir and large symphony orchestra (1999).

The composition was inspired by the longing the artist felt after her children had become independent and had 'flown away' from the family nest. It was then that strong emotions and thoughts about her own and her offspring's childhood arose in her. She noticed that people felt nostalgia for what had passed, while at the same time they looked forward to the unknown future. The realisation inspired a specific, as the composer has put it, palindrome of longing.³

The palindrome is also the underlying idea of the interval structure which forms the basis for the entire musical material in the composition. It consists of two three-note, symmetrical cells shifted by a minor second (see example 1). This palindromic structure is also a carrier of extra-musical meanings. The perfect intervals (fourth, fifth and octave) that form it symbolise 'carte blanche in life', and the minor second connecting the cells represents the 'time of life'.⁴



Example 1. Palindromic structure in *Fresco VI. Palindrom*. Based on: A. Granat-Janki, *Twórczość kompozytorów wrocławskich w latach 1945–2000* [Works of Wrocław-based composers in the years 1945–2000], Wrocław 2003, p. 210; transcribed by Andrzej Karłow

The work consists of four movements marked with successive letters of the Latin alphabet. They are separated by cadenzas, and the whole composition is crowned with a coda:

A: *Pastorale. Semplice*, Cadenza A

B: *Cantabile. Nostalgico*, Cadenza B

C: *Festivo. Con vigore*, Cadenza C

D: *Cantabile. Nostalgico. Pastorale*, Cadenza D. Coda.

According to Anna Granat-Janki, the structure of this piece also has a symbolic meaning. As she puts it:

Continually asking yourself questions and finding answers to them does not solve the riddle of life. Man, longing, strives to fulfil his dreams, and when he achieves that, he starts longing again for what he had in the past, and what has irretrievably passed away.⁵

³ A. Granat-Janki, *Twórczość kompozytorów wrocławskich w latach 1945–2000* [Works of Wrocław-based composers in the years 1945–2000], Wrocław 2003, p. 209–210.

⁴ *Ibidem*, p. 210.

⁵ *Ibidem*.

Musical gifts for friends and colleagues

Grażyna Pstrokońska-Nawratil considers her miniatures – especially the ones written for other musicians – among her best compositions. She claims that her works have never been in danger of remaining ‘hidden in the drawer’.⁶ In her oeuvre, there are numerous short musical pieces composed for certain ensembles or musicians, for example a version of the duet *Eco per flauto* (1980) for Grzegorz Olkiewicz or *Bis*Joke* (1985) for Andrzej Waloszczyk. Most of these compositions were written in a very short time – often within just one weekend or evening – and there might be no copies of the manuscripts. Because of that, many pieces were lost once they had been given to the musician or musicians to whom they were dedicated, and today, it is difficult to estimate how many of such compositions came into being. A number of them were percussion works, but the composer did not leave any indication as to who they were written for. The artist initially composed for her friends, later also for teachers and outstanding performers. Interestingly, at first these works were scored for only a few instruments, such as a xylophone, a small-scale marimba, a vibraphone, popular idiophones and membranophones. Over time, however, the group of instruments used grew, and thus the sound possibilities expanded.

*Bis*Joke* for Andrzej Waloszczyk

Let us consider the piece *Bis*Joke*, formerly called *Toccatina Bis*Joke*. It was written in 1985, and six years later, young listeners voted it the greatest hit of contemporary music during the plebiscite of the Polish Society for Contemporary Music in Warsaw. The composition is dedicated to Andrzej Waloszczyk – a friend of the artist and a percussionist, today affiliated with the Karol Szymanowski Music School in Wrocław. The piece was premiered during the 15th Festival of Polish Contemporary Music in Wrocław on 18th February 1986.

Although the title of this composition suggests a musical joke, the piece poses a considerable challenge to instrumentalists. The artist described *Bis*Joke* as a monolith of piano and percussion, the parts of which are closely related.⁷ Its sound is somewhat aggressive, as if the parts were ‘mimicking’ each other. From the group of percussion instruments, the composer selected the vibraphone, the xylorimba, the cymbals and the membranophones – all that were available to her at that time.

⁶ S. Królak, *Grażyna Pstrokońska-Nawratil. Katalog tematyczny dzieł i bibliografia* [Grażyna Pstrokońska-Nawratil. Thematic catalogue of works and bibliography], master’s thesis, The Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław, Wrocław 2005, p. 176.

⁷ G. Pstrokońska-Nawratil, interview conducted by K. Bartos, Wrocław, June 2022.

An original technique of shifting structures has been used in this miniature, ensuring its consistency and precision. The technique consists in shifting a selected structure (e.g. melodic or spatial) according to a predefined key. This can be done horizontally, vertically or diagonally.⁸ The composer has underlined that thanks to the use of this technique the tension in a musical piece can be flexibly increased as well as eliminated, while the musical texture can become Art-Nouveau-like.⁹ Indeed, *Bis*Joke's* texture seems to be woven from delicate, short and constantly moving pitches. Playing this piece requires coordination of parts, sensitivity to timbre as well as technical efficiency. It is also worth emphasising the valuable performative qualities of the miniature and the composer's commentary suggesting that 'the performers, despite the rather breakneck dialogue, should keep their good humour until the end'.¹⁰

Strumyk i słońko for Maria Zduniak

Some of Grażyna Pstrokońska-Nawratil's pieces are gifts for her personal friends or family; these include:

- *Studio per violino e Tam-Tam* (1976) with a dedication 'For my professor Tadeusz Natanson',¹¹
- *Pejzaż z pluszczem* [Landscape with a dipper] (1986) – composed for Pstrokońska-Nawratil's mother,
- *Fresco V. Eternel (Człowiek i wiara)* [Eternel (Man and faith)] (1999) – with a note: 'For my closest ones',¹²
- *Strumyk i słońko* [A stream and the sun] (2007) for Maria Zduniak.

The last of the aforementioned pieces was composed for 'inlaid' piano (see example 2, p. 336). It is dedicated to Professor Maria Zduniak (1934–2011) – a music theoretician, art historian and long-time lecturer at the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław, but most of all – a close friend of Grażyna Pstrokońska-Nawratil and a person who loved the Tatra Mountains. On the cover of the score,

⁸ Vide G. Pstrokońska-Nawratil, 'Muzyka i morze' [Music and the sea], [in:] *Dzieło muzyczne między inspiracją a refleksją* [A work of music between inspiration and reflection], ed. by J. Krassowski, [series:] Prace Specjalne, No. 55, Gdańsk 1998, p. 48.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ G. Pstrokońska-Nawratil, 'Bis*Joke' [self-commentary], [in:] *XXX Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej 'Warszawska Jesień' '87: 18–27 września* [The 30th International Contemporary Music Festival 'Warsaw Autumn' '87: 18–27 September], programme book, Warszawa 1987, p. 98.

¹¹ Original text: 'Mojemu Profesorowi Tadeuszowi Natansonowi'.

¹² Original text: 'Moim najbliższym'.

Strumyk i słońko na inkrustowany fortepian

- Marysińce

Grażyna Pstrokońska-Nawratil
2007

(A) \sim 52-60 \sim 30'' $\text{g}^{\text{ua}} \rightarrow$ (\sim $\frac{6}{4}$) Lontano pppp (2-3x) perd.

Pf *improvisando*

CD [szum strumienia i śpiew ptaka] mf $\text{2da} \rightarrow$

dal niente - sempre poco a poco cresc.

(\sim $\frac{5}{4}$) (\sim $\frac{4}{4}$) (2x)

pp *sempre cresc. e accel.* *attaca*

$\text{g}^{\text{ua}} \rightarrow$ przenośnik oktawowy obowiązuje do odwołania $\leftarrow \text{g}^{\text{ua}}$

(\sim $\frac{6}{4}$) podział taktowy w przybliżeniu f perd. al niente
CD tacet al CODA

Example 2. G. Pstrokońska-Nawratil, *Strumyk i słońko* – fragment of the score.
Reproduced from: G. Pstrokońska-Nawratil, *Strumyk i słońko*, manuscript score from
the composer's archives, 2007, p. 1

there is an illustration made by the composer's grandson, Sebastian, at the time when he was a five-year-old boy; it depicts a tree and a stream flowing behind it. Inside, there is a poem written by the composer for her friend, in which she recalls the Tatra Mountains:

...we are like the two sides of the moon
 You – bright and clear, boldly looking at the Earth
 Me – a bit lost in the foggy Cosmos
 ...we are together when I stuff away
 the Act on Higher Education
 covered with crossings-out...
 when I smile at the photo
 where special moments last,
 when I light a lamp somewhere in the world
 for our loved ones
 and when I float with the roar of the stream
 in the Little Meadow Valley
 in the most beautiful mountains.¹³

The premiere of the composition took place in the auditorium of the Academy of Music in Wrocław during the *Hommage à Maria Zduniak* concert on 15 March 2007. The piano part was performed by Przemysław Roszkowski.

The piece became a part of the cycle called *Ekomuzyka* [Ecomusic]. The idea behind this cycle is connected with the composer's way of understanding human beings' relation with the universe. As the artist underlines:

Music is an audio organism. Its duration progresses in time and space. When stopped, it dies, similarly to other living earth organisms or stars in space. Music is entirely subject to the rules of life: it is born, grows, fades – and dies. It is renewable (it appears with every performance), it can reincarnate! (it is reborn in a new form – sometimes centuries later, with a different look, e.g. played on different instruments and with new orchestration). As a genre, it is subject to continuous development. At the same time, it is a permanent, live chronicle of our life.¹⁴

¹³ Original text: '...jesteśmy jak dwie strony Księżyca / Ty – jasna i klarowna, śmiało spoglądająca na Ziemię / ja – nieco zagubiona w zamglonym Kosmosie / ...jesteśmy razem, kiedy upycham głęboko / pokreślona ustawę o Szkolnictwie W... / kiedy uśmiecham się do fotografii, / na których trwają osobliwe chwile, / kiedy gdzieś w świecie zapalam lampki / za Naszych Bliskich / i kiedy unoszę się z szumem strumyka / w Dolinie Małej Łąki / w najpiękniejszych górach.' G. Pstrokońska-Nawratil, *Strumyk i słonko*, manuscript score form the composer's archives, 2007, title page.

¹⁴ G. Pstrokońska-Nawratil, 'Ekomuzyka' [Ecomusic], [in:] *O naturze i kulturze* [On nature and culture], ed. by J. Mozrzyń, Wrocław 2005, p. 144–145.

The title of the piece – *Strumyk i słońko* – refers to the main ‘heroes’ of the composition: a mountain stream and the sun. The composer also sought to capture the atmosphere of the Tatra Mountains along with their sonosphere. For this purpose, she used a recording which is an integral part of the work, and this is why the composition is scored for ‘inlaid’ piano. The CD recording accompanies the piece at the beginning and at the end – thanks to that, a smooth transition is made from the sonosphere to the music proper and back to the sonosphere.

The musical analogy to a stream is created by numerous figurations and ornamental melodies. Different registers of the piano in combination with different dynamic levels illustrate various layers of the stream: those close to the surface – illuminated by the sun’s rays, and those near the bottom – dark and gloomy. The impression of continuous undulation is created by the expansion of the musical material, and the waveforms – accelerated and slowed down – become dramatic. The parts for both hands include melodies that are symmetrical, which creates an effect of undulating figures. The composer has also used a cluster in the instrument’s low register, representing a rumble. What is important in the piece are the tone colours – darker or brighter – which reinforce the impression of the sun’s rays and layers of the stream.

Pieces for children

One cannot forget about the compositions written by Pstrokońska-Nawratil with the youngest in mind – both the artist’s own children and their peers – which form a considerably large group of musical pieces including:

- *Concertino piccolino* (1986),
- *Pradawna piosenka. Taniec* [Ancient song. Dance] (1986),
- *Dziewięć utworów na najmniejszą wiolonczelę i fortepian całkiem duży* [Nine pieces for the smallest cello and a rather large piano] (1987) composed ‘for Maryjka and other children if needed’,¹⁵
- *Obłoczek* [A little cloud] (1987) and *Wicherek* [A breeze] (1988) with a note: ‘For Maryjka and the Children’,¹⁶
- *Le soleil* (1990–1991) – ‘For Agnieszka – with good luck wishes’,¹⁷
- *Bartokiana* (version A, 1995) with a note: ‘For those that brought this score to life – Maryjka, Magda, Tomek and their professor Feliks Tatarczyk’,¹⁸

¹⁵ Original text: ‘Dla Maryjki i innych dzieci – jak się przyda’.

¹⁶ Original text: ‘Maryjce i Dzieciom’.

¹⁷ Original text: ‘Agnieszce – na szczęście’.

¹⁸ Original text: ‘Tym, którzy pierwsi ożywili partyturę – Maryjce, Magdzie, Tomkowi i ich profesorowi Feliksowi Tatarczykowi’.

- ...*el condor*... (1996) with a dedication: 'For the Maestro – Jacek Wota, for the Student – my daughter Agnieszka, and for the “winged” Leopoldinum Chamber Orchestra'.¹⁹

Le soleil for Agnieszka

All of Grażyna Pstrokońska-Nawratil and Wiktor Nawratil's children are musicians: Maria (called Maryjka) is a cellist, Tomasz – a violist, and Agnieszka – a percussionist (see photo 1). Due to the scarcity of contemporary pieces for the youngest, the composer decided to write miniatures for her children and their friends.



Photo 1. From the left: Grażyna Pstrokońska-Nawratil, her daughter Agnieszka, Jacek Wota – Agnieszka's teacher, after the premiere of ...*el condor*... concerto for two marimbas and chamber orchestra in the Wrocław Philharmonic, Wrocław 1996.

Photograph from Grażyna Pstrokońska-Nawratil's family archive

Sometimes it was a child themselves who commissioned a piece. An example is *Le soleil* from the cycle *Ekomuzyka*, completed in December 1990. The composition

¹⁹ Original text: 'Mistrzowi – Jackowi Wocie, Uczniowi – mojej córce Agnieszce oraz “uskrzydłonej” Orkiestrze Kameralnej “Leopoldinum”'.

was created as a concerto to be performed during the secondary-school diploma exam of the artist's daughter, Agnieszka. The premiere took place at the Wrocław Philharmonic in May 1991, performed by Agnieszka Pstrokońska-Nawratil and the orchestra of the Karol Szymanowski Secondary Music School in Wrocław under the baton of Mieczysław Gawroński. The subtitle of the composition – *concert pour percussion et l'orchestre symphonique d'après Monet, Seurat et Van Gogh* [concerto for percussion and symphony orchestra after Monet, Seurat and van Gogh] – reveals the source of inspiration for this piece: visual art. The composer was asked to write music inspired by three paintings: *Impression, Sunrise* by Claude Monet (1840–1926), *A Sunday Afternoon on the Island of Grande Jatte* by Georges Seurat (1859–1891) and *Road with Cypress and Star* by Vincent van Gogh (1853–1890). As the artist said in an interview:

These paintings – each of them carries its own story and its own sound, and you just have to really look at them, and you can hear everything. These are actually very clear images when it comes to transferring them to the sphere of sound. They just emit sounds, and it's very simple, you just have to listen and take notes. [...] Each of us likes the sun, values the sun somehow, knows how to find it. In these paintings, it is a bit camouflaged – at first, it is in the fog, then it is actually in the little dots, which are just some kind of reflection, because there is no sun as such, and finally this blazing sun with its alter ego called a star by the painter – but the sun is also a star, so I think everything fits into this convention.²⁰

Because of the theme that all of the aforementioned paintings share, a kind of triptych of light is created – from the morning through the afternoon to the starry night. In Pstrokońska-Nawratil's music, this is emphasised by the change of percussion instruments: a marimba is used in the section dedicated to sunrise, the afternoon mood is created by a vibraphone and a xylophone, and the night section includes cymbals, bongos, tom-toms, tambourines, timpani, tubular bells and a large drum. Not only does the composer try to 'depict' the atmosphere of the chosen paintings, but she also makes an attempt to imitate the manner in which they were painted. In the first movement, the strings play *con sordini*, which is an allusion to the foggy scene in the painting, and the long-note chords reflect Monet's dense application of paint. In the second movement, the pointillist technique is transferred to music by means of articulation: the movement is played *pizzicato, staccato*, with hard mallets (see example 3, p. 341). Also the metre, tone-colour and texture change constantly. In the last movement, the composer uses contrasting sounds – those of the highest register (played as harmonics by the string instruments) that seem brighter and those of the lowest that seem darker. As a result, an impression of a vast space is created.

²⁰ *Muzyczne wizytówki #74 Grażyna Pstrokońska-Nawratil* [Musical business cards #74 Grażyna Pstrokońska-Nawratil], [online:] <https://youtu.be/KWnYTjrrcmo> [1 March 2023].

Example 3. G. Pstrokońska-Nawratil, *Le soleil*, 2nd movt. – the use of hard mallets and *pizzicato* as an analogy to the pointillist technique in Georges Seurat's painting. Reproduced from: G. Pstrokońska-Nawratil, *Le soleil*, a computer score from the composer's archives, 1990, p. 28

For centuries, people have been born, they have grown up and died. Although we might think that we are just tiny specks in the universe and our lives make no difference to the history of the world, we do shape it. Our existence and work can have a significant impact on what happens around. As we examine the compositions by Grażyna Pstrokońska-Nawratil that have been mentioned in this article, we realise that through her music the composer became part of the history of Wrocław and Wrocław-based institutions and events, such as the Wrocław Philharmonic or the 'Wratislavia Cantans' festival. The pieces composed for her peers and their ensembles, mostly percussion ones, testify to valuable collaborations and show changes in instrumentation that were often determined by the availability of instruments. The compositions created as gifts for friends help us to remember the people they were dedicated to. The works for children are reminders of the times their dedicatees were just school pupils. Thus, in a way, Pstrokońska-Nawratil has helped to create a musical chronicle of Wrocław.

On 7 March 2020, a commemorative plaque with the artist's name was unveiled in front of the National Forum of Music in Wolności Square in Wrocław. The director of the institution, Andrzej Kosendiak, said on that occasion:

I am moved and delighted, I am very happy that we can honour Grażyna Pstrokońska-Nawratil, a composer from Wrocław. We have known each other for many years. I follow her artistic path and admire her. Thank you for your music, for your teaching work. The Wrocław art of music composition means a lot around the world, also because of you.²¹

The artist replied: 'I am touched that I can permanently inscribe myself in the history of my beloved Wrocław. I have always tried to be worthy of this city.'²²

Bibliography

- Granat-Janki, Anna, *Twórczość kompozytorów wrocławskich w latach 1945–2000* [Works of Wrocław-based composers in the years 1945–2000], Wrocław 2003.
- Królak, Sylwia, *Grażyna Pstrokońska-Nawratil. Katalog tematyczny dzieł i bibliografia* [Grażyna Pstrokońska-Nawratil. Thematic catalogue of works and bibliography], master's thesis, Wrocław 2005.
- Muzyczne wizytówki #74 Grażyna Pstrokońska-Nawratil* [Musical business cards #74 Grażyna Pstrokońska-Nawratil], YouTube, [online:] <https://youtu.be/KWnYTjrrcmo> [1 March 2023].
- NFM: Tablica upamiętniająca znakomitą kompozytorkę* [NFM: A plaque commemorating the great composer], Kulturalny Wrocław, [online:] <https://www.wroclaw.pl/kultura/nfm-tablica-upamietniajaca-znakomita-kompozytorke> [30 April 2023].
- Pstrokońska-Nawratil, Grażyna, 'Bis*Joke' [self-commentary], [in:] *XXX Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej 'Warszawska Jesień' '87: 18–27 września* [The 30th International Contemporary Music Festival 'Warsaw Autumn' '87: 18–27 September], programme book, Warszawa 1987.
- Pstrokońska-Nawratil, Grażyna, 'Muzyka i morze' [Music and the sea], [in:] *Dzieło muzyczne między inspiracją a refleksją* [A work of music between inspiration and reflection], ed. Janusz Krassowski, [series:] *Prace Specjalne*, No. 55, Gdańsk 1998.
- Pstrokońska-Nawratil, Grażyna, 'Ekomuzyka' [Ecomusic], [in:] *O naturze i kulturze* [On nature and culture], ed. by Jan Mozrzyimas, Wrocław 2005.

Kompozycje Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil dedykowane wrocławianom i wrocławskim instytucjom

Streszczenie

Dla Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil ważnym źródłem inspiracji byli zawsze otaczający ją ludzie. Z ich inicjatywy lub na ich prośbę powstało wiele utworów kompozytorki. Można

²¹ *NFM: Tablica upamiętniająca znakomitą kompozytorkę* [NFM: A plaque commemorating the great composer], Kulturalny Wrocław, [online:] <https://www.wroclaw.pl/kultura/nfm-tablica-upamietniajaca-znakomita-kompozytorke> [30 April 2023].

²² *Ibidem*.

je podzielić na dwie główne kategorie – utwory-prezenty i zamówienia. Te pierwsze komponowane były z różnych powodów, najczęściej jako rodzaj podziękowania za współpracę z daną instytucją (np. *Palindrom* dla wrocławskiej filharmonii) lub jako muzyczny podarek dla przyjaciół (m.in. *Strumyk i słonko* dla Marii Zduniak). Zamówienia z kolei składane były zarówno przez zespoły, jak i przez konkretnych wykonawców. Nie można też zapomnieć o kompozycjach pisanych z myślą o najmłodszych – o własnych dzieciach i o ich rówieśnikach (m.in. *Obłoczek* i *Wicherek*).

W artykule przedstawiono utwory związane z Wrocławiem, które powstały dzięki wspomnianym zamówieniom lub jako podarki. Należy bowiem zauważyć, że kompozycje te stają się niejako kroniką przemian miasta i jego historii.

Works by Grażyna Pstrokońska-Nawratil Dedicated to People and Institutions of Wrocław

Summary

For Grażyna Pstrokońska-Nawratil, the people around her have always been an important source of inspiration. Many of the composer's works were written on their initiative or at their request. These pieces fall into two main categories – gifts and commissions. The former were composed for various reasons, most often as a token of gratitude for cooperation with a given institution (e.g. *Palindrom* [Palindrome] for the Wrocław Philharmonic) or as musical gifts for friends (e.g. *Strumyk i słonko* [A stream and the sun] for Maria Zduniak). The commissions, in turn, were given by ensembles as well individual performers. One cannot forget about the compositions written with the youngest in mind – both the composer's own children and their peers (e.g. *Obłoczek* [A little cloud] and *Wicherek* [A breeze]).

The article presents Pstrokońska-Nawratil's Wrocław-related musical pieces that were created as a result of the aforementioned commissions or as gifts. It should be noted that these compositions have become, in a way, a chronicle of the changes taking place in the city and of its history.

KATARZYNA BARTOS

Doktorka, teoretyczka muzyki, muzykolożka, literaturoznawczyni. Adiunktka w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, gdzie pełni także funkcję pełnomocniczki rektora ds. kontaktów zagranicznych. Swoją rozprawę doktorską poświęciła muzyce Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil. W ramach programu Erasmus studiowała w Universität für Musik und darstellende Kunst Wien; była także słuchaczką w University of Pennsylvania oraz w Uniwersytecie Witolda Wielkiego w Kownie.

Jako teoretyczka muzyki wygłosiła referaty w takich krajach, jak Austria, Grecja, Litwa, Norwegia, Polska, Portugalia, Serbia, Szwajcaria i Wielka Brytania. Jest autorką ponad 30 artykułów o muzyce, zarówno naukowych, jak i popularnych. Współpracuje z „Ruchem Muzycznym”, Muzeum Pana Tadeusza, Uniwersytetem Dzieci, Narodowym Forum Muzyki i Dolnośląskim Festiwalem Nauki. Jej zainteresowania muzyczne koncentrują się wokół historii, a także muzyki współczesnej – jej estetyki, analizy i interpretacji.

Doctor, music theorist, musicologist, literary scholar; assistant professor at the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław, Poland, where she also serves as the Rector's Proxy for International Cooperation. She devoted her doctoral dissertation to the music of Grażyna Pstrokońska-Nawratil. As part of the Erasmus programme, she studied at the University for Music and Performing Arts Vienna; she was also an auditor at the University of Pennsylvania and the Vytautas Magnus University in Kaunas.

As a music theoretician, she has given lectures in countries such as Austria, Greece, Lithuania, Norway, Poland, Portugal, Serbia, Switzerland and Great Britain. She is the author of over 30 articles on music, both scholarly and popular. She collaborates with *Ruch Muzyczny*, the Pan Tadeusz Museum, the Children's University, the National Forum of Music and the Lower Silesian Science Festival. Her musical interests are centered around history and contemporary music – its aesthetics, analysis and interpretation.

KATARZYNA DZIEWIĄTKOWSKA

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

Muzyka Zbigniewa Karneckiego w filmach Waldemara Krzystka. Rekonesans

Od początku swojego istnienia film jako synkretyczne dzieło sztuki łączył artystów różnych dziedzin. Od czasu narodzin kina dźwiękowego w latach trzydziestych XX wieku reżyserzy, usatysfakcjonowani efektami wspólnych działań, podejmowali stałą współpracę z konkretnymi kompozytorami. Jako najstarsze tego rodzaju „duety” można wymienić Michaela Curtiza (1886–1962) i Maxa Steinera (1888–1971), Alfreda Hitchcocka (1899–1980) i Bernarda Herrmanna (1911–1975), Waltera Langa (1896–1972) i Alfreda Newmana (1901–1970), autorów słynnych „spaghetti” westernów: Sergia Leonego (1929–1989) i Ennia Morriconego (1928–2020), a w czasach nam bliższych Stevena Spielberga (ur. 1946) i Johna Williama (ur. 1932) czy Tima Burtona (ur. 1958) i Danny’ego Elfmana (ur. 1953).

Praktyka podejmowania stałej współpracy reżysera z kompozytorem przyjęła się także na polskim gruncie, a w wypadku regionu Dolnego Śląska na plan pierwszy wysuwają się w tym względzie produkcje Waldemara Krzystka i Zbigniewa Karneckiego.

Waldemar Krzystek – polski reżyser i scenarzysta filmowy – urodził się 23 listopada 1953 roku w Swobnicy. Całe dzieciństwo spędził w Legnicy, gdzie uczył się w I Liceum Ogólnokształcącym. Następnie ukończył polonistykę na Uniwersytecie Wrocławskim i reżyserię na Wydziale Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W swojej twórczości teatralnej i filmowej często przedstawia wydarzenia rozgrywające się w rodzinnej Legnicy i na Dolnym Śląsku, np. w filmach *W zawieszeniu* (1986), *Zwolnieni z życia* (1992) czy *Mała Moskwa* (2008). Ukazywane przez Krzystka emocje polityczne są niejako podporządkowane emocjom osobistym i psychologicznym. Krzystek, mówiąc o swojej twórczości, deklaruje,

że polityka interesuje go wyłącznie wtedy, gdy łączy się z ciekawymi sytuacjami i ze znaczącymi zachowaniami ludzi¹. W 2013 roku Waldemar Krzystek otrzymał tytuł Honorowego Obywatela Dolnego Śląska – Civi Honorario, w 2014 roku został odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi, w 2017 roku Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”, a w 2018 roku wyróżniono go tytułem Honorowego Obywatela Legnicy². Twórczość Waldemara Krzystka obejmuje kilkadziesiąt produkcji filmowych oraz teatralnych i została uhonorowana wieloma prestiżowymi nagrodami, m.in. w 1986 roku za debiut reżyserski we wspomnianym filmie *W zawieszeniu* nagrodą Brązowe Lwy na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku, za film *Zwolnieni z życia* nagrodą FIPRESCI na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w San Sebastian w 1992 roku, a w 2008 roku za film *Mała Moskwa* Wielką Nagrodą Jury „Złote Lwy” na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni³.

Zbigniew Karnecki urodził się 1 października 1947 roku w Górze Śląskiej. W 1953 roku zamieszkał we Wrocławiu, gdzie ukończył Państwowe Liceum Muzyczne, a w 1971 roku Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną w klasie kompozycji Tadeusza Natanson. Po studiach prawie całkowicie związał swoją twórczość z teatrem i filmem. Jego dorobek kompozytorski liczy ponad sto dzieł – są to głównie oprawy muzyczne spektakli i filmów. W ciągu lat działalności artystycznej pisał muzykę do przedstawień teatralnych na terenie całej Polski i nie tylko, m.in. w Bielsku-Białej, Chorzowie, Elblągu, Gdańsku, Gdyni, Katowicach, Koszalinie, Krakowie, Łodzi, Opolu, Radomiu, Sosnowcu, Szczecinie, Toruniu, Warszawie (Teatr Narodowy, Teatr Polski, Teatr Powszechny), we Wrocławiu, w Esslingen, Charkowie, w Los Angeles, a także dla teatru telewizji. Współpracował z wieloma wybitnymi reżyserami, takimi jak Henryk Tomaszewski (1919–2001), Adam Hanuszkiewicz (1924–2011), Krystyna Skuszanka (1924–2011), Kazimierz Braun (ur. 1936) czy Kazimierz Dejmek (1924–2002). Ponadto kilkakrotnie pełnił funkcję kierownika muzycznego we Wrocławskim Teatrze Lalek (1971–1982), w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu (1976–1985), w Teatrze Lalek w Wałbrzychu (1985–1990) i w latach dziewięćdziesiątych XX wieku w Teatrze Polskim we Wrocławiu⁴. Jego muzyka była wielokrotnie nagradzana na krajowych festiwalach teatralnych we Wrocławiu, w Opolu, Bielsku-Białej, Gdańsku i w Bydgoszczy. Jest ponadto laureatem The Hollywood Drama-Logue Critics' Award 1988 za muzykę do spektaklu *The Shoemakers* (*Szewcy*) według dramatu Witkacego w reżyserii Kazimierza Brauna w Odyssey

¹ E. Nawój, *Waldemar Krzystek*, Wikipedia, [online:] <https://culture.pl/pl/tworca/waldemar-krzystek> [25.01.2023].

² *Waldemar Krzystek*, *Cultura.pl*, [online:] https://pl.wikipedia.org/wiki/Waldemar_Krzystek [25.01.2023].

³ *Ibidem*.

⁴ *Zbigniew Karnecki*, *PWM*, [online:] https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/2819/zbigniew-karnecki/index.html [26.01.2023].

Theatre w Los Angeles. Za działalność na rzecz kultury niezależnej otrzymał wyróżnienie Polcul Foundation. Od 1974 roku jest członkiem zwyczajnym Związku Kompozytorów Polskich, a także członkiem Związku Kompozytorów i Kompozytorów Scenicznych. W 1992 roku podjął pracę pedagogiczną w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, gdzie był autorem i koordynatorem integracyjnych działań twórczych studentów wrocławskich uczelni artystycznych.

W latach osiemdziesiątych Karnecki działał w podziemnych strukturach opozycji demokratycznej. Podczas stanu wojennego został pięciokrotnie zatrzymany na 48 godzin. Był wiceprezesem Komitetu Kultury Niezależnej we Wrocławiu oraz współzałożycielem Niezależnego Stowarzyszenia Teatralnego „Nie Samym Teatrem”, uhonorowanego Kulturalną Nagrodą „Solidarności” w 1985 roku. W latach 1988–1990 kierował Radą Kultury przy Zarządzie Regionu Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność”. W latach 1990–1994 był radnym Rady Miejskiej Wrocławia i przewodniczącym Komisji Kultury⁵.

Waldemar Krzystek i Zbigniew Karnecki poznali się pod koniec lat osiemdziesiątych XX wieku, gdy kompozytor, jako zastępca przewodniczącego Komitetu Kultury Niezależnej na Wrocław, wręczał reżyserowi dyplom i nagrodę za film *Ostatni prom* (1989). Pierwszym dziełem, jakim zaowocowała ich znajomość, była telewizyjna adaptacja prozy braci Aleksandra i Lwa Szargorodskich – *Bal błaznów* (1996). Łączna liczba wspólnych produkcji obejmuje kilkanaście pozycji. Są to spektakle telewizyjne: *Bal błaznów* (1996), *Śledztwo* (1997), *Cesarski szaleniec* (1998), *Miłość na Madagaskarze* (2000), *Ballada o zabójcach* (2000), *Wizyta starszej Pani* (2002), *Transfer* (2002), *Dobry adres* (2003), *Małe piwo* (2005), *Norymberga* (2006), *Ballada o kluczu* (2007), *Przesilenie* (2008); spektakle teatralne: *Hauptmann* (2001), *Niskie łąki* (2004)⁶; filmy: *Mała Moskwa* (2008), *80 milionów* (2011); oraz seriale fabularne: *Mała Moskwa* (2008) i *Sprawiedliwi* (2009)⁷. Zbigniew Karnecki zaznacza, że w wypadku teatru telewizji i filmu praca z Krzystkiem wygląda identycznie, ponieważ w obu sytuacjach reżyser myśli kadrem, co powoduje, że w telewizji często wykorzystuje plener. „On myśli kadrem, a ja tempem i gęstością i tutaj się uzupełniamy”⁸. Kompozytor dodaje ponadto, że u źródeł dobrej współpracy obojga leży fakt, że ich działaniom przyświeca coś więcej niż pragnienie stworzenia zgrabnego spektaklu czy filmu. Porządek pracy jest zwykle podobny. Po powstaniu scenariusza i podstawowej koncepcji filmu w zamysle reżysera następuje ich omówienie, dochodzi do rozważań i dyskusji nad wyborem materiału

⁵ *Ibidem*.

