

STRESZCZENIA

*Luigi Marinelli, Michele Sganga*

**„Jak zapiski w dzienniku”. Polska Luigiego Nono**

Poland was the first socialist country which Luigi Nono visited and more closely knew in 1958. Some fertile and long-lasting contacts and many friendships derived from that experience, and the artistic and intellectual exchange with Polish music and musicology was so stimulating, that it produced some fundamental effects on Nono's output (*Composizione per orchestra n. 2: Diario polacco '58, Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2* and, indirectly, *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*), with works which chronologically lie close to the two major shifts in his stylistic and creative development.

Therefore the authors intend to place those trips, reports and Nono's "Polish" compositions within what might be termed his artistic and political internationalism. The applied methodology is historical-biographical and culturological, as well as – more tightly – musicological. Starting by reading numerous letters from major Polish correspondents, kept at the Archivio Luigi Nono in Venice, and books and articles published by Nono, accompanying and explaining the two major "Polish" works, it is possible to redraw the critical position of a composer, who was both a communist, as well as an always attentive and responsive artist, sensitive to the calls from the real world and from the more enlightened intellectual circles. This non-conformist attitude will finally take him to support totally the vital experience of the *Solidarność* trade union, rightly perceived by Nono as the truly representative part of the Polish civil society.

In this sense, the historical events of post-war Poland, which Nono experienced and relived as a "man and musician" in a personal, intellectual and creative way over more than thirty years, act almost as a litmus test for the whole of his dynamic attitude towards the Central-Eastern Europe countries and their social, political and artistic drama.

*Tomasz Jasiński*

**O „starożytnej muzyce” Stefana Sylweriusza Cybulskiego i kompozycji z poezją Macieja Kazimierza Sarbiewskiego. Z galerii muzycznych dziwołagów i falsyfikacji**

Stefan Sylweryusz Cybulski (1858-1937), filolog, pedagog, znawca i propagator kultury klasycznej, cieszący się międzynarodowym rozgłosem, wiele wysiłków poświęcił również dziedzinie muzyki. Angażował się w teatralno-muzyczne przedsięwzięcia oparte na klasycznych tekstach greckich i łacińskich, a w swoim piarstwie muzycznym poruszał zagadnienia związane z muzyką kościelną i muzyką starożytną, patrząc na nie przede wszystkim przez pryzmat dydaktyczny. Sfera muzyki była dla Cybulskiego w pierwszym rzędzie środkiem do wzmocnienia przekazu filologicznego: muzyka miała służyć nauce języków klasycznych i pogłębiać zainteresowania filologiczne.

Z takiego podejścia zrodziła się *Poezja łacińska w pieśni* (Lwów – Warszawa 1924), antologia jedno- i wielogłosowych kompozycji ze słowami klasycznej poezji łacińskiej. Zbiór ma charakter instruktażowy – odpowiednie zestawienia poetycko-muzyczne demonstrują zasady, jakie powinny rządzić zestrojeniem struktur muzycznych z wzorcami poezji metrycznej.

Warstwę słowną zdominował Horacy. Na 61 tekstów aż 43 to wiersze tego poety. Obok nich są utwory m.in. Owidiusza i Wergiliusza. Muzyka pochodzi z różnych epok. Najliczniej reprezentowany jest renesans (Paul Hofhaimer, Ludwig Senfl, Petrus Tritonius, Benedictus Ducus, Johann Wolfgang Grefinger, Orlando di Lasso), pojawiają się także twórcy późniejsi (François André Danican Philidor, Benedetto Marcello, Carl Loewe, kompozytorzy współcześni Cybulskiemu – Wincenty Gorzelniński i Piotr Mooss). Pozostałe śpiewy – nieznanego autorstwa – są oznaczone w większości jako „melodia kościelna”. W większości Cybulski wskazywał na wiek powstania kompozycji (głównie XVI), posługiwał się też mniej precyzyjnymi określeniami, jak „stara kompozycja”, „muzyka dawna” (od średniowiecza do XVII w.), „muzyka dawniejsza” (XVIII w.), „muzyka nowsza” (Loewe), „kompozycja nowa” (Gorzelniaski).

