

MUZYKA

W KONTEKŚCIE PEDAGOGICZNYM,
SPOŁECZNYM I KULTUROWYM

NR 4/2024

ISSN 2719-4213

Redakcja

dr hab. Ewa Nidecka, prof. UR

dr hab. Jolanta Wąsacz-Krztoń, prof. UR

Rada naukowa

prof. dr hab. Sławomir Dobrzański (Kansas State University, Manhattan, USA)

prof. dr hab. Anna Mikolon (Akademia Muzyczna w Gdańsku)

prof. dr hab. Jadwiga Szymczak-Hoff (Uniwersytet Rzeszowski)

prof. Zbigniew Granat (Nazareth University, USA)

prof. dr hab. Hanna Karaś (Podkarpacki Uniwersytet Narodowy w Iwano-Frankiwsku, Ukraina)

prof. dr Helmut Loos (Uniwersytet w Lipsku, Niemcy)

dr hab. Rafał Ciesielski (Uniwersytet Jagielloński)

dr hab. Alicja Gronau-Osińska (Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina)

dr hab. Ewa Nidecka (Uniwersytet Rzeszowski)

dr hab. Jolanta Wąsacz-Krztoń (Uniwersytet Rzeszowski)

dr hab. Walentyna Węgrzyn-Klisowska (Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina,
Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu)

dr Monika Prusak (Uniwersytet w Palermo, Włochy)

Recenzenci

prof. dr hab. Anna Granat-Janki (Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu)

prof. dr hab. Krystyna Juszyńska (Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina)

prof. dr hab. Katarzyna Szymańska-Stułka (Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina)

prof. dr Mieczysława Demska-Trębacz (Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina)

dr hab. Tomasz Baranowski (Uniwersytet Warszawski)

dr hab. Tomasz Kienik (Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu)

dr hab. Barbara Literska (Uniwersytet Zielonogórski)

dr hab. Bogumiła Mika (Uniwersytet Śląski)

dr hab. Joanna Miklaszewska (Uniwersytet Wrocławski)

dr hab. Krzysztof Rottermund (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

dr hab. Joanna Subel (Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu)

dr Małgorzata Lisecka (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)

MUZYKA

W KONTEKŚCIE PEDAGOGICZNYM,
SPOŁECZNYM I KULTUROWYM

NR 4/2024

ISSN 2719-4213



Wydawnictwo
Uniwersytetu Rzeszowskiego
Rzeszów 2024

Czasopismo „Muzyka w Kontekście Pedagogicznym, Społecznym i Kulturowym”
stanowi kontynuację serii wydawniczej „Muzyka w Kontekście Pedagogicznym,
Społecznym i Kulturowym. Studia i Szkice”

Opracowanie redakcyjne i korekta
WŁADYSŁAW WÓJTOWICZ

Korekta tekstów w języku angielskim
JOANNA MAZUR-OKALOWE

Opracowanie techniczne
EWA KUC

Łamanie
KATARZYNA KOT

Projekt okładki
GRZEGORZ WOLAŃSKI

© Copyright by
Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego
Rzeszów 2024

ISSN 2719-4213

DOI:10.15584/muzpsk.2024.4

2124

WYDAWNICTWO UNIwersytetu Rzeszowskiego
35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigonia 6, tel.: 17 872 13 69, tel./faks: 17 872 14 26
e-mail: wydaw@ur.edu.pl; <https://wydawnictwo.ur.edu.pl>
wydanie I; format B5; ark. wyd.11; ark. druk. 10,75; zlec. red. 20/2024

Druk i oprawa: Drukarnia Uniwersytetu Rzeszowskiego

SPIS TREŚCI

| | |
|--|-----|
| Słowo wstępne | 7 |
| Temina Cadi Sulumuna , <i>The Reception and Performance of Ludwig van Beethoven's Instrumental Music in "Ville Lumière" from the late 1820s through the mid-1840s</i> | 9 |
| Iwona A. Siedlaczek , <i>„Trzy utwory” na skrzypce i fortepian Stanisława Serwaczyńskiego (1781–1859) w kontekście historycznym, artystycznym i pedagogicznym</i> | 32 |
| Ewa Nidecka , <i>Romance „Les Adieux” Teodora Leszetyckiego – pożegnanie z Petersburgiem</i> | 57 |
| Marcin Tadeusz Łukaszewski , <i>„Metamorfozy” na fortepian Edwarda Sielickiego – w okowach ponowoczesności i w świetle polskich wariacji fortepianowych powstałych po 1989 roku</i> | 68 |
| Paweł Popko , <i>Wyzwania wykonawcze muzyki współczesnej – refleksje z perspektywy pianisty</i> | 100 |
| Svitlana Bondar , <i>Instrumenty muzyczne w liturgii Kościoła katolickiego w rejonach obwodu tarnopolskiego w Ukrainie</i> | 110 |
| Agnieszka Muszyńska-Andrejczyk , <i>Translating an Operatic Libretto: The Status and Role of an Interpreter. Cognitive Linguistics in the Interpretation and Translation of Stage Directions – a Case Study</i> | 124 |
| Mariola Kokowska , <i>Streaming. O doświadczaniu muzyki w czasie pandemii</i> | 136 |

TABLE OF CONTENTS

| | |
|--|-----|
| Foreword | 7 |
| Temina Cadi Sulumuna , <i>The Reception and Performance of Ludwig van Beethoven's Instrumental Music in Ville Lumière from the late 1820s through the mid-1840s</i> | 9 |
| Iwona A. Siedlaczek , <i>Stanisław Serwaczyński's (1781–1859) Three Pieces for Violin and Piano in a Historic, Artistic and Pedagogic Context</i> | 32 |
| Ewa Nidecka , <i>Romance "Les Adieux" by Theodor Leschetizky – Farewell to Petersburg</i> .. | 57 |
| Marcin Tadeusz Łukaszewski , <i>Metamorphoses for Piano by Edward Sielicki - in the Shackles of Postmodernity and in the Light of Polish Piano Variations after 1989</i> | 68 |
| Paweł Popko , <i>Performance Challenges of Contemporary Music – Pianist's Reflections</i> | 100 |
| Svitlana Bondar , <i>Instruments in the Liturgy of Catholic Churches in the Districts of the Tarnopol Region in Ukraine</i> | 110 |
| Agnieszka Muszyńska-Andrejczyk , <i>Translating an Operatic Libretto: The Status and Role of an Interpreter. Cognitive Linguistics in the Interpretation and Translation of Stage Directions – a Case Study</i> | 124 |
| Mariola Kokowska , <i>Streaming. On Experiencing Music During a Pandemic</i> | 136 |

SŁOWO WSTĘPNE

Obecna publikacja miała być kolejnym wydaniem monografii wieloautorskiej, poświęconej muzyce i jej szerokim kontekstom. Sytuacja na polskim rynku wydawniczym i potrzeba utworzenia czasopisma o takim właśnie profilu przesądziła jednak o podjęciu przez redakcję decyzji, że od numeru czwartego będzie to rocznik.

Poza zmianą częstotliwości wydania i spełnieniem wymogów stawianych periodykom zakres tematyczny pozostanie bez zmian. Mamy zatem nadzieję, że obecny numer powiększy grono stałych czytelników i zainteresuje tematami, które żywo dotyczą muzyki i wszelkich zagadnień powstających na styku powiązanych z nią dyscyplin.

*Ewa Nidecka
Jolanta Wąsacz-Krztoń*

Temina Cadi Sulumuna

The Fryderyk Chopin University of Music

**THE RECEPTION AND PERFORMANCE
OF LUDWIG VAN BEETHOVEN'S
INSTRUMENTAL MUSIC IN "VILLE LUMIÈRE"
FROM THE LATE 1820S THROUGH THE MID-1840S**

Abundant French periodical literature of the first half of the nineteenth century portrays France as vibrating with music and Paris as aspiring to be the hub of the most sublime and finest European music. Conscientious critics set out to form an elite audience and elevate "the musical intelligence of the masses", to sensitise professional musicians to the direction which "modern music" should take and to encourage skillful amateurs to dare to perform compositions that may not have been appealing upon first being heard. These goals could be achieved by constantly confronting all these groups as well as conservative critics with compositions of an unconventional artist who had become the subject of great controversy in Europe's main music centres. What composer then could be better than the "bizarre" Beethoven? This "impudent man triumphing through violence"¹ whose late works were described as depicting more the heavens than the earth, characterised as vague or downright unintelligible, or even as monstrous and detestable by composers desiring to remain loyal to their own conservative dogmas and therefore perceiving Beethoven's music as threatening their careers? In the French periodical literature Beethoven was therefore omnipresent through texts devoted to his works as well as his life and personality.

¹ This is how Fétis characterised Beethoven. See [F.-J.] Fétis, "École royale de Musique. Société des Concerts", in: *Revue musicale*, vol. III, 1828, p. 317. All the excerpts cited are the present author's translations from French.

Critical reception and performance of Beethoven's compositions in France through the eyes of the nineteenth-century French press have been studied by a number of researchers². The most comprehensive treatment of the subjects is by far Beate Angelika Kraus's book *Beethoven-Rezeption in Frankreich: Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*. However, a few threads within these topics still need a closer examination through extensive study of the press sources from the 1830s to the mid-1840s. Therefore, the purpose of the present article is to contribute towards musicological studies on the reception of Beethoven's instrumental music³ by the elite Parisian audience and the French peculiarities in the performance of Beethoven's music from the late 1820s to the mid-1840s⁴, draw-

² For the studies on the critical reception and performance of Beethoven's music in France through the eyes of the French, mainly the music press, see, among others, P.A. Bloom, "Critical Reaction to Beethoven in France: François-Joseph Fétis", in: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 26/27 (1972/1973), pp. 67–83; P.A. Bloom, *François-Joseph Fétis and the 'Revue musicale' (1827–1835)*, Ph.D. Diss., University of Pennsylvania, 1972; K. Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France. 'La Revue et gazette musicale de Paris', 1834–80*, Cambridge University Press, Cambridge 1995; I. Grempler, *Das Musikschritftum von Hector Berlioz*, Ph.D. Diss., Göttingen, 1950; B.A. Kraus, "Beethoven and the Revolution: the View of the French Musical Press", in: *Music and the French Revolution*, edited by M. Boyd, Cambridge University Press, Cambridge 2008, pp. 302–314; B.A. Kraus, *Beethoven-Rezeption in Frankreich: Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*, Verlag Beethoven-Haus, Bonn 2001; B.A. Kraus, "Zum religiösen Verständnis von Beethovens Musik in Frankreich", in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 99. Jahrgang 2015, edited by O. Freudenreich, U. Konrad, Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn 2017, pp. 111–126; *Le Dessous des notes. Voies vers l'ésosthétique. Hommage au Professeur Manfred Kelkel (29 janvier 1929–18 avril 1999)*, edited by J.-J. Velly, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris 2001; D.B. Levy, *Early Performances of Beethoven's Ninth Symphony: A Comparative Study of Five Major Cities*, Ph.D. Diss., University of Rochester, 1979; R. Wallace, *Beethoven's Critics: Aesthetic Dilemmas and Resolutions during the Composer's Lifetime*, Cambridge University Press, Cambridge 1986.

³ However, the present author deems it useful to take into consideration the finale of the Ninth Symphony, all the more so since this decision is justified by French Beethoven criticism of the time. Hector Berlioz regarded the use of voices as another means of diversifying Beethoven's symphonic structure enabling him both to surpass the point he had reached with instrumental technique alone in his symphonies and to observe the law of crescendo within the Ninth by adding voices only in the second part of this "drama". See H. Berlioz, "Symphonie avec Chœurs de Beethoven", in: *Revue et gazette musicale de Paris* n°9, 4 mars 1838, pp. 97–98.

⁴ In 1828, the Société des concerts du Conservatoire (renowned for promoting Beethoven's instrumental works) was founded by François-Antoine Habeneck in Paris. By the mid-1840s, the image of Beethoven as a learned composer was consolidated through the French press.

ing equally on the contemporary music and non-music press targeting a highly diverse readership. Adopting this broad research approach leads to further elaborations of the subjects by completing the findings of previous studies either focused on a close scrutiny of only one periodical (see, for instance, Bloom's studies⁵ or Ellis's book⁶) or limited to a detailed examination of a few press titles (as in the case of Wallace's book discussing writings mostly from the mid- to late 1830s⁷ or Kraus's aforementioned monograph drawing only on important rival specialised magazines for the time period from the 1830s onwards⁸). The present article is therefore divided into two sections that jointly depict a complex picture of assimilating and evaluating Beethoven's music as well as adapting it to French performance conventions in the period under consideration.

THE REACTIONS OF THE ELITE PARISIAN AUDIENCE TO BEETHOVEN'S MUSIC

Audiences' perceptions of Beethoven's works were widely discussed in the press. Especially the elite Parisian audience, attending concerts given by the Société des concerts du Conservatoire⁹, received extensive press coverage. Beate Angelika Kraus's careful and detailed examination of six historical periodicals (*La France musicale*, *Gazette musicale de Paris*, *Le Ménestrel*, *Le Monde musical*, *Revue et gazette musicale de Paris*, and *Revue musicale*) resulted in a separate section entitled "Das Publikum der Conservatoire-Konzerte" included in her monograph *Beethoven-Rezeption in Frankreich: Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*¹⁰. In this section she covered various aspects, such as critics' positive and negative evaluations of the audience (the latter mainly triggered by their deep conviction that following fashion was the main reason for attending the concerts by the Parisian elite), the audience composition and the exclusivity of the concerts given by the Société des concerts du Conservatoire (presented in social context), the distinction between the Conservatoire audience and

⁵ P.A. Bloom, "Critical Reaction to Beethoven in France: François-Joseph Fétis", *op. cit.*; P.A. Bloom, *François-Joseph Fétis and the 'Revue musicale' (1827-1835)*, *op. cit.*, pp. 92-207.

⁶ K. Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France*, *op. cit.*, pp. 101-126.

⁷ R. Wallace, *Beethoven's Critics*, *op. cit.*, pp. 105-125.

⁸ See B.A. Kraus, *Beethoven-Rezeption in Frankreich*, *op. cit.*, p. 26.

⁹ In the repertory of the orchestra of the Société des concerts du Conservatoire Beethoven's compositions occupied the central position.

¹⁰ B.A. Kraus, *Beethoven-Rezeption in Frankreich*, *op. cit.*, pp. 130-144.

lyrical theatre-goers as well as the use of religious terminology by music critics¹¹. Still, this complex picture can be enriched thanks to a close scrutiny of other historical periodicals, as the relevant information is provided also by: *Le Figaro*, *L'Indépendant*, *Journal des débats*, *Le Pianiste*, *La Quotidienne*, *Revue générale*, *Revue de Paris*, *Revue du théâtre*, *La Romance*, *Le Salon musical*. Such an extensive study carried out by the present author has resulted in treating the subject of elite audience's reactions to Beethoven's music from other perspectives, for instance, against the background of instrumentalists' and critics' own struggles to comprehend and appreciate the German composer's musical masterpieces. Furthermore, the present large-scale study indicates that music critics' mixed evaluations of the audience were common for quite a long period of time. Therefore the conclusions stating that positive assessments are clearly in the majority or that music critics' evaluations of the audience only initially offer contradictory statements¹² should be treated with caution or regarded as simplistic.

In *Le Pianiste* of 5 January 1835, Charles Chaulieu decried the French public's lack of sufficiently high level of music education, though he granted that its perception of Beethoven's more challenging compositions was improving¹³. In the late 1830s and early 1840s, music critics continued to express their irritation because of audiences' unwillingness—as they believed—to appreciate Beethoven's works. Still, Henri Blanchard observed a paradoxical phenomenon. In his opinion, the Parisian public lacked sound judgement in music: "As much the French, Parisian public is able to judge dramatic works, as much it has a formed taste, the sense of convention, the intelligence of great and delicate things, an instinctively open and brilliant mind towards literature, which, after all, is one of the main elements of its education, as it is indecisive, inept, uninspired, and wrong in its judgements concerning musical aesthetics and the science of sound"¹⁴. Nonetheless, all the great German and Italian artists, with the aim of securing their European success, sought the favour of this public and its stamp of approval. Still in the second half of the century, critics did not fail to recall the elite audience's struggle with Beethoven's music. In the *Revue générale* of 1884, Élie Poirée wrote: "Beethoven's Ninth Sympho-

¹¹ *Ibidem*.

¹² Cf. *Ibidem*, pp. 131, 137.

¹³ [Ch.] Chaulieu, "Luigi van Beethoven considéré comme pianiste (Suite et fin, voir le n^o1^{er})", in: *Le Pianiste, journal spécial pour le Piano, les Théâtres lyriques et les Concerts* n^o5, 5 janvier 1835, p. 34.

¹⁴ H. Blanchard, "Symphonie poétique. M Douay", in: *Revue et gazette musicale de Paris* n^o9, 26 février 1843, p. 67.

ny, for instance, which in 1834 was regarded as incomprehensible even by the dilettanti of the Conservatoire, is nowadays enthusiastically acclaimed by a large mass of the public, composed of various constituents that are constantly renewed"¹⁵. However, focusing only on the elite Parisian audience's struggle to appreciate Beethoven's music would result in a distorted image of these elite dilettanti, as their perceptions of Beethoven's works must have been largely shaped by music professionals' own perceptions. It is from historical press that one can draw this inference. Musicians' comprehension and acceptance of Beethoven's works were not considered entirely satisfactory by the critics. The process of becoming thoroughly familiar with Beethoven's music could only be regarded as complete, if crowned by musicians' ability to skillfully convey their comprehensive understanding of it to an audience. The critics would regard this ability as crucial to a concert's ultimate success, and deplored that it was not common among French musicians. D'Ortigue described this ability in the *Revue de Paris* as "a spontaneous correspondence" between the performers' feelings, impressions and those of the audience, thanks to which "all of them are lifted up into the same sphere"¹⁶. In the *Gazette musicale de Paris* he depicted it as a "relation of sympathy that is built between the performers and the audience; this kind of harmonic vibration which spreads, like a magnetic fluid, from the composer's soul to the souls of those who are to interpret his thought, and from their souls to the souls of those who listen, in order for this mass of men to be immersed in the same and deep impression and make them experience the same influence"¹⁷. Moreover, in *La Quotidienne*, d'Ortigue noticed the importance of such communication not only during the performance but also just before it, naming such a connection as "an extraordinary being which at the same moment gives rise to the same feeling in a crowd"¹⁸ and "the power which makes that crowd, that collective being, one being, and conveys to it not only the same thought, but also the same series of emotions and impressions"¹⁹.

¹⁵ É. Poirée, "La Musique en 1884. La Nouvelle école et ses tendances", in: *La Revue générale littéraire, politique et artistique* n°7, 1 avril 1884, p. 156.

¹⁶ J. d'Ortigue, "Conservatoire. - Second concert", in: *Revue de Paris*, vol. XXVI, 1836, p. 186.

¹⁷ J. d'O[rtigue], "Concerts du Conservatoire. Quatrième séance. Symphonie en la. - Ouverture de la *Flûte enchantée*. - Ouverture d'*Euryanthe*. - *Laudi spirituali* du 16^e siècle. - M. Mazas", in: *Gazette musicale de Paris* n°11, 16 mars 1834, p. 88.

¹⁸ J. d'O[rtigue], "Revue musicale. Société des Concerts. - Deuxième séance. - Concert du Théâtre Italien. - Opéra Comique. - *Les Souvenirs de la Fleur*, opéra en un acte de M. Halévy. - Nouveaux quatuors de M. Georges Onslow. - Anniversaires de la mort de Beethoven", in: *La Quotidienne* n°71, 12 mars 1833, p. [2].

¹⁹ *Ibidem*.

It was particularly the audience's reaction to Beethoven's symphonies that critics assessed. The Fifth, Sixth (called by Maurice Bourges "the sublime hymn to the glory of nature"²⁰) and Seventh Symphonies were frequently mentioned in the periodical literature as being both understood and liked by the elite Parisian audience²¹. The audience's enthusiasm for the Fifth Symphony performed by the Société des concerts was such—as François-Joseph Fétis described—that they would give it three rounds of applause upon hearing its movement, burst out into unanimous cheers during the execution²², or demand an encore²³. With regard to the audience's reaction to the Sixth Symphony, François Stœpel's description, which appeared in the *Gazette musicale de Paris* of 2 March 1834, is noteworthy, since it conveys the quality that contemporary music critics eagerly awaited in the public's reaction—sincerity: "And if I am unable to depict to the readers this great joy with which all the delighted crowd was shining, if I am unable to describe these passionate cheers which filled every brief pause (for there was no scanty applause forced by conventionality, the personal interest in the composer, or any other reason rather than by the composition itself), then how could they [the readers] appreciate my highly favourable review and passionate praise?"²⁴. As for the audience's adoration of the Seventh Symphony, Hector Berlioz's review in the *Gazette musicale de Paris* of 27 April 1834, depicting genuine enthusiasm, captures it well: "The effect of this miraculous elegy [the Allegretto] on the audience is almost incredible. Having burst into thunderous applause three times, the fatigued audience remained in silence for a while, but was bubbling over with excitement, and again exploded [into applause]: the whole room, getting up, demanded that the orchestra prove, for the second time, the existence of this marvel"²⁵.

²⁰ M. Bourges, "Troisième Concert du Conservatoire", in: *Revue et gazette musicale de Paris* n°8, 19 février 1843, p. 62.

²¹ See, for instance, "Concerts du Conservatoire. Deuxième concert", in: *La Romance, Journal de Musique* n°7, 14 février 1835, p. 25; "Concerts, soirées et matinées", in: *Le Ménestrel* n°18, 2 avril 1843, p. [2]; J. d'Ortigue, "Société des concerts. Quatrième séance", in: *La France musicale* n°10, 10 mars 1844, p. 73.

²² [F.-J.] Fétis, "École royale de Musique. Société des Concerts. 3^{me} séance", in: *Revue musicale*, vol. III, 1828, p. 274.

²³ [F.-J.] Fétis, "École royale de Musique. Société des Concerts", in: *Revue musicale*, vol. III, 1828, pp. 372, 374.

²⁴ F. Stœpel, "Concerts du Conservatoire. Troisième concert", in: *Gazette musicale de Paris* n°9, 2 mars 1834, p. 72.

²⁵ H. Berlioz, "Concerts du Conservatoire. Cinquième, sixième et septième concerts", in: *Gazette musicale de Paris* n°17, 27 avril 1834, p. 134.

As Victor Schœlcher aptly noted in the *Revue de Paris* of 1835, Beethoven's symphonies must be heard repeatedly for the listener to grasp their essence²⁶. Joseph Louis d'Ortigue's review, which appeared nine years later in *La France musicale*, succinctly resuming the audience's predilection for the Fifth, Sixth and Seventh Symphonies, in fact confirmed Schœlcher's remark: "I repeat this: the audience has accepted the Symphonies in C minor, in A [major] and the 'Pastoral' Symphony. These are the titles that resound in their ears, which evoke their memories [...]"²⁷. Schœlcher's and d'Ortigue's observations imply that the music professionals had not won the hearts of the listeners with this repertoire overnight. Among the three symphonies, the Fifth had proved to be especially challenging for the audience. In the *Journal des débats* of 18 April 1835, Berlioz captured the turnabout in the public's reaction to this work, giving the following very vivid description:

During the first five or six performances of the [first] movement [of the Fifth Symphony], the public did not seem to experience strong emotions upon hearing the cries of the disheveled artist. They did not understand yet. This passionate style was too far beyond their predilection for instrumental music. However, last year one could already see a significant progress in their education; and the last time, the quiver which the audience in the stalls felt was such that at the moment of the peroration—as the second violins, joining the first ones in a thunderous unison, seemed to rise above the instrumental mass to fall upon it with all their weight, like the blazing rocks thrown out of the volcanoes—they could barely contain themselves and thundered their excitement. [...]

It has not happened even once since this symphony was performed in France that the audience in the stalls, hearing the fourth bar of the finale, have not risen as one and drowned out with their cries the resounding voice of the orchestra. Often some performers, themselves paralysed by the emotion they experienced, became incapable of continuing their parts and holding their bows, which fell out of their hands. At that moment, in the first boxes, many young and graceful faces hid to stifle convulsive sobs; some young people howled with laughter, others tore their hair out, made a thousand extravagant contortions. Mrs Malibran, on hearing this piece for the first time, six or seven years ago, was stricken by nervous attack so violently that she had to be taken out of the room; at that very moment, another lady also felt obliged to leave in tears, while an old soldier, raising his hands to heaven, exclaimed filled with awe: "It's the Emperor! It's the Emperor!", and a famous French composer, who until then had regarded Beethoven as an uninspired musician, admitted, trembling in every limb, that he was afraid he would go mad²⁸.

²⁶ V. S[œ]lcher, "Salon de 1835. Dernier article", in: *Revue de Paris*, vol. XVII, 1835, p. 184.

²⁷ J. d'Ortigue, "Société des concerts. Quatrième séance", *op. cit.*, p. 73.

²⁸ H. [Berlioz], "Sixième concert du Conservatoire", in: *Journal des débats politiques et littéraires*, 18 avril 1835, pp. [1-2].

Still, music critics observed a flaw in the audience's adoration of the Fifth, Sixth and Seventh Symphonies: the inability to equally appreciate all the movements of each of these symphonies. For this reason in France one often heard such phrases as: the finale of the Fifth Symphony, the storm of the 'Pastoral' Symphony, or the Allegretto of the Seventh Symphony, as Berlioz stressed with clear irritation²⁹. If one were to enumerate individual symphonic movements which were to the audience's most delight, then also the second movement of the Eighth Symphony should be included, as its encore performance was frequently demanded, as evident from historical press³⁰.

As regards Beethoven's symphonies that did not make an impression on the elite Parisian audience, the music critics most often mentioned the Fourth Symphony³¹ as well as the Third Symphony³²; the latter mostly because of its too long and thus exhausting finale, however with the exception of its *Funeral March*, which was often much applauded³³. The audience's negative reaction does not come as a surprise, if considered in the context of the critical evidence demonstrating the French musicians' incomprehension of (and sometimes even disdain for) Beethoven's orchestral music, which was perceived by the press as a quite common phenomenon in the early nineteenth century. Still in the 1840s music critics would recall instrumentalists' earlier reaction to Beethoven's music. In *Le Salon musical* of 25 April 1844, Jean-Joseph Bonaventure Laurens reminded its readers of this lack of comprehension among musicians: "[...] Did not our

²⁹ H. Berlioz, "Symphonies de Beethoven. 3^e Article", in: *Revue et gazette musicale de Paris* n°6, 11 février 1838, p. 64.

Berlioz himself, however, played a part in perpetuating this phenomenon, by conducting only the Fifth's finale during the Grand Festival de l'Industrie in 1844. See "Festival de l'Industrie", in: *Le Ménestrel* n°35, 28 juillet 1844, p. [1]; "Festival de l'Industrie", in: *Le Ménestrel* n°36, 4 août 1844, p. [1].

For studies on the popularity of the finale of the Fifth Symphony and the Allegretto of the Seventh Symphony in nineteenth-century France, see B.A. Kraus, "Beethoven and the Revolution: the View of the French Musical Press", *op. cit.*, pp. 304–314.

³⁰ See, for instance, "Société des concerts. 3^e concert", in: *Figaro* n°67, 7 mars 1832, p. 3; "3^e concert du Conservatoire", in: *L'Indépendant, journal de littérature, de beaux-arts, d'industrie et d'annonces*, 22 février 1835, p. 3.

³¹ See, for instance, J. d'Ortigue, "Société des concerts. Quatrième séance", *op. cit.*, p. 73.

³² See, for instance, "Concerts, soirées et matinées", *op. cit.*, p. [2].

³³ J. d'Ortigue, "Société des concerts. Quatrième séance", *op. cit.*, p. 73.

Still, one may find reviews depicting enthusiastic reactions of the audience to the Third and Fourth Symphonies, like the one written by Castil-Blaze in the *Journal des débats* of 19 March 1828 vividly depicting the audience's reaction to the Third Symphony, or by Berlioz describing the public's reception of the Fourth Symphony in the *Revue et gazette musicale de Paris* of 30 January 1842.

respectable Paris Conservatoire originally aim at proving that Beethoven – this great master of the symphony – had been deaf and blind while being confronted with these works of art which it appreciated later on? [...]”³⁴.

The critics would explain the audience's enthusiasm for or reserve to a given symphony by comparing it to another one which had provoked the opposite reaction of the public. *La Romance* of 14 February 1835 made such a comparison between the Seventh and Third Symphonies:

It's the Symphony in A [major] that did the honors at the concert. Some of Beethoven's works are understood better and preferred by the public. The Symphony in A [major] is counted among such compositions. How can this be explained? It is because this composition, without being less learned, is less complicated, the inspiration is more naïve, the ideas and feelings expressed by the composer are simpler, more accessible, without being less sublime or less passionate. You will not find in this symphony those serious, austere and gloomy accents of the 'Eroica', for it conveys what music can produce of the most tender, melancholic, caressing and charming through cheerfulness full of grace³⁵.

The Ninth Symphony had proved to be especially challenging for the elite audience. The *Revue musicale* of 2 February 1834 informed its readers that the Société des concerts du Conservatoire, in a bid to make this Symphony more accessible to the audience, divided its execution into two parts during the concert on 26 January that year: the instrumental part, first, with the *Allegro ma non troppo, un poco maestoso* that seemed to evoke Dante's description of hell – “*Lasciate ogni speranza, / o voi ch'entrate*” (“All hope abandon, / ye who enter in!”); and the choral part, that is, the finale resembling an oratorio because of its changes in tempo and time signatures³⁶. Indeed, the audience needed more time to appreciate the Ninth Symphony. Several years later, music critics continued to lament over it. To justify, at least to some degree, this incomprehension on the audience's part, one may recall that the Société des concerts du Conservatoire itself spent more than two years studying the score and rehearsing in order to prepare the rendition of this Symphony at a level comparable to the interpretations it offered of Beethoven's other symphonies. What is more, the audience's reaction in the late 1830s to the Ninth Symphony can be accurately gauged only against the background of reviews unveiling critics' own struggles with appreciating this work in its entirety at that time. Berlioz's review that appeared in the *Revue et gazette musicale de Paris*

³⁴ J.-B. Laurens, “Critique musicale. Félix Mendelssohn-Bartholdy. Introduction”, in: *Le Salon musical* n°34, 25 avril 1844, p. 2.

³⁵ “Concerts du Conservatoire. Deuxième concert”, *op. cit.*, p. 25.

³⁶ B., “Premier concert du Conservatoire”, in: *Revue musicale* n°5, 2 février 1834, p. 39.

of 15 April 1838 serves as an example. In his belief, the audience of Paris Conservatoire were genuinely moved hearing both the Scherzo and Adagio from this Symphony; but, to his disappointment, he could not say the same about their reaction to the Allegro. However, the subsequent sentences from this review prove that Berlioz (who admitted that analysing this symphony was a difficult and dangerous task, a reckless attempt which he had long hesitated to undertake³⁷) tried to justify not only the audience's lack of enthusiasm for the last movement but also his own³⁸.

Music critics appreciated the gradual change in the elite audience's attitude towards Beethoven's music. As early as 1831, this shift must have been noticeable, since one reads in the *Revue musicale* of that year that Beethoven's ultra-romanticism no longer frightened a public governed only by fashion, reminding readers that just five years before Beethoven's name had been barely allowed in the salons³⁹. Another article in the same periodical of 1831 describes the process of becoming familiar with Beethoven's symphonies: "At first, one was astonished: one voiced objections, then came the training, then the flaws – which had shocked – ended up looking beautiful, for they were part of the individual physiognomy of the great artist. This is how things are now. Once the innovations of a genius have been accepted by the public, once they have become popular, their effect on art must be regarded as a *fait accompli*"⁴⁰. Though in the 1830s – as mentioned at the beginning of this section – the critics decried the level of music education among the audience, their reviews written in the consecutive years of that decade prove their constant undisguised satisfaction at the audience's reactions to Beethoven's music. *La Romance* of 3 May 1834 points out the very important change that the critics had for several years eagerly awaited from the public, that is, abandoning the pursuit of fashion: "But what I find even more amazing than all this is that Beethoven's music, the Beethoven orchestra succeeded in forming an audience among us

³⁷ H. Berlioz, "Symphonie avec Chœurs de Beethoven", *op. cit.*, p. 97.

³⁸ H. Berlioz, "Concerts du Conservatoire et de la rue Saint-Honoré", in: *Revue et gazette musicale de Paris* n°15, 15 avril 1838, p. 161. In his previous article, Berlioz had already admitted it had taken him a long time to understand and develop a taste for this "colossal score". See H. Berlioz, "Symphonie avec Chœurs de Beethoven", *op. cit.*, p. 100.

Several years before François-Joseph Fétis had already expressed his perplexity regarding Beethoven's intention in the final movement. See [F.-J.] Fétis, "Cinquième concert du Conservatoire. Symphonie avec chœurs de Beethoven", in: *Revue musicale* n°9, 2 avril 1831, p. 69.

³⁹ "Publications classiques", in: *Revue musicale* n°3, 19 février 1831, p. 23.

⁴⁰ "Sixième concert du Conservatoire", in: *Revue musicale* n°11, 16 avril 1831, pp. 84–85.

in France, in Paris; and a genuine audience that is not guided by fashion, but by taste, that both understands and applauds much. I do not think that in the most elegant halls in Italy, or the most smoke-filled halls of Germany, his motherland, Beethoven has more obstinate admirers of his talent than at the cramped hall of the Conservatoire"⁴¹. Berlioz's review, printed in the *Journal des débats* of 25 January 1835, confirms the elite Parisian audience's interest in Beethoven's "modern school" compositions performed by the Société des concerts du Conservatoire (for these concerts – as Berlioz observed – the boxes were reserved a year ahead)⁴².

As the audience generally got used to Beethoven's "extravagancy", they coolly received not only other composers' works, but also Beethoven's compositions devoid of his characteristic bizarreness, as evident from the reviews written as early as 1831. The following telling review, which appeared in the *Revue musicale*, depicts one such reaction to Beethoven's overture from *König Stephan* Op. 117:

The sixth concert at the Conservatoire offered more than one novelty to its regulars, because we heard for the first time an overture by Beethoven which was announced in the programme under the title *Overture of King Stephen*. I don't know which King Stephen it is about, but I regret that Beethoven wrote an overture for him, which is not so good, and which seems to be a work from his youth. The enthusiasm which the audience usually show for the works of this great artist has not found in this composition the slightest opportunity to manifest itself. The directors of the [Société des] concerts du Conservatoire were right in satisfying the curiosity of music lovers by making them hear an unknown piece of Beethoven; but I think they had better not repeat it⁴³.

Obviously accepting Beethoven's challenging works by the elite public of Paris Conservatoire did not necessarily imply a complete understanding or that a strong liking for them would develop⁴⁴, as this task was difficult even for music critics themselves. Yet, this proved their willingness to repeatedly listen to his late works, as well as their pride which prevented them from allowing themselves be impressed by some lesser compositions⁴⁵.

⁴¹ "Concerts du Conservatoire", in: *La Romance* n°18, 3 mai 1834, p. 69.

⁴² H. [Berlioz], "Société des concerts du Conservatoire. Premier concert", in: *Journal des débats politiques et littéraires*, 25 janvier 1835, p. [1].

⁴³ "Sixième concert du Conservatoire", *op. cit.*, p. 85.

⁴⁴ This was deplored by the critics. See, for instance, H. Berlioz, "Conservatoire de musique. 9^e et dernier concert", in: *Revue et gazette musicale de Paris* n°17, 29 avril 1838, p. 173.

⁴⁵ To critics' delight, this shift in elite audience was parallel to that occurring in "the masses" who, although indulging themselves in contradances and waltzes performed under the direction of Alexandre-Charles Fessy at Saint-Honoré Street in Paris and in quadrilles offered by Philippe Musard's orchestra operating at Vivienne Street

Numerous press sources which appeared by the first half of the nineteenth century showed a gradual change towards accepting Beethoven and the blossoming sense of pride the critics took in Paris being one of the main centres of popularising his compositions. Nevertheless, one finds reviews of the late 1830s and early 1840s still marked by indignation at the public's and musicians' indifference to some of his works. One may briefly characterise the cause of this long (in the opinion of enlightened critics) process of assimilating Beethoven's music and developing a taste for it, by paraphrasing d'Ortigue's words: for Beethoven, the source of inspirations no longer came from earth, but from the sphere of the infinite; therefore one should not perceive in his compositions only a simple transformation, since it could not take place on its own, for it represented an external realization of a thought which arose and developed at the heart of art⁴⁶.

PECULIARITIES IN THE PERFORMANCE OF BEETHOVEN'S MUSIC

A great deal of attention was paid in the periodical literature to conductors and instrumentalists adapting Beethoven's music. Most often the press would focus on their tendency towards considerably multiplying the number of instruments in the original performance medium, or towards adding a kind of instrument which did not figure in the original score. In her comprehensive book *Beethoven-Rezeption in Frankreich: Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*, Beate Angelika Kraus repeatedly addressed French performance practice. She noted that Beethoven's Septet in E-flat major Op. 20, set in an orchestral arrangement, had enjoyed considerable popularity among the audience and his string quartets (considered as a compressed form of a symphony) had been performed in *Tut-*

in Paris, eventually succumbed to Beethoven: "It is difficult to faithfully describe the deep impression left by Beethoven's music on the audience at Vivienne hall. And to think that only a few years ago the works of this great master were barely understood by the artists themselves; one is astonished at the immense progress in musical taste among the masses". See, "Une louable activité..." [incipit], in: *La France musicale* n°26, 27 juin 1841, p. 231. See also H. Prévost, "Revue musicale. Séances de MM. Allard, Dancla, Croisilles et Chevillard", in: *Revue du théâtre* n°3, 10 janvier 1838, p. 50.

Still, the light music must have continued to have a loyal audience, since the second day of the Grand Festival de l'Industrie in 1844 was set aside for – as Berlioz pointed out – polkas, quadrilles, overtures and waltzes, so dear to this part of the public who were afraid of great music. See "Festival de l'Industrie", 28 juillet 1844, *op. cit.*, p. [1].

⁴⁶ J. d'Ortigue, "Conservatoire. – Second concert", *op. cit.*, p. 187.

ti-Besetzung, double basses involved⁴⁷. In considering these two performance practice issues, Kraus referred to only three historical periodicals: *La France musicale*, *Le Ménestrel*, and *Revue et gazette musicale de Paris*. Therefore, the aim of the present author was to conduct a more extensive examination in order to collect data from numerous historical periodicals and thus to add valuable information to the study presented by Kraus. The aim proved to be valid, for a close scrutiny of abundant periodical literature resulted in: specifying critics' views on performing Beethoven's chamber music in an orchestral arrangement, identifying the reasons for this performance practice and elaborating on other peculiarities in the performance of Beethoven's music. The present author gathered the most relevant data from the following press titles: *Le Courrier français*, *L'Europe littéraire*, *Le Figaro*, *La France musicale*, *Gazette des salons*, *Le Globe*, *L'Indépendant*, *Journal des artistes et des amateurs*, *Journal des débats politiques et littéraires*, *La Mélodie*, *Le Ménestrel*, *Revue et gazette musicale de Paris*, *Revue musicale*, *Revue du Nord*, and *Revue de Paris*.

It was particularly Beethoven's Septet in E-flat major, Op. 20 that was subjected to multiplying its performing forces. The research carried out by the present author has shown that music critics' opinion was sharply divided over such performance practice of this work. Still, positive opinions predominated. For instance, the *Journal des artistes* of 1838 contains a favourable view on this tendency: "Beethoven's Septet performed by all violins, violas, cellos, double basses, clarinets, horns and bassoons [of the orchestra of the Société des concerts], has made – as one may say – an indescribable impression"⁴⁸. Édouard Monnais in *Le Courrier français* of 4 February 1837 offered an equally appreciative take: "two movements of his admirable Septet [were] performed by the full orchestra, with so much perfection that if each part were not meant for one artist, they would serve as a basis for a musical building"⁴⁹. Berlioz himself was very impressed with the performance of the

⁴⁷ B.A. Kraus, *Beethoven-Rezeption in Frankreich*, op. cit., pp. 112–113, 129–130, 152, 234–235, 333. For a consideration of Beethoven's instrumental music being performed too fast by the Société des concerts du Conservatoire, see B.A. Kraus, *Beethoven-Rezeption in Frankreich*, op. cit., pp. 120–121.

⁴⁸ C. Lecorbeiller, "Concert du Conservatoire", in: *Journal des artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde* n°18, 6 mai 1838, p. 255. See also "Concerts du Conservatoire", in: *L'Indépendant, furet de Paris, littérature, beaux-arts, théâtre, librairie, industrie et annonces*, 21 janvier 1837, p. 3; "Conservatoire. – Credo de M. Elwart", in: *Le Ménestrel* n°14, 4 mars 1838, p. 1.

⁴⁹ É. M[onnais], "Musique. Société des Concerts. – Séance de musique instrumentale donnée par MM. Liszt, Urhan et Batta", in: *Le Courrier français* n°35, 4 février 1837, p. [1].

Septet by Habeneck's orchestra of the Société des concerts operating at the Hall of Menus-Plaisirs at du Conservatoire Street⁵⁰. Henri Valentino's orchestra performing at the hall at Saint-Honoré Street as well was praised for executing the composition (which up till 1838, as informed the *Journal des artistes* of that year, had been performed in an orchestral arrangement only at Paris Conservatoire by Habeneck's orchestra⁵¹) with such precision and ability as to render the nuances that seemed "to reduce from sixty to seven the number of skillful performers"⁵².

A negative opinion regarding this practice was expressed, for instance, in the *Gazette des salons* of 1 February 1837, which reminded its readers that such manner of performance of Beethoven's Septet had already been in fashion for several years in France. Even if the style and conception of the composition could be captured, this "tour de force" was regarded as harmful to art⁵³, and not as an "artistic tour de force", as the favourable reviews had it. Whatever the press may have said about it, this performance practice continued to please the audience. "The Septet, performed by all instruments, bowed string and wind, produced its usual effect; but it seems to us that the frame in which this piece has been placed is too large for its proportions. The public will probably ignore this criticism, and they will do well"⁵⁴, we read in *L'Indépendant* of 1844 with regard to the execution by the orchestra of the Société des concerts. To formulate an opinion on this practice nowadays, one should keep in mind that its primary purpose in the nineteenth century was nothing other than to prove the orchestra's utmost precision, harmonious blending and attention to the smallest details in execution. This explains a great number of positive reviews of the time.

Neither did Beethoven's string quartets escape this *en masse* practice (as the French called it) involving double basses as well, on which critics looked most often favourably. "Mr. Habeneck tried what only a deft general, confident of the excellence of his soldiers, would dare do. Beethoven's quartet [in C major Op. 59, No. 3] performed [on 18 March 1832] by fifty bowed string instruments with most painstaking precision is an incredible thing in this prosperous time for music. No orchestra in the world has ever

⁵⁰ H. Berlioz, "Symphonie avec Chœurs de Beethoven", *op. cit.*, p. 101.

⁵¹ X.Y.Z., "Revue musicale", in: *Journal des artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde* n°15, 7 octobre 1838, p. 216.

⁵² H. Blanchard, "Concerts", in: *Revue et gazette musicale de Paris* n°9, 31 janvier 1841, p. 70.

⁵³ "La première séance de la société des concerts..." [incipit], in: *Gazette des salons, journal de musique, de littérature et de modes*, 1 février 1837, p. 487.

⁵⁴ B.D., "Les Concerts", in: *L'Indépendant*, 25 avril 1844, p. 2.

been so severely tested. The most minute details, the fugue in all its developments, were rendered by this mass of instruments with as much perfection as by four virtuosos⁵⁵, reported *Le Figaro* of 21 March 1832. A year later *L'Europe littéraire* likewise expressed its admiration: "a fragment of a string quartet in C minor [Op. 18, No. 4] by Beethoven was performed [on 14 April 1833] by all the bowed string instruments of the orchestra [of the Société des concerts] with precision and an admirable delicacy: the Andante [scherzoso quasi Allegretto] in 3/8, which begins with the entry of the second violin, and the finale that follows it"⁵⁶. The popularity of this "curious attempt to modify Beethoven's thought"⁵⁷ in string quartets continued, as evidenced, for instance, by Paul Merruau's review in *Le Courrier français* of 25 April 1840⁵⁸.

Doubts were voiced about this manner of performance of Beethoven's quartets in *Le Ménestrel*, where an equivocal review appeared suggesting, on the one hand, a carefree, even a dismissive approach to this musical genre, and, on the other hand, that such execution was a challenge to which the orchestra of the Société des concerts du Conservatoire could rise⁵⁹. Serious misgivings were expressed unequivocally in the *Revue musicale* as to the appropriateness of continuing such practice in the case of slow movements in string quartets. High precision in timing was not enough, since the instruments must "sing", which required free expression (impossible to attain by several individuals rendering the same part) in order to sustain attention and incessantly arouse the audience's interest⁶⁰. Otherwise, such a movement "was no more than a symphony stripped of the variety of voices and accents that wind instruments throw into it"⁶¹. This remark, however, did not apply to the fugue in a fast tempo which required mainly precise timing and harmonious blending, and therefore—as the *Revue musicale* and the *Journal des artistes et des amateurs* noted—its flawless execution in these

⁵⁵ "Société des concerts. Quatrième concert", in: *Figaro* n°81, 21 mars 1832, p. 3.

⁵⁶ "Conservatoire de Musique. Concert de Paganini", in: *L'Europe littéraire, journal de la littérature nationale et étrangère*, 19 avril 1833, p. 90.

⁵⁷ "Le quatrième concert du Conservatoire..." [incipit], in: *Revue musicale* n°7, 17 mars 1832, p. 54.

⁵⁸ P. Merruau, "Musique. Les Martyrs. – Les concerts spirituels du Conservatoire. – La matinée de M. Listz. – Quelques nouvelles publications musicales", in: *Le Courrier français* n°116, 25 avril 1840, p. [1]. See also "Cinquième et sixième concerts du Conservatoire", in: *La Mélodie* n°36, 1 avril 1843, p. 2.

⁵⁹ "Concerts, soirées et matinées", *op. cit.*, p. [2].

⁶⁰ "Concerts du Conservatoire. Quatrième concert (18 mars)", in: *Revue musicale* n°8, 24 mars 1832, p. 59.

⁶¹ *Ibidem*.

aspects could bring out an enthusiastic reaction from the audience of Paris Conservatoire, even elevating them into sheer ecstasy⁶².

What provoked music critics' strong objections was the conductors' practice of adding brass instruments to the original performance medium in compositions written by French as well as foreign composers in order to considerably increase the sound volume. Beethoven's works were no exception to this. In the *Figaro* of 28 October 1837, Valentino was chided for doubling the double bass part in Beethoven's Fifth Symphony with an ophicleide that was frequently used by opera composers at the time in France: "this instrument which may serve in a fanfare but in this context seems heavy, crushing and spoils the effects combined by the composer. It's with regret that we have witnessed this profanation to which the excellent orchestra has been an accomplice. [...] Saint-Honoré orchestra is composed of distinguished artists and one has to profit from this fact in order to shape the taste of the public and not to corrupt it"⁶³. In spite of music critics' clear manifestation of growing discontent, French conductors continued this practice. Two years later, in the article *De l'instrumentation moderne* printed in the *Revue et gazette musicale de Paris* of 20 January, Blanchard also sought to demonstrate the negative consequences of this deep-rooted practice, at the same time identifying factors enabling its existence:

The different natures of the bassoon, oboe, flute, and clarinet make the listener's ears gain in sensibility and capture the charm of the beautiful Andante of the Symphony in C minor by Beethoven. A frequent and extensive use of brass instruments in our modern operas awakes and enlivens people's vulgar feelings and dulls the sensitivities of our lyrical theatre-goers, since – after having been astonished by the noise – they end up wanting to hear an even louder noise...

If you attended this year's prize distribution at the Conservatoire, this event adorned with the necessary ministerial speech on the progress in art and the progress made by the students, you must have been struck by the number of prizes awarded to young instrumentalists who played the trombone, trumpet, horn, ophicleide. [...] most young students who envisage a good job and applause of the public at quadrille concerts, study only trumpet, trombone or horn [...]⁶⁴.

Berlioz as well expressed strong opposition to introducing brass instruments, namely to substituting an ophicleide for a contrabassoon in grandiose and energetic compositions, such as the finales of Beethoven's

⁶² *Ibidem*. "Musique. – Théâtre", in: *Journal des artistes et des amateurs, ou revue pittoresque et musicale* n°14, 1 avril 1832, p. 262.

⁶³ "Lorsque les concerts de la rue St-Honoré..." [incipit], in: *Figaro* n°14, 28 octobre 1837, p. [2].

⁶⁴ H. Blanchard, "De l'instrumentation moderne", in: *Revue et gazette musicale de Paris* n°3, 20 janvier 1839, pp. 17–18.

Fifth and Ninth Symphonies⁶⁵. Because of the different playing range and timbre of the ophicleide compared to those of the contrabassoon (an instrument that was not taught at Paris Conservatoire), he believed that, in most cases, it would be better to do without the contrabassoon part than to resort to such a substitution. Berlioz also criticised other peculiarities in the performance of the Fifth Symphony, those typical of Habeneck and Paris Conservatoire, such as performing the finale without the repetition and removing the double bass part at the beginning of the Scherzo⁶⁶. Berlioz was not alone in his admiration for Beethoven's treatment of this instrument in the Fifth Symphony. Auguste Bourjot's opinion, expressed in the *Journal de artistes*, serves as an example: "What Beethoven did for each instrument is unheard-of. The double basses, destined for supporting the orchestra, were liberated from their low status by him; the entire Symphony in C minor was composed for these bass instruments"⁶⁷.

Press reviews demonstrate that the process of assimilating Beethoven's compositions into the repertoire of the leading Parisian orchestras implied their adaptations to the most firmly entrenched local performance practice of orchestral music, to a given conductor's taste and – in the case of executing Beethoven's chamber works by an orchestra – to the common desire to prove technical perfection and high precision in the timing of an orchestral ensemble. On the basis of numerous historical French press sources, one may conclude that the negative comments on the above discussed manners of altering Beethoven's compositions stemmed from the general conviction that he had had the keenest feel for every instrument. Beethoven had captured the spirit and studied the language of every instrument and therefore sensed the exact moment in which a given instrument should appear and in what relationship with other instruments⁶⁸.

⁶⁵ H. Berlioz, "De l'instrumentation (Quatrième article)", in: *Revue et gazette musicale de Paris* n°63, 12 décembre 1841, p. 551.

⁶⁶ H. Berlioz, "Des fêtes musicales de Bonn", in: *Journal des débats politiques et littéraires*, 22 août 1845, p. [4]. See also *Mémoires de Hector Berlioz comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre 1803–1865*, fourth edition, Calmann Lévy Éditeur, Paris 1896, pp. 92, 291.

⁶⁷ A. Bourjot, "Un dernier mot sur les symphonies de Beethoven [sic!]", in: *Journal des artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde* n°12 [it should be: n°13], 1 avril 1838, p. 170.

⁶⁸ See [A.] B[ourjot], "Sur les symphonies de Beethoven [sic!]", in: *Journal des artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde* n°6, 11 février 1838, p. 80; "Beaux-arts. Bulletin musical. Moïse. – Mademoiselle Albini. – Ethelwina. – Beethoven", in: *Le Globe, recueil philosophique et littéraire* n°2, 7 avril 1827, p. 10; "Concerts du Conservatoire", in: *Revue musicale* n°6, 10 mars 1832, p. 46; "Sur l'état de la musique, particulièrement en Allemagne", in: *Revue du Nord* n°2, février 1837, pp. 268–269.

There still remains one question to ask: how else could the tendency to this *en masse* practice be explained apart from the desire to prove technical perfection and high precision in an orchestra's timing? The historical press intimates that this practice was likewise supported by the French music professionals' perceptions that the major genres cultivated by Beethoven were all imbued with the symphonic idea implying a symphonic structure (thus, for instance, Beethoven's quartets or "slightest sonata" were perceived as containing "symphonic material"⁶⁹). Therefore, it may be inferred that the practice of considerably multiplying performing forces was not widely regarded as harmful to the original expression.

Were progressive music critics' efforts fruitful in educating an elite audience as well as professional performers on the importance of appreciating Beethoven's instrumental music? A close scrutiny of historical periodicals shows that Beethoven's works, especially those from his final compositional period, were understood and fully admired by few. At the same time, they came to be widely respected among critics to the point that harsh criticism in the press⁷⁰ was most often viewed as inappropriate⁷¹. Readers of the time were thus gradually compelled to accept this "new German school of composition". Enlightened music critics drew readers' attention to its foundation emerging from Kant's philosophy in order to present Beethoven as a learned composer and fix such an image of him in their minds, which proved quite difficult due to conservative composers propagating, after Jérôme-Joseph de Momigny, the thought that Beethoven's works should be classified as products of his "learned ignorance"⁷².

⁶⁹ A. Guérout, "De l'enseignement de la musique vocale dans l'armée", in: *Revue de Paris*, vol. XXXII, 1836, p. 52; A. Adam, "Stabat Mater à quatre voix, avec chœur et orchestre, par Rossini", in: *La France musicale* n°45, 7 novembre 1841, p. 386.

⁷⁰ Like the one that appeared in *The Harmonicon* of March 1828 published in London, in which the Ninth Symphony was described as "[Beethoven's] worst, his most absurd work", as "a whimsical composition, which all of his admirers, who possess any critical acumen, most reasonably and earnestly wish had never escaped out of his portfolio". This comment was chastised by the Parisian *Revue musicale*. See "Extracts from the *Diary of a Dilettante* (Resumed from page 37)", in: *The Harmonicon* [n°3 March], part the first containing essays, criticisms, biography, foreign reports, and miscellaneous correspondence, 1828, p. 56; "On lit dans l'*Harmonicon*..." [incipit], in: *Revue musicale*, vol. III, 1828, pp. 176-177.

⁷¹ See, for instance, H. [Berlioz], "Société des concerts du Conservatoire. Premier concert", *op. cit.*, p. [2].

⁷² [J.-J.] de Momigny, "Sonate", in: *Encyclopédie méthodique. Musique*, publiée par MM. Framery, Ginguené, de Momigny, vol. II, Paris, chez M^{me} veuve Agasse, 1818, p. 396.

Still, in the French press of the first half of the nineteenth century Beethoven emerged as a towering figure whose music was popularised not only in Paris among music professionals, but also in the south, mainly among amateurs.

BIBLIOGRAPHY

Monographs and studies

- Bloom Peter Anthony, "Critical Reaction to Beethoven in France: François-Joseph Fétis", in: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 26/27 (1972/1973), pp. 67–83.
- Bloom Peter Anthony, *François-Joseph Fétis and the 'Revue musicale' (1827–1835)*, Ph.D. Diss., University of Pennsylvania, 1972.
- Le Dessous des notes. Voies vers l'ésosthétique. *Hommage au Professeur Manfred Kelkel (29 janvier 1929–18 avril 1999)*, edited by Jean-Jacques Velly, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris 2001.
- Ellis Katharine, *Music Criticism in Nineteenth-Century France. 'La Revue et gazette musicale de Paris', 1834–80*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.
- Grempler Ingeborg, *Das Musikschritttum von Hector Berlioz*, Ph.D. Diss., Göttingen, 1950.
- Kraus Beate Angelika, "Beethoven and the Revolution: the View of the French Musical Press", in: *Music and the French Revolution*, edited by Malcolm Boyd, Cambridge University Press, Cambridge 2008, pp. 302–314.
- Kraus Beate Angelika, *Beethoven-Rezeption in Frankreich: Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*, Verlag Beethoven-Haus, Bonn 2001.
- Kraus Beate Angelika, "Zum religiösen Verständnis von Beethovens Musik in Frankreich", in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 99. Jahrgang 2015*, edited by Oswald Freudenreich, Ulrich Konrad, Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn 2017, pp. 111–126.
- Levy David Benjamin, *Early Performances of Beethoven's Ninth Symphony: A Comparative Study of Five Major Cities*, Ph.D. Diss., University of Rochester, 1979.
- Mémoires de Hector Berlioz comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre 1803-1865*, fourth edition, Calmann Lévy Éditeur, Paris 1896.
- Wallace Robin, *Beethoven's Critics: Aesthetic Dilemmas and Resolutions during the Composer's Lifetime*, Cambridge University Press, Cambridge 1986.

Encyclopedia

- Momigny [Jérôme-Joseph] de, "Sonate", in: *Encyclopédie méthodique. Musique*, publiée par MM. Framery, Ginguené, de Momigny, vol. II, chez M^{me} veuve Agasse, Paris 1818, pp. 386–397.