⁶ Waldemar Krzystek, Onet.pl, [online:] <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/o-tworcach/jh6dks7> [27.01.2023].

⁷ Zbigniew Karnecki, Filmpolski.pl, [online:] <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=119156> [27.01.2023].

⁸ Z. Karnecki, wywiad przeprowadzony przez K. Dziewiątkowską, Wrocław, 28.02.2023.

muzycznego, jego ogólną estetyką oraz odcinkami, w których ewidentnie powinien się pojawić dźwięk. Krzystek, mając zaplanowane miejsca w toku filmu, którym ma towarzyszyć muzyka, mawia: „I tu oczywiście będziesz grał”⁹. Całość nabiera konkretności w momencie podłożenia muzyki do określonej klatki. Zbigniew Karnecki, zapytany o wspólne produkcje, które są mu szczególnie bliskie, wymienia *Wizytę starszej Pani* (2002), *Norymbergę* (2006) i *Małą Moskwę* (2008)¹⁰.

Akcja filmu *Mała Moskwa*¹¹ toczy się w latach sześćdziesiątych XX wieku w Legnicy, będącej największym w Europie Wschodniej garnizonem, w którym przez lata istnienia Układu Warszawskiego stacjonowały wojska radzieckie. Do miasta przyjeżdża młody pilot i niedoszły kosmonauta – Jura Swietłow (Dmitrij Uljanow) z żoną Wierą (Swietłana Chodczenkowa). Zafascynowana polską poezją i muzyką kobieta wygrywa piosenkarski polsko-radziecki „konkurs przyjaźni”, podczas którego poznaje polskiego oficera i muzyka – Michała Janickiego (Lesław Żurek). Pomimo nadzoru radzieckich władz młodzi zakochują się w sobie i zaczynają się potajemnie spotykać. Akcja filmu przenosi się następnie do momentu, gdy wojska Układu Warszawskiego rozpoczynają inwazję na Czechosłowację. Podczas gdy Jura wykonuje loty bojowe nad Pragę, Wiera rodzi dziecko z ukrywanego związku z Michałem, z którym zamierza wziąć ślub, by następnie oficjalnie wystąpić o polskie obywatelstwo. Gdy dowiadują się o tym radzieckie władze wojskowe, postanawiają przerwać niedopuszczalny politycznie związek. Załamana Wiera jest nieustannie kontrolowana przez wojsko, co ostatecznie prowadzi do tragicznego finału – na drzewie w parku zostaje odnalezione jej ciało. Treść filmu *Mała Moskwa* nawiązuje do prawdziwej historii. Pierwowzorem postaci Wiery Swietłowej była Lidia Nowikowa, która – wedle oficjalnej wersji wydarzeń przedstawionej przez władze komunistyczne – popełniła samobójstwo 8 października 1965 roku w wyniku nieszczęśliwej miłości do polskiego podoficera. W odróżnieniu od swej filmowej odpowiedniczki Nowikowa miała nie córkę, lecz dwóch synów.

Muzykę rozbrzmiewającą w filmie *Mała Moskwa* można podzielić na dwie kategorie: muzykę zaadaptowaną oraz muzykę autorską stworzoną przez Zbigniewa Karneckiego. W pierwszej kategorii mieszczą się trzy piosenki, które zostały odgórnie wpisane w scenariusz: *Пусть всегда будем солныце* (*Zawsze niech będzie słońce*, śl. Lew Oszanin, muz. Arkady Ostrowski), *Pocatunki* (śl. Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, muz. Zygmunt Konieczny) i *Grande valse brillante* (śl. Julian Tuwim, muz. Zygmunt Konieczny) z repertuaru Ewy Demarczyk. Wedle fabuły Wiera jest zafascynowana twórczością piosenkarki, która była wówczas bardzo popularna. *Grande valse brillante* pojawia się w 14 minucie filmu, w scenie, gdy Wiera śpiewa utwór

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Mała Moskwa*, film, reż. W. Krzystek, Skorpion Art, 2008.

na międzynarodowym konkursie „piosenki przyjaźni” (ros. *мелодия дружбы*). Jest to moment, w którym Michał po raz pierwszy widzi Wierę i ulega jej urokowi. Piosenka ta staje się więc niejako kanwą całej intrygi filmu, czyli zakazanego romansu. Śpiewowi Wiery towarzyszy orkiestra garnizonu radzieckiego w składzie: klarnet, dwa saksofony, trąbka, puzon, fortepian, akordeon, gitara, kontrabas i zestaw perkusyjny.

Pocałunki występują w dwóch miejscach w filmie. Pierwszy raz jako muzyka diegetyczna (czyli muzyka kadru), w 35 minucie filmu, gdy Wiera przychodzi na pierwszą próbę muzyczną z Michałem. Mężczyzna gra na pianinie akompaniament do utworu, rozmawiają, po czym kobieta zaczyna śpiewać. Drugi raz piosenka pojawia się w 59 minucie jako muzyka niediegetyczna (czyli muzyka poza kadrem) w momencie pocałunku kochanków. Melodia rozbrzmiewa przez około minutę jako tło zmieniających się kadrów, ukazujących starania kochanków, aby utrzymać romans w tajemnicy. Tekst poetycki piosenki jest swoistego rodzaju komentarzem, idealnie podsumowującym rozwijającą się akcję: „Nie widziałam cię już od miesiąca. I nic. Jestem może blejsza, trochę śpiąca, trochę bardziej milcząca, lecz widać można żyć bez powietrza [...]”¹².

Obie piosenki wykonała w filmie Swietłana Chodczenkowa, która – jak wynika z relacji Karneckiego¹³ – podeszła do zadania bardzo ambitnie, godzinami szlifując polski akcent i intonację. Aktorkę uhonorowano nagrodą za pierwszoplanową rolę kobiecą na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Fragment piosenki *Zawsze niech będzie słońce* pojawia się z kolei w filmie jako muzyka kadru w wykonaniu nieznannej wokalistki podczas uroczystości wojskowej. Warto wspomnieć, że pierwotnie w *Małej Moskwie* miała być także wykorzystana słynna piosenka *Подмосковные вечера* (*Podmoskiewskie wieczory*, sł. Michaił Lwowicz Matusowski, muz. Wasilij Sołowjow-Siedoj), jednak ze względu na koszty związane z prawami autorskimi do utworu zrezygnowano z tego zamiaru.

Opisane wykorzystanie piosenek można określić jako funkcję referencyjno-sygnifikatywną muzyki, polegającą na sugerowaniu określonych znaczeń. Anna Piotrowska twierdzi, że muzyka w takim rozumieniu jest informacją o czasie i miejscu akcji, sprzyja geograficznej lokalizacji¹⁴.

Sama funkcja referencyjno-sygnifikatywna muzyki zasadza się na skojarzeniach pozamuzycznych wywołanych za sprawą określonych brzmień, których znaczenia zawsze kształtuje się w określonym kontekście. [...] Do emocjonalnego odczytania muzyki potrzebne jest kulturowe zrozumienie uwarunkowań jej istnienia¹⁵.

¹² *Mała Moskwa*, film...

¹³ Z. Karnecki, *op. cit.*

¹⁴ A.G. Piotrowska, *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, Kraków 2014, s. 225.

¹⁵ *Ibidem*.

Warto dodać, że w wypadku aranżacji wymienionych piosenek obserwujemy zabieg stylizacji, gdyż podkład do *Grande valse brillante* wykonuje orkiestra garnizonowa, a piosenkę *Pocałunki* Michał gra na pianinie. Wykorzystaną w ten sposób muzykę wraz z jej funkcją dramatyczną Jerzy Płazewski traktuje jako element akcji¹⁶. Do takiego stanu rzeczy przyczynia się mocno warstwa literacka utworów, których treść w bezpośredni sposób odnosi się do losów bohaterów, a więc jest także swoistym nośnikiem idei¹⁷.

Jak już wspomniano, drugą kategorię zastosowanej w filmie muzyki tworzy muzyka autorstwa Zbigniewa Karneckiego, która funkcjonuje jako rodzaj komentarza odautorskiego. Jest to muzyka niediegetyczna, w której kompozytor wykorzystuje brzmienia fortepianu, harfy i instrumentów smyczkowych (wyjątek stanowi tutaj pogodna melodia grana na akordeonie jako muzyka kadru w scenie na targu w 73 minucie filmu). Wskazane instrumentarium zostało potraktowane bardzo jednolicie, a w kontinuum całości można wyznaczyć kilka głównych motywów, rozumianych nie jako typowe pochodny melodyczne, lecz raczej jako zjawiska brzmieniowe. Pierwszy z nich to powtarzający się dźwięk d^2 grany na fortepianie, pojawiający się kolejno w 16, 24, 49, 53 oraz 95 minucie filmu. Motyw ten występuje zazwyczaj w momentach rozmów i pocałunków kochanków. Uporczywie powtarzany pojedynczy dźwięk podkreśla pewnego rodzaju napięcie, wynikające z rozwoju fabuły. Kolejny motyw to powtarzające się współbrzmienia grane *pizzicato* lub *staccato* na instrumentach smyczkowych jako ósemki lub ćwierćnuty. Pojawiają się one wielokrotnie w momentach narastającego napięcia jako swoisty rezonans odczuć bohaterów. Niekiedy są zsynchronizowane ze zmieniającymi się kadratami. Przykład stanowić może scena, gdy Jura spostrzega przez szpitalne okno Wierę z Michałem lub gdy przesłuchiwany przez polskich i radzieckich wojskowych oficer wyskakuje przez okno. Oddzielną kategorię brzmieniową stanowią dźwięki harfy, które pojawiają się w momentach kojarzących się z niewinnością i z rodzącym się uczuciem bohaterów. Należy do nich scena w kościele, gdy kochankowie chrzczą w tajemnicy dziecko sąsiadów – Sajata (Artiom Tkaczenko) i Nane (Elena Leszczyńska). Motyw ten powraca, gdy młodzi wracają na klatkę schodową, a następnie towarzyszy intymnym scenom zbliżenia bohaterów oraz scenie, w której Michał odwiedza ciężarną Wierę w szpitalu. Wreszcie pojawia się, gdy przypadkowa kobieta na cmentarzu rozpoznaje w dorosłej córce Wiery rysy matki. Ostatni charakterystyczny motyw to swoista aura brzmieniowa długich, przetrzymywanych wartości rytmicznych w niskim rejestrze instrumentów smyczkowych. Brzmienie to towarzyszy zazwyczaj dłuższym sekwencjom scen niepokoju i wzmożonego napięcia, np. momentom skrywania chrzcin dziecka przed Rosjanami przez Sajata lub rozmowie Wiery z majorem KGB.

¹⁶ J. Płazewski, *Język filmu*, wyd. 3, Warszawa 2008, s. 343–352.

¹⁷ *Ibidem*.

Tak potraktowana muzyka autorska pełni funkcję intencjonalno-behawioralną, a więc ewokuje nastroje i emocje. „Muzyka, działając jako rezonans uczuć towarzyszących człowiekowi, może nie tylko zwielokrotnić sugerowane w warstwie fabularnej filmu nastroje, ale także je ewokować”¹⁸. Muzyka towarzysząca obrazowi jest bowiem percypowana na poziomie emocjonalnym. „Chociaż pomiędzy intencjami twórców filmu a reakcją (behawioralną) widza wcale nie musi następować zbieżność, jednak na tych poziomach (zamiaru i efektu) upatrywać można ważnej funkcji muzyki w filmie jako nośnika wartości emotywnych”¹⁹. Co więcej, wykorzystanie konkretnych motywów wpisuje się w funkcje muzyki określanej przez Jerzego Płazewskiego jako samoistna²⁰, której naczelnym zadaniem jest służenie warstwie wizualnej dzieła, tworzenie swoistego świata muzycznego, który współbrzmiać z obrazem, nie tłumaczy go w taki sposób, w jaki czyni to muzyka ilustratorska. Motyw pełni wówczas rolę elementu spajającego całość filmu, będąc jednocześnie nośnikiem pewnej stałej idei, która nie podlega zmienności fabuły.

Akcja filmu *80 milionów*²¹ (2011) dotyczy prawdziwych wydarzeń rozgrywających się we Wrocławiu w latach 1980–1982. To historia słynnego skoku na bank, dokonanego tuż przed wybuchem stanu wojennego przez działaczy dolnośląskiej „Solidarności”, dowodzonej przez Władysława Frasyniuka, w którego postać wcielił się Filip Bobek. Przeważająca część akcji obejmuje zatem okres bezpośrednio poprzedzający wprowadzenie stanu wojennego, czyli planu „Synchronizacja”, 13 grudnia 1981 roku. Organizatorem i pomysłodawcą podjęcia i ukrycia w depozycie wrocławskiej kurii, u arcybiskupa Henryka Gulbinowicza (Adam Ferency), 80 milionów złotych był Józef Pinior (Krzysztof Czeczot), ówczesny rzecznik finansowy Związku. Akcję przeprowadzili wraz z nim m.in. Piotr Bednarz (Maciej Makowski), wiceprzewodniczący Zarządu Regionu dolnośląskiej „Solidarności”, oraz Stanisław Huskowski (Wojciech Solarz). Działacze przewidywali wprowadzenie przez władze PRL stanu wyjątkowego i zablokowanie przez Służbę Bezpieczeństwa dostępu do środków przechowywanych w banku. Uratowana gotówka pomogła w budowie wrocławskiego podziemia. Warto wspomnieć, że film został wytypowany na polskiego kandydata do Oscarów.

Muzykę w filmie *80 milionów*, podobnie jak w *Małej Moskwie*, można podzielić na zaadaptowaną i autorską. W ramach pierwszej kategorii należy wymienić *IX Symfonię e-moll „Z Nowego Świata”*, op. 95 (1893) Antonína Dvořáka. Utwór pojawia się praktycznie na samym początku filmu jako muzyka diegetyczna. Związani z „Solidarnością” muzycy wykonują dwuminutowy fragment z czwartej części kompozycji: *Allegro con fuoco*. Z tematu utworu wywiedzione zostają motywy realizowane

¹⁸ A.G. Piotrowska, *op. cit.*, s. 189.

¹⁹ *Ibidem*, s. 189–190.

²⁰ J. Płazewski, *op. cit.*, s. 343–352.

²¹ *80 milionów*, film, reż. W. Krzystek, MediaBrigade 2011.

na przesterowanej gitarze elektrycznej – pojawiają się one w 27 i 34 minucie filmu oraz w swoistym epilogu dzieła jako tło do zdjęć i napisów komentujących dalsze losy bohaterów. Poza wspomnianą *Symfonią* w filmie wykorzystano piosenki: *Chcemy być sobą* zespołu Perfect (sł. i muz. Zbigniew Hołdys), *Psalm stojących w kolejce* Krystyny Prońko (sł. Ernest Bryll, muz. Wojciech Trzciniński), *Jestem Kobietą* Maanamu (sł. Kora, muz. Marek Jackowski), *Dorośle dzieci* zespołu Turbo (sł. Andrzej Sobczak, muz. Wojciech Hoffman), *Przeżyj to sam* Lombardu (sł. Andrzej Sobczak, muz. Grzegorz Stróźniak) i *Kasandra* Jacka Kaczmarskiego (sł. i muz. Jacek Kaczmarski). Piosenki te pojawiają się jako tło dla rozgrywających się wydarzeń, a źródłem ich brzmienia jest najprawdopodobniej odbiornik radiowy w miejscu akcji. Towarzyszą rozmowom działaczy, intymnym momentom łączącym Maksa z dziennikarką (Marcin Bosak i Emilia Komarnicka-Klynstra – zob. ilustracja 1), chwilom w domu Staszka i Anki (Agnieszka Grochowska).



Ilustracja 1. Kadr z filmu *80 milionów* (2011). Fot. Jarosław Sosiński, producent: MediaBrigade²²

Najistotniejsza spośród wymienionych wydaje się piosenka *Chcemy być sobą* – utwór postrzegany jako nieformalny hymn pokolenia lat osiemdziesiątych. Towarzyszy

²² Wszystkie zamieszczone w artykule kadry z filmu *80 milionów* reprodukowane są za zgodą producenta. Wydawca składa podziękowania przedstawicielom firmy MediaBrigade za udzielenie zgody na wykorzystanie tych materiałów.

ona ostatnim minutom filmu, gdy na wrocławskim moście Grunwaldzkim dochodzi do starcia działaczy z milicją. Gdy przeciwnicy zbliżają się do siebie, jeden z solidarnościowców wystawia na ciężarówkę głośnik, z którego zaczyna rozbrzmiewać hymn (zob. ilustracja 2). Wspomniana piosenka towarzyszy także napisom końcowym filmu.



Ilustracja 2. Kadr z filmu *80 milionów* (2011). Fot. Jarosław Sosiński, producent: MediaBrigade

Tak potraktowane utwory stanowią element akcji, a także nośnik idei. Co więcej, pełnią one również funkcję referencyjno-sygnifikatywną. Jak zauważa Piotrowska:

Umiejętność kojarzenia sygnałów dźwiękowych z konkretną sytuacją bądź miejscem powstaje w wyniku długotrwałego procesu uczenia się reakcji na symbole konotacyjne i desygnacyjne zawarte w muzyce. W konsekwencji powstaje zestaw obowiązkowych asocjacji²³.

Muzyka autorstwa Zbigniewa Karneckiego w filmie *80 milionów* obejmuje brzmienia gitary elektrycznej, gitary basowej, instrumentów klawiszowych, zestawu perkusyjnego oraz orkiestry smyczkowej. Do realizacji owych partii zostali zaangażowani znani wrocławscy muzycy. Należy zaznaczyć, że brzmienie wymienionych, kojarzonych z muzyką rozrywkową instrumentów jest spójne z brzmieniem tych, które występują w wykorzystanych piosenkach. Tak potraktowany materiał muzyczny pełni funkcję środka formalnie jednoczącego całość dzieła filmowego. W wielu

²³ A.G. Piotrowska, *op. cit.*, s. 226.

fragmentach filmu wspomniane instrumenty rozbrzmiewają w rytmicznych pochodach, wzbogaconych uzyskiwanymi na gitarze elektrycznej efektami takimi jak *reverb* czy *delay*. Najdłuższym tego rodzaju odcinkiem jest prawie ośmiominutowa sekwencja scen (41–49 minuta filmu) ukazujących akcję pobrania przez działaczy pieniędzy z banku (zob. ilustracja 3).



Ilustracja 3. Kadr z filmu *80 milionów* (2011). Fot. Jarosław Sosiński, producent: MediaBrigade

Do hit-hatu, na którym wykonywane są ósemki, dołączają kolejno pozostałe instrumenty zestawu perkusyjnego, przesterowana gitara elektryczna i bas. Taki zabieg podkreśla napięcie rozgrywających się wydarzeń oraz pośpiech działaczy. Podobną sytuację muzyczną możemy obserwować w 11 minucie filmu, gdy ostateczny rytm realizowany na gitarze elektrycznej towarzyszy scenie dewastacji radzieckich grobów przez funkcjonariuszy SB. Taka „rytmiczna” muzyka stanowi czynnik wyszczególniony przez Zofię Lisę jako środek służący podkreślananiu ruchów²⁴.

Wykorzystane w filmie brzmienia orkiestry smyczkowej obejmują najczęściej długie, przetrzymywane wartości rytmiczne w skrajnych rejestrach oraz pojedyncze współbrzmienia realizowane z zastosowaniem artykulacji *staccato* lub *pizzicato*. I tak też stały, narastający dźwięk smyczków towarzyszy scenie rozmowy esbeków o planie „Synchronizacja” w 20 minucie filmu, scenie przesłuchiwania Staszka przez Sobczaka (Piotr Głowacki) w 63 minucie czy scenie podsłuchiwania rozmów arcybiskupa w 73 minucie filmu (zob. ilustracja 4, s. 355).

²⁴ Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964, s. 127.



Ilustracja 4. Kadr z filmu *80 milionów* (2011). Fot. Jarosław Sosiński, producent: MediaBrigade

Na długie wartości rytmiczne często nakładają się pojedyncze współbrzmienia wykonywane *pizzicato* lub *staccato*. Takie zjawisko jest w niektórych fragmentach zsynchronizowane ze zmianą scen lub ujęć kamery oraz zastosowane w celu podkreślenia napięcia rozgrywających się wydarzeń. Przykład może tutaj stanowić scena (76 minuta filmu), gdy Sobczak przegląda dokumenty starszego działacza o pseudonimie „Kmicic” (Mariusz Benoit) lub gdy pobity Staszek wychodzi z domu, w którym udzielono mu schronienia (68 minuta filmu). Synchronizacja określonych brzmień z ruchem czy zmianą kadrów przypomina zabieg najbardziej rozpowszechniony w początkowym okresie kina dźwiękowego, kiedy bardzo częstym zjawiskiem było skoordynowanie muzyki z gestem czy zdarzeniem zachodzącym w warstwie wizualnej, co Płazewski określa mianem muzyki imitatorskiej²⁵. Tak traktowane brzmienia orkiestry smyczkowej mogą ponadto pełnić dwojaką funkcję w kontekście klasyfikacji zaproponowanej przez Piotrowską. Z jednej strony ewokują konkretne nastroje i emocje, a z drugiej sugerują konkretne znaczenia, każąc odbiorcy postrzegać dane brzmienia w określony sposób. Niskie częstotliwości czy też współbrzmienia dysonujące, na skutek kulturowo wyuczonych asocjacji, kojarzą się bowiem z sytuacją zagrożenia czy niepokoju.

Podsumowując niniejsze rozważania, należy wskazać kilka wniosków i prawidłowości. W wypadku warstwy muzycznej filmów *Mata Moskwa* i *80 milionów* szczególną rolę odgrywają piosenki zapożyczone z muzyki rozrywkowej. Stanowią one bardzo istotny element wpisanej w scenariusz akcji, sugerując – w dużej mierze za sprawą swej warstwy literackiej – określone znaczenia oraz niosąc ładunek emocjonalny.

²⁵ J. Płazewski, *op. cit.*

Muzyka autorska Zbigniewa Karneckiego jest w obu filmach potraktowana bardzo spójnie. Dzieje się tak głównie za sprawą określonego instrumentarium zastosowanego w całości przebiegu, co przyczynia się do jednolitości formalnej warstwy muzycznej. Muzyka ta pełni rozmaite funkcje – ewokuje określone nastroje i emocje, ale i sugeruje znaczenia oraz przywołuje skojarzenia.

Bibliografia

- Helman Alicja, *Rola muzyki w filmie*, Warszawa 1964.
- Helman Alicja, *O dziele filmowym. Materiał, technika, budowa*, wyd. 2 zm. i uzupeł., Kraków 1981.
- Helman Alicja, Pitrus Andrzej, *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008.
- Lissa Zofia, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964.
- Nawój Ewa, *Waldemar Krzystek*, Culture.pl, [online:] <https://culture.pl/pl/tworca/waldemar-krzystek> [25.01.2023].
- Piotrowska Anna G., *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, Kraków 2014.
- Płazewski Jerzy, *Język filmu*, wyd. 3, Warszawa 2008.
- Waldemar Krzystek*, Onet.pl, [online:] <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/o-tworcach/jh6dks7> [27.01.2023].
- Waldemar Krzystek*, Wikipedia, [online:] https://pl.wikipedia.org/wiki/Waldemar_Krzystek [25.01.2023].
- Zbigniew Karnecki*, Filmpolski.pl, [online:] <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=119156> [27.01.2023].
- Zbigniew Karnecki*, PWM, [online:] https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/2819/zbigniew-karnecki/index.html [26.01.2023].

Muzyka Zbigniewa Karneckiego w filmach Waldemara Krzystka. Rekonesans

Streszczenie

Zbigniew Karnecki po ukończeniu studiów we wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w roku 1971 związał swą twórczość kompozytorską niemal całkowicie z teatrem oraz filmem. Jego dorobek w tym zakresie liczy ponad 100 pozycji. Muzykę Karneckiego można usłyszeć m.in. w obrazach Waldemara Krzystka – także bezpośrednio związanego z Dolnym Śląskiem. Kompozytor współpracował z reżyserem wielokrotnie, w tym przy filmach *Mała Moskwa* (2008) oraz *80 milionów* (2011). Pierwsza produkcja opowiada o nieszczęśliwej miłości żony radzieckiego pilota wojskowego do polskiego oficera, a jej akcja toczy się w latach 1967–1968 w Legnicy, gdzie ulokowano największy garnizon wojsk radzieckich w Europie Wschodniej. Druga zaś przypomina autentyczne wydarzenia związane z działalnością dolnośląskiej „Solidarności” we Wrocławiu w okresie od sierpnia 1980 roku do sierpnia 1982 roku.

Ścieżkę muzyczną obu filmów można podzielić na dwie kategorie. Pierwszą z nich tworzy muzyka autorska, będąca muzyką immanentną i stanowiąca najczęściej swoisty wydźwięk przeżyć wewnętrznych bohaterów. Druga kategoria to muzyka zaadaptowana specjalnie na potrzeby wymienionych dzieł; składają się na nią piosenki muzyki popularnej, np. *Grande valse brillante* Ewy Demarczyk. Autorka artykułu podejmuje próbę analizy muzyki zastosowanej w filmach, jej usystematyzowania i określenia funkcji, jakie pełni.

Zbigniew Karnecki's Music for Films by Waldemar Krzystek. A Reconnaissance

Summary

Since graduating from the State Higher School of Music in Wrocław in 1971, Zbigniew Karnecki has devoted his work as a composer almost entirely to theatre and film music. His oeuvre includes over 100 pieces. Karnecki's music can be heard in films directed by Waldemar Krzystek, who is also closely connected with Lower Silesia. The composer has collaborated with the director many times, including on such films as *Mała Moskwa* [Little Moscow] (2008) and *80 milionów* [80 million] (2011). The first one tells the story of unhappy love between a Soviet military officer's wife and a Polish officer, and it is set in Legnica, where the largest garrison of Soviet troops in Eastern Europe was located, in the years 1967–1968. The second recalls real events related to the activity of the Lower Silesian 'Solidarity' movement and is set in Wrocław in the period between August 1980 and August 1982.

The music in those two films fits into two categories. The first one includes the composer's original music, which is an immanent part of the film and usually conveys the inner experiences of the characters. The second category involves the music that has been adapted specially for those productions, which consists of popular songs, such as Ewa Demarczyk's *Grande valse brillante*. The author of the article attempts to analyse the music used in the films, to systematise it and define its functions.

KATARZYNA DZIEWIĄTKOWSKA

Kompozytorka, wokalistka i teoretyk muzyki. W roku 2010 ukończyła z wyróżnieniem studia II stopnia w zakresie kompozycji pod kierunkiem Krystiana Kielba oraz Cezarego Duchnowskiego (kompozycja komputerowa) i Zbigniewa Karneckiego (kompozycja teatralna i filmowa) w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. W 2011 roku ukończyła studia II stopnia w zakresie teorii muzyki pod kierunkiem Krystiana Kielba, otrzymując dyplom z wyróżnieniem. W 2014 roku uzyskała stopień doktora sztuki w zakresie kompozycji. Od 2010 pracuje na stanowisku asystenta w rodzimej uczelni muzycznej.

Jej utwory były wykonywane na festiwalach takich jak Musica Polonica Nova, Musica Electronica Nova, „Warszawska Jesień”, Sound Screen Festival, „Gwiazdy

Promują”, „Muzyka Epok” oraz na licznych koncertach w Polsce i za granicą. W kręgu najważniejszych zainteresowań Katarzyny Dziewiątkowskiej leżą muzyka wokalnie-instrumentalna, liturgiczna, filmowa i teatralna oraz muzyka wpisująca się w nurt sztuki synkretycznej. Zamiłowania badawcze z zakresu teorii muzyki dotyczą w szczególności muzyki wokalnej oraz teatralnej i filmowej.

Katarzyna Dziewiątkowska ma bogate doświadczenie w zakresie muzyki popularnej. Jako wokalistka, kompozytor, aranżer i producent uczestniczyła w licznych produkcjach realizowanych dla stacji telewizyjnych takich jak TVP2, TVN, Polsat, TVP Rozrywka i TVP Kultura oraz dokonała wielu nagrań, które znalazły się na albumach wydanych przez Universal Music Polska, Pomaton EMI, MTJ czy Luna Music.

Composer, vocalist and music theoretician. In 2010, she completed with honours her master's studies in composition with Krystian Kielb, Cezary Duchnowski (computer composition) and Zbigniew Karnecki (theatre and film composition) at the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław. In 2011, she also finished master's studies in music theory under Krystian Kielb, receiving a diploma with honours. In 2014, she was awarded a doctoral degree in composition. Since 2010, she has been working as a research-and-teaching assistant at her home Academy.

Her works have been performed at such festivals as Musica Polonica Nova, Musica Electronica Nova, 'Warsaw Autumn', Sound Screen Festival, 'Gwiazdy Promują' [The stars promote], 'Muzyka Epok' [Music of the epochs], and at numerous concerts in Poland and abroad. She is a laureate of national and international competitions and composition projects. Theatrical performances with her music have been staged in theatres all over Poland. Katarzyna Dziewiątkowska's main interests include vocal-and-instrumental, liturgical, film and theatre music, as well as music that is part of syncretic art. Her research interests in the field of music theory focus on vocal music in particular, as well as theatre and film music.

Katarzyna Dziewiątkowska has wide experience in popular music, which she has been performing since she was a child. As a vocalist, composer, arranger and producer, she has participated in numerous productions for TV stations, such as TVP2, TVN, Polsat, TVP Rozrywka and TVP Kultura, and has made numerous recordings which were released on albums published by Universal Music Polska, Pomaton EMI, MTJ and Luna Music.

ALEKSANDRA FERENC

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

Związki międzytekstowe w *Symfonii hymnów* Rafała Augustyna

Kiedy ludzie zrozumieją nareszcie, że samorodnej sztuki nie ma, że każdy artysta jest arystokratą, który musi mieć za sobą tychże dwanaście pokoleń złożonych z Bachów i Beethovenów – jeśli jest muzykiem, Sofoklesów i Szekspirów – jeśli jest dramaturgiem, a jeśli [...] wyprze się przodków lub ich nie zna, to pomimo największego nawet talentu będzie w najlepszym razie głupim partałą¹.

Tak Karol Szymanowski w liście do Zdzisława Jachimeckiego wyraził swoją refleksję dotyczącą istoty dialogu z przeszłością, a więc odnoszącą się do relacji między tekstami. Tymi słowami niejako zapowiedział mającą się dopiero narodzić erę intertekstualną. Jednym z twórców, dla których bardzo istotne znaczenie mają związki tekstowe oraz muzyczne, jest intelektualista i erudyta – Rafał Augustyn, człowiek wszechstronnie wykształcony, intelektualnie nienasycony, wciąż poszukujący, poszerzający swoją wiedzę o świecie w najrozmaitszych dziedzinach kultury. Nie jest łatwo zakreślić teren jego zainteresowań – należą do nich literatura współczesna i dawna aż do antyku, języki, architektura, kultura. Reprezentuje on umysłowość renesansową, filozoficzną, przy czym najważniejsze jest dla niego autentyczne umiłowanie słowa i dźwięku – to w końcu filolog, muzyk i kompozytor. Właśnie zainteresowanie słowem pcha Augustyna do tworzenia dzieł wokalnie-instrumentalnych. Przykładem takiego dzieła jest *Symfonia hymnów*. W niniejszym artykule przedstawię strategie intertekstualne zastosowane w tej kompozycji. Ze względu na wielość typologii i koncepcji intertekstualności, zanim przejdę do omówienia relacji

¹ K. Szymanowski, list do Zdzisława Jachimeckiego z 4.12.1910. *Vide* K. Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów do i od kompozytora*, t. 1: 1903–1919, zebrał i oprac. T. Chylińska, Kraków 1982, s. 245.

międzytekstowych w *Symfonii hymnów* Rafała Augustyna, przytoczę interpretacje sposobów istnienia tekstu w tekście proponowane przez różnych badaczy.

Termin „intertekstualność” ukuła Julia Kristeva (1969²) w odniesieniu do teorii literatury. W rozprawie poświęconej poezji pisała:

Tekstową interakcję, która wytwarza się wewnątrz jednego tekstu, nazywamy intertekstualnością. Dla podmiotu poznającego intertekstualność jest pojęciem, które wskazuje, w jaki sposób tekst odczytuje historię i umieszcza się w niej³.

