

47. Konferencja Muzykologiczna ZKP

„Przeszłość w muzyce – muzyka wobec tradycji”

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
Warszawa, 25–27 października 2018 r.

Organizatorzy

Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk



POLSKA AKADEMIA NAUK
INSTYTUT SZTUKI

Współorganizator

Projekt „Sound Memories: The Musical Past in Late-Medieval and Early-Modern Europe”, program HERA „Uses of the Past”



This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under grant agreement No 649307



HERA

Humanities in the European Research Area

Zadanie finansowane w ramach umowy 1013/P-DUN/2018 ze środków Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego przeznaczonych na działalność upowszechniającą naukę



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Mecenas Nagrody im. Ks. Profesora Hieronima Feichta
- Stowarzyszenie Autorów ZAiKS



Komitet Programowy

dr Beata Bolesławska-Lewandowska

dr hab. Agnieszka Draus

dr hab. Paweł Gancarczyk prof. IS PAN

dr hab. Barbara Przybyszewska-Jarmińska prof. IS PAN

Biuro Konferencji

Karolina Kondracka

Mateusz Mrugas

Antoni Szymański

Miejsce konferencji

Instytut Sztuki PAN

ul. Długa 26

Miejsce koncertu

Centralna Biblioteka Rolnicza

ul. Krakowskie Przedmieście 66

WiFi

Login: ISPAN-GUEST

Hasło: IS-PAN28GUEST

Kontakt

Beata Bolesławska-Lewandowska, tel. 609 533 592

email: bboleslawska@wp.pl

Podczas konferencji będzie prowadzona sprzedaż wydawnictw Instytutu Sztuki PAN w promocyjnych cenach.
Kontakt do wydawnictwa: iswydawnictwo@ispan.pl.

PROGRAM

25 października (czwartek)

9.00–10.00 Rejestracja uczestników

10.00–10.15

Otwarcie konferencji

- EWA DAHLIG-TUREK, wicedyrektor Instytutu Sztuki PAN
- MIECZYŚLAW KOMINEK, prezes Związku Kompozytorów Polskich

Wręczenie Nagrody im. Księdza Prof. Hieronima Feichta

- PAWEŁ GANARCZYK, przewodniczący Jury
- BEATA BOLESŁAWSKA-LEWANDOWSKA, przewodnicząca Sekcji Muzykologów ZKP

10.15–12.00

Sesja panelowa „70 lat Sekcji Muzykologów ZKP: przeszłość i terażniejszość”

- BEATA BOLESŁAWSKA-LEWANDOWSKA, przewodnicząca Sekcji Muzykologów
- J. KATARZYNA DADAK-KOZICKA, autorka książki *Obrońcy dobra powierzonego*
- IWONA LINDSTEDT, redaktor naczelna „Polskiego Rocznika Muzykologicznego”
- SŁAWOMIRA ŻERAŃSKA-KOMINEK, redaktor naczelna „Musicology Today”

12.00–12.30 Przerwa kawowa

12.30–13.15

Wykład inauguracyjny „Przeszłość w sztuce – sztuka wobec tradycji”

prof. JOANNA SOSNOWSKA (Instytut Sztuki PAN)
prowadzenie: PAWEŁ GANARCZYK

13.15–14.30 Przerwa obiadowa

14.30–16.00 Sesje równoległe:

Sesja 1. Sala Konferencyjna

Prowadzenie: ZOFIA HELMAN-BEDNARCZYK (Warszawa)

- TERESA MALECKA (Kraków)
„Siedzę głęboko zanurzony w tradycji i tam szukam klucza do teraźniejszości”. Henryka Mikołaja Góreckiego relacje z tradycją
- EWA WÓJTOWICZ (Kraków)
Kwartety smyczkowe Krystyny Moszumańskiej-Nazar wobec tradycji gatunku
- ANNA NOWAK (Bydgoszcz)
Koncerty instrumentalne Hanny Kulenty-Majoor. Wobec tradycji gatunku

Sesja 2. Sala im. Sobieskich

Prowadzenie: AGNIESZKA LESZCZYŃSKA (Warszawa)

- RYSZARD WIECZOREK (Poznań)
Nazarenizm, cecylianizm i XIX-wieczna restytucja „kontrapunktu staroklasycznego”
- MAŁGORZATA LISECKA (Toruń)
Długie trwanie baroku. O recepcji i analizie muzyki dawnej w traktatach końca XVIII wieku
- GRZEGORZ JOACHIMIĄK (Wrocław)
Z księgozbioru Aleksandra Polińskiego. Casus proveniencji rękopisu tabulatury lutniowej Rès. Vmc. ms. 61 z Biblioteki Narodowej w Paryżu

16.00–16.30 Przerwa kawowa

16.30–18.00 Sesje równoległe:

Sesja 3. Sala Konferencyjna

Prowadzenie: MIECZYŚLAW KOMINEK (Warszawa)

- IWONA SOWIŃSKA-FRUHTRUNK (Kraków)
Dialektyka tradycji i nowatorstwa w twórczości i autorefleksji Arnolda Schönberga
- ILONA IWAŃSKA (Kraków)
„Sieben frühe Lieder” Albana Berga: retoryka tonalna spod znaku „wielkich «tęskniących»”

- DOMINIKA MICAŁ (Kraków)
Madrygał w muzyce angielskiej II połowy XX wieku - na przykładzie utworów Alexandra Goehra, Harrisona Birtwistle'a i Johna Ruttera

Sesja 4.

Sala im. Sobieskich

Prowadzenie: ALINA MĄDRY (Poznań)

- REMIGIUSZ POŚPIECH (Wrocław)
Kształtowanie tradycji liturgiczno-muzycznej Jasnej Góry w świetle najnowszych badań
- DARIUSZ SMOLAREK (Lublin)
Wielogłosowe msze żałobne ze zbiorów Biblioteki Ojców Paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie
- BARBARA ŚNIEŻEK (Warszawa)
Przestrzeń kościoła jako miejsce przemian tradycji muzycznej

26 października (piątek)

9.30–11.30 Sesje równoległe:

Sesja 5.

Sala Konferencyjna

Prowadzenie: MAŁGORZATA WOŹNA-STANKIEWICZ (Kraków)

- RYSZARD DANIEL GOLIANEK (Poznań/Łódź)
Historyzm stosowany. VI Symfonia „Historyczna” (1839) Louisa Spohra w kontekście XIX-wiecznych periodyzacji dziejów muzyki
- BARBARA LITERSKA (Zielona Góra)
„Der weiße Adler” - opera Raoula Madera do muzyki Fryderyka Chopina
- MIŁOSZ BAZELAK (Łódź)
Brahms a barokowa retoryka muzyczna w kontekście wczesnej twórczości religijnej kompozytora
- AGNIESZKA CHWIŁEK (Warszawa)
Współistnienie przeszłości dalekiej i bliskiej w pieśniach Feliksa Nowowiejskiego

Sesja 6.

Sala im. Sobieskich

Prowadzenie: J. KATARZYNA DADAK-KOZICKA (Warszawa)

- ARLETA NAWROCKA-WYSOCKA (Warszawa/Poznań)
Repertuar polskich śpiewników luteraniskich: perspektywa porównawcza
- MICHAŁ JACZYŃSKI (Kraków)
Zbiór Salomona Sulzera „Schir Zion” jako fundament nowej tradycji muzyki żydowskiej
- MAREK NAHAJOWSKI (Łódź)
„Ni kunvenas kunkantante”. Pieśni średniowieczne w esperanckiej kulturze muzycznej
- BOŻENA LEWANDOWSKA (Kraków)
Wątki historyczne i wojenne w piosenkach folkloru miejskiego

11.30–12.00 Przerwa kawowa

12.00–13.30 Sesje równoległe:

Sesja 7.

Sala Konferencyjna

Prowadzenie: TERESA MALECKA (Kraków)

- VIOLETTA KOSTKA (Gdańsk)
Muzyka Pawła Szymańskiego w świetle poetyki intertekstualnej postmodernizmu
- ANNA WÓJCIKOWSKA (Łódź)
Awangardowa postawa wobec tradycji w „Stabat Mater” Artura Zagajewskiego
- AGNIESZKA DRAUS (Kraków)
*Przeszłość w muzyce cyfrowych tubylców XXI wieku.
Sens czy nonsens „estetyki postmaterialowej”?*

Sesja 8.

Sala im. Sobieskich

„Sound Memories: The Musical Past in Late-Medieval and Early-Modern Europe”

Prowadzenie: ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA (Warszawa)

- PAWEŁ GANCARCZYK (Warszawa)
Nowo odkryte źródło polifonii na Śląsku XV wieku: rękopis RC 4 z Muzeum Śląskiego w Opawie

- ANTONIO CHEMOTTI (Warszawa)
Regionalism, musical past, and the cult of the saints in early modern Silesia: Valentin Triller's "Gar nichts schedlichs noch"
- BARTŁOMIEJ GEMBICKI (Warszawa)
Przeszłość i przyszłość znaczeń. Polichórność w Wenecji i jej/nasze mity

Postery: Antonio Chemotti, Bartłomiej Gembicki, Manon Louvriot (Utrecht)

13.30–14.30 Przerwa obiadowa

14.30–16.00 Sesje równoległe:

Sesja 9. Sala Konferencyjna

Prowadzenie: JERZY STANKIEWICZ (Kraków)

- WOJCIECH NOWIK (Warszawa)
Szymanowski, Krystall i „Stabat Mater” – meandry historii i tajnie wyobraźni
- MAŁGORZATA JANICKA-SŁYSZ (Kraków)
Tradycja jako pamięć emocjonalna. Ze studiów nad muzyką polską od Karola Szymanowskiego do tu i teraz...
- ANNA GRANAT-JANKI (Wrocław)
Kompozytorzy wrocławscy wobec twórczości i poglądów Karola Szymanowskiego

Sesja 10. Sala im. Sobieskich

Prowadzenie: ELŻBIETA ZWOLIŃSKA (Warszawa)

- MAREK BEBAK (Kraków)
Muzyka dawna w repertuarze kolegium rorantystów w czasie prepozytury Józefa T. Benedykta Pękalskiego
- MACIEJ JOCHYMCZYK (Kraków)
Msze Jakuba Gołębka w repertuarze angelistów i rorantystów wawelskich
- PAULINA TKACZYK (Kraków)
Twórczość Christlieba Siegmunda Bindera (1723-1789) na tle muzycznego życia Drezna w XVIII wieku

16.00–16.30 Przerwa kawowa

16.30–18.00 Sesje równoległe:

Sesja 11. Sala Konferencyjna

Prowadzenie: ANNA GRANAT-JANKI (Wrocław)

- ANDRZEJ EDWARD GODEK (Kraków)
Twórczość mszalna Franciszka Przystata
- JULITA KOSIŃSKA (Warszawa)
Religijna twórczość Mariana Sawy jako nawiązanie do muzyki kościelnej poprzednich epok
- RENATA BOROWIECKA (Kraków)
Zakorzenie w muzyce przeszłości - o twórczości religijnej Pawła Łukaszewskiego

Sesja 12. Sala im. Sobieskich

Prowadzenie: SZYMON PACZKOWSKI (Warszawa)

- KATARZYNA KORPANTY (Warszawa)
Pionierzy historiografii muzycznej: Charles Burney i Johann Nicolaus Forkel
- ALINA MĄDRY (Poznań)
Franciszek Ścigalski - „Symfonia in D”: źródło pod lupą vs pod batutą
- HANNA WINISZEWSKA (Poznań)
Twórczość dedykowana w kontekście XVIII-wiecznego życia muzycznego

19.00

Recital klawesynowy

„Tabulatura Jana z Lublina. Muzyka na instrumenty klawiszowe w renesansowej Polsce”

CORINA MARTI (Bazylea) - klawesyn renesansowy

PAWEŁ GANCARCZYK (Warszawa) - słowo wstępne

Centralna Biblioteka Rolnicza, ul. Krakowskie Przedmieście 66

27 października (sobota)

9.30–11.00 Sesje równoległe:

Sesja 13. Sala Konferencyjna

Prowadzenie: RYSZARD DANIEL GOLIANEK (Poznań/Łódź)

- KRZYSZTOF ROTTERMUND (Poznań/Kalisz)
Rodzina Lipczyńskich - nie tylko fortepiany
- MICHAŁ BRULIŃSKI (Warszawa)
Wobec fenomenu fortepianu na ziemiach polskich w XIX wieku: przegląd stanu badań i propozycje metodologiczne
- ILONA DULISZ (Olsztyn)
Rok Feliksa Nowowiejskiego. Powrót do panteonu polskich kompozytorów?

