

Streszczenia

Ziemowit Socha

Między bytem a niebytem. Socjologia muzyki w Polsce

Socjologizujące prace etnomuzykologiczne to z pewnością dziedzictwo działalności nestorów polskiej etnomuzykologii – Anny Czekanowskiej i Jana Stęszewskiego. Uczniowie Czekanowskiej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego (IMUW), jak Sławomira Żerańska-Kominek, Piotr Dahlig, Zbigniew Przerębski czy Tomasz Nowak odwoływali się zarówno do wiedzy, jak i problematyki tradycyjnie socjologicznej, badając mniejszości narodowe, sytuację muzyki ludowej we współczesnym społeczeństwie, czy preferencje muzyczne grup etnicznych. Z kolei uczniowie Stęszewskiego w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu Adama Mickiewicza (i częściowo w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego) podejmowali się badania również zahaczające o problematykę socjologiczną, zajmując się muzyką skupisk polonijnych na Syberii i w Brazylii, jak Bożena Muszalska, semiotyka muzyki, jak Maciej Jabłoński oraz biomuzykologią i psychologią ewolucyjną, jak Piotr Podlipniak.

Muzykologia marksistowska wiąże się przede wszystkim z działalnością Zofii Lissy, dyrektor IMUW oraz Stefanii Łobaczewskiej, jednak – jak pisze Lissa – podwaliny pod muzykologię marksistowską w Polsce dał Kazimierz Kelles-Krauz. Jednak był to marksizm innego rodzaju, niż w pracach Łobaczewskiej, gdzie przypisy do heglowskich praw odysei ducha przez dzieje kierują do prac Lenina i Stalina czy Lissy, piszącej, że rozwój socjologii jest dziełem „Comta, Marksa i Lenina”. W nurcie tym dokonano reinterpretacji dziejów muzyki z perspektywy marksizmu, sporządzono biografie kompozytorów, w których uwypuklano kwestie ich otoczenia społecznego, oraz zajmowano się teorią socjologii muzyki.

Jednak na bardziej niezależny od wpływów ideologicznych rozwój teorii trzeba było czekać do lat 1980tych. W dorobku krajowej socjologii muzyki znalazły się też dwie próby budowy teorii i były one dziełem Tomasza Misiaka oraz Grażyny Filipiak. Tomasz Misiak rozpoczął tworzenie teorii od rozpatrzenia wielości typologii odbiorców [x], oraz ontologicznych podstaw uprawiania socjologii muzyki,

Ilościowe badania empiryczne, zwane inaczej statystyką kultury prowadzone w Polsce od lat 1960tych i ich prekursorem byli Paweł Beylin i Krzysztof Ostrowski. Badali oni opinie o muzyce wśród obywateli polskich we wsiach oraz w miastach. Podobną metodykę badań zastosowała Bogumiła Mika, gdy techniką ankietową badała publiczność śląskich instytucji muzycznych. Barbara Pabjan, w kontekście przygotowań do roku chopinowskiego (dwusetnej rocznicy śmierci F. Chopina) oraz znajomości dzieł tego kompozytora, badała gusta muzyczne i zainteresowanie muzyką wśród Polaków. W ramach tego grantu zostały podjęte także badania jakościowe, lecz nie zostały one jeszcze opracowane.

Swoisty – z uwagi na ilościowo-jakościowe podejście – jest przypadek Elżbiety Skotnicka-Illasiewicz, która socjologią muzyki parała się około dekady i wykonała wiele badań, poczynając od badania robotniczej kultury muzycznej [] aż po pogłębione badania nad polskim środowiskiem kompozytorów, które stanowiły podstawę jej ostatecznie niewydanej – z przyczyn pozamerytorycznych – dysertacji.

Jakościowe badania empiryczne – można zauważyć, że – były statystycznie dominującą formą uprawiania socjologii muzyki w Polsce. Złożyło się na nie wiele nurtów. Sądzę, że wyjaśnieniem tej sytuacji jest względna finansowa łatwość podejmowania takich badań, które nie wymagają stosowania drogich, zachodnich programów statystycznych, czy zatrudniania rzesz ankieterów. Prekursorami tychże badań byli Kazimierz Kowalewicz i Mieczysław Gałuszka, którzy od końca lat 70tych do początku lat 90tych ubiegłego stulecia mniej lub bardziej regularnie badali odbiór różnych dzieł muzycznych pośród grup studenckich, skupiając się najczęściej na semiotycznych wątkach odbioru muzyki, czyli tym, jakie znaczenie muzyka dla słuchaczy z sobą niesie.

