



52. KONFERENCJA MUSYKOLOGICZNA ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH

III ZKP II
związek kompozytorów polskich



Rzeszów-Strzyżów
7-9.09.2023

**Muzyka polska.
Tradycja i współczesność**

Komitet naukowo-organizacyjny, redakcja programu

Beata Bolesławska-Lewandowska

Kinga Fink

Iwona Lindstedt

Grzegorz Oliwa

**52. KONFERENCJA
MUZYKOLOGICZNA
ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH**

**Muzyka polska.
Tradycja i współczesność**

Instytut Muzyki Kolegium Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Rzeszowskiego
Państwowa Szkoła Muzyczna I st. im. Zygmunta Mycielskiego w Strzyżowie

52. KONFERENCJA MUZYKOLOGICZNA ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH

program

CZWARTEK, 7 września

Instytut Muzyki Kolegium Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Rzeszowskiego, ul. Dąbrowskiego 83

Sala koncertowa Instytutu Muzyki

9:00 - 9:15

OTWARCIE KONFERENCJI

Słowo JM Rektora Uniwersytetu Rzeszowskiego, prof. dra hab. Sylwestra Czopka

Słowo Dyrektora Instytutu Muzyki, dra hab. Mirosława Dymona, prof. UR

Słowo Prezesa Związku Kompozytorów Polskich dra Mieczysława Kominka

Wręczenie dyplomów laureatom Konkursu im. Ks. Prof. Hieronima Feichta

9:15 - 10:00

WYKŁAD PLENARNY. PROWADZENIE IWONA LINDSTEDT

Luba Kijanowska-Kamińska (Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. Mykoły Łysenki)

Rola muzyków polskich w kształtowaniu ukraińskiej profesjonalnej szkoły kompozytorskiej XIX i początku XX wieku

10:00 - 11:45

SESJA 1. Prowadzenie: Kinga Fink

Małgorzata Woźna-Stankiewicz (Uniwersytet Jagielloński)

Muzyka polska w audycjach Rozgłośni Krakowskiej PR w okresie współpracy ze Zdzisławem Jachimeckim

Marta Szoka (Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi)

Dyrygent – kompozytor. O nieoczywistej relacji w trzech odsłonach

Renata Suchowiejko (Uniwersytet Jagielloński)

Listy Zygmunta Mycielskiego do Nadii Boulanger z lat 1939–1979. Wojenne losy, nowa rzeczywistość i plany artystyczne

Anna Gruszczyńska-Ziółkowska (Uniwersytet Warszawski)

Ultra- i infradźwięki w pejzażu akustycznym człowieka w świetle danych archeomuzykologicznych

11:45 - 12:00

OTWARCIE WYSTAWY FOTOGRAFII KRZYSZTOFA HEYKE „CHOPINOWSKIE POWIDOKI”



Sesje równoległe

12:00 - 13:15 SALA nr 19

SESJA 2. Prowadzenie: Krzysztof Billica

Tomasz Górny (Uniwersytet Warszawski)

Nowe źródła z kręgu Bacha w polskich zbiorach

Sławomira Żerańska-Kominek

(Uniwersytet Warszawski)

Muzyka polska w niepolskim opisanu

Adriana Thomasa

Marta Dziewanowska-Pachowska

(Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina)

„Polish sonorities”. W poszukiwaniu rodzimego brzmienia w instalacjach dźwiękowych polskich twórców

12:00 - 13:15 SALA nr 9

SESJA 3. Prowadzenie: Agnieszka Leszczyńska

Remigiusz Pośpiech (Uniwersytet Wrocławski)

Pomiędzy Jasną a Świętą Górą. Promocja muzyki polskiej w środowiskach klasztornych na przykładzie Częstochowy i Gostynia

Dominika Grabiec (Instytut Sztuki PAN)

Kancjonały warszawskiego Bractwa Różańcowego – nowe źródła do badań nad polską pieśnią religijną i praktyką liturgiczną w okresie potrydenckim

Justyna Szczygieł (Uniwersytet Jagielloński)

Leopold Meznik (Mężnicki) i jego rola w dziejach kapeli jasnogórskiej

13:15 - 13:30 PRZERWA KAWOWA

52. KONFERENCJA MUZYKOLOGICZNA ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH

program

CZWARTEK, 7 września

Instytut Muzyki Kolegium Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Rzeszowskiego, ul. Dąbrowskiego 83

Sesje równoległe

13:30 - 14:45 SALA nr 19

SESJA 4. Prowadzenie: Anna Nowak

Bernadeta Czapruga

(Universität Mozarteum Salzburg)

*„Eppur si muove”. Torowanie nowych szlaków
w muzyce przez polskich artystów-wykonawców i ich
oddziaływanie na kulturę innych narodów*

Karolina Wahl (Akademia Muzyczna

im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu)

Gdy jodły szumią po włosku... O włoskiej wersji

językowej „Halki” oraz jej znaczeniu

*w rozpropagowaniu twórczości Stanisława Moniuszki
poza granicami Polski*

Semitha Cevallos

(Uniwersytet Federalny Stanu Paraná, Brazylia)

Polska i Brazylia. Zaskakujące drogi

muzyki współczesnej

13:30 - 14:45 SALA nr 9

SESJA 5. Prowadzenie: Maria Wilczek-Krupa

Iwona Lindstedt (Uniwersytet Warszawski)

*Nie tylko Henryk Wars. Twórcy polskiej muzyki
filmowej w okresie międzywojennym*

Kamil Staszowski

(Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny)

Muzyka odzyskana – Artur Malawski

i Roman Palester

Jan Topolski

(Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)

Studio Eksperymentalne Polskiego Radia

w polskim kinie fantastycznym: efekty i afekty

14:45 - 15:45 PRZERWA OBIADOWA



Sesje równoległe

15:45 - 17:00

SALA nr 19

SESJA 6. Prowadzenie: Barbara Mielcarek-Krzyżanowska

Rafał Ciesielski (Uniwersytet Jagielloński)
*Powrót Telemanna do Żar. Kompozytor
a dziedzictwo lokalne*

Barbara Literska (Uniwersytet Zielonogórski)
*Przybysze i tubylcy: kompozytorzy w polskiej
Zielonej Górze (1945–2023)*

Krzysztof Rottermund
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
*Tradycje kultury muzycznej regionów i małych
ojczyzn na przykładzie zawartości „Słownika
biograficznego Wielkopolski Południowo-Wschodniej,
Ziemi Kaliskiej”. Stan obecny, perspektywy badawcze
i publikacyjne*

15:45 - 17:00

SALA nr 9

SESJA 7. Prowadzenie: Jacek Szerszenowicz

Maria Wilczek-Krupa (Akademia Muzyczna
im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie)
*Przywrócony pamięci: Emil Łapczyński (1837–1863) –
„koncertista”, kompozytor, powstaniec*

Anna Wróbel (Uniwersytet Muzyczny
Fryderyka Chopina)
*Odkrywanie genialnych „białych plam” muzyki
polskiej. Antoni Stolpe – odnalezione dzieła
kameralne i ich pierwsze wykonania w XXI wieku*

Anna Stachura-Bogusławska (Uniwersytet
Jana Długosza w Częstochowie)
*„Pielęgnujmy pieśni, bo to one będą świadkami
polskiej kultury muzycznej”. Twórczość
kompozytorska Stefana Mariana
Stoińskiego (1891–1945)*

17:00 - 17:15

PRZERWA KAWOWA

52. KONFERENCJA MUZYKOLOGICZNA ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH

program

CZWARTEK, 7 września

Instytut Muzyki Kolegium Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Rzeszowskiego, ul. Dąbrowskiego 83

Sesje równoległe

17:15 - 18:30 SALA nr 19

SESJA 8. Prowadzenie: Remigiusz Pośpiech

Ewa Kowalska-Zajac (Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi)
*Czy możliwy jest nadal notacyjny „fingerprint“?
Kilka uwag o idiomatyczności notacji
dwudziestowiecznej*

Agnieszka Leszczyńska

(Uniwersytet Warszawski)
*Terminologia muzyczna w wybranych słownikach
staropolskich: od Jana Mączyńskiego (1564)
do Samuela Bogumiła Lindego (1807-1814)*

Iwona A. Siedlaczek (Szkoła Muzyczna I i II st.
im. Tadeusza Szeligowskiego w Lublinie)
*Muzyka masońska w Polsce przełomu
XVIII i XIX wieku w kontekście filozofii masońskiej*

17:15 - 18:30 SALA nr 9

SESJA 9. Prowadzenie: Rafał Ciesielski

Izabela Zymer (Związek Kompozytorów Polskich,
Biblioteka Naukowa)
*Tradycja i współczesność – nierozwiązany problem
socrealizmu w tekstach Zofii Lissy w pierwszej
dekadzie po II wojnie światowej*

Kinga Fink (Uniwersytet Rzeszowski)
*Muzyka Zbigniewa Jeżewskiego w polskich filmach
dokumentalnych z lat 1957-1963*

Izabela Andrzejak (Państwowy Zespół Ludowy
Pieśni i Tańca „Mazowsze” im. Tadeusza
Sygietyńskiego)
Wciąż żywa muzyka Tadeusza Sygietyńskiego

19:00

**KONCERT MUZYKI KAMERALNEJ: ANNA MIKOŁAJCZYK – SOPRAN, EWA GUZ-SEROKA – FORTEPIAN. W programie
pieśni i utwory fortepianowe kompozytorów polskich XIX, XX i XXI wieku.**



PIĄTEK, 8 września

Państwowa Szkoła Muzyczna I st. im. Zygmunta Mycielskiego w Strzyżowie, ul. Mostowa 20

Sala koncertowa

10:00 - 10:45 WYKŁAD PLENARNY. PROWADZENIE BEATA BOLESŁAWSKA-LEWANDOWSKA

John Mackenzie Pierce (University of Michigan)

Composition as Reconstruction: Music in Poland from World War II to Socialist Realism

10:45 - 12:00 SESJA 10. Prowadzenie: Marcin Trzęsiok

Małgorzata Janicka-Słysz (Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie)

Zrozumieć tradycję. O muzyce polskiej XX wieku i początku wieku XXI

Teresa Malecka (Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie)

Henryk Mikołaj Górecki wobec polskiej tradycji: Waclaw z Szamotuł, Chopin, Szymanowski, polska pieśń ludowa i kościelna

Sławomir Czarnecki

Tradycja i współczesność w twórczości Sławomira Czarneckiego

12:00 - 12:15 PRZERWA KAWOWA

52. KONFERENCJA MUZYKOLOGICZNA ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH

program

PIĄTEK, 8 września

Państwowa Szkoła Muzyczna I st. im. Zygmunta Mycielskiego w Strzyżowie, ul. Mostowa 20

Sesje równoległe

12:15 - 13:30

SALA KONCERTOWA

SESJA 11. Prowadzenie: Barbara Literska

Krzysztof Billica

(Związek Kompozytorów Polskich)

Elsner pierwszy raz słyszy polską pieśń (komunikat)

Magdalena Stochniol

(Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego)

Twórca konsekwentny i bezkompromisowy –

Zbigniew Penhersi i jego opera „Zmierzch Peryna”

Aleksandra Kłaput-Wiśniewska (Akademia

Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego

w Bydgoszczy)

Idee festiwalu i kongresów Musica Antiqua Europae

Orientalis jako inspiracja twórcza na przykładzie

utworów Romualda Twardowskiego

Jacek Szerszenowicz (Akademia Muzyczna

im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi)

Repolonizować Kowalskiego (komunikat)

13:30 - 14:30

PRZERWA OBIADOWA

12:15 - 13:30

SALA BALETOWA

SESJA 12. Prowadzenie: Marta Szoka

Ewa Wójtowicz (Akademia Muzyczna

im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie)

Nowe konteksty kwartetu smyczkowego w muzyce

kompozytorów środowiska krakowskiego. Panorama

twórczości ostatnich dwu dekad

Violetta Przech (Akademia Muzyczna

im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy)

Tradycja i nowatorstwo w kwartetach smyczkowych

Bettiny Skrzypczak

Renata Borowiecka (Akademia Muzyczna

im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie)

Tradycja i nowoczesność w muzyce kameralnej

Pawła Łukaszeńskiego – rekonesans



PIĄTEK, 8 września

Państwowa Szkoła Muzyczna I st. im. Zygmunta Mycielskiego w Strzyżowie, ul. Mostowa 20

Sesje równoległe

14:30 - 15:45

SALA KONCERTOWA

SESJA 13. Prowadzenie: Małgorzata Woźna-Stankiewicz

Agnieszka Nowok-Zych (Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach)
Pieśń Ocalonego? O IX Symfonii „Wiersze ocalale” op. 93 Mieczysława Wajnberga

Małgorzata Sułek (Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi)
W eterze i na scenie. Radiowo-teatralna współpraca Witolda Lutosławskiego i Aleksandra Maliszewskiego

Grzegorz Oliwa (Uniwersytet Rzeszowski)
Włodzimierza Korcza opowieść muzyczna o Julianie Przybosiu

15:45 - 16:00

PRZERWA KAWOWA

16:00 - 17:15

SALA KONCERTOWA

Nie tylko kompozytorzy: Zygmunt Mycielski i Roman Palester w nowych publikacjach książkowych i internetowych - prezentacje. Uczestnicy: Beata Bolesławska-Lewandowska, Daniel Cichy, Lech Dzierżanowski, Barbara Mielcarek-Krzyżanowska, Violetta Wejs-Milewska, Marek Zagańczyk

17:15

WYJAZD DO WIŚNIOWEJ - WIZYTA W MAJĄTKU MYCIELSKICH

19:00

KOLACJA

14:30 - 15:45

SALA BALETOWA

SESJA 14. Prowadzenie: Ewa Kowalska-Zajac

Michał Bruliński (Uniwersytet Warszawski/Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina)
Fortepian „polski”? Raport z badań nad fenomenem fortepianu w kulturze polskiej okresu międzypowstaniowego