Sesja 14. Sala im. Sobieskich

Prowadzenie: BOŻENA LEWANDOWSKA (Kraków)

- EWA SŁAWIŃSKA-DAHLIG (Warszawa)
Śpiewki kurpiowskie Teofila Kwiatkowskiego w kontekście przyjaźni z Fryderykiem Chopinem
- KATARZYNA BABULEWICZ (Kraków)
Muzyczne reprezentacje przeszłości w dziecięcych filmach animowanych wyprodukowanych w Europie Środkowo-Wschodniej w latach komunizmu
- RAFAŁ CIESIELSKI (Zielona Góra)
Inspiracje i tradycja w polskim jazzie

11.00–11.30 Przerwa kawowa

11.30–13.30 Sesje równoległe:

Sesja 15. Sala Konferencyjna

Prowadzenie: VIOLETTA KOSTKA (Gdańsk)

- IWONA ŚWIDNICKA (Warszawa)
Barokowe inspiracje w „Antithetonach” Krzysztofa Baculewskiego
- MONIKA KARWASZEWSKA (Gdańsk)
Koegzystencja tradycji z nowoczesnością w „Kwartecie na violę da gamba” Zygmunta Koniecznego
- JOANNA SCHILLER-RYDZEWSKA (Olsztyn)
Mariaż modernizmu z tradycją – technika dźwiękowa i sfera idei w muzyce Augustyna Blocha
- KAROLINA MARKOWSKA (Warszawa/Poznań)
W poszukiwaniu własnej tożsamości – życie i twórczość kompozytorska Aleksandra Szelińskiego

Sesja 16. Sala im. Sobieskich

Prowadzenie: SŁAWOMIRA ŻERAŃSKA-KOMINEK (Warszawa)

- WERONIKA GROZDEW-KOŁACIŃSKA (Warszawa)
Tożsamość głosu – współczesne interpretacje kategorii „klasyczności” w śpiewie tradycyjnym
- ANNA GRUSZCZYŃSKA-ZIÓŁKOWSKA (Warszawa)
Widzenia Ślepcy. Model postaci ociemniałego opowiadacza-wieszczka-muzyka
- PIOTR DAHLIG (Warszawa)
Cytra w Europie. Ewolucja instrumentu w kulturze muzycznej
- KRZYSZTOF CYRAN (Kraków)
Lekcja harmonii kluczem w głąb dziejów? Kilka uwag o roli harmonii w nauczaniu teorii muzyki w szkołach średnich i wyższych

13.30–14.30 Przerwa obiadowa

14.30–16.00 Sesje równoległe:

Sesja 17. Sala Konferencyjna

Prowadzenie: ALINA ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA (Warszawa)

- JULIA GOŁĘBIEWSKA (Poznań)
Odkrywanie muzycznych Pompejów – koncerty historyczne w XIX-wiecznej Polsce
- WIKTORIA ANTONCZYK (Warszawa)
Sztuka muzyczna w środowisku emigracji polskiej: działalność kulturalno-oświatowa organizacji Polonii Petersburskiej na przełomie XIX i XX wieku
- MAŁGORZATA SIERADZ (Warszawa)
Jak Ludwik Bronarski pomagał Polakom przetrwać wojenne opresje – kilka mało znanych historii

Sesja 18. Sala im. Sobieskich

Prowadzenie: REMIGIUSZ POŚPIECH (Wrocław)

- PIOTR WIŚNIEWSKI (Lublin)
Rymowane matutinum o św. Katarzynie Aleksandryjskiej w Pontyfikacie Płockim z XII wieku w polskiej kulturze religijno-muzycznej
- MAGDALENA WALTER-MAZUR (Poznań)
Opis tradycji muzyczno-liturgicznych klasztoru jako próba ocalenia własnego świata w obliczu nieuchronnych przemian

16.00 Zamknięcie obrad

Abstrakty

Sztuka muzyczna w środowisku emigracji polskiej: działalność kulturalno-oświatowa organizacji Polonii Petersburskiej na przełomie XIX i XX wieku

Obiektem moich rozważań są stowarzyszenia Polonii w Petersburgu, które odgrywały bardzo ważną rolę w zachowaniu i rozwoju kultury polskiej diaspory. W opisywanym przeze mnie okresie petersburscy Polacy stworzyli ponad 30 stowarzyszeń niepolitycznych, w tym własne zgromadzenie społeczne Dom Polski „Ognisko”. Muzyka zaś zajmowała poczesne miejsce nie tylko w polskich towarzystwach *stricte* artystycznych, ale i w stowarzyszeniach ukierunkowanych przeważnie na działalność charytatywną, kulturalno-oświatową. Przedstawię charakter, repertuar, rodzaje muzycznych przedsięwzięć w najbardziej aktywnych pod tym względem rzymsko-katolickim Towarzystwie Dobroczynności, w towarzystwie gimnastycznym „Sokół Polski”, w „Polskiej Macierzy Szkolnej”, w Domu Polskim „Ognisko”, klubie robotniczym „Promień”,

w Towarzystwie Popierania Polskiego Teatru Ludowego. Omówię także działalność polskiego towarzystwa muzycznego „Lutnia”, którą po raz pierwszy opisałam na podstawie przeprowadzonych w archiwach Petersburga badań.

> Sesja 17 (sobota)

Muzyczne reprezentacje przeszłości w dziecięcych filmach animowanych wyprodukowanych w Europie Środkowo-Wschodniej w latach komunizmu

Planowane wystąpienie dotyczy muzyki w dziecięcych filmach animowanych zrealizowanych w zintegrowanej przestrzeni kulturowej, jaką była w dobie komunizmu Europa Środkowo-Wschodnia. W jej wybranych na potrzeby referatu ośrodkach: ZSRR, Czechosłowacji i Polsce powstały liczne filmy, które mówią o historii rodzimego kraju, prezentują dawne legendy, czy też traktują tradycyjną wieś jako przestrzeń mityczną. Odnaleźć można także liczne ekranizacje klasycznych bajek. W prezentowanych filmach przeszłość niejednokrotnie konfrontowana bywa ponadto z teraźniejszością, a to za sprawą scen rozgrywających się w muzeach, skansenach, a nawet obrazujących przemiany cywilizacyjne, np. burzenie relikwów architektury drewnianej w związku z budowaniem nowoczesnych bloków.

Celem referatu jest sporządzenie typologii zastosowań muzyki w animowanych obrazach odnoszących się do przeszłości oraz wyliczenie jej najważniejszych funkcji, takich jak współtworzenie charakterystyki miejsca i czasu, w którym dzieje się dana fabuła, poprzez przywoływanie korespondujących z nią elementów muzyki historycznej oraz użycie rozmaitych środków stylizacyjnych bądź ilustracyjnych, jak również stwarzanie atmosfery, która pozwoliłaby młodemu widzowi przenieść się w czasy przeszłości. Kolejnym zadaniem jest skonfrontowanie decyzji twórców muzyki filmowej, odnoszących się do wyboru języka muzycznego i środków kompozytorskich z celem, jakim jest kreowanie na obrazie filmowym minionego świata.

> Sesja 14 (sobota)

Brahms a barokowa retoryka muzyczna w kontekście wczesnej twórczości religijnej kompozytora

Ogromne zainteresowanie muzyką minionych epok oraz czerpanie z jej dorobku stanowią znane od dawna atrybuty stylu kompozytorskiego Johannesa Brahmsa. Takie jego cechy jak: upodobanie do technik, form i gatunków wykształconych w renesansie i baroku czy też posługiwanie się w kunsztowny sposób kontrpunktem niejednokrotnie były już przedmiotem wnikliwych analiz. Rzadziej natomiast podejmowane są badania dotyczące potencjalnej obecności w twórczości Brahmsa związków słowno-muzycznych kształtowanych w oparciu o założenia barokowej retoryki muzycznej, nieco zapomnianej w dobie romantyzmu. Nowatorska postawa kompozytora, którego nie interesowała jedynie pobieżna fascynacja przeszłością i wskutek tego studiującego wnikliwie XVIII-wieczną literaturę muzyczną i traktaty, daje podstawy ku temu by stwierdzić, iż barokowa *Figurenlehre* nie

była mu obca. Pochodząca z przełomu lat 50. i 60. XIX wieku spuścizna religijna Brahmsa, będąca przedmiotem niniejszego referatu, zdaje się potwierdzać ten pogląd.

> Sesja 5 (piątek)

Muzyka dawna w repertuarze kolegium rorantystów w czasie prepozytury Józefa T. Benedykta Pękalskiego

Józef Tadeusz Benedykt Pękalski był zasłużonym prepozytem kolegium rorantystów w latach 1739–1761(?). Podobnie jak inni szefowie tego zespołu, był również kopistą – zanotował dla kolegium wiele utworów muzyki współczesnej i dawnej. Zdaniem Adolfa Chybińskiego, Józef T. Benedykt Pękalski był autorem około połowy zachowanych kopii rękopiśmiennych, przechowywanych dziś w zbiorze muzycznym Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej¹. Muzykolog stwierdził również, że „[...] ks. Pękalski był miłośnikiem staroklasycznej muzyki kościelnej. Kopjował dzieła Sebastjana z Felsztyna, Orlanda di Lasso, Rudolfa de Lasso, Filipa de Monte, Piotra Certona, Franciszka Liliusa, Bartłomieja Pękiela i wielu innych, najwięcej jednak Palestriny [...]”².

Chociaż działalność skryptorska Pękalskiego miała duży wpływ na kształt kultury muzycznej krakow-

skiej katedry w połowie XVIII wieku, to jednak dotychczas nie była przedmiotem osobnych studiów. Celem proponowanego referatu jest zatem przypomnienie postaci Pękalskiego i – przede wszystkim – zaprezentowanie repertuaru skopiowanego przez niego dla kolegium rorantystów, ze szczególnym uwzględnieniem kompozycji z XVI i XVII wieku. W swojej wypowiedzi spróbuję również odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób Pękalski pozyskiwał materiał muzyczny i czy rzeczywiście – zgodnie z opinią Chybińskiego – szczególne zainteresowanie wzbudzała w nim muzyka dawna. Ponadto w referacie poruszę kwestię modyfikacji kompozycji, które skryptor wprowadzał, by dostosować repertuar do potrzeb i możliwości wykonawczych ówczesnego zespołu.

> Sesja 10 (piątek)

¹ Adolf Chybiński, *O kulcie Palestriny w dawnym Krakowie*, „Muzyka Kościelna” 1926, s. 167.

² Ibidem.

Zakorzenie w muzyce przeszłości – o twórczości religijnej Pawła Łukaszewskiego

„Zakorzenie jest, być może, najważniejszą i najbardziej zapoznaną potrzebą duszy ludzkiej” – stwierdziła niegdyś Simone Weil. Współczesna europejska kultura muzyczna nosi wiele śladów zwrotu ku swoim korzeniom religijnym, filozoficznym czy artystycznym. W twórczości kompozytorskiej wymownym tego przejawem są częste i świadome nawiązania do idei, wzorców, gatunków i stylów z przeszłości. Powyższe tendencje silnie rezonują w utworach religijnych Pawła Łukaszewskiego. Dzieła twórcy wykazują „zakorzenie” w dziedzictwie czasów odległych nie tylko ze względu na wybrany tekst słowny i język, ale i zastosowane w muzyce strategie intertekstualne. Wprowadzając konwencje z przeszłości kompozytor tworzy dzieła komunikatywne dla szerszego grona odbiorców (zgodnie z postulatami Soboru Watykańskiego II), ponadto kieruje uwagę na niepodważalne wartości wpisane

w europejską spuściznę kulturową. Jak powie sam twórca: „Moja muzyka jest odpowiednia dla współczesnego człowieka, poszukującego prawdy i sensu istnienia”.

Wobec fenomenu fortepianu na ziemiach polskich w XIX wieku: przegląd stanu badań i propozycje metodologiczne

Głównym celem mojego wystąpienia jest dokonanie krótkiego przeglądu stanu badań nad fenomenem fortepianu w kulturze polskiej XIX wieku, przedstawienie autorskich propozycji metodologicznych oraz zaprezentowanie wyników moich dotychczasowych analiz. Na marginesie wystąpienia pragnę scharakteryzować pokrótce trudności i wyzwania związane z prowadzeniem interdyscyplinarnych badań muzycznych.

Mimo iż poszczególnym zagadnieniom związanym z historią fortepianu poświęcono stosunkowo liczne opracowania (m.in. prof. Z. Chechlińska, prof. I. Poniatowska, prof. B. Vogel, dr A. Czech), a wykonawstwo na instrumentach historycznych cieszy się ostatnimi czasy rosnącą popularnością, holistyczna refleksja nad fenomenem fortepianu w kulturze polskiej nie została przez rodzimych badaczy dotychczas podjęta. Niezbędne było opracowanie nowej metody,

która umożliwiłaby uchwycenie fenomenu fortepianu w kulturze polskiej w możliwie pełnym kształcie. Postanowiłem „rozmieścić” go na pięciu płaszczyznach (konceptyjnej, produkcyjnej, dystrybucyjnej, funkcjonalnej oraz aksjologicznej), które wzajemnie się przenikają.

Fundament moich dociekań stanowiły rozproszone źródła różnych gatunków, w których analizie niezbędna była interdyscyplinarna perspektywa. Podczas wystąpienia postaram się scharakteryzować przydatne narzędzia badawcze z zakresu nauk społecznych, kulturoznawstwa, literaturoznawstwa i muzykologii, ze szczególnym uwzględnieniem nurtu *material culture studies*.

> Sesja 13 (sobota)

Regionalism, musical past, and the cult of the saints in early modern Silesia: Valentin Triller's "Gar nichts schedlichs noch"

In my paper, I will focus on one specific musical source, *Ein Schlesich [!] singebüchlein*, edited by the Lutheran pastor Valentin Triller, and published in Wrocław in 1555. Curiously, the hymnbook avoids the usual "Lutheran" hymn repertoire, and instead relies on a more peculiar and markedly retrospective repertoire. I will argue that the characteristics of the hymnbook's paratexts and content are representative of a Silesian "regionalism".

Additionally, I will address one polyphonic item from *Ein Schlesich singebüchlein*, namely the two-voice hymn *Gar nichts schedlichs noch*. This hymn is a *contrafactum* of the responsory *Margarita solo tecta*, from the Office of St Hedwig of Silesia. This will allow to discuss the identity-shaping potential of the cult of saints, and the means by which

Valentin Triller harnessed pre-Reformation traditions in order to fulfil his theological and political agenda.