W latach 1980tych duże grono – raczej warszawskich – socjologów podjęło się studiów nad kulturą młodzieży. W ramach owej juwentologii zostało zdefiniowane coś, co nazwano następnie kulturę spontaniczną, czyli okazującą sprzeciw wobec PRLowskich władz oraz świata dorosłych w ogóle. Badaczami, którzy z juwentologicznej perspektywy zainteresowali się muzyką byli Jerzy Wertenstein-Żurawski i Mirosław Pęczak.

Nurt brytyjskich studiów kulturowych, reprezentowany w polskich badaniach nad muzyką przez Krzysztofa Abriszewskiego, Wojciecha Bursztę, Waldemar Kuligowski, i Tomasza Szlendaka skupiał się oczywiście na badaniach muzyki popularnej, bądź to jako siły emancypującej dla grup etnicznych bądź jako tourainowskiej „walki na poziomie historyczności” o bądź to w odniesieniu do tematyki miłosno-erotycznej, fenomenowi muzyki elektronicznej studia nad tradycjami muzycznymi, Adam Czech, Matra Trębaczowska

Michał Libera oraz Igor Pietraszewski już w XXI w. podjęli się socjologicznych studiów nad studia nad muzyką, która w społecznym odbiorze nie jest popularna, jest raczej niszową. Michał Libera wykorzystując socjologiczne teorie pamięci analizował XX-wieczną zachodnioeuropejską muzykę artystyczną. Natomiast, będący aktywnym jazzmanem, Igor Pietraszewski podjął się analizy społecznej sytuacji jazzu w Polsce po 1945 roku.

W ostatnich latach zaczynają się także pojawiać prace dotyczące społecznej strony zmian technologicznych w odniesieniu do muzyki. Nie są to tylko incydentalne studenckie publikacje pokonferencyjne, ale także dysertacje doktorskie, jak w przypadku Katarzyny M. Wyrzykowskiej.

Magdalena Walter-Mazur

Intrygujący zbiór utworów polichóralnych na głosy żeńskie z pierwszej połowy XVII wieku

Rękopis L 1643 Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu, obejmujący osiem szczęśliwie zachowanych ksiąg głosowych jest ważnym, a niedocenionym wcześniej źródłem do historii praktyki polichóralnej w Polsce w I połowie XVII wieku. To wyjątkowe źródło nutowe, odkryte w sandomierskim zbiorze muzykaliów i wstępnie rozpoznane wkrótce po II wojnie światowej przez Wendelina Świerczka, nie przyciągnęło dotąd baczniejszej uwagi muzykologów, wyjąwszy powstałą na KUL bardzo cenną i ciekawą pracę magisterską Ireny Rybickiej poświęconą ośmiu zawartym w nim magnifikatom.

Interesujący nas zabytek tworzy 8 ksiąg głosowych o formacie leżącym 16,5 x 20 cm, z których cztery mają brzegi kart czerwone, a drugie cztery zielononiebieskie. Wszystkie są oprawione jednolicie w miękką tekturę powleczoneą brązową skórą z tłoczoną bordiurą na stronie przedniej i całym tłoczonym tyłem. Przypuszczenia o XVII-wiecznym pochodzeniu źródła potwierdzają badania filigranów i stylu zdobienia oprawy. Do sporządzenia całej kolekcji użyto jednolitego papieru pochodzącego z papierni w Zgorzelcu. Znak wodny przedstawia lwa w kartuszu z koroną; w górnej części kartusza, pod koroną, widnieje napis Gorliz.