Bartłomiej Barwinek (Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach)
Wizja formy klasycznej w „Sonacie fortepianowej” (1934) Witolda Lutosławskiego

Violetta Kostka (Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku)
Ucieleśnione znaczenia „Dwóch etud” na fortepian Pawła Szymańskiego



52. KONFERENCJA
MUZYKOLOGICZNA ZKP

52. KONFERENCJA MUZYKOLOGICZNA ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH

program

SOBOTA, 9 września

Instytut Muzyki Kolegium Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Rzeszowskiego, ul. Dąbrowskiego 83

Sala koncertowa Instytutu Muzyki

9:30 - 10:30 DYSKUSJA PANELOWA 1. PROWADZENIE GRZEGORZ OLIVA

XX-wieczny folklorizm w muzyce polskiej. Źródła – strategie – konteksty

Uczestnicy: **Anna Nowak** (Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy), **Beata Bolesławska-Lewandowska** (Instytut Sztuki PAN), **Barbara Mielcarek-Krzyżanowska** (Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy)

10:30 - 11:30 DYSKUSJA PANELOWA 2. PROWADZENIE RENATA SUCHOWIEJKO

Muzyka polska za granicą

Uczestnicy: **Beata Bolesławska-Lewandowska** (Instytut Sztuki PAN), **Jolanta Guzy-Pasiak** (Instytut Sztuki PAN), **Michał Piekarski** (Instytut Historii Nauki PAN)

11:30 - 13:00 DYSKUSJA PANELOWA 3 Z KONCERTEM. PROWADZENIE SŁAWOMIRA ŻERAŃSKA-KOMINEK

Chopinowskie konteksty. Chopinowskie powidoki. Chopinowskie reminiscencje

Uczestnicy: **Aldona Nawrocka-Woźniak** (Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina), **Maria Gabryś-Heyke** (Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina), **Krzysztof Heyke** (Szkoła Filmowa w Łodzi)

Koncert *Muzyka polska. Chopinowskie konteksty*. **Maria Gabryś-Heyke** – fortepian

13:00 - 14:00 PRZERWA OBIADOWA



SOBOTA, 9 września

Instytut Muzyki Kolegium Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Rzeszowskiego, ul. Dąbrowskiego 83

Sesje równoległe

14:00 - 15:15 SALA nr 19

SESJA 15. Prowadzenie: Teresa Malecka

Wioleta Muras (Uniwersytet Wrocławski)

*Polonezy na instrument solowy i orkiestrę
w twórczości Aleksandra Zarzyckiego*

Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska

*Kompozytor w objęciach nostalgii. Walc fortepianowy
w kręgu krakowskiej szkoły kompozytorskiej*

Wojciech Gurgul (Uniwersytet Jana Długosza
w Częstochowie)

*Sposoby wykorzystania gitary w wybranych
kompozycjach Kazimierza Serockiego, Włodzimierza
Kotońskiego i Tadeusza Bairda z przełomu
lat 50. i 60. XX wieku*

14:00 - 15:15 SALA nr 9

SESJA 16. Prowadzenie: Violetta Przech

Mirosław Dymon (Uniwersytet Rzeszowski)

*Muzykologia i psychologia muzyki – relacje
i konteksty*

Klara Amelia Zienkiewicz (Szkola Doktorska
Nauk Humanistycznych Uniwersytetu
Warszawskiego)

*Wokół stroika przelotowego – próba przekładu
terminologii technicznej*

15:15 - 15:30 PODSUMOWANIE I ZAKOŃCZENIE KONFERENCJI



abstrakty

WYKŁADY PLENARNE

Luba Kijanowska-Kamińska

Rola muzyków polskich w kształtowaniu ukraińskiej profesjonalnej szkoły kompozytorskiej XIX i początku XX wieku

Temat wybrany dla przedstawionego wykładu jest na tyle szeroki i mieści w sobie wiele wątków dość różnorodnych, uzupełniających się nawzajem, a czasem i kontrastujących między sobą, że nie sposób praktycznie ująć całokształtu problemu związków polsko-ukraińskich w kulturze muzycznej w ciągu 2 godzin – to zagadnienie potrzebowałoby co najmniej kilku prac doktorskich i habilitacyjnych, a bardziej dokładne streszczenie głównych tematów zajęłoby 700 – 800 stron. Ta uwaga nie jest bynajmniej zrodzona pragnieniem wyolbrzymienia tematu, czy nadania mu znaczenia wyjątkowego, a po prostu ścisłym potwierdzeniem faktu. Wobec tego, mając przed sobą tak trudne zadanie, postanowiłam przedstawić Państwu tylko niektóre szkice oraz spostrzeżenia na temat głównych wątków dotyczących związków polsko-ukraińskich w kulturze muzycznej. Chronologicznie ograniczam się do okresu od XIX do pierwszej połowy XX wieku, bowiem do wcześniejszych czasów i kontaktów między różnymi kulturami narodowymi, aczkolwiek zdają się być one dość intensywne i zasługują na uwagę, nigdy nie sięgałam. Romantyzm zaś, jak również style i tendencje estetyczne XX wieku oraz życie muzyczne tego okresu, zawsze należały do moich głównych zainteresowań naukowych.

John Mackenzie Pierce

Composition as Reconstruction: Music in Poland from World War II to Socialist Realism (wykład w j. angielskim)

Between the end of the Second World War and the onset of Socialist Realist aesthetics in 1948/1949, Polish composers engaged in robust debates about the wartime past and its implications for new music. Especially important were premieres of works that had been composed during or shortly after WWII, including those by Roman Palester, Tadeusz Zygfryd Kassern, and Zygmunt Mycielski. Reading between the lines of composers' works, biography, and reception, I consider how discussions of musical aesthetics became ways of constructing memory of the war. I examine the idea that the war had created a mandate for "accessible" works that would appeal to the "masses", while others used musical composition as a way of insisting on cultural continuity across cataclysm. Thus, while the early postwar years in Poland are often described through the lens of the consolidation of Communist power, I suggest that scholars should attend equally to the role of music in constructing collective memory of the recent past.



PANELE DISKUSYJNE

Nie tylko kompozytorzy: Zygmunt Mycielski i Roman Palester w nowych publikacjach książkowych i internetowych – prezentacje

Uczestnicy: Beata Bolesławska-Lewandowska, Daniel Cichy, Lech Dzierżanowski, Barbara Mielcarek-Krzyżanowska, Violetta Wejs-Milewska, Marek Zagańczyk



W ostatnich latach Związek Kompozytorów Polskich i Polskie Wydawnictwo Muzyczne podjęły szereg inicjatyw mających na celu promocję twórczości Romana Palestra i Zygmunta Mycielskiego. Nakładem PWM ukazała się mała monografia *Palester* pióra Lecha Dzierżanowskiego, a na ukończeniu jest edycja pism Romana Palestra. Ukazują się także opracowania nutowe wybranych utworów kompozytora, a wytwórnia Anaklasis wydała monograficzne CD z jego dziełami koncertującymi. Od kilku lat dostępny jest poświęcony Palestrowi portal internetowy zrealizowany przez Związek Kompozytorów Polskich i Bibliotekę Uniwersytecką w Warszawie, a wśród poszerzającej się dyskografii znajduje się płyta z utworami orkiestrowymi Palestra zachowanymi w archiwach ZKP.

Jeśli chodzi o Zygmunta Mycielskiego, po opublikowanym kilka lat temu zbiorze rozmów o kompozytorze (Beata Bolesławska-Lewandowska, *Mycielski. Szlachectwo zobowiązuje*), Polskie Wydawnictwo Muzyczne opublikowało *Znaki zapytania* – oryginalny tom szkiców Mycielskiego, których okrojona wersja ukazała się przed laty jako *Notatki o muzyce i muzykach*. Przygotowywana jest edycja nutowa wszystkich pieśni Mycielskiego na głos z fortepianem, zaplanowano też publikację monografii *Zygmunt Mycielski. Między muzyką a polityką* autorstwa Beaty Bolesławskiej-Lewandowskiej. Związek Kompozytorów Polskich zrealizował z kolei poświęcony Zygmunтови Mycielskiemu dwujęzyczny portal internetowy. O wszystkich tych inicjatywach opowiedzą ich autorzy: Beata Bolesławska-Lewandowska, Lech Dzierżanowski, Barbara Mielcarek-Krzyżanowska, Violetta Wejs-Milewska i Marek Zagańczyk oraz dyrektor-redaktor naczelny PWM, Daniel Cichy.

XX-wieczny folklorizm w muzyce polskiej. Źródła – strategie – konteksty

Uczestnicy: Anna Nowak, Beata Bolesławska-Lewandowska, Barbara Mielcarek-Krzyżanowska

XX-wieczny folklorizm jawi się jako jeden z najbardziej żywotnych nurtów twórczości kompozytorskiej. Znaczenie, jakie zyskał w polskiej kulturze muzycznej minionego stulecia, pozwala określać go jako formację stylistyczną ewoluującą w swych estetycznych i artystycznych założeniach. Analiza tego zjawiska z perspektywy formujących je źródeł estetycznych i kulturowych, zastosowanych strategii kompozytorskich i form ekspresji muzycznej skłania do poszukiwania pola wartości, na jakich był fundowany. Współczesna perspektywa oglądu twórczości folklorystycznej, która zachowała swe znaczenie w kulturze, pozwala wskazać wartości uniwersalne transmitowane przez najwybitniejsze dzieła tego nurtu do czasów współczesnych.

Muzyka polska za granicą

Uczestnicy: Beata Bolesławska-Lewandowska, Jolanta Guzy-Pasiak,
Michał Piekarski

Równo 35 lat temu, w przededniu odzyskania przez Polskę niezależności, Związek Kompozytorów Polskich zorganizował ważną konferencję *Muzyka żyje obecna*, pierwszą poświęconą muzyce kompozytorów polskich pozostających poza granicami Polski. Po upadku komunizmu, badania nad twórczością emigracyjną nabrały rozmachu i przyniosły opracowania spuścizn poszczególnych kompozytorów. Forum umożliwiającym prezentowanie wyników badań stały się od 2017 roku konferencje i publikacje inicjowane przez zespół „Muzyka polska za granicą” Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Porównanie stopnia zaawansowania opracowań twórczości poszczególnych kompozytorów pokazuje, że wciąż wiele postaci ważnych dla polskiej kultury muzycznej nie zostało jeszcze uwzględnionych. Z drugiej strony, nasza wiedza o twórczości i działalności kompozytorów polskich aktywnych poza granicami Polski w XX wieku została na tyle pogłębiona, że przy świadomości luk niewypełnionych, lecz mając za sobą pewien etap badań źródłowych – można postawić pewne generalne pytania. Jednym z nich jest kwestia polskości jako podstawowej kategorii narodowej definiującej twórców funkcjonujących w innej, niż ojczysta, tradycjach.

Celem panelu jest próba sformułowania propozycji podejścia do problemu tożsamości kompozytorów polskiego pochodzenia rozsianych poza granicami kraju.

Chopinowskie konteksty. Chopinowskie powidoki. Chopinowskie reminiscencje (dyskusja panelowa z koncertem)

Uczestnicy: Aldona Nawrocka-Woźniak, Maria Gabryś-Heyke,
Krzysztof Heyke

Fenomen Fryderyka Chopina istnieje w świadomości społecznej od bez mała 200 lat, stając się niemal ikoną kultury, poddawaną różnorodnym badaniom metodologicznym czy estetycznym. Na przestrzeni tego okresu niezwykle istotny stał się też wymiar „czasoprzestrzenny” takich rozważań. Dla panelistów ten aspekt stał się punktem wyjścia do rozważań o wpływie Chopina – raz bezpośrednim i konkretnym, raz symbolicznym czy metaforycznym – najpierw na jego uczniów, poprzez innych artystów jego współczesnych, aż do aktualnego spojrzenia dosłownie „z lotu ptaka” na tę spuściznę przez pryzmat innych sztuk.



REFERATY

Izabela Andrzejak

Wciąż żywa muzyka Tadeusza Sygietyńskiego

Tadeusz Sygietyński to postać kojarzona głównie z „Mazowszem”, które prezentuje widowiskową formę polskiego folkloru muzyczno-tanecznego. Sygietyński opracował dla zespołu blisko sto kompozycji. Kolejni dyrygenci „Mazowsza” sięgają po partytury jego pióra i odkrywają je wciąż na nowo. Wydawać by się mogło, że zespół prezentuje ten sam repertuar pieśni i tańców, i niczym nowym nie zaskoczy widzów. Jednak „Mazowsze” podąża za potrzebami współczesnych odbiorców sztuki i z sukcesami dąży do osiągnięcia statusu nowoczesnej instytucji kultury. Podczas konferencji chciałabym opowiedzieć, w jaki sposób wykorzystywane są kompozycje Sygietyńskiego we wciąż poszerzającym się repertuarze „Mazowsza”. Jednym z najważniejszych celów stawianych dziś teatrom jest edukacja przez sztukę. „Mazowsze” ten cel realizuje na kilku płaszczyznach, m.in. umieszczając w repertuarze stałe tytuły dedykowane różnym grupom wiekowym: „Fantazja polska”, „Romanca a’la kujawiak”, „Magiczna podróż – piękna nasza Polska cała”, gdzie utwory Sygietyńskiego wplecione są w fabułę przedstawienia. Dzięki temu muzyka kompozytora wybrzmiewa wciąż na nowo i nie jest zarezerwowana tylko dla dorosłego pokolenia miłośników folkloru. Celem referatu jest pokazanie, że dzięki nowoczesnemu podejściu do współczesnego widza w duchu tradycyjnej estetyki, jaką prezentuje zespół „Mazowsze”, muzyka Sygietyńskiego jest wciąż żywa, ponadczasowa i w pełni tego słowa znaczeniu – polska. Warto ten temat poruszyć w 75. rocznicę powstania największego dzieła wybitnego kompozytora.