> Sesja 8 (piątek)

AGNIESZKA CHWIŁEK
(Uniwersytet Warszawski)

Współistnienie przeszłości dalekiej i bliskiej w pieśniach Feliksa Nowowiejskiego

> Sesja 5 (piątek)

RAFAŁ CIESIELSKI
(Uniwersytet Zielonogórski)

Inspiracje i tradycja w polskim jazzie

Muzyka tworzona jest dwuwektorowo: przełamuje standardy, sięgając ku nowym przestrzeniom, a zarazem spogląda w swą przeszłość, tu znajdując niezmiennie źródła inspiracji. Ten stały układ jest elastyczny: zmienia się w poszczególnych przypadkach jedynie w strukturze proporcji między kierunkami wyznaczanymi przez owe wektory. W stylistykach programowo nawiązujących do tradycji kierunek ku przeszłości w jakimś sensie równoważy uwzględnienie nowych rozwiązań (np. wszelkie neo-stylistyki). W estetykach awangardowych tradycja na ogół traktowana jest jedynie jako obszar, który stanowi przedmiot kontestacji.

Jak powyższe zagadnienie przedstawia się w polskim jazzie? Czy istnieje tu tradycja jazzowa i jakie są jej przesłanki? Jak w polskim jazzie układają się proporcje preferencji w owym dwuwektorowym układzie? Czym są zwroty ku tradycji: źródłem czysto muzycznej inspiracji czy okazją do swoistego dialogu i wypowiedzenia się wobec historycznego faktu czy konwencji stylistycznej? Czy polski jazz ma bardziej naturę odwoływania się do przeszłości i tradycji czy raczej żywi się odkrywaniem nowego i tym, co nieznane? To niektóre z kwestii podjętych w wystąpieniu.

> Sesja 14 (sobota)

KRZYSZTOF CYRAN

(Akademia Muzyczna w Krakowie)

Lekcja harmonii kluczem w głąb dziejów? Kilka uwag o roli harmonii w nauczaniu teorii muzyki w szkołach średnich i wyższych

Harmonia funkcyjna wykładana jest dziś w szkołach bezprzymiotnikowo, po prostu jako „harmonia”. Oczywiście, supremacja owego systemu bierze się z dominacji muzyki baroku, klasycyzmu i romantyzmu we współczesnym repertuarze koncertowym. Z kolei, choć otaczająca nas dziś muzyka popularna także wykorzystuje dur-moll, to już nie posługuje się w sensie ścisłym zasadami owej „szkolnej” harmonii. Natomiast tzw. muzyka artystyczna ogłosiła śmierć systemu dur-moll ponad sto lat temu; wszelkie powroty do tradycyjnej tonalności określane są przedrostkiem „neo-”, od neoklasycyzmu do neomodernizmu.

Autor z perspektywy doświadczeń pedagogicznych pragnie podsumować owe nieciągłości i sprzeczności na styku teorii i praktyki muzycznej oraz zachęcić do – również teoretyczno-praktycznej – dyskusji.

> Sesja 16 (sobota)

Cytra w Europie. Ewolucja instrumentu w kulturze muzycznej

Cytra, chordofon o bardzo odległym rodowodzie historycznym, niezwykle zróżnicowany, rozpowszechniony w Europie i Azji jest reprezentowany sporadycznie na ziemiach polskich. Ogólna budowa – opatrzona strunami skrzynka lub sama deka – odnosi się tak do prostopadłościennego *trumscheitu*, średniowiecznego prototypu basów, jak i do fabrycznych cytr koncertowych, produkowanych na dużą skalę w XIX i pierwszych dekadach XX wieku, zwłaszcza w Austrii i Niemczech. W polskich muzeach etnograficznych znajduje się kilka egzemplarzy cytr ludowych przypominających stare chordofony północno-wschodniej Europy, np. litewskie *kankles*, łotewskie *kokles*, białoruskie *gusli* i inne, oraz około 60 egzemplarzy cytr fabrycznych przeważnie produkcji krajów niemieckojęzycznych z XIX wieku. Na początku XX wieku „Pierwsza Krajowa Fabryka Instrumentów Muzycznych we Lwowie” F. Niewczyka produkowała również cytry. Klub Cytrzystów działał w Krakowie w latach 1902-1921; przynajmniej kilkunastu cytrzystów polskich rozproszonych w miastach muzykowało jeszcze w drugiej połowie XX wieku do przełomu XX/XXI wieku. Obecnie działa dwóch cytrzystów polskich, z których jeden

uczynił z instrumentu medium własnej twórczości i czynnik współpracy międzynarodowej.

Cytra funkcjonowała między instrumentarium ludowym a profesjonalnym, muzyka na niej wykonywana – między repertuarem popularnym a wysublimowanym artystycznie. Gra na cytrze spełniała potrzebę domowego, amatorskiego muzykowania, stanowiła hobby, sprzyjała rozwojowi kompetencji muzycznych i pobudzeniu indywidualnego, lirycznego światopoglądu. Rozrzut jej możliwości dźwiękowych i muzycznych, koncepcji strojów, przylegał do rozwoju i przemian historycznych muzyki instrumentalnej, od prostego akompaniamentu do śpiewu (również samego cytrzysty) do kompozytorskich utworów zawartych w licznych, swego czasu, wydawnictwach i gry zespołowej. Cytry wyprysły do historii przekazu muzyki od obiegu pamięciowego do utrwalanego przekazem pisany/drukiem konkretyzował się odmiennie w różnych środowiskach narodowych; dziś rola społeczna tego instrumentu, obecnego niegdyś w całej Europie, zawężała się do kół miłośniczych np. w Belgii i Austrii.

> Sesja 16 (sobota)

Przeszłość w muzyce cyfrowych tubylców XXI wieku. Sens czy nonsens „estetyki postmateriałowej”?

Czy w ślad za inspirującą myślą o muzyce proponowaną przez Harry’ego Lehmana¹ idzie równie interesująca i wartościowa muzyka? Oto pytanie, które należy postawić w obliczu takich zjawisk kulturowych jak demokratyzacja sztuki, plądrofonia, sampling i remiks, wreszcie estetyka postmateriałowa. W procesie interpretacji muzyki naszych czasów, tej opartej w całości na materiale z przeszłości, konieczne będzie zmierzenie się z definicją rewolucji cyfrowej, zwrotu treściowo-estetycznego oraz estetyki postmateriałowej oraz próba osadzenia owej problematyki w szerokim kontekście ewolucji „Muzyki Nowej” od czasów zaistnienia jej w myśli Theodora W. Adorna, urzeczywistnienia w twórczości kompozytorów związanych z kręgiem darmstadtzkim aż do jej kryzysu i krytyki skoncentrowanej na materiale muzycznym moderny w twórczości Goebbelsa

i filozofii Lehmana. Korzystając m.in. z refleksji M. Katza, C.-S. Mahnkopfa czy J. Walshe zaproponowany zostanie szkic interpretacji muzyki tzw. „cyfrowych tubylców”, m.in. Michaela Beila i Pawła Malinowskiego, z punktu widzenia tak brzmienia (wartości akustycznej) jak i sensu (wartości semantycznej).

> Sesja 7 (piątek)

¹ *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, Kraków 2016.

Rok Feliksa Nowowiejskiego. Powrót do panteonu polskich kompozytorów?

Postać i twórczość Feliksa Nowowiejskiego (1877–1946) na stałe wpisały się w obraz polskiej kultury muzycznej. Kompozytor nieustannie obecny w życiu artystyczno-społecznym II RP, nieco zapomniany po drugiej wojnie światowej, chociaż nigdy nie przestał istnieć jako twórca *Roty* i wielu innych pieśni patriotycznych, dzisiaj na nowo odkrywany jest we współczesnych wykonaniach, nagraniach, wydaniach partytur i publikacjach naukowych.

Rok Feliksa Nowowiejskiego ustanowiony przez Sejm Rzeczypospolitej Polskiej na 2016 w 70. rocznicę śmierci kompozytora, trwający jednak pełne dwa lata ze względu na 140. rocznicę jego urodzin w 2017 przyniósł wiele przedsięwzięć artystycznych, naukowych i edukacyjnych. Dzięki nim twórczość Nowowiejskiego ożyła w nowych, interesujących interpretacjach, badaniach i pomysłach, promujących kompozytora.

Temat wystąpienia obejmuje:

- (1) krótki przegląd najważniejszych wydarzeń i osiągnięć artystycznych oraz naukowych w jubileuszowych latach 2016–2017, dotyczących postaci i muzyki Nowowiejskiego, zarówno w kraju, jak i zagranicą,
- (2) „nowe spojrzenie” na twórczość kompozytora,
- (3) próbę (ponownego) umiejscowienia Nowowiejskiego w polskiej kulturze muzycznej.

> Sesja 13 (sobota)

Nowo odkryte źródło polifonii na Śląsku XV wieku: rękopis RC 4 z Muzeum Śląskiego w Opawie

W 2017 roku Jan Ciglbauer (Uniwersytet Karola w Pradze) i Paweł Gancarczyk ogłosili na łamach kwartalnika „Muzyka” (nr 2) odnalezienie niezauważonego dotychczas źródła muzyki późnego średniowiecza. Rękopis RC 4 z Muzeum Śląskiego w Opawie zawiera - obok jedno głosowych pasji, lamentacji i pieśni - repertuar polifoniczny typowy dla Europy Środkowej XV wieku. Referat będzie poświęcony charakterystyce tego repertuaru, a także próbie ustalenia proveniencji i datowania rękopisu. Szczególna uwaga zwrócona zostanie na kompozycje o charakterze unikatowym, m.in. na utwór należący do gatunku *katschetum*, znany dotąd z jednego przykładu i krótkich definicji w piętnastowiecznych piśmiach teoretycznych.

Rękopis RC 4 ma ważne znaczenie dla ustalenia genezy muzyki polifonicznej w Europie Środkowej reprezentowanej m.in. twórczością Petrusa

Wilhelmiego de Grudencz i zachowaną głównie w źródłach z końca XV i XVI wieku. Długie trwanie tego repertuaru potwierdzone jest m.in. śpiewnikiem Valentina Trillera, o którym podczas konferencji będzie mówił Antonio Chemotti.

> Sesja 8 (piątek)

Przeszłość i przyszłość znaczeń. Polichóralność w Wenecji i jej/nasze mity

Deborah Howard, architektka znana ze studiów nad akustyką weneckich kościołów, w swoim artykule z 2013 roku analizuje nagrania związane z repertuarem kościoła św. Marka. Zdaniem badaczki, jeden z omawianych przez nią albumów nie oddaje w pełni „odsświętnej roli jaką pełniła muzyka u św. Marka”. W moim referacie nie zamierzam dociekać tego, jaka była „prawdziwa rola” muzyki w tym kościele. Interesować mnie będzie bardziej stopień w jakim owa „rola” była i jest kształtowana czy wręcz konstruowana przez badaczy, wykonawców i producentów muzycznych. Podczas mojego wystąpienia rozważę również sposób, w jaki opis danej techniki kompozytorskiej (np. techniki polichóralnej) może wpływać na dzisiejsze postrzeganie podobnych przykładów utworów pochodzących z różnego miejsca i czasu. W obu przypadkach, wydaje się, że historia „polichóralności weneckiej”

dostarcza wielu intrygujących materiałów. Na przykład, znaczna część ostatnio opublikowanej literatury przedmiotu stanowi korekty błędów i nieporozumień poczynionych przez badaczy poprzednich generacji. Owe „błędy” wpisywane są często do pojemnej kategorii „mitu Wenecji”. Stąd w podsumowaniu zajmę się również samą problematyką „odczarowania” mitów.

> Sesja 8 (piątek)

Twórczość mszalna Franciszka Przysłała

Franciszek Przysłał (1884–1962) przez blisko trzydzieści lat pełnił funkcję organisty w kolegiacie św. Floriana w Krakowie. W czasie tym prowadził przy świątyni chór męski, a także liczne inne zespoły w Krakowie, m.in. chór przy Gimnazjum św. Anny, z którym związani byli również Walenty Dec oraz Władysław Żeleński. W ciągu blisko 60 lat czynnej działalności, Franciszek Przysłał otrzymał liczne nagrody i wyróżnienia w konkursach kompozytorskich tak krajowych, jak i zagranicznych. Za zasługi na rzecz kultury otrzymał również odznaczenia państwowe. Na jego twórczość składa się przede wszystkim muzyka sakralna, ze szczególną przewagą utworów przeznaczonych na chór męski. Wśród zachowanych dzieł poczesne miejsce zajmują msze, w tym również *Missa S. Floriani* skomponowana specjalnie dla kolegiaty św. Floriana. Celem niniejszego wystąpienia jest

przedstawienie oraz analiza twórczości mszalnej w kontekście dzieł najważniejszych przedstawicieli cecylianizmu tego okresu, szczególnie zaś tych, z którymi Franciszek Przysłał utrzymywał stosunki towarzyskie oraz z którymi współpracował (m.in. z Tomaszem Flaszą, Bolesławem Wallek-Walewskim, ks. Hieronimem Feichtem CM).

Postać ta, bardzo ceniona za życia, pozostaje współcześnie w ogóle nieznaną. Zagadnienie opracowane zostało na podstawie szeroko zakrojonej kwerendy źródłowej, a także poprzez zebranie wspomnień świadków tego okresu.

> Sesja 11 (piątek)

RYSZARD DANIEL GOLIANEK

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza / Akademia Muzyczna
im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi)

Historyzm stosowany. VI Symfonia „Historyczna” (1839) Louisa Spohra w kontekście XIX-wiecznych periodyzacji dzieł muzyki

Wśród dziewięciu ukończonych symfonii Louisa Spohra (1784–1859), wybitnego twórcy romantycznej muzyki niemieckiej, znajduje się *VI Symfonia* (1839), określona przez kompozytora mianem „Historycznej”. To zapomniane dzieło prezentuje bardzo interesujący przejaw refleksji nad teraźniejszością i przeszłością muzyczną. Każda z jego części utrzymana jest bowiem w innym stylu muzycznym, stanowiącym nawiązanie do ówczesnych periodyzacji muzyki XVIII i XIX wieku. Atrakcyjne wydaje się dostrzeżenie zakresów archaizacji i stylizacji występujących w poszczególnych częściach i stanowiących wyraz nawiązywania do przeszłości muzycznej.