Press

- "3^e concert du Conservatoire", in: *L'Indépendant, journal de littérature, de beaux-arts, d'industrie et d'annonces*, 22 février 1835, p. 3.
- Adam Adolphe, "Stabat Mater à quatre voix, avec chœur et orchestre, par Rossini", in: *La France musicale* n°45, 7 novembre 1841, pp. 385–387.
- B., "Premier concert du Conservatoire", in: *Revue musicale* n°5, 2 février 1834, pp. 39–40.

- B.D., "Les Concerts", in: *L'Indépendant*, 25 avril 1844, p. 2.
- "Beaux-arts. Bulletin musical. Moïse. – Mademoiselle Albini. – Ethelwina. – Beethoven", in: *Le Globe, recueil philosophique et littéraire* n°2, 7 avril 1827, pp. 9–10.
- Berlioz Hector, "Concerts du Conservatoire. Cinquième, sixième et septième concerts", in: *Gazette musicale de Paris* n°17, 27 avril 1834, pp. 133–135.
- Berlioz H[ector], "Concerts du Conservatoire et de la rue Saint-Honoré", in: *Revue et gazette musicale de Paris* n°15, 15 avril 1838, pp. 161–162.
- Berlioz H[ector], "Conservatoire de musique. 9^e et dernier concert", in: *Revue et gazette musicale de Paris* n°17, 29 avril 1838, pp. 173–174.
- Berlioz Hector, "Des fêtes musicales de Bonn", in: *Journal des débats politiques et littéraires*, 22 août 1845, pp. [3–4].
- Berlioz H[ector], "De l'instrumentation (Quatrième article)", in: *Revue et gazette musicale de Paris* n°63, 12 décembre 1841, pp. 550–551.
- [Berlioz] H[ector], "Sixième concert du Conservatoire", in: *Journal des débats politiques et littéraires*, 18 avril 1835, pp. [1–2].
- [Berlioz] H[ector], "Société des concerts du Conservatoire. Premier concert", in: *Journal des débats politiques et littéraires*, 25 janvier 1835, pp. [1–3].
- Berlioz H[ector], "Symphonies de Beethoven. 3^e Article", in: *Revue et gazette musicale de Paris* n°6, 11 février 1838, pp. 64–66.
- Berlioz H[ector], "Symphonie avec Chœurs de Beethoven", in: *Revue et gazette musicale de Paris* n°9, 4 mars 1838, pp. 97–101.
- Blanchard Henri, "Concerts", in: *Revue et gazette musicale de Paris* n°9, 31 janvier 1841, pp. 69–70.
- Blanchard Henri, "De l'instrumentation moderne", in: *Revue et gazette musicale de Paris* n°3, 20 janvier 1839, pp.17–19.
- Blanchard Henri, "Symphonie poétique. M Douay", in: *Revue et gazette musicale de Paris* n°9, 26 février 1843, pp. 67–68.
- Bourges Maurice, "Troisième Concert du Conservatoire", in: *Revue et gazette musicale de Paris* n°8, 19 février 1843, pp. 61–62.
- Bourjot Auguste, "Un dernier mot sur les symphonies de Beethoven [sic!]", in: *Journal des artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde* n°12 [it should be: n°13], 1 avril 1838, pp. 169–171.
- B[ourjot Auguste], "Sur les symphonies de Beethoven [sic!]", in: *Journal des artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde* n°6, 11 février 1838, pp. 79–80.
- Chaulieu [Charles], "Luigi van Beethoven considéré comme pianiste (Suite et fin, voir le n°1^{er})", in: *Le Pianiste, journal spécial pour le Piano, les Théâtres lyriques et les Concerts* n°5, 5 janvier 1835, pp. 33–36.
- "Cinquième et sixième concerts du Conservatoire", in: *La Mélodie* n°36, 1 avril 1843, pp. 2–3.
- "Concerts du Conservatoire", in: *L'Indépendant, furet de Paris, littérature, beaux-arts, théâtre, librairie, industrie et annonces*, 21 janvier 1837, p. 3.
- "Concerts du Conservatoire", in: *Revue musicale* n°6, 10 mars 1832, pp. 45–46.
- "Concerts du Conservatoire", in: *La Romance* n°18, 3 mai 1834, pp. 69–70.
- "Concerts du Conservatoire. Deuxième concert", in: *La Romance, Journal de Musique* n°7, 14 février 1835, pp. 25–26.

- "Concerts du Conservatoire. Quatrième concert (18 mars)", in: *Revue musicale* n°8, 24 mars 1832, pp. 59-60.
- "Concerts, soirées et matinées", in: *Le Ménestrel* n°18, 2 avril 1843, p. [2].
- "Conservatoire. – Credo de M. Elwart", in: *Le Ménestrel* n°14, 4 mars 1838, p. 1.
- "Conservatoire de Musique. Concert de Paganini", in: *L'Europe littéraire, journal de la littérature nationale et étrangère*, 19 avril 1833, pp. 90-91.
- "Extracts from the *Diary of a Dilettante* (Resumed from page 37)", in: *The Harmonicon* [n°3 March], part the first containing essays, criticisms, biography, foreign reports, and miscellaneous correspondence, 1828, pp. 55-58.
- "Festival de l'Industrie", in: *Le Ménestrel* n°35, 28 juillet 1844, p. [1].
- "Festival de l'Industrie", in: *Le Ménestrel* n°36, 4 août 1844, pp. [1-2].
- Fétis [François-Joseph], "Cinquième concert du Conservatoire. Symphonie avec chœurs de Beethoven", in: *Revue musicale* n°9, 2 avril 1831, pp. 68-70.
- Fétis [François-Joseph], "École royale de Musique. Société des Concerts. 3^{me} séance", in: *Revue musicale*, vol. III, 1828, pp. 273-276.
- Fétis [François-Joseph], "École royale de Musique. Société des Concerts", in: *Revue musicale*, vol. III, 1828, pp. 313-321.
- Fétis [François-Joseph], "École royale de Musique. Société des Concerts", in: *Revue musicale*, vol. III, 1828, pp. 371-377.
- Guérout Ad., "De l'enseignement de la musique vocale dans l'armée", in: *Revue de Paris*, vol. XXXII, 1836, pp. 41-55.
- Laurens J[ean-Joseph]-B[onaventure], "Critique musicale. Félix Mendelssohn-Bartholdy. Introduction", in: *Le Salon musical* n°34, 25 avril 1844, pp. 2-3.
- Lecorbeiller C., "Concert du Conservatoire", in: *Journal des artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde* n°18, 6 mai 1838, p. 255.
- "Lorsque les concerts de la rue St-Honoré..." [incipit], in: *Figaro* n°14, 28 octobre 1837, p. [2].
- "Une louable activité..." [incipit], in: *La France musicale* n°26, 27 juin 1841, p. 231.
- Merruau Paul, "Musique. Les Martyrs. – Les concerts spirituels du Conservatoire. – La matinée de M. Listz. – Quelques nouvelles publications musicales", in: *Le Courrier français* n°116, 25 avril 1840, p. [1].
- M[onnais] Éd[ouard], "Musique. Société des Concerts. – Séance de musique instrumentale donnée par MM. Liszt, Urhan et Batta", in: *Le Courrier français* n°35, 4 février 1837, p. [1].
- "Musique. – Théâtre", in: *Journal des artistes et des amateurs, ou revue pittoresque et musicale* n°14, 1 avril 1832, p. 262.
- "On lit dans l'*Harmonicon*..." [incipit], in: *Revue musicale*, vol. III, 1828, pp. 176-177.
- O[rtigue] J[oseph] d', "Concerts du Conservatoire. Quatrième séance. Symphonie en la. – Ouverture de la *Flûte enchantée*. – Ouverture d'*Euryanthe*. – *Laudi spirituali* du 16^e siècle. – M. Mazas", in: *Gazette musicale de Paris* n°11, 16 mars 1834, pp. 88-89.
- Ortigue J[oseph] d', "Conservatoire. – Second concert", in: *Revue de Paris*, vol. XXVI, 1836, pp. 186-188.
- O[rtigue] J[oseph] d', "Revue musicale. Société des Concerts. – Deuxième séance. – Concert du Théâtre Italien. – Opéra Comique. – *Les Souvenirs de la Fleur*, opéra en un acte de M. Halévy. – Nouveaux quatuors de M. Georges Onslow. – Anniversaires de la mort de Beethoven", in: *La Quotidienne* n°71, 12 mars 1833, pp. [1-2].
- Ortigue J[oseph] d', "Société des concerts. Quatrième séance", in: *La France musicale* n°10, 10 mars 1844, pp. 73-74.

- Poirée Élie, "La Musique en 1884. La Nouvelle école et ses tendances", in: *La Revue générale littéraire, politique et artistique* n°7, 1 avril 1884, pp. 156-161.
- "La première séance de la société des concerts..." [incipit], in: *Gazette des salons, journal de musique, de littérature et de modes*, 1 février 1837, p. 487.
- Prévost Hippolyte, "Revue musicale. Séances de MM. Allard, Dancla, Croisilles et Chevillard", in: *Revue du théâtre* n°3, 10 janvier 1838, pp. 50-52.
- "Publications classiques", in: *Revue musicale* n°3, 19 février 1831, p. 23.
- "Le quatrième concert du Conservatoire..." [incipit], in: *Revue musicale* n°7, 17 mars 1832, p. 54.
- S[c]hœlcher V[ictor], "Salon de 1835. Dernier article", in: *Revue de Paris*, vol. XVII, 1835, pp. 164-194.
- "Sixième concert du Conservatoire", in: *Revue musicale* n°11, 16 avril 1831, pp. 84-86.
- "Société des concerts. 3^e concert", in: *Figaro* n°67, 7 mars 1832, p. 3.
- "Société des concerts. Quatrième concert", in: *Figaro* n°81, 21 mars 1832, p. 3.
- Stœpel François, "Concerts du Conservatoire. Troisième concert", in: *Gazette musicale de Paris* n°9, 2 mars 1834, pp. 72-73.
- "Sur l'état de la musique, particulièrement en Allemagne", in: *Revue du Nord* n°2, février 1837, pp. 267-285.
- X.Y.Z., "Revue musicale", in: *Journal des artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde* n°15, 7 octobre 1838, pp. 215-216.

The Reception and Performance of Ludwig van Beethoven's Instrumental Music in "Ville Lumière" from the late 1820s through the mid-1840s

Abstract

Ludwig van Beethoven emerged as a towering figure in the French press during the first half of the nineteenth century. His "bizarre" music served as an excellent tool for contemporary progressive critics, helping them to form an elite audience and elevate "the musical intelligence of the masses", to show professional musicians the direction which "modern music" should take and to encourage skillful amateurs to dare to perform compositions that may not have been captivating upon first being heard. Readers of the time were thus gradually compelled to accept the "new German school of composition". It was mainly in promoting Beethoven's instrumental music in Ville Lumière that the French press saw a strong argument for portraying the city as the hub of the most sublime and finest European music. The purpose of the present article is to contribute towards musicological studies by depicting a complex picture of assimilating, interpreting, and evaluating Beethoven's music as well as adapting it to French performance conventions. All these points are considered through the lens of the music and non-music press targeting a highly diverse readership during the first half of the nineteenth century. The article is divided into two sections. The first section focuses on the reception of Beethoven's instrumental music by the elite Parisian audience, while the second one discusses the French peculiarities in the performance of Beethoven's music from the late 1820s to the mid-1840s.

Keywords: Ludwig van Beethoven, instrumental music, reception, performance, Paris, late 1820s to mid-1840s, press sources

Recepcja i wykonawstwo muzyki instrumentalnej Ludwiga van Beethovena w Ville Lumière od schyłku lat 20. do połowy lat 40. XIX wieku

Streszczenie

Ludwig van Beethoven jawi się jako wiodąca postać w prasie francuskiej pierwszej połowy XIX wieku. Jego „dziwna” muzyka służyła jako doskonałe narzędzie ówczesnym postępowym krytykom, pomagając im w kształtowaniu elitarniej publiczności i rozwijaniu „muzycznej inteligencji mas”, ukazywaniu profesjonalnym muzykom kierunku, w którym powinna podążać „nowoczesna muzyka”, i zachęcaniu utalentowanych amatorów do wykonywania kompozycji, które mogły nie wydawać się urzekające w pierwszym odbiorze. Czytelnicy tamtych czasów byli więc stopniowo zmuszani do zaakceptowania „nowej niemieckiej szkoły kompozycji”. To głównie w promowaniu instrumentalnej muzyki Beethovena w Ville Lumière prasa francuska dostrzegła silny argument za przedstawieniem tego miasta jako centrum wielce wyrafinowanej i najlepszej muzyki europejskiej. Celem niniejszego artykułu jest dopełnienie muzykologicznej literatury dzięki przedstawieniu złożonego obrazu przyswajania, interpretacji i oceny muzyki Beethovena, a także dostosowania jej do francuskich konwencji wykonawczych. Te zagadnienia są rozpatrywane przez pryzmat prasy muzycznej i niemuzycznej, skierowanej do bardzo zróżnicowanego grona czytelników pierwszej połowy XIX wieku. Artykuł jest podzielony na dwie części. W pierwszej części autorka koncentruje się na odbiorze instrumentalnej muzyki Beethovena przez elitarną paryską publiczność, w drugiej omawia osobliwości francuskiego wykonawstwa muzyki Beethovena od schyłku lat 20. do połowy lat 40. XIX wieku.

Słowa kluczowe: Ludwig van Beethoven, muzyka instrumentalna, recepcja, wykonawstwo, Paryż, schyłek lat 20. do połowy lat 40. XIX wieku, źródła prasowe

Iwona A. Siedlaczek

Szkoła Muzyczna I i II st. im. Tadeusza Szeligowskiego w Lublinie

**TRZY UTWORY NA SKRZYPCE I FORTEPIAN
STANISŁAWA SERWACZYŃSKIEGO (1781–1859)
W KONTEKŚCIE HISTORYCZNYM, ARTYSTYCZNYM
I PEDAGOGICZNYM**

KONTEKST HISTORYCZNY

Stanisław Serwaczyński jest niemal nieobecny w polskiej kulturze muzycznej. Nazwisko tego wybitnego skrzypka, solisty, kameralisty i koncertmistrza orkiestr w Europie Środkowo-Wschodniej kojarzone jest wyłącznie z postacią jego genialnego ucznia Henryka Wieniawskiego (1835–1880). Choć informacji o Serwaczyńskim pozostało niewiele, to jednak wiemy, że był to „człowiek wielkiej prawości, o ujmujących cechach charakteru”¹, jak wspominał Józef Joachim (1831–1907), jeden z jego wybitnych uczniów, obok Gustawa Friemana (1842–1902) i największego z nich – Henryka Wieniawskiego. Czyli był także świetnym pedagogiem, skoro spod jego ręki wyszli tak fenomenalni skrzypkowie. W dodatku uczył ich wszystkich jako początkujących adeptów sztuki wiolinistycznej, a ten okres jest dla przyszłego rozwoju skrzypka niezwykle istotny, a czasem nawet najistotniejszy. Dziś wiemy o tym doskonale, powstało wiele szkół dla początkujących, literatura specjalnie przeznaczona dla tego okresu nauczania, ale za czasów Serwaczyńskiego, choć istniały już tzw. szkoły skrzypcowe², to jednak nie traktowało się młodych instrumentalistów inaczej niż dorosłych i z braku doświadczeń można było zniszczyć ich talent.

¹ J. Kusiak, *Skrzypce od A do Z*, PWM, Kraków 1988, s. 616.

² Najbardziej znana Leopolda Mozarta *Versuch einer gründlichen Violinschule* z 1756 r., później podręcznik napisany dla Konserwatorium Paryskiego. Zob. J. Subel, *Wirtuozo-*

Patrząc z perspektywy historycznej, to jednak właśnie w tym okresie w Polsce narodziło się szkolnictwo muzyczne. Józef Elsner (1769–1854) – z własnego wyboru spolonizowany Ślązak, zorganizował w Warszawie pierwsze polskie Konserwatorium. Jego uczniami byli: Julian Fontana (1810–1860), Józef Stefani (1800–1876) – syn Jana Stefaniego, Tomasz Nidecki (1807–1852), Antoni Orłowski (1811–1867), Oskar Kolberg (1814–1890), Józef Krogulski (1815–1842), wybitny kompozytor Ignacy Feliks Dobrzyński (1807–1867), Edward Wolff (1816–1880) – prywatnie wuj H. Wieniawskiego, i ostatni (*last but...*) w tym gronie Fryderyk Franciszek Chopin (1810–1849) – geniusz pianistyczny i kompozytorski. To doprawdy imponująca lista i świadcząca o tym, że na przełomie wieków XVIII i XIX zaczęła się rodzić polska kultura narodowa. Był to bowiem czas niezwykle przełomu – Oświecenie. Do Polski docierało ono z opóźnieniem i napotykał liczne przeszkody, głównie o charakterze społecznym i ekonomicznym. Ale to w latach 1764–1795, okresie panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego (1732–1798), zaszły ogromne przemiany kulturowe i społeczne, które zostały zauważone przez badaczy jako moment kształtowania się inteligencji polskiej³. Także „zmienia się w dobie klasycyzmu pozycja muzyka zawodowego. Przystaje on być podległym świeckiemu czy kościelnemu mocodawcy, a staje się samodzielnym pracownikiem w służbie społeczeństwa”⁴. Powstały dogodne warunki i zapotrzebowanie na artystów, ludzi sztuki. Tych w tamtym okresie, za chwilę już znikająca z map Europy Rzeczpospolita przyciągała przede wszystkim nowo tworzonymi instytucjami o charakterze kulturalnym i narodowym, jak Konserwatorium czy Teatr Narodowy w Warszawie, a także powstającymi nagminnie towarzystwami, także muzycznymi, finansowanymi częściowo ze środków publicznych i przez darczyńców.

W mniejszych ośrodkach, jak Lublin, gdzie 16 listopada 1790 r. przyszedł na świat Stanisław Serwaczyński, było znacznie mniej możliwości.

stwo skrzypcowe w czasach Karola Kurpińskiego, NIFC, <https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/6723-Karol-Lipinski/artykuly>

³ J. Jedlicki, *Przedmowa*, w: M. Janowski, *Narodziny inteligencji 1750–1831*, Instytut Historii PAN, Warszawa 2008, s. 9. Zob. też J. Fabre, *Stanisław August Poniatowski i Europa wieku światła*, t. 1, przeł. J.M. Kłoczowski, Muzeum Łazienki Królewskie, Warszawa 2022. Autor oddaje sprawiedliwość ostatniemu królowi i rzetelnie ukazuje „barwną przeciętność” Rzeczypospolitej sarmackiej (s. 69), włącznie z brakiem umiejętności czytania połowy szlachty (s. 94), i fakt, że król chciał „ocalić ojczyznę za pomocą Oświecenia” (s. 71 i in.).

⁴ A. Nowak-Romanowicz, *Historia muzyki polskiej*, t. 4: *Klasycyzm [1750–1830]*, Sutkowski Edition, Warszawa 1995, s. 25.

Jednak ojciec Stanisława – Michał Serwaczyński (1764–1847)⁵, urodzony w Warszawie skrzypek i dyrygent, zjechał do Lublina „za pracą”. Tu współtworzył zręby kultury muzycznej miasta, działając początkowo jako koncertmistrz kapeli kolegiackiej św. Michała Archanioła (dziś nieistniejącej), a następnie około 1813 r. jej dyrygent, także nauczyciel uzdolnionej młodzieży i jeden z założycieli Towarzystwa Przyjaciół Muzyki (1816). Tu zmarł 6 lutego 1847 r. i został pochowany na cmentarzu przy ul. Lipowej, obecnie najpiękniejszej nekropolii miasta⁶. Wiadomo, że obydwaj muzycy – ojciec i syn byli czynnymi wolnomularzami. Należeli do loży lubelskiej „Wolność Odzyskana”. Loża ta została otwarta późno, 9 lutego 1811 r., bo wolnomularstwo, także na ziemiach polskich, przeżywało swój rozkwit już w XVIII stuleciu, zwłaszcza za panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego, który był mu przychylny i sam wstąpił w 1777 r. do loży „Karl zu drei Helmen” w Warszawie, gdzie otrzymał VII – najwyższy w polskich lożach stopień wtajemniczenia Kawalera Różanego Krzyża⁷. Michał Serwaczyński i Ludwik Romm (1783–1838)⁸ byli w tej loży aż do jej zamknięcia w 1822 r. Braćmi Harmonii (tak wolnomularze nazywali muzyków)⁹ i kierowali wszystkimi innymi muzykami. Obydwaj byli szanowani i cenieni, skoro zachował się skierowany do nich fragment anonimowego wiersza recytowanego (lub z muzyką, ale tego nie wiemy), w którym autor mówi: „Wolny Mularz bez zawiści, gdy obowiązki wyznaje, serc i dusz Władcy, Artyści! Wam tkliwą wdzięczność oddaje. Że z Wami Warsztat wspaniały Mularskiej dosięga chwały!”¹⁰ W roku 1820 Michał Serwaczyń-

⁵ L. Gawroński, *Michał Serwaczyński*, hasło w: *Słownik biograficzny miasta Lublina*, t. 2, red. A.A. Witusik [i in.], Wydawnictwo UMCS, Lublin 1996, s. 260–261.

⁶ *Ibidem*.

⁷ S. Małachowski-Łempicki, *Wykaz polskich loż wolnomularskich oraz ich członków w latach 1738–1821 poprzedzony zarysem historii wolnomularstwa polskiego i ustroju Wielkiego Wschodu Narodowego Polskiego*, Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1929, s. 8. Król występował w loży pod imieniem *Eques Salsinatus* i *Salsinatus Magnus*. Autor pisze tam, że „Król popiera czynnie wolnomularstwo, darowując Wielkiemu Wschodowi dom «pod Rydzyną» (...), wspiera również wolnomularstwo pieniężnie”.

⁸ Urodzony w Czechach altowiolista, pianista, kompozytor, dyrygent i pedagog, do szkół uczęszczał już w Chełmie, a od 1812 r. z rodziną w Lublinie. W latach 1825–1831 nauczyciel śpiewu i gry instrumentalnej w gimnazjum lubelskim, organizował co tydzień u siebie w mieszkaniu cieszące się uznaniem wieczory muzyczne, L. Gawroński, *Ludwik Romm*, hasło w: *Słownik biograficzny miasta Lublina...*, t. 2, s. 239–240.

⁹ Obydwaj figurują w tym samym spisie – tablicy lożowej, S. Małachowski-Łempicki, *Wolne Mularstwo w Lubelszczyźnie 1811–1822*, Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Lublinie, Lublin 1933, s. 19.

¹⁰ *Ibidem*, s. 22.

ski widnieje na tablicy lożowej jako zastępca Jałmużnika, bo miał już wtedy IV stopień wtajemniczenia – Kawalera Wybranego i mógł otrzymać wysoką godność w loży¹¹. Także wówczas został członkiem honorowym drugiej lubelskiej loży „Świątynia Równości”, która rozpoczęła działalność 26 maja 1816 r., a jako wolnomularz z wyższym stopniem lożowym, bywał też na spotkaniach lubelskiej loży tzw. kapitulanej „Prawdziwa Jedność”, która pracowała w stopniu IV (jaki miał Michał Serwaczyński) i stopniu V. Dnia 12 marca 1816 r. loża „Wolność Odzyskana” wydała do mieszkańców Lublina odezwę, pod którą widnieją nazwiska Michała Serwaczyńskiego i Ludwika Romma. Odezwa anonsowała utworzenie Towarzystwa Przyjaciół Muzyki i zachęcała społeczność do „drobnych składek miesięcznych i powszechnej pomocy amatorów” na rzecz Towarzystwa¹². Z inicjatywy lubelskich loż powstały wtedy także Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Towarzystwo Rolnicze i Towarzystwo Dobroczynności, a badacz, którego tu cytuję, stwierdza, że „życie umysłowe i kulturalne Lublina, które było w zupełnym zaniku od końca wieku XVIII, obudzili w pierwszej ćwierci wieku XIX właśnie masoni. Śmiało można powiedzieć, że gdyby nie oni, nie powstałyby w grodzie nad Bystrzycą towarzystwa”¹³.

To Michał wprowadził syna do masonerii. Choć nie wiemy, kiedy dokładnie Stanisław został afiliowany w loży „Wolność Odzyskana”, ale znajduje się na tablicy lożowej z 1820 r. w stopniu I, czyli Ucznia¹⁴. Ponieważ zgodnie z ukazem carskim, który egzekwował w Rozporządzeniu z 25 września 1821 r. Księżę Namieśnik Józef Zajączek, loża lubelska przestała działać z dniem 12 października 1821 r.¹⁵, Stanisław Serwaczyński nie miał szans dostąpić wyższych stopni lożowych, na które z pewnością zasługiwał, bo Bracia Wolnomularze określali go jako „znakomitego skrzypka” i bardzo cenili jego koncerty, które dawał dla braci lożowych i mieszkańców miasta¹⁶.

Te informacje podaję tutaj nie tylko dlatego, że są historycznie ważne i cenne, ale także dlatego, że pozwalają na dookreślenie środowiska, z którego wywodził się świetny skrzypek. Ojciec znakomicie przygotował go do zawodu muzyka, a nawet kariery wirtuoza, bo za takiego uchodził w swoim czasie Stanisław, początkowo sam ucząc go gry na skrzypkach

¹¹ S. Małachowski-Lempicki, *Wykaz polskich loż wolnomularskich...*, s. 190.

¹² S. Małachowski-Lempicki, *Wolne Mularstwo w Lubelszczyźnie...*, s. 109.

¹³ *Ibidem*, s. 133.

¹⁴ *Ibidem*, s. 43.

¹⁵ *Ibidem*, s. 50.

¹⁶ *Ibidem*, s. 43.

i teorii, a potem wysyłając do szkoły w Bukareszcie i prawdopodobnie na studia do Wiednia¹⁷. Przynależność wolnomularska Michała świadczy jednak także o tym, że był to umysł otwarty na ideały masońskie, które w Polsce stały się swoistą forpocztą idei Oświecenia. To dzięki światłom masońskim, jak je określano, czyli wolności, równości i braterstwu, a także kultywowaniu przez wolnomularzy cnót patriotyzmu, powagi, milczenia, dobroczynności, żeby wymienić kilka najważniejszych, ludzie należący do łóż stawali się elitą kulturalną formującego się dopiero narodu i społeczeństwa polskiego¹⁸. Nie jest więc rzeczą bezzasadną twierdzenie, że Stanisław Serwaczyński dorastał w domu z ambicjami kulturalnymi i został w nim bardzo dobrze uformowany nie tylko jako muzyk, ale również człowiek, skoro zapamiętano go jako „wyjątkowej prawości, o ujmujących cechach charakteru”¹⁹. Że takim pozostał do końca życia, świadczy wydatnie również jego testament, w którym swój majątek zapisał założonemu przez wolnomularzy Towarzystwu Dobroczynności w Lublinie²⁰.

Warto podkreślić, że już z tych kilku zachowanych wiadomości o skrzypku możemy wnioskować, że był przedstawicielem elity kulturalnej i moralnej tamtego czasu. Przedstawicielem pierwszego w historii okresu, który utrwałał świadomość narodową wśród szerokiej rzeszy mieszkańców Rzeczypospolitej. Wprowadzone za czasów stanisławowskich odniesienia do muzyki ludowej, wykorzystywane przez kompozytorów, wtedy w większości masonów²¹, były świadomą realizacją postulatu

¹⁷ B. Chmara-Żaczekiewicz, *Stanisław Serwaczyński*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 9, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 2007, s. 232.

¹⁸ Naród jako „trwała wspólnota ludzi utworzona historycznie, powstała na gruncie wspólnoty losów historycznych, kultury, języka, terytorium i życia ekonomicznego przejawiająca się w świadomości narodowej jej członków”, *Słownik języka polskiego*, t. II, red. H. Szkiłdź [i in.], PWN, Warszawa 1979, s. 285, społeczeństwo jako „ogół ludzi pozostających we wzajemnych stosunkach, wynikających z ich udziału w procesach produkcyjnych i w życiu kulturalnym”, *Słownik języka polskiego*, t. III, red. H. Szkiłdź [i in.], PWN, Warszawa 1981, s. 295.

¹⁹ Cyt. wcześniej zdanie J. Joachima, zob. przyp. 1. Warto tu przypomnieć, że Shinichi Suzuki (1898–1998), który był nie tylko wybitnym pedagogiem i metodykiem gry na skrzypcach, ale i filozofem pedagogiki, twierdził, że młody człowiek „dzięki grze na skrzypcach stanie się szlachetnym człowiekiem” i „aby osiągnąć taką maestrię i muzykalność, trzeba mieć niezwykle szlachetny umysł”, Sh. Suzuki, *Karmieni miłością. Podstawy kształcenia talentu*, Centrum Rozwoju Talentu Metodą Suzuki, Warszawa 2010, s. 23 i 43.

²⁰ B. Chmara-Żaczekiewicz, *op. cit.*, s. 233.

²¹ J. Elsner, K. Kurpiński, Jan Stefani, J.D. Holland, A. Weynert – najwybitniejsi artyści, pedagodzy i kompozytorzy przelomu XVIII i XIX w. – byli wolnomularzami, o czym pisałam ostatnio w artykule *Muzyka masońska w Polsce przelomu XVIII i XIX w.*

zarówno masonskiego, jak i oświeceniowego, głoszonego przez samego króla Stanisława A. Poniatowskiego, kształcenia i formowania społeczeństwa ziem Rzeczypospolitej w naród, który obejmie wszystkie warstwy społeczne, a nie tylko szlachtę, czyli Rzeczpospolitą Sarmatów²². W takim kontekście powstały też tytułowe *Trzy utwory* Serwaczyńskiego. I jest to kontekst bardzo istotny, bo wskazuje przynajmniej na niektóre motywy i założenia ideowe kompozytora.

SERWACZYŃSKI - KOMPOZYTOR. KONTEKST ARTYSTYCZNY

Serwaczyński nie komponował zbyt wiele, ponieważ utrzymywał się z gry na skrzypcach, stąd jego życie zostało podporządkowane miejscom, w których akurat miał szansę działać jako instrumentalista czy kameralista. Nie miał tyle czasu ani dogodnego pola działania (często w podróży) na komponowanie. Wiemy, że koncertował i pracował jako kameralista i/lub koncertmistrz orkiestr w takich miastach, jak: Lublin, Lwów, Warszawa, Kraków, Wenecja, austriackie Graz, Klagenfurt i Wiedeń, Buda i Peszt, Josephstadt (dziś Czechy), Koszyce na Słowacji, Kijów, słoweńska Lubljana, Gorycja (wtedy pod rządami Habsburgów, dziś Włochy, a sama nazwa słoweńska!). Koncertował tam, gdzie akurat znalazł się z jakiegoś powodu, czyli na przykład w 1858 r. w Brodach i Truskawcu (dziś Ukraina), bo przebywał tam na kuracji²³.

Możemy się tylko domyślać, że zarówno Michał, jak i Stanisław mogli układać jakąś muzykę (prawie zawsze do poezji masonskiej) na potrzeby lożowe, bo było na nią ogromne zapotrzebowanie w każdej loży, ale utwory takie, niestety, prawie nigdy niedrukowane, w ich przypadku nie zachowały się do naszych czasów²⁴. Jako mason-muzyk Michał miał z pewnością kontakty z innymi muzykami, zapewne Elsnerem, który był

w kontekście filozofii masonskiej, zgłoszonym do Materiałów z 52. Konferencji Muzykologicznej ZKP „Muzyka polska. Tradycja i współczesność”, Rzeszów–Strzyżów, 7–9 września 2023 r.

²² Por. J. Fabre, *op. cit.*, s. 82 i 204, skąd sarmackie początki Rzeczypospolitej; J.J. Jabłonowski, *L'Empire des Sarmates, aujourd'hui Royaume de Pologne*, Halle 1742; także K. Janicki, *Warcholstwo. Prawdziwa historia polskiej szlachty*, Poznań 2023, s. 49 i in.

²³ B. Chmara-Żaczekiewicz, *op. cit.*, s. 233.

²⁴ Zachowały się pieśni wolnomularskie J. Elsnera i kilku innych kompozytorów, tylko dlatego, że Elsner je zebrał i wydał. Zob. I. Jeleń-Siedlaczek, *Portrety muzyczne w śpiewniku Muzyka do pieśni wolnomularskich Józefa Elsnera (1769–1854)*, w: *Filozofia portretu*, red. A. Nowicki, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1992.

członkiem honorowym lubelskiej loży „Świątynia Równości”²⁵, znano więc tutaj i wykonywano jego śpiewy masonskie²⁶. Kiedy Stanisław został koncertmistrzem orkiestry Teatru Narodowego w Warszawie w 1822 r., poznał osobiście zarówno Elsnera, jak i Kurpińskiego i Bogusławskiego. Ale wyjeżdżał przecież na koncerty do Warszawy już wcześniej, w roku 1816 z listem polecającym od ojca do znajomego masona Klemensa Urmowskiego (1780–1827)²⁷. Takich znajomych i przyjaciół ofiarowała Serwaczyńskiemu-ojcu przynależność wolnomularska, a skorzystał z niej z wszelką pewnością utalentowany syn.

Stanisław rozpoczął działalność kompozytorską od dwóch komediooper²⁸ *Tadeusz Chwalibóg*²⁹ i *Stryjowie i stryjenki*³⁰, obydwie do libretta Ludwika A. Dmuszewskiego (1777–1847). W warszawskich premierach główne role grał sam Dmuszewski, który też adaptował te sztuki z francuskich pierwowzorów i przełożył na polskie realia, dając „mówiące” nazwi-

²⁵ S. Małachowski-Łempicki, *Józef Elsner jako wolnomularz*, „Kwartalnik Muzyczny” 1929, nr 5, s. 67.

²⁶ S. Małachowski-Łempicki, *Wolne Mularstwo w Lubelszczyźnie...*, s. 79–80.

²⁷ To postać fascynująca, znakomity prawnik z wykształcenia, bibliofil, który część swoich ogromnych zbiorów, ok. 2 tys. woluminów, podarował w 1810 r. Towarzystwu Warszawskiemu Przyjaciół Nauk. S. Małachowski-Łempicki, *Wykaz polskich łóż wolnomularskich...*, s. 214 podaje, że miał stopień III Mistrza, był w 1813 r. sekretarzem, a w latach 1814–1815 Mistrzem katedry loży lubelskiej „Wolność odzyskana”, członkiem honorowym warszawskiej loży „Kazimierz Wielki” w latach 1819–1820 i Mówcą języka narodowego przy Wielkim Wschodzie Narodowym Polski. Loża „Kazimierz Wielki” była założona przez członków innej loży warszawskiej „Świątynia Isis”, do której należał m.in. J. Elsner, *ibidem*, s. 86. Informacja o liście polecającym E. Orman, *Stanisław Serwaczyński*, hasło w: *Polski słownik biograficzny*, t. 36, red. H. Markiewicz, Instytut Historii PAN, Warszawa 1995–1996 <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/stanislaw-serwaczynski> (dostęp: 20.10.2023).

²⁸ „Wyłącznie polska nazwa gatunkowa oznaczająca komedię lub farsę, w których partie mówione przeplatają się z muzyką, piosenkami i tańcami. Forma teatralna popularna od początku XIX w., choć pierwsze użycie terminu spotkać można w didaskaliach sztuki Jana Baudouina de Courtenay *Wieszczka Urzella*, komedii w 4 aktach przeplatanej ariami (1783)”, D. Ratajczakowa, *Komedioopera*, hasło w: *Encyklopedia teatru polskiego*, 2016, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/96/komedioopera#>

²⁹ Komedioopera w 1 akcie, według sztuki J.M. Barouillet i J.G.A. Cuvelier de Trye, *L'Officier cosaque* wystawiona 1 października 1813 r. w Warszawie, co podaje sam L.A. Dmuszewski, *Dzieła dramatyczne*, t. 1, red. W.B. Korn, A. Pilichowski, Wrocław–Kalisz 1821, s. 45, <https://polona.pl/preview/9a29dc78-e4b7-475e-ab10-728ba13c5302> (dostęp: 15.11.2023); B. Chmara-Żaczekiewicz, *op. cit.*, s. 233 podaje, że została wystawiona we Lwowie 15 czerwca 1817 r., ale nie po raz pierwszy.

³⁰ Komedioopera w 1 akcie, napisana w Paryżu w 1811 r., w tymże roku grana pierwszy raz w Warszawie, podaje L.A. Dmuszewski, *Dzieła dramatyczne*, t. 2, red. W. B. Korn, A. Pilichowski, Wrocław–Kalisz 1821, s. 159.

ska swoim bohaterom³¹. Dmuszewski był prominentnym wolnomularzem, znakomicie zadomowionym w związku³². Do 1813 r. Teatrem Narodowym kierował Wojciech Bogusławski (1757–1829) – także mason³³. Zapewne to znajomości ojca z wolnomularzami spowodowały, że zarekomendował im swego utalentowanego syna jako kompozytora. Stanisław miał wtedy dopiero 23 lata i nie był jeszcze znany, więc to zamówienie nie mogło być przypadkiem. Muzyka Serwaczyńskiego nie zachowała się, ale z tekstu Dmuszewskiego wynika, że w *Tadeuszu Chwalibogu* było sześć śpiewów³⁴. Mogły być jeszcze wstawki czysto instrumentalne, jak uwertura, antrakty i zakończenie, ale nic o tym nie wiemy. Niektóre teksty śpiewów, jak choćby ten Michała Kuleszy: „Zmieniła się postać świata/ Zmienił się porządek szyk/ Szczęście tak prędko ulata/ Jak ten dymek, pyk! pyk! pyk!”, sugerują ze względu na rytmiczność, że muzyka mogła przybrać kształt poloneza, a wiemy też, że „śpiewkę tę w całym kraju powtarzano”³⁵, czyli stała się popularna, a zwykle popularność daje tekstom – muzyka. Serwaczyński zapewne już w tamtym okresie znał opery Elsnera i Kurpińskiego, które wtedy przykuwały uwagę publiczności. Pewnie stały się też one jakimś wzorem dla początkującego kompozytora teatralnego. Kiedy potem w 1817 r. był Dyrektorem Muzyki w Teatrze lwowskim, z całą pewnością wystawiano tam pod jego kierunkiem te opery³⁶. Były

³¹ Nie tylko Chwalibóg, ale i Bogacki, Nowiniarski, Odważnicki czy Oszczędnicki.

³² Ludwik Adam Dmuszewski (1777–1847) – aktor, reżyser teatralny, dyrektor Teatru Narodowego, dramaturg, dziennikarz, historyk teatru i wydawca. Istotna postać dawnej Warszawy, był bardzo aktywnym wolnomularzem, należał do kilku łódz warszawskich i jako artysta dramatyczny i poeta był też Dyrektorem Harmonii Wielkiego Wschodu Polski, S. Małachowski-Łempicki, *Wykaz polskich łódz wolnomularskich...*, s. 82.

³³ W. Bogusławski był propagatorem wolnomularskich idei oświecenia jako autor sztuk i pisarz, aktor i dyrektor teatrów, tworzył podwaliny polskiego teatru narodowego, był czynnym członkiem masonerii. W 1784 r. został inicjowany w loży „Świątynia Mądrości” na Wschodzie Poznania i otrzymał stopień Mistrza, należał też do warszawskiej loży „Zum Goldenen Leuchter”, L. Hass, *Wolnomularstwo w Europie środkowo-wschodniej w XVIII i XIX wieku*, Ossolineum, Wrocław 1982, s. 175 i L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej. Pierwsze stulecie wolnomularstwa w Warszawie (1721–1821)*, PIW, Warszawa 1980, s. 280.

³⁴ 1. *Piosnka Michała*, Scena I, s. 47–48; 2. *Piosnka Katarzyny*, Scena III, s. 56–57; 3. *Śpiewka Tadeusza*, Scena VIII, s. 74; 4. *Dwuśpiew Katarzyny i Tadeusza*, Scena XI, s. 81–82; *Śpiew Dobrogosta i Tadeusza*, Scena XII, s. 85–86; *Śpiewka Dobrogosta, Katarzyny, Michała i Tadeusza*, Scena XIV i ostatnia, s. 95–96.

³⁵ Co podaje K.W. Wójcicki, *Roczniki Teatru Narodowego z czasów Księztwa Warszawskiego*, s. 91, całość s. 83–96, https://bcpw.bg.pw.edu.pl/Content/5828/PDF/04bw1864_t2_roczniki.pdf (dostęp: 15.11.2023).

³⁶ Choćby nadal bardzo popularną *Iskahar, król Guaxary* do libretta W. Bogusławskiego, a także samego *Tadeusza Chwaliboga*, *Rocznik teatru Polskiego we Lwowie*

one pierwszorzędnymi przykładami, jak należy tworzyć opery narodowe. Serwaczyński nie otrzymał aż takiego zadania, ale prawdopodobnie wykorzystywał materiał, jaki był wtedy najbardziej popularny i wręcz konieczny, czyli bazujący na melo-rytmice polskich tańców ludowych, które potem Romantyzm wyniósł do rangi narodowych.

W drugiej sztuce, *Stryjowie i stryjenki*, znów po przejrzeniu libretta możemy się zorientować, że śpiewów było nawet więcej, bo osiem³⁷. Tutaj też z didaskaliów librecisty orientujemy się, że Serwaczyński miał określone zadania muzyczne, na przykład *Piosneczka Oszczędnickiego* w Scenie VIII została zaopatrzona adnotacją „Cavatina a la molinara z towarzyszeniem skrzypiec”, z czego możemy wnosić, że Serwaczyński miał akompaniować na skrzypcach w stylu Giovanniego Paisiella modnej wówczas opery z 1788 r. *L'amor contrastato, ossia La molinara*. Dalej autor informuje, że skrzypek ma grać długą fermatę po pierwszej strofie, a potem „returnellę” na skrzypcach po drugiej strofie³⁸. Nie wiemy, czy Dmuszewski pod pojęciem „returnelli” umieścił lekką piosenkę pochodzenia kalabryjskiego, czy tylko zwykłą powtórkę, ale zważywszy na kontekst opery Paisiella i wpływów włoskich na kompozytorów polskich, można tak założyć. Wpływy te są widoczne jeszcze u Stanisława Moniuszki, który skomponował pieśń *Pellegrina rondinella* do słów swego włoskiego przyjaciela, śpiewaka i aktora, odtwórcy Jontka w pierwszej wersji *Halki* tzw. wileńskiej – Józefa Achillesa Bonoldiego (1821–1871), w której, jak w piosence kalabryjskiej, jaskółka jest emisariuszką słów miłości.

Świadomość, że na twórcach kultury spoczywa wielki obowiązek nie tylko rozwijania i udoskonalania dzieła poprzedników, ale także sprecyzowania w muzyce pojęcia kultury i muzyki narodowej, mieli tacy wolnomularze, jak Jan Dawid Holland, Jan Stefani, Karol Kurpiński, Józef Elsner i Wojciech Bogusławski, którzy wprowadzili do polskiej kultury muzycznej pojęcie opery narodowej i takie dzieła tworzyli. Jeśli spojrzeć na niewielką twórczość Serwaczyńskiego, która się zachowała, to w pełni przystaje ona do ideałów zaproponowanych przez wyżej wymienionych

1817/1818, Drukarnia Józefa Schnaydera, Lwów 1817/1818, <https://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=34171> (dostęp: 15.11.2023).

³⁷ 1. *Piosnka Fiutyńskiego*, Scena VI, s. 176–177; 2. *Piosneczka Oszczędnickiego*, Scena VIII, s. 185–186; 3. *Śpiewka Oszczędnickiego o Muzyce*, Scena VIII, s. 188–189; 4. *Śpiew bardzo prędko Nowinkarskiego*, Scena XI, s. 193–194; 5. *Śpiew dalszy Nowinkarskiego*, Scena XI, s. 194–195 i 195–196; 6. *Polonez Odważnickiego* (znany pod nazwiskiem Kościuszki), Scena XIV, s. 201; 7. *Śpiewka Odważnickiego*, Scena XIV, s. 203–204; 8. *Vočwille Emilii i Anzelma, Dobrogostowej i Dobrogosta*, Scena XV i ostatnia, s. 211–212.

³⁸ L.A. Dmuszewski, *Dzieła dramatyczne...*, t. 2, s. 188–189.

twórców. A były to: czerpanie z muzyki ludowej rytmów i tematów, rys zaangażowania społecznego w operze. Libretta oper pokazywały na scenie dotąd niebywałe postaci chłopów (kmiotkami wtedy nazywanych) i ich problemy, czyli ubóstwo, wykorzystywanie pańszczyźniane i niewolnicze traktowanie, a także wykpiwały śmieszności i przywary szlachty, wskazując na nieuctwo, ograniczenie horyzontów i zacofanie umysłowe tej grupy.

TRZY UTWORY NA SKRZYPCE I FORTEPIAN

Włączając się w nurt polskiej komediooper, Serwaczyński dał się zapewne poznać jako wystarczająco dobry, by taką muzykę komponować. Jednak zaraz potem szukał innego miejsca dla siebie i zasłynął we wschodniej Europie jako wirtuoz. *Trzy utwory* na skrzypce są przede wszystkim wyrazem jego własnej sztuki wiolinistycznej. Nie wiadomo, kiedy zostały skomponowane, ale wydano je w dziesięcioleciu 1844–1855. Fakt, że współcześnie zostały zredagowane i wydane dopiero w roku 2016³⁹, świadczy, że długo musiały czekać na zauważenie. Wszystkie trzy można było od pewnego czasu znaleźć w XIX-wiecznych wydaniach na stronie *International Music Score Library Project* i z tych wydań także korzystam, ponieważ mają bardzo interesujące karty tytułowe: – *Kołomyjka. Fantaisie brillante sur un national russe* op. 10⁴⁰, wydana u F. Hofmeistera w Lipsku po 1844 r. Na okładce dwie pieczęci: *Joseph Joachim Nachlass* i *Berlin Staatliche Akademische Hochschule für Musik*, co świadczy o tym, że nuty były własnością ucznia Serwaczyńskiego, które przekazał, albo zostały przekazane przez jego spadkobierców uczelni, na której był profesorem. Jeśli otrzymał te nuty od swego mistrza lub kupił je i zachował, świadczy to o szacunku do autora i pamięci o nim jako nauczycielu. Na okładce znajduje się też adnotacja: *Lublin chez Streibel*, co oznacza, że w kolportażu nut na Polskę mógł brać udział lubelski księgarz Stanisław Samuel Streibel⁴¹. W tym wydaniu widnieje dedykacja: *composeé et dedié a son Excellence Monsieur d'Albertow, General Major, Gouverner civil du Gourmenement de Lu-*

³⁹ W serii „Polska Muzyka Skrzypcowa”, vol. 26, Wydawnictwo Eufonium, Gdynia 2016, w redakcji Zbigniewa Pilcha – wybitnego skrzypka krakowskiego zajmującego się przede wszystkim muzyką barokową, a tym razem występującego w roli redagującego kompozycje z wczesnych lat XIX w.

⁴⁰ [https://imslp.org/wiki/Ko%C5%82omeika%2C_Op.10_\(Serwaczy%C5%84ski%2C_Stanis%C5%82aw\)](https://imslp.org/wiki/Ko%C5%82omeika%2C_Op.10_(Serwaczy%C5%84ski%2C_Stanis%C5%82aw)) (dostęp: 20.10.2023).

⁴¹ Zmarł w 1878 r., kupiec, księgarz, M. Adrianek, *Stanisław Samuel Streibel*, hasło w: *Słownik biograficzny miasta Lublina...*, t. 2, s. 291–293.

blin, Grand Cordon et Chevalier de plusieurs Ordres etc. Utytułowanym bohaterem dedykacji był Mark Egorovich Albertov – rosyjski dowódca wojskowy, generał dywizji, będący w latach 1838–1851 Gubernatorem Lubelskim⁴², o którym można się też dowiedzieć, że tłumił powstanie listopadowe⁴³.

- *Morceau de salon*⁴⁴ bez opusu, Warsaw: H. Hirszel, n.d. (ca. 1855), dedykacja: *composeé et dedié a Monsieur Adolf de Rakowski*. Adolf Rakowski h. Trzywdar (1836–1894) to bogaty ziemianin, członek Towarzystwa Rolniczego w Królestwie Polskim⁴⁵.
- *Morceau de Salon en style de Mazurek*⁴⁶ bez opusu, wydany: Warszawa Fleck & Co ok. 1854 r. Dedykacja: Konstanty Goniewski herbu Glaubicz (1820–1886) – polski pisarz, dramaturg i świetny tłumacz, właściciel ziemski.

Karty tytułowe starych wydań są o wiele ciekawsze historycznie niż publikacji współczesnych, pozbawionych dedykacji, pieczęci własności i tych wszystkich atrybutów, które tak naprawdę pokazują „życie po śmierci”⁴⁷ dzieła, jeśli otrzymało ono tę możliwość, że zostało wydane i, w dodatku, przechowywane z pietyzmem przez kogoś, dotrwało do naszych czasów. Dedykacje w przypadku utworów Serwaczyńskiego są bardzo istotne, pokazują, że miał szerokie kontakty i że funkcjonował wśród elity tamtego czasu. Dwie dedykacje są skierowane do szlachciców herbowych, właścicieli ziemskich. Jeden z nich – Konstanty Goniewski miał duże zasługi kulturalne, był pisarzem, a także tłumaczem, który spolszczył m.in. *Dzieła dramatyczne* Fryderyka Schillera. Sam był autorem dramatów i poezji⁴⁸. Zwłaszcza zauważona już wcześniej pieczęć własności Józefa

⁴² <https://www.sejm-wielki.pl/urzednicykp.php> (dostęp: 10.11.2013).

⁴³ Por. Wikiwand <https://short-url.at/ZorRJ> (dostęp: 10.11.2013).

⁴⁴ [https://imslp.org/wiki/Morceau_de_salon_\(Serwaczy%C5%84ski%2C_Stanis%C5%82aw\)](https://imslp.org/wiki/Morceau_de_salon_(Serwaczy%C5%84ski%2C_Stanis%C5%82aw)) (dostęp: 20.10.2023).

⁴⁵ <https://www.sejm-wielki.pl/b/8.500.77> (dostęp: 10.11.2023).

⁴⁶ [https://imslp.org/wiki/Morceau_de_salon_en_style_de_mazurek_\(Serwaczy%C5%84ski%2C_Stanis%C5%82aw\)](https://imslp.org/wiki/Morceau_de_salon_en_style_de_mazurek_(Serwaczy%C5%84ski%2C_Stanis%C5%82aw)) (dostęp: 20.10.2023).

⁴⁷ „Trzecie pole, albo życie filozofa po śmierci”, jak nazwał to, czym staje się dzieło po śmierci jego twórcy filozof i badacz „nieśmiertelności w rzeczach”, zob. rozdział *O formach obecności człowieka w kulturze*, w: A. Nowicki, *Spotkania w rzeczach*, PWN, Warszawa 1991, s. 22–29.

⁴⁸ Bibliografia Estreicher, Bibliografia XIX wieku, <https://www.estreicher.uj.edu.pl/xixwieku/baza/szukaj/>, jego dzieła i tłumaczone przez niego dramaty F. Schillera można znaleźć na stronie <https://polona.pl/sets?searchCategory=objectSets&page=0&size=24&sort=RELEVANCE&searchLike=Goniewski%20Konstanty©right=false> (dostęp: 10.11.2023).

Joachima – ucznia Serwaczyńskiego, potwierdza dobrą pamięć, jaką miał u swoich wielkich uczniów.

Jedynie dedykacja do *Kołomyjki* może budzić niepokój. Ze skąpych informacji biograficznych bowiem wynika, że adresat dedykacji to generał Mark Albertov, który był wiernym poddanym rosyjskim biorącym udział w tłumieniu powstania listopadowego, stąd pewnie order i wysokie urzędy, które otrzymał, stąd i urząd Gubernatora Guberni Lubelskiej w latach 1837–1851⁴⁹. Jednakże należy tu zrozumieć artystę, który chciał mieć możliwość spokojnego podróżowania i potrzebował do tego urzędniczych pieczęci. Nie wiemy także, czy generał nie był melomanem, a może i skrzypkiem-amatorem, co wtedy wcale nie należało do rzadkości. Warto jednak zajrzeć do wnętrza partytur, aby przekonać się, co naprawdę kryją.

– *Kołomyjka*, tonacja *d-moll*, metrum 2/4, 198 taktów; t. 1–16 to *Introduction*, która kończy się modulacją do tonacji *a-moll*; *Temat Kołomyjki. Allegretto* (t. 17–42), w tonacji *a-moll*. *Temat* ten jest zbudowany z dwóch członów, które ze względu na ich charakter dla potrzeb tej analizy określam jako: I „żydowski” i II „czardaszowy”. Utwór składa się z trzech odsłon tego *Tematu*, który Serwaczyński mógł słyszeć we Lwowie. *Kołomyjka* nie jest żadnym „narodowym rosyjskim motywem”, jak kompozytor albo jego wydawcy umieścili w podtytule XIX-wiecznego wydania. Grając po raz pierwszy ten temat, wysłyszałam w nim przede wszystkim elementy żydowskiego tańca. *Kołomyjka* jest niezwykle żywiołowym tańcem huculskim, ale chcąc oddać cześć rosyjskiemu generałowi, Serwaczyński wybrał znany sobie temat, który – jak sądzę – „wpadł mu w ucho” podczas licznych podróży na wschód i na ten temat skomponował fantazję. Fantazja to „nowy rodzaj swobodnej stylizacji utworu tanecznego”, jak napisali o *Kamarinskiej. Fantazji na tematy dwóch rosyjskich pieśni* Michaiła Glinki z 1848 r. państwo Chomińscy⁵⁰. Niezwykle jest tutaj fakt, że Serwaczyński wybrał taką „nową” formę dla tego wirtuozowskiego utworu wcześniej niż Glinka, mając za podstawę podobnie taneczny motyw – *kołomyjki*. I choć w tytule rozdziału Chomiń-

⁴⁹ „Lublin pierwotnie, w 1795 r. znalazł się w terenach przyłączonych do Monarchii Habsburskiej. Pozostawał w niej do 1809 r., kiedy to w wyniku wojny Napoleona z Austrią został włączony do Księstwa Warszawskiego, a potem, po klęsce Napoleona, do Królestwa Polskiego powiązanego z Cesarstwem Rosyjskim (1815). W 1837, już po ograniczeniu autonomii Królestwa Polskiego, Lublin stał się stolicą guberni (wcześniej był stolicą dawnego województwa)”, M. Filipowicz, *Lublin w okresie rozbiorów*, 2021, <https://teatrnn.pl/brama-do-wiedzy/czy-lublin-w-okresie-rozbiorow-byl-wylacznie-podpanowaniem-rosyjskim/> (dostęp: 10.11.2023).

⁵⁰ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Teoria formy. Mate formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983, s. 253.

szych kołomyjka istnieje, nie ma o niej ani słowa jako stylizacji tańca ludowego w muzyce klasycznej. Może nie znali żadnego przykładu, skoro pisali: „kompozytorzy rosyjscy i ukraińscy nie pozostawili tak obszernych zbiorów stylizowanych tańców swoich narodów, jak to uczynił Chopin”⁵¹. A jednak okazuje się, że polski kompozytor preromantyczny zainteresował się takim tematem i ujął go w muzyczną formę zupełnie nowej fantazji.

Ponieważ wielka księga form muzycznych nic nie mówi o kołomyjce, a definicje słownikowe są według mnie niepełne, więc podaję tutaj świetny, antropologiczny opis do książki, która jest powieścią, ale istotę swoją zawdzięcza kołomyjce. Tylko bowiem ten opis ujmuje wszystko, co wyraźnie słychać w utworze Serwaczyńskiego:

Kołomyjka była grana, śpiewana i tańczona na huculskich weseliskach i rodzinnych biesiadach nie tylko przez kapele ludowe i klezmerskie, ale i profesjonalnych muzyków. Są w niej elementy żydowskich tańców ze starożytnej Palestyny, hiszpańskiego flamenco, węgierskich czardaszy, a przywieziona na cygańskich wozach w dorzecze Prutu i Czeremoszu, wzięła nazwę od stolicy Pokucia i Huculszczyzny. Dziwna to muzyka, a najważniejsza jest „dusza” tej porywającej melodii. Można ją wyrazić najbardziej intymne uczucia: radości, smutki, nostalgię, tragedię, a przede wszystkim miłość. Tańczy się kołomyjkę „do upadłego”, coraz szybciej i szybciej – bywało, że tancerka mdlała przy ostatnich taktach. Muzyka ta sprawia wrażenie nieładu i improwizacji⁵².