Krzysztof Bilica

Elsner pierwszy raz słyszy polską pieśń (komunikat)

W *Sumariuszu*, a także w swej *Rozprawie o melodii i śpiewie* wspomina Ślązak Józef Elsner o śpiewanej w jego rodzimym Grodkowie (wtedy należącym do Prus) polskiej pieśni kościelnej, która wywarła na nim duże wrażenie. We Lwowie, gdzie już uczył się polskiego, poznawał też bliżej polską muzykę. Zainteresowanie nią, wzbudzone w dzieciństwie, sprawiło, że napisał potem liczącą się *Rozprawę o metryczności i rytmiczności języka polskiego*, a sam został zaliczony do cenionych w XIX wieku kompozytorów polskich.



Bartłomiej Barwinek

Wizja formy klasycznej w „Sonacie fortepianowej” (1934) Witolda Lutosławskiego

Sonata fortepianowa jest najwcześniejszym zachowanym juvenilium Witolda Lutosławskiego i bezcennym dokumentem jego studiów kompozytorskich. Po kilku udanych prezentacjach utworu (dokonanych przez jego autora) i zebraniu pochlebnych recenzji przedwojennego warszawskiego środowiska muzycznego, *Sonata* na wiele lat popadła w niemal zupełne zapomnienie, o co skwapliwie zresztą zadbał sam Lutosławski. Skutkiem tego, lekceważony przez młodzieńczy utwór pozostał ineditem aż do 2004 roku (choć wcześniej, w 1976 roku, nagrał go dla Polskiego Radia Ryszard Bakst – ku wyraźnej irytacji kompozytora). Dotychczasowa literatura przedmiotu skupiała się przede wszystkim – co nie dziwi w przypadku dzieła będącego studencką etiudą – na aspekcie stylistycznym *Sonaty*, kreśląc skrótową mapę wpływów estetycznych, jakim ulegał ówczesny uczeń profesora Witolda Maliszewskiego (impresjonizm Debussy'ego i Ravela, późnoromantyczna pianistka Rachmaninowa). Zwracano przy tym uwagę głównie na eksperymenty w dziedzinie harmonii, barwy i nastroju, którym oddawał się Lutosławski, inspirowany otaczającą go wówczas muzyką. W moim wystąpieniu pragnę uczynić punktem ciężkości ten obszar twórczych poszukiwań, na który kompozytor musiał wkroczyć w największym stopniu samodzielnie, czyli formę. Biorąc pod uwagę zamiłowanie, jakim Lutosławski darzył przez całe życie problem architektoniki dzieła muzycznego, przeanalizuję strategię, jakie zastosował celem jej zaprojektowania w *Sonacie*, zarówno w skali makro, jak i na poziomie detalu. Wskażę także na historyczne wzorce sonatowości, mogące wyjaśnić sposób jej rozumienia przez kompozytora w omawianym utworze.

Renata Borowiecka

Tradycja i nowoczesność w muzyce kameralnej Pawła Łukaszewskiego – rekonesans

Muzykę polską doby ponowoczesnej charakteryzują heterogeniczność i skłonność do syntezy, czego korzenie tkwią w istotnej dla naszego kręgu kulturowego relacji współczesności wobec tradycji. Tradycja stanowi niezwykle istotną i niepodważalną wartość dla Pawła Łukaszewskiego – kompozytora, który od czasu debiutu w latach 90. wypracował idiomatyczny język muzyczny definiowany jako antymodernizm (A. Thomas), tradycjonalizm (A. Nowak) lub „nowość zakorzeniona w tradycji” (K. Cyran). Określony styl wynika ze świadomego wyboru, osobistych predylekcji twórcy do muzyki nakierowanej w większym stopniu na tradycyjne niż awangardowe własności. Choć nazwisko artysty kojarzone bywa przede wszystkim z utworami o tematyce religijnej, należy pamiętać, że obszerny dorobek kompozytorski obejmuje również liczne dzieła czysto instrumentalne, w tym kameralne. To właśnie w muzyce instrumentalnej – jak podkreślają niektórzy badacze – Łukaszewski chętniej sięga po nowsze środki techniki kompozytorskiej celem uzyskania określonych efektów brzmieniowych. Uwzględniając postawę estetyczną twórcy i krąg jego inspiracji, interesujące wydaje się zatem spojrzenie na dzieła kameralne kompozytora z perspektywy zestrojenia *datum* i *novum*.



Michał Bruliński

Fortepian „polski”? Raport z badań nad fenomenem fortepianu w kulturze polskiej okresu międzypowstaniowego

Podczas wystąpienia pragnę przedstawić raport z kilkuletnich badań opisanych przeze mnie w przygotowanej pod kierunkiem prof. Elżbiety Wichrowskiej oraz prof. Beniamina Vogla, interdyscyplinarnej dysertacji doktorskiej (*Przedmiot – symbol – fetysz: fenomen fortepianu w kulturze polskiej okresu międzypowstaniowego*, WAL oraz WNKS UW), szczególną uwagę orientując na adekwatność kwestii „polskości” do analizowanych zjawisk. Na wstępie chciałbym pokrótce omówić wykorzystaną nomenklaturę oraz aparat krytyczny. Zasadniczą część wystąpienia poświęcę aspektom źródłowym oraz metodologicznym. W ramach pierwszego wątku scharakteryzuję wyzwania związane z gromadzeniem, selekcją oraz opracowaniem obszernego korpusu rozproszonych świadectw różnej proveniencji i gatunków w kontekście kultury polskiej i jej rozmaitych definicji. Drugi natomiast związany będzie z „użytecznością” wybranych koncepcji metodologicznych (m.in. Pierre Bourdieu, James Gibson, Erving Goffman, Igor Kopytoff, Bruno Latour oraz inni autorzy klasyfikowani w ramach nurtu „zwrotu ku rzeczom”) w odniesieniu do fenomenu fortepianu oraz do wskazanego materiału źródłowego. W końcowej części prezentacji zrekonstruuje najważniejsze wnioski, a także przedstawię kilka refleksji dotyczących samego procesu badawczego w kontekście rodzimych badań nad kulturą muzyczną.

Semitha Cevallos

Polska i Brazylia. Zaskakujące drogi muzyki współczesnej

W drugiej połowie XX wieku w Polsce i Brazylii dokonał się szereg zmian o charakterze politycznym, społecznym i gospodarczym, które pozostawały w bezpośrednim związku z najważniejszymi globalnymi wydarzeniami epoki. W tym okresie w obu krajach zainicjowano dwa festiwale, w całości poświęcone muzyce współczesnej: „Warszawska Jesień” (1956) oraz Festiwalu Guanabary (1969). Pomimo odległości geograficznej, oba te wydarzenia łączył kontekst polityczny, spolaryzowany pomiędzy komunizmem w Polsce, a prawicową dyktaturą wojskową w Brazylii, państw stojących po dwóch stronach barykady zimnej wojny. Festiwal „Warszawska Jesień” był nie tyle wydarzeniem muzycznym, co wyrazem sprzeciwu muzyków wobec narzucanej im doktryny socrealistycznej oraz ich artystycznej izolacji wynikającej z polityki dominującego w regionie Związku Radzieckiego. Festiwal ten, wpisując się w historię Polaków oraz ich walki o wolność ekspresji i niezależnienie się od wpływów niemieckich i rosyjskich, stał się wydarzeniem o charakterze zarówno lokalnym, jak i międzynarodowym. Kolejne edycje Festiwalu Guanabary odbywały się w okresie, gdy wolność wypowiedzi artystycznej ograniczał reżim. Kwestia kultury była dla dyktatury tematem drażliwym, wazwyszy, że praktycznie cały świat artystyczny ówczesnej Brazylii miał poglądy lewicowe, czego zwieńczeniem był Festiwal Piosenki w 1968, który stał się inspiracją dla stworzenia podobnego wydarzenia, poświęconego jednak muzyce poważnej. Pierwsza edycja Festiwalu Guanabary w 1969 roku pozwoliła młodym kompozytorom dobitnie odnieść się do kwestii nacjonalizmu i jednocześnie dać wyraz silnym, awangardowym tendencjom w muzyce brazylijskiej. Brazylijscy twórcy znajdowali w polskiej estetyce Pendereckiego wykładnię sonoryzmu, u Lutosławskiego zaś, aleatoryzmu kontrolowanego – języka muzyki współczesnej i to właśnie na Festiwalu Guanabary wykonano pierwsze dzieła w tej stylistyce. Penderecki odwiedził Brazylię po raz pierwszy na zaproszenie Festiwalu, którego był jednym z jurorów, podobnie jak Tadeusz Baird, juror II edycji Festiwalu w 1970 roku. Polskę i Brazylię łączy nie tylko emigracja, ale również muzyka współczesna. Wykażę to w swoim wystąpieniu prezentując jednocześnie wyniki moich badań, które zamieściłam w pracy doktorskiej – pierwszej, która powstała na ten temat w języku portugalskim.

Rafał Ciesielski

Powrót Telemanna do Żar. Kompozytor a dziedzictwo lokalne

W referacie – w trzech perspektywach – podjęte zostanie zagadnienie obecności Georga Philippa Telemanna w Żarach w latach 1704–1708. W pierwszym rzędzie będzie to spojrzenie na ten pobyt w zakresie aktywności twórczej Telemanna jako kompozytora, kapelmistrza i organisty. Jednym ze źródeł kompozytorskich inspiracji była tu polska muzyka ludowa. Jej elementy zawarł Telemann w kilku utworach, wypowiedział się o niej także w *Autobiografii*. Druga perspektywa tyczyć będzie współczesności. Żarski epizod w życiu Telemanna nie pozostał bowiem faktem jedynie historycznym. Współcześnie miasto Żary, odwołując się do swej lokalnej przeszłości, podjęło działania, których celem jest przypomnienie i przywołanie w rozmaitych przedsięwzięciach sylwetki i twórczości Telemanna. Perspektywa trzecia traktuje casus Telemanna jako okazję do refleksji na temat lokalnego dziedzictwa (także muzycznego) w kontekście złożonych pod względem etnicznym, narodowym, religijnym czy politycznym dziejów wielu polskich ziem. Współczesna „obecność” postaci Telemanna w Żarach stanowi jeden z przykładów kulturowo twórczego i wzbogacającego lokalną społeczność podejścia do tego rodzaju sytuacji.

Bernadeta Czapruga

„Eppur si muove” torowanie nowych szlaków w muzyce przez polskich artystów-wykonawców i ich oddziaływanie na kulturę innych narodów

Salzburg jest twórczym centrum wielu muzyków począwszy od Heinricha Ignaza Franza Bibera, Michela Haydna i Wolfganga Amadeusza Mozarta. Jest to miasto rezydencja dla artystów polskich takich jak: Adam Harasiewicz, do niedawna Bogusław Schaeffer, jak również miejsce przełomowych dokonań dzieł artystycznych Krzysztofa Pendereckiego: premiera *Czarnej maski* (1986), inauguracja *Pasji według św. Łukasza* (2018) i jedno z ostatnich występów tego wyjątkowego kompozytora-dyrygenta. Bogate życie kulturalne Salzburga na czele z festiwalami *Salzburger Festspiele*, na który zapraszani są wybitni polscy muzycy – Krystian Zimerman, Rafał Blechacz, Piotr Beczała, Jan Lisiecki – to tylko jedna z możliwości na popularyzowanie polskiej muzyki na salzburskiej ziemi. Kluczowym rozwiązaniem na działalność propagatorską jest współpraca wykonawców, muzykologów i pedagogów powiązana z wymianą doświadczeń wykonawczych, naukowych i pedagogicznych oraz rozpowszechnianie edycji i nagrań polskich kompozytorów. W równym stopniu cieszy się popularnością odkrywana twórczość Mieczysława Weinberga oraz stanowiąca wyzwanie odtwórcze muzyka Karola Szymanowskiego. Celem referatu jest określenie roli polskiej muzyki, jej odbiór oraz rozbudzanie zainteresowania wśród zagranicznej publiczności. Przedstawione tezy omówione zostaną na podstawie przeprowadzonych wywiadów z wykonawcami, pedagogami oraz austriackim krytykiem muzycznym.



Sławomir Czarnecki

Tradycja i współczesność w twórczości Sławomira Czarneckiego

Kompozytor Sławomir Czarnecki omówi główne źródła inspiracji w swojej twórczości instrumentalnej i wokalne na przykładzie fragmentów wybranych kompozycji. Poruszy problem koegzystencji różnych technik i estetyk, określając to słowem „ANALOGIZM”.

Mirosław Dymon

Muzykologia i psychologia muzyki – relacje i konteksty

W roku 1885 Guido Adler, jeden z założycieli muzykologii, włączył psychologię jako naukę pomocniczą do swojej wizji muzykologii systematycznej. W ciągu ostatnich 50 lat psychologia muzyki ugruntowała swoją pozycję jako niezależna dziedzina badań w ramach muzykologii systematycznej. Psychologia muzyki to interdyscyplinarny przedmiot, którego przedstawiciele łączą wiedzę z zakresu muzykologii, psychologii, socjologii, edukacji muzycznej, medycyny, fizyki i neuronauki. W Niemczech psychologowie muzyki tworzą najliczniejszą grupę naukowców zajmujących się empirycznymi badaniami muzycznymi, tradycyjnie przypisanymi do muzykologii (Andreas C. Lehmann, Reinhard Kopiez, 2018).