Jeszcze bardziej interesujące okazuje się skonfrontowanie owej periodyzacji historii muzyki, wynikają-

cej z dzieła Spohra, z pochodzącymi z jego czasów ujęciami niemieckich historyków muzyki. Uwzględnienie propozycji periodyzacyjnych takich autorów jak Raphael Georg Kiesewetter (1834), Johann Gottlieb Wendt (1836) czy Karl August Kahlert (1848) daje asumpt do podjęcia dyskusji na temat związków pomiędzy twórczością kompozytorską a refleksją historyograficzną.

> Sesja 5 (piątek)

Odkrywanie muzycznych Pompejów – koncerty historyczne w XIX-wiecznej Polsce

W historii muzyki symbolicznym momentem otwarcia bram do muzyki przeszłości było wykonanie *Pasji Mateuszowej* Jana Sebastiana Bacha przez Felixa Mendelssohna w 1829 roku. Kolejnym krokiem milowym była działalność François-Josepha Fetisa, który przyczynił się do znacznej popularyzacji formy koncertu historycznego, poświęconego wybranym gatunkom lub epokom muzycznym. Na ziemiach polskich, kompozycje dawnych epok zagościły w programach koncertowych dużo później. Pod tym względem szlaki przecierała w Krakowie Marcelina Czartoryska, organizując cykl koncertów historycznych w 1877 roku, a także Adam Münchheimer i Konstanty Skarżyński, którzy byli twórcami podobnych wydarzeń muzycznych w Warszawie, odpowiednio w roku 1881 oraz w sezonie 1896/1897. Koncerty te cieszyły się wielkim powodzeniem zarówno

wśród publiczności, jak i krytyków. Podczas proponowanego wystąpienia omówiony zostanie ich charakter, program, środki wykonawcze a także rezonans w prasie tamtego czasu.

> Sesja 17 (sobota)

Kompozytorzy wrocławscy wobec twórczości i poglądów Karola Szymanowskiego

Podjmując problematykę recepcji twórczości i poglądów Karola Szymanowskiego, należy sobie uświadomić, że w centrum uwagi jest kompozytor, którego dzieło zostało uznane – obok twórczości Chopina – za tradycję narodową, a więc taką, która zgodnie z definicją Zofii Lissy jest trwała, otoczona poczuciem jej wartości w świadomości danego społeczeństwa, i która działa integrująco na dany naród. W przypadku Szymanowskiego tradycję stanowią zarówno twórczość kompozytora, jak i jego poglądy ideowo-estetyczne. Recepcja wspomnianej tradycji narodowej wśród kompozytorów wrocławskich podlegała przemianom, tak w poszczególnych okresach historycznych, jak i generacjach twórców, a nawet u poszczególnych kompozytorów. O sposobach nawiązania do Szymanowskiego decydowały aktualne założenia i tendencje estetyczne dominujące we wrocławskim środowisku. Wyobraźnię wspomnianych kompozytorów zapładniały różne fazy twórczości Szymanowskiego, a niekiedy bardziej inspirująca była jego postawa ideowa, niż sama muzyka.

W swoim studium autorka uwzględni uwarunkowania historyczne, społeczno-polityczne, w jakich kształtowało się i rozwijało środowisko kompozytorów wrocławskich – one to bowiem stanowią kontekst krytycznego dyskursu. Następnie ukaze, w jaki sposób twórczość i poglądy ideowo-estetyczne Szymanowskiego inspirowały Wrocławian w poszczególnych okresach historii muzyki polskiej: w dziesięcioleciu powojennym, po 1956 roku, w dobie ponowoczesnej, a także u progu XXI wieku. Przeprowadzone badania pozwolą wykazać, że tradycja, jaką stanowią dzieło i myśl Szymanowskiego, była stale obecna w środowisku wrocławskim, ulegała jedynie przeobrażeniom i reinterpretacji w różnych okresach i generacjach kompozytorów. Także najmłodszy twórcy wrocławscy czują się spadkobiercami Szymanowskiego. Ich muzyka jest europejska, a jednocześnie narodowa w myśl postulatów mistrza z Atmy.

> Sesja 9 (piątek)

Tożsamość głosu – współczesne interpretacje kategorii „klasyczności” w śpiewie tradycyjnym

Referat proponuje spojrzenie na ludową kulturę wokalną z perspektywy współczesnego interpretowania kategorii „klasyczności” głosu i śpiewu tradycyjnego. Interpretacje te dotyczą sfery wykonawstwa muzycznego *sensu stricto* oraz snucia idei wokół jego „prawidłowości” i „doskonałości”. O ile „klasyczność” wydaje się być kategorią podlegającą obiektywizacji, o tyle „prawidłowość” czy „doskonałość” konstruowane są zwykle na przesłankach subiektywnych, ściśle związanych z kryterium estetycznym. Pojęcie „klasyczności” w śpiewie tradycyjnym, zaproponowane przez Piotra Dahliga¹, stało się pretekstem do podjęcia refleksji na temat tożsamości głosu/śpiewu w kontekście rzeczonych interpretacji. W jaki sposób „dawność”/„przeszłość” objawia się we współczesnym praktykowaniu śpiewu tradycyjnego (rekonstrukcja

i/czy kontynuacja) oraz jakiego rodzaju kryteria stanowią o jej identyfikacji na poziomie badawczym. Empiryczna sfera refleksji opiera się na analizie wykonawstwa wokalnego wybranych śpiewaków tradycyjnych, reprezentujących kulturę wokalną *in situ* oraz rekonstruktorów/kontynuatorów dawnych stylów i technik śpiewu tradycyjnego, przede wszystkim wiejskiego (na podstawie źródeł archiwalnych ze Zbiorów Fonograficznych IS PAN i materiału z własnych badań terenowych). Szczególną rolę gra przy tym analiza audytywna z zastosowaniem metody semantycznego opisu barwy², jako kluczowego kryterium stylistycznego³.

> Sesja 16 (sobota)

¹ Stanisław Brzozowy (1901-1983) jako klasyk wśród śpiewaków ludowych, „Przegląd Muzykologiczny” 3 (2003).

² Andrzej Miśkiewicz, *Wymiary wrażeniowe dźwięku w kształceniu słuchu barwowego*, w: *Studia nad wysokością i barwą dźwięku*, red. Andrzej Rakowski, Warszawa 1999.

³ Weronika Grozdew-Kołacińska, *Barwa głosu jako kryterium konstruowania koncepcji stylu - do badań nad ludowym śpiewem tradycyjnym w Polsce*, w: *Etnomuzykologia na przełomie tysiącleci: historia, teoria, metodologia*, red. Zbigniew J. Przerembski, Wrocław 2015.

Widzenia Ślepcy.

Model postaci ociemniałego opowiadacza-wieszczymuzyka

Ślepi muzycy są archetypowymi postaciami wszystkich kultur. Wyłączają się z każdego zakątka świata, z najodleglejszego materiału historycznego, podsuwani zarówno przez literaturę piękną, jak i mity czy legendy, sprawozdania historyczne i etnograficzne, a także materiał ikonograficzny. Modelowej postaci nadają umownie miano Ślepcy. Jest to ociemniały opowiadacz-wieszczymuzyk, o życiorysie wskazującym na przebycie procedury inicjacyjnej typu szamańskiego, w której punkty zwrotne są progami kolejnych etapów doskonalenia. W tradycyjnych przekazach Ślepiec pojawia się zazwyczaj jako bohater mistyczny, który mocom nadprzyrodzonym złożył w ofierze swój wzrok, otrzymując w zamian sposobność pełniejszego, niż przeciętni ludzie, „widzenia”. Ma niezwykłą wiedzę i pamięć, a swoje opowieści wypiewkuje w sposób przykuwający uwagę, wspomagając się instrumen-

tem muzycznym. Dzieli się dawnymi mądrościami, komentarzem do rzeczy bieżących i przestrogą w sprawach przyszłości. Jest „księgą”, którą poznaje się, słuchając.

> Sesja 16 (sobota)

„*Sieben frühe Lieder*” Albana Berga: retoryka tonalna spod znaku „wielkich «tęskniących»”

Pieśni ujawnione przez Berga w 1928 roku współtworzą całość zaskakująco niejednorodną pod względem stylu i języka dźwiękowego. Obok siebie spotykają się tu bowiem elementy idiomów Brahmsa, Schumannna i Mahlera oraz Schönberga i Debussy’ego¹. Cykl jawi się zatem jako swoiste *signum temporis* przełomu wieków, świadectwo jednocześnie dwóch epok: przemijającej i nadchodzącej. Owa „czasowa dysjunkcja” – jak zjawisko to określa Th.W. Adorno – przejawiająca się poprzez napięcie między tym, co znajome a tym, co obce, przesyca zresztą całą muzykę Berga, przesądzając o jej rysie indywidualnym².

Szczególnie frapujący z tego punktu widzenia wydaje się aspekt tonalny. J. Peter Burkholder dowodzi, iż Berg

w całym swym *oeuvre* konsekwentnie realizuje strategię adaptowania i imitowania znajomo brzmiących gestów retorycznych muzyki tonalnej. Co ważne, udaje mu się zręcznie uniknąć „wyświechtania i wyjałowienia” harmoniki tonalnej, jako że przejmując całkowicie naddatek emocjonalny i asocjatywny muzyki romantycznej – zachowuje dystans wobec jej języka³.

> Sesja 3 (czwartek)

¹ Por. Jim Samson, *Music in Transition: A Study of Tonal Expansion and Atonality, 1900-1920*, London 1993, s. 116.

² Zob. Th.W. Adorno, *Alban Berg: Master of the Smallest Link* [1968], przekł. i wstęp J. Brand, Ch. Hailey, Cambridge 1991, s. 8.

³ Zob. J.P. Burkholder, *Berg and the Possibility of Popularity*, w: *Alban Berg. Historical and Analytical Perspectives*, red. D. Gable, R.P. Morgan, Oxford 1991, s. 38-39.

Zbiór Salomona Sulzera „*Schir Zion*” jako fundament nowej tradycji muzyki żydowskiej

W procesie kreowania nowej tradycji kultury żydowskiej, który był częścią oświeceniowego ruchu Haskala, niemałą rolę odegrała muzyka. Dziełem pracujących na zachodzie Europy kantorów było zainicjowanie badań historycznych nad muzyką uprawianą w synagogach (przede wszystkim nad spuścizną Salomona Rossiego), jak również stworzenie nowego repertuaru, odpowiadającego reformowanej liturgii żydowskiej. Wśród kantorów środkowoeuropejskich parających się kompozycją czołowe miejsce przypada w tym zakresie działającemu w Wiedniu Salomonowi Sulzerowi (1804–1890). Jego głównym dziełem jest zbiór śpiewów synagogałnych *Schir Zion* (I cz. – 1838, II cz. – 1869). Entuzjastycznie przyjęty nie tylko w środowisku muzyków żydowskich (cieszący się m.in. uznaniem samego Eduarda Hanslicka), stanowił po próg II wojny światowej trzon reper-

tuaru synagogałnego w środkowej Europie, a zarazem wzór nowej, tj. zeuropeizowanej muzyki żydowskiej, odpowiadający założeniom Haskali w sensie reprezentowania zaawansowanego warsztatu kompozytorskiego, świadczącego o wysokim wykształceniu autora. Celem referatu jest ukazanie roli, jaką odegrał Sulzer i jego zbiór *Schir Zion* w kulturze muzycznej Żydów wybranych ośrodków środkowoeuropejskich (Berlin, Wiedeń, Praga), a także USA, gdzie powstało zjawisko nazwane przez badaczy „sulzerizmem” i wprost „sulzermanią”. Aspekt amerykański kariery *Schir Zion* zostanie naszkicowany na podstawie istniejącej literatury przedmiotu.

> Sesja 6 (piątek)

Tradycja jako pamięć emocjonalna. Ze studiów nad muzyką polską od Karola Szymanowskiego do tu i teraz...

W jednym z listów do Zdzisława Jachimeckiego Karol Szymanowski pisze znacząco: „Kiedy ludzie zrozumieją nareszcie, że samorodnej sztuki nie ma, że artysta każdy jest arystokratą, który musi mieć za sobą tychże 12 pokoleń złożonych z Bachów i Beethovenów – jeśli jest muzykiem, Sofoklesów i Szekspirów – jeśli jest poetą dramatycznym; a jeśli jako typowy tschandala, niewolnik, brudas, wyprze się przodków lub ich nie ma, to pomimo największego nawet talentu będzie w najlepszym razie głupim partolą w rodzaju Biegasa czy kogoś tam jeszcze” (Tymoszówka, 4 XII 1910). Słowa autora *Stabat Mater* i *Harnasiów* można potraktować w kategoriach poczucia naturalnej ciągłości tradycji i twórczego oddziaływania jej zaplecza. Autorka podejmie próbę wykazania, że tradycja to także zespół wartości natury emocjonalnej (figury, gesty czy strategie ekspresywne), dochodzący do głosu u kompozytorów

różnych generacji (przykładowo Pokolenie '33 czy Pokolenie Stalowej Woli). Punktem wyjścia rozważań stała się myśl Rogera Scrutona, iż kultura jest źródłem „wiedzy emocjonalnej, dotyczącej tego, jak należy postępować i co należy czuć” (*Kultura jest ważna. Wiara i uczucie w osaczonym świecie*).