Kristeva – badaczka prac Michaiła Bachtina – zreinterpretowała jego koncepcję w perspektywie założeń lingwistyki strukturalnej Ferdinanda de Saussure’a oraz własnych idei. Bachtin termin „intertekstualność” rozumiał jako „włączenie w tekst całych innych tekstów lub cytatów”⁴. Jak wielokrotnie podkreślał, aby zrozumieć dzieło, winniśmy wziąć pod uwagę immanentną mu dialogiczność. Do tej kwestii odniosła się także Małgorzata Janicka-Słysz, zaznaczając że: „Dialogika jest przecież sensem kultury: zakłada bowiem obcowanie z kimś lub czymś, także – otwarcie się na kogoś lub na coś innego”⁵. Według autorki pojęcia intertekstualność, Julii Kristevej, każdy tekst literacki wchłania w siebie inne, wcześniejsze teksty – jest więc bytem powstałym w rezultacie rozmaitych nawarstwiających się zapożyczeń, np. cytatów czy obecnych w kulturze *clichés*⁶.

Prace podejmujące temat intertekstualności w literaturze polskiej i światowej można liczyć w setkach, a nawet tysiącach, począwszy od dzieł Julii Kristevej⁷ i Michaiła Bachtina⁸, przez teksty Gérarda Genette’a⁹, po opracowania Michała

² J. Kristeva, *Le mot, le dialogue et le roman*, [w:] *eadem*, *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969 (pierwodruk: *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, „Critique” 1967, vol. 33, no. 239). *Vide* przekład polski: J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, tłum. W. Grajewski, [w:] *Bachtin. Dialog – język – literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 394–418.

³ J. Kristeva, *Problemy strukturywania tekstu*, tłum. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 246.

⁴ *Cit per*: I. Świdnicka, *Rachmaninow – symfonik nieznaną: związki intertekstualne w twórczości symfonicznej Sergiusza Rachmaninowa*, Warszawa 2016, s. 22.

⁵ M. Janicka-Słysz, *Interlektura utworów-intertekstów. Wystąpić głosy innych*, „Aspekty Muzyki” 2017, t. 7, s. 72.

⁶ *Cf. ibidem*.

⁷ J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść... oraz eadem, Problemy strukturywania tekstu...*

⁸ M. Bachtin, *Dialog a wypowiedzenie. Stosunki dialogowe*, tłum. J. Faryno, [w:] *Bachtin. Dialog – język – literatura...;* podają za: H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, [w:] *idem*, *Wymiary dzieła literackiego*, [w serii:] „Prace Wybrane Henryka Markiewicza”, t. 4, red. S. Balbus, Kraków 1996, s. 215–238.

⁹ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982; podają za: M. Głowiński, *O intertekstualności*, [w:] *idem*, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 5–52.

Głowińskiego¹⁰, Henryka Markiewicza¹¹, Stanisława Balbusa¹², Ryszarda Nycza¹³ oraz Mieczysława Tomaszewskiego¹⁴ i wielu innych¹⁵.

Ryszard Nycz w tekście *Intertekstualność i jej zakresy* definiuje to pojęcie jako

kategorię obejmującą ten aspekt ogółu własności i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytwarzania i odbioru od znajomości innych tekstów oraz „architektów” (regul gatunkowych, norm stylistyczno-wypowiedzeniowych) przez uczestników procesu komunikacyjnego¹⁶.

Według Nycza posłużenie się kategorią intertekstualności wymaga ustosunkowania się do trzech problemów. Dotyczą one wzajemnych powiązań między: 1) tekstami (relacja: tekst–tekst), 2) tekstem a systemem – chodzi o odniesienia do stylu, gatunku, tradycji (relacja tekst–archetekt), oraz 3) tekstem a jego społecznym, historycznym i kulturowym kontekstem (relacja tekst–rzeczywistość)¹⁷.

Poza przytoczonym artykułem Ryszarda Nycza wśród literatury podstawowej dotyczącej intertekstualności należy także wyróżnić pracę Stanisława Balbusa *Między stylami*¹⁸, w której autor przedstawił swoją typologię stylistycznych strategii intertekstualnych dotyczących literatury.

Fundamentalne znaczenie z punktu widzenia tematyki niniejszych badań ma praca Mieczysława Tomaszewskiego *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej*.

¹⁰ M. Głowiński, *op. cit.*

¹¹ H. Markiewicz, *op. cit.*

¹² S. Balbus, *Między stylami*, wyd. 2, Kraków 1996.

¹³ R. Nycz, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, [w:] Krzysztof Penderecki – muzyka ery intertekstualnej. *Studia i interpretacje*, red. M. Tomaszewski, E. Siemadaj, Kraków 2005, s. 7–32.

¹⁴ M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Kraków 2005.

¹⁵ Oprócz wyżej wymienionych pozycji wspomnieć można jeszcze takie, jak: J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, tłum. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3, s. 297–312; W. Bolecki, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991; L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, tłum. J. Margański, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybrał, oprac., i przedm. opatrzył R. Nycz, Kraków 1996, s. 378–398; S. Balbus, *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka*, [w:] *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004, s. 11–16; Krzysztof Penderecki – muzyka ery intertekstualnej...; B. Mika, *Cytaty w muzyce polskiej XX wieku. Konteksty, fakty, interpretacje*, Katowice–Kraków 2008; „Aspekty Muzyki” 2017, t. 7 [red. V. Kostka, D. Popinigiś] (teksty M. Krajewskiego, M. Michalskiego, M. Dziadek, M. Janickiej-Słysz, T. Kienika, A. Granat-Janki, V. Kostki, A. Nowak, J. Miklaszewskiej).

¹⁶ R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] *idem, Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, wyd. 2, Warszawa 1995, s. 62.

¹⁷ Cf. *ibidem*, s. 65 et seq.

¹⁸ S. Balbus, *Między stylami...*

*Studia i szkice*¹⁹, w której ten wybitny polski muzykolog wyróżnił trzy sposoby rezonowania jednego dzieła w drugim. Tomaszewski zwraca uwagę na konieczność rozpatrzenia wpływów i związków zewnętrznych, z którymi łączą się zagadnienia inspiracji, kontekstu i rezonansu. Słowo „inspiracje” ewokuje problem intertekstualnego zakorzenienia w dziedzictwie przeszłości, „kontekst” wskazuje na powiązania utworu z teraźniejszością, a „rezonans” – na zagadnienie wpływu danego utworu na muzykę przyszłości. Szczególnie przydatne są dla mnie rozważania dotyczące koegzystencji w jednym utworze tego, co dawne, z tym, co nowe, oraz tego, co odmienne, z tym, co własne. Tomaszewski opisuje sposoby istnienia tekstu w tekście – „muzyki w muzyce”. Rozważa on trzy sytuacje: 1) taką, w której muzyka prymarna jest obecna pod nową szatą dźwiękową (sytuacja palimpsestu), 2) taką, w której muzyka prymarna stanowi punkt odniesienia dla muzyki nowej (sytuacja inspiracji), 3) taką, w której muzyka prymarna wzbogaca muzykę nową (sytuacja inkrustacji)²⁰.

Ogólne informacje o utworze

Dwadzieścia lat rozmyślań Rafała Augustyna zaowocowało powstaniem ponad godzinnego dzieła – *Symfonii hymnów*. Utwór przeznaczony jest na dwa sopran, trąbkę, keyboard, chór mieszany i orkiestrę. Został napisany na zamówienie wrocławskiego festiwalu „Wratislavia Cantans”, podczas którego w kościele św. Marii Magdaleny, 7 września 2001 roku, odbyło się prawykonanie pierwszej części *Symfonii*. Chór i Orkiestrę Filharmonii Śląskiej poprowadził wówczas Mirosław Jacek Błaszczyk. Całość dzieła miała swoje prawykonanie podczas 47 Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” w 2004 roku. Utwór zaprezentowali Chór Filharmonii Narodowej i orkiestra Sinfonia Varsovia pod dyrekcją Renato Rivoly, a wykonawcami partii solowych byli: Lynne Dawson, Joanna Burton (sopran), Matthias Kamps (trąbka) i Paweł Perliński (keyboard). *Symfonię hymnów* Rafał Augustyn zdedykował Henrykowi Mikołajowi Góreckiemu²¹.

Teksty

Symfonia hymnów jest dziełem wokalnie-instrumentalnym, w którym kompozytor wykorzystał różnorodne teksty pochodzące z bardzo różnych epok (od antyku po

¹⁹ M. Tomaszewski, *op. cit.*, s. 111.

²⁰ *Cf. ibidem*, s. 32.

²¹ R. Augustyn, komentarz do utworu, 47. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 17–25.09.2004, [online:] <http://archiwum.warsaw-autumn.art.pl/04/kompozytorzy/k3.html> [11.05.2023].

wiek XX) i napisane w wielu językach. W każdej części ułożone są one podobnie: najpierw występują krótkie fragmenty – epigrafy łacińskie i greckie (w części III także fragment hebrajski), następnie dłuższe teksty w językach romańskich, na koniec tekst angielski.

W części I – *Aster* (z gr. „gwiazda”) – wykorzystane zostały fragmenty z dzieł Pindara, Enniusza i Eurypidesa, następnie inwokacja z *De rerum natura* Lukrecjusza, sławna *Pieśń słoneczna* św. Franciszka z Asyżu, wreszcie – impresja Thomasa T. Andrews mówiąca o wieczorze w Greenwich, magicznym miejscu, źródle „pierwotnego czasu”²². Ten ostatni tekst kompozytor wprowadził w miejsce wybranego początkowo poematu Thomasa Stearnsa Eliota *Burnt Norton*, będącego refleksją na temat czasu i wieczności. Tekst Eliota wybrzmiał podczas prawykonania we Wrocławiu, jednak ze względu na brak zgody wydawcy Augustyn musiał zrezygnować z jego wykorzystania w kompozycji. W części II – *Nyx* (z gr. „noc”) – cytowani są Homer, Ajschylos, Wergiliusz, Michał Anioł, Pierre Ronsard i Dylan Thomas, a w części III – *Phos ek photós* (z gr. „światło ze światła”) – Biblia oraz dzieła m.in. Plotyna, św. Jana od Krzyża i angielskiego mistyka Gerarda M. Hopkinsa. Wszystkie teksty podano w językach oryginalnych. Ich dokładne zestawienie w poszczególnych częściach przedstawia się następująco:

I. *Aster*

1. Prooemium
2. Proodos: Pindarus, *Olympionikai II*, 61–62; Quintus Ennius, *Thyestes* (frgm.); Pindarus, *Olympionikai I*, 1–6; Euripides (fragm. tłum. łac. Marcus Tullius Cicero)
3. Stropha I: Titus Lucretius Carus, *De rerum natura*, I, 1–20
4. Antistropha I
5. Stropha II: San Francesco d’Assisi, *Laudes creaturarum*
6. Antistropha II
7. Epodos: Thomas Stearns Eliot, *Burnt Norton*, IV / Thomas T. Andrews, *A Greenwich Palimpsest*

II. *Nyx*

1. Prooemium: Homer, *Odyssea*, V, 294; Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, II, 347
2. Stropha I: Michelangelo Buonarroti, *Sonetto XLII*
3. Antistropha I: Pierre de Ronsard, *Sonnet CLXXII*
4. Stropha II: anonimowy palindrom łaciński
5. Antistropha II: Euripides, *Helena*, v. 1495–1498
6. Epodos: Dylan Thomas, *Ceremony after a Fire Raid* i *A Refusal to Mourn...*

²² *Ibidem*.

III. *Phos ek photós*

1. Prooemium
2. Stropha I: Psalm XXXVI, 10
3. Antistropha I: Plotinus, *Enneades*, I, 1.8 i *Enneades*, IV, 3.6–24
4. Stropha II: Pierre Abélard, *Hymni diurni*, XII
5. Antistropha II: San Juan de la Cruz, *Coplas de mismo heches sobre un éxtasis de alta contemplación*
6. Epodos: Gerard Manley Hopkins, *God's Grandeur*²³.

Tematyka dzieła

Wspólnym motywem tekstów i całej symfonii jest światło – temat dość często podejmowany przez kompozytorów. Trzy części układają się, jak zaznacza sam kompozytor, w dość przejrzystą „fabułę”²⁴. Pierwsza reprezentuje dzień i światło natury, rozumiane przede wszystkim jako siła ożywiająca, stąd istotna rola Wenus jako „pramatki” w inwokacji Lukrecjusza. W części drugiej „z nieba runęła noc”, jak na początku śpiewa chór we fragmencie *Odysei* Homera. Światło nocy przybiera przede wszystkim postać ognia: u Michała Anioła jest to „ogień rozniecany przez kowala-poetę”, u Ronsarda „ogień miłosego uniesienia”, u Thomasa – „ogień apokaliptyczny, niszcząco-oczyszczający”, trawiący ogarnięty wojną Londyn²⁵. Trzecia część podejmuje wątek poranka nowego dnia i światła wewnętrznego, mistycznego: „W świetle Twoim będziemy oglądać światło”, śpiewa chór, przywołując słowa psalmisty²⁶.

Sposoby operowania tekstem

Rafał Augustyn, pisząc o sposobach wykorzystywania tekstów w swoich utworach, wyróżnia siedem grup kompozycji, przy czym *Symfonię hymnów* zalicza do grupy utworów, w których teksty są pokrewne językowo, historycznie i/lub tematycznie. Kompozytor nazywa ten sposób wykorzystania tekstów „strategią trzecią” i jest to podejście „architektoniczne”. Jednak *Symfonia hymnów*, jak tłumaczy, to przypadek

²³ *Symfonia hymnów*, [w:] *Warszawska Jesień 2004: 47. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej: 17–25 września 2004*, książka programowa, red. B. Bolesławska-Lewandowska, E. Szczepańska-Lange, Warszawa 2004, s. 208–215.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

bardziej skomplikowany: „Wyściowa struktura jest dana z zewnątrz, a poszczególne teksty zostają w niej umieszczone”²⁷.

Sposoby operowania tekstem w *Symfonii hymnów* są bardzo zróżnicowane. Jak wyjaśnia kompozytor:

[...] od konsekwentnego zachowania rytmiki i prozodii (jak we fragmentach wstępnych i tekście Lukrecjusza w pierwszej części, a także w duecie sopranów w epodzie części trzeciej z tekstem Hopkinsa), poprzez rytmiczną inkantację (chór i duet sopranów w strofie i antystrofie II w części drugiej), recytację nierytmizowaną (chór w pierwszej antystrofie części trzeciej, rozbudowane figuracje (jak w duecie z tekstem św. Franciszka w części pierwszej), mocno zróżnicowane faktury z udziałem ścisłej polifonii (w kwartecie solistów z tekstem Abelarda w części trzeciej), aż po rozbięcie tekstu na cząstki i nałożenie na siebie trzech wersji językowych tego samego wersetu psalmowego (po hebrajsku, grecku i łacinie w pierwszej strofie części trzeciej)²⁸.

Analizując *Symfonię hymnów* pod kątem strategii intertekstualnych, skorzystam z metodologii polskich badaczy: Ryszarda Nycza i Mieczysława Tomaszewskiego. Będę badać dzieło w zakresie dwóch typów relacji:

- 1) dzieło wobec dzieła (odniesienia do dzieł innych twórców) oraz
- 2) dzieło wobec archetektu (odniesienia do tradycji – reguł gatunkowych i norm stylistycznych).

Dzieło wobec dzieła

Wsluchując się w dzieło Rafała Augustyna, można „wysłyszeć głosy innych”²⁹. Jednak już sam tytuł przywodzi na myśl kompozycję innego twórcy – *Symfonię psalmów* Igora Strawińskiego. Rosyjski kompozytor wykorzystał w swoim tryptyku teksty psalmów zaczerpnięte z Wulgaty w języku łacińskim, a jego dzieło często nazywa się „symfonią chóralną”, jak bowiem stwierdził sam Strawiński, nie jest to „symfonia, w której zawarłem psalmy do śpiewania”, wręcz przeciwnie, „jest to śpiew psalmów, które symfonizuję”³⁰. Chór pełni tu nadrzędną funkcję. W dziele Rafała Augustyna najważniejsza, jak sam twórca podkreśla, jest orkiestra³¹, choć chór także odgrywa istotną rolę.

²⁷ R. Augustyn, „On tam być musi”. *Próba przeglądu relacji tekstowo-muzycznych w moich kompozycjach*, „Res Facta Nova” 2016, nr 17 (26), s. 81.

²⁸ *Ibidem*, s. 82.

²⁹ *Vide* M. Janicka-Słysz, *op. cit.*, s. 71–84.

³⁰ A. Tommasini, *Music: Tuning up / ‘Symphony of Psalms’; Stravinsky’s Psalm on Psalm Singing*, „The New York Times”, [online:] <https://www.nytimes.com/2003/05/11/arts/music-tuning-up-symphony-of-psalms-stravinsky-s-psalm-on-psalm-singing.html> [9.02.2023] (tłum. A.F.).

³¹ R. Augustyn, komentarz...

Symfonia psalmów Strawińskiego składa się z trzech części wykonywanych *attacca*. Augustyn również wykorzystał ten sposób wykonania utworu, co jest przykładem naśladownictwa pośredniego. Kolejny aspekt łączący te dwa dzieła to duchowość, choć zupełnie inna. U Strawińskiego jest to duchowość religijna, rozumiana jako tęsknota za szczęściem wiecznym i nadzieja na jego osiągnięcie, u Augustyna – duchowość filozoficzna, mistyczna, w drugiej części pogańska, a w trzeciej religijna. Nawiązanie do Strawińskiego nie było zabiegiem świadomym, jednak to właśnie sam Rafał Augustyn zaproponował wykonanie utworu dwudziestowiecznego symfonika podczas prawykonania pierwszej części swojej *Symfonii* na festiwalu „Wratislavia Cantans”.

Zupełnie świadome i celowe było natomiast nawiązanie do *Prometeusza* Aleksandra Skriabina. Rafał Augustyn twierdził, że na etapie prekompozycyjnym, zainspirowany dziełem Skriabina, chciał stworzyć misterium:

Kiedyś tak to planowałem. Tak jak Skriabin w „Misterium” chciałem użyć wielu środków ze światłem, teatrem, baletem, ale też i z zespołem rockowym i jazzowym. Ślady tego są ciągle w warstwie muzycznej. Jednak symfonia jest połączeniem tylko muzyki i literatury³².

Symfonia hymnów jest aluzją do misterium Skriabina, do mitu, dzieła synkretycznego. Formę *Symfonii* można nazwać misteryjną, składa się ona bowiem z trzech części przedstawianych bez przerwy, co daje niespełna 90 minut muzyki. Wysłuchać w niej można również skriabinowską harmonikę: przesuwane akordy oraz charakterystyczny interwał trytonu.

Dokonując analizy *Symfonii hymnów*, można pokusić się o próbę odnalezienia w niej nawiązań do muzyki Karola Szymanowskiego i poniekąd zinterpretować dzieło Augustyna jako dialog z *III Symfonią „Pieśń o nocy”* na tenor solo, chór i wielką orkiestrę. Tym razem już nie elementy formotwórcze, ale dramaturgia cyklu symfonicznego stanowi o możliwości odczytania go jako reminiscencji dzieła Szymanowskiego. Ukazaną w wierszu Rumiego wizję nocy, przynoszącej zrozumienie tajemnicy Boga i istnienia, a także towarzyszący jej nastrój niezwykłości Szymanowski wyraził za pomocą muzyki bardzo emocjonalnej, zmysłowej, miejscami wręcz ekstatycznej. W *Symfonii hymnów* światło nocy przedstawione jest w ciemnej i mrocznej części II. Rafał Augustyn nie potwierdza jawnego nawiązania do Szymanowskiego, przyznaje jednak: „tak jak Szymanowski w końcówce *Stabat Mater* – znalazłem następstwo akordów, które mi się szczególnie udało”³³. Przykład owego następstwa akordów odnaleźć można we fragmencie duetu sopranów do słów Hopkinsa: „And for all this nature is never spent; There lives the dearest freshness deep down things [...]” (zob. przykład 1, s. 367–369).

³² A. Saraczyńska, *Rozmowa z Rafałem Augustynem*, „Gazeta Wyborcza Wrocław”, [online:] <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35750,2299087.html> [12.10.2021].

³³ Wypowiedź kompozytora podczas rozmowy z A. Ferenc, Wrocław, 12.06.2021.

445 *portamento*
pp

1
2

1
2

Cl b *ppp*

445 *pp molto sostenuto*
And for all this na -

S 1
S 2

445 *fp*
ppp
And for all this na -

n I 1
n I 2

n II 1 *morendo*
pp
ppp

n II 2 *morendo*
pp
ppp

1 *non div.*
ppp

445 *non div.*
ppp

I 2 *non div.*
ppp

3 *ppp*

1 *mf*

Vc 2 *mf*
ppp

Cb *ppp*

459

Ob 1

Cl

Clb

Sx A

Sx T

1

Fg 2

3

1

Cor

4

1

2

Tuba

Ar

459

S 1

fresh - ness deep down things; And though the last

S 2

fresh - ness deep down things; And though the last

459

Vn I 1

Vn I 2

Vn II 1

Vn II 2

1

Vl 2

3

1

2

Vc

1

2

459

1

2

Cb

Przykład 1. R. Augustyn, *Symfonia hymnów*, cz. III, t. 447–465. Reprodukacja za: R. Augustyn, *Symfonia hymnów*, wydruk partytury z archiwum kompozytora, s. 76–78

Symfonię hymnów Rafał Augustyn zadedykował Henrykowi Mikołajowi Góreckiemu. Reminiscencje muzyki katowickiego mistrza wyczuwalne są w ogólnym wyrazie dzieła, co kompozytor uzyskuje m.in. właśnie przez nawiązania do muzyki Karola Szymanowskiego, którego Górecki również bardzo cenił. W rozmowie z autorką pracy³⁴ Rafał Augustyn podkreślił, że jest to hołd, podziękowanie złożone Góreckiemu za jego twórczość i wkład w edukację.

W recenzji *Symfonii* po jej wykonaniu na „Warszawskiej Jesieni” Elżbieta Szczepańska-Lange zauważyła:

Kompozytorzy oglądają się raczej ku epokom baroku i klasycyzmu [...]. Rafał Augustyn przeskoczył niebezpieczny teren i próbuje znaleźć sobie niszę na przełomie XIX i XX wieku. Czy mu się udało? Moim zdaniem tak, ponieważ *Symfonia hymnów* to nie kapitulancтво, lecz rekapitulacja³⁵.

Jeżeli za Manfredem Pfisterem przyjmiemy, że „każdy tekst jest reakcją na poprzedzające go teksty”³⁶, wówczas możemy uznać, że Augustyn składa błyskotliwy, niezwykle wymowny hołd całej dwudziestowiecznej tradycji symfonicznej, począwszy od aluzji do Strawińskiego i Szymanowskiego, przez nawiązania do muzycznej awangardy (sonorystyczne traktowanie chóru, głosów solowych i orkiestry, ekspresjonistyczną emocjonalność i gęstość fakturalno-harmoniczną), aż po najnowsze środki i techniki muzyczne³⁷. Wszystkie te inspiracje syntezuje, łącząc je w wysoce indywidualną, spójną muzyczną całość.

Dzieło wobec archetektu

Jak już zostało wspomniane, *Symfonia hymnów* stanowi wielką syntezę. Rafał Augustyn swoim utworem składa również hołd historii muzyki i tradycji gatunku symfonii. Zastosowanie tego gatunku jest jedną ze strategii intertekstualnych, nazywaną przez badaczy „pamięcią gatunkową”³⁸.

³⁴ R. Augustyn, rozmowa z A. Ferenc, Wrocław, 12.06.2021.

³⁵ E. Szczepańska-Lange, *Rafał Augustyn*. *Symfonia hymnów*, „Ruch Muzyczny” 2004, nr 23, s. 27.

³⁶ M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności*, tłum. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 187.

³⁷ B. Bolesławska-Lewandowska, *The Symphony and Symphonic Thinking in Polish Music since 1956*, Abingdon 2019, s. 219.

³⁸ Jak pisze Stanisław Balbus: „[...] najbardziej powszechne i »naturalne« nawiązania intertekstualne przebiegają w głębokiej empirycznie, wprost nieobserwowalnej, strukturze tekstu – za pośrednictwem i w obrębie jego wspólnoty kategoryjnej, wspólnego mianownika formy (stylu), zatem w sferze nazwanej przez Bachtina – idącego zresztą śladem Aleksandra N. Wiesziołowskiego – historyczną »pamięcią gatunkową«, jaką zachowuje każde indywidualne wcielenie danego gatunku, co stwarza naturalną nić pokrewieństwa między wszystkimi, nawet

Gatunek symfonii rozkwitł w romantyzmie, rozwijał się natomiast już wcześniej. W XX wieku – choć wydawać by się mogło, że wraz z odchodzeniem od systemu dur-moll stanie się gatunkiem historycznym – pojawił się w nowej formie. Kompozytorzy zreinterpretowali jednak zasady gatunku w indywidualny sposób, dostosowując symfonię do potrzeb nowego języka muzycznego. Pomimo tendencji do pomniejszania składów wykonawczych (proces ten stał się niejako reakcją na wykonanie w 1910 roku *VIII Symfonii Es-dur „Symfonii tysiąca”* Gustava Mahlera) symfonia nadal była popularnym gatunkiem, i to nie tylko w nurcie neoklasycznym, zakładającym powrót do rozwiązań historycznych z nawiązaniem do aktualnych zdobyczy kompozytorskich (jak np. *I Symfonia D-dur „Klasyczna”* Sergiusza Prokofiewa). Kompozytorzy sięgali także po symfonię wokalnie-instrumentalną (np. *III Symfonia „Pieśń o nocy”* Karola Szymanowskiego, *III Symfonia „Symfonia pieśni żałobnych”* Henryka Mikołaja Góreckiego).

Z tej właśnie tradycji gatunku czerpał Augustyn, komponując swoją *Symfonię hymnów*. W ślad za Gustawem Mahlerem chciał stworzyć dzieło potężne (jak „*Symfonia tysiąca*”) i hybrydowe, połączenie gatunku symfonii i pieśni (jak w *Pieśni o Ziemi*). Pełna, trwająca ponad godzinę, wersja symfonii obejmuje trzy części o podobnej strukturze, ale zupełnie odmiennym charakterze. Charakter i rozmiary wszystkich części pozwalają na wykonywanie ich jako oddzielnych utworów³⁹. Każdej z nich nadał Augustyn, jak już wspomniano, odpowiedni tytuł nawiązujący do tematyki światła. Odniesienia do muzyki Mahlera można odnaleźć na początku części II – nawiązanie do początku *VIII Symfonii* austriackiego symfonika (zob. przykład 2, s. 372), oraz w końcowych fragmentach części I – nawiązanie do finału *II Symfonii*.

Pod względem strukturalnym *Symfonia* jest także aluzją do utworu Oliviera Messiaena *Chronochromie*. Podobnie jak u Messiaena każda część ma budowę przypominającą strukturę antycznych hymnów i obejmuje: wstęp, przeplatające się strofy i antystrofy oraz hymniczną, melodyczną epodę. Dość krótkie partie solowe odznaczają się wirtuozowskim charakterem. Można zresztą w tym wypadku mówić raczej o dwóch duetach (sopranów oraz trąbki z elektroniką), ponieważ w ramach obu par wykonawcy ściśle ze sobą współdziałają⁴⁰. Części różnią się od siebie pod względem zastosowanej obsady. Dużą rolę w utworze odgrywa chór – co stanowi nawiązanie do greckiej tragedii (choć oczywiście, w odróżnieniu od niej, w utworze Augustyna chór nie tańczy), jednak najważniejsza jest orkiestra, która ma do przekazania najistotniejsze treści muzyczne⁴¹. Podążając w ślad za Mahlerem, Szymanowskim i Góreckim, skomponował Augustyn dzieło pod wieloma względami monumentalne. Na

pod wieloma względami odrębnymi i różnoczasowymi utworami stanowiącymi realizację danej formy”. Cf. S. Balbus, *Między stylami...*, s. 154.

³⁹ R. Augustyn, komentarz...

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

PROOEMIUM
Allegro

The score is divided into several sections:

- Woodwinds:** Flute I (Fl I), Flute II (Fl II), Oboe (Ob), Clarinet I (Cl I), Clarinet II (Cl II), Bassoon (Fag), and Contrabassoon (Cb-2).
- Brass:** Trumpet I (Tr I), Trumpet II (Tr II), Trumpet III (Tr III), Trombone I (Tbn I), Trombone II (Tbn II), Trombone III (Tbn III), and Tuba.
- Strings:** Violin I (Vi I), Violin II (Vi II), Viola I (Vi I), Viola II (Vi II), Violoncello (Vcl), and Contrabass (Cb-1).
- Choir:** Soprano (Sopran), Mezzo-Soprano (Mezzo-Sopran), Alto (Alto), Tenor (Tenor), Bass (Bas), and Basses I-5 (Bas I-5).

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. There are also some performance instructions in Polish, such as "Dziękuję" and "Dziękuję Ci".

Przykład 2. R. Augustyn, *Symfonia hymnów*, cz. II, t. 1–8.
Reprodukcja za: R. Augustyn, *Symfonia hymnów...*, s. 1

ów monumentalizm składają się następujące elementy: po pierwsze ogromna obsada obejmująca chór (powinien być liczny, tak aby chórzycy mogli swobodnie wykonywać swoje partie), orkiestrę z niezwykle rozbudowaną sekcją perkusji, ponadto dwa sopran solo, trąbkę solo i elektronikę; po drugie czas trwania symfonii – około półtorej godziny, na które składają się trwająca trzydzieści minut część pierwsza, osiemnastominutowa część druga i zawierająca się w czterdziestu minutach część trzecia (nawiązujące do dzieł Mahlera *Adagio*); po trzecie liczba wykorzystanych tekstów, różnych fragmentów pochodzących z wielu epok – od antyku po wiek XX; po czwarte mnogość języków, wielokrotnie nakładających się na siebie (zob. tabela 1, s. 374).

Podsumowanie

Symfonia hymnów Rafała Augustyna jest swoistą syntezą nie tylko własnego języka muzycznego kompozytora, ale także różnorodnych idiomów stylistycznych XX wieku. Dzieło to reprezentuje ideę szeroko rozumianej duchowości (nie tylko w sensie religijnym), a jednocześnie stanowi rodzaj publicznej wypowiedzi, związanej z poczuciem symbolicznego znaczenia czasu przełomu tysiącleci. Analizując utwór pod kątem intertekstualności, dostrzec w nim można związki międzytekstowe na dwóch płaszczyznach: dzieło wobec dzieła, czyli odniesienia do dzieł innych twórców, oraz dzieło wobec archetektu, czyli odniesienia do tradycji – reguł gatunkowych i norm stylistycznych. Augustyn sięga po gatunek symfonii wokально-instrumentalnej, który w muzyce polskiej obfituje w niezwykle ważne i wielkie dzieła, m.in. Szymanowskiego czy Góreckiego. W *Symfonii hymnów* zauważyć można reminiscencje utworów Mahlera, Strawińskiego, Skriabina, Messiaena, Szymanowskiego, Góreckiego. Nie są to cytaty, lecz niezwykle subtelnie przekazane wartości, nawiązania do muzycznej tradycji, na której kompozytor się wychował. Rafał Augustyn stworzył dzieło nowoczesne, a jednocześnie przesiąknięte tradycją. Jak pisał Tadeusz Wielecki w przewodniku po festiwalu „Warszawska Jesień”:

Artysta nowoczesny to właśnie ktoś, kto trudzi się, by wnikliwie wejrzeć w przyszłość [...]. Dlatego [...] stara się odrzucać mistyfikacje, mitologie, ideologie, frazeologie, mody i owczy pęd. To więc ktoś, kto nie uchyla się przed rzeczywistością. Wydaje się, że *Gwiazda, Noc i Światło ze światła* – trzy części monumentalnej *Symfonii hymnów* Rafała Augustyna – to dzieło nowoczesne. Nowoczesne, czyli autentyczne. Czyli takie, które nie mamy pozorem⁴².

Niech podsumowaniem przedstawionej analizy będą słowa Olgierda Pisarenko: „Oto utwór, który może się okazać ważniejszy, niż nam się na razie zdaje [...]”⁴³.

⁴² T. Wielecki, komentarz [w:] *Warszawska Jesień 2004...*, s. 8.

⁴³ O. Pisarenko, *Dziewięć wrześnieowych dni*, „Ruch Muzyczny” 2001, nr 21, s. 29.