Znajomość mechanizmów i praw rządzących psychiką i zachowaniem człowieka pozwala m.in. wykładowcom uczelni prowadzących kierunki artystyczne, właściwie realizować proces kształcenia, ponieważ edukacja muzyczna uznała psychologię muzyki za naukę referencyjną. Wiele zagadnień związanych z pedagogiką muzyczną (m.in. preferencje muzyczne, uzdolnienia muzyczne, młodzież a muzyka, odbiorcy muzyki, muzyka w mediach, muzyka jako zjawisko społeczne) jest nauczanych przez psychologię muzyki. W Polsce, badaniami dotyczącymi psychologii muzyki zajmował się od 1974 roku Instytut Pedagogiki Muzycznej, a w nim Zakład (później Katedra) Psychologii Muzyki, którego współtwórczynią (obok dra Wojciecha Jankowskiego) była prekursorka psychologii muzyki w Polsce, prof. dr hab. Maria Manturzevska. W swoich badaniach ceniła trafność ekologiczną badań naukowych, nieustrukturyzowane wywiady z muzykami prowadzone w konkursowych kuluarach, które kontrastowały ze sterylnym schematem badania naukowego, praktykowanym przez badaczy uniwersyteckich. Taki styl uprawiania nauki przez profesor Manturzevską nie w pełni przekonywał empiryków, którzy wówczas skrupulatnie realizowali planowane eksperymenty w laboratoriach. Ona zaś takie właśnie badania traktowała z rezerwą. Referat stanowi próbę zarysowania pewnego rodzaju konformizmu pomiędzy muzykologią a psychologią muzyki, którego paradygmaty badawcze nie powinny stanowić przeszkody w dociekaniach naukowych, a wręcz przeciwnie, wzajemnie korzystać z wypracowanych rezultatów, tworząc pełniejszy i bogatszy obraz antropologiczny - człowieka i muzyki.

Marta Dziewanowska-Pachowska

„Polish sonorities”. W poszukiwaniu rodzimego brzmienia w instalacjach dźwiękowych polskich twórców

Każda próba zdefiniowania, czym jest muzyka polska, wymaga przyjęcia pewnych kryteriów. Czy składa się na nią twórczość artystów polskiego pochodzenia, czy ta kreowana na terytorium Rzeczypospolitej, czy taka, w której dominuje nasz język, a może taka, w której idiom polskości odgrywa dominującą rolę? Poziom skomplikowania zagadnienia wzrasta, gdy do elementów natury brzmieniowej zostaną dodane te pochodzące z innych dziedzin oraz nieskończona liczba ich kombinacji składająca się na różnorodność twórczości intermedialnej. W referacie podjęta zostanie refleksja nad tym, w jaki sposób zagadnienie polskości jest rozumiane przez autorów instalacji dźwiękowych, czyli dzieł, które z jednej strony łączą w sobie wymiar brzmieniowy, przestrzenny i wizualny, a z drugiej – w sposób szczególnie angażują odbiorcę. Jakie elementy rodzimej kultury i tradycji stanowią inspirację dla polskich twórców tego nurtu, m.in. Pawła Janickiego, Marka Chołoniewskiego, Krzysztofa Knittla, Lidii Zielińskiej. Jaki obraz muzyki polskiej wyłania się z ich instalacji dźwiękowych? Wspomnienie świetności dawnych mistrzów, oryginalność pejzażu dźwiękowego, a może coś jeszcze?

Kinga Fink

Muzyka Zbigniewa Jeżewskiego w polskich filmach dokumentalnych z lat 1957–1963

Niniejszy referat poświęcony będzie problematyce funkcji muzyki w filmie dokumentalnym na przykładzie muzycznej twórczości filmowej Zbigniewa Jeżewskiego (1921–1997) – kompozytora, pianisty oraz pedagoga, profesora Akademii Muzycznej w Krakowie i Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie – która wciąż stanowi stosunkowo mało rozpoznany obszar w historii polskiej kinematografii. Charakterystyce poddana zostanie warstwa muzyczna czterech impresji filmowych: *Ludzie z pustego obszaru* (1957), *Z Powiśla* (1958), *Dzień bez słońca* (1959) i *W klubie* (1963), które są owocem współpracy Jeżewskiego z Kazimierzem Karabaszem (1930–2018), wybitnym polskim dokumentalistą filmowym. Interesujące wydaje się przedstawienie filmowych dokumentów z perspektywy wpływu ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej na oprawę muzyczną filmu oraz produkcję dokumentalną.



Tomasz Górny

Nowe źródła z kręgu Bacha w polskich zbiorach

Przedmiotem referatu będą rękopisy przechowywane w Książnicy Pomorskiej w Szczecinie, przede wszystkim nieznaną w literaturze przedmiotu kopia *Das Wohltemperierte Clavier* Johanna Sebastiana Bacha. W trakcie wystąpienia zaprezentowane zostaną rezultaty analizy filologicznej. Wynika z niej, że mamy do czynienia z manuskryptem spisany w kręgu Bacha w roku 1740. Co więcej, jest to jedyny pełny odpis późnej redakcji (A4 wg Dürra) 24 preludiów i fug z czasów kompozytora, a zatem stanowi on niezwykle ciekawe i ważne źródło. Ponadto przedstawiona zostanie proveniencja rękopisu, która wskazuje na bardzo istotny szczegół, mianowicie fakt, że kapelmistrzem Ignacego Krasickiego i prawdopodobnym posesorem manuskryptu ze Szczecina był uczeń Carla Philippa Emanuela Bacha o nazwisku Zierlein. Ten wirtuoz instrumentów klawiszowych pozostawał – jak wynika z XVIII-wiecznych doniesień prasowych – wiernym reprezentantem „stylu Bachowskiego” („Bachischer Manier”). Referowane ustalenia wprowadzają zatem nowy kontekst do naszej wiedzy o mecenacie muzycznym księcia biskupa, sam zaś manuskrypt stanowi cenny dokument dla, z jednej strony, badań nad twórczością Johanna Sebastiana Bacha, z drugiej zaś – studiów poświęconych polskiej kulturze muzycznej XVIII wieku.

Dominika Grabiec

Kancjonały warszawskiego Bractwa Różańcowego – nowe źródła do badań nad polską pieśnią religijną i praktyką liturgiczną w okresie potrydenckim

W Archiwum Polskiej Prowincji oo. Dominikanów w Krakowie przechowywane są dwa rękopiśmienne kancjonały (sygn. 77L i 78L) należące niegdyś do Bractwa Różańcowego działającego od początku XVII wieku przy kościele oo. Dominikanów w Warszawie. Repertuar obu rękopisów jest zbliżony, ale nie identyczny. Starszy kancjonał, sporządzony prawdopodobnie pod koniec XVII wieku, zawiera wyłącznie teksty polskich pieśni i łacińskich śpiewów mszalnych na najważniejsze święta i uroczystości roku liturgicznego. Drugi, pochodzący już z I połowy XVIII wieku, zawiera nieco inny wybór formularzy mszalnych, ponadto wybrane śpiewy chorałowe i pieśni zapisane zostały w nim wraz z melodiami. Niektórych pieśni zanotowanych w rękopisach nie odnotowano do tej pory w literaturze, kancjonały te stanowią więc nowe źródło do badań nad polską pieśnią religijną. Są one również ważnym świadectwem charakterystycznych dla polskiej tradycji praktyk liturgicznych, m.in. dopuszczenia śpiewu większej niż uznana przez Sobór Trydencki liczby sekwencji, przeplatanie ich strof, jak również fragmentów łacińskich melodii Sanctus, zwrotekami polskich pieśni, które śpiewano także podczas Ofiarowania, Komunii i na zakończenie liturgii, o czym do tej pory wiadomo było głównie ze źródeł pośrednich, takich jak akta wizytacyjne, czy pisma duszpasterskie. Referat ma na celu omówienie wspomnianych zagadnień, jak również prezentację samych kancjonałów. Zaslugują one na szczególną uwagę, gdyż są jedynym odnalezionym do tej pory bezpośrednim świadectwem tak dużego udziału pieśni polskich w repertuarze mszalnym, prawdopodobnie nie tylko w liturgii brackiej, ale również diecezjalnej i jedynym znanym dziś polskim rękopisem liturgiczno-muzycznym zawierającym pełne formularze mszalne skomponowane ze śpiewów chorałowych oraz pieśni religijnych w języku narodowym. Kancjonały te są też bezcennym i unikatowym źródłem wiedzy na temat kształtu liturgii dominikańskiego Bractwa Różańcowego na ziemiach polskich w XVII i XVIII wieku.

Anna Gruszczyńska-Ziółkowska

Ultra- i infradźwięki w pejzażu akustycznym człowieka w świetle danych archeomuzykologicznych

W polskich kolekcjach archeologicznych znajduje się wiele narzędzi dźwiękowych – ceramicznych grzechotek oraz metalowych dzwonek i brzękadeł, które wciąż zachowują swoje właściwości akustyczne (obecnie zbadanych jest ok. 500 obiektów). Analizy ujawniły ich swoistą ultradźwiękowość: szczególne wzmocnienie składowych w zakresie częstotliwości granicznych słuchu ludzkiego lub powyżej. Zjawisko to jest prawidłowością, występuje na przestrzeni tysiącleci i na całym obszarze Polski, rodzi więc wiele pytań. Skupię się na dwóch zagadnieniach, które będę się starała zdefiniować, a także pokazać kierunki możliwych przyszłych badań: 1. Jeśli chodzi o cel wytwarzania i zastosowanie narzędzi (ultra)dźwiękowych, pewne wskazówki, zarówno z zakresu funkcji użytkowej, jak i symbolicznej, daje kontekst archeologiczny (np. ich udział w wyposażeniu grobowym – głównie kobiet i dzieci, także w pochówkach zwierząt), źródła historyczne i ikonograficzne (np. dzwonki pielgrzymie) czy etnograficzne (np. wielkopostne zatykanie grzechotek do uszu zwierząt gospodarskich). 2. Osobnym, choć nieodległym zagadnieniem jest miejsce ultradźwięków w przestrzeni akustycznej człowieka (fizycznej i symbolicznej). Sytuują się w granicznym obszarze horyzontu, razem z infradźwiękami. Ciekawym przykładem emisji tych ostatnich jest Dudniacz – skała, znajdująca się niespełna 10 km od Wiśniowej (woj. podkarpackie). Tradycja oralna określa walor akustyczny tego miejsca (przez toponim dźwiękonaśladowczy), przechowuje też dotyczące go treści symboliczne.

Wojciech Gurgul

Sposoby wykorzystania gitary w wybranych kompozycjach Kazimierza Serockiego, Włodzimierza Kotońskiego i Tadeusza Bairda z przełomu lat 50. i 60. XX wieku

Do połowy lat 50. XX wieku gitara praktycznie nie występowała jako medium muzyczne w twórczości kompozytorów polskich. Pojedyncze utwory z użyciem tego instrumentu komponowali jedynie twórcy działający na emigracji – Aleksander Tansman oraz Roman Maciejewski. Stan ten zmieniła trójka młodych twórców – Kazimierz Serocki, Włodzimierz Kotoński i Tadeusz Baird. Z końcem lat 50. XX wieku poczęli oni wykorzystywać gitarę w swych utworach wokally-instrumentalnych, orkiestrowych i kameralnych. W niniejszym referacie przedstawiona zostanie droga, jaką gitara prawdopodobnie weszła w skład wykonawczy utworów wymienionych twórców. Ukazane zostanie także w jaki sposób instrument ten był przez nich wykorzystywany i w jakich kontekstach się pojawiał – od instrumentu występującego w tkance orkiestrowej (*Muzyka kameralna* Kotońskiego, *Oczy powietrza* Serockiego, *Espressioni varianti* Bairda), często w parze z mandoliną (*Serce nocy*, *Segmenti* i *Freski symfoniczne* Serockiego) i posiadającego nawet fragmenty solowe (*Erotyki* i *Cztery pieśni* Bairda), poprzez instrument kameralny (*Trio* i *A batture* Kotońskiego), aż po instrument koncertujący w *Concerto per quattro* Kotońskiego. Był to pionierski wkład w rozwój polskiej literatury gitarowej, poprzez użycie gitary w nowym dla niej w polskiej muzyce kontekście – nie jako prostego instrumentu akompaniującego lub składnika orkiestr tanecznych i mandolinowych, lecz jako pełnoprawnego nośnika nowej muzyki.



Małgorzata Janicka-Słysz

Zrozumieć tradycję. O muzyce polskiej XX wieku i początku wieku XXI

Karol Szymanowski pojmował tradycję w kategoriach „dobrego wychowania”, „nieubłaganej dyscypliny”, w ścisłej łączności z ideą *métier* – kompozytorskiego warsztatu, doskonalonego przez całe życie. Słownikowo, tradycja często bywa definiowana jako przekaz – wiedzy, zwyczajów czy reguł postępowania – ustny lub pisemny. Roger Scruton (*Słownik myśli politycznej*, 1982) zwraca uwagę, że jest ona w swej istocie nieosobista i wytwarza kontekst oczekiwań wspólnych. To dzięki między innymi pamięci tradycji realizuje się w kulturze sens wspólnotowy. Na tle rzeczonych oczekiwań mogą powstawać także odchylenia czy odstępstwa od zasad tradycyjnych (kanonu „zastanego”): w ten sposób rodzą się wartości oryginalne. Autorka podejmie próbę odniesienia się do definicji pojęcia tradycji, utrwalonych w autorefleksji polskich kompozytorów, także w ujęciu: tradycja *versus* tradycjonalizm. Ukaże także siłę tradycji w czasach retrospekcji czy retromanii, przedstawiając utwory wybrane z repertuaru muzyki polskiej XX wieku i początku wieku XXI (Karol Szymanowski, Witold Lutosławski, Krystyna Moszumańska-Nazar, Krzysztof Penderecki, Zbigniew Bujarski, Eugeniusz Knapik czy Anna Zawadzka-Gołosz). Mottem staną się dwie znaczące wypowiedzi Pendereckiego: pierwsza, że muzyki nie można zaczynać od początku, i druga, że bez korzeni nie ostoi się żadna twórczość.

Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska

Kompozytor w objęciach nostalgii. Walc fortepianowy w kręgu krakowskiej szkoły kompozytorskiej

U progu XX wieku w Krakowie z jednej strony działały uczelnie wyższe, takie jak Uniwersytet Jagielloński i Państwowa Akademia Umiejętności oraz intensywnie rozwijały się sztuki piękne dzięki działalności Towarzystwa Sztuk Pięknych oraz Akademii Sztuk Pięknych, z takimi przedstawicielami jak S. Wyspiański, W. Kossak, J. Fałat, a z drugiej w mieście brakowało stałej orkiestry symfonicznej i zespołu operowego. W takich okolicznościach działalność artystyczną i pedagogiczną podejmowali twórcy I generacji kompozytorów zaliczanych do szkoły krakowskiej, m.in. Wł. Zeleński, M. Świerzyński, S. Lipski. Walce fortepianowe tych kompozytorów pozostawały w duchu romantycznym, pod wpływem dawno już przebrzmiałego stylu *brillante*. Po I wojnie światowej miasto gwałtownie zaczęło się rozwijać, a liczba mieszkańców wzrosła z 60 tys. do ponad 250 tys. Otwierano nowe sale koncertowe, a ponadto działalność na terenie miasta rozpoczęło pięć szkół muzycznych. Wystawiano tak znaczące produkcje jak *Lohengrin* czy *Tannhäuser*. W tym czasie walce komponował związany z Towarzystwem Muzycznym B. Wallek-Walewski oraz J. Gablenz. Na skutek przemian obyczajowych po II wojnie światowej walc, zarówno jako taniec, jak i miniatura instrumentalna, stracił na znaczeniu. Powrócił w twórczości kompozytorów szkoły krakowskiej dopiero na przełomie wieku XX i XXI, stając się wyrazem nostalgii za minionym czasem, czego przykładem mogą być miniatury instrumentalne M. Stachowskiego, K. Moszumańskiej-Nazar i B. Schaeffera.



Aleksandra Kłaput-Wiśniewska

Idee festiwalu i kongresów Musica Antiqua Europae Orientalis jako inspiracja twórcza na przykładzie utworów Romualda Twardowskiego

Bydgoskie Festiwale *Musica Antiqua Europae Orientalis*, odbywające się od 1966 roku, przez prawie pół wieku były niezwykle istotnym forum wymiany myśli naukowych i idei artystycznych tworzących w Polsce i Europie wschodniej podwaliny wykonawstwa, dzisiaj zwanego historycznie poinformowanym. Niezależnie jednak od znaczenia tej imprezy w sferze badań i interpretacji muzyki dawnej – odegrały one także pewną rolę w nowej twórczości kompozytorskiej. Zgodnie z myślą dyrektora Filharmonii Pomorskiej – Andrzeja Szwalbego (1923–2002) – istotą prawdziwej sztuki jest jej integralność. Zdolność łączenia różnych idei i inspirowania najrozmaitszych działań twórczych w odmiennych nurtach, a nawet dziedzinach sztuki. To założenie stało się punktem wyjścia dla dyrektora Filharmonii do poszukiwania zarówno dawnego repertuaru, jak i inspirowania nowych działań twórczych, mogących różnym zespołom Filharmonii oraz szeroko zakrojonym projektom festiwalowym zapewnić nowy, niepospolity i artystycznie wartościowy repertuar. Andrzej Szwalbe, w krąg artystów współpracujących z Filharmonią w tym zakresie zamierzał wprowadzić zarówno twórców związanych w pewien sposób z Bydgoszczą (Florian Dąbrowski, Konrad Pałubicki, Henryk H. Jabłoński), ale także kompozytorów o uznanej renomie, twórców zdobywających już wówczas laury na międzynarodowych konkursach (takich jak np.: Zbigniew Bargielski, Marian Borkowski, Henryk Mikołaj Górecki, Wojciech Kilar, Tadeusz Machl, Krzysztof Meyer, Zbigniew Penhersi, Marta Ptaszyńska, Krzysztof Penderecki). Do tego kręgu należał także Romuald Twardowski, który za namową dyrektora Filharmonii Pomorskiej skomponował utwór inspirowany ideą kongresu i festiwalu MAEO. Prawykonanie w 1968 roku *Małej Liturgii Prawosławnej* stało się nie tylko wielkim sukcesem artystycznym kompozytora na Bydgoskim Festiwalu Muzycznym, ale także utwór ten przyniósł mu nagrodę specjalną na Konkursie Kompozytorskim im. księcia Rainiera III w Monako. Kompozycja, łącząca nowe techniki kompozytorskie i tradycyjną liturgię prawosławną, stała się impulsem do kontynuacji twórczych poszukiwań Twardowskiego zarówno w nurcie „neoarchaicznym”, jak i zaowocowała długotrwałym związkiem kompozytora z muzyką cerkiewną... i Filharmonią Pomorską w Bydgoszczy.

Violetta Kostka

Ucieleśnione znaczenia „Dwóch etiid” na fortepian Pawła Szymańskiego

Muzyka Pawła Szymańskiego jest często wykonywana, ma wiele nagrań, słuchaczom nie jest też obca technika kompozytorska jej twórcy, mało natomiast mówi się i pisze o znaczeniach, które wzbudza. Ostatnio mamy do dyspozycji szereg teorii kognitywistycznych, według których znaczenie jest nie tylko sprawą pojęć i zdań, lecz sięga głębiej, aż do czuciowo-ruchowych wzorów, uczuć i jakości; ich zaletą jest, że mogą być stosowane nie tylko do utworów programowych czy multimedialnych, ale także autonomicznych. W oparciu o te teorie zostaną omówione znaczenia *Dwóch etiid* na fortepian. Pierwsza etiuda jest osadzona na schemacie wyobrazeniowym WIELOKROTNOŚĆ, przynosi skojarzenia ze zjawiskiem akustycznym echa i prowadzi do wykreowania znaczenia ujętego jako skalowanie muzycznego echa. Z kolei druga etiuda opiera się na schematach RUCH i OPÓR, wykazuje związek z dwoma różnymi zjawiskami fizycznymi, a z integracji pojęć wyłania się znaczenie ukazujące muzykę pędzącą do kadencji, ale regularnie napotyającą na punkty oporu.



Ewa Kowalska-Zajac

Czy możliwy jest nadal notacyjny "fingerprint"? Kilka uwag o idiomatyczności notacji dwudziestowiecznej

Podjęte przez autorkę rozważania ograniczać się będą do polskiej twórczości kompozytorskiej II połowy XX wieku, a ich przedmiotem będzie idiomatyczność zapisu jako konsekwencja modyfikacji w zakresie notacji, wynikających ze stosowania nowych technik lub zabiegów formalnych, a także oryginalnych rozwiązań autorskich. Na zawarty w tytule referatu *fingerprint* składają się nie tylko indywidualne cechy zapisu w postaci zastosowania specyficznego kroju pisma oraz kształtu poszczególnych elementów systemu notacyjnego, ale także rozwiązania o charakterze systemowym, pozwalające na skrótowny zapis faktury lub formy kompozycji, czy na autorskie pomysły w zakresie komunikacji między poszczególnymi muzykami. Idiomatyczność notacji - to także wizualna atrakcyjność partytur powstających pod wpływem tendencji awangardowych, w czasach, gdy oryginalność form notacji nie została jeszcze ograniczona lub wręcz wyeliminowana przez wszechobecne później i unifikujące zapis muzyki edytory tekstu nutowego. Dodatkową motywacją dla podjęcia próby charakterystyki tego zjawiska jest chęć nostalgicznego przywołania dekad, w których jedynym ograniczeniem dla twórców w zakresie notacji były granice ich wyobraźni, a wydawane (głównie jako faksymile) partytury zawierały wyraźny *fingerprint* kompozytora.

Agnieszka Leszczyńska

Terminologia muzyczna w wybranych słownikach staropolskich: od Jana Mączyńskiego (1564) do Samuela Bogumiła Lindego (1807-1814)

Jednym ze świadectw kultury muzycznej dawnych epok jest obecność w języku danego czasu słownictwa dotyczącego muzyki. Desygnaty z nią związane odzwierciedlają do pewnego stopnia muzyczną świadomość społeczeństwa nimi się posługującego. Wobec relatywnie ubożego stanu zachowania źródeł staropolskich zawierających rodzime słownictwo muzyczne - traktatów teoretyczno-muzycznych w języku polskim i fachowych relacji z życia muzycznego - pomocniczą rolę w ocenie poziomu kultury muzycznej ówczesnego społeczeństwa mogą pełnić dykjonarze. Wiele z nich było już wykorzystywanych w pracach językoznawczych dotyczących problematyki muzycznej. W literaturze tej dominowała jednak - co zrozumiałe - perspektywa lingwistyczna. Modelowym przykładem jest w tym względzie książka Barbary Szydłowskiej-Cegłowej *Staropolskie nazewnictwo instrumentów muzycznych* (Wrocław 1977). Niniejszy referat, choć daleki od kompleksowego ujęcia, prócz słownictwa instrumentologicznego uwzględnia też inne obszary terminologii muzycznej, a całość przedstawiona zostaje z perspektywy muzykologicznej. Podstawę źródłową, a zarazem ramę czasową stanowią kamienie milowe staropolskiej leksykografii: Jana Mączyńskiego *Lexicon Latino-Polonicum* (Królewiec 1564) i Samuela Bogumiła Lindego *Słownik języka polskiego* (Warszawa 1807-1812). W mniejszym zakresie uwzględnione zostaną także inne słowniki powstałe w ciągu tych 250 lat. Jednym z celów referatu jest przedstawienie zmian zachodzących w staropolskiej terminologii muzycznej.

Iwona Lindstedt

Nie tylko Henryk Wars. Twórcy polskiej muzyki filmowej w okresie międzywojennym

Narodziny kina dźwiękowego postawiły przed kompozytorami specyficzne wyzwania i problemy. W kontekście polskiej produkcji filmowej lat 30. ubiegłego stulecia do rangi doskonale radzącego sobie z nimi symbolu urasta Henryk Wars, o którym w 1938 roku pisano, że "ilustruje blisko 70 procent kręconych w kraju filmów". Niniejszy referat ma jednak na celu wykazanie, że w okresie między dwiema wojnami pracę na rzecz kina dźwiękowego podjęło w Polsce znacznie szersze grono twórców mających różne motywacje, rodzaj wykształcenia czy bagaż dotychczasowych doświadczeń. Nierzadkie były przypadki specjalizacji w zakresie określonych rodzajów i gatunków filmowych, a także długoterminowej współpracy pomiędzy konkretnymi kompozytorami i reżyserami. Wzięta pod uwagę zostanie polska produkcja filmowa mieszcząca się w dominującym typie kina, zwanego „branżowym”, oraz produkcje z kręgu START-u, bez uwzględnienia nurtu awangardowego oraz kina żydowskiego. Podjęta zostanie zarówno próba analizy ilościowej dorobku filmowego polskich kompozytorów, jak i jakościowej charakterystyki stworzonych przez nich ilustracji, ze szczególnym zwróceniem uwagi na głosy krytyki filmowej i muzycznej czasu.

Barbara Literska

Przybysze i tubylcy: kompozytorzy w polskiej Zielonej Górze (1945–2023)

Zielona Góra jest obecnie stolicą województwa lubuskiego (wraz z Gorzowem Wielkopolskim). To 140-tysięczne miasto o 800-letniej historii w swych ostatnich 78 latach jest na wskroś polskie. Co to znaczy? Od 1945 roku aż do końca lat 70. XX wieku miasto zasiedlali Polacy – przede wszystkim repatrianci z Kresów Wschodnich oraz mieszkańcy Wielkopolski. Dla tej grupy nowych mieszkańców nie tak dawno niemieckiego Grünbergu tożsamość kulturowa była czynnikiem kluczowym, jednoczącym grupę. Lokalna twórczość i działalność muzyczna odegrała w tym procesie ważną rolę. Przybysze przynieśli ze sobą swoją muzykę, więc audiosfera miasta zmieniła się diametralnie – z niemieckiej na polską. Początkowo ślady niemieckie były zdecydowanie zacierane, a następnie stopniowo rozpoczęto polsko-niemiecką wymianę kulturową. Ponadto, obok grupy muzycznych przybyszów pojawili się także muzycni tubylcy – urodzeni w polskiej Zielonej Górze. Celem wystąpienia jest prezentacja muzycznej historii miasta, procesu kształtowania się w nim polskiej kultury muzycznej na obcym kulturowo terenie. Polskość przejawia się zatem w twórczości i działalności muzycznej na rzecz lokalnej społeczności – zawsze z ambicjami, aby zaprezentować je na forum ogólnopolskim i międzynarodowym, co także jest udziałem zielonogórskich kompozytorów.



Teresa Malecka

Henryk Mikołaj Górecki wobec polskiej tradycji: Waclaw z Szamotuł, Chopin, Szymanowski, polska pieśń ludowa i kościelna

„Siedzę głęboko zakorzeniony w tradycji i tam szukam klucza do terażniejszości. Klucza, który ułatwiłby mi przekazanie tego, w czym jestem teraz, co mnie otacza” – mówił Górecki w 1977 roku. Mówił także: „Przełminą wszystkie tradycje, a Beethoven będzie. To samo Chopin, Szymanowski”. Gdy dodamy do tego odwołania do Wagnera w utworach stylu późnego i ostatniego otrzymujemy obraz twórcy czerpiącego z uniwersalnej tradycji europejskiej. Wśród polskich źródeł muzyki Góreckiego jest XVI-wieczna pieśń Waclawa z Szamotuł, a także *Mazurek* Chopina, jest muzyka Szymanowskiego, a zarazem stare, średniowieczne organum, są pieśni kościelne i ludowe. Wiele dzieł Góreckiego od *Muzyki Staropolskiej* (1969) począwszy nawiązują w sposób konkretny, a zarazem znaczący do polskiej przeszłości muzycznej – bliższej lub dalszej. Odwołania te posiadają różne oblicza; są więc reminiscencje, cytaty, ale także stylizacje, archaizacje. W różnych gatunkach te polskie inspiracje się uobecniają: w utworach instrumentalnych (*Muzyka Staropolska*, I *Kwartet smyczkowy „Już się zmierzcha”*), wokally-instrumentalnych (*III Symfonia „Symfonia pieśni żałobnych”*) czy w utworach chóralnych (opracowania na chór *a cappella* polskich pieśni ludowych i kościelnych, m.in. *Szeroka woda*, *Pieśni Maryjne*). Henryk Mikołaj Górecki mówił także: „Nie chodzi o jakieś nawiązywanie do...To jest ciąg historyczny”.