Z księgozbioru Aleksandra Polińskiego. Causus proveniencji rękopisu tabulatury lutniowej Rès. Vmc. ms. 61 z Biblioteki Narodowej w Paryżu

Historia zbiorów muzycznych Aleksandra Polińskiego była już przedmiotem zainteresowania muzykologów, ale badania nad rękopisem tabulatury lutniowej Rès. Vmc. ms. 61 z Biblioteki Narodowej w Paryżu wymagają wciąż jeszcze wielu uzupełnień. Znajdują się w nim kompozycje istotne m.in. z punktu widzenia recepcji kultury polskiej obecnej w środowisku „rzymskiej Arkadii” Marii Kazimiery Sobieskiej i działającego tam wówczas Domenico Scarlattiego i śląskiego lutnisty S.L. Weissa. Za przykład posłużyć może finałowy odcinek z opery D. Scarlattiego *Tolomeo e Allesandra*. „Aria dell Opera della Regina di Polonia. Lieto giorno” opracowany na lutnię przez S.L. Weissa. Utwór ten w konkordancji z drezdeńskiego rękopisu funkcjonuje jako *Menuet B-dur* (WeissSW 4.5). Rękopis omawianej tabulatury lutniowej wielokrotnie zmieniał swojego właściciela, a jednym z nich był polski muzykolog Aleksander Poliński. Podstawą wskazywaną przez badaczy na związek jego księgozbioru ze wspomnianym rękopisem jest pieczęć o treści „Z Księgozbioru Aleksan-

dra Polińskiego”, która znajduje się na karcie ochronnej tabulatury lutniowej. Wspomina o niej również Monique Rollin, która dokonała opisu źródła w katalogu pod redakcją Christiana Meyera (Baden-Baden & Bouxwiller 1991). Wyniki mojej kwerendy w Bibliotece Narodowej w Paryżu przynoszą jednak nieco szersze informacje i uzupełnienia. Rękopis ten zawiera liczne inskrypcje w języku polskim, które nie zostały dotychczas przez żadnego z badaczy wymienione. Najprawdopodobniej są to dopiski A. Polińskiego. Istotne informacje w kontekście proveniencji omawianej tabulatury lutniowej mogą przynieść również wnioski płynące z badań porównawczych z innymi rękopisami znajdującymi się w Bibliotece Narodowej w Paryżu. W swoim wystąpieniu chciałbym przybliżyć historię rękopisu tabulatury lutniowej F-Pn Rès. Vmc. ms. 61, wskazać pomijane dotychczas inskrypcje, jak również wysunąć hipotezy dotyczące jego proveniencji i zaproponować kierunek dalszych badań.

> Sesja 2 (czwartek)

Msze Jakuba Gołębka w repertuarze angelistów i rorantystów wawelskich

Konferencja poświęcona szeroko rozumianemu problemowi przeszłości i tradycji w muzyce jest świetną okazją by sięgnąć do tematów związanych z repertuarem i działalnością wawelskich rorantystów. Z tego bogatego zasobu zagadnień w niniejszym referacie poruszone zostaną trzy główne wątki. Pierwszym będzie próba uporządkowania danych do biografii Jakuba Gołębka oraz ich uzupełnienie o nowe fakty. Drugim – przedstawienie dzieł tego kompozytora znajdujących się w Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej na Wawelu, ze szczególnym uwzględnieniem mszy trzygłosowych, których edycja krytyczna ukaże się w bieżącym roku w serii *Musica in Ecclesia Cathedrali Cracoviensi Audita* (MECCA). Trzecim wątkiem będzie zaś omówienie źródeł przekazujących owe msze w kontekście

zawartych w nich informacji o życiu muzycznym Katedry Wawelskiej w XVIII i XIX wieku.

> Sesja 10 (piątek)

Koegzystencja tradycji z nowoczesnością w „Kwartecie na violę da gamba” Zygmunta Koniecznego

Zygmunt Konieczny – kompozytor muzyki teatralnej, filmowej, piosenek literackich i kabaretowych, debiutował w 1959 roku w krakowskiej Piwnicy pod Baranami. Jego muzyka pełni rolę służebną w stosunku do tekstu literackiego, ekranu czy sceny, niosąc sens semantyczny. Konieczny zawsze uważany był za twórcę awangardowego, który pisał muzykę nową, w sensie rozwoju muzyki rozrywkowej w Polsce, jednak tonalną z odniesieniami funkcyjno-diatonicznymi wobec sensów, które narzuca tekst.

Przedmiotem analiz i interpretacji stanie się *Kwartet na violę da gamba* napisany na zamówienie Centrum Kultury Katowice im. Krystyny Bochenek w 2014 roku. Podczas wystąpienia utwór przedstawiony zostanie jako dzieło intertekstualne, w którym dostrzegalne są rozmaite powiązanie międzytekstowe i międzystylowe.

Sens ideowy *Kwartetu* ukazany będzie w obrębie komparatystyki intermedialnej, znamiennej dla współczesnych badań nad kulturą ponowoczesną. Choć tytuł utworu nie sugeruje słowno-muzycznych konotacji, to obok partii przeznaczonych dla subtelnych dawnych instrumentów pojawia się emocjonalna melorecytacja aktorki-wokalistki i gambistów. W sześcioczęściowym utworze można odnaleźć różnorodne odniesienia stylistyczne: począwszy od stylistyki barokowej, poprzez piosenkę literacką, charakteryzującą oryginalną dla Koniecznego stylistykę „piwniczną”, aż do muzyki atonalnej. Gra z tradycją, zaś przyjmuje różnorodne formy tj. użytego medium, nawiązania do archetypów gatunkowych i stylistycznych, czy do technik kompozytorskich.

> Sesja 15 (sobota)

Pionierzy historiografii muzycznej: Charles Burney i Johann Nicolaus Forkel

Od połowy wieku XVIII nastąpił intensywny rozwój naukowej historiografii muzycznej. Wśród pionierów w tej dziedzinie wymienić należy dwóch historyków muzyki: Anglika Charles'a Burney'a oraz Niemca Johanna Nicolausa Forkla. Za najważniejszą pracę Burney'a uchodzi *A General History of Music* (4 tomy, Londyn 1776-1789). Jest to – obok publikacji Johna Hawkinsa – pierwsze pełne opracowanie całej historii muzyki od starożytności do czasów nowożytnych. Dzieło to zyskało dużą popularność i uznanie, m.in. w Niemczech. Na przykład Ernst Ludwig Gerber chwalił przedstawiony przez Burney'a opis dziejów opery. Krytycznie natomiast publikację angielskiego autora ocenił Forkel. W swojej pracy *Musikalisch-kritische Bibliothek* zarzucał on Burney'owi m.in. niedostateczną znajomość literatury oraz wyrażanie opinii sprzecznych i niespójnych. W przeciwieństwie do niego za szczyt rozwoju muzycznego nie uważał współczesnej mu twórczości, lecz

twórczość Jana Sebastiana Bacha. W roku 1788 Forkel opublikował tom pierwszy swojej *Allgemeine Geschichte der Musik*. Tom drugi ukazał się w 1801 roku i obejmuje historię muzyki do początku XVI wieku. Planowany tom trzeci kończący się na wieku XVIII nie ukazał się nigdy.

Burney i Forkel byli wybitnymi znawcami muzyki. Prowadząc kwerendy biblioteczne zgromadzili niezwykle bogaty księgozbiór muzyczny oraz kolekcję cennych rękopisów. *A General History of Music* oraz *Allgemeine Geschichte der Musik* to bardzo ważne źródła dla badań nad historią nauki o muzyce. Konfrontują bowiem XVIII-wieczną myśl muzyczną z przeszłością. Obaj historycy ukazali rozwój historii muzyki, wyrażając własne sądy i opinie. W moim referacie porównam opracowania wybranych zagadnień z zakresu historii muzyki, które rozpatrywali Burney i Forkel. Temat ten w literaturze muzykologicznej nie doczekał się pełnego opracowania.

Religijna Twórczość Mariana Sawy jako nawiązanie do muzyki kościelnej poprzednich epok

Marian Sawa (1937-2005) to bardzo barwna postać warszawskiego środowiska muzycznego. Był kompozytorem, organistą, improwizatorem i pedagogiem. Z jego obfitej, liczącej kilkaset pozycji, twórczości dużą część stanowi muzyka religijna, zwłaszcza wokalna i wokalo-instrumentalna. Jest tak dlatego, że w swoim życiu zawodowym kompozytor związany był z wykonawcami muzyki religijnej - przede wszystkim z chórami, jak np. Chórem Akademii Teologii Katolickiej (obecnie UKSW), Warszawskim Zespołem Chorałowym, Chórem Towarzystwa Śpiewaczego „Lutnia” czy chórami warszawskich szkół muzycznych. Współpracował także z wybitnymi solistami - wykonawcami muzyki kościelnej, jak np. Jerzy Artysz, Bernard Ładysz, Jadwiga Rappé. W swojej muzyce religijnej (wokalne i wokalo-instrumentalne) Marian Sawa wyraźnie czerpie z tradycji muzycznej poprzednich epok. Potwierdzają to jego wypowiedzi do-

tyczące muzyki i *sacrum*, w których deklaruje głębokie przywiązanie do tradycji. Najważniejsze źródła, z których czerpie Marian Sawa to: chorał gregoriański, pieśń kościelna i twórczość chóralna poprzednich epok. W dalszej części omówione będą wybrane utwory z następujących grup: twórczość mszalna, twórczość kantatowa, twórczości chóralna i twórczość kameralna (pieśniowa). Szczególnie ważne są tu elementy nawiązania do tradycji w wymienionych wcześniej aspektach. W kontekście wypowiedzi kompozytora można stwierdzić, że sięganie do tradycji jest dla Mariana Sawy bardzo ważnym, jeśli nie najważniejszym sposobem na wyrażenie *sacrum* w muzyce.

> Sesja 11 (piątek)

Muzyka Pawła Szymańskiego w świetle poetyki intertekstualnej postmodernizmu

Zgłaszany temat to tytuł książki przygotowywanej obecnie do druku przez wydawnictwo Musica Iagellonica. Na początku referatu będzie mowa o ciekawym dochodzeniu do ukształtowania się poetyki intertekstualnej postmodernizmu, która zaowocowała teorią M. Riffaterre'a - R. Nycza. Następnie wyłożę krótko metodę interpretacji opartą na pojęciach wykładnika intertekstualnego, interpretanta i tekstu właściwego uwzględniającego intertekstualną grę. Resztę czasu poświęcę interpretacji prawdopodobnie dwóch utworów Pawła Szymańskiego. Najpierw pokażę jak kompozytor przetransformował trzygłosową, „okrojoną” fugę w stylu Bacha w odznaczającą się zmiennym procesem dynamicznym pierwszą część *A Kaleidoscope for M.C.E.* na wiolonczelę solo, a potem jak „okrojoną”, strukturę czterogłosową, również w stylu barokowym, kompozytor przekształcił

w nowoczesny - ale jednak jawnie intertekstualny - utwór *Through the Looking Glass... I* na orkiestrę kameralną.

Wątki historyczne i wojenne w piosenkach folkloru miejskiego

Piosenki folkloru miejskiego zwykle żywo reagowały na wydarzenia zewnętrzne. Pierwsza i druga wojna światowa, wydarzenia polityczne związane z odzyskiwaniem niepodległości po okresie zaborów (m.in. powstania śląskie, plebiscyt) znalazły odbicie w folklorze miejskim, zwłaszcza warszawskim, lwowskim i śląskim. We Lwowie śpiewano o żołnierzach służących w armii austrowęgierskiej na różnych frontach pierwszej wojny, piosenka warszawska opowiadała o rozmaitych aspektach okupacyjnego życia, śląski repertuar powstańczy odzwierciedlał dążenie Ślązaków do połączenia z Macierzą. Często były to aktualizacje znanych wcześniej wątków tekstowych, wykorzystywano też popularne melodie, do których powstawały nowe, dostosowane do bieżącej sytuacji, teksty. Związek z konkretnymi wydarzeniami historycznymi widoczny jest poprzez występowanie w warstwie słownej m.in. nazwisk

dowódców, miejsc bitew, nazw jednostki wojskowej.

Długie trwanie baroku. O recepcji i analizie muzyki dawnej w traktatach końca XVIII wieku

Przedmiotem analizy w moim wystąpieniu będzie kilka traktatów muzycznych przełomu lat 70. i 80. XVIII wieku, a przede wszystkim: *Observations sur la musique* Michela Paula Guya de Chabanon (Paryż 1779), tegoż, *De la musique considérée* (Paryż 1785), *Essay on musical expression* Charlesa Avisona (Londyn 1785) oraz *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano* Estebana de Arteagi y Lópeza (Wenecja 1783). Traktaty te będą rozpatrywane ze specyficznej perspektywy, a mianowicie obecności w nich uwag krytycznych oraz refleksji nad muzyką barokową. Wymienieni autorzy odnoszą się w swoich pismach do przykładów muzycznych zaczerpniętych z twórczości m.in. Cavalieriego, J.S. Bacha, Haendla, Lully'ego, Charpentiera, Rameau i wielu innych. Za refleksją tą podąża także analiza gatunków, uprawianych przez tych tych kompozytorów, ich trwania, perspektyw rozwoju, przemian etc. W związku

z tym kolejnym przedmiotem mojego wystąpienia będzie analiza uwag porównawczych na temat muzyki dawnej i współczesnej (Gluck, Mozart) w tych traktatach.

„Der weiße Adler” – opera Raoula Madera do muzyki Fryderyka Chopina

Muzyka Chopina w wersji operowej jest rzadkością, a zaistniała na pewno w dwóch kompozycjach: *Chopin* Giacoma Oreficego (1901) oraz *Der weiße Adler* Raoula Madera (1917). W odniesieniu do drugiej, mało znanej kompozycji interesuje nas spojrzenie na przeszłość zawartą w treści libretta, które w przeddzień odzyskania przez Polskę niepodległości nawiązuje do tragicznej w skutkach insurekcji kościuszkowskiej. Sposób korelacji muzyki Chopina z tym librettem wskazuje na jej emblematyczne pojmowanie jako muzyki narodowej, zaangażowanej w walkę Polaków o wolność. Spojrzenie drugie na sposób transkrybowania muzyki Chopina poprzez analizę *stricte* muzyczną doprowadza do wniosku, że opera ta reprezentuje typ transkrypcji użytkowej zubożającej brzmienie. Przy czym prawdopodobnym powodem jej powstania były sława oraz finansowy zysk jej beneficjentów. Opera *Der weiße Adler*

jest dokumentem muzycznej recepcji Chopina u początków XX stulecia w kręgu niemieckojęzycznym.

