



Kwartalnik Młodych

MUZYKOLOGÓW UJ

nr 29 (2/2016)





Kwartalnik Młodych
MUZYKOLOGÓW UJ
nr 29 (2/2016)



ISSN: 2353-7094

RADA NAUKOWA

dr Vaclav Kapsa (Akademie věd České republiky)
dr hab. Aleksandra Patalas (Uniwersytet Jagielloński)
prof. Matthias Theodor Vogt
(Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen)
dr hab. Piotr Wilk (Uniwersytet Jagielloński)

REDAKCJA

Marek Dolewka (redaktor naczelny)
Karolina Szumna (sekretarz)
Katarzyna Babulewicz
Wojciech Karasiński
Róża Różańska
Maryla Zając

PROJEKT OKŁADKI, SKŁAD I ŁAMANIE

Sylwia Paszyna
Natalia Rodzińska

KOREKTA JĘZYKOWA

Sekcja Redakcyjna Koła Naukowego Edytorów UJ w składzie:
Oliwia Wielgosz, Kamila Brymora, Małgorzata Sikora
Przewodniczący zespołu: Magdalena Merchut, Wojciech Zielonka
Redakcja KMM UJ

KONSULTACJA TEKSTÓW ANGLOJĘZYCZNYCH

Jolanta Bujas

ADRES

Koło Naukowe Studentów Muzykologii UJ
ul. Westerplatte 10
31-033 Kraków
redakcja.kmm.uj@gmail.com

Publikacja finansowana przez Radę Kół Naukowych UJ

Iwona Sowińska-Fruhtrunk

AKADEMIA MUZYCZNA W KRAKOWIE

Doświadczenie Zagłady w *Ocalałym z Warszawy* op. 46 Arnolda Schönberga: geneza, dzieło, interpretacja

*Ty, którego nie mogłem ocalić,
Wysłuchaj mnie.
Czesław Miłosz*

Schönberg, religia i polityka

Celem niniejszego tekstu jest zarówno ukazanie zaangażowania Arnolda Schönberga w walkę o prawa człowieka przed II wojną światową, jak i interpretacja *Ocalałego z Warszawy* op. 46 w kategoriach tzw. „wtórnego doświadczenia” Zagłady i hołdu złożonego jej ofiarom. Poza naświetleniem kontekstu historyczno-politycznego dzieła należy także zwrócić uwagę na nieoczywistą i skomplikowaną drogę kompozytora do judaizmu oraz trwające całe życie zainteresowanie szeroko pojętą problematyką religijną. *Ocalały z Warszawy* był, po *Mojżeszu i Aronie* oraz *Drabinie Jakubowej*, rodzajem rozliczenia się nie tylko z wyżej wymienionymi kwestiami, ale także z nieodległymi wydarzeniami wojennymi. W 1898 roku Schönberg został ochrzczony w austriackim kościele luterańskim¹. Nie dysponujemy wieloma dowodami jego przekonań religijnych z młodzieńczego okresu życia,

¹ M. DeVoto, *Arnold Schoenberg and Judaism: The Harder Road*, [online] <http://emerald.tufts.edu/~mdevoto/Schoenberg.pdf>, s. 2 [dostęp: 10.11.2015]. Wszelkie tłumaczenia, jeżeli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki.

z wyjątkiem listu miłosnego napisanego w wieku 16 lat do kuzynki Malwiny Goldschmied:

[...] w Biblii nie znajdziemy żadnego nonsensu. Gdyż wszystkie najważniejsze kwestie dotyczące moralności, prawodawstwa, przemysłu i medycyny są tam rozwiązane w możliwie najprostszy sposób [...]; generalnie Biblia zapewnia nam naprawdę fundamenty wszelkich instytucji państwowych (z wyjątkiem telefonu i kolei)².

Nastroje antysemickie narastające w Europie lat 20. XX wieku uwarściły kompozytora na kwestie światopoglądowe. W roku 1923 jego przyjaźń z Wassylm Kandinskim (trwająca od 1911 roku) przeżywała kryzys właśnie z powodu antysemickich komentarzy rzekomo czynionych przez malarza. W liście do Kandinskiego z 20 kwietnia 1923 roku Schönberg pisał:

Wreszcie zrozumiałem naukę, którą wtlaczano mi siłą w ciągu tego roku, i nigdy jej nie zapomnę. Oznacza to, że nie jestem Niemcem ani Europejczykiem, w rzeczywistości zaledwie nawet istotą ludzką [...], lecz jestem Żydem. [...] Dotarło do mnie, że nawet Kandinsky widzi jedynie zło czynione przez Żydów, a w ich złych uczynkach jedynie żydowskość. I to mnie zmusza do porzucenia nadziei na osiągnięcie zrozumienia. To był sen. Stanowimy dwa rodzaje ludzi. Nieodwołalnie!³

Kolejny list przynosi jeszcze bardziej dramatyczne przewidywania kompozytora:

Lecz do czegoś doprowadzi antysemityzm, jeśli nie do aktów przemocy? Czy tak trudno to sobie wyobrazić? Jesteś być może usatysfakcjonowany odebraniem Żydom ich cywilnych praw. W takim razie z pewnością Einstein, Mahler, ja i wielu innych zostanie unicestwionych⁴.

W 1925 roku Schönberg przeprowadził się do Berlina, gdzie wraz z nadejściem lat 30. sytuacja polityczna robiła się coraz bardziej napięta. W 1932 roku napisał w liście do Albana Berga:

² Tamże.
³ Tamże, s. 4.
⁴ Tamże, s. 5.

Wbijano mi to do głowy tak głośno i tak długo, iż musiałbym być głuchy, żeby nie zrozumieć. I już od dłuższego czasu nie jestem z tego powodu rozszalony. Dzisiaj z dumą nazywam siebie Żydem⁵.

Jeszcze przed emigracją do Stanów Zjednoczonych kompozytor obmyślał odważny projekt i naszkicował plan z intencją

[...] zaangażowania propagandy na dużą skalę wśród Żydów w Stanach Zjednoczonych, a później w innych krajach, przede wszystkim z myślą o zdobyciu środków finansowych wystarczających na opłacenie stopniowej emigracji Żydów z Niemiec. Proponuję poruszyć głęboko żydowską społeczność poprzez graficzne przedstawienie tego, co czeka niemieckich Żydów, jeżeli nie otrzymają pomocy w ciągu najbliższych dwóch lub trzech miesięcy⁶.

Tym, co zwraca szczególną uwagę w przytoczonych słowach, jest niezwykła przenikliwość spojrzenia dotycząca spraw politycznych oraz słuszne obawy kompozytora o przyszłość europejskich Żydów.

24 lipca 1933 roku, tuż przed wyjazdem do Ameryki, Schönberg wstąpił ponownie do gminy żydowskiej, składając formalną deklarację w Paryżu⁷. Świadcami byli Dimitri Marianoff i Marc Chagall. Akt ten dla kompozytora musiał mieć znaczenie symboliczne jako forma solidarności z ofiarami rosnących nastrojów antysemitycznych w Europie. Podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych Schönberg próbował wzbudzić świadomość dramatycznej sytuacji europejskich Żydów, jednak bez większych sukcesów z uwagi na „generalną obojętność Ameryki w stosunku do ponurych wydarzeń w Niemczech”⁸. Kompozytor pisał:

Zdecydowałem się poświęcić wszystkie poprzednie formy aktywności, jako kompozytor, pisarz, teoretyk i tak dalej, aby od teraz zająć się tylko jedną sprawą: pracą zmierzającą do uratowania Żydów⁹.

5 A. Schoenberg, *Letters*, tłum. E. Wilkins, E. Kaiser, New York 1965, s. 167.

6 M. Strasser, 'A Survivor from Warsaw' as *Personal Parable*, „Music & Letters” 1995, Vol. 76, No. 1, s. 57; zob. także w: A.L. Ringer, *Arnold Schoenberg. The Composer as Jew*, Oxford 1990, s. 135.

7 M. DeVoto, dz. cyt., s. 7.

8 Tamże, s. 8.

9 S. Feisst, *Schoenberg's New World. The American Years*, Oxford 2011, s. 86.

W 1934 roku Schönberg napisał nawet do rabina Stephena Wise'a, stojącego na czele Amerykańskiego Kongresu Żydowskiego:

Nie mam żadnych ambicji politycznych: moje ambicje byłyby zupełnie zaspokojone na papierze w pięciolinie, gdybym w ogóle jakieś miał. Dążę jedynie do dyskusyjnego honoru poświęcenia mojego życia dla ocalenia egzystencji Żydów. I tylko wtedy, gdy nie znajdzie się bardziej odpowiednia osoba, przede wszystkim młodsza i zdrowsza ode mnie, tylko wtedy, aby nie wymigać się od oczywistego obowiązku, będę skłonny uczynić krok naprzód¹⁰.

Lecz tak radykalne posunięcia wobec nazistów w latach 30. były nie do pomyślenia dla rabina, który reprezentował przede wszystkim „zasymilowanych Żydów”¹¹. W grudniu 1938 roku Schönberg ukończył sporządzanie *Czteropunktowego programu dla Żydów*, nad którym pracował od wielu lat. Punkt pierwszy stanowił postulat zaprzestania walki przeciwko antysemityzmowi, gdyż jej skutkiem była jedynie utrata cennego czasu i energii, którą Żydzi w zamian powinni przeznaczyć na zdobycie własnej ziemi za wszelką cenę¹². Kompozytor ostrzegał w początkowym paragrafie, że miliony europejskich Żydów znajduje się w niebezpieczeństwie, i pytał: „czy znajdzie się miejsce dla prawie 7 000 000 ludzi? Czy są oni skazani na zagładę? Wyginą? Zostaną zagłodzeni? Zmasakrowani?”¹³. Konkluzja brzmiała: „czas słów się skończył i jeżeli nie zostaną podjęte natychmiastowe działania, może być za późno”¹⁴. Mimo wielu starań, nie opublikował jednak powyższego tekstu. Jedynym marzeniem Schönberga, którego spełnienia doczekał, było powstanie państwa izraelskiego. Z tej okazji w 1949 roku skomponował utwór (nieukończony) do własnego tekstu *Israel exists again*.

Geneza utworu *Ocalały z Warszawy*

Ostateczna wersja *Ocalałego z Warszawy* powstała w dość krótkim czasie między 11 a 23 sierpnia 1947 roku, jednak praca nad utworem

10 M. DeVoto, dz. cyt., s. 8.

11 S. Feisst, dz. cyt., s. 87.

12 M. DeVoto, dz. cyt., s. 8.

13 S. Feisst, dz. cyt., s. 86.

14 Tamże, s. 87.

rozpoczęła się już kilka miesięcy wcześniej. Pomysłodawczynią dzieła była Corinne Chochem, tancerka rosyjskiego pochodzenia¹⁵, która przysłała Schönbergowi muzykę i słowa „pieśni partyzanckiej, śpiewanej w wileńskim getcie”¹⁶. Około trzech tygodni później kompozytor odpowiedział na list, podając kilka szczegółów planowanego dzieła:

[...] 6–9 minut na małą orkiestrę i chór, być może także jednego lub więcej solistów do melodie, którą mi dałaś. Planuję umieścić tę scenę – którą opisujesz – w warszawskim getcie, gdzie skazani na zagładę Żydzi zaczynają śpiewać, tuż przed śmiercią¹⁷.

Korespondencja urwała się w momencie, gdy artysta zażądał tysiąca dolarów honorarium, nie wyrażając zgody na jakiegokolwiek negocjacje¹⁸. Kilka tygodni później Fundacja Muzyczna Koussevitzky’ego zwróciła się do niego z zamówieniem dzieła orkiestrowego. Schönberg odpisał 14 lipca 1947 roku:

Trochę więcej niż miesiąc temu zacząłem pracować nad kompozycją na orkiestrę [...]. Chciałbym oznajmić, że jeszcze nie zdecydowałem o ostatecznym kształcie tego utworu. Moim oryginalnym planem była kompozycja na małą grupę około 24 muzyków, jednego lub dwóch »recytatorów« i chór męski o odpowiedniej obsadzie. Wciąż jeszcze jestem w stanie uczynić ten utwór »poematem symfonicznym« na standardową orkiestrę bez recytatora i chóru – jeżeli zamówienie tego wymaga¹⁹.

Po otrzymaniu od Fundacji swobody decyzji, kompozytor napisał 24 sierpnia 1947 roku:

Jest mi miło poinformować, że zamówiony utwór [...] jest gotowy. Nie mogłem przekształcić kompozycji w poemat symfoniczny, tak jak miałem nadzieję to zrobić. To by nie było to, co chciałem wyrazić. Ale, pomimo że uwzględniłem jednego recytatora i chór męski, mogłem przynajmniej wyeliminować drugiego recytatora – wymagało to wielu zmian!²⁰

15 M. Strasser, dz. cyt., s. 52.

16 Tamże.

17 Tamże.

18 Tamże, s. 53.

19 Tamże, s. 54.

20 Tamże.

Na skutek niedomówień pomiędzy artystą a Fundacją, prawykonanie dzieła odbyło się nie w Bostonie, lecz w niewielkim mieście Albuquerque w Nowym Meksyku (4 listopada 1948 roku), odnosząc ogromny sukces.

Tekst

Schönberg napisał tekst do *Ocalałego z Warszawy* sam, dodając na końcu utworu jedną z najważniejszych modlitw żydowskich w języku hebrajskim, *Shema Yisroel*. Nie wiadomo do końca, z ilu i jakich źródeł czerpał inspiracje. René Leibowitz donosi, że kompozytor oparł tekst na historii opowiedzianej mu przez młodego mężczyznę ocalałego z warszawskiego getta²¹. Sam Schönberg zaznaczył tajemniczo w partyturze, że tekst został stworzony „częściowo na podstawie świadectw, które otrzymałem bezpośrednio lub pośrednio”. Michael Strasser zaznacza, iż „precyzyjne odniesienia czasowe zostały usunięte [...]”²² z tekstu. We wczesnych szkicach dzieła tekst wskazuje na „ostatni dzień” przed ukryciem się Narratora w kanałach. W wersji ostatecznej tej wzmianki już nie ma²³. Byłaby ona, jak wykaże dalsza analiza tekstu, nielogiczna z historycznego punktu widzenia, z czego kompozytor najwidoczniej zdawał sobie sprawę. Dlaczego zatem pozostał przy oryginalnym tytule? Nie bez znaczenia jest fakt, że

powstanie w warszawskim getcie miało szczególne znaczenie dla Schönberga, tak jak i dla wszystkich Żydów – gdyż tam stawili opór. [...] Powstanie w warszawskim getcie było największą i najbardziej znaną rewoltą i stało się uniwersalnym i inspirującym symbolem niezniszczalności ludzkiego ducha²⁴

– mimo że wydarzyło się prawie rok po największej eksterminacji, tak zwanej *Großaktion Warschau* (na przełomie lipca i sierpnia 1942 roku). Sam kompozytor komentował tekst utworu w następujący sposób:

Teraz, oto co oznacza dla mnie tekst *Ocalałego*: przede wszystkim oznacza ostrzeżenie dla wszystkich Żydów, aby nigdy nie zapomnieli co im wyrządzono

21 R. Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons*, Paris 1949, s. 322–323.

22 M. Strasser, dz. cyt., s. 59.

23 Tamże.

24 Tamże, s. 61.

i nigdy nie zapomnieli, że nawet ludzie, którzy nie zrobili tego osobiście, wyrazili na to zgodę i uznali za konieczne potraktować nas w ten sposób. Nie powinniśmy nigdy tego zapomnieć, nawet jeżeli odbyło się to w inny sposób niż opisuję w *Ocalałym*. To nie ma znaczenia. Najważniejsze jest, że widziałem to w mojej wyobraźni²⁵.

Tekst *Ocalałego z Warszawy* jest poniekąd rodzajem tekstu autobiograficznego, na którego określenie Florian Znaniecki wprowadził pojęcie „dokumentu osobistego”, a które z kolei ewoluowało dzięki Romanowi Zimandowi w stronę terminu „literatura dokumentu osobistego”²⁶. Jacek Leociak pisze:

Specyfikę literatury dokumentu osobistego wyznaczają trzy podstawowe właściwości: po pierwsze – płynność granic międzygatunkowych i łatwość ich przekraczania, mająca swe źródło w spersonalizowanej narracji; po drugie – rozmycie opozycji między »prawdą« a »zmyśleniem«, którego źródłem jest gra między referencyjnością tekstu a kompozycyjnymi regułami opowiadania; po trzecie – wielka różnorodność gatunków i odmian²⁷.

Leociak wprowadza ponadto podział na teksty pisane *hic et nunc* oraz *post factum*, jak w przypadku *Ocalałego z Warszawy*²⁸. W utworze Schönberga zastosowanie znajduje przede wszystkim termin „podwójne autorstwo”, wprowadzony przez Alinę Skibińską i oznaczający ingerencję (wkład) drugiego autora w relację²⁹.

Tekst *Ocalałego...* jest zapisem chaotycznej narracji, opisującej pełne przemocą wydarzenia z getta/obozu, gdzie powtarzający się nakaz odliczania więźniów i groźba wysłania do komory gazowej doprowadzają do ich symbolicznego buntu – odśpiewania modlitwy

25 Z listu Arnolda Schönberga do Kurta Lista (1 listopada 1948), cyt. za: A.L. Włodarski, „An Idea Can Never Perish”: *Memory, the Musical Idea, and Schoenberg's A Survivor from Warsaw (1947)*, „The Journal of Musicology” 2007, Vol. 24, No. 4, s. 586.

26 J. Leociak, *Literatura dokumentu osobistego jako źródło do badań nad zagładą Żydów. Rekonesans metodologiczny*, cyt. za: K. Koprowska, *Podmiotowość wobec doświadczenia granicznego w świadectwach ocalałych muzyków*, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ” 2013, nr 3 (17), s. 6–7.

27 Tamże, s. 7.

28 Tamże.

29 Tamże.

Shema Yisroel. Należy podkreślić, że większość badaczy nie zwróciła uwagi na zawarte w tekście wskazówki pozwalające na potencjalne uwzględnienie przynajmniej dwóch (a nawet trzech) różnych miejsc akcji: warszawskiego getta i obozu koncentracyjnego (gdyż dopiero tam dokonywana była selekcja). Można także podejrzewać, iż sytuacja odliczania więźniów miesza trzy różne miejsca: regularne odliczanie podczas codziennego porannego apelu w getcie, odliczanie do transportu z getta (*Umschlagplatz*) i odliczanie przed wysłaniem do komory gazowej w obozie. Możliwym wyjaśnieniem takiego konglomeratu byłaby postać drugiego recytatora, o którym Schönberg wspomina w pierwotnych szkicach. Rzeczywistość przywoływana przez Narratora ma charakter quasi-oniryczny. Zgodnie z wieloma świadectwami ocalałych sceny z obozu często powracają w snach³⁰. Doświadczenie czasu ulega wówczas zniekształceniu. Jak pisze Giorgio Agamben:

Auschwitz oznacza nieodwołalny kryzys właściwej czasowości, samej możliwości »zdecydowania« o rozdzieleniu. Obóz jako sytuacja absolutna oznacza zniesienie wszelkiej możliwości źródłowej czasowości, czyli czasowego ugruntowania jakiejś określonej sytuacji w przestrzeni, w *Da*³¹.