Wioleta Muras

Polonezy na instrument solowy i orkiestrę w twórczości Aleksandra Zarzyckiego

Gatunek poloneza niewątpliwie kojarzy nam się z twórczością kompozytorów I połowy XIX wieku, a szczególnie z nazwiskami M. K. Ogińskiego, K. Kurpińskiego czy F. Chopina. Tradycję polonezową kontynuował m.in. Aleksander Zarzycki w takich dziełach jak: *Grande polonaise* op. 7, *Andante et polonaise* op. 23 oraz cz. I A la Polonaise z *Suite Polonaise* op. 37. Podczas wystąpienia omówione zostaną dwa pierwsze wymienione opusy. Oba utwory różni obsada (pierwszy na fortepian, drugi na skrzypce), czas powstania (ponad 20 lat różnicy), lecz łączą podobne rozmiary, wirtuozowski styl oraz akompaniament orkiestrowy. Celem referatu będzie nakreślenie kontekstu premierowych wykonań i recepcji dzieł w późniejszych latach. Ponadto przyjrzymy się ich budowie formalnej, pomysłom melodycznym, sposobom opracowania materiału w partii solowej i orkiestrowej. Na ile Zarzycki czerpie z wzorów swoich poprzedników, a na ile wykształca indywidualne rozwiązania kompozytorskie.

Agnieszka Nowok-Zych

Pieśń Ocalonego? O IX Symfonii „Wiersze ocalale” op. 93 Mieczysława Wajnbęrga

IX Symfonia „Wiersze ocalale” op. 93 Mieczysława Wajnbęrga zajmuje w jego dorobku miejsce niezwykle. To ostatnie dzieło, w którym kompozytor wykorzystał teksty Juliana Tuwima – najbliższego mu poety, z którym łączyła go wspólnota doświadczeń. W rzeczywistości to symfonia pieśni, chciałoby się napisać „symfonia-retrospekcja”: poza jednym ogniwem kompozytor zinstrumentował pieśni skomponowane na przestrzeni wielu lat (sięgając aż do op. 4!), wybierając je pieczołowicie z poszczególnych cykli. Ważny aspekt stanowi obecność narratora, w którego usta zostały włożone z kolei słowa zaczerpnięte z wybranych wierszy Władysława Broniewskiego. Biorąc pod uwagę kontekst powstania utworu, jego budowę formalną, środki techniki kompozytorskiej oraz wykorzystane teksty poetyckie, „Wiersze ocalale” przestają być „jedynie” dziełem opisującym oczywisty żal Wajnbęrga za utraconą Ojczyznę. IX Symfonia to owoc tęsknoty i rozczarowania jednocześnie: nie bez powodu powstaje po wizycie Wajnbęrga podczas „Warszawskiej Jesieni”; wizycie pierwszej – i jak się okaże jedynej – od czasu ucieczki z rodzinnego miasta. Jego obraz pielęgnowany w emigracyjnych wspomnieniach na zawsze przestał istnieć. Kluczowe dla nowego odczytania opus 93 zdają się być jednak słowa narratora, który „między wierszami” tką opowieść Łazarza: wskrzeszonego, jednak pozbawionego związanej z odrodzeniem oczekiwanej ulgi i nadziei. Opowieść Ocalonych nigdy nie jest bowiem opowieścią optymistyczną i pozbawiona jest zawsze szczęśliwego zakończenia.

Grzegorz Oliwa

Włodzimierza Korcza opowieść muzyczna o Julianie Przybosiu

Znaczna część polskiej muzyki wokально-instrumentalnej oparta jest na współistnieniu muzycznej impresji kompozytora pobudzonej głębią i siłą przekazu słowa, którymi są wiersze polskich poetów. Utwory te powstawały zarówno w tzw. równoległości czasowej obu twórców, jak i umuzyczniana poezji powstała wcześniej (o odwrotnych sytuacjach nie słyszano). Okazją do powstania kantaty *Równanie serca – opowieść muzyczna o Julianie Przybosiu* była przypadająca w 2021 roku 120. rocznica urodzin Juliana Przybosia. Jednak poezja Jubilata-Awangardzisty nie wywołała pozytywnego rezonansu w sercu Włodzimierza Korcza. W tym momencie tradycja (awangarda?) nie nawiązała bezpośrednich relacji ze współczesnością (tradycją?). W tej patowej sytuacji, ocalenie nadeszło od krakowskiej poetki Moniki Partyk, która jak wspomina: podjęła się „szalonego wyzwania – napisania tekstów inspirowanych spuścizną najwybitniejszego z Awangardzistów Krakowskich, które stanowiłyby zarazem w miarę wygodny punkt wyjścia do estradowych pieśni”. Referat jest próbą odpowiedzi na pytanie: jak ta poezja „brzmi” dziś, jak rezonuje z dzisiejszym odbiorcą? Głównym celem będzie omówienie twórczego nawiązania do myśli zawartych w poezji Przybosia, próby współczesnego z nią dialogu. Interesujące wydają się środki wyrazu muzycznego zastosowane przez kompozytora kojarzonego przede wszystkim z utworami estradowymi i kabaretowymi, a jednak w ostatnich latach sięgającego bardzo często po wielkie formy wokально-instrumentalne, jak np. oratoria. Nie bez znaczenia dla twórców i wykonawców kantaty są korzenie poety: chłopskiego syna Rzeszowszczyzny (ściślej: Ziemi Strzyżowskiej), które niewątpliwie miały wpływ na jego późniejsze postrzeganie świata.



Remigiusz Pośpiech

Pomiędzy Jasną a Świętą Górą. Promocja muzyki polskiej w środowiskach klasztornych na przykładzie Częstochowy i Gostynia

W wystąpieniu przedstawione zostaną główne idee działalności Stowarzyszenia Kapela Jasnogórska oraz Zespołu Naukowo-Redakcyjnego Jasnogórskich Muzykaliów funkcjonujących przy Klasztorze OO. Paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie, a także Stowarzyszenia Miłośników Muzyki Świętogórskiej im. Józefa Zeidlera działającego przy klasztorze OO. Filipinów na Świętej Górze w Gostyniu. Prezentacja tych środowisk skupiona będzie przede wszystkim na aktywnych działaniach mających na celu szeroko rozumianą promocję muzyki polskiej, zachowanej w tamtejszych archiwach klasztornych, a prezentowanej w ramach koncertów, jak również w formie nagrań radiowych i CD, wydań nutowych oraz publikacji książkowych. Analiza zrealizowanych przez te środowiska projektów ukazuje nie tylko znaczenie klasztorów jako ważnych ośrodków rozwoju kultury muzycznej, ale też rolę współcześnie podejmowanych lokalnych inicjatyw naukowych i artystycznych w poszerzaniu wiedzy na temat aktywności oraz różnorodności życia muzycznego w dawnej Polsce.

Violetta Przech

Tradycja i nowatorstwo w kwartetach smyczkowych Bettiny Skrzypczak

Na przestrzeni dziejów muzyki kwartet smyczkowy uplasował się na podium jako jeden z gatunków muzycznych stanowiących proberz umiejętności kompozytorskich. „Niemal każdy z kompozytorów tęskni za spełnieniem marzeń w postaci kwartetu smyczkowego” – zauważył Jan Krenz. Cztery kwartety smyczkowe Bettiny Skrzypczak to ważne ogniwa w jej kompozytorskim dorobku. Nie tracąc łączności z tradycją gatunku kompozytorka wprowadza oryginalne rozwiązania natury strukturalnej, brzmieniowej, eksperymentuje z formą i czasem muzycznym. Co interesujące – kwartety, jako grupa utworów, ukazują proces oddziaływania jednej kompozycji na drugą. Otwarty charakter zakończenia wszystkich kwartetów sygnalizuje zarazem, iż proces ten nie został zakończony... W ramach wystąpienia skoncentruję zatem uwagę na uchwyceniu elementów świadczących o zakorzenieniu prezentowanych kwartetów w tradycji gatunku, z drugiej zaś na tych cechach utworów, które tę tradycję zdecydowanie przekraczają.

Krzysztof Rottermund

Tradycje kultury muzycznej regionów i małych ojczyzn na przykładzie zawartości „Słownika biograficznego Wielkopolski Południowo-Wschodniej, Ziemi Kaliskiej”. Stan obecny, perspektywy badawcze i publikacyjne

Gdy w roku 1998 ukazał się pierwszy tom *Słownika biograficznego Wielkopolski Południowo-Wschodniej, Ziemi Kaliskiej* (publikowany tzw. metodą holenderską, każdy tom A-Z), znalazły się w nim także hasła-biogramy zasłużonych dla polskiej kultury muzycznej kaliskich budowniczych fortepianów i pianin oraz instrumentów lutniczych. W niniejszym referacie owe zjawisko kulturowotwórcze nie będzie jednak szerzej omawiane (istnieje bogata literatura). W kaliskim *Słowniku* (wydane trzy tomy, czwarty w przygotowaniu) opublikowane zostały także biogramy szeregu muzyków instrumentalistów, kompozytorów, dyrygentów, śpiewaków, wydawców i księgarzy muzycznych, zarówno postaci znanych, jak i mniej znanych lub zapomnianych, a mających swój wkład w tworzenie regionalnej kultury muzycznej. Henryk Melcer, Roman Statkowski, czy rodzina Wiłkomirskich (obszerna spuścizna Wiłkomirskich znajduje się właśnie w Kaliszu), to najbardziej spektakularne przykłady. Na łamach kaliskiego *Słownika* znalazły się także biogramy tak znanych osób, jak niemiecki muzykolog urodzony w Pleszewie Hugo Leichtentritt, pochodząca z Jarocina światowej sławy śpiewaczka Elisabeth Schwarzkopf, czy urodzony w Krotoszynie kompozytor oraz wirtuoz i pedagog fortepianu Theodor Kullak, odwiedzający niegdyś księcia Antoniego Henryka Radziwiłła w niedalekim Antoninie. Książę Radziwiłł ma zresztą tu także swój biogram. W tego typu regionalnych wydawnictwach bardzo ważne są biogramy/hasła postaci mało znanych lub w ogóle dotąd nieznanymi w wymiarze ogólnopolskim, którzy swoje całe życie, lub jego część, poświęcili na tworzeniu podstaw lub kształtowaniu regionalnego i lokalnego dorobku kulturalnego. Słownik biograficzny nie jest, bo z założenia być nie może, miejscem na publikację obszernych artykułów o charakterze monograficznym. Nie znaczy to jednak, że wraz z opublikowaniem każdego następnego tomu nie pojawiają się, czy też będą pojawiać nowe, poszerzone jego założenia programowe, odbiegające od tych pierwotnych. W kolejnych tomach mogą i powinny być zamieszczane uzupełnienia i sprostowania do haseł już opublikowanych. I oczywiście uwzględniane osoby nowe, zasłużone dla miasta lub regionu, które w międzyczasie zmarły (kaliski *Słownik* uwzględni jedynie osoby już nieżyjące). Postęp technologiczny, w tym dygitalizacja, stwarzają badaczom nowe możliwości i znaczne ułatwienia w pracy. A w lokalnych środowiskach naukowych można jeszcze niejedno zrobić jeśli chodzi o opracowania i dokumentację życia muzycznego i czołowych jego protagonistów w danym regionie, prowincji, konkretnym mieście, miasteczku, czy nawet lokalnej społeczności wiejskiej. Muzykologiczne badania regionalne i związane z nimi wyniki w postaci publikacji nie tylko monografii i artykułów, lecz także słowników, encyklopedii i leksykonów dotyczących historii małych ojczyzn, mają więc na pewno swoją przyszłość.

Kamil Staszowski

Muzyka odzyskana – Artur Malawski i Roman Palester

W Polsce, która dopiero zaczynała podnosić się ze zgliszczy II wojny światowej, wpływy Związku Radzieckiego stawały się coraz silniejsze, a nurty ideowe powieleły radzieckie wzorce. Zjazd Filmowców w Wiśle w listopadzie 1949 roku proklamował realizm socjalistyczny w dziedzinie kinematografii. Wydarzenie miało bezpośredni wpływ na historię powstania filmu *Robinson warszawski* w reżyserii Jerzego Zarzyckiego. W duchu nowego nurtu dodano elementy propagandowe i dokonano tak głębokich zmian filmu, że zatarto pierwotny charakter. Również muzyce Artura Malawskiego zarzucono formalizm i zdecydowano o usunięciu jej z obrazu. Tytuł filmu zmieniono na *Miasto nieujarzmione*. Napisanie nowej muzyki zlecono Romanowi Palestrowi, choć jego ówczesne relacje z władzą ludową były skomplikowane. Ostatecznie, po decyzji Palestra o emigracji na stałe, jego nazwisko wymazano z napisów końcowych wersji filmu. Historia filmu jest przykładem, jak realizacja założeń socrealizmu stała się narzędziem politycznego nacisku. Jedynym zachowanym w całości elementem pierwotnego filmu jest partytura Artura Malawskiego rozpoznana w zbiorach Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego. Dzięki koncertowemu wykonaniu, studyjnemu nagraniu i wydaniu płyty udało się przywrócić polskiej kulturze muzykę, która miała już nigdy nie zabrznieć.