> Sesja 5 (piątek)

TERESA MALECKA

(Akademia Muzyczna w Krakowie)

**„Siedzę głęboko zanurzony w tradycji
i tam szukam klucza do terażniejszości”.
Henryka Mikołaja Góreckiego relacje z tradycją**

Słowa kompozytora wyznaczają krąg interakcji międzytekstowych (Kristeva) w muzyce Góreckiego. Odniesienia do tradycji są zróżnicowane. Przejawiają się: (1) na poziomie techniki kompozytorskiej jak i (2) w sferze źródeł, z których twórca czerpał. Ad 1 - chodzi o: obecność w muzyce Góreckiego kategorii formalnych i fakturalno-harmonicznych muzyki innej, obecność muzyki w muzyce, nawiązania do kategorii gatunku i pokrewieństwo przesłań. Ad 2 - chodzi o: polską tradycję muzyki religijnej i ludowej, muzykę Chopina i Szymanowskiego oraz muzykę Beethovena i Wagnera. Odniesienia do Wagnera pojawiły się w dziełach ostatnich: w *IV Symfonii Tansman Epizody* oraz w *Dwóch Postludiach Tristanowskich* i stanowią nie lada zagadkę interpretacyjną. Kluczem w rozważaniach o obecności tradycji w twórczości Góreckiego będzie perspektywa intertekstualna.

> Sesja 1 (czwartek)

KAROLINA MARKOWSKA

(Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina / Towarzystwo im. T. Szeligowskiego w Poznaniu)

W poszukiwaniu własnej tożsamości – życie i twórczość kompozytorska Aleksandra Szeligowskiego

Aleksander Szeligowski – syn Tadeusza Szeligowskiego – swoje życie związał z Wielkopolską, z pasją i oddaniem poświęcając talent i energię pisaniu utworów oraz kształceniu kolejnych pokoleń młodych muzyków. Skomponowane przez niego dzieła charakterystyczne nie pozbawione są swoistego poczucia humoru. Pieczołowitość w doborze instrumentacji i metodzie budowania architektury brzmieniowej jest szczególnie zauważalna w kompozycjach kameralnych i chóralnych. Zawarte w nich ukryte treści, doskonale zespoliły się z wartościami artystycznymi. Ten wszechstronny artysta z równą swobodą władał warsztatem kompozytorskim, jak i wykonawczym – był cenionym organistą i dyrygentem. Należał do Związku Kompozytorów Polskich.

Cała uwaga skupiała się i nadal jest skierowana na Tadeusza Szeligowskiego, a jego syn Aleksander niewątpliwie zasłużył się kulturze

polskiej i szkolnictwu muzycznemu wpływając na ich rozwój. Kompozytor przez całe swoje życie poszukiwał własnej, niezależnej drogi twórczej o czym świadczy okazały dorobek kompozytorski liczący około 300 dzieł.

> Sesja 15 (sobota)

Franciszek Ścigalski – „Symfonia in D”: źródło pod lupą vs pod batutą

Symfonia in D Franciszka Ścigalskiego (1782–1846) mogła powstać w dość wczesnym okresie twórczości kompozytora. Jej odpis zachował się w zbiorze muzykaliów po grodzkiej kapeli parafialnej (przechowywana w Archiwum Archidiecezjalnym w Poznaniu), którą prowadził jego ojciec, Stanisław Ścigalski. W *Symfonii in D* widoczne są wpływy, które w Europie zaznaczyły się już około 1740 roku w Mannheimie i Wiedniu. Wskazuje na to choćby wzorowana na tej tradycji czteroczęściowa budowa symfonii Ścigalskiego, z trzecią częścią w formie menueta. Stanisław Wisłocki, który wydał *Symfonię in D* Ścigalskiego w 1956 roku, dokonał w niej wielu zmian. Dotyczą one m.in. obsady, co objawia się poprzez dodanie partii dwóch obojów, dwóch fagotów, a także przez uwzględnienie w obsadzie wiolonczeli i kontrbasu, jako wykonawców oryginalnej partii *basso*. Takie rozszerzenie palety instrumentów dętych w konsekwencji doprowadziło do dopisania nie-

istniejących w źródle fragmentów. Ingerencje Stanisława Wisłockiego w strukturę utworu Ścigalskiego dotyczą także poprawiania współbrzmień harmoniczných oraz dopisania oznaczeń artykulacyjnych i dynamicznych, których w samym źródle jest niewiele.

Działania podjęte przez Stanisława Wisłockiego – dyrygenta – nie dziwią, jeśli weźmiemy pod uwagę, iż jedyny istniejący odpis *Symfonii in D* Ścigalskiego nie jest wolny od pomyłek skryptora i zawiera fragmenty niemożliwe do zachowania w oryginale z uwagi na liczne błędy harmoniczne. Czy zatem – z uwagi na wprowadzone zmiany – wersja *Symfonii in D* zaproponowana przez Stanisława Wisłockiego jest raczej aranżacją tego utworu? Czy może jest to typ edycji wykonawczej? Celem referatu jest przyjrzenie się tej kwestii i próba udzielenia odpowiedzi na powyższe pytania.

Madrygał w muzyce angielskiej II połowy XX wieku – na przykładzie utworów Alexandra Goehra, Harrisona Birtwistle’a i Johna Ruttera

Anglia uważana jest za jedyny kraj, w którym tradycja madrygałowa stanowiła od renesansu żywą część kultury muzycznej. Powstanie w 1741 roku Towarzystwa Madrygałowego w Londynie i ożywiona działalność wydawnicza sprawiły, że nawet w XIX wieku, gdy gatunek był właściwie zapomniany na kontynencie, na Wyspach Brytyjskich pamięć o Morleyu i Gibbonsie, a nawet kompozytorach włoskich, trwała.

Na dwudziestowieczny madrygał angielski miały wpływ dwa sposoby recepcji tego gatunku. Pierwszy wiąże się z tradycją chóralną tego kraju i madrygałami jako utworami raczej lekkimi, przeznaczonym do wspólnego muzykowania, związanymi z pastorałną poezją. Drugim jest recepcja madrygału w kręgach awangardy II połowy XX wieku – zwłaszcza przez pryzmat osiągnięć Carla Gesualda da Venosa. Przede wszystkim Pierre Boulez przedstawiał ten gatu-

nek jako silnie konstruktywistyczny, przełomowy, dysonujący, bez kontynuacji w późniejszej muzyce – jako awangardę przed awangardą.

W swoim referacie przedstawię trzy przykłady angielskich kompozycji, których twórcy na trzy różne sposoby – w kontekście zaznaczonych powyżej tendencji – odnieśli się do madrygałowych tradycji: *Paraphrase on the Dramatic Madrigal Il combattimento di Tancredi e Clorinda* by Monteverdi (1969) Alexandra Goehra, *On the Sheer Treshold of the Night* (1980) Harrisona Birtwistle’a oraz *Birthday Madrigals* (1995) Johna Ruttera.

„Ni kunvenas kunkantante”. Pieśni średniowieczne w esperanckiej kulturze muzycznej

Recepcja świeckiego repertuaru epoki średniowiecza posiada długą tradycję. Jej genezy dopatrzeć się można już w XVI wieku, kiedy to historycy francuscy zapoczątkowali proces odkrywania poezji trubadurów i truverów. Rozwijające się w kolejnych stuleciach zainteresowanie *antiquité française* stało się podwaliną poetyckiej, quasi-baśniowej wizji wieków średnich, która szczyt popularności uzyskała w okresie romantyzmu.

Przejawy historyzmu odnajdziemy także na wielu obszarach kultury współczesnej. Szczególnie frapujący przykład stanowi obecność pieśni średniowiecznych w muzyce esperanckiej. Jest to zjawisko o tyle zaskakujące, że kultura powstała wokół *Lingvo Internacia* w naturalny sposób zorientowana jest raczej ku teraźniejszości i przyszłości niż czasom minionym. W tym przypadku za interesujące wypada uznać sposoby

dokonywania przekładów tekstów oryginalnych na język esperanto, tworzenie opracowań i aranżacji muzycznych przez wybrane zespoły (ze szczególnym uwzględnieniem katalońskiej grupy *Kaj tiel plu*) oraz percepcję tego repertuaru przez społeczność esperancką.

Repertuar polskich śpiewników luterańskich: perspektywa porównawcza

Repertuar polskich śpiewników luterańskich nie był dotychczas omawiany w sposób syntetyczny i porównawczy, autorzy skupiali się raczej na opisach i analizie pojedynczych kancjonałów bądź kancjonałów wydawanych na konkretnym obszarze geograficznym. W wystąpieniu chciałabym dokonać zestawienia melodii (i tekstów) propagowanych przez trzy najważniejsze i najdłużej używane kancjonały w prowincjach: Śląska Pruskiego, Śląska Austriackiego (Cieszyńskiego) i Mazur Pruskich. Część dziedzictwa muzycznego przekazywanego przez te kancjonały znalazło odbicie w repertuarze zawartym w najnowszym śpiewniku Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego w Polsce. Polskojęzyczni ewangelicy w śląskich parafiach posługiwali się głównie śpiewnikami Jana Krystiana Bockshammera i Roberta Fiedlera, na Mazurach największą popularność zdobył *Nowo wydany kancjonał pruski*, a na Śląsku Cieszyńskim początkowo czeski kancjonał Jerzego Trzanowskiego *Cithara Sanctorum*, a następnie kancjonał Jerzego Heczki. Zidentyfikowanie melodii przekazywanych przez te kancjonały nie jest dziś łatwe, gdyż śpiewniki nie

zawierają zapisów nutowych lecz jedynie odwołania do „noty” – incipitu tekstowego łączącego się z konkretną znaną melodią. Zapisy tych melodii można jednak znaleźć w najstarszych dysydenckich kancjonałach (Walentego z Brzozowa, kolejne wydania kancjonałów Piotra Artomiusza), melodie pochodzenia niemieckiego najłatwiej zaś zidentyfikować w oparciu o drukowane na obszarach Śląska i Mazur księgi chorałowe. Miarodajnymi źródłami dokumentującymi popularność konkretnych melodii w danym regionie mogą być również zapisy melodii czynione „z żywej tradycji” (tak można traktować śląską kolekcję Juliusa Horna, mazurską Hansa von Bülowa czy cieszyńską Jerzego Klusa).

Odwołując się do powyższych źródeł chciałabym przedstawić cały rozbudowany repertuar kancjonałowy (obowiązujący przede wszystkim w XIX wieku) sklasyfikowany jako: uniwersalny i znany wszystkim omawianym społecznościom luterańskim, oraz lokalny, a więc popularny wyłącznie na ograniczonym obszarze.

> Sesja 6 (piątek)

Koncerty instrumentalne Hanny Kulenty-Majoor. Wobec tradycji gatunku

Koncert solowy jako jedna z odmian koncertu instrumentalnego w swej ponad 300-letniej tradycji kilkakrotnie przeobrażał swoje założenia konstrukcyjne pod wpływem nowych estetyk i stylów muzycznych. Stanowiące o tożsamości gatunku dwie fundamentalne zasady: (1) przeciwstawienia sobie dwóch korpusów brzmieniowych – solowego i zespołowego oraz (2) ich współdziałanie w kształtowaniu muzycznej narracji, co określane jest mianem techniki koncertującej, inspirowały kompozytorów do poszukiwania własnych idei łączenia przeciwstawnych partii muzycznych. Szczególnie bogaty w tym zakresie okazał się wiek XX, w którym powstało wiele utworów przełamujących konwencje formalne koncertu klasyczno-romantycznego. W relacji do tej identyfikowanej tradycji gatunku omawiane są koncerty instrumentalne Hanny Kulenty-Majoor (11 koncertów solowych skomponowanych w latach 1990–2015),

których indywidualne założenia dramaturgiczne oparte zostały na autorskiej koncepcji kształtowania czasu i przestrzeni w dziele muzycznym.

Szymanowski, Krystall i „Stabat Mater” – meandry historii i tajnie wyobraźni

(1) Historia i okoliczności skomponowania przez Szymanowskiego *Stabat* są niezwykle i zawikłane - tu staram się możliwie klarownie i precyzyjnie je nakreślić i wyjaśnić; (2) Poprzez tę historię przewijają się osoby znaczące dla naszej i europejskiej kultury, których nazwiska i działania warto przywołać dla wskazania nie tylko odrębności kulturowych, lecz także w celu ukazania tego, co wpływa na integralną jedność kultury; (3) Należy podkreślić, szczególnie obecnie, rolę w formowaniu naszej kultury narodowej takich osobowości jak Szymanowski czy Krystall (w 2016 roku Muzeum Narodowe w Warszawie poświęciło Krystallowi specjalną wystawę).

Kształtowanie tradycji liturgiczno-muzycznej Jasnej Góry w świetle najnowszych badań

Władze zakonne klasztoru oo. paulinów na Jasnej Górze zawsze troszczyły się o jak najlepsze ukształtowanie celebracji liturgicznych oraz rozwój różnych wymiarów kultury muzycznej. Potwierdzają to z jednej strony zachowane źródła - księgi liturgiczne oraz muzykalia (ponad 2000 manuskryptów oraz kilkaset druków), z drugiej natomiast owocna działalność kapeli jasnogórskiej, funkcjonującej w tutejszym konwencie od końca XVI wieku do roku 1915, która należała do najbardziej znaczących ośrodków rozwoju kultury muzycznej w Polsce. Działający w niej muzycy i kompozytorzy (w tym ponad 40 kompozytorów jasnogórskich) reprezentowali różne środowiska lokalne, polskie oraz zagraniczne, przez co ośrodek ten doskonale spełnia kryteria reprezentatywności w kontekście rozwoju kultury polskiej, jak i środkowoeuropejskiej.