Jeden jedyny raz Cybulski wprowadził określenie „muzyka starożytna”, a utworem, któremu to miano patronuje, jest opracowanie 22 ody *Quando te dulci sine prole solam* z IV księgi liryków Macieja Kazimierza Sarbiewskiego (1595-1640). Zaskakujące w tym wypadku jest podanie dwóch określeń: „muzyka starożytna” i „melodia kościelna”. Wyjaśnienie tego zestawienia przynosi analiza. Patrząc na linię melodyczną głosu wokalnego, spostrzegamy, że jego struktura meliczna pochodzi od dwóch hymnów: *Ecce jam noctis* i *Rerum Deus*. Melodia *Ecce jam noctis* legła u podstaw pierwszej części utworu, melodia *Rerum Deus* – jego drugiej części. Z określeniem „melodia kościelna” zgadza się to, że śpiew kościelny został tu wykorzystany, przy tym nie w postaci jednej „melodii kościelnej”, lecz dwu „melodii kościelnych”. Skąd jednak równocześnie „muzyka starożytna”? Cybulski – na podstawie sobie wiadomych przesłanek – najprawdopodobniej uznał opracowane hymny za szczególnie archaiczny przypadek „melodii kościelnej”, takiej, która przejęta została jeszcze z antyku.

Mamy przed sobą kompozycję w typie monodii akompaniowanej. W planie górnym należy upatrywać sopranu solo, w planie dolnym – prawdopodobnie partii instrumentu strunowego szarpanego; możliwe też, że utwór pomyślany był do wykonania przez instrument klawiszowy, np. fortepian, realizujący całość struktury (zdwajający partię głosu wokalnego). Całość ujawnia brak jedności tonalnej, co jest konsekwencją zastosowania wspomnianej kompilacji melodycznej. W warstwie harmoniczej, koncyptowanej w większości akordowo, ujawnia się daleko posunięta prostota, przy niemal całkowitym braku napięć dysonansowych. Końcowa kadencja – ze stereotypowym dla muzyki dawnej i jej późniejszych stylizacji opóźnieniem kwarty na tercję – jest obcym elementem. Podobne wrażenie „przypadkowości” robi fragment z ruchem równoległych tercji. Spójna natomiast jest warstwa deklamacji muzycznej, co najściślej koresponduje z naczelną ideą zbioru.

Najbardziej intryguje pytanie o autorstwo tej osobliwej kompozycji. Cały przeprowadzony dyskurs – uwzględniający wielorakie porównania *Quando te dulci sine prole solam* z innymi kompozycjami zbioru – wiedzie do wniosku, że muzykę do wiersza Sarbiewskiego skomponował najprawdopodobniej Wincenty Gorzelniński (1872-1929), ściśle współpracujący z Cybulskim przy tworzeniu antologii. Trudno powiedzieć zarazem, czy to sam Gorzelniński dokonał połączenia melodii hymnów i je zrytmizował, czy też oparł się na istniejącej już kompilacji.

Niezależnie od wszystkich wątpliwości musimy skonstatować, że mamy przed sobą twór naprawdę dziwny: patrzymy bowiem na „muzykę starożytną”, która nie ma nic wspólnego z muzyką antyku; na „melodię kościelną”, która nie jest śpiewem kościelnym; na utwór krótki, a jednak niespójny. Jednocześnie rzecz nosi znamiona falsyfikacji, głównie z tego powodu, że zbiór Cybulskiego ubrany jest w szaty naukowości. Umuzycznienie *Quando te dulci sine prole solam* stanowi egzemplifikację takiej sytuacji, kiedy to z najszlachetniejszych pobudek – wspartych autentycznymi fascynacjami, usilnymi dążeniami do odtworzenia przeszłości, a także rozległą wiedzą z zakresu różnych dziedzin nauki i sztuki – rodzą się rezultaty z gruntu fałszywe, tworzące pseudo-historię i wprowadzające odbiorców w błąd.