W *Ocalałym z Warszawy* łączą się dwa rodzaje doświadczenia: realnego świadka i kompozytora współdoświadczającego przeszłości dzięki swojej wrażliwości, współczuciu i wyobraźni muzycznej. Doświadczenie Zagłady przenika doświadczenie zmierzania się z nią poprzez muzykę. Trzeba zaznaczyć, że Narrator jest tutaj podwójnym świadkiem: najpierw przywołując wspomnienie przeszłości, a następnie przeżywając je na nowo. Amy Lynn Włodarski posługuje się terminem „wtórnego świadka” na określenie pozycji kompozytora³². Należy pamiętać, że Schönberg nie tylko nie uwzględnił pełnego, oryginalnego świadectwa ocalałego z Zagłady, lecz, zainspirowany takimi świadectwami, opracował tekst w artystyczny sposób, zgodnie ze swoimi estetycznymi i ideologicznymi przekonaniem. W związku z tym *Ocalały...* już na poziomie warstwy literackiej nie może być

30 Zob. P. Levi, *Se questo è un uomo*, Turyn 1988, s. 254–255.

31 G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008, s. 131.

32 A.L. Włodarski, *Musical Witness and Holocaust Representation*, Cambridge 2015, s. 18.

uznany za reprezentację historyczną. Jak zauważa Włodarski, „świadek muzyczny uosabia [...] relację dialogiczną między sztuką, historią i pamięcią [...]”³³.

Musica Vera

Ocalałego z Warszawy można uznać za przykład tzw. *musica vera*, czyli, według Mieczysława Tomaszewskiego, wyraz twórczości autentycznej, powstałej „jako wyraz hołdu osobistego i szczerego dla wartości niekwestionowanej”³⁴. Należy przy tym zaznaczyć, że Tomaszewski nie odnosi się do omawianego dzieła Schönberga, a zatem zastosowanie owej koncepcji stanowi interpretację autorki. We *Wprowadzeniu do teorii utworu słowno-muzycznego* Tomaszewski proponuje dwa sposoby relacji niesionej przez dzieło sztuki: jako reakcję podmiotu na przedmiot (człowieka na rzeczywistość) i reakcję podmiotu na podmiot (człowieka na człowieka). Obie te reakcje stanowią niejako wczesne rozpoznanie (lata 70. XX wieku) sformułowanej później problematyki reprezentacji muzycznej, obecnej w koncepcjach m.in. Petera Kivy’ego, Rogera Scrutona, Charlesa O. Nussbauma, Eero Tarastiego czy Siglind Bruhn, problematyki podjętej ostatnio także przez samego Tomaszewskiego³⁵. Jak pisze autor, w pierwszym rodzaju reakcji „nie potrzeba słów”³⁶. Reakcją dźwiękową i ruchową stanowią tu: czysta onomatopeja, motoryka, mimika i gestyka. Taki rodzaj reakcji podmiotu (wyrażonej muzycznie) na otaczającą rzeczywistość można zaobserwować w *Ocalałym z Warszawy* w sposobie muzycznej ilustracji tekstu, rozumianej jako jedno z „narzędzi” reprezentacji. Należy zaznaczyć, że postrzeganie ilustracji muzycznej w ten sposób stoi w opozycji do np. teorii reprezentacji Petera Kivy’ego, który

rozdziela ilustrację (jako bezpośrednio rozpoznawalne muzyczne obrazy) od reprezentacji (wymagających bądź komentarza słownego, bądź obecności konwencjonalnych skojarzeń)³⁷. Obecność trzech języków: angielskiego, niemieckiego (pruskiego) i hebrajskiego w dziele Schönberga stanowi wyjątek w jego twórczości (poza *Ocalałym...* w języku hebrajskim został napisany jedynie tekst Psalmu 130 *De Profundis* op. 50B). Angielski jako język protagonisty ma w utworze status stosunkowo neutralny. Niemiecki zostaje wprowadzony do narracji za pomocą przywołania w pamięci Narratora postaci sierzanta, którego kwestie wyrażone w czasie teraźniejszym (w mowie niezależnej) przyczyniają się do powstania wrażenia pewnej „izolacji lingwistycznej”³⁸. Tekst w języku angielskim i niemieckim zostaje scharakteryzowany muzycznie wyłącznie za pomocą *Sprechstimme*, techniki wykorzystywanej przez Schönberga szczególnie znacząco w utworach o wydźwięku religijnym i politycznym (*Drabina Jakubowa*, *Mojżesz i Aron*, Psalm 130, *Modern Psalm*, *Oda do Napoleona*). Jak pisze Mark P. Risinger, *Sprechstimme* staje się tutaj środkiem ekspresji utożsamionym z ideą Boga³⁹. Warto jednak zauważyć, że punkt ciężkości spoczywa bardziej na poszukiwaniu niż potwierdzaniu, o czym może świadczyć fakt, że fragmenty modlitewne są z kolei śpiewane, jak np. modlitwa *Shema Yisroel* w *Ocalałym z Warszawy* utrzymana w języku hebrajskim (nazwana przez Camille Crittenden „ideą czystego Boga”⁴⁰). Nie bez znaczenia jest tu problem niewypowiedzalności i niewyraźności Stwórcy, tak mocno zaznaczony w *Mojżeszu i Aronie* – wszak „reprezentacja zniekształca Ideę już w samym akcie nadawania jej kształtu”⁴¹. Wspólna modlitwa w *Ocalałym...* jest wyrazem uznania wyższości jedności w wierze (w obliczu Zagłady) wobec osobistych wątpliwości kompozytora. Wprowadzenie języka

³³ Tamże, s. 2.

³⁴ M. Tomaszewski, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki” I (2012), nr 1, s. 39.

³⁵ M. Tomaszewski, *Das Musikwerk als Reflex, Abglanz, Relikt und Echo der außerwerklichen Wirklichkeit. Erkundung (The Work of Music as an Impression, Reflection, Relic and Echo of Its External Reality. A Reconnaissance)*, wykład główny wygłoszony podczas „13th International Congress on Musical Signification. Sound and Subject through Ages: Musical Meanings in Narratives, Topics and Technologies”, Canterbury–Londyn 2016.

³⁶ M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem*, Kraków 2003, s. 133.

³⁷ P. Kivy, *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, Ithaca–Londyn 1991.

³⁸ D.I. Lieberman, *Schoenberg Rewrites His Will. A Survivor from Warsaw*, Op. 46, [w:] *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, red. Ch.A. Cross, R.A. Berman, Nowy Jork–Londyn 2000, s. 215.

³⁹ M.P. Risinger, *Schoenberg’s Modern Psalm, Op. 50c and the Unattainable Ending*, [w:] *Political and Religious Ideas...*, dz. cyt., s. 300.

⁴⁰ C. Crittenden, *Texts and Contexts of A Survivor from Warsaw, Op. 46*, [w:] *Political and Religious Ideas...*, dz. cyt., s. 248.

⁴¹ M.P. Risinger, dz. cyt., s. 295.

hebrajskiego rozsadza ramy narracyjne dzieła⁴², co uzewnętrznia się również w warstwie muzycznej jako zderzenie motywicznej fragmentaryczności z linearną melodyką. *Shema Yisroel* wyłania się z pamięci Narratora, aby zająć miejsce nie tyle teraźniejsze, co ponad- i pozaczasowe⁴³. Schönberg wykorzystuje w utworze grupę charakterystycznych i powtarzających się motywów dźwiękowo-rytmicznych, podkreślających uporczywość powracania przeżytych wydarzeń w pamięci Narratora. Większość z nich jest skojarzona z obecnymi w tekście odniesieniami do przemocy, upokorzenia, cierpienia, strachu. Jednym z ważniejszych motywów, który jednocześnie otwiera dzieło, jest fanfara trąbki⁴⁴ jako ilustracja bezwzględnej obozowej pobudki. Jej militarny charakter budzi skojarzenia nie tylko z symfoniami Gustawa Mahlera, ale także z „niemieckim heroizmem” dramatów muzycznych Ryszarda Wagnera, wykorzystywanych w III Rzeszy do celów propagandowych⁴⁵:

Przykład 1. Fanfara trąbki. Przykłady nutowe zamieszczone za zgodą Boelke-Bomart Music Publications

David Isadore Lieberman sugeruje wręcz, że powiązanie motywu trąbki z nazistami stanowi symboliczne odcięcie się Schönberga od tradycji niemieckiej. Z kolei poprzez udźwiękowanie *Shema Yisroel*

42 D.I. Lieberman, dz. cyt., s. 216.

43 Zob. tamże, s. 216 i C. Crittenden, dz. cyt., s. 241.

44 Nazwy motywów cytuję za: B.A. Föllmi, "I Cannot Remember Ev'rything". *Eine narratologische Analyse von Arnold Schönbergs Kantate "A Survivor from Warsaw"* op. 46, „Archiv für Musikwissenschaft” 1998, Jahrg. 55, H. 1.

45 D.I. Lieberman, dz. cyt., s. 216–217.

za pomocą postaci zasadniczej serii dodekafonicznej (życiowego osiągnięcia twórcy)⁴⁶, kompozytor tym mocniej podkreśla swoje żydowskie pochodzenie. Warto zauważyć, że motyw fanfary wywieziony jest w całości z początku serii (w transpozycji), a zatem ma identyczną strukturę interwałową co *Shema...* (z wyjątkiem zmiany skoku kwarty w górę na skok kwinty w dół). Wspomniane „odcięcie się” od tradycji przejawiałoby się zatem wyłącznie w warstwie kolorystycznej, która, choć miała dla Schönberga niebagatelne znaczenie (korzystał on w swojej twórczości z osiągnięć Goethego, Schopenhauera i Kandinskiego w dziedzinie teorii koloru), nie znajduje się w spektrum rozważań Liebermana. Ukazanie modlitwy w formie podstawowej serii w utworze opartym w całości na materiale dodekafonicznym (aczkolwiek traktowanym swobodnie) świadczy raczej o podkreśleniu jedności w wierze i solidarności kompozytora zarówno z ofiarami Zagłady, jak i z samym sobą. Dwoma kolejnymi motywami odgrywającymi istotną rolę w relacji słowo-dźwięk są: „motyw Bólu”⁴⁷ – motyw westchnieniowy pojawiający się za każdym razem, gdy Narrator opisuje cierpienia więźniów:

Przykład 2. „Motyw Bólu”

– oraz wywodzący się bezpośrednio z niego „motyw Strachu” – interwał sekundy małej *tremolando*, nie tylko ilustrujący słowa tekstu, ale także pełniący rolę komentarza:

46 Tamże.

47 Zob. przyp. 43.

Przykład 3. „Motyw Strachu”

„Motyw Odliczania” oparty jest na jednostajnym rytmie trioli o charakterze *ostinato* i pojawia się w trakcie całego utworu jako antycypacja końcowego odliczania:

Przykład 4. „Motyw Odliczania”

„Motyw Przemocy” stanowi gwałtowna, energiczna repetycja dźwięku na podobieństwo bicia:

Przykład 5. „Motyw Przemocy”

Dzięki wyżej wymienionym motywom następuje wyraźne rozgraniczenie na sferę więźniów i oprawców. Znaczącą rolę ilustracyjną pełni w *Ocalałym z Warszawy* instrumentacja, a zwłaszcza instrumenty perkusyjne towarzyszące wypowiedziom sierżanta i podkreślające opisy aktów przemocy fizycznej. Szczególną uwagę zwraca powierzenie antycypacji melodii modlitwy w Introdukcji oraz dublowanie *Shema Yisroel* na końcu utworu przez puzon, instrument kojarzony za sprawą przekładu Biblii dokonanego przez Marcina Lutera z wezwaniem na Sąd Ostateczny – nie tylko w historii muzyki, ale i w całej niemieckiej tradycji kulturowej. Luter użył w tłumaczeniu słowa *die Posaune*, nie mając jednak na myśli współczesnego puzonu, lecz średniowieczną trąbkę wojskową (*busine, buccina*)⁴⁸. Jak pisze David M. Guion: „dla niemieckiego umysłu [...] puzon był jednoznaczny z głosem samego Boga”⁴⁹. Przemawia za tym faktem pewna historia związana z powstaniem *Ocalałego z Warszawy*. Drugą żoną Schönberga, Gertrud (z domu Kolisch), będąc już wcześniej autorką kilku sztuk teatralnych i librett, m.in. do jednoaktowej opery męża *Von heute auf morgen*, napisała jesienią 1943 roku (zaledwie kilka miesięcy po powstaniu w warszawskim getcie) scenariusz filmowy opowiadający historię dwojga dzieci ocalałych z Zagłady, którym po śmierci rodziców udało się dotrzeć do Stanów Zjednoczonych. Jedno z nich występuje w charakterze narratora, a ponadto opowieść rozpoczyna się żarliwą modlitwą o ocalenie. Jednak najbardziej uderzającym podobieństwem jest opis dźwięku

48 D.M. Guion, *The Trombone. Its History and Music, 1697–1811*, Amsterdam 1998, s. 151–152.

49 Tamże.

organów rozbrzmiewających w kościele niczym puzon w dzień Sądu Ostatecznego⁵⁰. Należy wspomnieć jeszcze o jednym elemencie muzycznym pełniącym ważką rolę ilustracyjną, mianowicie o artykulacji. Jej ogromne zróżnicowanie jest doskonale rozpoznawalne dzięki skameralizowaniu obsady orkiestrowej i obejmuje całą gamę środków: *col legno*, *col legno battuto*, *col legno tratto*, *ponticello*, *con sordino*, *saltando*, *pizzicato*, *frullato*. Podobnie jak pozostałe elementy artykulacja służy ilustracji tekstu słownego, np. szybkim, chaotycznym krokom więźniów towarzysząc uderzenia smyczkiem *col legno*, natomiast ze wszelkimi momentami strachu i niepewności wiąże się artykulacja *sul ponticello*.

Mieczysław Tomaszewski wyznacza trzy podstawowe wymiary przestrzenne, w których „bytuje” człowiek⁵¹: podłużny, poprzeczny i pionowy, jako „punkt wyjścia dla zarysowania struktury elementarnych odpowiedniości”⁵² ponownego zejścia się słowa i muzyki. Wymiar podłużny oznacza ciągłość, kontynuację: imitującą lub przekształcającą; odpowiada mu metafora drogi⁵³. W literaturze odpowiada bardziej biegowi prozy, narracji. W myśleniu metaforycznym kojarzy się z historią ludzkości i biografią człowieka, w przeciwieństwie do geografii, kultury czy układu społecznego⁵⁴. Wymiar poprzeczny oznacza zawieszenie czasu i wyraża się poprzez metaforę domu⁵⁵. I wreszcie wymiar pionowy, „otwarty w górę i w dół”, odpowiada temu, co chwilowe, momentowe i nagłe. Jest metaforą stopni, schodów, drabiny⁵⁶. W muzyce kojarzy się on z „działaniem dynamiki i akcentuacji, wyraża się motywem lub akordem bardziej niż tematem; nagłą pauzą generalną”⁵⁷. Jak pisze autor, „w ostatecznej instancji przynosi rozróżnienie na tematykę *sacrum* i *profanum*; obraca się między sferą Biblii i mitologii a sferą życia prywatnego i najgłębszego *tabu*”⁵⁸. W *Ocalałym z Warszawy* te dwie sfery zostają sobie przeciwstawione właśnie za

50 C. Crittenden, dz. cyt., s. 239–240.

51 K. Kiwała, *Dzielo symfoniczne w perspektywie polskich koncepcji fenomenologicznych*. Lutosławski, Górecki, Penderecki, Kraków 2013, s. 389.

52 M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu...*, dz. cyt., s. 145–151.

53 K. Kiwała, dz. cyt., s. 389.

54 M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu...*, dz. cyt., s. 148.

55 K. Kiwała, dz. cyt., s. 390.

56 Tamże, s. 391.

57 Tamże.

58 M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu...*, dz. cyt., s. 151.

pomocą dwóch wymiarów: fragmentarycznej, lapidarnej struktury rytmiczno-motywiczej oraz narracji utrzymanej w *Sprechstimme* i recytacji symbolizujących wymiar pionowy i tematykę *profanum* oraz linearności, ciągłości i kontynuacji (rozumianej również metaforycznie) śpiewanej modlitwy symbolizującej wymiar podłużny i tematykę *sacrum*. Na obecność wymiarów pionowego i podłużnego wskazują także dwie przeciwstawne wyrazowo kulminacje: ekspresywna i dynamiczna. Pierwsza z nich jest rodzajem antykulminacji – stanowi akord *subito ppp* przedłużony *fermatą*, na którego tle padają słowa groźby wysłania do komory gazowej. W warstwie muzycznej powstaje efekt całkowitego zatrzymania, „zamrożenia” ruchu, natomiast w warstwie semantycznej – wycofania, „zapadnięcia się” w sobie wobec ogromu przemocy i poniżenia. Ów bezruch przedstawia sugestywnie groźbę wiecznej nieobecności, unicestwienia, zagłady. Drugą kulminację, dynamiczną, stanowi wybuch *Shema Yisroel* z poprzedzającego narastającego rytmicznie i brzmieniowo odliczania więźniów (*ostinato*). Momentowość i tendencja do odchodzenia w niepamięć historii ulega zderzeniu z wiecznością i nieśmiertelnością wiary.

„Doświadczenie, którego nie ma”⁵⁹

Doświadczenie świata przez kompozytora ujawnione następnie w muzyce odsyła nas nie tylko do genezy dzieła i szczegółów biograficznych. Jest rodzajem oświadczenia, świadectwa „przetworzonego” przez sztukę. Jednym z najdramatyczniejszych „doświadczeń” XX wieku, uzewnętrznionym w sztuce na rozmaite sposoby, było doświadczenie Zagłady – jak pisze Ryszard Nycz „doświadczenie, którego nie ma”, gdyż „ma prawo nasunąć się wątpliwość, czy mamy tu jeszcze w ogóle do czynienia z doświadczeniem?”⁶⁰. Mimo to, doświadczenie Zagłady silnie uzewnętrzniało się nie tylko w twórczości kompozytorów, którzy byli świadkami II wojny światowej, ale także późniejszych, którym nie było dane „bezpośrednio” i dla których stanowiło właśnie rodzaj rozrachunku z przeszłością. Estetyczne doświadczenie muzyki ustąpiło miejsca etycznemu.

59 R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 142.

60 Tamże.

Gdy Paul Ricoeur zadaje pytanie: „czyż stosunek do przeszłości nie może być odmianą *mimēsis*?”⁶¹ prawdopodobnie ma na myśli trudność uchwycenia prawdziwej tożsamości przeszłych wydarzeń oraz dokonania rozróżnienia pomiędzy pamięcią i wyobraźnią. Ernst van Alphen uważa, że „problem nie leży w naturze wydarzenia, ani w nieodłącznych ograniczeniach reprezentacji; stanowi raczej rozłam między przeżywaniem wydarzenia i dostępnymi formami reprezentacji, poprzez które może być doświadczony”⁶². Fakt, że Schönberg rozważał początkowo gatunek poematu symfonicznego i ostatecznie nie zdecydował się na tę formę wyrazu, oddaje jego wątpliwości natury zarówno formalnej i ekspresywnej, jak i przedstawieniowej. Zagłada jest często nazywana doświadczeniem niereprezentowalnym lub niewyobrażalnym⁶³. „Udaremniwym” doświadczeniem (*a ‘failed’ experience*), używając sformułowania van Alphen, które „wyklucza możliwość dobrowolnie kontrolowanej pamięci wydarzenia”⁶⁴. Czy istnieją w związku z tym jakieś granice reprezentacji Zagłady? Van Alphen uważa, że reprezentacja może wyrazić nawet ekstremalne doświadczenia:

[...] doświadczenie nie jest tak bezpośrednie i niezapśredniczone jak się zwykle uważa, lecz jest fundamentalnie dyskursywne. [...] Formy doświadczenia nie zależą tylko od wydarzenia czy historii, która jest doświadczana, ale także od dyskursu, w którym to wydarzenie jest wyrażone/pomyślane/ określone⁶⁵.