Wskazane wyżej uwarunkowania przyczyniły się do wytworzenia różnorodnej i bogatej tradycji liturgiczno-muzycznej, o specyficznych dla jasnogórskiego sanktuarium maryjnego elementach, która w ostatnich latach poddawana jest kompleksowym badaniom w ramach projektu *Musica Claromontana*, realizowanego w ramach działalności Stowarzyszenia „Kapela Jasnogórska” oraz Zespołu Naukowo-Redakcyjnego Jasnogórskich Muzykaliów.

W referacie zaprezentowane zostaną, w sposób syntetyczny, najbardziej istotne i specyficzne dla zakonu paulińskiego zwyczaje liturgiczno-muzyczne w kontekście kultu maryjnego i patronów zakonnych oraz roku liturgicznego.

KRZYSZTOF ROTTERMUND

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza,
Wydział Pedagogiczno-Artystyczny w Kaliszu)

Rodzina Lipczyńskich – nie tylko fortepiany

Dawny Gdańsk może poszczycić się bogatymi tradycjami w budownictwie instrumentów muzycznych, zwłaszcza chordofonów klawiszowych, organów i instrumentów lutniczych. Produkcja fortepianów w tym mieście rozwinęła się już w XVIII wieku, by w epoce romantyzmu osiągnąć apogeum. Gdańsk należał do najważniejszych ośrodków wytwórczości instrumentów nie tylko w Prusach Zachodnich, ale na całym ówczesnym obszarze wschodnich prowincji Niemiec, zwłaszcza północnej części. Jedną ze znanych firm o polskich korzeniach, produkującej pianina, fortepiany, a także fisharmonie, była założona w roku 1865 w Lęborku/Lauenburg wytwórnia Józefa Lipczyńskiego (syn organisty z Pucka/Putzig). Z kolei w Gdańsku jego syn Max (1862–1912) założył w 1890 własną wytwórnię. Działała ona do lat 30. XX wieku, w 1920 roku przejęta przez gdańskiego organmistrza Otto Heinrichsdorffa. Zdobyła szereg

medali i wyróżnień na wystawach przemysłu i rzemiosła. Wprowadzała własne innowacje techniczne do produkowanych instrumentów. Bratem Maxa Lipczyńskiego był Albert Lipczyński (1876–1974), artysta malarz działający w Anglii, Wolnym Mieście Gdańsku, a po II wojnie światowej w Polsce. Referat przedstawia historię wytwórni fortepianów oraz charakteryzuje wytwarzane przez nią instrumenty. Zainteresowani mogą podziwiać zachowane pianina, fortepiany i fisharmonie Lipczyńskich, zaś miłośnicy sztuk pięknych, odkrywane od niedawna w Polsce i wzbudzające szczerą podziw dzieła malarckie.

> Sesja 13 (sobota)

Mariaż modernizmu z tradycją – technika dźwiękowa i sfera idei w muzyce Augustyna Blocha

Augustyn Bloch to kompozytor o silnym muzyczno-religijnym rodowdziej. Początkowo jego doświadczenia wyrastają ze świata dźwięków organowych i chóralnych z jakimi obcował w Kościele Farnym w Grudziądzu. Swe pierwsze muzyczne kroki stawiał pod czujnym okiem ojca - organisty Juliana Blocha. Te impulsy pozostały trwałym rysem kompozytorskich dokonań.

Tradycyjne zakorzenienie nie było jednak dla kompozytora łatwym przejściem ugruntowanych środków. W jego kompozytorskiej drodze można raczej obserwować przełamywanie konwencjonalnego myślenia, a nawet wewnętrzną walkę twórcy skupioną na eksplorowaniu nowych technik. Początkowo więc Bloch jednoznacznie odżegnywał się od elementów tradycji w swojej muzyce. Przejął nowe techniki modernizmu indywidualnie, ale świadomie i kompletnie. Trwałym polem poszukiwań okazał się także sonoryzm, którego

najpełniejsze oblicze ujawnił w *Ane-naikach*. Jednocześnie w całej rozciągłości twórczych dokonań echem pozostają wątki tradycyjne. Początkowo kompozytor stosuje je mimowolnie, ale z czasem coraz bardziej świadomie. Oba te obszary: tradycja i nowe techniki modernizmu budują swoisty, spójny język muzyczny kompozytora.

Jak Ludwik Bronarski pomagał w wojennych opresjach polskim muzykologom

Ludwik Bronarski osiadł w Szwajcarii wraz z rodzicami i bratem, Alfonsem, w 1914 roku. We Fryburgu kontynuował studia muzykologiczne, którym poświęcił się już wcześniej w Wiedniu. I choć niemal całe życie mieszkał poza Polską, stale utrzymywał bardzo ściśle związki z tutejszym środowiskiem muzykologicznym: w Warszawie ukazała się jego do dziś aktualna monografia nt. harmoniki Chopina, „Kwartalnik Muzyczny” zarówno w edycji przed, jak i powojennej wypełniony był jego licznymi artykułami i recenzjami literatury chopinologicznej.

Pomoc, z jaką Ludwik Bronarski docierał do Polaków, których dotknęły wojenne opresje, odbywała się na różnych poziomach: wspierał ich korespondencją i - jeśli to było możliwe - także nieoczywistymi przesyłkami. Mógł się jej podejmować dzięki działalności brata, który pełnił funkcję attaché prasowego w poselstwie w Bernie, w czasie wojny będąc jednocześnie członkiem komisji, której

jednym z zadań było organizowanie i koordynowanie edukacji w obozach dla żołnierzy polskich internowanych na terenie Szwajcarii. Pomoc taka mogła także wynikać za sprawą sieci prywatnych kontaktów, jak choćby z Henrykiem Opieńskim, z którym Ludwik utrzymywał bliską, wieloletnią znajomość (przyjaźń Opieńskiego z rodziną Estreicherów w kontekście prezentowanego tu tematu ma kluczowe znaczenie) czy z Adolfem Chybińskim.

Wśród grona młodych Polaków, z którymi Bronarski podjął w latach wojny kontakt, znaleźli się m.in. Zygmunt Estreicher (internowany w tzw. obozie uniwersyteckim w Grange-neuve pod Fryburgiem), Stefan Jarczyński (jeniec obozu w Murnau) i syn Adolfa Chybińskiego, Józef Mieczysław (więzień obozu koncentracyjnego w Buchenwaldzie, wcześniej przebywający nielegalnie we Francji - pod Grenoble i w Tuluzie).

> Sesja 17 (sobota)

Śpiewki kurpiowskie Teofila Kwiatkowskiego w kontekście przyjaźni z Fryderykiem Chopinem

Teofila Kwiatkowskiego (1809-1891) znamy przede wszystkim jako malarza portretów, pejzaży i scen (rodzajowych, alegorycznych, patriotycznych), przedstawiciela Wielkiej Emigracji. Zapisał się też w historii powstania listopadowego, jako żołnierz 4. pułku piechoty. Dla muzykologów nie bez znaczenia pozostaje jego przyjaźń z Fryderykiem Chopinem, którego był portrecistą w latach 1843-1849. Wizerunki pozostawione przez malarza należą do głównego nurtu ikonografii chopinowskiej.

W referacie zostanie przedstawiona nieznana dotychczas dziedzina zainteresowań i umiejętności Teofila Kwiatkowskiego. Z korespondencji Teofila Lenartowicza z Władysławem Mickiewiczem, synem Adama, oraz z Teofilem Kwiatkowskim, wynika, że malarz z upodobaniem... śpiewał. Pośród bogatego repertuaru „śpiewek” były również melodie kurpiowskie, które poznał w młodości w rodzinnym Pułtusku. Kwiatkowski niezwykle cenił tradycje swego regionu, a tęsknotę za

umiłowaną ojczyzną, którą opuścił jesienią 1831 roku, dzielił na emigracji z Lenartowiczem. Zapamiętane pieśni chętnie śpiewał Chopinowi i – jak twierdzi poeta – „motywów na każde zawołanie dostarczał”. Niektóre z nich kompozytor nawet zanotował, czego dowodem jest szkic pn. *Czute serca* z 1847 roku z adnotacją Kwiatkowskiego. Po śmierci Chopina autograf był własnością malarza, a następnie jego spadkobierców. Szkic znajduje się obecnie w zbiorach prywatnych, a jego faksymile zostało zamieszczone w katalogu aukcyjnym (nr 588) firmy antykwarycznej J.A. Stargardta z Marburga w 1969 roku.

Zostaną zaprezentowane nieznane wątki biografii Kwiatkowskiego, które rzucają nowe światło na jego osobowość i przyjaźń z Chopinem, a zwłaszcza na kwestie muzyczne – zapoznanie się twórcy *Mazurków* z repertuarem regionu Kurpiów Białych, czego dotychczas nie brano pod uwagę.

> Sesja 14 (sobota)

Wielogłosowe msze żałobne ze zbiorów Biblioteki Ojców Paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie

Europejska tradycja muzyczna przekazuje w zachowanych zbiorach pokaźną liczbę wielogłosowych opracowań *Missa pro Defunctis* (np. benedyktyni w Kremsmünster i w Einsiedeln, kapucyni w Pradze, urszulanki w Bratysławie, pijarzy w Trenčinie). Również w repertuarze kapel muzycznych funkcjonujących przy kościołach w dawnej Rzeczypospolitej (XVII i XVIII wieku, w okresie zaborów w XIX wieku) znajdowały się wielogłosowe kompozycje do tekstu mszy żałobnej. *Requiem* wykonywały zespoły działające przy kościołach cystersów, dominikanów, pijarów, jezuitów, ośrodkach diecezjalnych. Były to utwory kompozytorów polskich oraz zagranicznych. W tę tradycję wpisuje się również działalność kapeli jasnogórskiej, której zachowany repertuar zawiera 43 utwory rekwialne pochodzące z II połowy XVIII wieku i z wieku XIX. Są to

kompozycje muzyków działających przy zespole paulińskim (L. Maader, F. Gotschalk) oraz utwory innych twórców (E. Pausch, J. Gotsche).

Celem wystąpienia jest przedstawienie zachowanych w zbiorach Biblioteki Klasztoru OO. Paulinów na Jasnej Górze utworów *Requiem*. Związane z tym będzie ukazanie postaci kompozytorów i ośrodków muzycznych, w których działali oraz wskazanie proveniencji muzykaliów zawierających *Missa pro Defunctis*. Zostanie również przedstawione wykorzystanie tekstu liturgicznego mszy żałobnej przez twórców i związana z tym budowa formalna poszczególnych utworów. Wskazane zostaną cechy charakterystyczne tych kompozycji i ich funkcjonowanie.

> Sesja 4 (czwartek)

Dialektyka tradycji i nowatorstwa w twórczości i autorefleksji Arnolda Schönberga

Podjęmowany przez wielu badaczy problem zderzenia tradycjonalizmu i nowatorstwa, zarówno w osobowości, jak i w twórczości Schönberga pozostaje wciąż tematem niewyczerpanym. Ma on związek z problematyczną ideą postępu, która począwszy od XVII wieku wywarła wielki wpływ na postrzeganie rozwoju muzyki i jego celowości. Postać Schönberga została na zawsze związana z ideą postępu za sprawą Theodora W. Adorna i jego *Filozofii nowej muzyki*. Arthur C. Danto proponuje trzy perspektywy historii sztuki: jako procesu doskonalenia wizualnej reprezentacji rzeczywistości (która posiada ograniczenia), jako ekspresji i jako samoświadomości twórcy nie posiadających limitów. Te dwie ostatnie nie wykazują związku z ideą postępu *sensu largo*; dotyczą rozwoju jednostkowego, którego udział w ogólnym postępie sztuki może być czysto przypadkowy. Co interesują-

ce, przystają one jednak zadziwiająco do postawy artystycznej Schönberga, przy równoczesnym istnieniu rozdźwięku między twórczością i autorefleksją kompozytora.

Przestrzeń kościoła jako miejsce przemian tradycji muzycznej

„Dla człowieka religijnego przestrzeń nie jest jednorodna” (M. Eliade). Przechodząc przez próg świątyni przenosi się on ze sfery *profanum* do sfery *sacrum*. Kościół rzymskokatolicki od początku istnienia staje w obronie tego, co uznaje za święte. Szczególną uwagę poświęca liturgii, ściśle związanej z miejscem świętym – kościołem, oraz ze sztuką – w tym zwłaszcza z muzyką. Wystąpienie będzie refleksją nad tradycją muzyczną ograniczoną przestrzenią świętą w oparciu o najnowszy dokument kościelny obowiązujący w Polsce – *Instrukcję Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej* (2017). Celem jest ukazanie zarówno ciągłości tradycji muzycznej Kościoła Katolickiego, jak i jej przemian w polskich kościołach po Soborze Watykańskim II.