### ***Anna Al-Araj***

#### **Irena Wieniawska – zapomniana kompozytorka. Rys biograficzny i recepcja twórczości w I połowie XX wieku**

Niniejszy artykuł stanowi fragment rozprawy magisterskiej zatytułowanej *Pieśni Ireny Wieniawskiej do słów Paula Verlaine'a*. W jego pierwszej części skoncentrowano się na charakterystyce biografii, ze szczególnym uwzględnieniem artystycznych kolei losu, Ireny Wieniawskiej (Poldowski). Ta zapomniana kompozytorka polskiego pochodzenia (córka

Henryka Wieniawskiego i Izabeli Hampton-Wieniawskiej) prowadziła działalność muzyczną głównie na terenie Belgii i Wielkiej Brytanii, gdzie osiedliła się po poślubieniu arystokraty i melomana – Sir Aubrey'a Deana Paula w 1901 r. Madame Poldowski kształciła się także w paryskiej Schola Cantorum pod okiem Vincenta d'Indy'ego. We Francji poznała dorobek impresjonistów i Maurice'a Ravela, co w znaczący sposób wpłynęło na jej osobowość twórczą i styl komponowanej przez nią muzyki.

W artystycznej spuściźnie Wieniawskiej szczególne miejsce zajmują pieśni na głos i fortepian, z których do naszych czasów zachowało się ok. 30 (w tym 21 do słów Paula Verlaine'a). Lady Dean Paul komponowała także utwory orkiestrowe (wszystkie zostały zniszczone podczas II wojny światowej), kameralne oraz fortepianowe. Znaczną część jej dorobku wydała w l. 1915–35 londyńska oficyna J. & W. Chester.

W zakresie działalności wykonawczej i popularyzatorskiej Wieniawskiej warte odnotowania są brukselskie koncerty organizowane przez stowarzyszenie *La Libre Esthétique*, w których chętnie brała udział i których ideę przeszczepiła na grunt amerykański (w latach 1921-22) i brytyjski (w 1923 r.).

Prezentacji utworów Madame Poldowski podejmowali się znamienici artyści, m.in. Jane Bathori-Engel, Gervase Elwes, Marguerite d'Alvarez czy Eva Gauthier.

Druga część artykułu została poświęcona recepcji twórczości Wieniawskiej w I połowie XX w. Podstawowym źródłem informacji na ten temat były recenzje koncertowe ukazujące się na łamach *The Times* (w l. 1908-32) i *The New York Times* (w l. 1921-32). W niemalże wszystkich analizowanych tekstach zwraca się uwagę na oryginalność dorobku i kompozytorski kunszt Lady Dean Paul. Wielu krytyków akcentuje ponadto obecne w utworach Wieniawskiej nawiązania do idiomu francuskiej pieśni solowej, różnie waloryzując to powinowactwo stylistyczne. W niektórych recenzjach podkreśla się także wykonawcze zdolności Lady Dean Paul, jej pełną gracji grę na fortepianie i umiejętność dyskretnego towarzyszenia soliście w utworach kameralnych. Wokalny talent Madame Poldowski jest różnie oceniany przez krytyków, najsurowiej pisze o nim Richard Aldrich. W dwóch recenzjach pojawiają się ponadto wzmianki na temat wykonawczych umiejętności męża Wieniawskiej, prezentującego pieśni żony pod pseudonimem Edward Ramsay.

Niniejszy artykuł opracowano w oparciu o materiały (dokumenty biograficzne, wydawnictwa nutowe, recenzje koncertowe, artykuły prasowe) przechowywane w Archiwum Towarzystwa Muzycznego im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu. Zgromadził je i przekazał Towarzystwu Peter Rennie, angielski popularyzator wiedzy o rodzinie Wieniawskich. Inne, nader rzadkie próby naukowego opracowania bądź usystematyzowania twórczości Madame Poldowski podejmowane były przez badaczy z Irlandii (David Mooney) oraz USA (Myra Brand).

**Wioletta Kostka**

## **„Singletrack” na fortepian Pawła Szymańskiego. Algorytm i struktura**

Pod pojęciem algorytm rozumie się zbiór reguł służących rozwiązaniu problemu w skończonej liczbie kroków. W muzyce algorytmy są używane od wieków, ale termin kompozycja algorytmiczna funkcjonuje dopiero od kilku dziesięcioleci. Cechą naszych czasów jest znaczny wzrost liczby kompozycji algorytmicznych, wśród których wyróżnia się 3 główne typy: stochastyczne, oparte na regułach i będące wynikiem zastosowania sztucznej inteligencji.

