

Streszczenia

**Magdalena Oliferko**

**Z drugiej strony chopinowskiego zwierciadła – paryski świat Juliana Fontany**

Dziętnastowieczny Paryż był centrum życia kulturalnego Europy, gromadzącym najwybitniejszych artystów. Po 1831 r. był także swoistą enklawą polskości, miejscem, gdzie skoncentrowała się elita Wielkiej Emigracji polskiej. Chopin spędził w Paryżu połowę swego życia. Fontana przebywał tam z przerwami od upadku Powstania Listopadowego do swej śmierci w 1869 r. W paryskim świecie Chopina odegrał ważną rolę, pełniąc różne funkcje. Był dlań współlokatorem, wiernym przyjacielem, powiernikiem, doradcą i reprezentantem w interesach podczas nieobecności Chopina w mieście, kopistą, który nie wahał się nakłaniać mistrza do innych rozwiązań muzycznych. Był jednak także błyskotliwym wirtuozem i uczniem Chopina, który czekał na wsparcie swego niekwestionowanego talentu. Rozdarty przez brak aprobaty, postanowił zerwać pęta trudnej przyjaźni, szukając szczęścia najpierw w samym Paryżu i we Francji, a następnie wyjeżdżając na drugą półkulę, gdzie osiągnął spektakularny sukces. Fontana powrócił do Paryża po śmierci swego mistrza, by zająć się wydaniem jego kompozycji pozostających w manuskryptach. Dziełem tym zapisał się na kartach historii i raz jeszcze zbliżył się do Chopina. Po wydaniu ostatniego tomu *Œuvres Posthumes* Chopina, żył w Paryżu jeszcze dziesięć lat, pozostając w nędzy, głuchocie, samotności i cierpieniu fizycznym.

Zagadnienie paryskiej aktywności Fontany nie zostało dotąd gruntownie przebadane i przedstawione w publikacjach naukowych, a sama postać Fontany, mimo iż przewijała się w chopinowskiej literaturze od jej początków, pozostawała do niedawna tajemnicą. Nowo odkryte materiały z paryskich archiwów, a także te zawarte w korespondencji Fontany stanowią ważny wkład do uzupełnienia biografii Chopina. Ujawniają one nowe dane faktograficzne dotyczące kompozytora oraz polskiej emigracji w Paryżu.

Niniejszy artykuł jest rezultatem kwerendy przeprowadzonej w Paryżu w ramach stypendium „Białe Plamy” Instytutu Muzyki i Tańca. Praca obejmuje trzy zasadnicze części, odpowiadające różnym okresom paryskim Fontany. 1 – „Preludium (1832)” (pierwsza wizyta Fontany nad Sekwaną), 2 – „Fontana i Chopin w Paryżu (1835–44)” (okres zacieśnionej przyjaźni i muzycznej współpracy z Chopinem, a następnie konflikt interesów, dramat rozstania i początek samodzielnej kariery Fontany), 3 – „Post mortem – w hołdzie Chopinowi (1851–69)” (okres po śmierci Chopina, gdy Fontana powrócił do Paryża z Ameryki i poświęcił się wydaniu *Œuvres Posthumes* Chopina).

**Adrian Kowalski**

**Narracyjne właściwości muzyki Philipa Glassa w filmie „Godziny”**

Artykuł poświęcony jest narracyjnym właściwościom muzyki filmowej na przykładzie kompozycji Philipa Glassa do filmu *Godziny* (2002) Stephena Daldry’ego. W swoich rozważaniach próbuje znaleźć metodologiczny pomost pomiędzy teorią filmu i muzyki.

Pierwsza część dotyczy kontekstu powstania filmu będącego adaptacją powieści Michaela Cunninghama i odwołującego się do twórczości jednej z największych eksperymentatorek literackich XX wieku, Virginii Woolf. Autor podkreśla szczególnie problematyczność pierwowzoru, opierającego się na technikach, które kino musiało przepracować na swój własny sposób. Zwraca także uwagę na rolę muzyki w procesie adaptowania strukturalnie skomplikowanego tekstu literackiego. Nie bez znaczenia jest również sama twórczość Philipa Glassa, a zwłaszcza jej uwikłanie w minimalizm oraz jego dokonania na gruncie filmu.