Anna Stachura-Bogusławska

„Pielęgnujmy pieśni, bo to one będą świadkami polskiej kultury muzycznej”. Twórczość kompozytorska Stefana Mariana Stoińskiego (1891–1945)

Stefan Marian Stoiński przybył z Wielkopolski i związał swe losy z Górnym Śląskiem w 1922 roku. Nazywany „krzewicielem polskiej kultury muzycznej”, angażował się na wielu polach, m.in. dyrygenckim, etnograficznym, publicystycznym, pedagogicznym oraz organizacyjnym. Listę osiągnięć Stoińskiego dopełnia dorobek kompozytorski. W jego centrum – tak jak i całej działalności górnośląskiego działacza – od zawsze stała pieśń. To jej poświęcił całe zawodowe życie. W jego kompozytorskiej tece, liczącej ponad 20 opusów, znajdują się pieśni na głos z fortepianem, chóralne, a także przeznaczone na większy skład wokalnie-instrumentalny. Kompozycje Stoińskiego, choć dziś niemal zapomniane, lecz w okresie międzywojennym cieszące się uznaniem krytyków oraz popularnością wśród wykonawców, były – jak pisał Aleksy Aniszczuk w czasopiśmie „Śpiewak” w 1939 roku – przykładem „umiarkowanego eksploataowania nowoczesnych terenów dźwiękowych dającego rezultaty zdradzające temperament twórczy o bogatym zasobie nowych myśli z pominięciem szablonu i truizmów w zakresie harmonii i melodyki”. Pisane do tekstów poetyckich a także inspirowane ludowością, stanowiły nie tylko wyraz hołdu dla śpiewu i ruchu śpiewaczego, lecz także przesiąknięte patriotyzmem, rozumiane były przez Stoińskiego jako nieustanna praca na rzecz ojczyzny i przedstawianie słuchaczom kart jej historii i tradycji. Referat przybliży język brzmieniowy utworów, sposób operowania tekstem słownym, a także będzie próbą umiejscowienia twórczości Stoińskiego w kontekście polskiej muzyki I połowy XX wieku.

Iwona A. Siedlaczek

Muzyka masońska w Polsce przełomu XVIII i XIX wieku w kontekście filozofii masońskiej

Ruch światowego wolnomularstwa zapoczątkowany w Anglii w 1717 roku dotarł do Polski już w 1729 roku. Do wolnomularstwa w Polsce przynależeli wtedy ludzie wybitni, inicjatorzy Konstytucji 3 Maja, myśliciele, poeci, wreszcie – muzycy. Tym ostatnim i ich twórczości wolnomularskiej na przełomie XVIII i XIX wieku – epoce świetności wolnomularstwa polskiego – poświęcony jest referat. Masonami byli wiodący kompozytorzy: Józef Elsner, Karol Kurpiński czy Wincenty Lessel. Dzieła muzyczne o proveniencji masońskiej autorka stawia w kontekście filozofii masońskiej, którą reprezentują w owym czasie przede wszystkim I. A. Fessler, J. G. Fichte, J. W. von Goethe, F. H. Ziegenhagen, a w myśli polskiej A. Moszyński, J. Lelewel i najwybitniejszy z nich (choć metryką późniejszy) B. F. Trentowski. Kontekst filozoficzny wymaga zmiany optyki badawczej z estetycznej na noetyczną. Noetyka to założenie, że istotą każdego dzieła sztuki jest tkwiąca w nim myśl. Obecność myśli w dziele autorka bada za pomocą ergantropii czyli filozofii obecności człowieka w wytworzonym dziele i inkontrologii – filozofii spotkań w rzeczach (dziełach). Twórcą tych pojęć-narzędzi filozoficznych był Andrzej Nowicki – w latach 1997–2001 wielki mistrz Wielkiego Wschodu Polski i autor unikatowej publikacji *Filozofia masonerii*. Inspiracją (nie jedyną) badań są dla autorki prace wybitnego muzykologa (i filozofa) Constantina Florosa, zwłaszcza tytułarna fraza *Musik als Botschaft*.

Magdalena Stochniol

Twórcza konsekwentny i bezkompromisowy – Zbigniew Penherski i jego opera „Zmierch Peryna”

Zbigniew Penherski (1935–2019) pozostawił po sobie bogaty dorobek twórczy, zarówno pod względem ilości, jak i rodzajów podejmowanych gatunków. W gronie tych dzieł szczególnie znaczące są opery (w tym opery radiowe), utwory kameralne czy chóralne. To, co reprezentowane w dziele, zderzyć można z wypowiedziami Penherskiego i komentarzami do własnych utworów. Te, najczęściej niezwykle radykalne, prowokują do wejścia w polemikę lub choćby wnikliwego przyjrzenia się zawartych w nich treściom. Na plan pierwszy wysuwa się w nich bezkompromisowy sposób ujęcia problemu formy i znaczenia w muzyce, a także relacji między słowem i dźwiękiem. Powyższe problemy zostaną przedstawione w odniesieniu do jednej z najbardziej znaczących oper w dorobku tego kompozytora *Zmierch Peryna* (1972).

Renata Suchowiejko

Listy Zygmunta Mycielskiego do Nadii Boulanger z lat 1939–1979. Wojenne losy, nowa rzeczywistość i plany artystyczne

Tematem referatu są listy Zygmunta Mycielskiego do Nadii Boulanger z okresu wojennego i powojennego, przechowywane w Bibliothèque nationale de France, sygn. N.L.A. 89–90. Wchodzą w skład zespołu archiwalnego *Nouvelles Lettres Autographes*. Cała korespondencja Nadii Boulanger, a także inne dokumenty z jej archiwum domowego zostały zinwentaryzowane i zmikrofilmowane. Są dostępne w Département de la Musique.

Listy Mycielskiego zajmują wyjątkowe miejsce w zasobie epistolarnym Nadii Boulanger ze względu na ich ilość i czas trwania korespondencji – pięćdziesiąt lat (!). Początek tej wymiany listów sięga bowiem 1929 roku. Okres międzywojenny (lata 1929–1939) opisałam już pokrótce w artykule opublikowanym w „Kamertonie” 2007, nr 1 (51), s. 47–56. W niniejszym referacie przedstawię pozostałą część korespondencji z lat 1939–1979. Listy Mycielskiego przychodziły z różną częstotliwością. W niektórych latach częściej, w innych sporadycznie. Pierwszy datowany jest na 22 września 1939 (wysłany z Węgier), a ostatni na 21 sierpnia 1979 (pisany z Warszawy). Listy zostały spaginowane, co znacznie ułatwia poruszanie się po tym ogromnym materiale. Mają różny format i objętość, są to zarówno kartki pocztowe i krótkie wiadomości, jak i wielostronicowe listy. Różny jest też charakter pisma, niekiedy swobodny i nieco rozwlekły, innym razem w pośpiechu i drobnym maczkiem, np. listy z obozu jenieckiego na formularzu z adnotacją: „na tej stronie pisze wyłącznie jeniec wojenny”. Objętość tego zbioru to ok. 700 stron. Lektura jest wymagająca, nie tylko ze względu na obfitość tekstu i język francuski, ale też czytelność listów, miejscami trudnych do rozszyfrowania. Warta jest jednak wysiłku, gdyż źródła te są cennym świadectwem przyjaźni z Nadią Boulanger, osobą niezwykle ważną w życiu Mycielskiego. Jednocześnie jest to opowieść o świecie, który go otaczał, a także jakby dialog wewnętrzny. Czytając te listy mamy niekiedy wrażenie, że rozmawia sam ze sobą. W referacie zostanie przedstawiona ogólna charakterystyka zbioru, stan zachowania i chronologia oraz wybrane wątki.



Małgorzata Sułek

W eterze i na scenie. Radiowo-teatralna współpraca Witolda Lutosławskiego i Aleksandra Maliszewskiego

Znajomość Lutosławskiego z Aleksandrem Maliszewskim sięga jeszcze czasów przedwojennych, a zacieśniła się podczas II wojny światowej, kiedy to obaj twórcy czynnie uczestniczyli w konspiracyjnym życiu muzycznym Warszawy. Bardziej formalnego charakteru ich współpraca jako etatowych pracowników Polskiego Radia, a także jako twórców działających na rzecz teatru, nabrała po wojnie, a jej trwałym efektem był jeden spektakl teatralny (*Droga do Czarnolasu*) oraz pięć słuchowisk radiowych (*Pocątunek Roksany*, *Pani Twardowska*, *Powrót Odysa*, *Antygona*, *Droga do Czarnolasu*). Partytury radiowo-teatralne skomponowane przez Lutosławskiego do tekstów Maliszewskiego w istotny sposób wzbogaciły polski repertuar twórczości użytkowej czasów powojennych. Celem referatu będzie zaprezentowanie i scharakteryzowanie twórczości słuchowiskowej i teatralnej Lutosławskiego i Maliszewskiego oraz próba zrekonstruowania jej kształtu brzmieniowego.

Justyna Szczygiel

Leopold Meznik (Mężnicksi) i jego rola w dziejach kapeli jasnogórskiej

Celem mojego wystąpienia jest nie tylko przedstawienie życia oraz działalności muzycznej jednego z kapelmistrzów zespołu jasnogórskiego, ale także ukazanie jego postaci w kontekście kontaktów muzycznych jakie sanktuarium częstochowskie utrzymywało z Morawami na przełomie XVIII i XIX wieku. Leopold Meznik (później Mężnicksi) urodził się w 1799 roku w Gross Betschkerek, mieście należącym do Królestwa Węgier, wchodzącym w skład cesarstwa Habsburgów (dzisiaj Zrenjanin, Serbia). Przynajmniej od 1814 roku działał w kapeli Franza Kautnego w Novym Rousinovie k. Brna, skąd w 1817 roku wyjechał na Jasną Górę. Pracę dla niego w zespole paulińskim zorganizował pochodzący z Novego Rousinova Florian Gotz, który jako paulin pełniący funkcję kapelmistrza odwiedzał miejsce swojego urodzenia. Leopold najpierw był wokalistą, następnie organistą, a od 1833 stanął na czele kapeli zostając kapelmistrzem. W latach 1836–1839 pozyskał on zbiór około 140 rękopisów muzycznych, stanowiących spuściznę po zmarłym Franzu Kautnym, który wszedł na stałe w repertuar kapeli. Utwory te stanowią ważne świadectwo kontaktów polsko-morawskich i rozbrzmiewały w najsłynniejszym sanktuarium maryjnym w Polsce jeszcze na początku XX stulecia.

Jacek Szerszenowicz

Repolonizować Kowalskiego (komunikat)

Dorobek Henryka Kowalskiego – urodzonego w Paryżu w 1841 roku potomka emigranta po powstaniu listopadowym, pianisty i kompozytora – zasługuje na zainteresowanie polskiego muzykologa. Nie wiadomo, czy ten miał szczęście słuchać Chopina, ale był przez słuchaczy ceniony za wykonywanie jego utworów (szczególnie nokturnów i walców). Sam też był kompozytorem: jego biogram w *Encyklopedii Muzycznej PWM* zawiera tytuły ponad 100 utworów – w większości miniatur fortepianowych, ale też oper, operetki... Rozległa jest mapa jego podróży artystycznych: poza Europą – Stany Zjednoczone, Kanada, Australia. Autorka biogramu – Irena Spóz – podaje jako jedyne źródło informacji artykuł w australijskim piśmie z roku 1895 (Kowalski działał jeszcze potem przez dwadzieścia lat). Celem mojego komunikatu jest zachęcenie do zbadania zbioru nut i dokumentów dotyczących Kowalskiego zgromadzonego w miasteczku na północy Francji, gdzie rezydował kompozytor.

Marta Szoka

Dyrygent – kompozytor. O nieoczywistej relacji w trzech odsłonach

Wydaje się, że nie ma nic nieoczywistego w relacji dyrygent – kompozytor. Jeden z nich tworzy dzieła, drugi je wykonuje wraz z większym zespołem muzyków. Ich współpraca jest kluczowa w przygotowaniu utworów do prawykonania. Jednak sytuacja się komplikuje, gdy mamy do czynienia z jedną osobą – dyrygentem, który jest także kompozytorem i niekiedy posiada w tej dziedzinie obszerny i znaczący dorobek. To zagadnienie zostanie przedstawione na przykładzie trzech wielkich polskich dyrygentów: Pawła Kleckiego, Stanisława Skrowaczewskiego i Jana Krenza. Ich twórczość kompozytorska, ze szczególnym uwzględnieniem symfoniki, ukazuje nie tylko nienaganny warsztat zwłaszcza w dziedzinie orkiestracji, ale także swoiste dążenie do osiągnięcia pełni wyrazu, do wypowiedzenia własnych idei brzmieniowych i estetycznych znajdujących się poza horyzontem bogatego repertuaru dyrygenckiego. Losy tych trzech twórców, bliskich sobie generacyjnie, odbijają liczne powikłania historii XX wieku, wojny, prześladowania, tułaczkę emigracyjną, zniewolenie sztuki przez totalitaryzmy itd., co znalazło rezonans w komponowanej przez nich muzyce.



Jan Topolski

Studio Eksperymentalne Polskiego Radia w polskim kinie fantastycznym: efekty i afekty

W Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia (SEPR) od 1956 do 1988 roku powstało większość ilustracji dźwiękowych do polskich filmów fantastycznych. „Kosmiczno-bulgocące” dźwięki – wedle określenia nieodżałowanego Eugeniusza Rudnika – towarzyszyły *Panu Kleksowi w kosmosie* (Krzysztof Gradowski/Bohdan Mazurek), *Przekładańcowi* (Andrzej Wajda / Andrzej Markowski) czy wisielcom w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* (Wojciech Jerzy Has / Krzysztof Penderecki). Wśród 25 filmów można spotkać różne formaty: animacje dla dzieci lub dorosłych, średnie metraże telewizyjne czy oświatowe oraz kino fabularne. W wystąpieniu chciałbym naszkicować klasyfikację efektów najczęściej używanych w SEPR z ich filmowymi zastosowaniami oraz wzbudzanych przez nie afektów takich jak niesamowitość, groza czy szybkość. Te ostatnie będą traktowane w duchu teorii Briana Massumiego oraz Gillesa Deleuze’a jako przedświatne, dynamiczne wibracje ciała, różnicującą intensywność. W kontekście filmowym termin ten był stosowany m.in. przez Waltera Mucha i Rebecce Leydon, a obecnie jest coraz istotniejszą kategorią w humanistyce. Przy okazji swojego syntetycznego ujęcia zaproponuję także przewartościowanie ustalonych hierarchii oraz przypomnę parę zapoznanych filmów (np. *Taki jest świat*, *Gabriele* Janusza Stara i Manfreda Gussmana/Andrzeja Markowskiego).