Oczywiste wydaje się mówienie raczej o reprezentacji doświadczenia Zagłady w *Ocalałym z Warszawy*, niż o reprezentacji Zagłady jako takiej. Dla Narratora, jako świadka i ocalałego, powracające motywy muzyczne oraz „mimetyczny dialog pomiędzy wydarzeniami tekstowymi i muzycznymi”⁶⁶ oznaczają przeżycie przeszłości raz

61 P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2012, s. 24.

62 E. van Alphen, *Symptoms of Discursivity: Experience, Memory, and Trauma*, [w:] *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, red. M. Bal, J.V. Crewe, L. Spitzer, Hanover–London 1999, s. 27.

63 A.L. Włodarski, *Musical Witness...*, dz. cyt., s. 18.

64 Tamże, s. 37.

65 E. van Alphen, dz. cyt., s. 24.

66 A.L. Włodarski, *Musical Witness...*, dz. cyt., s. 17.

jeszcze. Jednak w Introdukcji, w której Narrator nie wszedł jeszcze w swoją rolę świadka, są one muzycznie immanentne. Introdukcja ukazuje wszystkie motywy muzyczne, w tym również instrumentalną antycypację modlitwy *Shema Yisroel*, co daje wrażenie wysłuchania całej historii w przyspieszeniu (przypomina się tutaj odwrotny efekt – *slow motion* w *Erwartung* op. 17). Elementy onomatopeiczne stają się dźwiękami przetworzonymi przez umysł i pamięć Narratora, jako że nie pamięta on wszystkiego (*I cannot remember ev'rything*). Posługując się terminologią Charlesa S. Peirce'a, dla postaci Narratora mają one wartość indeksalną, natomiast muzycznie – wartość ikoniczno-symboliczną. Jego doświadczenie jest „udaremniwym”. Berel Lang zauważa, że „z definicji musi istnieć różnica między reprezentacją a jej przedmiotem nie-reprezentowanym, gdzie ta pierwsza dodaje własną wersję do reprezentowanego »oryginału«”⁶⁷.

***I cannot remember ev'rything*: rola pamięci**

W *Ocalałym z Warszawy* pamięć zyskuje szczególny status, nie tylko w tekście, ale i w warstwie muzycznej. Schönberg wielokrotnie kładł nacisk w swoich pismach na rolę, jaką odgrywa ona w rozumieniu i przyswajalności każdego dzieła muzycznego⁶⁸. Zarówno zasady formy muzycznej, jak i techniki wariacyjnych powtórzeń służą uzyskaniu koherencji i zrozumiałości, które są według kompozytora najważniejszymi właściwościami dzieła z punktu widzenia odbiorcy. Powtórzenia, tekst w dużych formach atonalnych, seria w dodekafonii, decyzja o użyciu dysonansów i konsonansów – to wszystko jest podyktowane zrozumiałością dzieła muzycznego. Schönberg pisał, nawiązując do Henriego Bergsona: „Rozumienie opiera się na pamiętaniu. Pamiętanie opiera się na zdolności do zatrzymania wrażenia i jego świadomego przywołania, dobrowolnie lub niedobrowolnie”⁶⁹. Stąd jest już całkiem blisko do Husserlowskiego ujęcia teraźniejszości jako dynamicznego kompleksu aktów, zbudowanych z praimpresji, retencji i protencji⁷⁰:

67 A. Richardson, *The Ethical Limitations of Holocaust Literary Representation*, „eSharp”, issue 5, [online] http://www.gla.ac.uk/media/media_41171_en.pdf [dostęp: 20.11.2015].

68 A.L. Włodarski, *An Idea...*, dz. cyt., s. 590.

69 A. Schoenberg, *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*, Bloomington 2006, s. 110.

70 P. Borowiec, *Czas polityczny po rewolucji 89. Czas w polskim dyskursie politycznym po 1989 roku*, Kraków 2013, s. 66; zob. także w: R. Ingarden, *Utwór*

[...] retencji, która zachowuje moment źródłowy w pamięci, w świeżej pamięci i przenosi go w przeszłość, oraz protencji, która ustanawia niejako najbliższe miejsce dla nowych, przyszłych impresji, dla impresji, które właśnie mają się dokonać. Teraźniejszość nie jest więc już nieuchwytnym punktem i granicą, ale rozciągniętą i wewnętrznie przemieniającą się czasową fazą albo inaczej samym czasem w jego żywym upływie, procesem permanentnej aktualnej przemiany⁷¹.

Zagadnieniem idącym w parze z omawianymi kwestiami jest koncepcja powtórzenia, której zrozumienie ma ogromne znaczenie dla interpretacji twórczości zarówno teoretycznej, jak i muzycznej Schönberga, gdyż „powtórzenie jest strukturalną zasadą koherencji”⁷² i pełni rolę czynnika jednoczącego w rozbudowanych formach muzycznych, zapewniając relacje pomiędzy sekcjami, a motyw manifestuje się tylko dzięki niemu. Według kompozytora nie wynaleziono dotąd innego fundamentalnego sposobu nadawania kształtu muzyce⁷³. Pierwszym warunkiem zrozumienia jest pamięć, natomiast warunkiem wstępnym pamięci – rozpoznanie. Jeżeli figurze muzycznej brakuje charakteru lub jest zbyt skomplikowana, nie można jej ani zapamiętać, ani rozpoznać, a co za tym idzie, zrozumieć wszystkiego, co następuje⁷⁴. Keith Salley podkreśla wpływ myśli Bergsona w odniesieniu zarówno do Schönbergowskiej techniki rozwijających się wariacji, jak i do roli pamięci w percepcji utworu muzycznego⁷⁵. Dla Bergsona, który rozdziela doświadczenie przestrzenne od czasowego, przestrzeń jest „homogenicznym medium”, w którym obiekty mają granice i istnieją mierzalne odległości między nimi. Czas za to jest całkowicie

muzyczny i sprawa jego tożsamości, [w:] *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1966, s. 280–283; tenże, *O poznawaniu dzieła literackiego*, [w:] *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa 1966 (zagadnienie „żywej pamięci”).

71 A. Hernas, *Husserlowska wizja czasu bez przyszłości*, [w:] P. Borowiec, dz. cyt., s. 66.

72 A. Schoenberg, *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*, Lincoln 1994, s. 37.

73 A. Schoenberg, *For a Treatise on Composition*, [w:] *Style and Idea*, Berkeley–Los Angeles 1984, s. 265.

74 Tamże, s. 103.

75 K. Salley, *On Duration and Developing Variation: The Intersecting Ideologies of Henri Bergson and Arnold Schoenberg*, „Music Theory Online” 2015, Vol. 21, No. 4 (strony nienumerowane), [online] <http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.4/mto.15.21.4.salley.html> [dostęp: 15.12.2015].

subiektywny (wewnętrzny). Czyste trwanie nie jest przestrzenne, odnosi się ono do pamięci. Ta różnica pomiędzy chronometrycznym i psychologicznym doświadczeniem czasu została również podjęta przez Edmunda Husserla i Martina Heideggera⁷⁶. Grupa motywów dźwiękowo-rytmicznych w *Ocalałym z Warszawy* jest tak doskonale rozpoznawalna właśnie ze względu na zastosowanie przez kompozytora wyżej wspomnianych technik: ażurowej faktury sprzyjającej zrozumiałości, krótkiego czasu trwania utworu mającego wpływ na koherencję i częstego powtarzania motywów, dzięki czemu zostają one rozpoznane i zatrzymane w pamięci. Motywy wykazują ponadto cechy charakterystyczne dla pamięci posttraumatycznej, w której wydarzenia powiązane z silnymi emocjami stają się dominujące i jednocześnie statyczne w swojej powtarzalności (fanfara trąbki), natomiast inne zacierają się w pamięci Narratora. Mając na uwadze znaczenie, jakie Schönberg przypisywał technice rozwijających się wariacji, można zauważyć silną opozycję elementu statycznego i dynamicznego w utworze. Narracja za sprawą motywów niepoddawanych wariacyjnym przekształceniom pozostaje statyczna (jako wspomnienie przeszłości). Zastosowanie powtarzających się brzmień, instrumentacji, artykulacji, *ostinato* prowadzi do pewnej przewidywalności przebiegu muzycznego. Właściwie całe opowiadanie *Ocalałego* rozwija się muzycznie pomiędzy dwoma sferami: motywiczną – niezmienną, i rytmiczną, wprowadzającą wariantowość i ruch. Statyczny charakter przebiegu ulega zdynamizowaniu wraz z pojawieniem się modlitwy *Shema Yisroel* – seria ulega wtedy pełnemu rozwinięciu, a motywi-ka i instrumentacja wyzwala się spod tyranii repetycji. Głównym powodem jest zmiana czasu narracji z przeszłego na przeżywany tu i teraz, nieograniczony pamięcią.

Jak podkreśla Agamben: „powołaniem ocalałego jest pamiętanie, ocalały nie może nie pamiętać”⁷⁷. Primo Levi przyznaje: „Wspomnienia o mojej niewoli są o wiele żywsze i bardziej szczegółowe niżli jakiegokolwiek inne wspomnienia o tym, co wydarzyło się wcześniej i później”⁷⁸. Spostrzeżenie to dobrze oddaje specyfikę tekstu utworu Schönberga. Zapamiętane momenty kluczowe stanowią rodzaj kompasu w zdeformowanej czasoprzestrzeni. Pamięć Narratora

76 Tamże, s. 3.

77 G. Agamben, dz. cyt., s. 25.

78 P. Levi, dz. cyt., s. 225, [w:] G. Agamben, dz. cyt., s. 25.

nawiguje pomiędzy konkretnymi zdarzeniami, pozostałe sytuacje są niewyraźne, zamazane. Ernst van Alphen uważa, że taki sposób doświadczania Zagłady jest typowy dla pewnej kategorii ocalałych; badacz wskazuje na „brak fabuły lub ramy narracyjnej, dzięki której wydarzenia mogą być zrelacjonowane jako sensowna całość”⁷⁹. Poczucie bezładu staje się jeszcze bardziej podkreślone, na zasadzie kontrastu, przez pojawienie się jednoczącej modlitwy. Jej symboliczna wartość w zakończeniu utworu nabiera w tym świetle zupełnie nowego wymiaru. Podążając za myślą Agambena (a także Szymona Laksa, autora *Gier oświęcimskich*), w „odartych z człowieczeństwa” warunkach obozu prawdopodobieństwo zaistnienia takiej sceny było bliskie zeru. Jednak istnieją świadkowie, którzy przywołują obraz odmawiania przez więźniów modlitwy *Shema Yisroel* tuż przed wejściem do ciężarówek służących jako mobilne komory gazowe⁸⁰. Podobna scena miała miejsce w Auschwitz, gdy grupa czeskich Żydów odmówiła wykonania rozkazu rozebrania się przed wejściem „pod prysznic” i zaczęła śpiewać czeski hymn narodowy oraz *Hatikvah* (*Nadzieja*)⁸¹. Posługując się terminologią Tomaszewskiego, możemy uznać modlitwę w *Ocalałym z Warszawy* za rodzaj *ex-tasis* – „moment oderwania się od rzeczywistości realnej [...] i przeniesienia w nowy wymiar”⁸², „moment wyzwolenia się z aktualnego »tu i teraz«, z historii i z miejsca na ziemi [...]”⁸³.

Etyczne limity reprezentacji

Kwestia limitów reprezentacji może być ustanowiona przez kompozytora świadomie lub nieświadomie; według Berela Langa należą one również do samej reprezentacji⁸⁴ (jako możliwej *versus* niemożliwej poza obrębem owych limitów). Granice te mogą być wyznaczone przez różnorodne uwarunkowania: technikę kompozytorską, element zrozumiałości dzieła, dosłowność reprezentacji, postawę estetyczną

79 E. van Alphen, dz. cyt., s. 29.

80 M. Strasser, dz. cyt., s. 59, przyp. 19.

81 Tamże.

82 M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu...*, dz. cyt., s. 152.

83 Tamże, s. 153.

84 B. Lang, *The Representation of Limits*, [w:] *Probing the Limits of Representation. Nazism and the “Final Solution”*, red. S. Friedlander, Cambridge–London 1992, s. 300.

i etyczną. Reprezentacja w muzyce absolutnej mylona jest często, według Rogera Scrutona, z ekspresją, czyli obecnością przedmiotu bez jego opisu. Zdecydowane rozdzielanie kategorii reprezentacji i ekspresji przez Scrutona (za Benedetto Croce) skutkuje jednak postawieniem pod znakiem zapytania istnienia problematyki ekspresji w utworach z tekstem literackim i programowych. O limitach postawy etycznej Theodor W. Adorno pisał w następujący sposób:

Tak zwane artystyczne przedstawienie nagiego fizycznego bólu tych, którzy byli bici kolbami karabinów zawiera, jakkolwiek zawołowaną, możliwość czerpania z niego przyjemności. Moralność, która zabrania sztuce o tym zapomnieć, na sekundę osuwa się w otchłań swojego przeciwieństwa⁸⁵.

Zarówno Adorno, jak i Lang zauważają, że „reprezentacja lub ukazanie w formie narratywnej doświadczenia Holocaustu z konieczności implikuje możliwość alternatywnej reprezentacji lub kontrnarracji”⁸⁶. Anna Richardson uważa, że w świetle zaprzeczania Holocaustu taka reprezentacja jest nie tylko moralnie dozwolona, ale i konieczna⁸⁷. Lydia Goehr wręcz postuluje przejście od reprezentacji do ekspresji w przypadku utworów nawiązujących do ekstremalnych doświadczeń ludzkich⁸⁸.

Co różni autentycznego świadka Zagłady od kompozytora dającego świadectwo lub będącego po prostu „muzycznym świadkiem wtórnym?”⁸⁹. Według Agambena mamy tu do czynienia z dwoma wymiarami doświadczenia – jako daniem świadectwa i przeżyciem (jako przetrwaniem)⁹⁰. Filozof twierdzi, że przetrwanie czasami uzależnione było od determinacji, aby dać świadectwo. Píše on również, iż „to, czemu niepodobna dać świadectwa, nosi jednak imię – w obozowym żargonie zwie się *der Muselmann*, muzułmanem”⁹¹:

85 T.W. Adorno, *Commitment*, [w:] M. Rothberg, *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis 2000, s. 41.

86 A. Richardson, dz. cyt., s. 5.

87 Tamże.

88 L. Goehr, *Elective Affinities. Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*, New York 2008, s. 201.

89 A.L. Włodarski, *Musical Witness...*, dz. cyt., s. 11.

90 G. Agamben, dz. cyt., s. 135.

91 Tamże, s. 41.

Muzułman jest nie tylko i nie tyle granicą między życiem a śmiercią, wyznacza raczej próg między człowiekiem a istotą nieludzką. [...] Istnieje zatem punkt, w którym człowiek, choć zachowuje jeszcze pozór bycia człowiekiem, przestaje nim być⁹².

Jak zauważył George Steiner: „wiemy, że człowiek może czytać wierszem Goethego lub Rilkego, grać Bacha i Schuberta, a rano iść do swojej codziennej pracy w Auschwitz”⁹³. Agamben pisze, że

Auschwitz oznacza kres i upadek wszelkiej postaci etyki godności i stosowania się do normy. Nagie życie, do którego sprowadzona została istota ludzka, niczego nie wymaga, ani do niczego się nie dostosowuje. Samo jest jedyną normą, jest całkowicie immanentne⁹⁴.

Nawet cierpienie nie ma już głębi, gdyż nie istnieje dla niego odpowiedni kontekst czy przestrzeń. Agambenowskie rozumienie pojęcia *homo sacer*, człowieka świętego i przeklętego jednocześnie, wydaje się mieć odległe korzenie w filozofii Fryderyka Nietzschego:

Nagimi widziałem kiedyś obu, największego i najmniejszego człowieka, nazbyt podobni do siebie obaj – nazbyt ludzki nawet ten największy! Nazbyt mały ten największy – to był mój przesyty człowiekiem! I wieczny powrót tego najmniejszego! – to był mój przesyty wszelkim istnieniem!⁹⁵

W *Ocalałym z Warszawy* różnica między świadkiem a muzułmanem ujawnia się w kilku momentach. To dlatego modlitwa na końcu utworu ma tak ważne znaczenie symboliczne – „utracone wyznanie wiary” nagle rozbrzmiewa i nie tylko zaświadcza o tożsamości więźniów, ale także stanowi przesłanie od wszystkich ocalałych: pamiętamy, kim byliście. Muzyka „kulminująca” i „zamykająca” łączą się tu w jedno⁹⁶.

92 Tamże, s. 55.

93 L. Polony, *Muzyka jako gra bycia. Wokół refleksji George’a Steinera o muzyce*, „Estetyka i Krytyka” 2010, nr 2 (19), s. 118.

94 G. Agamben, dz. cyt., s. 69.

95 F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, tłum. S. Lisiecka, Z. Jaskuła, Warszawa 2005, s. 212–213; cyt. za: G. Deleuze, *Nietzsche*, tłum. B. Banasiak, Łódź 2012, s. 136.

96 M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu...*, dz. cyt., s. 132.

Poprzez modlitwę *Shema Yisroel* Schönberg przywraca nie tylko godność ofiarom Zagłady (gdyż, jak naciska Michał Głowiński: „każdy kto zginął ze zbrodniczych wyroków, zginął godnie”⁹⁷), przywraca im przede wszystkim człowieczeństwo. Nacisk położony przez kompozytora na fakt, że przywoływany proces dehumanizacji w obozach odnosi się nie tyle do ich więźniów, ile do katów ma ogromne znaczenie. Schönberg użycza głosu tym wszystkim, którzy nie mogą już ani przemawiać, ani śpiewać. W tym sensie w *Ocalałym z Warszawy* pojawia się, tak mało obecny w muzyce XX wieku, wymiar katarski (opisywany przez Mieczysława Tomaszewskiego) jako niezaprzeczalna wartość artystyczna i etyczna.

Bibliografia

- Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, red. M. Bal, J.V. Crewe, L. Spitzer, Hanover–London 1999.
- Adorno T.W., *Commitment*, [w:] M. Rothberg, *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis 2000.
- Agamben G., *Co zostaje z Auschwitz*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008.
- Borowiec P., *Czas polityczny po rewolucji 89. Czas w polskim dyskursie politycznym po 1989 roku*, Kraków 2013.
- Deleuze G., *Nietzsche*, tłum. B. Banasiak, Łódź 2012.
- DeVoto M., *Arnold Schoenberg and Judaism: The Harder Road*, [online] <http://emerald.tufts.edu/~mdevoto/Schoenberg.pdf> [dostęp: 10.11.2015].
- Feisst S., *Schoenberg’s New World. The American Years*, Oxford 2011.
- Föllmi B.A., “I Cannot Remember Ev’rything”. *Eine narratologische Analyse von Arnold Schönbergs Kantate “A Survivor from Warsaw” op. 46*, „Archiv für Musikwissenschaft” 1998, Jahr. 55, H. 1.
- Głowiński M., *Czarne sezony*, Warszawa 1998.
- Goehr L., *Elective Affinities. Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*, New York 2008.
- Guion D.M., *The Trombone. Its History and Music, 1697–1811*, Amsterdam 1998.
- Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. I–II, Warszawa 1966.
- 97 M. Głowiński, *Czarne sezony*, Warszawa 1998, s. 33.