Wśród rzeszy kompozytorów wykorzystujących algorytmy jest Paweł Szymański. Jego kompozycje algorytmiczne są przeznaczone głównie na instrumenty akustyczne, mianowicie na: instrumenty solowe, zespoły kameralne i orkiestrę. Jedną z ciekawszych kompozycji tego rodzaju jest *Singletrack* na fortepian z 2005 roku. Celem artykułu jest wykazanie „jak utwór działa?” Metoda badawcza zrodzona z doświadczeń analitycznych autorki oraz z przejęcia pewnych norm opisu kompozycji algorytmicznych elektroakustycznych jest trzystopniowa. Polega na: 1) opracowaniu algorytmu warstwy dźwiękowej w postaci mniejszej lub większej liczby precyzyjnie sformułowanych instrukcji, 2) objaśnieniu wynikłej z algorytmu konstrukcji dźwiękowej, 3) omówieniu tych parametrów, które doprowadziły do powstania obiektu estetycznego, czyli „ubrały” ideę w estetyczne szaty.

Pierwszym wnioskiem analitycznym jest, że materiał dźwiękowy *Singletrack* opiera się na oryginalnym pomysłem kompozytorskim, który można przedstawić w postaci algorytmu o następujących krokach: 1) utwórz cztery motywy o liczbie dźwięków 7, 9, 11, 13, które będą różniły się tylko kilkoma dźwiękami; 2) z motywów zbuduj jednogłos – idąc zawsze od najkrótszego do najdłuższego motywu pobieraj z nich po jednym dźwięku; kiedy dźwięki któregoś z motywów się wyczerpią zacznij pobierać je od początku motywu; 3) kontynuuj tworzenie jednogłosu do pożądaných rozmiarów.

W części dotyczącej objaśniania wynikłej z algorytmu konstrukcji dźwiękowej autorka charakteryzuje w pierwszej kolejności wybrane do budowy kompozycji 4 motywy. Zwraca uwagę na to, że ich duże podobieństwo prowadzi do powstania jednogłosu z licznymi repetycjami dźwięku. W drugiej kolejności objaśnione jest pojęcie obrotu 4 motywów. Obrót jest tu rozumiany jako jednostka długości mierzona od momentu startu biegu 4 motywów, przez stopniowe „rozchodzenie się” motywów, a następnie ich „schodzenie się”, do momentu pojawienia się po kolei ostatnich dźwięków motywów w kolejności, jak na początku. Patrząc z punktu widzenia relacji, w jakich motywy pozostają względem siebie obrót jest desynchronizacją tych motywów w jednogłosie, stąd konstrukcja jest nazwana desynchronizacyjną. Stosując stosowne obliczenia matematyczne autorka stwierdza, że

pełen obrót 4 motywów był niepożądany z powodów wykonawczych i estetycznych, dlatego Szymański wykorzystał w kompozycji nieco mniej niż 1/6 tego obrotu.

W części poświęconej przekształceniu algorytmicznej konstrukcji dźwiękowej w obiekt estetyczny mowa jest najpierw o opauzowaniu tej warstwy, co zaczyna się od początku dzieła i trwa przez około 2/3 kompozycji. Opauzowanie jest wyraźnie jednokierunkowe, tj. idzie od niemal zupełnej ciszy przez stopniowy zanik pauz aż do pełnego strumienia dźwięków. W drugiej kolejności omówiona jest kwestia narzucenia na opauzowaną konstrukcję 8 kombinacji dwoma poziomami dynamiki: *forte* i *piano* dla grup 4-szesnastkowych (np. *f-f-p-p*). Ostatecznym celem tego zabiegu kompozytorskiego było „nadbudowanie” na masie przepływających szesnastek melodii w dynamice *forte*. Kierując się z jednej strony możliwościami wynikającymi z mechanicznej konstrukcji, z drugiej – potrzebami formy muzycznej i estetyką Paweł Szymański stworzył 60 odcinków melodycznych *forte*, wśród których są jedno- i wieloelementowe. Trzeci omówiony obszar przekształceń konstrukcji dotyczy artykulacji. Niemal cały utwór przebiega według określeń *con Ped.* i *lascia vibrare*, wzmacniając w ten sposób osiągnięte już za pomocą dynamiki wrażenie przestrzenności.

Na koniec artykułu autorka porównuje *Singletrack* z innymi kompozycjami algorytmicznymi Szymańskiego, również opartymi na desynchronizacji motywów w jednogłosie. Z porównania wynika, że mamy do czynienia z najbardziej jak dotąd skomplikowaną kompozycją, nie nawiązującą do żadnych znanych stylów muzycznych, ale wystarczająco atrakcyjną intelektualnie i zmysłowo. Przytoczone fragmenty recenzji pióra najlepszych polskich krytyków muzycznych dowodzą, że utwór *Singletrack* jest równie intrygujący, co piękny.

### ***Alicja Kozłowska-Lewna***

#### **W poszukiwaniu nowych znaczeń edukacji muzycznej**

Edukacja muzyczna w polskich szkołach powszechnych należy do najbardziej zaniedbanych obszarów kształcenia. Szczególnie newralgicznym ogniwem jest kształcenie muzyczne dzieci najmłodszych. Obecnie w polskim systemie edukacyjnym mamy najniższy od 1922 roku wymiar zajęć muzycznych, pięciokrotnie mniejszą niż w krajach skandynawskich liczbę godzin przeznaczanych na przedmioty artystyczne. Od 1999 roku wychowanie muzyczne dzieci zostało właściwie skreślone z programu i z praktyki szkolnej. Teoretycznie muzyka ma być zintegrowana z innymi treściami nauczania, praktycznie na skutek braku muzycznego przygotowania nauczycieli - jest wyeliminowana. Za rozwój muzyczny dzieci – w najbardziej sensytywnym okresie – odpowiadają pedagodzy, z których tylko 11% potrafi prawidłowo

podpisać dźwięki pod gamą C-dur. Oznacza to, że w praktyce zdecydowana ich większość nie jest w stanie odczytać z zapisu nutowego żadnej piosenki.

Tymczasem rozwój zdolności muzycznych ma swój okres krytyczny. Z punktu rozwoju muzycznego dziecka wczesna edukacja, jest okresem najważniejszym, wręcz rozstrzygającym o rozwoju głównych umiejętności i upodobań muzycznych. Czysta intonacja kształtuje się u dziecka do dziewiątego roku życia. Rozwój podstawowych zdolności muzycznych - kończy w dziesiątym roku.

W świetle badań interdyscyplinarnych prowadzonych na świecie znaczenie wczesnej edukacji muzycznej wzrasta. Dostrzega się jej związki z rozwojem mowy, gotowością szkolną, zdrowiem dzieci. Praktyczna nauka gry na instrumencie sprzyja kształtowaniu połączeń synaptycznych w mózgu. Wykazano związki między edukacją muzyczną a rozwojem inteligencji, zdolnościami przestrzennymi, lingwistycznymi, słownictwem, znajomością ortografii i osiągnięciami matematycznymi. Korzystny wpływ wczesnej edukacji muzycznej utrzymuje się do wieku dojrzałego. Niniejszy artykuł jest przeglądem niektórych badań empirycznych z tego zakresu.

Konieczna jest zatem zmiana mentalności decydentów, nauczycieli i uczniów, która podniesie rangę edukacji muzycznej w przedszkolach i szkołach powszechnych.

## SUMMARIES

***Tomasz Jasiński***

### **Stefan Sylweryusz Cybulski's „Ancient Music” and Compositions to the Poetry of Maciej Kazimierz Sarbiewski. From a Gallery of Curiosities and Falsifications**

The philologist Stefan Sylweryusz Cybulski (1858–1937), an internationally renowned classics scholar and populariser of ancient culture, made a great contribution to the field of music as well. He was involved in theatrical-musical events based on classical Greek and Latin texts. In his musical writings, he touched on subjects related to sacred music and ancient music, approached mainly from a didactic perspective. For Cybulski, music served primarily to enhance philological instruction: it was supposed to assist teachers and students of classical languages and to deepen their interest in philology.