Tabela 1. *Symfonia hymnów* – budowa poszczególnych części, obsada, autorzy tekstów, język. Na podstawie: R. Augustyn, „*On tam być musi*”. *Próba przeglądu relacji tekstowo-muzycznych w moich kompozycjach*, „Res Facta Nova” 2016, nr 17 (26), s. 81

Odcinek	Obsada	Autor (-rzy)	Język
CZEŚĆ I. ASTER			
Prooemium	orkiestra, elektronika	[część instrumentalna]	–
Proodos	chór, orkiestra	Pindar, Ennius, Eurypides	grecki, łaciński
Stropha I	chór, orkiestra	Lukrecjusz	łaciński
Antistropha I	orkiestra	[część instrumentalna]	–
Stropha II	soprany, orkiestra (+ chór)	św. Franciszek z Asyżu	starożytny
Antistropha II	trąbka, elektronika, orkiestra	[część instrumentalna]	–
Epodos	tutti	Thomas S. Eliot / Thomas T. Andrews	angielski
CZEŚĆ II. NYX			
Prooemium	chór, orkiestra	Homer, Wergiliusz	grecki, łaciński
Stropha I	chór, orkiestra	Michelangelo Buonarroti	włoski
Antistropha I	soprany, chór, orkiestra	Pierre Ronsard	francuski
Stropha II	trąbka, elektronika, chór, orkiestra	tekst anonimowy	łaciński
Antistropha II	soprany, orkiestra	Eurypides	grecki
Epodos	chór, orkiestra	Dylan Thomas	angielski
CZEŚĆ III. PHOS EK PHOTÓS			
Prooemium	soprany, orkiestra (+ chór)	[część instrumentalna] ⁴⁴	[łaciński]
Stropha I	mały chór, orkiestra	[Psalm]	grecki, łaciński, hebrajski
Antistropha I	chór, orkiestra	Plotyn	łaciński
Stropha II	kwartet solistów, orkiestra	Pierre Abelard	łaciński
Antistropha II	chór, zespół instrumentalny (+soprany)	św. Jan od Krzyża	hiszpański
Epodos	tutti (chór tylko epizodycznie)	Gerard Manley Hopkins	angielski

⁴⁴ Kompozytor traktuje tę część jako instrumentalną ze względu na znikomy udział chóru, którego partia jedynie krótko nawiązuje do następującego w strofie I wersetu psalmowego. *Vide* R. Augustyn, „*On tam być musi*”. *Próba przeglądu relacji tekstowo-muzycznych w moich kompozycjach*, „Res Facta Nova” 2016, nr 17 (26), s. 81.

Bibliografia

- Arnol'd Irina, *Semantika, stilistika, intertekstual'nost'*, Sankt-Peterburg 1999.
- Augustyn Rafał, komentarz do utworu, 47. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 17–24.09.2004, [online:] <http://archiwum.warsaw-autumn.art.pl/04/kompozytorzy/k3.html> [11.05.2023].
- Augustyn Rafał, „On tam być musi”. *Próba przeglądu relacji tekstowo-muzycznych w moich kompozycjach*, „Res Facta Nova” 2016, nr 17 (26).
- Balbus Stanisław, *Między stylami*, wyd. 2, Kraków 1996.
- Bolesławska-Lewandowska Beata, *The Symphony and Symphonic Thinking in Polish Music since 1956*, Abingdon 2019.
- Bolecki Włodzimierz, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991.
- Głowiński Michał, *O intertekstualności*, [w:] *idem, Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.
- Granat-Janki Anna, *Twórczość kompozytorów wrocławskich w latach 1945–2000*, Wrocław 2003.
- Janicka-Słysz Małgorzata, *Interlektura utworów-intertekstów. Wysłyszeć głosy innych*, „Aspekty Muzyki” 2017, t. 7.
- Kristeva Julia, *Problemy strukturywania tekstu*, tłum. Wiktoria Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.
- Kristeva Julia, *Słowo, dialog i powieść*, tłum. Wincenty Grajewski, [w:] *Bachtin. Dialog – język – literatura*, red. Eugeniusz Czaplejewicz, Edward Kasperski, Warszawa 1983.
- Markiewicz Henryk, *Odmianny intertekstualności*, [w:] *idem, Wymiary dzieła literackiego*, [w serii:] „Prace Wybrane Henryka Markiewicza”, t. 4, red. Stanisław Balbus, Kraków 1996.
- Markiewicz Henryk, *Wymiary dzieła literackiego*, [w serii:] „Prace Wybrane Henryka Markiewicza”, t. 4, red. Stanisław Balbus, Karków 1996.
- Nycz Ryszard, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] *idem, Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, wyd. 2, Warszawa 1995.
- Nycz Ryszard, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, [w:] *Krzysztof Penderecki – muzyka ery intertekstualnej. Studia i interpretacje*, red. Mieczysław Tomaszewski, Ewa Siemdaj, Kraków 2005.
- Pfister Manfred, *Koncepcje intertekstualności*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4.
- Pisarenko Olgierd, *Dziewięć wrześnieowych dni*, „Ruch Muzyczny” 2001, nr 21.
- Saraczyńska Agata, *Rozmowa z Rafałem Augustynem*, „Gazeta Wyborcza Wrocław”, [online:] <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35750,2299087.html> [12.10.2021].
- Symfonia hymnów*, [w:] *Warszawska Jesień 2004: 47. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej: 17–25 września 2004*, książka programowa, red. B. Bolesławska-Lewandowska, E. Szczepańska-Lange, Warszawa 2004.
- Szczepańska-Lange Ewa, *Rafał Augustyn*. Symfonia hymnów, „Ruch Muzyczny” 2004, nr 23.
- Szymanowski Karol, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów do i od kompozytora*, t. 1: 1903–1919, zebra. i oprac. Teresa Chylińska, Kraków 1982.
- Świdnicka Iwona, *Rachmaninow – symfonik nieznany: związki intertekstualne w twórczości symfonicznej Sergiusza Rachmaninowa*, Warszawa 2016.
- Tomaszewski Mieczysław, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Kraków 2005.

- Tommasini Anthony, *Music: Tuning up / 'Symphony of Psalms'; Stravinsky's Psalm on Psalm Singing*, „The New York Times”, [online:] <https://www.nytimes.com/2003/05/11/arts/music-tuning-up-symphony-of-psalms-stravinsky-s-psalm-on-psalm-singing.html> [9.02.2023].
- Wielecki Tadeusz, komentarz [w:] *Warszawska Jesień 2004: 47. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej: 17–25 września 2004*, książka programowa, red. Beata Bolesławska-Lewandowska, Elżbieta Szczepańska-Lange, Warszawa 2004.

Związki międzytekstowe w *Symfonii hymnów* Rafała Augustyna

Streszczenie

Twórczość Rafała Augustyna cechuje bogactwo powiązań międzytekstowych. Intertekstualność stanowi *differentia specifica* jego muzyki. Kompozytor ma łatwość dokonywania stylizacji, często posługuje się skojarzeniami, aluzją, groteską, wprowadza cytaty pochodzące z twórczości innych kompozytorów. Jego muzyka, zwłaszcza wokalnie-instrumentalna, pełna jest sensów i znaczeń. Augustyn, będąc polonistą z wykształcenia, bardzo starannie dobiera teksty swoich utworów. Tak też jest w *Symfonii hymnów*, będącej przedmiotem analizy w niniejszym artykule. Kompozytor wykorzystał w niej teksty pochodzące z różnych epok (od antyku po wiek XX), które zaprezentował w językach oryginalnych (starożytnych, romańskich i w języku angielskim). Teksty są podporządkowane przyjętej koncepcji architektonicznej dzieła. Łączy je tematyka światła.

Badając utwór pod kątem powiązań intertekstualnych i intersemiotycznych, autorka posługuje się wskazówkami metodologicznymi Ryszarda Nycza. Zwraca uwagę na trzy relacje: tekst–tekst, tekst–gatunek, styl, tradycja, a także tekst–kultura. W swojej monumentalnej symfonii Augustyn podejmuje dialog z tradycją. Jest to rodzaj rekapitulacji muzyki przełomu XIX i XX wieku. W omawianym dziele mamy do czynienia z koegzystencją tego, co nowe (*novum*), z tym, co dawne (*datum*), a także tego, co odmienne, z tym, co własne.

Intertextual Relationships in *Symphony of Hymns* by Rafał Augustyn

Summary

What is characteristic of Rafał Augustyn's output is the wealth of intertextual connections. Intertextuality is the *differentia specifica* of his music. The composer has the ease of stylisation, he often uses associations, allusions, grotesques, and introduces quotes from works of other composers. His music, especially vocal-and-instrumental, is full of senses and meanings. Augustyn, being a Polish philologist by education, selects the texts for his works very carefully. This is also true in the case of the *Symphony of Hymns*, which is analysed in the

article. Augustyn has used texts from various epochs (from antiquity to the 20th century), which are presented in the original languages (ancient, Romance and English). These texts serve the architectural concept of the work. They share a theme, which is light.

When examining the work in terms of intertextual and intersemiotic connections, the author uses the methodological approach of Ryszard Nycz and focuses on three types of relations: text–text, text–genre, style, tradition, as well as text–culture. In his monumental symphony, Augustyn undertakes a dialogue with tradition. It is a kind of recapitulation of music from the turn of the 20th century. In the work, we can observe the coexistence of what is new (*novum*) with what is old (*datum*), and what is different with what is appropriated.

ALEKSANDRA FERENC

Studia magisterskie z zakresu teorii muzyki w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu ukończyła z wyróżnieniem, broniąc pracy pt. *Symfonie Agaty Zubel – przemiany gatunku*, za którą otrzymała nagrodę dla najlepszych absolwentów „Najlepszy Dyplom Roku” w ramach programu Samorządu Województwa Dolnośląskiego. Ukończyła filologię angielską na Uniwersytecie Wrocławskim. Aktualnie jest studentką studiów doktoranckich w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, gdzie pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Granat-Janki przygotowuje pracę doktorską z zakresu teorii muzyki.

Publikuje artykuły naukowe w czasopismach i monografiach zbiorowych w Polsce i za granicą (m.in. „Teoria Muzyki”, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ”, „Musical Analysis. Historia – Theoria – Praxis”, „Principles of Music Composing”). Bierze czynny udział w ogólnopolskich i międzynarodowych konferencjach naukowych. Została zaproszona do wygłoszenia wykładu gościnnego dla studentów Hochschule für Musik Franz Liszt w Weimarze pt. *Reinterpretation of the Symphony Genre in Agata Zubel's Oeuvre* [Reinterpretacja gatunku symfonii w twórczości Agaty Zubel]. Prowadziła w charakterze konferansjera wiele wydarzeń kulturalnych, m.in. koncerty odbywające się w ramach Chińsko-Europejskiego Festiwalu Kultury i Sztuki.

W kręgu jej zainteresowań znajduje się śląska kultura muzyczna, a zwłaszcza twórczość kompozytorów środowiska wrocławskiego; szczególnie takie zagadnienia, jak przemiany gatunków i sposób ich interpretowania przez współczesnych kompozytorów, związki muzyki z innymi dziedzinami sztuki i nauki (filozofią, estetyką, socjologią, literaturą), zagadnienia intertekstualności oraz relacji intersemiotycznych w dziele muzycznym.

She completed her master's studies in the field of music theory with honours at the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław, defending her thesis entitled *Symfonie Agaty Zubel – przemiany gatunku* [Symphonies of Agata Zubel – changes of the genre], for which she received the Best Diploma of the Year award for the best

graduates as part of the Lower Silesian Voivodeship Self-Government programme. She also graduated in English philology from the University of Wrocław.

She has published scholarly articles in journals and collective monographs in Poland and abroad (including *Teoria Muzyki*, *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*, *Musical Analysis. Historia – Theoria – Praxis*, *Principles of Music Composing*). She actively participates in national and international scholarly conferences. She was invited to give a guest lecture for students of the University of Music Franz Liszt in Weimar, entitled 'Reinterpretation of the Symphony Genre in Agata Zubel's Oeuvre'. As a concert speaker, she has compered many cultural events, including concerts taking place as part of the China-Europe International Culture and Art Festival.

Her interests include Silesian musical culture, in particular the oeuvre of Wrocław-based composers; especially issues such as changes of genres and the way they are interpreted by contemporary composers, the relationship between music and other fields of art and science (philosophy, aesthetics, sociology, literature), issues of intertextuality and intersemiotic relations in a musical work.

6.

Instrumenty muzyczne
Musical Instruments

ZBIGNIEW JERZY PRZEREMBSKI

Uniwersytet Wrocławski

Instrumentarium muzyczne w niepisanej tradycji kulturowej Śląska

W nurcie niepisanej tradycji muzycznej repertuar i styl wykonawczy uczeń poznaje bezpośrednio, przez pokaz mistrza (nauczyciela), właściwie bez pomocy zapisów nutowych (choć współcześnie od tej zasady zdarzają się odstępstwa). Zasadniczo jest to przekaz międzypokoleniowy, w którym uczestniczy, w mniejszym lub większym stopniu, środowisko społeczne adepta sztuki muzycznej (rodzina, sąsiedzi – od czego również bywają obecnie wyjątki).

W czasach prehistorycznych, w średniowieczu i w epoce nowożytnej niepisany nurt muzyczny obejmował swym zasięgiem, choć w różnym stopniu, wszystkie główne stany i środowiska społeczne. W XIX wieku ograniczył się w znacznej mierze do stanu chłopskiego, co znalazło odzwierciedlenie w nazwie „muzyka ludowa”. Mieściła się w nim zarówno muzyka *sensu stricto*, jak i tzw. antymuzyka, towarzysząca obrzędom i zwyczajom¹.

Omawiany nurt rozwijał się również w regionie Śląska, który w niniejszym artykule rozumiany jest w szerokim zakresie, bez uwzględniania historycznych podziałów na Dolny i Górny Śląsk, Śląsk Opolski i Cieszyński oraz Beskid Śląski. Tradycyjni muzykanci grali na ogół na instrumentach samorodnych, które sami dla siebie tworzyli, zgodnie z lokalną tradycją. Jednak w wypadku Śląska, regionu zaawansowanego cywilizacyjnie i kulturowo, nierzadko grano na instrumentach wykonanych przez zawodowych wytwórców, a w późniejszych czasach (głównie od XIX wieku) także produkowanych manufakturowo czy fabrycznie, co dotyczyło przede wszystkim chordofonów i aerofonów. Instrumentami własnego

¹ Z.J. Przerembski, *Antymuzyka i antyinstrumenty w tradycji kulturowej Polski*, „Muzyka” 2021, t. 66, nr 2, s. 121–140.

wyrobu pozostały antyinstrumenty – okazjonalne, proste instrumenty, narzędzia dźwiękowe, zazwyczaj wykonywane z przypadkowych, zbędnych w gospodarstwie materiałów².

Najstarsze instrumenty czy narzędzia dźwiękowe łączące się ze śląską kulturą pochodzą z czasów prehistorycznych, przynależą do kultury łużyckiej i okresu halsztackiego (od 1200 do 480–450 lat p.n.e.). Znalezione je na pograniczu śląsko-małopolskim podczas wykopaliisk archeologicznych w Przeczycach pod Będzinem, jak również w środkowym dorzeczu Odry, w okolicach Sobótki i we Wrocławiu. Są to różnego rodzaju aerofony, na ogół ceramiczne flety naczyniowe o kształtach zomorficznych (często ptaków), a także ceramiczne grzechotki. Na szczególną uwagę zasługują kościane, dziewięciopiszczalkowe multanki, dysponujące skalą pentatoniczną (anhemitoniczną), nierzadką w śląskiej muzyce ludowej³.

Również późniejsze, średniowieczne już instrumenty zostały znalezione przez archeologów. Pochodzą z Opola, Nysy, Wrocławia (Ostrów Tumski) i z okolic Sobótki. Są to różnego rodzaju piszczałki, kościane i drewniane (w tym typowa dla średniowiecza jednoręczna, o trzech otworach palcowych, ale także ośmiotworowa, o chromatycznej skali dźwiękowej i szerokim ambitus, oraz multanki)⁴. Odnaleziono również chordofony (w tym tzw. liry północnoeuropejskie, dwustrunowe i trzystrunowe) oraz idiofony – tarła, kołatki, dzwonki. Instrumenty te zachowały się w całości lub częściowo, także w postaci przygotowanych do wyrobu prefabrykatów. Niektóre z nich mogły służyć celom rytualnym (np. związanym z magią, w tym łowiecką czy miłosną) lub apotropaicznym (do wszczynania obrzędowej wrzawy), pełniły też funkcję rytmiczną (np. podczas tańca)⁵.

² *Ibidem*.

³ B. Gediga, *Gliniane ptaszki w kulturze łużyckiej na Śląsku*, [w:] *Ślęza I. Zeszyt wydany z okazji obchodu Dni Ślęży, 21–29 VI 1958*, red. H. Cehak-Hołubowiczowa, „Zeszyty Naukowe”, nr 14, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 1958, s. 41–64; E. Szydłowska, *Cmentarzysko kultury łużyckiej w Przeczycach, pow. Zawiercie. Omówienie materiałów*, katalog wystawy, Bytom 1962, s. 8–9, rys. 13, 15; E. Szydłowska, *Cmentarzysko w Przeczycach*, „Z Otchłani Wieków” 1963, nr 3, s. 106–107; E. Szydłowska, W. Kamiński, *L'instrument de musique de la culture lusacienne trouvé à Przeczycze, district Zawiercie*, „Archeologia Polona” 1965, t. 8, s. 131–148; A. Dygacz, *Rzeka Odra w polskiej pieśni ludowej. Studium folklorystyczne*, „Zeszyt Naukowy”, nr 8, Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Katowicach, Katowice 1966, s. 33–34; W. Kamiński, *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich. Zarys problematyki rozwojowej*, Kraków 1971, s. 29–31; W. Węgrzyn-Klisowska, *Muzyka w dawnym Wrocławiu*, Wrocław 1987, s. 13.

⁴ A. Tamboer, *Dźwięki z przeszłości. Archeologiczne instrumenty muzyczne na przestrzeni wieków. Wystawa prezentowana w Muzeum Instrumentów Muzycznych, maj–wrzesień 2000*, tłum. J. Laskowska-Kurkiewicz, Poznań 2000, s. 16–17.

⁵ W. Hołubowicz, *Opole w wiekach X–XII*, Katowice 1956, s. 298–299, 335–336; W. Hołubowicz, L. Pietkiewicz, „Skrzypce polskie” z XI w. z badań w Opolu, „Archeologia Śląska” 1959, t. 2, s. 191–198, tabl. XIII (s. 254); K.W. Heckowa, *Pod znakiem świętego słońca. Dawne wierzenia śląskie*, Wrocław 1961, s. 52; A. Dygacz, *op. cit.*, s. 34, 36, 38; J. Gilewska,

O śląskim instrumentarium świadczą również źródła ikonograficzne. Należą do nich powstałe na przełomie XV i XVI wieku kamienne rzeźby zdobiące wsporniki wykuszów i fryzy gzymsowe oraz malowidła, jakimi ozdobiono południową fasadę ratusza we Wrocławiu, a także niezachowany Dom Wagi na rynku i, również niezachowane, wnętrza Piwnicy Świdnickiej (winiarni, piwiarni, restauracji działającej już od ostatniej ćwierci XIII wieku). Przedstawiają one muzykantów, w których rękach widzimy instrumenty ówczesnej praktyki wykonawczej, związane zarówno z niepisaniem, jak i z pisaniem nurtem kultury muzycznej. Są to: dudy, szałamaja, krzywuła, piszczałka wargowa, róg, trąbka naturalna, fidel, wiola, lutnia, psalterium, bęben. Oprócz pojedynczych muzykantów, z których każdy gra na jednym instrumencie, ukazane zostały również postaci muzykujące jednocześnie na dwóch instrumentach – jednoręcznej piszczałce i małym bębnie, co było charakterystyczne dla średniowiecza. Nie brakuje kapel, liczących od dwóch do czterech instrumentalistów. Łącznie ratuszowe dekoracje ukazują 28 muzykantów oraz 32 instrumenty (włączając w to trzy „grające” na dudach niedźwiedzie) i wiążą się z różnymi kontekstami społecznymi. Kilkakrotnie przedstawiono różnego rodzaju dudy – jednogłosowe (typu *Platerspiel*), dwugłosowe i trzygłosowe. Grają na nich muzykanci, trefniś, a nawet niedźwiedź. Badacze zwracają uwagę na realistyczne ukazanie dud i dudziarzy, sugerują ich miejscowe pochodzenie⁶. Wydaje się jednak, że są to dudy typu zachodnioeuropejskiego. Symboliczną wymowę mają wspomniane przedstawienia niedźwiedzi z dudami, do których trzeba dołączyć prawdopodobnie szesnastowieczną, kamienną rzeźbę tego zwierzęcia z trzygłosowymi dudami, niegdyś umieszczoną w którejś z wrocławskich karczem (być może w oberży Pod Niedźwiedziem) lub w którejś z mieszczańskich kamienic, a po drugiej wojnie światowej w holu wrocławskiego ratusza, obecnie zaś znajdującą się we wnętrzu przy schodach prowadzących do Piwnicy Świdnickiej⁷.

W późnośredniowiecznym Wrocławiu, Wrocław 1967, s. 93; W. Kamiński, *op. cit.*, s. 36–38. il. 27–29; W. Węgrzyn-Klisowska, *op. cit.*, s. 12–14; M. Rychły, *O XI-wiecznych instrumentach muzycznych ze słowiańskiej osady w Opolu*, „Muzyka” 1987, t. 32, nr 4, s. 65–74; D. Popławska, *Średniowieczne instrumenty strunowe na ziemiach Polski, Czech i Rusi*, Warszawa 1996, s. 16; L. Bielawski, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Warszawa 1999, s. 106–107; A. Tamboer, *op. cit.*, s. 44; Z.J. Przerembski, *The muzykant as a product of nature and of culture*, „Interdisciplinary Studies in Musicology” 2009, nr 8: *Music between nature and culture*, s. 134–135; Z.J. Przerembski, *Antymuzyka i antyinstrumenty...*, s. 121–140.

⁶ M. Zlat, *Ratusz wrocławski*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 116; A. Dygacz, *op. cit.*, s. 38; J. Majchrzak, *Polska pieśń ludowa na Dolnym Śląsku*, Warszawa–Wrocław 1983, s. 66.

⁷ A. Chybiński, *Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu*, „Prace i Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne” 1924, t. 3, cz. 3, s. 104, i odbitka; R. Stein, *Der Schweidnitzer Keller im Rathaus zu Breslau. Ein ehrwürdiger Spiegel von Alt-Breslauer Geschichte und heiterer Kunst, von behaglichen Genuss und gemütvollem Leben*, Breslau 1941, s. 265;

Źródła ikonograficzne ukazują też dudowe kapele (o składzie obejmującym dudy i szałamaję lub dudy i skrzypce) grające na wrocławskim rynku (po jego zachodniej stronie, zwanej Targiem Wełny) jeszcze w połowie XVIII wieku. Widzimy je na pochodzącej z około 1745 roku ilustracji (wykonanej techniką temperową) ze sztambucha Johanna Georga Wangnera, wrocławskiego malarza miniaturzysty, a także na rysunku innego wrocławskiego artysty – Friedricha Bernharda Wernera (wydanym około 1760 roku jako kolorowana akwaforta przez Georga Balthasara Probsta, pod tytułem *Prospect einer Seiten von dem Ring oder Platz*). Tego rodzaju twórczość plastyczna nierzadko realistycznie odzwierciedla rzeczywistość⁸.

Rzadsze są informacje o tradycyjnych instrumentach i muzykantach z innych stron Śląska. Być może odnosi się do nich miedzioryt (sygnowany inicjałami „G.R.”) zdobiący kartę przedtytułową drugiej części podręcznika muzycznego Wolfganga Caspara Printza zatytułowanej *Phrynys Mytilenaeus...*, z 1677 roku⁹. Muzykantów oznaczono literami, których znaczenie wyjaśniono w legendzie następująco: „A. Pfeif-hans. B. Centrum. C. Bockmerten. D. Leyermatzs. E. Schergeiger. F. Iean-Tambour”. Z wyobrażenia plastycznego i z podpisu wynika, że ten stosunkowo duży i nietypowy skład tworzą: piszczałka (zapewne szałamaja), skrzypce, nadymane mechanicznie (mieszkiem) dudy (w rodzaju kozła), lira korbowa (nietypowa – o walcowatym korpusie), basy oraz dwumembranowy bęben. Pierwszą część traktatu Printza, zatytułowaną *Phrynys oder Satyrischer Componist...*, wydaną w 1676 roku¹⁰, zdobi miedziorytniczy frontyspis z symboliczną, mitologizowaną

A. Dygacz, *op. cit.*, s. 38, 39–40, 42; M. Zlat, *op. cit.*, s. 22–30, 92, 114, 115, 116, 119–120; D. Popławska, *Przedstawienia instrumentów muzycznych w kamiennej rzeźbie na Dolnym Śląsku do początku XVI wieku*, „Muzyka” 1997, t. 42, nr 3, s. 89, 90, 91, 97; J. Majchrzak, *op. cit.*, s. 66, 68–69, 74, 75, 77–78; Z.J. Przerembski, *Dudy. Dzieje instrumentu w kulturze staropolskiej*, Warszawa 2006, s. 277–324.

⁸ *Vide*: K. Masner, *Die schlesischen Stammbücher und ihre künstlerische Ausschmückung*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. Zeitschrift des Schlesischen Altertumsvereins. Neue Folge. Jahrbuch des Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer” 1907, Bd. 4, s. 155; G. Salmen, W. Salmen, *Bilder zur Musikgeschichte Ostmitteleuropas*, Kassel–Basel–London–New York 1992, s. 204.

⁹ W.C. Printz, *Wolffgang, Caspar Printzens / von Waldthurn / aus der Ober-Pfaltz / Reichs-Grafl. Promnitzschen Directoris Musices und Cantoris zu Sorau / Phrynys Mytilenaeus, Oder Ander Theil / Des Satyrischen Componistens, Das ist: Fernere Fortsetzung der Musicalischen Reise-Beschreibung, vermittelt / welcher alle und jede Fehler der ungelehrten Componisten höfflich vorgestellt / und darneben die wahre Wissenschaft der Music, auch sonderbare Vortheil und Kunstgriffe / so einem Componisten nützlich und nothig / aus guten und wahren Gründen gelehret werden. Denen Cantoribus, Organisten und Kunst-Pfeiffern zu beliebigen Gefallen ans Liecht gegeben*, Sagan 1677; A. Kolbuszewska, *Przy wtórze cytry i przy dźwięku harfy*, [w:] *Musica sacra. Motywy muzyczne w sztuce śląskiej XIII–XVIII w.*, katalog wystawy, oprac. M. Zduniak et al., Wrocław 1997, s. 119.

¹⁰ W.C. Printz, *Wolffgang, Caspar Printzens / von Waldthurn / aus der Ober-Pfaltz / Reichs-Grafl. Promnitzschen Directoris Musices und Cantoris zu Sorau / Phrynys oder Satyrischer Componist*,

sceną ukazującą leżącego na ziemi trzygłosowego kozła (rodzaj dud), przekłuwanego dzidą przez satyra, oraz szalamaję i multanki w rękach bożka Pana¹¹. Warto przypomnieć, że Printz (związany z dworem hrabiów von Promnitz w Żarach na Łęczycach Dolnych – od 1662 roku jako dyrektor muzyki, kantor i nadworny kompozytor, od 1682 roku już jako kapelmistrz) pochodził z bawarskiego Górnego Palatynatu, gdzie prawdopodobnie grano na kojarzonych z Polską instrumentach typu *Bock*¹².

Używane na Śląsku instrumenty muzyczne są także wymieniane w historycznych źródłach pisanych. Znajdujemy w nich informację o przebywającym w tym regionie w 1501 roku królewiczu Zygmuncie (późniejszym królu Polski Zygmuncie I Starym). We wrocławskiej gospodzie przygrywali mu podczas obiadów i wieczerzy miejscowi „gęślarze, lutniści, piszczkowie z bębnami, organiści z pozytywkami”¹³.

Duży udział w życiu muzycznym Wrocławia i Śląska mieli wędrowni śpiewacy i muzykanci, należący nierzadko do tzw. ludzi gościńca¹⁴ (do których zaliczali się, oprócz śpiewaków i muzyków, także aktorzy, tancerze i kuglarze). Nieliczni byli natomiast zamieszkali we Wrocławiu półprofesjonalni muzykanci, należący do bractw muzycznych (zblizonych do cechu). Ich obecność została potwierdzona źródłowo już w 1487 roku – w XV wieku było ich od czterech do sześciu¹⁵.

Wspominane już dudy miały duże znaczenie w tradycyjnym nurcie muzycznym średniowiecznego i nowożytnego Śląska (podobnie jak i w innych częściach Europy). Instrument ten odnotowuje nie tylko ikonografia, ale też różnego rodzaju źródła pisane, w tym spisy poborowe¹⁶ czy katastry. Źródło tego drugiego typu zachowało się w Kotlinie Kłodzkiej, a konkretnie w Kłodzku. Chodzi o spisy ludności z 1688 i 1734 roku w księgach miejskich Kłodzka, z których wynika, że w mieście tym grano na dudach co najmniej od ostatniej ćwierci XVII wieku do pierwszych

Welcher Vermittelst einer Satyrischen Geschicht alle und iede Fehler / der ungelehrten / selbge-wachsenen / ungeschickten und unverständigen Componisten höfflich darstellt / und darneben lehret / wie ein Musicalisches Stück rein / ohne Fehler und nach dem rechten Grunde zu componiren und zu setzen sey: Dessen Erster Theil enthält Synopsin Musices Poeticae, oder Eine kurtze Einleitung zur Kunst nach dem rechten Grunde zu componiren. Denen Cantoribus, Organisten und Kunst-Pfeiffern zu beliebigen Gefallen aufgesetzt / und ans Licht gegeben, Quedlinburg 1676.

¹¹ A. Kolbuszewska, *op. cit.*, s. 118.

¹² *Vide* Z.J. Przerembski, *Dudy...*, s. 388–400.

¹³ A. Pawiński, *Młode lata Zygmunta Starego*, „Ateneum” 1892, t. 1, s. 315; A. Dygacz, *op. cit.*, s. 52.

¹⁴ B. Baranowski, *Ludzie gościńca w XVII–XVIII w.*, Łódź 1986, s. 6.

¹⁵ W. Węgrzyn-Klisowska, *op. cit.*, s. 63.

¹⁶ We wschodniej części Śląska, znajdującej się w granicach Rzeczypospolitej (księstwa: oświęcimskie, zatorskie i siewierskie), tradycyjni muzycy od ostatniej ćwierci XVI w. byli opodatkowani – *vide* Z.J. Przerembski, *Dudy...*, s. 64–68, 264–266.

dekad XVIII stulecia. Dudziarze byli zorganizowani na sposób cechowy (dudziarze miejsy dzielili się na mistrzów i czeladników)¹⁷.

Tradycyjną praktykę muzyczną opisują także źródła należące do literatury pięknej, w tym folklorystyczne, jak ludowe legendy. Można je znaleźć w zbiorze *Neue Fabeln oder Moralische Gedichte, der deutschen Jugend zu einem erbaulichen Zeitvertreibe aufgesetzt von Daniel Stoppen, aus Hirschberg in Schlesien*¹⁸. Warto też wymienić opowiadanie o dudziarzu z Nysy zamieszczone w książce Ottona von Grabena zum Steina *Monathliche Unterredungen Von dem Reiche der Geister [...] zwischen Andrenio und Pnevmatophilo*¹⁹.

O muzyce tradycyjnej na Śląsku, a także w Małopolsce i w środkowych Morawach (reprezentowanych przez grupę etniczną Hanaków), można również przeczytać w liście Georga Philippa Telemanna do Johanna Matthesona z 14 września 1718 roku (z tzw. pierwszej autobiografii). Ten znakomity kompozytor w latach 1704–1708 był kapelmistrzem na dworze hrabiów von Promnitz w Żarach i w Pszczynie²⁰. Komplementując pomysły artystyczne muzykantów grających w karczmach, podał, że grają w kapeli o składzie: skrzypce (strojone tercję wyżej), dudy, puzon kwintowy i regał. Wspomniał też o kapeli tworzonej przez 36 dud i 8 skrzypiec²¹. Pół wieku później (28 kwietnia 1768 roku) w Pszczynie uroczystości przejęcia dóbr przez księcia Fryderyka Erdmanna Anhalta uświetniała kapela dworska, ale także muzyka dudowa wtórująca tańcom, choć rozbrzmiewająca w zagrodzie dla źrebiąt²².

Od XIX wieku śląska praktyka instrumentalna związana z niepisaną tradycją muzyczną została ograniczona już prawie wyłącznie do stanu chłopskiego i środowiska wiejskiego, jako tzw. muzyka ludowa. Do tańca przygrywały na Śląsku kapele w składzie: pierwsze i drugie skrzypce, klarnet, trąbka, kontrabas, czasem też flet lub puzon. Popularnością cieszyły się zespoły złożone z instrumentów dętych blaszanych: trąbek,

¹⁷ W. Dziewulski, *Kłodzko i jego ludność w świetle spisów mieszkańców z lat 1688 i 1734*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Opolu”, seria B: „Studia i Rozprawy”, t. 12, Opole 1965, s. 95, 100, 182.