Karolina Wahl

Gdy jodły szumią po włosku... O włoskiej wersji językowej „Halki” oraz jej znaczeniu w rozpropagowaniu twórczości Stanisława Moniuszki poza granicami Polski

Już na etapie edukacji w szkole podstawowej uczymy się, że Stanisław Moniuszko jest ojcem polskiej opery narodowej. Co to jednak oznacza w praktyce? Czy styl narodowy narodził się po to, aby kompozytorzy mogli zaspokajać potrzeby wyłącznie rodzimej publiczności? W muzyce, która istnieje ponad wszelkimi granicami, taka rzecz zdecydowanie nie powinna mieć miejsca. Teza ta nie jest jedynie efektem współczesnej globalizacji kultury. Takie myślenie musiało narodzić się już w XIX wieku, gdyż już wtedy powstała włoska wersja językowa libretta do *Halki* Stanisława Moniuszki. Chociaż w tamtym czasie z różnych przyczyn nie została rozpowszechniona, wrócono do niej wiele lat później, w 2018 roku, kiedy to została nagrana przez orkiestrę Europa Galante prowadzoną przez włoskiego dyrygenta Fabio Biondiego z towarzyszeniem Chóru Opery i Filharmonii Podlaskiej oraz polskich solistów. Dzięki temu z reprezentacyjnym dziełem naszej narodowej twórczości mógł zapoznać się najpierw sam dyrygent – przedstawiciel kraju, będącego ojczyzną opery – a po nim inni jego mieszkańcy. W swoich badaniach próbuję jednak znaleźć odpowiedź na pytanie, czy rzeczywiście opera w tej postaci dotarła do Włoch oraz w jaki sposób Włosi odbierają *Halkę* – przede wszystkim czy historia, która rozgrywa się na ziemiach polskich w XIX wieku i ściśle wiąże się z relacjami społecznymi, jakie wówczas panowały, jest w stanie trafić do narodu posiadającego zgoła inną mentalność. Prawdopodobnie okaże się, że nie wystarczy poznać język drugiego człowieka, aby zrozumieć jego samego. W swoim wystąpieniu dokonam również analizy warstwy muzyczno-językowej włoskiej wersji oraz elementów tego konkretnego wykonania przez Europa Galante.



Maria Wilczek-Krupa

Przywrócony pamięci: Emil Łapczyński (1837–1863) – „koncertista”, kompozytor, powstaniec

Historia to nauka o człowieku, zaś pamięć ludzka, funkcjonująca w niej jako niepisane źródło wiedzy, jest jednym z głównych jej narzędzi badawczych. Pamięć przechowuje, selekcjonuje, ujawnia, bywa jednakże ulotna, stąd wypełnianie jej pustych miejsc należy do najważniejszych zadań badaczy zajmujących się kulturą i realiami przeszłości. Jedną z „białych plam” w historii pianistyki polskiej jest twórczość Emila Łapczyńskiego – wirtuoza zajmującego czołowe miejsca na łamach dziewiętnastowiecznych gazet i porównywanego z J. Elsnerem czy H. Wieniawskim. Chcąc przywrócić jego sylwetkę pamięci, autorka przeprowadziła szeroko zakrojone badania z wykorzystaniem materiałów źródłowych (akty urodzeń i zgonów, ukazy carskie, pamiętniki, napisy nagrobne), artykułów prasowych oraz archiwów (kompozycje przechowywane w zbiorach Rosyjskiej Biblioteki Narodowej w Petersburgu, dotychczas niewykonywane). Analiza tych źródeł wyłoniła z mroku wielowymiarową postać podlaskiego dziedzica, wirtuoza i kompozytora koncertującego w największych salach Europy (Wiedeń, Praga, Warszawa, Kraków, Lwów, Ryga, Petersburg), ale także ofiary tragedii rodzinnej i wydarzeń historycznych, które zamknęły jego karierę i życie. Kontekst biograficzny wydaje się tu szczególnie istotny, może być bowiem przyczynkiem do dyskusji na temat postawy artystów wobec narodowej rewolty – Łapczyński jako ofiara powstania styczniowego stanowi pewną przeciwwagę dla twórców, którzy emigrując z kraju komponowali nieprzerwanie, a ich nazwisko i dorobek nie uległy wyparciu.

Małgorzata Woźna-Stankiewicz

Muzyka polska w audycjach Rozgłośni Krakowskiej PR w okresie współpracy ze Zdzisławem Jachimeckim

Jedną z misji Polskiego Radia, powstałego w 1926 roku, było „podniesienie kultury narodowej”, „szerzenie kultury w najszerszym tego słowa znaczeniu”, w tym popularyzowanie muzyki, która do połowy lat 30. XX wieku wypełniała znaczną część programu. Rozgłośnia Krakowska PR, będąca pierwszą lokalną stacją PR, regularne emisje rozpoczęła 1 marca 1927 roku. Zdzisław Jachimecki był jej pierwszym kierownikiem muzycznym, a współpracownikiem od 1932 do 1953 roku (poza okresem wojny). Jakich wyborów w domenie muzyki polskiej dokonał Jachimecki w programowanych przez niego krakowskich audycjach muzycznych czy radiowych koncertach, względnie ich transmisjach z sal w mieście? W jakim zakresie ten krakowski radiowy obraz muzyki polskiej dopełniał w latach 1927–1939 ogólnopolski program radiowy?



Ewa Wójtowicz

*Nowe konteksty kwartetu smyczkowego w muzyce kompozytorów środowiska krakowskiego.
Panorama twórczości ostatnich dwu dekad*

Kilka ostatnich lat poświęciłam studiom nad bogatą twórczością kwartetową kompozytorów związanych z krakowską uczelnią muzyczną, w większości należących do pokolenia '33. Z klas kompozycji prowadzonych przez Krystynę Moszumańską-Nazar, Zbigniewa Bujarskiego, Marka Stachowskiego i Krzysztofa Meyera wyszli twórcy, którzy obecnie pracują w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie: Marcel Chyrzyński (ur. 1971), Wojciech Wiślak (ur. 1971), Maciej Jabłoński (ur. 1974), Michał Pawełek (ur. 1978), Karol Nepelski (ur. 1982), Jarosław Płonka (ur. 1984) i Piotr Peszat (ur. 1990). Celem wystąpienia będzie próba odpowiedzi na pytanie o znaczenie kwartetu smyczkowego w ich twórczości. Wstępny przegląd muzyki przeznaczonej na obsadę kwartetu pozwala stwierdzić, że zainteresowanie tym medium wypowiedzi dalekie jest od skali, jaką osiągnęło w muzyce ich nauczycieli i mistrzów. Interesujące jest natomiast, że – sięgając po kwartet – umieszczają go w nowych kontekstach. Traktują zespół czterech instrumentów smyczkowych jako część większych składów wykonawczych, w oryginalnych złożeniach z klawesynem czy duetem akordeonowym, a przede wszystkim łączą kwartet z nowymi mediami, dodając warstwę elektroakustyczną lub/i warstwę wideo. Najbardziej radykalne tego rodzaju działania, autorstwa Piotra Peszaty, powstały we współpracy z gdańską formacją NeoQuartet, która w ramach projektu Neo Electric Quartet eksploruje możliwości instrumentów elektrycznych.

Anna Wróbel

Odkrywanie genialnych „białych plam” muzyki polskiej. Antoni Stolpe – odnalezione dzieła kameralne i ich pierwsze wykonania w XXI wieku

Antoni Stolpe jest niezwykłą postacią w historii muzyki polskiej. Jego twórczość jest elektryzująca. Dokładnie, jak ponad 150 lat temu napisał o utworach Stolpego Jan Kleczyński – „tematy są tak piękne, że jeszcze długo nam w uszach rozbrzmiewały”.

W czasie wystąpienia chciałabym przedstawić Antoniego Stolpego, jego krótkie życie (zmarł w wieku zaledwie 21 lat), a nade wszystko zaprezentować jego twórczość. Utwory A. Stolpego powróciły do życia muzycznego dzięki Festiwalom Polskiej Muzyki Kameralnej organizowanym przez prof. Andrzeja Wróbla w Warszawie. To właśnie wtedy, w 2003 roku po raz pierwszy od 1867 roku zabrzmiały fenomenalne *Wariacje na kwartet smyczkowy*, zjawiskowa *Scena dramatyczna* oraz wspaniałe utwory wokalnie-instrumentalne, dedykowane Instytutowi Muzycznemu w Warszawie. O tych i innych odkrytych utworach kameralnych, a także poszukiwaniach zaginionej *Sonaty skrzypcowej* i wycieczce do Merano śladami Antoniego Stolpego opowiem podczas mojego wykładu.

Amelia Klara Zienkiewicz

Wokół stroika przelotowego – próba przekładu terminologii technicznej

Celem referatu będzie przybliżenie problematyki, z którą mierzy się czytelnik obcojęzycznej literatury dotyczącej zagadnień technicznych. Jest to praca, która wymaga łączenia ze sobą kompetencji filologicznych z wiedzą dotyczącą organologii. Lektura przeważnie dostarcza wielu wyzwań. Nie zawsze użycie słów jest jednoznaczne – zachodzi wtedy konieczność porównywania ze sobą źródeł. Zdarza się, że dosłowne tłumaczenie słowa wskazuje na inne znaczenie, niż sugeruje zamieszczona w druku definicja. Niekiedy można natrafić na opisy wynalazków technicznych, których mechanizm działania nie jest pewny i możliwy do zweryfikowania w innych źródłach. Podczas wystąpienia zostanie przedstawiona próba przekładu terminologii, która przeważnie nie ma jeszcze utrwalonego swojego polskiego odpowiednika. Referat będzie zilustrowany pokazaniem wstępnej koncepcji wielojęzycznego słownika, który w miarę możliwości będzie obejmował także synonimy, definicje zaczerpnięte z oryginalnych tekstów oraz nietypowe oznaczenia kontekstu.

Izabela Zymer

Tradycja i współczesność – nierozwiązany problem socrealizmu w tekstach Zofii Lissy w pierwszej dekadzie po II wojnie światowej

Podczas gdy Włodzimierz Sokorski kończył konferencję w Łagowie swoim anegdotycznym już stwierdzeniem „kierunek wytyczony jest jasno i cel musi zostać osiągnięty”, uważniejsze wczytanie się w protokół Konferencji Kompozytorów w Łagowie w roku 1949 sugeruje, że nic nie było jasne – ani dla kompozytorów, ani dla muzykologów z Zofią Lissą na czele. Twórcy do znudzenia powtarzali denerwujące Sokorskiego pytania o definicje pojęć „realizm” i „formalizm”, a Lissa doszukiwała się wszędzie komplikacji i wskazywała na obecne w wypowiedziach i literaturze (w tym radzieckiej!) niejasności, kwestie dyskusyjne i uproszczenia. Jednocześnie w tekstach Lissy wyraża się typowa dla niej powaga, nieobecna w ustach polityka. Kiedy w Łagowie cytuje ona Engelsa, który nakazał „dziedzictwo nasze wchłonąć, krytycznie przetworzyć i ogarnąć w nowej, wyższej syntezie”, brzmi to jak wstęp do romantycznego manifestu (do romantycznych ideałów zresztą wprost się w Łagowie odwołała). W różnych wypowiedziach i artykułach w pierwszej dekadzie po II wojnie światowej Lissa ze stałą troską podejmowała temat stosunku postulowanej, nowej sztuki muzycznej do dziedzictwa epok wcześniejszych. Pytanie się powtarzało: skoro przeszłości nie można odrzucić, wręcz przeciwnie – trzeba się w niej zakorzenić, to jak zdefiniować, do której tradycji można i należy się odwoływać i w jaki sposób? Natomiast różny był nastrój tych wypowiedzi: od silnej wiary, że rozwiązanie zagadki jest tylko kwestią czasu, do przejmującego przyznania, że nie udało się, czy wręcz kajania się, że jako muzykolog nie wykonała swojego zadania. Problem stosunku do przeszłości nie został rozwiązany, co było też chyba istotnym elementem porażki prób definiowania muzycznego socrealizmu.



Sławomira Żerańska-Kominek

Muzyka polska w niepolskim opisanu Adriana Thomasa

Józef Reiss wyraził swego czasu pogląd, że muzyka polska jest najpiękniejsza dlatego, że jest polska. Dziś stwierdzenie takie budzi poważne i uzasadnione wątpliwości. W literaturze muzykologicznej nie brakuje przecież przekonań, że muzyka jako czysta forma, muzyka jako taka nie wyraża niczego, nie może zatem wyrażać czy oznaczać polskości. Piękno, wartość, znaczenie nadają muzyce słowa, przez które przemawiają doświadczenia słuchacza, kontekst jego kultury i osobista wrażliwość. Słowa piszącego muzykologa zawsze stanowią wartość dla muzyki dodaną i nieodzowną. Piszący muzykolog tworzy, może lepiej powiedzieć – współtworzy znaczenie i wartość muzyki, która istnieje poprzez werbalizację i metaforyczny opis. Referat zostanie poświęcony koncepcji polskości muzycznej przedstawionej w pracach angielskiego muzykologa Adriana Thomasa.

Sekcja Muzykologów
Związku Kompozytorów
Polskich



Organizatorzy:

Instytut Muzyki
Uniwersytetu Rzeszowskiego



Państwowa Szkoła Muzyczna
I st. im. Zygmunta Mycielskiego
w Strzyżowie



Współorganizatorzy:

Gmina Wiśniowa



Gminny Ośrodek Kultury
w Wiśniowej



Powiatowe Centrum Kultury
i Turystyki w Wiśniowej

*PCKiT
w Wiśniowej*

Partnerzy:

za'ks
sprzyjamy wyborze



Patronat medialny:



Konferencja jest organizowana przy wsparciu Ministra Edukacji i Nauki
w ramach programu „Doskonała nauka – wsparcie konferencji naukowych”.



**52. KONFERENCJA
MUZYKOLOGICZNA
ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH**