



Kwartalnik Młodych
MUZYKOLOGÓW UJ

The image displays a detailed musical score for piano, characterized by its curved layout. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ppp*, *mp*, and *ff*. Specific performance instructions are visible, including *(loco)*, *8 sempre...*, and *PI. sempre...*. A section labeled **A** is titled "Luminous" with a tempo marking of $[\text{♩} = 156]$. The score also features a section labeled **B** with the lyrics "Joyously, like mechanical". The overall composition is dense and technically demanding.

RADA NAUKOWA

dr Vaclav Kapsa (Akademie věd České republiky)

dr hab. Aleksandra Patalas, prof. UJ (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)

prof. Matthias Theodor Vogt (Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen)

dr hab. Piotr Wilk, prof. UJ (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)

REDAKCJA

Patrycja Sawicka – Redaktor Naczelna

Bernadeta Klepacz – Sekretarz Redakcji

Julia Knapik – Sekretarz Redakcji

Maria Broniec

Agnieszka Cabaj

Zuzanna Daniec

Magdalena Agnieszka Krok

Karolina Słowińska

REDAKCJA JĘZYKOWA TEKSTÓW ANGLOJĘZYCZNYCH

Jolanta Bujas-Poniatowska

PROJEKT OKŁADKI

Magdalena Agnieszka Krok

SKŁAD I ŁAMANIE

Julia Knapik

Magdalena Agnieszka Krok

ADRES

ul. Westerplatte 10

31-033 Kraków

redakcja.kmm.uj@gmail.com

Wersja online Kwartalnika: <https://kmm.muzykologia.uj.edu.pl/>

Publikacja finansowana przez Radę Kół Naukowych UJ.

Numer ISSN: 2353-7094

Właściciel czasopisma: Uniwersytet Jagielloński, Instytut Muzykologii UJ,
Koło Naukowe Studentów Muzykologii UJ


© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego & Autorzy

Spis treści

ANNA RUSIN	5
Odgłosy karnawału – muzyczny język <i>Le Carnaval d'Aix</i> op. 83b Dariusza Milhauda	
MONIKA WOŹNIAK	33
Utwory klawesynowe Weroniki Ratusińskiej-Zamuszko – między przeszłością a współczesnością	
ZUZANNA ZIARNOWSKA	59
Wizje Apokalipsy w muzyce XX wieku (Olivier Messaien, George Crumb, Bernadetta Matuszczak, Aleksander Lasoń)	
PATRYCJA SZNAJDER	73
Music for Nine Post Cards jako przykład <i>kankyo ongaku</i> , czyli „muzyki unoszącej się w powietrzu jak dym”	
KAMIL CZERWIŃSKI	93
Nieznane fugi z rękopisu L 1636 Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu	
NOTY BIOGRAFICZNE	125

Anna Rusin

AKADEMIA MUZYCZNA IM. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO W KRAKOWIE

 ORCID: 0000-0001-6656-3509

Odgłosy karnawału – muzyczny język *Le Carnaval d’Aix* op. 83b Dariusza Milhauda

Wstęp

Idiom stylistyczny Dariusza Milhauda (1892–1974) ukonstytuował się pod wpływem folkloru różnych kultur z całego świata, z którymi stykał się przy okazji licznych wojaży, m.in. do Brazylii, krajów Europy czy Ameryki Północnej. Jedną z kompozycji zainspirowanych obcymi pierwiastkami – muzycznymi i kulturowymi – jest fantazja na fortepian z orkiestrą *Le Carnaval d’Aix* op. 83b. Milhaud wspomina w autobiografii, iż wielokrotnie był zapraszany do współpracy jako pianista, a pomysł stworzenia *Karnawału* zrodził się z zaskakującego impulsu, o którym sam pisze: „ponieważ nie byłem wirtuozem, musiałem skomponować dla siebie łatwy utwór, który wywarłby na publiczności wrażenie trudnego”¹.

Prace nad kompozycją rozpoczęły się w Paryżu w roku 1926². *Karnawał* powstał na kanwie śpiewanego baletu *Salade* op. 83, co zostało dookreślone

- 1 D. Milhaud, *My happy life*, tłum. D. Evans i C. Palmer, Marion Boyars Publishers Ltd, London 1995, s. 107.
- 2 Tamże, s. 147. Prawykonanie *Le Carnaval* odbyło się natomiast rok później wraz z Philharmonic Orchestra of New York pod batutą duńskiego dyrygenta Josepha Willema

w podtytule utworu: *Fantaisie pour Piano et Orchestre d'après „Salade”*. Twórca wyłonił z fabuły dwanaście fragmentów, które – jak sam wskazuje – obrazują bohaterów *commedia dell'arte* „całkowicie gotowych do udziału w karnawale”³. Następnie pogrupował wydzielone ogniwa i złączył pod wspólną nazwą *Le Carnaval d'Aix*. Czy wobec tego nowo powstały utwór stanowi wyłącznie transkrypcję baletu? Jak można interpretować dzieło w kontekście tytułu, skoro jego pierwowzór był inspirowany włoską komedią ludową? Jakie środki kompozytorskie użyte w *Karnawale* są typowe dla muzycznego języka twórcy? Które elementy świadczą o inspiracji folklorem prowansalskim i obcymi? Analiza dzieła w perspektywie genologicznej⁴ w oparciu o koncepcję interpretacji integralnej Mieczysława Tomaszewskiego⁵ wedle zasad komplementarności i hierarchizacji, zgodnie z którymi poziom lingwistyki (techniczno-formalny) dopełniono interpretacją poziomu poetyki (aspektów dramaturgii, genologii, ekspresji i stylu) prezentuje język muzyczny kompozycji oraz jej związki z karnawalem. W rezultacie zostaje zaproponowane dualistyczne ujęcie poetyki muzycznej Francuza na przykładzie omawianego utworu.

W przeciwieństwie do polskiego piśmiennictwa, temat twórczości Milhauda jest szeroko podejmowany w literaturze obcojęzycznej (zwłaszcza w języku angielskim i francuskim) na łamach monografii oraz artykułów, dotyczących analizy wybranych dzieł. Najcenniejsze źródła to publikacje kompozytora opisujące „tajniki” techniki kompozytorskiej oraz muzyczne poglądy z perspektywy samego twórcy. Teksty, do których udało się dotrzeć stanowią podstawowy materiał badawczy niniejszego studium. Ich wartość potwierdza przeprowadzona kwerenda, w wyniku której nie znaleziono żadnego opracowania analityczno-interpretacyjnego *Le Carnaval d'Aix*.

Mengelberga. Koncert przebiegał pod patronatem Pro Musica Society – organizacji dążącej do szerzenia wiedzy o muzyce współczesnej, kierowanej wówczas przez Roberta Schmitza. Kompozytor odnotowuje, iż zagrał fantazję w Bostonie oraz w Paryżu u boku Siergieja Kusewickiego, w Madrycie współpracując pod dyrekcją Fernandez Arbósa, a także w Amsterdamie występując wraz z Pierrem Monteux.

3 Tamże, s. 146.

4 Zob. M. Tomaszewski, *Fantazja f-moll op. 49. Struktura dwoista i drugie dno*, w: Tegoż, *Chopin*, t. 2: *Uchwycić nieuchwytnie*, PWM, Kraków 2016, s. 384-410; B. Pocij, *Preludium, toccata i fantazja na instrumenty klawiszowe*, „Ruch Muzyczny” 1983, XXVII nr 26; Ch. Field, E.E. Helm, W. Drabkin, *Fantasia*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 8, Macmillan Publishers, London 2001, s. 545-557; J. Chomiński, *Male formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983, s. 8-9; A. Rusin, *Fantazja instrumentalna – semantyka, genologia i syndrom gatunku*, „MEAKULTURA. Muzyka, edukacja, artyści” 2021, nr 55, wyd. 306, <http://meakultura.pl/arttykul/fantazja-instrumentalna-semantyka-genologia-i-syndrom-gatunku-2517> [dostęp: 27.04.2022].

5 M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.

Poetyka muzyczna Dariusza Milhauda – wybrane aspekty

Zdaniem muzykologów charakterystyczna cecha *métier* „poety z Prowansji” manifestuje się przez liryczny typ melodyki. Sam kompozytor podkreślał jej fundamentalną rolę słowami: „melodia jest samą istotą muzyki”⁶. W rozmowach z Héléne Jourdan-Morhange – znajomą skrzypaczką – Milhaud wspominał swego konserwatoryjnego mistrza André Gédalge’a, który nauczył młodego adepta „opierać całą muzykę na melodii i odnawianiu (*renouvellement*) melodycznym”⁷. Co więcej, prymat wolnej, nieograniczonej melodii i jednocześnie niechęć do restrykcyjnych systemów wynikały – według Deborah Mawer – z francusko-prowansalskiego temperamentu muzyka⁸. Jourdan-Morhange ujmuje nadrzędność melodyki względem innych elementów dzieła wymowną metaforą: „Dla Milhauda, dzieło bez melodii jest jak obraz bez rysunku”⁹.

Rewolucja harmoniczna w okresie modernizmu spowodowała, że kompozytorzy zaczęli poszukiwać nowych rozwiązań twórczych w zakresie zjawisk tonalno-harmonicznych. Do tego grona należał również Milhaud, który w drugiej dekadzie XX wieku eksperymentował z nakładaniem na siebie kilku jednocześnie brzmiących tonacji w odrębnych warstwach utworu. Swoje wnioski zawarł w artykule *Polytonalité et Atonalité* opublikowanym w 1923 roku na łamach *Revue musicale*. Opisywał w nim genezę tytułowych zjawisk oraz możliwości nowej techniki kompozytorskiej wraz z jej potencjałem harmonicznym, której fundament można by nazwać wertykalną superpozycją tonacji. Milhaud zasadniczo odróżnił politonalność charakteryzującą jego muzykę, od atonalności Schönbergowskiej, która – w przeciwieństwie do diatonicznej proveniencji tej pierwszej – opiera się na skali chromatycznej i zakłada równorzędność wszystkich klas wysokości. Twórca *Karnawału* uważa obie wspomniane techniki za komplementarne.

Warto przybliżyć koncepcję politonalności Milhauda. W ujęciu kompozytora diatonika „implikuje akceptację triady [...] jako określonej rzeczywistości (*réalité fixe*)”¹⁰, zbudowanej z tonów durowej lub molowej skali, które służą do konstruowania linii melodycznych. Jak dalej wyjaśnia: „Modulacje wprowadzają paralelną organizację tonalną posiadającą inny ton fundamentalny, a także inną skalę oraz triadę. Jej relacje są takie same, jak [relacje] elementów wewnątrz tonacji inicjalnej”¹¹. Za moment narodzin politonalności Milhaud

6 R. Suchowiejko, *Milhaud Darius*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 6 (M), red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 2000, s. 268.

7 H. Jourdan-Morhange, *Mes amis musiciens*, Les éditeurs français réunis, Paris 1955, s. 109.

8 D. Mawer, *Darius Milhaud: Modality & Structure in Music of the 1920s*, Scholar Press, Aldershot 1997, s. 7.

9 H. Jourdan-Morhange, dz. cyt., s. 110.

10 D. Milhaud, *Polytonalité et Atonalité*, „*Revue musicale*” 1923, nr 4, s. 29–44.

11 Tamże, s. 30.

przyjmuje kanony zbudowane w odległości interwału innego niż oktawa, których wzorcowym przykładem jest kanon z *Duetto* Bacha. Według francuskiego kompozytora każda linia głosu z tegoż utworu „mogłaby mieć oddzielne życie tonalne”. Zjawisko to nazywa „tonalnie niezależnym kontrapunktem”. W ten sposób twórca dochodzi do możliwości jednoczesnego nakładania na siebie linii melodycznych pochodzących z różnych tonacji, których słuchacz nie percypuje w kontekście nawarstwionych dysonansów, lecz jako barwowe płaszczyzny tonalne¹². Obok „politonalności kontrapunktycznej” powstaje problem „politonalności harmoniczej”, czyli kumulowania akordów konsonansowych. Kompozytor ukazuje różne harmoniczne kombinacje: poprzez nałożenie dwóch różnych akordów (może być ich także więcej) powstaje superpozycja o czterech wariantach modalnych (dur+dur, dur+moll, moll+dur, moll+moll), a każdy z powstałych agregatów (jak określa je Manoel do Lago¹³) posiada sześć przewrotów (gdyż sześciodźwiękowe współbrzmienie daje możliwość ułożenia sześciu różnych wersji zapisu). Im więcej akordów z różnych tonacji zostanie na siebie nałożonych, tym więcej utworzy się konstelacji i możliwości ich skonstruowania. Ową technikę kompozytor traktuje jednak nie jako cel sam w sobie, lecz środek, który umożliwia „rozwinąć bardziej złożoną skalę ekspresji dla wrażliwości, wyobraźni i fantazji”¹⁴.

W kontekście powyższych rozważań wyłania się neoklasyczna postawa francuskiego kompozytora, związana z dwudziestowiecznym renesansem techniki kontrapunktycznej. Milhaud, jak pisze Mawer, był szczególnie zafascynowany barokową fakturą polifoniczną, toteż chętnie wprowadzał „procedury kanonu, fugi, inwersji, retrogradacji, augmentacji, diminucji”¹⁵. W tego typu fakturze, kluczową rolę odgrywał dla twórcy fundamentalny bas oraz akordy-filary, wokół których narastały dysonansowe napięcia, skonfrontowane z brzmieniami konsonansowymi. Według autorki neoklasycystyczna estetyka zostaje wyeksponowana w aluzjach do klasycznej formy trzyczęściowej, operowaniu figurami retorycznymi czy motywami bazującymi na triadzie, a także w tercjowych relacjach harmonicznym¹⁶. Dodatkowo kompozytor skłaniał się do wywodzenia materiału ze skal modalnych, pentatonicznych, oktatonicznej, chromatycznej, całotonowej oraz bluesowej. Z kolei Renata Suchowiejko identyfikuje inną sferę poetyki kompozytora z koncepcjami neoklasycznymi, zauważając, iż Milhaud przywiązywał „dużą wagę do formy, ale pojmował ją nie w kategoriach tradycyjnych schematów, a raczej jako solidną i logiczną konstrukcję o wyważonych proporcjach”¹⁷. Autorka hasła zwraca

12 E. Antokoletz, *Muzyka XX wieku*, tłum. J. Chęsy-Parda, J. Lesiński, A. Jasiak, Poznań, Inowrocław 2009, s. 319.

13 M.A. Corrêa do Lago, *Brazilian sources in Milhaud's „Boeuf sur le toit”: A Discussion and a Musical Analysis*, „Latin American Music Review” 2002, nr 1, s. 25.

14 D. Milhaud, *Politonalité et Atonalité*, dz. cyt., s. 44.

15 D. Mawer, *Darius Milhaud...*, dz. cyt., s. 184.

16 Tamże, s. 187–193.

17 R. Suchowiejko, *Darius Milhaud*, dz. cyt., s. 268.

także uwagę na znaczenie kolorystyki dźwiękowej. Twórca osiągał bowiem nową jakość brzmienia poprzez nowoczesne środki instrumentacyjne, m.in. wszechstronne wykorzystanie instrumentów dętych i perkusyjnych, instrumentalne traktowanie głosu, fortepianu zaś – perkusyjnie.

Omawiając warsztat kompozytorski, należy zwrócić uwagę na proveniencję muzycznej substancji dzieł, zawierających elementy folkloru. Twórca urodził się na terenie jednej z ważnych krain historycznych Francji – Prowansji. Ziemia trubadurów usytuowana nad brzegiem Morza Śródziemnego w sąsiedztwie szlaku handlowego przez wieki wchłaniała różnorodne wpływy włoskie, hiszpańskie, orientalne oraz muzułmańskie. Muzykę prowansalską – jak zaznaczył N. Dufourcq – cechuje szczerść wypowiedzi, duchowość, lekkość oraz subtelność ekspresji¹⁸. Melodie odznaczają się żywym tempem, gdyż wiele z nich służy zarazem do śpiewania, tańczenia lub maszerowania. Melodyka opiera się na wybranym tetrachordzie, pentatonice, skali sześciostopniowej lub lidyjskiej. Według Jeremy'ego Drake'a kompozytor w istocie najchętniej sięgał po skalę eolską, lidyjską oraz miksolidyjską¹⁹. Prowansalskie pieśni zwrotkowe wykazują dużą swobodę rytmiczną. Co typowe dla południowego regionu, śpiewom towarzyszą przebrani za strażników tamburyniarze (*tambourinaires provençaux*), grający niekiedy równocześnie na wielkich tamburynach (*tambourins*) i trójotworowych piszczałkach²⁰. W *Entretiens avec Claude Rostand* Milhaud opisuje sposób w jaki eksploruje folklor muzyczny:

[W traktowaniu folkloru] stosuję załączek techniki. Zauważyłem, w zasadzie po wielu próbach, że wiele tematów popularnych zapożyczonych z tego samego folkloru ma podobne profile i może się doskonale układać w linie kontrapunktu, i że z owej superpozycji rodzi się harmonia nawet tychże tematów. Jeśli chodzi o mnie, zawsze staram się używać największą możliwą ilość tematów²¹.

Materiał melodyczny pochodzący z ludowej lub popularnej muzyki bywał niekiedy jedynie inspiracją – w duchu której twórca kształtował strukturę interwałową lub specyficzną rytmikę – czasem jednak zostawał przywołany przez niego wprost. Tę ostatnią strategię Manoel do Lago porównuje do obiektów *ready-made* Marcela Duchampa (będących w tym przypadku muzycznymi cytatami), które zestawiane są – jak w kinematografii – techniką kolażu, cięcia i montażu²².

18 N. Dufourcq, *Provence*, hasło w: *Larousse de la Musique*, red. Tenże, t. 2, Librairie Larousse, Paris 1957, s. 223–224.

19 J. Drake, *The Operas of Darius Milhaud*, Garland, New York–London 1989, s. 203.

20 *Guide Sainte-Baume*, red. M. Castell Dargassies, <http://guidesaintebaume.fr/histoire/instruments-de-musique-de-provence/> [dostęp: 27.04.2022].

21 M.A. Corrêa do Lago, dz. cyt., s. 19.

22 Tamże, s. 9.

Analiza porównawcza *Salade* op. 83 i *Le Carnaval d'Aix* op. 83b

Część fantazji	Uwagi do fantazji	Akty i sceny baletowe	Treść sceny
I. <i>Le Corso</i>	całość	<i>Marche-Ouverture</i>	
II. <i>Tartaglia</i>	całość	Akt I Scena II (do wejścia Poliszynela)	aria Tartaglii
III. <i>Isabelle</i>	całość	Akt I Scena III	taneczny duet Izabeli i Cinzio
IV. <i>Rosetta</i>	wewnętrznie dodana <i>cadenza</i> fortepianu	Akt I Scena V Akt I Scena VI (od <i>Mouvement</i>)	taneczne solo Rosetty
V. <i>Le bon et le mauvais tuteur</i>	całość	Akt I Scena VII Akt I Scena VIII (od <i>Animé</i>)	krytyka Doktora
VI. <i>Coviello</i>	całość	Akt I Scena XII	farsa Poliszynela <i>pseudo</i> -Doktora
VII. <i>Le capitaine Cartuccia</i>	całość	Akt II Scena I	aria Kapitana z towarzyszeniem chóru żołnierzy
VIII. <i>Polichinelle</i>	całość	Akt I Scena II (od wejścia Poliszynela)	taneczne solo Poliszynela
IX. <i>Polka</i>	wydłużenie części o 12 taktów (powrót tematu)	Akt II Scena II (do 2 taktu przed <i>Modéré</i>)	farsa Poliszynela <i>pseudo</i> -Rosetty
X. <i>Cinzio</i>	wydłużenie części o 12 taktów (powrót tematu)	Akt II Scena VIII Akt II Scena IX (do 6 taktu przed końcem)	farsa Poliszynela <i>pseudo</i> -Kapitana
XI. <i>Souvenir de Rio</i>	Kondensacja materiału ze sceny	Akt II Scena XV (do <i>Mouv^e de Maxixe</i> – za drugim razem)	farsa bohaterów <i>pseudo</i> -Peruwiańczyków
XII. <i>Final</i>	całość	Akt II Scena XIII (do 1 taktu przed końcem) Akt II Scena XVII (od <i>mais un peu plus vif</i>)	szept Cinzio do Izabeli
			zdemaskowanie bohaterów i radosny finał

Tabela 1. Wykaz wspólnego materiału muzycznego *Salade* i *Le Carnaval d'Aix*

Materiał zaczerpnięty z baletu pochodzi z uwertury oraz wybranych scen tanecznych i wokalnych o idiomie tanecznym²³. Zawartość danej części odpowiada materiałowi z jednej lub dwóch scen baletowych. Co ciekawe, wiele z wybranych epizodów ma charakter farsy, u podstaw której leży karnawałowa zabawa, psoty i przebieranki. Następstwo ogniw nie zachowuje porządku akcji scenicznej, opierając się raczej na zasadzie kontrastu wyrazowego. Twórca rozszerza niektóre ogniwa wewnętrznie lub zewnętrznie (tabela 1). Nowy model konstrukcyjny służy przede wszystkim odmiennemu przebiegowi narracji muzycznej, która ześrodkowuje się na jednym wydarzeniu, a nie rozwija zgodnie z logicznym ciągiem zdarzeń.

Kompozytor dokonał drobnych modyfikacji w zakresie melorytmiki. Niekiedy całkowicie „wtopił” w akompaniament lub usunął dominującą linię wokalną, co spowodowało wysunięcie innej melodii na pierwszy plan. Odrzucił także warstwę słowną, a co za tym idzie – niesione przez nią znaczenia. Zachował natomiast bukoliczny nastrój właściwy baletowi, charakterystyczny dla zabawy karnawałowej. Ponadto uzupełnił obsadę *Karnawału* o flet piccolo i fortepian, eliminując harfę; być może zmienił też skład instrumentów perkusyjnych²⁴. Niewątpliwie dokonał zagęszczenia akordowego oraz figuracyjnego. W partii fortepianu występują zupełnie nowe motywy, akordy, a nawet cały fragment kadencyjny. Walory brzmieniowe fortepianu pozwoliły twórcy na stworzenie muzycznej charakterystyki pewnych cech osobowości tytułowych postaci, co w pierwotnym utworze nie stanowiło celu samego w sobie.

Analiza i interpretacja *Le Carnaval d'Aix* w perspektywie gatunkowej

Ogniwo	Wątek baletowy	Treść ogniwa suity	Idiomy
I. <i>Le Corso</i>	inauguracja	inauguracja parady karnawałowej	marsz, canzonetta
II. <i>Tartaglia</i>	przedstawienie Tartaglii	muzyczny portret Tartaglii	burlesque
III. <i>Isabelle</i>	przedstawienie Izabeli i Cinzio	muzyczny portret Cinzio	walc
IV. <i>Rosetta</i>	przedstawienie Rosetty	muzyczny portret Rosetty	siciliana, berceuse
V. <i>Le bon et le mauvais tuteur</i>	przedstawienie Doktora	muzyczny portret Doktora	tango, marsz

23 Zob. A. Rusin, „*Salade*” *Dariusza Milhauda*, „MEAKULTURA. Muzyka, edukacja, artyści” 2021, nr 53, wyd. 304, <http://meakultura.pl/artukul/salade-dariusza-milhauda-2492> [dostęp: 27.04.2022].

24 Obserwacja dokonana na podstawie porównania partytury orkiestrowej fantazji i opisu wydawniczego baletu.

VI. <i>Coviello</i>	błazenada Poliszynela <i>pseudo-Doktora</i>	muzyczny portret Coviello	badinerie
VII. <i>Le capitaine Cartuccia</i>	przedstawienie Kapitana	muzyczny portret Kapitana	marsz, galop
VIII. <i>Polichinelle</i>	przedstawienie Poliszynela	muzyczny portret Poliszynela	bourée
IX. Polka	błazenada Poliszynela <i>pseudo-Rosetty</i>	błazenada Poliszynela	polka, ragtime
X. <i>Cinzio</i>	błazenada Poliszynela <i>pseudo-Kapitana</i>	muzyczny portret Izabeli	rigaudon
XI. Souvenir de Rio (Tango)	błazenada bohaterów <i>pseudo-Peruwiańczyków</i>	błazenada bohaterów	tango, maxixe
XII. <i>Final</i>	szept Cinzio do Izabeli	muzyczny portret Cinzio	część wolna
	radosny finał	radosny finał parady karnawałowej	część szybka (saltarello)

Tabela 2. Makroforma i treść *Le Carnaval d'Aix* w porównaniu z wątkami baletowymi

Uwagi ogólne

Le Carnaval d'Aix składa się z dwunastu części o programowych tytułach. Swoiste ramy kompozycji – co typowe dla strategii neoklasyków – tworzą części I *Le Corso* oraz XII *Final*. Pozostałe ogniwa utworu wyróżnione zostały poprzez dwa rodzaje tytułów:

- eksponujących postaci *commedia dell'arte*,
- wskazujących na idiom taneczny.

Biorąc pod uwagę treść ogniw można je zaklasyfikować również do grup:

- charakteryzujących wybraną postać,
- prezentujących błazenady.

Warto podkreślić, iż część VIII *Polichinelle* znajduje się w samym środku złotego podziału kompozycji. Uwaga koncentruje się stąd na jego postaci, skłonnej do komicznych fars. Ponadto występujące w symetrycznym układzie części III *Isabelle* oraz X *Cinzio* (trzecie ogniwo od początku i od końca utworu) uległy zasadzie odwrócenia, na co wyraziście wskazuje muzyczne portretowanie postaci *commedia dell'arte*, odpowiadające ich modelowym cechom²⁵.

25 Zob. A. Nicoll, *W świecie Arlekina. Studium o komedii dell'arte*, PIW, Warszawa 1967; M. Surma-Gawłowska, *Komedia dell'arte*, Universitas, Kraków 2015; Å. Boholm, *Weneckie widowiska karnawałowe w maskach*, „Konteksty. Polska sztuka ludowa” 2002, nr 3–4, s. 147–149.

Suitowość wskazuje na źródła gatunkowe kompozycji w osiemnastowiecznej angielskiej *fantasia-suite*. Jej cechy delimitacyjne opisuje w haśle Christopher Field²⁶. Umożliwia to wyróżnienie cech *genru* reprezentowanych przez *Carnaval*. Należą do nich: struktura wieloczęściowa rozpoczynająca się fantazją w technice koncertującej, ogniwa taneczne i pieśniowe (zwane *aire*), techniki kontrapunktyczne oraz brak powiązania tematycznego. Podążając zaś za koncepcją intertekstualności Stanisława Balbusa²⁷ nasuwa się wniosek, iż kompozytor „»po swojemu« ożywił formę z odległego systemu historycznego” zachowując jej reguły stylistyczno-gatunkowe. Mamy zatem do czynienia ze strategią tzw. restytucji formy: twórca *explicite* nawiązał bowiem do barokowego *genru*, co wpisuje się w jego postawę neoklasyczną.

Kolorystyka utworu odzwierciedla charakter muzyki ludowej poprzez wykorzystanie modalnego materiału dźwiękowego, instrumentarium (werbel, talerze, bęben wielki, bęben tenorowy [*caisse roulante*], tam-tam, bębenek baskijski, kastaniety oraz tamburyn) oraz „wpadającą w ucho” melodykę. Wiele części cechuje się ostrą artykulacją *staccato*, *pizzicato* lub *portato*, niekiedy wzmocnioną akcentami, co nadaje przebiegowi pełen wigoru skoczny charakter. W utworze wyłaniają się także fragmenty o proveniencji impresjonistycznej, stanowiące „momenty wyróżnione”. Przeważają tempa ożywione; wolniejsze zaś wraz z określeniami zwalniającymi przebieg agogiczny są skorelowane z wątkami miłosnymi. Kategorie stylistyczno-ekspresyjne: taneczności (z której wypływa ostinatowość rytmiczna) oraz francuskiej *sérénité* ujawniające się za pośrednictwem wyważonej i subtelnej gry barw instrumentalnych współtworzą ekspresję dzieła. Idiom francuski tej kompozycji potęguje także dbałość o proporcje i przejrzystość konstrukcji architektonicznej, zwięzłość wypowiedzi muzycznej szeregowanej odcinkowo, potoczystą melodyczność oraz umiar w ukazywaniu uczuć²⁸. Tym samym układ metryczny wewnątrz ogniów wykazuje tendencje symetryczne, dominuje klarowna faktura homofoniczna, modalizm, który osłabia tarcia brzmieniowe, a kantylenowe melodie charakteryzują się łukowym kształtem i oszczędnością figuracji.

Zagadnienia dotyczące zasad konstrukcyjnych mikroformy, materiału dźwiękowego, planu tonalnego, zjawisk harmoniczných i fakturalnych oraz formotwórczej roli melodyki zostaną dookreślone w ramach omówienia poszczególnych części kompozycji.

26 Ch. Field, *Fantasia-suite*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 8, Macmillan Publishers, London 2001, s. 558-559.

27 S. Balbus, *Restytucja formy*, w: Tegoż, *Między stylami*, Universitas, Kraków 1996, s. 218-243.

28 Zob. D. Milhaud, *Études*, Éditions Claude Aveline, Paris 1927; M. Piotrowska, *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku*, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1982; Z. Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, PWM, Kraków 1985.

Części ramowe

Uwertura fantazji bazuje na melodii *Vado ben spesso cangiando loco*, której autorstwo monografiści²⁹ przypisują barokowemu twórcy Salvatorowi Rosie (1615–1673). W rzeczywistości autorem canzonetty był Giovanni Bononcini (1670–1747)³⁰. Tezę tę wspiera powszechne przekonanie, iż włoskiego artystę Rosę, uważano za „bohatera romantycznego”, toteż „wokół jego sylwetki narosło wiele mitów, włączając w to pogląd, iż komponował muzykę”³¹. Milhaud zachował marszowy charakter canzonetty, utrzymując część w żwawym tempie (w przeciwieństwie do oryginalnego tempa *Andante*).

Przykład 1. G. Bononcini, *Vado ben spesso*, początek canzonetty

W części I *Le Corso* występują trzy typy fraz: *canzonetty* (*a*, *a*¹), fanfarowe (*b*, *b*¹) oraz figuracyjno-pasażowe (*n*). Charakterystyczny zarówno dla fanfary, jak i canzonetty rytm punktowany staje się motywem przewodnim. Technika imitacyjna nawiązuje do barokowego *stile concertato*, charakterystycznego dla gatunku *concerto grosso*, na co pozwala wybór obsady. Innym świadectwem neoklasycznych konotacji utworu jest wariacyjność ostinatowa, której oś wyznaczają subtelne modyfikacje harmoniczne. Co ciekawe, już w pierwszych taktach ogniwa występuje komplikacja zjawisk rytmicznych – dotyczy ona grupowania wartości według porządku metrycznego $\frac{5}{4}$, mimo zapisu tekstu nutowego w takcie $\frac{4}{4}$.

29 P. Collaer, *Darius Milhaud*, Editions Slatkine, Genève–Paris 1982, s. 75; M. Kelkel, *La musique de ballet en France de la Belle Époque aux Années Folles*, Librairie Philosophique J. VRIN, Paris 1992, s. 224.

30 Petrucci Music Library, [https://imslp.org/wiki/Vado_ben_often_cangiando_loco_\(Bononcini%2C_Giovanni\)](https://imslp.org/wiki/Vado_ben_often_cangiando_loco_(Bononcini%2C_Giovanni)) [dostęp: 27.04.2022].

31 T. Walker, J. Williams Brown, *Rosa Salvator*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 21, Macmillan Publishers, London 2001, s. 680–681.

Takty	1–5	6–19	20–29	31–36	37–42
Fazy	wstęp	A odc. <i>canzonetty</i> występują naprzemiennie z odc. fanfarowymi	B częstka figuracyjno-fanfarowa	A' <i>quasi</i> -modulacja, zagęszczenie motywiczne	CODA odc. <i>canzonetty</i> nałożone na odc. fanfarowe
fortepian		a a a b b a	n b' n b' n b'	motywika wywiedziona z odc. a	figuracja a a' bb' bb'
tutti	w	a b a' tutti	n zespół smycz.		
Plan tonalny	G-dur	G-dur Es-dur	G-dur C ^{2<}	F Es Des He ⁷ f es des G C ⁷	G-dur g lidyjska

Tabela 3. Plan formalno-harmoniczny części I *Corso*


Epizod	Modéré		Vif 						
Takty	1-6	7-10	11						
Metrum	12/8		3/4					3/4	3/4
Fazy	F ₁	F ₂	interludium figuracyjne	T	T	T	T	3/4T	fanfara
Frazy				xxz	xxz	xxz	xxz	xx	b ³
Instrumenty planu głównego	fagot			klarnet altówka	dolny plan fortepianu dęte drewniane altówka	górny plan fortepianu smyczki	dęte drewniane trąbki fortepian skrzypce altówka	wysoki rejestr fortepianu	
Plan tonalny	d-moll eolska		D-dur/bitonalność						

Tabela 4. Plan formalno-fakturalny części XII *Finale*

Na finał kompozycji składają się dwa epizody: nostalgiczne *Modéré* oraz żywiołowe *Vif*. *Modéré* nawiązuje onirycznym charakterem do części III *Isabelle*. Jak wynika z didaskaliów baletowych XIII sceny aktu II (przykład 1) to moment, w którym „Cinzio szepcze Izabeli do ucha”. Drobnym epizodem stanowi ciekawy przypadek z perspektywy organizacji czasu muzycznego. Specyficznym pomysłem metrorytmicznym w partii fortepianu jest rozmieszczenie grup pięcio-ósemkowych w takcie na $1\frac{2}{8}$, co sugeruje polimetrię warstw (t. 1–6). Z kolei w *Vif* Milhaud operuje obsadą tak, by uzyskać orkiestrowe *crescendo*. Przejście od pojedynczego instrumentu do multiinstrumentalnego unisonu, przyczynia się do odwrócenia uwagi od szczegółu i skierowania jej raz jeszcze na cały świętujący korowód. Wszystko to niewątpliwie ewokuje nastrój radosnej zabawy.

Połączenie dwóch epizodów o skonstrastowanym charakterze przywodzi na myśl idee początków suity: łączenie ze sobą tańca wolnego i szybkiego. Drugi z nich nawiązuje do włoskiego saltarello o trójdzielnym metrum i prężnym charakterze. Co ciekawe, jest to taniec związany z włoskimi tradycjami karnawałowymi. Tym zaś, co wyróżnia i integruje ramy cyklu to fanfarrowo-święteczny charakter oraz spójność architektoniczna. Epilog imituje bowiem przetransponowany do tonacji zasadniczej *Vif* odcinek fanfarrowy (*b*) z części I *Le Corso* w rytmicznej augmentacji.

Muzyczne portretowanie bohaterów *commedia dell'arte*

Kształtowanie burleskowej części II *Tartaglia* polega na powracaniu dwóch głównych kontrastujących fraz melodycznych tworzących tematy. Introdukcja charakteryzuje się sukcesywnym zawężaniem przestrzeni dźwiękowej („schodzenie się” akordów po kolejnych stopniach skali z odległych rejestrów do rejestru środkowego), co powoduje odwrócenie uwagi od ogółu i skoncentrowanie jej na szczególe – postaci Tartaglii. Twórca potraktował tu etiudowo partię fortepianu; radosny charakter spotęgował zaś poprzez artykulację i rytmikę w partii orkiestry (ósemki *staccato* i *pizzicato*).

Przejrzysta budowa kantylenowej części III *Isabelle* wynika ze spójności motywicznej, architektonicznej i obsadowej. Na końcu każdej z faz występuje odcinek polifonizujący. Bitonalna część o charakterze onirycznego walca jest ciekawa ze względu na zastosowanie techniki politonalności harmonicznnej realizowanej przy użyciu akordów-agregatów w wariacie modalnym dur+dur. W układzie ich następstw można dostrzec pewną symetrię (tabela 5). Znaczące jest tutaj „zamieranie” konstelacji akordowych, których miejsce zajmują „motywy westchnienia”. Liryczne ogniwo staje się dzięki temu uosobieniem charakteru Cinzio – młodego kochanka-poety.

Takty	1-20	21-42	43-62
Faza	A	B	A'
forte <p>ripieni</p>	faktura akordowa	akordy-agregaty	ósemkowe figuracje
Legenda:			

Tabela 5. Plan formalno-fakturalny części III *Isabelle*

Część IV *Rosetta* ma znamiona *berceuse*, co ewokowane jest stałym pulsem w metrum $\frac{6}{8}$, dyskretną dynamiką, zakotwiczeniem w sekundowym kroku pedałowym oraz kołyszącym typie fortepianowego akompaniamentu. Można wnioskować, iż obój ucieleśnia bohaterkę, gdyż jedynie w tym ogniwie kompozytor powierzył instrumentowi wielofazową partię solową nawiązującą rytmiką do *siciliany* (czego nie dokonał w tak szerokim zakresie w przypadku innych instrumentów w żadnej z części). Linia melodyczna opiera się zasadniczo na skali e lidyjskiej. Warstwę fortepianu wypełniają pasaże akordowe oscylujące wokół kolejnych stopni skali chromatycznej oraz przebiegi gamowłaściwe, co powoduje brak wyrazistego centrum tonalnego; kreuje także specyficzną barwę odbieraną słuchowo jako brzmieniową aureolę zataczaną wokół partii solowej. W części tej wprowadzona zostaje *cadenza* fortepianu (t. 32–42) o liryczno-nokturnowym wydźwięku, co zbliża dzieło do gatunku koncertu instrumentalnego.

Milhaud nadał ramom części V *Le bon et le mauvais tuteur* charakter groteskowo-patetyczny: wolne tempo, molowe centra tonalne oraz półnuty gongu „przeszywają” tony silnie dysonujące – durowe tercje akordów w głosach basowych; całość wieńczy akord G-dur. W konsekwencji, zgodnie z zamierzeniem kompozytora, nastrój powagi nie jest odebrany na *serio*, lecz jako jego parodia. W fazie *Animé* występują naprzemiennie szeregowane frazy przetwarzanego tematu: pierwsza jest dekonstrukcją tanga – jego idiomu harmonicznoritmicznego, druga zachowuje marszowo-fanfarowy charakter radosnego harmideru wytworzonego poprzez nawarstwienie fakturalne głosów oraz wprowadzenie dodatkowego planu w tonacji *quasi*-dominanty. Efekt hałasu nasilają dysonujące wielodźwięki (t. 1, t. 27). Drugi z nich został zinstrumentowany z wykorzystaniem artykulacji *frulatto* trąbek (*trémolo en roulant la langue*).

Faza	Preludium	<i>Animé</i>		Postludium
Centrum tonalne	g-moll	g-moll	f-moll	d-moll
Charakter	groteskowo-patetyczny	tango/marsz		groteskowo-patetyczny

Tabela 6. Plan formalno-tonalny części V *Le bon et le mauvais tuteur*

Główną myśl tematyczną (a) „zwiewnej” części VI *Coviello* tworzą dwie frazy odpowiadające oraz figuracja opadająca na kolejnych stopniach gamowłaściwych (b). Odcinek c wyróżnia bitonalność uzyskana nałożeniem akordów durowych oraz kwartowych. Rytmika opiera się na stałym szesnastkowym motywie „seksowym” w warstwie akompaniującej (przypominającym odwrócony bas Albertiego). Dodatkowo kompozytor wprowadza akcenty na słabych miarach taktu, co przy zachowaniu prostoty metroritmiki powoduje, iż część odbieramy jako muzykę popularną. Strukturalno-brzmieniowe cechy tego ogniwia świadczą o odwołaniu się do żartobliwego charakteru tańca *badinerie*.

Faza	<i>ab</i>	<i>ab</i>	<i>a'c</i>	<i>ab'</i>	<i>a</i>
Plan harmoniczny	«F»: T D ⁷ ...		S ⁶ (D ⁷)	S (D ⁷)... ← T D ⁷ ...	D ⁹ ₄ T D ⁷ T
	«B»: :		D ⁷		

Tabela 7. Plan strukturalno-harmoniczny części VI *Coviello*

Część VII *Le Capitaine Cartuccia* stanowi rodzaj marsza, co sugerują początkowe określenie agogiczne *Allegro de Marche*, ćwierćnutowa rytmika oraz specyficzny akompaniament ostinato. Harmonika opiera się na dwóch akordach pozostających w relacji sekundowej lub kwintowej, kontrastujących ze sobą pod względem energetycznym. Motywem czołowym części jest pasaż fanfarny w rytmie punktowanym oparty na akordzie tonicznym danego centrum tonalnego. Przewodnią myśl muzyczną cechuje stylistyka galopu (wzmożenie instrumentów perkusyjnych; rytm ósemka i dwie szesnastki) oraz ragtime'u (górnny plan fortepianu w rytmie synkopowanym przeciwstawiony ćwierćnutowemu akompaniamentowi w postaci następstwa dźwięku basowego i akordu).

Fazy	wstęp	T	T	T	koda
Instrument główny		fortepian	fortepian	smyczki	
Centrum tonalne	C–G	C	G	C	C
Idiom stylist.	marsz	fanfara/ galop	fanfara/ ragtime	fanfara/ galop	marsz

Tabela 8. Plan strukturalno-tonalny części VII *Le Capitaine Cartuccia*

Konstrukcja części VIII *Polichinelle* – najkrótszej i najszybszej części z całej suity – opiera się na schemacie *aa'a+coda*. Ogniwo wykazuje znamiona barokowego *bourée*, o czym decyduje szybkie tempo *Vif*, metrum *alla breve*, przewodni motyw rytmiczny o stopie daktylicznej (˘˘˘) oraz faktura polifonizująca. Co ciekawe, nie występuje tu partia fortepianu. Środkowa częśćka *a'* jest interesująca ze względu na zastosowaną politonalność kontrapunktyczną. Twórca nałożył bowiem na siebie trzy równoległe prowadzone linie melodyczne z różnych skal: A-dur, e miksolidyjskiej oraz g lidyjskiej.

Pełne temperamentu ogniwo X *Cinzio* odwołuje się do idiomu brzmieniowego *rigaudona*³². Charakteryzuje się prowansalskim kolorytem, uzyskanym za pomocą modusu miksolidyjskiego, ożywionej agogiki, rozbudowanej

32 Można zauważyć, że motywy zastosowane przez Milhauda przypominają niezwykle motywikę pierwszego *rigaudona* z *Première Entrée* (scena V) *Les Indes Galantes* Jeana-Philippe'a Rameau.

partii instrumentów dętych drewnianych oraz perkusji (w której dominują tryły i przednutki), zaakcentowania ostatniej słabej ósemki w takcie, a także „perkusyjno-gitarowego” potraktowania smyczków (akordy *pizzicato*). Jak już wspomniano, funkcją epizodu jest odzwierciedlenie osobowości Izabeli (nie tytułowego Cinzio), która – zgodnie z modelowymi cechami bohaterów *commedia dell'arte* – jest postacią optymistyczną i skora do zabawy. Oprócz witalnego charakteru ogniwa, za taką interpretacją przemawia fakt, iż solowa partia fletu (b^2) nawiązuje początkowym zwrotem melorytmicznym do wokalnejszej linii melodycznej wykonywanej przez bohaterkę w analogicznej scenie baletowej.

Faza	A	B			A'
Odcinki	$a b a' b'$	$c d$	b^2	$c' d'$	$a' b' c^2$
Centrum tonalne	G-dur	Es-dur	As-dur	F-dur	G-dur

Tabela 9. Plan strukturalno-tonalny części X *Cinzio*

Części o idiomie tanecznym

Części taneczne ujęte zostały w formę reprzyzową. Część IX *Polka* charakteryzuje się rondowo ukształtowanym tematem o budowie okresowej opartym na akordach w relacji kwintowej (G^9-C), pogodnym charakterem i typową formułą zakończeniową o strukturze dwie ósemki i ćwierćnuta. Kompozytor wprowadził liczne akcenty zaburzające typową dla tańca potoczność przebiegu. W części dominują różne centra tonalne, lecz wśród nich główną oś stanowi tonacja C-dur, kojarzona z takimi kategoriami jak prostota czy naiwność. Wprowadzając struktury klasterowe twórca nadaje tańcowi znaczenie bukoliczne.

Faza	A	B	A
Pokazy tematu	T_1 T_1	T_1	T_1 T_1
Instrument solowy	klarnet	skrzypce, flety	fortepian klarnet
Centrum tonalne	C-dur	C-dur D-dur d-moll	C-dur
Rytmika	ruch ósemkowo-szesnastkowy	rytm punktowany, ruch ćwierćnutowy	ruch ósemkowo-szesnastkowy

Tabela 10. Plan strukturalno-fakturalny części IX *Polka*

Formę części XI *Souvenir de Rio* (*Wspomnienie z Rio*) konstituują trzy ogniwa, których kontrastowość wynika wprost z użytych określeń: *Mouv^t de tango* oraz *Mouv^t de Maxixe*. Skrajne części mają charakter ekspresywnego tanga w tonacji a-moll. Środkowe ogniwo jest natomiast szybsze, zakotwiczone w tonacji jednoimiennej i bazuje na rytmie synkopowanym, charakterystycznym dla akompaniamentu *maxixe*.




Fazy	tango ze wstępem	maxixe	tango
Tonalność	a-moll (T–D)	A-dur (T–D)	a-moll (T–D)
Figura ostinato	$\frac{3}{4}$ 	$\frac{4}{4}$ 	$\frac{3}{4}$ 
Określenia agogiczne	<i>cédez</i>	<i>plus vite</i> <i>cédez</i>	<i>plus lent</i>
Instrument solowy	flet	flet piccolo, obój	fortepian
Faktura	„ascetyczna” homofonia	polifonizująca	polifonizująca

Tabela 11. Plan strukturalno-fakturalny części XI *Souvenir de Rio*

Jak zauważa do Lago, Milhaud wykorzystał do skonstruowania *maxixe* materiał zaczerpnięty z twórczości kompozytorów latynoamerykańskich³³. Wśród użytych kompozycji autor wymienia *Galhofeira* A. Nepomuceno (1894), *Cateretê do Almofadinha* P. L. Halliera oraz *Ferramenta* E. Nazaretha (1905). Z uwagi na fakt, że Milhaud niejednokrotnie wspominał, iż grywał przy pianinie utwory wymienionych twórców celem zrozumienia istoty muzyki brazylijskiej, inspiracja ta jest oczywista. Linii melodycznej pochodzącej z *Cateretê do Almofadinha*³⁴ towarzyszy akompaniament naśladujący brazylijskie kompozycje fortepianowe.



Przykład 2. Alberto Nepomuceno, *Galhofeira* op. 13 nr 4, t. 5–9

33 M.A. Corrêa do Lago, dz. cyt., s. 22.

34 Na podstawie porównania dzieła z nagraniem Francisco Alves - P.L. Hallier, *Cateretê dos Almofadinhas* - Eustórgio Vanderley – Odeon 10.155-B, <https://www.youtube.com/watch?v=H2QF-ZsRxaY> [dostęp: 24.04.2022].



Przykład 3. Ernesto Nazareth, *Ferramenta*, początek utworu

Karnawał czy *commedia dell'arte*? Interpretacja fantazji w kontekście tytułu

Historię głównej ulicy stolicy Prowansji – *Le cours Mirabeau*, która została wytyczona pomiędzy starym miastem a nową południową dzielnicą w XVII wieku przedstawia w reportażu telewizyjnym przewodnik Jean-Pierre Cassely³⁵. „*Le corso à l'italien*” („aleja w stylu włoskim”) – jak określa ją Francuz – miała wówczas funkcjonować jako „przestrzeń teatru publicznego”. Początkowo zwano ją *le Cours*; w roku 1876 wydano dekret o zmianie nazwy obowiązującej także współcześnie. Termin *corso* w języku francuskim oznacza:

- główną aleję we włoskim mieście, która służy jako miejsce publicznej promenady, gdzie odbywają się fety,
- promenadę, spaceriak,
- defiladę wozów podczas procesji karnawałowej lub innego święta publicznego, z reguły z kwiatami i bitwami konfetti³⁶.

Używając sformułowania „przygotowują się na Corso”³⁷, wspominając *Le cours Mirabeau* w swojej autobiografii, a także tytułując pierwszą część fantazji *Le Corso* Milhaud niewątpliwie odnosi się zatem do procesji karnawałowej na głównej alei Aix-en-Provence. Co więcej, w każdym z ogniw – w przeciwieństwie do ogółu numerów *Salade* – występują różne warianty „motywu paradowania”, którego istota polega na naprzemiennym szeregowaniu akordów pozostających w relacji sekundowej lub tercji małej w basie. Poza tym, dzieło w pewnym stopniu uległo karnawalizacji w myśl teorii Michaiła Bachtina³⁸,

35 TV Sud Provence, *La grande émission*, 13/12/2011, *L'histoire d'Aix-en-Provence* <https://www.youtube.com/watch?v=wCBN2jcsXig> [dostęp: 24.04.2022].

36 *Corso*, hasło w: Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <https://www.cnrtl.fr/definition/corso>, [dostęp: 24.04.2022]; *Corso*, hasło w: Larousse. Dictionnaire de français, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/corso/19487> [dostęp: 24.04.2022]. Etymologia słowa wywodzi się od rzymskiego bulwaru *La via del Corso*, notabene będącego przestrzenią centralną XVIII-wiecznego miłośopustu upamiętnionego przez Goethego w *Podróży włoskiej* z 1789 roku.

37 D. Milhaud, *My happy life*, dz. cyt., s. 222.

38 M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970. Wątek paralelnych poglądów Milhauda i Bachtina dotyczą-

co ujawnia się w muzycznych charakterach (bukolicznym, groteskowo-pate-tycznym), muzycznym odwróceniu postaci, ambiwalencji powagi (w „mo-mentach wyróżnionych”) i śmiechu (np. parodia Doktora) czy wyborze fletu piccolo jako reprezentanta komicznych treści (występuje on w kilku częściach reprezentujących błazenady oraz w ogniwie VIII *Polichinelle*; wyłania się też w „skrzeczającym” fragmencie części portretującej Doktora oraz w finale).

Wnioski z perspektywy gatunkowej

Zasadniczo *Le Carnaval d'Aix* jest fantazją na tematy z baletu *Salade*, z „wplecionymi” – posługując się terminologią Mieczysława Tomaszewskiego³⁹ – „cytatami” innych kompozycji oraz „aluzjami” do folkloru różnych nacji⁴⁰.

Dzieło stanowi zatem rodzaj muzycznego potpourri – jednego z podstawowych typów „fantazjowania” wyróżnionych przez Carla Czernego⁴¹. Co więcej, utwór stanowi splot różnych gatunków muzycznych łączący:

- a. **suitę resp. fantasia-suite**, którą cechuje następstwo skonstruowanych tańców i pieśni (przywołujących wymienione właściwości gatunkowe), obecność części ramowych (ogniwo początkowe to również fantazja, ostatnim jest *Final*), brak spójności tematycznej oraz polifonalność kontrapunktyczna;
- b. **koncert fortepianowy resp. concerto grosso**, za czym przemawiają *cadenza* instrumentu solowego występująca w 1/3 części dzieła, wirtuozowska partia solistyczna oraz barokowa technika koncertująca obejmująca grupy instrumentów.

W utworze dominują tendencje dezintegrujące (tj. różnorodność charakterów, brak integralności tematycznej, dualizm gatunkowy, kontrast strukturalny), lecz występują także tendencje integrujące (takie jak swoiste ramy kompozycji w formie motywu „fanfarowego” czy motywu paradowania). Obserwacja ta wskazuje na dwoistą strukturę kompozycji.

Dodatkowo, modelowanie formy w kompozycjach Milhauda – jak twierdzi Christopher Palmer – opiera się na „quasi-improwizacyjnej wolności”⁴². Strategia ta odzwierciedla się w analizowanym dziele w szeregowaniu

cych potencjału śmiechu karnawałowego zwięźle komentuje Barbara L. Kelly w odniesieniu do opery *Esther de Carpentras*. Zob. B.L. Kelly, *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912-1939*, Routledge, New York 2016, s. 102.

39 M. Tomaszewski, *Utwór muzyczny w perspektywie intertekstualnej*, w: Tegoż, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005, s. 9-38.

40 Zob. A. Rusin, „*Salade*” *Dariusza Milhauda*, dz. cyt. [dostęp: 27.04.2022].

41 Zob. M. Tomaszewski, *Fantazja f-moll op. 49...*, dz. cyt., s. 385-386.

42 C. Palmer, *Darius Milhaud: The Poet of the Provence*, w: D. Milhaud, *My happy life*, dz. cyt., s. 14.

zróznicowanych odcinków oraz ustawicznej zmienności charakterów. Typowe dla *genru* momenty znaczące, kompozytor podkreśla kantyleną i nostalgicznym charakterem. Należą do nich *cadenza* fortepianu oraz początek finału. Tak wieloaspektowy i „mozaikowy” twór, może zostać spojony jedynie dzięki jednoczącej go nadrzędnej idei, którą jest w tym przypadku karnawał. Powyższe obserwacje prowadzą do wniosku, iż kompozycja wpisuje się w gatunek fantazji *par excellence*, stanowiąc oryginalny utwór, nietożsamy z pierwowzorem.

Refleksje końcowe

Na podstawie przytoczonych aspektów estetyki twórcy zaobserwowanych w analizowanym dziele, można stwierdzić, iż Darius Milhaud jest typem kompozytora, którego życie i twórczość naznaczone zostały przez różne dualizmy. Te dopełniające się wzajemnie dwoistości, odzywają się w dziełach kompozytora, czy to na różnych etapach aktu kreacji, czy w samej substancji muzycznej. Tym samym naznaczają muzyczny język Milhauda, który wynika wprost z neoklasycznych strategii kompozytorskich.

Znaczące słowa twórcy – rozpoczynające jego autobiografię – wskazują na pierwszy rodzaj dualizmu, odnoszonego przez Deborah Mawer do tożsamości artysty: „Jestem Francuzem z Prowansji i wyznania żydowskiego”. Kompozytor celowo podkreśla związek narodowości z religią. Żydzi zamieszkiwali teren Prowansji już w starożytności, toteż po upływie dziesiątek stuleci, nastąpiło zespolenie w tych społecznościach różnych pierwiastków etnicznych. Według badań genealogicznych przeprowadzonych przez twórcę, żydowscy przodkowie od strony ojca pochodzili z hrabstwa Venaissin, matka natomiast – z rodu Żydów sefardyjskich o korzeniach włoskich, co już tworzyło pierwszy tożsamościowy dualizm. Jak wnioskuje cytowana monografistka, muzyka kompozytora przepełniona jest z jednej strony wigorem XVIII-wiecznego francuskiego *Vif*, a z drugiej odwołuje się do wrażliwości żydowskich społeczności, odczuwalnej zwłaszcza w częściach wolnych utworów⁴³. Istotnie, w finale *Le Carnaval d’Aix* wyłania się *Vif*, a liczne zwroty muzyczne nawiązują do folkloru prowansalskiego.

Inne dwoistości można wytyczyć kierując się spostrzeżeniem Renaty Suchowiejko: „postulat prostoty sąsiaduje u niego z dążeniem do komplikacji,

43 D. Mawer, *Darius Milhaud...*, dz. cyt., s. 276. Wątek żydowskiej tożsamości w twórczości kompozytora podejmuje Mirosław Płoski na stronach monografii *Kwintety dęte Milhauda, Barbera, Luckiego i Patersona. Idee, konteksty, perspektywy interpretacyjno-wykonawcze*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2008. Autor m.in. przytacza słowa kompozytora z niepublikowanego maszynopisu zatytułowanego *The Problems of Jewish Music* ze zbiorów Archives Milhaud, Mills College Oakland.

a sięganiu do tradycji towarzyszy upodobanie do eksperymentów⁴⁴. Sugeruje ono obecność dualizmu stylistycznego oraz dualizmu paradygmatu. Pierwszy odnosi się do środków kompozytorskich – zwłaszcza w komponowaniu wielopłaszczyznowej materii muzycznej, zachowującej jednocześnie klarowność formy. W *Karnawale* można zaobserwować takie techniki kompozytorskie jak politonalność kontrapunktyczna i politonalność harmoniczna, które niewątpliwie powodują zagęszczenie fakturalne. Twórca operuje nimi jednak w ramach czytelnych układów architektonicznych, podporządkowanych najczęściej formie reprzyzowej i symetrii różnych elementów muzycznych. Inny przykład stanowi prosta melodia oparta na motywach wywiedzionych ze skali lidyjskiej – typowej dla folkloru prowansalskiego – której towarzyszą schromatyzowane kaskady akordów (część IV *Rosetta*). Przywołane techniki kompozycyjne wpisują się w logikę, umiar w doborze środków i powściągliwość wypowiedzi muzycznej, znamienne dla muzyki francuskiej, o czym Milhaud pisał na kartach swoich esejów⁴⁵.

Dualizm paradygmatu ujawnia się natomiast w kontynuowaniu tradycyjnych wzorców, przy jednoczesnym poszukiwaniu nowych, indywidualnych rozwiązań⁴⁶. Milhaud hołdował twórczości dawnych mistrzów, stąd wybrane aspekty rzemiosła kompozytora osadzone są na kanonicznym wzorcu Bachowskim. Ów pomysł został przez twórcę zaadaptowany do własnych muzycznych celów wyrazowych. Stosując rozróżnienie Mieczysława Tomaszewskiego⁴⁷ można stwierdzić, iż *Le Carnaval d'Aix* nawiązuje do wczesnej odmiany gatunku – fantazji renesansowo-barokowej. Dzieło stanowi również przykład utworu będącego kontynuacją gatunku fantazji w jego odnowionej postaci naznaczonej estetyką muzyki pierwszej połowy XX wieku. Co więcej, obecny w każdej części „motyw paradowania” opierający się na tradycyjnej sekundowej bądź tercjowej relacji harmonicznnej, określają centra tonalne, wychodzące poza ramy systemu dur-moll. Francuski kompozytor w różnorodny sposób realizował zatem postulat podtrzymywania i aktywnego kształtowania tradycji, nadając dziełu konkretne rysy gatunkowe.

Na koniec warto odnieść się do strategii włączania w strukturę utworu elementów folkloru oraz muzyki popularnej. *Karnawał* zawiera bowiem liczne odniesienia do prowansalskiej muzyki ludowej (najsilniej wyeksponowane w częściach: IV *Rosetta*, VII *Le Capitaine Cartuccia*, X *Cinzio*) oraz cytaty popularnej muzyki brazylijskiej (V. *Le bon et le mauvais tuteur*, XI. *Souvenir de Rio*); także melodię włoskiej canzonetty (I. *Corso*). Milhaud wykorzystując

44 R. Suchowiejko, *Milhaud Darius*, dz. cyt., s. 268.

45 D. Milhaud, *Études*, dz. cyt.

46 Problematykę zespalania elementów tradycyjnych i nowoczesnych omawia na innych przykładach z tego okresu twórczości Milhauda Barbara L. Kelly w monografii *Tradition and Style...*, dz. cyt., s. 170–189.

47 M. Tomaszewski, *Fantazja*, w: Tegoż, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, PWM, Kraków 2005, s. 459–460.

w swoim dziele muzyczne cytaty posługiwał się techniką montażową. Manoel do Lago analizując inny balet Milhauda (*Le Boeuf sur le toit*), konkluduje swoje rozważania stwierdzeniem, że nawiązanie do muzyki brazylijskiej stanowi wyraz uznania kompozytora dla tamtej muzyki, a nie oznacza bezpośredniego przenoszenia elementów brazylijskiego folkloru do własnej twórczości⁴⁸. Wydaje się zatem, iż w przypadku *Karnawału* kompozytor postąpił w podobny sposób: użył wiele istniejących tematów, które momentami na siebie nakładał w linie kontrapunkcyjne, jednak nadając im zupełnie nowy kontekst harmonicznno-wyrazowy, stworzył oryginalne dzieło.

48 M.A. Corrêa do Lago, *Brazilian sources...*, dz. cyt., s. 32.

Bibliografia

ŹRÓDŁA MUZYCZNE

- Milhaud D., *Le Carnaval d'Aix* op. 83b, Heugel et Cie, Paris 1954, partytura.
Milhaud D., *Le Carnaval d'Aix* op. 83b, Heugel, Paris 1926, wyciąg fortepianowy.
Milhaud D., *Salade* op. 83, Heugel et Cie, Paris 1953, wyciąg fortepianowy.
Nazareth E., *Ferramenta*, Vieira Machado & Cia, Rio de Janeiro 1905, partytura.
Nepomuceno A., *Galhadeira* op. 13 nr 4, E. Bevilacqua & Cia, Rio de Janeiro 1895, partytura.
Rosa S., *Vado ben spesso congiando loco*, w: *Arie Antiche*, red. A. Parisotti, Edizioni Ricordi, Milano 1900, partytura.

MONOGRAFIE

- Antokoletz E., *Muzyka XX wieku*, tłum. J. Chęsy-Parda, J. Lesiński, A. Jasiak, Pozkał, Inowrocław 2009.
Bachtin M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
Balbus S., *Między stylami*, Universitas, Kraków 1996.
Chomiński J., *Małe formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983.
Collaer P., *Darius Milhaud*, Editions Slatkine, Genève–Paris 1982.
Collaer P., *Darius Milhaud*, tłum. J.H. Galante, Palgrave Macmillan, San Francisco 1988.
Drake J., *The Operas of Darius Milhaud*, Garland, New York–London 1989.
Dudzik W., *Karnawały w kulturze*, Wydawnictwo „Sic!” s.c., Warszawa 2005.
Gennep A. van, *Le folklore français*, t. 1: *Du Berceau à la Tombe: Cycles de Carnaval-Carême et de Pâques*, Robert Laffont, Manchecourt–Paris 1998.
Helman Z., *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, PWM, Kraków 1985.
Jarzębska A., *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, red. A. Jarzębska, J. Paja-Stach, Musica Iagellonica, Kraków 2007.
Jourdan-Morthange H., *Mes amis musiciens*, Les éditeurs français réunis, Paris 1955.
Kelkel M., *La musique de ballet en France de la Belle Époque aux Années Folles*, Librairie Philosophique J. VRIN, Paris 1992.
Kelly B.L., *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912-1939*, Routledge, New York 2016.
Mawer D., *Darius Milhaud: Modality & Structure in Music of the 1920s*, Scholar Press, Aldershot 1997.

- Milhaud D., *Études*, Éditions Claude Aveline, Paris 1927.
- Milhaud D., *My happy life*, tłum. D. Evans, C. Palmer, Marion Boyars Publishers Ltd, London 1995.
- Nichols R., *The Harlequin Years: Music in Paris 1917-1929*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 2002.
- Nicoll A., *W świecie Arlekina. Studium o komedii dell'arte*, PIW, Warszawa 1967.
- Palmer C., *The Poet of the Provence*, w: D. Milhaud, *My happy life*, tłum. D. Evans, C. Palmer, Marion Boyars Publishers Ltd, London 1995.
- Piotrowska M., *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku*, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1982.
- Płoski M., *Kwintety dęte Milhauda, Barbera, Luckiego i Patersona. Idee, konteksty, perspektywy interpretacyjno-wykonawcze*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2008.
- Roy J., *Darius Milhaud: l'homme et son œuvre*, Editions Seghers, Paris 1968.
- Surma-Gawłowska M., *Komedia dell'arte*, Universitas, Kraków 2015.
- Tomaszewski M., *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, PWM, Kraków 2005.
- Tomaszewski M., *Chopin, t. 2: Uchwycić nieuchwytnie*, PWM, Kraków 2016.
- Tomaszewski M., *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.
- Tomaszewski M., *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005.

ARTYKUŁY

- Boholm Å., *Weneckie widowiska karnawałowe w maskach*, tłum. J. Jaworska, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2002, nr 3–4.
- Chouraqui J.M., *Le „combat de Carnaval et de Carême” en Provence du XVIe au XIXe siècle*, „Revue d'histoire moderne et contemporaine” 1985, t. 32, nr 1.
- Milhaud D., *Les Ressources nouvelles de la musique*, „L'Ésprit nouveau” 1924, nr 25.
- Milhaud D., *Polytonalité et Atonalité*, „Revue musicale” 1923, nr 4.
- Corrêa do Lago M.A., *Brazilian sources in Milhaud's „Boeuf sur le toit”*: *A Discussion and a Musical Analysis*, „Latin American Music Review” 2002, nr 1.
- Pociej B., *Preludium, toccata i fantazja na instrumenty klawiszowe*, „Ruch Muzyczny” 1983, XXVII nr 26.

HASŁA ENCYKLOPEDYCZNE

- Dufourcq N., *Provence*, hasło w: *Larousse de la Musique*, t. 2, red. Tenže, Librairie Larousse, Paris 1957.
- Drabkin W., Field C., Helm E.E., *Fantasia*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 8, Macmillan Publishers, London 2001.
- Drake J., *Milhaud Darius*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 16, Macmillan Publishers, London 2001.
- Field C., *Fantasia-suite*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 8, Macmillan Publishers, London 2001.
- Suchowiejko R., *Milhaud Darius*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 6 (M), red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 2000.
- Walker T., Williams Brown J., *Rosa Salvator*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 21, Macmillan Publishers, London 2001.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Corso*, hasło w: Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <https://www.cnrtl.fr/definition/corso>, [dostęp: 24.04.2022]
- Corso*, hasło w: Larousse. Dictionnaire de français, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/corso/19487> [dostęp: 24.04.2022].
- Francisco Alves - CATERETÊ DOS ALMOFADINHAS - P. L. Hallier - Eustórgio Vanderley - Odeon 10.155-B, <https://www.youtube.com/watch?v=H2QF-ZsRxaY> [dostęp: 24.04.2022].
- Guide Sainte-Baume, red. M. Castell Dargassies, <http://guidesaintebaume.fr/histoire/instruments-de-musique-de-provence/> [dostęp: 27.04.2022].
- L'histoire d'Aix-en-Provence, TV Sud Provence, La grande emission, 13/12/2011, <https://www.youtube.com/watch?v=wCBN2jcsXig> [dostęp: 24.04.2022].
- Petrucci Music Library, [https://imslp.org/wiki/Vado_ben_spesso_cangian-do_loco_\(Bononcini%2C_Giovanni\)](https://imslp.org/wiki/Vado_ben_spesso_cangian-do_loco_(Bononcini%2C_Giovanni)) [dostęp: 27.04.2022].
- Rusin A., *Fantazja instrumentalna – semantyka, genologia i syndrom gatunku*, „MEAKULTURA. Muzyka, edukacja, artyści” 2021, nr 55, wyd. 306, <http://meakultura.pl/artukul/fantazja-instrumentalna-semantyka-genologia-i-syndrom-gatunku-2517> [dostęp: 27.04.2022].
- Rusin A., „*Salade*” *Dariusza Milhauda*, „MEAKULTURA. Muzyka, edukacja, artyści” 2021, nr 53, wyd. 304, <http://meakultura.pl/artukul/salade-dariusza-milhauda-2492> [dostęp: 27.04.2022].

Abstract

Sounds of Carnival: The Musical Language of *Le Carnaval d'Aix* op. 83b by Darius Milhaud


Darius Milhaud (1892–1974) is one of the leading composers of the French avant-garde in the 20th century. His stylistic idiom was formed under the influence of the folklore of various cultures from around the world, which he encountered during his numerous travels. One of the compositions inspired by foreign elements, both musical and cultural, is the fantasia *Le Carnaval d'Aix* op. 83b (1926) for piano and orchestra. The analysis from the genre perspective aims to examine the musical poetics of the composition (including Milhaud's specific neoclassical strategies) and its links with Carnival. As a result, a dualistic perspective towards the musical language of the composer is proposed as exemplified by the work in question.

Keywords

Darius Milhaud, fantasia genre, neoclassical techniques, Carnival

Monika Woźniak

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu

 ORCID: 0000-0002-2578-939X

Utwory klawesynowe Weroniki Ratusińskiej-Zamuszko – między przeszłością a współczesnością

Twórczość klawesynowa Weroniki Ratusińskiej-Zamuszko

Weronika Ratusińska-Zamuszko skomponowała dwa niezwykle interesujące utwory klawesynowe – *Nimfy II*¹ na saksofon sopranowy i klawesyn oraz *Dla Bereniki. Miniatura w stylu barokowym* na klawesyn solo. Celem niniejszego artykułu jest zbadanie, czy utwory te odwołują się do dawnych technik kompozytorskich, czy dobór instrumentu determinuje styl kompozycji oraz czy idee pozamuzyczne zawarte w tytułach tych dzieł mają swoje odzwierciedlenie muzyczne.

Weronika Ratusińska-Zamuszko (ur. 1977) jest utytułowaną kompozytką, związaną z ośrodkiem warszawskim. Dostępne opracowania dotyczące jej osoby i twórczości to: oficjalne informacje biograficzne na stronie internetowej

¹ Weronika Ratusińska skomponowała *Nimfy* na flet prosty i klawesyn oraz *Nimfy II* na saksofon sopranowy i klawesyn. Artykuł dotyczy utworu *Nimfy II*, a tytuł kompozycji w dalszej części artykułu będzie używany w formie skróconej: *Nimfy*.

kompozytorki², artykuł³ będący dokumentacją z wystąpienia w ramach IV Sympozjum Kompozytorskiego AMFC w Warszawie oraz jej autoreferat⁴ zamieszczony na stronie internetowej Akademii Muzycznej w Katowicach. Kompozytorka deklaruje – mówiąc o swojej koncepcji kompozytorskiej – że chce tworzyć muzykę „naturalną i spontaniczną, o wyrafinowanym i szlachetnym pięknie brzmienia”⁵. Wybiera obsadę instrumentalną, zauważając, że kompozycje chóralne oraz zawierające technologie elektroakustyczne stanowią margines jej działalności twórczej. Ratusińska preferuje harmonikę neotonalną, w której współbrzmienia wynikają z prowadzenia linii melodycznych, co „wynika z chęci spowodowania przeżycia artystycznego o wydźwięku pozytywnym”⁶. Jej kompozycje opierają się na zależnościach funkcyjnych, często pojawiają się w nich elementy modalne, bitonalne oraz interwały dysonujące, takie jak sekundy czy septymy. W zakresie metroritmiki stosuje konwencjonalny zapis z kreskami taktowymi, jednak w przebiegu utworów często zmienia metrum i wprowadza nieregularną akcentację⁷. Melodyka bywa wynikiem inspiracji tradycją innych kultur – np. hinduskimi skalami (raga słońca w *I Koncercie wiolonczelowym*). Kompozytorka zwraca uwagę na aspekt brzmieniowy – istotne jest dla niej tworzenie subtelnej kolorystyki dźwiękowej. Specyficzne „kontinuum brzmieniowe” uzyskuje dzięki takim środkom jak: kontrasty dynamiczne, instrumentacja, zróżnicowane struktury fakturalne oraz harmoniczne (układy bitonalne, struktury kwintowo-sekundowe, dźwięki pedałowe)⁸.

Cykl *Nimfy I* powstał w 2006 roku na zamówienie Związku Kompozytorów Polskich w ramach projektu „60 zamówień na 60-lecie ZKP”. Jego prawykonanie odbyło się 18 lutego 2006 roku na XXV Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej „Musica Polonica Nova” we Wrocławiu. Na flecie prostym grała Karolina Bäter, a na klawesynie Gośka Isphording. Utwór w wersji z saksofonem został uwieczniony na płycie *Weronika Ratusińska – Chamber Music*⁹. Partię saksofonu sopranowego wykonał Paweł Gusnar, a klawesynu Alina Ratkowska. W 2014 roku płyta *Saxophone Varie*¹⁰ Pawła Gusnara,

2 <https://www.ratusinska.eu> [dostęp: 17.09.2021].

3 W. Ratusińska, *O moich inspiracjach*, w: *Muzyka kameralna kompozytorów AMFC (I): IV Sympozjum kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina*, red. A. Gronau-Osińska, Warszawa 2006.

4 W. Ratusińska-Zamuszko, *Autoreferat*, http://www.am.katowice.pl/files/48/Ratusinska_Zamuszko_Autoreferat.pdf [dostęp: 17.09.2021].

5 Tamże, s. [6].

6 Tamże, s. [6].

7 Kompozytorka odwołuje się do dorobku Igora Strawińskiego i Louisa Andriessena, Tamże.

8 Kompozytorka odwołuje się do dorobku Claude’a Debussy’ego oraz Maurice’a Ravela, Tamże.

9 W. Ratusińska, *Chamber Music*, CD DUX 0580, 2007.

10 P. Gusnar, *Saxophone Varie*, CD DUX 0992, 2013.

na której znajduje się kompozycja *Nimfy II* Ratusińskiej-Zamuszko oraz dzieła kompozytorów związanych z warszawskim Uniwersytetem Muzycznym im. Fryderyka Chopina, została nagrodzona „Fryderykiem” w kategorii Album Roku – Muzyka Kameralna.

Utwór *Dla Bereniki – Miniatura w stylu barokowym* został zamówiony u Weroniki Ratusińskiej przez klawesynistkę Ewę Rzetecką-Niewiadomską, gdy ta oczekiwała narodzin najmłodszej córki, Bereniki. Prawykonanie odbyło się 7 lipca 2019 roku w Centrum Współczesnej Muzyki Klawesynowej im. Elżbiety Chojnackiej. Partię klawesynu wykonała Ewa Rzetecka-Niewiadomska, za realizację dźwięku odpowiadał Krzysztof Sztekmiler. Wykonawczyni o utworze sobie dedykowanym wypowiada się następująco:

Utwór miał zawierać sprzeczne uczucia targające ciężarną kobietą – nadzieję i lęk, oczekiwanie i niepewność, a przede wszystkim ogromną miłość. [...] Pozornie jest to błyskotliwe rondo, utrzymane w barokowej stylistyce. Kiedy jednak zwolni się tempo tak, żeby wydobyć poszczególne melodyczne i harmoniczne rozwiązania, zaczyna się słyszeć skomplikowane emocje zawarte w tym utworze. Co najważniejsze jednak, w środkowej części ta solowa miniatura klawesynowa staje się utworem na klawesyn i taśmę. Na nagraniu zostało zarejestrowane bicie serca mojej wtedy jeszcze nienarodzonej córeczki Bereniki, które przeplątałem tylko nielicznymi, subtelnymi akordami na klawesynie. Na 40 sekund świat się zatrzymuje i słuchamy bicia serca¹¹.

Nimfy¹²

Cykl Weroniki Ratusińskiej składa się z trzech miniatur o tytułach odnoszących się do mitologii greckiej – *Nereidy*, *Oready*, *Driady*. Każda z części stanowi muzyczny portret psychologiczny¹³ tych boginek. Nereidy to przepiękne nimfy morskie, córki Nereusa i Doris, które mieszkały w pałacu na dnie morza i wypełniały swój czas tkając i śpiewając pieśni; Oready – strażniczki gór i jaskiń związane z boginią Artemidą; Driady – mieszkanki lasów, wyznawczynie kultu matki natury.

11 E. Rzetecka-Niewiadomska w wywiadzie dla Marii Nowrot, <https://prestoport.pl/wszystko-z-milosci-trzy-historie> [dostęp: 17.09.2021].

12 Autorka artykułu bazuje na wydaniu nutowym drugiej wersji cyklu, zob. W. Ratusińska, *Nimfy na saksofon sopranowy (flet poprzeczny, klarnet, skrzypce) i klawesyn*, Wydawnictwo „Euterpe”, Kraków 2015. Wersja pierwsza *Nimf* (na flet prosty i klawesyn) nie została wydana.

13 J. Kubieniec, *Wstęp do wydania nutowego*, w: W. Ratusińska, *Nimfy na saksofon sopranowy...*, dz. cyt.

Harmonika – układ tonalny i relacje harmoniczne

Harmonika części pierwszej *Nereidy* oparta jest na relacjach tonalnych systemu dur-moll i zależnościach funkcyjnych z niego wynikających. Jednak akordy, które tworzą plan tonalny danych odcinków, są uzupełniane o dodatkowe sekundy, kwarty bądź seksty, co w pewien sposób osłabia ciężenia funkcyjne – dodatkowe składniki dysonansowe sprawiają, że napięcia są mniej czytelne i trudniej rozpoznać „dominantowość” bądź „toniczność” danego akordu. Tak wprowadzona niejednoznaczność harmoniczna jest zdecydowanie charakterystyczna dla tej części. Istotną rolę w podtrzymaniu napięcia harmonicznego mają także dźwięki pedałowe, które stanowią podstawę dla konstruowania zawoalowanych harmonicznie akordów. Część druga także oparta jest na tonalnej harmonice systemu dur-moll, przy czym w jej środkowym odcinku uwydatniony jest element chromatyczny w postaci motywów półtonowych. Część finałowa oparta jest w dużym stopniu na bitonalnych pionach współbrzmień, które podobnie jak w pierwszej części wprowadzają element ambiwalencji harmonicznej.

Forma – modele formalne, motywika, rytmika

Formę części pierwszej wyznacza ruch harmoniczny – odcinki, z których składa się utwór, wyznaczone są poprzez centra tonalne, jakie następują po sobie w przebiegu kompozycji. Istotną rolę dla konstrukcji formalnej *Nereid* ma faktura partii klawesynu – rozłożone akordy wysnuwane z dźwięku pedałowego są w zasadzie rodzajem zapisanego, usystematyzowanego rytmicznie wolnego arpeggia. Pod koniec każdego odcinka następuje dyminucja rytmiczna i doprowadzenie do arpeggia opartego na akordzie pełniącym funkcję dominantową, który sprawia, że fragment ten pozostaje harmonicznie otwarty i w płynny sposób wprowadza następny, wyznaczony kolejnym centrum tonalnym odcinek. Tym samym część ta ma formę ewolucyjną z wydzieloną codą, będącą reminiscencją odcinka początkowego. *Oready* to forma zasadniczo dwuczęściowa z krótką codą zawierającą materiał początkowy, pełniący rolę klamry kompozycyjnej. Częstka pierwsza to swobodny recytatyw, w którym klawesyn pełni typową dla siebie rolę filaru harmonicznego, na tle którego instrument melodyczny snuje swoją wypowiedź. Częstka druga natomiast zawiera rozdrobnione wartości w partii obu instrumentów i ruchliwe figuracje typowe dla wirtuozowskich toccat. Aspektem formotwórczym części finałowej cyklu *Nimfy* jest stale pulsujący rytm ósemkowy, uszeregowany nieregularnie w mniejsze grupy rytmiczne podlegające zmiennym metrom ($\frac{7}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{12}{8}$). Mimo gęstości akordowej, pomysł realizowany w partii klawesynu jest minimalistyczny, a zastosowana polimetria oraz akcenty tylko zwiększają

napięcie, które przypomina pulsowanie niezachwianych sił natury¹⁴. Na tle tej rytmicznej, akordowej partii klawesynu, instrument solowy prowadzi kantylenową linię melodyczną, niejako wbrew drugiemu instrumentowi, poprzez wykorzystanie rytmiki triolowej, techniki legato oraz akcentacji wynikającej z prowadzenia melodii, a nie podporządkowanej partii klawesynu. Dopiero w miarę rozwoju formy, partia instrumentu melodycznego także włącza się w ten pulsujący mechanizm rytmiczny i oba instrumenty zgodnie doprowadzają do kulminacji.

Faktura i brzmienie

Nimfy to utwór niewątpliwie skomponowany z myślą o klawesynie, a być może nawet w wyniku bezpośredniej znajomości tego instrumentu, który intryguje kompozytorów współczesnych zarówno brzmieniem (możliwością zmiany rejestrów, użyciem dwóch klawiatur czy wyjątkowymi możliwościami stroju), jak też tradycją wykonawczą wynikającą z nurtu historycznego oraz stylistyką muzyczną, dla której jest idiomatyczny. Barwa klawesynu oraz jego zastosowanie w muzyce z dawnych wieków tworzy jedyne w swoim rodzaju skojarzenia i roztacza aurę dźwiękową, którą w słowa próbował ująć Bohdan Pocij, wybitny znawca muzyki klawesynowej, pisząc:

Brzmienie klawesynu tworzy zaczarowany krąg – wabiący i uwodzicielski. Sugestywność tego brzmienia, siła oddziaływania jego barwy nie mają chyba równej sobie w całym dostępnym nam świecie instrumentów. [...] dźwięk, brzmienie, barwa klawesynu jest – w dolnych rejestrach – ciemna, nasycona, przypominająca odcień starego, spatynowanego złota [...] jest majestatyczny, pełen siły, powagi i swoistego blasku, [lecz także] delikatnie nostalgiczny, owiany najbardziej subtelną mgiełką melancholii¹⁵

Nie ma informacji, o jakim klawesynie myślała kompozytorka (kopia instrumentu historycznego czy klawesyn współczesny), lecz precyzyjne określenia wykorzystywanych rejestrów: dwóch ośmiostopowych oraz czterostopowego, z pominięciem rejestru szesnastopowego, wskazuje raczej na zamiysł wykorzystania instrumentu historycznego, cechującego się w opinii autorki tej pracy większą dźwięcznością i subtelnością w porównaniu z klawesynami współczesnymi¹⁶.

14 Autorce pracy nasuwa się skojarzenie ze *Świętem Wiosny* Strawińskiego. Kompozytorka w swoim autoreferacie sama się na inspirację jego osobą powołuje, stąd skojarzenie może być nieoddalone od prawdy.

15 B. Pocij, *Klawesyniści francuscy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969, s. 59–60.

16 Klawesyny współczesne – instrumenty budowane już od początku XX wieku. Podobnie jak instrumenty historyczne zawierały skoczki zakończone piórkami, które zarywały

Weronika Ratusińska potwierdza swoją znajomość faktury klawesynowej, gdyż stosuje typowe dla tego instrumentu struktury: rozłożone akordy, arpeggia, ostinatowe motywy, przetrzymywane pedałowe dźwięki (zwłaszcza w basie), figuracje o drobnych przebiegach rytmicznych czy fakturę motoryczną. Dla pierwszej części cyklu znamionym wydaje się być „styl lutniowy” (styl *brisé*). Jest to ogólny termin dla nieregularnej faktury arpeggiowanej, którą cechuje brak jednoznacznej linii melodycznej na rzecz wyeksponowania harmonii, często w sposób ostinaty – od basu (tak, jak w muzyce lutniowej faktura utworu jest wyprowadzona od układu strun). Styl ten był niezwykle popularny wśród klawesynistów francuskich – np. w twórczości François Couperina. Część druga to spokojny recytatyw, w którym znakomicie wydatnia się dialogowanie klawesynu ze swobodnym śpiewem instrumentu melodycznego. Recytatyw ten spełnia wszelkie założenia *recitativo secco*. Finał całego cyklu – *Driady* – to żywiołowy taniec oparty na motorycznej strukturze. Repetytywne figury, mimo gęstości akordowej, sprawiają wrażenie lekkich i energetycznych. Podobne struktury można spotkać w polskiej muzyce klawesynowej XX wieku – w *Koncertie na klawesyn i orkiestrę* Henryka Mikołaja Góreckiego czy w utworze *RAF* Mariana Sawy.

Poniższe przykłady (zob. przykłady 1. i 2.) pokazują fakturę rozłożonych akordów w stylu lutniowym – dźwięki basowe brzmią przez długi czas, a nad nimi pojawiają się kolejne dźwięki akordowe, także możliwie długo wybrzmiewające.

struny, lecz znacznie różniły się od pierwowzoru: drewnianą ramę zamieniono na stalową, zmieniono menzurę oraz długość piórek, dodano nowoczesne materiały, co w konsekwencji sprawiło, że konstrukcja instrumentu stała się cięższa. Budowniczości klawesynów współczesnych stosowali rozwiązania używane w budowie współczesnych fortepianów, chcąc sprawić, by ten cichy i subtelny instrument mógł konkurować z fortepianami w dużych salach koncertowych. Tego typu instrumentem dysponowała Landowska. Kopie instrumentów historycznych zaczęto budować w drugiej połowie lat 50. XX wieku. Ich budowniczości dążą do tego, by ich instrumenty były jak najbliższe oryginałom.

François Couperin
(1668-1733)

Vivement

Rondeau

5

Przykład 1. F. Couperin, *Les Barricades mystérieuses* – styl brisé

Andantino ($\text{♩} = 88$), *sensibile* Weronika Ratusińska

Strumento Solo

Clavicembalo

$8'+8'$ 3 2 5 4

mp *ppp*

legato possibile *simile*

5

mp *ppp*

2 1 3 4 5

3 2 2 1

Przykład 2. W. Ratusińska-Zamuszko, *Nereidy* – styl brisé

W utworze Bacha oraz Ratusińskiej pojawia się faktura recytatywu instrumentalnego – na tle arpeggiowanego akordu, głos melodyczny prowadzi recytatywną, nasyconą ekspresyjnie melodię (zob. przykłady 3. i 4.).

The image shows a musical score for J.S. Bach's Chromatic Fantasy BWV 903, measures 46 to 52. The score is written for piano and features a recitativo section. The right hand plays a melodic line with trills (tr) and a recitativo section. The left hand provides a harmonic accompaniment with arpeggiated chords. The tempo is marked 'Recitativ'.

Przykład 3. J.S. Bach, *Fantazja chromatyczna* BWV 903 – faktura recytatywu instrumentalnego

The image shows a musical score for W. Ratusińska-Zamuszko's Oready, measures 1 to 2. The score is written for piano and features a recitativo section. The right hand plays a melodic line with trills (tr) and a recitativo section. The left hand provides a harmonic accompaniment with arpeggiated chords. The tempo is marked 'Senza misura, ad libitum (♩ = ca 100)'. The score includes dynamic markings such as *mp*, *p*, *mp*, *p*, *rit.*, *p*, *mp*, *p*, *sfz*, and *rit.*.

Przykład 4. W. Ratusińska-Zamuszko, *Oready* – faktura recytatywu instrumentalnego

Zaprezentowane niżej przykłady (przykłady 5. i 6.) pokazują charakterystyczną dla muzyki klawiszowej fakturę motoryczną, w której całe piony akordowe są w szybkim tempie powtarzane.



Przykład 5. H.M. Górecki, *Koncert na klawesyn i orkiestrę* op. 40 – akordowa struktura motoryczna

Animato e deciso ($\text{♩} = 124$)
8'4-8'+4'

Musical score for Example 6, showing a keyboard texture with repeated chords. The score is for a harpsichord and consists of two staves. The music is in a major key and features a series of repeated chords in both hands, creating a rhythmic pattern. The tempo is marked 'Animato e deciso' with a quarter note equal to 124. The score includes a first ending bracket and a measure number '5'.

Przykład 6. W. Ratusińska-Zamuszko, *Driady* – faktura akordowa

Faktura klawesynu zastosowana przez kompozytorkę w całym cyklu wskazuje na wyjątkową znajomość cech tego instrumentu. Zastosowane przez nią rozłożone akordy, apreggia oraz figuracje kojarzą się z czymś, z czym ten instrument jest od wieków związany, czyli basso continuo. W ramach eksperymentu autorka pracy ocyfrowała początkowe takty wszystkich części, by sprawdzić, czy rzeczywiście można fakturę gotowego utworu powstałego w XXI przeformułować, używając do tego dawnej techniki zapisu szkieletu harmonicznego utworu (zob. przykłady 7., 8., 9.).

Nereidy

Weronika Ratusińska

Przykład 7. *Nereidy*, redukcja zapisu partii klawesynu do basso continuo, opr. M. Woźniak

Oready

Weronika Ratusińska

Przykład 8. *Oready*, redukcja zapisu partii klawesynu do basso continuo, opr. M. Woźniak

Driady

Weronika Ratusińska

Przykład 9. *Driady*, redukcja zapisu partii klawesynu do basso continuo, opr. M. Woźniak

Na podstawie zaproponowanej powyżej redukcji zapisu nutowego do szkieletu harmonicznego zapisanego za pomocą barokowej techniki basso continuo można wysnuć następujące wnioski:

W miniaturze *Nereidy* harmonia wynikająca z zapisu basu cyfrowanego jest bardzo czytelna i sugestywna, lecz na podstawie samego ocyfrowania wykonawca nieznający tego utworu mógłby zagrać go w sposób statyczny, jako rozlewające się półnutowe arpeggia. Ruch ósemkowy partii klawesynu w tej części jest bardzo istotny dla zachowania wierności programowemu założeniu utworu, dlatego należałoby zapis ten uściślić albo zamieścić dodatkową wskazówkę wykonawczą. Natomiast możliwość wykonania tej partii na podstawie zapisu basso continuo rozszerza postrzeganie jej struktury fakturalnej. Wykonawca zauważa formotwórczą rolę basowego dźwięku Cis, z którego wysnuwana jest bogata harmonia. We fragmencie recytatywnym części *Oready* zapis basu cyfrowanego jest natomiast rozwiązaniem idealnym, zwiększającym możliwości nieskrępowanej improwizacji na akordowych arpeggiach. W *Driadach* zapis basu cyfrowanego jest równie precyzyjny jak zapis konwencjonalny. Charakter tej części, jej tempo i motoryka sprawiają, że nie sposób jest wprowadzić do tego utworu dodatkowych dźwięków lub improwizacji, co sprawia, iż zapis w postaci basu cyfrowanego nie stanowi w tym przypadku wartości dodanej.

Oczywiście wykonanie tego utworu z realizacją *basso continuo* byłoby na pewno inne niż na podstawie precyzyjnego zapisu nutowego; jednak, pozostawione sprawnemu wykonawcy, z pewnością jest możliwe i inspirujące,

co tylko stanowi potwierdzenie tezy o organicznym zespoleniu materiału muzycznego z instrumentem, na który jest komponowany.

O nierozzerwalności treści muzycznej od faktury instrumentalnej nie może natomiast być mowy w przypadku partii instrumentu solowego. Co prawda, w partyturze wskazany jest saksofon sopranowy, lecz kompozytorka od razu proponuje instrumenty alternatywne – klarnet, flet poprzeczny, a nawet odległe od rodziny instrumentów dętych skrzypce¹⁷. Tak jak saksofon i klarnet oferują dość zbliżoną jakość dźwięku – ciepłą, pełną i o wyjątkowej, tajemniczej barwie, fantastycznie korespondującej z klawesynem – tak już flet, będący przecież nadal instrumentem dętym, znacznie zmieni koloryt tej kompozycji. Wydaje się więc, że w przypadku głosu solowego bardziej istotny jest idiom śpiewności, uzyskanie odpowiedniego frazowania oraz uzyskanie efektu dialogu z klawesynem, niż walory instrumentalne *per se*.

Estetyka – ilustracyjność, programowość, retoryka,

Cykl *Nimfy*¹⁸ inspirowany jest mitologią grecką i postaciami pięknych, wiecznie młodych i długowiecznych istot, które stanowiły uosobienie płodności, wdzięku i nieokiełznanych sił natury¹⁹. Boginie te wyrażały zarówno jej życzliwe, jak i groźne dla człowieka aspekty. Istoty te rozróżnia się ze względu na element natury, którym się opiekują i w którym zamieszkują. Nereidy to nimfy mórz, oready strzegły gór i jaskiń, a driady to boginie lasów. Nimfy bywały partnerkami bogów i herosów, lecz także często zakochiwały się i uprowadzały nieświadomych niebezpieczeństwa młodzieńców. Były istotami silnie kojarzonymi z pierwiastkiem erotycznym, co ma swoje odzwierciedlenie w języku – np. w słowie „nimfomania”. Postacie te często stanowiły inspirację dla artystów i portretowane były np. w malarstwie, m.in. przez Johna Williama Waterhouse’a, którego twórczość zawiera wiele ujęć tych istot (zob. ilustracja 1.).

Istoty te były inspiracją nie tylko dla dzieł sztuk wizualnych, ale także muzycznych. Pieśni o nimfach znaleźć można np. u Thomasa Morley’a (*Sweet Nymph Come to Thy Lover, Dainty Fine Sweet Nymph*), Henry’ego Purcella (*Nymphs and Shepherds, Fair Nymph of Britain*), Claudio Monteverdiego (*Lamento della nimfa*, SV 163) czy Antonina Dvořáka (*Tři novořecké básně* nr 2, *Nereidy, balada*). Jean Sibelius skomponował także orkiestrowe *Driady* op. 45 nr 1, a Karol Szymanowski w swoich *Mitach* zawarł część o tytule

17 Opisywany w tej pracy utwór to *Nimfy II* (wg spisu kompozycji autorki). *Nimfy I* pochodzą także z 2006 i przeznaczone są na flet prosty i klawesyn.

18 Nimfy z greckiego i łaciny to „młode kobiety”, „dziewczyny w porze godowej”, „narzeczone”.

19 A.M. Kempieński, *Nimfy*, hasło w: *Słownik mitologii ludów indoeuropejskich*, Kantor Wydawniczy SAWW, Poznań 1993, s. 307–308.



Ilustracja 1. J.W. Waterhouse, *Hylas i nimfy*

Driady i Pan. W kontekście omawianego utworu należy zwrócić szczególną uwagę na *V Suitę klawesynową G-dur* Friedricha Wilhelma Marpurga (1718–1795), która zawiera pewne analogie z cyklem Weroniki Ratusińskiej: oba cykle otwiera portret nimf wodnych (u Marpurga: *La Nymphe Marine*, u Ratusińskiej: *Nereidy*), a wieńczy obraz bogini lasów (Marpurg: *Les Dryades*, Ratusińska: *Driady*).

Muzyczna ilustracja tych mitycznych istot jest w cyklu Ratusińskiej czytelna. Nereidy, nimfy morskie zajmowały się tkaniem przędzy i śpiewem. Ich odzwierciedlenie muzyczne jest bardzo wyraziste. Klawesyn spokojnie „tka” w kołyszącym, trójdzielnym rytmie materiał muzyczny, którego struktura i pulsująca powtarzalność przypomina przędzenie nici na kołowrotku²⁰. Na jego tle umieszczona jest kantylena saksofonowa o śpiewnym charakterze. Kształt melodyczny tej linii przypomina zawołania, które mogłyby wydobywać się spod wody. Miejsca zawierające rozdrobnienia rytmiczne swoim kształtem mogą przypominać wzburzone fale. Oready, nimfy gór i jaskiń związane z boginią Artemidą, mogą przywołać lawinę, gdy chcą ochronić górę, którą się opiekują przed bezwzględnością drwali i górników. Warstwa muzyczna tej części jest także bardzo sugestywna pod kątem ilustracyjnym. Na tle przestrzeni dźwiękowej zbudowanej przez *arpeggio* akordów klawesynu, saksofon wydobywa swój okrzyk, niczym wołanie w górach, które przez długi czas rezonuje i odbija się echem. Dialog między nimfą a górami osiąga wreszcie rytmiczną kulminację. Początkowa swoboda przeistacza się

²⁰ Tego typu ostinato klawiszowe ilustrujące tkanie ma swoją długoletnią tradycję sięgającą *Małgorzaty przy kołowrotku* F. Schuberta oraz *Przędniczki* S. Moniuszki.

w niebezpieczną lawinę dźwięków. Część trzecia to frenetyczny taniec Driad, wyznawczyń kultu Matki Natury, przypominający mistyczny rytuał zaklinający przychyłność bóstw i Matki Natury.

Istotną cechą muzyki barokowej była jej wymowa retoryczna, czyli związek muzyki z treścią pozamuzyczną. Ścisłe relacje muzyki ze słowem obecne były w bujnie rozwiniętym w renesansie stylu manierystycznym włoskich madrygałów, w którym doszukiwać się można zapowiedzi retoryki muzycznej baroku. W madrygale włoskim figury muzyczno-retoryczne zasadniczo dzieliły się na dwie grupy: obrazujące naturę (malarstwo dźwiękowe) oraz oddające stany emocjonalne i uczucia (figury emfaticzne)²¹. Teoria retoryki muzycznej została w baroku gruntownie usystematyzowana przez niemieckich autorów, m.in. Johanna Lippiusa, Athanasiusa Kirchera czy Joachima Burmeistra.

Nimfy Ratusińskiej nie są utworem stylizowanym na barokowy, jednakże z racji wyboru klawesynu – instrumentu dla tej epoki idiomatycznego – można odnaleźć w nim pewne elementy nawiązujące do muzyki tego czasu. Wydaje się, że jednym z nich jest zastosowanie figur retoryczno-muzycznych w przebiegu utworu. Co prawda, kompozytorka nie pozostawiła żadnego precyzyjnego programu tego dzieła, lecz wskazówka, iż miniatury są „portretem psychologicznym greckich boginek”²² otwiera pole do interpretacji retorycznej tego utworu.

Figury retoryczne odnalezione w utworze *Nimfy*:

- *Fuga*²³ – figura, w której pierwszy głos naśladowany jest przez kolejne głosy, służyła wyobrażeniu pościgu lub ucieczki. Wykorzystana we fragmencie *Nereid* może obrazować wabienie młodzieńców przez nimfy oraz próbę ich pojmania (zob. przykład 10.).
- *Interrogatio* – interwał wznoszący, symbol pytania retorycznego. Naśladuje intonację mowy podczas zadawania pytania. W utworze *Nereidy* może symbolizować pytania, które mogą paść w rozmowie nimfy z młodzieńcem podczas próby uwiedzenia go (zob. przykład 11.).
- *Tirata* – szybki pochód dźwięków w górę lub w dół skali, symbolizujący nagły rzut, błyskawicę, atak, trzęsienie ziemi, natarcie. W części *Oready* może symbolizować nadchodzące niebezpieczeństwo (zob. przykład 12.).

21 P. Zawistowski, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, w: *Z praktycznych zagadnień pedagogiki muzycznej*, red. S. Olędzki, AMFC w Warszawie, Białystok 2002, s. 7, <http://chopin.man.bialystok.pl/umfc/wp-content/uploads/2016/04/02-02.pdf> [dostęp: 17.09.2021].

22 J. Kubieniec, dz. cyt.

23 Figury retoryczne za: P. Zawistowski, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, dz. cyt., s. 15–20.

Przykład 10. W. Ratusińska-Zamuszko, *Nereidy – Fuga*

Przykład 11. W. Ratusińska-Zamuszko, *Nereidy – Interrogatio*

Przykład 12. W. Ratusińska-Zamuszko, *Oready – Tirata*

- *Circulatio* – seria nut wznoszących i opadających tworzących na pięciolinii okrąg lub sinusoidę, wyrażająca niepewność, osaczenie. W utworze Ratusińskiej figura ta może prezentować stan zagubienia, zabląkania się (np. w górach) i nieumiejętność odnalezienia właściwej drogi (zob. przykład 13.).
- *Suspiratio* – przerywanie dźwięków pauzami, symbol westchnienia, tęsknoty (zob. przykład 14.).
- *Exclamatio* – skok o interwał większy niż tercja (najczęściej seksta), który przedstawia euforyczną radość, błaganie, prośbę lub wybuch gniewu i rozpaczy. W energetycznym tańcu nimf leśnych figura ta może przedstawiać euforyczny, wręcz ekstatyczny stan, w który mogły się wprowadzić boginki podczas rytualnych tańców skierowanych do Matki Natury (zob. przykład 15.).



Przykład 13. W. Ratusińska-Zamuszko, *Oready* – *Circulatio*



Przykład 14. W. Ratusińska-Zamuszko, *Oready* – *Suspiratio*



Przykład 15. W. Ratusińska-Zamuszko, *Driady* – *Exclamatio*

Przytoczone powyżej przykłady wydają się argumentować zasadność myślenia o utworze Ratusińskiej jako o dziele zawierającym elementy retoryki muzycznej, tym samym rozszerzając pole do jego interpretacji i pogłębiając jego psychologiczną warstwę.

Dla Bereniki. Miniatura w stylu barokowym

Jest to jednoczęściowa miniatura klawesynowa, która napisana została na prośbę Ewy Rzeteckiej-Niewiadomskiej. Z racji tego, że jest to utwór niewydany, nie ma żadnych oficjalnych przekazów od kompozytorki o założeniach ideowych czy estetycznych. Jedyne pozostawione odbiorcom informacje to tytuł – *Dla Bereniki. Miniatura w stylu barokowym*. Pierwsza część tytułu to dedykacja dla nienarodzonej w momencie tworzenia utworu córki klawesynistki, z kolei druga sugeruje związki z estetyką barokową i wskazuje na inspiracje tą epoką w zakresie stylistyki.

Harmonika – układ tonalny i relacje

Harmonika całego utworu oparta jest na zależnościach funkcyjnych systemu dur-moll oraz oscyluje wokół paraleli tonacji cis-moll/E-dur oraz ich tonacji pobocznych. Zależności harmoniczne między odcinkami rondo a kupletami w dużej mierze oparte są o wzorce rondo starofrancuskiego – kuplety pojawiają się w tonacji mediankowej lub dominantowej. Oprócz tego eksponowane są tercjowe połączenia harmoniczne oraz przesunięcia sekundowe następujących po sobie akordów. Odstępstwa od zależności koła kwintowego następują najczęściej poprzez modulację chromatyczną. Weronika Ratusińska bardzo chętnie dobarwia akordy składnikami dysonującymi – kwartami, septymami lub nonami – po to, by uzyskać odpowiednią kolorystykę. W utworze wykorzystywane są rozwiązania zwodnicze, które także w sposób nieoczekiwany – poprzez niespodziewane rozwiązanie – wpływają na narrację utworu.

Forma – modele formalne, motywika, rytmika

Styl barokowy, do którego odwołanie precyzyjnie wskazuje tytuł, widoczny jest także w wyborze formy, jaką jest rondo inspirowane typowym dla XVIII-wiecznych klawesynistów francuskich rondem starofrancuskim. Oczywiście nie jest to rondo skomponowane ściśle według zasad budowy pierwowzoru, lecz jego współczesna, indywidualna odsłona – stąd nie wszystkie wyznaczniki tej formy znajdują w utworze odzwierciedlenie. Jednakże ilość elementów zbieżnych i styl, który jest uchwytny, jasno wskazuje na proveniencję utworu Ratusińskiej. Styl rondo starofrancuskiego²⁴ cechowała faktura homofoniczna, odejście od barokowej polifonii, prosta, symetryczna, okresowa budowa melodii. Wyróżniano w nim zasadnicze odcinki: refren (rondo) oraz kuplety. Rondo dzielono na dwa rodzaje: kantylenowe oraz figuracyjne. Weronika Ratusińska stosuje w swoim utworze rondo kantylenowe, kuplety umieszcza w tonacjach dominantowych (dominanty górnej i dolnej), stosuje okresową budowę melodii, aczkolwiek nie przestrzega ściśle symetryczności odcinków w ramach danego okresu. W czasie trwania utworu umieszcza także charakterystyczny dla rondo starofrancuskiego kuplet figuracyjny. Oryginalne ujęcie tej formy przez kompozytorkę widoczne jest w niesymetryczności odcinków (np. 5 + 8 taktów głównego rondo) oraz zmianie rytmiki w ich przebiegu (3/4, 5/8). Kompozytorka przetwarza także odcinki według swoich potrzeb – czasem jako kuplet stosując tylko jego wcześniejszy wycinek, a czasem mocno go rozbudowując. Ważnym w przebiegu formy odcinkiem jest sześciotaktowy odcinek w tempie ad libitum, który można wykonywać

24 J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 1: *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983., s. 536-540.

swobodnie pod względem rytmicznym oraz powtarzać według uznania, dopasowując jego ekspresję do włączonej w tym momencie taśmy z nagraniem bijącego serca Bereniki. Jest to jedyny moment w ciągu całego utworu, kiedy dołączana do partii instrumentalnej jest elektronika. Odcinek ten wyznacza symboliczny środek utworu, po którym następuje pierwotne rondo oraz kuplety, jednak ich kolejność jest inna niż w części poprzedzającej odcinek z taśmą, co potwierdza, że kompozytorka stroni od symetrii dzieła.

Faktura i brzmienie

Faktura ronda Ratusińskiej jest typowa dla ronda starofrancuskiego – kantylenowej melodii ronda towarzyszy akompaniament ósemkowy, którego rytmika i kierunek melodyczny wykorzystane są w kolejnych odcinkach.

Dla porównania faktury ronda starofrancuskiego oraz utworu Ratusińskiej, autorka artykułu zestawiała rondo *Les tendres plaintes* J.Ph. Rameau z suity D-dur RCT 3, z którym rondo Ratusińskiej w jej opinii ma wiele wspólnego (zob. przykłady 16. i 17.).

Les Tendres Plaintes
Rondeau

Przykład 16. J.Ph. Rameau, *Les Tendres Plaintes*, Rondo, t. 1-16

Dla Bereniki - Miniatura w stylu barokowym

Score

na klawesyn solo / for solo harpsichord

muz. Weronika Ratusińska-Zamuszko
(2019)

Przykład 17. W. Ratusińska-Zamuszko, *Dla Bereniki*, Rondo, t. 1-13

Przytoczone przykłady ronda w typie kantylenowym wykazują wiele zbieżności – kształt melodyczno-rytmiczny motywów Rameau oraz Ratusińskiej zarówno w partii melodycznej, jak i akompaniującej są do siebie ładząco podobne, nawet pod względem zastosowanych ornamentów²⁵. Być może kompozytorka celowo zastosowała te same struktury co Rameau, aby nawiązać do jego twórczości, tym samym nakierowując świadomego kontekstu kulturowego odbiorcę lub wykonawcę na styl klawesynistów francuskich i osobę Jeana-Philippe’a Rameau.

Poniższe kuplety (zob. przykłady 18. i 19.) zawierają charakterystyczne dla ronda starofrancuskiego powtórzenie struktur melodyczno-rytmicznych występujących wcześniej w rondzie – w kupletach, co buduje jednolitość formy. Struktury te występują w wariantach także w dalszych odcinkach utworów, zarówno u Rameau jak i u Ratusińskiej, co nie wymaga ilustracji w dalszych przykładach.

²⁵ Ratusińska stosuje współczesny zapis ornamentów w formie przednutek, a Rameau francuski styl zapisu ozdobników, zob. tabela ozdobników Rameau we wstępie do: J.Ph. Rameau, *Pièces de clavecin avec une méthode*, Paris 1724.

1st Reprise

Fine

2nd Reprise

D. C. al Fine

Przykład 18. J.Ph. Rameau, *Les tendres Plaintes*, kuplet 1, t. 17-32

a tempo

mf affetuoso

5

Przykład 19. W. Ratusińska-Zamuszko, *Dla Bereniki*, kuplet 2, t. 113-121

Utwór Ratusińskiej mieści się w kryteriach stylizacji, gdyż niewątpliwie kompozytorka uchwyciła w swoim utworze estetykę klawesynowego utworu barokowego poprzez dobór odpowiednich środków kompozytorskich pochodzących z XVIII wieku. Jednak *Dla Bereniki* zawiera także charakterystyczny dla niej ideał brzmieniowy – miękkość harmoniczną wynikającą ze stosowania akordów z dodanymi kwartami, septymami i nonami, rozłożone akordy, które stanowią plamy brzmieniowe oraz nieregularność rytmiczną, która znacznie ożywia narrację w przebiegu formy, dodając jej współczesnego kolorytu.

Estetyka – ilustracyjność, programowość, retoryka

Dla Bereniki. Miniatura w stylu barokowym Weroniki Ratusińskiej zdecydowanie odwołuje się do historycznych inspiracji zarówno pod względem formy, stylistyki, harmoniki czy nawet wzorów melodyczno-rytmicznych, wywiedzionych wprost z twórczości Rameau. Niesie też za sobą pewien przekaz ideowy, który wynika z próby oddania poprzez muzykę zmiennych stanów emocjonalnych towarzyszących kobiecie spodziewającej się dziecka²⁶. Odzwierciedlone jest to w zastosowanych środkach muzycznych; pozornie chaotycznym układzie formalnym (brak egzekwowania reguły naprzemienności rondo i kupletów), niesymetryczności odcinków, zmiennych i zaskakujących rozwiązaniach harmonicznym oraz stosowanej w utworze zmiennej i nieregularnej rytmice. Wydaje się także, że afekt utworu bliski jest tytułowemu tęsknym żalom z miniatury Rameau – odwołanie się do tego właśnie utworu francuskiego kompozytora otwiera możliwą interpretację pozamuzyczną.

Wątek macierzyństwa czy dzieciństwa inspirował już twórców epok wcześniejszych – można wspomnieć słynne wariacje KV 265 Mozarta na temat popularnej piosenki francuskiej *Ah, vous dirai-je, Maman* czy suitę fortepianową Ravela *Ma mère l'Oye*, dedykowaną dzieciom jego przyjaciół. Matka jest także częstą postacią, do której adresowane są pieśni, np. *O matko moja* Stanisława Moniuszki czy *Chłopca mego mi zabrali* Ignacego Jana Paderewskiego. W obu tych utworach dorosłe już dzieci zwracają się do swoich matek, szukając ukojenia w troskach i cierpieniach, których doświadczają. Dzieciństwo wspomniane jest poprzez matkę i jej pieśni w utworach *Kdyż mnie stará matka zpívat učívala* Antonína Dvořáka czy *Songs my mother taught me* Charlesa Ivesa. Postać matki występuje bardzo często w dziełach operowych: Suor Angelica z *Tryptyku* Pucciniego, Marcelina z *Wesela Figara* Mozarta, Klitajmestra z *Ifigenii na Taurydzie* Glucka czy Anna z *Nędzy uszczęśliwionej* Kamińskiego. Do postaci matki odwołuje się także Henryk Mikołaj Górecki w *Ad Matrem* oraz Elżbieta Sikora, która za bohaterkę swojej ostatniej opery

26 Ewa Rzetecka-Niewiadomska w wywiadzie dla Marii Nowrot, dz. cyt.

obrała matkę–wynałazczynię, Marię Skłodowską-Curie. Tęsknotę za dziećmi w swoich utworach muzycznie ilustrowały również inne polskie kompozytorki. Grażyna Pstrokońska-Nawratil oddaje stan tęsknoty za dorosłymi dziećmi, które opuściły już dom rodzinny w utworze *Fresco VI „Palindrom”*, a Hanna Kulenty w *A cradle song* mierzy się z traumą po śmierci córki w wypadku samochodowym, w którym kompozytorka także uczestniczyła²⁷. *A cradle song* w dojmujący sposób ilustruje zarówno ruch samochodowy, syreny karettek bądź straży pożarnej, ruch uliczny oraz przerażenie towarzyszące uczestnikom tego zdarzenia. Emocje matki spodziewającej się dziecka są inspiracją także dla innych utworów z zastosowaniem elektroniki – Marzena Komsta wykorzystuje taśmę z nagraniem biciem serca, a Aleksandra Gryka – echograf.

Utwory Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil, Hanny Kulenty czy właśnie *Dla Bereniki* Weroniki Ratusińskiej wydają się mieć znaczenie metafizyczne, gdyż tęsknota, cierpienie czy oczekiwanie wyrażone są w warstwie dźwiękowej. W przypadku wykonywania utworu Ratusińskiej moment, gdy włączana jest taśma, jest rodzajem przeprowadzenia rytuału, w którym to nienarodzone dziecko włączane jest w dzieło sztuki. Wykorzystanie tak intymnego nagrania do przebiegu utworu wydaje się związane z myśleniem magicznym o nienarodzonym dziecku. Użycie taśmy można traktować jako ekstrapolację do innego wymiaru, w tym kontekście kojarzonego z nienarodzonym dzieckiem, stąd utwór ten na poziomie idei jest dziełem niezwykle wzruszającym.

Podsumowanie

Weronika Ratusińska-Zamuszko w swoich utworach klawesynowych *Nimfy* oraz *Dla Bereniki*. *Miniatura w stylu barokowym* prezentuje swoisty język dźwiękowy, indywidualną estetykę, ale także odwołuje się do tradycji muzycznej, stosując nawiązania do form i technik kompozytorskich typowych dla baroku. Jej twórczość jest osadzona w systemie funkcyjnym dur-moll, lecz kompozytorka potrafi za pomocą środków harmoniczných i rytmicznych kreować bogaty, ekspresyjny język dźwiękowy. Ratusińska bardzo dobrze operuje formami i technikami wywiedzionymi z baroku, a także ma doskonałe wyczucie instrumentu, na który pisze. Oba utwory opatrzone są tytułami wskazującymi na pewne treści pozamuzyczne, jednak są one nakreślone w sposób metaforyczny i mają ilustrować pewne stany emocjonalne, nastroje, czy budować pozamuzyczne skojarzenia, nie będąc stricte utworami programowymi. Ilustracyjność Ratusińskiej może przywoływać skojarzenia z nazwami miniatur klawesynowych François Couperina czy tytułami

27 Wstęp do wydania nutowego: <https://webshop.donemus.nl/action/front/sheetmusic/11670> [dostęp: 20.09.2021].

preludium Debussy'ego – są to muzyczne portrety, ale nie program pozamuzyczny. Ratusińska – tak jak Sikora, Mykietyn czy inni postmoderniści – sięga po wątki mitologiczne, a także – podobnie do Pstrokońskiej-Nawratil czy Kulenty – nie boi się za pomocą swoich kompozycji odnieść się do świata przeżyć wewnętrznych. Oba jej utwory klawesynowe wydają się mieć pewną spójność ideową – dotyczą kobiet i ich emocji. Pozostaje teraz czekać na kolejne kompozycje klawesynowe Ratusińskiej, by sprawdzić, czy jest to działanie zamierzone.

Bibliografia

PARTYTURY

Ratusińska W., *Nimfy na saksofon sopranowy (flet poprzeczny, klarnet, skrzypce) i klawesyn*, Wydawnictwo „Euterpe”, Kraków 2015.

NAGRANIA PŁYTOWE

Gusnar P., *Saxophone Varie*, CD DUX 0992, 2013.

Ratusińska W., *Chamber Music*, CD DUX 0580, 2007.

OPRACOWANIA

Chomiński J.M., Wilkowska-Chomińska K., *Formy muzyczne*, t. 1: *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983.

Gajeczka-Antosiewicz A., *Polska muzyka klawesynowa w latach 1936-2016*, „Notes Muzyczny” 2019, nr 1.

Granat-Janki A., *Twórczość kompozytorów wrocławskich w latach 1945-2000*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2003.

Granat-Janki A., *Twórczość Marty Ptaszyńskiej a styl późny XX-wiecznej moderny*, w: *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, t. 4. red. E. Knapik i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016.

Jarzębska A., *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2018.

Kempiński A.M., *Nimfy*, hasło w: *Słownik mitologii ludów indoeuropejskich*, Kantor Wydawniczy SAWW, Poznań 1993.

Kubieniec J., *Wstęp do wydania nutowego*, w: W. Ratusińska, *Nimfy na saksofon sopranowy (flet poprzeczny, klarnet, skrzypce) i klawesyn*, Wydawnictwo „Euterpe”, Kraków 2015.

Nowak A., *Dzieło muzyczne w dialogu z tradycją i współczesnością. O niektórych aspektach języka muzycznego Hanny Kulenty*, w: *Dzieło muzyczne wobec przeszłości i współczesności*, red. A. Nowak, Wydawnictwo Uczelniane Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego, Bydgoszcz 2020.

Nowak W., *Rola i znaczenie brzmienia w twórczości Elżbiety Sikory*, w: *Wieloznaczność dźwięku*, red. K. Dziewiątkowska-Mleczek, B. Głuszek,

- U. Koza, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2014.
- Pociej B., *Klawesyniści francuscy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969.
- Ratusińska W., *O moich inspiracjach*, w: *Muzyka kameralna kompozytorów AMFC (I): IV Sympozjum kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina*, red. A. Gronau-Osińska, Warszawa 2006.
- Ratusińska-Zamuszko W., *Autoreferat*, http://www.am.katowice.pl/files/48/Ratusinska_Zamuszko_Autoreferat.pdf [dostęp: 17.09.2021].
- Szahaj A., *Postmodernizm w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Wers, Bydgoszcz 2001.
- Szwab N., *Wokół muzyki i postawy estetycznej Pawła Szymańskiego*, „Res Facta Nova” 2014, nr 15.
- Zawistowski P., *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, w: *Z praktycznych zagadnień pedagogiki muzycznej*, red. S. Olędzki, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Białystok 2002, <http://chopin.man.bialystok.pl/umfc/wp-content/uploads/2016/04/02-02.pdf> [dostęp: 17.09.2021].

Abstract

Works for Harpsichord by Weronika Ratusińska-Zamuszko—Between the Past and the Present


The article is devoted to two works by Weronika Ratusińska-Zamuszko: the cycle *Nymphs* for soprano saxophone and harpsichord, and the miniature *For Berenika. A miniature in the Baroque style*. The introduction contains information about the composer and basic facts about the pieces in question. In the following sections of the article the author analyses: harmony (tonal arrangement and harmonic relations), form (formal models, motifs, rhythms), texture and sound as well as aesthetic aspects. Based on these elements, the key determinants of the composer's style are presented, referring to the Baroque techniques as well as those typical of the postmodern musical language, also discussing the issues of non-musical content resulting from the programme titles of the works. In the analytical part, the author presents an innovative analytical method consisting in reducing the notation of the harpsichord part to the basso continuo notation to verify the thesis that the choice of the instrument (in this case, the harpsichord) determines the style of the composition. The analytical argument leads to interesting research conclusions and is an attempt to define the composer's musical language.

Keywords

harpsichord, contemporary music, postmodernism, composition

Zuzanna Ziarnowska

AKADEMIA MUZYCZNA IM. G. I K. BACEWICZÓW W ŁODZI

 ORCID: 0000-0001-9931-3506

Wizje Apokalipsy w muzyce XX wieku (Olivier Messiaen, George Crumb, Bernadetta Matuszczak, Aleksander Lasoń)

Apokalipsa św. Jana jest ostatnią księgą wchodzącą w skład chrześcijańskiego Pisma Świętego, jednocześnie będąc jedyną księgą prorocką Nowego Testamentu. Zawiera w sobie zapis wizji świętego Jana Apostoła, przez co nazywana też jest *Księgą Objawienia*. Janowe wizje dotyczą przede wszystkim wydarzeń, które będą mieć miejsce na końcu czasu – paruzji i Sądu Ostatecznego. Autor, któremu dane było widzieć obrazy niezwykle nie tylko dlatego, że pokazywały przyszłość, ale również ukazywały mu sceny mistyczne, nie z tego świata, używa wielu porównań i symboli, aby ludzkim językiem jak najlepiej opisać to, co objawił mu Bóg. Właśnie z tego powodu jest to jedna z najtrudniejszych do zrozumienia ksiąg biblijnych.

Ważną rolę w *Apokalipsie* pełnią symbole, a właściwe ich zrozumienie jest kluczem do jej poprawnej interpretacji. Wskazują i przywołują „rzeczywistość wyższego rzędu, którą trudno wyrazić słowami”¹. Bardzo duża ilość symboli skłoniła biblistów do ich klasyfikacji. I tak wyróżnia się symbolizm kosmiczny

1 M. Bednarz, *Język Symboliczny Apokalipsy św. Jana. Specyficzne formy języka symbolicznego*, http://wf3.xcdn.pl/files/14/03/17/054167_kalipsy.20Specyficzne2oformy.pdf [dostęp: 09.04.2019], s. 1.

(którego podstawę stanowią cztery strony świata), zoomorficzny (odwołujący się do różnych zwierząt, np. konie, Baranek, wąż), somatyczny (dotyczący pojawiających się w Apokalipsie postaci, jak Niewiasta, dwudziestu czterech Starców) arytmetyczny (przywołuje liczby, których symbolika znana jest już ze Starego Testamentu np. trzy, sześć, siedem, trzynastka), chromatyczny (dotyczący kolorów i barw, np. biel jest atrybutem Boga, czarny oznacza nieszczęście), symbolikę miast (Rzym i Sodomia to niemoralność, przepych, a Jeruzalem to symbol raj) i przedmiotów (korona to władza, miecz to zniszczenie, wieniec to zwycięstwo)². Bardzo ważnymi i często pojawiającymi się postaciami są anioły. Nie pełnią jednak roli symbolicznej, ale ich funkcję wyjaśnia Michał Bednarz:

Wizje związane są z pojawieniem się aniołów. Ze względu na nadprzyrodzony charakter objawienia konieczne jest, by na scenę wszedł anioł, umownie nazywany „interpretatorem”, który rozwiązuje zagadki wizji (por. Dn 7-12). Aniołowie oraz angelofanie odgrywają niezwykle ważną rolę w literaturze apokaliptycznej³.

Tajemniczość, mistycyzm oraz barwne, sugestywne opisy wydarzeń sprawiły, że artyści często sięgali po księgę *Apokalipsy* w celu uzyskania twórczej inspiracji. Rozbudowane, ilustrujące nierealne wizje opisy pobudzały wyobraźnię, a symbolika i metafory dawały duże pole dla artystycznej interpretacji. W malarstwie apokaliptyczne wątki można odnaleźć np. na drzeworycie Albrechta Dürera *Cztery jeźdźcy Apokalipsy* czy obrazie Hansa Memlinga *Sąd ostateczny*. Poeci i literaci również w swojej twórczości często odwoływali się do tematyki końca świata, dla przykładu można wskazać *Święty Boże, Święty Mocny!* Jana Kasprowicza. Kompozytorzy nie pozostali też obojętni wobec bogactw apokaliptycznego przekazu, jednak inspirowane nimi utwory odnaleźć można dopiero w muzyce XX wieku. Przyczyny tak późnego pojawienia się tego tematu w muzyce mogą być różne: z jednej strony, do czerpania z motywu Apokalipsy mogły przyczynić się tragiczne wojny światowe oraz doświadczenie totalitaryzmu w dużej części Europy; z drugiej – czysto techniczne aspekty przemiany języka muzycznego: z harmonicznego, funkcyjnego, konsonansowego na nowy, mniej przewidywalny, dysonansowy, pozwalający poprzez dźwięki oddać apokaliptyczne przesłanie.

Wiele symboli w księdze *Apokalipsy św. Jana* nawiązuje do muzyki bezpośrednio, jak np. śpiew radosnego alleluja, kantykwów, hymnów; brzmienie rogów, trąb, czy szofarów. Kompozytorzy wykorzystywali też odniesienia barwowo-kolorystyczne, jak tęcza, purpura i szkarłat czy zieleń, odzwierciedlając je poprzez odpowiedni dobór kolorystyki instrumentalnej i aparatu wykonawczego (jak w omawianym poniżej *Kwartecie na koniec czasu*

2 Tamże, s. 3-4.

3 Tamże, s. 5-6.

Oliviera Messiaena). Często wykorzystywane były również symbole arytmetyczne w postaci struktury interwałowej, rytmu, metrum czy liczby powtórzeń konkretnego słowa lub motywu melodycznego (co możemy zaobserwować w omawianym dalej utworze George'a Crumba). Istotna dla kompozytorów była też kwestia końca czasu, przedstawiona w księdze *Apokalipsy*. Początek wieczności był muzycznie odzwierciedlany przez wartości rytmiczne czy odpowiednie tempa. Pojawiały się też nawiązania do postaci, takich jak Anioł, Niewiasta, Chrystus, Diabeł. Większość twórców koncentruje się na słowach kierujących uwagę ku świętości Boga, ku Jego uwielbieniu, ku temu, co pozaziemskie, transcendentalne. Ukazują słuchaczom także perspektywę ostatecznego celu i sensu życia. W muzyce nawiązującej do *Apokalipsy* bezpośrednia ilustracyjność przenika się z symboliką i aluzyjnością. Środki wyrazu i sposoby oddziaływania na słuchacza są możliwe dzięki bogatym środkom wykonawczym, które to z kolei stwarzają rozległe możliwości kolorystyczne⁴. Spośród wielu dzieł nawiązujących do apokaliptycznych wizji, omówione w artykule zostaną cztery znaczące przykłady, w różny sposób odnoszące się do tej księgi. Wybrane zostały utwory zarówno polskich, jak i zagranicznych twórców, napisane w różnych latach XX wieku, co pokazuje zróżnicowane podejście do tematu i wykorzystanie różnych technik kompozytorskich oraz efektów muzycznych przy interpretacji apokaliptycznej symboliki.

Olivier Messiaen – Kwartet na koniec czasu

Kwartet na koniec czasu Messiaena jest dziełem szczególnym pod względem wykorzystania motywu *Apokalipsy*. Inspiracją dla kompozytora był dziesiąty rozdział tej księgi, którego fragment zacytowany został w przedmowie do *Kwartetu*, opublikowanej w 1942 roku⁵:

I widziałem innego mocnego anioła zstępującego z nieba, odzianego w obłok, tęcza na głowie jego, twarz jego jak słońce i nogi jego jak słupy ognia... I postawił prawą nogę na morzu i lewą na ziemi... I anioł, którego widziałem stojącego na morzu i ziemi, podniósł prawą rękę do nieba i poprzysiągł na Żyjącego po wieki wieków, [...] że czasu już nie będzie. Ale w dni ozwania się siódmego Anioła, kiedy będzie miał trąbić, dopełni się tajemnica Boga...⁶

4 A. Szarapka, „*Apokalipsa św. Jana*” w trzech interpretacjach muzycznych kompozytorów współczesnych Pomorza i Kujaw, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2014, nr 9, s. 137.

5 E. Kowalska-Zajac, „*Quatuor pour la fin du Temps*” – Messiaenowska wizja *Apokalipsy* czy artystyczna kreacja mitu?, w: *Olivier Messiaen we wspomnieniach i refleksji badawczej*, red. M. Szoka i R.D. Golianek, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2009, s. 85.

6 *Apokalipsa św. Jana*, 10, 1-7, tłum. Cz. Miłosz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 38.

Przedstawiony w tym fragmencie obraz zapowiadającego koniec świata Anioła na tyle mocno wpłynął na Messiaena, że zadedykował ten utwór „Aniołowi Apokalipsy, który, podniósłszy rękę ku niebu, oznajmił: »Czasu już nie będzie«”⁷.

Nie bez znaczenia są niecodzienne okoliczności powstania dzieła. Kompozytor dostawszy się w niemiecką niewolę, został zesłany do obozu jenieckiego w Görlitz na terenie Śląska w lipcu 1940 roku. Na prośbę francuskich więźniów funkcjonowały tam barak teatralny, biblioteka, a nawet kaplica⁸. Messiaen dostał pozwolenie na zachowanie swoich partytur, także na pracę kompozytorską. Wtedy właśnie zajął się pisaniem *Kwartetu na koniec czasu*, którego niecodzienna obsada uwarunkowana była okrojonymi możliwościami obozowymi – współwięźniami kompozytora byli wiolonczelista Etienne Pasquier, klarnecista Henri Akoka, oraz skrzypki Jean Le Boulaire. Wspólne próby i praca nad nową kompozycją Messiaena zaowocowały praprzeczeniem *Kwartetu na koniec czasu* 15 stycznia 1941 roku w teatralnym baraku obozu jenieckiego Stalag VIII A⁹.

Wydawać by się mogło, że nadrzędna rola „końca czasu” w tym utworze dotyczyć ma końca czasu wojny, niewoli, terroru niemieckiego, dawać nadzieję na lepsze czasy. Tak też koncert ten został odebrany przez społeczność obozową, być może i przez samych wykonawców, kompozytor jednak zaprzecza takiej interpretacji. Dla niego słowa wypowiedziane przez anioła „czasu już nie będzie”, są jednoznaczną zapowiedzią ostatecznego końca świata, powtórnego przyjscia Chrystusa na ziemię, a nie jedynie końcem pewnego etapu¹⁰. Symbolikę religijną odnaleźć można również w konstrukcji dzieła i w układzie jego części:

1. *Liturgie de cristal* | Liturgia kryształu;
2. *Vocalise pour l'ange qui annonce la fin du temps* | Wokaliza dla Anioła ogłaszającego koniec świata;
3. *Abîme des Oiseaux* | Otchłań ptaków¹¹;
4. *Intermède* | Intermedium;
5. *Louange a l'eternite de Jesus* | Pochwała wieczności Jezusa;
6. *Danse de la fureur, pour les sept trompettes* | Taniec gniewu na siedem trąb;

7 J. Stankiewicz, *O pierwszym wykonaniu „Kwartetu na koniec czasu”, w: Olivier Messiaen we wspomnieniach i refleksji badawczej*, red. M. Szoka i R.D. Golianek, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2009, s. 63.

8 Tamże, s. 64–67.

9 Tamże, s. 71.

10 E. Kowalska-Zajac, dz. cyt., s. 85.

11 Pracę nad tą częścią Messiaen rozpoczął po dostaniu się w niemiecką niewolę, w obozie przejściowym, gdzie poznał H. Akokę (było to w czerwcu 1940). Tytuł zaczerpnięty został z wiersza polskiego poety Z. Nardellego (również był więźniem w Zgorzelcu), z którego twórczością kompozytor zetknął się w obozie.

7. *Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'ange qui annonce la fin du temps* | Gra barw tęczyowych dla Anioła ogłaszającego koniec świata;
8. *Louange a l'immortalite de Jesus* | Pochwała nieśmiertelności Jezusa.

Ośmioczęściowa konstrukcja odzwierciedla cud Stworzenia Świata, jest zatem zupełną odwrotnością prorocत्व apokaliptycznych. Messiaen pisze w przedmowie do Kwartetu: „7 jest liczbą doskonałą, stworzenie świata w ciągu sześciu dni zostało uświęcone Boskim odpoczynkiem; siódmy dzień tego odpoczynku, przedłużając się w wieczność, staje się dniem ósmym, dniem przeczystego światła”¹².

Jeżeli chodzi o muzyczne odwzorowanie apokaliptycznej symboliki, *Kwartet na koniec czasu* odzwierciedla ją głównie przez kolorystykę i dramaturgię. Ważnym i niezwykle ciekawym elementem w utworze jest czas. Obok tradycyjnego nim operowania, pojawiają się rozciągnięte, wydłużone struktury, powodujące wrażenie spowolnionego upływu czasu, co jest symboliczną ilustracją wieczności. Jak pisze Alex Ross: „*Kwartet na koniec czasu* Oliviera Messiaena, ze swymi wspaniałymi, śpiewnymi liniami melodycznymi i łagodnie dźwięczącymi akordami – ilekroć jest wykonywany – sprawia, że czas się zatrzymuje”¹³. I właśnie to zatrzymanie czasu, paradoksalnie spowodowane muzyczną narracją, ilustruje znamienne przesłanie „czasu już nie będzie”.

Anioł Apokalipsy pełni ważną rolę w tym utworze nie tylko przez dedykację, zostają mu bowiem poświęcone dwie symetrycznie usytuowane części cyklu. W części drugiej zobrazowana jest jego potęga i moc, szczególnie w skrajnych ogniwach kontrastujących ze środkową wokalizą. W siódmej zobrazowana zostaje jego kolorystyka opisana w tekście *Apokalipsy*: „z tęczą nad głową”, „jego oblicze było jak słońce, a jego nogi jak ogniste kolumny”¹⁴. Opis ten stał się dla kompozytora impulsem do poszukiwań kolorystycznych: z jednej strony tryle skrzypiec i klarnetu, glissanda wiolonczeli, a z drugiej prowadzenie melodii unisono – ilustruje to ową „grę barw tęczyowych”. Kolor staje się tak ważnym elementem tej części, że Messiaen pozostawia w partyturze komentarze precyzujące barwę danego fragmentu, jak np. „kaskady akordów niebiesko-pomarańczowych”. Daje to nowe spojrzenie na zapis nutowy i otwiera wiele możliwości skojarzeniowo-interpretacyjnych dla wykonawcy.

Nie bez znaczenia jest też usytuowanie w części szóstej punktu kulminacyjnego całości cyklu (*Taniec gniewu na siedem trąb*). Jest to część najbardziej charakterystyczna rytmicznie, poprzez jednolite dla wszystkich instrumentów naśladowanie gongów i trąb. Kompozytor zilustrował tutaj obraz apokaliptycznych katastrof po wybrzmieniu pierwszych sześciu trąb, siódma zaś

12 Cyt. za: E. Kowalska-Zajac, dz. cyt., s. 92.

13 A. Ross, *Reszta jest hałasem. Słuchając dwudziestego wieku*, tłum. A. Laskowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011, s. 8.

14 *Apokalipsa św. Jana*, 10, 1, dz. cyt., s. 38.

ogłasza spełnienie Bożego misterium¹⁵. Muzyka tej części dzięki konsekwentnej grze unisono, zyskuje wzniosły, potężny charakter, a szczególnie koloryt osiągnięty jest przez skumulowanie różnych barw instrumentalnych.

George Crumb – *Black Angels*

Black Angels to utwór napisany na kwartet smyczkowy wzmocniony elektronicznie. Powstał w odpowiedzi na wojnę w Wietnamie i przez to ma przejmujący, mroczny charakter. Nawiązuje do tego jedna z inskrypcji zawartych w partyturze: *in tempore belli* (w czasie wojny). Jest to też ważna wskazówka wykonawcza i interpretacyjna – przy *Black Angels* należy cały czas mieć świadomość tragedii i bólu, który niesie za sobą wojna. Głównym aspektem staje się tutaj relacja dobra i zła, Boga i Szatana. Przez ukształtowanie utworu w formę łukową, Crumb ilustruje strącenie upadłych aniołów (tytułowych czarnych aniołów) do piekieł. Kompozytor osiąga w tym utworze nowatorstwo w warstwie brzmieniowej, przez zastosowanie niekonwencjonalnych technik wykonawczych, co zapowiadać mogły już jego wcześniejsze utwory z lat sześćdziesiątych.

Crumb nadaje niezwykłą rangę liczbom sześć, siedem i trzynaście. W samej księdze *Apokalipsy* również mają one szczególne znaczenie. Siedem to liczba pełni, nieskończoności, w muzyce ilustrowana przez interwał kwinty czystej, a więc konsonans pełny, doskonały. Sześć z jednej strony jest niepełną siódmką, zatem oznacza pewien brak, niewystarczalność. Coś musi się wypełnić, aby dzieło stało się doskonalsze¹⁶. Z drugiej strony, można ją rozumieć jako nawiązanie do 666 – biblijnej liczby symbolizującej „bestię”. Muzyczne znaczenie szóstki interpretuje się jako interwał trytonu, złożonego z sześciu półtonów, już od tradycji średniowiecznej określanej jako *diabolus in musica*. Liczba trzynaście odgrywa tu też niejednoznaczną rolę: może oznaczać dwunastu apostołów i Jezusa¹⁷, bądź, biorąc pod uwagę strukturę półtonową interwałów, może symbolizować nonę – współbrzmienie zła, dysharmonii, śmierci¹⁸. Uwagę na liczbę trzynaście zwraca też zastosowanie jej w podtytule utworu i jego strukturze: „Trzynaście obrazów z krainy ciemności”. Wymienione liczby Crumb wykorzystuje w prowadzeniu linii

15 E. Kowalska-Zajac, dz. cyt., s. 84.

16 P. Siedlanowski, *Jak rozumieć liczby w Biblii?*, <https://opoka.org.pl/biblioteka/T/TB/echo-34-2009-liczby.html> [dostęp: 30.03.2019].

17 Symbol liczby trzynaście interpretowanej jako dwunastu apostołów i Jezus jest zakorzeniony w tradycji muzycznej. Np. w *Wielkiej mszy h-moll* J.S. Bacha, w części *Crucifixus* takie znaczenie ma trzynastodźwiękowe ostinato w wiolonczelach.

18 M. Szoka, *George Crumb. Muzyka onirycznych wizji i magicznych formuł*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2011, s. 125.

melodycznej, ilości powtórzeń, grupowaniu dźwięków czy w strukturze interwałowej. Stosuje też rytualne odliczanie w różnych językach (niemieckim, francuskim, rosyjskim, węgierskim, japońskim i suahili).

Partytura zawiera dwie inskrypcje: „*in tempore belli*” (w czasie wojny) i „Zakończone w piątek trzynastego, marzec 1970”. Obie wydają się być jasnym przekazem: nawiązują do czasu powstania utworu. Jednak ze względu na dbałość Crumba o detale i symbole, nie można obok tych słów przejść obojętnie. Pierwsza z inskrypcji została omówiona wcześniej, a druga, informująca o zakończeniu pracy nad utworem, szczególną uwagę zwraca na datę, bowiem nieprzypadkowa jest tutaj zbieżność pojawiających się w niej cyfr. Piątek trzynastego w ogólnej opinii społecznej uważany jest za dzień szczególnie nieszczęśliwy, przynoszący pecha. Dodatkowo liczba trzynaście jest często stosowanym symbolem w *Black Angels*. Marzec, jako trzeci miesiąc roku, odnosi się do liczby w tradycji uważanej za liczbę Boga, oznaczającą Tróję Świętą, absolut¹⁹.

Innymi, symbolicznymi odniesieniami, zarazem korespondującymi z muzyczną tradycją są: zastosowanie *trillo di diavolo* (diabelskiego trylu)²⁰, cytat z kwartetu *Śmierć i dziewczyna* Franza Schuberta, czy też napisanie części *God's music* w tonacji B-dur. Jest to jedyna część posiadająca tonację, jednak nie jest to muzyka ujęta w konwencjonalny, tradycyjny, funkcyjny język dźwiękowy. Skomplikowana linia melodyczna instrumentu smyczkowego solo (naprzemienna gra wiolonczeli i skrzypiec) wybrzmiewa na tle miarowych dźwięków wydobywanych przez pocieranie kryształowych kieliszków napełnionych wodą. Ich specyficzny dźwięk bez wątpienia kojarzy się z czymś transcendentalnym, nie z tego świata, jednak jest w tym coś niepokojącego, frapującego. Kompletnie odbiega to od „Boskiej muzyki” w tradycyjnym ujęciu – nie jest to fanfarrowe, potężne, masywne w brzmieniu odzwierciedlenie władzy i potęgi Boga, które spotkać można w dziełach Bacha, Mozarta, Brahmsa czy Brucknera.

Utwór ujęty jest w strukturę trzyczęściową, nawiązującą do trzech etapów wędrówki duszy: *Odejście* (utrata łaski), *Nieobecność* (unicestwienie duchowe) i *Powrót* (odkupienie). Każda z nich zawiera w sobie kilka mniejszych części:

I. *Departure*

1. *Threnody I: Night of the Electric Insects*
2. *Sounds of Bones and Flutes*
3. *Lost Bells*
4. *Devil-music*
5. *Danse Macabre*

19 P. Siedlanowski, dz. cyt.

20 Zastosowany wcześniej w skrzypcowej *Sonacie g-moll* Giuseppe Tartiniego (1692-1770).

II. *Absence*

6. *Pavana Lachrymae*²¹
7. *Threnody II: Black Angels!*
8. *Sarabanda de la Muerte Oscura*
9. *Lost Bells (Echo)*

III. *Return*

10. *God's-music*
11. *Ancient Voices*
12. *Ancient Voices (Echo)*
13. *Threnody III: Night of the Electric Insects*

Symbolika w *Black Angels* nie dotyczy tylko struktury muzycznej, zabiegów brzmieniowych i artykulacyjnych, ale też samej konstrukcji dzieła. Zauważyć można symetryczność trzynastu obrazów, które swoją oś symetrii i punkt kulminacyjny mają w części siódmej, zatytułowanej tak jak całość dzieła, co podkreśla rangę siódemki jako ważnego symbolu. Dwa treny spinają klamrą utwór, rozpoczynając go i kończąc, trzeci zaś stanowi oś symetrii. *Devil-music* i *God-music* są w równej odległości od środka, przeciwstawione sobie wzajemnie, symbolizując walkę dobra ze złem.

Związek z *Apokalipsą* ma w tym utworze przede wszystkim sama tematyka i idea przeciwstawienia Boga i Szatana, jak również wykorzystanie apokaliptycznej numerologii czy nawiązanie do krainy mroku w podtytule. Owa kraina to otchłanie piekielne, zatem królestwo diabła – upadłego, potępionego Anioła, który w księdze *Apokalipsy* zostaje unicestwiony. Tak jak *Black Angels* obrazuje krainę mroku, *Apokalipsa* też zawiera w sobie opisy piekła.

Apokalipsis oraz Septem Tubae Bernadetty Matuszczak

Wiele utworów Bernadetty Matuszczak jest muzyczną konfrontacją z ówczesną rzeczywistością wojny, lęku, cierpienia, a te, w których inspirowała się *Apokalipsą*, charakteryzują się bardzo osobistą interpretacją tekstu. Topos śmierci i zagłady często pojawia się w twórczości Matuszczak²².

Apokalipsis z 1977 roku na sopran, baryton, głosy recytujące, chór i orkiestrę, to utwór przedstawiający zmaganie się z pytaniami bardzo osobistymi, dotyczącymi sensu życia i śmierci, prowadzonymi środkami muzycznej narracji. Mamy tu do czynienia z rodzajem opery-oratorium, wykorzystującym głównie wizję siedmiu Aniołów oraz szesnasty rozdział księgi – wizję

21 W tej części znajduje się cytata tematu z kwartetu *Śmierć i dziewczyna* F. Schuberta (1797–1828).

22 A. Derkowska, *Muzyka i słowo w twórczości Bernadetty Matuszczak*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005, s. 135.

wylania siedmiu czasz gniewu Boga. Ekspresja i wyrazistość dzieła pogłębiona jest dzięki wprowadzeniu konkretnych postaci. Są to: Anioł Pokoju – baryton, Anioł Zagłady – sopran bądź mezzosopran, Prorok – narrator pierwszy, Duch – narrator drugi. Ważną rolę spełnia również komentujący wydarzenia chór, a głos ludzki wypowiada słowa i zdania w sześciu powszechnie używanych językach (włoskim, francuskim, angielskim, niemieckim, polskim i rosyjskim)²³. Użycie wielu języków powoduje, że oratorium nabiera bardzo silnych cech uniwersalnych. W tych wszystkich językach pojawia się na początku oratorium słowo „czas”, co może oznaczać podkreślenie tego aspektu w kontekście apokaliptycznych wydarzeń, a na końcu zaś, po wylaniu siódmej czaszy gniewu Bożego, umieszczono frazę: „I rozpadły się miasta ludzkie”. Pozwala to dostrzec tutaj silny akcent skierowany na świętość i wszechmoc Boga. Pod względem konstrukcji całość podzielona jest na dwadzieścia cztery fazy. Pierwsze siedem stanowi formę uwielbienia świętego, wszechmogącego Boga. Kolejne fazy ukazują wizję wystąpienia siedmiu Aniołów. Wizja gniewu Bożego – siedmiu trąb, siedmiu czasz i siedmiu Aniołów – zilustrowana jest przez szmery, okrzyki oraz diaboliczną, ćwierćtonową melodię z nagłymi zwrotami linii melodycznej śpiewaną przez Anioła Zagłady²⁴. Część ostatnia rozpoczyna się instrumentalnie, cytatem melodii średniowiecznej sekwencji *Dies irae*. Zamknięcie oratorium stanowi fraza, w której powracają słowa cytowane na początku utworu: *Ego sum Alfa et Omega, initium et finis* oraz pełne mocy wołanie: *veni!*, co jest nawiązaniem do opisywanego w *Apokalipsie* czasu paruzji.

Matuszczak czerpie inspiracje z *Apokalipsy św. Jana* również w utworze o dziesięć lat wcześniejszym od *Apocalypsis - Septem Tubae*. Tytuł bezpośrednio odzwierciedla apokaliptyczne siedem trąb, a punkt ciężkości pada na fragmenty ukazujące nieszczęścia, które spadają na ludzi i ziemię po wylaniu czasz Bożego gniewu. Tekst zaczerpnięty z księgi *Apokalipsy* przeplatany jest dwoma zawołaniami: „przyjdź” i „biada”. Nieszczęścia, które spadają na ludzkość, zestawione są kolejno – najpierw te, które pojawiają się po brzmieniu trąb, a następnie te, które są konsekwencją wylania siedmiu czasz gniewu Bożego. Pojawiające się na końcu utworu słowa *Sanctus* i *Alleluja* wskazują, że „kompozytorka w swojej interpretacji *Apokalipsy* nie zatrzymuje się na ludzkiej tragedii, ale wyraża nadzieję na bliskość Boga i spotkania z Nim”²⁵.

23 A. Szarapka, dz. cyt., s. 135.

24 Tamże, s. 142.

25 Tamże, s. 135.

Aleksander Lason – III Symfonia „1999”

III Symfonia „1999” Aleksandra Lasonia skomponowana została w roku 1998. Obsada wykonawcza to orkiestra symfoniczna z mocno rozbudowaną sekcją instrumentów dętych i perkusyjnych, z towarzyszeniem chóru mieszanego. Utwór składa się z czterech części, które są kolejno zatytułowane: *Prolog*, *Kyrie*, *Gloria*, *Epilog*. Można zatem dostrzec, że *Symfonia „1999”* przyjmuje budowę *missa brevis*, z dodanym wstępem i zakończeniem²⁶. Według Andrzeja Chłopeckiego jest to „głęboka i twórcza [...] reinterpretacja tradycji, wywieudziona z jego [Lasonia – przyp. wł.] własnych, dotychczasowych estetycznych przygód”²⁷. Opozycyjność, przedstawianie przeciwległych sobie jakości wyrazowych jest charakterystyczną cechą symfoniki Lasonia, którego twórczość pełna jest pewnego rodzaju epickości, rozmachu, szerokości wyrazowego gestu²⁸. Taka charakterystyka pozwala stwierdzić, że gatunek symfonii, przez który Lason przekazać chce ważne treści, jest w jego twórczości szczególny.

III Symfonię „1999” rozpoczynają słowa ósmego wersetu *Apokalipsy św. Jana*: „Jam jest Alfa i Omega, mówi Pan Bóg, Który jest, Który był i Który przychodzi, Wszechmogący”²⁹. Ilustrując te słowa, od pierwszego dźwięku utwór rozbrzmiewa w dynamice *forte fortissimo*, w hymnicznym, podniosłym charakterze, przy niemal całej obsadzie instrumentalnej, symbolizując wielkość i potęgę Boga. Główny temat przedstawiony jest przez trąbki i opiera się na dźwiękach: e-d-cis-b-g-fis-f-d. Jednocześnie przez sopran wprowadzony zostaje wariant tego tematu, w którym poszczególne dźwięki zostają zmienione chromatycznie³⁰. W tym fragmencie uwypukla się niejednoznaczność metryczna oraz harmoniczna. Gdy słuchamy początku *Symfonii*, z jednej strony poraża nas potęga brzmienia, z drugiej strony zaś ta sama potęga musi budzić strach. Podobnie podczas czytania księgi *Apokalipsy* jednocześnie obawiamy się zapisanych w niej kar i prorocत्व, z drugiej fascynujemy się formą przekazu, bogactwem obrazów oraz potęgą Boga opisanego w księdze.

Kompozytor korzysta tutaj z dwóch tekstów: starogreckiej wersji księgi *Apokalipsy* oraz łacińskich części mszy – *Kyrie* i *Gloria*. Spina utwór słowną klamrą, ponieważ rozpoczyna i kończy *Symfonię* cytatami z początku i końca *Apokalipsy*. Ostatnia część kompozycji zawiera ostatnie słowa *Nowego*

26 M. Stochniol, *Przeżycie estetyczne twórcy a kształt dzieła muzycznego. O toposach muzycznych w twórczości Aleksandra Lasonia na podstawie III Symfonii 1999*, w: *Muzyka religijna, między epokami i kulturami*, tom I, red. K. Turek i B. Mika, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, s. 174.

27 A. Chłopecki, *Między wigorem i kontemplacją, górami i katedrami...*, w: I. Bias, *Aleksander Lason. Portret kompozytora*, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2001, s. 121.

28 Tamże.

29 *Apokalipsa św. Jana*, 1, 8, dz. cyt. s. 2.

30 M. Stochniol, dz. cyt., s. 174.

Testamentu: „Zaiste, przyjdę niebawem. Amen. Przyjdź, Panie Jezu! Łaska Pana Jezusa ze wszystkimi!”³¹. Nie zostają przedstawione tutaj za pomocą muzycznych środków jakiegokolwiek obrazy czy wizje z *Apokalipsy*, ale wykorzystane jest jej najważniejsze przesłanie: Bóg wszechmogący, który jest, był i przychodzi, rzeczywiście powróci na końcu czasów, po spełnieniu wszystkich proroctw opisanych w *Apokalipsie*. Nie ma tutaj zatem odniesień do piekielnych otchłani, nieziemskich obrazów, aniołów, ale we wszystkich częściach odczuwalny jest transcendentálny pierwiastek. Jest to idiom Nowego Nieba i Nowej Ziemi, o którym pisze w swojej pracy Anna Szarapka³². Duchowy wymiar dodatkowo wzbogacony jest wyrazowo ciągle wyczuwalnym niepokojem, napięciem, niepewnością.

Bardzo ciekawe jest w tym dziele niemal instrumentalne potraktowanie głosu ludzkiego, z uwzględnieniem melodyki i akcentacji konkretnego języka. Z ich oryginalnego brzmienia Lasoń wywodzi swoją muzykę. Jest to bez wątpienia utwór o dużym nacechowaniu religijnym, ale zawiera w sobie pewien niepokój i dramatyzm, chociaż nie ma w nim wydźwięku negatywnego, pesymistycznego czy destrukcyjnego. Owe cechy można zinterpretować jako odzwierciedlenie braku pewności i obaw społeczeństwa u schyłku drugiego tysiąclecia.

Podsumowanie

Cztery omówione kompozycje dają szeroki obraz interpretacji i wykorzystania księgi Apokalipsy w utworach muzycznych. Każda z innego okresu czasowego oraz autorstwa innego kompozytora, prezentują odmienne interpretacje muzyczne tego samego zagadnienia, potwierdzając niejednoznaczną, apokaliptyczną symbolikę. Wieczność i transcendentalizm u Messiaena ilustrowane są tempem, wartościami rytmicznymi, kolorystyką jak i ośmioczęściową konstrukcją utworu. Symbolika liczbowa najważniejsza jest w utworze Crumba, chociaż i tutaj nie brakuje zabiegów kolorystycznych i instrumentacyjnych ilustrujących apokaliptyczną mistykę. Matuszczak w swoich kompozycjach generalnie skupia się na fragmencie dotyczącym siedmiu czasz Bożego gniewu i to stara się przekazać muzyką, przy czym ma na celu nie straszenie, a nawoływanie ludzi do dobrego postępowania, aby ostatecznie połączyć się z Bogiem. Tak samo jak Lasoń, Matuszczak wykorzystuje biblijne cytaty oraz przytacza słowa w różnych językach, co daje uniwersalny wydźwięk jej kompozycjom. *Symfonia* Lasonia jako jedyny z utworów omówiony w artykule nie odnosi

31 *Apokalipsa św. Jana*, 22, 20–21, dz. cyt., s. 47.

32 A. Szarapka, dz. cyt., s. 147.

się bezpośrednio do apokaliptycznych wizji, ale przedstawia Nowe Niebo i Nową Ziemię, które mają mieć miejsce w przyszłości.

Osobiście za najciekawszy z powyższych przykładów uważam *Kwartet na koniec czasu* Oliviera Messiaena. Przy każdorazowym jego słuchaniu wytwarza się niepowtarzalna, mistyczna aura. Odzwierciedlenie *Apokalipsy* jest w *Kwartecie* bardzo indywidualne, a najbardziej zaskakujące jest to, że mimo wykorzystania tak dramatycznego tekstu, utwór nie przekazuje tragicznych treści. Wzbudza nadzieję, a miejscami jest wręcz optymistyczny. Messiaen w zdumiewający sposób wykorzystuje muzykę jako przekaźnik własnych przeżyć i myśli. Dzięki swojej uniwersalności, język dźwięków doskonale nadaje się do wyrażania tego, co niejasne, trudne, niemożliwe do przekazania słowami. A taka wydaje się być właśnie *Apokalipsa*, mistyczna, pełna symboliki, pomimo użycia słów niebywale muzyczna w swoim sposobie przekazu.

Bibliografia

- Apokalipsa św. Jana*, tłum. Cz. Miłosz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.
- Chłopecki A., *Między wigorem i kontemplacją, górami i katedrami...*, w: I. Bias, Aleksander Lasoń. *Portret kompozytora*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2001.
- Derkowska A., *Muzyka i słowo w twórczości Bernadetty Matuszczak*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005.
- Kowalska-Zajac E., „*Quatuor pour la fin du Temps*” – Messiaenowska wizja Apokalipsy czy artystyczna kreacja mitu?, w: Olivier Messiaen *we wspomnieniach i refleksji badawczej*, red. M. Szoka i R.D. Golianek, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2009.
- Ross A., *Reszta jest hałasem. Słuchając dwudziestego wieku*, tłum. A. Laskowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011.
- Stankiewicz J., *O pierwszym wykonaniu „Kwartetu na koniec czasu”*, w: Olivier Messiaen *we wspomnieniach i refleksji badawczej*, red. M. Szoka i R.D. Golianek, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2009.
- Stochniol M., *Przeżycie estetyczne twórcy a kształt dzieła muzycznego. O toposach muzycznych w twórczości Aleksandra Lasonia na podstawie III Symfonii 1999*, w: *Muzyka religijna, między epokami i kulturami*, t. 1, red. K. Turek i B. Mika, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008.
- Szarapka A., „*Apokalipsa św. Jana*” w trzech interpretacjach muzycznych kompozytorów współczesnych Pomorza i Kujaw, „*Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna*” 2014, nr 9.
- Szoka M., *George Crumb. Muzyka onirycznych wizji i magicznych formuł*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2011.
- Lempa H., *Symbolika eklezjalna w Apokalipsie Św. Jana*, „*Ruch biblijny i liturgiczny*”, 1988, nr 1.
- Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1989.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Bednarz M., *Język Symboliczny Apokalipsy św. Jana. Specyficzne formy języka symbolicznego*, http://wf3.xcdn.pl/files/14/03/17/054167_kalipsy.20Specyficzne2oformy.pdf [dostęp: 09.04.2019].
- Siedlanowski P., *Jak rozumieć liczby w Biblii?*, <https://opoka.org.pl/biblioteka/T/TB/echo-34-2009-liczby.html> [dostęp: 30.03.2019].

Abstract

Visions of the Apocalypse in 20th-century Music (Olivier Messiaen, George Crumb, Bernadetta Matuszczak, Aleksander Lasoń)


This article aims to various interpretations of *The Apocalypse of St. John* in 20th-century music. Because of its comprehensive use of symbols and mystery, *The Apocalypse* was often an inspiration for painters, poets, and composers. Particularly, worth analysing are symbols and visions used in selected compositions, such as *The Quartet for the End of Time* by Olivier Messiaen, *Black Angels* by George Crumb, *Apokalipsis* and *Septem Tubae* by Bernadetta Matuszczak, *Symphony '1999'* by Aleksander Lasoń. Seven trumpets, seven horns, God's anger, angels, destruction, God's omnipotence, the victory of good over evil, and hope—those are the most common symbols used in these compositions. Transcendental and mysterious meaning is reflected by composers in various ways (from timbre and instrumentation, rhythmic diminution and tempo that shows eternity, to quotations and characters from *The Apocalypse*). Music written by different authors gives us a broad perspective on how the topic of Apocalypse was adapted in music.

Keywords

Apocalypse, the end of time, 20th century, symbols, transcendence

Patrycja Sznajder

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

 ORCID: 0000-0003-0299-7564

***Music for Nine Post Cards* jako przykład *kankyō ongaku*, czyli „muzyki unoszącej się w powietrzu jak dym”¹**

O melodii, która zmienia się jak chmury

Rankiem któregoś dnia spadł śnieg, a ja pisząc do kogoś list, nie wspomniałem o tym. W odpowiedzi otrzymałem zabawną reprimendę: „Chyba nie sądzi pan, że poważnie potraktuje kogoś, kto jest tak bez oglądy, kto, pisząc list, nie był łaskaw nawet napomknąć o śniegu”².

O Hiroshim Yoshimurze wiadomo stosunkowo niewiele. Kompozytor nie doczekał się własnej monografii czy skupionego na jego twórczości artykułu naukowego. W większości nielicznych dzieł traktujących o samym japońskim ambienście jest twórcą często pomijanym lub stawianym za przecinkiem obok innych twórców nurtu. Źródła internetowe³ podają, że urodził się on 22 października 1940 roku w Jokohamie, stolicy prefektury Kanagawy. Z muzyką miał

- 1 S. Ashikawa, H. Yoshimura, booklet dołączony do albumu *Music for Nine Post Cards*, Sound Process WN 001, 1982.
- 2 K. Yoshida, *Zapiski dla zabicia czasu*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2020, s. 39.
- 3 T. Jurek, *Artist's Biography*, <https://www.allmusic.com/artist/hiroshi-yoshimura-mn0001582042/biography> [dostęp: 23.04.2022].

kontakt od dziecka – w wieku pięciu lat zaczął uczęszczać na lekcje fortepianu. Jego zainteresowania skupiały się na poznawaniu muzyki i sztuki wizualnej. W roku 1964 ukończył kształcenie na prestiżowym japońskim uniwersytecie Waseda w Tokio, gdzie spotkał się z japońską muzyką awangardową i Fluxusem. Wiadomo, że jedną z jego największych inspiracji był Toru Takemitsu, jeden ze sławniejszych współczesnych kompozytorów japońskich, który stworzył swój kunszt kompozytorski bez systemowego kształcenia. Na podstawie tej informacji można dojść do wniosku, że Yoshimura miał styczność z ugrupowaniem artystycznym, do którego Takemitsu należał, czyli Jikken Kobo i Ongaku⁴.

Kariera muzyczna Yoshimury jest nieznana aż do roku 1982, kiedy dzięki pomocy swoich współpracowników Satoshi Ashikawy i Satsuki Shibano, w wydawnictwie Sound Process wydał swoje opus magnum, czyli *Music for Nine Post Cards*, które stało się pierwszą częścią tryptyku płytowego *Wave Notation*. Drugim projektem jest *Still Wave*, czyli autorska płyta Satoshi Ashikawy, na której znajdują się wyłącznie utwory napisane na instrumenty akustyczne. Z kolei trzecia i ostatnia część serii *Wave Notation* to nagrana przez Satsuki Shibano antologia utworów fortepianowych Erika Satiego, czyli głównej i najważniejszej inspiracji dla Ashikawy i Shibano⁵.

Inspiracją dla *Music for Nine Post Cards*, był spacer po wystawie *art deco* w ówczesnie nowopowstałym Muzeum Sztuki Współczesnej Hara w Shinagawie, dzielnicy Tokio. Szczególną uwagę kompozytora, jak wspomina, przyciągnęły nie tylko śnieżnobiałe eksponaty, ale przede wszystkim widoki rozpościerające się z dużych muzealnych okien. Sam Yoshimura w notatce dołączonej do wydania albumu pisze o tym doświadczeniu następująco:

Skomponowałem *Music for Nine Post Cards*, kiedy starałem się uchwycić fale scenerii za oknem i oddawałem się odczuwaniu ich formy. Obrazy ruchu chmur, cienia drzewa latem, dźwięku deszczu, śniegu w mieście, wraz z tymi raczej cichymi obrazami.

- 4 Jikken Kobo (pol. Warsztat eksperymentalny) było grupą utworzoną w 1949 roku przez artystów i inżynierów. Najważniejszymi jej członkami byli Yoji Yuasa, Toru Takemitsu, Kuniharu Akiyama i Kazuo Yukishima. Zespół ten zrzeszał eksperymentatorów dźwiękowych, tworzących swoje dzieła za pomocą modyfikacji materiału dźwiękowego zarejestrowanego na ścieżkach nagrywanych na taśmie. Co ciekawe, wspomniani twórcy działali równoległe z dokonaniem Pierre'a Schaeffera, nie mając pojęcia o jego teorii muzyki konkretnej. Artyści nie zajmowali się wyłącznie muzyką konkretną, ale również tworzyli muzykę wokalną, instrumentalną i multimedialną. Podjęli się między innymi wdrożenia muzyki konkretnej do przedstawień tradycyjnego teatru Nō. M. Borchardt, *Muzyka Awangardowa XX wieku. Przewodnik dla początkujących*, t. 1, Wydawnictwo w Podwórk, Gdańsk 2014.
- 5 O swojej fascynacji Erikiem Satie, Satshi Ashikawa wspomina w notatce dołączonej do albumu *Music for Nine Post Cards* (S. Ashikawa, H. Yoshimura, dz. cyt.). Podobne zainteresowania wykazuje Satsuki Shibano, o czym można dowiedzieć się z oficjalnej strony pianistki; według podanych informacji, artystka specjalizuje się właśnie w muzyce tego kompozytora, <http://www.satsukishibano.com/about> [dostęp: 19.06.2022].

Poszukiwałem w nich odcienia tuszu dla moich utworów. Zupełnie odróżniających się od mojej dawnej kompozycji *Clouds for Alma* – na dwie harfy koto (1978). Tutaj krótki refren jest grany ponownie i ponownie, stopniowo się zmieniając, zupełnie jak chmury i morskie fale począwszy od pojedynczego dźwięku wpisanego w pocztówkę. [...] Byłem tak bardzo wchłonięty i poruszony przez widok drzew na podwórzu, które widziałem przez wielkie muzealne okno. Wyobrażałem sobie wtedy, jak mogą one brzmieć gdybym chciał stworzyć o nich album. Czy byłby to wtedy dźwięk, który brzmiałby najlepiej w tym środowisku? Ten pomysł przerodził się w silną potrzebę stworzenia tego albumu⁶.

Z późniejszych zapisków Yoshimury dowiadujemy się, że po nagraniu miniatur na kasetę magnetofonową w domowym studio, wręczył ją dyrektorowi muzeum. Zarząd muzealny zgodził się prezentować nagrania jako „tapetę dźwiękową”⁷ dla wystawianych ekspozycji. Jak się okazało, muzyka zrodziła takie zainteresowanie wśród zwiedzających, że Yoshimura po paru tygodniach odbył telefoniczną rozmowę z dyrektorem muzeum, podczas której dowiedział się, jak dużym zainteresowaniem cieszy się jego dzieło. Wydarzenie to poskutkowało wydaniem płyty z miniaturami i ich umiarkowaną, lokalną dystrybucją.

W późniejszych latach Hiroshi Yoshimura dalej nagrywał muzykę z nurtu *minimal music* i ambientu. Do jego spuścizny zalicza się też *Pier & Loft* powstały rok po wydaniu *Music for Nine Post Cards*, a także minimalistyczny album *Green* (1989). Poza nagrywaniem muzyki i tworzeniem albumów muzycznych Yoshimura zajmował się również nauczaniem. Kompozytor wykładał na Uniwersytecie w Chiba w katedrze designu industrialnego, a także był adiunktem w Kunitachi Collage of Music Design⁸. Jego działania artystyczne skupiały się głównie na łączeniu muzyki z wystawami w muzeach i angażowaniu młodzieży w eksperymenty dźwiękowe. Poza muzyczną działalnością kompozytor również organizował wystawy multimedialne. Najważniejszym wydarzeniem, którego gdzie pełnił funkcję kuratora, był odbywający się od 1987 do 1994 roku w Tokio festiwal Sound Garden, podczas którego kompozytorzy i artyści (w tym studenci Yoshimury) mogli stworzyć swoje wystawy łączące sztukę nowoczesną z *sound design'em*.

Pod koniec życia kompozytor interesował się klubową, „zachodnią” muzyką elektroniczną, a szczególnie gatunkiem *downtempo*⁹, który zainspirował go do

6 S. Ashikawa, H. Yoshimura, dz. cyt.

7 Tapeta dźwiękowa (fr. *papier phonique*) – termin stworzony przez Erika Satiego; pojawia się w jego szkicowniku zawierającym notatki do *Socrate* i mowy *Eleoge des Critiques*. W notatkach termin tapety dźwiękowej występuje jako wariant „muzyki umeblowanej”. S. Makomaska, *Muzyka na peryferiach uwagi. Od musique d'amblement do audiomarketingu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021, s. 62–64.

8 T. Jurek, dz. cyt.

9 *Downtempo* – gatunek muzyki elektronicznej, powstały w Wielkiej Brytanii w latach dziewięćdziesiątych. Charakteryzuje się powolnym rytmem synkopowanym i tempem

stworzenia ostatniej w jego dorobku płyty *Quiet Forest* (1998) – jednocześnie najbardziej zróżnicowanej ze wszystkich wydanych. *Quiet Forest* Yoshimura łączy nie tylko wypracowane przez lata elementy stylu *minimal music*, ale również rytmikę muzyki klubowej, nagrania *soundscape'u*, a także cechy stylistyczne przypominającą muzykę *New Age*. Kompozytor zmarł w 2003 roku.

Współcześnie jego muzyka dalej cieszy się dużym zainteresowaniem, a nawet można powiedzieć, że przechodzi swój renesans. Najślawniejsze jego albumy, czyli *Music for Nine Post Cards* i *Green*, są ponownie wydawane i to w dwóch formatach – analogowym i cyfrowym. Rejestracją jego dzieł zajmują się między innymi amerykańskie wydawnictwa Empire of Signs prowadzone przez Spencera Dorana, czyli aktywnego członka duetu *Visible Cloaks*¹⁰, a także znajdująca się w Seattle, założona przez Matta Sullivana wytwórnia *Light in The Attic Records*¹¹.

O muzyce, która unosi się w powietrzu jak dym¹²

Na stworzenie nurtu japońskiego ambientu zbiegło się równocześnie wiele wydarzeń lokalnych jak i wielkich wydarzeń historycznych. Czas powstania japońskiego ambientu (jap. *kankyō ongaku* – muzyka środowiska) datuje się na drugą połowę lat siedemdziesiątych i początek lat osiemdziesiątych, czyli japoński okres *Shōwa*¹³ (1926–1989), kiedy to po II wojnie światowej, Japonia w 1952 roku podpisała w Chicago deklarację pokojową i podjęła akcję naprawy gospodarki, przy finansowej pomocy Stanów Zjednoczonych. Akcja osiągnęła bardzo szybkie rezultaty i skutkowała równie szybkim wzrostem PKB. W wyniku tak szybkiego wzrostu Japonia wybiła się na międzynarodowej scenie gospodarczej i została najbardziej wpływowym krajem świata¹⁴. Zaraz obok niej sytuowały się takie mocarstwa jak ZSRR i USA. Wraz z tak dużym postępem finansowym na rynku wybiły się wielkie korporacje, np. producent zegarków Seiko, sklep wielobranżowy Muji czy Sanyo – producent sprzętów AGD. Wiązało się z tym

o wartości niższej niż 120 bpm. L. Collin, *The Encyclopedia of Popular Music*, wyd. 5 skrócone, red. C. Larkin, Omnibus Press, London 2011, s. 254.

10 Amerykański duet również tworzy utwory ambientowe, a także współpracuje z japońskimi twórcami ambientu tj. Satsukim Shibano i Yoshio Ojimą. W wyniku ich współpracy powstał album *FRKWYS Vol. 15: serenitatem*.

11 Wytwórnia zajmuje się przede wszystkim wznowieniami zapomnianych albumów muzycznych, co z resztą sugeruje nazwa *Light in the Attic* (ang. Światło na strychu).

12 S. Ashikawa, H. Yoshimura, dz. cyt.

13 Okres *Shōwa* (1926–1989) to czas panowania cesarza Hirohito (1901–1989). W jego ramach mieszczą się trzy okresy związane z ważnymi wydarzeniami na świecie, czyli II Wojna Światowa, amerykańska okupacja oraz okres powojenny.

14 W wyniku tak szybkiego wzrostu gospodarczego Japonię nazywa się „azjatyckim tygrysem”. Innymi krajami dalekowschodnimi, które przeszły tak spektakularną reformę są Korea Południowa i Singapur.

również skupienie większej uwagi na kulturę i rozwój, na które przekazywano większe nakłady pieniężne. Dzięki temu sztuka w Japonii zyskała lepszy status społeczny, a wraz z tym pojawiło się również zapotrzebowanie na nią, które nie ominęło sceny muzycznej. Taką okazję wykorzystywały wspomniane już korporacje, dla których muzyka stała się idealnym medium do tworzenia swojej marki. W związku z tym przedstawiciele tych firm składali zamówienia na muzykę, która miała spełniać funkcję „tapety dźwiękowej” w sklepach i na wykorzystywane w reklamach slogany dźwiękowe. Firmy zgłaszały swoje zapotrzebowania do ówczesnych topowych artystów muzyki popularnej. Muji nawiązało współpracę z Haruomim Hosono¹⁵, który stworzył pierwszą kasetę z muzyką ambientową wykorzystywaną później w sklepach tej marki. Seiko natomiast za muzycznego ambasadora wybrał sobie przyjaciela Hosono, Ryuichiego Sakamoto, który tworzył muzykę do reklam.

W tym samym czasie, w roku 1975, młody Satoshi Ashikawa założył Art Vivant, księgarnię i sklep z nagraniami płytowymi w Ikebukuro, dzielnicy Tokio. Jest to jeden z pierwszych sklepów, do których dotarły nagrania Briana Eno¹⁶. Zainspirowany warsztatem kompozytorskim i filozofią albumu *Descreet Music* (1975), Ashikawa zagłębił się w sztukę tworzenia „muzyki tła”, lub idąc za postulatami samego Eno – „muzyki środowiskowej”, bądź „muzyki do myślenia”. Artysta sformułował swoją własną ideę nurtu ambientu, dołączając, tak jak Brian Eno, swój manifest do pierwszej płyty wchodzącej w serię *Wave Notation*. Ashikawa pisze w nim następująco:

Tę muzykę można nazwać obiektem bądź scenerią dźwięku, której można słuchać pobieżnie. Nie jest to muzyka, która przenosi słuchacza do innego świata. Ona powinna unosić się w powietrzu niczym dym i zjednoczyć się z ludzkim otoczeniem. Innymi słowy, to muzyka, która na co dzień tworzy intymną relację z człowiekiem. [...] Także, ta muzyka nie jest samotnym bytem, pełną ekspresją twórcy czy pełnowartościowym dziełem. Raczej jest to muzyka, która ma zmieniać przestrzenie (w których zostaje odtwarzana), rzeczy i ludzi. Taki rodzaj muzyki chciałbym przedstawić w projekcie *Wave Notation*, ponieważ muzyka nie jest czymś, co egzystuje samotnie.¹⁷

Satoshi Ashikawa tworzy myśl bardzo podobną do tej, którą manifestuje Brian Eno – notatce dołączonej do albumu *Descreet Music*. Jednak traktuje

15 Haruomi Hosono (ur. 1947) – kompozytor, dawniej członek trzyosobowej grupy tworzącej klubową muzykę elektroniczną Yellow Magic Orchestra. W skład zespołu wchodził również znany kompozytor i pianista Ryuichi Sakamoto (ur. 1952), a także Yukihiro Takahashi (ur. 1952).

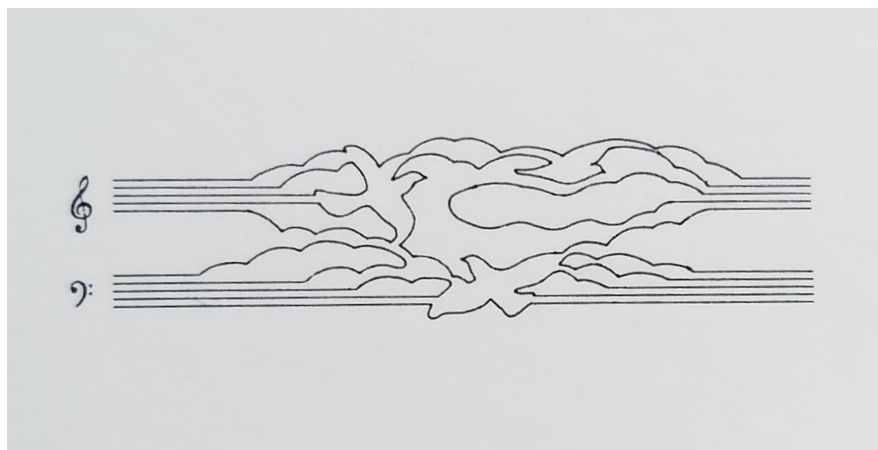
16 Brian Eno (ur. 1948) – współczesny brytyjski kompozytor, muzyk i producent muzyczny. Twórca koncepcji muzyki ambient (ang. ambient music), którą kompozytor zaprezentował w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. S. Makomaska, dz. cyt., s. 165.

17 S. Ashikawa, H. Yoshimura, dz. cyt.

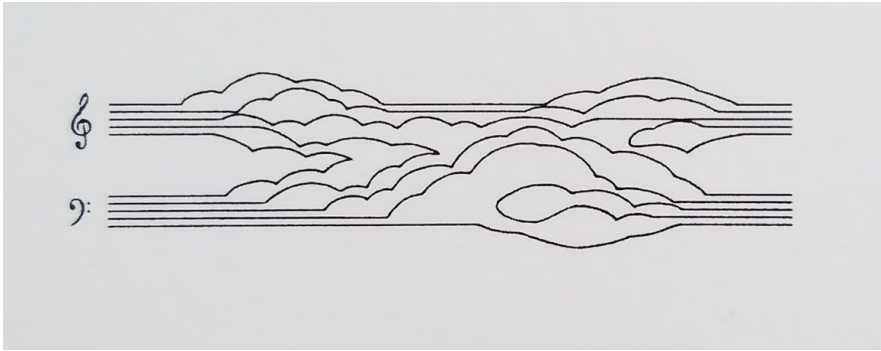
on muzykę ambientu dużo bardziej osobiście, podkreślając jej intymny stosunek do słuchacza i jej stajalność ze środowiskiem, podczas gdy Brian Eno w swoim manifestie bardziej stara się skupić na jej funkcji i sposobie jej słuchania. Myślę, że jest to przede wszystkim wartość, która jest powiązana z lokalną kulturą muzyczną, w której funkcjonowali. Ashikawa jako Japończyk jest zakorzeniony i kształtowany przez wartości wschodu wywodzące się bezpośrednio z kulturowanej od pokoleń filozofii natury. Opisywanie natury i świadomość koegzystencji człowieka z naturą są mu dużo bliższe, niż nastawienie na zachodni ludzki indywidualizm Briana Eno.

Music for Nine Post Cards

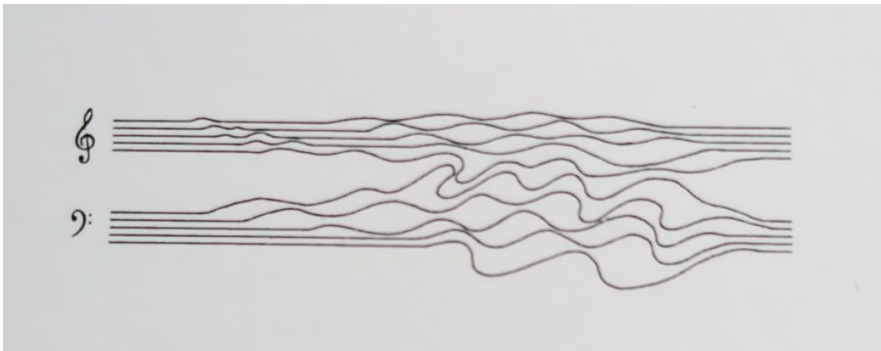
Album Yoshimury zawiera dziewięć miniatur muzycznych. Osiem z nich jest instrumentalnych, napisanych na elektryczne pianino Fender Rhodes i organy elektryczne. Z kolei w *Urban Snow* kompozytor wykorzystuje również swój nagrany głos. Pod wieloma względami *Music for Nine Post Cards* jest dziełem bardzo spójnym, a zarazem idealnie odzwierciedlającym zainteresowania kompozytora w zakresie łączenia sztuki wizualnej i muzycznej, co realizuje w albumie także poprzez symboliczne przedstawienie – materiału, o którym pisze w swoich notatkach. Do albumu Yoshimura dołączył zestaw autorskich, abstrakcyjnych grafik mających przedstawiać fuzję muzyki i obrazu. W grafikach artysta wykorzystuje podstawowe symbole współczesnej notacji muzycznej, jakimi są system dwóch pięciolinii z kluczem wiolinowym i basowym.



Przykład 1. H. Yoshimura, *Music for Nine Post Cards*, grafika przedstawiająca szybujące w chmurach ptaki, zamieszczona na rewersie okładki albumu analogowego



Przykład 2. H. Yoshimura, *Music for Nine Post Cards*, grafika przedstawiająca chmury, zamieszczona na rewersie albumu analogowego

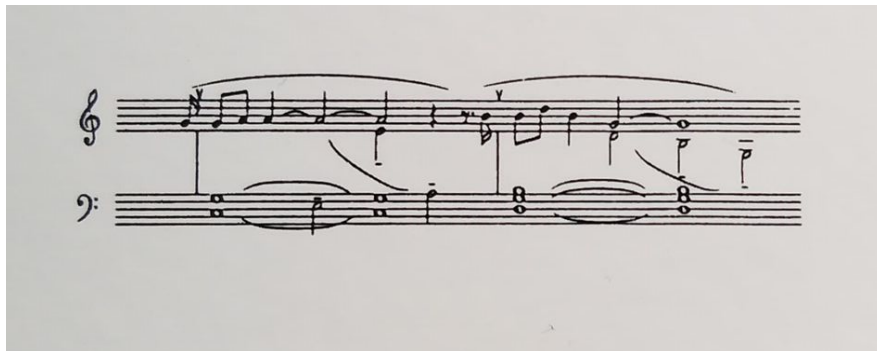


Przykład 3. H. Yoshimura, *Music for Nine Post Cards*, grafika przedstawiająca morskie fale, zamieszczona na rewersie okładki albumu analogowego

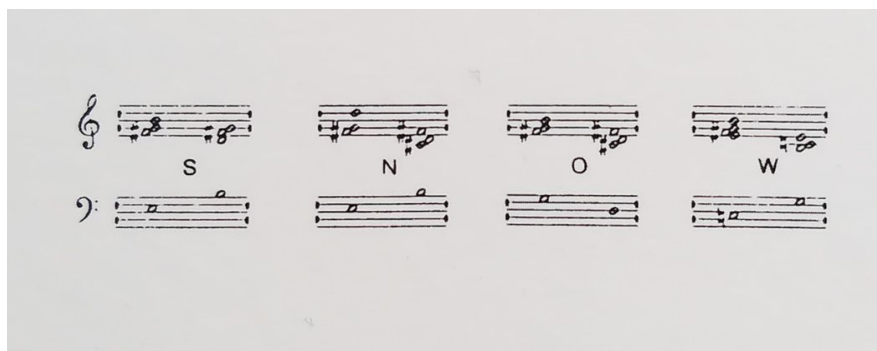
We wskazane elementy wkomponowuje obrys szybujących w chmurach ptaków, chmury oraz morskie fale (rys. 1., rys. 2., rys. 3.).

Grafiki te zarówno wskazują zjawiska, jakimi inspirował się kompozytor, jak i pokazują efekt brzmieniowy, jaki chciałby uzyskać w swoich kompozycjach. Jest to również bardzo osobliwy sposób sugestywnego, wchodzącego w kryteria *sound design'u* notowania motywów muzycznych. Uważam, że właśnie w ten sposób kompozytor próbuje przekazać myśl zapisaną w dołączonej do albumu notatce dotyczącej muzycznego naśladowania ruchu chmur na niebie i morskich fal, które były źródłem jego inspiracji. Poza grafikami na rewersie okładki albumu, kompozytor zamieszcza również fragmenty zapisu nutowego motywów utworów, z których korzysta. Analiza zapisu tych struktur wskazuje, że są to głównie motywy wykorzystywane w utworach o abstrakcyjnych tytułach nieodnoszących się do żadnych krajobrazów, a także te, które odnoszą się do zjawisk przyrody.

Wśród nich znajduje się charakterystyczny wznoszący motyw pierwszej ścieżki z płyty – *Blink* (zob. przykład 4.), a także oddający zlepione płatki śniegu akordowy motyw *Urban Snow* (zob. przykład 5.).



Przykład 4. H. Yoshimura, *Music for Nine Post Cards*, motyw utworu *Blink* zamieszczony na rewersie okładki albumu analogowego



Przykład 5. H. Yoshimura, *Music for Nine Post Cards*, motyw utworu *Urban Snow* zamieszczony na rewersie okładki albumu analogowego

Do analizy materiału, którym są nagrania zamieszczone na albumie, posługuję się dwoma sposobami analizy empirycznej¹⁸. Pierwszą z nich jest analiza audialna, dzięki której wyodrębniam większe struktury znajdujące się w utworach, tj. motywy, warstwy, głosy. Jest ona również bardzo potrzebna w celu wyróżnienia hierarchii tych struktur w utworze. Analizę audialną podpieram drugim rodzajem analizy, czyli analizą zautomatyzowaną. Drugi

18 S. McAdams, P. Depalle Philippe, E. Clarke, *Analyzing Musical Sound*, w: *Empirical musicology. Aims, methods, prospects*, red. E. Clarke, N. Cook, Oxford University Press, Oxford–New York 2004, s. 157–196.

rodzaj analizy polega na wytworzeniu i interpretacji wizualizacji rozmieszczenia energii akustycznej na wykresie amplitudowo-czasowym oraz wykresów zależności częstotliwości od czasu (spektrogramów). Wizualizacje te są uzyskiwane przez program Sonic Music Visualiser¹⁹ powstały na londyńskim uniwersytecie Queen Mary. Analizy wizualizacji dokonuję również na dwa sposoby. Pierwszy to moja własna interpretacja osadzona na wiedzy akustycznej. Drugi natomiast polega na używaniu dostępnych w programie funkcji filtrujących i porównujących dane. Przykładem takiej funkcji jest segmenter wyznaczający na wizualizacji obszary, w których pojawiają się nowe dane. Takiej nakładki używam przy wyznaczaniu części i odcinków, które są determinowane wariantowaniem motywów.

Pod względem materii muzycznej album składa się z dziewięciu miniatur muzycznych. Każda z miniatur ma budowę wieloczęściową, a w skład tych części wchodzi krótkie odcinki, zawierające wariantowane motywy. Liczba części i zawierających się w nich odcinków jest zróżnicowana. Najkrótszy utwór, czyli *Ice Copy*, ma dwie części, podczas gdy najdłuższa kompozycja tj. *Blink*, ma osiem części. Najczęściej pojawiają się utwory, które mają pięć części – są nimi *Water Copy*, *Clouds* i *Soto wa Ame*²⁰. Rozkład części i odcinków przedstawiam w tabeli skonstruowanej na podstawie własnej analizy, którą umieszczam poniżej (tabela 1.).

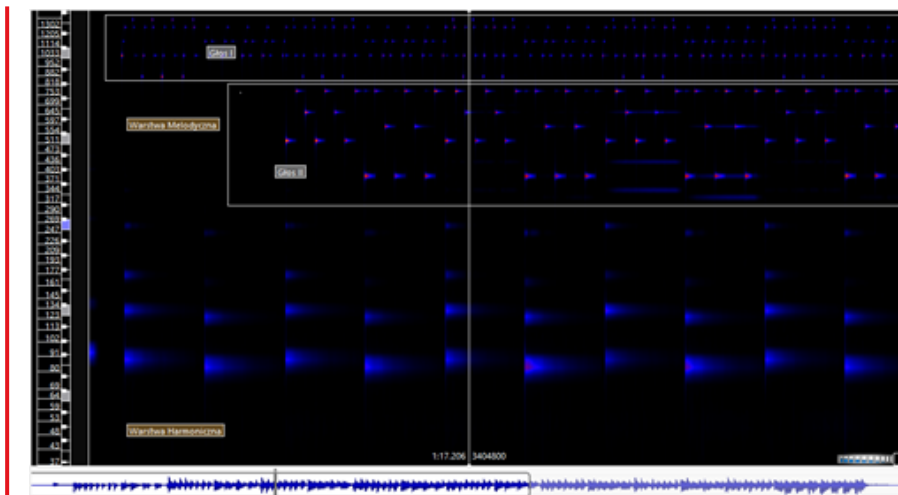
Utwór	Liczba części z podziałem na odcinki							
	1	2	3	4	5	6	7	8
<i>Water Copy</i>	ABCD (E cezura)	EBC (E cezura)	AFA	ABCD (E cezura)	BCDC DGHE			
<i>Clouds</i>	ABCD (E) cezura	BCAFG HGH	BCBD	CAFGH- ...H (E) cezura	CBD			
<i>Blink</i>	AB	CB	CDE	FDG	GCDE	FHF	FDH	FDGA
<i>Dance PM</i>	ABCB DBDBD	EFGH CFGCE	FGHG HFACB	FHGA DFHGA				
<i>Ice Copy</i>	ABCD EFGHI	ABCD EFGHI						
<i>Soto wa Ame</i>	ABAB ABAB	CDE DEF	GHGFG	DIGDE	AIHIJ			
<i>View from My Window</i>	ABCD... DC	CEFE	EBCBC	CGC GCG	GH	BDCD FDED	AGEG EGCE	

19 Zob. <https://www.sonicvisualiser.org/> [dostęp: 23.04.2022].

20 *Soto wa Ame* (pol. *Widok deszczu z okna*) – jest to jedyny utwór na płycie o tytule w języku japońskim.

<i>Urban Snow</i>	ABC DEF	BCD GHEF	BGFIAH				
<i>Dream</i>	ABACD	CDAE FCFC	AGA HBEA	AHE BEGB			

Tabela 1. H. Yoshimura, *Music for Nine Post Cards*, rozkład części i odcinków



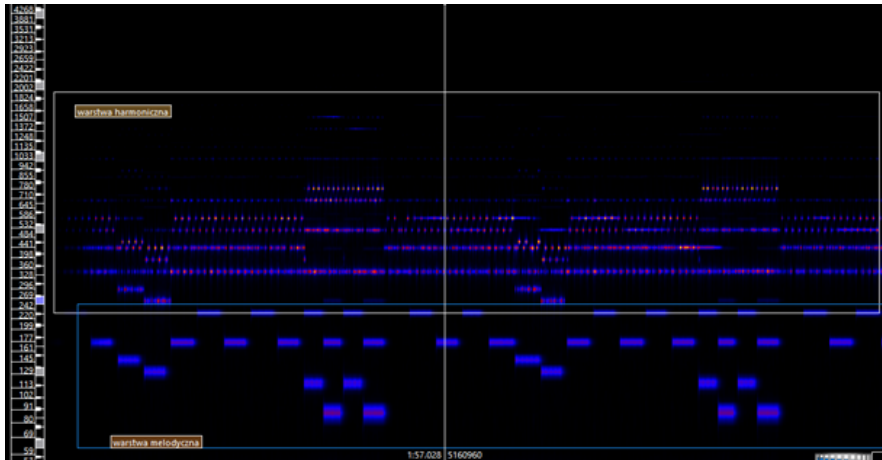
Przykład 6. H. Yoshimura, *Music for Nine Post Cards*, *Blink*, podział na warstwy i podział na głosy w warstwie tematycznej, *melodic range spectrogram*

Następnym ważnym aspektem łączącym wszystkie utwory jest specyficzne ukształtowanie fakturalne, polegające na tradycyjnym znaczeniu tego terminu, mianowicie relacji wertykalnie wyznaczonych fragmentów. Kształtowanie to polega na wyróżnianiu się hierarchicznie wobec siebie zależnych warstw. W każdym z zebranych w albumie dziewięciu utworów wydzielić można budowę warstwową, w skład której będą wchodzić mniejsze jednostki formotwórcze o charakterze tradycyjnych głosów instrumentalnych (zob. przykład 6.).

Warstwy są wynikiem wyraźnego horyzontalnego rozczłonowania utworu, które jest widoczne w wygenerowanych wizualizacjach i obserwowane w analizie audytywnej. Rezultaty analiz pozwalają wyznaczyć dwa rodzaje warstw, które wynikają z funkcji, jakie warstwy te pełnią w kształtowaniu narracji muzycznej danego utworu. Są to warstwy melodyczne, w których zazwyczaj odnajdywać będziemy motywy odpowiedzialne za przebieg narracyjny i warstwy harmoniczne, zawierające motywy uzupełniające bądź towarzyszące motywom narracyjnym. Hierarchia w ich przypadku dotyczyć będzie przede wszystkim ich roli w kształtowaniu formy. Logiczne bowiem jest,

że warstwa, która posiada motyw odpowiedzialny za kształtowanie narracji, jest nadrzędną, ponieważ to głównie od niej zależny jest podział utworu na części i odcinki. Drugą ważną cechą warstwy narracyjnej jest jej nadrzędność w odbiorze audytywnym. Jest tą warstwą, która wychodzi na pierwszy plan w obrazie słuchowym i na jej podstawie śledzimy przebieg utworów.

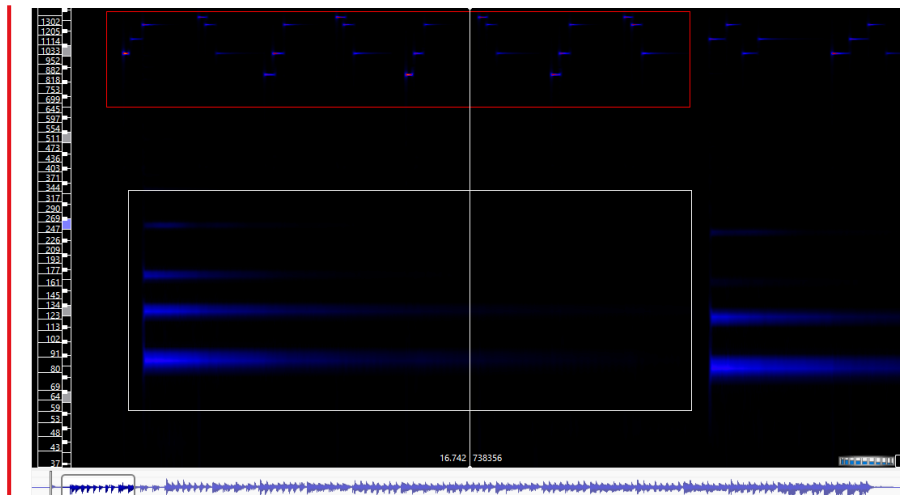
Z koncepcji kształtowania warstw w utworze rodzi się potrzeba klasyfikacji motywów, która również jest wspólna dla wszystkich miniatur wchodzących w skład albumu. W kompozycjach stosowane są dwa rodzaje motywów mieszczące się w jednym głosie. Pierwszym z nich jest motyw narracyjny (inaczej formotwórczy), pojawiający się w warstwach narracyjnych. Motyw ten ma za zadanie determinować przebieg narracji, a także związany z nią kształt formy utworów. Taki motyw będzie charakteryzował się przede wszystkim zdefiniowanym konturem melicznym i najbardziej zróżnicowaną ruchliwością, przez co percepcyjnie wychodzą na pierwszy plan. Nie jest to jednak uniwersalna zasada. Yoshimura odchodzi od niej w utworze *Dance PM*, w którym najbardziej wyróżniający się w odbiorze audytywnym motyw nie jest motywem formotwórczym. W *Dance PM* na pierwszy plan wychodzi motyw, który jest figurą ościnową



Przykład 7. H. Yoshimura., *Music for Nine Post Cards, Dance PM*, podział na warstwy, *melodic range spectrogram*

przypominającą klasycystyczną figurę basu Albertiego, podczas gdy motyw narracyjny rozmywa się w tle. Wynika to ze struktury właściwego motywu formotwórczego, składającego się z długich następujących po sobie dźwięków, co nadaje mu oddynamizowany charakter. Zauważyć i rozpoznać jego funkcję można wówczas głównie przy pomocy analizy wizualizacji charakterystyki częstotliwościowo-czasowej wygenerowanej z pliku audio badanego utworu (zob. przykład 7.).

Stosowanie motywów w takiej formie nie jest indywidualną cechą kompozytora, ale praktyką wywodzącą się z nurtu *minimal music*. Podobnie jak kształtowanie narracji wyłącznie za pomocą motywów, a odrzucenie więk-



Przykład 8. H. Yoshimura, *Music for Nine Post Cards, Blink*, motyw harmoniczny

szych form muzycznej składni tj. fraz i zdań.

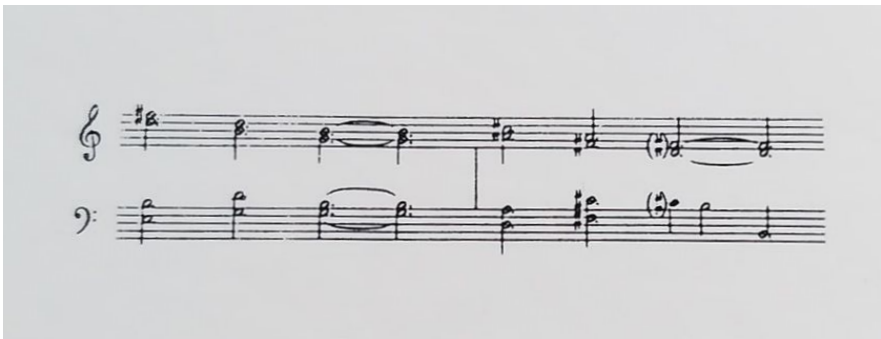
Drugim rodzajem motywów są motywy harmoniczne, które mogą pełnić funkcję towarzyszącą i uzupełniającą. Najważniejszą i definiującą je cechą jest ich umiejscowienie w warstwie harmoniczej oraz ich podrzędność wobec warstwy narracyjnej przy analizie audialnej. Motywy harmoniczne tworzą zazwyczaj długie dźwięki, które swoją budową przypominają renesansowy burdon. Utworem zawierającym taką strukturę jest *Blink* (zob. przykład 8.).

Na powyższym wykresie przedstawiającym zależność częstotliwości od czasu utworu *Blink*, zaznaczone są dwa motywy. W czerwonym prostokącie widnieje motyw narracyjny, a w białym motyw harmoniczny, który tworzą cztery długo wybrzmiewające dźwięki.

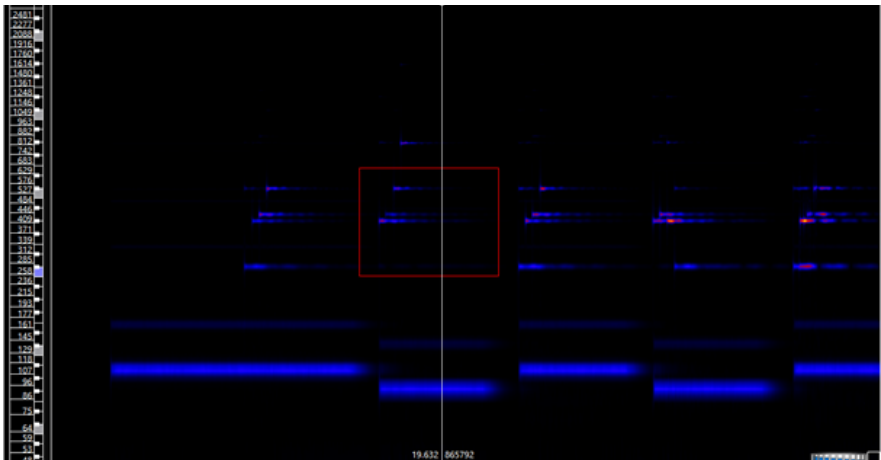
Ciekawą cechą, jaką może pełnić motyw w warstwie harmoniczej, jest intensyfikowanie wrażenia motoryki i dynamiki, jak w przypadku już wspomnianego przeze mnie *Dance PM*. Bas Albertiego w muzyce tradycyjnej pełni funkcję stabilizacji harmoniczej. Yoshimura natomiast stosuje go nieco inaczej, ponieważ pełni on funkcję nie tyle stabilizującą, co nadaje motoryki narracji. Dzięki jego wykorzystaniu kompozytor właściwą melodię „ukrywa” przed percepcją słuchacza, dlatego wydaje się ona ulotna. Jest to również cecha, która jest sprzeczna z nurtem *minimal music* i zachodniego ambientu. Moim

zdaniem jednak wiązać się to może z ideą Ashikawy, dotyczącą tworzenia melodii, która jest „percepcyjnie niezauważalna” i „rozpływająca się w powietrzu”²¹.

Inną funkcją, którą Yoshimura przydzieliła motywom, jest funkcja mitemetyczna, czyli naśladowcza. Poprzez stosowane motywy i ich organizację kompozytor próbuje naśladować zjawiska, których one dotyczą. Na przykład w utworze *Ice Copy*, motywy formotwórcze mają formę bloków akordowych w relacjach tercjowo-kwintowych, mających odzwierciedlać sople lodu zwisające z dachu, co pokazuje w grafice dołączonej do albumu (zob. przykład 9.).

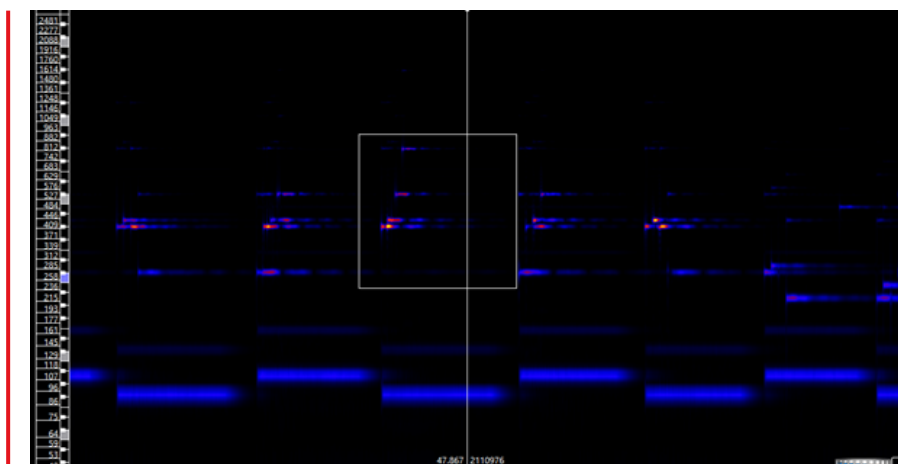


Przykład 9. H. Yoshimura, *Music for Nine Post Cards, Ice Copy*, grafika dołączona do płyty



Przykład 10. Yoshimura H., *Music for Nine Post Cards, Clouds*, motyw w pierwszym wariacie

21 A. Satoshi, Y. Hiroshi, dz. cyt.



Przykład 11. H. Yoshimura, *Music for Nine Post Cards, Clouds*, motyw w drugim wariancie

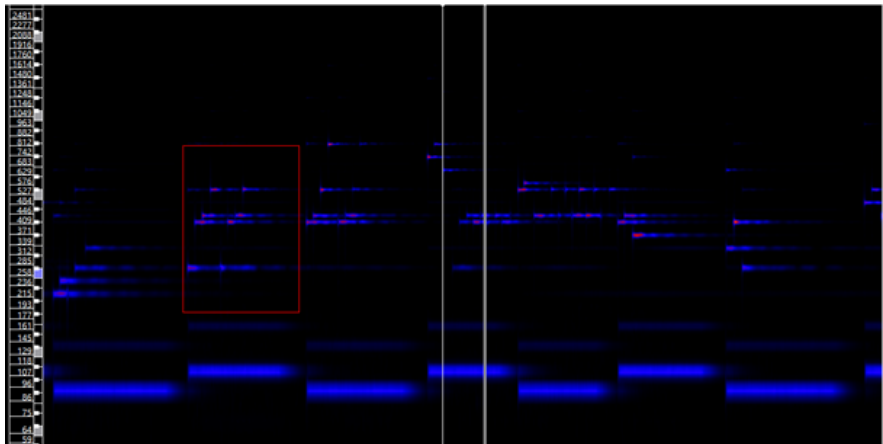
Analogiczne przydzielanie takiej funkcji motywom pojawia się również w utworze *Urban Snow* (zob. przykład 4.), o którym pisałam na początku artykułu.

Innym odzwierciedleniem zjawisk natury jest specyficzne prowadzenie melodii w taki sposób, jaki możemy zaobserwować w utworze *Clouds*, gdzie kompozytor buduje narrację przy pomocy wariantowania motywów formotwórczych. W utworze *Clouds* pierwsza technika polega na zastosowaniu efektów dyminucji i pogłosu, które sprawiają, że początkowy dźwięk motywu jest grany dwa razy, po czym poprzez wprowadzony pogłos, „rozplywa się w powietrzu”.