Następnie autor podkreśla kilka aspektów istotnych dla wyciąganych wniosków. Zajmuje się więc zadaniami stawianymi muzyce filmowej w dotychczasowych rozważaniach teoretycznych, zwłaszcza tych rozumianych tendencyjnie i wynikających z gatunkowych uwikłań. Podkreślone zostają tym samym częste teorie o podrzędności muzyki wobec filmu, ale także następujące z czasem różnicowanie sposobów posługiwania się nią. Zaakcentowany jest przy tym wątek związków muzyki z literaturą oraz jej znaczenie dla Michaela Cunninghama i Virginii Woolf w ich pracy artystycznej.

Autor zwraca uwagę na unifikację czasowo-przestrzennych odrębnych wątków i rolę ścieżki dźwiękowej w tym procesie oraz jej formalne uwikłania, istotne przede wszystkim ze względu na emocjonalne oddziaływanie dzieła filmowego. Na tej podstawie zostaje wyciągnięty wniosek o emocjonalnej neutralizacji sfery muzycznej, służącej paradoksalnie pogłębieniu jej funkcji asocjacyjnej. Idąc tym tropem autor przybliży też znaczenie repetycyjnego charakteru kompozycji Glassa, która w *Godzinach* ma szczególnie istotną rolę. Autor analizuje najbardziej charakterystyczne cechy muzyki kompozytora, które w filmie Daldry'ego zyskują nowe znaczenia.

Kolejna część artykułu poświęcona jest kwestii zasadniczej, a więc znaczeniom niesionym przez muzykę, jej związkom z językiem, jej semantyce i semiotyce oraz sensom wyrażanym w połączeniu z obrazem filmowym. Autor odwołuje się przy tym do filozoficznych aspektów oddziaływania muzyki, nawiązując między innymi do rozważań Virginii Woolf. Zwraca uwagę na kwestię „kolorystyki” ścieżki dźwiękowej, a w konsekwencji dochodzi do wniosku, że emocjonalna siła muzyki nie wynika ze znaczeniowej bezpośredniości, ale paradoksalnie jej semiotycznej nieuchwytności i niejednoznaczności.

Wreszcie podjęta zostaje kwestia rozbieżności analitycznej i dysproporcji pomiędzy retoryką dyskursu filmowego a retoryką dyskursu muzycznego. Autor zwraca uwagę na fakt transgrenicznego charakteru muzyki filmowej, z której wynikają niesione przez nią sensory oraz znaczeniowa, psychologiczna i emocjonalna aktywność.

**Piotr Podlipniak**

### **Powstanie tonalności a kultura rytualna**

Pojęcie tonalności rozumiane bywa we współczesnej muzykologii w rozmaity sposób. Niezależnie jednak od tego czym różnią się poszczególne rozumienia tonalności, większość z nich odnosi się do pewnych własności struktury wysokościowej muzyki. Jedną z tych własności charakteryzującej niemal każdy rodzaj tonalności jest specyficzna cecha organizacji strukturalnej klas wysokości dźwięku, która opiera się na zróżnicowaniu istotności tych klas. Zróżnicowanie to wiąże się ponadto ze specyficznym muzycznym doświadczeniem psychicznym, które opisywane jest w kategoriach napięć i odprężeń. Wśród popularnych współcześnie poglądów próbujących wyjaśnić psychologiczne mechanizmy odpowiedzialne za doświadczanie tonalności dominuje stanowisko, że wrażenia tonalne są rezultatem funkcjonowania muzycznie niespecyficznych ogólnych mechanizmów poznawczych. W niniejszym artykule przedstawione zostało odmienne stanowisko, według którego organizacja struktury wysokościowej muzyki według reguł tonalnych angażuje specyficzny mechanizm poznawczy, powstały w toku ewolucji *Homo sapiens*. Istnienie tego mechanizmu skutkuje posiadaniem przez wszystkich zdrowych ludzi predyspozycji poznawczych do spontanicznego i intuicyjnego rozpoznawania w przebiegach wysokościowych zróżnicowania istotności poszczególnych klas wysokości dźwięku. Odbywa się to dzięki nieświadomej analizie częstości występowania tych klas połączonej z ich zróżnicowaną oceną emocjonalną. Według proponowanej tu hipotezy geneza tonalności wiąże się z rytualnym charakterem muzyki oraz decydującą rolą nauki imitacyjnej w rozpowszechnianiu się muzycznej informacji kulturowej pod postacią struktury wysokościowej. Powstanie najprostszych reguł tonalnych było początkowo, zgodnie tą propozycją, wynalazkiem kulturowym. Sekwencje klas wysokości dźwięku, w których niektóre klasy występowały zdecydowanie częściej niż inne, stanowiły pierwotnie istotny element rytuału o funkcji