This teaching-oriented approach gave rise to *Poezja łacińska w pieśni* [Latin poetry in song] (Lviv and Warsaw, 1924), an anthology of compositions for one or more parts to words by classical Latin poets. It is a kind of guidebook, in which the combinations of poetry and music

are used to demonstrate the principles that ought to govern the attuning of musical structures to the metric patterns of classical poetry.

The textual part is dominated by Horace. Out of 61 texts, 43 are poems of his, while the remainder are by Ovid, Virgil and others. The music dates from various periods, with the Renaissance proportionately the best represented (Paul Hofhaimer, Ludwig Senfl, Petrus Tritonius, Benedictus Ducus, Johann Wolfgang Grefinger, Orlando di Lasso), whilst other composers belong to later epochs (François André Danican Philidor, Benedetto Marcello, Carl Loewe and Cybulski's contemporaries Wincenty Gorzelniaski and Piotr Mooss). The majority of the anonymous songs are labelled as 'ecclesiastical melodies'. In most cases, Cybulski noted the century in which a song was written (mainly the sixteenth), although he also used less precise expressions, such as 'old composition', 'early music' (for works dating from the Middle Ages to the seventeenth century), 'earlier music' (the eighteenth century), 'newer music' (Loewe) and 'new composition' (Gorzelniaski).

Only once did Cybulski use the label 'ancient music', for a setting of Ode 22 *Quando te dulci sine prole solam* from Book IV of the poetry of Maciej Kazimierz Sarbiewski (1595–1640). In this case, a striking combination of terms is used: 'ancient music' and 'ecclesiastical melody'. The reasons for this peculiar choice of labels became clear during analysis. A closer look at the melody of the vocal part reveals that its pitch structure is derived from two hymns: *Ecce jam noctis* and *Rerum Deus*. The melody of the former is used in the first section of the work, while the latter provides the melody of the second section. The designation 'ecclesiastical melody' is justified by the fact that sacred song was indeed used here, although in the form of not one 'ecclesiastical melody', but two. Why then the labelling of this composition as 'ancient music'? For reasons that will remain a mystery, Cybulski most probably decided that the two hymns were particularly archaic examples of 'ecclesiastical melody' that had its origins in antiquity.

The composition under analysis is an example of accompanied monody. The upper plane can be identified as a solo soprano part, while the lower plane can probably be interpreted as the part of a plucked string instrument. It is also possible that the composition was intended for a keyboard instrument, e.g. piano, which would cover the whole structure (by doubling the vocal part). As a whole, the composition is characterised by an absence of tonal uniformity, which is a consequence of the compilation of melodies. Its harmonic layer, for the most part chordally conceived, displays great simplicity, with an almost complete lack of dissonant tensions. The final cadence – with a 4-3 suspension, typical of early music and later stylisations – is an extraneous element. A similar impression of 'randomness' is created by a passage with a movement of parallel thirds. Consistency is found, however, in the musical declamation, which reflects the guiding principle of the anthology.

The most intriguing question concerning this peculiar composition is that of authorship. The entire discourse, taking into account various comparisons of *Quando te dulci sine prole solam* with other compositions in the collection, tends to the conclusion that the music to Sarbiewski's poem was in all probability composed by Wincenty Gorzelniaski (1872–1929). As he was Cybulski's close collaborator on the anthology, it is difficult to say whether it was Gorzelniaski himself who combined the melodies and provided the rhythm, or whether he was working on an existing compilation.

Irrespective of all the doubts, we are forced to conclude that the composition in question is truly bizarre, as we are dealing with a piece of 'ancient music' with no connection to antiquity, an 'ecclesiastical melody' not intended to be sung in a church and, finally, a short and yet inconsistent work. At the same time, the piece bears the hallmarks of a falsification, mainly because Cybulski's anthology purports to be scholarly in nature. The setting of *Quando te dulci sine prole solam* is an example of a situation in which the noblest of motives, enhanced by genuine fascination, a desire to recreate the past and extensive knowledge in many fields, leads to essentially false and misleading results that create pseudo-history.