¹⁸ D. Stoppen, *Neue Fabeln oder Moralische Gedichte, der deutschen Jugend zu einem erbaulichen Zeitvertreibe aufgesetzt von Daniel Stoppen, aus Hirschberg in Schlesien, Mitglieder der deutschen Gesellschaft in Leipzig*, Bd. 1, Breslau 1738, s. 46–50; E.E. Schmidt, *Vom singenden Dudelsack. Sagen, Märchen und kuriose Geschichten rund um ein europäisches Volksmusikinstrument*, Balingen 2005, s. 160.

¹⁹ O. von Graben zum Stein, *Monathliche Unterredungen Von dem Reiche der Geister [...] zwischen Andrenio und Pnevmatophilo*, Bd.1, Stück 3, Leipzig 1731, s. 247–251; E.E. Schmidt, *op. cit.*, s. 46–49.

²⁰ G.Ph. Telemann, *Autobiografie: 1718, 1729, 1740*, tłum. J. Prokopiuk, red. J. Ziemiński, Pszczyna 1994, s. 16.

²¹ *Ibidem*, s. 33–34.

²² J. Polak, *Poczet panów i książąt pszczyńskich, cz. 2: Od Fryderyka Erdmanna Anhalta do Jana Henryka XV Hochberga*, Pszczyna 2007, s. 11; J. Kruczek, *Z dziejów muzycznych panów i książąt pszczyńskich. Od Promnitzów do Hochbergów*, Pszczyna 2009, s. 25.

kornetów, sakshornów (tenorowych), tub, często rozbudowywane o klarnety oraz dwumembranowy bęben (a nawet cały zestaw perkusyjny). Zespoły takie rozpowszechnione były także w Beskidzie Śląskim (Brenna, Wisła), a na Śląsku Opolskim w zasadzie wyparły dawne kapele złożone tylko z instrumentów smyczkowych (skrzypiec i basów).

W Beskidzie Śląskim przetrwały dawne instrumenty pasterskie. Należą do nich długie (liczące 3,5, a nawet przeszło 4 m) drewniane trąby zwane tu trombitami, drewniane rogi (żłobione w pniach i gałęziach drzew), piszczałki bez otworów bocznych, nazywane postnymi lub wielkopostnymi – ich odmianą jest piszczałka sałasznikowa, niezachowana do naszych czasów, ale zrekonstruowana przez ludowych twórców. Na Dolnym Śląsku trąby pasterskie były często wykonywane z długich drewnianych klepek (łączonych techniką bednarską), na Śląsku Opolskim używano niekiedy trąb szklanych (wykonywanych w hutach szkła).

Tradycyjna kapela śląskich górali składa się ze skrzypiec i dud (zwanych gajdami). Grywano niegdyś na Śląsku na cymbałach, na Dolnym Śląsku na diabelskich skrzypcach (w roli instrumentu perkusyjnego w kapeli). Na Śląsku Opolskim diabelskich skrzypiec używano jako instrumentu obrzędowego. Jeszcze we współczesnych czasach można było usłyszeć różnego typu piszczałki czy drumlę (znaną głównie ze Śląska Cieszyńskiego, gdzie nosiła nazwę bromble). Do dziś na Śląsku wytwarza się ludowe instrumenty muzyczne, zwłaszcza w Beskidzie Śląskim. Wytwórcy są też często muzykami, a nawet multiinstrumentalistami, co stanowi typową cechę kultury ludowej. Spośród nich trzeba wymienić Ferdynanda Suchego z Ustronia, Jana Kawuloka i Zbigniewa Wałacha z Istebnej czy Norberta Klemana z Opola. Folklor muzyczny oraz wytwórstwo ludowych instrumentów podtrzymuje i ożywia Regionalny Ośrodek Kultury w Bielsku-Białej, m.in. przez organizowanie Konkursów na Budowę Instrumentów Ludowych (trzeci odbył się w 2022 roku).

Dla Górnego Śląska specyficzne były orkiestry dęte działające przy kopalniach. Górnicy wykazywali bowiem zamiłowanie do gry, a nawet do budowy instrumentów muzycznych. Dużą część repertuaru i instrumentów przejęli z kultury ludowej. Zasadniczo folklor górniczy zaliczany jest do folkloru miejskiego. Zainteresowaniem (tak w sensie gry, jak i w zakresie budowy) cieszyły się także bardziej złożone instrumenty, często nieludowego pochodzenia: gitary, mandoliny, cytry, harmonie guzikowe i stolickowe. Instrumenty te budowali nierzadko bezrobotni górnicy, grywali na nich na podwórkach, targowiskach, odpustach. Tego typu sytuacje wykonawcze obejmowały głównie repertuar charakterystyczny dla muzyki przedmieść. Obok piosenek o rytmice walca czy krakowiaka śpiewano modne szlagiery w rytmie tanga czy fokstrota, ballady opisujące aktualne wydarzenia kryminalne, włoskie serenady miłosne czy nawet uproszczone wersje popularnych arii operetkowych i operowych. Na Śląsku rozwinął się też w pewnej mierze hutniczy folklor muzyczny, w tym folklor hutników szkła²³.

²³ A. Dygacz, *Folklor muzyczny polskich hutników szkła*, „Literatura Ludowa” 1972, nr 4–5, s. 21–52.

Podsumowując, należy podkreślić, że specyfika kulturowa Śląska, jego wczesne uprzemysłowienie, urbanizacja, wysoki poziom cywilizacyjny nie pozostały bez wpływu na nurt niepisanej tradycji muzycznej, w tym na instrumentarium. W porównaniu z innymi regionami Polski częstsze są tu wzmianki źródłowe na ten temat z czasów średniowiecznych i nowożytnych. Od XIX wieku w muzyce ludowej następowały stosunkowo szybkie zmiany w instrumentarium – rozpowszechniały się instrumenty produkcji manufakturowej i fabrycznej, orkiestry dęte, co prowadziło do zaniku tradycyjnych kapel smyczkowych. Rozwój kopalnictwa i przemysłu przyczynił się do wykształcenia się folkloru miejskiego – górniczego i hutniczego.

Bibliografia

- Baranowski Bogdan, *Ludzie gościńca w XVII–XVIII w.*, Łódź 1986.
- Bielawski Ludwik, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Warszawa 1999.
- Chybiński Adolf, *Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu*, „Prace i Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne” 1924, t. 3, cz. 3 i odbitka (reedycja: *idem, O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych*, przyg. do druku Ludwik Bielawski, Kraków 1961).
- Dygacz Adolf, *Rzeka Odra w polskiej pieśni ludowej. Studium folklorystyczne*, „Zeszyt Naukowy”, nr 8, Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Katowicach, Katowice 1966.
- Dygacz Adolf, *Folklor muzyczny polskich hutników szkła*, „Literatura Ludowa” 1972, nr 4–5.
- Dziewulski Władysław, *Kłodzko i jego ludność w świetle spisów mieszkańców z lat 1688 i 1734*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Opolu”, seria B: „Studia i Rozprawy”, t. 12, Opole 1965.
- Gediga Bogusław, *Gliniane ptaszki w kulturze tużyckiej na Śląsku*, [w:] *Ślęza I. Zeszyt wydany z okazji obchodu Dni Ślęży, 21–29 VI 1958*, red. Helena Cehak-Hołubowiczowa, „Zeszyty Naukowe”, nr 14, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 1958.
- Gilewska Janina, *W późnośredniowiecznym Wrocławiu*, Wrocław 1967.
- Graben zum Stein Otto von, *Monatliche Unterredungen Von dem Reiche der Geister [...] zwischen Andrenio und Pnevmatophilo*, Bd. 1, Stück 3, Leipzig 1731.
- Heckowa Kazimiera Wanda, *Pod znakiem świętego słońca. Dawne wierzenia śląskie*, Wrocław 1961.
- Hołubowicz Włodzimierz, *Opole w wiekach X–XII*, Katowice 1956.
- Hołubowicz Włodzimierz, Pietkiewicz Leon, „Skrzypce polskie” z XI w. z badań w Opolu, „Archeologia Śląska” 1959, t. 2.
- Kamiński Włodzimierz, *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich. Zarys problematyki rozwojowej*, Kraków 1971.
- Kolbuszewska Aniela, *Przy wtórze cytry i przy dźwięku harfy*, [w:] *Musica sacra. Motywy muzyczne w sztuce śląskiej XIII–XVIII w.*, katalog wystawy, oprac. Maria Zduniak et al., Wrocław 1997.
- Kruczek Jan, *Z dziejów muzycznych panów i książąt pszczyńskich. Od Promnitzów do Hochbergów*, Pszczyzna 2009.
- Majchrzak Józef, *Polska pieśń ludowa na Dolnym Śląsku*, Warszawa–Wrocław 1983.

- Masner Karl, *Die schlesischen Stammbücher und ihre künstlerische Ausschmückung*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. Zeitschrift des Schlesischen Altertumsvereins. Neue Folge. Jahrbuch des Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer” 1907, Bd. 4.
- Mattheson Johann, *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler &c. Leben, Wercke, Verdienste &c. erscheinen sollen. Zum fernern Ausbau angegeben von Mattheson*, Hamburg 1740.
- Pawiński Adolf, *Młode lata Zygmunta Starego*, „Ateneum” 1892, t. 1.
- Polak Jerzy, *Poczet panów i książąt pszczyńskich, cz. 2: Od Fryderyka Erdmanna Anhalta do Jana Henryka XV Hochberga*, Pszczyna 2007.
- Popławska Dorota, *Średniowieczne instrumenty strunowe na ziemiach Polski, Czech i Rusi*, Warszawa 1996.
- Popławska Dorota, *Przedstawienia instrumentów muzycznych w kamiennej rzeźbie na Dolnym Śląsku do początku XVI wieku*, „Muzyka” 1997, t. 42, nr 3.
- Printz Wolfgang Caspar, *Caspar Printzens / von Waldthurn / aus der Ober-Pfaltz / Reichs-Gräff. Promnitzschen Directoris Musices und Cantoris zu Sorau / Phrynis oder Satyrischer Componist, Welcher Vermittelst einer Satyrischen Geschicht alle und iede Fehler / der ungelehrten / selbge wachsenen / ungeschickten und unverständigen Componisten höfflich darstellt / und darneben lehret / wie ein Musicalisches Stück rein / ohne Fehler und nach dem rechten Grunde zu componiren und zu setzen sey: Dessen Erster Theil enthält Synopsin Musices Poeticae, oder Eine kurtze Einleitung zur Kunst nach dem rechten Grunde zu componiren. Denen Cantoribus, Organisten und Kunst-Pfeiffern zu beliebigen Gefallen aufgesetzt / und ans Licht gegeben*, Quedlinburg 1676.
- Printz Wolfgang Caspar, *Caspar Printzens / von Waldthurn / aus der Ober-Pfaltz / Reichs-Gräff. Promnitzschen Directoris Musices und Cantoris zu Sorau / Phrynis Mytilenaeus, Oder Ander Theil / Des Satyrischen Componistens, Das ist: Fernere Fortsetzung der Musicalischen Reise-Beschreibung, vermittelt / welcher alle und jede Fehler der ungelehrten Componisten höfflich vorgestellt / und darneben die wahre Wissenschaft der Music, auch sonderbare Vortheil und Kunstgriffe / so einem Componisten nützlich und nothig / aus guten und wahren Gründen gelehret werden. Denen Cantoribus, Organisten und Kunst-Pfeiffern zu beliebigen Gefallen ans Liecht gegeben*, Sagan 1677.
- Przeremski Zbigniew Jerzy, *Dudy. Dzieje instrumentu w kulturze staropolskiej*, Warszawa 2006.
- Przeremski Zbigniew Jerzy, *The muzykant as a product of nature and of culture*, „Interdisciplinary Studies in Musicology” 2009, nr 8: *Music between nature and culture*.
- Przeremski Zbigniew Jerzy, *Antymuzyka i antyinstrumenty w tradycji kulturowej Polski*, „Muzyka” 2021, t. 66, nr 2.
- Rychły Maciej, *O XI-wiecznych instrumentach muzycznych ze słowiańskiej osady w Opolu*, „Muzyka” 1987, t. 32, nr 4.
- Salmen Gabriele, Salmen Walter, *Bilder zur Musikgeschichte Ostmitteleuropas*, Kassel–Basel–London–New York 1992.
- Schmidt Ernst Eugen, *Vom singenden Dudelsack. Sagen, Märchen und kuriose Geschichten rund um ein europäisches Volksmusikinstrument*, Balingen 2005.
- Stein Rudolf, *Der Schweidnitzer Keller im Rathaus zu Breslau. Ein ehrwürdiger Spiegel von Alt-Breslauer Geschichte und heiterer Kunst, von behaglichen Genuss und gemüthvollem Leben*, Breslau 1941.
- Stoppen Daniel, *Neue Fabeln oder Moralische Gedichte, der deutschen Jugend zu einem erbaulichen Zeitvertreibe aufgesetzt von Daniel Stoppen, aus Hirschberg in Schlesien, Mitglieder der deutschen Gesellschaft in Leipzig*, Bd. 1, Breslau 1738.

Szydłowska Elżbieta, *Cmentarzysko kultury łużyckiej w Przeczycach, pow. Zawiercie. Omówienie materiałów*, katalog wystawy, Bytom 1962.

Szydłowska Elżbieta, *Cmentarzysko w Przeczycach*, „Z Otchłani Wieków” 1963, nr 3.

Szydłowska Elżbieta, Kamiński Włodzimierz, *L'instrument de musique de la cultura lusacienne trouvée à Przeczycze, district Zawiercie*, „Archaeologia Polona” 1965, t. 8.

Tamboer Annemies, *Dźwięki z przeszłości. Archeologiczne instrumenty muzyczne na przestrzeni wieków. Wystawa prezentowana w Muzeum Instrumentów Muzycznych, maj–wrzesień 2000*, tłum. Jadwiga Laskowska-Kurkiewicz, Poznań 2000.

Telemann Georg Philipp, *Autobiografie: 1718, 1729, 1740*, tłum. Jerzy Prokopiuk, red. Janusz Ziemiński, Pszczyna 1994.

Węgrzyn-Klisowska Walentyna, *Muzyka w dawnym Wrocławiu*, Wrocław 1987.

Zlat Mieczysław, *Ratusz wrocławski*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976.

Instrumentarium muzyczne w niepisanej tradycji kulturowej Śląska

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest instrumentom muzycznym, jakie używane były w minionych wiekach na Śląsku – przy czym uwzględnia cały obszar regionu, bez podziału na Górny i Dolny Śląsk. Chodzi tu przede wszystkim o nurt tradycji muzycznej nieposługującej się piśmem nutowym, tradycji przekazywanej w bezpośredniej relacji mistrz–uczeń. Należą do niego m.in. najstarszy instrument europejski o złożonej budowie – dudy, na których gra się na naszym kontynencie już od ponad dwóch tysięcy lat, czy o połowę młodsza lira korbowa. W artykule omówiono szczegółowo śląskie źródła pisane i ikonograficzne, które dokumentują życie muzyczne regionu oraz ukazano typowe dla kultury ludowej instrumenty, które mogą mieć na Śląsku specyficzne formy budowy lub zastosowania, wiążąc się z charakterystycznymi dla tego regionu grupami zawodowymi (np. górnikami), tworząc folklor wiejski i miejski – rzemieślniczy, robotniczy.

Musical Instruments in the Unwritten Cultural Tradition of Silesia

Summary

The article is devoted to musical instruments that were used in past centuries in Silesia – taking into account the entire area of the region, without the division into Upper and Lower Silesia. It is primarily about the trend of musical tradition that does not use sheet music, a tradition passed on in a direct master–student relationship. It includes, among other things, the oldest European instrument with a complex structure – bagpipes, which

have been played on our continent for over two thousand years, or the hurdy-gurdy, which is half as old. The author of the article discusses in detail the Silesian written and iconographic sources that document the musical life of the region and presents instruments, typical of the folk culture, which may have specific forms of construction or uses in Silesia, be associated with professional groups characteristic of this region (e.g. miners), and thus be part of rural and urban folklore – that of craftsmen or workers.

ZBIGNIEW JERZY PRZEREMBSKI

Profesor doktor habilitowany, kierownik Zakładu Muzykologii Systematycznej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego. Specjalizuje się w badaniu muzyki ludowej i dziejów muzyki tradycyjnej w Polsce i w Europie, w tym zagadnień analizy i klasyfikacji, stylów, gatunków i form, instrumentów, praktyki wykonawczej. Jest autorem książek: *Style i formy melodyczne polskich pieśni ludowych* (1994), *Dudy: dzieje instrumentu w kulturze staropolskiej* (2006), *Dudy: instrument mało znany polskim ludoznawcom* (2007), *Dudy: metamorfozy instrumentu w odrodzonej Polsce – od tradycji do folkloryzmu* (2020), *Lira korbowa w tradycji kulturowej Rzeczypospolitej* (2022); pod jego redakcją ukazały się prace zbiorowe: *Instrumenty muzyczne w tradycji ludowej i folkowej* (2011), *Rola orkiestr dętych w kulturze ludowej* (2014), *Etnomuzykologia na przełomie tysiącleci: historia, teoria, metodologia* (2015), *Taniec w kulturze* (2017), *Z badań nad twórczością literacką i artystyczną w górskich regionach Europy* (2019), *Wesele: między przeszłością a teraźniejszością* (2020). Opublikował ponad 200 tekstów naukowych i popularnonaukowych, zamieszczonych w specjalistycznych pracach zbiorowych i periodykach, encyklopediach muzycznych i powszechnych, polskich i zagranicznych, oraz w witrynach internetowych. W Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie uczestniczy od wielu lat w pracach nad kolejnymi tomami regionalnymi z serii „Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały” (do tej pory ukazały się: *Kujawy, Kaszuby, Warmia i Mazury, Lubelskie i Podlasie*).

Professor, Habilitated Doctor, Head of the Department of Systematic Musicology at the Institute of Musicology at the University of Wrocław. He specialises in the study of folk music and the history of traditional music in Poland and Europe, including the issues of analysis and classification, styles, genres and forms, instruments and performance practice. He is the author of the following books: *Style i formy melodyczne polskich pieśni ludowych* [Styles and melodic forms of Polish folk songs] (1994), *Dudy: dzieje instrumentu w kulturze staropolskiej* [Bagpipes: the history of the instrument in Old Polish culture] (2006), *Dudy: instrument mało znany polskim ludoznawcom* [Bagpipes: an instrument little-known to Polish folk scholars] (2007), *Dudy: metamorfozy instrumentu w odrodzonej Polsce – od tradycji do folkloryzmu* [Bagpipes: metamorphoses of the instrument in reborn Poland – from

tradition to folklore] (2020), *Lira korbowa w tradycji kulturowej Rzeczypospolitej* [Hurdy-gurdy in the cultural tradition of Poland] (2022); he edited collective works: *Instrumenty muzyczne w tradycji ludowej i folkowej* [Musical instruments in folklore and folk tradition] (2011), *Rola orkiestr dętych w kulturze ludowej* [The role of brass bands in folk culture] (2014), *Etnomuzykologia na przelomie tysiącleci: historia, teoria, metodologia* [Ethnomusicology at the turn of the millennium: history, theory, methodology] (2015), *Taniec w kulturze* [Dance in culture] (2017), *Z badań nad twórczością literacką i artystyczną w górskich regionach Europy* [From research on literary and artistic output in mountain regions of Europe] (2019), *Wesele: między przeszłością a teraźniejszością* [Wedding: between the past and present] (2020). He has authored over 200 scholarly and popular science texts, included in specialised collective works and periodicals, music and general encyclopaedias, Polish and foreign, and published on websites. For many years, at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences in Warsaw, he has been working on subsequent regional volumes from the series *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały* [Polish song and folk music: sources and materials] (so far: *Kujawy* [Kuyavia], *Kaszuby* [Kashubia], *Warmia i Mazury* [Warmia and Masuria], *Lubelskie* [Lublin region] and *Podlasie* [Podlasie region]).

THOMAS ERTELT

State Institute for Music Research in Berlin

The *Kunsthharmonium*
of Johannes Titz from Löwenberg.
On the Importance of the Instrument
in the Music of the Viennese School

In February 2009, a symposium was held at the State Institute for Music Research (Staatliches Institut für Musikforschung) in Berlin to commemorate the emergence of the atonal musical language, the development of which had begun about 100 years earlier in Vienna.¹ The programme of one of the accompanying concerts included a work which is very rarely heard: Arnold Schönberg's ensemble song *Herzgewächse*, after a poem by Maurice Maeterlinck, for soprano, celesta, harmonium and harp. A performance of this song faces two particular difficulties: the soprano has to reach an *f*³ in a leap of a ninth, and a *Kunsthharmonium* is needed. The organist, collector and outstanding connoisseur Mark Richli from Zurich provided the suitable instrument: a *Kunsthharmonium* made by Johannes Titz from Löwenberg (Lwówek Śląski) in Silesia (see photo 1, p. 394). Subsequently, in close collaboration with Richli, a DVD was produced which is entirely dedicated to this extraordinary instrument.²

What is a *Kunsthharmonium*? The name is a translation from French, where the instrument was first called *harmonium d'artiste*, and later also named *harmonium*

¹ '100 Jahre Atonalität – Herausforderung für die Musiktheorie', 5–6 February 2009, concept: Simone Hohmaier. The contributions of the symposium are published in: *Jahrbuch 2008/2009 des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, ed. by S. Hohmaier, Mainz 2009.

² *Das Kunsthharmonium. Mark Richli im Gespräch mit Thomas Ertelt. Eine Dokumentation von Susanne Elgeti*, DVD, [series:] Das forschende Orchestre, Vol. 2, Berlin 2021 (KM 2019-9).



Photo 1. Johannes Titz, *Kunstharmenium*, Löwenberg (Lwówek Śląski), Nummer 310–6 (1905/06).
Reproduction of the photograph by Mark Richli, from the collection of Mark Richli, Zurich

d'art. This makes it clear where the instrument comes from: it originated in France and is a further development of the French harmonium, which was created around 1840 and completed around 1854 by Victor Mustel in Paris.³ Its characteristic feature is the extension of the two halves of the manual: the bass receives an additional high register, the treble half an additional bass register. The reeds are of extraordinary quality, enabling the instrument to be played in extreme *pianissimo* as well as under very high wind pressure. The most important innovation, however, is the so-called double expression (German: *Doppelexpression*), a highly complex pneumatic-mechanic device which makes it possible to treat the two halves of the manual dynamically completely independently of each other and with expression. This is enabled, as in the old French harmonium, by a stop of the same name which bypasses

³ Cf. M. Richli, 'Mustel', [in:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online*, ed. by L. Lütken, New York–Kassel–Stuttgart 2016 *et seqq.*, [online:] <https://www-1mgg-2online-1com-1008e20xs1aab.erf.sbb.spk-berlin.de/article?id=mgg09303&cv=1.1&rs=mgg09303&q=Mustel> [24 September 2024], and original version, [online:] <https://www.harmonium.ch/site/images/dokumente/mustel.pdf> [24 September 2024].

the magazine bellows: the wind generated by the footsteps acts directly on the reeds passing through. In this way, a flexible, ‘soulful’ tone is achieved, which is not possible with any other keyboard instrument in art music: the tone can be freely shaped, as with a violin or the human voice, dynamically rising and falling in the finest gradations. The process is, however, delicate, and the work of the feet – which can be compared to the bowing of a string instrument – is described by experts as the most difficult part of playing the *Kunsthharmonium*, which can only be mastered through deliberate practice – woe to the player who takes on this task unprepared.

Kunsthharmonien were also to be found in Silesia, for example at the Kleppelsdorf Castle (Gościeradz) near Lähn (Wleń) in the Löwenberg district. The landowner Wilhelm Rohrbeck owned an instrument by Mustel, which attracted the attention of his piano tuner Johannes Titz. Titz was fascinated by the instrument, examined it closely and then thought he would be able to make an instrument just like it in his workshop in Löwenberg.⁴ Titz, born in Märzdorf on the Bober on 5 April 1844, had founded a piano factory there in 1880 and registered several patents, especially for improving the sound characteristics of the piano soundboard.⁵

No sooner said than done. Rohrbeck lent Titz a Mustel harmonium from Berlin, from the house of the harmonium trader and publisher Carl Simon, which Titz faithfully copied in 14 months of work. The presentation of the replica to experts in Berlin by the harmonium virtuoso Carl Stabernack was so successful that in 1904 Titz received an exclusive contract from Carl Simon for 10 years for the purchase and exclusive distribution of the complete production of the Titz workshop. On this basis, the Silesian *Kunsthharmonium* was able to establish itself within a short time as the top instrument of its type in Germany. Titz’s company was a small one, and the instruments were mainly handmade; according to Mark Richli, initially 3 and in the best times about 10 harmoniums were built per year. As far as is known, 14 instruments have survived⁶ (see illustration 1, p. 396).

The Titz *Kunsthharmonium* was presented to the public by Stabernack and Sigfrid Karg-Elert in the Ständehaus Hall in Löwenberg on 10 September 1905.⁷ The

⁴ I would like to thank Ms Doris Baumert, Stadtoldendorf, who, as chairwoman of the historical association Kreis Löwenberg (Silesia), provided me with documents from her archive, including several articles on Johannes Titz.

⁵ Cf. St. Gruschka, ‘Titz’, [in:] *Die Musik in Geschichte...*, [online:] <https://www-1mgg-2online-1com-1008e20xs1aab.erf.sbb.spk-berlin.de/mgg/stable/23537> [24 September 2024].

⁶ Cf. M. Richli, *Johannes Titz*, [online:] <https://www.harmonium.ch/site/forschung> [24 September 2024].

⁷ Cf. M. König, *Das Harmonium als Orchester- und Ensembleinstrument, dargestellt an ausgewählten Beispielen*, master’s thesis, Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien 2000, p. 55.



Illustration 1. Titz *Kunstharmonium* – company advertisement. Reproduced from: *Adressbuch der Stadt Löwenberg in Schlesien* 1925, p. 47, Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Wrocławskiego, [online:] <https://www.bibliotekacyfrowa.pl/dlibra/publication/138549/edition/128808/content> [25 September 2024]

importance of Titz for this region has not been forgotten: when in June 2014 the town of Lähn with the Kleppelsdorf Castle celebrated its 800th anniversary, Titz was commemorated in the anniversary exhibition and with a concert performed by the Hungarian organist and harmonium player Balázs Szabó on his Titz *Kunstharmonium*.⁸

Today, we have no idea of the importance the harmonium had from the second half of the 19th century onwards for music at home and, albeit to a much lesser extent, for concert life. Harmonium production was an important, flourishing industry with a considerable number of large factories; there were harmonium societies, magazines, fairs devoted entirely to the instrument. One of the main promoters of the instrument was the music publisher Carl Simon in Berlin. His range specialised in compositions, schools and treatises for the instrument, and the Simon collection at times comprised more than 2,000 titles. Simon represented leading firms such as Mustel in Paris, Schiedmayer in Stuttgart and Balthasar-Florence in Namur. In October 1911, a small concert hall dedicated entirely to the harmonium was opened in Berlin and named after the instrument: the *Harmonium-Saal* in Steglitzer Straße (see illustrations 2, 3a and 3b, p. 397). And Carl Simon advertised that he had a harmonium by Titz available for his chamber concerts. But the competition was not asleep: a few days after the opening of the Harmonium Hall in Berlin, the Stuttgart rival Schiedmayer struck back with the opening of a concert hall of similar size, called the Schiedmayer Hall, situated in the Silesian

⁸ Cf. D. Baumert, *Der Harmoniumbauer Johannes Titz in Löwenberg. Titz-Erinnerungskonzert am 27. Juni 2014 in Lähn/Wleń*, [online:] https://harmonium.gdo.de/fileadmin/_migrated/content_uploads/Baumert_harmoniumbauer-titz_03.pdf [24 September 2024].



Illustration 2. *Harmonium-Saal*, ca. 1910. Reproduced from: Carl Simon Harmoniumhaus brochure, Digitale Sammlungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Berlin, shelfmark Fg d Ber 205, [online:] <https://digital.sim.spk-berlin.de/viewer/image/817355901/3/#1571988071191> [25 September 2024]



Illustration 3a. Advertising stamp for the *Harmonium-Saal*, from the collection of Mark Richli, Zurich



Illustration 3b. Advertising stamp for the *Harmonium-Saal*, from the collection of Mark Richli, Zurich

metropolis of Breslau as part of the piano house Louis Seliger & Sohn⁹ (see photo 2, p. 398), opposite the offices of the Volksbühne.

⁹ Schweidnitzer Straße 10/11.



Photo 2. Business premises of Seliger & Sohn, with Schiedmayer Concert Hall in 'Gerstelhaus', Breslau/Wrocław, Schweidnitzer Straße 10/11. Reproduced from: M. Łagiewski, *Wrocław wczoraj / Breslau gestern*, 'Wokół nas', Gliwice 1996, s.p.

The market was competitive, also on an international level. The question was asked why it always had to be Mustel when German production was at least equal. The discussion was not free of chauvinistic undertones.

It must be taken into account that Carl Simon's business policy was also influenced by those circumstances. After all, Simon was the sole representative of Mustel in Germany before he contracted Titz with the exact copy of the French model. In earlier times, Franco-German relations in the field of harmonium building had been quite unproblematic; Julius and Paul Schiedmayer had even been trained in the companies of Alexandre Péré & Fils and of Alexandre-François

Debain in Paris. The contact only came to a complete halt with the outbreak of the First World War; until then, Titz had also obtained the reed material for his instruments from the leading company Estève in Paris, and the register plates and chandeliers also came from the capital of the ‘hereditary enemy’ (German: *Erbfeind*): France.¹⁰

The *Kunsthharmonium* was an exclusive instrument, an instrument for the concert hall, less for the domestic sphere, which was covered by simpler, inexpensive harmonium types. An art harmonium cost about as much as a Bechstein grand piano. Such an instrument was also provided for the first performance of Arnold Schönberg’s ensemble song *Herzgewächse*, Op. 20 after Maurice Maeterlinck which was scheduled for 4 February 1912, in Carl Simon’s Harmonium Hall in Berlin (see illustration 4, p. 400). But the performance did not take place; the soloist Martha Winternitz-Dorda cancelled at short notice. However, rehearsals had taken place, which are well documented in Schönberg’s Berlin diary and in letters from Anton Webern, who had to play the harmonium part. Webern wrote to Alban Berg on 25 January:

I should also play the harmonium in the Maeterlinck song. This is called *Herzgewächse*. The high f at the end is on the syllable ‘my-’ of ‘mystical’. I play on a *Kunsthharmonium*, which produces the most wonderful sound effects. However, it is very difficult to handle. Especially stepping on this thing is unbelievably tricky.¹¹

What Webern means by this delicate (tricky) matter is clear: expressive playing with direct wind. And we even know which passage gave him particular trouble. In Schönberg’s estate, now in the Arnold Schönberg Center in Vienna, a fair copy of the piece has been preserved, which was obviously used during the rehearsals. And at one point, there is indeed the clearly visible entry: ‘treten’ (pedal) – where, after a leap into the lowest register of the instrument, some very low notes suddenly require an extremely large supply of wind (see illustration 5, p. 401).

¹⁰ Cf. M. Richli, ‘Johannes Titz’...

¹¹ Original text: ‘Ich sollte auch das Harmonium in dem Maeterlinck Lied spielen. Dieses heißt “Herzgewächse”. Das hohe f ist am Schluß auf der Silbe “my-” von “mystischem”. Ich spiele auf einem Kunsthharmonium, das die wunderbarsten Klangwirkungen hergibt. Allerdings ist es sehr schwer zu behandeln. Namentlich das Treten ist auf diesem Ding unglaublich heiklich.’ A. Webern, letter to Alban Berg, Zehlendorf, 25 January 1912, [in:] *Briefwechsel Anton Webern – Alban Berg*, ed. by S. Hohmaier, † R. Stephan, [series:] *Briefwechsel der Wiener Schule*, ed. by Th. Ertelt, Vol. 4, in preparation, no. 80 (transl. by Th.E.).