- Kivy P., *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, Ithaca–Londyn 1991.
- Kiwała K., *Dzieło symfoniczne w perspektywie polskich koncepcji fenomenologicznych. Lutosławski, Górecki, Penderecki*, Kraków 2013.
- Koprowska K., *Podmiotowość wobec doświadczenia granicznego w świadectwach ocalałych muzułmanów*, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ” 2013, nr 3 (17).
- Lang B., *The Representation of Limits, [w:] Probing the Limits of Representation. Nazism and the “Final Solution”*, red. S. Friedlander, Cambridge–London 1992.
- Leibowitz R., *Introduction à la musique de douze sons*, Paris 1949.
- Leociak J., *Literatura dokumentu osobistego jako źródło do badań nad zagładą Żydów. Rekonesans metodologiczny*, „Zagłada Żydów. Studia i materiały. Pismo Centrum Badań nad Zagładą Żydów IFiS PAN” 2005, nr 1.
- Levi P., *Se questo è un uomo*, Turyn 1988.
- Nietzsche F., *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, tłum. S. Lisiecka, Z. Jaskuła, Warszawa 2005.
- Nycz R., *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.
- Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, red. Ch.A. Cross, R.A. Berman, Nowy Jork–Londyn 2000.
- Polony L., *Muzyka jako gra bycia. Wokół refleksji George’a Steinera o muzyce*, „Estetyka i Krytyka” 2010, nr 2 (19).
- Richardson A., *The Ethical Limitations of Holocaust Literary Representation*, „eSharp”, issue 5, [online] http://www.gla.ac.uk/media/media_41171_en.pdf [dostęp: 20.11.2015].
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2012.
- Ringer A.L., *Arnold Schoenberg. The Composer as Jew*, Oxford 1990.
- Salley K., *On Duration and Developing Variation: The Intersecting Ideologies of Henri Bergson and Arnold Schoenberg*, „Music Theory Online” 2015, Vol. 21, No. 4, [online] <http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.4/mto.15.21.4.salley.html> [dostęp: 15.12.2015].
- Schoenberg A., *Letters*, tłum. E. Wilkins, E. Kaiser, New York 1965.
- Schoenberg A., *Style and Idea*, Berkeley–Los Angeles 1984.

- Schoenberg A., *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*, Lincoln 1994.
- Schoenberg A., *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*, Bloomington 2006.
- Strasser M., ‘A Survivor from Warsaw’ as Personal Parable, „Music & Letters” 1995, Vol. 76, No. 1.
- Tomaszewski M., *Muzyka w dialogu ze słowem*, Kraków 2003.
- Tomaszewski M., *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki” I (2012), nr 1.
- Tomaszewski M., *Das Musikwerk als Reflex, Abglanz, Relikt und Echo der außerwerklichen Wirklichkeit. Erkundung (The Work of Music as an Impression, Reflection, Relic and Echo of Its External Reality. A Reconnaissance)*, wykład główny wygłoszony podczas „13th International Congress on Musical Signification. Sound and Subject through Ages: Musical Meanings in Narratives, Topics and Technologies”, Canterbury–Londyn 2016.
- Włodarski A.L., “An Idea Can Never Perish”: Memory, the Musical Idea, and Schoenberg’s A Survivor from Warsaw (1947), „The Journal of Musicology” 2007, Vol. 24, No. 4.
- Włodarski A.L., *Musical Witness and Holocaust Representation*, Cambridge 2015.

Abstract

The Holocaust Experience in Arnold Schoenberg’s ‘A Survivor from Warsaw’ Op. 46: Origins, Work, Interpretation

The purpose of this paper is to examine the way in which the experience of the Holocaust can be represented, embodied and even relived in or through music. The category of experience thus serves as a main methodological tool in this survey, helping to reconstitute the process of expressing it through music, specifically in Arnold Schoenberg’s *A Survivor from Warsaw* Op. 46. A related point to consider is the composer’s engagement in the fight for human rights just before the World War II, a fact that is not yet widely recognized. A brief overview

of Schoenberg's religious, social, and political environment is followed by the history of the *Survivor's*... origins, analysis of its literary text, and, finally, interpretation. While discussing the ethical limits of the Holocaust representation, the opinions of Theodor W. Adorno, Ernst van Alphen, Berel Lang, and Giorgio Agamben are consulted.

Keywords: Arnold Schoenberg, *A Survivor from Warsaw*, Holocaust, experience, representation

Maryla Zając

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI W KRAKOWIE

Spór o *The Death of Klinghoffer* Johna Adamsa. Opera w opinii krytyków muzycznych¹

Śmierć Klinghoffera (*The Death of Klinghoffer*) – opera stworzona przez amerykańskiego kompozytora Johna Adamsa (ur. 1947) we współpracy z reżyserem Peterem Sellarsem (ur. 1957) i librecistką Alice Goodman (ur. 1958) – od czasu premiery w brukselskim Théâtre Royal de la Monnaie w 1991 roku budzi żywe emocje podczas każdego wystawienia. Chcąc rozważyć przyczyny konfliktu izraelsko-palestyńskiego, autorzy stworzyli dzieło przedstawiające w swojej najbardziej zewnętrznej warstwie historyczne wydarzenie: uprowadzenie statku wycieczkowego Achille Lauro i egzekucję niepełnosprawnego Amerykanina wyznania żydowskiego przez palestyńskich terrorystów. W opozycji do części krytyków, którzy wypowiadają się o operze niezwykle pozytywnie, znajduje się grono jej przeciwników, którzy potępiają autorów m.in. za popieranie antysemityzmu i usprawiedliwianie terroryzmu.

Materiał dotyczący recepcji można podzielić według różnych kryteriów. Małgorzata Woźna-Stankiewicz, klasyfikując informacje na temat recepcji muzyki francuskiej w Polsce w II połowie XIX wieku²,

- ¹ Tekst został oparty na fragmentach pracy licencjackiej autorki pt. *Recepcja opery „The Death of Klinghoffer” Johna Adamsa w kontekście społeczno-politycznych przemian XX i XXI wieku*, napisanej pod kierunkiem dra Daniela Cichego, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.
- ² M. Woźna-Stankiewicz, *Muzyka francuska w Polsce w II połowie XIX wieku*, Kraków 1999, s. 11–15.

wyróżniła cztery typy dokumentacji: postać czysto recepcyjną (wypowiedzi tzw. milczącej większości odbiorców, np. prywatne listy, zapisy w pamiętnikach, listy do redakcji sprowokowane treścią artykułów), recepcję twórczą (dzieło jest podstawą, inspiracją dla innego artysty; badaczka zalicza tu m.in. partytury, nagrania, tłumaczenia obcych tekstów, podręczniki szkolne, wypowiedzi krytyków dotyczące stylu wykonania, wykorzystania istniejącego dzieła sztuki jako podłoża dla własnej twórczości), analityczną (teksty naukowe: teoretyczne i historyczne, będące akademicką krytyką muzyczną³) oraz analityczno-twórczą (recepcja dokonywana przez krytyków, bardziej spontaniczna niż naukowców). W niniejszym artykule przedstawię dyskusję na temat opery na podstawie materiałów wchodzących w zakres recepcji analityczno-twórczej, opierając się zarówno na źródłach drukowanych, jak i internetowych. Wcześniej jednak przybliżę historię uprowadzenia MS Achille Lauro oraz prace nad samą operą wraz z przygotowaniem do prawykonania.

Kontekst historyczny

W 1985 roku Marilyn i Leon Klinghofferowie⁴ obchodzili trzydziestą szóstą rocznicę ślubu. Z tej okazji razem z grupą przyjaciół kupili bilety na rejs po Morzu Śródziemnym. Wyprawa miała rozpocząć się w Genui, zaś plan podróży obejmował zwiedzanie miast portowych Egiptu i Izraela. Od początku wiadomo było, że dla Leona nie będzie to łatwa podróż – dwa zawały doprowadziły do paraliżu prawej strony jego ciała, mężczyzna poruszał się właściwie wyłącznie na wózku

3 J. Kerman, *Jak dotarliśmy do analizy i jak z niej wybrnąć*, „Res Facta Nova” 1994, nr 1 (10), s. 84–100, za: M. Woźna-Stankiewicz, dz. cyt., s. 11–15.

4 Rodzice Leona Klinghoffera przyjechali do Stanów Zjednoczonych z Europy Wschodniej na początku XX wieku, by uciec przed szerzącym się tam antysemityzmem i zrealizować swój „amerykański sen”. Założyli własną firmę, która intensywnie się rozwijała. Wraz z pomocą dwóch synów, Alberta i Leona, udało im się z czasem zbić majątek na urządzeniu własnego pomysłu. Mimo dużej ilości czasu poświęcanego pracy i działalności charytatywnej na rzecz lokalnych instytucji oraz organizacji pomagającym Żydom, Leon budował przyjacielskie relacje z sąsiadami, ożenił się z Marilyn Windwehr i wraz z nią założył rodzinę. Por. [b.a.], *Vacation of a Lifetime’ Ends in Tragedy. Klinghoffer: Life of Hard work, Giving*, „Los Angeles Times” 13.10.1985, [online] http://articles.latimes.com/1985-10-13/news/mn-15858_1_hard-work [dostęp: 30.05.2015].

inwalidzkim. Żona dbała jednak, by mimo swojej niesprawności mógł dalej korzystać z życia⁵.

Gdy pasażerowie wchodzili na pokład wycieczkowca Achille Lauro, nic nie zapowiadało jeszcze nadchodzącego zagrożenia. Podróż upływała spokojnie aż do 7 października, kiedy to statek dobił do portu w Aleksandrii. Część pasażerów zdecydowała się nie uczestniczyć w zwiedzaniu miasta – wśród nich byli Klinghofferowie. Ruszyli oni w dalszą morską podróż w kierunku Port Saidu. Krótko po odbiciu od lądu czterech Palestyńczyków z terrorystycznej organizacji Front Wyzwolenia Palestyny przejęło kontrolę nad statkiem i wzięło załogę oraz ponad czterystu pasażerów jako zakładników. W zamian za ich wypuszczenie zażądali od władz Izraela uwolnienia pięćdziesięciu palestyńskich więźniów. Zakładnicy pochodzenia brytyjskiego i amerykańskiego zostali odseparowani od reszty pasażerów oraz zmuszeni do wyjścia na górny pokład. Wtedy Leon Klinghoffer został rozdzielony ze swoją żoną, która nie była w stanie przetransportować swojego niepełnosprawnego męża⁶.

Terrorystyci – jak się później okazało, studenci działający zgodnie z planem przywódcy FWP, Muhammada Abbasa – poddali się 9 października, po tym jak porty w Syrii odmówiły ich przyjęcia. Wtedy też wyszło na jaw, że Leon Klinghoffer został zastrzelony, a jego ciało wyrzucono za burtę. Dopiero po wyswobodzeniu pasażerów jeden z Palestyńczyków poinformował kapitana statku, Gerarda de Rosę, o tragicznej śmierci 69-letniego Amerykanina i to dzięki niemu wiadomość dotarła do żony zamordowanego⁷.

Szokująca decyzja terrorystów dotycząca pozbawienia życia cywila, który dodatkowo był osobą niepełnosprawną wyznania mojżeszowego, wywołała chyba jeszcze większe oburzenie niż sama akcja uprowadzenia statku. Egzekucja Leona Klinghoffera wzmogła konflikt religijny na świecie. Wielu dopatrywało się w niej aktu antysemityzmu oraz manifestacji sił, co Abbas potwierdził w wywiadzie dla „The Boston Globe” z 1998 roku: „[Leon Klinghoffer – przyp. M.Z.] stwarzał problemy. Był

5 Tamże.

6 [b.a.], *Says terrorists held machine gun to her head: Mrs. Klinghoffer tells of terror aboard ship*, „Los Angeles Times” 28.10.1985, [online] http://articles.latimes.com/1985-10-28/news/mn-11904_1_machine-gun [dostęp: 30.05.2015].

7 [b.a.], *Hijacking of the Achille Lauro: a chronology*, „The Christian Science Monitor” 15.10.1985, [online] <http://www.csmonitor.com/1985/1015/ochron.html> [dostęp: 30.05.2015].

niepełnosprawny, ale podburzał i prowokował pozostałych pasażerów. Dlatego padła decyzja o zabiciu go”⁸.

Porwanie Achille Lauro nie było pierwszym poważnym uprowadzeniem statku w historii, nie było też najbardziej krwawym wydarzeniem tego typu. Jednak nastąpiło w okresie wzmożonych ataków terrorystycznych, sięjąc strach wśród cywilów. Zapoczątkowało również napięcia polityczne między Stanami Zjednoczonymi, Egiptem, Włochami a Jugosławią. Rozpoczął się spór dotyczący prawa do sądu nad terrorystami. Każde z czterech państw miało jakiś związek ze sprawą: tragicznie zmarły pasażer był obywatelem Stanów Zjednoczonych, do ataku doszło na wodach egipskich, Achille Lauro pływał pod włoską banderą, a po zakończeniu akcji Abbas otrzymał pozwolenie na wyjazd do Jugosławii. Ostatecznie to włoski sąd wydał wyrok pozbawienia wolności czterech terrorystów. Jeszcze w 1985 roku rodzina Klinghofferów złożyła przeciw Frontowi Wyzwolenia Palestyny pozew o odszkodowanie w wysokości 1,5 miliarda dolarów⁹. Historia porwania Achille Lauro stosunkowo szybko przedostała się na mały ekran: w 1989 roku powstał dokumentalny film pt. *The Hijacking of the Achille Lauro*¹⁰, a rok później – *Voyage of Terror: The Achille Lauro Affair*¹¹. Oba koncentrowały się na postaci Leona Klinghoffera, przedstawiając go w jak najlepszym świetle. W niedługim czasie opowieść o tragicznej śmierci amerykańskiego pasażera na tle konfliktu izraelsko-palestyńskiego miała także trafić na scenę operową.

Historia powstania opery

Peter Sellars nigdy nie należał do artystów skłonnych przestrzegać konwenansów, jeśli były one sprzeczne z jego osobistą wizją sztuki. Opera *Nixon in China* (wystawiona po raz pierwszy w Houston Grand

8 D. Ensor, *U.S. Captures Mastermind of Achille Lauro Hijacking*, [online] edition.cnn.com/2003/WORLD/meast/04/15/sprj.irq.abbas.arrested [dostęp: 30.05.2015].

9 [b.a.], *P.L.O. Aide in a Charge Against Mrs. Klinghoffer*, „The New York Times” 5.12.1985, [online] <http://www.nytimes.com/1985/12/05/world/around-the-world-plo-aide-in-a-charge-against-mrs-klinghoffer.html?partner=rssnyt&emc=rss> [dostęp: 30.05.2015].

10 *The Hijacking of the Achille Lauro*, reż. R.L. Collins, USA 1989.

11 *Voyage of Terror: The Achille Lauro Affair*, reż. A. Negrin, USA 1990 [kasetą VHS].

Opera w 1987 roku) stworzona wraz z Johnem Adamsem i Alice Goodman była pierwszym od długiego czasu dziełem tego typu, które na warsztat wzięło współczesne wydarzenia. Dla Sellarsa stanowiło ono kolejne sceniczne wyzwanie, natomiast dla kompozytora oraz librecistki – operowy debiut. Mimo różnic w doświadczeniu, artystom właściwie od razu udało się znaleźć wspólny język. Pomysł na kolejną operę wypłynął podczas jednej z prób scenicznych do *Nixona*. Jak wspominała Goodman:

[...] ktoś zapytał nas, jaką operę mamy w planach jako następną. Wtedy Peter bez zawahania odparł: *Śmierć Klinghoffera*. A my [z Johnem Adamsem – przyp. M.Z.] tylko skinęliśmy głowami i potwierdziliśmy: „Tak, oczywiście”. Wszyscy na sali myśleli, że żartujemy¹².

Po dłuższej dyskusji Adams i Goodman zgodzili się wziąć udział w przedsięwzięciu¹³. Artyści zaczęli szukać inspiracji oraz materiałów w prasie, czytali na temat konfliktu izraelsko-palestyńskiego, o początkach syjonizmu, wpływach francuskich, brytyjskich i amerykańskich na Środkowym Wschodzie. Pomocna okazała się książka napisana przez kapitana Achille Lauro. Adams wspomina o dogłębnym studiowaniu Biblii, próbie zmierzenia się z Koranem (którego większą część przyswoiła Goodman), jak również z tekstami Noama Chomsky’ego czy rozważaniami Edwarda Saïda. Wszystkie te materiały stanowiły podstawę ideologiczną i tematyczną przyszłego dzieła. Twórcy spędzali czas nie tylko na indywidualnych poszukiwaniach, lecz także na wspólnej dyskusji. Jak wspomina Goodman, Peter Sellars od samego początku dysponował olbrzymią, wszechstronną wiedzą na temat sytuacji na Bliskim Wschodzie oraz podłoża konfliktu, jego spojrzenie było czasem wręcz propalestyńskie, natomiast ona sama, John Adams oraz choreograf Mark Morris musieli poświęcić wiele czasu, by dostrzec i zrozumieć argumenty obu stron¹⁴.

Alice Goodman, jako librecistka, pierwsza zabrała się do pracy. Początkowo planowano, że opera będzie składać się z dwóch części

12 J. O’Mahony, *The Mighty Munchkin*, „The Guardian” 20.05.2000, [online] <http://www.theguardian.com/music/2000/may/20/classicalmusicandopera> [dostęp: 30.05.2015].

13 J. Adams, *Hallelujah Junction: Composing an American Life*, New York 2008, s. 152–153.

14 J. O’Mahony, dz. cyt.

oraz prologu, a więc opowieści o zamachu, po której nastąpić miało ukazanie reakcji świata na wieść o nim. Twórcy tym samym przewidywali włączenie do akcji postaci takich jak Ronald Reagan, Jasir Arafat czy Margaret Thatcher. Koncepcja zmieniła się jednak wraz z ukończeniem tekstu dwóch chórów z prologu (od nich rozpoczęła swoją pracę Goodman): *Chóru wygnanych Żydów* i *Chóru wygnanych Palestyńczyków*. Wtedy to twórcy zdecydowali ograniczyć się do akcji na statku przerywanej fragmentami refleksyjnymi w postaci scen chóralnych (oprócz wyżej wymienionych powstały chóry *Oceanu* i *Pustyni, Dnia* i *Nocy* oraz chór przypominający historię Hagar i Izmaela). Konstrukcja opery-oratorium z akcją prowadzoną raczej w długich monologach i przerywaną niezwiązanymi z nią partiami chóralnymi już w założeniu twórców nawiązywać miała do greckich tragedii, a zarazem do *Pasji* Jana Sebastiana Bacha (znacząca rola fragmentów chóralnych w konstrukcji dzieła, dość szybko prowadzona narracja¹⁵). Ponieważ głównym celem autorów było opowiedzenie historii śmierci Leona Klinghoffera w sposób jak najbardziej bezstronny i obiektywny, zdecydowali się oni poprzez materiał chóralny przypomnieć o wspólnym pochodzeniu wszystkich ludzi i ich równych prawach.