### ***Anna Al-Araj***

#### **Irena Wieniawska – a Forgotten Composer. An Outline of Biography and Reception in the 1st Half of the 20th Century**

The present article is an excerpt from the MA thesis 'Pieśni Ireny Wieniawskiej do słów Paula Verlaine'a' [Irena Wieniawska's songs to words by Paul Verlaine]. The first part focuses on the biography of Irena Wieniawska, widely known in the musical world as Madame Poldowski (from the surname of her first husband), with special emphasis on her artistic career. This largely forgotten composer of Polish origin (daughter of Henryk Wieniawski and Izabela Hampton-Wieniawska) pursued her musical activities mainly in Belgium and Great Britain, where she settled after marrying the aristocrat and music lover Sir Aubrey Dean Paul, in 1901. Madame Poldowski received her musical education at the Schola Cantorum in Paris, under the guidance of Vincent d'Indy. In France, she became familiar with the work of the impressionists and Maurice Ravel, which had a significant influence on her artistic personality and the style of her music.

A special place in Wieniawska's oeuvre is held by songs for voice and piano. About thirty songs have come down to us (twenty-one to verse by Paul Verlaine). She also composed works for orchestra (all of which were destroyed during the Second World War), chamber music and works for piano. A large part of her oeuvre was published by J. & W. Chester of London in the years 1915–35.

As regards Wieniawska's activities as a performer and populariser of music, mention is due to the concerts organised in Brussels by La Libre Esthétique. Wieniawska was an eager participant in those concerts and transplanted the idea to America (1921–22) and Britain (1923).

Madame Poldowski's works were performed by such eminent artists as Jane Bathori-Engel, Gervase Elwes, Marguerite d'Alvarez and Eva Gauthier.

The second part of the article is devoted to the reception of Wieniawska's works during the first half of the twentieth century, drawing mainly on concert reviews published in *The Times* (1908–32) and *The New York Times* (1921–32). In nearly all the texts selected for analysis, the reviewers appreciate the originality of Madame Poldowski's works and her artistry as a composer. Many authors emphasise her allusions to the idiom of French song for solo voice, although the judgements passed on this stylistic affinity vary. Some reviewers emphasise Wieniawska's performance skills, graceful playing on the piano and discreet accompaniment to the soloist in her chamber works. Her vocal skills drew varying opinions among the critics, the harshest appraisal being that of Richard Aldrich. In addition, two reviews contain mentions of the performing skills of Wieniawska's husband, after he had performed his wife's songs under the alias Edward Ramsay.

The article was written with reference to materials preserved in the Archives of the Henryk Wieniawski Musical Society in Poznań, including biographical documents, published scores, concert reviews and press articles. The documents were gathered and donated to the society by Peter Rennie, who popularised knowledge about the Wieniawskis in Great Britain. Other attempts at a scholarly description or systematisation of Madame Poldowski's legacy have been undertaken by researchers from Ireland (David Mooney) and the United States (Myra Brand).

**Wioletta Kostka**

### **Paweł Szymański's „Singletrack” Algorithm and Surface Structure**

An algorithm is understood as a set of rules used to solve a problem in a finite number of steps. In music, algorithms have been used for centuries, but the term 'algorithmic composition' emerged only a few decades ago. Recent times have seen an increase in the number of algorithmic compositions, which are divided into three major categories: stochastic, rule-based and involving artificial intelligence.

One of the many composers to use algorithms is Paweł Szymański. His algorithmic compositions are written mainly for acoustic instruments, chamber ensembles and orchestra.

The piano work *Singletrack*, composed in 2005, is one of the more interesting works of this type. The present article is intended to explain 'how the composition works'. The research method, which draws on the author's experience as an analyst and assumes certain norms for describing electroacoustic algorithmic compositions, consists of three steps: 1) elaborating the algorithm for the composition, in the form of a number of precisely formulated instructions, 2) explaining the sound structure that results from the algorithm, 3) discussing the parameters that gave rise to an aesthetic object, imparting an artistic dimension to the idea.