Konzert-Direktion Jules Sachs
 :: Berlin W. 62, Lützow-Platz 4 ::

Preis 25 Pfennige

Harmonium-Saal, Steglitzer Strasse 35

Sonntag, den 4. Februar 1912, mittags 12 Uhr

MORGEN-KONZERT

Kompositionen von

Arnold Schönberg

MITWIRKENDE:

Martha Winternitz-Dorda (Sopran)

Opernsängerin am Hamburger Stadttheater

Louis Closson (Klavier und Celesta) □ **L. T. Grünberg** (Klavier)

Max Saal (Harfe) □ **Eduard Steuermann** (Klavier)

Dr. A. von Webern (Harmonium)

□ □ □

VORTRAGSFOLGE:

1. **Gesänge mit Klavierbegleitung** (ältere Kompositionen)
 - a) Verlassen b) Am Wegrund c) Mädchenlied d) Der Wanderer e) Waldsonne

Martha Winternitz-Dorda und Eduard Steuermann
2. **Sechs Klavierstücke** (komp. 1911)

Louis Closson
3. **„Das Buch der hängenden Gärten“**, Liederzyklus (komp. 1908)

Martha Winternitz-Dorda und Eduard Steuermann
4. **„Herzgewächse“**, für Sopran, Harmonium, Celesta und Harfe (komp. 1911)

Martha Winternitz-Dorda, Dr. A. von Webern, Louis Closson und Max Saal
5. **Drei Orchesterstücke** (komp. 1909) für zwei Klaviere achthändig
 arrangiert von Kapellmeister Erwin Stein

Konzerflügel: **Ibach**, aus dem Ibachhaus, Steglitzer Strasse 27

Kunsthharmonium und Celesta aus dem Harmoniumhaus Carl Simon, Steglitzer Strasse 35

Während der Vorträge bleiben die Saaltüren geschlossen

Illustration 4. Concert programme, Harmonium-Saal, Berlin, 4 February 1912.
 Reproduced from: Arnold Schönberg Center, Wien, CP 5513.
 Used by permission of Belmont Music Publishers, Los Angeles

The image shows a handwritten musical score for the piece *Herzgewächse*, Op. 20, page 2. The score is written on aged paper and includes a vocal line at the top and piano accompaniment below. The vocal line has the lyrics: "faßt... ist immer Behnmen zw: Manchar freis den stürker Maß". The piano accompaniment is divided into two systems. The first system includes staves for Bratschen (Violins), Bass Clarinet, and ged. Pos. (Soprano Saxophone). The second system includes staves for Geigen (Violins), Flöte (Flute), and a section labeled "Geiten" (likely a typo for Geigen). The score is heavily annotated with red and blue ink, including circled numbers (1, 4, 5, 7, 13, 14, 3) and various performance markings such as "mit einer Hand!!", "weich, erregt", "p", "Tutti", and "ff". There are also some handwritten notes and corrections throughout the score.

Illustration 5. A. Schönberg, *Herzgewächse*, Op. 20, Manuskript B, Autograph, p. 2.
 Reproduced from: Arnold Schönberg Center, Wien, MSB 423a.
 Used by permission of Belmont Music Publishers, Los Angeles

However, this manuscript is of importance beyond this detail. For it proves that a *Kunsthharmonium* was indeed used in the rehearsals for *Herzgewächse*, as Michel König and Mark Richli have shown.¹² The designation of the stops with numbers in square boxes in the score is typical for this instrument, and individual numbers indicate stops that only a *Kunsthharmonium* provides. And finally, just before the first chord of the harmonium part, there is an ostentatiously placed capital letter ‘E’, the cipher for the expression stop, with which the magazine bellows are bypassed. According to Richli, the continuous registration has several layers and can by no means be performed by the harmonium player alone. Webern had even two registrants at his side during rehearsals, which would be very unusual for a professional harmonium virtuoso.

In the scholarly publications on Schönberg’s Op. 20, the question is raised whether the registration in the manuscript used for the rehearsals for the planned first performance, which took place in Schönberg’s presence, should be regarded as part of the musical text or not.¹³ In my opinion, this is not the case – despite all the standardisation of the timbres of the *Kunsthharmonium*, these entries must be seen, in my view, as a reflection of a concrete performance situation. Nevertheless, it is surprising that there are no special studies on the relationship between the given instrumental disposition (of the *Kunsthharmonium*), the instrumental colours noted in the fair copy and finally the registration instructions in the performance manuscript; there is still a lot to be done here for historical performance practice. It is quite certain that the sound Schönberg had in mind requires a *Kunsthharmonium* played expressively by using the expression stop. This can be seen in the autograph score even without taking into account registration instructions: in the sophisticated dynamics, with *crescendo* and *decrescendo* on one and the same chord, and evidently in the tremolo, which is explicitly requested several times and only works when the magazine bellows are bypassed: the tip of the foot makes a very fine movement on the pedal, which allows the wind pressure to vary in short intervals, resulting in a fluctuation in the intensity of the sound (in the dynamics, hardly in the pitch).

The idea of the character of the instrument, and thus its indispensability for a performance of the Maeterlinck song, was in any case always present in the minds of the musicians of the Viennese School. When it came to preparing the first Viennese performance of *Herzgewächse*, it took a long time to find a suitable instrument. When they finally succeeded, Rudolf Kolisch, the organiser of the concert, wrote to Schönberg:

¹² Cf. M. König, ‘Arnold Schönbergs “Herzgewächse”. Neue Erkenntnisse zur Aufführungspraxis’, *Österreichische Musikzeitschrift* 2001, Vol. 56, No. 3–4, pp. 20–27; ‘Herzgewächse’, [chapter 4 in:] *Das Kunsthharmonium*. Mark Richli...

¹³ *Ibidem*.

Even the procurement of the instruments for Op. 20 is extremely difficult in Vienna. At last, we have found a two-manual harmonium with *espressivo* register and percussion; I hope that it will prove suitable.¹⁴

Kolisch's hopes seem to have been fulfilled; the concert on 17 April 1928 was a complete success, as Berg reported enthusiastically to Schönberg:

The performance was fantastic in every respect. There were moments, as with the words 'Sinnbildhaft ist seiner Blumen Zier' and the entire closing section of the song, in which one actually forgot to breathe – not just I, but – I would maintain – e v e r y o n e in the hall. This was felt – even more – during the second performance of the song – the repetition resulting not from pedagogical considerations, but having actually been d e m a n d e d by the audience, who wouldn't stop applauding.¹⁵

Bibliography

- Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg*, ed. by Juliane Brand, Christopher Hailey, Andreas Meyer, Subvol. 2, [series:] Briefwechsel der Wiener Schule, ed. by Thomas Ertelt, Vol. 3, Mainz *et al.* 2007.
- Briefwechsel Anton Webern – Alban Berg*, ed. by Simone Hohmaier, † Rudolf Stephan, [series:] Briefwechsel der Wiener Schule, ed. by Thomas Ertelt, Vol. 4, in preparation.
- Baumert, Doris, *Der Harmoniumbauer Johannes Titz in Löwenberg. Titz-Erinnerungskonzert am 27. Juni 2014 in Lähn / Wleń*, [online:] https://harmonium.gdo.de/fileadmin/_migrated/content_uploads/Baumert_harmoniumbauer-titz_03.pdf [25 September 2024].

¹⁴ Original text: 'Schon die Beschaffung der Instrumente für das op. 20 ist in Wien äußerst schwierig. Endlich haben wir ein zweimanualiges Harmonium mit *Espressivo*-Register und Perkussion aufgetrieben; ich hoffe, daß es sich als brauchbar erweisen wird.' R. Kolisch, letter to Arnold Schönberg, Vienna, 7 April 1928, [in:] *Rudolf Kolisch. Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern und Alban Berg*, ed. by R. Busch, [series:] Briefwechsel der Wiener Schule, ed. by Th. Ertelt, Vol. 6, in preparation (transl. by Th.E.).

¹⁵ A. Berg, letter to Arnold Schoenberg, Vienna, 26 April 1928, [in:] *The Berg–Schoenberg Correspondence. Selected Letters*, ed. by J. Brand, Chr. Hailey, D. Harris, New York 1987, p. 369. Expanded letter-spacing has been used in the place of undrelines in the English version. Original German text: 'Die Aufführung war fabelhaft in jeder Hinsicht. Es gab Momente, wie der bei den Worten: "Sinnbildhaft ist seiner Blumen Zier" und der ganze Schluß des Lieds, wo man direkt zu atmen vergessen hat – und das ging nicht nur mir so, sondern – ich möchte behaupten – *jedem* im Saal. Und wiederholte sich bei der zweiten Aufführung des Lieds – die nicht etwa aus pädagogischen Gründen erfolgte, sondern von dem nicht zu applaudieren aufhörenden Publikum tatsächlich *erzwungen* wurde – in noch verstärktem Maß.', [in:] *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg*, ed. by J. Brand, Chr. Hailey, A. Meyer, Vol. 2, [series:] Briefwechsel der Wiener Schule, ed. by Th. Ertelt, Vol. 3, Mainz *et al.* 2007, Subvol. 2, no. 657, p. 321.

- Gruschka, Stefan, 'Titz', [in:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online*, ed. by Laurenz Lütteken, Kassel–Berlin–New York 2016 *et seqq.*, [online:] <https://www-1mgg-2online-1com-1008e20xs1aab.erf.sbb.spk-berlin.de/mgg/stable/23537> [25 September 2024].
- Jahrbuch 2008/2009 des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, ed. by Simone Hohmaier, Mainz 2009.
- König, Michael, *Das Harmonium als Orchester- und Ensembleinstrument, dargestellt an ausgewählten Beispielen*, master's thesis, Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien 2000 (revised 2014).
- König, Michael, 'Arnold Schönbergs "Herzgewächse". Neue Erkenntnisse zur Aufführungspraxis', *Österreichische Musikzeitschrift* 2001, Vol. 56.
- Richli, Mark, 'Mustel', [in:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online*, ed. by Laurenz Lütteken, Kassel–Berlin–New York 2016 *et seqq.*, [online:] <https://www-1mgg-2online-1com-1008e20xs1aab.erf.sbb.spk-berlin.de/article?id=mgg09303&v=1.1&rs=mgg09303&q=Mustel> [25 September 2024], and original version, [online:] <https://www.harmonium.ch/site/images/dokumente/mustel.pdf> [25 September 2024].
- Richli, Mark, *Johannes Titz*, [online:] <https://www.harmonium.ch/site/forschung> [25 September 2024].
- Rudolf Kolisch. Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern und Alban Berg*, ed. by Regina Busch, [series:] Briefwechsel der Wiener Schule, ed. by Thomas Ertelt, Vol. 6, in preparation.

Kunsthharmonium Johannes Titz z Löwenbergu i znaczenie tego instrumentu w muzyce szkoły wiedeńskiej

Streszczenie

Od początku XX wieku w warsztacie Johannes Titz w Löwenbergu (Lwówku Śląskim) na Śląsku budowano fisharmonie wzorowane na francuskiej fisharmonii artystycznej firmy Mustel. Repliki te wyróżniały się najwyższą jakością, być może nawet przewyższającą jakość oryginału. Berliński wydawca i sprzedawca fisharmonii Carl Simon zawarł z Titzem wyłączną umowę na dystrybucję całej jego produkcji. Instrumenty Titz'a były regularnie używane podczas koncertów w małej sali koncertowej Simona. Tak było również na próbach do pamiętnego koncertu 12 lutego 1912 roku, w którego programie znalazła się wyłącznie muzyka Arnolda Schönberga, w tym pieśń *Herzgewächse* op. 20 na sopran, czeleste, fisharmonię i harfę, do tekstu wiersza Maurice'a Maeterlincka. Na przykładzie tego wykonania podjęto próbę odpowiedzi na pytanie o rolę *Kunsthharmonium* w muzyce szkoły wiedeńskiej i o to, czy można tu mówić o swoistym „pokrewieństwie dusz”. Podstawę dociekań stanowi materiał wykonawczy, który zachował się w spuściźnie Arnolda Schönberga. Jest to rękopiśmienna partytura, w której partia fisharmonii zawiera liczne oznaczenia. Część z nich została naniesiona przez samego Schönberga, a część być może także przez Antona Weberna, który miał grać na instrumencie Titz'a podczas planowanej premiery utworu w sali Carla

Simona. Zapisy te oddają dokładnie ideę realizacji brzmieniowej utworu i ukazują, w jaki sposób specyficzne możliwości *Kunsthharmonium* zostały wykorzystane dla osiągnięcia określonej ekspresji prezentacji muzycznej.

The *Kunsthharmonium* by Johannes Titz from Löwenberg. On the Importance of the Instrument in the Music of the Viennese School

Summary

From the beginning of the 20th century, harmonium instruments were built in the workshop of Johannes Titz in Löwenberg (Lwówek Śląski) in Silesia, modelled on the French artist's harmonium by Mustel. These replicas were distinguished by the highest quality, possibly even surpassing that of the original. The Berlin publisher and harmonium dealer Carl Simon concluded an exclusive contract with Titz for the distribution of his entire production. Instruments by Titz were regularly used at the concerts in Simon's small concert hall. This was also the case during the rehearsals for a memorable concert on 12 February 1912, in which the programme consisted exclusively of music by Arnold Schönberg, including the ensemble song *Herzgewächse*, Op. 20, after the poem by Maurice Maeterlinck, for soprano, celesta, harmonium and harp. Using this performance as an excellent example, the article explores the question of the role of the *Kunsthharmonium* in the music of the Viennese School, and whether one can even speak of a kind of 'soulmateship'. This question is examined on the basis of performance material that has been preserved in Arnold Schönberg's estate. It is a manuscript score whose harmonium part contains numerous markings, some of which were made by Schönberg himself, but possibly also by Anton Webern, who was to play a Titz instrument at the planned premiere of the song in Carl Simon's Harmonium Hall. These entries convey an exact idea of the tonal realisation and make it clear how the specific possibilities of the *Kunsthharmonium* were made useful for an expressive presentation of the music.

THOMAS ERTELT

Urodzony w Weingarten w Badenii-Wirtembergii w 1955 roku, studiował muzykologię oraz filologię i literaturę niemiecką na Freie Universität Berlin. W 1989 roku doktoryzował się u Rudolfa Stephana na podstawie pracy na temat twórczości Albana Berga (*Alban Bergs Oper Lulu. Quellenstudien und Beiträge zur Analyse*, Wiedeń 1993). Jego główne zainteresowania badawcze to: muzyka szkoły wiedeńskiej, historia teorii muzyki, historia wykonawstwa muzycznego. Od 1992 roku kierownik Wydziału Historycznego (Historische Abteilung) Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Berlin; od 2002 do 2021 roku dyrektor instytutu. Ertelt jest redaktorem kilku serii wydawanych przez instytut, takich jak „Briefwechsel der Wiener Schule”, „Klang und Begriff” oraz „Geschichte der

Musiktheorie". Współpracuje przy edycji dzieł wszystkich Albana Berga, w ramach której w 2013 roku opublikował *particell* aktu III opery *Lulu* w komentowanym wydaniu faksymilowym.

Born in Weingarten, Baden-Wuerttemberg, in 1955, studied musicology and German language and literature at the Free University of Berlin. In 1989, he received his PhD under Rudolf Stephan with a thesis on Alban Berg (*Alban Bergs Oper Lulu. Quellenstudien und Beiträge zur Analyse*, Vienna 1993). Main research interests: music of the Viennese School, history of music theory, history of musical performance. Since 1992, Head of the Historical Department of the State Institute for Music Research of the Prussian Cultural Heritage Foundation in Berlin; from 2002 to 2021, Director of the Institute. Ertelt is the editor of several series of the Institute, such as *Briefwechsel der Wiener Schule*, the series *Klang und Begriff* and *Geschichte der Musiktheorie*. He is a free collaborator on the edition of Alban Berg's complete works, in which he published the *Particell* of Act III of the opera *Lulu* in a commented facsimile edition in 2013.

7.

Muzyka ludowa
Folk Music

MAGDALENA SZYNDLER
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Symfonia Beskidzka – przykład tradycji i przemian folkloru muzycznego Trójwsi (Beskid Śląski)

W kręgach naukowych od lat nie milknie dyskusja na temat istnienia i funkcjonowania folkloru¹, a szczególnie folkloru muzycznego we współczesności. Jest to zagadnienie złożone i w dużej części uzależnione od praktyki naukowej i badawczej (inaczej postrzegane i rozumiane przez etnomuzykologów, antropologów, a tym bardziej przez historyków czy animatorów). Termin „folklor”, którego znaczenie zostało sprecyzowane prawie 200 lat temu przez Williama Johna Thomsa w liście do redakcji czasopisma „Athenaeum”, jest już dzisiaj zupełnie inaczej pojmowany i interpretowany. Dla autora listu proponowane określenie miało być substytutem takich sformułowań, jak „starożytności ludowe” czy „literatura ludowa”, a dotyczyło tradycyjnej kultury chłopskiej w Europie².

W Polsce dosyć szeroko potraktował ten termin Julian Krzyżanowski, ujmując w nim zwyczaj ogólnie i te o charakterze obrzędowym, ale też sygnalizując elementy muzyczne, tj. „zjawiska z dziedziny kultury artystycznej, muzyczno-słownej, z grubsza odpowiadającej pojęciu literatury ustnej”³. Dobrze zdefiniował to pojęcie Bogusław Linette. Według tego badacza folklor muzyczny oznacza ogół zjawisk muzycznych przynależnych danej społeczności, a więc jej kulturę muzyczną. Rozumiał ją

¹ Więcej *vide*: J. Stęszewski, *Wzór czy model, a może wzór i model? Do problemów języka muzykologii*, [w:] *idem, Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii*, red. P. Podlipniak, M. Walter-Mazur, Poznań 2009, s. 279–283; T. Thoms, *Folklor*, tłum. V. Krawczyk, „Literatura Ludowa” 1975, nr 6, s. 37–39; J. Bobrowska, *Polska folklorystyka muzyczna. Dzieje zbiorów i badań oraz charakterystyka cech stylistycznych polskiej muzyki ludowej*, Katowice 2000, s. 18–19.

² T. Thoms, *op. cit.*

³ *Słownik folkloru polskiego*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1965, s. 104–106.

jako świadomość muzyczną, styl muzyczny (skale muzyczne, typowe zwroty melodyczne i rytmiczne, melizmatykę, właściwości dynamiczne i agogiczne, zasady wersyfikacji i prozodii), repertuar (melodie instrumentalne oraz melodie i teksty pieśni, technikę wykonania), maniery oraz okoliczności wykonawcze⁴.

Współcześnie tradycyjny, autentyczny folklor jest według niektórych badaczy zajmujących się kulturą właściwie już „zamkniętą kartą”⁵. Inni twierdzą, że funkcjonuje jeszcze jako unikat – „autentyczna sztuka i obrzędowość ludowa jest dziś rzadkością”⁶. Świadczy to o tym, że niektóre jego gatunki są jednak wciąż żywe, a inne funkcjonują jedynie jako celowo podtrzymywane. Folklor można obserwować we współczesnej postaci dzięki trendowi w sztuce, jakim jest folklorizm. W Polsce termin „folklorizm” został po raz pierwszy zdefiniowany w pracy Józefa Burszty jako:

zjawiska polegające na celowym stosowaniu w poszczególnych sytuacjach bieżącego życia wybranych treści i form folkloru, branych bądź jeszcze wprost z terenu i przynoszonych w sytuacje odmienne od naturalnych, bądź też czerpanych z folklorystycznej dokumentacji, a odtwarzanych w sytuacjach celowo zaaranżowanych⁷.

Według Tomasza Rokosza w II połowie XX wieku wraz z zanikiem autentycznego folkloru zaczęło się umacniać właśnie zjawisko folkloryzmu: „Folklor jest cytowany, wykorzystywany i przetwarzany na gruncie miejskim. Od lat 50. XX wieku działają oficjalnie popierane w ramach polityki kulturalnej państw socjalistycznych zespoły pieśni i tańca”⁸. Przez lata wokół tego zjawiska narastały spory – pojawiały się wypowiedzi opozycyjne (Tomasza Janasa, Jana Stęszewskiego⁹), ale także neutralne, w postaci obserwacji naukowej (np. Alojzego Kopoczka)¹⁰. Ten ostatni autor poświęca szczególną uwagę przemianom zachodzącym w wytwarzaniu tradycyjnego instrumentarium ludowego. W tym zakresie często obserwuje się nadrzędność pragmatyzmu wobec tradycji (o czym świadczy np. preparacja gajd ze stroikami

⁴ B. Linette, *Folklor muzyczny a folklorizm*, [w:] *Folklor w życiu współczesnym. Materiały z ogólnopolskiej sesji naukowej w Poznaniu 1969*, red. B. Linette, Poznań 1970, s. 30–38.

⁵ M. Szyndler, *Ludowa kultura muzyczna Śląska Cieszyńskiego ze szczególnym uwzględnieniem Beskidu Śląskiego. Folklor pieśniowy Istebnej, Koniakowa i Jaworzynki – źródła repertuarowe a ich transformacje*, Katowice 2017, s. 29.

⁶ J.K. Dadak-Kozicka, *Folklor sztuką życia. U źródeł antropologii muzyki*, Warszawa 1996, s. 9.

⁷ J. Burszta, *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, Warszawa 1974, s. 309.

⁸ T. Rokosz, *Oblicza folkloryzmu we współczesnej kulturze – prolegomena*, [w:] *Encyklopedia polskiego folklu*, [online:] http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/oblicza_folkloryzmu_we_wspolczesnej_%20kulturze.html [4.06.2023].

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ A. Kopoczek, *Procesy zmian w ludowym instrumentarium i praktyce muzycznej. Szkic historyczny oraz tendencje współczesne*, [w:] *Instrumenty muzyczne w tradycji ludowej i folkowej*, red. Z. Przerembski, Zakopane 2011, s. 10–11; więcej *vide* M. Szyndler, *op. cit.*, s. 30–31.

o niezróżdłowym pochodzeniu – z zastosowaniem materiałów plastikowych, niedopuszczalnych w kanonie tradycyjnym)¹¹.

Z moich wieloletnich doświadczeń badawczych i obserwacji wynika, że Śląsk Cieszyński, a wraz z nim Beskid Śląski (również w części zaolziańskiej) są przykładami dobrego zachowania niektórych elementów muzycznych tradycji ludowej. Mamy tutaj do czynienia z różnymi nawiązaniem do źródeł – od wykorzystywania ich w tradycyjnej formie, przez folklorizm widowiskowy, po rozmaite przetworzenia. Bez wątplenia na ten fakt miały wpływ wydarzenia historyczne uwarunkowane położeniem geograficznym Śląska Cieszyńskiego. Region cieszyński należy bowiem do skrawka północno-zachodniego łuku Karpat wraz z Pogórzem, od północy graniczącym z rejonem Kotliny Raciborsko-Oświęcimskiej. Teren ten na zachodzie zamyka rzeka Olza, na wschodzie – Soła, na południu zaś jest on ograniczony pasmem Jaworzynka–Girowa¹². Otaczają go zarówno sąsiadujące regiony polskie, jak i tereny leżące poza granicami Rzeczypospolitej – od wschodu styka się więc z Małopolską, na południu ze Słowacją, od zachodu sąsiaduje z Morawami i z częścią Śląska Opawskiego, od północy zaś z Górnym Śląskiem (dawniej Śląskiem Pruskim)¹³. Śląsk Cieszyński znalazł się na skrzyżowaniu szlaków nie tylko handlowych, ale i kulturowych (co wiąże się z bliskim położeniem Czech, Słowacji, Moraw i Węgier). Na początku XV wieku w Cieszynie i w Jabłonkowie odbywał się jarmark. Było to miejsce spotkań Ślązaków, Słowaków (z Orawy, Tenczyną czy Liptową) i Polaków spod Żywca. Cieszynianie z kolei bywali na jarmarkach żywieckich i słowackich. Fakty te miały zdecydowany wpływ na zróżnicowanie i bogactwo kulturowe regionu. Dodatkowo wydarzenia z 1920 roku (podział Śląska Cieszyńskiego i powstanie Zaolzia) nakreśliły tożsamość Polaków, którzy pozostali w Czechach i tym samym mieli wpływ na zachowanie polskiej kultury ludowej po lewej stronie Olzy¹⁴. Kultura ludowa Beskidu Śląskiego była również w dużym stopniu kształtowana przez migracje wołoskie, które wpłynęły m.in. na język, nazewnictwo narzędzi pasterskich, strój czy folklor muzyczny (instrumentarium ludowe)¹⁵.

Współcześnie można zaobserwować różne płaszczyzny funkcjonowania kultury ludowej na omawianym obszarze, w zależności od pokolenia i potrzeb. Jednym z autorytetów kształtujących folklor muzyczny w regionie jest Zbigniew Wałach

¹¹ A. Kopoczek, *op. cit.*; M. Szyndler, *From the Earliest Origins to Contemporary Times: The Evolution of Instrumental Folklore in the Silesian Beskids (the Example of Trójwieś)*, „Roczniki Humanistyczne” 2022, t. 70, nr 12, s. 219–230.

¹² A. Dorda, *Środowisko przyrodnicze Śląska Cieszyńskiego na prawym brzegu Olzy i jego ochrona*, [w:] *Śląsk Cieszyński. Środowisko naturalne. Zarys dziejów. Zarys kultury materialnej i duchowej*, red. W. Sosna, Cieszyn 2001, s. 33.

¹³ D. Kadłubiec, *Uwarunkowania cieszyńskiej kultury ludowej*, Czeski Cieszyn 1987, s. 5.

¹⁴ M. Szyndler, *Ludowa kultura muzyczna...*, s. 68, 74–77.

¹⁵ F. Popiołek, *Historia osadnictwa w Beskidzie Śląskim*, Katowice 1939, s. 29–33.

(ur. 1961), który przyczynił się wydatnie do edukacji młodego pokolenia jako muzyk, kompozytor i twórca instrumentów ludowych. Od lat jest wierny tradycji, głównie przez swoją postawę – silne przywiązanie do domu rodzinnego w Andziolówce we wsi Istebna i do wartości, jakie przekazał mu jego dziadek Jan Wałach (1884–1979), sławny polski grafik, malarz, rzeźbiarz i mistrz drzeworytu. Obszerny dorobek twórczy Jana Wałacha w dużej części związany był z Beskidem Śląskim – obejmował portrety górali, przedstawienia ich strojów, drewnianej architektury, zwyczajów i obrzędów czy prac polowych. Jak zauważają badacze: „Jego sztuka jest formą etnograficznego dokumentu, utrwalonego za pomocą artystycznych środków”¹⁶. To właśnie postać Jana Wałacha pozostaje do dnia dzisiejszego autorytetem i drogowskazem dla jego wnuka.

Zbigniew Wałach od lat osiemdziesiątych XX wieku edukuje młodych górali – uczy gry na skrzypcach, piszczałkach czy gajdach śląskich. Wraz z nimi buduje i odtworza instrumenty (w ramach programów „mistrz–uczeń”). Jako jeden z nielicznych dzisiaj w Beskidzie zajmuje się wytwarzaniem narzędzi dźwiękowych (piszczałek, słomczoków itp.) i instrumentów ludowych (rogów, trombit, gajd śląskich, skrzypiec). Parokrotnie budował również dudy żywieckie wraz ze swoimi uczniami z Beskidu Żywieckiego (m.in. z Rafałem Bałasiem i Przemysławem Fickiem, w ramach rocznych stypendiów ministerialnych).

Od ponad 30 lat jest liderem kapeli Wałasi, której zmieniający się skład zasilali najczęściej jego uczniowie (występowali w niej m.in. Jan Wałach – syn Zbigniewa, Rafał Wałach, Jan Kaczmarzyk, Stanisław Bafia, byli uczniowie: Marta Matuszna, Paulina Kupczyk, Rafał Bałaś, Karolina Kupczyk, Maria Motyka, Rafał Legierski).

Zbigniew Wałach, będąc dzisiaj dojrzałym muzykiem, ma pełną świadomość repertuaru nie tylko beskidzkiego, ale też karpackiego. Brak wykształcenia muzycznego nie przeszkadza mu w tworzeniu własnych kompozycji, które często wykonuje również z muzykami spoza świata folkloru (są wśród nich Józef Skrzek, Marcin Żupański, Wojciech Golec, Krzysztof Lasoń, Stanisław Lasoń, Stanisław Deja, Barbara Pakura i in.). Wałach od lat planował pracę nad materiałem muzycznym, który nie byłby typowym odzwierciedleniem repertuaru ludowego – beskidzkiego czy karpackiego. Tworzył własne utwory, opracowując je w różnych wariantach, w różnych zestawieniach instrumentalnych, we współpracy ze zróżnicowanym gronem muzyków (klasycznych, jazzowych itp.). Te doświadczenia wpłynęły na powstanie dzieła o nowej jakości. Jest nim płyta zatytułowana *Symfonia Beskidzka* (zob. ilustracja 1, s. 413).

Sam tytuł nagrania wprowadza słuchacza w pewien rodzaj uniesienia, dając poczucie wielkości i ponadczasowości. Zestawienie pojęć nieco zaskakuje – łączy doświadczenia różnych kultur (ludowej z tzw. zachodnią, klasyczną). Sugeruje pełnię,

¹⁶ E. Cudzich, M. Kawulok, *Wałach*, [w:] *Kalendarz Śląski 2022*, red. M. Siedlaczek, Czeski Cieszyń 2021, s. 118.



Ilustracja 1. Okładka płyty *Symfonia Beskidzka*. Reprodukacja za: *Symfonia Beskidzka*, płyta CD, Muzeum i Stowarzyszenie im. artysty Jana Wałacha, Istebna 2022

bogactwo, spełnienie. Projekt ten można utożsamiać z klasyczną formą programową, w której przenikają się treści, nastroje, barwy i brzmienia. Poszczególne części zaskakują „zatrzymaniem w czasie”, nastrojem, który można określić jako bycie „tu i teraz”. Całość to niezwykła opowieść, będąca metaforą dnia – od świtu do nocy, albo też życia – od narodzin do śmierci. Są to utwory dojrzałe, których poszczególne komponenty powstawały latami (Wałach tworzył je, opierając się na repertuarze źródłowym, z którym przez długi czas się osłuchiwał). Składają się na nie także doświadczenia wyniesione przez kompozytora z młodości – przebywanie z autorytetami, m.in. z Zuzanną Kawulok, gra w kapeli Zespołu Regionalnego „Koniaków” czy styczność z Kapelą Góralską „Torka” i z Kazimierzem Urbasiem, wreszcie stworzenie kapeli Wałasi. Podczas wywiadów Wałach mówił: „[...] to były inspiracje

muzyką morawską, słowacką, kontakty z Janem Karpiem-Bułęcką, więz z całą muzyką łuku Karpat¹⁷.

Doświadczenia muzyczne były dla artysty zawsze na pierwszym planie, w tle zaś pozostawały postać i pracownia dziadka – ponadczasowego twórcy. Zbigniew Wałach często jako dziecko przysłuchiwał się rozmowom dziadka ze stryjem Teofilem. Był świadkiem ich wspólnego muzykowania i dyskusji, w których w naturalny sposób pojawiały się tematy związane z kulturą ludową, z historią Karpat i Wołochów, z pasterstwem. Pojawiała się w nich też literatura ludowa – poezja. To właśnie stryj miał być tym, który jako pierwszy zasugerował Wałachowi stworzenie utworu oddającego atmosferę sztuki, pracowni, ale też prostotę i zespolenie z naturą, „krajobrazy odmalowane dźwiękami”¹⁸.

Poszukiwałem własnych brzmień. Na pewno pomogły w tym doświadczenia związane z budowaniem instrumentów. Chciałem, aby *Symfonia* była mocno osadzona w naturze, w zmienności pór roku, pór dnia [...], nie chciałem naśladownictwa¹⁹.

Zbigniew Wałach przez wiele lat eksperymentował, poszukiwał – nawiązywał kontakty z różnymi środowiskami muzycznymi – jak mówił: „powoli następowała fuzja z innymi przestrzeniami muzycznymi – Józef Skrzek, Joachim Mencil, Wojciech Golec, Marcin Żupański”²⁰. To m.in. ci muzycy zostali zaproszeni do udziału w projekcie. Cenne były ich doświadczenia związane ze sceną jazzową, z muzyką improwizowaną, ale też z klasyczną i folkową, mocno wybrzmiewającą w kompozycjach Wałacha. Stworzyli oni nową przestrzeń muzyczną m.in. dzięki charakterystycznym barwom – akordeonu (Wojciech Golec, również autor aranżacji), klarнету basowego (Marcin Żupański), liry korbowej (Joachim Mencil), instrumentów klawiszowych i elektroniki (Józef Skrzek), oraz własnym wizjom dźwiękowym przejawiającym się w improwizacji.

Symfonia Beskidzka zawiera również znane brzmienia, maniery wykonawcze i delikatnie wplecione w całość elementy repertuaru beskidzkiego. Wśród nagrań odnajdziemy dawne bojtki²¹ Jana Kawuloka czy pieśni zasłyszane od najstarszych mieszkank Trójwsi. Wykonanie ich przez góralki autochtonki (Paulinę Kupczyk i Karolinę Kupczyk – biały śpiew) doskonale podkreśliło pochodzenie zacytowanego repertuaru. W sekcji instrumentalnej z kolei pojawili się muzycy z regionu, w większości uczniowie Zbigniewa Wałacha (Bolesław Niedoba – kontrabas, Zbigniew Michałek – skrzypce, Jarosław Zawada – altówka). W nagraniu wzięła udział

¹⁷ M. Szyndler, wywiad ze Zbigniewem Wałachem, Istebna, 20.08.2022.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ M. Szyndler, wywiad ze Zbigniewem Wałachem, Istebna, 10.09.2022.