Kołomyjka Serwaczyńskiego nie jest miniaturą, nie sprowadza się do uładowanej (choć często przecież wyrafinowanej) formy ABA, ale ma właśnie taki charakter improwizacji, nieokiełznania. Jako łączniki trzech odsłon *Tematu* Serwaczyński zastosował motyw hejnałowy w *A-dur* (t. 61–68), który jeden raz zamienia na flažolety – swoiste echo, a i zatrzymanie ruchu, które daje płaszczyznę do powrotu *Tematu* w drugiej odsłonie. Pierwsza, „żydowska” część *Tematu*, jest tu powtórzona w całości (t. 75–100), ale część „czardaszowa” poprzedzona została identycznym (jak w t. 40–42) krótkim łącznikiem fortepianowym, modulującym przez *D-dur* do tonacji *A-dur*. Łącznik ten (t. 98–100) zgrabnie wykorzystuje ozdobnikową figurkę z charakterystycznym oktawowym skokiem, która pojawia się już w *Introdukcji* (t. 9–12) i trwa również trzy takty. Druga odsłona „czardasza” jest modyfikacją struktury melodyczno-rytmicznej odsłony I, która dobitnie wskazuje na styl *brillante*, wirtuozowski aspekt gry skrzypcowej. Kompozytor-skrzypek wprowadza tu: szybkie *staccata*, *martellata*, dodatkowo dwudźwięki na grupach szesnastkowych (t. 118–120).

⁵¹ *Ibidem*, s. 252.

⁵² M. Patkowski, *Kołomyjka*, Znak, Kraków 2018, <https://www.znak.com.pl/książka/kołomyjka-maciej-patkowski-129973> (dostęp: 12.11.2023).

Ten brawurowy „czardasz” przechodzi płynnie w motyw hejnałowy, włącznie ze swoim echem, ale kompozytor na tym nie poprzestaje i – aby podkreślić wirtuozerię tego fragmentu i pokazać, że to swobodna inwencja skrzypka-wirtuoza prowadzi go w tej kompozycji – dodaje *quasi*-kadencję: cztery takty rozłożonych pasaży *A-dur* we wszystkich postaciach (zasadnicza przeniesiona jeszcze z oktawy razkreślnej do dwu- i trzykreślnej, t. 136), aby całość zwieńczyć dobitnie (bo z akcentami) zagranym rozłożonym akordem *A-dur* septymowym (od g³ na strunie E do a na strunie G z fermatą). Fortepianowa wstawka (t. 140), złożona z czterech gamowych trzydziestodwojek jako przednutki do powracającego tu *d-moll*, to element spajający zarówno *Introdukcję* z I odsłoną (t. 16) i I odsłonę z II (t. 74), użyty także jako formuła podsumowująca w zakończeniu utworu (t. 197). Ponieważ taki motyw występuje w partii fortepianu we wszystkich trzech utworach, można traktować go jako swoisty „podpis” odautorski. Ten krótki motyw w fortepianie stanowi też dodatkowy wkład w styl *brillante* utworów, co jest wyjątkowym dodatkiem do mało oryginalnej struktury tych akompaniamentów. Kompozytor pragnie, by instrument solowy błyszczał, więc fortepian zostaje w dużej mierze sprowadzony do roli dopełnienia harmonicznego. Zmienia się to dopiero w ostatniej odsłonie *Kołomyjki*, gdzie fortepian ma już oryginalniejszą partię, włącznie z wirtuozowską na równi ze skrzypcami *Coda*, o czym dalej. Ostania, III odsłona *Tematu* to całkowicie wirtuozowska fantazja skrzypka, który pokazuje, co potrafi. A są to: *Temat „żydowski”* grany na strunie G z pedałową nutą pustej struny D (t. 141–156); *Temat „czardaszowy”* zastąpiony popisem wirtuozerii: pochody gamowe szesnastek *sautille* „*piu stretto*”, jak zaznacza kompozytor (t. 157–164); *bariolage legato* (t. 165–172) i potem jeszcze trudniejszy – *staccato* (t. 173–180); taneczny motyw ósemki i dwóch szesnastek w dwudźwiękach z pustą struną D służy do spiętrzenia energii (t. 181–184), dalej już same szesnastki na dwudźwiękach z pustą struną (t. 185–186), które prowadzą do trylu na dwudźwięku (dźwięk a z pustą D i dźwięk b z pustą D) na półnutach z fermatą, podczas których fortepian ma łącznik wykorzystujący motyw ósemkowy z przednutką i skok oktawy. Po fermacie wyrazowej (t. 188) następuje „rozpętanie żywiołów”, obydwa instrumenty w szaleńczym tempie grają w odwrotnych kierunkach gamę chromatyczną (skrzypce od a do a², fortepian od a¹ i a w oktawie do A i A kontra), po czym skrzypce dogrywiają gamę *d-moll* (od a² do cis⁴), aby przejść na koniec w *bariolage* z wysokim d⁴ na strunie E (t. 193–196). W tym czasie fortepian przypomina nam początkowy, „żydowski” motyw *Kołomyjki*, a wszystko to w pędzie tak charakterystycznym dla tego

ludowego tańca. Wirtuozowskie zakończenie (t. 197–198), z ostatni raz wykorzystaną grupą gamową trzydziestodwójek (ostatni „podpis” autora) w fortepianie, doprowadzających do *d-moll*, z błyskotliwymi flażoletami kwartowym i kwintowym w skrzypcach, w dynamice *ff* znakomicie podsumowuje charakter żywiolowego tańca.

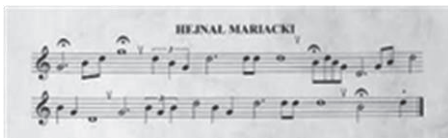
- *Morceau de salon*, tonacja *A-dur*, metrum 2/4 w *Introduction* i 4/4 w *Wariacjach*, 154 takty; t. 1–18 *Introduction*, którą rozpoczyna motyw hejnałowy (t. 1–5), kończący się zupełnie jak fragment znanego nam dziś hejnału mariackiego⁵³, po czym rozpoczyna się *Temat* (t. 6–18), który stanie się podstawą pięciu wariacji. *Temat* zbudowany jest z trzech odcinków: odcinek I (t. 6–10), odcinek II (t. 11–14) i odcinek III (t. 15–18), będący powtórzeniem odcinka I, bez synkopowego motywu wprowadzającego, tworząc tym samym miniaturową formę *aba*. *Temat* to prosta, niewymyślna melodia, z wyjątkiem krótkich motywów synkopujących w charakterze czardasza. Tworzy tym sposobem bardzo wygodną podstawę dla wirtuozowskich wariacji. Właśnie te elementy w partii skrzypiec interesują mnie tu najbardziej i pod tym kątem zostaną przedstawione wariacje.

Wariacja I (t. 19–30) – budowa *aba* zachowana; a (t. 19–22) – ćwierćnutny zostają wypełnione pasażami szesnastkowymi i szesnastkami gamowymi, na ćwierćnutach ozdobne *mordenty*; b (t. 23–26) – melodia wzbogacona o szesnastkowe figury pasażowe wędruje do górnych rejestrów skrzypiec (przeniesiona z oktawy raz- i dwukreślnej w T do oktawy dwu- i trzykreślnej), czym zyskuje na blasku; a (t. 27–30) – powtórzenie;

Wariacja II (t. 31–42) – budowa *aba* zachowana, wzmacnianie wirtuozowskiego charakteru; a (t. 31–34) – *sforzata*, *staccato* na ósemkach, dodatkowe *mordenty* na co drugiej ósemce; b (t. 35–38) – *sforzata*, *mordenty* na ósemkach i szesnastki *staccato* pod łukiem; a (t. 39–42) – powtórzenie;

Wariacja III (t. 43–54) – budowa *aba* zachowana; a (t. 43–46) – *triole* ósemkowe *staccato* na pochodach gamowych i pasażach; b (t. 47–50) – trudne *triole* ósemkowe: pierwsza nuta *staccato*, dwie kolejne *legato* (jakie znamy z kaprysu nr 16 op. 1 N. Paganiniego t. 39–44, tylko tam w rytmie szesnastkowym); a (t. 51–54) – powtórzenie;

Wariacja IV (t. 55–66) – budowa *aba* zachowana; a (t. 55–58) – w t. 55 wprowadza innowację, wykorzystując do opracowania wariacyjnego



53

dźwięku h1, u Serwaczyńskiego *A-dur*.

por. figura ósemkowa z fermatą na

fragment hejnałowy z *Introduction*, który dopełnia szesnastkowymi grupami rozłożonego akordu *A-dur*, w t. 57 tej wariacji kompozytor wprowadza trudne grupy szesnastkowe, które rozpoczynają się dwudźwiękiem granym *sforzato*, a następnie grupą trzech szesnastek *legato*, z *mordentem* na środkowej szesnastce; b (t. 59–62) – grupy *staccato*, *sforzato* i skoki tych samych figur szesnastkowych przenoszonych z oktawy razkreslonej do dwukreslonej; a (t. 63–66) – powtórzenie;

Wariacja V (t. 67–84) jako jedyna ma sprecyzowane tempo i charakter określeniem *Andante* i dopiskiem *dolce espressione*. Po poprzednich bardzo szybkich i wirtuozowskich, ta jest śpiewna; budowa aba zachowana, a (t. 67–70) – melodia oparta na trójdźwięku *A-dur*, w t. 68 przechodząca w ozdobne grupy gamowe szesnastek *legato*, a następnie szesnastki gamowe i ósemki (lub zamiast drugiej ósemki dwie szesnastki) z *mordentem* na drugiej, które opisują tematyczne ćwierćnuty; b (t. 71–74) – akcja śpiewnego *A-dur* przeniesiona z oktawy raz- i dwukreslonej do dwu- i trzykreslonej, prowadzona ósemkami i szesnastkowymi figurami dopełniającymi melodia przenosi się na strunę E, aby tam wybrzmieć jeszcze bardziej skrzypcowo; a (t. 75–78) – powtórzenie. Na tym jednak nie kończy się ta wariacja, ponieważ zawiera swoistą *Codę* (t. 79–84), która jest kadencją, podprowadzającą gamową grupą *staccato* pod łukiem i dwiema ćwierćnutami na fermacie (bez fortepianu) do dźwięku prowadzącego his1 do kolejnej części tego *Morceau*, która jest osobnym tworem.

[*Krakowiak*] *Allegretto*, metrum 2/4 (t. 65–154). *Temat* krakowiaka (t. 85–100) ma typową, dwuzdaniową budowę okresową (16 taktów), I zdanie oparte na *A-dur*, II na dominantowym *E-dur* odtwarzają wiernie rytm tańca i jego charakter (m.in. akcenty na słabej części taktu). Znow budowa *Tematu* prosta, aby mogła służyć do kolejnego krótkiego, acz wirtuozowskiego opracowania wariacyjnego, i tak:

Wariacja I (t. 101–108) – grupy szesnastkowe, opisujące ósemki *Tematu*, kompozytor wykorzystuje skoki oktawowo, przeniesienia grup z oktaw razkreslonej do dwukreslonej;

Wariacja II (t. 109–116) – wzmoczenie wirtuozerii poprzez szesnastkowe grupy *legato* na rozłożonych trójdźwiękach i gamach, od t. 113 przechodzących w grupy szesnastkowe z jeszcze bardziej wirtuozowską artykulacją dwie szesnastki *legato* i dwie *staccato*. Podobnie jak w *Kołomyjce* do wzmoczenia wirtuozowskiego charakteru Serwaczyński używa gamowych grup trzydziestodwójkowych w fortepianie, kierunki tych gam są najczęściej opadające (t. 31, 39, 41), a raz jeden wznoszące (t. 33). To jedyna wariacja, gdzie fortepian wychodzi trochę poza ramy harmonicznego towarzyszenia;

Wariacja III (t. 117-124) – szybkie pasaże szesnastkowe, od t. 121 oparte na strukturach gamowych, to już nie *staccato*, a *spiccato*, na zakończenie t. 124 szesnastki łączone *legato* po dwie jako łącznik do kolejnej wariacji;

Wariacja IV (t. 125-137) – jest dłuższa, ponieważ stanowi kulminację zarówno krakowiaka, jak i całego utworu; oparta na gamowych przebiegach *legato*, dwu identycznych strukturach (t. 125-126) przeniesionych z oktaw małej i razkreślnej do dwu- i trzykreślnej (t. 127-128); t. 129 to początek kulminacji, który można sobie wyobrazić jako wirujące, zatracone w tańcu pary, bo tak muzycznie zostało zbudowane zakończenie tej wariacji, gdzie stały ruch szesnastkowy oparty na grupach obiegnikowych, które też udatnie imitują wirowanie (nawet w warstwie wizualnej, notacyjnej), a których amplituda ostatnich dźwięków rozszerza się od sekundy małej, przez tercję małą do kwinty, a wszystkie opierają się na nucie pedałowej – dźwięku „a” pustej struny, co dopełnia złudzenie imitacji kapeli ludowej; ta czterotaktowa struktura zostaje dwukrotnie powtórzona (t. 129-132 i 133-136) i kończy się zawieszeniem poprzez pauzę generalną skrzypiec oraz fortepianu, po której pojawia się *Coda* oparta na motywach tematu;

Wariacja V (t. 138- 145) – będąca flażoletowym (flażolety naturalne) powtórzeniem *Tematu* początkowego krakowiaka. Dynamika *pianissimo* tych flażoletów na tle *tremolo* lewej ręki fortepianu (swoisty „tusz”) przygotowuje grunt pod zakończenie utworu. *Wariacja* (t. 146-148) przechodzi w łącznik wyhamowujący (*poco a poco ritenuto*), który dopiero przechodzi w żywiołową i jednak krótką *Code*.

Coda (t. 149-154) – to błyskotliwa, wirtuozowska i zarazem bardzo skrzypcowa gama *A-dur*, trzykrotnie powtórzona w trzech oktavach (od małej po trzykreślną), od struny G do E tak, by skończyć się brawurowo na dźwięku a3. Wirtuozowski efekt zostaje wzmożony przez fakt, że fortepian, który w tym utworze pełni zasadniczo funkcję harmoniczną, gra razem ze skrzypcami od oktawy wielkiej do dwukreślnej gamę *A-dur*. *Code* wieńczą akordy Dominanty z dodanym błyskotliwym flażołem naturalnym na dźwięku h2 (co znamy tak dobrze z późniejszych utworów H. Wieniawskiego) i Toniki, poprzedzonej grupą wirtuozowskich gamowych trzydziestodwojek fortepianu (w obydwu rękach), które znamy z *Wariacji II* i *Kołomyjki*. Fortepianowi w tych wariacjach kompozytor przydzielił funkcję harmoniczną, która tylko niekiedy (*Wariacja II* i *Coda* utworu) zostaje wzbogacona, aby podkreślić czy dookreślić wirtuozerie skrzypiec. Najważniejsza dla kompozytora była z pewnością faktura skrzypcowa. Wirtuozowski pokaz możliwości instrumentu, brawurowa

imitacja żywiołowego tańca nie potrzebowały innej oprawy niż podstawy harmonicznego. Sama harmonia także nie jest tu bogata, co – gdy znamy utwory późniejszych skrzypków-kompozytorów – może nas razić, ale nie zapominajmy, że to właśnie Serwaczyński był jednym z pierwszych polskich skrzypków, który tworzył wzorce solowych utworów instrumentalnych. Po nim byli Apolinary Kątski (1825–1879) i Wieniawski, który z tych wzorców korzystał.

Dodanie do tego i drugiej kompozycji pt. *Morceau* określenia *de salon* wskazuje na styl utworu zwany salonowym, w którym powstawały utwory Serwaczyńskiego, panujący w tym samym czasie, kiedy pianistka Maria Szymanowska (1789–1831) również tworzyła ten typ muzyki. Podobnie jak Serwaczyński, aby przeżyć, koncertowała i zajmowała się dydaktyką, także komponowała, jednak brak czasu i nagła śmierć uniemożliwiły rozwój tej znakomicie się zapowiadającej, również jako kompozytorki, wirtuozki⁵⁴. Określenie „salonowy” stosowane bywa w ujemnym znaczeniu jako synonim zamierzonej prostoty kompozycji, odpowiedniej dla niewykształconej publiczności. Muzyka salonowa była pisana dla konkretnego miejsca – salonu, czyli wspólnej przestrzeni domowej, w której także się muzykowało. Ilość muzyków-amatorów znacznie przekraczała wtedy liczbę profesjonalistów. I dla ich chęci uprawiania muzyki zaczęto tworzyć kompozycje łatwiejsze, w stylu *brillante*, często w formie tanecznej. Z pewnością w stylu tym skomponowano mnóstwo kiczowatej, niewiele wartej muzyki, ale ani utwory Szymanowskiej, ani Kątskiego czy Serwaczyńskiego nie należą do tej grupy. Pisane z przeznaczeniem do grania także przez amatorów, utwory Serwaczyńskiego stanowią tu raczej przykład społecznego działania i zaangażowania kompozytora (jak i innych, w tym Moniuszki, który pisał pieśni dla amatorów, a przecież wiele z nich to arcydzieła). Skrzypek świadom był wagi tworzenia polskich utworów, których nie było dotąd zbyt wiele. Świadom był także, że polskość można w okresie zaborów najlepiej ukazać poprzez dźwięki muzyki inspirowanej ludowością. A że w tej muzyce wielką rolę odgrywały zawsze tańce, tym lepiej dla czerpiących tematy. I tym lepiej dla amatorów, których taka muzyka z pewnością bardziej pociągała. Wiek XIX to epoka salonów, wszyscy wielcy artyści grywali także (albo prawie wyłącznie, jak Chopin) w salonach. W Lublinie Serwaczyński, Wieniawski (właśnie tam mały Henryk po raz pierwszy zetknął się ze swoim mentorem) i inni także organizowali takie spotkania w swoich salonach i odwiedzali inne salony. Pisanie zatem takiej muzyki przez Serwaczyńskie-

⁵⁴ Zob. I.A. Siedlaczek, *Tęsknota w muzyce Marii Szymanowskiej (1789–1831)*, w: *Tęsknota w kulturze*, „Lubelskie Odczyty Filozoficzne”, zbiór 9, red. J. Mizińska i H. Rarot, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2009, s. 159–173.

go w ogóle nie dziwi. Dziś, zamiast w salonie, możemy je wykorzystać na kameralnych koncertach, w szkołach i innych, tych nielicznych jeszcze miejscach społecznie użytecznych, jak domy kultury.

Morceau de salon en style de Mazurek, tonacja *e-moll* i *E-dur*, metrum $\frac{3}{4}$, 201 taktów, ma nietypową budowę, ponieważ w t. 1–153 zawiera tytułowy *Mazurek*, a w t. 154–201 (w wydaniu numerowany zresztą osobno, t. 1–48) *Obertasa*. Serwaczyński używa tu ludowej, dawnej nazwy „obertasa”, która została potem wyparta przez wersję „ucywilizowaną” oberek. Pamiętamy, że Wieniawski też jej używał. Utwór ten wskazuje dobitnie na fakt, że Serwaczyński świadomie czerpał z muzyki ludowej, że wiedział też, na czym polega „stylizacja” takiej muzyki. W tej kompozycji stylizuje kujawiaka, mazura, aby na koniec dołożyć obertasa „jak prawdziwego”. *Morceau* składa się z trzech odcinków, które różnią się nie tylko tonacją, ale charakterem i rodzajem tańca, który podlega stylizacji.

Odcinek I (t. 1–111), tonacja *e-moll*, to piękny, melodyjny kujawiak zaprezentowany w t. 1–24 i powtórzony w t. 85–105, który w t. 25–84 został wariacyjnie przetworzony, wirtuozowsko „utrudniony” dwudźwiękami (t. 33–36, zwłaszcza przebieg tercjowy), wysokimi pozycjami na strunach E i G (t. 41–52 i 68–72), zwielokrotnionymi rytmami punktowanymi (t. 52–67). Odcinek ten ma budowę aba, gdzie część środkowa jest przetworzeniem za pomocą wirtuozowskich środków tematu kujawiaka.

Odcinek II (t. 112–153) to tonacja *E-dur* i stylizacja mazura, tonacja, którą dobrze oddaje stwierdzenie Rity Steblin: „krzyżykowe D-dur, A-dur i E-dur w większości implikują użycie strun pustych i przez to brzmią «jasno», «przenikliwie» i «hałaśliwie»” na instrumentach smyczkowych⁵⁵. Zastosowanie do stylizacji ognistego mazura, który w praktyce ludowej bardzo często używa strun pustych, tonacji *E-dur* było świetnym zabiegiem kompozytorskim. Serwaczyński przez dobór tonacji jednoimiennych *e-moll* i *E-dur* w znakomity sposób oddał charakter najpierw melancholijnego kujawiaka, potem ognistego mazura. *Temat Mazura* charakteryzuje przedtaktowy zaśpiew, który raz jest ósemkowy i gamowy (t. 112), innym razem triolowy – szesnastkowy (t. 116) albo triolowy-ósemkowy (t. 132) i oparty na trójdźwięku dominantowym *H-dur*. Ten motyw rytmiczny zostaje też wybrany przez kompozytora, obok rytmu punktowanego, jako podstawowy budulec tego odcinek. Triola i rytm punktowany są dlań charakterystyczne jako „ucieleśnienie” rytmu mazura. Od t. 141 kompozytor realizuje *stretto*, które może się kojarzyć z Moniuszkowskim *Mazurem*

⁵⁵ Cyt. za: I. Iwańska, *Jasność i ciemność czyli tonacje krzyżykowe i bemolowe*, „Teoria Muzyki” 2008, nr 12, s. 113.

z *Halki*, przeprowadzając charakterystyczną 2-taktową strukturę mazurów (ósemki, rytm punktowany i ćwierćnuta z kropką i ósemką) przez trzy oktawy: trzy-, dwu- i razkreślną, aby zatrzymać się na dominantowej nucie h, która jest początkiem kadencji. Początkowo (t. 146–149) realizuje ona wirtuozowski styl takich kadencji (znanych choćby z koncertów Ch. De Bériota), aby potem dążyć do usunięcia napięcia i uspokojenia przy pomocy śpiewnych triolowych pasaży *E-dur*, przeprowadzonych od oktawy raz-, przez dwu- do trzykreślną i skończyć na wysokiej nucie e4. To muzyczne zawieszenie emocji jest przygotowaniem do nagłego „zwrotu akcji”, czyli pojawienia się niezwykle żywiołowego tańca, który wieńczy *Morceau*.

Odcinek III *Obertas* (t. 1–48 lub t. 154–201), metrum 3/8, tonacja *E-dur*, to stylizacja tego szybkiego, żywiołowego tańca, który w tradycji ludowej charakteryzował się obrotami i wirowaniem (stąd jego nazwa). Kompozytor zdecydował się na użycie wirtuozowskich środków do oddania tego żywiołu. Są to: szesnastki łączone po dwie *legato*, mające podkreślać krok oberka (t. 1–16), użycie *mordentów* ozdabiających ósemki, co ma bardzo często zastosowanie w muzyce ludowej (t. 10 i 12), zastosowanie dwudźwięków z pustą struną (t. 23–28), co także jest praktyką ludową, wreszcie posłużenie się „chropowatą” barwą skrzypiec przez wprowadzenie gry *sul ponticello*⁵⁶ (t. 17–22), co nawiązuje do jakże częstej barwy ludowej, która przypomina „skrzypienie”⁵⁷. Jednostajny ruch szesnastkowy odzwierciedla ruch obrotowy tańca. Od t. 29 z brawurowym przedtaktem w postaci figury gamowej (gama *H-dur*) Serwaczyński przechodzi do rytmów punktowanych i *mordentów* na krótkich, pojedynczych szesnastkach, powracają dwudźwięki z pustą struną i na nich chwilowe przypomnienie tonacji *e-moll*, włącznie z melodyjnym motywem kujawiaka w 4-taktowym łączniku do *Cody* (t. 36–39). *Coda*, która rozpoczyna się grupami z dwudźwiękami (już nie tylko z pustą struną, a i z jednym akordem, t. 40–43) w tonacji *e-moll* i kończy się zwodniczo melancholijnym pasażem *e-moll* (t. 44–45), po zawieszeniu na pauzie ósemkowej z *fermatą*, przechodzi na stojącą pod *fermatą* kwartę składającą się z dźwięków *subdominanty* (e2 i a2) skrzypiec solo, co stanowi podprowadzenie do 2-taktowej formuły zakończeniowej, z rytmem punktowanym na raz (t. 47) i *mordentem* na ósemce na dźwięku h, który jest początkiem figury prowadzącej do roz-

⁵⁶ Przez opracowującego pozostawione w oryginalnej pisowni Serwaczyńskiego „supenticelo”, zachowanej w wydaniu warszawskim.

⁵⁷ Pisałam o tym w artykule „Skrzypienie” i kultura muzyczna. Kilka uwag, w: *Muzyka jako przedmiot recepcji, refleksji pedagogicznej i badań interdyscyplinarnych*, seria wyd. „Muzyka w Kontekście Pedagogicznym, Społecznym i Kulturowym. Studia i Szkice”, t. 2 red. E. Nidecka, J. Wąsacz-Krztoń, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2020, s. 253–269.

wiązania na tonice w *E-dur*, wszystko *a tempo*. Kilkutaktowa „walka” melancholii *e-moll* z radością *E-dur* zostaje rozstrzygnięta – „wygrywa” *E-dur* i żywioł tańca.

W tym *Morceau* partia fortepianu jest zdecydowanie najbogatsza. Kompozytor napisał świetne wprowadzenia: do I odcinka (t. 1–4) i do jego środkowej (B) części przetworzeniowej (t. 25–32), a także wstęp do odcinka II w tonacji *E-dur*, który jest powtórzeniem tego do części środkowej odcinka I. Te „przerywniki” fortepianowe są zaznaczeniem przez kompozytora faktu, że miał on coś do pokazania i na tym instrumencie, są bardzo melodyjne i mają wyrazistą fakturę fortepianową. Pozostałe fragmenty prawie już nie wychodzą poza schemat towarzyszenia akordowego, choć dostosowane są do charakteru kujawiaka przez legowanie rozłożonych trójdźwięków. Jednak jest jeszcze kilka miejsc, w których Serwaczyński wychodzi poza tę „sztampę” i dodaje pewne „smaczki”, jak t. 69 i 70, gdzie powtarza za skrzypcami figurę triolową, może dla uwypuklenia pokazywanego tu akordu *Fis-dur*, czyli *dominanty* w tonacji *H-dur*, która pojawia się w kolejnym taktie; jest to zarazem jedyne takie wychylenie harmoniczne autora. Jeszcze kilka taktów (t. 81–84), stanowiących łącznik do powrotu *Tematu* kujawiaka w odcinku I, gdzie kompozytor uzupełnia partię skrzypiec interesującymi dopełnieniami zbudowanymi na podstawie dźwiękowej h-H w lewej ręce partii fortepianu, gdy prawa ma tercjowe (h1-g1; a1-fis1; g1-e1; fis1-dis1) opóźnienia, które zmierzają do akordu *H-dur*, to muzycznie ciekawe miejsce. W *Obertacie*, w którym skrzypce wirtuozowsko odwzorowują taniec, fortepian ogranicza się do podpory akordowej.

Ostatni *Morceau* zdecydowanie wyprzedza dwa wcześniejsze utwory. Kujawiak (odcinek I) ma piękny temat, o bardzo polskim, rzetelnym charakterze, któremu bardzo blisko do *Pieśni polskiej* op. 12 nr 2 H. Wieniawskiego. Wszystkie trzy tańce: kujawiak, mazur i oberek zostały przez kompozytora celnie oddane. W partii skrzypiec solista ma możliwość pokazać zarówno swoją biegłość techniczną, jak i muzykalność, wyczulenie na barwę instrumentu. Z punktu widzenia artystycznego *Trzy utwory* Serwaczyńskiego stanowią cenny wkład do literatury skrzypcowej, która wcześniej w Polsce nie istniała, a potem była skutecznie rozwijana przez A. Kątskiego, H. Wieniawskiego, aż po Adama Wrońskiego (1851–1915) i innych. Serwaczyński nie pisał miniatur. Budował własne i bardzo swoiste formy, które układały się w jakiś cykl improwizacji skrzypcowych na określone, wybrane (własne lub zasłyszane) tematy. Pokazywał przy tym, że jest wybornym skrzypkiem, obdarzonym wybitną techniką i poszukującym skrzypcowych rozwiązań, urozmaicającym wkładem kompozytora dotychczasowe klasyczne brzmienie

instrumentu. Wykorzystywał w tym celu, jako pełnoprawny budulec partii instrumentalnej flażolety, grę *sul ponticello*. W nawiązywaniu do muzyki ludowej poszedł dalej niż jego, wymieniani tutaj, oświeceniowi poprzednicy. Był o wiele zręczniejszym skrzypkiem niż ci, którzy (nielicznie) przed nim pisali utwory na skrzypce. Jeśli porówna się sonaty skrzypcowe J. Elsnera, bo inni kompozytorzy nie pisali w ogóle na skrzypce⁵⁸, to zauważy się przede wszystkim odejście od idiomu klasycznego. Trzy utwory idą w kierunku romantycznym, są fantazjami muzyka nad zastaną muzyką, zwłaszcza ludową, ale i wybiegają w przyszłość, która wirtuozowskie umiejętności instrumentalistów podniosła do wysokiej rangi. Polska szkoła skrzypcowa, która nie jest mitem, ma w Serwaczyńskim jednego z ważniejszych antenatów. Można z przekonaniem uznać, że w tamtym czasie utwory Serwaczyńskiego były cenione i grywane. Potwierdza to choćby zachowany egzemplarz J. Joachima. To, że tak mało tych egzemplarzy się zachowało, i fakt, że niewiele wiemy o Serwaczyńskim, powinno stać się impulsem do poszukiwań. Jednakże same poszukiwania nie wystarczą. Serwaczyński żyje w swoich utworach i sprawą pierwszej wagi jest je po prostu grać, prezentować publiczności. I tu pojawia się jeszcze jeden bardzo ważny kontekst – pedagogiczny.

KONTEKST PEDAGOGICZNY

Ponieważ jestem praktykiem, pozwolę sobie na wypowiedź także z pozycji pedagoga-instrumentalisty. *Trzy utwory* Serwaczyńskiego kupiłam natychmiast po ich ukazaniu się, z radością przyjmując fakt ich opublikowania. W moim rodzinnym mieście Lublinie obecność skrzypka i kompozytora Serwaczyńskiego jest dla mnie oczywista, ale jednocześnie go tu nie ma. Króciutka ulica jego imienia, powstała nie tak dawno temu w dzielnicy Sławin, Towarzystwo Muzyczne im. H. Wieniawskiego organizujące Ogólnopolski Konkurs Młodych Skrzypków im. St. Serwaczyńskiego, na którym nigdy nie grano (i nadal nie gra się) utworów patrona konkursu. Ot i wszystko! Utwory nie należą może do pierwszej konkursowej „ligi” i stąd ich brak w programie imprezy. Ponieważ jednak wnikliwie je przeanalizowałam i przerobiłam na zajęciach, także grając sama i z moimi uczniami na koncertach, mogę stwierdzić, że to bardzo interesujące pozycje repertuarowe, które z powodzeniem można wykorzystać w pedagogice szkolnej. Może dla współczesnych uczniów są one trochę za

⁵⁸ K. Kurpińskiego *Dumanie nad mogiłą Wandy* czy *Polonezy* są to opracowania kolejno Tadeusza Przybylskiego i Kazimierza Sikorskiego.

długie (kilka „podstawowych” miniatur Wieniawskiego z programu szkolnego ma bardziej zwartą budowę, ale też są po prostu bardziej „osłuchane”). Dla mnie samej element „nowości” tego repertuaru, który był dotąd nieznan, stał się decydujący. Ciekawość, „jak pisał Serwaczyński”, była ogromna. Nie zawiodłam się, ale dlatego, że zawsze interesowały mnie utwory mniej osłuchane, wnoszące inne elementy do znanej już aż za dobrze listy sztandarowych utworów pedagogiki skrzypcowej. Nawiązywanie do muzyki ludowej i forma wariacyjna są wielkim atutem *Trzech utworów*. Można się na nich dużo z uczniami nauczyć, bo pokazują mniej „ulizany”, jak by powiedział Witkacy, wariant stylizacji, nawiązania czy inspiracji muzyką ludową. Nie ustępują przy tym w wirtuozerii i skrzypcowym *emploi* utworom innych skrzypków, których tu wymieniałam, a jednocześnie nie są obciążone koniecznością wykonawstwa „kanonicznego”. Możemy w nich znaleźć świetny wstęp do utworów Wieniawskiego, poznać formę wariacyjną, nauczyć się oddawać charakter tańców narodowych, co jest coraz bardziej problematyczne dla współczesnej młodzieży. I zwyczajnie poszukać własnego „oddania” tych utworów publiczności, która przyjmuje je bardzo dobrze, co wielokrotnie sprawdziłam. Warto dodać, że dość łatwa partia fortepianu umożliwia, przynajmniej niektórym pedagogom, grę ze swymi uczniami. Ten element, jak sądzę, był świadomie przez Serwaczyńskiego realizowany, bo niejeden amator mógł z nim zagrać podczas salonowego spotkania taki utwór i mogło to być całkiem dobre wykonanie. Przy takim wspólnym graniu z uczniem możemy łatwiej zbudować formę utworu, ćwiczyć intonację, pokazywać jego charakter, a także po prostu uatrakcyjnić pracę na lekcji.

W trzech zarysowanych tu kontekstach: historycznym, artystycznym i pedagogicznym, *Trzy utwory* stanowią bardzo interesujący przykład artystycznych działań skrzypka wprowadzającego do literatury swego instrumentu elementy, które dla nas stanowią oczywistość. Dlatego zamiast radykalizować naszą ocenę, że to nie arcydzieła i utwory nie najwyższych lotów, warto pogłębić badania nad tą i innymi spuściznami mniejszych twórców minionego czasu, traktując je jako cenny wkład w historyczny, artystyczny i pedagogiczny ciąg zdarzeń, dzięki którym my, współcześni, znajdujemy się tu, gdzie się znajdujemy. *Trzy utwory* obrazują wirtuozowskie zacięcie skrzypcowe Serwaczyńskiego. Stanowią tym samym portret samego skrzypka. Pokazują, że władał on znakomitą techniką, był biegłym i błyskotliwym artystą i sprawnym w poszukiwaniach technicznych i barwowych możliwości instrumentu kompozytorem. I to właśnie został nam w kulturowym spadku, do mądrego wykorzystania.

BIBLIOGRAFIA

- Chmara-Żączkiewicz Barbara, *Stanisław Serwaczyński*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 9, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 2007, s. 232–233.
- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983.
- Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 9, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 2007.
- Fabre Jean, *Stanisław August Poniatowski i Europa wieku światła*, t. 1, przeł. J.M. Kłoczowski, Muzeum Łazienki Królewskie, Warszawa 2022.
- Hass Ludwik, *Sekta farmazonii warszawskiej. Pierwsze stulecie wolnomularstwa w Warszawie (1721–1821)*, PIW, Warszawa 1980.
- Hass Ludwik, *Wolnomularstwo w Europie środkowo-wschodniej w XVIII i XIX wieku*, Ossolineum, Wrocław 1982.
- Iwańska Ilona, *Jasność i ciemność czyli tonacje krzyżkowe i bemolowe*, „Teoria Muzyki” 2008, nr 12, s. 105–125.
- Janicki Kamil, *Warcholstwo. Prawdziwa historia polskiej szlachty*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2023.
- Jedlicki Jerzy, *Przedmowa*, w: M. Janowski, *Narodziny inteligencji 1750–1831*, Instytut Historii PAN, Warszawa 2008, s. 7–23.
- Kusiak Jerzy, *Skrzypce od A do Z*, PWM, Kraków 1988.
- Małachowski-Lempicki Stanisław, *Józef Elsner jako wolnomularz*, „Kwartalnik Muzyczny” 1929, nr 5, s. 67–71.
- Małachowski-Lempicki Stanisław, *Wolne Mularstwo w Lubelszczyźnie 1811–1822*, Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Lublinie, Lublin 1933.
- Małachowski-Lempicki Stanisław, *Wykaz polskich łóż wolnomularskich oraz ich członków w latach 1738–1821 poprzedzony zarysem historii wolnomularstwa polskiego i ustroju Wielkiego Wschodu Narodowego Polskiego*, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1929.
- Nowak-Romanowicz Alina, *Historia muzyki polskiej*, t. 4: *Klasycyzm [1750–1830]*, Sutkowski Edition, Warszawa 1995.
- Nowicki Andrzej, *Spotkania w rzeczach*, PWN, Warszawa 1991.
- Serwaczyński Stanisław, *3 utwory na skrzypce i fortepian*, „Polska Muzyka Skrzypcowa”, vol. 26, red. Z. Pilch, Eufonium, Gdynia 2016.
- Siedlaczek Iwona A., *Tęsknota w muzyce Marii Szymanowskiej (1789–1831)*, w: *Tęsknota w kulturze*, „Lubelskie Odczyty Filozoficzne”, zbiór 9, red. J. Mizińska i H. Rarot, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2009, s. 159–173.
- Słownik biograficzny miasta Lublina*, t. 2, red. A.A. Witusik [i in.], Wydawnictwo UMCS, Lublin 1996.
- Słownik języka polskiego*, t. 2, red. H. Szkiładź [i in.], PWN, Warszawa 1979.
- Słownik języka polskiego*, t. 3, red. H. Szkiładź [i in.], PWN, Warszawa 1981.
- Suzuki Shinichi, *Karmieni miłością. Podstawy kształcenia talentu*, Centrum Rozwoju Talentu Metodą Suzuki, Warszawa 2010.

Strony internetowe

- Albertow Mark Jegorowicz, <https://shorturl.at/ZorRJ> (dostęp: 10.11.2023).
- Dmuszewski Ludwik Adam, *Dzieła dramatyczne*, t. 1, red. W.B. Korn, A. Pilichowski, Wrocław-Kalisz 1821, s. 45–96, <https://polona.pl/preview/9a29dc78-e4b7-475e-ab10-728ba13c5302> (dostęp: 15.11.2023).
- Filipowicz Mirosław, *Lublin w okresie rozbiorów*, 2021, <https://teatrnn.pl/brama-dowiedzy/czy-lublin-w-okresie-rozbiorow-byl-wylacznie-pod-panowaniem-rosyjskim/> (dostęp: 10.11.2023).

- Goniewski Konstanty, Bibliografia Estreichera, Bibliografia XIX wieku, <https://www.estreicher.uj.edu.pl/xixwieku/baza/szukaj/> (dostęp: 10.11.2023).
- Orman Elżbieta, *Stanisław Serwaczyński*, hasło w: *Polski słownik biograficzny*, t. 36, red. H. Markiewicz, Instytut Historii PAN, Warszawa 1995–1996, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/stanislaw-serwaczynski> (dostęp: 20.10.2023).
- Patkowski Maciej, *Kołomyjka*, Znak, Kraków 2018, <https://www.znak.com.pl/ksiazka/kolomyjka-maciej-patkowski-129973> (dostęp: 12.11.2023).
- Rakowski Adolf, <https://www.sejm-wielki.pl/b/8.500.77> (dostęp: 10.11.2023).
- Ratajczakowa Dobrochna, *Komedioopera*, hasło w: *Encyklopedia teatru polskiego*, 2016, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/96/komedioopera#> (dostęp: 15.11.2023).
- Rocznik Teatru Polskiego we Lwowie 1817/1818, Drukarnia Józefa Schnaydera, Lwów 1817/1818, <https://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=34171> (dostęp: 15.11.2023).
- Sejm-Wielki.pl; <https://www.sejm-wielki.pl/urzednicykp.php>; <https://www.sejm-wielki.pl/b/8.500.77> (dostęp: 10.11.2023).
- Serwaczyński Stanisław, Wydania nutowe z XIX w., [https://imslp.org/wiki/Ko%C5%82omeika%2C_Op.10_\(Serwaczy%C5%84ski%2C_Stanis%C5%82aw\)](https://imslp.org/wiki/Ko%C5%82omeika%2C_Op.10_(Serwaczy%C5%84ski%2C_Stanis%C5%82aw)); [https://imslp.org/wiki/Morceau_de_salon_\(Serwaczy%C5%84ski%2C_Stanis%C5%82aw\)](https://imslp.org/wiki/Morceau_de_salon_(Serwaczy%C5%84ski%2C_Stanis%C5%82aw)); [https://imslp.org/wiki/Morceau_de_salon_en_style_de_mazurek_\(Serwaczy%C5%84ski%2C_Stanis%C5%82aw\)](https://imslp.org/wiki/Morceau_de_salon_en_style_de_mazurek_(Serwaczy%C5%84ski%2C_Stanis%C5%82aw)) (dostęp: 20.10.2023).
- Wikiwand, https://www.wikiwand.com/ru/articles/%D0%90%D0%BB%D1%8C%D0%B1%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%BE%D0%B2_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%BA_%D0%95%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (dostęp: 10.11.2023).
- Wójcicki Karol W., *Roczniki Teatru Narodowego z czasów Księstwa Warszawskiego*, s. 83–96, https://bcpw.bg.pw.edu.pl/Content/5828/PDF/04bw1864_t2_roczniki.pdf (dostęp: 15.11.2023).

Stanisław Serwaczyński`s (1781–1859) Three Pieces for Violin and Piano in a Historic, Artistic and Pedagogic Context

Abstract

Stanisław Serwaczyński is known in Polish musical culture as Henryk Wieniawski's teacher. Basing upon three title compositions the author shows the violinist from a different angle, as a prominent individuality of his time, man being part of the cultural elite of the rising nation. The violinist's personality was shaped by education and upbringing of the Enlightenment, in which the major role played Masonic ideals of his father, Michał. Throughout his life, Serwaczyński testified that he was moved by these ideals and worked for national culture as virtuoso, chamber musician and composer. His works indicate an interest in folk music, which was very characteristic of the national school of composing. This interest was initiated in 18th century by Holland and Stefani. *Three pieces* make important works of instrumental literature and valuable pedagogical compositions. They are also a kind of bridge to romantic violin miniatures composed by his Lublin student.

Keywords: Serwaczyński, violin, Freemasonry, national school of composition, folk music

Ewa Nidecka

Uniwersytet Rzeszowski

ROMANCE „LES ADIEUX” TEODORA LESZETYCKIEGO – POŻEGNANIE Z PETERSBURGIEM

Działalność artystyczna i pedagogiczna Teodora Leszetyckiego (1830–1915) stanowi ważny element kultury muzycznej XIX w. Powiązana z nią twórczość Leszetyckiego pozostawała w ogromnym związku z wydarzeniami z jego życia, podróżami, spotkaniami towarzyskimi z kręgu wiedeńskich i petersburskich elit. Utwory dedykowane przedstawicielom świata sztuki, władzy i finansjery stanowią swego rodzaju mapę mentalną kompozytora, związaną z jego działalnością, środowiskiem i miejscami pobytu.

Okres petersburski Teodora Leszetyckiego obejmuje lata 1852–1878¹. Zawiera wiele luk odnoszących się nie tylko do faktów biograficznych, lecz również do powstałych w tym czasie utworów. Wiele wskazuje na to, że *Romance „Les Adieux”* wiąże się właśnie z pobytem Leszetyckiego w Petersburgu, za czym przemawia zamieszczona dedykacja i charakter utworu (o czym mowa będzie dalej). Celem artykułu jest zatem przybliżenie i rozpropagowanie nieznannej, a wartościowej miniatury tego kompozytora, któremu sławę przyniosła głównie działalność pedagogiczna.

Decyzja o wyjeździe do Petersburga zapadła w momencie, kiedy Leszetycki przebywał w swojej Villa Piccola w austriackim mieście Bad Ischl, położonym w Alpach Salzburskich. Zakończył tam miłosną relację z miejscową dziewczyną pochodzącą z zamożnej rodziny, Florą S., grającą na cytrze i fortepianie. Kompozytor szczególnie zainteresował się cytrą i postanowił nawet wziąć kilka lekcji nauki gry na tym instrumencie. Świado-

¹ Por. W. Antonczyk, *Teodor Leszetycki (Leschetizky Theodor)*, Лешетизкий Фёдор Осипович, w: *Polski Petersburg*, <https://www.polskipetersburg.pl/hasla/leszetycki-teodor-leschetizky-theodor> (dostęp: 28.02.2023).

my braku przyszłości owej znajomości, zdecydował zakończyć ten związek i wyjechać daleko od Wiednia, aby odzyskać spokój. Początkowo miał to być Londyn, lecz ostatecznie wyjechał do Petersburga². Był to bardzo ważny okres w życiu artystycznym Leszetyckiego. Wyjechał tam jako dwudziestokilkuletni młodzieniec prawdopodobnie na zaproszenie Antona Rubinsteina, z nadzieją na dalszy rozwój kariery artystycznej. Ze względu na fakt, że wówczas nie znał jeszcze dobrze języka rosyjskiego, nie mógł być zatrudniony w Konserwatorium petersburskim, zaczął więc udzielać prywatnych lekcji. Szybko stał się bywalcem dworu petersburskiego (Peterhofu), gdyż car Mikołaj I wraz z żoną mieli życzenie słuchać jego gry³. Być może te dworskie koncerty wpłynęły na salonowy charakter niektórych utworów kompozytora. W Petersburgu Leszetycki spędził ponad dwie dekady, co sytuuje ten rozdział w jego życiu jako drugie pod względem ważności po Wiedniu miejsce działalności artystycznej. Omawiana miniatura wiąże się więc z punktem zwrotnym i zamknięciem pewnego etapu życia.

*Romance „Les Adieux”*⁴ z op. 14 wydała berlińska oficyna wydawnicza (założona przez Adolpha Martina Schlesingera w 1811 r.⁵). Trudno ustalić ostateczną datę wydania utworu, gdyż kolejne opusy Leszetyckiego pod względem wydawniczym nie mają układu chronologicznego. Można jedynie przypuszczać, że wspomniane wydawnictwo wydało miniaturę w ostatniej dekadzie XIX w., jak większość utworów tego autora. Ponieważ *Andante Finale de Lucia di Lammermoor* z op. 13 ukazało się ok. 1890 r., można zatem domniemywać, że *Romance „Les Adieux”* z op. 14 ma podobną datę wydania⁶, chociaż prawdopodobnie został skomponowany znacznie wcześniej.

Leszetycki raczej nie inspirował się najsłynniejszym w literaturze muzycznej utworem opatrzonym tytułem „Les Adieux”, który niewątpliwie znał – mianowicie *Sonata Es-dur* z op. 81a nr 26 Ludwiga van Beethovena, należąca do kompozycji programowej tego klasyka wiedeńskiego. Wiele

² Florze S. zadedykował miniaturę *Les Deux Alouettes (Dwa skowronki)* op. 2 nr 1; por. A. Potocka, *Theodore Leschetizky. An Intimate Study of the Man and the Musician*, The Century CO., New York 1903, s. 139–143.

³ B. Chmara-Żaczekiewicz, *Teodor Leszetycki. Notatki z biografii artysty i pedagoga w świetle stosunków z rodziną, przyjaciółmi i uczniami (część I)*, „Muzyka” 2018, nr 4, s. 98–99.

⁴ „Les adieux” – z fr. ‘pożegnanie’.

⁵ Oficyna wydawnicza Schlesingera wydała m.in. wiele dzieł F. Chopina, https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/institucja/970_am-schlesinger (dostęp: 1.04.2023).

⁶ Por. <https://polona.pl/item/andante-finale-de-lucia-di-lammermoor-pour-la-main-gauche-seule-op-13,NzKxOTewOTY/4/#info:metadata> (dostęp: 14.04.2023).

natomiast wskazuje na to, że jak wyżej nadmieniono, powstanie utworu miało związek z zakończeniem petersburskiego etapu, pożegnaniem tamtejszego środowiska artystycznego i powrotem na stałe do Wiednia.

Romance „Les Adieux” Leszetycki opatrzył dedykacją „à Mademoiselle Tatiana Ribeaupierre”. Była nią księżniczka Tatiana Aleksandrowna Jusupowa, córka zamożnego rosyjskiego dyplomaty pochodzenia szwajcarskiego, hrabiego Aleksandra Iwanowicza Ribeaupierre’a, i dama dworu rosyjskiej cesarzowej Aleksandry. Leszetycki zapewne znał kulisy jej burzliwego związku z kuzynem Nikołajem Jusupowem, gdyż prawdopodobnie poznał ją podczas pobytu w Petersburgu, gdzie Jusupowa mieszkała przez jakiś czas (m.in. od 1839 r., wcześniej – w Monachium i Paryżu). Po śmierci syna Jusupowa podupała na zdrowiu i zmarła w 1879 r.⁷, a więc rok po opuszczeniu przez Leszetyckiego Petersburga. Stąd przypuszczenie, że *Romance „Les Adieux”* mógł być osobistym pożegnaniem Jusupowej przez Leszetyckiego po powrocie kompozytora do Wiednia w 1878 r. Nie wiadomo tylko, czy Leszetycki napisał miniaturę jeszcze za życia księżniczki, czy już po jej śmierci w 1879 r. Charakter *Romance`u „Les Adieux”* wskazuje jednak, że raczej nie jest to utwór z pośmiertną dedykacją. Pogodny, beztroski, lekki w swoim charakterze, prawdopodobnie upamiętnia, jak wiele utworów Leszetyckiego, atmosferę licznych balów i spotkań towarzyskich, które odbywały się w wyższych kręgach petersburskiej elity. Warto w tym miejscu zauważyć, że Leszetycki, jako przedstawiciel świata muzyki, cieszył się uznaniem wśród arystokracji, finansjery, kompozytorów, artystów, poetów, ludzi sztuki i z kręgów władzy zarówno w Petersburgu, jak i Wiedniu.

Romance „Les Adieux” to pełen subtelności walc, który pod względem śpiewności, niekiedy także nastroju melancholii, nawiązuje do gatunku walca, którego wiele przykładów znajdziemy w twórczości Piotra Czajkowskiego. Płynna, „niosąca” melodyka z nutą sentymentalizmu jest właśnie tym elementem, który zwraca szczególną uwagę. Obok wprowadzenia licznych zmian chromatycznych (o czym mowa będzie dalej), kompozytor dookreśla szczegóły interpretacyjne w postaci artykulacji *staccato*, oznaczeń wyrazowych, dynamicznych i agogicznych, które wpływają na ostateczny charakter utworu. Widać tu cechy charakterystyczne dla

⁷ Ze względu na brak dostępnych informacji o Tatianie Aleksandrownej Jusupowej w europejskich źródłach encyklopedycznych wykorzystano informację zawartą w anglojęzycznej Wikipedii, która wydaje się w tym przypadku wiarygodnym źródłem; por. https://en-m-wikipedia-org.translate.google/wiki/Princess_Tatiana_Alexandrovna_Yusupova?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pl&_x_tr_hl=pl&_x_tr_pto=wapp (dostęp: 5.11.2023).

większości miniatur fortepianowych Leszetyckiego. Chodzi zwłaszcza o budowę formalną i przejrzystą fakturę. W pierwszym względzie kompozytor zastosował ulubioną trzyczęściową formę ABA' (A t. 1-28, B t. 29-74, A' t. 75-123)⁸, w której A stanowi najkrótsze pod względem liczby taktów ogniwo. Czoło motywu formotwórczego występuje już na samym początku miniatury w krótkim sześciotaktowym wstępie:

à Mademoiselle TATIANA de RIBEAUPIERRE

Przykład 1. T. Leszetycki, *Romance „Les Adieux”*, początek utworu

We wstępie kompozytor zastosował charakterystyczny element melodyczno-harmoniczny, pojawiający się później w całej miniaturze. Jest nim opadający chromatyczny postęp w linii basu (t. 1-6), mający konsekwencje w płynnych zmianach tonalno-harmonicznych. Wstęp kompozytor urozmaica licznymi arpeggiami i różnego rodzaju ozdobnikami; jest on zapowiedzią skromnego, ale urzekającego w swojej prostocie i elegancji walca. Dalej pojawia się lapidarna kantylena wywiedziona z motywu zaprezentowanego we wstępie. Ważnym elementem jest tu wyciszona dynamika i artykulacja akompaniamentu *staccato*, podkreślająca lekki charakter miniatury. Salonowy charakter utworu sugeruje, że zapewne *Romance „Les Adieux”*, jak wiele innych własnych utworów, Leszetycki osobiście grywał podczas licznych spotkań artystyczno-towarzyskich.

Już na tym etapie widać pewne tendencje w warsztacie kompozytorskim Leszetyckiego, polegające na stosowaniu zwięzłej motywiki mającej formotwórczy charakter i tendencji do zmodyfikowanych powtórzeń fraz.

⁸ W rozpatrywaniu zagadnienia dotyczącego budowy formalnej trudności nastęrczała klasyfikacja terminologiczna poszczególnych części. W części B kompozytor wykorzystał motyw formotwórczy z części A, ale ukazał go w odmiennym kontekście fakturalnym. Inny jest również charakter i tonacja, co zaważyło na oznaczeniu tej części jako B, a nie różnych wersji części A. Za taką koncepcją przemawia także tonalne podobieństwo skrajnych części A – *Des-dur* z modulacją do *As-dur* i *A' Des-dur*.

Środkową część (od t. 29), która również oparta jest na motywie formotwórczym, lecz o odmiennej fakturze i charakterze, określono tu jako B. W zakresie faktury, obok typowego dla tańców układu: głos najwyższy prowadzi linię melodyczną, głos dolny realizuje akompaniament o najczęściej stosowanym modelu złożonym z pojedynczej nuty na pierwszą i trzecią miarę taktu oraz akordu na drugą, Leszetycki wprowadził także linię melodyczną do głosu środkowego, otoczonego akompaniamentem i „koronkowymi” figuracjami w głosach skrajnych. Ten model faktury Leszetycki wielokrotnie wykorzystywał na przestrzeni całej swojej twórczości fortepianowej. Omawiana miniatura pokazuje również wyraziście, jak doskonała technika pianistyczna Leszetyckiego wpłynęła na jego warsztat kompozytorski. Wspomniane figuracje, umiejętnie wplecione w płynną kantylenę, nadają całości pewnej elegancji i finezji.

W tej niewątpliwie urokliwej miniaturze o typowym akompaniamentcie, z licznymi arpeggiami, figuracjami i ozdobnikami w linii melodycznej, kompozytor wykazał się umiejętnością doboru akordów, tworzących brzmienie wpisujące się w cały kontekst tonalno-harmoniczny. Jednym z ciekawszych fragmentów przebiegu melodyczno-harmonicznego jest zakończenie części A. Kantylena górnego głosu rozwija się tu na tle akordów, które wpisane są w opadającą chromatycznie linię dźwięków basowych (*f-e-es-d-des-c-b*, od t. 20), przypadających na mocną część taktu, po których następuje kadencja wieńcząca część A⁹:

Przykład 2. T. Leszetycki, Romance „Les Adieux”, t. 17–28

⁹ Jak wyżej zaznaczono, część A rozpoczyna się w tonacji *Des-dur*, zaś kończy w *As-dur*.

Śpiewność linii melodycznej w całym utworze kompozytor uzyskał za sprawą dominacji ruchu sekundowego, zaś w przypadku większego skoku interwałowego, jego równoważenia spowolnieniem ruchu na dłuższych wartościach rytmicznych (przykład 2).

Kolejnym przykładem użycia chromatyki, ale o kierunku przeciwnym, wznoszącym, jest fragment od 89 taktu (część A'). Chodzi o podkreślenie linii nut basowych akompaniamentu na pierwszą i trzecią miarę taktu (*a-b-ces-b*) oraz dopełnienia akordowego (z naprzemiennymi akordami molowymi, zwiększonymi i zmniejszonymi), na których tle rozwija się kantylena, wykorzystująca w udany sposób urozmaiconą „triolowo-ósemkową” rytmikę, stwarzającą wrażenie płynnego „rozpędzania” rytmicznego, dobarwioną ozdobnikami (przykład 2, t. 24–26 i przykład 3, t. 92–93). Zastosowanie takiego układu zmian chromatycznych o przeciwnych kierunkach w linii basu znacząco podnosi walory utworu. Jest zarazem istotnym elementem zasady kształtowania materiału muzycznego, wpisującym się w osiągnięcia epoki romantycznej. Tak jak poprzednio, frazę kończy kadencja, tyle tylko, że w zasadniczej tonacji *Des-dur*:



Przykład 3. T. Leszetycki, *Romance „Les Adieux”*, t. 89–94

Obok klasycznej budowy akordowej w postaci trójdźwięków w trybie durowym i molowym, przytoczone fragmenty obfitują również w akordy: D^7 , zmniejszone w różnej konfiguracji, rzadziej zwiększone.