Dwa lata zajęło Adamsowi stworzenie partytury. Po raz pierwszy wykorzystał podczas szkicowania technologię MIDI. W rezultacie na początku 1991 roku powstało dzieło ze scenami baletowymi w dwóch aktach z prologiem, na głosy solowe, czterogłosowy chór mieszany, orkiestrę (wykorzystującą zarówno brzmienia tradycyjne, jak i elektroniczne)¹⁶.

Adams, Goodman i Sellars rozpoczęli przygotowania do prapremiery razem z teatrami oraz festiwalami z całego świata: Théâtre Royal de la Monnaie, the Brooklyn Academy of Music, the Glyndebourne Festival oraz operami w Los Angeles, San Francisco i Lyonie. Jednak w związku z wojną w Zatoce Perskiej i groźbami ataku bombowego skierowanymi w kierunku Belgii artyści, na prośbę premiera Louisa Tobbacka, zdecydowali się odroczyć pierwsze wystawienie¹⁷. Ostatecznie dzięki wsparciu dyrektora La Monnaie Gérarda Mortiera,

propagatora koncepcji Sellarsa, miało ono miejsce 19 marca 1991 roku w teatrze w Brukseli. Już podczas pisania *Śmierci Klinghoffera* jej twórcy przeczuwali, że będzie to dzieło wielkie, ale też wzbudzające ogromne kontrowersje – zapewniały ich o tym listy otrzymanywane od obu stron zaangażowanych w konflikt izraelsko-palestyński; dlatego oprócz odpowiedniego libretta i opracowania muzycznego trzeba było zadbać o jak najbardziej neutralną oprawę sceniczną. George Tsypin przygotował scenografię, opierając się na wskazówkach Sellarsa – zamiast dosłownego statku na scenie pojawiła się metalowa wieża z licznymi deskami oraz belkami, imitująca czteropiętrowe wnętrze wycieczkowca (choć, jak wspomina Adams, budziła też skojarzenia z meczetem, synagogą, nawet więzieniem)¹⁸. Także podział ról był specyficzny – jeden śpiewak mógł wykonywać dwie partie, zarówno przedstawiciela środowiska żydowskiego, jak i arabskiego; pomagały w tym kostiumy, których jednolitość uniemożliwiała jasne przyporządkowanie postaci do danej grupy: terrorystów lub zakładników. Zabieg ten miał na celu przedstawienie historii oraz stron konfliktu w sposób możliwie bezstronny. Choreografię przygotował Mark Morris, natomiast belgijską orkiestrą podczas prapremiery zadyrygował Kent Nagano. Jednak chyba nikt z twórców oraz wykonawców nie spodziewał się, że to wydarzenie odbije się tak głośnym echem na całym świecie, wywołując lawinę komentarzy zarówno niezwykle pochlebnych, jak i skrajnie negatywnych.

Recepcja analityczno-twórcza *Śmierci Klinghoffera*

Śmierć Klinghoffera okazała się jedną z najzarliwiej dyskutowanych oper naszych czasów. Jak wspomina Manuela Hoelterhoff na łamach „The Wall Street Journal”, nigdy nie widziała „tyłu dziennikarzy, reżyserów operowych i dyrektorów w jednym miejscu”¹⁹, co podczas prapremiery w Brukseli. Z kolei Michael Cooper określił premierę dzieła w Metropolitan Opera w 2014 roku jako najbardziej kontrowersyjne wydarzenie od czasu *Salome* Straussa w 1907 roku²⁰. Opinii

¹⁵ J. Adams, dz. cyt., s. 155.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ R. Fink, *Klinghoffer in Brooklyn Heights*, „Cambridge Opera Journal” 2005, nr 2, s. 173–213.

¹⁸ J. Adams, dz. cyt., s. 159.

¹⁹ M. Hoelterhoff, *Opera: Adams/Sellars 'Klinghoffer'*, „Wall Street Journal” 29.03.1991, s. A9.

²⁰ M. Cooper, *With New 'Death of Klinghoffer' Furor Only Grows*, „The New York Times” 15.10.2014, [online] <http://www.nytimes.com/2014/10/15/arts/music/>

jest tyle, ilu krytyków; wielu poświęca uwagę przede wszystkim widowiskowości libretta oraz opracowaniu muzycznym, czy sprawności orkiestry i śpiewaków podczas kolejnych wystawień. Jednak znaczny odsetek recenzji koncentruje się wokół oceny pod względem ideologii i rzekomo zawartych w operze treści antysemitycznych. Po przeglądnięciu licznych źródeł²¹ jasno przedstawia się fakt, iż dziennikarze podczas wysuwania wniosków na temat *Śmierci Klinghoffera* zwracali uwagę na różnorodne kwestie dotyczące politycznego zaangażowania opery.

Główne kontrowersje wokół dzieła koncentrują się już na doborze tematu. Edward Rothstein („The New York Times”) ostro skrytykował twórców za kreowanie „kolejnego dzieła awangardy, które powtarza polityczne i estetyczne gesty, zachowując się tak, jakby robiło coś nowego, przełamującego granice”²². Przeciwnicy opery twierdzą, że upolitycznianie sztuki nie jest niczym nowym; mimo to wskazywani przez nich poprzednicy Adamsa – Mozart, Verdi, Offenbach²³ – zawsze starali się ukrywać aktualne, palące tematy pod otoczką pozornie błahych historii, co miało umożliwić uniknięcie cenzury i zaostrzonych kontrowersji²⁴. Tutaj pojawia się problem wynikający z wykorzystania bieżącego, dla niektórych bardzo osobistego wydarzenia²⁵. Szczególnie wyraźne stanowisko zajmuje w tej

mets-death-of-klinghoffer-remains-a-lightning-rod-.html?_r=0 [dostęp: 30.05.2015].

- 21 W archiwum La Monnaie znajduje się 112 recenzji z samej prapremiery.
 22 E. Rothstein, *Seeking Symmetry Between Palestinians and Jews*, „The New York Times” 7.09.1991, [online] <http://www.nytimes.com/1991/09/07/arts/review-opera-seeking-symmetry-between-palestinians-and-jews.html> [dostęp: 30.05.2015].
 23 A. Clark, *Finland Taking Sides?*, „Opera Magazine” 2001, vol. 52, nr 5, s. 84–86, [online] <http://opera.archive.netcopy.co.uk/article/may-2001/84/finland-taking-sides> [dostęp: 30.05.2015].
 24 Por. R. Palas, *Lyhytjännitteistä oopperaa nykypäivän tv-sukupolville*, „Aamulehti” 5.02.2001; J. Määttä, *Suola avohaavoihin*, „Kaleva” 5.02.2001.
 25 Por. J. von Rhein, *St. Louis Brilliantly Reaffirms ‘Klinghoffer’ as a Landmark American Opera*, „Chicago Tribune” 21.06.2011, [online] http://articles.chicagotribune.com/2011-06-21/entertainment/ct-ent-0622-classical-st-louis-20110621_1_american-opera-alice-goodman-lyric-opera [dostęp: 30.05.2015]; L. Goldman, *The Raw Honesty of ‘Klinghoffer’*, „The Forward” 23.10.2014, [online] <http://forward.com/opinion/207859/the-raw-honesty-of-klinghoffer> [dostęp: 30.05.2015]; S. Boteach, *New York Jews Protested ‘Klinghoffer’ While it Passed Silently in London*, „The Jerusalem Post”

kwestii Hoelterhoff; po obejrzeniu sztuki w La Monnaie uznała ją za chłodną medytację na temat życia i śmierci, która mimo przykuwającej uwagę muzyki i wyszukanej reżyserii wciąż pozostaje dziełem opartym na zdumiewającym temacie²⁶. Niektórzy krytycy przejawiali podobny pogląd, nie widząc w *Śmierci Klinghoffera* niczego więcej poza uteatralizowaną egzekucją niewinnego człowieka²⁷. Właśnie owa świadomość osobistego charakteru wydarzenia, które miało miejsce w nie tak odległej historii, wzmaga kontrowersje. Estelle Gilson stwierdziła, że być może z czasem porwanie Achille Lauro nie będzie już tak realne dla odbiorców i wtedy publiczność spojrzy na operę Adamsa z większym dystansem²⁸, jednak Shmuley Boteach na łamach „The Jerusalem Post”, odwoławszy się do ponadczasowości dzieła, widział przedstawianie na scenie incydentu z 1985 roku wręcz przeciwnie – jako pierwszy krok, a wręcz przyzwolenie na coraz ostrzejsze i wyraźniejsze przejawy antysemityzmu w sztuce²⁹.

Znaczna większość krytyków dostrzegła z kolei w *Śmierci Klinghoffera* kompleksową opowieść pokazującą szeroko zakrojony i trwający od wieków konflikt religijny. Impulsem do ekspresji takich opinii była w szczególności decyzja Filharmonii Bostońskiej z 1991 roku o wyłączeniu fragmentów opery z programu jednego z koncertów. David Wiegand, krytykując postawę zespołu, podkreślał ponadczasowość *Śmierci Klinghoffera* jako dzieła opowiadającego nie o „brutalnym wydarzeniu z ostatnich lat”, lecz o „religijnym i społecznym braku tolerancji, walce o ziemię, będącej problemem od początków świata”³⁰. Inni recenzenci potępiali wycofywanie

27.10.2014, [online] <http://www.jpost.com/Opinion/New-York-Jews-protested-Klinghoffer-while-it-passed-silently-in-London-379989> [dostęp: 30.05.2015].

- 26 Por. M. Hoelterhoff, dz. cyt.
 27 Por. A. Langer, *Aside From That, Mrs. Klinghoffer, How Did You Like the Opera?*, „The Forward” 6.11.2014, [online] <http://forward.com/culture/208527/aside-from-that-mrs-klinghoffer-how-did-you-like-t> [dostęp: 30.05.2015]; S. Taylor, *Classical and Jazz: Preview – ENO’s ‘The Death of Klinghoffer’ at The London Coliseum*, „Camden New Journal” 1.03.2012, [online] <http://www.camdennewjournal.com/reviews/music/2012/mar/classical-and-jazz-preview-eno%E2%80%99s-death-klinghoffer-london-coliseum> [dostęp: 30.05.2015].
 28 E. Gilson, *On ‘The Death of Klinghoffer’*, „Opera Today” 19.10.2014, [online] http://www.operatoday.com/content/2014/10/on_the_death_of.php [dostęp: 30.05.2015].
 29 S. Boteach, dz. cyt.
 30 D. Wiegand, *Boston Symphony Missed the Point on Art and Grieving*, [online] <http://www.sfgate.com/entertainment/article/Boston-Symphony-missed-the->

dzieła z afiszy, podkreślając jego szczególną aktualność w obecnych czasach nasilonego terroryzmu³¹.

Kolejnym problemem poruszonym w dyskusjach była rzekoma dysproporcja w przedstawianiu stron, dawanie Palestyńczykom więcej możliwości do usprawiedliwiania swoich czynów, jak również poszukiwanie korzeni terroryzmu przy jednoczesnym spłycaaniu myślenia i postawy Żydów.

Zwolennicy *Śmierci Klinghoffera* (krytycy podkreślający równorzędne ukazywanie stron zamieszanych nie tylko w porwaniu Achille Lauro, ale w szeroko zakrojony konflikt izraelsko-palestyński) popierali decyzję twórców o nawiązaniu do początków sporu. Jej trafność podkreślał m.in. dziennikarz „Chicago Tribune”, John von Rhein, stwierdzając, że

bardziej niż opowiadać się po którejś ze stron, Adams i librecistka, Alice Goodman, wykreowali pełną niuansów medytację na temat brutalności i religijnej nietolerancji na Bliskim Wschodzie, badając społeczne, ekonomiczne i polityczne warunki, które doprowadziły do tego pozbawionego człowieczeństwa aktu³².

Także Sarah Bryan Miller („St. Louis Post-Dispatch”) gorąco broniła opery, jasno zaznaczając, iż

Klinghoffer nie: koloryzuje terroryzmu, usprawiedliwia eksterminizmu, celebryje przemoc, wyraża treści antysemitów. Oto, co robi: odkrywa korzenie konfliktu, który ukształtował naszą erę, ukazuje powszechne człowieczeństwo wszystkich w niego zaangażowanych, potępia przemoc i wywyższa heroizm zwykłych ludzi³³.

-point-on-art-and-2860361.php [dostęp: 30.05.2015].

31 Por. M. Sinclair, *A Singular Moment in the History of Opera Performance in New Zealand*, [online] <http://www.theoperacritic.com/V4/TOCReviews/msn-zoklingho205.htm> [dostęp: 30.05.2015]; A. Tommasini, *Anthony Tommasini's 10 Best Classical Music Events of 2014*, „The New York Times” 14.12.2014, [online] <http://www.nytimes.com/2014/12/14/arts/music/anthony-tommasinis-10-best-classical-music-events-of-2014.html> [dostęp: 30.05.2015].

32 J. von Rhein, dz. cyt.

33 S.B. Miller, *'Death of Klinghoffer' is Powerful Night at the Opera*, [online] http://www.stltoday.com/entertainment/arts-and-theatre/reviews/death-of-klinghoffer-is-powerful-night-at-the-opera/article_aed11cb4-985c-11e0-ba00-0019bb30f31a.html [dostęp: 30.05.2015].

Krytycy broniący *Śmierci Klinghoffera* oceniali dzieło jako bezstronne, pokazujące cierpienie z różnych punktów widzenia i poszukujące człowieczeństwa nawet u najbrutalniejszych jednostek. Mark Swed, w artykule na łamach „Los Angeles Times” po ogłoszeniu decyzji Filharmonii Bostońskiej w 2001 roku, podkreślił potrzebę emocjonalnego utożsamiania się z obiema stronami konfliktu i zrozumienia, że nie ma jednej strony całkowicie odpowiedzialnej za zło świata; jego zdaniem dopiero uświadomienie sobie owej prawdy może dać ukojenie³⁴. Podobną opinię wyraził David Wiegand („San Francisco Gate”), zaznaczając, iż „świadomość tego, co czyni ich [terrorystów – przyp. M.Z.] ludźmi, może pozwolić nam wzmocnić obronę przeciwko terroryzmowi”³⁵. Dziennikarze docenili ukazanie horroru wojny, śmierci i cierpienia obu stron³⁶, kontemplacyjny charakter opery³⁷, fakt, że skłania ona do głębokich rozmyślań³⁸. Nawet recenzenci związani z prasą skierowaną do środowisk żydowskich podkreślali potrzebę nie demonizowania terrorystów, ale przedstawienia ich jako „zwykłych ludzi, którzy popełnili straszny czyn”³⁹; niektórzy z nich wręcz nie byli w stanie zrozumieć zamieszania wokół *Śmierci Klinghoffera*, opery, która, ich zdaniem, „ani nie gloryfikuje terrorystów, ani nie dyskredytuje Żydów”, a jedynie opowiada „bardzo trudną historię”⁴⁰.

Jednak pochlebne opinie zostały zrównoważone przez znaczącą ilość negatywnych recenzji. Dziennikarze dla poparcia swoich

34 M. Swed, *Seeking Answers in an Opera*, [online] <http://articles.latimes.com/2001/oct/07/entertainment/ca-54304> [dostęp: 30.05.2015].

35 D. Wiegand, dz. cyt.

36 Por. J. Määttänen, dz. cyt.; Liisamaija Hautsalo, *Sodassa kaikki häviävät*, „Keskisuomalainen” 5.02.2001; M. Lehtonen, *Kohuopera ikävystyttää musiikillaan*, „Turun Sanomat” 5.02.2001.

37 J. Rockwell, *From an Episode of Terrorism, Adams's 'Death of Klinghoffer'*, [online] <http://www.nytimes.com/1991/03/21/arts/review-opera-from-an-episode-of-terrorism-adams-s-death-of-klinghoffer.html> [dostęp: 30.05.2015].

38 P. Catalano, *World Press Mixed on 'Klinghoffer': Opera: French Love John Adams' New Work; English, Germans do not*, [online] http://articles.latimes.com/1991-03-23/entertainment/ca-605_1_love-john-adams-new-work [dostęp: 30.05.2015].

39 L. Goldman, dz. cyt.

40 H. Nemes, *When 'Klinghoffer' Played the Heartland*, „The Forward” 21.10.2014, [online] <http://forward.com/culture/207645/when-klinghoffer-played-the-heartland> [dostęp: 30.05.2015].

opinii zazwyczaj dobierali przykłady z partytury. W pierwotnej wersji opery chóry w prologu rozdzielała scena z życia fikcyjnej, żydowskiej rodziny Rumorów. Ci rzekomi sąsiedzi Klinghofferów byli obrazem stereotypowych Izraelitów: skąpych, ograniczonych. I mimo iż zdawali się oni zupełnie oderwani od zdarzeń na Achille Lauro, dla Edwarda Rothsteina („The New York Times”) pasażerowie nie są lepsi od nich ze swoim

wąskim myśleniem, śpiewaniem głównie o swoim stanie fizycznym. [...] Nawet aria Marilyn [Klinghoffer – przyp. M.Z.] to wyraz indywidualnych uczuć, które nie poruszają innych⁴¹.

Podobnie twierdziła Hoelterhoff we wspomnianym już artykule, odczytując przesłanie sceny i obraz Rumorów jako próbę wytłumaczenia terroryzmu⁴². Także pojedyncze frazy świadczą zdaniem krytyków o antysemityzmie zawartym w operze; przywoływane są przede wszystkim okrzyki i stwierdzenia terrorystów („America is one big Jew!”⁴³, „Wherever poor men are gathered they can find Jews getting fat”⁴⁴). Wypowiadający się na temat dzieła podkreślają również stronniczość w budowie fraz tekstowych i muzycznych, które towarzyszą poszczególnym stronom. Marty Peretz w artykule dla „New York Observer” stwierdził, iż „zabójcy mają po swojej stronie apokaliptyczną poetyckość, a ofiary burżuazyjny strach”⁴⁵; Edward Rothstein zwrócił uwagę na rozbudowane medytacje na temat historii muzułmanów oraz konstrukcję chórów związanych z Palestyńczykami⁴⁶, a Estelle Gilson postawiła hipotezę, iż sposób opracowania muzycznego i struktura tekstu słownego wpływają na ocenę bohaterów:

41 E. Rothstein, *Seeking Symmetry*..., dz. cyt.

42 M. Hoelterhoff, dz. cyt., s. A9.

43 E. Gilson, dz. cyt.

44 J. Havemann, *Sellers' 'Klinghoffer' Opera Premieres in Brussels*, „Los Angeles Times” 21.03.1991, [online] http://articles.latimes.com/1991-03-21/entertainment/ca-731_1_leon-klinghoffer [dostęp: 30.05.2015].

45 M. Perez, *Peter Gelb Lacks Both Balls and a Moral Compass*, „New York Observer” 2.07.2014, [online] <http://observer.com/2014/07/peter-gelb-lacks-both-balls-and-a-moral-compass> [dostęp: 30.05.2015].

46 E. Rothstein, *'Klinghoffer' Sinks into Minimal Sea*, „The New York Times” 15.09.1991, [online] <http://www.nytimes.com/1991/09/15/arts/classical-view-klinghoffer-sinks-into-minimal-sea.html> [dostęp: 30.05.2015].

Chór Palestyńczyków śpiewa krótkie wersy, bezpośrednio po nim chór Żydów używa długich fraz, nieregularnych wersów i wykorzystuje język pełen alegorii, które czasem są bez sensu. Dla recenzenta to jest informacja: Palestyńczycy są „prawdziwymi ludźmi”, Żydzi jedynie „narzekają”⁴⁷.