²¹ Bojtki – pieśni.

jeszcze jedna osoba – Józef Broda – wielki autorytet, charyzmatyczna postać, wybitny pedagog i multiinstrumentalista (grający na trombie, rogu pasterskim, piszczałkach, drumli i śpiewający), który doskonale łączy pokolenia muzyków z Trójwsi.

Utworem, który otwiera całe nagranie, jest *Ranek*. Jak mówi Wałach: „Každy poranek jest świeży i nowy [...], może też być metaforą ludzkiego życia – poranek jako dzieciństwo, młodość, południe jako wiek średni, a wieczór – starość, ułożenie do snu [...]²². Ten utwór to powrót do korzeni, do tego, co nieskalane, proste, ale stałe, wieczne i niezmiennie. Brzmia tutaj proste instrumenty ludowe – piszczałki, trombita, róg pasterski. Oddają one dźwięki natury, potwierdzając swą przynależność do miejsca. „Jest to cofnięcie się do źródeł, obudzenie świata przeszłości i początek spektaklu dnia [...]²³. Niespodziewanie na nagraniu pojawia się *Deszcz*, który możemy „poczuć” wszystkim zmysłami. We wspomnieniach Wałacha to: „Deszcz – ciepły, letni dzień i nagle gwałtowny deszcz [...], jako dziecko stałem pod rynnami, deszcz mówi, gada, stuka o dachy, niezapomniany zapach powietrza [...]²⁴.

Tryptyk oddaje dojrzałość, piękną i barwną jesień odmalowaną dźwiękami pełnymi nostalgii. Pojawia się tu charakterystyczne brzmienie liry korbowej, które przełamuje karpackie standardy. *Illuminacja* z kolei zaskakuje swoją gwałtownością, pewnym niepokojem. „*Illuminacja* to upływający czas”²⁵. Nieoczywista barwa liry wprowadza surowość, ale też melancholię. Pozwala na „zatrzymanie w czasie” i przywołuje dawne, nawet średniowieczne obrazy. Pojawiają się też *Głosy przodków* – „to zakończenie dnia, muzyka przenosi nas do pracowni Jana Wałacha”²⁶ (zob. ilustracja 2, s. 416). Wybrzmiewają tutaj kobiece białe głosy, którym wtórują gajdy mające symbolizować powrót do źródeł. „Patrzymy na portrety przodków w pracowni Jana Wałacha, zakończenie dnia spektaklem, wpisanie w wieczność, bez przeszłości i przyszłości, zastanowienie się na tym, co tu i teraz” [...]²⁷. Ten utwór tworzy łączącą przeszłość z terażniejszością kłamrę, dzięki której można wyraźnie odczuć, jak ważna jest dla Zbigniewa Wałacha ciągłość tradycji i jego muzyczna wizja powstała z dotychczasowych doświadczeń. Końcowe brzmienie organów (Józef Skrzek) „pozwala na przejście w inny wymiar, który jest zagadką. To profanum i sacrum [...], zakończenie jest dla słuchaczy zagadką”²⁸.

Projekt *Symfonia Beskidzka* to bez wątpienia unikatowe dzieło, w którym tradycja łączy się ze współczesnością dzięki muzykom, instrumentom i ich brzmieniom. Wprowadzają one słuchacza w nowy wymiar, który koreluje z przeszłością,

²² M. Szyndler, wywiad ze Zbigniewem Wałachem, Istebna, 10.09.2022.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.



Ilustracja 2. Próba instrumentalna przed nagraniem płyty *Symfonia Beskidzka*, pracownia Jana Wałacha, Muzeum im. Jana Wałacha w Andziolówce w Istebnej.
Fot. Magdalena Szyndler, archiwum prywatne

stanowiąc jednocześnie nową jakość. Ten projekt to intymna wręcz podróż w głąb duszy, a materia dźwiękowa jest tu „tylko” nośnikiem emocji autora. Jednocześnie te nowe melodie-kompozycje wprowadzają muzykę tworzoną przez ludowego artystę na inny, wyższy poziom.

Współcześnie trend folkowy jest mocno zauważalny na polskiej scenie muzyki rozrywkowej. Ma on różne oblicza, w zależności od wizji i umiejętności twórców. Może czerpać z rozmaitych gatunków – muzyki rockowej, rapu, jazzu itp. Może wykorzystywać brzmienia instrumentarium całego świata, łącząc instrumenty z różnych kręgów kulturowych. W przeszłości obawiano się zagrożeń związanych z możliwością „zaanektowania” źródeł ludowych przez twórczość rozrywkową, folkową. Omawiana tu płyta jest dowodem na to, że muzyka łączy i daje ogromną przestrzeń twórczą, nie wyklucza fuzji, tworzenia nowej jakości. Tak postrzeżaną sztukę muzyczną mogą zrozumieć tylko otwarte umysły.

Bibliografia

- Burszta Józef, *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, Warszawa 1974.
Cudzych Ewa, Kawulok Michał, *Wałach*, [w:] *Kalendarz Śląski 2022*, red. Marian Siedlaczek, Czeski Cieszyń 2021.

- Dadak-Kozicka Katarzyna, *Folklor sztuką życia. U źródeł antropologii muzyki*, Warszawa 1996.
- Dorda Andrzej, *Środowisko przyrodnicze Śląska Cieszyńskiego na prawym brzegu Olzy i jego ochrona*, [w:] *Śląsk Cieszyński. Środowisko naturalne. Zarys dziejów. Zarys kultury materialnej i duchowej*, red. Władysław Sosna, Cieszyn 2001.
- Kadłubiec Daniel, *Uwarunkowania cieszyńskiej kultury ludowej*, Czeski Cieszyn 1987.
- Kopoczek Alojzy, *Procesy zmian w ludowym instrumentarium i praktyce muzycznej. Szkic historyczny oraz tendencje współczesne*, [w:] *Instrumenty muzyczne w tradycji ludowej i folkowej*, red. Zbigniew Przeremski, Zakopane 2011.
- Linette Bogusław, *Folklor muzyczny a folklorizm*, [w:] *Folklor w życiu współczesnym. Materiały z ogólnopolskiej sesji naukowej w Poznaniu 1969*, red. Bogusław Linette, Poznań 1970.
- Popiołek Franciszek, *Historia osadnictwa w Beskidzie Śląskim*, Katowice 1939.
- Rokosz Tomasz, *Oblicza folklorizmu we współczesnej kulturze – prolegomena*, [w:] *Encyklopedia polskiego folklu*, [online:] http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/oblicza_folklorizmu_we_wspolczesnej_kulturze.html [4.06.2023].
- Słownik folkloru polskiego*, red. Julian Krzyżanowski, Warszawa 1965.
- Stęszewski Jan, *Wzór czy model, a może wzór i model? Do problemów języka muzykologii*, [w:] *idem, Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii*, red. Piotr Podlipniak, Magdalena Walter-Mazur, Poznań 2009.
- Szyndler Magdalena, *Ludowa kultura muzyczna Śląska Cieszyńskiego ze szczególnym uwzględnieniem Beskidu Śląskiego. Folklor pieśniowy Istebnej, Koniakowa i Jaworzynki – źródła repertuarowe a ich transformacje*, Katowice 2017.
- Szyndler Magdalena, *From the Earliest Origins to Contemporary Times: The Evolution of Instrumental Folklore in the Silesian Beskids (the Example of Trójwieś)*, „Roczniki Humanistyczne” 2022, t. 70, nr 12.
- Thoms William, *Folklor*, tłum. Violetta Krawczyk, „Literatura Ludowa” 1975, nr 6.

Symfonia Beskidzka – przykład tradycji i przemian folkloru muzycznego Trójwsi (Beskid Śląski)

Streszczenie

Śląsk Cieszyński, a szczególnie Beskid Śląski (południowa część), jest regionem o niezwykle bogatej kulturze, ale też o trudnej historii. Wpływy włoskie (XV w.), przebieg znaczących szlaków handlowych (np. bursztynowego) oraz pograniczne umiejscowienie (Czechy) bez wątpienia miały wpływ na kształtowanie się tutejszego folkloru muzycznego. Dodatkowo gospodarka pasterska wytworzyła oryginalną kulturę materialną i duchową, w tym specyficzne pieśni i instrumentarium ludowe (piszczalki, gajdy śląskie itp.). Współcześnie ten repertuar ludowy przekazywany jest przez mistrzów tradycji, ale jest też chętnie wykonywany i przetwarzany przez młode pokolenie górali. Artykuł stanowi omówienie projektu Zbigniewa Wałacha – nagrania zatytułowanego *Symfonia Beskidzka*, opartego na autorskich aranżacjach i tradycyjnej muzyce Beskidu Śląskiego.

Symfonia Beskidzka [Beskid Symphony]: An Example of the Tradition and Transformation of the Musical Folklore of Trójwieś (the Silesian Beskids)

Summary

Cieszyn Silesia, especially the Silesian Beskid Mountains (southern part), is the region with exceptionally rich culture, but also with difficult history. Wallachian influences (15th century), trade routes (e.g. amber) and border location (the Czech Republic) had undoubtedly an enormous impact on the development of local music folklore. Moreover, shepherding economy has created an original material and spiritual culture, including specific songs and folk instruments (reed pipes, Silesian bagpipes, etc.). Today, this folk repertoire is presented by old masters of tradition as well as young generations of highlanders. The article discusses Zbigniew Wąłach's project – a recording entitled *Symfonia Beskidzka*, based on original arrangements and the traditional music of the Silesian Beskids.

MAGDALENA SZYNDLER

Doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Śląskiego – etnomuzykolog, folklorystka, pedagog, muzyk instrumentalista (klasa skrzypiec).

W 2006 roku obroniła pracę doktorską pt. *Folklor wokalny mniejszości polskiej na Zaolziu na tle uwarunkowań społeczno-kulturowych Śląska Cieszyńskiego* (pod kierunkiem prof. Bogusława Linette'a) na Wydziale Historycznym, w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W 2018 roku uzyskała tytuł doktora habilitowanego (dyscyplina nauki o sztuce) na podstawie monografii pt. *Ludowa kultura muzyczna Śląska Cieszyńskiego ze szczególnym uwzględnieniem Beskidu Śląskiego. Folklor pieśniowy Istebnej, Koniakowa i Jaworzynki – źródła repertuarowe a ich transformacje* (Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice).

Obecnie pełni funkcję dyrektora Instytutu Sztuk Muzycznych na Wydziale Sztuki i Nauk o Edukacji w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Jest również dyrektorem jednostki uniwersyteckiej Centrum Badań Interdyscyplinarnych nad Folklorem Karpat.

Brała udział w licznych konferencjach, seminariach i warsztatach w kraju i za granicą, gdzie propagowała folklor muzyczny Śląska Cieszyńskiego. Od 20 lat prowadzi badania związane z tym regionem (dotyczące folkloru muzycznego mniejszości polskiej na Zaolziu i górali śląskich w Trójwi oraz przekształceń folkloru muzycznego we współczesności).

Habilitated Doctor, Professor of the University of Silesia, ethnomusicologist, folklorist, teacher, musician, instrumentalist (violinist).

In 2006, she defended her PhD thesis titled *Folklor wokalny mniejszości polskiej na Zaolziu na tle uwarunkowań społeczno-kulturowych Śląska Cieszyńskiego* [Vocal folklore of Polish minority in the region of Trans-Olza against the background of social and cultural conditions of Cieszyn Silesia] (under the guidance of Prof. Bogusław Linette) at the History Faculty in the Institute of Musicology of the Adam Mickiewicz University in Poznań. She received her post-doctoral degree in 2018 (arts education discipline) on the basis of the monograph titled *Ludowa kultura muzyczna Śląska Cieszyńskiego ze szczególnym uwzględnieniem Beskidu Śląskiego. Folklor pieśniowy Istebnej, Koniakowa i Jaworzynki – źródła repertuarowe a ich transformacje* [Music folk culture of Cieszyn Silesia with particular emphasis on the Silesian Beskid Mountains. Sung folklore of Koniaków, Istebna and Jaworzynka – repertoire sources and their transformations], published by the publishing house of the University of Silesia in Katowice.

Currently, she holds the position of the Head of the Institute of Music at the Faculty of Arts and Science of the University of Silesia in Katowice. She is also in charge of the university department called the Centre of Interdisciplinary Research on Carpathian Folklore.

Magdalena Szyndler participated in numerous conferences, seminars, workshops in Poland and abroad, where she promoted music folklore of Cieszyn Silesia. For 20 years, she has been conducting research connected with this region (on music folklore of the Polish minority in Trans-Olza and of Silesian highlanders in Trójwieś, as well as on the transformations of music folklore in contemporary times).

MARIUSZ PUCIA
Uniwersytet Opolski

Zapomniany zbiór radiowy Stanisława Śmiełowskiego

Tajemnice i odkrycia: fascynują, pociągają, inspirują, nie dają usiedzieć na miejscu, wreszcie – kształcą. Pragnienie, by poznać przestrzeń poza pokojem, domem, podwórkiem, miejscem zamieszkania, regionem, krajem, kontynentem, planetą; pęd, by odkryć nowe, niezbadane łądy, miejsca, do których nikt nigdy nie dotarł – ten sam cel inspirował całe pokolenia badaczy, chcących ocalić choć fragment mądrości przemijających ludów i światów. By ją utrwalić, od czasu gdy wynaleziono pismo, oczywiście notowano. Gdy zaś ludzkość opanowała już umiejętność rejestrowania dźwięku¹, zaczęły powstawać archiwa gromadzące muzykę obcych ludów w ich językach². Wreszcie nadszedł czas refleksji: wszak niemniej cenna jest spuścizna własnych przodków! Bodaj najpóźniejsze okazało się spojrzenie w głąb swojej tożsamości.

¹ Idea utrwalania dźwięku zrealizowana została dopiero w XIX wieku. Prawdopodobnie pierwszym człowiekiem, który zarejestrował ludzki głos, choć bez możliwości jego odtworzenia, był Francuz Édouard-Léon Scott de Martinville, który dokonał tego na urządzeniu o nazwie fonautograf (fr. *phonautographe*). Dopiero współcześnie udało się zapis ten przetworzyć ponownie na dźwięk. Przykłady *vide*: *The Phonautograms of Édouard-Léon Scott de Martinville*, [online:] <http://www.firstsounds.org/sounds/scott.php> [4.02.2023]. Pierwszym umożliwiającym rejestrację i odsłuch urządzeniem, które weszło do powszechnego użytku, był jednak dopiero fonograf Thomasa Edisona, choć poprzedziło go wiele innych istotnych prób. Od pierwszego zapisu graficznego fali dźwiękowej (1807) do cyfrowej rejestracji dźwięku na płycie CD (1983) minąć musiało 176 lat, choć i ta ostatnia staje się przytłaczającym praktycznie na naszych oczach. *Vide* M. Kominek, *Zaczęło się od fonografu...*, Kraków 1986, s. 10–32.

² *Vide* J. Jackowski, *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych*, cz. 1: *Przełom XIX i XX w. – do drugiej wojny światowej*, Warszawa 2014, s. 11–13.

Dzięki niemu jednak zachowały się do naszych czasów najwcześniejsze nagrania europejskiej muzyki tradycyjnej³.

Śląsk od dawna miał szczęście do samorodnych zbieraczy, którzy zanotowali sporo, nim jeszcze wspomniana, powszechna autorefleksja na dobre ośwładnęła umysły. Wiele z tych materiałów ukazało się drukiem. Dziś w kontekście muzycznych materiałów pisanych i dźwiękowych przywołuje się cały szereg nazwisk badaczy, takich jak: Józef Lompa, Juliusz Roger, Edmund Bojanowski, Emil Szramek, Stanisław Wallis, Andrzej Cinciała, Jan Tacina, Jan Stanisław Bystroń, Józef Ligęza, Stefan Marian Stoiński, Adolf Dygacz (nie zapominamy oczywiście również o Oskarze Kolbergu) – by wymienić tylko tych najbardziej znanych⁴. Ważny i cenny okazał się zbiór nagrań Paula Schmidta z lipca roku 1913 – jeden z dwóch najstarszych zachowanych zabytków dźwiękowych polskojęzycznej muzyki ludowej⁵.

Wreszcie przywołujemy nazwisko Stanisława Śmiełowskiego. Ten ostatni był być może badaczem nieco mimo woli. Cenny materiał ludowy notował od roku 1958 za pomocą narzędzi technicznych, nagrywając go po prostu na taśmę w radiowym studiu i wykorzystując należące do tej instytucji urządzenia. Miał też inne pomysły: dokonywał opracowań, przygotowywał audycje, gawędy, łączył folklor z innymi stylami muzycznymi – już w latach siedemdziesiątych XX wieku doprowadził do spotkania w studiu radiowym śpiewaków ludowych, kapeli dętej oraz muzyków jazzowych: basisty, pianisty i wibrafonisty.

Wszystko zaczęło się od chęci komponowania. Był rok 1949. Młody absolwent Państwowego Liceum Muzycznego w Katowicach zdał na Wydział Kompozycji katowickiej Wyższej Szkoły Muzycznej, gdy jednak powstała możliwość wyjazdu na stypendium do ZSRR, udał się na studia kompozytorskie do Leningradu. Nieskrywane czerpanie inspiracji w twórczości kompozytorskiej z muzyki ludowej nie znalazło jednak zrozumienia w leningradzkiej uczelni. Z tego też powodu najpierw konieczny był urlop zdrowotny, związany z leczeniem w polskim sanatorium, a następnym krokiem było przeniesienie się ze studiów kompozytorskich na tzw. teorię specjalną, którą Śmiełowski ukończył w roku 1955. Co istotne, w latach 1951–1952, a więc jeszcze

³ Ludowe melodie pierwszy nagrywał na Węgrzech Béla Vikár w 1898 roku. *Vide: ibidem*, s. 11.

⁴ Więcej na ten temat *vide* K. Turek, *Sylwetki zbieraczy i badaczy muzycznego folkloru Śląska*, Katowice 2001.

⁵ Więcej na ten temat *vide* J. Jackowski, *op. cit.*, s. 59–66. Album zawierający ten bezcenny zbiór został wydany w 2017 roku i nagrodzony pierwszą nagrodą w konkursie „Fonogram źródeł” Polskiego Radia. *Vide* R. Kopal, J. Jackowski, M. Pucia, *Polskie pieśni ludowe na Śląsku Opolskim przez Paula Schmidta w 1913 r. na fonograf zebrane*, Warszawa 2017. Informacje na temat innych archiwalnych zasobów dźwiękowych muzyki tradycyjnej na Śląsku *vide*: G. Gacek, *Muzyka tradycyjna Dolnego Śląska lat 50. XX w. w nagraniach Józefa Majchrzaka*, [w:] *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny – zachowanie – udostępnianie*, red. J. Jackowski, t. 2, Warszawa 2019, s. 14–49; M. Pucia, *Dźwiękowe przekazy opolskiej muzyki tradycyjnej w archiwach*, [w:] *Polska muzyka tradycyjna...*, s. 50–69.

w czasie studiów, uczestniczył dwukrotnie w zbieraniu folkloru na Opolszczyźnie, wraz z Adolfem Dygaczem, o czym wspomniał w wywiadzie dla tygodnika „Radio i Świat”⁶. Był to czas, gdy przeprowadzano szeroko zakrojoną tzw. Akcję Zbierania Folkloru Muzycznego, a Adolf Dygacz kierował ekipą działającą na Śląsku. Choć więc Śmiełowski nie stwierdził tego wprost, badania, w których brał udział, zapewne prowadzone były właśnie w ramach tej akcji. W roku 1956 zamieszkał w Opolu, podejmując pracę w tutejszej Państwowej Szkole Muzycznej, a od 1957 roku również w Rozgłośni Polskiego Radia, gdzie powierzono mu rolę prowadzącego audycje o tematyce folklorystycznej. Materiał potrzebny do ich redakcji Śmiełowski zbierał, zapraszając najpierw do studia radiowego muzykantów i śpiewaków, następnie zaś – zorientowawszy się w bogactwie ich możliwości również w zakresie folkloru słownego – rozpoczął rejestrowanie tego typu materiału, niekoniecznie w studyjnych warunkach. Rzeczywistość tę opisał we wstępie do wydanych w roku 1967 *Kleklimanek*:

Pracę zbieracza łączyłem z pracą radiowca. Prowadziłem cykl audycji folklorystycznych, na które składały się materiały uzyskane podczas zbierania muzycznego folkloru. Specyfika audycji radiowej wymagała jednak sięgnięcia po folklor słowny. Stąd zbiór tego rodzaju folkloru jest niejako marginesem, dość zresztą szerokim. Audycji radiowych powstało bowiem około pięćdziesiąt. [...] Technika tworzenia tych audycji kształtowała się następująco: początkowo były to radiowe koncerty twórców ludowych, z których każdy prezentował najlepsze swoje pieśni czy utwory folkloru słownego. Aktywność informatorów podczas nagrania, ich swoboda przed mikrofonem, a także fakt, że – ze względów technicznych – nagrywanie odbywało się zbiorowo, w jednym miejscu, stworzyły inne możliwości formalne. [...] Po zorientowaniu się w zamkniętych formach folkloru słownego i muzycznego, jakie można było w danym nagraniu uzyskać, a także po wyborze wynikającego z treści tych utworów i luźnych rozmów głównego tematu audycji, następowała zbiorowa najczęściej improwizacja poszczególnych scen audycji przed otwartymi mikrofonami. W tych monologach, dialogach oraz scenach zbiorowych ludowi aktorzy i śpiewacy czerpali zarówno z przyswojonego wcześniej zamkniętego materiału folklorystycznego, jak i dopełniali go na bieżąco, uzupełniając umówione wcześniej sytuacje własną inwencją, dowcipem, indywidualnością. Dlatego też trudno oddzielić z punktu widzenia folklorysty to, co wykonawcy po prostu odtworzyli z pamięci, od tego, co stworzyli ad hoc⁷.

Dzięki pracy Śmiełowskiego w fonotece polskiej zgromadzono około 1120 fonogramów folklorystycznych⁸. Być może nie wszystkie jeszcze znamy, gdyż współpracownicy Śmiełowskiego wspominali o istnieniu nieskatalogowanego zbioru

⁶ „Przez rok wspólnie ze znanym na Śląsku Adolfem Dygaczem zbieraliśmy i zapisywaliśmy pieśni na Opolszczyźnie. [...] Właśnie dlatego [...] bardzo jakoś polubiłem Opole”. *Vide* S. Śmiełowski, wywiad dla tygodnika „Radio i Świat”, 1958; cyt. za: Z. Kościów, *Stanisław Śmiełowski*, Wołomin 2009, s. 13; *cf.* M. Pucia, *op. cit.*, s. 57.

⁷ S. Śmiełowski, *Kleklimanki. Opowieści ludowe ze Śląska Opolskiego*, Katowice 1967, s. 5; *cf.* M. Pucia, *op. cit.*, s. 57–58.

⁸ Z. Kościów, *op. cit.* s. 20.

rejestracji, powstałych w naturalnym środowisku i podczas autentycznych wiejskich prac⁹. Śmiełowski miał bowiem podobno rzadką – a tak bardzo przydatną w pracy zbieracza – umiejętność przekonywania do siebie przeróżnych śpiewaków i gawędziarzy, którzy dzięki niemu przełamywali nieufność i strach przed mikrofonem oraz całym służącym do rejestracji sprzętem. Tym sposobem kompozytor, redaktor radiowy, któremu rolę propagatora kultury ludowej przydzielono niejako z góry, stawał się coraz bardziej prawdziwym zapaleńcem, usiłującym uchwycić muzyczne przejawy rodzimego folkloru.

Tymczasem wspomnianym wcześniej *Kleklimankom* trzeba poświęcić nieco uwagi. Jest to zapis powstałych audycji z udziałem ludowych wykonawców, związany zatem ściśle z dokumentacyjną działalnością Śmiełowskiego. Zbiór zawiera 10 historii opowiedzianych śląską gwara, którą – jak przyznaje autor – na potrzeby publikacji ujednolicił nieco, ze względu na różne pochodzenie informatorów¹⁰. Jeśli w opowieści pojawiał się śpiew, zamieszczano w zbiorze pierwszą zwrotkę, po czym odsyłano do transkrypcji muzycznych, znajdujących się na stronach 87–105. Tam też znaleźć można całość tekstu słownego tych wykonawców. Dodatkowo na stronach 106–114 znajduje się słownik wyrazów gwarowych. Autor skrupulatnie informuje również o pochodzeniu materiału, na którym się opierał. W rozdziale *Źródła* podaje czas i miejsce rejestracji oraz przechowywania taśm, autorstwo transkrypcji (w całości własne), odnotowuje też ogólne informacje na temat osób, od których pozyskał materiał, a nawet sposób i datę wykorzystania go w audycji dźwiękowej oraz dane o publikacji w czasopiśmie¹¹.

Najmniej czytelny wydaje się na pierwszy rzut oka dział o nazwie *Przypisy*, podzielony na *Utworki prozaiczne* (tu: podania, bajki, humoreski, przysłowia, zagadki, powiedzonka, zawrozenia, zwroty magiczne, monologi, dialogi, inscenizacje improwizowane) oraz *Skorowidz rodzajowy muzyki* (tu: ballady, pieśni, scenki muzyczne, inkantacje, zawołania, tańce). Jest to swoisty spis wyróżnionych treści i form, jakie znaleźć można w tekstach opowieści zawartych w książce. Każdy nazwany element opisany został w następującym porządku: rodzaj treści, numer strony, incipit, np. w dziale dotyczącym powiedzonek punkt 9 zawiera opis: „żartobliwe złożenie; str. 28, »aże

⁹ Wywiad z Władysławem Gawrońskim przeprowadzony przez Mariusza Pucią, 14.07.2017.

¹⁰ *Kermaszek, Prawołki i psiary, Kajsie, Wrocław, Norek, Jakuba, Rabsiczka, Śmierka, Hajsiołtra, Lilówka*. Vide S. Śmiełowski, *op. cit.*, s. 123.

¹¹ Np. „2. »Prawołki i psiary« – materiał nagrany w Serwitucie, pow. Krapkowice w 1959 r.; zamknięte formy i improwizowany materiał uzyskany od mieszkańców Serwitutu, robotnic leśnych i drwali; znajduje się w archiwum taśmowym Rozgłośni PR w Opolu; transkrypcja autora; w formie audycyjnej nadany w programie lokalnym w 1959 r.; pieśni opracowane przez autora dla Kapeli Ludowej PR w Opolu, nadawane w programie lokalnym i ogólnopolskim; opublikowany w »Biuletynie Redakcji Literackiej« Rozgłośni PR w Opolu w 1961 r.”. Vide: *ibidem*, s. 113.

„jim kury jajca potracom», a w dziale poświęconym zwrotom magicznym punkt 1 to: „Po smakowaniu trującego grzyba; str. 21, od »Wlyż psowi tandy...«”¹².

Z kolei w *Skorowidzu rodzajowym muzyki* Śmiełowski opatruje poszczególne przekazy określeniami dotyczącymi treści, formy, sytuacji, bądź dokonuje opisu struktury muzycznej. Ballady są zatem dookreślone pod kątem treści (np. „o zabójstwie kochanki”), a pieśni – co do charakteru lub treści (np. „liryczna”, „okolicznościowa”, „żartobliwa”, „satyryczna”, „opisowa”). Scenki muzyczne ujęte są w kontekście sytuacji („obrazek zabawowy”; „zabawa dziewcząt w utopca, którego odgrywa chłopak”). Inkantacje opisane zostały w zakresie formy (np. „okres muzyczny, przez opisywanie dźwięków i swobodę rytmiczną zbliżony do inkantacji przez uporczywe powroty do tego samego poziomu dźwiękowego”) lub sytuacji, w której je zarejestrowano (np. „fragment zawodzenia zawodowych płaczek” lub „wylczanka, odnotowane z głosu dziecięcego”)¹³.

Omówione spisy stanowią próbę systematycznego podejścia do zanotowanego materiału. Obejmują zatem najpierw transkrypcję warstw tekstowej oraz muzycznej przekazów, a następnie wykaz istotnych treści, sporządzony w formie wypisów z odniesieniem do stron, na których podano materiał.

Był więc Śmiełowski nauczycielem w szkole muzycznej w Opolu, redaktorem radiowym, nadto badaczem polskiej muzyki ludowej, zwłaszcza śląskiej – by nie rzec głównie opolskiej. Te działania nie wyczerpywały jednak palety podejmowanych przez niego aktywności. Nie porzucił bowiem marzeń o komponowaniu:

Dorobek kompozytorski Śmiełowskiego obejmuje dzieła symfoniczne, kameralne i solowe, a także ilustracje muzyczne do słuchowisk radiowych, spektakli teatralnych i baletowych. Szczególne miejsce w jego twórczości zajmują utwory inspirowane folklorem śląskim i łужицьkim, a także tradycyjną muzyką Ormian. Melodie pieśni ormiańskich oraz Ormian kuczych stały się kanwą dla kompozycji „Liturgia polskich Ormian” na głos solowy i chór, 1980, „Liturgia polskich Ormian na Wielkanoc” na głos solowy i chór, 2007, oraz „Requiem” na głos solowy, chór i organy, 2008, które włączył do swojego repertuaru Chór Uniwersytetu Wrocławskiego „Gaudium”. W wykonaniu tego chóru wspomniane utwory były prezentowane w Obornikach Śląskich i zostały zarejestrowane na płytach¹⁴.

W 2008 roku, a więc na krótko przed śmiercią, skomponował jeszcze *Dyptyk dolnośląski*, który według Zbigniewa Kościowa „stanowi niejako podsumowanie tej części twórczości Śmiełowskiego, która związana jest z folklorem opracowywanym albo pełniącym rolę »materiału inspirującego«”¹⁵.

¹² *Ibidem*, s. 117–118.

¹³ *Ibidem*, s. 121–122.

¹⁴ B. Muszkalska, *Stanisław Śmiełowski*, [w:] *Dyptyk dolnośląski Stanisława Śmiełowskiego*, booklet do płyty CD, Oborniki Śląskie 2010, s. 22.

¹⁵ Z. Kościów, *Obornicki wielogłos na bas-baryton solo i organy*, [w:] *Dyptyk...*, s. 30.

Był też Śmiełowski laureatem konkursów kompozytorskich w Opolu i w Poznaniu, laureatem Wojewódzkiej Nagrody Artystycznej, został również odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski. Pełny spis jego twórczości obejmuje około 38 pozycji na różne składy wykonawcze: utwory chóralne *a cappella*, wokalne solowe, dzieła kameralne i symfoniczne (zob. wykaz kompozycji, s. 432–433). Warto jeszcze dodać, że w ramach działalności w rozgłośni Polskiego Radia w Opolu tworzył – prezentowane wówczas na antenie – opracowania na tzw. radiowy zespół ludowy.

Tymczasem jednymi z najlepiej znanych nagrań Śmiełowskiego stały się rejestracje pieśni i muzyki instrumentalnej mieszkańców Raclawiczek, Smolarni i Dziezdic, gdzie wcześniej swój – dziś już bezcenny, przechowywany aktualnie w Berlińskim Archiwum Fonograficznym i wydany w 2017 roku – materiał zarejestrował w 1913 roku Paul Schmidt¹⁶, następnie zaś rejestracji dokonywała ekipa śląska działająca w ramach wspomnianej już Ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (AZFM¹⁷) w roku 1951. Kilkanaście nagrań Śmiełowskiego znalazło się też na płycie *Śląsk* w serii „Muzyka Źródeł”¹⁸, niektóre taśmy zostały bowiem skopiowane i umieszczone w zbiorach Archiwum Polskiego Radia w Warszawie, skąd zaczerpnięto je na potrzeby tej publikacji. Śmiełowski pracował w Polskim Radiu do 1981 roku, ostatnie zaś, do dziś przechowywane w Opolu, nagrania wykonawców z okolic Strzeleczek datuje się na rok 1983. Już sam fakt, że tam właśnie poszukiwał tradycyjnego materiału muzycznego i dokonał wielogodzinnych nagrań, wydaje się nieprzypadkowy i najprawdopodobniej związany ze wspomnianymi już, odbytymi na początku lat pięćdziesiątych z Adolfem Dygaczem badaniami terenowymi. Warto tu odnotować, że w roku 1963 Jadwiga Sobieska, inicjatorka tego szeroko zakrojonego przedsięwzięcia znanego jako Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego, odwiedziła Leningrad, tam zaś, w Archiwum Fonograficznym Instytutu Literatury Rosyjskiej Akademii Nauk, miała w rękach wspomniane już wałki z nagraniami Paula Schmidta z roku 1913, o czym napisała krótką notatkę¹⁹. Czy poleciła członkom tzw. ekipy śląskiej udanie się do wspomnianych miejscowości – dziś trudno stwierdzić. Wiemy natomiast, że nagrań dokonywał w nich Adolf Dygacz, a w działaniach tych najprawdopodobniej uczestniczył Stanisław Śmiełowski, który po objęciu funkcji w Regionalnej Rozgłośni Polskiego Radia w Opolu również skierował swoje zainteresowania dokumentacyjne w tę stronę. Dodajmy, że zbiór wałków z nagraniami Schmidta wrócił do Berlina w latach dziewięćdziesiątych i zapewne

¹⁶ R. Kopal, J. Jackowski, M. Pucia, *op. cit.*

¹⁷ Więcej na ten temat *vide* J. Sobieska, *Polski folklor muzyczny*, Warszawa 2006, s. 39–40.