Wszystkie utwory zapisane zostały anonimowo i jak dotąd nie udało się ustalić żadnej konkordancji. Repertuar kolekcji, zawierający wyłącznie utwory liturgiczne, bądź z liturgią związane, obejmuje utwory poświęcone św. Benedyktowi (3) i św. Scholastyce (5), co wskazuje na żeński klasztor benedyktynek jako na środowisko powstania. Ze względu na zachowanie się zbioru w Sandomierzu oraz na brak not proweniencyjnych i posesyjnych, zarówno Wendelin Świerczek, jak i Irena Rybicka przyjęli, iż kolekcja utworów polichóralnych należała do znanego ze swej bogatej praktyki muzycznej klasztoru panien benedyktynek w Sandomierzu. Wydaje się jednak, że należałoby sandomierskie pochodzenie kolekcji poddać w wątpliwość, a to ze względu na pięć utworów ku czci św. Anny, które się w niej znajdują. Utworów poświęconych św. Annie jest, tyle samo, co tych ku czci św. Scholastyki, głównej patronki żeńskiej gałęzi zakonu św. Benedykta. W spuściźnie benedyktynek sandomierskich nie natrafiamy zaś na żadne ślady kultu Rodzicielki Maryi Panny, nie był on też w XVII-wiecznej Polsce kultem powszechnym, jak np. kult św. Michała. Imienia Anna nie nosiła też ani fundatorka sandomierskich benedyktynek, ani żadna z ksień w interesującym nas okresie.

Wśród 112 zapisanych kompozycji wielogłosowych znajdujemy siedem 4-głosowych, dwie 6-głosowe, po jednej 9- i 10-głosowej oraz czterdzieści jeden 8-głosowych. Wyliczone pięćdziesiąt dwie kompozycje posiadają w tytułach oznaczenia liczby głosów, pozostałe sześćdziesiąt takowych nie posiada. Jednakże pośród tych pozostałych sześćdziesięciu, dwadzieścia jeden jest zapisanych we wszystkich ośmiu księgach, stąd można ze sporym prawdopodobieństwem przyjąć, że również i te utwory były przeznaczone na osiem głosów. Mielibyśmy wtedy sześćdziesiąt dwie kompozycje przeznaczone na dwa czterogłosowe chóry. Kompletnie zapisanych jest 46 utworów: 41 8-głosowych, cztery 4-głosowe i jeden 6-głosowy.

Zdecydowana większość utworów zapisanych w L1643, to utwory dwuchórowe, przeznaczone na osiem głosów wysokich, zapisanych w kilku różnych *chiavettach* z zastosowaniem kluczy G2, C1, C2, C3, C4. O ile w spuściźnie XVI i początków XVII wieku zachował się dość pokaźny repertuar utworów przeznaczonych *a voci mutatae*, czyli na głosy „męskie”, z wyłączeniem sopranu, o tyle analogiczny repertuar polifoniczny przeznaczony na głosy żeńskie należy do rzadkości; szczególnie rzadkie są przykłady utworów polichóralnych.

Wiemy, że w kolekcji znajdują się utwory, które powstały w środowisku polskim. Przyjmujemy to założenie w odniesieniu do ośmiu utworów z tekstem polskim, oraz dwóch magnifikatów: Wielkanocnego i Na Boże Narodzenie, cytujących polskie pieśni. Wspomniane dwa magnifikaty, to *Magnificat Wielkanocne sex vocum* oraz *Magnificat Tertii Toni Pro Natali Domini 8 vocum*. W pierwszym z wymienionych anonimowy kompozytor wykorzystał pięć pieśni: *Chrystus Pan zmartwychwstał (Et exultavit)*, *Chrystus zmartwychwstał jest (Quia fecit)*, *Wstał Pan Chrystus (Fecit potentiam)*, *Chrystus zmartwychwstał jest, alleluja (Esurientes)*, *Dnia tego świętego (Sicut locutus)*, i na powrót *Chrystus Pan zmartwychwstał (Sicut erat)*. Pieśń

Chrystus zmartwychwstał jest, alleluja znajduje się w naszej kolekcji także w ośmiogłosowym opracowaniu. Styl muzyczny utworów polichóralnych z naszej kolekcji wskazuje raczej na ich powstanie po 1600 roku. Za miarę „nowoczesności”, czy też zaawansowania stylistycznego, kompozycji dwuchórowej należy uznać występowanie elementów kontrastu, czy też elementów techniki koncertującej, oraz próby przełamania szeregowej formy utworu.

Wioleta Muras

Koncerty fortepianowe Tadeusza Bairda, Kazimierza Serockiego i Jana Krenza – indywidualna ekspresja czy estetyczna wykładnia wspólnej ideologii?