konsolidującej grupę. Na początku sekwencje te przekazywane były z pokolenia na pokolenie w drodze żmudnej nauki poprzez imitację. Ponieważ rytuał ów jako specyficzna i nieodłączna część środowiska społecznego naszych przodków utrzymywał się w niezminionej postaci przez setki pokoleń tak skonstruowana nisza społeczna zaczęła pełnić funkcję selekcyjną w procesie ewolucji naszego gatunku. Doprowadziło to do ewolucji swoistego „instynktu tonalnego”, który stanowi jedną ze specyficznych cech ludzkiego poznania.

**Aida Michałowska**

### **Harmonika szklana: fenomen estetyczny w kulturze muzycznej przełomu XVIII i XIX wieku**

Zagadnienia estetyczne związane z harmoniką szklaną stanowią krótką historię przemian opinii publicznej na temat instrumentu – są to różnego rodzaju skojarzenia i przesady w postaci anegdot, prywatnych zapisków, artykułów prasowych, a nawet utworów poetyckich. Nie zachowało się zbyt wiele typowo estetycznych rozważań w postaci traktatów teoretycznych. Do źródeł tego typu zaliczają się jedynie *Über die Harmonika: Ein Fragment* Karla Leopolda Rölliga oraz pisma muzyczne Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna. Obaj autorzy odnoszą się do estetyki repertuaru, jednak w ich tekstach dominują kwestie dotyczące kultury muzycznej w ogóle. Traktat Rölliga jest szczególnie cenny, gdyż autor sam był wirtuozem harmoniki szklanej i opisał własne przeżycia i refleksje związane z instrumentem.

U szczytu popularności wynalazek Benjamina Franklina był wielokrotnie chwalony za eteryczną barwę, kojarzącą się ze zjawiskami nadprzyrodzonymi i za podobieństwo do – uważanego za doskonały instrument muzyczny – głosu ludzkiego. Z czasem zaczęły pojawiać się nowe, coraz mniej przychylnie opinie. Kluczowym zjawiskiem, które wpłynęło na to, jak postrzegano harmonikę szklaną, była działalność doktora Franza Antona Mesmera. Stosował on bowiem brzmienie instrumentu podczas swoich osobliwych terapii, wychodząc z założenia, iż muzyka ma moc uzdrawiania ludzi. Od przebiegu kariery medycznej Mesmera oraz wytworzonych dzięki magnetyzmowi zwierzęcemu skojarzeń uzależniona była popularność harmoniki. Głównie z powodu skandali obyczajowych, którymi owocowały terapie, instrument wraz z koncepcją magnetyzmu zwierzęcego popadł w niełaskę. W ostatnich dekadach XVIII wieku zaczęły pojawiać się doniesienia na temat szkodliwego wpływu harmoniki na zdrowie muzyków i słuchaczy, które dziś trudno byłoby uzasadnić. Zjawisko to prawdopodobnie było konsekwencją porażki, jaką poniósł Mesmer.

Na początku XIX wieku istniało wiele sprzecznych przekonań i świadectw dotyczących niezwyklej mocy harmoniki szklanej. Wśród nich dominowały nieuzasadnione przesady i negatywne opinie wynikające z obawy o zdrowie muzyków i słuchaczy. Ostatecznie romantycy odrzucili kontrowersyjny instrument i jego estetykę, wyśmiewając naiwność osiemnastowiecznych autorów i uznając go za wynalazek nie posiadający potencjału do tworzenia prawdziwej sztuki.