¹⁸ *Śląsk*, płyta CD, [w serii:] „Muzyka Źródeł”, t. 12, wybór i oprac. M. Baliszewska, E. Strzelecka, Polskie Radio, Warszawa 1999.

¹⁹ J. Sobieska, *Folklor muzyczny w praktyce i nauce*, [w:] *Polska kultura muzyczna 1944–1964*, red. E. Dziębowska, Kraków 1968, s. 167; *cf.* M. Pucia, *op. cit.*, s. 58–59.

dzięki temu mógł rozpocząć swoje drugie życie w postaci wydania w formie zdigitalizowanej. Z kolei nie bez znaczenia dla powojennych badań na opisywanym terenie stał się fakt, że wspomniane miejscowości, ani podczas I, ani podczas II wojny światowej, nie doświadczyły tak głębokich i znaczących ruchów migracyjnych jak niemal cały Śląsk²⁰, dzięki czemu nawet dziś spotykamy tam mieszkańców noszących te same nazwiska, które pojawiają się w opisie nagrań Paula Schmidta z 1913 roku. Przetrwiał również repertuar, styl śpiewu i gry instrumentalnej, czego dowodem są interesujące nas zasoby archiwalne, gromadzone aż do końca 1983 roku.

Kartkowy katalog znajdujący się w budynku Regionalnej Rozgłośni Polskiego Radia w Opolu wykazuje nieco ponad 380 wokalnych (tych jest zdecydowana większość), wokально-instrumentalnych i instrumentalnych przekazów zarejestrowanych przez mieszkańców Raclawiczek, Smolarni i Dziedzic. Wspomniany natomiast zbiór kopii w archiwum Polskiego Radia w Warszawie zawiera ponad 50 przekazów. Już pobieżne zaznajomienie z opisywanym zasobem pozwala jednak wysnuć wnioski, że nie cały znajdujący się na taśmach archiwalnych materiał został odpowiednio opisany, ponadto brak wielu przekazów, których istnienie dokumentują wspomniane *Kleklimanki*. Nie ma też (poza kilkoma wyjątkami) nagrań gawęd, o których we wstępie do tej publikacji pisze Śmiełowski²¹. Poszukując tego materiału²², uzyskałem informację, że część taśm archiwum radiowego uległa zniszczeniu na skutek powodzi w 1997 roku. Niektóre zarejestrowane przekazy pieśni wplecione zostały w zmontowane audycje, w których nie ludowy gawędziarz, ale lektor czyta tekst. Wiadomo również, że w radiowej rzeczywistości nie przechowywano tzw. surówek po zmontowaniu gotowych audycji, kasując taśmy i rejestrując na nich kolejne nagrania. Taki los mógł spotkać zwłaszcza wiele z wczesnych materiałów – wzięwszy pod uwagę brak dostępu do nowych nośników. Kilka razy usłyszałem także historię o zasobie nagranych przez Śmiełowskiego taśm, które dziś oczekują jeszcze na skatalogowanie²³. O ile w wypadku szanującej się instytucji opowieści takich nie należałoby raczej traktować poważnie, o tyle zauważyć trzeba, że w trakcie kwerendy natrafiłem na przekazy, które z różnych względów nie zostały ujęte w katalogu, ale nie zostały też skasowane. Zachowała się np. taśma o nazwie: „Przyśpiewki górnicze pana Mroza”, na której naklejono informację o zawartości wraz z dopiskiem: „nie nadaje się na antenę”. Nie wiadomo, czy nagrań nie dało się wykorzystać z powodu ich rubasznej treści i lekkiej formy, czy też dlatego, że sama taśma

²⁰ Vide E. Dworzak, M. Goc, *Pochodzenie terytorialne ludności napływowej i geografia powojennych osiedleń na wsi opolskiej. Zestawienie danych źródłowych z zachowanymi rejestrów osiedlonych i protokołów przekazania gospodarstw*, „Opolski Rocznik Muzealny” 2011, t. 18, cz. 2, s. 5–493.

²¹ S. Śmiełowski, *op. cit.*, s. 5.

²² Badania nad zasobem wspomnianego archiwum autor prowadził wiosną 2017 roku.

²³ Vide np. Wywiad z Władysławem Gawrońskim...

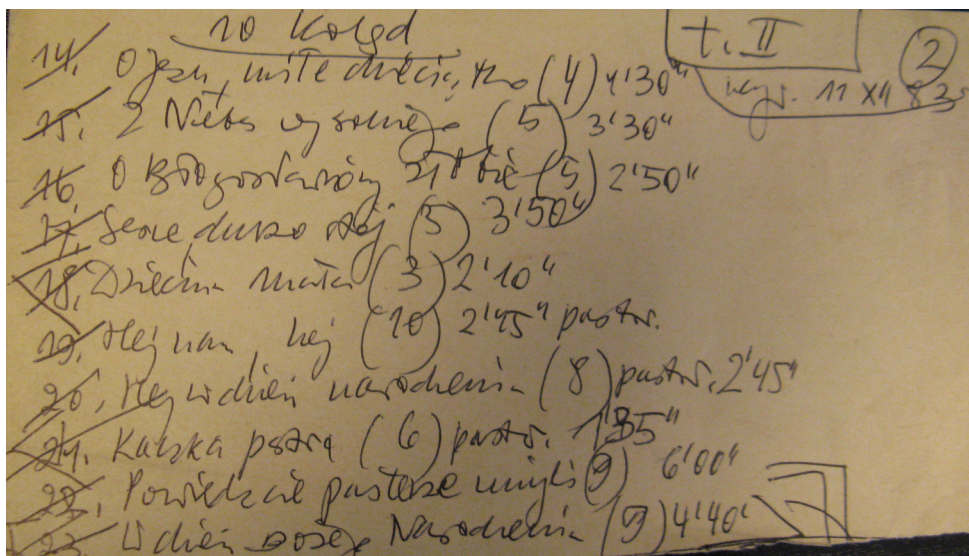
w wielu miejscach jest nierówna, co z kolei zapewne uchroniło tych kilka utworów przed skasowaniem.

Niemniej, interesujący nas, skatalogowany zbiór to utwory instrumentalne i wokalnie-instrumentalne, wykonane przez zespół regionalny prowadzony przez Annę Uliczkową, a także Franciszka Uliczkę, w tym dwa utwory ze śpiewem Marii Rogosz, oraz pieśni wykonywane *a cappella* pojedynczo, w duecie lub na trzy głosy przez Marię Rogosz, Martę Mechnik, Agnieszkę Różyczkę oraz Edeltrudę Nowicką²⁴ (zob. fotografia 1). Sesje nagraniowe miały różną długość i obejmowały od około 20 do 50 utworów. Niektóre tytułowano, jak np. „Pieśni na gody ze Smolarni”, „Marzanna i Gaik ze Smolarni” (to pieśni wyjęte z większej audycji), „Melodie ludowe ze Smolarni”, „Pieśni ludowe z Dziedzic”, „Kolędy i pastorałki” czy po prostu „Pieśni ludowe”. Jedne z ostatnich sesji noszą opisy bardziej szczegółowe, jak: „Pieśni żałobne na cześć mężczyzny”, „Pieśni żałobne na cześć: żony i matki, młodzieńca lub panny, dzieci”. Część z nich to repertuar religijny (zob. fotografia 2, s. 429).



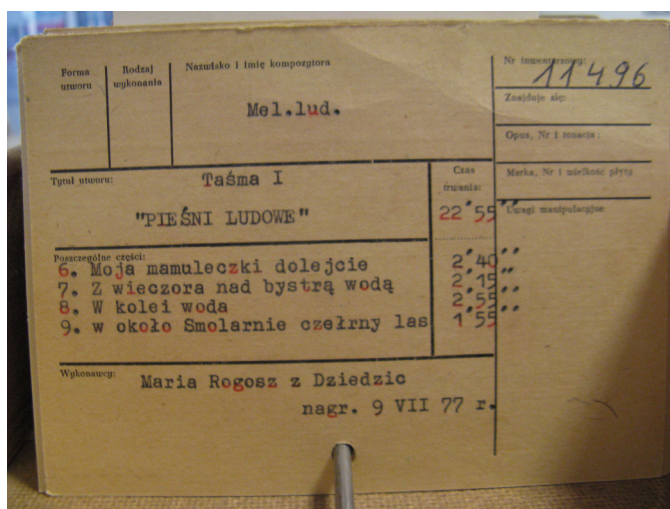
Fotografia 1. Obwoluta taśmy z nagraniami z 1978 roku, z archiwum Regionalnej Rozgłośni Polskiego Radia w Opolu. Fot. M. Pucia

²⁴ Interesujące, że katalog archiwum radiowego w Warszawie, przy przekazach wykonywanych przez duet Różyczka–Nowicka, podaje inne nazwisko drugiej wykonawczynie, informując, że jest to Elżbieta Suchan – siostra Agnieszki Różyczki.



Fotografia 2. Odłączny spis nagranych w 1983 roku przekazów, na taśmie przechowywanej w archiwum Regionalnej Rozgłośni Polskiego Radia w Opolu. Fot. M. Pucia

Nagrań dokonano pomiędzy 21 listopada 1976 roku a 11 grudnia 1983 roku w studio Radia Opole (zob. fotografia 3). Warto dodać, że w katalogu warszawskim wszystkie są zaś datowane na rok 1979, z taką też informacją zostały wydane we wspomnianym albumie z serii „Muzyka Źródeł”²⁵. Jedno, dwu i trzygłosowe



Fotografia 3. Karta katalogowa taśmoteki z archiwum Regionalnej Rozgłośni Polskiego Radia w Opolu. Fot. M. Pucia

²⁵ Śląsk...

przekazy wykazują silny związek stylistyczny z przekazami zarejestrowanymi w wyniku wspomnianych wcześniejszych badań (z nagraniami dokonany przez Paula Schmidta w 1913 roku oraz w wyniku AZFM), stanowiąc znakomity materiał porównawczy²⁶.

Faktura zarejestrowanych utworów, zwłaszcza wykonań trzygłosowych, opiera się głównie na równoległych współbrzmieniach tercjowych, z oktawowym zdwojeniem partii tzw. głosu głównego lub też głosu drugiego, co uzależnione jest najczęściej od rejestru (zob. przykład 1).

♩ = 72

(⊕)
(⊖)

Ach mój Bo - że go - dy i - dą. Ach, mój Bo - że go - dy i - dą, t = 28"

ra - du - ją się dziol - chy do dom, ra - du - ją się dziol - chy do dom.

Przykład 1. „Ach mój Boże gdy idą”. Na podstawie: *Śląsk*, płyta CD, [w serii:] „Muzyka Źródła”, t. 12, wybór i oprac. M. Baliszewska, E. Strzelecka, Polskie Radio, Warszawa 1999; transkrypcja: M. Pucia

Ciekawostką jest fakt, że swoista „kariera” osób, które Śmiełowski nagrywał, nie zakończyła się w studiu nagraniowym. Maria Rogosz i Marta Mechnik brały udział w koncercie i w konkursie pt. „Piękne nasze miasto jest Opole”, zorganizowanych w ramach XIII Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu w roku 1975, a na antenie Regionalnej Rozgłośni Polskiego Radia gościły wielokrotnie i w różnych audycjach²⁷. Jedną z ciekawszych inicjatyw było zorganizowanie 20 grudnia 1977 roku transmitowanego na żywo na antenie spotkania, podczas którego Śmiełowski zestawiał śpiew Marii Rogosz, Agnieszki Różyczki i Marty Mechnik oraz grę instrumentalną Anny Uliczki, Franciszka Uliczki, Józefa Janika, Teodora Józefa,

²⁶ Vide M. Pucia *op. cit.*, s. 58–59.

²⁷ Nagrania z udziałem Anny Uliczki znalazły się również w zbiorach Działu Etnograficznego Muzeum Śląska Opolskiego. Cały zbiór to „zespół nagrań z lat 1963–1969 – zapis dźwiękowy wywiadów terenowych lub rejestr różnego rodzaju wydarzeń kulturalnych, takich jak wojewódzkie Dni Twórczości Ludowej Opolszczyzny czy spotkania w działającym przy muzeum Muzealnym Studium Kultury. Nagrań tych dokonali ówcześni pracownicy Muzeum Śląska Opolskiego – Halina Jakubowska, Korneliusz Pszczyński, Anna Biły – bądź prowadzący przeglądy, jak dr Czesław Kurek czy Konrad Mientus”. M. Goc, „Skąd wam się to bierze? Tam mają torbę z głupotami pod stołem”, czyli archiwalne nagrania fonograficzne w zbiorach Działu Etnograficznego Muzeum Śląska Opolskiego, „Opolski Rocznik Muzealny” 2016, t. 22, s. 45; nazwiska wszystkich wykonawców zarejestrowanych w zbiorze oraz jego pełny katalog *vide: ibidem*, s. 92–102.

Joachima i Roberta Kołków z jazzowym akompaniamentem Roberta Skrobicha na kontrabasie oraz Edwadra Spyrki (również pracownika radia i jednego z współtwórców opolskiego Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej), grającego tu przede wszystkim na fortepianie. Spotkanie obfitowało w różne doświadczenia i zaskakujące dla obu stron – tradycyjnej i rozrywkowej – sytuacje, o czym świadczą zarejestrowane i przechowywane do dziś nagrania dialogów pomiędzy uczestnikami wydarzenia, przy czym istotne jest, że Śmiełowski kilkakrotnie sam inicjował dyskusje (prowadzone i transmitowane wówczas przecież na żywo na antenie) na temat stosunku uczestniczących w spotkaniu wykonawców do faktu zetknięcia się tych dwóch z pozoru odległych stylów²⁸.

²⁸ „**Stanisław Śmiełowski:** Zeszliśmy się tu w studio, żeby po prostu spróbować ten nastrój świąteczny niejako inaczej ewokować – inaczej go jakoś [...] przyzwać do rzeczywistości. Chociażby ta kolęda, którą pani, pani Marto, śpiewała przy akompaniamentem pana Spyrki [na fortepianie – M.P.]. Jak się pani czuła?

Marta Mechnik: No bardzo dobrze. Najpierw tak ździebecko tak wycie – tak nerwowo, no ale jak potn drugi raz, trzeci raz – no, to już idzie potn jak samo [...].

Edward Spyrka: A ja chciałem panią zapytać, czy pani nie przeszkadzało to, że ja rytmicznie inaczej grałem, że to zupełnie właściwie obce wam rytmy są. Czy pani to nie przeszkadzało?

MM: Nie, nie przeszkadzało, bo ja lubia takie – jak to powiedzieć: takie prymki...

SŚ: Skoczne!

MM: Takie skoczne.

ES: Ale słyszała pani, że kiedy zaczęliśmy tak grać, to jeden z panów powiedział, że to jest... jak to pan powiedział?

SŚ: Panie Kołek, panie Joachimie, niech pan to jeszcze raz powtórzy.

Joachim Kołek: No ja tak nie bardzo [...] bo jako katolik... nie wolno przekształcać muzyki religijnej w jakieś takty i tam w oberki, czy jakieś tam walczyki i tak dalej. To jest moim zdaniem trochę bluźnierstwo, czy coś w tym rodzaju.

SŚ: Ale panie Joachimie, pan się z tym spotyka, że właściwie kolędy czy inne pieśni religijne są w jakichś nowych rytmach podawane, prawda, że to jest ogólna praktyka? Panu się to nie podoba, a na przykład pani tak...

ES: No przecież pani tak samo śpiewała tę kolędę, jaka to różnica? Tylko, że nie wy akompaniowaliście, tylko ja akompaniowałem?

SŚ: Takie same słowa, taka sama melodia...

ES: Jaka była różnica właściwie? Może odrobinę szybciej? A to wam się widać spodobało, bo zaraz po tym, jak myśmy to zaśpiewali, to wyście też szybciej zaczęli ją grać?

SŚ: To jest młoda generacja muzykantów. Panie Robercie – rozmawiam teraz z panem Robertem Kołkiem – ojcem Joachima. Co pan o tym myśli? Pan jest tutaj tym seniorem?

Robert Kołek: Zawsze stoi: »Grajcie skoczno na lirze«... Że to piosenki były wesołe też...

SŚ: No właśnie, to kolęda, pastoralka...”

Fragment audycji nadanej 20 grudnia 1977 roku, z Archiwum Regionalnej Rozgłośni Polskiego Radia w Opolu.

Omawiany zbiór nagrań niewątpliwie czeka dopiero na ponowne odkrycie. Być może ze względu na wartość stylistyczną, estetyczną i historyczną warto byłoby zrealizować zamierzenie opublikowania go w całości. Również kompozytorska spuścizna Śmiełowskiego domaga się bliższego poznania. To blisko 40 dzieł, spośród których opublikowano niewiele, m.in. wspomnianą *Liturgię żałobną Ormian polskich* czy *Dyptyk dolnośląski* – zarejestrowane i wydane na płytach w 2010 roku²⁹. Jest też sporo kompozycji, które znane są jedynie z pojedynczych prezentacji – być może warto byłoby ująć je w jednolity zbiór.

15 kwietnia 2019 roku sali koncertowej Państwowej Szkoły Muzycznej w Opolu nadano imię Stanisława Śmiełowskiego. Uroczystości towarzyszył panel dyskusyjny i koncert zatytułowany „Dopóki pamięć trwa. Stanisław Śmiełowski – życie, twórczość, działalność”. Istnieje zatem szansa, że ktoś z pokolenia młodych absolwentów tej szkoły zainteresuje się możliwością zebrania i krytycznego opublikowania dorobku Stanisława Śmiełowskiego, na co zarówno materiały dźwiękowe zgromadzone w archiwum Regionalnej Rozgłośni Radiowej w Opolu, jak i spuścizna kompozytorska badacza wciąż czekają.

Wykaz kompozycji Stanisława Śmiełowskiego³⁰

- 1) *Krakowiak i Trojak* na fortepian, 1952;
- 2) *Uwertura śląska* na orkiestrę symfoniczną, 1952 (przerobiona w 1962);
- 3) *Far niente*, 3 pieśni na sopran i fortepian (słowa: Jarosław Iwaszkiewicz), 1957;
- 4) *Trio smyczkowe*, 1958;
- 5) *Koncert fortepianowy e-moll* (rekonstrukcja koncertu Emanuela Kani), 1959–1960;
- 6) *10 pieśni łuzycyckich* na sopran i fortepian (melodie i słowa ludowe), 1959;
- 7) *4 melodie łuzycyckie* na skrzypce i fortepian, 1960;
- 8) *Narracje* na taśmę magnetofonową i orkiestrę symfoniczną, 1960;
- 9) *3 pieśni łuzycyckie* na sopran i orkiestrę symfoniczną (melodie i słowa ludowe), 1962;
- 10) ilustracja muzyczna do wystawy malarskiej na spreparowane nagrania magnetofonowe, 1964 (?);
- 11) *Wysoki las*, 8 ludowych pieśni polskich na chór mieszany *a cappella*, 1964;
- 12) *Pieśni o samotności* na wokalny zespół kameralny i fortepian (słowa: Stanisław J. Lec), 1965;

²⁹ Liturgia żałobna Ormian polskich w opracowaniu Stanisława Śmiełowskiego, płyta CD, Oborniki Śląskie 2010; Dyptyk...

³⁰ Z. Kościów, *Stanisław Śmiełowski...*, s. 58–60. Aktualnie dostęp do zapisów wielu dzieł z wymienionej spuścizny kompozytora jest utrudniony bądź niemożliwy. Krótka charakterystyka wybranych kompozycji *vide: ibidem*, s. 14–54.

- 13) *Impresje tużyckie* na fortepian, 1965;
- 14) *Chory księżyc*, 5 pieśni na dwugłosowy chór dziecięcy i fortepian (słowa: Zofia Bronikowska), 1965;
- 15) *Sinfonia introversata* na orkiestrę symfoniczną i fortepian, 1965;
- 16) *Sonata fortepianowa*, 1966;
- 17) ilustracja muzyczna do sztuki Federica G. Lorki *Czarująca szewcowa*, 1967;
- 18) *Preludio festivo* na orkiestrę dętą, 1967;
- 19) *Prova concerto per orchestra con strumenti a fiata e percussione*, 1967;
- 20) *Mistrz Krabat*, muzyka baletowa, 1968;
- 21) *6 kolęd ormiańskich* na głos i organy (melodie i słowa ludowe), 1969;
- 22) *2 kolędy ormiańskie* na chór mieszany *a cappella* (melodie i słowa ludowe), 1969;
- 23) *6 kolęd tużyckich* na sopran, wiolonczelę, altówkę i klawiset (melodie i słowa ludowe), 1970;
- 24) *Kolęda ormiańska* na głos i organy (melodia i słowa ludowe), 1970 (utwór włączony do cyklu *Sześciu kolęd ormiańskich* z roku 1969);
- 25) *Contrafactum* na orkiestrę symfoniczną i recytatora, 1972;
- 26) *Liturgia polskich Ormian* na głos solowy i chór mieszany *a cappella*, 1980;
- 27) *Fixum – fiderlum*, koncert kameralny na instrumenty dęte, przed 1996;
- 28) *Damrotiana*, 7 pieśni na niski głos męski i fortepian (słowa: Konstanty Damrot), przed 1996;
- 29) *Mons Chelm* na orkiestrę symfoniczną, 1996–2007;
- 30) *Kantyk do św. Anny* na dwugłosowy chór dziecięcy, czterogłosowy chór mieszany i organy (słowa: ks. Teofil Wyleźło), 1997;
- 31) *Liturgia polskich Ormian na Wielkanoc* na głos solowy i chór mieszany *a cappella*, 2007;
- 32) *Piękne miasto jest Opole*, koncert symfoniczny, 2008;
- 33) *Dyptyk dolnośląski*, cz. I: *Obornicki wielogłos* na głos solowy i organy, cz. II: *Tjirjolajz albo drzewiańskie Kyrie* na głos solowy, chór mieszany i organy (cz. I – melodie i słowa ludowe, cz. II – słowa ludowe, melodie Stanisława Śmiełowskiego), 2008;
- 34) *Liturgia żałobna Ormian polskich (Ormiańskie Requiem)* na głos solowy i chór mieszany *a cappella*, 2008;
- 35) 94 opracowania pieśni ludowych na kapelę i wokalny zespół radiowy, przed 1981;
- 36) instrumentacje utworów Johanna Sebastiana Bacha, Arama Chaczaturiana, Korli Awgusta Kocora, przed 1981;
- 37) *Skarbie polskich ziem* na głos i fortepian (melodia: Józef Krajewski, słowa: Stefan Iwaszkiewicz), przed 1981;
- 38) opracowanie na 2 ręce *Poloneza G-dur na 4 ręce* i *Poloneza G-dur na 3 ręce* Michała Kleofasa Ogińskiego, przed 1981.

Bibliografia

- Dworzak Elżbieta, Goc Małgorzata, *Pochodzenie terytorialne ludności napływowej i geografia powojennych osiedleń na wsi opolskiej. Zestawienie danych źródłowych z zachowanych rejestrów osiedleńczych i protokołów przekazania gospodarstw*, „Opolski Rocznik Muzealny” 2011, t. 18, cz. 2.
- Dyptyk dolnośląski *Stanisława Śmiełowskiego*, płyta CD, Oborniki Śląskie 2010.
- Gacek Gabriela, *Muzyka tradycyjna Dolnego Śląska lat 50. XX w. w nagraniach Józefa Majchrzaka*, [w:] *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny – zachowanie – udostępnianie*, red. Jacek Jackowski, t. 2, Warszawa 2019.
- Goc Małgorzata, „*Skąd wam się to bierze? Tam mają torbę z głupotami pod stołem*”, czyli archiwalne nagrania fonograficzne w zbiorach Działu Etnograficznego Muzeum Śląska Opolskiego, „Opolski Rocznik Muzealny” 2016, t. 22.
- Jackowski Jacek, *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych*, cz. 1: *Przełom XIX i XX w. – do drugiej wojny światowej*, Warszawa 2014.
- Kominek Mieczysław, *Zaczęło się od fonografu...*, Kraków 1986.
- Kopal Richarda, Jackowski Jacek, Pucia Mariusz, *Polskie pieśni ludowe na Śląsku Opolskim przez Paula Schmidta w 1913 r. na fonograf zebrane*, Warszawa 2017.
- Kościów Zbigniew, *Stanisław Śmiełowski*, Wołomin 2009.
- Kościów Zbigniew, *Obornicki wielogłos na bas-baryton solo i organy*, [w:] Dyptyk dolnośląski *Stanisława Śmiełowskiego*, booklet do płyty CD, Oborniki Śląskie 2010.
- Liturgia Żałobna Ormian Polskich *w opracowaniu Stanisława Śmiełowskiego*, płyta CD, Oborniki Śląskie 2010.
- Muszkalska Bożena, *Stanisław Śmiełowski*, [w:] Dyptyk dolnośląski *Stanisława Śmiełowskiego*, booklet do płyty CD, Oborniki Śląskie 2010.
- Pucia Mariusz, *Dźwiękowe przekazy opolskiej muzyki tradycyjnej w archiwach*, [w:] *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny – zachowanie – udostępnianie*, red. Jacek Jackowski, t. 2, Warszawa 2019.
- Sobieska Jadwiga, *Folklor muzyczny w praktyce i nauce*, [w:] *Polska kultura muzyczna 1944–1964*, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1968.
- Sobieska Jadwiga, *Polski folklor muzyczny*, Warszawa 2006.
- Śląsk*, płyta CD, [w serii:] „Muzyka Źródła”, t. 12, wybór i oprac. Maria Baliszewska, Elżbieta Strzelecka, Polskie Radio, Warszawa 1999.
- Śmiełowski Stanisław, *Klelimanki. Opowieści ludowe ze Śląska Opolskiego*, Katowice 1967.
- The Phonautograms of Édouard-Léon Scott de Martinville*, [online:] <http://www.firstsounds.org/sounds/scott.php> [4.02.2023].
- Turek Krystyna, *Sylwetki zbieraczy i badaczy muzycznego folkloru Śląska*, Katowice 2001.
- Wywiad z Władysławem Gawrońskim przeprowadzony przez Mariusza Pucią, 14.07.2017.

Zapomniany zbiór radiowy Stanisława Śmiełowskiego

Streszczenie

Techniczny rozwój fonografii, w tym możliwość rejestracji i trwałego zachowania zatrzymanych na różnorodnych nośnikach przekazów żywej tradycji, praktycznie zaliczyć można do

podstaw rozwoju dziedziny muzykologii porównawczej. Z czasem uznano, że rola archiwów jako podstawowego źródła informacji nie jest już tak wielka, wszak liczy się nie tylko walor muzyczny, ale i kontekst kulturowy. Ostatnio jednak zauważa się wzrost zainteresowania dawnymi nagraniami, czasem o bezcennej wartości. Znane są efekty digitalizacji wielu takich zbiorów, publikowanych jednostkowo czy w seriach.

Zasób archiwalny Stanisława Śmiełowskiego, prowadzącego niemal nieprzerwanie szeroko pojętą działalność dokumentacyjno-popularyzatorską w ramach pracy w Regionalnej Rozgłośni Polskiego Radia w Opolu od lat pięćdziesiątych do osiemdziesiątych XX wieku, obejmuje setki przekazów, których znaczenie, a nawet walor estetyczny wielokrotnie doceniano. Wydano jednak dotychczas zaledwie kilka przekazów na płytach, np. w ramach serii Polskiego Radia „Muzyka Źródła”³¹. To bardzo niewielki fragment dokonań niestrudzonego badacza, dziś mających walor nie tylko estetyczny, ale i – co niezwykle ważne – poznawczy. Stąd pilna potrzeba, by dorobek ten ujrzał na nowo światło dzienne, najlepiej w postaci publikacji całości zbioru.

Stanisław Śmiełowski's Forgotten Radio Collection

Summary

The development of phonographic technology, which offered the possibility of documenting and permanently keeping records of living tradition retained on various carriers, can practically be included among the foundations of comparative musicology. Over time, it was recognised that the role of archives as the primary source of information was no longer that great, because, after all, it was not only musical value, but also the cultural context that counted. Recently, however, there has been an increase in the interest in old recordings for publishing purposes. The effects of digitisation of many valuable collections, published individually or in series, are well known.

Archival resources of Stanisław Śmiełowski, who carried out almost continuously broadly understood documentary and popularising activities as part of his work for the Regional Polish Radio Broadcasting Station in Opole from the 1950s to the 1980s, include hundreds of recordings, whose significance and aesthetic value have been acknowledged many times. So far, however, only a few of these recordings have been released, for example, as part of the Polish Radio's *Muzyka Źródła* [Music sources] series. This is a very small part of the tireless researcher's achievements, which today are not only appreciated for their aesthetic value, but also extremely important in cognitive terms. Hence, there is an urgent need for them to see the light of day again, preferably in the form of a publication of the entire collection.

MARIUSZ PUCIA

Doktor, klarnecista, etnomuzykolog, adiunkt w Uniwersytecie Opolskim. Począwszy od 1999 roku, prowadzi samodzielnie i we współpracy z ośrodkami badawczymi

³¹ Śląsk...

w Polsce oraz na świecie eksploracje terenowe społeczności rdzennych w kierunku tradycyjnego materiału muzycznego w regionach Lubelszczyzny, Podlasia, Huculszczyzny (Ukraina) oraz na terenach zamieszkałych przez Śląskich Teksańczyków (Stany Zjednoczone), koncentrując się zwłaszcza na zagadnieniach związanych z muzyczną kulturą tradycyjną Śląska Opolskiego. Współautor projektów badawczych i popularyzatorskich, jak wystawa *Ślascy Teksańczycy wczoraj i dziś* (www.slask-texas.org), *Folk jest cool* czy wydania najstarszych zachowanych nagrań muzyki tradycyjnej na Śląsku (1913). Prowadzi regularną działalność koncertową jako muzyk instrumentalista oraz w ramach kameralnych zespołów wokально-instrumentalnych i instrumentalnych.

Doctor, clarinetist, ethnomusicologist, assistant professor at the University of Opole. Since 1999, he has been conducting, independently and in cooperation with research centres in Poland and abroad, field explorations of indigenous communities, researching traditional musical material in the Lublin, Podlasie, Hutsul (Ukraine) and Silesian Texan (USA) regions. He focuses in particular on issues related to the traditional musical culture of Opole Silesia. He is a co-author of research and music promotion projects, such as the exhibition *Silesian Texans yesterday and today* (www.slask-texas.org), *Folk is cool*, or the publication of the oldest surviving recordings of traditional music in Silesia (1913). He performs regularly as an instrumentalist and in chamber instrumental and vocal-and-instrumental ensembles.

Przekazujemy do rąk czytelników XVI tom monografii zatytułowanej *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, której celem jest dokumentowanie bogactwa i różnorodności kultury muzycznej regionu śląskiego, będących wynikiem nakładania się na siebie rozmaitych źródeł tradycji wywodzących się z Czech, Słowacji, Niemiec, Austrii i z Polski. Tom zawiera 24 artykuły autorstwa międzynarodowego grona badaczy – wybitnych znawców śląskiej kultury muzycznej – pochodzących z wymienionych krajów. Zróżnicowane tematycznie teksty zgrupowano w 7 blokach dotyczących zagadnienia dialogu międzykulturowego, muzyków zawiązanych ze Śląskiem od XVII do XX wieku, życia muzycznego na Śląsku, twórczości śląskich kompozytorów w XX i XXI wieku, w tym kompozytorów środowiska wrocławskiego, oraz instrumentów muzycznych i muzyki ludowej. Żywimy nadzieję, że rozległy zakres omawianych zagadnień oraz rozpoznanie niezbadanych dotąd aspektów kultury Śląska będą stanowiły o wartości tej publikacji i pozwolą wzbogacić naszą wiedzę na temat śląskiego regionu.

The 16th volume of the monograph entitled *Traditions of Silesian Musical Culture* is offered to readers with the aim to document the richness and diversity of musical culture in the Silesian region. This diversity stems from the overlapping of various sources of tradition originating from the Czech Republic, Slovakia, Germany, Austria and Poland. The volume contains 24 articles by an international group of researchers from these countries, who are outstanding experts on Silesian musical culture. The thematically varied texts have been grouped into 7 sections concerning the issues of intercultural dialogue, musicians connected with Silesia from the 17th to the 20th century, musical life in Silesia, the works of Silesian composers – including Wrocław-based artists – in the 20th and 21st centuries, musical instruments and folk music. We hope that the wide range of issues under discussion and the identification of hitherto unexplored aspects of Silesian culture will contribute to the value of this publication and help to enrich our knowledge of the Silesian region.

ISBN 978-83-65473-49-3



9 788365 473493