Nie bez znaczenia dla całości utworu jest także budowa okresowa, wyznaczająca klasyczną regularność. Leszetycki wprowadził tu w większości ósmiotaktową budowę zdań muzycznych. Tylko w nielicznych przypadkach kompozytor stosuje wydłużenia przebiegu muzycznego, w celu przeprowadzenia w płynny sposób modulacji lub zakończenia kadencyjnego, kończącego poszczególne ogniwa. Interesującym przykładem jest również różnicowanie charakteru poszczególnych części utworu. Skrajne A, A' są wyciszone, w dynamice *piano* i *pianissimo*, z licznymi niuansami dynamicznymi i wyrazowymi, wyrażonymi m.in. określeniami *molto espressivo*, *leggierissimo*. Z kolei część B, oznaczona jako *Il canto ben*

marcato, jest bardziej zdecydowana w charakterze, na który wpływa zwłaszcza artykulacja *marcato* i dynamika *forte*. Nastąpiła tu również zmiana tonacji z *Des-dur/As-dur* na *f-moll* i dalej na *Es-dur*. W części B można wyszczególnić podział na kolejne dwie części, w której pierwsza ma właśnie wyrazisty wydźwięk (t. 29–48), druga zaś (t. 49–74) powraca do sfery wyciszonej i ulotnej. Co ciekawe, obydwie oparte są na motywie formotwórczym, natomiast istotną różnicą jest tu kontrast fakturalny pierwszego ogniwa części B, w której nastąpiła zmiana modelu wspomnianej faktury. Polega on na tym, że linia melodyczna jest eksponowana w głosie środkowym, wybrzmiewa na tle akompaniamentu wykorzystującego rozległe arpeggiowane akordy na pierwszej mierze taktu i kolejne, tym razem mniej rozbudowane (lub dwudźwięki) na drugiej mierze. To różnicowanie odbywa się jeszcze za sprawą rejestrów, kształtu melodyki, która tu straciła nieco na śpiewności i delikatności, tudzież dynamiki i artykulacji. Relacje poszczególnych części można porównać do swobodnego dialogu osób o przeciwstawnych charakterach. Warto również zauważyć, że Leszetycki nie stosuje jednego wzoru kantyleny, tylko w oparciu o główny model motywiczny wprowadza za sprawą powtórzeń różne jego warianty melodyczne i modyfikacje, co podnosi walory brzmieniowe miniatury. Ten fakt może świadczyć o jeszcze jednej skłonności Leszetyckiego. Prawdopodobnie był on także wprawnym improwizatorem (podobnie zresztą jak Fryderyk Chopin), za czym przemawia wariantowość motywiczna utworów i jego liczne występy podczas spotkań towarzyskich, gdzie grywał repertuar salonowy, stwarzający możliwości improwizacji. Elementy improwizacyjne zawiera właśnie zakończenie miniatury, w którym występuje wydłużona, bo aż czterotaktowa pasażowa figuracja w wysokich rejestrach fortepianu, o falującym rysunku melodycznym. Przebiega w dynamice *pianissimo* i jest opatrzona sugestiami interpretacyjnymi, jak *leggierissimo* i *velocissimo*. Tego rodzaju zakończenie podkreśla ulotny charakter całego utworu.

Styl kompozytorski i pianistyczny Teodora Leszetyckiego przez niektórych pianistów i badaczy był określany jako męski („styl à la Liszt”)¹⁰ i „zbyt jaskrawy”¹¹. Romance „Les Adieux” jest przykładem będącym w opozycji do tego rodzaju stwierdzeń. Zawiera wiele subtelności w zakresie konstrukcji melodyczno-motywicznej, harmonicznnej, niuansów dynamiczno-artykulacyjnych oraz wypadkowej wszystkich użytych elemen-

¹⁰ Por. B. Chmara-Żączkiewicz, *Teodor Leszetycki. Notatki z biografii artysty i pedagoga w świetle stosunków z rodziną, przyjaciółmi i uczniami (część II)*, „Muzyka” 2019, nr 1, s. 44.

¹¹ I.J. Paderewski, *Pamiętniki*, PWM, Kraków 1984, s. 117.

tów. Jest muzyczną „pamiątką” stylu epoki romantycznej, której wiele przykładów znajdziemy w europejskiej literaturze muzycznej. Warto w tym miejscu dodać, że pozytywne recenzje utworów Leszetyckiego pojawiły się jeszcze za jego życia w niektórych publikacjach prasowych z jego występów. Jednym z nich był francuski krytyk muzyczny Henri Blanchard, piszący na łamach „Revue critique. Musique de Piano”¹².

Przytoczone wyżej fakty biograficzne przemawiają za powiązaniem tytułu utworu „*Les Adieux*” z rokiem 1878, kiedy Teodor Leszetycki opuścił Petersburg i powrócił do Wiednia, zamykając pewien etap w swoim życiu¹³. Począwszy od 1862 r., był już znany w całej Europie, skąd licznie ściągali do niego uczniowie. Był także popularny w Stanach Zjednoczonych, do czego przyczyniły się amerykańskie koncerty jego ucznia Ignacego Jana Paderewskiego. Ten wielki pianista i polityk stał się tam bohaterem, zaś jego popularność spowodowała liczne wyjazdy młodych Amerykanów do Leszetyckiego, w celu doskonalenia warsztatu pianistycznego¹⁴. Pomimo iż Leszetycki opublikował w tym czasie część swoich kompozycji, nigdy nie poświęcał całej energii na komponowanie. Wedle wspomnień jego uczennicy Anette Hullah, utwory Leszetyckiego są pełne osobliwego uroku i można je określić jako „godne podziwu studia fortepianowe”, w których kompozytor wyraził doskonałą znajomość instrumentu. Zdaniem wspomnianej autorki, są także trudne, ale ich wykonanie wynagradza trud włożony w naukę. W całej działalności artystycznej sporo jednak czasu zajmowało Leszetyckiemu udzielanie lekcji i bywanie na spotkaniach towarzysko-artystycznych, które po powrocie do Wiednia często odbywały się w klubie Ton-Künstler Verein¹⁵. Przynależność do kręgu towarzyskiego Leszetyckiego dla muzycznego establishmentu

¹² H. Blanchard, „Revue critique. Musique de Piano”, *Revue et Gazette Musicale de Paris* 21 (1854) nr 25 z 18 VI, s. 204, nr 34 z 20 VIII, s. 172, i nr 46 z 12 XI, s. 368–369; cyt. za: B. Chmara-Żaczekiewicz, *Teodor Leszetycki. Notatki z biografii artysty i pedagoga...* (część I), s. 99.

¹³ Bezpośrednią przyczyną wyjazdu w 1878 r. z Petersburga był pewien incydent z życiorysu kompozytora, jego egzaltowana reakcja skutkująca wyrzuceniem go z petersburskiego Konserwatorium. Mianowicie, według doniesień profesora tegoż Konserwatorium, Siergieja Malcewa, doszło do konfliktu z uczennicą, córką Wielkiej Księżny Heleny Pawłowny Romanowej, żony Michała Pawłowicza, najmłodszego brata cara Mikołaja I, kiedy Leszetycki, niezadowolony z gry, wyrzucił ją z klasy na korytarz wraz z nutami. Tegoż dnia Leszetycki otrzymał nakaz opuszczenia kraju; por. W. Antonczyk, *Teodor Leszetycki (Leschetizky Theodor)*, Лешетизкий Фёдор Осипович, w: *Polski Petersburg*; <https://www.polskipetersburg.pl/hasla/leszetycki-teodor-leschetizky-theodor> (dostęp: 28.02.2023).

¹⁴ A. Schnabel, *My Life and Music*, St Martin's Press, New York 1963, s. 11.

¹⁵ A. Hullah, *Theodor Leschetizky*, London–New York 1906, s. 21–22.

Wiednia było wielkim przywilejem, gdyż, jak wyżej nadmieniono, jako pianista i pedagog był on znany w całej Europie, szczególnie w Wiedniu. Jak wspomina jego uczeń Artur Schnabel, chociaż nie był zatrudniony w wiedeńskim konserwatorium¹⁶, tylko prywatnie stworzył własną szkołę nauczania, to zdobył nieprawdopodobny rozgłos. Co ciekawe, był także dyrygentem. Kompozycją zajmował się jednak doraźnie. Po powrocie do Wiednia w 1878 r. planował odpocząć od nauczania. Niestety, gdy o tym fakcie dowiedzieli się jego uczniowie, zaczęli pisać do niego usilne prośby o lekcje. Wobec tego faktu Leszetycki z wielką energią zajął się nauczaniem¹⁷. Być może było to przyczyną, z powodu której nie napisał więcej utworów. Jego energia życiowa, wielkie oddanie pracy i pasja sprawiły, że Leszetycki był aktywny do końca życia, dodajmy, jak na owe czasy długiego, gdyż przeżył 85 lat.

Romance „Les Adieux” nie był często grywanym przez pianistów utworem Leszetyckiego. Większą popularność zdobyły inne miniatury tego kompozytora, zwłaszcza mazurki i etiudy (i np. *Les Alouettes*)¹⁸. Własne utwory wykonywał podczas koncertów także sam Leszetycki, chociaż trudno znaleźć wśród nich omawiany utwór¹⁹. Patrząc na twórczość Leszetyckiego z dzisiejszej perspektywy, wydaje się, że obecnie wzbudza ona większe zainteresowanie niż kiedykolwiek, co jest spowodowane nagraniami płytowymi i publikacjami o tematyce pianistycznej wybitnych europejskich i amerykańskich pianistów zainteresowanych spuścizną i wykształconą tradycją szkoły Leszetyckiego. Wśród nich znaczącą pozycję zajmują jego byli uczniowie (wykształcił ich blisko 1200) oraz ich uczniowie w drugiej linii²⁰. Nie bez znaczenia jest również działalność Towarzystwa Muzyczne-

¹⁶ Po powrocie do Wiednia w 1878 r. Leszetycki początkowo podjął pracę w Konserwatorium Wiedeńskim, jednak – z powodu nadmiaru uczniów – szybko zrezygnował z zatrudnienia, poświęcając się prywatnemu nauczaniu; por. B. Chmara-Żaczekiewicz, *Teodor Leszetycki. Notatki z biografii artysty i pedagoga... (część I)*, „Muzyka” 2018, nr 4, s. 106.

¹⁷ Por. A. Hullah, *op. cit.*, s. 14, 21.

¹⁸ Nadmienia o tym V. Fano w swojej pracy doktorskiej; por. tenże, *IL PIANOFORTE E LA SUA MUSICA NELL'ITALIA POST-UNITARIA*, praca doktorska, Wydział Literatury i Filozofii, Uniwersytet w Padwie, Padwa 2009/2010, s. 31; https://www.research.unipd.it/retrieve/e14fb26f-f8f9-3de1-e053-1705fe0ac030/IL_piano_forte_e_la_sua_musica_nell%27Italia_post-unitaria.pdf (dostęp: 23.03.2023).

¹⁹ Na przykład w 1897 r. podczas recitalu w prestiżowej sali Erarda w Paryżu Leszetycki wykonał *L'Aveu*, *La Source*, *Barcarolle* (?) i *Mazurka Es-dur* op. 24 nr 2. Koncert wzbudził ogromny aplauz publiczności; por. A. Hullah, *op. cit.*, s. 23–24.

²⁰ Do grona najwybitniejszych uczniów Leszetyckiego należeli m.in.: A. Jesipowa, I. Vengerova, I. J. Paderewski, I. Friedman, S. Eisenberger, M. Horszowski, A. Schnabel, B. Domaniewski, J. Lalewicz, J. Śliwiński, P. Szalitówna, A. Brailowski, O. Gabriłowicz, M. Hambourg, P. Wittgenstein.

go im. Teodora Leszetyckiego, z oddziałami w Austrii, USA, Japonii, a od 2007 r. także w Warszawie, propagującego zarówno samego Leszetyckiego jako najwybitniejszego pedagoga XIX w., jak i jego dokonania na polu kompozytorskim²¹. Wymienione stowarzyszenia i inne instytucje, np. szkoły muzyczne, utrwalają tradycję pianistyczną, którą częściowo stanowią zarówno jego utwory fortepianowe, jak i ich wykonawstwo. Działania te obejmują także młode pokolenie, m.in. przez uczestnictwo w konkursach pianistycznych imienia Leszetyckiego²². Perspektywicznie dają one pewność zachowania pamięci o jego niezwyklej osobowości, łączącej rzadkie obecnie przymioty pianisty, pedagoga i kompozytora.

BIBLIOGRAFIA

- Antonczyk Wiktoria, *Teodor Leszetycki (Leschetizky Theodor)*, Лешетизкий Фёдор Осипович, w: Polski Petersburg, <https://www.polskipetersburg.pl/hasla/leszetycki-teodor-leschetizky-theodor>.
- Chmara-Żaczkiewicz Barbara, *Teodor Leszetycki. Notatki z biografii artysty i pedagoga w świetle stosunków z rodziną, przyjaciółmi i uczniami (część I)*, „Muzyka” 2018, nr 4, s. 88–112.
- Chmara-Żaczkiewicz Barbara, *Teodor Leszetycki. Notatki z biografii artysty i pedagoga w świetle stosunków z rodziną, przyjaciółmi i uczniami (część II)*, „Muzyka” 2019, nr 1, s. 22–68.
- Fano Vitale, *IL PIANOFORTE E LA SUA MUSICA NELL'ITALIA POST-UNITARIA*, praca doktorska, Wydział Literatury i Filozofii, Uniwersytet w Padwie, Padwa 2009/2010; https://www.research.unipd.it/retrieve/e14fb26f-f8f9-3de1-e053-1705fe0ac030/II_pianoforte_e_la_sua_musica_nell%27Italia_post-unitaria.pdf.
- Hullah Anette, *Theodor Leschetizky*, London–New York 1906.
- Lewandowska Bożena, *Leszetycki Teodor*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, kłl.
- Paderewski Ignacy Jan, *Pamiętniki*, PWM, Kraków 1984.
- Potocka Angèle, *Theodore Leschetizky. An Intimate Study of the Man and the Musician*, The Century CO., New York 1903.
- Schnabel Artur, *My Life and Music*, St Martin's Press, New York 1963.

Strony internetowe

- Biblioteka Cyfrowa POLONA, <https://polona.pl/item/andante-finale-de-lucia-di-lammer-moor-pour-la-main-gauche-seule-op-13,NzKxOTEwOTY/4/#info:metadata>
- Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/institucja/970_am-schlesinger
- Polski Petersburg, <https://www.polskipetersburg.pl/hasla/leszetycki-teodor-leschetizky-theodor>

²¹ Por. <http://www.leszetycki.org/towarzystwo.html> (dostęp: 15.05.2023).

²² Takim przykładem jest Państwowa Szkoła Muzyczna I st. im. T. Leszetyckiego w Łańcucie, w której 17 listopada 2023 r. odbył się I Ogólnopolski Konkurs Pianistyczny imienia głównego patrona, pod przewodnictwem wybitnego polskiego pianisty Huberta Rutkowskiego.

Towarzystwo Muzyczne im. Teodora Leszetyckiego, <http://www.leszetycki.org/towarzystwo.html>

Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Princess_Tatiana_Alexandrovna_Yusupova

Romance "Les Adieux" by Theodor Leschetizky - Farewell to Petersburg

Abstract

Romance "Les Adieux" by Theodor Leschetizky was written around 1890. The piece is associated with Petersburg, where in the years 1858–1878 he gave piano lessons at the local conservatory. The composer dedicated the piece to Princess Tatiana Alexandrovna Yusupova, daughter of a Russian diplomat of Swiss origin, count Alexander Ivanovich Ribaupierre.

The composition belongs to the circle of salon music that characterizes many works composed in the 19th century. It refers to the waltz genre, numerous examples of which can be found in the works of P. Tchaikovsky. Melodiousness, smooth harmony, calm musical narrative, these are the main features of the piece. The composer used also numerous harmonic changes, figurations and varied articulation, which give the whole piece lightness. He does not use a single cantilena pattern, but based on the main motivic model, introduces various melodic variants through repetitions, which increases the sound value of the miniature.

Keywords: Theodor Leschetizky, Romanticism, piano miniature, *Romance "Les Adieux"*, Petersburg

Marcin Tadeusz Łukaszewski
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

**METAMORFOZY NA FORTEPIAN
EDWARDA SIELICKIEGO –
W OKOWACH PONOWOCZESNOŚCI I W ŚWIETLE
POLSKICH WARIACJI FORTEPIANOWYCH
POWSTAŁYCH PO 1989 ROKU**

Czasy się zmieniają i my zmieniamy się wraz z nimi.
(Owidiusz)

Każdy człowiek jest jak Księżyc.
Ma swoją drugą stronę, której nie pokazuje nikomu.
(Mark Twain)

Ci, co w nic się nie przemieniają, nie stają się sobą.
(Antoine de Saint-Exupéry)

WPROWADZENIE

Przedmiotem rozważań w artykule jest kompozycja fortepianowa Edwarda Sielickiego pt. *Metamorfozy* (2013–2017), omawiana w świetle znaczenia pojęcia „metamorfozy”, w aspekcie sztuk wizualnych odnoszących się do tego pojęcia oraz w kontekście znaczenia pojęcia „postmodernizm”¹.

Edward Sielicki należy do generacji twórców urodzonych w latach 50. XX w., którą otwiera „pokolenie stalowowolskie”, nazywane również „Pokoleniem 1951” – od roku urodzenia trzech twórców, których do tej generacji zaliczono, oraz od miejsca, w którym zorganizowano poświęcony im festiwal

¹ Referat wygłoszony na XVIII Konferencji Naukowej „Muzyka Fortepianowa”, Gdańsk, 29 listopada 2019 r.

– Stalowej Woli². Chodzi mianowicie o Eugeniusza Knapika, Aleksandra Lasonia i Andrzeja Krzanowskiego. W Warszawie do generacji twórców urodzonych w tych samych latach należeli między innymi: Krzysztof Baculewski (ur. 1950), Stanisław Krupowicz (ur. 1952), Marcin Błażewicz (ur. 1953), Paweł Szymański (ur. 1954), Edward Sielicki (ur. 1956), Alicja Gronau (ur. 1957), którzy jednak formalnie nie należeli do „pokolenia stalowowolskiego”. Cechą całej generacji kompozytorów urodzonych w latach 50. jest różnorodność postaw stylistycznych i ideowych. Jak pisze Kinga Kiwała:

Terminy „pokolenie stalowowolskie” i „nowy romantyzm” – autorstwa teoretyków i krytyków niewiele starszych od pokolenia Knapika, z Andrzejem Chłopcikiem na czele – powstawały równoległe z debiutem kompozytorów „stalowowolskich”. Można zaryzykować twierdzenie, że ci młodzi twórcy z katowickiej PWSM „startowali” w warunkach w pewnym sensie komfortowych dla rozwoju (co wydaje się paradoksalne, biorąc pod uwagę sytuację społeczno-polityczną tego czasu), stwarzanych właśnie przez obecność owych krytyków, już w najwyższym stopniu świadomych, choć zarazem jeszcze młodzieńczo entuzjastycznych i spragnionych nowych muzycznych i estetycznych wrażeń oraz dodatkowo niezwykle aktywnych (...). Była to zarazem grupa, w której można było wyczuć podskórne oczekiwanie na wydarzenie, wyprowadzające polską muzykę ze stanu fundowanego – używając sformułowania Stefana Kisielewskiego – przez ówczesną bezsilność awangardy (...), debiut Knapika, Krzanowskiego i Lasonia z romantycznym gestem odrzucenia jałowości czysto technicznych poszukiwań wydawał się odpowiedzią na te oczekiwania³.

Festiwal, zorganizowany przez Krzysztofa Drobę w Stalowej Woli, okazał się wydarzeniem hermetycznym, odnosił się bowiem głównie do muzyki Knapika, Lasonia i Krzanowskiego (choć na festiwalu prezentowano też innych kompozytorów, np. Pawła Szymańskiego). Również ci twórcy nie tworzyli wspólnej linii ideowo-artystycznej. W porównaniu np. z „Pokoleniem 1933” (do którego należeli: Krzysztof Penderecki, Henryk Mikołaj Górecki, Wojciech Kilar, ale także Zbigniew Bujarski, Zbigniew Penhowski, Marian Borkowski oraz urodzeni kilka lat wcześniej – Augustyn Bloch i Romuald Twardowski), w którego twórczości można wyróżnić przemiany języka muzycznego następujące w zbliżonym okresie i mające podobny charakter (upraszczając: faza neoklasyczna w okresie studiów kompozytorskich, faza sonorystyczna, faza postmodernistyczna), twórcy generacji urodzonej w latach 50. (szczególnie w pierwszych czterech–pięciu latach) nie reprezentują już takich postaw, jak ich poprzednicy. Nie chciałbym w tym miejscu rozwijać tematyki, która została już

² Zagadnienia stylotwórcze i estetyczne szeroko wyjaśnia Kinga Kiwała w najnowszej publikacji na temat muzyki tych twórców. Zob. *eadem*, *Pokolenie Stalowej Woli. Knapik. Krzanowski. Lason. Studia estetyczne*, Kraków 2019.

³ *Ibidem*, s. 27–28.

opracowana⁴. Chodzi raczej o usytuowanie w tej generacji twórców polskich postaci Edwarda Sielickiego⁵ i jego muzyki. Wobec przywołania pojęć „pokolenie stalowowolskie” powstaje pytanie, czy Edward Sielicki⁶ należy do tego pokolenia. Otóż formalnie nie należy, urodzony 3 czerwca 1956 r. jest od kompozytorów przynależnych do „pokolenia stalowowolskiego” nieco młodszy, należy wszakże do tej samej generacji twórców urodzonych już kilka lat po zakończeniu drugiej wojny światowej i debiutujących w połowie lat 70. lub później. Pierwszymi utworami, które wymienia w spisie kompozycji, były kompozycje solowe (*Etude Sonoristique* na fortepian solo, 1975) i kameralne (*Wariacje* na dwa fortepiany, 1976; *Kwintet dęty*, 1977)⁷.

⁴ Zob. między innymi: K. Kiwała, *Pokolenie Stalowej Woli...*; V. Kostka, *Muzyka Pawła Szymańskiego w świetle poetyki intertekstualnej postmodernizmu*, Kraków 2018.

⁵ Informacje biograficzne o Sielickim podają: leksykon *Nowe pokolenie kompozytorów polskich*, red. A. Gronau-Osińska, M. Stowpiec, J. Kazem-Bek, Bydgoszcz 1988, s. 103–104; M. Fuks, *Księga sławnych muzyków pochodzenia żydowskiego*, Poznań–Warszawa 2003, s. 314; A. Gronau-Osińska, *Sielicki Edward*, w: *Almanach Kompozytorów Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie*, t. 2, Warszawa 2004, s. 201–216; I. Pacewicz, *Sielicki Edward*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2. *Biogramy*, red. M. Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 893–895; K. Paździora, *Sielicki*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. 9: S–śl, Kraków 2007, s. 255–256. Są to już źródła nieaktualne. Aktualniejsze pod względem informacji są źródła internetowe: https://pl.wikipedia.org/wiki/Edward_Sielicki, <https://culture.pl/pl/tworca/edward-sielicki> oraz https://polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=189&litera=21&view=czlowiek&Itemid=5&lang=pl (dostęp do wszystkich: 9.10.2020), jednak i te źródła nie zawierają aktualnego spisu kompozycji Sielickiego, który odnotowano natomiast na stronie internetowej 63. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, <http://warszawska-jesien.art.pl/2020/program-i-bilety/kompozytorzy-i-autorzy/sielicki-edward> (dostęp: 9.10.2020), zawierającego wykaz kompozycji Sielickiego z lat 2010–2020.

⁶ Por. autorefleksje kompozytora, m.in.: E. Sielicki, *Elementy techniki mojego języka muzycznego na przykładzie utworów kameralnych*, w: *Muzyka kameralna kompozytorów AMFC (I). IV Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina*, red. A. Gronau-Osińska, Warszawa 2006, s. 44–53; *idem*, *O mojej muzyce symfonicznej z udziałem instrumentów koncertujących*, w: *Muzyka symfoniczna kompozytorów UMFC*, red. A. Gronau-Osińska, Warszawa 2009, s. 13–30; *idem*, *Razem czy osobno? O pewnych aspektach wzajemnych relacji ożywionej i nieożywionej materii*, w: *Potencjał kompozycyjny utworów na instrumenty solowe. III Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina*, red. M. Borkowski, Warszawa 2003, s. 8–11; *idem*, *Technika rotacyjnych dźwięków prowadzących*, w: *I Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina*, red. A. Gronau-Osińska, „Zeszyty Naukowe AMiFC” nr 42, Warszawa 1999, s. 15–21.

⁷ Biogram Edwarda Sielickiego na stronie Polskiego Centrum Informacji Muzycznej, https://polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=189&litera=21&view=czlowiek&Itemid=5&lang=pl (dostęp: 9.10.2020).

WOKÓŁ POJĘCIA „METAMORFOZA”

Pojęcie „metamorfoza” ma kilka znaczeń: 1) przekształcanie się jednej formy, postaci w inną; 2) czyjaś fizyczna lub psychiczna przemiana; 3) przejście w kolejne stadium rozwoju (biologia). Synonimami dla metamorfozy są: przemiana, przeobrażenie, transformacja⁸. Słowo „metamorfoza” jest niemal identyczne w wielu językach: angielski – *metamorphose, metamorphosis*; baskijski – *metamorfosi*; chorwacki – *metamorfoza*; esperanto – *metamorfozo*; fiński – *metamorfoosi, muodonvaihdos*; francuski – *métamorphose*; kataloński – *metamorfosi*; niemiecki – *Metamorphose*; nowogrecki – *μεταμόρφωση*; portugalski – *metamorfose*; słowacki – *metamorfóza*; rosyjski – *метаморфоза*; ukraiński – *метаморфоза*. Przykładem ujęcia „przemian” w literaturze są *Metamorfozy* (łac. *Metamorphosen, Libri Quindecim*), poemat epicki Owidiusza złożony z 15 ksiąg, który przytacza 250 mitów zawierających motyw przemiany⁹.

Poniżej spróbuję krótko przyporządkować poszczególne, wskazane powyżej, znaczenia pojęcia „metamorfoza” do wybranych przykładów ze sztuk wizualnych. I tak, metamorfoza = przemiana, przykład: Salvador Dali – *Metamorfoza Narcyza*. Na tym obrazie można zauważyć ten sam motyw, namalowany w taki sposób, że obiekt po lewej stronie wygląda jak skurczony mężczyzna (Narcyza?). Po prawej zaś ten sam obiekt, za pomocą drobnych przekształceń, jawi się jako dłoń trzymająca jajko, z którego wyłania się kwiat (Narcyza?). Podobne rozwiązania można znaleźć także w *Metamorfozach* Sielickiego. Nie jest to, co oczywiste, takie samo podejście – wszak plastyka nie jest tożsama z muzyką (mimo *correspondance des arts*, ale ten wątek pomijam w artykule). Chodzi tu raczej o podobny sposób przekształcania motywu muzycznego, który poprzez to przekształcenie zyskuje nową jakość, nie jest już tym, czym był w oryginalnej postaci (*vide*: Chopin – Sielicki, o czym dalej). Porównując oba obiekty na obrazie Salvadora Dali, można zauważyć, że oba są zbudowane z tego samego materiału, są w zasadzie prawie tym samym obiektem, lecz przedstawione w różnym otoczeniu – po lewej stronie w kolorze, w świetle nocnym (lub wieczornym), zaś po prawej – monochromatycznie i w świetle dziennym. Rodzaj cieni użytych w tych dwóch obiektach decyduje o tym, że tę samą postać postrzegamy w inny sposób – jako dwa różne obiekty. Pod względem materialnym jest to (wyłączywszy zmia-

⁸ Zob. *Słownik języka polskiego*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/metamorfoza;2567642.html>, dostęp: 11.10.2020; por. *Wikipedia. Wolna encyklopedia*, hasło: metamorfoza (literatura), [https://pl.wikipedia.org/wiki/Metamorfoza_\(motyw_literacki\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Metamorfoza_(motyw_literacki)) (dostęp: 11.10.2020); *Słownik.one*, <https://www.slownik.one/metamorfoza> (dostęp: 11.10.2020).

⁹ *Wikipedia. Wolna encyklopedia*, hasło: *Metamorfozy*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Metamorfozy> (dostęp: 9.10.2020).

ny) ten sam obiekt, który zyskuje dwa różne znaczenia dzięki zastosowaniu odmiennego oświetlenia. Podobnie jest w utworze Sielickiego (o czym dalej), w którym wykorzystanie danego motywu z utworu Chopina i wstawienie go do nowej kompozycji, zmiana otoczenia dźwiękowego, wprowadzenie drobnych modyfikacji, powoduje zacieranie się pierwotnych elementów dźwiękowych, a zacytowany artefakt zaczyna żyć własnym życiem. W obrazie Salvadora Dali symboliczna jest tytułowa „przemiana” Narcyza jako mężczyzny w kwiat, wyrażony poprzez wprowadzenie zmian kolorystycznych, grę światła cieni, zastosowane na tym samym obiekcie¹⁰.

Omówione dzieło plastyczne odpowiada definicji pojęcia „metamorfoza” jako przekształcania się jednej formy, postaci, struktury w inną. Zgodnie z definicją, „metamorfoza” to również czyjaś fizyczna lub psychiczna zmiana. Tak zdefiniowaną ideę można znaleźć w obrazie Tomasza Sętowskiego *Metamorfoza – Aż staniesz się gwiazdą*. W tym malowidle postać księżycy przemienia się w postać kobiety (gwiazdy?). Sztafaż tej pracy jest skomponowany z charakterystycznych dla Sętowskiego elementów urbanistycznych wplecionych w postacie księżycy i kobiety¹¹.

Podobnie można znaleźć przemiany niemal „fizyczne” w utworze muzycznym. Porównanie to może wydawać się zaskakujące, jednakże w wielu dziełach, co oczywiste, a szczególnie w utworach z nurtu postmodernistycznego (w tym w *Metamorfozach* Sielickiego), można zaobserwować przeniesienie fragmentu utworu z oryginału (artefaktu), wyrwane z kontekstu, implementowane do nowego, pozbawione swego pierwotnego kontekstu dźwiękowego.

Metamorfozą można określić również przemianę jednego dzieła sztuki w inne. Takie przemiany są zjawiskami typowymi dla myślenia postmodernistycznego. Za przykład może posłużyć *Mona Lisa (La Gioconda)* Leonarda da Vinci, dzieło powstałe w latach 1503–1507 – artefakt, który stał się inspiracją do nadbudowania nowych ujęć¹². Pierwotna bohaterka slyn-

¹⁰ Zob. Salvador Dali, *Metamorfoza Narcyza* (1937), 51,2 cm × 78,1 cm, miejsce przechowywania: Tate Modern, Londyn. Źródło: Strona internetowa „Study.com”, <https://study.com/academy/lesson/the-metamorphosis-of-narcissus-by-salvador-dali.html> (dostęp: 10.10.2020).

¹¹ Zob. T. Sętowski, *Metamorfoza – Aż staniesz się gwiazdą*, 70 cm × 100 cm, olej na płótnie. Źródło: Strona internetowa *Metamorfoza. Wystawa malarstwa surrealizmu i realizmu magicznego*, <http://metamorfoza.info.pl/pl/portfolio-view/setowski-tomasz-metamorfoza-az-staniesz-sie-gwiazda> (dostęp: 10.10.2020).

¹² Zob. Leonardo da Vinci, *Mona Lisa (La Gioconda)*, olej na drewnie, 77 cm × 53 cm, miejsce przechowywania: Luwr. Źródło: *Wikipedia. Wolna encyklopedia*, hasło: *Mona Lisa*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa (dostęp: 11.10.2020).

nego malowidła stała się silnym bodźcem do nadbudowywania, interpretowania, zmieniania pierwotnego zamysłu w kierunku nowego dzieła sztuki. Przywołuję ten przykład, ponieważ podobne tendencje można znaleźć w utworach muzycznych sytuowanych jako postmodernistyczne (por. estetyka surkonwencjonalizmu Pawła Szymańskiego)¹³. Porównanie zjawisk zachodzących w sztukach wizualnych może być tu pomocne dla zrozumienia techniki zastosowanej przez Sielickiego w jego *Metamorfozach*. Artefakt staje się źródłem inspiracji i postmodernistycznych przemian jako *sui generis* widzenie w krzywym zwierciadle.

Poniżej omawiam przykłady twórczego wykorzystania artefaktu: jako źródła inspiracji do stworzenia własnego dzieła oraz jako źródła poszukiwań i przekształcania artefaktu w nową jakość. Pierwszy przykład (*Kuso Mona Lisa*) jest nowym spojrzeniem (nowym malowidłem) opartym na słynnym artefakcie, zaś w drugim przykładzie można zauważyć twórcze przetworzenie artefaktu poprzez dodanie doń nowych elementów – w tym przypadku nawiązujących do obecnych czasów zmagania się z pandemią koronawirusa Sars-Cov-2. Zaistnienie w świadomości społecznej danego dzieła artystycznego, w tym przypadku, malarskiego, manifestuje się również poza jego oryginalnym przeznaczeniem (ekspozycja w muzeum czy w odnośnych publikacjach) np. jako druk na koszulkach, ceramice, a także na obudowach telefonów komórkowych, co również jest przejawem myślenia postmodernistycznego¹⁴.

¹³ Por. między innymi: D. Cichy, *Koncert fortepianowy Pawła Szymańskiego na tle filozoficznych idei postmodernizmu*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i refleksji o muzyce*, red. A. Jarzębska, J. Paja-Stach, Kraków 2007, s. 277–296; V. Kostka, „Dwie etiudy” na fortepian Pawła Szymańskiego. Dwupoziomowość a problem parodii, „Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej” 2014, nr 15 (24), s. 83–95; eadem, „Through the looking Glass I” na orkiestrę Pawła Szymańskiego. Algorytmiczna konstrukcja dźwiękowa, w: *The musical work and its creators* (10), red. A. Nowak, Bydgoszcz 2015, s. 207–218; eadem, *Muzyka Pawła Szymańskiego. Kompozycje algorytmiczne na fortepian*, w: *Muzyka fortepianowa XVI. Studia i szkice*, red. A. Kozłowska-Lewna, R. Skupin, Gdańsk 2015, s. 117–132; eadem, *Wartości muzyki Pawła Szymańskiego*, „Krytyka Muzyczna” 2011, nr 5, s. 1–12; I. Nikolska, *Postmodernizm w interpretacji Pawła Szymańskiego*, w: *Muzyka polska 1945–1995*, red. K. Droba, T. Malecka, K. Szwałgier, Kraków 1996, s. 297–307.

¹⁴ Zob. *Kuso Mona Lisa*, wykorzystanie artefaktu jako źródła inspiracji do stworzenia własnego dzieła. Źródło: Strona internetowa „Aliexpress.com”, <https://pl.aliexpress.com/item/32904554633.html> (dostęp: 11.10.2020). Wykorzystanie artefaktu jako źródła poszukiwań i przekształcania artefaktu w nową jakość. Źródło: A. Klimczuk, *Seminarium online: Polska i świat po pandemii: Rozwój i kultura*, „Gazeta SGH. Życie Uczelni” (dodano: 11.06.2020), <https://gazeta.sgh.waw.pl/?q=konferencje-debaty-spotkania/seminarium-line-polska-i-swiat-po-pandemii-rozwoj-i-kultura> (dostęp: 11.10.2020).

Opisane powyżej przykłady (obrazów wzorowanych na artefakcie słynnej Mony Lisy można znaleźć setki w Internecie) są świadectwem podejścia postmodernistycznego autora do artefaktu. Oryginał zostaje tu wykorzystany w celu stworzenia nowej jakości, przerysowania, może nawet prześmiania (zdyskredytowania?) artefaktu, ale też jest dowodem poszukiwania nowych jakości artystycznych. Podobnie jest w utworach muzycznych, gdy zaczerpnięty z jakiegoś dzieła fragment zostanie otoczony nowym tworzywem dźwiękowym, stając się nową jakością. Są to jedne z przejawów sztuki postmodernistycznej.

Reasumując, można stwierdzić, że – jak można przeczytać w popularnej Wikipedii: „[p]ostmoderniści pragną wolności od wszelkich praw narzuconych z góry”¹⁵. Anna Ready dodaje: „O ile moderniści chcieli otworzyć okno na nowy świat, o tyle postmoderniści wolą pokazać ten świat w formie zbitego lustra. Jako coś, na co składają się tysiące mniejszych fragmentów”¹⁶.

METAMORFOZY VS. WARIACJE. POLSKIE WARIACJE FORTEPIANOWE PO 1989 ROKU

Formy wariacyjne¹⁷ powstawały przez cały wiek XX mimo przemian zachodzących w muzyce polskiej tego stulecia – to oczywiste. Twórcy sięgali zarówno po archetyp formy znanej z tradycji muzycznej (osiemnasto- i dziewiętnastowiecznej, *vide* oba cykle *Wariacji – b-moll i h-moll* K. Szymanowskiego), jak również powstawały nowe ujęcia odwołujące się do techniki sonorystycznej, aleatorycznej i nowych form notacji muzycznej (np. *Passacaglia* J. Łuciuka czy *Variazioni* J.W. Hawela). Formy wariacyjne w różnych odmianach powstawały również po 1989 r., a więc po okresie przemian społeczno-politycznych w Polsce. Są to zarówno *passacaglie*, wariacje o różnych ukształtowaniach formalnych, impresje w formie wariacji

¹⁵ Wikipedia. *Wolna encyklopedia*, hasło: *postmodernizm (filozofia)*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Postmodernizm_\(filozofia\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Postmodernizm_(filozofia)) (dostęp: 10.10.2020).

¹⁶ A. Ready, *Długi Cień Postmodernizmu*, „Dwutygodnik” 2011, nr 11, cyt. za: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/2882-dlugi-cien-postmodernizmu.html> (dostęp: 9.10.2020).

¹⁷ Zagadnienia polskich wariacji fortepianowych XX w. poruszyłem w pracy: *Fortepianowe formy wariacyjne kompozytorów polskich 1900–2010. Dzieje gatunku i technika wariacyjna*, Warszawa 2013. Zob. także M.T. Łukaszewski, *Technika wariacyjna w polskich wariacjach fortepianowych w latach 1900–2010*, w: *Musica Intellectualis*, t. 1: *Droga artysty*, red. M. Zygmunt, E. Dudkiewicz, E. Skardowska, E. Rozlach, Warszawa 2017, s. 77–105.

czy wreszcie metamorfozy. Zestawienie tych dzieł, napisanych po 1989 r., ujmuje wykaz zamieszczony w aneksie na końcu artykułu.

Jest to łącznie 46 form wariacyjnych na fortepian napisanych w latach 1989–2010 – obszerne pole badawcze świadczące o zainteresowaniu twórców polskich formą wariacyjną. W świetle omawianego dalej dzieła Edwarda Sielickiego *Metamorfozy* powstaje pytanie, czy metamorfozy to *wariacje*.

Wariacje, z łaciny *variatio*, oznaczają zmiany lub zmienianie. J. Chomiński i K. Wilkowska-Chomińska interpretują pojęcie *variatio* jako „różnorodność”¹⁸. Z łaciny pojęcie to przeniknęło do większości języków europejskich: angielski – *variations*, niemiecki – *Variationen*, francuski – *les variations*, włoski – *variazioni*, hiszpański – *variaciones*, rosyjski – *варьяции*, białoruski – *варыяцці*, norweski – *variasjoner*, duński – *variationer*, rumuński – *variații*. Słowa angielskojęzyczne: *variegate* – urozmaicić, wzbogacić, uczynić wielobarwnym; *variety* – urozmaicenie, różnorodność, różnaitość, barwność, odmiana, rodzaj, gatunek; *various* – różny, rozmaity, zróżnicowany, wieloraki¹⁹. Pojęcia *Veränderung* i wariacja rozdzielił Alfred Richter:

Wariacja, czyli zamiana [*Veränderung*] właściwa jest każdemu zmienionemu przedstawieniu pierwotnej myśli, a więc należy do niej także praca tematyczna (...). Trzeba jednak te pojęcia oddzielić i rozumieć pod nazwą wariacja określona formę artystyczną, u podstaw której leży temat²⁰.

Kompozycje o tytułach zawierających pojęcia „metamorfozy” powstawały wielokrotnie w dziejach muzyki. Utwór Sielickiego wpisuje się więc do dzieł-metamorfoz, do których należą m.in.: *Metamorfozy symfoniczne na tematy Carla Marii von Webera* Paula Hindemitha czy słynne *Metamorfozy* na 23 instrumenty smyczkowe Richarda Straussa. Spośród zaś twórców polskich można tu wskazać takie utwory, jak (podaję je w kolejności alfabetycznej od nazwisk twórców): *Grave – Metamorfozy* na wiolonczelę i orkiestrę smyczkową Witolda Lutosławskiego, *Metamorfozy – wariacje na temat Paganiniego* na fortepian i orkiestrę (1989) Bogusława Madeya, *Metamorfozy* op. 102 na saksofon altowy i fortepian (2004) oraz *Metamorfozy* na małą orkiestrę op. 128 (2015–2016) Krzysztofa Meyera, *Metamorfozy* na kontrabas solo (2010) Wojciecha Michno, *Metamorfozy* na orkiestrę (1966–1968) Romana Palestra, *Concerto per violino solo ed orchestra* No. 2 „*Metamorphosen*” Krzysztofa Pendereckiego, *Metamorphosen für Akkordeon und Streichquartett* (1985) oraz *Rubinstein Metamorphoses* na kwartet smyczkowy

¹⁸ J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, Kraków 1983, s. 476.

¹⁹ Por. M. T. Łukaszewski, *Fortepianowe formy wariacyjne...*, s. 569–571.

²⁰ A. Richter, *Die Lehre von der thematischen Arbeit*, Leipzig 1896, s. 84; cyt. za: Z. Chechlińska, *Wariacje i technika wariacyjna w twórczości Chopina*, Kraków 1995, s. 19.

(2002) Bronisława Kazimierza Przybylskiego, *Epitafium-Metamorfozy* na orkiestrę kameralną (1991) Piotra Radko, *Metamorfozy* na fortepian solo (1985) Tadeusza Trojanowskiego.

Niektóre z tych dzieł mają formę wariacyjną, jak np. *Metamorfozy – wariacje na temat Paganiniego* na fortepian i orkiestrę Madeya, w większości jednak w luźny sposób nawiązują do formy wariacyjnej, ale wykorzystują technikę wariacyjną. Podobnie jest w utworze Sielickiego. Jego *Metamorfozy* trudno nazwać wariacjami, chociaż są w nich zastosowane zarówno przekształcenia materiału zadanego (o czym dalej), jak również technika wariacyjna. Nie jest to jednak forma *stricte* wariacyjna, lecz właśnie „metamorfozy” różnych wątków pochodzących z inwencji innych twórców, wtopione w przebieg dzieła i język muzyczny Sielickiego.

O METAMORFOZACH EDWARDA SIELICKIEGO

Metamorfozy Edwarda Sielickiego zostały napisane w latach 2013–2017, są dedykowane autorowi artykułu. Jest to kompozycja jednoczęściowa, w której można wyróżnić szereg odcinków prezentujących zróżnicowane tworzywo dźwiękowe. Otwiera je odcinek, który można nazwać wstępem (t. 1–12) – utrzymany w powolnym tempie, technice akordowej i długich wartościach rytmicznych. Charakterystyczne są tu ornamenty różnego rodzaju – przednutki, *gruppetta*, biegniki. Od początku drugiej strony (t. 13 i n.) rozpoczyna się w utworze nowy, figuracyjny przebieg – można by więc uznać to drugie ogniwo za pierwszą wariację. Sielicki stosuje technikę wariacyjną bogato w omawianej kompozycji. Technika wariacyjna odnosi się tu do przemian na poziomie motywu, jednakże polega na „odrealnianiu” użytego w utworze oryginalnego motywu dźwiękowego w kierunku tworzenia nowej jakości artystycznej.

W omawianym utworze Sielicki wykorzystał cytaty z twórczości Fryderyka Chopina i Sergiusza Rachmaninowa. Wykorzystany materiał obcego pochodzenia obejmuje następujące utwory: *Preludium b-moll* op. 28 nr 16 F. Chopina, *Etiudę As-dur* op. 25 nr 1 F. Chopina oraz *Preludium a-moll* op. 32 nr 8 S. Rachmaninowa.

Interpretacja pojęcia „metamorfoza” w utworze Sielickiego odnosi się do przemiany cytatu w nowe dzieło. Wykorzystany materiał zyskuje w ten sposób nową jakość wyrazową i estetyczną. Zaczyna żyć, jak gdyby, własnym życiem, oderwanym od oryginału.

Poniżej przedstawiam przykłady wykorzystania materiału zadanego, jakim są cytaty z dzieł innych twórców, w *Metamorfozach* E. Sielickiego.

Metamorfozy/Matamorphoses na fortepian/for Piano

Marcinowi Łukaszewskiemu

Edward Sielicki
2013/17

$\text{♩} = 55$

Pno. *f*

5

9

Przykład 1. Edward Sielicki, *Metamorfozy* na fortepian, 2013–2017, s. 1, t. 1–12

Jeśli uznamy tę pierwszą stronę kompozycji (12 taktów) za temat, a początek ogniwa drugiego (od t. 13) za pierwszą wariację, to istotnie znajdziemy tu elementy, które mogłyby świadczyć o wprowadzeniu techniki wariacyjnej do początkowego motywu (skok z dźwięku *e* na *a*), w t. 13 poddany rozdrobnieniu (w ruchu trzydziestodwójkowym) – skoki pozostają, lecz są zmienione relacje interwałowe (*a–e*). Jednakże na kolejnych stronach wydruku komputerowego utworu (s. 3 i n.) zanika ten materiał dźwiękowy, pojawia się natomiast inny, a kompozytor nie wraca do tworzywa dźwiękowego dwóch pierwszych stron. Materiał własny zostaje zastąpiony cytatem, przy czym jest to cytat odkształcony, a raczej zniekształcony. Już od chwili pierwszej prezentacji jest przedstawiony w postaci zmienionej, podobnej do oryginału tylko na poziomie interwaliki.

2

13 *leggiero*
mp

14
mf 3 3

15
f

16

17

18

19

The musical score consists of seven systems of piano music, numbered 13 to 19. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. Measure 13 is marked 'leggiero' and 'mp'. Measure 14 features a triplet of eighth notes in the bass clef, marked 'mf'. Measure 15 is marked 'f'. The score includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Przykład 2. Edward Sielicki, *Metamorfozy* na fortepian, 2013–2017, s. 2, t. 13–19

Największe podobieństwo fragmentów utworu Sielickiego do oryginału Chopina (*Preludium b-moll* op. 28 nr 16) można zaobserwować np. w t. 30–31 oraz 114–115. Sielicki wykorzystał fragmenty wspomnianego *Preludium b-moll* (zob. przykład 3). Melika figuracji w partii prawej ręki jest pod względem interwałowym i kierunku przebiegu linii melodycznej tożsama, przy czym Sielicki nie zachowuje tonacji oryginału (u Chopina jest to tonacja b-moll w zapisie, ze znakami przy kluczu, u Sielickiego bez wskazania tonacji), natomiast „rozdrabnia” ją pod względem rytmicznym – u Chopina przebiega w ruchu szesnastkowym, zaś u Sielickiego – trzydziestodwójkowym. Zmieniona jest natomiast partia lewej ręki, chociaż we fragmentach Sielicki zachowuje harmonikę i układ akordów.

Porównajmy początek odnośnych odcinków (zob. przykłady 3 i 4). U Chopina w partii lewej ręki jest to motyw ósemkowy *es* - [akord:] *a-ges*, następnie *des* - [akord:] *f-b-f*. Sielicki wykorzystuje tę strukturę, lecz duplikuje pierwszy dźwięk skokiem oktawy i dodaje rytm punktowany. W drugim motywie (*des* - [akord:] *f-b-f*) podobnie duplikuje pierwszy dźwięk *des* i dodaje rytm punktowany. Pomiędzy te dwa motywy chopinowskiego oryginału wstawia krótkie figuracje w ruchu trzydziestodwójkowym. U Sielickiego partia lewej ręki rozciąga się więc na cały pierwszy motyw wstępujący (u Chopina partia lewej ręki to dwie ósemki pod czterema pierwszymi szesnastkami). Niewielkie z pozoru zmiany omawianego fragmentu oraz ich otoczenie materiałem pochodzącym z inwencji własnej kompozytora zadecydowały o tym, że fragment utworu Chopina został „wyrwany” z oryginalnego kontekstu i umieszczony w nowym świetle.

Sielicki wykorzystuje ten sam figuracyjny motyw (zawarty w taktach 30–32) do zbudowania kulminacji (t. 114–115) poprzez prowadzenie linii melodycznej w oktawowym *all' unisono* (zob. przykład 5). Chopin natomiast podobny efekt zastosował w finale swojego *Preludium b-moll*, jednakże na innym materiale dźwiękowym (zob. przykład 6). Efekt wyrazowy jest jednak podobny w obu kompozycjach.

26

Nº 16

Presto con fuoco

The musical score for Chopin's Preludium b-moll op. 28 nr 16, t. 10-15, is presented in five systems. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/2. The tempo and mood are indicated as 'Presto con fuoco'. The score begins with a forte (*f*) dynamic in the first system, followed by a piano (*p*) dynamic. The piece features intricate piano textures with frequent slurs and accents, and a bass line with steady eighth-note accompaniment. Fingering numbers are provided throughout the score to guide the performer.

D & F. 9706

4

27

28

mf

f

rit.

30 *A tempo*

mf

31

f *grave*

33

mf

34

f *secco* *p* *f*

Przykład 4. Edward Sielicki, *Metamorfozy* na fortepian, 2013–2017, s. 4, t. 30–32

14

106

107

111 *rit.*

112 *Meno mosso*
p *rit.*

114 *A tempo*
 $\text{♩} = 60$
legato
f legato

115

Przykład 5. Edward Sielicki, *Metamorfozy* na fortepian, 2013–2017, s. 14, t. 114–115

Przykład 6. Fryderyk Chopin, Preludium b-moll op. 28 nr 16, t. 42-45

Przedstawiony powyżej odcinek finałowy *Preludium b-moll* Chopina (t. 42-45) Sielicki również „zapożyczył” do *Metamorfoz*, ale przedstawił go w inny sposób niż Chopin. Uzyskamy tę samą strukturę, porównując początek powyższego motywu Chopina (takt 1 w przykładzie 6) – od drugiej połowy pierwszej grupy (od dźwięków: *ges-f-es-des*), a u Sielickiego – od połowy drugiej grupy (t. 57-59). Nie wszystkie dźwięki są jednak zgodne w obu przykładach, można wszakże uznać ten materiał za (prawie) tożsamy. Sielicki zrezygnował z duplikacji tego materiału w partii lewej ręki, wprowadzając technikę akordową i skoki *staccato* (zob. przykład 7).

The image displays a musical score for piano, consisting of seven systems of music. Each system includes a treble and bass clef staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The score is numbered 57 through 63. Measure 57 features a complex melodic line in the right hand with many beamed notes and a simple accompaniment in the left hand. Measure 58 includes an 8va dynamic marking and a first ending bracket. Measure 59 has a 7-measure rest in the right hand. Measure 60 features an 8va dynamic marking and a first ending bracket. Measure 61 continues the melodic development. Measure 62 includes a 'rit.' (ritardando) marking. Measure 63 shows a change in the right hand's melodic pattern and a first ending bracket. The score is written in a clear, professional notation style.

Przykład 7. Edward Sielicki, *Metamorfozy na fortepian*, 2013–2017, s. 7, t. 57–59

The image displays a musical score for the first six measures of Chopin's Etude No. 25, Op. 25, No. 1. The score is written for piano and consists of two systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes the instruction *poco cresc.* and *all.* (allegretto). The score features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are several asterisks (*) and the abbreviation *acc.* (accelerando) placed below the bass staff, indicating specific performance instructions.

Przykład 8. Fryderyk Chopin, Etiuda As-dur op. 25 nr 1, t. 1-6

12 **A tempo** **Rapsodico**

94 *legato* *8va*

95 *8va* 3 3 3

96 3 3 *8va*

97 *8va* 3 3 3

98 *8va* 3 3 3

99

Porównując oba przykłady, łatwo można zauważyć, w jaki sposób Sielicki wyzyskuje materiał chopinowskiej etiudy, zrazu wykorzystując tę samą tonację, co Chopin (*As-dur*), później zmieniając ją (w przywołanym fragmencie *Des-dur*). Sielicki wplata cytaty, obudowując go muzyką pochodzącą z własnej inwencji. Zachowany jest figuracyjny charakter chopinowskiego pierwowzoru, przy czym Sielicki – zamiast ruchu szesnastkowego wprowadza ruch trzydziestodwójkowy.

Drobne podobieństwa motywiczne można znaleźć, porównując fragment *Metamorfoz* Sielickiego z początkiem *Preludium a-moll* op. 32 nr 8 Rachmaninowa, napisanym w 1910 r. (zob. przykłady 10 i 11). Jest to podobieństwo na poziomie motywu, dotyczy także descendentalnego kierunku linii melodycznej. Początkowy czterodźwiękowy motyw jest prawie identyczny w obu utworach (u Sielickiego czwarty dźwięk jest zmieniony), później pozostaje tożsamy z kierunkiem linii melodycznej, lecz różni się pod względem kształtu struktury melicznej. Sielicki zachowuje również to samo centrum tonalne (przebieg pasażu w tonacji *a-moll*). W utworze Rachmaninowa partia lewej ręki to akord kwintowo-kwartowy zbudowany na dźwięku *e* (*e-a-e*), Sielicki pozostawia tylko kwartę *e-a* na początku. Podobieństwa te można uznać za przypadkowe, gdyż są one mniej liczne i nie tak dosłowne aniżeli przy porównaniu *Metamorfoz* Sielickiego z wybranymi utworami Chopina.

VIII. 33

S. Rachmaninow, Op. 32, № 8

Vivo.

ff *pp molto legg.*

mf *dim.* *pp*

cresc. *p*

A. 9619 G.

Przykład 10. Sergiusz Rachmaninow, *Preludium a-moll* op. 32 nr 8, t. 1-7

8

Meno mosso

64 *pp*

65 *accel.* *rit.* *f*

67 $\text{♩} = 60$

68 *8va*

69

Przykład 11. Edward Sielicki, *Metamorfozy* na fortepian, 2013–2017, s. 8, t. 67

Reasumując, Edward Sielicki wykorzystuje motywy zaczerpnięte z twórczości innych kompozytorów (w *Metamorfozach* są to wybrane utwory Chopina i Rachmaninowa), pozbawione pierwotnego kontekstu, wplecione w nowy kontekst, obudowane materiałem dźwiękowym pochodzącym z własnej inwencji Sielickiego. Motywy te zostały użyte w formie cytatu, który następnie jest odkształcany, zmieniany. *Metamorfozy* są jednocześnie utworem trudnym technicznie, stawiającym przed pianistą wysokie wymagania. Podczas uczenia się tej kompozycji przydatna okazuje się znajomość artefaktów, a więc *Preludium b-moll* i *Etiudy As-dur* Chopina oraz *Preludium a-moll* Rachmaninowa.

WNIOSKI. CZY METAMORFOZY SĄ DZIEŁEM POSTMODERNISTYCZNYM?

Próbując wyciągnąć wnioski z powyższych refleksji, w pierwszej kolejności nasuwa się pytanie o związki Sielickiego z postmodernizmem. Czy Edward Sielicki tkwi w okowach ponowoczesności? Czym są „okowy”? Według definicji są to: 1) „łańcuchy, kajdany”, 2) „to, co odbiera wolność, krępuje, zniewala”, 3) Synonimy: dyby, pęta, więzy²¹. Czerpanie z cudzej twórczości nie jako przejaw spętania muzyką przeszłości lub braku inwencji, lecz twórcze wykorzystanie w celu stworzenia nowej jakości wyrazowej.

Metamorfozy Edwarda Sielickiego odpowiadają pojęciu metamorfozy w znaczeniu „przemiany”, lecz nie są wariacjami. Zaczerpnięte motywy z wybranych utworów służą kompozytorowi do dalszych twórczych przekształceń, w wyniku których uzyskuje on nową jakość dźwiękową, podejmując twórczy dialog z tradycją. *Metamorfozy* mieszczą się jednak w przytoczonych definicjach pojęcia postmodernizmu²².

Dla Marcina Giżyckiego postmodernizm to wszystkie zjawiska w sztuce po konceptualizmie nie roszczące sobie prawa do wyłączności i koegzystujące

²¹ *Słownik języka polskiego*, hasło: okowy, <https://sjp.pwn.pl/sjp/okowy;2494730.html> (dostęp: 10.10.2020).

²² Por. Z. Daniec, „Zmyślnie wykoncypowana, postmodernistyczna zabawka”. *Muzyka Pawła Mykietyna wobec kategorii postmodernizmu i konstruktywizmu na przykładzie III Symfonii na alt i orkiestrę*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2018, nr 39, s. 59–85; B. Dutkiewicz, *Polistylistyka, czyli dyskurs z przeszłością: interpretacja ruchowa muzyki w obliczu dzieł epoki postmodernizmu na przykładzie wybranych utworów*, Katowice 2012; M. Piotrowska, *Kanon i postmodernizm*, „Muzyka” 1997, nr 1 (164), s. 5–28; J. Szulakowska-Kulawik, *Józef Świder – muzyka, która czekała na postmodernizm*, Katowice 2008.

w pewnej pluralistycznej symbiozie, nie mające ambicji „poszerzenia pola sztuki”, wyznaczania jej nowych granic²³.

Anna Rutkowska pisze:

Postmodernizm jest sumą zjawisk. Dlatego lepiej mówić o nim – „ponowoczesność” albo „ponowoczesna rzeczywistość”, by nie sugerować nazwą jakichkolwiek analogii do nurtów i stylów w sztuce (...0. W postmodernistycznej rzeczywistości nie ma uprzywilejowanych konwencji artystycznych²⁴.

Można zaryzykować twierdzenie, że postmodernizm będzie trwał do-
tąd, dopóki będzie istniał relatywizm w myśleniu i działaniu. Jedną z cech
postmodernizmu jest zabawa konwencją i eklektyzm form. Czy jednak nie
są to właśnie pułapki lub okowy postmodernizmu? Wydaje się, że istnieje
w piśmiennictwie zbyt szeroka i dowolna interpretacja pojęcia postmoder-
nizm²⁵. Czym jest bowiem postmodernizm? Odpowiedź na to daje defini-
cja pojęcia:

Postmodernizm nie jest zwartym, jednolitym, planowo wykreowanym ruchem
artystycznym, jest to wspólna przestrzeń konfrontacji różnych tendencji
i koncepcji, których wspólnym mianownikiem jest krytyczny stosunek do mo-
nolitycznej, homogenicznej wizji świata oraz nieustanne podważanie dominacji
eurocentrycznej i patriarchalnej kultury Zachodu²⁶.

Maria Peryt jest przekonana, że postmodernizm się skończył²⁷. Punk-
tem wyjścia dla rozważań autorki jest pojęcie postmodernizmu, przy-
czym już sam tytuł jej publikacji – prowokacyjnie zmuszający do refleksji
– sugeruje, że „postmodernizm się skończył”. Z przemyśleń zawartych
w toku pracy wynika, że młode pokolenie twórców podąża własną dro-
gą. Mają oni – jak zapewnia autorka – silne, zindywidualizowane oblicza
stylistyczno-estetyczne oraz wyraźnie ukształtowany program artystyczny
i punkt widzenia, często odżegnując się zarówno od awangardowej prze-
szłości swoich pedagogów, jak i postmodernistycznych ciągot generacji

²³ E. Tatar, *Postmodernizm*, <https://ninateka.pl/kolekcja/sztuka-wspolczesna/alfabet-artykul/ksw-postmodernizm> (dostęp: 10.10.2020).

²⁴ A. Rutkowska, *Postmodernizm w polskiej muzyce współczesnej*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 1: *Eseje*, red. M. Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 283–296; D. Krawczyk, *Postmodernizm. Esej o muzyce polskiej*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 1: *Eseje...*, s. 297–304.

²⁵ Zob. A. Rutkowska, *Postmodernizm...*, s. 283–296; D. Krawczyk, *Postmodernizm...*, s. 297–304; M. Peryt, *Postmodernizm się skończył. Cechy generacji MW w odniesieniu do idei postmodernizmu*, Warszawa 2015. Por. przypis 24.

²⁶ Wikipedia. *Wolna encyklopedia*, hasło: *postmodernizm (filozofia)*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Postmodernizm_\(filozofia\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Postmodernizm_(filozofia)) (dostęp: 10.10.2020).

²⁷ M. Peryt, *Postmodernizm się skończył...*

bezpośrednich poprzedników. Zatem dla takich twórców młodej generacji, jak Dariusz Przybylski, Ignacy Zalewski, Wojciech Błażejczyk, postmodernizm się skończył. A może nawet wcale się nie zaczął? Wydaje się, że Edward Sielicki tkwi nadal w postmodernizmie, próbując szukać dla swojego języka muzycznego nowych środków techniki kompozytorskiej i nowych środków wypowiedzi artystycznej. Traktuje muzykę niekiedy jak zabawę dźwiękami. Wydaje się więc, że użyte przez niego w *Metamorfozach* cytaty służą właśnie temu – z jednej strony są grą konwencjami, z drugiej grą z odbiorcą – czy uchwyci ukryte i przetworzone w utworze fragmenty cudzej twórczości, czy potrafi je zlokalizować i w jaki sposób estetyczny je odbierze – jako zabawę czy jako prowokację, a może jako „obrazę majestatu”. Pisząc o *Metamorfozach* można by rzec, że Edward Sielicki stosuje „twórcze podkradanie” z muzyki innych kompozytorów. Czerpie z muzyki innych nie z braku inwencji własnej, lecz w celu zderzenia jej z twórczością poprzedników i w celu uzyskania nowej jakości wyrazowej. Powstaje jednak pytanie, czy *Metamorfozy* Sielickiego to patchwork czy twórcza „przemiana” cudzej twórczości. Zatem jaki jest utwór postmodernistyczny?

Postmodernistyczny – pisze Ewa Tatar – znaczy tyle, co ponowoczesny, poawangardowy, różny od postawy awangard, dystansujący się od niej, ale niekoniecznie z nią sprzeczny. Wspólny z postawą awangardową jest wybiórczy, arbitralny stosunek do tradycji artystycznej, relatywizm – wynikają one jednak z innych przesłanek²⁸.

Maria Peryt wychodzi z założenia, że postmodernizm pogrąży się w inercji²⁹, zestarzał się i stał się nieatrakcyjny³⁰, a jego idee wyczerpały się³¹. Jest przekonana, że „młodzież tworzy muzykę wyzwoloną, wyemancypowaną w odniesieniu do spuścizny zarówno moderny, jak ponowoczesności i bardziej od nich emocjonalną”³². W odniesieniu do Edwarda Sielickiego można sądzić, na przykładzie chociażby jego fortepianowych *Metamorfoz*, że w jego twórczości postmodernizm ma się dobrze, że kompozytor znajduje w jego ideach nieustannie inspiracje. Tym bardziej, że – jak twierdzi Ewa Tatar –

[j]est to raczej luźny zbiór tendencji w sztuce, a nie zdefiniowany prąd czy kierunek oparty na istotnej cesze stylistycznej. Rozumiany jako sprzeciw wobec awangardowej wiary w utopię, postęp, racjonalizm, skłonności totalitarne w chęci kształtowania nowego człowieka i społeczeństwa. Środki stylistyczne

²⁸ E. Tatar, *Postmodernizm...*

²⁹ M. Peryt, *Postmodernizm...*, s. 11.

³⁰ *Ibidem*, s. 13.

³¹ *Ibidem*, s. 26.

³² *Ibidem*, s. 11.

postmodernizmu to parodia, pastisz, paradoksalne czy absurdalne skojarzenia, dowolne komponowanie form i znaczeń (*bricolage*), pluralizm, eklektyzm, kontekstualność, brak znaczenia, negacja podziału na niskie i wysokie wartości w kulturze, mieszanie gatunków, cytaty, odwołania, autoreferencyjność³³.

W te cechy nurtu wpisuje się twórczość Edwarda Sielickiego z jego fortepianowymi *Metamorfozami*.

BIBLIOGRAFIA

- Chechlińska Zofia, *Wariacje i technika wariacyjna w twórczości Chopina*, Kraków 1995.
- Chomiński Józef Michał, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, Kraków 1983.
- Cichy Daniel, *Koncert fortepianowy Pawła Szymańskiego na tle filozoficznych idei postmodernizmu*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i refleksji o muzyce*, red. Alicja Jarzębska, Jadwiga Paja-Stach, Kraków 2007, s. 277–296.
- Daniec Zuzanna, „Zmyślnie wykoncypowana, postmodernistyczna zabawka”. *Muzyka Pawła Mykietyna wobec kategorii postmodernizmu i konstrukttywizmu na przykładzie III Symfonii na alt i orkiestrę*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2018, nr 39, s. 59–85.
- Dutkiewicz Barbara, *Polistylistyka, czyli dyskurs z przeszłością: interpretacja ruchowa muzyki w obliczu dzieł epoki postmodernizmu na przykładzie wybranych utworów*, Katowice 2012.
- Fuks Marian, *Księga sławnych muzyków pochodzenia żydowskiego*, Wydawnictwo Sorus, Poznań–Warszawa 2003.
- Gronau-Osińska Alicja, *Sielicki Edward*, w: *Almanach Kompozytorów Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie*, t. 2, red. Alicja Gronau-Osińska, Warszawa 2004, s. 201–216.
- Kiwała Kinga, *Pokolenie Stalowej Woli. Knapik. Krzanowski. Lasoń. Studia estetyczne*, Kraków 2019.
- Kostka Violetta, „Dwie etiudy” na fortepian Pawła Szymańskiego. *Dwupoziomowość a problem parodii*, „Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej” 2014, nr 15 (24), s. 83–95.
- Kostka Violetta, *Muzyka Pawła Szymańskiego w świetle poetyki intertekstualnej postmodernizmu*, Kraków 2018.
- Kostka Violetta, *Muzyka Pawła Szymańskiego. Kompozycje algorytmiczne na fortepian*, w: *Muzyka fortepianowa XVI. Studia i szkice*, red. Alicja Kozłowska-Lewna, Renata Skupin, Gdańsk 2015, s. 117–132.
- Kostka Violetta, „Through the looking Glass I” na orkiestrę Pawła Szymańskiego. *Algorytmiczna konstrukcja dźwiękowa*, w: *The musical work and its creators* (10), red. Anna Nowak, Bydgoszcz 2015, s. 207–218.
- Kostka Violetta, *Wartości muzyki Pawła Szymańskiego*, „Krytyka Muzyczna” 2011, nr 5, s. 1–12.
- Krawczyk Dorota, *Postmodernizm. Esej o muzyce polskiej*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 1: *Eseje*, red. Marek Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 297–304.

³³ E. Tatar, *Postmodernizm...*

- Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Fortepianowe formy wariacyjne kompozytorów polskich 1900–2010. Dzieje gatunku i technika wariacyjna*, Warszawa 2013.
- Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Technika wariacyjna w polskich wariacjach fortepianowych w latach 1900–2010*, w: *Musica Intellectualis, t. 1: Droga artysty*, red. Małgorzata Zygmunt, Emilia Dudkiewicz, Ewa Skardowska, Eugenia Rozlach, Warszawa 2017, s. 77–105.
- Nikolska Irina, *Postmodernizm w interpretacji Pawła Szymańskiego*, w: *Muzyka polska 1945–1995*, red. Krzysztof Droba, Teresa Malecka, Krzysztof Sz wajgier, Kraków 1996, s. 297–307.
- Nowe pokolenie kompozytorów polskich*, red. Alicja Gronau-Osińska, Mariusz Stowpiec, Jan Kazem-Bek, Bydgoszcz 1988.
- Pacewicz Izabela, *Sielicki Edward*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000, t. 2: Biogramy*, red. Marek Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 893–895.
- Paździora Krystyna, *Sielicki*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 9: S–ś, Kraków 2007, s. 255–256.
- Peryt [Opalka] Maria, *Postmodernizm się skończył. Cechy generacji MW w odniesieniu do idei postmodernizmu*, Warszawa 2015.
- Piotrowska Maria, *Kanon i postmodernizm, „Muzyka” 1997, nr 1 (164)*, s. 5–28.
- Richter Alfred, *Die Lehre von der thematischen Arbeit*, Leipzig 1896.
- Rutkowska Alicja, *Postmodernizm w polskiej muzyce współczesnej*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000, t. 1: Eseje*, red. Marek Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 283–296.
- Sielicki Edward, *Elementy techniki mojego języka muzycznego na przykładzie utworów kameralnych*, w: *Muzyka kameralna kompozytorów AMFC (I). IV Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina*, red. Alicja Gronau-Osińska, Warszawa 2006, s. 44–53.
- Sielicki Edward, *O mojej muzyce symfonicznej z udziałem instrumentów koncertujących*, w: *Muzyka symfoniczna kompozytorów UMFC*, red. Alicja Gronau-Osińska, Warszawa 2009, s. 13–30.
- Sielicki Edward, *Razem czy osobno? O pewnych aspektach wzajemnych relacji ożywionej i nieożywionej materii*, w: *Potencjał kompozycyjny utworów na instrumenty solowe. III Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina*, red. Marian Borkowski, Warszawa 2003, s. 8–11.
- Sielicki Edward, *Technika rotacyjnych dźwięków prowadzących*, w: *I Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina*, red. Alicja Gronau-Osińska, „Zeszyty Naukowe AMiFC” nr 42, Warszawa 1999, s. 15–21.
- Szulakowska-Kulawik Jolanta, *Józef Świder – muzyka, która czekała na postmodernizm*, Katowice 2008.

Źródła internetowe

- Klimczuk Andrzej, *Seminarium online: Polska i świat po pandemii: Rozwój i kultura*, „Gazeta SGH. Życie Uczelni” (dodano: 11.06.2020), <https://gazeta.sgh.waw.pl/?q=konferencje-debaty-spotkania/seminarium-line-polska-i-swiat-po-pandemii-rozwoj-i-kultura> (dostęp: 11.10.2020).
- Polskie Centrum Informacji Muzycznej, hasło: *Edward Sielicki*, https://polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=189&litera=21&view=czlowiek&Itemid=5&lang=pl (dostęp: 9.10.2020).

- Portal internetowy „Culture.pl”, hasło: *Edward Sielicki*, <https://culture.pl/pl/tworca/edward-sielicki> (dostęp: 9.10.2020).
- Ready Anna, *Długi Cień Postmodernizmu*, „Dwutygodnik” 2011, nr 11, cyt. za: <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/2882-dlugi-cien-postmodernizmu.html> (dostęp: 9.10.2020).
- Słownik.one*, hasło: *Metamorfoza*, <https://www.slownik.one/metamorfoza> (dostęp: 11.10.2020).
- Słownik języka polskiego*, hasło: *okowy*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/okowy;2494730.html> (dostęp: 10.10.2020).
- Słownik języka polskiego*, hasło: *Metamorfoza*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/metamorfoza2567642.html> (dostęp: 11.10.2020).
- Strona internetowa „Aliexpress.com”, <https://pl.aliexpress.com/item/32904554633.html> (dostęp: 11.10.2020).
- Strona internetowa „Study.com”, <https://study.com/academy/lesson/the-metamorphosis-of-narcissus-by-salvador-dali.html> (dostęp: 10.10.2020).
- Strona internetowa 63. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, hasło: *Sielicki Edward*, <http://warszawska-jesien.art.pl/2020/program-i-bilety/kompozytorzy-i-autorzy/sielicki-edward> (dostęp: 9.10.2020).
- Strona internetowa *Metamorfoza*. Wystawa malarstwa surrealizmu i realizmu magicznego, <http://metamorfoza.info.pl/pl/portfolio-view/setowski-tomasz-metamorfoza-az-staniesz-sie-gwiazda> (dostęp: 10.10.2020).
- Tatar Ewa, *Postmodernizm*, <https://ninateka.pl/kolekcja/sztuka-wspolczesna/alfabet-arttykul/ksw-postmodernizm> (dostęp: 10.10.2020).
- Wikipedia. Wolna encyklopedia*, hasło: *Edward Sielicki*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Edward_Sielicki (dostęp: 9.10.2020).
- Wikipedia. Wolna encyklopedia*, hasło: *metamorfoza (literatura)*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Metamorfoza_\(motyw_literacki\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Metamorfoza_(motyw_literacki)) (dostęp: 11.10.2020).
- Wikipedia. Wolna encyklopedia*, hasło: *Metamorfozy*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Metamorfozy> (dostęp: 9.10.2020).
- Wikipedia. Wolna encyklopedia*, hasło: *Mona Lisa*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa (dostęp: 11.10.2020).
- Wikipedia. Wolna encyklopedia*, hasło: *postmodernizm (filozofia)*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Postmodernizm_\(filozofia\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Postmodernizm_(filozofia)) (dostęp: 10.10.2020).

ANEKS

Wykaz polskich wariacji fortepianowych w latach 1989–2000³⁴

| Lp. | Kompozytor | Rok urodzenia / lata życia | Tytuł utworu | Rok powstania |
|-----|----------------------|----------------------------|---|---------------|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| 1 | Bauer Jerzy | ur. 1936 | <i>Malutka passacaglia z drobną improwizacją, ze zbioru: Cykl miniatur dla młodzieży na fortepian z elementami improwizacji, PWM, Kraków 1999</i> | 1998 |
| 2 | Brańka Eugeniusz | 1922–2009 | <i>Małe wariacje Fatimy</i> | 1991 |
| 3 | Brańka Eugeniusz | 1922–2009 | <i>Wariacje na temat piosenki „Jedźcie Pani Zima”</i> | 2001 |
| 4 | Cwojdzziński Andrzej | ur. 1928 | <i>Passacaglia, ze zbioru: Obrazki wyczarowane dźwiękami. 15 miniatur fortepianowych dla dzieci, MZEdition, Słupsk 1997; Euterpe, Kraków 2007</i> | 1996 |
| 5 | Dębski Krzesimir | ur. 1953 | <i>Passacaglia-improvvisazioni na 2 fortepiany</i> | 1992 |
| 6 | Dubaj Mariusz | ur. 1959 | <i>30 impresji na temat „Stary niedźwiedź mocno śpi”</i> | 1994/1997 |
| 7 | Dziadek Andrzej | ur. 1957 | <i>Wariacje na temat Preludium A-dur F. Chopina</i> | 2010 |
| 8 | Gołombowski Jarosław | ur. 1958 | <i>Variations No. 3 op. 50</i> | 1992 |
| 9 | Jabłońska Daria | ur. 1976 | <i>Wariacje</i> | 1996 |
| 10 | Jankowski Igor | ur. 1983 | <i>Wariacje na temat rosyjskiej pieśni ludowej na rozstrojony fortepian</i> | 2008 |
| 11 | Kałamarz Wojciech | ur. 1974 | <i>Impresja. Wariacja na zadany temat prof. Anny Zawadzkiej-Gołosz</i> | 1999 |
| 12 | Kałamarz Wojciech | ur. 1974 | <i>Wariacje w stylu klasycznym</i> | 1999 |
| 13 | Kaszycki Jerzy | 1926–2020 | <i>11 wariacji na temat „Sabatowej Nuty”</i> | 1996 |

³⁴ Źródło: M.T. Łukaszewski, *Fortepianowe formy wariacyjne...*, s. 569–572.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|----|---------------------------------|-----------|--|-----------|
| 14 | Klimek Piotr | ur. 1973 | <i>The Syncopated Piano Variations</i> | 1993 |
| 15 | Klisowski Ryszard Mieczysław | ur. 1937 | <i>Augustins-Variationen</i> [Für kleine und große Meister Augustins-Variationen für Klavier Solo op. 51], Gemel Edition [br.] | 1992 |
| 16 | Kopczyński Marcin | ur. 1973 | <i>Wariacje na temat Mozarta z Sonaty A-dur KV 331</i> [op. 1] | 1993 |
| 17 | Kosek Robert | (?-?) | <i>Cykl wariacji</i> | 2003 |
| 18 | Kostrzewa Krzysztof | ur. 1961 | <i>Passacaglia</i> na 2 fortepiany | 1989 |
| 19 | Kotyczka Stanisław | ur. 1935 | <i>Wariacje na temat pieśni ludowej</i> na 2 fortepiany | 1999 |
| 20 | Kroschel Artur | ur. 1973 | <i>Wariacje</i> | 1996 |
| 21 | Lampert Wiesława | ur. 1972 | <i>Wariacje na temat melodii popularnej „Pije Kuba do Jakuba”</i> , Contra, Warszawa 2006 | 2006? |
| 22 | Lampert Wiesława | ur. 1972 | <i>Wariacje na temat melodii ukraińskiej „Jechał Kozak za Dunajem”</i> , Contra, Warszawa 2006 | 2006? |
| 23 | Łuczkowski Radosław | ur. 1976 | <i>Wariacje na temat Paganiniego</i> | 1998 |
| 24 | Madey Emilian | ur. 1975 | <i>Concerto – Variazioni in tre movimenti per pianoforte ed orchestra</i> | 1999 |
| 25 | Maszyński Waldemar | ur. 1975 | <i>Passacaglia</i> | 1996 |
| 26 | Milewska Anna Marta | ur. 1978 | <i>Neptune's Wave</i> , wariacje na fortepian | 1997–1998 |
| 27 | Moyseowicz Gabriela | ur. 1944 | <i>5 Wariacji für Johanne von Rintelen</i> | 2001 |
| 28 | Nikodemowicz Andrzej | 1925–2017 | <i>Wariacje</i> na 2 fortepiany | 2006 |
| 29 | Paciorek Cezary | ur. 1968 | <i>Wariacje na temat Paganiniego</i> | 1994 |
| 30 | Popielski Zbigniew | ur. 1935 | <i>Wariacje na temat własny</i> na 2 fortepiany | 2002 |
| 31 | Pólról Tadeusz | ur. 1972 | <i>Wariacje na temat „Popod turnie, popod lasy”</i> | 1998 |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|----|--------------------------------------|-----------|---|----------------|
| 32 | Przybylski Bronisław Kazimierz | 1941–2011 | <i>Dominique - Little variations for piano</i> , Accent Edition, Łódź 2005 | 2005 |
| 33 | Pucek Zdzisław | ur. 1932 | <i>Taniec z wariacjami</i> , Wydawnictwo Muzyczne Gamma 1997 | 1997 lub przed |
| 34 | Rentowski Wiesław | ur. 1953 | <i>Wariacje Lake Charles</i> , Connors Publications 1997 | 1990 |
| 34 | Słowik Zbigniew | ur. 1972 | <i>Wariacje balladowe</i> , Contra, Warszawa 2009 | 2008 |
| 35 | Spoz Piotr | ur. 1977 | <i>Wariacje na banalny temat</i> | 2002 |
| 36 | Stępień Jolanta | ur. 1955 | <i>Wędrowni chrząszczyka Izydorka [wariacje]</i> | 2003 |
| 37 | Stradomski Rafał | ur. 1958 | <i>Wariacje na temat Telemanna na klawesyn lub fortepian</i> | 1995 |
| 38 | Stradomski Rafał | ur. 1958 | <i>Largo. Wariacje na temat Chopina</i> | 2000 |
| 39 | Stradomski Rafał | ur. 1958 | <i>Notturmo. Wariacje na temat Chopina [Variazioni du una tema di Chopin]</i> | 2004 |
| 40 | Stradomski Rafał | ur. 1958 | <i>4 małe wariacje</i> | 2006 |
| 41 | Stradomski Rafał | ur. 1958 | <i>Wariacje na temat Beethovena</i> | 2008 |
| 42 | Sutryk Waldemar | ur. 1956 | <i>Wariacje</i> | 1993 |
| 43 | Tyszkowski Jerzy | 1930–2001 | <i>Wariacje</i> | 1991 |
| 44 | Wierzbicki Marcin | ur. 1969 | <i>Wariacje nie na temat</i> , Travers, Warszawa 1998 | 1989 |
| 45 | Żółtowski Maciej | ur. 1971 | <i>Passacaglia per pianoforte</i> | 2000 |

**Metamorphoses for Piano by Edward Sielicki –
in the Shackles of Postmodernity
and in the Light of Polish Piano Variations after 1989**

Abstract

The article describes Edward Sielicki's *Metamorfozy* in the light of Polish piano variations written after 1989 and in the context of the concept of postmodernism. The composer (born in 1956) belongs to the generation of artists born in the 1950s. Generally, it is akin to the „Stalowa Wola generation”. *Metamorfozy*, created in 2013/2017, are close to the variational form, although they are not directly variations. In the music material, Sielicki used, in a processed manner, motifs taken from, among others, from the Prelude in B flat minor, Op. 28 No. 16 and the Etude in A flat major, Op. 25 No. 1 by Chopin and the Prelude in A minor, Op. 32 No. 8 of Rachmaninoff. He deformed them, blending them into the sound material of his own invention. The way of using the set material brings *Metamorfozy* closer to postmodern aesthetics with such categories as allusiveness, grotesque, viewing oneself and others' creativity in the „crooked mirror”.

Keywords: metamorphoses, piano music, postmodernism, transformation, surconventionalism, Edward Sielicki, variations

Paweł Popko

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

WYZWANIA WYKONAWCZE MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ - REFLEKSJE Z PERSPEKTYWY PIANISTY

Inspiracją do podjęcia tego tematu jest moja fascynacja muzyką współczesną. Pojęcie wykonawstwa muzycznego to termin bardzo szeroki. Zawiera on elementy związane z graniem na instrumentach, odczytaniem tekstu nutowego dzieła, interpretację i prezentację estradową. W kontekście tematu pracy chciałbym ukazać te wyzwania w zakresie zawartości intelektualnej dzieła i jego zrozumienia, a także roli wyobraźni i emocji, co określiłbym krótko – kreacją artystyczną. Pragnę również podzielić się refleksjami dotyczącymi wszechstronności, jaką powinni odznaczać się muzycy, przede wszystkim pianiści, w wykonawstwie muzyki naszych czasów oraz przemyśleniami na temat tego, jakie wyzwania wykonawcze stawiają kompozytorzy we współczesnych dziełach.

Jeśli chodzi o wykonawstwo muzyki nowej, dotychczas nie poświęcono temu zagadnieniu wiele uwagi w polskiej literaturze przedmiotu¹; w przeważającej mierze skupiano się na tekstach krytycznych dotyczących estetyki

¹ Dotychczas powstałe polskie publikacje pokrywają jedynie wąski zakres tej tematyki. Są to na przykład pozycje: E. Kowalska-Zajac, *Zobaczyć muzykę. Notacja polskiej partytury współczesnej*, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów, Łódź 2019; P. Różański, *Wyzwania wykonawcze w sonatach na skrzypce i fortepian Mieczysława Wajnerberga - perspektywa pianisty*, „Notes Muzyczny”, nr 2 (18), red. M. Pilch, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów, Łódź 2022 (zob. s. 79-94); I. Torbicki, *Polifonia w muzyce elektroakustycznej z wykorzystaniem fortepianu - perspektywa wykonawcza wybranych utworów*, w: *Koncepcja. Realizacja. Percepcja*, red. M. Karwaszewska, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Gdańsk 2021 (zob. s. 105-112). Można również wspomnieć o artykułach opublikowanych w czasopiśmie „Glissando” 2016, nr 26 (zob. s. 6-73).

wykonawczej muzyki poprzednich epok. Analiza muzyki współczesnej często koncentruje się na perspektywie kompozytorskiej, brakuje natomiast adekwatnych kryteriów umożliwiających ocenę realnego wkładu wykonawcy w interpretację muzyki pisanej obecnie. Wiedzę dotyczącą wykonawstwa trzeba „wylapywać” ze środowiska muzycznego – często z artykułów, wywiadów z wykonawcami w czasopiśmie muzycznych tudzież z wypowiedzi zasłyszanych w radiu czy podczas bezpośrednich rozmów z artystami.

Podobnie jak wielu wykonawców muzyki klasycznej, hołdują tradycji, w której dzieło kompozytora i jego zapis nutowy jest niezwykle istotny, co oznacza, że należy go całkowicie respektować. Można powiedzieć, że kreatywność wykonawcy jest wówczas podporządkowana wszelkiej muzycznej treści zapisanej przez twórcę utworu. Zadaniem wykonawcy powinno być zrozumienie dzieła i zaprezentowanie go publiczności w możliwie jak najdoskonalszej wersji.

Jednak ostatnie lata współczesnej praktyki muzycznej zachwiały nieco moim wyobrażeniem o roli wykonawców i ich świadomości zakresu twórczego oraz ekspresyjnego podejścia w interpretacji. Wykonawcy muzyki współczesnej napotykają różnorodne wyzwania w swojej karierze. Muszą posiadać wiedzę na temat praktyk wykonawczych, które mogą obejmować skomplikowaną strukturę lub warstwę rytmiczną dzieła, notację graficzną, czy też fragmenty wymagające niekiedy własnej improwizacji lub innego sposobu wydobywania dźwięku, na przykład preparacji fortepianu, grania na strunach czy operowania ćwierćtonami na instrumentach smyczkowych. Również głos ludzki stał się ciekawym „instrumentem” i tworzywem dla poszukujących kompozytorów.

Niektórzy mogą twierdzić, że przebieg pracy nad kompozycjami tego okresu niczym nie różni się od przygotowań do wykonania utworów z poprzednich epok – baroku, klasycyzmu czy romantyzmu, a jednak między wskazanymi procesami zachodzą wyraźne różnice. Są to między innymi: odczytanie zawartości intelektualnej i zrozumienie dzieła, nadanie mu odpowiedniej ekspresji przez muzyków, czyli zinterpretowanie utworu, a przede wszystkim jednak możliwość kontaktu z kompozytorem, a zatem szansa poznania jego wizji własnej kompozycji.

Zainteresowanie wykonawców muzyką współczesną nastąpiło na początku lat 60. XX w. Powstały wtedy pierwsze zespoły wykonujące taką muzykę. Mowa o takich formacjach, jak London Sinfonietta, Ensemble Intercontemporain czy powstałe później Klagenforum Wien i Musikfabrik. To czas, w którym jednocześnie formowały się pierwsze zespoły muzyki dawnej².

² M. Pasiecznik, *Funkcje i praktyki*, „Glissando” 2016, nr 28, <https://glissando.pl/tekst/funkcje-i-praktyki/> (dostęp: 24.11.2023).

Wiek XX zaowocował nadspodziewanie bogatymi pod względem ilości nurtami muzycznymi, a wraz z nimi jeszcze liczniejszymi koncepcjami wykonawczymi, których czasem nie sposób precyzyjnie dookreślić. Jako wykonawcy poruszamy się w materii, która wywodzi się z różnych technik, stylów i kierunków. Są to między innymi dodekafonia, serializm, punktualizm, aleatoryzm, sonorystyka, minimalizm, postmodernizm. Aktualnie obserwujemy intensywne przemiany na świecie, które niewątpliwie są spowodowane rozwojem nowych technologii. Można je dostrzec chociażby w języku kompozytorskim, podlegającym u wielu twórców nieustannej ewolucji. W kontekście wykonawstwa muzyki nowej nieodłącznym elementem staje się wykorzystywanie elektroniki, dodatkowych klawiatur sterujących, syntezatorów czy obsługi interfejsu. Nauka takich utworów jest w pewnym sensie poznawaniem nowego języka, o czym ciekawie wypowiada się pianista Sebastian Berweck³:

jeśli dasz mi tradycyjną partyturę fortepianową, to rozczytam ją bez problemu a vista. Jeśli kompozytor napisał utwór, w którym muszę użyć programu komputerowego, to jego rozczytywanie zabiera mi więcej czasu, bo po prostu muszę nauczyć się nowego języka. To, co na pewno jest problematyczne, to pojawiające się nowe wersje oprogramowania, których ciągle trzeba uczyć się na nowo. Gry na pianinie uczyłem się przez ponad dziesięć lat. Jak używać sprzętu elektronicznego, musiałem nauczyć się już sam. Klasyccy muzycy nie mają możliwości, aby zapoznać się nawet z podstawową obsługą sprzętu.

Muzycy, którzy podejmują się wykonania utworu współczesnego, często zmagają się z odczytaniem tekstu kompozycji. Dzieje się tak, ponieważ w porównaniu z utworami poprzednich epok, różnią się one skomplikowanym zapisem. Wielu kompozytorów załącza do swoich utworów tak zwaną legendę, by wyjaśnić symbole notacji i ich sposoby wykonawcze. Rozpoczynając proces „czytania” takiej kompozycji, muzyk zazwyczaj zaczyna od przestudiowania wszystkich zapisów kompozytora. Zastanawia się, w jaki sposób wydobyć dźwięk, aby osiągnąć pożądany efekt. Rolą interpretatora muzyki współczesnej jest zrozumienie inwencji twórczej kompozytora. Według Konstantego Regamey’a dzieła muzyki nowej nie podają zamyślanej przez twórcę treści wewnętrznej w gotowej, dającej się dokładnie odtworzyć i odczytać formie, a jedynie tę treść sugerują. Swoisty „luz znaczeniowy” artystycznych środków formalnych umożliwia wykonawcom zajęcie postawy czynnej⁴.

³ I. Smelczyńska, *Wykonywanie czy granie? Rozmowa z Sebastianem Berweckiem*, „Dwutygodnik” 2015, nr 173, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6257-wykonywanie-czy-granie.html> (dostęp: 26.11.2023).

⁴ K. Regamey, *Próba analizy ewolucji w sztuce*, PWM, Kraków 1973, s. 30.

Szczególnym wyzwaniem jest prawykonywanie utworów. Na muzykach niekiedy spoczywa odpowiedzialność za przekazanie absolutnie wiernego obrazu utworu przy jednoczesnym zachowaniu wolności wypowiedzi. W rozmowie z Tadeuszem Kaczyńskim Witold Lutosławski podzielił się swoją wizją idealnego wykonawcy i interpretatora muzyki współczesnej⁵:

wierność dla tekstu zapisanego przez kompozytora jest warunkiem koniecznym, ale niewystarczającym. Wykonawca musi stanowić coś w rodzaju rezonatora, wrażliwego na to wszystko, co przynoszą głębsze warstwy utworu. Nie sposób określić słowami tego, co w utworze znajduje się poza tekstem zapisanym w partyturze. Wykonawca musi mieć dość wyobraźni i siły duchowej, aby umieć te *głębsze warstwy* dzieła zrealizować.

Wynikałoby zatem, że pojęcie umysłem owych „głębszych warstw” utworu to metoda na uzyskanie wyjątkowej interpretacji dzieła. W przypadku prawykonań, oprócz zagłębienia się w partyturę utworu, istnieje perspektywa otrzymania wskazówek wykonawczych od samego autora dzieła, o ile mamy szczęście obcować z żyjącym twórcą. W pracy nad interpretacją kompozycji współczesnej jednym z ważniejszych elementów jest przemyślana wizja dzieła, która swoją ekspresją podczas wykonania estradowego będzie w stanie zainteresować i zaciekawić słuchaczy. Pozytywny odbiór i ocena dzieła przez publiczność może przyczynić się do popularyzacji utworu i kolejnych jego wykonania.

Tak wypowiada się pianistka Ewa Pobłocka o swoich doświadczeniach z muzyką współczesną i pracy nad *Koncertem fortepianowym* Pawła Szymańskiego, który zadedykował jej dzieło⁶:

To niebywale uczucie, kiedy dostaje się do ręki nowy utwór, istniejący jeszcze tylko w wyobraźni kompozytora, którego trzeba się nauczyć i niejako powołać do życia. Nie jest on obwarowany nakazami i zakazami ani przyprószony tradycją wykonawczą. Właściwie wszystko zależy od nas, od tego, dokąd nas zaprowadzi wyobraźnia. Ćwicząc Szymańskiego, wszystkie inne prace odłożyłam na bok. Byłam skupiona absolutnie na tej muzyce (...). Największą rolę w tym utworze odgrywa czas. Kompozytor pozornie daje dużo swobody, w długich partiach nawet nie zapisując różnych wartości rytmicznych, jednak oczekując nieprzerwanego zmierzania do kulminacji.

Miałem również przyjemność rozmawiać z pianistą Bartłomiejem Wąsikiem, członkiem zespołów Lutosławski Piano Duo oraz Kwadrofonik,

⁵ Cyt. za K. Sokołowska, *Wykonanie a prawykonywanie: wybrane zagadnienia w interpretacji dzieła muzycznego*, AMFC, Warszawa 2005, s. 40.

⁶ E. Pobłocka, *Forte-piano*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2021, s. 105.

wykonujących muzykę najnowszą. Oto jakimi refleksjami dotyczącymi pracy nad przygotowaniem utworu współczesnego podzielił się artysta⁷:

Zdarzały [się] partytury bardzo inspirujące i dobrze zapisane. Świadomość tego, że coś jeszcze nie było grane, i że to dopiero zabrzmi, kiedy ja się tego nauczę i zaprezentuję na scenie, jest szalenie fascynujące. Wszystko ode mnie zależy, czy taka kompozycja zabrzmi dobrze czy źle, jakie ona zostawi swoje pierwsze wrażenie. Jest to również jakiś rodzaj odpowiedzialności, którą miałem zarówno w przygotowywaniu utworów zupełnie klasycznych, ale też z muzyką najnowszą.

Współpracując z wieloma osobami nad różnymi projektami związanymi z przygotowaniem utworów muzyki współczesnej, zauważyłem, że często na wykonawców czyha pułapka – muzycy mają niekiedy skłonność do pomijania wskazówek zawartych w partyturze, nie rozumiejąc ich intencji, bądź do wyrokowania z góry o niewykonalności niektórych fragmentów.

Z punktu widzenia edukacji poświęconej wykonawstwu muzyki nowej doszedłem do wniosku, że nasz system szkolnictwa, mający niewątpliwie swoje zalety, nie jest wolny od utrwalonych wad. Pianiści, których działalność skupia się na muzyce współczesnej, mogą spotkać się z zarzutem innych muzyków, w tym pedagogów, że wybór takiego repertuaru jest w pewnym sensie ucieczką i kamuflażem niedostatku umiejętności instrumentalnych. Jak mniemam, dzieje się tak, ponieważ może być to dla niektórych trudniej weryfikowalne. Tak samo jak muzykę poprzednich epok, muzykę współczesną można grać dobrze lub źle. W kontakcie z utworem zawsze istnieje przestrzeń do wykazania się perfekcją oraz kreatywnością. W zakresie wykonawstwa edukacja wciąż jeszcze nastawiona jest na wirtuozostwo i w zasadniczej części wyraża się w nauczaniu interpretacji utworów. Studenci, ale też wychowankowie szkół średnich uczą się bardzo trudnych technicznie utworów, poświęcając na nie dużo czasu i z pewnością doskonaląc swój warsztat. Jednak dzisiejsze realia zawodowe stawiają młodym ludziom wyzwania, którym nie są w stanie sprostać, ponieważ możliwości techniczne nie wystarczają. Poziom ich biegłości technicznej znacząco odbiega od innych, niewykształconych równie dobrze umiejętności. Niepewne poruszanie się w sferze rytmu czy zadziwiająca w wielu wypadkach nieporadność w kontakcie z tekstem nutowym to często dające się zauważyć mankamenty. W zasadzie w ogromnej mierze wachlarz kompetencji adepta sztuki muzycznej zależy od tego, czy jego pedagog prowadzący jest otwarty na coraz to nowsze rozwiązania.

Adam Kośmiejka, pianista i wykładowca na Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy, dokonał w swojej karierze wielu wy-

⁷ Fragment rozmowy przeprowadzonej z Bartłomiejem Wąsikiem 5 listopada 2023 r.

konań muzyki współczesnej. O własnych doświadczeniach w pracy ze studentami dzieli się w następujących słowach⁸:

może to być po części prawdą, że w sferze muzyki współczesnej da się trochę schować z niedoskonałościami, które w repertuarze klasycznym byłyby już zauważalne, ale równie dobrze można byłoby odwracając sytuację stwierdzić, że ktoś kto tylko wykonuje repertuar klasyczny lub romantyczny, chowa się przed trudnościami i wymaganiami jakie stawia przed nami muzyka nowa – szalenie wysoki poziom kombinacji rytmicznych, podstawowa obsługa urządzeń elektronicznych, lub programu do produkcji muzycznej. Co z tego, że pianista jest bardzo sprawny technicznie i muzycznie, że potrafi zagrać transkrypcje utworów Liszta, Hamelina, skoro nie stara się zrozumieć i nie potrafi tego, co tu i teraz... za dużo czasu tracimy na repertuar muzealny.

Nie można wypuszczać dzisiaj na świat artystów, muzyków, którzy mają zamknięte ramy. Uważam, na tle pracy ze studentami, że należy pokazać im jak najszerszy wachlarz repertuarowy i stylistyczny i przede wszystkim dać narzędzia do wykonywania utworów, które są pisane także teraz, czy w przeciągu ostatnich 50 lat. Właśnie w taki sposób, by pianista mógł za jakiś czas, jak już zostanie sam, poradzić sobie ze wszystkim, co spotka na swojej artystycznej drodze i zdecydować później, co nurtuje i pociąga go najbardziej.

W tym miejscu opiszę kilka utworów z repertuaru muzyki współczesnej, z którymi miałem bezpośredni lub pośredni kontakt i ukażę, jakie wyzwania wykonawcze stawiają pianistom współcześni twórcy.

Wykonawcy, mając przed sobą współczesną partyturę, muszą rozpoznać, według jakiego klucza utwór został napisany, jakie elementy go budują. Czy jest to zestawienie statycznych sekcji, czy może forma oparta na ciągłości muzycznych zdarzeń i budująca muzyczną narrację. Jest tu potrzebna wiedza i praktyka, nieocenione są kontakty z kompozytorami, mogącymi wyjaśnić ewentualne wątpliwości.

Zwykle domeną gry na dwóch fortepianach są duety fortepianowe, w których z założenia formy każdy pianista ma do dyspozycji swój instrument. Jednak w *Chamber Piano Concerto*⁹ (2018) Agata Zubel postanowiła odejść od tej zasady, stawiając soliście wyzwanie wykonawcze, polegające na korzystaniu jednocześnie z dwóch instrumentów (nie jest to jedyny utwór, który wykorzystuje tę ideę, są też takie kompozycje, jak dzieło Georga F. Haasa *3 Hommages* lub Steve'a Reicha *Piano phase*). Jeden z fortepianów został potraktowany w sposób tradycyjny, natomiast w drugim użyto preparacji. Wykorzystano takie elementy, jak klamerki do bieli-

⁸ Fragment rozmowy przeprowadzonej z Adamem Kośmieją 8 listopada 2023 r.

⁹ A. Zubel, *Chamber Piano Concerto*, wyk. Pierre Delignies, HSLU ensemble, dyr. Clemens Heil, <https://www.youtube.com/watch?v=1d7wl8QyILg> (dostęp: 25.11.2023).

zny, gumki do ścierania czy śrubki¹⁰. Pianista musi odnaleźć się w zupełnie nowej rzeczywistości i rozwinąć swoje umiejętności skoordynowania gry na dwóch instrumentach.

W 2017 r. miałem zaszczyt prawykonać utwór Żanety Rydzewskiej *A Complaint* do słów William Wordswortha¹¹, skomponowany na sopran, klarnet, waltornię, fortepian i perkusję. W partyturze znajduje się szczegółowa legenda, w której kompozytorka wyjaśnia wszelkie zapisy i daje instrukcje wykonawcze. W przypadku fortepianu poza takimi efektami, jak klastery czy szarpanie strun wewnątrz instrumentu, pojawia się granie plastikową kartą, pałąk perkusyjną, a także trójkątem (trzeba uderzyć nim najniższe struny w fortepianie). Momentami konieczna jest preparacja fortepianu z wykorzystaniem opakowań po stroikach klarnetowych; podane są konkretne dźwięki, które mają zostać spreparowane. Poszerzone techniki wykonawcze u pianisty sprawiają, że trzeba wszystko dokładnie zaplanować – choćby to, gdzie ułożyć potrzebne do prezentacji utworu rzeczy. Ze względu na wielość zaplanowanych przez kompozytorkę technik pomocne mogło okazać się zapisanie w partyturze, w którym momencie sięgnąć po trójkąt czy monety.

Ciekawe spostrzeżenie dotyczące realizacji efektów brzmieniowych na fortepianie ukazał pianista, kompozytor i improwizator Szabolcs Esztényi. Węgierski artysta stwierdził niegdyś, że wyzwaniem w kodyfikacji nowych sposobów gry mogą być nawet różnice w konstrukcji poszczególnych fortepianów – nie na każdym instrumencie uda się z satysfakcją wykonać zamiar kompozytorski, na przykład ze względu na problemy związane z usytuowaniem ramy i jej elementów w fortepianie, kwestię liczby strun i rozłożenia ich w instrumencie¹². W takich sytuacjach trzeba się dostosować do warunków i szukać nowych rozwiązań.

Kolejnym utworem, w którym pianista może spodziewać się nowych wyzwań wykonawczych, jest pieśń niemieckiego kompozytora Moritza Eggerta *Sprich Sheherazade* do słów Herberta Asmodiego¹³. Utwór pocho-

¹⁰ Więcej na temat tego utworu Agaty Zubel napisała M. Marciniak, *Chamber Piano Concerto Agaty Zubel – nowe idee koncertowania*, w: *Transgresje w muzyce*, red. A. Nowak, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego, Bydgoszcz 2022, s. 259-272.

¹¹ Ż. Rydzewska, *A complaint*, wyk. Monika Łopuszyńska, Mateusz Rajkowski, Dominik Karaszewski, Paweł Popko, Tamara Kurkiewicz, <https://soundcloud.com/zanetarydzewska/a-complaint-for-soprano-clarinet-horn-piano-and-percussion-2016> (dostęp: 26.11.2023).

¹² M. Mendyk, *Odyseja polsko-węgierska pod flagą białą-czerwoną*, „Ruch Muzyczny” 2021, nr 19, <https://ruchmuzyczny.pl/article/1680-odyseja-polsko-węgierska-pod-flaga-bialo-czerwona> (dostęp: 25.11.2023).

¹³ M. Eggert, *Sprich Sheherazade*, wyk. Moritz Eggert, Yaron Windmüller, <https://www.youtube.com/watch?v=BU1YBWSlryI> (dostęp: 26.11.2023).

dzi z cyklu pieśni *Neue Dichter lieben*, które zostały zamówione przez Expo 2000, a jego tytuł nawiązuje do słynnej *Dichterliebe* Schumanna. Cykl pieśni Eggerta oparty jest na tekstach dwudziestu dwóch poetów XX w. i składa się z czterech części, a tematyka pieśni traktuje o miłości. Miłość ukazana została w zbiorze w różnych aspektach: od humorystycznego do ironicznego, od wzruszającego do sarkastycznego, od wrażliwego do brutalnego. Pianista w przytoczonej pieśni zdecydowanie musi wyjść ze swojej „strefy komfortu” i wykazać się nie tylko umiejętnościami gry na fortepianie, ale także używać własnego głosu i ciała w określony sposób. Momentami fortepian służy jako narzędzie do osiągnięcia efektów perkusyjnych. Partia wokalna jest prowadzona w dość tradycyjny sposób. Zagłębiając się w partyturę, już na samym początku można dostrzec, jak wiele określeń wykonawczych jest skierowanych do pianisty. Na przykład musi on dokończyć słowa śpiewane przez wokalistę – wysokości dźwięków są dowolne. Oprócz tego kompozycja wymaga od niego wypowiedzania spółgłosek w sposób wręcz wyolbrzymiony. Kolejnym zadaniem pianisty jest uzyskanie efektu brzmieniowego przez wysunięcie palca z napiętych kącików ust; pojawiają się też takie efekty, jak gwizdanie, pstrykanie palcami, klaskanie czy uderzanie dłonią o drewniane elementy fortepianu. Wszystkie wspomniane działania, ustalone w konkretnym rytmie i wpisane w strukturę formalną, konstytuują niezwykle wymagającą i skomplikowaną partię, wymagającą zespolenia ze śpiewakiem przekazującym tekst poetycki.

Wspomniane wyżej utwory stanowią jedynie skromną część dorobku współczesnych kompozytorów. W ogólnej perspektywie mamy do czynienia z ogromną liczbą kompozycji, których wartość nie została jeszcze – tak jak w przypadku muzyki poprzednich epok – oceniona przez pryzmat historii. Poruszamy się więc w nowej przestrzeni muzycznej, która stwarza pole do fascynującej eksploracji, będąc jednocześnie wyzwaniem dla wykonawców, a także słuchaczy i krytyków.

W przygotowywaniu utworów współczesnych trzeba być cierpliwym, niekoniecznie myśleć o konkretnym stylu czy estetyce danego dzieła, gdyż te komponenty interpretacji często klarują się w świadomości wykonawcy dopiero później – „dzieła artystów zawierają miejsca niedookreślenia, które zostają skonkretyzowane i zaktualizowane w akcie interpretacji i reakcji odbiorców, nadających dziełu nowe jakości”¹⁴.

¹⁴ A. Barska, „Iść po śladzie” czy „w poszukiwaniu śladu”? Problem autora-twórcy w kontekście rozważań Igora Strawieńskiego, w: *Wartości w muzyce. Muzyka współczesna, teatr, media*, t. 6, red. J. Uchyla-Zroska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, s. 57.

Sądzę, że sztuka wykonawcza powinna zakładać poszukiwanie, a docelowo odnalezienie swojej wolności w zapisanym przez kompozytora tekście muzycznym. Oprócz warsztatu, czyli tak zwanej techniki i doświadczenia, wykonawca jest niejako zobowiązany wykazać się kreatywnością i talentem we właściwej kompozycjom muzyki nowej nieoczywistej, nieuchwytej przestrzeni. W przypadku gry zespołowej, kameralnej, ujawnia się niezwykle istotna sfera interakcji pomiędzy muzykami, zawierająca wiele elementów przewidywalnych i zaplanowanych, lecz także otwierająca nie do końca przewidywalną, wyjątkową przestrzeń twórczych relacji. Liczy się w niej wyobraźnia, odwaga w prezentowaniu własnego myślenia i odczuwania, pomysłowość, skłonność do eksperymentowania, co jest zdecydowanie wspólne dla wykonawstwa muzyki wszelkiej.

Jestem zdania, że przykłady muzyczne, które przytoczyłem, jak również wypowiedzi różnych artystów jednoznacznie wskazują, że pianista, zgodnie z tematem zawartym w tytule, musi się odznaczać błyskotliwością i wszechstronnością, aby sprostać wyzwaniom dzisiejszych kompozycji. To niezwykle uczucie być świadkiem powstawania muzyki, która na naszych oczach kształtuje obraz współczesnego świata. Mam nadzieję, że swoim tekstem zachęcę innych artystów, pedagogów i studentów do poszukiwania nowego repertuaru i umieszczania go w swoich programach koncertowych.

BIBLIOGRAFIA

Książki i artykuły

- Barska Adriana, „Iść po śladzie” czy „w poszukiwaniu śladu”? Problem autora-twórcy w kontekście rozważań Igora Strawieńskiego, w: *Wartości w muzyce. Muzyka współczesna, teatr, media*, t. 6, red. J. Uchyla-Zroska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, s. 57.
- Kowalska-Zajac Ewa, *Zobaczyć muzykę. Notacja polskiej partytury współczesnej*, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów, Łódź 2019.
- Marciniak Malwina, *Chamber Piano Concerto Agaty Zubel – nowe idee koncertowania*, w: *Transgresje w muzyce*, red. A. Nowak, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego, Bydgoszcz 2022, s. 259–272.
- Poblocka Ewa, *Forte-piano*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2021.
- Regamey Konstanty, *Próba analizy ewolucji w sztuce*, PWM, Kraków 1973.
- Rózański Piotr, *Wyzwania wykonawcze w sonatach na skrzypce i fortepian Mieczysława Wajnbęrga – perspektywa pianisty*, „Notes Muzyczny”, red. M. Pilch, nr 2 (18), Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów, Łódź 2022, s. 79–94.
- Sokołowska Katarzyna, *Wykonanie a prawykonanie: wybrane zagadnienia w interpretacji dzieła muzycznego*, AMFC, Warszawa 2005.

Torbicki Igor, *Polifonia w muzyce elektroakustycznej z wykorzystaniem fortepianu – perspektywa wykonawcza wybranych utworów*, w: *Koncepcja. Realizacja. Percepcja*, red. M. Karwaszewska, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Gdańsk 2021, s. 105–112.

Strony internetowe

Mendyk Michał, *Odyseja polsko-węgierska pod flagą biało-czerwoną*, „Ruch Muzyczny” 2021, nr 19, <https://ruchmuzyczny.pl/article/1680-odyseja-polsko-węgierska-pod-flaga-bialo-czerwona> (dostęp: 25.11.2023).

Pasiecznik Monika, *Funkcje i praktyki*, „Glissando” 2016, nr 28, <https://glissando.pl/tekst/funkcje-i-praktyki/> (dostęp: 24.11.2023).

Smelczyńska Izabela, *Wykonywanie czy granie? Rozmowa z Sebastianem Berweckiem, „Dwutygodnik”*, 2015, nr 173, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6257-wykonywanie-czy-granie.html> (dostęp: 26.11.2023).

Wywiady

Rozmowa z Bartłomiejem Wąsikiem z dnia 5.11.2023.

Rozmowa z Adamem Kośmieją z dnia 8.11.2023.

Nagrania

Eggert Moritz, *Sprich Sheherazade*, wyk. Moritz Eggert, Yaron Windmüller, <https://www.youtube.com/watch?v=BU1YBWSlryI> (dostęp: 26.11.2023).

Rydzewska Żaneta, *A complaint*, wyk. Monika Łopuszyńska, Mateusz Rajkowski, Dominik Karaszewski, Paweł Popko, Tamara Kurkiewicz, <https://soundcloud.com/zanetarydzewska/a-complaint-for-soprano-clarinet-horn-piano-and-percussion-2016> (dostęp: 26.11.2023).

Zubel Agata, *Chamber Piano Concerto*, wyk. Pierre Delignies, HSLU ensemble, dyr. Clemens Heil, <https://www.youtube.com/watch?v=1d7w18QyILg> (dostęp: 25.11.2023).

Performance Challenges of Contemporary Music – Pianist's Reflections

Abstract

Contemporary music gives us a wide spectrum for creative expression and interpretation. We are confronted with a great number of compositions, the value of each is not yet (as in the case of music of previous eras) verified by history. Thus, we are moving in a space that is untamed, new, changing, and therefore inaccessible and dangerous for some, and fascinating for others. Appropriately then, what might the contemporary performer draw on? This article discusses the pianist's versatility in performance of contemporary works. Using my own artistic experience and some examples of works, I have described what challenges modern composers face for pianists. I have also quoted contributions from pianists who have practical insight into the work and performance of new music. There was also a theme related to music education and emerging stereotypical thinking about contemporary music.

Keywords: music performance, contemporary music, musical interpretation, piano, music education

Svitlana Bondar

Regionalna Akademia Humanistyczno-Pedagogiczna im. Tarasa Szewczenki w Krzemieńcu
(Ukraina)

INSTRUMENTY MUZYCZNE
W LITURGII KOŚCIOŁA KATOLICKIEGO
W REJONACH OBWODU TARNOPOLSKIEGO
W UKRAINIE

Wiara chrześcijańska w Ukrainie pojawiła się w IX w., kiedy to Cyryl i Metody jako pierwsi zaczęli ewangelizować kraje słowiańskie, tłumacząc Ewangelię i teksty liturgiczne na język starosłowiański, z którego stworzyli pierwszy alfabet. Po oficjalnym chrzcie Rusi Kijowskiej w 988 r. za panowania księcia Władimira Wielkiego terytorium stało się odzwierciedleniem greckiej tradycji bizantyjskiej w muzyce, architekturze i ikonografii¹. Jednocześnie Ukraina znajdowała się pod wpływem kultury łacińskiej, odzwierciedlając i zachowując doświadczenie Zachodu. Organizacja Kościoła obrządku łacińskiego z hierarchią i jednostkami strukturalnymi jest rejestrowana na tych terenach już w XIII w., kiedy to w czasie osłabienia Księstwa Kijowskiego z powodu najazdu mongolsko-tatarskiego ziemie Ukrainy zostały podzielone między Polskę, Węgry i Litwę. W tym okresie założono 16 diecezji, które łączyły 10 tys. świątyń i klasztorów².

Od XIII w. miasto Lwów było ośrodkiem tradycji łacińskiej, wprowadzonej przez żonę Lwa Danilowicza Konstancję (siostrę błogosławionej

¹ L. Mazepa, *Życie muzyczne dawnego Lwowa (XIII-XVII wiek, „Musica Galiciana”*, red. L. Mazepa, Rzeszów 1997, s. 18.

² П. Вишковський, ОМІ, *Переслідувана Церква. Католики України в часи комуністичного режиму*, Київ: ФОП Скомаровський В. І. Католицький Медіа-Центр 2009, s. 20 (P. Wyszowski, OMI (Zgromadzenie Misjonarzy Oblatów Maryi Niepokalanej), *Peresliduwana Cerква. Katołyky Ukrainy w czasy komunistycznego režymu*, FOP Skomarowskyj W.I. Katołyckij Media-Centr, Kyjiw 2009, s. 20).

Kingi), a pierwszy katolicki biskup obrządku łacińskiego, według L. Mazeppy, został ustanowiony w Galicji w 1232 r. Wiadomo również, że od XIII w. na terenach dzisiejszej Ukrainy istniały różne zakony religijne Kościoła rzymskiego.

Obwód tarnopolski należy do zachodniego regionu Ukrainy. Ze względu na zmianę granic krajów zdobywców jego terytorium przez długi czas znajdowało się pod władzą Polski i Imperium Rosyjskiego, dlatego wśród mieszkańców są wyznawcy religii rzymskokatolickiej, greckokatolickiej i prawosławnej. Chociaż badania teologiczne, historyczne i kulturowe ujawniają cechy współżycia wymienionych wyznań, ich kultura muzyczna pozostaje nadal niedostatecznie zbadana. W tym kontekście warto wspomnieć, że badania m.in. sztuki organowej zachodniej części Ukrainy prowadzili zarówno naukowcy ukraińscy (Stanisław Czibulski, Siergij Kaliberda, Olena Matselyukh i in.), jak i polscy (Adolf Chybiński, Leszek Mazepa, Robert Turała, Andrzej Gładysz, Maciej Babnis, Wiktor Łyjak i in.). W grupie badaczy znajdują się także naukowcy, którzy mają ukraińskie pochodzenie, ale dokumentacyjną przynależność do narodowości polskiej (Olga Popowicz, Svitlana Huralna, Petro Chyryk i in.). Mieszkający we Lwowie Sergij Kaliberda w swojej monografii *Organy Lwowa i Galicji, historia i współczesność* (2014) oraz w licznych artykułach opisuje historię zaginionych i istniejących instrumentów, wymienia nazwiska znanych organistów³. W monografii Macieja Babnisa *Kultura organowa Galicji ze szczególnym uwzględnieniem działalności organmistrza lwowskiego Jana Śliwińskiego* (2012) autor przedstawia temat obecności organów Galicji w perspektywie historyczno-geograficznej. Jednak znaczna liczba niezgodności wymaga głębszych badań i doprecyzowania⁴. Dlatego też autorka postawiła sobie za cel uporządkowanie informacji o niezachowanych organach obwodu tarnopolskiego, przede wszystkim rejonów bereżańskiego i tarnopolskiego.

Pierwszy drewniany kościół na ziemi ukraińskiej został zbudowany w ówczesnej „rosyjskiej” wiosce Tarnoruda (obecnie Chmelnica) przez dwóch nieznanych braci w latach 1355–1365. Później w miejsce drewnianego kościoła Katarzyna Seniewska wzniosła kamienne sanktuarium w 1643 r. (w tym samym roku datowane jest pojawienie się rzymskokatolickich parafii w Tarnorudzie, która dzieliła granice różnych państw). Ten obiekt sakralny poświęcił kamiński biskup Stefan Rupniewski. Świątynia

³ С. Каліберда, *Органи Львова і Галичини, історія та сучасність*, Львів: Апріорі, 2013, 448 s. (S. Kaliberda, *Organy Lwowa i Halycyzyny, istorija ta suczasnist*, Apriori, Lwiv 2013, s. 448).

⁴ M. Babnis, *Kultura organowa Galicji ze szczególnym uwzględnieniem działalności organmistrza lwowskiego Jana Śliwińskiego*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, Słupsk 2012, s. 673.

nie została zniszczona przez bolszewików i do dziś pozostaje arcydziełem architektury XVII w. jako najstarsza w tym rejonie, wzdłuż lewego brzegu rzeki Zbrucz. Od XIV w. w obwodzie tarnopolskim istnieją więc kościoły, a sztuka duchowa zachwyca zabytkami.



Rycina 1. Mapa obwodu tarnopolskiego

Źródło:

https://pl.wikipedia.org/wiki/Obwód_tarnopolski#/media/Plik:Ternopil_Oblast.png

Przed rozpoczęciem II wojny światowej liczba kościołów i organów była znacznie większa niż po zniszczeniach wojennych. W szczególności, po zreformowaniu układu administracyjno-terytorialnego i podziale obszaru na trzy dzielnice, ilość niezachowanych organów przedstawiała się inaczej.

W **okręgu bereżańskim** (zajmującym dawny rejon kozowiecki, cały bereżański, podhajecki i monastyrski, dolną część geograficzną rejonu Zborowa, zachodnią część rejonu trembowelskiego) było 12 instrumentów muzycznych w 12 parafiach. W szczególności, w wiejskim kościele Najświętszej Maryi w Bereżanach około 1883 r. zostały zbudowane organy Jana Śliwińskiego.

Również w parafialnym kościele św. Piotra i Pawła oraz Matki Bożej Różańcowej (Narodzenia Najświętszej Panny Marii) w Bereżanach znajdowały się organy 12-głosowe, a także niewielki 5-głosowy pozytyw, który wymagał naprawy. Później, w 1815 r., został zastąpiony przez nowy 8-głosowy instrument, zainstalowany dzięki księżnej Izabeli Lubomirskiej. Najprawdopodobniej był to instrument stworzony przez Antonia Clementa w 1879 r.

W Bereżanach, w kościele zamkowym pw. Świętej Trójcy znajdował się pozytyw z 1698 r., we wsi Biszcze w kościele parafialnym Zaśnięcia Matki Bożej (stan z roku 1766) istniał pozytyw, zaś we wsi Horożanka w kościele parafialnym św. Ducha od 1741 r. funkcjonowały organy, które od 1938 r. były już organami 6-głosowymi⁵. W kościele św. Mikołaja i w

⁵ Ś. Lenartowicz, *Kościół parafialny pw. św. Ducha w Horożance*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1, t. 10, *Kościoty*

klasztory oo. Bernardynów od 1808 r. mieściły się nowe 20-głosowe organy. Co do ostatniego instrumentu, w inwentaryzacji kościelnej z 1825 r. znajduje się zapis o zainstalowanych nowych 24-głosowych organach z pedałem, wykonanym przez ojca Roganovicha, a w 1907 r. w kościele św. Mikołaj zakończono budowę nowego 13-głosowego instrumentu firmy Aleksandra Żebrowskiego ze Lwowa⁶.

Kolejny instrument odnotowano w miejscowości Kozów, w kościele parafialnym św. Stanisława, biskupa i męczennika, w protokole wizytacyjnym z 1820 r. Był to pozytyw „wymagający naprawy”. W 1908 r. dla tej świątyni Rudolf Haase zbudował nowe 12-głosowe organy z pedałem⁷.

We wsi Kozłów (Kozlov) w kościele parafialnym Wzniesienia Krzyża Świętego w protokole wizytacyjnym z 1820 r. odnotowano obecność nowych organów. W 1878 r. zbudowano tu nowy instrument: „Orgę z 1878 roku, odnowioną w 1924 roku, w drewnianej skrzynce, z boczną rzeźbą”⁸. Według innego źródła organy dla kościoła Podwyższenia Krzyża Świętego w Kozłowie zbudował Jan Śliwinski w 1883 r.⁹

Na początku XX w. w rejonie bereżańskim również pojawiły się nowe instrumenty i rozpowszechniło się organowe wykonawstwo liturgiczne. W szczególności w kościele parafialnym we wsi Budyłów istniały organy od 1902 r. Z kolei we wsi Chodaczków Wielki w kościele parafialnym pw. Matki Boskiej Pocieszenia i św. Józefa Oblubieńca według K. Brzeziny: „W 1906 roku lwowczyk Rudolf Haase zbudował organy (...), których zewnętrzna struktura w stylu zakopiańskim [była] bardzo piękna i ozdobna. Instrument został odebrany 18 V 1906 przez rzeczoznawcę, ks. Józefa Mielocha, superiora jezuitów z Tarnopola”¹⁰. Po I wojnie światowej, kiedy w 1934 r. zbudowano nowy kościół, od 1935 r. funkcjonowała tam fisharmonia.

i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2002, s. 172.

⁶ M. Babnis, *op. cit.*, s. 410.

⁷ R. Nestorow, *Kościół parafialny pw. św. Stanisława Biskupa i Męczennika w Kozowej*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1, t. 15, *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2007, s. 285.

⁸ A. Betlej, *Kościół parafialny pw. Podwyższenia Krzyża św. w Kozłowie*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1, t. 15, *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2007, s. 272–273, 277.

⁹ S. Kaliberda, *op. cit.*, s. 382.

¹⁰ K. Brzezina, *Kościół parafialny pw. Matki Boskiej Pocieszenia i św. Józefa Oblubieńca w Chodaczkowie Wielkim*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1, t. 16, *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1, t. 10, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2008, s. 52, 55.

W kolejnej miejscowości Boków w kościele św. Anny w 1910 r. istniały organy, podobnie jak we wsi Hnilcze w kościele parafialnym Najświętszego Imienia Matki Bożej w 1938 r.¹¹

Z porównania danych wynika, że najstarszym instrumentem w rejonie Bereżan był pozytyw z 1698 r. w kościele zamkowym pw. Świętej Trójcy w Bereżanach. Od tego czasu ilość instrumentów znacząco wzrosła.

Na terenie **rejonu tarnopolskiego** (obejmującego cały obszar Tarnopola, geograficzną górną część dawnego husiatyńskiego, geograficzną dolną część zbaraskiego i większą część dawnego termbowelskiego) znanych jest 64 instrumentów w parafiach rzymskokatolickich¹².

Najstarsza wzmianka o istnieniu organów dotyczy roku 1627, w którym w kościele parafialnym św. Anny, Zborowie, podczas liturgii grał na orgach organista. Później w świątyni już w 1821 r. wspomniano o uszkodzonych organach, które zostały naprawione przez Ignacego Żebrowskiego w 1892 r.¹³ Na niesprawny instrument natrafiamy w Termbowli w kościele pw. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii i klasztorze oo. Karmelitów Trzewickowych. W 1634 r. o kosztach „na organy” i pierwszej opłacie wspomina zatrudniony tam organista. Wiadomo również, że w 1727 r. instrument był pozłacany, a jego naprawy odbywały się w latach 1742 i 1762. Badacz A. Betlej pisał, że w 1759 r. starosta trembowelski Joachim Karol Potocki zamówił budowę nowych organów u mistrza Franciszka Jędrzejewskiego i dekoratora Stefana Unickiego we Lwowie¹⁴. Organy dwumanałowe zostały zainstalowane w 1766 r., ich naprawa nastąpiła w 1780 r.

Wymienione instrumenty to nie jedyne, jakie znajdowały się w Trembowli. W kościele parafialnym św. Piotra i Pawła w 1644 r. istniał 5-głosowy pozytyw. W tym czasie organistą był Wawżynicz Mokszycki. W 1930 r., po poświęceniu nowej świątyni, dzięki staraniom nowej parafii o. Michał Paprocki zbudował nowe, 30-głosowe organy.

¹¹ J. Skrabski, *Kościół parafialny pw. Świętego Imienia Matki Boskiej w Hnilczu*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1, t. 10, *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2002, s. 165.

¹² Archiwum Państwowe Obwodu Tarnopolskiego, Fundusz nr 231 Administracja Województwa Tarnopolskiego, 1921–1939, op. 6, spr. 2030, *Wykazy parafii rzymskokatolickich i greckokatolickich na terenie województwa Tarnopolskiego*, 1934, s. 195.

¹³ P. Chyryk, *Organy na Ukrainie. Województwo Iwano-Frankiwskie i Tarnopolskie*. Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej „Gaudium”, Lublin 2017, s. 114.

¹⁴ A. Betlej, *Kościół pw. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii i Klasztor oo. Karmelitów Trzewickowych w Trembowli*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1, t. 17, *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawne województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2009, s. 356, 360, 366.

Tarnopol to kolejny ośrodek z zabawkowymi instrumentami służącymi do oprawy liturgii. W tamtejszym kościele parafialnym Matki Bożej Nieustannej Pomocy od 1711 do 1740 r. funkcjonowały dwa pozytywki: jeden 5-głosowy, drugi 8-głosowy, później zakupiono fisharmonię. Po pracach remontowych w latach 1903–1911¹⁵ przywieziono już nowe organy od Mieczysława Janiszewskiego ze Lwowa. Był to 24-głosowy instrument z czterema wieżami. Organy zostały poświęcone 5 czerwca 1912 r., co zbiegło się z koncertem organisty-wirtuoza Feliksa Nowowiejskiego. W 1917 r. instrument został odnowiony dzięki pomocy barona marszałka polnego cesarskiej i królewskiej armii, marszałka polnego Wehrmachtu, Eduarda von Böhm-Ermolliego¹⁶.



Rycina 2. Tarnopol, kościół parafialny, organy

Źródło: P. Chyryk, *Organy na Ukrainie. Województwo Iwano-Frankiwskie i Tarnopolskie*, Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej „Gaudium”. Lublin 2017, s. 105.

Ponadto w Podhajcach, w kościele parafialnym pw. św. Trójcy, w inwentaryzacji za 1716 r. wspomniano o 12-głosowym pozytywku. W innym kościele parafialnym, św. Stanisława w Złotnikach, już w 1719 r. znajdował się pozytyw, a od 1827 r. organy. W Skalacie w kościele parafialnym pw. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii od 1740 r. funkcjonowały organy, które następnie zniszczył pożar. Wiele lat później, bo w 1935 r., zastąpiono je organami 5-głosowymi. Kolejny instrument znajduje się we wsi Wiśniowczyk w kościele parafialnym pw. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii. W opisie z 1740 r. widnieją organy, które w 1938 r. wymieniono na nowe, 9-głosowe.

¹⁵ Archiwum Państwowe obwodu Tarnopolskiego. Fundusz nr 33 Magistrat miasta Tarnopola, 1816–1918 (1922), op. 1, spr. 545. *Oświadczenia komisji budowy kościoła rzymskokatolickiego w Tarnopolu w sprawie wydania pozwolenia na zorganizowanie w parku miejskim festynu ludowego w celu zebrania środków finansowych na budowę, 1911–1913*, ark. 4.

¹⁶ M. Biernat, *Kościół parafialny pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w Tarnopolu*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1, t. 16, *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2008, s. 225, 227–233, 251.

Również we wsi Narajów w kościele parafialnym pw. Matki Boskiej Śnieżnej od 1774 r. znajdował się 4-głosowy pozytyw, a w 1877 r. nowe 4-głosowe organy dla kościoła zbudowała firma Antoniego Klementa ze Lwowa¹⁷.



Rycina 3. Kościół dominikański w Tarnopolu, organy

Źródło: P. Chyryk, *Organy na Ukrainie. Województwo Iwano-Frankińskie i Tarnopolskie*, Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej „Gaudium”, Lublin 2017, s. 107.

w Tarnopolu. W kościele pw. św. Wincentego Ferreriusza i w klasztorze oo. Dominikanów organy notowano już od 1820 r., a w 1910 r. Aleksander Żebrowski ze Lwowa zbudował nowe neobarokowe 24-głosowe organy według projektu Zygmunta Hendlera. W 1930 r. organy zostały odnowio-

W Zawałowie w kościele parafialnym pw. Matki Boskiej Szkaplerznej w inwentaryzacji za rok 1766 znaleziono zapis o małych organach. Później w nowym murowanym kościele w 1900 r. za 940 zł zakupiono nowe, 7-głosowe organy.

W Janowie (obecnie Dolina) w kościele parafialnym pw. św. Trójcy w zapisach inwentaryjnych z 1796 r. odnotowano istnienie małych 8-głosowych organów. We wsi Czernielew-Ruski w kościele parafialnym Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Matki Bożej do 1816 r. używano organów do liturgii. We wsi Grymajłów, w kościele parafialnym św. Trójcy dokumenty kościelne z 1816 r. potwierdzają istnienie organów, które w 1935 r. zostały zastąpione przez instrumenty firmy Rudolfa Haasego ze Lwowa¹⁸.

W XIX w. ilość instrumentów dalej się powiększała, w szczególności

¹⁷ R. Nestorow, *Kościół parafialny pw. Matki Boskiej Śnieżnej w Narajowie*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1, t. 15, *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2007 s. 338–339, 345, 348.

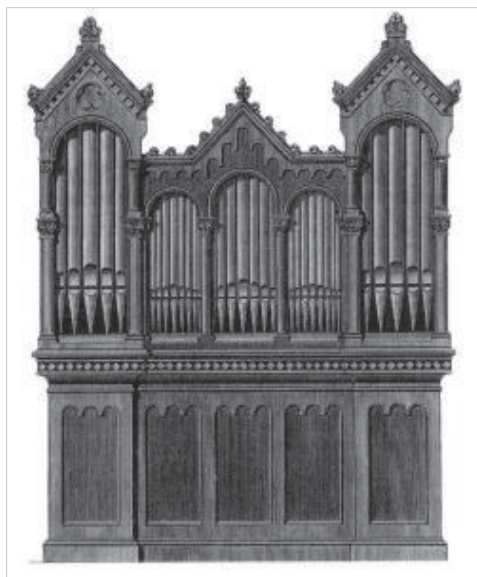
¹⁸ R. Nestorow, *Kościół parafialny pw. św. Trójcy w Grzymatwie*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1, t. 16, *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2008, s. 84, 87–91.

ne przez firmę A. Żebrowskiego. W Baworowie w kościele parafialnym pw. św. Wacława znajdowały się 12-głosowe organy, które po raz pierwszy wspomniano w 1827 r., a w Strusowie w kościele Matki Bożej Różańcowej w 1827 r. na chórze znajdował się mały pozytyw. W 1899 r. Rudolf Haase wykonał nowy instrument – 14-głosowe dwumanualowe organy z pedałem.

Indeks instrumentów liturgicznych obejmuje także organy w Kaczanówce w kościele św. Michała Archanioła jeszcze w 1827 r., podobnie jak w Nastasowie w kościele Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Matki Bożej. Tam zbudowano organy w 1830 r. Kolejne instrumenty znajdują się w Draganówce w kościele parafialnym Matki Bożej Śnieżnej, gdzie w księdze inwentaryzacyjnej z 1859 r. odnotowano obecność instrumentu. Organów używano od 1858 r. także we wsi Rosochowaciec w kościele parafialnym św. Wojciecha, a nowy instrument został zakupiony w firmie Jana Śliwińskiego ze Lwowa około 1892 r.

W Łoszniowie w kościele parafialnym Narodzenia Najświętszej Matki Bożej znajdowały się 8-głosowe organy, zbudowane w latach 1877–1891, we wsi Koszlaki w kościele św. Mateusza są organy zbudowane przez firmę Jana Śliwińskiego około 1880 r., a w latach 1897–1898 instrument został przebudowany przez Franciszka Gajdę. Kolejny instrument funkcjonował w Mogilnicy w kościele parafialnym św. Józefa, w którym w 1876 r. ksiądz Józef Zawistowski sfinansował zakup organów.

W Płotycy w kościele parafialnym pw. św. Erazma w 1884 r. zakupiono 8-głosowe organy, wykonane przez firmę Jana Śliwińskiego we Lwowie. We wsi Bucniów w kościele św. Wojcie-



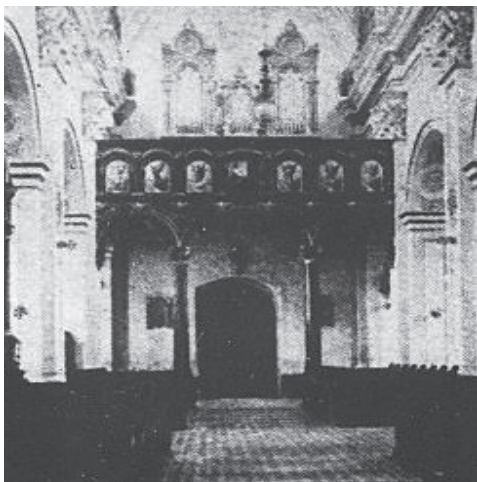
Rycina 4. Bucniów, organy Jana Śliwińskiego

Źródło: P. Chyryk, *Organy na Ukrainie. Województwo Iwano-Frankiwskie i Tarnopolskie*, Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej „Gaudium”, Lublin 2017, s. 88.

cha były organy zbudowane przez Jana Śliwińskiego w 1891 r., we wsi Wierzbowiec w kościele parafialnym pw. św. Jana z Dukli w 1894 r. zaku-

piono organy od Fernanda Kapy, a od 1938 r. funkcjonowała tam fisharmonia.

W miejscowości Kuropatniki w kościele parafialnym św. Jana Chrzciciela od 1897 r. znajdowała się fisharmonia, a od 1938 r. zakupiono 21-głosową fisharmonikę. Kolejny instrument odnajdujemy pod koniec XIX w. we wsi Kotów w kościele parafialnym Matki Bożej Śnieżnej. Tam znajdowała się fisharmonia, jednak później, w 1933 r., przywieziono nową, podarowaną przez Stefanię Jankowską ze Lwowa¹⁹. Dalej, we wsi Stary Skalat w kościele parafialnym Błogosławionego Jakuba Strepy były neogotyckie organy z końca XIX w.



Rycina 5. Kościół jezuitów, Tarnopol, organy

Źródło: P. Chyryk, *Organy na Ukrainie. Województwo Iwano-Frankiwskie i Tarnopolskie*, Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej „Gaudium”, Lublin 2017, s. 108.

Innym przykładem użytkowania instrumentów jest kościół parafialny pw. Opieki Świętego Józefa w Horodyszczach, gdzie w 1902 r. znajdowały się organy, a w 1927 r. do kościoła zakupiono 3-głosową fisharmonię. Kolejny przykład pochodzi ze wsi Borki Wielkie, gdzie w 1903 r. zostały zbu-

W XX w. obserwujemy dalszy proces powiększania ilości instrumentarium liturgicznego. W małych miejscowościach popularyzowano zakup fisharmonii, a w miastach – organów. Fisharmonia była używana prawdopodobnie w 1900 r. w kaplicy św. Stanisława Kostki we wsi Dorofijka, i podobnie we wsi Mołczanówka w kaplicy św. Antoniego Padewskiego oraz w kaplicy we wsi Berezowica Wielka.

W 1900 r. sprowadzono do kościoła Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny i rezydencji oo. Jezuitów w Tarnopolu nowe 18-głosowe dwumanualowe organy, wykonane przez firmę Rieger z Karniowa²⁰.

¹⁹ P. Chyryk, *op.cit.*, s. 94.

²⁰ A. Betlej, *Kościół pw. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi i rezydencja ks. Jezuitów w Tarnopolu*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1, t. 16, *Kościoty i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, s. 307, 313.

dowane prawdopodobnie 5-głosowe organy Rudolfa Haasego. Również we wsi Trościaniec Wielki w kościele Najświętszego Serca Jezusa zakupiono 9-głosowe organy z kościoła w Brodach, a w 1905 r. odnowił je Rudolf Haase. W 1925 r. do instrumentu dodano jeszcze dwa głosy.

We wsi Chodaczków Wielki w kościele parafialnym pw. Matki Boskiej Pocieszenia i św. Józefa Oblubieńca w 1906 r. Rudolf Haase zainstalował organy, a od 1935 r. zastąpiła je fisharmonia. We wsi Zabojki kościół parafialny św. Archaniola Michała w 1935 r. posiadał 5-głosowe organy rzymskie, wykonane przez Rudolfa Haasego. We wsi Taurów w kościele pw. św. Jana Nepomucena instrument pojawił się w 1909 r.

W kościele parafialnym pw. św. Stanisława Kostki w Kołodziejówce 9-głosowe organy z pedalem zakupiono w 1912 r. Instrument wykonał Rudolf Haase ze Lwowa.

W latach trzydziestych XX w. znacznie wzrosła sprzedaż fisharmonii. We wsi Ostrowczyk, w kościele parafialnym św. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny, w 1935 r. pojawia się 1-głosowa fisharmonia firmy „Paykr”. W Iławczach w kaplicy pw. Matki Boskiej Królowej Korony Polskiej w 1936 r. znajdowała się fisharmonia. W tej samej miejscowości znacznie wcześniej, bo już w 1880 r., Jan Śliwiński zbudował organy w greckokatolickim kościele św. Jana.

Innym przykładem są Kokutkowce, gdzie w kościele parafialnym pw. Imienia Marii w latach 30. XX w. użytkowano 10-głosowe organy.

Do miejscowości, które miały na swym wyposażeniu fisharmonie, należały: Krowinka (kościół pw. bł. Władysława z Gielniowa), Mieczyszców (kościół parafialny pw. Podwyższenia Krzyża Świętego, 1936 r.), Myszkowice (kościół parafialny pw. Nawiedzenia Najświętszego Serca Jezusa, do 1945 r.), Magdałówka (kościół parafialny Matki Bożej Nieustającej Pomocy, według stanu z 1937 r.), Turówka (kościół parafialny pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, według inwentaryzacji z 1937 r.) i Hleszczawa (od 1938 r.). Spis ten uzupełnia kościół parafialny pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w Sorocku, gdzie według inwentarza z 1936 r. znajdowała się 4-głosowa fisharmonia.

We wsi Jezierna w kościele parafialnym pw. św. Józefa, według stanu z 1938 r., znajdowały się organy Jana Śliwińskiego, wykonane przed rokiem 1892²¹, w Małowodach w kaplicy cmentarnej św. Łukasza i Matki Boskiej z Góry Karmel inwentaryzacja z 1938 r. podaje obecność

²¹ Ś. Lenartowicz, *Kościół parafialny pw. św. Józefa w Jezierniej*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1, t. 13, *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2005, s. 63.

fisharmonii, podobnie jak w Bieniawie w kościele parafialnym Matki Boskiej Różańcowej według inwentaryzacji z 1939 r. znajdowała się 1-głosowa fisharmonia. We wsi Załawie w kaplicy pw. Znalezienia Krzyża Świętego w inwentaryzacji z 1938 r. zarejestrowano pięciooktawową fisharmonię.

W rejonie tarnopolskim były też większe instrumenty muzyczne. W szczególności należą do nich 7-głosowe organy z jednym manuałem we wsi Iwanówka Terebowelska, w kościele parafialnym św. Stanisława, biskupa i męczennika. Informację o nich podaje spis inwentaryzacyjny z 19 lipca 1938 r.²² We wsi Podwysokie w kościele parafialnym Najświętszej Matki Bożej w 1938 r. istniały 4-głosowe organy, zaś w kościele parafialnym pw. Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej w Załózcach przed rokiem 1939 zamówiono organy w firmie Dominika Biernackiego we Wrocławiu. Z opisu z 1939 r. wiadomo, że w kościele parafialnym św. Zofii w Podwołoczyskach znajdowały się 5-głosowe organy w klawiszowym zakresie 4 1/2 oktawy. Od 1939 r. w kościele parafialnym pw. Podniesienia Krzyża Świętego w Chmieliskach były 5-głosowe organy, a w Olejowie od 1939 r. znane są organy 7-głosowe, które zbudowano w kościele św. Michała Archanioła. Z inwentaryzacji kościoła parafialnego pw. Nawiedzenia Najświętszej Panny Marii w Podhajczykach z 1939 r. wiemy o 8-głosowych dwumanuałowych organach.

W okresie powojennym wierni kontynuowali tradycję muzyki organowej podczas nabożeństw. Z tego okresu mamy informacje o organach w kościele parafialnym pw. św. Kazimierza w Ładyczynie, według stanu na rok 1946, i fisharmonii w Połupanówce, w kościele parafialnym pw. św. Józefa według stanu z 1957 r.²³

Podsumowując, najwięcej instrumentów muzycznych występowało w rejonie tarnopolskim. Dominowały organy i fisharmonie firmy Jana Śliwińskiego oraz Rudolfa Haasego, chociaż kupowano też instrumenty w zagranicznych przedsiębiorstwach, w tym w firmie „Paykr” oraz firmie Dominika Biernackiego we Wrocławiu. Bardzo istotna jest z pewnością

²² T. Zaucha, *Kościół parafialny pw. św. Stanisława biskupa i męczennika w Iwanówce Trembowelskiej*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1, t. 17, *Kościoty i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2009, s. 140.

²³ Державний архів Тернопільської області., *Докладные записки о наличии и деятельности религиозных культов на территории области за 1957 год* (Derżawnyj Archiw Ternopilskojj Oblasti, *Dokładnyje zapysky o nacyzji i dejatelnosti rehigioznych kultow na terrytorijj oblasty za 1957 god*, F. P-3239, op. 2, spr. 37, k. 39).

informacja o organach w Zborowie w kościele parafialnym pw. św. Anny, z 1627 r., co poświadcza początki wykonywania praktyki liturgicznej na organach w tym obwodzie.

W okresie powojennym pojawiają się kolejne instrumenty. Mimo dotychczasowych badań i ustaleń dotyczących ilości instrumentów oraz chronologii ich pojawienia się według dostępnych dokumentów istnieje dalsza potrzeba szczegółowego opisu i analizy tego zagadnienia. Nieuporządkowane pozostają w dalszym ciągu dane dotyczące rejonu czortkowskiego, krzemienieckiego, a także o istniejących zachowanych, ale nieopisanych organach w obwodzie tarnopolskim.

BIBLIOGRAFIA

- Вишківський Павло, ОМІ, *Переслідувана Церква. Католики України в часи комуністичного режиму*, Київ: ФОП Скомаровський В.І. Католицький Медіа-Центр 2009 (Wyszowskiy Pawlo, OMI (Zgromadzenie Misjonarzy Oblatów Maryi Niepokalanej), *Peresliduwana Cerква. Katołyky Ukrainy w czasy komunistycznoho režymu*, FOP Skomarowskyj W.I. Katołyckyj Media-Centr, Kyjiw 2009).
- Державний архів Тернопільської області, *Докладные записки о наличии и деятельности религиозных культов на территории одласти за 1957 год*, ф. Р-3239, оп. 2, спр. 37, к. 39 (Derżawnij Archiw Ternopil-skojji Oblasti, *Dokładnyje zapysky o nałyczuy i deyatelnosty rełygiolnych kultow na terrytorijj obłasty za 1957 god*, F. P-3239).
- Каліберда Сергій, *Органи Львова і Галичини, історія та сучасність*, Львів: Априорі, 2013 (Kaliberda Serhij, *Organy Lwowa i Hałyczyny, istorija ta suczasnist*, Apriori, Lwiw 2013).
- Babnis Maciej, *Kultura organowa Galicji ze szczególnym uwzględnieniem działalności organmistrza lwowskiego Jana Śliwińskiego*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, Słupsk 2012.
- Betlej Andrzej, *Kościół parafialny pw. Podwyższenia Krzyża Św. w Kozłowie*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1, t. 15, *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2007.
- Betlej Andrzej, *Kościół pw. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Panny Marii i rezydencja ks. Jezuitów w Tarnopolu*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1, t. 16, *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2008.

- Betlej Andrzej, *Kościół pw. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii i Klasztor oo. Karmelitów Trzewickowych w Trembowli*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1, t. 17, *Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2009.
- Biernat Marcin, *Kościół parafialny pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w Tarnopolu*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1, t. 16, *Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2008.
- Brzezina Katarzyna, *Kościół parafialny pw. Matki Boskiej Pocieszenia i św. Józefa Oblubieńca w Chodaczkowie Wielkim*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1, t. 16, *Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2008.
- Chyryk Petro, *Organy na Ukrainie Województwo Iwano-Frankiwskie i Tarnopolskie*, Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej „Gaudium”, Lublin 2017.
- Lenartowicz Światosław, *Kościół parafialny pw. św. Ducha w Horozance*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1, t. 10, *Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2002.
- Lenartowicz Światosław, *Kościół parafialny pw. św. Józefa w Jeziernej*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1, t. 13, *Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2005.
- Mazepa Leszek, *Życie muzyczne dawnego Lwowa (XIII–XVII wiek)*, „Musica Galiciana”, red. L. Mazepa, Rzeszów 1997.
- Nestorow Rafał, *Kościół parafialny pw. św. Trójcy w Grzymatwie*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1, t. 16, *Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2008.
- Nestorow Rafał, *Kościół parafialny pw. Matki Boskiej Śnieżnej w Narajowie*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1, t. 15, *Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2007.
- Nestorow Rafał, *Kościół parafialny pw. św. Stanisława Biskupa i Męczennika w Kozowej*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1, t. 15, *Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2007.
- Oświadczenia komisji budowy kościoła rzymskokatolickiego w Tarnopolu w sprawie wydania pozwolenia na zorganizowanie w parku miejskim

festynu ludowego w celu zebrania środków finansowych na budowę, Archiwum Państwowe obwodu tarnopolskiego, Fundusz nr 33, Magistrat miasta Tarnopola, 1816–1918 (1922), op. 1, spr. 545, 1911–1913, ark. 4.

Skrabski Józef, *Kościół parafialny pw. Świętego Imienia Matki Boskiej w Hnilczu*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1, t. 10, *Kościoty i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2002.

Wykazy parafii rzymskokatolickich i greckokatolickich na terenie województwa Tarnopolskiego, Archiwum Państwowe Obwodu Tarnopolskiego, Fundusz nr 231, Administracja Województwa Tarnopolskiego, 1921–1939, op. 6, spr. 2030, 1934.

Zaucha Tomasz, *Kościół parafialny pw. św. Stanisława biskupa i męczennika w Iwanówce Trembowelskiej*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1, t. 17, *Kościoty i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, Kraków 2009.

Instruments in the Liturgy of Catholic Churches in the Districts of the Tarnopol Region in Ukraine

Abstract

The article systematizes information about unpreserved organs of the Ternopil region, primarily in the Bereżany and Ternopil districts. The period of the beginning of the Roman Catholic confession in Ukraine and the Ternopil region is described. A list of musical instruments in all parishes of both districts is provided. It was established that the oldest instrument was the organ from 1627 in the town of Zborów in the parish church of St. Anna.

Keywords: Roman Catholics, church, organ, harmonium, district, Ternopil region

Agnieszka Muszyńska-Andrejczyk

The Fryderyk Chopin University of Music

**TRANSLATING AN OPERATIC LIBRETTO:
THE STATUS AND ROLE OF AN INTERPRETER.
COGNITIVE LINGUISTICS IN THE INTERPRETATION
AND TRANSLATION OF STAGE DIRECTIONS -
A CASE STUDY**

Let us begin with perhaps an obvious statement that opera is a very complex genre. Only the fact of its being a union between music and text makes opera very susceptible to multiple interpretations. Ideas that emerge from a multilateral analysis, encompassing the musical, linguistic and cultural analysis, find their result in the staging of a piece. An element that plays a very important role in this process of analysis is a text of a libretto which often becomes a starting point for visualizing a situation in the drama, perceiving a net of relations and connections between characters, consequently leading to building an overall interpretation. In this article, I would like to pose some questions as to the status of an interpreter who prepares a translation of a libretto and the role of such a person in the opera production process. Taking into consideration the complexity of the opera phenomenon, a potential influence that the work of an interpreter could have on the final shape of the performance seems to be something worthy of reflection. Another question I would like to ask regards methods that can be helpful for an interpreter who makes a translation of an operatic libretto. Linguistic competences were never (and they are still not) enough to be a good interpreter. Translation, being an interdisciplinary operation, needs a certain arsenal of knowledge and resources, especially when it comes to the text intended for specific purposes. Therefore, a person who undertakes the translation of a libretto should have at least some basic information of

how opera functions, i.e. musical/ musicological knowledge. But it is not the only resource an interpreter can make use of. Today translation studies offer different perspectives and possibilities for both interpreters, theorists and translation critics. Already in 1995 Elżbieta Tabakowska, inspired by works of Ronald Langacker and George Lakoff,¹ wrote that cognitive linguistics could help to build bridges between linguistics, literature and translation studies.² In her works, Tabakowska, who is considered one of the best Polish specialists in the two of above-mentioned disciplines (that is, cognitive linguistics and translation studies), convincingly argues that cognitive linguistics is not only a helpful instrument in understanding the translation process, but it also provides a handy and effective method of working with the text to be translated. Following in Tabakowska's footsteps, I will refer to the key term *imagery*, present in cognitive linguistics, and its aspects, such as *prominence*, *elaboration*, and *focusing*, which I will apply to a short analysis of the stage directions from the libretto of Giacomo Puccini's one-act opera *Suor Angelica*. One might ask about the reason why this particular kind of text has been chosen. The answer is that stage directions represent an element of libretto which contains a portion of information that could be of great importance for a stage interpretation of the piece, both by the singer and the movement director. Therefore, much may depend on the manner this information is presented in translation. Moreover, the example selected for the present analysis contains probably the longest stage directions in the history of opera librettos which, in addition, are located at a key moment in action. A degree and a manner of implementing their contents in staging is where the functions of a director, dramaturge and interpreter meet.

DIRECTOR, DRAMATURGE, INTERPRETER

Interdisciplinary knowledge can be of particular importance in the case of an interpreter who works in direct contact with other opera producers, like a director or a dramaturge. The final result on stage, whether satisfying or poor, is determined largely by their capabilities. The quality of the opera director's work depends on their competence and

¹ Ronald W. Langacker, *Foundations of Cognitive Grammar, Volume I, Theoretical Prerequisites*, Stanford, California 1987; George Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*, Chicago 1987.

² Elżbieta Tabakowska, *Językoznawstwo kognitywne w teorii i praktyce przekładu: oleodruk i symfonia na dwa fortepiany* [in:] „Między oryginałem a przekładem”, vol. I, ed. Jadwiga Konieczna-Twardzikowa, Urszula Kropiwić, Kraków 1995, p. 32.

knowledge about different cultural contexts, as well as on their professional skills. A director who is also a musician or a singer understands far better technical difficulties concerning simultaneous singing and moving on stage, and therefore sees the impossibility or inconvenience of certain staging solutions. In Germany, many opera theatres employ dramaturges who collaborate closely with directors. The dramaturge's function can be construed in various ways: in Poland, it is said that the dramaturge is only a new name, adopted from our Western neighbours, for an old and well-known function in the Polish theatre, that of a literary or artistic director.³ There are more and more opera directors who have decided to work with dramaturges since the early 2000s. One of them is Mariusz Trelński, who employs a dramaturge for almost every opera premiere he prepares.⁴ Also, Krzysztof Warlikowski, directing operas in Poland and abroad, constantly cooperates with Miron Hakenbeck.⁵ A dramaturge takes care of the intellectual, philosophical and intercultural meanings of the piece and helps the director, who is engaged mostly in direct work with actors or singers, to develop an overall vision and organize the text (often by shortening it or interpolating other pieces). Although I am aware that this definition is probably too simplifying (surely dramaturges would have a lot to add here), but in the case of opera a definition of this kind seems to be appro-

³ About the dramaturge's functions see an interesting interview with different dramaturges working in Poland (Iga Gańczarczyk, Dorota Sajewska, Magda Stojowska, Bartosz Frąckowiak, Miron Hakenbeck, Symon Wróblewski) made by Joanna Targoń, entitled *Wirus, strażnik, negocjator, partner*, "Didaskalia - Gazeta Teatralna", No. 2, 30th June 2007, [Online] Available from: http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/128524_druk.html. [Accessed 13th November 2023].

⁴ See, for instance: Zdzisław Jaskuła – Wolfgang Amadeus Mozart's *Don Giovanni* (2002); Tomasz Cyz – Giacomo Puccini's *La Bohème* (2006); Piotr Gruszczyński – Giuseppe Verdi's *Traviata* (2010), Giacomo Puccini's *Turandot* (2010) and *Manon Lescaut* (2012), Pyotr Tschaikovsky's/ Bela Bartók's *Jolanta/ Zamek Sinobrodego* (2015), Richard Strauss's *Salome* (2016), Richard Wagner's *Tristan i Izolda* (2016), Stanisław Moniuszko's *Halka* (2020); Krystian Lada – Thomas Adès' *Powder her face* (2015); Małgorzata Sikorska-Miszczuk – Sergei Prokofiev's *Ognisty anioł* (2018); Marcin Cecko – Paul Hindemith's *Cardillac* (2021), Pyotr Tschaikovsky's *Borys Godunow* (2022), Giuseppe Verdi's *Moc przeznaczenia* (2023), Benjamin Britten's *Peter Grimes* (2023). All these premieres took place in the Grand Theatre-National Opera in Warsaw.

⁵ See: Alban Berg's *Wozzeck* (2006, the Grand Theatre-National Opera, Warsaw), Luigi Cherubini's *Médée* (2011, La Monnaie, Brussels), Claude Debussy's *Pelléas et Mélisande* (2017, Ruhrtriennale, Bochum). From 2008 to 2018, Miron Hakenbeck was a dramaturge in the *Bayerische Staatsoper Munich*, where he also worked with Krzysztof Warlikowski, preparing Pyotr Tschaikovsky's *Eugene Onegin*, Richard Strauss's *Die Frau ohne Schatten* and *Salomé* and Richard Wagner's *Tristan und Isolde*.

priate because of the limited possibility of making structural changes which are definitely more feasible in the spoken theatre. In opera, the content is created by both word and music. Changes in the libretto's structure have a very strong impact on the musical form and it is often impossible to introduce them, as such modifications discontinue the musical logic of the piece. Defining the function of a dramaturge in the opera theatre, Miron Hakenbeck writes:

Many directors working in opera have no knowledge of music, although they have a good hearing and a sense of rhythm, which is crucial. Opera needs dramaturges who are musicologists by profession and can analyze the score and the form. Opera has a very hard structure (...). We can shorten the scene, but we cannot change the structure of the piece, as it carries meaning (...). I think that the most important thing is to get to know the score, just like a director in the theatre must get to know the text (...). In opera, the content is created not only by words but also by music. I listen to earlier recordings, I pay attention to the dramatic gestures in music, and I read the score, analyzing the structure, themes, motifs, the entire arsenal of musical forms.⁶

It may happen that a dramaturge and an interpreter who translated the libretto is one and the same person. A good example is the late Zdzisław Jaskuła, who assumed this double function in several opera productions.⁷ The linguistic side of the text and its translation become a starting point for a multiaspect, interdisciplinary reflection. Moreover, a well-prepared, critical edition of a libretto that accompanies its translation can be very useful for the director in creating an overall vision of the opera.⁸

To point out further possible interdisciplinary aspects of working on the opera's linguistic side, I would like to refer to my personal experiences in that matter, making some remarks about the *modus operandi* I usually employ. The first stage of work is usually a philological translation, which is a type of translation with maximum equivalence, so that the director or singers can analyze individual meanings that result from the combination of music and word. Thereon depends the adequate vocal and acting interpretation, in particular in the recitatives in which words basically dominate over music, while in the arias the meaning of individual words is sometimes pushed to the background. The second stage is working with singers on lyric diction. If there is no vocal coach who could undertake the

⁶ Joanna Targoń, *Wirus, strażnik...*, op.cit.

⁷ See, for instance: Umberto Giordano's *Andrea Cheniér*, Teatr Wielki, Poznań, 2004.

⁸ For many years I have prepared several editions and translations of that kind. The most recent is Giacomo Puccini's *Suor Angelica* and *Gianni Schicchi*. These operas were presented in the Grand Theatre–National Opera in April 2022 and in November 2023 (conducted by Rafał Janiak, directed by Ewa Rucińska).

task, an interpreter as a language consultant might be of service, although this particular activity lies beyond the scope of a standard interpreter's competence. The third stage is preparing the text for surtitles, sometimes also from the technical side. If such a situation occurs, an interpreter should be aware of the general principles of audiovisual translation, in which due to the viewer's limited perception it is necessary to condense the source text and eliminate redundant elements.⁹ The final stage is a literary translation destined, for instance, for publication in a program book, which, depending on the interpreter's decision, might be of a poetic or philological nature.¹⁰ In conclusion, it should also be said that musical or musicological competence is very useful (or in some cases maybe even indispensable) in making various types of libretto translation. The ability of reading the score is essential when translating surtitles, especially when they are to be constructed from the audiovisual point of view. Also, the knowledge of the history of music (especially opera music) broadens the perspective and allows to read clichés and cultural contexts. In such a case, an interpreter's work becomes somewhat similar to the tasks of the dramaturge.¹¹ Therefore, when translating an opera libretto, it is worth, and sometimes even necessary, taking a path reserved for another discipline.

LIBRETTO'S TEXT, STAGE DIRECTIONS, AND COGNITIVE LINGUISTICS (*IMAGERY AND ITS ASPECTS*)

As mentioned before, the opera theatre, which is a complex scenic reality, requires translating solutions that should help the director or singer to understand the author's original intention and to create their own interpretative vision. Stage directions are one of these libretto elements that could be very helpful in accomplishing this task. They are not merely notes

⁹ Teresa Tomaszekiewicz, *Przekład audiowizualny*, Warszawa 2008, p. 112-116.

¹⁰ A program book is often the only source of such translations for someone who wants to use them either for analytic or practical purposes. In this place, it is worth adding that the custom of publishing full translations in opera programs is a matter of the last twenty/ twenty five years. The Grand Theatre-National Opera has been doing it more or less since 1999. Previously, a similar practice was incidental.

¹¹ In the above-mentioned interview by Joanna Targoń, *Wirus, strażnik, negocjator*, there is a description of the dramaturge's functions, which seems to be close to my idea of the interpreter's role in the opera theatre: "Dramaturges have various functions. For instance, Janusz Margański, who has not had much to do with the theatre so far, is a translator, writer, literary theorist, providing a purely intellectual background", op.cit.

in the text of a play, telling actors when to come up on or leave the stage, or what actions to perform, as the dictionary definition says, or at least they do not have to be limited to such simple messages. Sometimes stage directions describe an onstage situation referring in great detail to the appearance and movement of individual characters, relationship between them, emotions, light and sounds on stage, etc. The example selected for the present analysis represents an exceptional level of detail, and what is more, contains probably the longest stage directions in the history of opera librettos. Moreover, they are located at the turning point of the action where the heroine's personal tragedy begins. My aim here is to examine some of the features of this text fragment from the point of view of cognitive linguistics, using basic terms related to this discipline. In my opinion, cognitive optics can be useful for an interpreter, giving them a valuable tool for analyzing the source text, which should have a satisfying effect in the target text. It is a thought that was expressed already in the early 1990s by Elżbieta Tabakowska, a thought which has become an inspiration for the present article. Tabakowska writes:

Cognitive linguistics, poetics and translation studies (...) use the same key metaphor, that is, the concept of "image" (...). According to Langacker, "imagery" is an ability to construct the presented situation in various ways by using linguistic means and various images for the purpose of thinking and expressing thoughts. Every language user has this ability, and the process of "constructing," which is both the basis for theoretical assumptions of the cognitive model and the justification for its practical application, finds clear parallels in the subsequent stages of creating a painting by an artist.¹²

What kind of picture did the librettist want to paint with his words? Before passing to the above-mentioned stage directions and their short analysis I would like to say a few words about Puccini's one-act opera in order to provide information that is useful for a better understanding of the context.

GIACOMO PUCCINI'S *SUOR ANGELICA*: PLOT, STRUCTURE, AND STAGE DIRECTIONS

Suor Angelica, the second part of *The Triptych*, was written by Puccini between 1916 and 1917. The action takes place in a convent at the end of the 17th century. Angelica is a young woman who was sent there by her rich aristocratic family after giving birth to an illegitimate child. She

¹² Elżbieta Tabakowska, *Językoznawstwo kognitywne...*, op.cit., p. 32. On the term *imagery* see also: Ronald Langacker, *Gramatyka kognitywna. Wprowadzenie*, Kraków 2009, p. 85-130.

waits for seven long years for a visit from her family. When Angelica's aunt, the Princess (*La Zia Principessa*), finally comes, it is only to inform that Angelica's sister is getting married and that she has to sign documents regarding the division of the family property. When Angelica, full of anxiety, asks about her child, the Princess replies coldly that he was ill and died two years ago. After hearing the terrible news, Angelica decides to commit suicide drinking a poisonous flower extract she has prepared herself. However, after drinking the poison, she realizes that she has committed a deadly sin and she begs the Mother of God to save her soul. Dying, Angelica sees a miracle: the Madonna holding the hand of her son.

The librettist, Giovacchino Forzano, divided the text into seven pictures.¹³ Angelica's conversation with the Princess is in the fifth one (*La Zia Principessa*), which is the centre of the opera and also represents the action's turning point. It is a dramatic moment in which two women of different personalities meet. A very extensive description in the stage directions, quoted below, describes a long pantomime-like scene:

The Abbess moves away towards left of stage and disappears. Sister Angelica walks towards the reception arcade and anxiously looks in the direction of the little door. A noise of keys. The door is opened outwardly by the sister portress who remains standing alongside the door in the shadow of the room. Then appears the Abbess who stops next to the sister portress. The two sisters stand one on each side of the door, and, between the two white figures, bending in a deferential attitude, passes a dark figure severely composed in a deportment of aristocratic dignity. Enter the Princess, who walks rather slowly, leaning on a thin ebony stick. She stops and throws a glance at her niece, coldly and without a trace of emotion. Sister Angelica, at sight of her aunt, is very much moved, but controls herself because the figures of the Abbess and the sister port-

La Badessa si avvia e scompare a sinistra. Suor Angelica si avvia verso gli archi del parlatorio. Guarda ansiosamente verso la porticina. Si ode un rumore di chiavi. La porta viene aperta in dentro dalla Suora clavaria che rimarrà a fianco della porta aperta, nella penombra della stanza. Quindi si vedrà la Badessa che si sofferma davanti alla Suora clavaria. Le due Suore fanno ala e fra le due figure bianche che si curvano lievemente in atto di ossequio, passa una figura nera severamente composta in un naturale atteggiamento di grande dignità aristocratica: la Zia Principessa. Entra. Cammina lentamente appoggiandosi a un bastoncino d'ebano. Si sofferma: getta per un attimo lo sguardo sulla nipote, freddamente e senza tradire nessuna emozione; Suor Angelica invece alla vista della zia è presa da grande emozione, ma si frena, perché le figure della Clavaria e

¹³ The Prayer (*La Preghiera*), The Penance (*Le Punizioni*), The Recreation (*La Ricreazione*), The Return from the Quest (*Il Ritorno dalla Cerca*), The Princess (*La Zia Principessa*), The Grace (*Grazia*) and The Miracle (*Il Miracolo*).

ress are seen at the door. The little door is closed again. Sister Angelica, full of emotion, and almost staggering, moves toward her aunt, but the old lady merely stretches out her left hand as if to indicate that she will only consent to Sister Angelica kissing it. Sister Angelica seizes the outstretched hand, raises it to her lips, and while the Princess sits down, she falls upon her knees, unable to utter a single word. A moment of silence. Sister Angelica, with tears streaming down her cheeks, imploringly keeps her eyes upon her aunt's face. But the old lady ostentatiously stares straight ahead.¹⁴

della Badessa si profilano ancora nell'ombra. La porticina si richiude sulle due suore. Suor Angelica, commossa, quasi vacillante va incontro alla zia, ma la vecchia protende la sinistra come per consentire soltanto all'atto sottomesso del baciamento. Suor Angelica prende la mano che le viene tesa, la porta alle labbra e, mentre la zia siede, ella cade in ginocchio, senza poter parlare. Un attimo di silenzio. Suor Angelica, con gli occhi pieni di lacrime, non ha mai tolto lo sguardo dal volto della zia, uno sguardo pietoso, implorante. La vecchia invece ostentatamente guarda avanti a sé¹⁵.

These stage directions, a picture painted by the librettist, represent a fragment of reality which cognitive theory simply calls the "scene". There is also a certain "setting" (the convent's reception room) and the "participants" (Angelica and other nuns). The "level of specificity" in describing the Princess's appearance and behaviour is high, which might indicate the importance of this character in the entire scene. Among other "participants" she seems to be the most prominent one. That is why, a short analysis, presented below, focuses on the expressions regarding her presence on stage.

PROMINENCE (COGNITIVE SALIENCE): TRAJECTOR/ LANDMARK¹⁶

The phrase: "The door is open inwardly by the sister portress" ("La porta viene aperta in dentro dalla Suora Clavaria") is the first signal that announces the Princess's arrival on stage. The word "door" appears first, so attention is drawn not to the person that opens it (the sister portress), but to the object that is an important point of the scene. In this way, the word "door" becomes a primary focus of the relation, a *trajector*. The secondary focus is "the sister portress," a *landmark*. Naturally, the librettist might have presented this situation in a different manner (for instance, "the sister portress opens the door inwardly"), but then the attention would be drawn to a person and not to

¹⁴ English version after: *Suor Angelica (Sister Angelica). Opera in One Act. Music by G. Puccini. Italian Libretto by Gioacchino Forzano. English version by Edoardo Petri, New York 1918.*

¹⁵ Original Italian version after: Giacomo Puccini, *Il Trittico. Il tabarro, Suor Angelica, Gianni Schicchi. Libretti*, ed. Edoardo Rescigno, Milano 2004, p.82.

¹⁶ Ronald Langacker, *Gramatyka kognitywna*, op.cit., p. 105-108.

a point on the stage where the protagonist, the Princess, will soon appear. In the same phrase, there is yet another important expression: “inwardly” (“in dentro”). If we adopt the view from the auditorium/ the public as a vantage point, the expression “inwardly” focuses our attention on the reception room, which in the same phrase is described as being “in the shadow” (“penombra”). The reception room is the *trajector*, whereas the rest of the stage is the *landmark*. To conclude, the way in which the librettist describes the scene, makes that particular point on the stage (“the door”) more prominent, and in some way, also makes a person who should appear at the door, the Princess, more prominent.

ELABORATION (SPECIFICITY): GRANULARITY/ RESOLUTION¹⁷

A few phrases later the stage directions describe the Princess’s appearance: “a dark figure severely composed in a deportment of aristocratic dignity. Enter the Princess” (“una figura nera, severamente composta in un naturale atteggiamento di grande dignità aristocratica: la Zia Principessa”). One of the dimensions of *imagery* is the level of precision and detail in describing the situation, which is called *elaboration* or *specificity*. In the expression that is quoted above, the level of precision in the Princess’s description gradually grows: first, we see a dark figure; secondly, we get to know that she is severely composed; thirdly, that the figure possesses a natural dignity of a noble person. Finally, we find out who that person is: the Princess. With every part of the phrase the resolution grows and the granularity becomes finer. Again, the librettist might have written: “Enters the Princess, a dark figure, etc.” However, it seems that he has chosen deliberately the description model, or in other words, the type of *imagery* that gives the effect of emerging or looming. The Princess does not appear suddenly: she is progressively introduced on the stage. By this kind of linguistic means the librettist created a picture full of dramatic tension and a ready stage solution for the director.

FOCUSING: FOREGROUND/ BACKGROUND¹⁸

Unto this point the number of information about the Princess is limited to the statements that (i) she is probably dressed in black, (ii) she is

¹⁷ Ibidem, p. 85-88.

¹⁸ Ibidem, p. 88-90.

a severe person, (iii) she is an aristocrat. Next, the librettist makes a further presentation of this character: "She walks slowly leaning on a thin ebony stick" ("Cammina lentamente appoggiandosi ad un bastoncino d'ebano"). This phrase contains a conceptual content which is specifically chosen to focus our attention on the particular feature of a person being described. The expressions "she walks slowly" and "leaning on a stick" recall the knowledge from the background, that is, some previous cognitive experiences which allow us to imagine the Princess as an old person who walks slowly and needs a stick to lean on (as old people often do). In the background, there is a categorizing structure which constitutes the basis for the cognitive judgement, while the target of categorization (the Princess) is situated in the foreground of consciousness as an object that is being observed and evaluated by the cognitive judgement.

CONCLUSIONS

The usefulness of the mechanisms elaborated by cognitive linguistics for analytic purposes has already been proven in numerous works, especially those by Elżbieta Tabakowska,¹⁹ but also by other authors, such as Olga and Wojciech Kubiński,²⁰ Bożena Tokarz,²¹ or Dorota Korwin-Piotrowska,²² strongly inspired by Tabakowska's linguistic and translation studies. As has already been said, cognitive linguistics offers some helpful instruments in understanding the translation process and is an effective method of working with the text. In my opinion, it may also be very useful in the translation of a libretto's text, giving an interpreter an in-depth insight into different dimensions of the stage reality, painted with words by a librettist, which could subsequently be used for more fruitful work with the director or singer.

It is worth adding here that the libretto of *Suor Angelica* is not an adaptation, as it often happens, of any novel or drama, but an original text. Forzano, the librettist, worked hand in hand with Puccini, the composer, creating an overall vision to achieve a harmonious integration of the musical, linguistic, theatrical and psychological elements of the drama, an

¹⁹ See, for instance: Elżbieta Tabakowska, *Myśl językoznawcza z myślą o przekładzie. Wybór prac*, ed. Piotr de Bończa Bukowski, Magda Heydel, Kraków 2015.

²⁰ Editors of the series *Przekładając nieprzekładalne*, Gdańsk (10 volumes published between 2000 and 2021).

²¹ See, for instance: *Kognitywne możliwości przekładu artystycznego*, [in:] *Przekład artystyczny a współczesne teorie translologiczne*, ed. Piotr Fast, Katowice 1998, p. 73-81.

²² *Powiedzieć świat. Kognitywna analiza tekstów literackich na przykładach*, Kraków 2006.

integration that should be discovered and rethought by the director, dramaturge, singer, and also the interpreter. Bartosz Frąckowiak once wrote: "The theatrical message is becoming more and more transdisciplinary and transmedial. One must find the principle of translation and the way to wisely connect different layers that often appear alien to each other."²³ By the term "translation" Frąckowiak understands the essence of the dramaturge's work in theatre, for instance, the "translation" of an interpretative theory into the stage context. These words might as well be used to describe the interpreter's function as an intercultural mediator,²⁴ especially if we take into consideration a complex nature of this special genre, which is opera.

REFERENCES

- Korwin-Piotrowska Dorota, *Powiedzieć świat. Kognitywna analiza tekstów literackich na przykładach*, Kraków 2006.
- Lakoff George, *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*, Chicago 1987.
- Langacker Ronald, *Foundations of Cognitive Grammar, Volume I, Theoretical Prerequisites*, Stanford, California 1987.
- Langacker Ronald, *Gramatyka kognitywna. Wprowadzenie*, Kraków 2009.
- Puccini Giacomo, *Il Trittico. Il tabarro, Suor Angelica, Gianni Schicchi. Libretti*, ed. Eduardo Rescigno, Milano 2004.
- Suor Angelica (Sister Angelica). Opera in One act. Music by G. Puccini. Italian libretto by Giovacchino Forzano. English version by Edoardo Petri*, New York 1918.
- Tabakowska Elżbieta, *Językoznawstwo kognitywne w teorii i praktyce przekładu: oleodruk i symfonia na dwa fortepiany* [in:] „Między oryginałem a przekładem”, t. I, ed. J. Koniczna-Twardzikowa, U. Kropiwić, Kraków 1995, p. 31-42.
- Tabakowska Elżbieta, *Mysł językoznawcza z myślą o przekładzie. Wybór prac*, ed. P. de Bończa Bukowski, M. Heydel, Kraków 2015.
- Targoń Joanna, *Wirus, strażnik, negocjator, partner*, „Didaskalia - Gazeta Teatralna”, nr 2, 30. 06. 2007, [Online] Available from: http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/128524_druk.html. [Accessed: 13th November 2023].
- Tokarz Bożena, *Kognitywne możliwości przekładu artystycznego*, [in:] *Przekład artystyczny a współczesne teorie translologiczne*, ed. P. Fast, Katowice 1998, p. 73-81.
- Tokarz Bożena, *Przekład w dialogu międzykulturowym* [in:] *Dialog czy nieporozumienie*, eds. Piotr Fast, Przemysław Janikowski, Katowice 2006, p. 7-19.
- Tomaszkiewicz Teresa, *Przekład audiowizualny*, Warszawa 2008

²³ Joanna Targoń, op.cit.

²⁴ Bożena Tokarz, *Przekład w dialogu międzykulturowym* [in:] *Dialog czy nieporozumienie*, eds. Piotr Fast, Przemysław Janikowski, Katowice 2006, p. 7-19.

**Translating an Operatic Libretto: The Status and Role of an Interpreter.
Cognitive Linguistics in the Interpretation and Translation
of Stage Directions – a Case Study**

Abstract

The paper addresses the question of the translation of an operatic libretto and examines the status and role of a libretto's interpreter in the creative process of opera production. The author also mentions the role of a dramaturge in the opera theatre and indicates certain similarities between the functions of the dramaturge and that of the interpreter. The paper refers to cognitive linguistics as a useful method in the examination of a translated text. The author, inspired by works of the Polish linguist and interpreter Elżbieta Tabakowska, draws on the key term present in cognitive linguistics (imagery) and its aspects, such as prominence (trajector/ landmark), elaboration (granularity/ resolution), and focusing (foreground/ background), applying them to a short analysis of the stage directions from the libretto of Giacomo Puccini's one-act opera *Suor Angelica*.

Keywords: libretto, stage directions, translation, cognitive linguistics, imagery

**Przekład libretta operowego: status i rola tłumacza.
Kognitywna myśl językoznawcza w interpretacji i przekładzie
didaskaliów – studium przypadku**

Streszczenie

Artykuł dotyczy przekładu libretta operowego oraz omawia status i rolę tłumacza libretta w procesie tworzenia całościowej wizji przedstawienia operowego. Autorka wspomina także o roli, jaką w teatrze operowym pełni dramaturg oraz wskazuje na pewne zbieżności zachodzące między funkcją dramaturga i tłumacza. W artykule pojawia się odniesienie do językoznawstwa kognitywnego jako metody użytecznej w badaniu tekstu przeznaczonego do przekładu. Autorka, zainspirowana pracami polskiej językoznawczynie i tłumaczki Elżbiety Tabakowskiej, odwołała się do kluczowego dla kognitywnej myśli językoznawczej terminu „obrazowanie” (*imagery*) oraz jego aspektów takich jak: wyróżnienie (trajektor/ landmark), uszczegółowienie (ziarnistość/ rozdzielczość) oraz ogniskowanie (plan pierwszy/ tło), biorąc za obiekt krótkiej analizy didaskalia z jednoaktowej opery *Suor Angelica* Giacoma Pucciniego.

Słowa kluczowe: libretto, didaskalia, przekład, językoznawstwo kognitywne, obrazowanie

Mariola Kokowska

badaczka niezależna

STREAMING. O DOŚWIADCZANIU MUZYKI W CZASIE PANDEMII

WSTĘP

W obliczu pandemii COVID-19 pojawia się wielowymiarowa refleksja nad egzystencją, sensem oraz wartościami etycznymi i natury estetycznej w sztuce. Fenomenologiczne ujmowanie wybranych przejawów ludzkiego doświadczenia mówi, że może ono istnieć w postaci złożonych opisów relacji różnorodnych klas (przeżyć, aktów świadomości, nastawień poznawczych), a mniej po stronie rzeczy i rzeczywistości. Fenomenologia jest nauką, która odkrywa dane fenomeny istnienia i prezentuje to, co nam się przejawia. Wystarcza już sam fakt pojawienia się fenomenu¹, aby wyodrębnić poszczególne jakości oraz móc badać ich możliwą strukturę i byt. Czas pandemii pokazuje, że dla społeczeństwa mierzącego się ze skutkami izolacji repertuar doświadczeń i przeżyć estetycznych w sferze świadomości jest równie ważny, jak troska o zdrowie i życie. Zgodnie z myślą E. Husserla dokonanie rozróżnienia między przedmiotem artystycznym (tj. wytworem/dziełem sztuki) a przedmiotem estetycznym (tj. subiektywnym doznaniem) pozwala doświadczenie artystyczne włączyć do dziedziny psychologii twórczości, a doświadczenie estetyczne – do dziedziny estetyki². Sprawa człowieka i jego roli w kształtowaniu rzeczywistości oraz poszukiwania sensu/bytu, która została postawiona i wskazana przez

¹ E. Husserl, *Badania logiczne. Prolegomena do czystej logiki*, t. I, przeł. J. Sidorek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 274-304.

² I. Bednarz, *Z publikacji polskich o Husserlu*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2009, R. 18, nr 4 (72), ISSN 1230-1493, s. 57-59.

myśl fenomenologiczną jako aktualna, w okresie pandemii nabiera wymiaru egzystencjalnego. Wpisane w egzystencję ludzką doświadczenia estetyczne, akumulowane i przechowywane w pamięci, stają się buforem zabezpieczającym przed samotnością, niepewnością, stratą i rozpaczą³. Doświadczanie przeżyć estetycznych w czasach zarazy przez wymiar sztuki (muzycznej) daje poczucie oderwania się od powszedniości dnia i pozwala odbiorcom na zanurzenie się w świecie dźwięków generowanych w trybie zdalnym. Doświadczanie cyfrowej technologii i jej wirtualizacja odbywające się w sferze fizycznej, mentalnej i społeczno-kulturowej sytuują je w obszarze *fenomenologii kultury*. Istotna dla fenomenologii relacja między podmiotem (istota wirtualna/awatar⁴), a przedmiotem (człowiek) poznania ociera się o pytania: o wirtualną reprezentację *ja* (człowiek/wirtualny awatar⁵), o wirtualne *ja*, o *ja* rozszerzone (ang. *extended self*). W zakres tych rozważań wpisuje się paradygmat *ucieleśnionego poznania*⁶, który jest tworem niejednolitym i określanym mianem 4E (ang. *extended, embodied, embedded, enacted*)⁷. Koncepcji umysłu wcielonego w świat nie sposób nie odnieść do problematyki doświadczania muzyki w kontekście *streamingu*, kiedy na co dzień ma się do czynienia ze złożonymi systemami komunikacji w ramach doświadczania technologii cyfrowej, tworzącej „sztuczne życie”. W obecnych czasach doświadczania muzyki nie sposób oderwać się od nowych mediów i technologii digitalizowania, których istnienie łączone jest ze streamingiem, komunikacją, multisensorycznością i wizualizacją. Kartezjańska dualistyczna koncepcja *umysłu oderwanego/niezależnego od ciała* może być łączona z rozwojem technologii i mediów w taki sposób, iż umysł powinno się wyabstrahować od ciała i przenieść w sferę wirtualną – tj. świat potencjalnych, nieograniczonych możliwości. Tworzenie środowiska samorzutnej, wirtualnej interakcji sprawia, że ludzie poszukują nowych środków przekazu i istnienia dla sztuki (muzycznej) oraz sięgają po nową rzeczywistość wirtualną, która umożliwi im większe *doświadczanie obecności* zjawisk i procesów w różnych

³ A. Chęcka, *Filozofia w czasach zarazy*, „Ruch Muzyczny” 2020, nr 6-7, <https://www.ruchmuzyczny.pl/article/22> (dostęp: 17.11.2023).

⁴ Awatar – reprezentacja uczestników światów wirtualnych.

⁵ Awatar – wirtualna istota żyjąca w symulowanym środowisku fizycznym.

⁶ R. Pfeifer, Ch. Scheier, *Understanding Intelligence*, Cambridge Massachusetts, London 2001, s. 81-121.

⁷ W jego skład wchodzi 5 nurtów, według których poznanie wykracza poza umysł: 1. Poznanie rozszerzone (*extended cognition*), 2. Poznanie ucieleśnione (*embodied cognition*) – akcentuje rolę ciała w poznaniu, 3. Poznanie osadzone (*embedded cognition*), 4. Enaktywizm. Czasem dodaje się do nich: 5. Poznanie rozproszone (*distributed cognition*).

modalnościach (np. słuchowych, wzrokowych, dotykowych). Obiorcy muzyki w wirtualnej przestrzeni oczekują doświadczenia, które umożliwi im *współobecność* (z inną osobą) w wirtualnym świecie. Współcześnie mamy do czynienia ze zjawiskiem pokolenia *cyfrowych tubylców* (ang. *digital natives*)⁸, oswajanych z nowymi technologiami od wczesnych lat życia (np. awatar w grach komputerowych lub awatar w koncertach muzycznych; konwersacja z *voicebot*) i zanurzonymi w wirtualnej rzeczywistości. Żyjąc w wielu równoległych światach (realnym, wirtualnym, fikcji), człowiek z natury dąży do tworzenia rozszerzeń i uzupełniania deficytów oraz cyfrowych wskrzeszeń własnego wizerunku nieśmiertelności (ang. *digital immortals* – cyfrowi nieśmiertelni), a rozbudowany system technologiczny, jakiego częścią się staje – mu to umożliwia, natomiast czas pandemii – ten proces przyspiesza.

CYFRYZACJA DOŚWIADCZENIA (MUZYCZNEGO)

Dostępność cyfrowa o globalnym zasięgu staje się komplementarna wobec tradycyjnych działań związanych z doświadczaniem muzyki w sferze kultury i mediów. Tradycyjne nośniki branży fonograficznej (płyta kompaktowa, winylowa, kasetka) nazywane *fonogramami*⁹, są coraz częściej zastępowane przez nośniki cyfrowe. Izolacja oraz ograniczenie kontaktów z powodu pandemii COVID-19 nie pozostają więc bez wpływu na szeroko pojętą kulturę, której znaczący obszar ludzkiego działania odnajdziemy w twórczości i wykonawstwie muzycznym. Doświadczanie żywych wykonań konkretyzowanych dźwiękiem fizycznym podczas koncertów z okresu sprzed pandemii staje się niemożliwe lub ograniczone. Sale koncertowe, teatry, opery, filharmonie symbolizujące aspekt kultury muzycznej stwarzają w obecnym czasie środowisko dla doświadczania akustycznych wrażeń w przestrzeni zamkniętej – generowanych podczas wydarzeń kulturalnych z przekazem muzycznym. Możliwość zastosowania w sztuce nowych rozwiązań o charakterze technologicznym powoduje powstawanie nowych form przekazu cyfrowego, adresowanego do odbiorców online czasu pandemii. Wraz z odwołaniem wielu wydarzeń kulturalnych o charakterze masowym i utratą możliwości zarobkowania w bezpośrednim kontakcie z innymi wiele zdarzeń muzycznych zostało

⁸ M. Prensky, *Digital Natives – Digital Immigrants*, „On the Horizon” 2001, vol. 9, no. 5, MCB University Presss, s. 1–6.

⁹ P. Gałuszka, *Biznes muzyczny – ekonomiczne i marketingowe aspekty fonografii*, Wydawnictwo Placet, Warszawa 2009, s. 96.

przeniesionych do środowiska online – tętniącego życiem. Dynamikę rozwoju przemysłu muzycznego modyfikują postawy użytkowników konsumujących muzykę online w czasie pandemii COVID-19. Internet i dostęp mobilny do zasobów sieci stają się jedną z największych zmian, jakie wpłynęły na współczesnych użytkowników branży muzycznej w wymiarze wirtualnym. W okresie odizolowania muzyczne zasoby cyfrowe wspomagają dobrostan odbiorcy¹⁰ i jego gusta muzyczne na rzecz doświadczania kontroli nad sobą. Pandemia wywołuje refleksję nad sposobem, w jaki można ocalić ludzi sztuki i preferencje słuchaczy przed wysokim poziomem stresu – przy użyciu złożonego ekosystemu cyfrowego umożliwiającego doświadczanie przeżyć estetycznych, a ponadto – ofiarować branży muzycznej szansę na rozwój.

Termin *doświadczenie muzyczne*, znany z teoretycznej koncepcji Paula D. Wenera¹¹, wskazuje na istotę zajmowanego miejsca muzyki w życiu codziennym człowieka, jakie zostaje nadane doświadczeniu ludzkiemu w aspekcie muzycznym. Łącząc doświadczenie muzyczne z muzyczną aktywnością (słuchanie muzyki, gra na instrumentach, improwizacja, komponowanie), charakteryzującą ludzi reagujących w określony sposób na dźwięki, nie sposób nie skojarzyć ich ze składnikami opisującymi ten rodzaj doświadczenia, uosabianego z dźwiękowością. Doświadczanie i tworzenie muzyki przez ludzi w życiu codziennym¹², a także w okresie poczucia niepewności wywołanej pandemią, bywa procesem, który zawiera w sobie właściwość uwzględniania innowacji technologicznych w obszarze funkcjonowania sztuki muzycznej w innowacyjnej formie. Słuchanie i odtwarzanie muzyki w sieci Internet oraz korzystanie z serwisów streamingowych daje możliwość niemal nieograniczonego dostępu online do bazy nagrań z całego świata. Przez ten fakt doświadczanie dzieł muzycznych wydaje się obcowaniem nie tylko z modelami świadczenia usług muzyki cyfrowej, ale także obcowaniem z procesami aspektów oddziaływania muzyki na psychikę ludzką w postaci reaktywności emocjonalnej i behawioralnej. *Streaming* – jeden z popularnych sposobów aktywności

¹⁰ I. Aguiar, J. Waldfogel, *Quality predictability and the welfare benefits from new products: Evidence from the digitization of recorded music*, „Journal of Political Economy” 2018, 126(2), s. 492–524.

¹¹ P.D. Werner, A.J. Swope, F.J. Heide, *Ethnicity, music experience, and depression*, „Journal Music Therapy” 2009, 46 (4), s. 339–358; P.D. Werner, *The Music Experience Questionnaire: Development and Correlates*, „The Journal of Psychology” 2006, 140 (4), s. 329–345.

¹² M. Kokowska, *Doświadczenie muzyczne w regulacji nastroju*, „Polskie Forum Psychologiczne”, 2017, t. 22, nr 1, s. 90–115.

ludzkiej, polegający na słuchaniu muzyki w postaci cyfrowej, umożliwia użytkownikom odtwarzanie muzyki na żądanie, w czym pośredniczą platformy internetowe. Wraz z rozwojem cyfrowej technologii, doświadczając *streamingu*, czy też korzystając ze smartgadżetów i tworząc/aranżując muzykę w czasie rzeczywistym, człowiek w okresie pandemii w sposób niespotykany dotąd rozwinął w sobie otwartość na to, co nowe, i gotowość do korzystania z nowych brzmień w postaci interaktywnej. Doświadczenie technologiczne, wprzęgnięte w komponenty doświadczenia muzycznego, opisującego indywidualne reakcje i personalizację człowieka w zetknięciu z wirtualną rzeczywistością cyfrową, sprawia, że doświadczenie to może stanowić sprawdzian upodobań ludzkich w kontakcie ze sztuką muzyczną, redefiniując tym samym ten rodzaj doświadczenia. Jego komponenty dodatkowe (tj. stopień zaangażowania w życie muzyczne, integracyjna funkcja muzyki i innowacyjne zdolności muzyczne) mogą zatem współtowarzyszyć człowiekowi w wydarzeniach muzycznych i wirtualnych koncertach „na żywo” bez udziału publiczności. *Streamingi*, udostępnianie nagrań online, zarejestrowane i odtwarzane koncerty oraz wydarzenia w sieci pomagają utrzymać kontakt z drugim człowiekiem, ale nie zastąpią występu na żywo. Internetowa aktywność muzyczna człowieka nie oddaje w pełni niepowtarzalnej atmosfery zamkniętych sal i teatrów, zmieniającej się za każdym razem atmosfery, choć może przekazać akustykę miejsca, rozchodzenie się dźwięku, nowe brzmienia i kontekst rzeczywistości w sytuacji bez precedensu.

Przełom osiągnięć technologicznych, jaki dokonuje się dzięki epoce cyfrowej, zapewnia natychmiastowy dostęp do muzyki na żądanie / na życzenie (*on demand*) i rozwój strumieniowego odtwarzania wysokiej jakości dźwięku oraz nagrań muzycznych, zgodnych z preferencjami słuchacza (np. Spotify, TIDAL¹³). Podczas dystansu społecznego poja-

¹³ Spotify – platforma do strumieniowego przesyłania muzyki. Założona w 2006 r. w Sztokholmie w Szwecji przez Daniela Ek i Martina Lorentzona. Jej rywalami są: Deezer, Pandora, Apple Music. Według raportu firmy za I kwartał 2020 r. miesięcznie było 286 mln aktywnych użytkowników Spotify. To wzrost z liczby 271 mln zanotowanej w I kwartale 2019 r. Spotify są dostępne na rynkach Europy (35% MAU) i Ameryki Północnej (26% MAU) oraz Ameryki Łacińskiej (22% MAU) i reszty świata (17% MAU). Źródło: Spotify. W 2023 r. prognozowany jest wzrost liczby użytkowników Spotify w USA, przypisywany strategii podcastów i integracji inteligentnych głośników, <https://www.businessofapps.com/data/spotify-statistics/>. TIDAL – to serwis internetowy o tematyce muzycznej, który oferuje dostęp do bibliotek muzycznych o wysokiej i bezstratnej jakości. Serwis umożliwia odtwarzanie i słuchanie muzyki na żądanie. TIDAL oznacza platformę strumieniującą muzykę, która oferuje wysokiej

wiają się kreatywne rozwiązania w formie transmisji strumieniowej, radia i konsumpcji mediów wizualnych, które pomagają zawodowym/niezawodowym muzykom w bezpiecznym angażowaniu się we własną działalność muzyczną. Określane jako *media strumieniowe*, stają się techniką dostarczania informacji multimedialnej od dostawcy transmisji strumieniowej do użytkownika w sposób linearny. Media strumieniowe opierają się na transmisji skompresowanych danych multimedialnych przez Internet, które dotyczą zazwyczaj sfer: a) *dźwięku* (radio internetowe / pliki audio, audio ze slajdami), b) *obrazu* (televizja internetowa / pliki wideo), c) *danych typu opisowego* (jak tytuły piosenek, napisy do filmu itp.). Multimedia strumieniowe dają nadzieję użytkownikom branży muzycznej na przetrwanie trudnego czasu, zmieniając wzajemne relacje na linii artysta – konsument muzyki, realizowanej w procesie *streamingu*. Kiedy koncerty i festiwale w czasie pandemii są odwoływane, dochody i fundusze do dyspozycji zostają ograniczone, to praca zdalna staje się swego rodzaju standardem. Fizyczna sprzedaż muzyki spada, jednak to nie oznacza, że ludzie przestali słuchać preferowanej przez siebie muzyki. Przed muzykami pojawiły się nowe wyzwania, które koncentrują się wokół kilku obszarów działania, określanych jako: a) transmisja na żywo; b) przygotowanie nowego projektu muzycznego (singla, albumu, teledysku, ich promocja); c) doskonalenie talentu i warsztatu muzycznego. Podczas pandemii ludzie słuchają muzyki w swoich domach i miejscach pracy oraz w przestrzeniach zapewniających dostęp do Internetu. *Streaming* stał się jednym z nielicznych pozytywnych zjawisk w branży muzycznej, która restrukturyzuje swoje działania na rzecz rozwoju *streamingu* (np. The Walt Disney Co., Netflix, Amazon, StreamShark, USscreen, Youtube, Twitch, Facebook, Stream Labs, Dacast, Stagelt, Vimeo). Usługi przesyłania strumieniowej muzyki stały się częścią naszego życia i stanowią ważny obszar aktywności dostawców *streamingu*, artystów i społeczności odbiorców cyfrowej muzyki. Słuchanie muzyki cyfrowej może dostarczać odbiorcom zasobów do regulowania własnych stanów psychologicznych i fizjologicznych, zwłaszcza stanów emocjonalnych i regulowania nastroju. Dominujące współcześnie doświadczenie wizualne funkcjonuje równoległe względem doświadczenia słuchowego i jest przez nie uzupełnione i wzboga-

jakości dźwięk oraz ekskluzywne treści muzyczne, wideo i podcasty. Platforma proponuje również funkcje, takie jak możliwość tworzenia playlist, słuchanie muzyki offline oraz dostęp do specjalnych wydarzeń i koncertów.

cone. Prymarne podejście do myślenia dźwiękowego podważa dominację wizualności i podkreśla doświadczenie słuchowe jako autonomiczne bądź uzupełniające wobec doświadczenia wizualnego.

STRUMIENIOWANIE MUZYKI

Rynek muzyczny obejmuje kilka gałęzi o wysokim poziomie rozwoju technologicznego i innowacyjności: branżę fonograficzną, koncertową i *publishingową*¹⁴. Klasyczne wydania nośników dźwięku zastępowane są przez ciesząc się coraz większą popularnością cyfrowe *streamingi*, co zmienia znacząco relacje producent/dostawca/artysta – konsument/odbiorca danych. Aktywność muzyczna i percepcja muzyki w czasie pandemii przenosi się na serwisy *streamingowe* (np. YouToube (Live), Twitch, Facebook (Live), Mixer), które stały się standardem współczesnego Internetu¹⁵. Termin „strumieniowanie” (ang. *streaming*) – oznacza dostarczanie treści (audio i wideo) do komputerów, a także urządzenia mobilne korzystające z Internetu. Strumienie danych audio/wideo na żywo są przesyłane stopniowo przez serwer, a potem buforowane w przeglądarce bez konieczności przechowywania na urządzeniu. Strumieniowanie danych i treści multimedialnych odbywa się za pomocą trzech metod¹⁶:

- a) strumieniowanie za pomocą serwerów strumieniowych, nazywane „prawdziwym strumieniowaniem” (ang. *true streaming*) – polega na pobieraniu, przetwarzaniu i prezentowaniu danych w sposób natychmiastowy, bez pozostawiania kopii na dysku lokalnego komputera. Metoda ta, oparta na specjalistycznych serwerach strumieniowania oraz strumieniowym oprogramowaniu klienckim, zapewnia użytkownikom dostęp do danych audio/wideo w czasie rzeczywistym i „na życzenie”;
- b) strumieniowanie przy pomocy protokołu HTTP – metoda strumieniowania polegająca na użyciu protokołu HTTP (ang. *HyperText Transfer Protocol*), czyli

¹⁴ J. Woźniak, *Trendy zmian na rynku muzycznym w Polsce*, Uniwersytet Wrocławski, „Studenckie Prace Prawnicze, Administratywistyczne i Ekonomiczne” 2019, t. 27, s. 28–29.

¹⁵ N. Wlölmert, D. Papies, *On-demand streaming services and music industry revenues – Insights from Spotify’s market entry*, „International Journal of Research in Marketing” 2016, Elsevier, vol. 33(2), s. 314–327; I. David, I. Ráth, D. Varró, *Streaming Model Transformations By Complex Event Processing*, „Springer International Publishing Switzerland” 2014, MODELS 2014, LNCS 8767, s. 68–83.

¹⁶ W. Sulej, M. Ziółkowska, *Efektywność mediów strumieniowych*, „Biuletyn Instytutu Automatyki i Robotyki” 2011, 30, s. 94–97.

przesyłanie danych z serwera WWW do przeglądarki WWW w odpowiedzi na zgłoszenie użytkownika (tzw. pobieranie, ang. *downloading*);

- c) strumieniowanie hybrydowe – metoda określana jako „postępujące pobieranie” (ang. *progressive downloading*), czyli quasi-strumieniowanie. Dla wybranych plików/formatów istnieje możliwość rozpoczęcia odtwarzania treści multimedialnej, zanim zostanie całkowicie pobrana przez użytkownika na lokalnym dysku.

Podczas strumieniowego przesyłania muzyki można słuchać muzyki „w czasie rzeczywistym”, zamiast pobierać i zapisywać jej pliki na urządzeniu w celu późniejszego odsłuchania. Uruchomienie w 1993 r. *Internet Underground Music Archive* (IUMA) zapoczątkowało rozwój dystrybucji muzyki niekonwencjonalnymi kanałami, zapewniając miejsce do dzielenia się muzyką i komunikowania z publicznością. Historia strumieniowego przesyłania dźwięku sięga 1999 r., kiedy to internetowa witryna Napster (służąca do udostępniania i wymiany plików muzycznych (pliki mp3) w sieci *peer-to-peer* (P2P) oraz uzyskiwania dostępu do rzadkich wersji albumu na „żywo”) zaczęła zyskiwać na popularności. Jednymi z pierwszych instytucji zapewniających bezpłatny dostęp do swojego serwisu streamingowego i upubliczniczonych koncertów online są Filharmonia Berlińska i Metropolitan Opera House, a za nimi – podążają polskie teatry operowe i filharmonie¹⁷.

Streaming muzyki stał się obecnie atrakcyjnym sposobem korzystania z zasobów muzyki, dostępnych w sieci wielorakich platform internetowych. Udostępnianie danych w procesie *streamingu* (muzyki, filmów, zdjęć) został zrewolucjonizowany między innymi przez takie firmy, jak: YouToube, Netflix, Spotify, Pandora, Hulu, Amazon, Apple, dostarczając programy telewizyjne, muzykę, filmy, gry komputerowe ze ścieżką dźwiękową. Usługi strumieniowego przesyłania muzyki pozwalają odbiorcy słuchać różnorodnej muzyki w formie i stylu (odpłatnie / za darmo), a artystom – oferują platformę ekspozycji ich twórczości i wykonania za pośrednictwem wyselekcjonowanych list odtwarzania, analiz i opinii. Wraz z rosnącą liczbą możliwości doświadczenia dźwięku nastąpił sukces strumieniowego przesyłania muzyki cyfrowej. W Polsce i na świecie pojawiają się wirtualnej przestrzeni muzyczne serwisy streamingowe (np. Spotify, Tidal, You Toubie Music, Apple Music, Amazon Music Unlimited, Dezzter), pozwalające użytkownikom słuchać ulubioną muzykę wszędzie tam, gdzie dociera Internet. Podczas pandemii następuje osobowe trakto-

¹⁷ J. Kołodziejska, *W trybie zdalnym*, „Ruch Muzyczny” 2020, nr 20, s. 5–44, Polskie Wydawnictwo Muzyczne PWM, <https://www.ruchmuzyczny.pl/article/514-w-trybie-zdalnym> (dostęp: 31.12.2020).

wanie muzyki, interpretowanej w świadomości słuchacza jako „wirtualna persona” (tj. wyraziciel smutku, radości, wszelkich przeżywanych emocji)¹⁸. Usługi muzyczne i przyciąganie odbiorców muzyki odtwarzanej w wirtualnej sieci „na żywo” opiera się na przykładach modeli typu *live stream* (w tym Internet Radio), *stream audio* (jak Spotify (2008), Pandora (2005), Apple Music (2015), Amazon Music) i *video* teledysków (jak ipla)/koncertów, download mp3 (jak Muzodajnia/Plus Music), usług *ringback-tones*, muzyki w chmurze (jak Google Music, Apple iCloud, Amazon Cloud Player, Idagio¹⁹, Muvi), serwisów muzycznych oferujących strumieniowanie *live* oparte na serwisach radiowych (jak w Polsce: RMFon, eskaGo, Open FM, TUBA.pl; poza Polską: Pandora, Rdio, Songza, Last.fm). Dane z raportu platformy streamingowej Spotify wskazują (2019), że pandemia nie zniechęca nas do słuchania, tylko zmieniają się preferencje odbiorców muzyki. Na platformie streamingowej Spotify w 2020 r. najczęściej sięgano po gatunek muzyczny określany jako *rap*, podobnie jak w 2019 r., który w Polsce prezentowany jest w wykonaniu polskich raperów²⁰; raport Spotify ‘2019, 2020²¹). Rzeczywistość wirtualna (VR) – jaka objawiła się w nowym wymiarze za sprawą pandemii – otwiera artystom nowe możliwości doświadczania i eksplorowania dźwięku, a technologie VR zapewniają bardziej innowacyjne zastosowania *streamingu* w przemyśle muzycznym w miarę jego rozwoju.

Przyjmuje się, że konsumpcja i doświadczanie muzyki online może opierać się na trzech podstawowych modelach:

- a) *Pay Per Download* (PPD) – to usługa oferowana przez sieci dostarczające możliwość pobierania treści typu film i muzyka. Model ten proponuje kupowanie muzyki na własność i włączanie jej do prywatnych zasobów na dysku komputera. Płatność na rzecz dostawców treści odbywa się na podstawie liczby pobrań od unikatowych użytkowników, generując w ten sposób przychody. Sieci tego rodzaju działają na dwa sposoby: a) oferują pobieranie treści bezpośrednio użytkownikom bez żadnych zobowiązań; b) wymagają od użytkowników wypełnienia krótkiej ankiety/*quizu* w celu uzyskania dostępu do treści. Sieci typu PPD umożliwiają artystom i innym osobom publikowanie własnych treści online. Muzycy mogą udostępniać swoje nagrania do pobrania i budować odbiorców własnej sztuki muzycznej, czyli tworzyć publicz-

¹⁸ R. Matyja, za: J. Kołodziejka, *W trybie zdalnym*, „Ruch Muzyczny” 2020, nr 20, s. 5–44, Polskie Wydawnictwo Muzyczne PWM, <https://www.ruchmuzyczny.pl/article/514-w-trybie-zdalnym> (dostęp: 31.12.2022).

¹⁹ Idagio – tzn. nastawiony wyłącznie na muzykę klasyczną.

²⁰ J. Chojnacka, *Podsumowanie roku 2019 na Spotify. Czego najczęściej słuchali Polacy?*, „AntyRadio” 3.12.2019, <https://www.antyradio.pl/Muzyka/Rock-News/Podsumowanie-roku-2019-na-Spotify-Czego-najczesciej-sluchali-Polacy-37458> (dostęp: 16.11.2023).

²¹ Raport Spotify 2019, 2020 r.

ność i zarabiać na tym. Sieci PPD oferują pobieranie plików z różnych obszarów sztuki i nauki: muzykę, filmy, aplikacje, zdjęcia, rysunki, pliki PDF książek i artykułów. Przy tym umożliwia to generowanie przychodów na dowolnej formie treści cyfrowych, czyli na niemal wszystkim, co można w sieci pobrać. Znanyymi markami, które oferują muzykę gotową do bezpośredniego pobrania na dysk komputera, są: Amazon, Napster, 7digital, iTunes/iTunes Store (2003), Muzodajnia, Granie na czekanie, eMusic, Empik, Brandcamp²², Jamendo (urządzenia mobilne –Android, iOS), Anghami (docelowo zaprojektowany na rynek arabski), Tidal, SoundCloud²³;

- b) *Music on demand* (ang. *on demand* – na życzenie) – czyli serwisy internetowe oferujące treści multimedialne / muzykę na życzenie (np. Dezeer, Spotify, Apple Music, Tidal, YouToube Music, VOD, MOOD²⁴, Amazon Prime Music).
- c) *Live Stream* (ang. *live*) – to transmitowanie przez Internet wideo/audio w czasie rzeczywistym. Może odnosić się do transmisji z zaplanowanego na bieżąco lub wcześniej: wydarzenia, koncertu, gali, spotkania, *eventu*, *after party*. Może przyjmować postać tzw. *webinaru* lub wideokonferencji. Pozwala na pośredni udział w wydarzeniu lub koncercie, kiedy nie ma się możliwości uczestniczenia w nim fizycznie. Jest narzędziem wykorzystywanym w tzw. strategii *personal branding*, która kształtuje osobistą markę osób rozpoznawalnych publicznie i wpływa na tworzenie się wizerunku oraz promocję siebie, kimkolwiek się jest (człowiekiem sztuki i nauki, aktorem, muzykiem, politykiem, sportowcem) (np. RMFon/MiastoMuzyki.pl, eskaGo, Open FM, TU-BA.pl, Polskastacja.pl)²⁵.

Modele te podlegają dynamizmowi w zakresie innowacyjności technologicznej, która dokonuje się między muzyką strumieniową a muzyką na żywo. Tworząc potencjał zasobów, modele te wpisują się w ewolucję i rozwój złożonych procesów cyfryzacji za sprawą ogólnoswiatowych dostawców muzyki cyfrowej – zapewniających przesyłanie i pobieranie strumieniowe dźwięku (Amazon, iTunes, Spotify, YouToube) i obrazu (YouToube). Specyfika tych procesów odbywa się w świecie wzajemnych relacji między zasadniczymi grupami podmiotów: *organizatorem muzyki/artystą* (przedsiębiorcą/osobą fizyczną) a *użytkownikiem* (tj. podmiotem pobierającym cyfrową muzykę lub słuchającym przez *streaming online*) /

²² „Bandcamp” – to serwis, który jest *de facto* internetowym sklepem muzycznym.

²³ „SoundCloud” – serwis umożliwiający na widoku profilu twórcy kontakt z artystami, komentowanie poszczególnych utworów i oznaczenie znajomych. Na stronie twórcy można znaleźć dane o nowych singlach i albumach, linki do innych serwisów, daje możliwość dyskusji w języku polskim. Źródło: PC Format 3/2020. #zostańwdomu z PC Formatem i słuchaj muzyki.

²⁴ MOOD – Music Only On Demand.

²⁵ „Live Stream”, w: dictionary.com – to najczęściej radio online lub określenie odnoszące się do transmisji wideo/audio przez Internet „na żywo”, <https://www.dictionary.com/browse/livestream> (dostęp: 17.11.2023).

konsumentem muzyki (tj. fizycznym podmiotem, kupującym towary muzyczne, np. płyty CD z wydarzenia muzycznego/koncertu na żywo). Wpisany w strukturę wzajemnych relacji między wspomnianymi podmiotami, rozwój innowacji cyfrowych sprzyja transformacjom i powstawaniu przemysłu muzycznego transmitującego koncerty na żywo (ang. *live-concert-streaming music industry*, LCSMI)²⁶. Transmisja wirtualnego koncertu „na żywo” jest wspomagana przez złożone rozwiązania: sztucznej inteligencji, algorytmów umożliwiających tworzenie, muzyki dostosowanej do potrzeb i gustów użytkowników, łańcucha blokowego i *bitcoinów* umożliwiających nowe metody dzielenia i sprzedaży muzyki (Fintech), wirtualnej rzeczywistości, interaktywnych wirtualnych światów zapewniających artystom formy dzielenia się doświadczeniami z odbiorcami w czasie rzeczywistym.

Warto nadmienić, że wszechobecność terminu *wirtualny*²⁷ jest dobrze znana w dzisiejszych czasach, lecz samo pojęcie ma pierwotne konotacje, łączące go z filozofią. Michael Heim (filozof) definiuje słowo *wirtualny*, używając skojarzeń dotyczących tego, co istnieje tak jakby / na niby, a nie naprawdę²⁸. W 1987 r. Theodore Nelson (twórca nazewnictwa *hipertekst* w latach 60. XX w.)²⁹ zaproponował definicję określenia *wirtualność* (łac. *virtualis*), uznając, że ma na myśli „jej pozór w odróżnieniu od jej bardziej konkretnej «rzeczywistości», która może nie być ważna” – zatem postrzega ją jako przeciwieństwo tego, co rzeczywiste. To, co dotyczy wirtualnych światów, G. Deleuze rozumie jako rzeczywistość i przeciwieństwo wirtualności³⁰, zaś u R. Shields’a otrzymuje słowno-mentalny status *materialności*, ustanowiony przez istnienie faktycznych komponentów, jakimi jest prawdopodobieństwo, że coś może zostać zmaterializowane i tak może się stać³¹. W 1991 r. P. Levinson wskazuje na aspekt struktury informacyjnej, opisujący rzeczywistość wirtualną oderwaną od jego namacalnej, fizycznej struktury. Rzeczywistość ponadmysłowa, czyli taka, która nie podlega

²⁶ K. Naveed, Ch. Watanabe, P. Neittaanmäki, *Co-evolution between streaming and live music leads a way to the sustainable growth of music industry – Lessons from the US experiences*, „Technology in Society” 2017, doi: 10.1016/j.techsoc.2017.03.005.

²⁷ *Wirtualny*, hasło w: *Słownik PWN*, to: 1. stworzony w ludzkim umyśle, ale teoretycznie możliwy, 2. wykreowany na ekranie komputera, telewizora, ale tak realistyczny, że wydaje się rzeczywisty, <https://sjp.pl/wirtualny> (dostęp: 17.11.2023).

²⁸ M. Heim, *The Metaphysics of Virtual Reality*, Oxford University Press, Oxford 1993, s. 160.

²⁹ M. Pisarski, *Xanadu. Hipertekstowe przemiany prozy*, Korporacja Ha!Art, Kraków 2013, s. 17–18.

³⁰ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 297.

³¹ R. Shields, *The Virtual*, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York 2003, s. 18–79.

percepcji zmysłowej i jest postrzegana inaczej niż przy pomocy zmysłów, zawiądnęła życiem ludzi dotkniętych pandemią COVID-19 w XXI w. W zetknięciu z nową technologią, dotyczącą rzeczywistości symulowanej i iluzji obecności, cyfrowa wymiana informacji w kontekście więzi społecznych i międzyludzkich wzbogaca lub upośledza doświadczenie (muzyczne) człowieka, zależnie od przyjętych wobec niej założeń i oczekiwań. Niezależnie od wszelkich aspektów funkcjonowania era technologii, określanej dzisiaj *rzeczywistością wirtualną* (ang. *Virtual Reality* – VR), staje się punktem wyjścia do jej kolejnych modyfikacji, czyli *rzeczywistości rozszerzonej* (ang. *Augmented Reality* – AR) i mieszanej (ang. *Mixed Reality* – MR).

WIRTUALNY KONCERT

Muzyka w przekazie medialnym okresu pandemii staje się niemal lustrzanym odbiciem doświadczenia, jakim jest bezpośrednio uczestnictwo w relacji między wykonawcą a odbiorcą podczas koncertu. Aktywując kontekst pojęcia *wirtualność* (łac. *virtualis* – skuteczny; *virtus* – doskonałość³² oraz *koncert* (wł. *concertare* – współdziałać *vs* spierać się), medialny przekaz odnosi się do zdefiniowanych grup odbiorców i kręgów słuchaczy mających własne kategorie gustu muzycznego. Termin *koncert* w wąskim ujęciu odwołuje się do publicznego występu muzycznego, w którym uczestniczy wielu śpiewaków lub instrumentalistów. Z kolei sama *wirtualność* stała się rzeczywistością współczesnego społeczeństwa³³, dla którego wyzwaniem jest poruszanie się po realnym świecie w epoce ogólnoswiatowego ograniczenia bezpośrednich kontaktów. Pandemia rewolucjonizuje masowe wydarzenia kulturalne, burząc dotychczasowy model koncertowania. Występy oglądane na żywo w tradycyjnym ujęciu (tj. na scenach otoczonych przez publiczność) z powodu koronawirusa zostały ograniczone i przeniosły się do wirtualnego świata. Odosobnienie wymuszone przez pandemię zwróciło uwagę odbiorców sztuki na wirtualną możliwość doznawania realistycznych doznań akustycznych w *wirtualnych salach koncertowych*. Innowacyjne technologiczne rozwiązania w obszarze muzyki klasycznej umożliwiły melomanom z sal koncertowych, oper i filharmonii oglądanie wykonawców oraz percypowanie muzyki z bliska

³² A. Latawiec, *Rzeczywistość a świat wirtualny*, „Prace Naukowe Instytutu Organizacji i Zarządzania Politechniki Wrocławskiej” 2003, s. 121–131.

³³ M. Wasylewicz, *Komunikowanie się pokolenia sieci – szansą czy zagrożeniem relacji interpersonalnych*, *Edukacja – Technika – Informatyka*, red. W. Walat, W. Lib, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2017, s. 239–245.

na telefonach z najdalszych zakątków świata (np. na platformie Digital Concert Hall). *Wirtualne koncerty* – korzystające z modelu przesyłania strumieniowego, uatrakcyjnione przez psychodeliczne efekty specjalne, przyciągają rzesze odbiorców muzyki online (np. na platformie TikTok). Transmitowane na żywo, wirtualne koncerty w długoterminowym okresie pandemii stają się znaczącym komponentem działalności koncertowej branży muzycznej. Być może pozwolą też na określanie kształtujących się nowych wzorców konsumpcji muzyki (popularnej/poważnej) i ludzkiego głosu w rosnącej fali algorytmów, jaka dotyczy form bycia wspólnym, wirtualnym doświadczeniem – np. koncertów muzycznych online („#2: Koncerty muzyczne online”), wideokonferencji, interaktywności, dźwięku przestrzennego, dźwięku społecznościowego – określającego społecznościowe platformy audio, w których głos staje się sposobem, w jaki ludzie komunikują się wzajemnie online (np. Discord, Stage, Reddit Talk, Clubhouse, Twitter Spaces, Slack Huddles).

Rozwijające się, innowacyjne technologie nagrywania dźwięku 3D stwarzają niepowtarzalną możliwość emitowania i nawigowania dźwięku przestrzennego, zmieniając oblicze wirtualnych koncertów (np. poznańska firma Zylia; EMPAC, Tidal, Oculus VR). To unikatowe na skalę światową rozwiązanie technologiczne pozwala słuchaczowi na samorzutne i płynne poruszanie się po zarejestrowanej przestrzeni dźwiękowej, której trajektoria, tzw. 6 stopni swobody (ang. 6 *Degrees of Freedom* lub 6DoF) pozwala doświadczyć publiczności realistycznego spaceru po przestrzeni audio-video 360°. Rozwiązanie ZYLIA 6 *Degrees of Freedom Navigable Audio* (6DoF) jest propozycją pozwalającą melomanom na poruszanie się po wirtualnej rzeczywistości *sali koncertowej*. Słuchając nagranych na żywo koncertów, można swobodnie poruszać się po przestrzeni audio, eksperymentując w różnych układach przestrzeni za pomocą myszy i klawiatury komputera.



Źródło: <https://www.zylia.co/zylia-6dof.html>, <https://www.zylia.co/zylia-pro.html>

W wypełnionej przestrzeni, nawigowanej muzyką „na żywo”, widz/słuchacz może oglądać/słuchać koncertu z dowolnego miejsca sali (scena, widownia), gdzie dochodzący do niego dźwięk zmienia się zależnie od miejsca, w którym się czasowo znajduje. W wirtualnym środowisku (sal koncertowych, teatrów, oper, muzeów) następuje proces odwzorowania wrażeń wzrokowych/słuchowych (dostępnych na rynku audio), jakich się doświadcza w realnym otoczeniu. Uzyskane w ten sposób realistyczne i wielowymiarowe nagrania audio mogą być odsłuchiwane/oglądane jako sceny VR przez melomanów podążających za zjawiskiem pełnego, sensualnego „zanurzenia się” w wirtualnej rzeczywistości. Możliwość ta pozwala odbiorcy muzyki myśleć i czuć, że znajduje się wewnątrz innego świata, gdzie aspekt wizualny i własności architektoniczne dużych hal koncertowych mogą modyfikować wrażenia słuchowe³⁴. Nagrywanie, przesyłanie i tworzenie strumieniowego dźwięku 3D pozwala widzom doświadczać realistycznego spaceru po *scenie dźwiękowej* i daje możliwość uchwycenia wysokiej jakości pola dźwiękowego typu *ambisonic*.



Źródło: <https://www.zyilia.co/zyilia-pro.html>

Mając na uwadze dźwiękowość rozchodzącą się w przestrzeni, korzysta się ze zdobyczy technologii do tworzenia wrażeń słuchowych i odbierania dźwięku przestrzennego *ambisonic* (tj. techniki nagrywania, modyfikowania i odtwarzania dźwięku 3D w 360 stopniach)³⁵. Od czasu pojawienia się wirtualnych światów udostępnionych przez komputery próbuje się stworzyć środowisko wirtualnej rzeczywistości dla twórców muzyki – kompozytorów. Korzystają oni z technik *ambisonicznych* i binuarnych uprzestrzenniania się dźwięków w technologii 3D, także technik gier wideo, umożliwiając odbiorcy zanurzonemu w interfejs 3D interakcje

³⁴ J. Greif, *Can you hear the shape of a concert hall? An audiovisual test in simulated 3D environments*. Technische Universität Berlin, Institut für Sprache und Kommunikation Fachgebiet Audiokommunikation, Berlin 2020, s. 61–62, https://www2.ak.tu-berlin.de/~akgroup/ak_pub/abschlussarbeiten/2020/Greif_MasA.pdf

³⁵ C. Yue, T de Planque, *3-D Ambisonics Experience for Virtual Reality*, Stanford University, Stanford 2017, http://stanford.edu/class/ee267/Spring2017/report_yue_planque.pdf (dostęp: 17.11.2023).

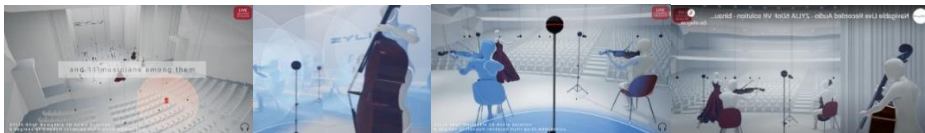
i wyzwolenie potrzeby metaforycznego, acz fizycznego sprzężenia zwrotnego z reprezentacją *awatar*. Zajmuje się tym od 2019 r., między innymi, zespół badawczy MUSIDANSE w Centrum Badań Informatycznych i Kreacji Muzycznej (CICM) na Université Paris 8 wraz z EnsadLab Spatial Media w École des Arts Décoratifs de Paris. Zasadniczym zadaniem tego zespołu jest współpraca nad projektem akademickim zatytułowanym „Przestrzeń słuchowa ArTeC VR”. Z tego rodzaju działaniami wiążą się nowe, interdyscyplinarne wyzwania, stawiane kompozytorom muzyki elektroakustycznej, zanurzonym w immersji świata wirtualnego. Praca w hybrydowym środowisku wirtualnym – maszyn i instrumentów – opiera się na komunikowaniu się ze sobą procesów i urządzeń, dzięki czemu istnieje możliwość wprowadzenia nowej jakości do recepcji doznań sensoryczno-motorycznych w świecie iluzji i symbolu. Wirtualna przestrzeń słuchowa i kompozycyjna zostaje połączona za pomocą interfejsu, gdzie kompozytor – zanurzony w immersję wirtualnej rzeczywistości (VR) – wykorzystuje do przekazu własnych treści muzycznych system reprezentacji audiowizualnej, włączając na poziomie sfery słuchowej indywidualne odczucie cielesności. W odpowiedzi na pandemię COVID-19 w 2021 r. ludzie zaczęli z konieczności coraz bardziej i częściej korzystać z internetowej przestrzeni wirtualnej, doświadczając jej w nowy sposób – w jej cyfrowej skali. Wykraczając poza dotychczasowe schematy, odkrywany jest świat własnej cielesności i mentalności osoby, odzwierciedlany przez inną reprezentację siebie – tj. awatara³⁶, pojawiającego się w wirtualnych salach koncertowych i współobecnego w środowisku fizycznym żywych ludzi.

Wirtualna rzeczywistość (VR) pozwala na zanurzenie się w dźwiękach wirtualnych sal koncertowych, w których można doświadczać i percypować efekty dźwiękowe pochodzące z technologii do tworzenia wrażeń słuchowych. Szeroka możliwość słuchania w wirtualnych salach koncertowych umożliwia skupianie się odbiorcy na doświadczeniu percepcyjnym, które tworzą systemy uprzestrzennienia dźwięku (np. Ambisonic wysokiego rzędu, Wave Field Synthesis Array (WFS)³⁷. *Ambisonics* powstał

³⁶ Ch. Webster and S. Kourkoulakou, *Composing in virtual immersion: avatar and representation*, "Arts et sciences de l'avatar technologique" 9 (2022), Online since 30 November 2022, connection on 17 November 2023. <https://doi.org/10.4000/hybrid.2968> (dostęp: 17.11.2023).

³⁷ EMPAC Wave Field Synthesis Array – to 558-kanalowa dyskretna macierz głośnikowa zaprojektowana w celu wykorzystania dodatkowej wymiarowości sceny dźwiękowej, która jest dostępna dzięki zastosowaniu syntezy pola falowego (WFS), <https://empac.rpi.edu/program/research/wave-field-synthesis>

w latach 70. XX w. za sprawą Michaela Gerzona, Petera Felgetta i Geoffrey'a Bartona, reprezentujących Uniwersytet Oxfordzki i Uniwersytet w Surwey³⁸. Jest formatem dźwięku przestrzennego, obejmującym całą sferę lub pole dźwiękowe w punkcie lub w wielu punktach przestrzeni. Odmienne niż w tradycyjnych formatach dźwięku (*stereo*, *surround* – programujących sygnał audio do określonych głośników), *ambisonics* rejestruje pełną informację o kierunkowości (także jej wysokości, 360 stopni) dla każdej fali dźwiękowej płynącej do mikrofonu. Nagrany materiał ambisoniczny łatwo podlega odwzorowaniu na dowolnym układzie głośników (*stereo*, *3D surround*, binarne ze śledzeniem ruchów głowy) i nadaje się do urządzeń o małej mocy obliczeniowej, jak smartfony³⁹. Przechwytywanie trójwymiarowej sfery dźwięku dobrze sprawdza się w ustawieniach teatralnych jako dźwięk przestrzenny – na scenie, w firmach, w grach wideo, aplikacjach. Użytkownik *ambisonic*, stosując wizjer i słuchawki, może zanurzyć się w wirtualnej rzeczywistości i doświadczyć pełnej sfery dźwięku.



Źródło: <https://www.zylia.co/zylia-6dof.html>, za zgodą.

Równolegle do zajmowania się tworzywem ambisonicznym trwają na świecie prace nad *wizualizacją dźwięku*, która znana jest pod pojęciem *auralizacji*. Terminem *auralizacja* określa się dźwiękowy odpowiednik wizualizacji cyfrowej, pozwalający słuchaczowi percypować wirtualne środowiska akustyczne. Obecnie jest ona kluczowym składnikiem nowoczesnego procesu projektowania inżynierii architektonicznej (np. sal koncertowych) i środowiskowej (np. hałasu)⁴⁰. Zastosowane techniki, oparte na zbudowaniu modelu sceny akustycznej, pozwalają na słuchanie koncertów w zamkniętych/otwartych salach koncertowych pod względem wpływu akustycznego, przestrzennego i wirtualnego doświadczenia. *Auralizacja* jest używana do tworzenia nowej muzyki, może też pomóc w lepszym zrozumieniu świata dźwięków. Będąc procesem renderowania słyszalnego pola akustycznego źródła dźwięku

³⁸ <https://www.rote.com/blog/all/what-is-ambisonics> (dostęp: 17.11.2023).

³⁹ C. Yue, T. de Planque, *3-D Ambisonics Experience for Virtual Reality*, Stanford University, Stanford 2017, http://stanford.edu/class/ee267/Spring2017/report_yue_planque.pdf

⁴⁰ A. Kulowski, *Akustyka sal: zalecenia projektowe dla architektów*, Wydawnictwo Politechniki Gdańskiej, Gdańsk 2011, s. 9–285.

w przestrzeni poprzez modelowanie fizyczne lub matematyczne, *auralizacja* stanowi rodzaj symulacji doświadczenia słyszenia stereofonicznego w danej pozycji zmiennej przestrzeni⁴¹. *Auralizacja* dźwięku wyznacza wiarygodną ocenę jakości sygnału dźwiękowego i warunków akustycznych analizowanych w sensie badawczym pomieszczeń zamkniętych⁴². W Europie ze środków UE finansowany jest projekt PHDVIRTA, w którym poszukuje się nowych technik symulacji i pomiaru rozchodzenia się dźwięku w pomieszczeniach. Badana jest *auralizacja*, tworząca wirtualne środowisko słuchowe. Zespół badawczy opracował nowe metody nagrania dźwięku w sali koncertowej, skonstruował tzw. *orkiestrę głośników* – symulującą grę symfoniczną z udziałem 34 głośników. Naukowcy – w ramach programu PHDVIRTA (*Physically-based virtual acoustics*) – stworzyli system pomiaru wirtualnej akustyki i komunikacji głosowej, mający na celu porównanie równoczesnego rozchodzenia się dźwięku w wirtualnych salach koncertowych⁴³. W Polsce zagadnieniem tym zajmuje się eksperymentalne laboratorium *auralizacji*, prowadzone w Katedrze Mechaniki i Wibroakustyki Wydziału Inżynierii Mechanicznej i Robotyki Akademii Górniczo-Hutniczej⁴⁴.

WIRTUALNY KONCERT DOMOWY „NA ŻYWO”

Wirtualny koncert domowy transmitowany „na żywo” odnosi się do sytuacji, kiedy – przebywając we własnym domu – można stamtąd transmitować koncert „na żywo”. Służą temu działania gigantów technologii i platformy medialne mające funkcję transmisji na żywo (np. Facebook, Youtube, Apple, Amazon, Instagram, Twitter, LiveXLive, Tencent, TIDAL, Twitch, Yahoo, Song Kick, MelodyVR), które wspierają inicjatywy na rzecz walki z COVID-19⁴⁵. W zmienionym przez koronawirusa czasie przykładem polskich inicjatyw wspierania walki z pandemią są projekty wirtualnych koncertów online: #WspieramZDomu (2020), „Kwarantanna na na!” (2020) (e-koncerty z domów pol-

⁴¹ *Auralizacja*, hasło w: *Słownik izolacji akustycznych SoundPro Reckwool*, <http://rwplvia.inforce.dk/sound-pro/sownik> (dostęp: 16.11.2023).

⁴² M. Pierchała, *Praktyczne zastosowania auralizacji dźwięku w przestrzeniach zamkniętych*, „Czasopismo Techniczne. Budownictwo” 2014, R. 111, z. 6-B, s. 95–104.

⁴³ <https://cordis.europa.eu/article/id/188368-novel-modelling-approaches-to-enhance-sound-quality/pl> (dostęp: 17.11.2023).