Osobną grupę oponentów stanowią krytycy, którzy sprzeciwiają się bezstronności wobec stron konfliktu oraz unikaniu wskazywania winnych⁴⁸. Jak stwierdziła Gilson, w cywilizowanym świecie nie powinno dochodzić do próby tłumaczenia zabójstwa niewinnej jednostki zupełnie nieznaną swoim oprawcom. Jej zdaniem dystansowanie się słuchaczy wobec bohaterów zmniejsza ich wrażliwość na cierpienie ofiar⁴⁹.

Na tle opinii o uwzniośnieniu strony palestyńskiej i dyskredytowaniu żydowskiej wyróżnia się artykuł Jaya Michaelsona, zamieszczony na łamach skierowanego do środowiska żydowskiego „Forward Magazine”. Autor nie uznał *Śmierci Klinghoffera* ani za operę antysemicką, ani za bezstronną – jego zdaniem jest to dzieło skierowane przeciwko Palestyńczykom, co umotywował rzekomym „spłaszczaniem terrorystów do postaci banalnych”, do „rasistowskich zbirów”, a samo dzieło uznał za „błędnie odczytujące historyczne wydarzenia i spływające motywy wszystkich zaangażowanych, szczególnie czterech terrorystów”⁵⁰.

Recenzenci różnorodnie rozpatrywali przyczyny wrogości wobec dzieła Adamsa: Mark Swed nawiązywał do niebywałej siły opery jako formy, która wyjątkowo wpływa na emocje odbiorców; mówił o niecodziennym pięknie niesionym przez *Śmierć Klinghoffera*, którego wielu nie jest w stanie zrozumieć⁵¹. Matti Lehtonen⁵² i Rori Picker Neiss⁵³ (swoją drogą na łamach „The Jewish Week”) widzieli problem w ocenie opery wyłącznie na podstawie cudzej opinii, bez samodzielnego

47 E. Gilson, dz. cyt.

48 A. Clark, dz. cyt.

49 E. Gilson, dz. cyt.

50 J. Michaelson, *How 'Klinghoffer' Stereotypes Both Sides*, „The Forward” 27.10.2014, [online] <http://forward.com/opinion/207997/how-klinghoffer-stereotypes-both-sides> [dostęp: 30.05.2015].

51 M. Swed, *Seeking answers*..., dz. cyt.

52 M. Lehtonen, dz. cyt.

53 R. Picker Neiss, *'Klinghoffer' as Gateway to Dialogue*, „The Jewish Week” 21.10.2014, [online] <http://www.thejewishweek.com/news/new-york/klinghoffer-gateway-dialogue> [dostęp: 30.05.2015].

zobaczenia jej. Z kolei Anne Ozorio dopatrywała się przyczyn niezadowolenia części publiczności w naturze muzyki Adamsa, która jest jej zdaniem kontemplacyjna i nieudramatyzowana, co niektórym może przeszkadzać⁵⁴, zaś Rupert Christiansen („The Telegraph”) zauważył złożoność dzieła nagradzającego tylko tych, którzy są przygotowani, by otworzyć na nie swoje umysły i dusze⁵⁵.

Poruszając kwestię recepcji i dyskusji na temat antysemityzmu w *Śmierci Klinghoffera*, warto także zwrócić uwagę na różne reżyserie, bowiem liczni krytycy podkreślali rolę inscenizacji jako graficznego przedstawienia nieodpowiednich treści.

Najistotniejsza – także dla późniejszej recepcji opery – była pierwsza produkcja Petera Sellarsa. Niejednoznacznej scenografii towarzyszyła też niejednoznaczność postaci⁵⁶. W ten sposób autorzy zamierzali ukazać incydent Achille Lauro bardziej jako symbol konfliktu, nie zaś jednorazowe zdarzenie. Jednak wielu dziennikarzy negatywnie odniosło się do tego ujęcia, budzącego więcej zamieszania niż zrozumienia⁵⁷. Hoelterhoff, krytykując podejście tekstowo-muzyczne, negatywnie wypowiadała się także na temat niejednoznacznych kostiumów podkreślających równość terrorystów i zakładników⁵⁸. Jednak byli też tacy, którzy uznali ujęcie Sellarsa za „prawdziwie nowoczesną wersję Wagnerowskiego Gesamtkunstwerk”⁵⁹, jak również za „najprostsze, a zarazem najbardziej kompleksowe do tej pory osiągnięcie” reżysera⁶⁰. Recenzenci oceniający kolejne produkcje często odnosili się właśnie do pierwotnej reżyserii. Tak zrobił Andrew Clark, doceniający bezstronną inscenizację w Helsinkach

54 A. Ozorio, *John Adams – ‘Death of Klinghoffer’, London*, „Opera Today” 27.02.2012, [online] http://www.operatoday.com/content/2012/02/john_adams_-_de.php [dostęp: 30.05.2015].

55 R. Christiansen, *‘The Death of Klinghoffer’: Terrorism on the High Seas*, „The Telegraph” 25.02.2012, [online] <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/opera/9101783/The-Death-of-Klinghoffer-terrorism-on-the-high-seas.html> [dostęp: 30.05.2015].

56 J. Adams, dz. cyt., s. 159.

57 Por. J. Havemann, dz. cyt.; P. Catalano, dz. cyt.

58 M. Hoelterhoff, dz. cyt., s. A9.

59 M. Swed, *Reaction Mixed to ‘Klinghoffer’ in N.Y.: Opera: but Critics Find Brooklyn Academy Production Excellent and Singing Actors Superb*, „Los Angeles Times” 9.09.1991, [online] http://articles.latimes.com/1991-09-09/entertainment/ca-1357_1_brooklyn-academy [dostęp: 30.05.2015].

60 Tamże.

w 2001 roku, gdzie kostiumy wyraźnie oddzielały Palestyńczyków od Żydów⁶¹; podobne wrażenia miał również Harry Rolnick po obejrzeniu „minimalistycznej inscenizacji” podczas zorganizowanego przez Juilliard School of Music festiwalu Focus! – twierdził, że wszystko było „czyste, jasne, proste i zrozumiałe”⁶². Z kolei John von Rhein („Chicago Tribune”) nawiązał do realizacji Sellarsa, porównując ją z produkcją opery w St. Louis, która jego zdaniem okazała się bardziej „elokwentna, uczłowieczona, angażująca niż oryginał Petera Sellarsa-Marka Morrisa”⁶³. Anne Ozorio oceniła inscenizację w English National Opera jako kładącą „zbyt duży nacisk na to, co oczywiste i dosłowne”, taką, gdzie „Palestyńczycy podnoszą pięści w klasycznym geście uciśnionych”, by stworzyć wrażenie „sensacyjności unikanej przez Adamsa i Goodman”⁶⁴.

Rozpatrując problem recepcji, warto także spojrzeć na opinie krytyków dotyczące odwołania międzynarodowej transmisji z Metropolitan Opera w 2014 roku. Wtedy presja ze strony przeciwników *Śmierci Klinghoffera*, oskarżających dzieło o przedstawianie antysemitycznych treści, niejako wymusiła na zarządzie instytucji decyzję, która później spotkała się z jednoznaczną dezaprobatą recenzentów, niezależnie od ich własnych opinii o dziele. Joshua Kosman negatywnie ocenił postanowienie dyrektora teatru, Petera Gelba, który „skoro nie był przygotowany, by bronić dzieła, nie powinien go w ogóle wprowadzać do repertuaru”. Rozporządzenie Metropolitan Opera było dla dziennikarza „nowym znakiem instytucjonalnego tchórzostwa”⁶⁵. Podobnie myśleli też inni krytycy: Adam Langer („The Jewish Daily Forward”) stwierdził, iż ta decyzja

jest zarówno elitaryzująca, jak i naiwna – elitaryzująca, bo daje wrażenie, że tylko [publiczność] Met może być na tyle mądra, by nie podejść zbyt emocjonalnie do rzekomo prowokującej treści opery; naiwna, sugerując,

61 A. Clark, dz. cyt.

62 H. Rolnick, *Opera in the Age of the Terrorist*, [online] http://www.concertonet.com/scripts/review.php?ID_review=5279 [dostęp: 30.05.2015].

63 J. von Rhein, dz. cyt.

64 A. Ozorio, dz. cyt.

65 J. Kosman, *Metropolitan Opera Shows Cowardice Pulling ‘Klinghoffer’ Telecast*, [online] <http://www.sfgate.com/music/article/Opinion-Met-was-wrong-to-scrap-Klinghoffer-5565756.php> [dostęp: 30.05.2015].

że transmisja kinowa i radiowa może mieć siłę, by znacząco dotknąć międzynarodowy dyskurs [polityczny – przyp. M.Z.]⁶⁶.

Co więcej, Tom Service na łamach brytyjskiego „The Guardian” zauważył brak logiki w rozumowaniu zarządu: skoro – zdaniem Gelba – opera nie przekazuje treści antysemitycznych, w jaki sposób może ona spotęgować antysemityzm w Europie? W jego opinii jest to tylko powód do kolejnych kontrowersji wokół dzieła⁶⁷.

Czy więc *Śmierć Klinghoffera* przedstawia treści antysemityczne? Jak pisał Adam Langer: „prawdopodobnie nie, ale dopóki nie jestem zaprzyjaźnionym z twórcami, nie wiem, jak mógłbym to udowodnić”⁶⁸. Zachęcał on również do zastanowienia się, czy rzeczywiście nie ma cienia prawdy w słowach protestujących – że w pewien sposób Żydzi zostali przedstawieni jako odpowiedzialni za zbrodnie przeciwko sobie⁶⁹.

Jak można zauważyć, *Śmierć Klinghoffera* wciąż dostarcza powodów do dyskusji. Wykorzystanie istotnego politycznie wydarzenia jako podstawy dla akcji do dziś jest zarzewiem konfliktu między recenzentami. Należy także zaznaczyć, iż podejście dziennikarzy nie wiąże się każdorazowo z ich przynależnością do danego stronnictwa religijnego. Z drugiej strony jednak gorąca dyskusja nad dziełem, jego stosownością i sposobem ujęcia niełatwego tematu jest doskonałym przykładem potwierdzającym fakt, iż opera wciąż może wzbudzać silne emocje wśród odbiorców.

66 A. Langer, *Canceling 'Death of Klinghoffer' Opera Broadcast Elitist and Naive*, „The Forward” 18.06.2014, [online] <http://forward.com/culture/200320/canceling-death-of-klinghoffer-opera-broadcast-eli> [dostęp: 30.05.2015].

67 T. Service, *'The Death of Klinghoffer': if John Adams's Opera isn't Antisemitic, How Can it Fan Antisemitism?*, „The Guardian” 18.06.2014, [online] <http://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2014/jun/18/the-death-of-klinghoffer-if-john-adams-opera-isnt-anti-semitic-how-can-it-fan-anti-semitism> [dostęp: 30.05.2015].

68 A. Langer, *The Resurrection of 'Klinghoffer'*, „The Forward” 20.10.2014, [online] <http://forward.com/culture/207530/the-resurrection-of-klinghoffer> [dostęp: 30.05.2015].

69 Tamże.

Bibliografia

- Adams J., *Hallelujah Junction: Composing an American Life*, New York 2008.
- Boteach S., *New York Jews protested 'Klinghoffer' while it passed silently in London*, „The Jerusalem Post” 27.10.2014, [online] <http://www.jpost.com/Opinion/New-York-Jews-protested-Klinghoffer-while-it-passed-silently-in-London-379989> [dostęp: 30.05.2015].
- Catalano P., *World press mixed on 'Klinghoffer': Opera: French love John Adams' new work; English, Germans do not*, [online] http://articles.latimes.com/1991-03-23/entertainment/ca-605_1_love-john-adams-new-work [dostęp: 30.05.2015].
- Christiansen R., *'The Death of Klinghoffer': terrorism on the high seas*, „The Telegraph” 25.02.2012, [online] <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/opera/9101783/The-Death-of-Klinghoffer-terrorism-on-the-high-seas.html> [dostęp: 30.05.2015].
- Clark A., *Finland taking sides?*, „Opera Magazine” 2001, vol. 52, nr 5, [online] <http://opera.archive.netcopy.co.uk/article/may-2001/84/finland-taking-sides> [dostęp: 30.05.2015].
- Cooper M., *With new 'Death of Klinghoffer' furor only grows*, „The New York Times” 15.10.2014, [online] http://www.nytimes.com/2014/10/15/arts/music/mets-death-of-klinghoffer-remains-a-lightning-rod.html?_r=0 [dostęp: 30.05.2015].
- Ensor D., *U.S. captures mastermind of Achille Lauro hijacking*, [online] edition.cnn.com/2003/WORLD/meast/04/15/sprj.irq.abbas.arrested [dostęp: 30.05.2015].
- Fink R., *Klinghoffer in Brooklyn Heights*, „Cambridge Opera Journal” 2005, nr 2.
- Gilson E., *On 'The Death of Klinghoffer'*, „Opera Today” 19.10.2014, [online] http://www.operatoday.com/content/2014/10/on_the_death_of.php [dostęp: 30.05.2015].
- Goldman L., *The raw honesty of 'Klinghoffer'*, „The Forward” 23.10.2014, [online] <http://forward.com/opinion/207859/the-raw-honesty-of-klinghoffer> [dostęp: 30.05.2015].
- Hautsalo L., *Sodassa kaikki häviävät*, „Keski-suomalainen” 5.02.2001.
- Havemann J., *Sellers' 'Klinghoffer' opera premieres in Brussels*, „Los Angeles Times” 21.03.1991, [online] http://articles.latimes.com/1991-03-21/entertainment/ca-731_1_leon-klinghoffer [dostęp: 30.05.2015].

- [b.a.], *Hijacking of the Achille Lauro: a chronology*, „The Christian Science Monitor” 15.10.1985, [online] <http://www.csmonitor.com/1985/10/15/ochron.html> [dostęp: 30.05.2015].
- Hoelterhoff M., *Opera: Adams/Sellars 'Klinghoffer'*, „The Wall Street Journal” 29.03.1991.
- Kerman J., *Jak dotarliśmy do analizy i jak z niej wybrnąć*, „Res Facta Nova” 1994, nr 1 (10).
- Kosman J., *Metropolitan Opera shows cowardice pulling 'Klinghoffer' telecast*, [online] <http://www.sfgate.com/music/article/Opinion-Met-was-wrong-to-scrap-Klinghoffer-5565756.php> [dostęp: 30.05.2015].
- Langer A., *Aside from that, Mrs. Klinghoffer, how did you like the opera?*, „The Forward” 6.11.2014, [online] <http://forward.com/culture/208527/aside-from-that-mrs-klinghoffer-how-did-you-like-t> [dostęp: 30.05.2015].
- Langer A., *Canceling 'Death of Klinghoffer' opera broadcast elitist and naive*, „The Forward” 18.06.2014, [online] <http://forward.com/culture/200320/canceling-death-of-klinghoffer-opera-broadcast-eli> [dostęp: 30.05.2015].
- Langer A., *The resurrection of 'Klinghoffer'*, „The Forward” 20.10.2014, [online] <http://forward.com/culture/207530/the-resurrection-of-klinghoffer> [dostęp: 30.05.2015].
- Lehtonen M., *Kohuooppera ikävystyttää musiikillaan*, „Turun Sanomat” 5.02.2001.
- Määttä J., *Suolaa avohaavoihin*, „Kaleva” 5.02.2001.
- Michaelson J., *How 'Klinghoffer' stereotypes both sides*, „The Forward” 27.10.2014, [online] <http://forward.com/opinion/207997/how-klinghoffer-stereotypes-both-sides> [dostęp: 30.05.2015].
- Miller S.B., *'Death of Klinghoffer' is powerful night at the opera*, [online] http://www.stltoday.com/entertainment/arts-and-theatre/reviews/death-of-klinghoffer-is-powerful-night-at-the-opera/article_aed11cb4-985c-11e0-ba00-0019bb30f31a.html [dostęp: 30.05.2015].
- Neiss R.P., *'Klinghoffer' as gateway to dialogue*, „The Jewish Week” 21.10.2014, [online] <http://www.thejewishweek.com/news/new-york/klinghoffer-gateway-dialogue> [dostęp: 30.05.2015].
- Nemes H., *When 'Klinghoffer' played the heartland*, „The Forward” 21.10.2014, [online] <http://forward.com/culture/207645/when-klinghoffer-played-the-heartland> [dostęp: 30.05.2015].
- O'Mahony J., *The Mighty Munchkin*, „The Guardian” 20.05.2000, [online] <http://www.theguardian.com/music/2000/may/20/classicalmusicandopera> [dostęp: 30.05.2015].
- Ozorio A., *John Adams – 'Death of Klinghoffer'*, London, „Opera Today” 27.02.2012, [online] http://www.operatoday.com/content/2012/02/john_adams_-_de.php [dostęp: 30.05.2015].
- Palas R., *Lyhytjännitteistä oopperaa nykypäivän tv-sukupolville*, „Aamulehti” 5.02.2001.
- Perez M., *Peter Gelb lacks both balls and a moral compass*, „New York Observer” 2.07.2014, [online] <http://observer.com/2014/07/peter-gelb-lacks-both-balls-and-a-moral-compass> [dostęp: 30.05.2015].
- [b.a.], *P.L.O. Aide in a charge against Mrs. Klinghoffer*, „The New York Times” 5.12.1985, [online] <http://www.nytimes.com/1985/12/05/world/around-the-world-plo-aide-in-a-charge-against-mrs-klinghoffer.html?partner=rssnyt&emc=rss> [dostęp: 30.05.2015].
- Rhein J. von, *St. Louis brilliantly reaffirms 'Klinghoffer' as a landmark American opera*, „Chicago Tribune” 21.06.2011, [online] http://articles.chicagotribune.com/2011-06-21/entertainment/ct-ent-0622-classical-st.louis-20110621_1_american-opera-alice-goodman-lyric-opera [dostęp: 30.05.2015].
- Rockwell J., *From an episode of terrorism, Adams's 'Death of Klinghoffer'*, [online] <http://www.nytimes.com/1991/03/21/arts/review-opera-from-an-episode-of-terrorism-adams-s-death-of-klinghoffer.html> [dostęp: 30.05.2015].
- Rolnick H., *Opera in the age of the terrorist*, [online] http://www.concertonet.com/scripts/review.php?ID_review=5279 [dostęp: 30.05.2015].
- Rothstein E., *'Klinghoffer' sinks into minimal sea*, „The New York Times” 15.09.1991, [online] <http://www.nytimes.com/1991/09/15/arts/classical-view-klinghoffer-sinks-into-minimal-sea.html> [dostęp: 30.05.2015].
- Rothstein E., *Seeking symmetry between Palestinians and Jews*, „The New York Times” 7.09.1991, [online] <http://www.nytimes.com/1991/09/07/arts/review-opera-seeking-symmetry-between-palestinians-and-jews.html> [dostęp: 30.05.2015].
- [b.a.], *Says terrorists held machine gun to her head: Mrs. Klinghoffer tells of terror aboard ship*, „Los Angeles Times” 28.10.1985, [online] http://articles.latimes.com/1985-10-28/news/mn-11904_1_machine-gun [dostęp: 30.05.2015].