Liczące ponad pół wieku, zapomniane i poddane autokrytyce koncerty fortepianowe trzech reprezentantów najmłodszego powojennego pokolenia kompozytorów, okazały się być interesującym obiektem do analizy. Owa atrakcyjność wiązała się po pierwsze z brakiem opracowań w dotychczasowej literaturze „niechlubnych” dzieł, po drugie z ciekawym z punktu widzenia historii muzyki okresem socrealizmu w jakim one powstały. Rzeczony utwory do jakich należy *Koncert fortepianowy* (1949) Tadeusza Bairda, *Koncert romantyczny* (1950) Kazimierza Serockiego i *Concertino na fortepian i orkiestrę* (1953) Jana Krenza, łączy nie tylko jedność gatunkowa, zbliżone lata ich powstania, ale również działalność trójki kompozytorów zrzeszonych pod hasłem „Grupa ‘49”. Owa wspólna faza aktywności stała się impulsem do podjęcia problematyki zarówno warsztatu kompozytorskiego rozpoczynających swoją drogę muzyczną autorów koncertów, a także rekonstrukcji estetyki jaką wówczas prezentowali. Toteż nadrzędnym ku temu celem stała się przedstawiona w artykule komparatystyczna analiza dzieł, która skupiła się na trzech podstawowych zakresach dotyczących problemów tonalno-harmoniczych, syntaktycznych oraz formalno-gatunkowych. Jej zasadniczą intencją była próba odpowiedzi na postawione w tytule artykułu pytanie odwołujące się do estetycznego aspektu wczesnej twórczości kompozytorów.

Rozpatrzenie podstawowych elementów dzieła muzycznego pozwoliło uchwycić nie tylko indywidualny warsztat kompozytorski, a także zwrócić uwagę na cechy wspólne, typowe z resztą dla dzieł powstających w okresie propagandy realizmu i walki z formalizmem muzycznym. Poddane analizie obszary ukazały odwoływanie się kompozytorów zarówno do tradycyjnych rozwiązań formalnych (tj. korzystanie w obrębie harmoniki z systemu dur-moll, oparcie się na klasycznej architektonice gatunku koncertu czy wykorzystaniu typowych technik wariacyjnych i przetworzeniowych), jak również sposoby ich modyfikacji. Przejawy nowego języka muzycznego odzwierciedlały się głównie w warstwie harmoniczej, poprzez odejście od zależności funkcyjnych i wprowadzeniu atonalnie konstruowanych fragmentów przebiegów muzycznych. Kompozytorzy wykazali się także inwencją w konstruowaniu formy, która pomimo osadzenia na tradycyjnym modelu, zdradzała tendencje do jej przekształceń. Nie obce kompozytorom było sięganie po folklor muzyczny, najwyraźniej przejawiający się w budowie głównych tematów i melodii pobocznych, choć ludowy charakter odzwierciedlał się także w warstwie harmoniczej (np. eksponowanie współbrzmień kwintowych). Czerpanie natomiast z barokowych i klasycznych technik kompozytorskich bądź tradycyjnych wzorców formalnych wyraźnie uwypukliło neoklasyczne oblicze koncertów.

Osobnym zagadnieniem była próba uchwycenia indywidualnych symptomów odwołujących się do wrażliwości artystycznej młodych twórców. Swoisty charakter skomponowanych koncertów najwyraźniej przejawiał się w sposobie aranżacji brzmieniowej, zdradzając tym samym tak dobrze znane w późniejszej dojrzałej twórczości cechy, do których zaliczyć można bairdowski liryzm, czy w przypadku Serockiego zainteresowanie kolorystyką instrumentalną o rysie impresjonistycznym.

Na podstawie omówionych zagadnień można było wysnuć tezę, że dzieła choć wykazują wiele cech wspólnych, to jednak nie wpisują się jednolicie w program deklarowanej wówczas estetyki. Z drugiej strony można powiedzieć, że nie są to utwory tak nieudane jak uważali po latach sami ich twórcy. Stanowią natomiast świadectwo czasów, w których mimo politycznych i ideologicznych restrykcji można było komponować dzieła wartościowe.

Katarzyna Korpanty

Christoph Bernhard i problem autorstwa traktatu „Resolutiones tonorum dissonantium in consonantes”

Artykuł porusza problem autorstwa traktatu *Resolutiones Tonorum Dissonantium in Consonantes*, który powstał pod koniec wieku XVII. Rękopis znajduje się obecnie w Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv w Berlinie (sygnatura Mus. ms. theor. 87). Robert Eitner, Hermann Gehrman i Michael Heinemann, który w roku 2008 wydał *Resolutiones*, traktat ten zaliczyli do dzieł Christopa Bernharda (1628-92). Odmiennego zdania był natomiast Joseph Müller-Blattau. W literaturze muzykologicznej Bernhard uważany jest powszechnie za autora trzech traktatów: *Von der Singe-Kunst oder Manier*, *Tractatus compositionis augmentatus* oraz *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien*. Oprócz Eitnera, Gehrmana, Müllera-Blattau i Heinemanna ogół muzykologów zajmujących się twórczością Bernharda nie wspomina o *Resolutiones*.

Na podstawie informacji przekazanych przez muzyków w wieku XVIII wiemy, że pisma teoretyczne Bernharda, mimo że nie zostały opublikowane za jego życia, były szeroko znane dzięki licznym odpisom. Z teorii Bernharda czerpało wielu teoretyków, m.in. Johann Gottfried Walther (1684-1748). Dzięki analizie porównawczej *Resolutiones* z traktatem Walthera pt. *Praecepta der Musicalischen Composition* (Weimar 1708, rkp.), autorka artykułu wykazała, że autorem *Resolutiones* jest Christoph Bernhard.

Summaries

Ziemowit Socha

Between Existence and Non-existence. Sociology of Music in Poland

Ethnomusicological studies with a sociological leaning were definitely the domain of the doyens of Polish ethnomusicology: Anna Czekanowska and Jan Stęszewski. The former scholar's followers working in the Institute of Musicology of the University of Warsaw (IMUW), such as Sławomira Żerańska-Kominek, Piotr Dahlig, Zbigniew Przerębski and Tomasz Nowak, made references to insights and issues traditionally considered to be part of sociology while studying ethnic minorities, the role of folk music in modern society or the musical preferences of ethnic groups. On the other hand, Stęszewski's disciples in the Department of Musicology of the Adam Mickiewicz University (and to some extent in the Department of Musicology of the University of Wrocław) initiated research that touched upon sociological issues, studying Polish communities in Siberia and Brazil (Bożena Muszalska), semiotics of music (Maciej Jabłoński), as well as biomusicology and evolutionary psychology (Piotr Podlipniak).

Although Marxist musicology is represented primarily by the work of Zofia Lissa, the director of the IMUW, and Stefania Łobaczewska, it was Kazimierz Kelles-Krauz who – in Lissa's own words – laid the foundations for the Marxist musicology in Poland. His application of Marxism, however, differed from that of Łobaczewska, whose works are footnoted with references to the Hegelian principles of the *Odyssey of the Spirit through the ages*, guiding the reader to Lenin's and Stalin's works, or that of Lissa, who claimed that we are indebted to "Comte, Marx and Lenin" for the development of sociology. The Marxist trend in musicology led to a reinterpretation of the history of music from a Marxist perspective, the emergence of the biographies of composers that highlighted their social background and an interest in the theoretical aspects of the sociology of music.

It was as late as in the 1980s, however, that theories less heavily influenced by ideology emerged. In Poland, two scholars attempted to elaborate a theory: Tomasz Misiak and Grażyna Filipiak. For the former, the starting point was to consider the multiplicity of the typologies of audiences (x) and to provide an ontological basis of the sociology of music.

Quantitative empirical research, also known as statistics of culture, has been conducted in Poland since the 1960s and was pioneered by Paweł Beylin i Krzysztof Ostrowski. They studied music-related opinions among Poles living in the country and in the urban areas. A similar methodology was employed by Bogumiła Mika, who used surveys to probe into the opinions of the audiences visiting musical institutions in Silesia. Barbara Pabjan studied the musical tastes of the Polish people and their interest in music in the course of the preparations for the Chopin Year (the bicentenary of the composer's birth). The same research grant has also enabled to carry out qualitative studies, but their results still await publication.

The contribution of Elżbieta Skotnicka-Illasiewicz is unique because of her quantitative-qualitative approach. She worked in the field of the sociology of music for about a decade and carried out numerous studies, from the analysis of the musical

culture of the working class to an in-depth study into the Polish circle of composers. These research efforts constituted the basis of her dissertation, which eventually remained unpublished for reasons unrelated to its content.

It can be observed that qualitative empirical research was – in statistical terms – the dominant methodology of research employed by sociologists of music in Poland. This methodology was applied in various fields. In my opinion, qualitative empirical studies became so widespread because they were relatively inexpensive, not requiring the use of costly devices imported from the West to process the statistical data or hiring an army of people to collect them. This type of research was pioneered by Kazimierz Kowalewicz and Mieczysław Gałuszka, who in the period between 1970s and the early 1990s studied – on a more or less regular basis – the reception of various works of music among groups of university students, focusing for the most part on the semiotic aspects of music reception, i.e. the meaning of the music under analysis for the listeners.

In the 1980s a large circle of – mainly Warsaw-based – sociologists initiated research into youth culture. Within such a youth studies framework, they defined a development that was later to be labeled spontaneous culture, which opposed the Communist authorities and the adult world in general. The scholars interested in music from the point of view of youth studies included Jerzy Wertenstein-Żurawski and Mirosław Pęczak.

British cultural studies, represented in Poland by Krzysztof Abriszewski, Wojciech Burszta, Waldemar Kuligowski and Tomasz Szlendak, focused of course on popular music, which was interpreted as either a force liberating ethnic groups, as Touraine's "struggle at the historicity level. Also, the researchers highlighted love and erotic themes in popular music and studied the development of electronic music.

As regards the role of folk music in modern society, there have been two attempts to study the subject from a sociological perspective. The first effort, undertaken by Adam Czech, consisted in applying the theoretical apparatus of sociology to filter the findings of ethnomusicological research. The second attempt was made by Marta Trębaczewska, who carried out empirical and field research in this field.

At the beginning of this century, Michał Libera and Igor Pietraszewski started a sociological investigation of music that does not enjoy popular reception and has a niche character. Michał Libera employed the sociological theories of memory to analyze the 20th-century Western European artistic music. Igor Pietraszewski, himself an active performer of jazz, analyzed the role of jazz in the context of the Polish society after 1945.

In recent years, studies have emerged of the sociological aspects of technological advances in the context of music. The published studies include not only occasional publications of students' conference papers, but also doctoral dissertations, e.g. by Katarzyna M. Wyrzykowska.

Translated by Paweł Gruchała

Magdalena Walter-Mazur

An Intriguing Collection of Polychoral Compositions for Female Voices from the First Half of the 17th Century

The manuscript no. L 1643 from the Sandomierz Diocese Library, including eight luckily preserved part books is a significant, but hitherto underestimated source for studying the performance of polychoral music in Poland in the first half of the 17th century. This unique source of musical notation, discovered in the Sandomierz collection of musical documents and subjected to preliminary research by Wendelin Świerczek shortly after the Second World War, has so far attracted little attention of musicologists, except for a very insightful and interesting MA dissertation by Irena Rybicka of the Catholic University of Lublin, devoted to the eight magnificats included in the manuscript.

The text in question constitutes eight part books in a horizontal format 16.5 x 20 cm, four of which have red folio edges, while the remaining four have green and blue edges. All books have uniform soft cardboard covers coated in brown leather with an embossed bordure on the front cover and an embossed back. The examination of the watermarks and the style of the ornamentation confirms that the source dates back to the 17th century. The entire collection was written on homogeneous paper from the mill in Zgorzelec. The watermark depicts a lion in a cartouche topped with a crown. In the upper part of the cartouche beneath the crown there is the word Gorliz.

All the pieces are of anonymous authorship and no concordances have been established to date. The repertoire of the collection, limited to liturgical or liturgy-related compositions, includes works that venerate Saint Benedict (3) and Saint Scholastica (5), which suggests a female Benedictine monastery as the place of creation. Since the collection had been preserved in Sandomierz and in the absence of provenance notes and ownership notes, both Wendelin Świerczek and Irena Rybicka assumed that the collection had been a property of the female Benedictine monastery in Sandomierz, well-known for musical performances. It appears, however, that this assumption is open to challenge because the collection includes five pieces devoted to Saint Anne. The number of musical pieces venerating Saint Anne equals that of the pieces devoted to Saint Scholastica, who was the principal patron saint of the female branch of the Benedictine Order. The legacy of the Sandomierz monastery contains no traces of the cult of the Holy Virgin's mother, which was not as widespread in 17th-century Poland as the cult of Saint Michael the Archangel, for example. Neither the founder nor any of the abbesses during the period in question was known under the name of Ann.

The 112 compositions for many voices include seven 4-voice pieces, two 6-voice ones, one piece for nine voices, one for ten voices and 41 8-voice compositions. The 52 compositions enumerated above have titles indicating the number of voices, while the remaining 60 have not. Among the latter group, however, 21 pieces are included in each of the eight books, so it can be assumed that in all probability they were also arranged for eight voices. If this is correct, the collection includes 62 compositions arranged for two 4-voice choirs. Among them, 46 have a complete notation: 41 8-voice ones, four 4-voice ones and one for six voices.

The vast majority of compositions included in the manuscript L1643 is written for two choirs and arranged for eight high voices, recorded in various chiavettes using the clefs G2, C1, C2, C3 and C4. Although a large repertoire of 16th- and early 17th-century compositions written a voci mutate, i.e. for "male" voices except the soprano,

have survived to our time, parallel polyphonic compositions for female voices are rare; rarer still are polychoral compositions of that type.

It has been established that the works in the collection were written in a Polish environment. This assumption holds for the eight compositions with a Polish text and two magnificats: for Easter and for Christmas, in which Polish songs are quoted. The two magnificats are Magnificat Wielkanocne sex vocum and Magnificat Tertii Toni Pro Natali Domini 8 vocum. In the former work, the composer made references to five songs: Chrystus Pan zmartwychwstał (Et exultavit), Chrystus zmartwychwstał jest (Quia fecit), Wstał Pan Chrystus (Fecit potentiam), Chrystus zmartwychwstał jest, alleluja (Esurientes), Dnia tego świętego (Sicut locutus) and again Chrystus Pan zmartwychwstał (Sicut erat). The song Chrystus zmartwychwstał jest, alleluja is also included in the collection in a version for eight voices. The musical style of the polychoral compositions in the collection suggests that they were composed later than 1600. The “modern” character and stylistic advancement of the composition for two choirs are confirmed by the following features: the presence of contrast, the elements of the concertato technique and attempts to abandon the linear form of the composition.

Translated by Paweł Gruchała

Michele Sganga

From Rossini to Chopin (and back), or „adieu” – „do widzenia” – „ben tornato”

L'Autore ricostruisce il contesto biografico e storico-musicale nel quale si sviluppò il discreto influsso dell'opera e del „mondo” rossiniano nell'immaginazione creativa del giovane Fryderyk Chopin. In particolare, l'articolo si sofferma sulla genesi e l'elaborazione della Polacca in si bemolle minore (WN 12), conosciuta anche come Polonez Pożegnalny, ponendo a stretto confronto la nota citazione dalla Gazza ladra presente ivi nel Trio con la melodia originale di Rossini. L'analisi contrastiva fa risaltare la già spiccata autonomia del sedicenne compositore polacco rispetto alla sua fonte autorevole, mostrando un altro piccolo tassello dell'evoluzione dello stile chopiniano, fin qui non specificamente sottolineato dalla critica. Inoltre, la comparazione interna al corpus della produzione di Chopin offre la possibilità di rilevare un ulteriore corto circuito tra un frammento del medesimo Trio e un preciso passaggio del secondo movimento del Concerto in fa minore op. 21: proprio in quel punto del Larghetto si dovrà finalmente riconoscere – ancorché ulteriormente rielaborata e variata, nonché reinserita in un contesto del tutto diverso e oramai precipuamente chopiniano – una concisa, ma autentica reminiscenza della stessa citazione rossiniana. Da ultimo l'Autore pone la questione di possibili echi chopiniani nella produzione pianistica dell'ultimo Rossini. In tal modo si chiuderebbe un „ciclo”, col non paradossale rovesciamento della direzione d'influenza fra l'artista più vecchio e quello più giovane.

Michele Sganga

Wioleta Muras

The Piano Concertos of Tadeusz Baird, Kazimierz Serocki and Jan Krenz. An Expression of Individual Sensibility or an Aesthetic Interpretation of a Shared Ideology?

Written more than half a century ago, largely forgotten and criticized by the composers themselves, the piano concertos of the three representatives of the first postwar generation of composers proved to be an interesting object of analysis. This is because no monographs of the disreputable works had been available in musicological literature, and because the period of Socialist realism, during which the concertos were written, is very interesting from the perspective of the history of music. The above-mentioned works, including Piano Concerto (1949) by Tadeusz Baird, Romantic Concerto (1950) by Kazimierz Serocki and Concertino for the Piano and Orchestra (1953) by Jan Krenz, share not only the genre and the approximate time of creation, but also their composers' joint activity as the Group '49. The latter inspired the author to define the technique employed by the composers the outset of their careers, and to redefine their aesthetics. Therefore, the author's primary objective became to conduct a comparative analysis, which focused on the three basic areas: tone and harmony, musical syntax and form/genre. The author's intention was to answer the query posed in the title, regarding the aesthetic aspect of the three composers' early work.

Analyzing the basic constituent elements of a musical work enabled the author to define the individual technique of each composer as well as to identify the characteristics shared by the three artists and typical for works influenced by the contemporary propaganda of realism and the campaign against formalism in music. The analyzed aspects of works revealed that the composers employed traditional formal solutions (such as the major and minor system, the classic architecture of the concerto as well as typical variation and transformation techniques), as well as attempted to modify them. Manifestations of a new musical language were visible mainly in the field of harmony, where the composers departed from functional relationships and introduced atonally constructed passages. Also, the composers displayed ingenuity in designing the formal structure of their work, which, however based on the traditional model, had a marked tendency to transform it. The composers did not shun from reaching to folklore, which was most evident in the structure of the main themes and marginal melodies. Nevertheless, the folk element was also reflected in the field of harmony (eg. by the exposed consonant fifths). On the other hand, drawing upon baroque and classicist techniques and traditional formal patterns emphasized the neoclassicist nature of the concerts.

A separate issue was the author's attempt to grasp the individual traits constituting the artistic sensibilities of the young composers. The individual character of the concertos is most clearly manifested in their tonal management, revealing features which were to become prominent in the composers' mature work, such as Baird's lyricism or Serocki's predilection for instrumental colouring in the impressionist vein.

The analysis outlined above allows the conclusion that although the works under discussion share many features, they do not fit entirely into the dominant aesthetic framework of the time. On the other hand, it can be said that the concertos are not as unsuccessful as their creators deemed them to be years later. Rather, they are a reflection of a period in which composing valuable music was possible despite political and ideological restrictions.

Katarzyna Korpanty

Christoph Bernhard and the Issue of the Authorship of „Resolutiones tonorum dissonantium in consonantes”

The paper discusses the issue of the authorship of the treatise *Resolutiones Tonorum Dissonantium in Consonantes*, written at the end of the 17th century. The manuscript is currently preserved in the Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv in Berlin (catalogue no. Mus. ms. theor. 87). Robert Eitner, Hermann Gehrman and Michael Heinemann, who published *Resolutiones* in 2008, attribute the authorship of the treatise to Christoph Bernhard (1628–92). A different attribution was supported by Joseph Müller-Blattau. In musicological literature Bernhard is universally believed to have authored three treatises: *Von der Singe-Kunst oder Manier*, *Tractatus compositionis augmentatus* and *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien*. Apart from Eitner, Gehrman, Müller-Blattau and Heinemann, musicologists writing on Bernhard do not mention *Resolutiones*.

On the basis of 18th-century sources related to musicians, we know that Bernhard's theoretical writings, although unpublished during his lifetime, were widely known because their numerous copies were in circulation. Bernhard's theory inspired many theoreticians, including Johann Gottfried Walther (1684–1748). A comparative analysis of *Resolutiones* and Walther's treatise *Praecepta der Musicalischen Composition* (Weimar 1708, MS) has enabled the author to conclude that the treatise *Resolutiones* was authored by Christoph Bernhard.

Translated by Paweł Gruchała