⁴⁴ Informacja na podstawie artykułu *Auralizacja, czyli... wizualizacja dźwięku* (2013) – Wywiad G. Jasińskiego z J. Wierzbickim i P. Małeckim, <https://www.rmf24.pl/nauka/news-auralizacja-czyli-wizualizacja-dzwieku,nId,976252>

⁴⁵ <http://www.globalcitizen.org/togetherathome> (dostęp: 17.11.2023).

szych artystów, transmitowane na stronie Facebook app)⁴⁶, #KoncertDlaBohaterów (2020), #Męskie Granie w domu (2020), #dlaWasgraMy (koncerty *livestream*)⁴⁷, #Artysta też Człowiek (to wydarzenie online, które umożliwia obejrzenie koncertu poprzedzonego rozmową z artystą). Można je bezpośrednio oglądać z telefonu komórkowego lub za pomocą odpowiedniej aplikacji w komputerze na platformach streamingowych. W sytuacji odwodowywania masowych koncertów i festiwali w fizycznym wymiarze z powodu koronawirusa nowoczesna technologia umożliwia użytkownikom zbliżenie się do artystów i doświadczanie ich koncertów w taki sposób, jakby byli obecni wśród tłumów słuchaczy i fanów pod sceną lub na dużej sali koncertowej. Wirtualny koncert może połączyć ludzkie doświadczenie tych osób, które nie mogą fizycznie uczestniczyć w koncercie poza domem. Rekompensując fizyczny sposób uczestnictwa w instytucjach muzycznych „na zewnątrz” (np. w salach koncertowych Filharmonii, Opery Narodowej, itp.), wirtualny koncert domowy „na żywo”, z jednej strony, stwarza okazję do doświadczenia muzycznych przeżyć i uznania ich za niemal rzeczywiste. Z drugiej jednak strony, można przypuszczać, że – w przeciwieństwie do muzycznych koncertów „na żywo”, odbywających się w świecie rzeczywistym – przeżycia i wirtualne wrażenia nie do końca spełniają oczekiwania ich uczestników, czyniąc je izolującymi i nieco bezosobowymi. Wymagając od użytkowników dostępu do technologii VR, wirtualne koncerty mogą być zbyt kosztowne dla większości odbiorców i technicznie dość uciążliwe. Pomijając ten aspekt, chcąc stworzyć koncert „na żywo” i nim zarządzać, wystarczy użyć odpowiedniego oprogramowania muzycznego typu *MusicianLive* lub *BandPage*, a chcąc sprzedawać bilety na swój koncert – wystarczy posiadać i kontrolować takie usługi, jak *Live Nation* lub *Ticketmaster*. W związku z wymogami dotyczącymi dystansu społecznego podczas COVID-19 popularność wirtualnych koncertów wzrosła i wpłynęła na kształtowanie się więzi społecznych poprzez akty wchodzenia w interakcje z innymi osobami we wspólnej przestrzeni wirtualnego koncertu „na żywo”. Koncerty tego rodzaju ułatwiają więc zacieśnianie więzi społecznych, dając wsparcie emocjonalne, wzruszenie i empatyczną troskę⁴⁸ uczestnikom wirtualnych muzycznych występów⁴⁹.

⁴⁶ <https://www.hkstrategies.pl/pl/case-study/facebook-kwarantanna-na-na/> (dostęp: 17.11.2023).

⁴⁷ <https://dlawasgramy.pl/> (dostęp: 17.11.2023).

⁴⁸ J.H. Zickfeld, T.W. Schubert, B. Seibt, A.P. Fiske, *Empatic concern is part of a more general communal emotion*, „Frontiers in Psychology” 2017, vol. 8, s. 1-31.

⁴⁹ D. Swarbrick, B. Seibt, N. Grinspun, J.K. Vuoskoski, *Corona Concerts: The Effect of Virtual Concert Characteristics on Social Connection i Kama Muta*, „Frontiers in Psychology” 2021, vol. 12, 648448. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.648448> (dostęp: 17.11.2023).

WIRTUALNA SALA KONCERTOWA

Od pewnego czasu uwaga słuchaczy jest ukierunkowana na boom *streamingowy*, koncerty w formie *live* (na Instagramie, na Twitchu) oraz na boom wirtualnej rzeczywistości, obecnej w branży muzycznej w postaci *wirtualnego koncertu* (ang. *virtual concert*, VC). Uruchomiło to działania na rzecz muzyki popularnej i klasycznej, która zaczęła pojawiać się na platformie Digital Concert Hall, czyli w *wirtualnej sali koncertowej*. Koncertowanie stanowi istotny aspekt działalności artystycznej na rzecz określonej części społeczeństwa, która lubi percypować kulturę muzyczną. Doświadczenie muzyki w sposób realny „na żywo” zostało ograniczone z powodu COVID-19, zatem można jej słuchać i oglądać online w swoim domu – na tablecie, w telewizorze, na komputerze, w smartfonie, w laptopie. Pandemia sprawiła, że rzucono wyzwanie tradycyjnemu modelowi koncertów *na żywo*, zastępując je wirtualnymi – z wykorzystaniem innowacyjnych technologii. Zaczęto transmitować muzykę „na żywo” i słuchać koncertów muzycznych na cyfrowej *sali koncertowej*. Wbrew niektórym opiniom, związanym z transmisjami i nagrywaniem *na żywo*, do tworzenia i odbierania estetycznych wrażeń nie jest potrzebny wyjątkowo skomplikowany sprzęt i oprogramowanie do strumieniowego przekazywania dźwięku i obrazu. Wystarczy iPhon i iPad, zwykły laptop z aplikacją (np. *Seibt Switcher Studio*). Transmisje strumieniowe w czasie rzeczywistym stały się obecnie osobną kategorią *doświadczenia muzycznego* rozumianego w wymiarze online, jakie wykonawcy i twórcy oferują własnym słuchaczom i fanom. Nie wydaje się, iż zastąpią one całkowicie osobiste zaangażowanie artysty w wykonanie utworu podczas „koncertu na żywo” w fizycznej przestrzeni sali koncertowej filharmonii czy teatru, gdzie zakup biletu gwarantuje słuchaczom wrażenia emocjonalno-estetyczne „na żywo”. *Streaming* stał się niejako cyfrową alternatywą dla fizycznych doświadczeń i interakcji między wykonawcą a odbiorcą, pojawiających się wobec niemożności koncertowania „na żywo”. Strumieniowe transmisje online – wirtualnych koncertów, festiwali i spektakli muzycznych, stały się od 2020 r. doświadczeniem zastępczym. W przyszłości, po pandemii COVID-19, mogą one funkcjonować równolegle względem tradycyjnego modelu wykonywania muzyki „na żywo”, realizowanej w salach koncertowych. Proces nagrywania, miksowania, edytowania, wirtualne solo, zespoły⁵⁰, wirtualne chóry i koncert – to przeniesienie się w świat muzyki wirtualnej,

⁵⁰ L.L. Martins, L.L. Gilson, M.T. Maynard, *Virtual Teams: What Do We Know and Where Do We Go From Here?*, „Journal of Management” 2004, t. 30 (6), s. 805-835.

która gromadzi przed ekranami swoich odbiorców. Staje się odbiciem rzeczywistości istniejącej realnie, zyskując status *wirtualnych koncertów*. Wprawdzie trudno jest zastąpić pełne doświadczenie koncertowania na żywo, jednakże *wirtualność* muzycznych wydarzeń (np. na platformach Spotify, Songkik) pozostaje jako swoista odpowiedź na pandemię COVID-19.

Termin *wirtualny koncert* (ang. *Virtual concert*, VC) – oznacza nowe zjawisko, które narodziło się w południowokoreańskich wytwórniach SM Entertainment i YG Entertainment, reprezentujących m.in. przemysł muzyczny K-pop. W 2013 r. uruchomiono stały wirtualny koncert w parku rozrywki Eweland w Yogin w Korei Południowej. Od połowy 2000 r., by pójść na koncert, nie trzeba było wychodzić z domu, tylko mieć przy sobie telefon i dostęp do Internetu, aby móc dołączyć do wydarzenia online. *Wirtualny koncert* odbywa się więc w wirtualnej rzeczywistości na żywo, zamiast w realnym świecie, a spektakl/koncert można oglądać tak, jakby się było za kulisami, na scenie z zespołem/orkiestrą, czy przebywając na widowni.

Wirtualne koncerty rozwijają się w trzech formatach, będących znakiem swojego czasu: a) na platformach strumieniowego przesyłania wideo/audio; b) w wirtualnych światach gier wideo – gatunek muzyki *ambient*; c) w wirtualnej rzeczywistości (VR).

Gry cyfrowe wykorzystują jakości sztuki wizualnej, audialnej i tekstualnej (narracje) i ich reprezentacje w sposób jednoczesny, stąd kładzie się w nich akcent na ikonografię i udźwiękowanie. Udźwiękowanie gier cyfrowych obejmuje dialogi, muzykę i efekty akustyczne, mające charakter diegetycznych dźwięków tworzących atmosferę modelu otoczenia i rzeczywistości w grze. Nowe formy doświadczania dźwięku w grach cyfrowych pozwalają przenieść warstwę dźwiękową i muzyczną z istniejącej w tle do świata *immersji* („zanurzania się”). Funkcja muzyki w medium gier cyfrowych sprowadza się do roli rozszerzenia świata fikcyjnego gry, ale jest również reprezentantem „świata przedstawionego”⁵¹, przez co wprowadza odbiorcę/słuchacza w stan przestrzenności muzycznej. Sądzi się, że muzyka w grach wideo przynależy w sposób częściowy do świata przedstawionego, w którym przedmioty czysto intencjonalne (dzieło sztuki, gra cyfrowa) są w pełni stworzone przez świadomość⁵² i nie ma potrze-

⁵¹ L. Sosnowski, *Koncepcja spotkania w estetyce Romana Ingardena*, w: *Estetyka Romana Ingardena. Problemy i perspektywy 'w stulecie urodzin'*, red. Leszek Sosnowski, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1993, s. 143–152.

⁵² R. Ingarden, *O dziele literackim*, tł. M. Turowicz, wyd. drugie, PWN, Warszawa 1988; wyd. pierwsze: Warszawa 1960; podstawa tłumaczenia: [Ingarden 1931], s. 179.

by, by miały swój odpowiednik w świecie realnym. Jako kategoria wglądu wewnętrznego muzyka stanowi jakość emocjonalną i duchową, a w akcie immersji – pełni ważną rolę w uzupełnieniu świata przedstawionego w grach cyfrowych. Wirtualny świat gier wideo w kontekście przejawów muzyki, implementowanych do gier, przywołuje skojarzenia z *ambientem* – gatunkiem muzyki, który wyrasta z tendencji XX w. do prymatu postrzegania muzyki w sposób przestrzenny i immersyjny. Obecnie istotne staje się nie dzieło (czego słucha się), a sposób, w jaki dzieła słucha się (jak się to robi). Linearne i narracyjne postrzeganie muzyki zastępuje się współcześnie gatunkiem muzyki, który zakłada, że słuchacz ma bez reszty zanurzyć się w dźwiękowym świecie i muzyce. Brian Eno – twórca gatunku *ambient*, zaangażował pojęcie *immersja* do opisanie swojej muzyki i zaadaptowania jej w medium wirtualnej rozrywki. *Otoczenie* (ang. *ambient*) – jako gatunek muzyki elektronicznej, stosuje elektroniczne brzmienia i służy tworzeniu swoistej przestrzeni dźwiękowej. Korzystając z nowych osiągnięć technologii, muzyka elektroniczna odchodzi od naturalnych ograniczeń klasycznych instrumentów, a umożliwia wykorzystanie panoramicznych przestrzeni dźwiękowych oferowanych przez nowoczesne systemy przestrzenne. W materiale dźwiękowym *ambientu* zacierają się granice między klasyczną ścieżką dźwiękową a *sound designem*, przez co wypełnia się swoistym udźwiękowieniem niszę kreacji dotyczących ilustracji muzycznej i tworzenia pejzaży muzycznych.

Wirtualna rzeczywistość (ang. *Virtual Reality*, VR) jest technologią realistycznie odwzorowującą rzeczywistość w połączeniu z naturalnymi sposobami interakcji z użytkownikiem. Jej kulturowy początek datuje się na przełom lat 70. i 80. XX w. Precyzyjnie symuluje zjawiska, wydarzenia i sytuacje w obserwowanym świecie, przez co modeluje emocjonalne zaangażowanie i uwagę użytkownika. W wąskim ujęciu VR uważana jest za „sposób użycia technologii komputerowej w tworzeniu efektu interaktywnego, trójwymiarowego świata, w którym obiekty dają wrażenie przestrzennej obecności”⁵³. Jej pochodną może być technologia *rozszerzonej rzeczywistości* (ang. *Augmented Reality*, AR), która komputerowo generuje trójwymiarowy świat – poprzez nałożenie w czasie rzeczywistym elementów świata rozszerzonego na świat realny, widziany z użyciem kamery (oglądany w 360 stopniach). Z powstaniem VR wiąże się pojawienie się nowego kierunku w sztuce, którego celem jest koncentrowanie uwagi na tworzeniu instalacji opartych na interakcjach i sensorywnej

⁵³ G.C. Burdea, P. Coiffet, *Virtual Reality Technology*, Wiley-Interscience, New Jersey 2003, s. 1–43.

intensywności doświadczania sztuki, która może pozostawać w korelacji z doświadczeniem VR i koncepcją *immersji* oraz *narracji*. Włączając w to aspekt zagadnienia opozycji pomiędzy tym, co wirtualne, a tym, co rzeczywiste, Lévy stwierdza, iż przejście od świata wirtualnego do rzeczywistego wiąże się z transformacją i w związku z tym jest nieodwracalne⁵⁴. VR – *wirtualna rzeczywistość* staje się realizacją marzeń człowieka o wejściu w wykreowany przez niego, nierzeczywisty świat. Intermedia VR już od dłuższego czasu są polem sztuki, mediów i rozrywki – poszukując dla siebie nowych form przekazu (salony gier, pokoje VR, wirtualne sale i koncerty, wirtualne muzea), dzięki czemu mogłyby zanurzyć odbiorcę w artystycznym doświadczeniu i dostarczyć silnych emocji. Wraz ze wzrostem znaczenia platform mobilnych i rozwojem VR znaczenia nabierały *silniki gier*, czyli oprogramowanie służące do tworzenia gier – zawierające zestawy różnorodnych komponentów, w tym odpowiedzialnych za dźwięk, animację, obraz. VR rewolucjonizuje obecnie muzykę „na żywo”. Występy artystów na żywo w wirtualnej rzeczywistości są prezentacją wzajemnych interakcji i wzbogacają *doświadczenie muzyczne* odbiorcy „na żywo”. Zwykle, ale i unikatowe doświadczenie słyszenia oraz interakcji z dźwiękami, jak również symulowanie dźwięków zlokalizowanych przestrzennie w rzeczywistości wirtualnej lub rozszerzonej (VR/AR) jest przedmiotem badań w ostatnich latach. Dziedzina ta stawia badaczom szereg wyzwań, które wymagają lepszego zrozumienia i modelowania mechanizmów przestrzennego słyszenia. Poznanie wpływu dźwięku *immersyjnego* pochodzącego spoza percepcji – jak obecność czy lokalizacja w przestrzeni – jest dotychczas niezgłębionym obszarem badań, zwłaszcza w odniesieniu do interakcji społecznych w środowisku wirtualnym, dotykając sfery behawioralnej i poznawczej człowieka. *Immersja* („zanurzanie się”, „pochłonięcie”) – jako efekt zaprojektowanego środowiska wirtualnego VR, zmienia współczesne oblicze sztuki. Określenie to oznacza zatopienie się w innej (wirtualnej) rzeczywistości (istniejącej w skali mikro/makro) oraz adaptację do niej, co można zaznać przez osobiste doświadczenie zanurzenia się w grę komputerową czy w słuchanie muzyki lub ogromnego multimedialnego spektaklu i koncertu. Powstają nowe technologie, które mają pozwolić

⁵⁴ M.-L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Johns Hopkins University Press Baltimore, Baltimore and London 2001, s. 34–36; P. Fuchs, *Virtual Reality Headsets – A Theoretical and Pragmatic Approach*, CRC Press, Boca Raton 2019; P. Lévy, *Becoming Virtual: Reality in the Digital Age*, Trans. Robert Bonono, Plenum Trade, New York 1998.

użytkownikowi interakcji online głębiej zanurzyć się w świat wirtualny przypominający bardziej niż dotąd doświadczenie świata realnego, pokazujący niuanse doznawanych uczuć i intencji podczas słyszenia. Sztuczna inteligencja, wykorzystywana w technologiach personalizujących dźwięk (trójwymiarowy/przestrzenny) ma służyć powiązaniu fizjologicznych właściwości ludzkiego ucha z akustycznymi filtrami umożliwiającymi słyszenie źródła dźwięku, czyli ma zapewnić spersonalizowane uprzestrzennienie dźwięku. Fizyczna i percepcyjna natura dźwięku obecna w interakcjach dźwiękowych (słuchowych) doznawanych w środowisku wirtualnym stanowi aktywne obszary badań akustyki muzycznej i auralizacji, zmieniając słuchowo to, co wirtualne, z tym, co rzeczywiste. Immersja, dotycząc „zagłębiania się w wirtualny świat”, pozwala uobecniać doświadczenie wszystkiego, także koncertu muzycznego. Traktowanie immersji jako nowego stylu odbioru sztuki (muzycznej) inicjuje przekaz, że hamując bodźce płynące ze świata fizycznego odbiorcy sztuki, intensyfikuje się przeżycia wywołane zanurzeniem się w świat pozafizyczny (wirtualny). Immersja w świecie wirtualnego koncertu muzycznego wywołuje odmienną reakcję słuchacza: słuchanie koncertu muzycznego staje się rzeczywistością. Korzystanie z interaktywnych sensorów, *mappingu* 3D, multimedialnej scenografii i wirtualnej rzeczywistości zaciera granice między światem prawdziwym a wirtualnym i zanurza odbiorcę sztuki muzycznej w alternatywnej przestrzeni. Multimedialność i multisensoryczność doświadczeń pozwala chociaż na chwilę znaleźć się odbiorcy między granicami światów namacalnych (realnych) i nierzeczywistych (wirtualnych).

Problematykę wirtualnej rzeczywistości można traktować w dwojaki sposób, tj. jako:

- a) rezultat działania urządzeń/maszyny, odróżniając realność – prawdziwy jest świat, do którego stworzenia nie wymaga się działania maszyny (podejście techniczne), bądź jako
- b) zjawisko mentalne – zanurzony w świecie wirtualnym człowiek ulega złudzeniu przebywania w świecie realnym, a w istocie znajduje się w alternatywnej rzeczywistości (podejście psychologiczne).

Z kolei *obecność* w wirtualnym świecie jest uruchamiana przez dwa elementy: a) subiektywne poczucie swobodnego bycia w danym otoczeniu; b) subiektywne poczucie całkowitego skoncentrowania się na świecie wirtualnym, z pominięciem świata realnego⁵⁵.

⁵⁵ T. Schubert, F. Friedmann, H. Regenbrecht, *The experience of presence: Factor analytic insights*, „Presence, Teleoperators and Virtual Environments” 2001, 10(3), s. 266–281.

Definiując pojęcie *wirtualna rzeczywistość*, M. Heim podaje siedem właściwości, które ją określają⁵⁶: a) *symulacja* – perfekcyjne naśladowanie określonego fragmentu rzeczywistości; b) *interaktywność* – proces komunikacyjny między podmiotami komunikacji; c) *sztuczność (artificiality)* – przeniesienie rzeczywistości wirtualnej na otaczający człowieka i kształtowany przez niego świat; d) *zanurzenie (immersion)*; e) *całkowite zanurzenie (full-body immersion)* – wykorzystanie układu kamer do śledzenia ruchów człowieka w przestrzeni za pomocą systemu przekazywania bodźców wizualnych i dźwiękowych; f) *teleobecność (telepresence)* – wrażenie autentycznego przebywania w wirtualnej rzeczywistości, podczas gdy ciało człowieka znajduje się w przestrzeni zewnętrznego świata; g) komunikacja sieciowa (*networked communication*) – forma komunikacji, która odbywa się za pośrednictwem sieci komputerowych. Opisane lakonicznie właściwości wirtualnej rzeczywistości stanowią punkt wyjścia do merytorycznej, akademickiej dyskusji na temat stworzenia precyzyjnej definicji wirtualnej rzeczywistości.

Wirtualne koncerty po pandemii będą ewoluować, zapewniając bardziej interaktywne formy aktywności i doświadczenia odbiorcy, któremu oferowane są efekty wizualne dzięki innowacyjnym rozwiązaniom technologii *Industrial Light & Magic (ILM)*, *Superfly* i *AmazeVR*, *SaaS-Software as a Service*. Bardziej spersonalizowane doświadczenie słuchowowizualne w czasie rzeczywistym zapewnia słuchaczom i widzom *sztuczna inteligencja (Artificial Intelligence, AI)*, która potrafi coraz lepiej dostosowywać muzykę do indywidualnych preferencji. Algorytmy, rozumiejące dźwięki na żywo i śledzące wykonywany utwór muzyczny, oparte na sztucznej inteligencji i uczeniu maszynowym, mogą być emitowane na żywo jako *livestream*, zgodnie z uznaniem organizatora wirtualnego koncertu. Możliwość spersonalizowania nagrania i samodzielnego dokonania zmian w kierunku artystycznym przed samym rozpoczęciem koncertu sprawia, że osoby uczestniczące w produkcji cyfrowych koncertów mogą mieć pełną kontrolę nad tym, co przekazują odbiorcy cyfrowemu (np. ujęcia poszczególnych muzyków, grup instrumentów). Obecność w Internecie staje się kluczem do pozyskania większej publiczności i dotarcia do odbiorców z domowego zacisza, gdzie przebywają melomani podczas pandemii. Nowoczesne oprogramowanie cyfrowe umożliwia automatyczną i profesjonalną produkcję wideo, z zachowaniem wysokich standardów branży muzyki klasycznej i rozrywkowej. Tworząc bezcenne archiwum muzyczne przy użyciu nowoczesnej technologii, działalność

⁵⁶ P. Sitarski, *Co to jest rzeczywistość wirtualna?*, „FA-ART” 1995, nr 1 (19), s. 36.

artystyczna i wartość kulturowa instytucji o statusie muzycznym dociera do większej liczby osób nie tylko w wymiarze lokalnym, ale także w wymiarze globalnym. Rewolucjonizując przemysł muzyczny, wirtualne koncerty umożliwiają artystom w nowatorski sposób kontakt z publicznością i rozszerzony dostęp do kultury wyższej. Automatyzacja produkcji wideo z koncertów muzyki klasycznej/rozrywkowej za pomocą np. technologii OnstageAI, która korzysta z możliwości sztucznej inteligencji do śledzenia muzyki na żywo, pozwala połączyć ludzkie gusty i potrzeby w zakresie odbiorcy muzyki z reżyserią artystyczną nagrania przed koncertem oraz możliwością nagrywania dowolnej liczby koncertów, jakie stwarza cyfrowy proces generowany maszynowo. Postęp technologiczny, możliwości sztucznej inteligencji (AI) oraz integracja z platformami do gier sprawiają, że wirtualne wrażenia muzyczne ewoluują, stając się bardziej spersonalizowane w metaświecie – zacierając coraz bardziej granice między rzeczywistością a wirtualnością. Nie sposób pominąć refleksji, że w zderzeniu z nowoczesnością człowiek staje między marzeniem i spontanicznym poddaniem się biegowi rzeczy a kontrolą przemian i inwazją cybernowości, która może stać się znakiem zmian. Zmiany te mogą zrywać związki z przeszłością, ograniczać bezpośredni kontakt z ludźmi skazanymi na internetowe spotkanie i jego chwilowość, doświadczaną przed ekranem komputera. Obraz takiego świata, budowanego na podstawie przekazu/odbioru internetowych spotkań, nie prowadzi do prawdziwego spotkania, które wymaga bezpośredniej obecności osób.

DOŚWIADCZENIE: AWATAR I KONCERT MUZYCZNY

Klasyczny kartezjański dualizm relacji między materią a duchem (umysłem a ciałem) zostaje zniesiony przez paradygmat *ucieleśnionego poznania*, jak również – *ucieleśnionego poznania muzycznego* (*Embodied Music Cognition*, EMC), w którym funkcjonuje założenie oparte na mediacji doświadczenia muzycznego (jako jakości umysłu) z energią dźwiękową (jako jakości materialnej, zmysłowej). Kierując się fenomenologiczną analizą poznania muzycznego, ucieleśnienie słuchacza, rozumiane jako interakcja cielesnego zaangażowania w muzykę (np. ekspresywne ruchy, muzyczna gestykulacja w trakcie odbioru i tworzenia muzyki), może mieć związek z określonym doświadczeniem muzycznym, potencjalnie otwartym na koncepcję *poznania rozszerzonego* (ang. *extended cognition*). Co więcej, kierując się kontekstem społecznym, muzyka spełnia pewną rolę w trenowaniu

ucieleśnionych umiejętności, jakie konstytuują każdą interakcję społeczną⁵⁷. W kontekście fenomenologicznym ucieleśnienie postrzegane jest jako rola ciała w konstytuowaniu naszej podmiotowości i doświadczaniu świata. Maurice Merlau-Ponty wskazuje, że ciało ludzkie, o ile ma w dyspozycji repertuar różnych zachowań, jest kuriozalnym podmiotem – używa własnych części jako symboliczne odwzorowanie świata i dzięki nim może ze światem obcować, rozumieć go i znajdować jego znaczenie⁵⁸. W cieleśnej interakcji umysłu z otoczeniem hipoteza *ucieleśnionej symulacji* akcentuje aspekt hybrydowy ucieleśnienia i wskazuje, jak struktury neuronalne rozporządzające ludzkim ciałem przyczyniają się do świadomości naszego ciała i bycia świadomym obiektów zewnętrznych względem nas samych⁵⁹. Symulacja ucieleśniona opiera się na komponentach multimedialnych, mentalnych (podświadomych) sytuacji, które generowane są przez neuronalne obszary mózgu odpowiedzialne za percepcję i motorykę. Zatem ujawniana jest hipoteza, że ciało jest podstawą i warunkiem konstytucyjnym dla zdolności poznawczych, w tym dla sztuki muzycznej. Pomijając dalsze aspekty tego zagadnienia, a nawiązując do technologii VR umożliwiającej zanurzenie się (ang. *immersion*) w środowiska imitujące rzeczywistość przez transmisję różnego typu bodźców odbieranych zmysłami użytkownika, warto zbliżyć się do immersyjnej rzeczywistości wirtualnej, doświadczanej za pomocą słuchawek (ang. *head mounted display*, HMD) i gogli dających wrażenie trójwymiarowej rzeczywistości, i stawać się jej częścią. Ucieleśnianie uczestnika wirtualnego koncertu w wirtualnej sali koncertowej pozwala na iluzję doświadczenia bycia (słuchowego, wzrokowego, dotykowego, itp.) czy synchronicznego wytworzenia pewnego poziomu obecności w iluzji awatara. Wirtualne ciało / wirtualna postać (awatar) – dotychczas pozbawione umiejętności przekazu subtelnych sygnałów niewerbalnych, uczestniczy w interakcjach społecznych w VR (np. w sali koncertowej) i staje się kopią interakcji i odczuwania podstawowych emocji⁶⁰ i empatii⁶¹ zachodzących w rzeczywistym świecie. Powołuje się

⁵⁷ J. Matyja, *Ciało ożywiane muzyką. Avant*, „The Journal of the Philosophical-Interdisciplinary Vanguard” 2011, vol. II, no. 1, s. 193–197.

⁵⁸ M. Merlau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Aletheia, Warszawa 2001, s. 175.

⁵⁹ V. Gallese, G. Lakoff, *The Brain’s Concepts, The Role of the Sensory-Motor System in Conceptual Knowledge*, „Cognitive Neuropsychology” 2005, vol. 21, s. 455–479.

⁶⁰ J. Diemer, G.W. Alpers, H.M. Peperkorn, Y. Shibani, A. Mühlberger, *The impact of perception and presence on emotional reactions: a review of research in virtual reality*, „Frontiers of Psychology” 2015 (6), s. 26.

⁶¹ D. Bombari, M.S. Mast, E. Canadas, M. Bachmann, *Studying social interactions through immersive virtual environment technology: virtues, pitfalls, and future challenges*, „Frontiers in Psychology” 2015 (6), s. 869.

do życia już nie tylko standardowe *streamy* z koncertu, ale jedyne w swoim rodzaju wirtualne koncerty z artystami wcielającymi się w awatary osadzone w magicznym świecie możliwości (np. *wirtualny koncert 'Dangerous Waters' z WaveXR; wirtualny koncert „na żywo” nagrany przez Lindsay Stirling, której strój z czujnikami przynosił ruchy ze świata prawdziwego do wirtualnego; J.-M. Jarre zagrał na żywo ze studia w Paryżu, podczas gdy jego awatar miał zagrać w wirtualnej katedrze Notre-Dame 45-minutowy koncert*). W erze eksperymentalnych maszyn obecne są pytania o status, jaki mają wirtualne istoty (wirtualne reprezentacje człowieka) powołane za pomocą komputerowych skryptów, aspirujące do bycia ludźmi. Rodzą się pytania o ich relację wobec osobistego, ludzkiego doświadczenia (muzycznego) w powiązaniu z nowoczesną technologią. Przyjmując, że wirtualność jest przeciwieństwem tego, co realne i faktyczne, i jednocześnie jest ich źródłem, można odwrócić to pytanie (jak czyni to filozof S. Žižek), twierdząc, że rzeczywistość jest sama w sobie wirtualną konstrukcją. Stąd można założyć, że wirtualna rzeczywistość i jakości wirtualne są właściwie od siebie nieodróżnialne, a awatary nie są reprezentacjami realnie istniejących ludzi, lecz zupełnie odmienną, nową formą bytu.

Termin *avatar* (hind. *avatāra*) jest zaczerpnięty z mitologii hinduizmu i określa śmiertelną (ucieleśnioną) postać (zwierzę/człowieka), w którą wciela się bóstwo, aby przywrócić zachwiany ład świata. W czasach mediów cyfrowych słowo *avatar* przejęły dziedziny związane z technologią i sztuczną inteligencją, w służbie ustanowienia wirtualnej osoby/postaci w rzeczywistości wirtualnej, a hybrydy ludzkich i nie-ludzkich aktywności stają się coraz bardziej popularne⁶² i zasiedlają sztukę cyfrową – rozumianą jako rodzaj sztuki wytwarzanej i realizowanej z użyciem cyfrowych technologii (np. gry wideo), zapewniających odbiorcom kultury audiowizualnej szerszy zakres doświadczeń, także w warstwie artystycznej⁶³. W dobie współczesnej technologii pojęcie *avatar* rozwinęło zatem nieco inny sens – pojawia się jako oznaczenie obrazu, który dana osoba wybiera sobie jako ucieleśnienie siebie w medium elektronicznym. Interesującym zagadnieniem wydaje się pozostawać perspektywa możliwości przybierania form ducha w maszynie, służącego celom sztuki muzycznej, niezależnie od występowania go w postaci *avatara* uwolnionego od ludzkiego odpowiednika bądź aplikacji mającej własny umysł/świadomość (np.

⁶² A. Kill, *Nowe media jako nasi współnicy. O sprawczości technologii na podstawie myśli Bruno Latoura*, „Teksty Drugie” 2012, 6, s. 371.

⁶³ P. Zawojski, *Technokultura postmedialna – czas hybryd i hybrydyzacji*, w: *Hortus Electronicus*, red. Mieczysław Juda, „Folia Akademii”, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice 2019.

Wordband oparty na algorytmach sztucznej inteligencji, analizujący wzorce gatunków muzycznych (typu rap/jazz), aby można było stworzyć innowacyjne utwory i kompozycje bez pełnego składu muzyków oraz producenta.

Szwedzcy wykonawcy Avatar realizujący się w gatunku muzycznym *metal* w serii pokazów muzycznych nazwanych „Impossible Concert Experience”, zamiast zagrać na normalnej scenie, przeprowadzili w styczniu 2021 r. cztery transmisje koncertu „na żywo” („Dreams”, „Illusion”, „Madness”, „Memories”) z użyciem awatara („Avatar Ages”). Firam Wave, specjalizująca się w interaktywnej, wirtualnej rozrywce ogłosiła serię wirtualnych koncertów, podczas których artyści przeobrażają się w ich własnego, cyfrowego awatara. Żyjąc w kulturze cyfrowej zasiedlanej przez awatary (np. w grach online), można wyjść poza tradycyjne koncerty transmitowane na żywo i stworzyć świat awatarów-artystów oraz tworzyć nowe interaktywne doświadczenia wciągające publiczność z ich pomocą w inny wymiar istnienia. Cyfrowe awatary muzyków stają się coraz częściej wizualnym efektem projektów muzycznych wykraczających poza transmisje „na żywo” (z domów), w których artyści i muzycy mogą się prezentować podczas występów/koncertów online. Wykorzystując nowatorską technologię przechwytywania ruchu do przeistoczenia artystów w ich wirtualne awatary, powstaje wokół nich kreatywny świat. Istoty wirtualne, jakimi są awatary, czyli istoty żyjące w symulowanym środowisku fizycznym, są punktem odniesienia dla rozważań na temat wirtualnego Ja i problematyki relacji Ja - zewnętrzny świat. Pojawiają się one jako reprezentatywny współczesny element muzycznego przedstawienia cyfrowego/koncertu „na żywo”. Odwołując się przy okazji kontekstu awatara do koncepcji *fantomatyki* – stworzonej przez polskiego autora fantastyki naukowej S. Lema, można próbować oprzeć go na pomysłe maszyny (*fantomatu*). Generuje on w ludzkim umyśle światy do złudzenia przypominające rzeczywistość i brak odczucia iluzji, a jego podstawą jest dwukierunkowe połączenie (tzw. sprzężenie zwrotne) między „sztuczną rzeczywistością” a jej odbiorcą, czyniąc z biernego odbiorcy – aktywnego uczestnika. Aktywny odbiorca jest wielosensorycznym podmiotem, w którym dominuje słuchacz i wzrokowiec, percypujący dzieło muzyczne w rzeczywistości wirtualnego koncertu. Dotychczasowa, jednokierunkowa transmisja dzieła muzycznego zostaje współcześnie zastąpiona działaniami interaktywnymi, które są wzorowane na komunikacji „twarzą w twarz” (*face to face*), a ich podstawą jest wzajemna wymiana. Przesunięcie aktywności człowieka z rzeczywistości empirycznej do wirtualnej (iluzorycznej) stwarza mu

okazję do postrzegania i zanurzenia się w świat, który nie istnieje naprawdę. Jednocześnie proces ten staje się sygnałem, że ludzka świadomość poszukuje nowych sposobów jej ucieleśnienia, szuka swojego awatara. Gdyby utwór muzyczny miał być nieosiągalną reprezentacją koncepcji *dzieła otwartego* (niedokończonego), jak u Umberta Eco, akt dopełnienia go lub powołania do życia stoi po stronie jego twórcy (nadawcy) i odwołuje się do zaufania odbiorcy. Koncepcja *dzieła otwartego* bierze pod uwagę założenie, iż powstanie głęboka więź pomiędzy dwiema instancjami twórczymi: nadawcą i odbiorcą. Ujawniając dialog ze swoistym dziełem kultury zaprojektowanym przez twórcę, odbiorca percypuje dzieło i odbiera je na nowo, gdyż przybiera ono za każdym razem inną formę – stworzoną przez pryzmat własnej wrażliwości (odbiorcy/interpretatora dzieła). Odkąd pojawił się mówiący w czasie rzeczywistym hologram – postać cyfrowego, wielofunkcyjnego systemu awatarów (sobowtórów), odtąd wirtualne podróże po salach koncertowych świata z udziałem awatara zaczynają funkcjonować jako fenomen współczesnych rynków konsumpcji/rozrywki w dziedzinie przemysłu muzycznego.

KONKLUZJA

Dokonujący się na naszych oczach rozwój technologiczny i zmiany w dziedzinie nauki przeobrażają nasze środowisko i nas samych. Trudno antycypować, jakie będą ewentualne konsekwencje modyfikacji natury człowieka przy udziale ingerencji technologicznej. Pandemiczny krajobraz kulturowy stwarza nową kulturę muzyczną, opartą na dynamicznych przemianach spowodowanych obiektywną sytuacją, dotąd nieznaną w takim zakresie. Więziotwórcza siła muzyki wypracowała nowe, hybrydowe formy muzycznego przekazu w przestrzeni wirtualnej, które umożliwiają współdzielenie doświadczeń i współtworzenie dzieł artystycznych, pozostawiając trwały ślad w kulturze muzycznej ze specyficznym rysem pandemii⁶⁴. Wielokierunkowa koncepcja *transhumanizmu*, proponująca zastąpienie dotychczasowej organicznej ewolucji gatunku ludzkiego przez ewolucję naukowo-technologiczną, toleruje ścisłą symbiozę człowieka z technologią. Ujawniające się w niej tendencje do zniesienia ludzkiej niedoskonałości prowadzą do przemian i kształtowania związków między

⁶⁴ R. Agres, K. Foubert, S. Sridhar, *Music Therapy During COVID-19: Changes to the Practice, Use of Technology, and What to Carry Forward in the Future*, „Frontiers in Psychology” 2021, 12, s. 1-17.

nauką, sztuką i technologią (tzw. Nowy Renesans)⁶⁵. Człowiek (artysta, naukowiec) korzysta z intuicji i wyobraźni, pełniąc rolę eksploratora i kreatora rzeczywistości, aby poznać związki łączące go z otaczającym światem. Postulat transhumanizmu dotyczący *somaestetyki* stwarza ulepszające badanie ludzkiego doświadczenia, w którym ciało jest używane jako miejsce sensoryczno-estetycznej percepcji (*aisthesis*) i kreatywnego modelowania siebie. Koncepcja *postępu* (*progresywnego*) postrzega człowieka jako istotę – w różnych kontekstach swego życia – transcendującą swój poziom egzystencji i wchodzącą na różne, coraz wyższe poziomy. Zamrożenie życia społecznego w dobie pandemii COVID-19 i ograniczenie fizycznego kontaktu między ludźmi wymusiło rozwój kultury dostępnej w świecie wirtualnym (online). Rzeczywistość pandemiczna w dużym stopniu spowodowała zmiany w sferze kultury muzycznej, kierując człowieka w stronę wykorzystania zasobów i potencjału Internetu. Dokonuje się to przez rozwój naukowy i innowacje technologiczne, a więc ma związek ze zmianą wiedzy i ludzkiej świadomości, próbującej eksplorować możliwości korzystania ze świata wirtualnego. Złączony z ideą transhumanizmu globalny przemysł kulturowy (w tym muzyczny) kolonizuje rzeczywistość sektora zanurzonego w wirtualnej rzeczywistości – tzw. *pokolenia cyfrowych tubylców* (ang. *digital natives*). Funkcjonując w równoległych światach, człowiek cyfrowo odnawia swój wizerunek nieśmiertelności (ang. *digital immortals*), a oddziałując modyfikacjami technologicznymi na kulturę i sztukę (muzyczną), stara się kontrolować własne życie i zdrowie, a także wpływać na kulturę za pomocą transferu świadomości poza ludzkie ciało. Unikatowa kultura i sztuka (muzyczna) w dobie zwrotu post-technologicznego, która ukazuje przemiany zachodzące współcześnie, przyspieszone przez pandemię COVID-19, staje się świadectwem szeroko pojętej aktywności w dziedzinie kultury. Kultura kształtowana jest na styku świata realnego i wirtualnego z zastosowaniem mediów cyfrowych. W sztuce zorientowanej intermedialnie reprezentowanej przez nowe gatunki (np. film dźwiękowy, radio, sztuka/muzyka z komputera, wirtualny koncert, wirtualna sala koncertowa) następuje przesunięcie punktu ciężkości z ekspresji (reprezentacja wnętrza podmiotu) na wrażeniowość (impresję) oraz z wnętrza (podmiotu) na zewnętrżność, holistyczną zmysłowość i postrzegalność, czyli na zasadę *prezentacji*⁶⁶. Społeczno-integracyjno-terapeutyczna funkcja muzyki

⁶⁵ J. Brockman, *Nowy Renesans*, w: *Nowy Renesans. Granice nauki*, red. J. Brockman, przeł. P.J. Sz wajcer, A. Eichler, Wydawnictwo CiS, Warszawa 2005.

⁶⁶ M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki: muzyka jako model i tworzywo*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2011, s. 132–133.

przenosi naszą uwagę do procesu uruchamiania zbiorowych zachowań i powstawania nowych muzycznych form (np. piosenek *covidowych*, tzw. *covid-songs*), jakie stały się sposobem opisywania rzeczywistości społecznej oraz swoistym „katalizatorem kultury”⁶⁷ i remedium na uwężenie społeczeństwa w domowej przestrzeni *lockdawnu*. Przekraczanie granic jako podstawa *intermedialnej koncepcji sztuki* może stanowić refleksję nad kategorią *hybrydyzacji*. *Hybrydyzacja* (mentalna) łączy w sobie kategorie różnych sposobów przekazu informacji (synteza, symbioza, transformacja), zamierzenia twórczego (intencja tworzenia), kreatywność artystyczną i zagadnienia nawiązujące do umiejscowienia subiektywnego doświadczenia. Wewnętrzne doświadczenie odbiorcy odbywa się w powiązaniu z doświadczaniem realnego świata zewnętrznego oraz zaangażowania w światy wirtualne, które umożliwiają uczestnictwo słuchacza/widza w wirtualnym koncercie odbywającym się na dedykowanych platformach wirtualnej rzeczywistości. Interaktywne transmisje *streamingu* „na żywo” są znakiem obecnego czasu, który jest zdominowany przez rozwój technologii cyfrowych i nieoczekiwaną przez nas pandemię COVID-19. Fenomenologia, odkrywając fenomeny istnienia, przedstawia odmienność poszczególnych jakości i umożliwia badanie ich potencjalnych struktur oraz bytu. Czas pandemii dostarcza człowiekowi zagubionemu w rzeczywistości nie tylko możliwych zagrożeń, ale również potencjalnie nowych i różnorodnych przejawów ekspresji oraz estetyzacji własnego doświadczenia – wchodzącego w poznawcze i komunikacyjne interakcje z wirtualnym otoczeniem, które przenika do współczesnego pojmowania sfery estetyki. *Posthumanizm* – jako koncepcja leżąca na przeciwległym biegunie wobec *transhumanizmu*, stwarza odmienną perspektywę rozumienia współczesnego bytu ludzkiego, odbiegając od zasady sprawczości, a raczej zbliżając się ku nawiązywaniu relacji z nie-ludzkimi podmiotami (jak awatar). Jedną z istotnych kulturowych konsekwencji zwrotu post-technologicznego jest zanurzenie się człowieka (twórcy, artysty, odbiorcy) w wirtualnej rzeczywistości poprzez własną cielesność, której rozmaite profile, aranżacje i rozszerzenia zapewnia współczesna technologia w łączności ze sztuką (muzyczną). Doświadczanie przeżyć estetycznych w kryzysowej sytuacji zdrowotnej ogółu ludzkości pozwala odbiorcom zanurzyć się w świecie muzyki generowanej w trybie zdalnym. Sztuka (muzyczna), która korzysta z transmisji online, umożliwia przeplatanie się ważnych wątków

⁶⁷ B. Jabłońska, *The Virus as a Catalyst for Culture? Sociological Reflections Using as Example the Musical Practices during the COVID-19 Pandemic*, „Kultura i Społeczeństwo” 2021, 65(1), 145-164.

współczesnych rozważań w otwartym dialogu, w którym odkrywany jest m.in. potencjał zastosowania muzyki w trybie zdalnym – potrzebny człowiekowi do przetrwania niepewnego czasu. Jako przestrzeń dźwiękowa umiejscowiona w czasie i wirtualnej przestrzeni sztuka muzyczna w swych formach przekazu jest ściśle związana z ludzkim doświadczeniem i stanowi istotny aspekt refleksji estetycznej i intermedialnej. Pozostaje jednak refleksja, czy tonąc w technologii *streamingu* – narzucającym pewien sposób odbioru muzyki, stracimy na zawsze zainteresowanie muzyką „na żywo”, bez wirtualnej iluzji uwspólniania muzycznych doświadczeń.

BIBLIOGRAFIA

- Agres R. Kat, Foubert Katrien, Sridhar Siddarth, *Music Therapy During COVID-19: Changes to the Practice, Use of Technology, and What to Carry Forward in the Future*, „Frontiers in Psychology” 2021, vol. 12, s. 1-17.
- Aguiar Louis and Waldfoegel Joel, *Quality predictability and the welfare benefits from new products: Evidence from the digitization of recorded music*, „Journal of Political Economy” 2018, 126 (2), s. 492-524.
- Bednarz Irena, *Z publikacji polskich o Husserlu*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2009, R. 18, nr 4 (72), ISSN 1230-1493, s. 57-59.
- Bombardi Dario, Mast Marianne Schmidt, Canadas Elena, Bachmann Manuel, *Studying social interactions through immersive virtual environment technology: virtues, pitfalls, and future challenges*, „Frontiers in Psychology” 2015 (6), s. 869.
- Brockman John, *Nowy Renesans*, w: *Nowy Renesans. Granice nauki*, red. J. Brockman, przeł. P.J. Szwajcer, A. Eichler, Wydawnictwo CiS, Warszawa 2005.
- Burdea Grigore C., Coiffet Philippe, *Virtual Reality Technology*, Wiley-Interscience, New Jersey 2003.
- Chęćka Anna, *Filozofia w czasach zarazy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne PWM, „Ruch Muzyczny” 2020, nr 6-7, Kraków, <https://www.ruchmuzyczny.pl/article/22> (dostęp: 17.11.2023).
- Chojnacka Joanna, *Podsumowanie roku 2019 na Spotify. Czego najczęściej słuchali Polacy?*, Anty-Radio 3.12.2019, <https://www.antyradio.pl/Muzyka/Rock-News/Podsumowanie-roku-2019-na-Spotify-Czego-najczesciej-sluchali-Polacy-37458> (dostęp: 16.11.2023).
- David István, Ráth István, Varró Darró, *Streaming Model Transformations By Complex Event Processing*, Springer International Publishing Switzerland 2014, MODELS 2014, LNCS 8767, s. 68-83.
- Deleuze George, *Różnica i powtórzenie*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Diemer Julia, Alpers Georg W., Peperkorn Henrik M., Shiban Youssef, Mühlberger Andreas, *The impact of perception and presence on emotional reactions: a review of research in virtual reality*, „Frontiers in Psychology” 2015 (6), s. 26.
- Fuchs Phillippe, *Virtual Reality Headsets – A Theoretical and Pragmatic Approach*, CRC Press, Boca Raton 2019, Chapter 2.
- Gallese Vittorio, Lakoff George, *The Brain’s Concepts, The Role of the Sensory-Motor System in Conceptual Knowledge*, „Cognitive Neuropsychology” 2005, vol. 21, s. 455-479.

- Gałuszka Patryk, *Biznes muzyczny – ekonomiczne i marketingowe aspekty fonografii*, Wydawnictwo Placet, Warszawa 2009.
- Grefi Jacobs, *Can you hear the shape of a concert hall? An audiovisual test in simulated 3D environments*, Technische Universität Berlin. Institut für Sprache und Kommunikation Fachgebiet Audiokommunikation, Berlin 2020, s. 61–62, https://www2.ak.tu-berlin.de/~akgroup/ak_pub/abschlussarbeiten/2020/Greif_MasA.pdf
- Heim Michael, *The Metaphysics of Virtual Reality*, Oxford University Press, Oxford 1993.
- Husserl Edmund, *Badania logiczne. Prolegomena do czystej logiki*, t. I, przeł. J. Sidorek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
- Ingarden Roman, *O dziele literackim*, tł. M. Turowicz, wyd. drugie, PWN, Warszawa 1988; wyd. pierwsze: Warszawa 1960; podstawa tłumaczenia: [Ingarden 1931].
- Jabłońska Barbara, *Socjologia muzyki i podejście socjologiczno-audialne (uwagi teoretyczno-metodologiczne)*, „Studia Socjologiczne” 2016, nr 2/221, s. 99–121.
- Jabłońska Barbara, *The Virus as a Catalyst for Culture? Sociological Reflections Using as Example the Musical Practices during the COVID-19 Pandemic*, „Kultura i Społeczeństwo” 2021, 65(1), s. 145–164.
- Kill Aleksandra, *Nowe media jako nasi współnicy. O sprawczości technologii na podstawie myśli Bruno Latoura*, „Teksty Drugie”, Instytut Badań Literackich Polska Akademia Nauk, 2012, 6, s. 371, 358–372.
- Kokowska Mariola, *Doświadczenie muzyczne w regulacji nastroju*, „Polskie Forum Psychologiczne” 2017, t. 22, nr 1, s. 90–115.
- Kołodziejka Joanna, *W trybie zdalnym*, „Ruch Muzyczny” 2020, nr 20, Polskie Wydawnictwo Muzyczne PWM, Kraków 2020, s. 5–44, <https://www.ruchmuzyczny.pl/article/514-w-trybie-zdalnym> (dostęp: 31.12.2020).
- Kulowski Andrzej, *Akustyka sal: zalecenia projektowe dla architektów*, red. R. Szymkiewicz, J.T. Cieśliński, Wydawnictwo Politechniki Gdańskiej, Gdańsk 2011.
- Latawiec Anna, *Rzeczywistość a świat wirtualny*, „Prace Naukowe Instytutu Organizacji i Zarządzania Politechniki Wrocławskiej” 2003, s. 121–131.
- Latawiec Anna, *Uwagi w sprawie wirtualności*, „Studia Philosophiae Christianae UKSW” 2004, 40(2), s. 279–291.
- Lévy Pierre, *Becoming Virtual: Reality in the Digital Age*. Trans, Robert Bonono, Plenum Trade, New York 1998.
- Martins Louis L., Gilson Lucy L., Maynard, M. Travis, *Virtual Teams: What Do We Know and Where Do We Go From Here?*, „Journal of Management” 2004, t. 30 (6), s. 805–835.
- Matyja Jakub Ryszard, *Ciało ożywiane muzyką. Avant*, „The Journal of the Philosophical-Interdisciplinary Vanguard”, 2011, vol. II, no. 1, s. 193–197.
- Merlau-Ponty Maurice, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, „Aletheia”, Warszawa 2001.
- Naveed Kashif, Watanabe Chihiro, Neittaanmäki Pekka, *Co-evolution between streaming and live music leads a way to the sustainable growth of music industry – Lessons from the US experiences*, „Technology in Society” 2017, 50, doi: 10.1016/j.techsoc.2017.03.005 (dostęp: 17.11.2023).
- Pfeifer Rolf and Scheier Christian, *Understanding Intelligence*, Cambridge Massachusetts, London 2001.
- Pierchała Marek, *Praktyczne zastosowania auralizacji dźwięku w przestrzeniach zamkniętych*, „Czasopismo Techniczne. Budownictwo” 2014, R. 111, z. 6-B, s. 95–104.

- Pisarski Mariusz, *Xanadu. Hipertekstowe przemiany prozy*, Korporacja Ha!Art, Kraków 2013.
- Prensky Marc, *Digital Natives – Digital Immigrants*, „On the Horizon” 2001, vol. 9, no. 5, MCB University Presss, s. 1–6.
- Ryan Maurie-Laure, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore: Johns Hopkins University Press Baltimore, Baltimore and London 2001.
- Schubert Thomas, Friedmann Frank, Regenbrecht Holger, *The experience of presence: Factor analytic insights*, „Presence, Teleoperators and Virtual Environments” 2001, 10 (3), s. 266–281.
- Schütz Alfred, *Wspólne tworzenie muzyki. Studium relacji społecznych*, w: *O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej*, przeł. B. Jabłońska, Kraków 2008, s. 225–239.
- Sitarski Piotr, *Co to jest rzeczywistość wirtualna?*, „FA-ART” 1995, nr 1 (19), s. 36.
- Sosnowski Leszek, *Koncepcja spotkania w estetyce Romana Ingardena*, w: *Estetyka Romana Ingardena. Problemy i perspektywy „w stulecie urodzin”*, red. Leszek Sosnowski, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1993, s. 143–152.
- Sulej Wojciech i Ziółkowska Marta, *Efektywność mediów strumieniowych*, Wojskowa Akademia Techniczna im. J. Dąbrowskiego, „Biuletyn Instytutu Automatyki i Robotyki” 2011, 30, s. 94–97.
- Swarbrick Dana, Seibt Beate, Grinspun Noemi i Vuoskoski Joanna K., *Corona Concerts: The Effect of Virtual Concert Characteristics on Social Connection i Kama Muta*, „Frontiers in Psychology” 2021, vol. 12, s. 648448. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.648448>
- Wasilewska-Chmura Magdalena, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki: muzyka jako model i tworzywo*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2011.
- Wasylewicz Magdalena, *Komunikowanie się pokolenia sieci – szansą czy zagrożeniem relacji interpersonalnych*, w: *Edukacja – Technika – Informatyka*, red. W. Walat, W. Lib, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2017, s. 239–245.
- Webster Christine, Kourkoulakou Sophia, *Composing in virtual immersion: avatar and representation*, „Arts et sciences de l'avatar technologique” 2022, 9, Online since 30 November 2022, connection on 17 November 2023, <https://doi.org/10.4000/hybrid.2968> (dostęp: 17.11.2023).
- Werner Paul D., Swope Alan J., Heide Frederick J., *Ethnicity, music experience, and depression*, „Journal Music Therapy” 2009, 46 (4), s. 339–358.
- Werner Paul D., *The Music Experience Questionnaire: Development and Correlates*, „The Journal of Psychology” 2006, 140 (4), s. 329–345.
- Wlölmer Nils and Papies Dominik, *On-demand streaming services and music industry revenues – Insights from Spotify's market entry*, „International Journal of Research in Marketing” 2016, vol. 33(2), s. 314–327.
- Woźniak Jan, *Trendy zmian na rynku muzycznym w Polsce*, Uniwersytet Wrocławski, „Studenckie Prace Prawnicze, Administratywistyczne i Ekonomiczne” 2019, t. 27, s. 28–29.
- Yue Cedric, de Planque Teun, *3-D Ambisonics Experience for Virtual Reality*, Stanford University, Stanford: 2017. http://stanford.edu/class/ee267/Spring2017/report_yue_planque.pdf (dostęp: 17.11.2023).
- Zawojski Piotr, *Technokultura postmedialna – czas hybryd i hybrydyzacji*, w: *Hortus Electronicus*, red. Mieczysław Juda, „Folia Akademii”, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice 2019, s. 7–18, s. 58–104.
- Zickfeld Janis H., Schubert Thomas W., Seibt B. and Fiske Alan P., *Empatic concern is part of a more general communal emotion*, „Frontiers in Psychology” 2017, vol. 8, s. 1–31.

Strony internetowe

- 3-D Ambisonics Experience for Virtual Reality, http://stanford.edu/class/ee267/Spring2017/report_yue_planque.pdf
- AI.NOSPR.ORG.PL, <http://ai.nospr.org.pl> (dostęp: 19.11.2023).
- Antyradio, <https://www.antyradio.pl/Muzyka/Rock-News/Podsumowanie-roku-2019-na-Spotify-Czego-najczesciej-sluchali-Polacy-37458> (dostęp: 16.11.2023).
- CORDIS, <https://cordis.europa.eu/article/id/188368-novel-modelling-approaches-to-enhance-sound-quality/pl> (dostęp: 17.11.2023).
- Dictionary.com, <https://www.dictionary.com/browse/livestream> (dostęp: 17.11.2023).
- DLAWASGRMY, <https://dlawasgramy.pl/> (dostęp: 17.11.2023).
- EMPAC, <https://empac.rpi.edu/program/research/wave-field-synthesis>
- Frontiers in Psychology, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.648448> (dostęp: 17.11.2023).
- GLOBAL CITIZEN, <http://www.globalcitizen.org/togetherathome> (dostęp: 17.11.2023).
- HKSTRATEGIES.PL, <https://www.hkstrategies.pl/pl/case-study/facebook-kwarantanna-na/> (dostęp: 17.11.2023).
- Hybrid, <https://doi.org/10.4000/hybrid.2968> (dostęp: 17.11.2023).
- RMF24, <https://www.rmf24.pl/nauka/news-auralizacja-czyli-wizualizacja-dzwieku,nId,976252>
- RØDE, <https://www.ode.com/blog/all/what-is-ambisonics> (dostęp: 17.11.2023).
- Ruch Muzyczny, <https://www.ruchmuzyczny.pl/article/22> (dostęp: 17.11.2023).
- Ruch Muzyczny, <https://www.ruchmuzyczny.pl/article/514-w-trybie-zdalnym> (dostęp: 31.12.2022).
- Słownik Języka Polskiego, SJP, <https://sjp.pl/wirtualny> (dostęp: 17.11.2023).
- Technology in Society, <https://doi.org/10.1016/j.techsoc.2017.03.005> (dostęp: 17.11.2023).
- ZYLIA 3D Audio Solutions, <https://www.zylia.co/zylia-6dof.html> (dostęp: 20.11.2022).
- ZYLIA 3D Audio Solutions, <https://www.zylia.co/zylia-pro.html> (dostęp: 17.11.2023).

Streaming. On Experiencing Music During a Pandemic

Abstract

The aim of this article is to present issues related to the experience of musical art in the digital age and the COVID-19 pandemic. The core issue includes the perspective of the streaming mode of experiencing music during the pandemic, against which the context of phenomenological aesthetic experience in the form of the virtual concert, the virtual concert hall and the aspect of the virtual voice assistant is addressed. The social-therapeutic dimension of music suggests references to the adaptive role of virtual forms of communicating musical content present in the pandemic era. Music and the human being are linked by the need for the communal shaping of interpersonal relationships through the digitisation of experience and performance practice as activated by a specific crisis situation initiated by the objective external world.

Keywords: music experience, streaming, virtual concert