- Service T., *'The Death of Klinghoffer': if John Adams's opera isn't antisemitic, how can it fan antisemitism?*, „The Guardian” 18.06.2014, [online] <http://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2014/jun/18/the-death-of-klinghoffer-if-john-adams-opera-isnt-anti-semitic-how-can-it-fan-anti-semitism> [dostęp: 30.05.2015].
- Sinclair M., *A singular moment in the history of opera performance in New Zealand*, [online] <http://www.theoperacritic.com/V4/TO-CReviews/msnzoklingho205.htm> [dostęp: 30.05.2015].
- Swed M., *Reaction mixed to 'Klinghoffer' in N.Y.: Opera: but critics find Brooklyn Academy production excellent and singing actors superb*, „Los Angeles Times” 9.09.1991, [online] http://articles.latimes.com/1991-09-09/entertainment/ca-1357_1_brooklyn-academy [dostęp: 30.05.2015].
- Swed M., *Seeking answers in an opera*, [online] <http://articles.latimes.com/2001/oct/07/entertainment/ca-54304> [dostęp: 30.05.2015].
- Taylor S., *Classical and Jazz: Preview - ENO's 'The Death of Klinghoffer' at The London Coliseum*, „Camden New Journal” 1.03.2012, [online] <http://www.camdennewjournal.com/reviews/music/2012/mar/classical-and-jazz-preview-eno%E2%80%99s-death-klinghoffer-london-coliseum> [dostęp: 30.05.2015].
- The Hijacking of the Achille Lauro*, reż. R.L. Collins, USA 1989.
- The John Adams Reader: Essential Writings on an American Composer*, red. T. May, Pompton Plains 2006.
- Tommasini A., *Anthony Tommasini's 10 best classical music events of 2014*, „The New York Times” 14.12.2014, [online] <http://www.nytimes.com/2014/12/14/arts/music/anthony-tommasinis-10-best-classical-music-events-of-2014.html> [dostęp: 30.05.2015].
- [b.a.], *'Vacation of a lifetime' ends in tragedy. Klinghoffer: Life of hard work, giving*, „Los Angeles Times” 13.10.1985, [online] http://articles.latimes.com/1985-10-13/news/mn-15858_1_hard-work [dostęp: 30.05.2015].
- Voyage of Terror: The Achille Lauro Affair*, reż. A. Negrin, USA 1990 [kasetę VHS].
- Wiegand D., *Boston Symphony missed the point on art and grieving*, [online] <http://www.sfgate.com/entertainment/article/Boston-Symphony-missed-the-point-on-art-and-2860361.php> [dostęp: 30.05.2015].
- Woźna-Stankiewicz M., *Muzyka francuska w Polsce w II połowie XIX wieku*, Kraków 1999.

Abstract

The dispute about *The Death of Klinghoffer* by John Adams. The opera in the opinion of music critics

In October 1985, several members of the Palestine Liberation Front hijacked the cruise ship Achille Lauro during its Mediterranean cruise. After the surrender of the terrorists, it came to light that a disabled passenger, Leon Klinghoffer, was killed by one of the kidnappers. The news of the attack was all the more disturbing that Klinghoffer belonged to the Jewish community. The case of abduction of Achille Lauro has been one of the most important topics in the field of international politics and the Israeli-Palestinian conflict for a long time.

The idea of creating an opera based on those events came from one of the most distinctive directors of our time, Peter Sellars (1957–), who invited composer John Adams (1947–) to cooperation. Libretto was created by Alice Goodman (1958–). Stage presentation of the fate of the passengers of Achille Lauro was to be a musical background for the wider topic: Israeli-Palestinian conflict. The main aim of the authors of *The Death of Klinghoffer*, what they repeatedly stressed in interviews, was to present both sides: Jewish and Muslim; not only the design of the libretto and musical development, but also the right direction. Despite these assumptions, since the premiere in 1991 at the Brussels Théâtre Royal de La Monnaie, this opera is consequently dividing the audience into its hot enthusiasts and declared opponents. Demonstrations and protests, accusations of anti-Semitic content, presentation and justification of terrorism have led not only to a change in the score, but today they are almost inseparable elements of issue.

This article focuses on the opinions on the opera by critics and music journalists. After presenting the context of creation, examples of the reception, analytical and creative works are shown, such as the opinions found in the reviews of the printed sources, as well as the online ones.

Keywords: J. Adams, P. Sellars, Israeli-Palestinian conflict, contemporary opera

Agnieszka Lakner

UNIwersytet Jagielloński w Krakowie

The Metropolitan Opera jako wiodący producent spektakli operowych. Strategia kreowania marki the Met¹

Nowojorska The Metropolitan Opera należy niekwestionowanie do czołówek najlepszych teatrów muzycznych świata, zachwycając lub wzbudzając kontrowersje wyjątkowymi oraz barwnymi realizacjami dzieł literatury operowej. Niezależnie, czy nowa produkcja spektaklu jest udana, czy nie, żadne z przedsięwzięć tego teatru nie pozostaje bez echa. To także jeden z najlepiej wyposażonych gmachów operowych, z liczbą trzech tysięcy osmiuset miejsc na widowni, spektakularnymi scenografiami, złotą kurtyną, żywymi zwierzętami na scenie oraz angażem Franca Zeffirellego. Zespół teatru określa swoją instytucję jako „tętniący życiem dom dla najbardziej utalentowanych artystów: śpiewaków, dyrygentów, kompozytorów, muzyków orkiestrowych, scenografów, projektantów, plastyków, choreografów i tancerzy z całego świata”². Met, znana jako siedziba najlepszych światowych głosów, posiada także chór i orkiestrę operową, o których najwyższy poziom dbał (od 1976 roku do 2016 roku) dyrygent James Levine – rekordzista

- 1 Tekst został oparty na fragmentach pracy licencjackiej autorki pt. *The Metropolitan Opera jako wiodący producent spektakli operowych. Strategia kreowania marki the Met*, napisanej pod kierunkiem dr. Wojciecha Klimczyka, Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014.
- 2 <http://www.metoperafamily.org/metopera/about/ourstory.aspx> [dostęp: 9.06.2014].

w zakresie współpracy ze wszystkimi najważniejszymi orkiestrami świata. Parafrazując Metternicha kiedy Met kicha, reszta operowego świata zapada na zapalenie płuc.

Jednak sztuki performatywne, do których zalicza się opera, nigdy nie były nastawione na przynoszenie zysków, a sama artystyczna doskonałość wydaje się współcześnie niewystarczająca, aby odnieść tak spektakularny sukces. Konieczne staje się stworzenie efektywnego biznesowego modelu i rozpoznawalnej marki, zwłaszcza w kraju, w którym opera na rynku muzycznym zaistniała dopiero w XX wieku.

Trudno jest mówić o amerykańskiej tradycji operowej w stopniu i znaczeniu takim, jak w przypadku włoskich, francuskich czy niemieckich osiągnięć na tym gruncie. Aż do lat trzydziestych XX wieku, a więc ponad trzy stulecia od narodzin i rozwoju gatunku w Europie, opera amerykańska pozostawała jeszcze twórczym wyzwaniem. I chociaż pierwsze próby w tym zakresie podejmowano w latach 1910–1912, to zarówno dzieła z tego okresu, jak i późniejsze nie cieszyły się zbyt dużym zainteresowaniem ze strony świata muzyki³. Bez odrębnego, narodowego stylu i w oparciu o włoskie i francuskie wzorce opera pozostawała tu w cieniu wiodącego dla kultury amerykańskiej gatunku muzycznego – musicalu. Dopiero postmodernistyczne eksperymenty Steve’a Reicha, antyopera Philipa Glassa czy dzieła Johna Adamsa wprowadziły Stany Zjednoczone na międzynarodowe sceny teatrów muzycznych, stało się to jednak dopiero w drugiej połowie XX wieku. Trudno jest także wskazać tamtejsze wiodące orkiestry operowe czy znakomitych śpiewaków – przy czym największym paradoksem staje się fakt, iż najsłynniejsza ówczesna sopranistka-amatorka, Florence Foster Jenkins, znana była jako najgorsza śpiewaczka świata. Zdumiewające okazuje się, że w kraju o znikomej tradycji operowej powstał jeden z obecnych wiodących teatrów muzycznych, który przerodził się w rozpoznawalną i dominującą markę. Nowojorski teatr swoimi działaniami dokonał reformy przemysłu operowego, zyskując przewagę wśród swojej konkurencji.

Marka w globalnym przemyśle kulturowym

Otoczający nas globalny przemysł kulturowy, który funkcjonuje i wywiera wpływ na odbiorców poprzez marki, charakteryzuje się tzw.

- 3 Z. Skowron, *Nowa muzyka amerykańska*, Kraków 2011, s. 223–224.

wartością znakową przedmiotu, związaną z jego funkcjonowaniem w szerszym znaczeniu. Marki, rozumiane jako firmy lub instytucje posługujące się pewnymi środkami produkcji dóbr i przedmiotów, wywołują (zarówno one same, jak i ich produkty) u swoich nabywców różnorodne emocje oraz przeżycia. Wokół konkretnego dzieła tworzona jest specyficzna atmosfera, która w konsekwencji doprowadza do znaczącej zmiany w relacji odbiorcy z przedmiotem lub produktem, jak i z jego wytwórcą.

Każda marka posiada swój charakterystyczny i rozpoznawalny styl. Jednak ta, która szczególnie wyróżnia się spośród wszystkich, zyskując władzę oraz dominację dzięki m.in. kreowaniu nowych trendów i wprowadzaniu innowacji koniecznych do jej trwania, zapewnia stałą aktualizację swojego produktu. Dysponuje także rozpoznawalnym znakiem łączącym się z pewnym wyobrażeniem na jej temat, a zatem i z konkretną renomą. W końcu markę tworzą również jej historia oraz pamięć.

W celu prześledzenia strategii kreowania marki The Metropolitan Opera posłużę się metodą mapowania, stworzoną przez Scotta Lasha i Celię Lury⁴, która umożliwi przyjrzenie się biografii produktu, wskazując na jego intensywne przekształcenia i ruchy w przestrzeni, konieczne dla trwania w globalnym przemyśle kulturowym. Przedmiotem wytwarzanym tu przez The Metropolitan Opera jest spektakl operowy, a sposób jego produkcji zapewnia Met odgrywanie pierwszoplanowej roli wśród teatrów muzycznych. Osią dla artykułu będą trzy zasadnicze komponenty budujące markę – produkcja, innowacja i różnica.

Produkcja

Praca nad nowojorskim spektaklem trwa zazwyczaj sześć lat, podczas których reżyserzy, scenografowie i kostiumolodzy wybrani przez dyrektora generalnego Met Petera Gelba przygotowują nową produkcję – odświeżone i dostosowane do oczekiwań współczesnego odbiorcy dzieło z literatury operowej minionych epok. Jakkolwiek dla opery fundamentalne zawsze były muzyka i libretto, obecnie równie ważne stają się reżyseria oraz scenografia. To dzięki reżyserkim wizjom

4 S. Lash, C. Lury, *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, tłum. J. Majmurek, R. Mitoraj, Kraków 2011.

dokonał się awans opery oraz poszerzyło grono jej odbiorców, zwłaszcza wśród młodej publiczności. Pod kierownictwem duetu Gelb & Levine The Metropolitan Opera podniosła standardy teatru muzycznego, znacząco powiększając liczbę nowych i wystawianych na bieżąco produkcji, współpracując z reżyserami związanymi z teatrem dramatycznym, musicaliem (zwłaszcza z sąsiadującą sceną broadwayowską) czy filmem (wśród nich m.in. Michael Meyer – reżyser broadwayowski, Anthony Minghella – twórca filmów takich jak *Angielski pacjent* i *Utalentowany pan Ripley*, czy Richard Eyre). Dzięki zaangażowaniu znaczących postaci świata teatru i filmu w kreowanie spektaklu oraz najlepszy dobór obsady wykonawczej produkcja staje się swoją własną reklamą. Budowaniu marki służy tu też sama historia dzieła, a przede wszystkim kolejność jego powstawania, którym odbiorca może osobiście się przyglądać – Met zapewnia bowiem udział przyszłych konsumentów spektaklu w debatach, konferencjach prasowych i spotkaniach z producentami⁵.

Sposób przekazu wystawianego na żywo i wznawianego podczas kolejnych sezonów spektaklu przechodzi przeobrażenia, dzięki czemu dzieło dociera do coraz szerszego grona odbiorców kilkoma ścieżkami w różnym czasie; takich ścieżek można wyróżnić sześć. Jego pierwszą i zarazem podstawową formą jest wersja przedstawiona na deskach teatralnych publiczności zebranej na widowni w Nowym Jorku. Ten sam spektakl możemy następnie odebrać poprzez radio; trzecią jego postacią stanowi transmisja telewizyjna, kolejną – przeniesienie na ekran kinowy. Później tę inscenizację możemy obejrzeć na iPadzie lub komputerze, aż w ostateczności zostaje ona utrwalona i zarazem reprodukowana za pomocą technologii cyfrowej na płycie DVD. Pamięć o przedstawieniu podtrzymuje ponadto seria związanych z nim gadżetów, np. ubrania wzorowane na kostiumach wprost ze sceny teatru. Produkt, jakim jest spektakl, nie przemija, co więcej – możliwe jest sięgnięcie i powrót do niego w dowolnej chwili. Nadawanie spektaklowi coraz to nowych form służy przede wszystkim ciągłemu

5 Koncepcja artysty i twórcy jako rzemieślnika obecna jest w traktatach o sztuce już od czasów średniowiecznych. W kolejnych wiekach (zwłaszcza pod koniec XVIII i w XIX wieku) w związku z nastaniem cywilizacji przemysłowej twórca staje się wytwórcą (temat ten podejmuje w swoich rozważaniach m.in. Walter Benjamin). W XXI wieku, w dobie technologii i medializacji, pojęcie twórcy i wytwórcy można uzupełnić o hasło producenta i w związku z tym w niniejszym artykule zakładam równoznaczność tych trzech pojęć.

odświeżaniu, umacnianiu lub podtrzymywaniu emocji związanych z jego konsumpcją, wzbudzając jednocześnie pragnienie nabywania kolejnych produktów Met.

Innowacja

Założony jako alternatywa dla istniejącej już Academy of Music⁶, której publiczność tworzyła głównie finansowa arystokracja miasta, nowojorski teatr od początku swojego istnienia zdobywał popularność, poszukując nowego, masowego odbiorcy. Sezony operowe Academy of Music, w których uczestniczyli przedstawiciele najstarszych i najbardziej prominentnych rodzin, rezerwujący stałe miejsca na widowni, były głównym wydarzeniem w towarzyskim życiu tamtejszej elity. Wystawiano tam nie tylko spektakle operowe, ale organizowano także naukowe i przemysłowe targi, wiece polityczne, imprezy charytatywne, a po wojnie secesyjnej bale maskowe, które nie cieszyły się dobrą reputacją ze względu na bawiących się na nich, w towarzystwie kurtyzan, nuworyszki. W tej sytuacji patroni oraz sponsorzy Academy of Music, patrząc z ukosa na nowych milionerów, postanowili zgłosić swój sprzeciw wobec przyjęcia ich do łóż. W efekcie tego społecznego konfliktu w 1880 roku sześciu nowojorskich milionerów reprezentujących sześćdziesięciu dwóch udziałowców założyło The Metropolitan Opera House⁷.

Niemniej nie tylko nowy odbiorca czy różna klasa społeczna były nowościami dla amerykańskiej publiczności. Istotne stały się tu przede wszystkim wprowadzane przez debiutującą markę innowacje,

6 Met nie jest pierwszym teatrem operowym, jaki powstał w Stanach Zjednoczonych. Pierwszą instytucją tego typu był Theatre d'Orleans w Nowym Orleanie (1819), następnie w 1833 roku osiemdziesięcioletni już Lorenzo Da Ponte założył New York Opera Company, które wprawdzie istniało zaledwie dwa sezony, jednak dało początek Academy of Music i później – The Metropolitan Opera. W 1847 roku powstała, z myślą o elicie Nowego Jorku, Astor Opera House. Istniała do 1853 roku, kiedy to jej funkcję przejęła (w 1854 roku) Academy of Music.

7 Uroczyste otwarcie, podczas którego wystawiono *Fausta* Charles'a Gounoda, odbyło się 22 października 1883 roku. Na scenie wystąpiła włoska trupa, która przywozła ze sobą orkiestrę, chór, balet i kostiumy. Aż do sezonu w 1895 roku, który był pierwszym w historii Met „trójjęzycznym” sezonem (śpiewano w języku włoskim, francuskim i niemieckim), na scenie preferowano repertuar włoski i francuski.

polegające w pierwszej kolejności na wystawianiu nieznanego do tej pory w Stanach Zjednoczonych repertuaru.

Na premierę pierwszej amerykańskiej opery⁸ wybrano scenę Met, tutaj także publiczność mogła na szerszą skalę zapoznać się ze światowymi dziełami literatury operowej, w tym z twórczością Piotra Czajkowskiego i Ryszarda Wagnera (zlekceważono tu zakaz samego kompozytora dotyczący wystawiania jego dzieł poza Bayreuth⁹). W tych czasach nie bez znaczenia dla Met był też angaż wybitnych artystów ze świata opery i baletu. W 1910 roku instytucja podpisała kontrakt z Anną Pawłową, która dokonała transformacji baletu klasycznego w Stanach Zjednoczonych. W zaledwie trzy lata od rozpoczęcia działalności The Metropolitan Opera skutecznie wyeliminowała konkurencję – w 1886 roku Academy of Music musiała zakończyć swoją działalność.

Ten mocny, pewny oraz nowoczesny jak na owe czasy start zapewnił instytucji renomę, o którą musiała szczególnie zadbać u progu XXI wieku, kiedy to czekało ją wyzwanie w postaci konieczności dostosowania się do nowych przestrzeni oraz pozyskania współczesnego odbiorcy żyjącego w społeczeństwie opartym na technologii. Forma prezentowania opery musiała podążać z duchem czasu, odnosząc się do współczesnych multimediiów, umożliwiających kształtowanie zarówno jej nowej przestrzeni (przeniesienie do innych wnętrz), jak również wizualnej oprawy spektaklu oraz sposobu, w jaki odbiorca może w nim uczestniczyć. Potrzebny był zdecydowany zwrot ku medializacji sztuki operowej, co dokonało się za pośrednictwem środków masowego przekazu.

Met dokonało pierwszego na świecie nagrania spektaklu operowego na żywo¹⁰ oraz pierwszych transmisji telewizyjnych¹¹, radiowych¹²

8 Była to opera *The Pipe of Desire* Fredericka F. Converse'a, której premierę datuje się na 1910 rok.

9 24 grudnia 1903 roku Heinrich Conries wystawia w Met misterium sceniczne *Parsifal* – po raz pierwszy poza Bayreuth.

10 Pierwszego nagrania na żywo dokonano w 1901 roku, kiedy to muzyczny dyrektor biblioteki Met Lionel Mapleson nagrał fragmenty spektakli na cylindrach Edisona.

11 15 marca 1977 roku stacja telewizyjna PBS inauguruje cykl *Live from the Met*. Pierwszym spektaklem jest *Cyganeria* z Lucianem Pavarottim i Renatą Scotto pod batutą Jamesa Levine'a.