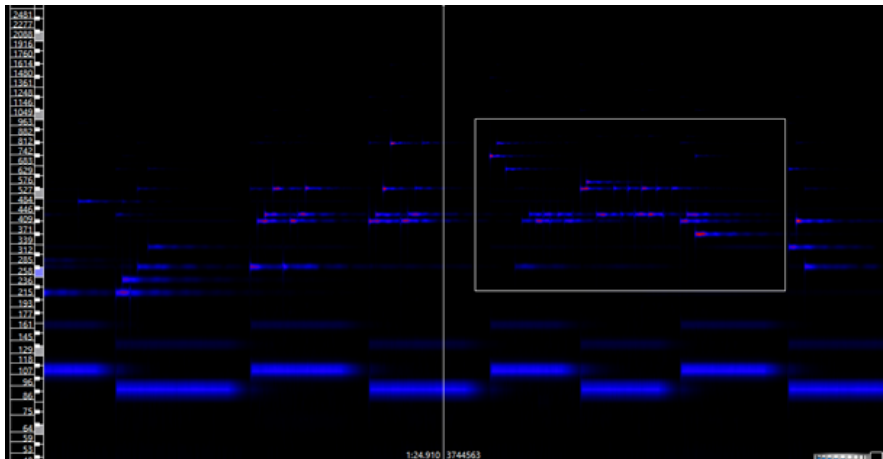
Na spektrogramie (zob. przykłady 10. i 11.) ten efekt jest widoczny we fragmencie oznaczonym białym prostokątem jako zdwojenie czerwonego punktu na niebieskim paśmie wybrzmiewania. Czerwone punkty są miejscami, w których odbywa się atak dźwięku, co oznacza, że energia akustyczna w tych punktach jest największa. Przy odsłuchu odbierane są one jako najgłośniejsze dźwięki. Niebieskimi liniami oznaczone są stadia stabilizacji i wybrzmiewania dźwięku. Z wizualizacji materiału dźwiękowego wynika więc, że atak dźwięku występuje po sobie dwa razy, a jego występowanie się zagęszcza. W następnych wariantach technika dyminucji stosowana jest coraz później i dla większej liczby dźwięków w motywie. Takim zabiegiem Yoshimura uzyskuje nierównomiernie występujące zwielokrotnienia dźwięku oraz zwielokrotnienia motywu samopodobnego, czyli posiadającego ten sam kształt meliczny, ale o połowicznie krótszym czasie wybrzmiewania. Stworzenie takich zagęszczających się, równomiernie pomniejszonych czasowo figur w utworze jest podobne do fraktali, którymi inspirowali się również kompozytorzy muzyki artystycznej Zachodu, tacy jak np. György Ligeti²².

22 J. Topolski, *Uważność. Fraktale, spektra, modele*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/673-uwaznosc-fraktale-spektra-modele.html> [dostęp: 23.04.2022].

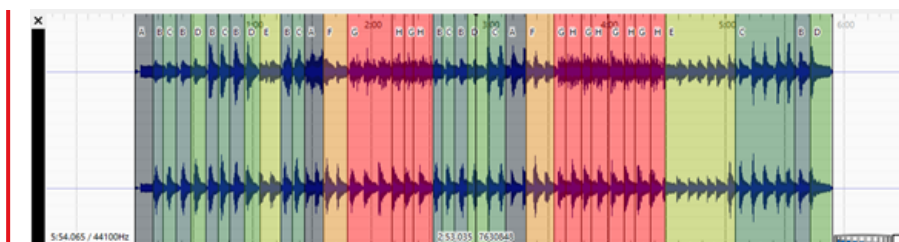
U Yoshimury zastosowanie takiej techniki nie wynika z fascynacji matematyką, a raczej kłębiastymi wizualizacjami wywodzącymi się z matematycznego wzoru. Myślę, że w ten sposób kompozytor chciał pokazać osobliwy ruch chmur po niebie, które tak jak grafiki przedstawiające fraktale, „kłębią się” i „zawijają”.



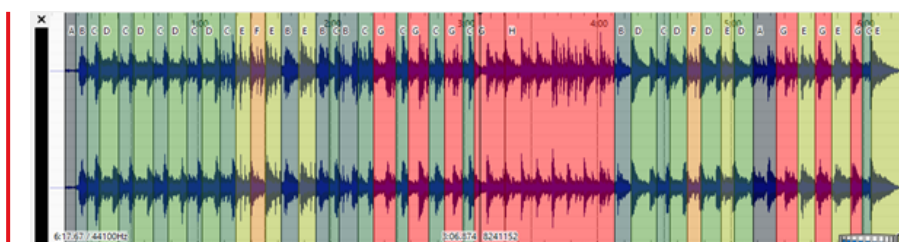
Przykład 12. H. Yoshimura, *Music for Nine Post Cards, Clouds*, motyw w trzecim wariacie



Przykład 13. H. Yoshimura, *Music for Nine Post Cards, Clouds*, motyw w czwartym wariacie



Przykład 14. H. Yoshimura, *Music for Nine Post Cards, Clouds*, wykres amplitudowo-czasowy z segmenterem



Przykład 15. H. Yoshimura, *Music for Nine Post Cards, View from my Window*, wykres amplitudowo-czasowy z segmenterem

Następnym wartym uwagi aspektem utworów Yoshimury jest ich forma. Jest on problemem dość złożonym. Analiza formy polega na rozpoznaniu determinujących formę motywów definiujących części. Drugi natomiast polega na śledzeniu sposobu kształtowania formy poprzez narastająco-opadającą dyspozycję energii akustycznej.

Główna koncepcja tworzenia formy utworu polega na tworzeniu ciągłej narracji, w której rozróżnienie na części jest determinowane przez ukształtowanie melodii. W przypadku utworu *Clouds* melodia w odcinkach E ma charakter zakończykowy, cechujący się opadającym konturem melicznym motywu formotwórczego, przez co percepcyjnie tworzy odpowiednik relacji między zdaniami budowy okresowej. W tym przypadku fragment od odcinka A do D pełni funkcję poprzednika, a odcinek E – następnika.

Kolejny sposób łączenia części między sobą polega na ich zazębieniu. Taki zabieg przypomina łączenie odcinków w sposób podobny do łączenia ze sobą ogniw w łańcuchu. Dlatego do opisu tego zjawiska można używać terminu formy łańcuchowej. Zostaje ona zastosowana w utworze *View from my Window*, gdzie część pierwsza zazębia się z częścią drugą w odcinku C, część druga z trzecią w odcinku E, część trzecia z czwartą w odcinku C i część czwarta z piątą w odcinku G.

Jest to jednak zabieg obejmujący tylko pięć części utworu. Następne dwie części są już rozdzielone wyraźnie, najdłuższym z odcinków – odcinkiem

H. Stosując te dwa różne sposoby konstruowania makroformy, Yoshimura rozdzielił utwór na dwie większe części – część właściwą i kodę, która obejmuje części szóstą i siódmą (zob. tabela 1.). Konstruując formę w taki sposób Yoshimura uzyskuje efekt nieprzerwanej, ciągłej narracji.

Podsumowanie

Yoshimura w swoim albumie pokazuje, jak można realizować postulat Ashikawy dotyczący „muzyki unoszącej się w powietrzu niczym dym”²³. To metaforyczne stwierdzenie odnosi się do kształtowania w utworach narracji oraz dynamiki, która ma skutkować ich nieimmersyjnym charakterem i stałnością z przestrzenią. Oznacza to, że skomponowane utwory posiadają oddynamizowaną narrację, charakteryzującą się brakiem dramatycznych kulminacji, które pochłaniają uwagę słuchacza i budzą w nim ciekawość dotyczącą dalszego ciągu kompozycji. Utwory stworzone przez Yoshimurę miały pełnić funkcję tła i rodzaju wypełnienia przestrzeni wystawienniczej, a nie miały być muzyką, której należy słuchać z pełną uwagą, jak np. symfonii Mahlera w filharmonii. Hiroshi Yoshimura uzyskuje taki efekt na wiele sposobów, które obejmują kształtowanie formalne i motywiczne utworów, a także tworzenie między poszczególnymi elementami dzieła relacji, które sprawiają, że każda z miniatur znajdująca się w albumie jest dziełem spójnym, a zarazem nietuzinkowym.

Drugim ważnym aspektem dzieł Hiroshiego Yoshimury jest to, że mimo poruszania się w obrębie nurtu *minimal music*, pokazuje on, jak wiele można w jego ramach zrobić. Każda z miniatur, które znajdują się w albumie, jest bardzo złożonym stylistycznie dziełem, które jest nie tylko nośne pod względem warsztatu kompozytorskiego, ale również pod względem aspektu hermeneutycznego. Yoshimura jako jeden z niewielu kompozytorów podejmuje się w XXI wieku mimetycznego odzwierciedlenia zjawisk natury, a także wkomponowania go w muzyczny *sound scape*. Jest to również cecha, która może być odczytywana przez pryzmat jego pochodzenia i do dziś obowiązującej w Japonii fascynacji francuskim naturalizmem, który jeszcze przed II wojną światową był uznawany za najważniejszy nurt japońskiej literatury, ale również jako przeniesienie tej praktyki na grunt sceny muzyki współczesnej.

23 S. Ashikawa, H. Yoshimura, dz. cyt.

Bibliografia

- Ashikawa S., Yoshimura H., booklet dołączony do albumu *Music for Nine Post Cards*, Sound Process WN 001, 1982.
- Borchardt M., *Muzyka Awangardowa XX wieku. Przewodnik dla początkujących*, t. 1, Wydawnictwo w Podwórk, Gdańsk 2014.
- Clarke E., Depalle P., McAdams S., *Analyzing Musical Sound*, w: *Empirical musicology: Aims, methods, prospects*, red. E. Clarke, N. Cook, Oxford University Press, Oxford–New York 2004.
- Jurek T., *Artist's Biography*, <https://www.allmusic.com/artist/hiroshi-yoshimura-mn0001582042/biography> [dostęp: 23.04.2022].
- Kankyo Ongaku. Japanese Ambient, Environmental and New Age Music 1980–1990*, notatka opisująca album, <https://lightintheattic.net/releases/4088-kankyo-ongaku-japanese-ambient-environmental-new-age-music-1980-1990> [dostęp: 18.04.2022].
- Katsushi N., Tomotaro K., *A Documentation of Sound Art in Japan: Sound Garden (1987–1994) and the Sound Art Exhibitions of 1980s Japan*, „Leonardo Music Journal” 2017, nr 27, s. 82–86.
- Larkin C., *The Encyclopedia of Popular Music*, wyd. 5 skrócone, London 2011.
- Makomaska S., *Muzyka na peryferiach uwagi. Od musique d'amblement do audiomarketingu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021.
- Music in the period of Westernization*, cz. 3: L. Fujie, *Popular music*, w: *Japan*, hasło w: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43335> [dostęp: 23.04.2022].
- Roquet P., *Anthient Media. Japanese Atmospheres of Self*, University of Minnesota Press, Minnesota 2016.
- Shibano S., <http://www.satsukishibano.com/about> [dostęp: 19.06.2022].
- The vinyl factory*, <https://thevinylfactory.com/features/kankyo-ongaku-japanese-environmental-sounds-spencer-doran/> [dostęp: 23.04.2022].
- Topolski J., *Uważność. Fraktale, spektra, modele*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/673-uwaznosc-fraktale-spektra-modele.html> [dostęp: 23.04.2022].
- Yoshida K., *Zapiski dla zabicia czasu*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2020.

Abstract

Music for Nine Post Cards as an Example of Kankyo Ongaku i.e 'Music that Floats in the Air Like a Smoke'

The aim of the article is an attempt to present the genesis and describe the first compositions that formulated the Japanese ambient trend, i.e. *kankyo ongaku*. The subject of the research is both the history of the creation of the series by Hiroshi Yoshimura, *Music for Nine Post Cards*, which became the cornerstone of later albums from the ambient and minimal music trend in Japan, as well as individual works included in the cycle under study. Based on the results of the automated and auditory analysis of *Music for Nine Post Cards*, the structure of musical works and their stylistic features are determined. For automated analysis, Sonic Visualiser was used—an application used to create a graphical visualisation of the music content of audio files. As a result of the research, the answer was obtained as to how Hiroshi Yoshimura and Satoshi Ashikawa realised the original assumptions of *kankyo ongaku*.²⁴


Keywords

Yoshimura Hiroshi, ambient, Japanese music, kankyo ongaku, sound design

²⁴ S. Ashikawa, H. Yoshimura, dz. cyt.

Kamil Czerwiński

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

 ORCID: 0000-0002-8342-2991

Nieznane fugi z rękopisu L 1636 Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu

Celem artykułu jest przybliżenie zawartości rękopisu L 1636 Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu. Jest on jednym z nielicznych zachowanych źródeł zawierających repertuar organowy z I połowy XVIII wieku¹. Przeprowadzone

- 1 Jedyny badacz, który opublikował pracę na temat polskiej muzyki organowej XVIII wieku, Jerzy Gołoś (*Polskie organy i muzyka organowa*, Warszawa 1972), napisał, że nie znamy innych źródeł muzyki organowej z I poł. XVIII wieku, oprócz fragmentu zabytku opisanego przez H. Opieńskiego (*Kilka kart nieznannej tabulatury*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 1936, t. 2, s. 116–121). Inne, i najpewniej jedyne rękopisy organowe z tego okresu datowane na lata między 1716 a 1764, zachowały się w Przemyślu w klasztorze Sióstr Benedyktynek. Stały się one przedmiotem pracy magisterskiej Joanny Hertling (*Kompozycje organowe z XVIII-wiecznego rękopisu klasztoru Panien benedyktynek w Przemyślu*, praca magisterska). Natomiast fugom zachowanym w rękopisach przemyskich poświęciła pracę magisterską Marzena Kawczyńska (*Fugi organowe z rękopisu ms 10 z klasztoru benedyktynek przemyskich. Problem faktury, formy i funkcji*, praca magisterska, Instytut Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 1992); niestety autor niniejszego artykułu nie miał do niej dostępu. Zwięzłe informacje na temat tych rękopisów zawarte są w pracy Magdaleny Walter-Mazur (*Figurą i fraktem. Kultura muzyczna polskich benedyktynek w XVII i XVIII wieku*, Poznań 2014, s. 217–220). Z kolei Alina Mądry (w swej monografii *Barok. Część 2: 1697–1795. Muzyka religijna i jej barokowy modus operandi*, seria „Historia muzyki polskiej”, t. 3, red. S. Sutkowski, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 2013),

badania objęły cały rękopis ze szczególnym uwzględnieniem zachowanych w nim sześciu fug o zróżnicowanym charakterze: od wczesnych, noszących jeszcze ślady *ricercaru*, po bardziej rozbudowane, znamienne dla epoki dojrzałego baroku. Bliższe poznanie niezwykle interesującej zawartości manuskryptu, datowanego na około 1725 rok, pozwoliło wzbogacić obraz kultury muzycznej Rzeczypospolitej pierwszych dekad XVIII wieku².

Tekst podzielony został na trzy części. W pierwszej z nich skupiono się na cechach fizycznych i systematyce rękopisu L 1636 Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu. W drugiej przedstawiono jego zawartość, podkreślając obecność pieśni znanych z innych manuskryptów o proveniencji sandomierskiej. Część tę poszerzono o istotny dla zawartości rękopisu kontekst praktyki *alternatim*. Ostatni fragment przedstawia wnioski z analizy fug z omawianego manuskryptu. Do artykułu dołączono aneks zawierający edycję krytyczną wspomnianych fug.

Opis źródła

Rękopis jest wymieniony w inwentarzu Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu (dawniej Biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu) jako „L 1636 | Utwory muzyczne i pieśni kościelne z nutami figurowymi | 14 x 11 | 198s. | XVIII[?]”³. Ks. Wendelin Świerczek, który uporządkował sandomierski zbiór muzykaliów, nie wspominał o tym zbiorze w swoim katalogu; nie wymienił go nawet wśród rękopisów zawierających utwory na organy⁴. Wcześniej prawdopodobnie rękopis miał w rękach również ks. Andrzej Wyrzykowski, ówczesny bibliotekarz Seminarium. To on rozpoczął prace nad katalogowaniem zbiorów, a następnie przekazał je ks. Świerczkowi. Od lat 50. XX wieku aż do 2019 roku żaden z badaczy nie wykazywał zainteresowania tym rękopisem. Został on ostatecznie opracowany w ramach prac katalogowych prowadzonych pod kierunkiem Magdaleny Walter-Mazur⁵, a jego opis znajduje się w dostępnej online bazie danych RISM⁶.

w odniesieniu do polskiej muzyki organowej XVIII wieku omawia jedynie źródła pochodzące z jego II połowy.

- 2 Niniejszy tekst oparty jest na pracy licencjackiej autora *Fugi z rękopisu L 1636 Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu. Analiza i edycja krytyczna*, która została napisana w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, pod kierunkiem dr hab. Magdaleny Walter-Mazur, prof. UAM (praca obroniona 8 lipca 2020 roku).
- 3 Inwentarz przechowywany w Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu pod sygnaturą L 1678.
- 4 W. Świerczek, *Katalog rękopiśmiennych zabytków muzycznych biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 1965, nr 10, s. 276–277.
- 5 Oprócz Magdaleny Walter-Mazur w skład zespołu katalogującego zbiór muzykaliów Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu wchodził Karolina Kaźmierczak i Michał Wysocki.
- 6 PL-SA L 1636, RISM ID: 1001077034.



Ilustracja 1. Wewnętrzna strona okładki rękopisu L 1636 Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu

Rzeczywiste wymiary rękopisu wynoszą 19,5 x 17 cm, a zatem te podane w inwentarzu nie są prawidłowe. Manuskrypt ma oprawę kartonową pokrytą brązową skórą (obecnie oprawa jest oderwana i mocno uszkodzona). Księga liczy 80 kart, na które została naniesiona foliacja ołówkiem (prawdopodobnie przez ks. Wendelina Świerczka w latach 50. XX wieku), przy czym między f. 73 a 74 znajduje się karta bez nadanej liczby. Nie wszystkie strony rękopisu są zapisane; wiele z nich zawiera jedynie naniesioną pięciolinie, a niektóre są zupełnie puste (f. 32v, 33v–42v, 46v–51v, 55v–59v, 68r, 69r–v, 70v–72v, 73v, 77v, 78v, 79r–v).

Na wewnętrznej stronie okładki znajduje się wiele inskrypcji, jednak w większości są one nieczytelne (ilustracja 1). Widoczne są natomiast częściowo zamazane daty, możliwe do odczytania jako „Anno [D]omini 1[7]19 | Anno Domini [1]7[2]5”, które wskazują najpewniej na lata powstania rękopisu. Inskrypcje zapisane są w różnych kierunkach, tj. zgodnie z poziomą linią tekstu, wzdłuż dłuższej krawędzi okładki, a nawet odwrócone w pionie. Różnice w charakterze pisma sugerują, że powstawały one w różnym czasie i nanoszone były przez różne osoby.

Znaki wodne są widoczne bardzo słabo na nielicznych kartach. Ich położenie w miejscu zszycia kart nie pozwala na podjęcie próby identyfikacji filigranów. Manuskrypt sporządziło przynajmniej dwóch skryptorów, o czym świadczą zauważalne różnice w charakterze zapisu nutowego między f. 1–55r a f. 60r –77r. Być może dwa krótkie fragmenty zamieszczone na f. 70r oraz f. 78r zanotował kolejny niezidentyfikowany pisarz.

Zawartość rękopisu

Repertuar organistowski zawarty w rękopisie L 1636 był najpewniej wykonywany przede wszystkim w czasie liturgii codziennej, a także w czasie świąt. Manuskrypt zawiera zarówno utwory w typie preludium lub innego rodzaju krótkich form polifonicznych (liczebnie przeważające), jak również pieśni i części mszalne, niekiedy dowodzące żywotności praktyki *alternatim*.

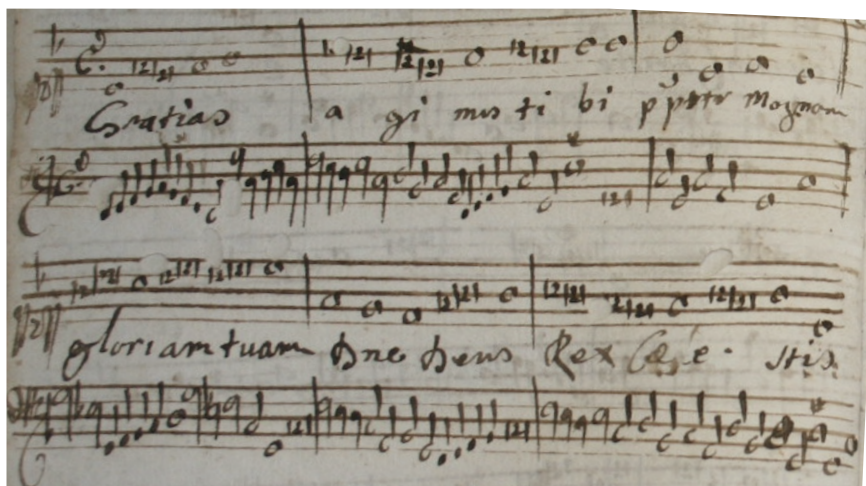
Praktyka *alternatim* polegała na wykonywaniu niektórych fragmentów części stałych mszy chorałowo, a niektórych polifonicznie lub na instrumencie klawiszowym. Sposób zapisu alternacyjnych utworów przyjmował różne postaci, można wśród nich wyróżnić trzy typy:

1. notacja mieszana – zawiera odcinki chorałowe i polifoniczne;
2. notacja jednorodna (menzuralna, tabulaturowa, chorałowa) – fragmenty tekstu przeznaczone na inne medium wykonawcze są pominięte;
3. notacja jednorodna z adnotacją wskazującą na udział czynnika alternującego⁷.

W rękopisie L 1636 mamy do czynienia z drugim sposobem zapisu, gdzie odcinki wykonywane chorałowo zostały pominięte, dlatego Gloria rozpoczyna się dopiero od słów: *Gratias agimus Tibi propter magnam gloriam Tuam* (ilustracja 2.).

Repertuar spisany jest w sposób uporządkowany, przede wszystkim według przeznaczenia utworów. Jako pierwsze zebrane są krótkie utwory klawiszowe zapisane w większości bez tytułów (por. tabela 1. w *Aneksie*) i mające, jak się wydaje, charakter preludium (nr. 1–60), które mogły być wykorzystywane podczas mszy. Od nr. 61 do 73 przeważają nieco dłuższe utwory, w większości opatrzone tytułami: *preambulum*, *fuga*, *fantazja*, a dodatkowo w trzech z nich (nr. 65, 68 i 69) partia lewej ręki realizuje *basso continuo* dopisane nad jednogłosową linią melodyczną w wybranych taktach. Utwory wpisane pod nr. 74–78 noszą tytuły odnoszące się do części stałych mszy, jednakże wykazują one formę krótkich aranżacji klawiszowych. Dodatkowo brak tekstu wskazywać może ich domniemane

7 M. Walter-Mazur, *On How the Nuns Sang Vespers in Fractus: Alternatim Practice in Liturgical Music of Polish Female Benedictines*, w: *The Musical Heritage of the Jagiellonian Era*, red. P. Gancarczyk, A. Leszczyńska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2012, s. 273–274.



Ilustracja 2. Fragment początku *Gloria* z f. 60v jako przykład praktyki *alternatim*

przeznaczenie – są to fragmenty zapewne wykorzystywane w ramach wstępu lub zakończenia danej części stałej mszy. Po nich powracają utwory klawiszowe, nie odnoszące się w tytułach do repertuaru wokalnego (nr. 80–90), wśród których znajdują się trzy fugi, w tym jedna bez tytułu, *toccata* oraz jedyna kompozycja określona nazwą *Lectia*, która wskazuje na charakter ćwiczeniowy (choć może odnosić się także do czytania liturgicznego). Następnie od nr. 91 do 101 występują aranżacje klawiszowe pieśni maryjnych i hymnów do Matki Bożej, po nich zaś aranżacje pieśni pasyjnych (nr. 102–112). Jako ostatnie zebrane są aranżacje klawiszowe części mszalnych, które w większości przeznaczone były do wykonywania w technice *alternatim*, a wśród nich wplecione są również dwie aranżacje pieśni adwentowych (nr. 119 i 122) oraz trzy kompozycje instrumentalne nieopatrzone tytułem (nr. 120, 121 i 125). Spośród tych ostatnich jedynie nr 121 ma fakturę zbliżoną do drugiej grupy aranżacji klawiszowych części stałych mszy (tj. nr.: 113–118, 123, 124), gdzie partia prawej ręki zapisana jest chorałowo, a partia ręki lewej stanowi figuracyjny akompaniament. Pozostałe niezidentyfikowane kompozycje są zupełnie różne od innych utworów zawartych w rękopisie i trudno przyporządkować je do konkretnego gatunku.

Kompozycje z początku rękopisu, tzn. krótkie utwory klawiszowe w formie preludium, podlegają kolejnemu wewnętrznemu porządkowi – ułożone są kolejno według *finalis*. *Finalis C* zawiera 7 utworów (nr. 1–7), D – 16 (nr. 8–23), E – 4 (nr. 24–28), F – 15 (nr. 29–42), G – 3 (nr. 43–45), A – 6 (nr. 46–51). Powyższy schemat załamuje się po 51. utworze – dalej modalny sposób porządkowania preludium zostaje zarzucony.

Pieśni zawarte w omawianym rękopisie (nr. 91–112 oraz 119)⁸ nie przybrały postaci melodii zapisanej chorałowo z figurowanym akompaniamentem, jak w przypadku drugiej grupy części stałych mszy. Można je określić mianem zwięzłych aranżacji klawiszowych, gdyż sama melodia pieśni rzadko jest w nich cytowana. Sposobem zapisu przypominają raczej pierwszą grupę części stałych mszy: nie mają podpisanego tekstu, a figuracje przy fakturze cztero-głosowej często przechodzą z partii jednej ręki do drugiej. Jedną z aranżacji klawiszowych bardzo znanej pieśni adwentowej *Tobie nad pomysł* (nr 119) zawiera jedynie dwunastotaktowy zapis i jest niedokończona. Konkordancje do tej pieśni znajdują się również w rękopisach L 1642[a]⁹, L 1644¹⁰ oraz L 1684¹¹ Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu. Przy drugiej pieśni adwentowej [albo aranżacji klawiszowej pieśni?] *Benedixisti Domine terram* (nr 122) znajduje się dopisek „Adwentowe” nad kluczem. Kilka konkordancji do utworu można odnaleźć w źródłach znajdujących się m.in. w Warszawie¹², Pradze¹³, Lipsku¹⁴ czy w austriackim Kremsmünster¹⁵. Tego rodzaju utwory organowe mogły być wykorzystywane jako preludium do pieśni (czy też interludium), a być może funkcjonowały nawet jako samodzielne kompozycje, które prezentowane były zamiast pieśni.

Ostatnia część rękopisu zawiera drugą grupę aranżacji klawiszowych części stałych mszy (nr 113–118 oraz nr 123 i 124), w której znajduje się pięć części *Kyrie* i dwie *Gloria*, trzy *Credo*, *Sanctus* oraz dwie *Agnus Dei*. Spośród nich dwie części *Gloria* (nr 114 oraz 123), dwie części *Credo* (nr 117 oraz 118), *Sanctus* (nr 115) oraz *Agnus Dei* (nr 116) przeznaczone były do wykonania w praktyce *alternatim*. Omawiana grupa aranżacji części mszalnych charakteryzuje się tożsamą budową: chorałowa melodia umieszczona została w partii prawej ręki, towarzyszy jej figuracyjny akompaniament w partii lewej ręki (nie oznaczony ocyfrowaniem). Nad pierwszymi nutami *Credo* (nr 117) na f. 62r znajduje się uwaga „In festis duplicibus Primae Classis” („Na święta rytu podwójnego pierwszej klasy”). Zapis kolejnego *Credo* z f. 64v–67v (nr 118) jest niekompletny, brak w nim partii lewej ręki, a pięciolinie pozostawione są puste. Sama melodia przypomina wielkopostną pieśń *Krzyżu Święty, nade wszystko*.

Twórcy rękopisu PL-SA L 1636 nie są znani; nie wiadomo także, w jakim środowisku funkcjonował sam manuskrypt. W związku z tym wszystkie zawarte w nim utwory należy uznać za anonimowe. Nie znaleziono żadnych

8 Wyjątek stanowi pieśń *Benedixisti Domine terram* (nr 122), która zapisana jest w postaci cytowanej chorałowo melodii z figurowanym akompaniamentem.

9 PL-SA L 1642[a], RISM ID: 1001065355.

10 PL-SA L 1644, RISM ID: 1001071921.

11 PL-SA L 1684, RISM ID: 1001091424.

12 PL-Wu RM 5377, RISM ID: 300514418.

13 CZ-Pnm XXXVIII B 262, RISM ID: 550071562.

14 D-LEu Thomaskirche Ms. 49/50, RISM ID: 1001040619.

15 A-KR C 51/7, RISM ID: 600171137.

konkordancji, również z innymi anonimowymi przekazami – wyjątek stanowi aranżacja pieśni adwentowej *Benedixisti Domine terram* (nr 122). Także porównanie utworów organowych z nieco późniejszymi księgami organowymi ms 10¹⁶ i 11 Archiwum Sióstr Benedyktynek w Przemyślu dało wynik negatywny¹⁷. Próba zestawienia repertuaru zawartego w rękopisie L 1636 z podobnym gatunkowo repertuarem z pozostałych zbiorów Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu również nie potwierdziła konkordancji. Ponadto skrypcy zidentyfikowani w pozostałych manuskryptach sandomierskich nie pojawiają się w L 1636. Na podstawie przeprowadzonych badań nie można jednoznacznie określić proveniencji rękopisu PL-SA L 1636, natomiast z przekonaniem wykluczyć można jego przynależność do spuścizny benedyktynek sandomierskich, czego dowodem jest wspomniany odmienny repertuar pieśniowy.

Wnioski z analizy fug z rękopisu PL-SA L 1636

Fugi z manuskryptu L 1636 wykazują w różnym stopniu pozostałości wczesnego etapu rozwoju tej formy muzycznej. Wszystkie zapisane są w swobodnym układzie głosowym. W wielu miejscach pojawiają się dwudźwięki służące zagęszczeniu faktury; niekiedy dodane jest ocyfrowanie w partii lewej ręki. Każda z fug zawartych w rękopisie jest czterogłosowa. Ekspozycja kompletna występuje bardzo rzadko.

Mimo, iż fugi nie wykazują znacznych podobieństw, można je pogrupować ze względu na poziom trudności oraz stylistykę. Wydaje się, że najwcześniejsza jest *Fuga nr 1*¹⁸, w której można doszukać się pozostałości *ricercarowych*. Bardzo proste są również siostrzane fugi *nr 2* oraz *nr 3*, które mogły służyć jedynie jako krótkie imitacyjne utwory ćwiczeniowe. Ostatnią grupę, która ma największą wartość artystyczną z całego rękopisu L 1636, stanowią: *Fuga nr 4*, *Fuga nr 5* oraz *Fuga nr 6*. Zdecydowanie najciekawsza z nich jest *Fuga nr 4*, ze względu na chwytliwy temat, bardzo interesujące figuracje w łącznikach oraz barwną harmonię. W pozostałych utworach zauważyć można niekompletną ekspozycję lub brak relacji kwartowo-kwintowej, a niekiedy niezgodności z zasadami kontrapunktu (wynikające być może z błędu skrypcy lub niedoskonałości warsztatu kompozytorskiego).

Utwory skomponowano w pięciu różnych tonacjach: cztery w trybie durowym oraz dwa w molowym. *Fuga nr 1* utrzymana jest w G-dur, zaś *Fuga*

16 Sporządzony przez Tadeusza Maciejewskiego spis wszystkich kompozycji na organy solo z rękopisu ms 10, wraz z incypitami nutowymi, znajduje się w: „Musica Galiciana” 5 (2000), s. 39–44.

17 T. Maciejewski, *Notatki z przeszłości muzycznej benedyktynek przemyskich*, „Musica Galiciana” 1999, nr 3, s. 100–104.

18 Edycja krytyczna fug dostępna w aneksie.

nr 2 – w C-dur. Następne dwie fugi skomponowano w tonacji F-dur, a ostatnie (*Fuga nr 5* oraz *Fuga nr 6*) – kolejno w g-moll oraz d-moll.

Zawarte w utworach tematy reprezentują dwa z trzech typów budowy tematu fugi, (nie pojawia się jedynie *attaca*). Trzytaktowy początek *Fugi nr 1* najbardziej przypomina typ *sogetto*, natomiast utrzymane w dłuższych wartościach rytmicznych lakoniczne tematy siostrzanych fug *nr 2* i *nr 3* oraz *Fugi nr 6*, zdają się reprezentować *andamente*. Tematy pozostałych fug (*Fugi nr 4* oraz *Fugi nr 5*) także wykazują cechy budowy typu *sogetto*.

W analizowanych kompozycjach występuje zarówno kontrapunkt stały, jak i zmienny lub swobodny. W przypadku *Fugi nr 1* jest on stały, z niewielkimi cechami zmienności uwarunkowanymi poprawnością zasad kontrapunktu. Sytuacja ma się podobnie w *Fudze nr 2* i *Fudze nr 3*. W *Fudze nr 4* kontrapunkt nigdy nie występuje dokładnie w tej samej postaci, ma jedynie zbliżony zarys melodyczno-rytmiczny. Z kolei w *Fudze nr 5* kontrapunkt ponownie jest stały, a dodatkowo przy każdym kolejnym pojawieniu się tematu kontrapunkt zostaje wypełniony dodatkowymi dźwiękami innych głosów, co wpływa na zagęszczenie harmonii. Ostatnia fuga reprezentuje kontrapunkt swobodny.

Cechą wyróżniającą *Fugę nr 1* jest czoło tematu przypominające motto *canzony*. Występujące w nim *stretto* powoduje, że część tematu staje się jednocześnie kontrapunktem. Taki sposób ukształtowania ekspozycji przypomina o pośrednim wykształceniu się formy fugi z motetu¹⁹. Warto zwrócić uwagę także na *Fugę nr 4*. Jest to najbardziej rozbudowana spośród wszystkich fug zawartych w rękopisie L 1636, gdyż składa się aż z 51 taktów. Dla porównania, *Fuga nr 2* i jej druga wersja – *Fuga nr 3* – mają jedynie po 18 taktów. Utworem wyjątkowym jest jedyna w manuskrypcie fuga chromatyczna (*Fuga nr 6*)²⁰, która zwieńczona jest kadencją zakończoną tercją pikardyjską na akordzie D-dur.

Zasługujące na szczególne wyróżnienie ostatnie trzy fugi z rękopisu L 1636 Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu, przez wzgląd na wysoki poziom warsztatu kompozytorskiego, są świadectwem bardzo bogatej kultury muzycznej Rzeczypospolitej początków XVIII wieku.

19 P.M. Walker, *Fugue*, hasło w: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51678>[dostęp: 06.03.2022].

20 Podobne fugi znajdują się również w rękopisach przemyskich ms 10 oraz ms 11 Archiwum Sióstr Benedyktynek w Przemyślu.

Bibliografia

OPRACOWANIA

- Gołos J., *Polskie organy i muzyka organowa*, Instytut Wydawniczy „Pax”, Warszawa 1972.
- Maciejewski T., *Notatki z przeszłości muzycznej benedyktynek przemyskich*, „Musica Galiciana” 1999, nr 3.
- Mądry A., *Barok. Część 2: 1697–1795. Muzyka religijna i jej barokowy modus operandi*, seria „Historia muzyki polskiej”, tom IV, red. S. Sutkowski, t. 3, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 2013.
- Świerczek W., *Katalog rękopiśmiennych zabytków muzycznych biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 1965, nr 10.
- Walter-Mazur M., *Figurą i fraktem. Kultura muzyczna polskich benedyktynek w XVII i XVIII wieku*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2014.
- Walter-Mazur M., *On How the Nuns Sang Vespers in Fractus: Alternatim Practice in Liturgical Music of Polish Female Benedictines*, w: *The Musical Heritage of the Jagiellonian Era*, red. P. Gancarczyk, A. Leszczyńska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2012.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- RISM – *Répertoire International des Sources Musicales*, <https://opac.rism.info/index.php?id=4> [dostęp: 9.03.2022].
- Walker P.M., *Fugue*, hasło w: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51678> [dostęp: 06.03.2022].

Aneks

Tabela 1. Wykaz utworów z rękopisu PL-SA L 1636

Lp.	Strona	Tytuł/incipit tekstowy	Finalis	Uwagi
1.	f. 1r		C	
2.	f. 1r		C	
3.	f. 1v		C	W partii prawej ręki seria synkopacji i ich rozwiązań.
4.	f. 1v		C	
5.	f. 2r		C	
6.	f. 2r		C	
7.	f. 2v	Tocata	C	W ostatnim systemie dopisek „Canto”. Poprawna pisownia „Tocata”.
8.	f. 3r	Preludium	D	W partii prawej ręki seria synkopacji i ich rozwiązań.
9.	f. 3v–4r		D	
10.	f. 4r		D	
11.	f. 4r		D	
12.	f. 4r		D	
13.	f. 4v		D	
14.	f. 4v		D	
15.	f. 4v–5r		D	
16.	f. 5r		D	
17.	f. 5v		D	
18.	f. 5v–6r		D	
19.	f. 6r		D	
20.	f. 6v		D	
21.	f. 6v		D	Brak zakończenia utworu.
22.	f. 7r		D	
23.	f. 7r		D	

Lp.	Strona	Tytuł/incipit tekstowy	Finalis	Uwagi
24.	f. 7v	Perambulum ex E	E	Poprawna pisownia „Preambulum”.
25.	f. 7v-8r		E	
26.	f. 8r		E	
27.	f. 8r		E	
28.	f. 8v		F	Dopisek „Ex F” nad kluczem.
29.	f. 9r		F	
30.	f. 9v		F	
31.	f. 9v		F	Karta w miejscu początku utworu uszkodzona, mało czytelny tekst.
32.	f. 9v		F	
33.	f. 9v		F	
34.	f. 10r		F	
35.	f. 10r		F	
36.	f. 10r		F	
37.	f. 10v		F	
38.	f. 10v		F	
39.	f. 10v–11r		F	
40.	f. 11r		F	
41.	f. 11v–12r	Perambulum	F	Poprawna pisownia „Preambulum”.
42.	f. 12r	Perambulum	F	Poprawna pisownia „Preambulum”.
43.	f. 12v		G	
44.	f. 12v–13r		G	
45.	f. 13r		G	
46.	f. 13r		A	
47.	f. 13v		A	
48.	f. 13v		A	
49.	f. 14r		A	
50.	f. 14r		A	

Lp.	Strona	Tytuł/incipit tekstowy	Finalis	Uwagi
51.	f. 14r		A	
52.	f. 14r		G	
53.	f. 14v		D	
54.	f. 14v		G	
55.	f. 15r		G	
56.	f. 15r		A	
57.	f. 15r		G	
58.	f. 15v		F	
59.	f. 15v–16r		A	
60.	f. 16r		C	
61.	f. 16v–17r	Perambulium Ficta Scala	D	Poprawna pisownia „Preambulum”.
62.	f. 17r	Perambulium	D	Poprawna pisownia „Preambulum”.
63.	f. 17v–18r	Perambulium	D	Poprawna pisownia „Preambulum”.
64.	f. 18r		D	
65.	f. 18v	Fuga	G	<i>Fuga nr 1</i> Partia lewej ręki realizuje <i>basso continuo</i> w takcie 19.
66.	f. 19r		D	
67.	f. 19v–20r	Praeludium	D	
68.	f. 20r	Perambulium	D	Poprawna pisownia „Preambulum”. Partia lewej ręki realizuje <i>basso continuo</i> .
69.	f. 20v	Fantasia	C	Partia lewej ręki realizuje <i>basso continuo</i> .
70.	f. 20v	Fuga	C	<i>Fuga nr 2</i>
71.	f. 21r		C	
72.	f. 21r	Fuga	F	<i>Fuga nr 3</i>
73.	f. 21v		A	
74.	f. 21v–22r	Ante Agnus Paschale	E	

Lp.	Strona	Tytuł/incipit tekstowy	Finalis	Uwagi
75.	f. 22r	Kyrie Paschale primum	G	
76.	f. 22v	Kyri[e] 3tium	G	Partia lewej ręki realizuje <i>basso continuo</i> .
77.	f. 22v–23r	Kyrie 4	G	
78.	f. 23r	Kyrie ultimum	G	
79.	f. 23r		G	
80.	f. 23v–25r	Fuga	F	
81.	f. 25r–26v	Fuga	G	
82.	f. 26–27v		D	Incipit nutowy słabo czytelny przez przebicie atramentu z poprzedniej strony.
83.	f. 27v–28v	Lectia	G	
84.	f. 29r		G	
85.	f. 29v–30r		D	Utwór w formie fugi.
86.	f. 30r–30v		F	
87.	f. 30v–31r	Tocata	F	Poprawna pisownia „Tocata”. Brak zakończenia – przerwanie zapisu utworu.
88.	f. 32r		F	Utwór trzytaktowy.
89.	f. 32r		F	
90.	f. 33r		C	
91.	f. 43r	Ave stella matutina	D	
92.	f. 43r	O gloriosa domina	G	Dopisek: „Tere” oraz „Finis”.
93.	f. 43v	Witam Cię witam Królowa Niebieska	D	
94.	f. 43v–44r	Stella Caeli	D	
95.	f. 44r	Naywyszsza Matko wcielonego Boga	D	
96.	f. 44v	Sanctissima Mater Dei	G	
97.	f. 44v	Omni die dic Mariae	G	
98.	f. 45r	Ave Mundi spes Maria	G	
99.	f. 45r	Ave Maris Stella	A	

Lp.	Strona	Tytuł/incipit tekstowy	Finalis	Uwagi
100.	f. 35v	O Maria cna Dziewica	G	
101.	f. 46r	Witay Królowa Nieba	G	
102.	f. 52r	Oycze Boże	G	Cyfra 1 nad kluczem.
103.	f. 52r	Jezu Christe Panie miły	A	Cyfra 2 nad kluczem.
104.	f. 52v	O duszo wszelka	G	Cyfra 3 nad kluczem.
105.	f. 52v	Rozmyślamy dzis wier- ni chrześcijanie	G	Cyfra 4 nad kluczem.
106.	f. 53r	Stabat Mater	G	Cyfra 5 nad kluczem. „Stabat Mater albo Dawnąm Chryste” między pięcioliniami.
107.	f. 53r	Gdy cię na krzyżu widzę	A	Cyfra 6 nad kluczem.
108.	f. 53v	Gorzkie zale	A	Cyfra 7 nad kluczem.
109.	f. 53v–54r	Płyńcie	A	
110.	f. 54r	Krzyżu Swiety	D	
111.	f. 54v	Płaczy dzisia duszo wszelka	G	
112.	f. 54v–55r	Qui passus est pro nobis	A	
113.	f. 60r–60v	Kyrie Solenne	A	Figurowany akompaniament w partii lewej ręki.
114.	f. 60v–61r	Gloria	C	Figurowany akompaniament w partii lewej ręki. Część mszy w technice <i>alternatim</i> .
115.	f. 61r–61v	Sanctus	D	Figurowany akompaniament w partii lewej ręki. Część mszy w technice <i>alternatim</i> .
116.	f. 61v–62r	Agnus Dei	D	Figurowany akompaniament w partii lewej ręki. Część mszy w technice <i>alternatim</i> .

Lp.	Strona	Tytuł/incipit tekstowy	Finalis	Uwagi
117.	f. 62r-64v	Credo	D	Figurowany akompaniament w partii lewej ręki. Część mszy w technice <i>alternatim</i> .
118.	f. 64v-67v	Credo	D	Partia lewej ręki niezapisana. Melodia przypomina polską pieśń wielkopostną <i>Krzyżu Święty nade wszystko</i> . Część mszy w technice <i>alternatim</i> . Dopisek nad kluczem: „Quadragesimalem”.
119.	f. 68v	Tobie nad pomysł		Niedokończony zapis.
120.	f. 70r			Kompozycja niezidentyfikowana. Niedokończony, jedynie trzytaktowy schemat silnie schromatyzowanych akordów w lewej ręce. Brak zapisu prawej ręki. Pozostawiona pusta pięciolinia.
121.	f. 73r		D	Kompozycja niezidentyfikowana. Przed kluczem znak na kształt litery „R”, który w przypadku innych utworów oznaczał pierwszą literę tekstu.
122.	f. bez numeru między 73 a 74	Benedixisti Domine terram	D	Figurowany akompaniament w partii lewej ręki. Dopisek „Adwentowe” nad kluczem.
123.	f. bez numeru między 73 a 74-74v	Gloria	G	Figurowany akompaniament w partii lewej ręki. Część mszy w technice <i>alternatim</i> .
124.	f. 74v-77r	Credo	F	Figurowany akompaniament w partii lewej ręki.
125.	f. 78r			Kompozycja niezidentyfikowana. 24 takty melodii jedynie prawej ręki.

Tabela 2. Obecność tekstów pieśni z rękopisu PL-SA L 1636 w innych rękopisach sandomierskich

Numer z wykazu utworów	Tytuł pieśni	Sposób opracowania	Obecność pieśni w innych rękopisach sandomierskich	Uwagi
91.	<i>Ave stella matutina</i>	Aranżacja klawiszowa	PL-SA L 1642 oraz L 1644	Pieśń obecna w rękopisach z inną melodią
92.	<i>O gloriosa domina</i>	Aranżacja klawiszowa		Są jedynie msze oparte na <i>cantus firmus O gloriosa</i>
93.	<i>Witam Cię Królowa Niebieska</i>	Aranżacja klawiszowa		
94.	<i>Stella Caelir</i>	Aranżacja klawiszowa		
95.	<i>Najwyższa Matko wcielonego Boga</i>	Aranżacja klawiszowa	PL-SA L 1642, L 1644	Inna melodia
96.	<i>Sanctissima Mater Dei</i>	Aranżacja klawiszowa	PL-SA L 1644, 1642	Można się dopatrzeć w L 1636 zdiminuowanej wersji tej melodii
97.	<i>Omni die dic Mariae</i>	Aranżacja klawiszowa	PL-SA tylko tekst	Aż pięć przekazów pieśni o tym tekście w PL-SA, żaden nie pasuje, najbliższy L 1684
98.	<i>Ave Mundi spes Maria</i>	Aranżacja klawiszowa	Jeden przekaz 488/A VIII 128,	Tylko głos tenorowy, raczej brak związku

Numer z wykazu utworów	Tytuł pieśni	Sposób opracowania	Obecność pieśni w innych rękopisach sandomierskich	Uwagi
99.	<i>Ave Maris Stella</i>	Aranżacja klawiszowa	Kilka przekazów z innymi melodiami	
100.	<i>O Maria cna Dziewica</i>	Aranżacja klawiszowa		
101.	<i>Witaj Królowa Nieba</i>	Aranżacja klawiszowa	PL-SA M 1728	Inna melodia.
102.	<i>Ojczy Boże</i>	Aranżacja klawiszowa	PL-SA zachowane trzy przekazy	Tylko głos basowy, raczej bez związku.
103.	<i>Jezu Chryste Panie miły</i>	Aranżacja klawiszowa	L 1669 tylko głos basowy	Przekaz bez związku.
104.	<i>O duszo wszelka</i>	Aranżacja klawiszowa		
105.	<i>Rozmyślajmy dziś wierni chrześcijanie</i>	Aranżacja klawiszowa	PL-SA 1642, 1644	Widać podobieństwo, poza tym zachowane dwa przekazy z głosem basowym.
106.	<i>Stabat Mater</i>	Aranżacja klawiszowa	PL-SA 4 przekazy	Przekazy bez związku.
107.	<i>Gdy cię na krzyżu widzę</i>	Aranżacja klawiszowa	PL-SA 3 przekazy	Przekazy bez związku.
108.	<i>Gorzkie żale</i>	Aranżacja klawiszowa	PL-SA 590/A IX 70 inne opracowanie klawiszowe tej samej melodii, 372/ A VIII 12 opr. wokalnoinstrumentalne, poza tym zachowane 2 przekazy głosów basso	
109.	<i>Płyńcie</i>	Aranżacja klawiszowa		

Numer z wykazu utworów	Tytuł pieśni	Sposób opracowania	Obecność pieśni w innych rękopisach sandomierskich	Uwagi
110.	<i>Krzyżu Święty</i>	Aranżacja klawiszowa	PL-SA 4 przekazy głosu basowego	
111.	<i>Płacze dzisiaj duszo wszelka</i>	Aranżacja klawiszowa		
112.	<i>Qui passus est pro nobis</i>	Aranżacja klawiszowa	PL-SA L 1669 – trudno powiedzieć	
119.	<i>Tobie nad pomysł</i>	Aranżacja klawiszowa	PL-SA L 1642, L 1644 oraz L 1684	
122.	<i>Benedixisti Domine terram</i>	Aranżacja klawiszowa		

Edycja krytyczna fug z rękopisu PL-SA L 1636

Komentarz rewizyjny

Partyturę sporządzono na podstawie rękopisu przechowywanego w Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu pod sygnaturą L 1636. W rękopisie L 1636 notacja jest zbliżona do współczesnej notacji nutowej w układzie partyturowym na dwóch pięcioliniach. Kopista zastosował następujące klucze: sopranowy i wiolinowy dla partii prawej ręki oraz altowy, tenorowy i basowy dla partii lewej ręki.

Poddane edycji zostały jedynie te utwory z rękopisu L 1636, które noszą tytuł „fuga”. Uporządkowano je według kolejności występowania w źródle. Poszczególne fugi w rękopisie rozmieszczone są następująco: *Fuga nr 1* znajduje się na f. 18v, *Fuga nr 2* – f. 20v, *Fuga nr 3* – f. 21r, *Fuga nr 4* – f. 23v–25r, *Fuga nr 5* – f. 25r–26v, *Fuga nr 6* – f. 29v–30r.

Zasady edycji

Utwory przedstawiono w układzie partyturowym, tak jak w źródle. Zgodnie z tokiem zapisu źródłowego, zastosowano tu swobodny układ głosów; kierunek lasek przy nutach został w transkrypcji niekiedy zmieniony, zgodnie z logiką prowadzenia głosów. Oryginalne klucze zamieniono na wiolinowy i basowy, co spowodowało przesunięcie niektórych partii melodii do innej pięciolinii, odpowiedniej dla danego głosu. Ligatury ujednolicono we

wszystkich głosach, jak i dodano w analogicznych miejscach. W poniższej edycji zastosowano zasadę obowiązywania znaków akcydentalnych w ramach jednego taktu. Uwspółcześniono grupowanie wartości rytmicznych.

W wykazie korektur posłużono się następującym sposobem zapisu: pierwsza liczba oznacza numer taktu, w którym dokonano zmiany; po kropce zapisano skróconą nazwę partii, odpowiednio lewej albo prawej ręki (p.r., l.r.); po średniku cyfrę, która oznacza kolejną nutę lub pauzę w takcie; po dwukropku podano sytuację zastaną w źródle.

Wykaz korektur

Fuga nr 1:

1. l.r.: pauza całonutowa.
5. p.r. głos środkowy; przed 4: #.
7. p.r. głos dolny; przed 2: #.
11. p.r.; przed 8: #.
13. p.r.; przed 4: #.
21. p.r.; przed 4: #.
23. p.r.; przed 8: #.
27. wartość akordu – brevis.

Fuga nr 2:

- 1 i 2.: zapisane w jednym takcie bez kreski taktowej.
- 3 i 4.: zapisane w jednym takcie bez kreski taktowej.
9. p.r.; pod 2: #.
10. p.r. głos górny; przed 1: b.
11. p.r. głos górny; przed 2: b.

Fuga nr 3:

- 1 i 2.: zapisane w jednym takcie bez kreski taktowej.
- 3 i 4.: zapisane w jednym takcie bez kreski taktowej.
10. p.r.; przed 1: #.
11. p.r. głos górny; przed 2: #.
- 16 i 17.: zapisane w jednym takcie bez kreski taktowej.
18. wartość akordu – brevis.

Fuga nr 4:

3. p.r. głos górny; 6: wysokość – c^2 .
3. p.r. głos górny; 7: wysokość – b^1 .
3. p.r. głos górny; 8: wysokość – c^2 .
8. p.r. głos górny; 7, 8 i 9: nieczytelny tekst – ubytek w karcie.
38. p.r. głos górny; 1: nieczytelny tekst – przebijający atrament z poprzedniej strony.

Fuga nr 4:

1. l.r. pauza całonutowa.
2. l.r. pauza półnutowa oraz pauza ćwierćnutowa.
3. p.r. głos dolny; przed 9: *b*.
6. p.r. głos górny; pod 9: *#*.
7. l.r.; przed 4: *#*.
7. p.r. głos dolny; przed 3: *#*.
8. l.r.; 4: nieczytelny tekst – ubytek w karcie.
8. p.r.; pod 8: *#*.
9. p.r.; przed 4: *#*.
11. p.r. głos najwyższy; 1: brak *b*.
14. p.r. głos górny; przed 4: *#*.
18. p.r. głos dolny; 1: *b*.
41. p.r.; 4: nieczytelny tekst – ubytek w karcie.

Fuga nr 6:

7. l.r. głos dolny; 4: *h*.
9. l.r. głos dolny; przed 4: brak *#*.
10. l.r. głos górny; nad 4 i pierwszą kolejnego taktu: brak łuku.
12. p.r. głos górny; nad 3 i 4: brak łuku.
12. p.r. głos górny; nad 5 i pierwszą kolejnego taktu: brak łuku.
15. p.r. głos górny; nad 3 i pierwszą kolejnego taktu: brak łuku.
15. l.r. głos górny; nad 4 i pierwszą kolejnego taktu: brak łuku.
22. l.r. głos górny; 3: wysokość ósemki – *d'*.
22. l.r. głos górny; 6: brak *#*.
22. p.r. głos dolny; 6: wysokość ćwierćnuty *cis'*.
29. l.r. głos dolny; pierwsze dwie grupy szesnastkowe: nieczytelny tekst – ubytek w karcie.

Fuga nr 1

Measures 1-3 of the fugue. The treble clef part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef part provides harmonic support with chords and moving lines.

Measures 4-6. Measure 4 starts with a four-measure rest in the treble clef. The bass clef continues with a rhythmic pattern of eighth notes.

Measures 7-9. The treble clef part features a sequence of eighth notes and chords. The bass clef part continues with a steady eighth-note accompaniment.

Measures 10-12. The treble clef part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef part continues with eighth notes.

Measures 13-15. The treble clef part features chords and moving lines. The bass clef part continues with eighth notes.

Measures 16-18. The treble clef part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef part continues with eighth notes.

19

Musical score for measures 19-21. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 19 has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, A3, C4). Measure 20 has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, A3, C4). Measure 21 has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, A3, C4). Fingerings are indicated: 6, 5, 43 in the bass staff of measure 19.

22

Musical score for measures 22-24. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 22 has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, A3, C4). Measure 23 has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, A3, C4). Measure 24 has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, A3, C4).

25

Musical score for measures 25-27. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 25 has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, A3, C4). Measure 26 has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, A3, C4). Measure 27 has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, A3, C4).

Fuga nr 2

Musical score for measures 1-6. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 1 has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, A3, C4). Measure 2 has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, A3, C4). Measure 3 has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, A3, C4). Measure 4 has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, A3, C4). Measure 5 has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, A3, C4). Measure 6 has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, A3, C4).

7

Musical score for measures 7-12. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 7 has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, A3, C4). Measure 8 has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, A3, C4). Measure 9 has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, A3, C4). Measure 10 has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, A3, C4). Measure 11 has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, A3, C4). Measure 12 has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, A3, C4).

13

Musical score for measures 13-18. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 13 has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, A3, C4). Measure 14 has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, A3, C4). Measure 15 has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, A3, C4). Measure 16 has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, A3, C4). Measure 17 has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, A3, C4). Measure 18 has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, A3, C4).

Fuga nr 3

Measures 1-6 of Fuga nr 3. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. The treble clef part begins with a whole note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The bass clef part has rests for the first two measures, then quarter notes G3, A3, Bb3, and C4. A fermata is placed over the final chord (G3, Bb3, D4) in measure 6.

Measures 7-12 of Fuga nr 3. The treble clef part continues with quarter notes D4, E4, F4, and G4. The bass clef part has chords of G3, Bb3, D4 and A3, C4, E4. A fermata is placed over the final chord (G3, Bb3, D4) in measure 12.

Measures 13-18 of Fuga nr 3. The treble clef part has chords of G4, Bb4, D5 and quarter notes E4, F4, G4. The bass clef part has chords of G3, Bb3, D4 and quarter notes E3, F3, G3. A fermata is placed over the final chord (G3, Bb3, D4) in measure 18.

Fuga nr 4

Measures 1-3 of Fuga nr 4. The treble clef part features a sixteenth-note pattern: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass clef part has rests for the first two measures, then quarter notes G3, A3, Bb3, and C4.

Measures 4-7 of Fuga nr 4. The treble clef part has chords of G4, Bb4, D5 and quarter notes E4, F4, G4. The bass clef part has chords of G3, Bb3, D4 and quarter notes E3, F3, G3.

7



Musical score system 7, measures 7-9. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The treble staff features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets. The bass staff provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

10



Musical score system 10, measures 10-12. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat. The treble staff continues with a melodic line of eighth and sixteenth notes. The bass staff has a more active accompaniment with eighth and sixteenth notes.

13



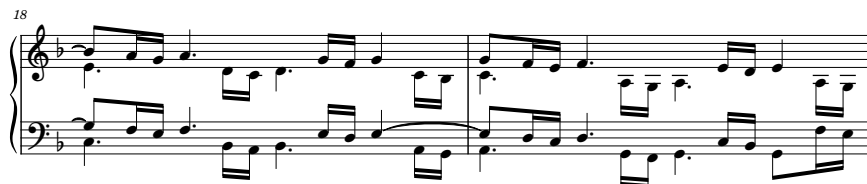
Musical score system 13, measures 13-15. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat. The treble staff features block chords and a simple melodic line. The bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

16



Musical score system 16, measures 16-18. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff features block chords and a simple accompaniment.

18



Musical score system 18, measures 18-20. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

20



Musical score system 20, measures 20-22. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

22



Musical score system 22, measures 22-24. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

24

tr.

This system contains measures 24 and 25. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and a trill in measure 25. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

26

tr. tr. tr.

This system contains measures 26 and 27. The right hand has a melodic line with trills in measures 26 and 27. The left hand continues with a steady accompaniment.

28

This system contains measures 28 and 29. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns. The left hand features a more active accompaniment with eighth-note runs.

30

This system contains measures 30 and 31. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns. The left hand features a more active accompaniment with eighth-note runs.

32

This system contains measures 32 and 33. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns. The left hand features a more active accompaniment with eighth-note runs.

34

This system contains measures 34 and 35. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns. The left hand features a more active accompaniment with eighth-note runs.

36

This system contains measures 36 and 37. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns. The left hand features a more active accompaniment with eighth-note runs.

38

Musical notation for measures 38-39. The right hand plays a continuous eighth-note pattern in the treble clef. The left hand plays a bass line with chords and eighth notes in the bass clef.

40

Musical notation for measures 40-41. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand features a more active bass line with eighth notes and chords.

42

Musical notation for measures 42-43. The right hand has a more varied eighth-note pattern. The left hand continues with a steady bass line.

44

Musical notation for measures 44-45. The right hand plays a consistent eighth-note pattern. The left hand has a simple bass line with chords.

46

Musical notation for measures 46-48. The right hand plays a consistent eighth-note pattern. The left hand has a simple bass line with chords.

49

Musical notation for measures 49-51. The right hand plays a consistent eighth-note pattern. The left hand has a simple bass line with chords. The piece ends with a double bar line and a final chord.

Fuga nr 5

Measures 1-3 of the fugue. The right hand begins with a half note G4, followed by eighth notes A4-B4-C5, and then a half note D5. The left hand enters in the second measure with a half note G3, followed by eighth notes F3-E3-D3, and then a half note C3.

Measures 4-6. The right hand continues with eighth notes D5-C5-B4-A4, followed by a half note G4. The left hand has a half note G3, followed by eighth notes F3-E3-D3, and then a half note C3.

Measures 7-9. The right hand has a half note G4, followed by eighth notes A4-B4-C5, and then a half note D5. The left hand has a half note G3, followed by eighth notes F3-E3-D3, and then a half note C3.

Measures 10-12. The right hand has a half note G4, followed by eighth notes A4-B4-C5, and then a half note D5. The left hand has a half note G3, followed by eighth notes F3-E3-D3, and then a half note C3.

Measures 13-15. The right hand has a half note G4, followed by eighth notes A4-B4-C5, and then a half note D5. The left hand has a half note G3, followed by eighth notes F3-E3-D3, and then a half note C3.

Measures 16-18. The right hand has a half note G4, followed by eighth notes A4-B4-C5, and then a half note D5. The left hand has a half note G3, followed by eighth notes F3-E3-D3, and then a half note C3.

18

Musical score for measures 18-19. The piece is in G minor (one flat) and 3/4 time. Measure 18 features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 19 continues the melody and accompaniment.

20

Musical score for measures 20-21. Measure 20 shows the treble clef melody moving upwards and the bass clef accompaniment with some rests. Measure 21 features a more active bass clef accompaniment.

22

Musical score for measures 22-23. Measure 22 has a treble clef melody with some rests and a bass clef accompaniment with eighth-note patterns. Measure 23 continues with similar textures.

24

Musical score for measures 24-25. Measure 24 features a treble clef melody with eighth-note runs and a bass clef accompaniment with eighth-note patterns. Measure 25 continues the eighth-note accompaniment.

26

Musical score for measures 26-27. Measure 26 has a treble clef melody with quarter notes and a bass clef accompaniment with eighth-note patterns. Measure 27 continues the accompaniment.

28

Musical score for measures 28-30. Measure 28 features a treble clef melody with sixteenth-note runs and a bass clef accompaniment with sixteenth-note patterns. Measure 29 continues the sixteenth-note accompaniment. Measure 30 has a treble clef melody with rests and a bass clef accompaniment.

31

Musical score for measures 31-32. Measure 31 has a treble clef melody with quarter notes and a bass clef accompaniment with eighth-note patterns. Measure 32 continues the accompaniment.

32

34

37

39

Fuga nr 6

1

5

8

11

Musical score for measures 11-13. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 11 features a melody in the treble staff with eighth and quarter notes, and a bass line with quarter notes. Measure 12 continues the melody with a half note and quarter notes. Measure 13 shows a melodic phrase ending with a quarter note and a half note.

14

Musical score for measures 14-16. The system consists of two staves. Measure 14 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with quarter notes. Measure 15 features a treble staff with a half note and quarter notes, and a bass staff with quarter notes. Measure 16 shows a treble staff with a half note and quarter notes, and a bass staff with a half note.

17

Musical score for measures 17-19. The system consists of two staves. Measure 17 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with quarter notes. Measure 18 features a treble staff with eighth notes and a bass staff with quarter notes. Measure 19 shows a treble staff with a half note and quarter notes, and a bass staff with quarter notes.

20

Musical score for measures 20-22. The system consists of two staves. Measure 20 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with quarter notes. Measure 21 features a treble staff with a half note and quarter notes, and a bass staff with quarter notes. Measure 22 shows a treble staff with eighth notes and a bass staff with quarter notes.

23

Musical score for measures 23-25. The system consists of two staves. Measure 23 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with quarter notes. Measure 24 features a treble staff with eighth notes and a bass staff with quarter notes. Measure 25 shows a treble staff with eighth notes and a bass staff with quarter notes.

26

Musical score for measures 26-28. The system consists of two staves. Measure 26 has a treble staff with a half note and quarter notes, and a bass staff with quarter notes. Measure 27 features a treble staff with a half note and quarter notes, and a bass staff with quarter notes. Measure 28 shows a treble staff with eighth notes and a bass staff with quarter notes.

29

The image shows a musical score for three measures, numbered 29, 30, and 31. The score is written for a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 29 features a treble staff with a half note chord (F#4, A4) and a bass staff with a sixteenth-note descending scale (G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2). Measure 30 has a treble staff with a half note chord (F#4, A4) and a bass staff with a whole note chord (F#2, A2). Measure 31 has a treble staff with a half note chord (F#4, A4) and a bass staff with a whole note chord (F#2, A2, C3, E3). The piece concludes with a double bar line.

Abstract

Unknown Fugues from the Manuscript L 1636 of The Diocesan Library in Sandomierz

The aim of the article is to present the content of the unknown manuscript L 1636 of The Diocesan Library in Sandomierz, with particular emphasis on the fugues contained therein. A closer acquaintance with the manuscript, dated around 1725, allowed to enrich the image of the musical culture in Poland in the first decades of the 18th century. The text is divided into three parts: 1. Description of the source; 2. Manuscript's contents; 3. Conclusions from the analysis of the fugues from the manuscript PL-SA L 1636. The article is also accompanied by an appendix containing a critical edition of the fugues from the described manuscript.

Keywords

manuscript, fugue, alternatim practice, PL-SA L 1636, Polish music

Noty biograficzne

Anna Rusin – absolwentka teorii muzyki Akademii Muzycznej im. K. Pendereckiego w Krakowie, którą ukończyła z wyróżnieniem. Z wykształcenia także romanistka (Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie) i menedżerka kultury (Uniwersytet Ekonomiczny w Katowicach). Dwukrotna stypendystka programu ERASMUS – część studiów muzycznych odbyła w Conservatoire National Supérieur Musique et Danse w Lyonie (Francja) oraz Sveučilište u Splitu (Chorwacja). Współpracowała z Orkiestrą Akademii Beethovenowskiej jako redaktorka not programowych i Filharmonią Krakowską w roli prelegenta audycji szkolnych. Obecnie nauczyciel w krakowskich szkołach muzycznych.

Monika Woźniak – absolwentka Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu, gdzie studiowała grę na klawesynie i fortepianie. Obecnie magistrantka muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza oraz doktorantka Szkoły Doktorskiej Historycznych Praktyk Wykonawczych Akademii Muzycznej w Poznaniu. Aktywnie zajmuje się wykonawstwem muzyki współczesnej pisanej na klawesyn, regularnie dokonując prawykonań. Jest zaangażowana zarówno w działalność artystyczną, jak i naukową, przedstawiając referaty na konferencjach akademickich.

Zuzanna Ziarnowska – absolwentka Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy (studia I stopnia, specjalność: teoria muzyki) oraz Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi (studia II stopnia, specjalność: teoria muzyki; studia I stopnia, kierunek: instrumentalistyka, specjalność: fortepian). W 2020 roku obroniła pracę magisterską pod tytułem „Preludium fortepianowe jako wstęp do podjęcia wielkiej formy na podstawie wybranej twórczości kompozytorów polskich XX wieku”, napisaną pod kierunkiem prof. dr hab. Marty Szoki. Obecnie pracuje jako nauczycielka przedmiotów teoretycznych i pianistka.

Patrycja Sznajder – magistrantka muzykologii Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Przedmiotami jej badań są muzyka popularna i artystyczna Dalekiego Wschodu. Pracę licencjacką poświęciła problematyce stylistyki i estetyki *kampu* w koreańskiej muzyce popularnej pierwszej dekady XX wieku. Poza muzyką Dalekiego Wschodu zajmuje się współczesnym teatrem operowym. Jest także aktywną krytyczką muzyczną.

Kamil Czerwiński – magistrant muzykologii Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Zainteresowania badawcze autora skupiają się wokół muzyki polskiej XVII–XIX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem utworów na instrumenty klawiszowe. Ustalenie ich przeznaczenia i funkcjonowania w kulturze muzycznej ziem polskich to główne cele pracy autora. Pozostałe angażujące autora tematy to: analiza muzyczna, muzyka renesansu oraz kultura muzyczna XX wieku.