The first conclusion is that the sound material of *Singletrack* is based on an original idea for a composition, which can be presented in the form of an algorithm consisting of three steps.

- 1) Create four motifs in which the number of notes will be 7, 9, 11 and 13 respectively and the differences between the motifs will amount to no more than several notes
- 2) Combine the motifs into a monodic structure in the following way: take one note from each motif in turn, from the shortest to the longest, then continue repeating the sequence; when you have used all the notes of a particular motif, start over again
- 3) Continue building up the monodic structure until it has reached its intended format.

In the part of the article devoted to explaining the sound structure produced with the algorithm, the author first analyses the four motifs used to build the composition. She points out that the similarity of the motifs leads to the creation of a monodic structure with numerous repetitions of notes. Next, the concept of the rotation of the motifs is explained. A rotation is defined as a unit of length measured from the beginning of the cycle, through the gradual divergence of motifs and then their convergence, until the moment when the last notes of the motifs appear in the same order as at the beginning. Considering the relative positions of the motifs, their rotation involves desynchronising them in the monodic structure; therefore, it is referred to as a desynchronic construct. After applying appropriate mathematical calculations, the author concludes that the full rotation of the four motifs was undesirable, for reasons related to performance and aesthetics, so Szymański used less than one-sixth of the rotation in his composition.

The part of the article focusing on the transformation of an algorithmic sound structure into an aesthetic object begins by describing how rests were added to the structure; the rests start at the beginning of the work and continue for about two-thirds of it. The deployment of the rests is clearly one-directional: we pass from almost complete silence, through the gradual disappearance of the rests, to the full stream of sounds. Next to be discussed is the imposing on the structure with rests of eight combinations of the two dynamic levels *forte* and *piano* for four-semiquaver clusters (e.g. *f-f-p-p*). This procedure was designed to create a *forte* melody 'superimposed' onto the flow of semiquavers. Guided by the possibilities resulting from mechanical construction on one hand and the requirements of form and

aesthetics on the other, Paweł Szymański created sixty *forte* segments of melody consisting of one or more elements. The third area of transformation concerns articulation. Nearly the entire composition follows the designations *con Ped.* and *lascia vibrare*. This adds to the impression of space created through the use of dynamics.

At the end of the article, the author compares *Singletrack* to other algorithmic compositions based on the desynchronising of motifs within a monodic structure. The comparison reveals that the work under analysis is the most complex composition to date, not alluding to any known musical styles, but sufficiently attractive for the intellect and the senses. Quotations from reviews by leading Polish critics show that *Singletrack* is as intriguing as it is beautiful.

***Alicja Kozłowska-Lewna***

### **Serching of the New Meanings of Musical Education**

Musical education is one of the most neglected teaching areas in Polish public schools. Particularly neuralgic is the situation of music teaching of youngest children. At present, Polish education program includes the lowest number of music classes since 1922, and when comparing to Scandinavian countries, five times lower amount of arts classes hours. Since 1999, musical teaching was practically removed from schools program and practice. Theoretically, music is to be integrated with other areas of artistic education, but practically it is eliminated due to the lack of proper teachers training. Among people responsible for musical development of children in its most crucial period, only 11% are capable of correctly identifying tones in C major scale. It means that practically most of them can't recreate musical notation of any song.

Meanwhile, development of basic musical skills has its critical time. Early musical education is of greatest importance, determining future progress of all musical abilities and preferences. Development of skills of pure intonation ends up about the age of eight, development of basic musical capacity-in the tenth year of the child's life.

Interdisciplinary research carried out around the world shows that the importance of early childhood musical education increases. It is connected with development of speaking skills, learning abilities and health. Musical instruments training helps to establish new synaptic connections in brain. Research points out to relation between musical education and development of general intelligence, spatial abilities, orthography and math achievements. Positive impact of music education remains visible till adulthood. Purpose of this article is to highlight some aspects of studies on this matter.

It is therefore necessary to change the approach of policymakers, teachers and students, what will raise the profile of music education in kindergartens and public schools.