Barokowe inspiracje w „Antithetonach” Krzysztofa Baculewskiego

Wielkie dzieła powstają często jako synteza wielu inspirujących utworów, są wchłonięciem wszystkiego, co już powstało, kontynuacją. Nawiązania do muzyki minionej, spojrzenie na nią przez pryzmat dzisiejszej świadomości rozwoju muzyki było cechą charakterystyczną wielu polskich kompozytorów współczesnych, począwszy od Bairda *Colas Breugnon*, poprzez Knapika *Corale, interludio e aria*, po Kilara *Preludium chorałowe*. Do tej, rzecz jasna, niekompletnej listy twórców urzeczonych muzyką dawną dołączyć należy wybitnego kompozytora Krzysztofa Baculewskiego, którego dzieła powstałe pod wpływem fascynacji muzyką barokową można sklasyfikować na: będące hołdem dla konkretnego twórcy np. J.S. Bacha w *Antithetonie II* (1996); odwołujące się do retoryki barokowej jak *Antitheton I* (1989); nawiązujące do dawnych form m.in. passacaglii, fugi

i kanonu w *Antitheton I* i *Antitheton III*. Cykl trzech utworów objętych wspólną nazwą „Antitheton” jest rzadko wykonywanym, rejezstrowanym i opisywanym zbiorem, powstałym pod wpływem fascynacji muzyką przeszłości. Celem mojego referatu będzie wskazanie związków i analogii tych dzieł z tradycją i przeszłością.

> Sesja 15 (sobota)

PAULINA TKACZYK
(Kraków)

Twórczość Christlieba Siegmunda Bindera (1723–1789) na tle muzycznego życia Drezna w XVIII wieku

O życiu i działalności artystycznej Ch.S. Bindera wiadomości jest bardzo niewiele. Również wśród współczesnych wykonawców muzyki dawnej artysta ten prawie w ogóle nie jest znany. Opinia Richarda Engländera, że „Binder miał w drezdeńskim kręgu taką pozycję, jaką Carl Philipp Emanuel Bach w Berlinie”, pogłębiła pragnienie zapoznania się z jego twórczością. Binder był muzykiem drezdeńskiej kapeli, kompozytorem dynamicznym, łączącym w swej twórczości wiele kierunków i stylów. Już przez ówczesnych teoretyków muzyki uznawany był za artystę tworzącego z pasją, pełnego wyrazu i namiętności. Obecnie uważany jest za jednego z najciekawszych i niezwykle ważnych kompozytorów drezdeńskich II połowy XVIII wieku. Zważywszy na fakt, że życie muzyczne Drezna w XVIII wieku i tworzących tu artystów nie doczekało się jeszcze całościowego opracowania,

zaprezentowanie tych wiadomości z pewnością będzie niezwykle interesujące. Wiele bowiem wątków ówczesnego życia muzycznego w Dreźnie jest dopiero teraz odkrywanych. W wykładzie zostanie przedstawiona sylwetka i twórczość Bindera, poruszone będą zagadnienia prezentujące muzykę na dworze Sasów, przybliżona zostanie działalność drezdeńskiej kapeli i innych muzycznych zespołów, obok dworskiej, omówiona zostanie również muzyka kościelna i miejska.

> Sesja 10 (piątek)

Opis tradycji muzyczno-liturgicznych klasztoru jako próba ocalenia własnego świata w obliczu nieuchronnych przemian

Przedmiotem referatu są „zwyczajniki” benedyktynek lwowskich, czyli teksty o charakterze normatywnym dotyczące organizacji czasu w klasztorze oraz, w szczególności, sposobu sprawowania liturgii we wszystkich dniach roku liturgicznego. Zawierają one zalecenia dotyczące rodzaju oprawy muzycznej poszczególnych nabożeństw danego dnia, w zależności od jego rangi liturgicznej oraz częstokroć ukazują oryginalne szczegóły tradycji obchodzenia danego święta w klasztorze lwowskich benedyktynek. Współprawne rękopisy D4 i D4a Archiwum benedyktynek lwowskich w Krzeszowie zostały przepisane przez zakonnice Aldegundę Szeklińską, i niekiedy okraszone jej komentarzami, w roku 1780, lecz są w głównej swojej części kopią „starych” zwyczajników z lat 1747 i 1748. Przepisanie „Porządków chórowych na wszystkie dni...” z czasów prosperity klasztoru w okresie,

kiedy szerzyły się kasaty józefińskie, klasztor ubożał i przyjmował coraz mniej nowicjuszek a zakonnice musiały się koncentrować na prowadzeniu szkoły, wydaje się być próbą zachowania przez lwowskie mniszki własnej tożsamości i kultury, której ważną częścią była oprawa muzyczna poszczególnych dni roku liturgicznego.

Nazarenizm, cecylianizm i XIX-wieczna restytucja „kontrapunktu staroklasycznego”

Tematem wystąpienia będzie rola niektórych aspektów „kontrapunktu staroklasycznego” w dyskursie teoretycznomuzycznym XIX wieku. Punktem wyjścia będzie teza, iż o wyjątkowym charakterze recepcji muzyki G.P. da Palestrina zadecydowały dwie częściowo nakładające się tendencje. Z jednej strony, intencje i potrzeby czysto pragmatycznej natury, tj. bieżąca dydaktyka kompozytorska, sprawiły, iż późnorennesansowa technika kompozytorska, zakonserwowana pod postacią „stylu palestrinowskiego”, stała się punktem odniesienia dla wielu autorów podręczników kontrapunktu (Albrechtsberger, Cherubini, Bellemann, Haller, Habert, Hohn). Z drugiej zaś strony, od początku XIX wieku muzyce Palestriny towarzyszyła wywiedziona z refleksji estetycznej Wackenrodera i Tiecka „aura boskości”, co sprawiło, że niemiecki romantyzm odnosił ideał muzyki ko-

ścielnej do czasów, w których jeszcze istniał - jak sądzono - naturalny, bezpośredni związek z religią. Dotyczyło to także malarstwa religijnego: jak przekonywali Nazareńcy, dzieła dawnych mistrzów „narodziły się z ducha religii” i z tego względu warte są naśladowania. Analogiczne poglądy legły u podstaw późniejszego cecylianizmu, na gruncie którego postulaty przywrócenia „prawdziwej” muzyki kościelnej i odrodzenia „stylu palestrinowskiego” - jako łatwego do opanowania i naśladowania modelu dydaktycznego - spłotyły się w nierozzerwalną całość.

> Sesja 2 (czwartek)

HANNA WINISZEWSKA
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

Twórczość dedykowana w kontekście XVIII-wiecznego życia muzycznego

Moje wystąpienie chciałabym poświęcić problematyce dedykacji w muzyce. Odniosę się w nim do prac z zakresu historii literatury, które poświęcone są tradycjom dedykowania utworów literackich. Praktyka ta znajduje dokładne przełożenie na działalność kompozytorską. Omówię historię dedykowania utworów, a także różne rodzaje dedykacji i jej funkcjonowanie społeczne. Całokształt tych zagadnień odniosę do twórczości Mozarta i przybliżę krótko rolę dedykacji w jego twórczości, a także omówię kilka najistotniejszych przykładów.

> Sesja 12 (piątek)

Rymowane matutinum o św. Katarzynie Aleksandryjskiej w Pontyfikale Płockim z XII wieku w polskiej kulturze religijno-muzycznej

Odzyskane przez diecezję płocką w 2015 roku z Niemiec *Pontificale Plocense* z XII wieku stanowi pomnik polskiej kultury religijno-muzycznej. Jest jednym z pierwszych, kompletnie zachowanych rodzimych pontyfikałów. Zawarte w nim obrzędy *Depositio Crucis* i *Visitatio Sepulchri* oraz procesja rezurekcyjna należą do najstarszych misteriów na ziemiach polskich. Już przez ten fakt wartość historyczna tej księgi dla polskiego dziedzictwa kulturowego jest ogromna. Wśród 85 obrzędów liturgicznych znajduje się oficjum rymowane o św. Katarzynie Aleksandryjskiej (zm. 305), będące jednym z najstarszych na ziemiach polskich. Jego muzyka nosi wyraźne cechy monodii późnego średniowiecza, o czym świadczą cechy stylu postgregoriańskiego. Skondensowany styl muzyczny zdradza odejście od pierwotnych założeń estetycznych i ukazuje inną możliwość

kształtowania chorału gregoriańskiego. Oficjum o św. Katarzynie stanowi nie tylko odwzorowanie obowiązujących zasad w ówczesnej Europie, ale jest dowodem tego, iż średniowiecze było epoką poszukującą nowych, przemyślanych form wyrazu.

> Sesja 18 (sobota)

Awangardowa postawa wobec tradycji w „*Stabat Mater*” Artura Zagajewskiego

Topos Matki Boskiej Bolesciwej w muzyce podejmowany był wielokrotnie. Pierwowzorem i punktem odniesienia jest średniowieczna melodia chorałowa do tekstu sekwencji *Stabat Mater* z końca XII wieku, której treść silnie oddziaływała na kolejne pokolenia twórców. Celem wystąpienia jest ukazanie kontekstatorskiego stosunku artysty do tradycji gatunkowej na przykładzie kompozycji *Stabat Mater* Artura Zagajewskiego. W oparciu o analizę materiału muzycznego, doboru instrumentarium, zastosowanych technik kompozytorskich, dyspozycji i umuzycznienia tekstu, a także wypowiedzi samego kompozytora autorka ukazuje awangardową postawę artysty wobec średniowiecznej sekwencji i jej kolejnych opracowań. Awangardowość ta rozumiana jest dwojako – po pierwsze to świadoma rezygnacja z kontynuowania ścieżki

wytyczonej przez poprzedników, po drugie zaś oznacza odwołanie się do muzycznej awangardy XX wieku.

> Sesja 7 (piątek)

EWA WÓJTOWICZ

(Akademia Muzyczna w Krakowie)

Kwartety smyczkowe Krystyny Moszumańskiej-Nazar wobec tradycji gatunku

„Gatunek jest zawsze związany z tradycją” – pisał Carl Dahlhaus. Według Jima Samsona pojęcie gatunku opiera się na zasadzie powtarzania: gatunek kodyfikuje „powtórzenia”, które zaistniały w przeszłości i generuje te przyszłe. W perspektywie długiego trwania ciąg powtórzeń tworzy tradycję gatunku; formuje się – jak to określał Michaił Bachtin – pamięć gatunku. Nie ma wątpliwości, że istnieje tradycja gatunku kwartetu smyczkowego. Nie jest jednak jasne, jakie są owej tradycji wyznaczniki. Czy jest ona wciąż kontynuowana? W jaki sposób przejawia się w utworach skomponowanych po dwustu i więcej latach od wystąpienia pierwszych „okazów” gatunku? W referacie podjęta zostanie próba wskazania elementów owej tradycji w czterech kwartetach smyczkowych Krystyny

Moszumańskiej-Nazar (1924-2008), pochodzących – odpowiednio – z lat 1974, 1979, 1995 i 2003.

> Sesja 1 (czwartek)

NOWOŚCI WYDAWNICZE INSTYTUTU SZTUKI PAN



Muzyka polska za granicą t. 1, Twórcy – źródła – archiwa

red. Beata Bolesławska-Lewandowska,
Jolanta Guzy-Pasiak

300 stron

oprawa miękka



Bronisława Wójcik-Keuprullian. Korespondencja do Szwajcarii. Listy do Henryka Opieńskiego (1925–37) i Ludwika Bronarskiego (1929–38)

opr., wstęp i komentarze

Małgorzata Sieradz

207 stron

oprawa twarda



Zygmunt Mycielski – Andrzej Panufnik: Korespondencja. Część 2: Lata 1970–1987

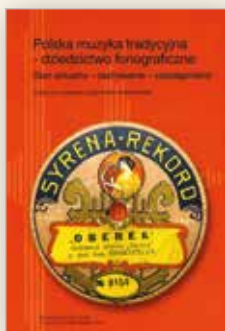
opr., wstęp i komentarze

Beata Bolesławska-Lewandowska

ok. 280 stron

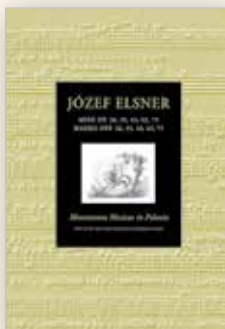
oprawa miękka

NOWOŚCI WYDAWNICZE INSTYTUTU SZTUKI PAN



**Polska muzyka tradycyjna
– dziedzictwo fonograficzne.
Stan aktualny – zachowanie – udostępnianie**

red. Jacek Piotr Jackowski
219 stron
oprawa miękka



**Józef Elsner, Msze op. 26, 35, 42, 62, 75 /
Masses Opp. 26, 35, 42, 62, 75**

wydawa / edited by Jadwiga Jasińska
w serii: Monumenta Musicae
in Polonia - Opera selecta
489 stron
oprawa twarda z obwolutą



**The polyphonic hymns
of Valentin Triller's *Ein Schlesich
singebüchlein* (Wrocław 1555)**

edited by Antonio Chemotti
ok. 170 stron
oprawa miękka
zapowiedź: listopad 2018 r.

SOUND MEMORIES: THE MUSICAL PAST IN LATE-MEDIEVAL AND EARLY-MODERN EUROPE

UNIVERSITY OF CAMBRIDGE

UNIVERSITÄT HEIDELBERG / UNIVERSITÄT ZÜRICH

UNIVERZITA KARLOVA

UNIVERSITEIT UTRECHT

INSTYTUT SZTUKI PAN

Partnerzy projektu

ANONYMOUS III (CAMBRIDGE)

BASTARDA (WARSZAWA)

LA MORRA (BAZYLEA)

SCHOLA GREGORIANA PRAGENSIS (PRAGA)

SPACESOUND/SOUNDSPEACE, AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ (PRAGA)

TRIGON ENSEMBLE (LEIDEN)

WWW.SOUNDME.EU

DOKUMENTACJA FILMOWA:

WWW.SOUNDME.EU/PROJECT-VIDEOS

NOTATKI



NOTATKI





REDAKCJA: PAWEŁ GANCARCZYK

OPRACOWANIE GRAFICZNE: ELŻBIETA WYSOCKA-ZBIEGIEN

NAKLAD: 100 EGZ.