**Magdalena Oliferko**

**On the Other Side of Chopin's Mirror: The Parisian World of Julian Fontana**

Julian Fontana (1810–1869) was one of the closest and most faithful friends of Chopin. He was with him throughout his life, during their school years in Warsaw and in exile in Paris. They both spent most of their adult lives in Paris, where they lived, with short breaks, at the same time. In the French capital, they belonged to the same social group, and for a time they lived together. Fontana polished his musical talents under the tutelage of Chopin and offered his assistance to him in matters of a musical and administrative nature, copying the works of his master, making corrections to his manuscripts and negotiating with publishers, as well as acquiring and furnishing exclusive apartments for Chopin that satisfied his inordinate requirements. The Parisian world of Julian Fontana is a unique reflection of Chopin's reality – a reflection from the other side of the mirror, which shows a well-known story through the eyes of his closest companion. This perspective reveals new facts and widens the picture not only of Chopin's Paris period, but also of the Polish Great Emigration in Paris after 1831.

**Adrian D. Kowalski**

**The narrative qualities of Philip Glass's score for Stephen Daldry's film *The Hours***

This article investigates the narrative qualities of film music, focusing on Philip Glass's score for Stephen Daldry's film *The Hours* (2002). The author analyses the selected soundtrack in a broader context and ventures to bridge the methodological gap between the theory of film and of music. On the one hand, the author discusses the functions of film music according to hitherto accepted theories. On the other hand, the analysis is extended to include issues related to minimalism, Philip Glass's film music in general, and the linguistic and semiotic meanings of film music. The analysis leads to the conclusion that Philip Glass's composition transcends the functions that a soundtrack is conventionally expected to perform.

**Piotr Podlipniak**

**The emergence of tonality and the culture of the ritual**

Tonality is a feature specific solely to music. There is nothing even resembling tonality in other forms of human sound expression. As far as we know, tonality is also a human-specific form of the organisation of sounds. Apart from that, similarly to some features of language syntax, different kinds of tonality are present in all musical cultures. Thus, it is reasonable to suppose that the origin of tonality is related to the evolution of some human-specific cognitive ability. The author suggests that the evolution of this ability was possible thanks to the Baldwin effect and to human ritual culture.

**Aida Michałowska**

**The glass harmonica: an aesthetic episode in the musical culture of the turn of the nineteenth century**

Analysing the aesthetic aspects of glass harmonica performance actually means giving a brief account of how the public perception of this instrument has evolved, based on various associations and prejudices expressed in anecdotes, private writings, press articles and even poems. Little of the purely aesthetic discourse has survived in the form of theoretical treatises. Such sources are limited to *Über die Harmonika: Ein Fragment* by Karl Leopold Röllig and musical writings by Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Both authors discuss the

aesthetics of the repertoire, but in their texts they are concerned primarily with general issues pertaining to musical culture. Röllig's contribution is of special value, because the author was a glass harmonica virtuoso himself and described his own experiences and thoughts connected with the instrument.

In its heyday, Benjamin Franklin's invention was often praised for its ethereal timbre, which brought to mind associations with the supernatural, and for its similarity to the human voice, at the time considered to be the perfect musical instrument. As time passed, new and increasingly less favourable opinions appeared. The key development that affected the perception of the glass harmonica was the paratherapeutic work of Doctor Franz Anton Mesmer. Mesmer would employ the sounds of the instrument in his bizarre therapies, working on the assumption that music had the power to heal. The fortunes of Mesmer's career as a therapist and associations triggered by animal magnetism determined the glass harmonica's popularity. In the wake of the moral scandals caused by Mesmer's therapies, the instrument fell out of favour, along with the notion of animal magnetism. During the last decades of the eighteenth century, reports started to appear about the allegedly harmful effect of the glass harmonica on the health of performers and listeners, but it would be hard to validate any of those claims today. The reports were probably a consequence of Mesmer's failure as a therapist.

At the beginning of the nineteenth century, there were many contradictory beliefs and accounts concerning the alleged extraordinary powers of the glass harmonica. Most of them were unsubstantiated superstitions and negative opinions resulting from concern for the health of musicians and their audiences. The controversial instrument and the aesthetics related to its performance were eventually rejected by the Romantics, who ridiculed the naiveté of eighteenth-century authors and denied the instrument any potential for creating genuine art. At the beginning of the 19th century, many contradictory beliefs and accounts existed concerning the alleged extraordinary powers of the glass harmonica. Most of them were unsubstantiated superstitions and negative opinions resulting from concern for the health of musicians and their audiences. The controversial instrument and the aesthetics related to its performance were eventually rejected in Romanticism, when the naivete of 18th century authors was subjected to ridicule and the instrument was allowed to sink into oblivion among other inventions devoid of any potential to create genuine art with.