12 Po raz pierwszy eksperymentu nagrania transmisji na żywo *Toski, Rycerskości wieśniaczej* i *Pajaców* dokonano 12 i 13 stycznia 1910 roku, natomiast w 1931 po raz pierwszy na żywo transmitowano operę *Jaś i Małgosia*.

i kinowych¹³, które przeniosły dzieło sztuki w przestrzeń mediów. Działania te przez lata rozwijały się i trwają do dziś, czego najlepszym przykładem są audycje radiowe. Pionierski program *Saturday matinee broadcast* zapisał się w historii jako najdłużej istniejąca transmisja radiowa poświęcona muzyce klasycznej, zaś obecnie za pośrednictwem własnego pasma radiowego teatr oferuje tygodniowo trzy transmisje spektakli wprost ze sceny oraz odświeżone historyczne nagrania, zapewniając tym samym całodobowy program operowy (dla porównania La Scala współpracująca z Rai Radio 3 w całym sezonie 2013/2014 wyemitowała zaledwie cztery spektakle). Kontynuacja radiowej tradycji doprowadziła do zwiększenia obecności muzyki operowej w mediach, a jej następstwem stały się relacje telewizyjne oraz – głównie od 2006 roku – przedsięwzięcie The Met: Live in HD.

Eksperymenty sztuki operowej na polu kina (lub na odwrót) sięgają lat dwudziestych ubiegłego wieku, kiedy powstały pierwsze filmowe adaptacje oper¹⁴. Jednak w ostatnim czasie te dwa środki przekazu najbardziej łączą transmisje spektakli wprost ze światowych teatrów muzycznych.

Dzięki cyfrowemu sygnałowi o wysokiej rozdzielczości, który dociera za pomocą satelity okołozemskiej, w spektaklu uczestniczą widzowie zgromadzeni w salach kinowych, teatralnych i filharmonicznych wszystkich krajów świata. Strategia nawiązuje do ponad osiemdziesięcioletniej tradycji wspomnianych transmisji radiowych i cieszy się ogromną popularnością, o czym świadczą już same statystyki. Pierwszą transmisję z 30 grudnia 2006 roku¹⁵ obejrzało trzydzieści tysięcy widzów zgromadzonych w stu pięćdziesięciu salach wyłącznie na terenie Stanów Zjednoczonych, natomiast szacunkowo przedstawienia sezonu 2013/2014 zobaczyli widzowie w ponad tysiąc dziewięćset salach sześćdziesięciu czterech krajów¹⁶.

13 11 grudnia 1952 roku produkcja Tyrone'a Guthriego *Carmen* z Risè Stevens i Richardem Tuckerem została transmitowana na żywo do 31 kin.

14 W 1926 roku powstał *Kawaler z różą* Ryszarda Straussa w wersji niemieckiego reżysera filmów niemych – Roberta Wiene.

15 Transmitowano *Czarodziejski flet* W.A. Mozarta w reżyserii Julie Taymor, orkiestrą zadyrygował James Levine.

16 Obecnie nie tylko Metropolitan Opera przedstawia swoje spektakle na ekranach kin, wśród innych słynnych teatrów można wymienić np. Teatr Maryjski (Petersburg), Operę Królewską w Londynie czy mediolańską La Scalę, lecz to właśnie Met realizuje swoje pokazy w największym zakresie.

Niezależnie od szerokości geograficznej w spektaklu wystawianym w Nowym Jorku uczestniczą nie tylko Amerykanie, ale również Europejczycy, Australijczycy, Azjaci (tak z Indii, jak i np. Izraela) oraz Latynoamerykanie. W Polsce na nowojorski spektakl możemy wybrać się do Filharmonii Łódzkiej oraz kin w Elblągu, Gliwicach, Katowicach, Krakowie, Rzeszowie i Warszawie. Na polu sztuki operowej wyraźnie zaznacza się postępująca we współczesnym świecie globalizacja.

The Metropolitan Opera podąża jednak jeszcze dalej w unowocześnianiu przemysłu operowego, dostosowując się do indywidualnych potrzeb odbiorcy. Za sprawą aplikacji Met Opera on Demand możliwe stało się pobranie i obejrzenie spektaklu na iPadach firmy Apple. Zachodząca w teatrze operowym medializacja jest – powołując się na Lasha i Lury – przejawem działającego również w tej dziedzinie globalnego przemysłu kulturowego, bo jak ujmują to autorzy:

W rodzącej się na naszych oczach nowej erze globalnego przemysłu kulturowego kultura – dominująca zarówno nad gospodarką, jak i nad życiem codziennym – przestaje być procesem reprezentacji, ulegając urzeczowieniu. [...] Globalny przemysł kulturowy jest [...] procesem medializacji rzeczy¹⁷.

Różnica

Transformacja przemysłu operowego, która wpisuje się w globalny przemysł kulturowy, w rozumieniu Lasha i Lury opiera się na różnicy, jaka dokonuje się w relacji odbiorcy z dziełem i jego wytwórcą (czyli odpowiednio między konsumentem, produktem i producentem). W The Metropolitan Opera przebiega ona na różnych płaszczyznach.

W pierwszej kolejności jest wynikiem pionierskich działań nowojorskiego teatru, który stanowi wzór dla innych instytucji muzycznych, kopiujących pomysły na transmisje radiowe, telewizyjne czy kinowe. Znaczenie dominującej już marki Met staje się uniwersalne, ustalone i niepodważalne, ponieważ to ona kreuje trendy, a jej działania są nieustannie obserwowane. Met wytwarza w relacji z innymi teatrami aurę, dzięki której jest ona postrzegana przez np. La Scalę czy Royal Opera House jako potentat w operowym przemyśle.

Podążając dalej za myślą Lasha i Lury, która mówi o tworzeniu się marki w jej stosunkach z innymi markami i ich produktami,

17 S. Lash, C. Lury, dz. cyt., s. 15.

prześledzić można sieć połączeń generowanych przez The Metropolitan Opera. Teatr bowiem wchodzi w relacje z takimi markami, jak wspomniany Apple, udostępniający aplikację The Met Opera on Demand, Museum of Modern Art, gdzie odbywają się konferencje i debaty ze scenografami oraz reżyserami towarzyszące poszczególnym premierom, „Opera News” – patronem medialnym i zarazem największym na świecie czasopismem na temat opery, czy np. gildią Met – zaangażowaną głównie w programy edukacyjne. Wśród relacji najważniejsza jest jednak indywidualna marka śpiewaka.

Obecność mediów i transmisja spektaklu na cały świat czynią z The Metropolitan Opera najbardziej pożądaną scenę muzyczną i furtkę do amerykańskiej, jak i światowej kariery. Gwiazdorstwo w tym środowisku ewoluowało od sławy kastratów, poprzez karierę Marii Callas i Luciana Pavarottiego, osiągając obecnie moment, w którym sukces na scenie to już nie tylko wysokie gaże czy sława i uznanie, ale także cały system podobny do tego, z jakim mamy do czynienia w świecie filmu, sportu czy muzyki pop. Artyści zaangażowani przez Met stają się celebrytami i wiodącymi, indywidualnymi markami, nad których wizerunkiem czuwają m.in. ich menadżerowie i styliści, którzy kreują nowy wizerunek gwiazd operowych. Wyobrażenie, że śpiewak czy śpiewaczka operowa prezentują się na scenie często wręcz nieatrakcyjnie i niestety nieadekwatnie do odgrywanych ról amantów, kochanek i młodych panien oraz kawalerów, jak również skojarzenia z wyszukаныmi, rozkloszowanymi sukniami i uciskającymi tęgie ciała gorsetami nareszcie odchodzą w zapomnienie. Wygląd operowych gwiazd uległ w ostatnich latach zdecydowanej poprawie, stając się poważną konkurencją w walce aktorów, piosenkarzy i celebrytów o miano bycia najpiękniejszym. W prasie recenzującej spektakle z Nowego Jorku nierzadko już możemy przeczytać o uwodzącej śpiewem i wyglądem Carmen w wykonaniu Eliny Garancy, olśniewającej Netrebko, uznanej za *cool* Danielle de Niese, Vittorio Grigolu okrzykniętym jako *the hottest* czy barytonie Dmitrim Hvorostovskim, zwanym operowym Richardem Gere'em¹⁸.

¹⁸ Ciekawe staje się wykorzystanie tu określeń charakterystycznych raczej dla kultury masowej niż wysokiej.

W Internecie i prasie muzycznej nie brakuje również rankingów na najatrakcyjniejszych śpiewaków i śpiewaczki¹⁹, a w ich czołówce plasują się głównie artyści związani z Met. Klasyfikacjom tym towarzyszą odpowiednio dobrane fotografie – to już nie portrety czy kadry ze spektakli, ale całe sesje z wykorzystaniem programu Photoshop, stylizacją i najczęściej ponętą miną lub uwodzicielską mową ciała. Atrybutami współczesnej diwy są rozwiane, bujne, lśniące włosy, szeroko otwarte i wyróżniające się za sprawą makijażu oczy, uchylone usta oraz stosownie głęboki dekolt. Ze zdjęć spoglądają na widza kobiety pewne siebie, eleganckie, a jednocześnie delikatne dzięki dodatkowi w postaci np. kwiatów i piór wpiętych we włosy, kolorowej biżuterii czy tiulowych szali. Nie mniej istotne na fotografii jest tło, przedstawiające np. eleganckie kanapy, poduszki i florystyczne wzory. W wizerunku mężczyzny zaś nadal ważny pozostaje dobrze skrojony garnitur, lecz kontrowersji nie wzbudzają już rozpięte koszule lub ich zupełny brak.

Gwiazdy opery stają się celebrytami. Ich twarze i sesje zdjęciowe pojawiają się w czasopismach typu „Vogue”²⁰, „News”, „New Style”, czy „MaleMen”²¹, swoją obecnością uświetniają także takie uroczystości jak otwarcie mistrzostw Super Bowl²² czy olimpiada w Soczi²³, dodatkowo zasiadają na kanapach w studiach telewizji śniadaniowych. Diwy i śpiewacy iluzorycznie są na wyciągnięcie ręki każdego odbiorcy, już nie tylko znawców muzyki klasycznej, ale i tych żądnych usłyszenia i zobaczenia na żywo – lub na ekranie kinowym – osób oglądanych w Internecie, czasopiśmie i swoim ulubionym programie telewizyjnym. Warto zauważyć, że zmienił się także sposób gry aktorskiej i ruchu sceniczny w porównaniu z dawnym statycznym ruchem (i wobec tego też scenicznym wizerunkiem artysty) i koncentracją głównie na

¹⁹ Por. <http://voices.yahoo.com/todays-sexiest-female-opera-singers-7206314.html?cat=2> [dostęp: 3.06.2013]; <http://voices.yahoo.com/todays-ten-sexiest-male-opera-singers-7179332.html?cat=2> [dostęp: 3.06.2013]; http://www.huffingtonpost.com/justin-moss/bye-bye-fat-lady-make-way_b_1761490.html [dostęp: 3.06.2013].

²⁰ Dziennikarka „Vogue’a” zachwycała się na łamach czasopisma spotkaniem w Met Vittorio Grigolem.

²¹ „MaleMen” zamieścił nie tylko sesję fotograficzną Mariusza Kwietnia, ale również wywiad i odpowiednio wystylizowane zdjęcia Aleksandry Kurzak.

²² Renée Fleming zaśpiewała hymn amerykański w 2014 roku.

²³ Anna Netrebko w 2014 roku.

śpiewie. Dziś śpiewak jest wizualnie totalny, na scenie śpiewa, tańczy, posługuje się bronią, jest aktywny.

Marka The Metropolitan Opera, wchodząc w relację z marką śpiewaka, zagarnia na czas angażu w produkcji jego cały wizerunek, zyskując nie tylko pewność co do nienagannej techniki wokalne, ale również precyzyjnej gry aktorskiej i atrakcyjnego wyglądu. Jednocześnie promuje współczesny portret gwiazd opery, zmieniając sposób ich postrzegania przez odbiorców.

Odbiór dzieła pierwotnie stworzonego z myślą o scenie operowej, a wtórnie oglądanego w przestrzeni kina zmienia się w pierwszej kolejności za sprawą narracji muzycznej, której poprowadzenie zależne jest przede wszystkim od schematów formalnych budujących dzieło. W kinie zostają one zatrzymane przez wywiady i relacje zza kulis podczas każdej przerwy pomiędzy kolejnymi aktami. Przedstawieniu na żywo oraz transmisji kinowej towarzyszą odmienne aury. Spektakl angażuje swojego odbiorcę poprzez zapewnienie mu bliskości i obecności wykonawców, natomiast podczas transmisji mamy do czynienia nie tyle z aktywnym uczestnictwem, ile z obserwacją spektaklu z zewnątrz, przez co przedstawienie operowe przeżywane jest tu bardziej jako film muzyczny lub wydarzenie o podobnej postaci jak musical. Na odmienną aurę transmisji wpływa w końcu także przetworzony dźwięk, który dociera do adresata z kilkusekundowym opóźnieniem. Doświadczenie spektaklu na żywo jest najpełniejsze i atrakcyjne przede wszystkim ze względu na atmosferę miejsca, którą tworzy gmach operowy z jego wnętrzem i architekturą, oraz uczucie przeżywania chwili i powagi wydarzenia.

Transmisje w kinach polegają w dużej mierze na praktykach z zakresu kultury wizualnej. Dzięki perspektywom, z jakich widzowie mogą oglądać spektakl, i różnym rodzajom ujęć zbliżających odbiorcę do akcji scenicznej powstaje wrażenie wirtualnej bliskości wykonawców. Wielokrotnie za sprawą właściwych ujęć kamery, oświetlenia i z całej wizualnej otoczki spektaklu można doświadczyć obrazów, których widzom zgromadzonym na sali operowej nie jest dane dostrzec. Dla atrakcyjności oglądanego spektaklu nieoceniona okazuje się także wizja drugiego reżysera, którym staje się operator kamery.

Na całą formę produktu w kinie składają się obrazy na scenie, zza kurtyny, wywiady ze śpiewakami, dyrygentem czy producentami, jak również wirtualne wizyty w garderobach i muzeum teatru

w towarzystwie gospodarza wieczoru – zazwyczaj jednej z czołowych gwiazd Met.

Wzajemne inspirowanie się i przenikanie świata operowego z kinowym sprawia, że doświadczenie audiowizualne staje się dla widzów strategią uczestnictwa w kulturze wysokiej. W przestrzeń kina, będącego symbolem popkultury, kojarzonego z coca-colą, popcornem, t-shirtem, dżinsami i Jamesem Deanem, wkraczają charakterystyczne dla wizerunku opery gadżety – lampka wina, czerwony dywan, eleganckie stroje i makijaże oraz programy operowe. Ta swoista ambivalencja marki Met przejawia się z jednej strony kultywowaniem elitarności kojarzonej zawsze z kulturą wysoką, a z drugiej czerpaniem inspiracji z kultury popularnej poprzez np. wizerunki swoich gwiazd i wprowadzanie do kin alternatywnego dla filmu repertuaru. W ten sposób Met stwarza wokół transmisji aurę wyjątkowości, aktualizuje spektakl i dostosowuje go do masowego odbiorcy. Opera to już nie sztuka niedostępna, ekskluzywna, elitarna czy sztuczna, ale przyjazna i ogólnodostępna. Jej kinowa wersja to również nowa forma konsumpcji produktu.

Skala masowej produkcji spektakli koncentruje się nie tylko na formie produktu, jego aktualizacji i przemianach w przestrzeni, zwłaszcza medialnej, ale także na ułatwieniu dostępu do niego i włączaniu konsumentów w życie marki. Jedną ze strategii uczestnictwa jest założony dekadę po uroczystym otwarciu teatru elitarny The Metropolitan Opera Club, który zrzesza w swoich strukturach elitarnych członków. Określając siebie jednym z najlepiej utrzymanych sekretów świata operowego²⁴, stanowi unikatową instytucję kulturalną, która stwarza swoim członkom możliwość spotkania podczas uroczystych obiadów i kolacji gwiazd opery i organizuje wykłady poświęcone muzyce, dzięki którym wzrasta uznanie i zrozumienie dzieł, podziwianych z prywatnych łóż. Członkowie pochodzą z całego świata, prowadzą różne style życia, a rozpoznać ich można po odpowiednim dress codzie: mężczyźni zakładają biały krawat i smoking (dzięki którym przyległo do nich przezwisko „pingwiny”), panie obowiązkowo suknie wieczorowe. Nowych kandydatów do przystąpienia do klubu należy zaproponować i zarekomendować pozostałym członkom, a następnie przedstawić zarządowi. Osoba, która wprowadza kandydata

24 <http://www.operclub.org/Default.aspx?p=DynamicModule&pageid=269435&ssid=137993&vnf=1> [dostęp: 22.06.2016].

do towarzystwa, jest również odpowiedzialna za cały jego proces aplikacyjny. Celem Metropolitan Opera Club, przypominającego w swoich strukturach bractwo, jest nie tylko pogłębianie zrozumienia sztuki operowej i wokalne czy zawiązywanie towarzyskich relacji, ale także zachęcanie instytucji do podejmowania kolejnych wyzwań. Jest to możliwe dzięki finansowemu wsparciu klubu w postaci funduszu specjalnie przeznaczonego na kolejne produkcje oraz pomocy finansowej udzielanej teatrowi przez członków.

The Metropolitan Opera nie ogranicza się jednak tylko do przyjmowania do klubu osób pochodzących ze społecznych wyżyn, zdaje sobie zaś sprawę, że udział masowego odbiorcy w jej funkcjonowaniu jest konieczny – dlatego proponuje różne formy zaangażowania. Wychodząc naprzeciw zainteresowaniom i potrzebom widza, Met zapewnia indywidualną subskrypcję spektakli. *Create your own mini-series* oferuje stworzenie własnego minisezonu w ramach spektakli wystawianych na scenie w zależności od gustu muzycznego, budżetu oraz harmonogramu. Tym osobom, które mają problem z dokonaniem wyboru, z pomocą przychodzi test zamieszczony na stronie internetowej Met²⁵. Wybierając minimum trzy spektakle, subskrybent zapewnia sobie miejsce na widowni ze znacznym wyprzedzeniem w stosunku do pozostałych odbiorców.

Spektakle wyprodukowane przez markę Met wprowadzają różnicę w relacji konsumenta z produktem w przemyśle operowym, która nie koncentruje się wyłącznie na produkcie, ale przenosi się na całokształt postrzegania opery. Zmiana ta zachodzi dzięki jej unowocześnieniu, medializacji, upopokulturowieniu oraz wprowadzeniu w masowy obieg. W dalszej kolejności zmiana dokonuje się także za sprawą ułatwienia dostępu do opery, stwarzania bliskości instytucji i jej otwartości na konsumenta, a w ostateczności również dzięki nowemu wizerunkowi samej obsady wykonawczej.

Znak, aura i współczesny mit The Metropolitan Opera

The Metropolitan Opera to już nie tylko opera, ale doświadczenie, a sam spektakl ma charakter wydarzeniowy. Jako produkt nowe przedstawienie jest jedyne i wyjątkowe w swoim rodzaju, a także

25 <http://www.metoperafamily.org/metopera/season/subscriptions/select.aspx?i-camp=cynos&iiloc=hptab> [dostęp: 9.06.2014].

dostosowane do współczesnych czasów. Moment i miejsce powstania dzieła przekłada się na jego autentyczność, a posługując się terminem Waltera Benjamina – wokół dzieła budowana jest jego aura. Z nią z kolei wiąże się konkretny znak, tu w postaci minimalistycznego logo podkreślającego nazwę Met Opera. Wykorzystane w nazwie firmy i jej logo słowa-klucze: *met*, *metropolitan*, *metropolia* niosą ze sobą pewne znaczenia. W pierwszej kolejności odnoszą się do metropolii rozumianej jako centrum gospodarcze i kulturalne, którym jest Nowy Jork – najsłynniejsze miasto w Stanach Zjednoczonych, przez wielu uważane za kulturalną stolicę świata, gdyż stanowi uznane centrum jazzu, miejsce narodzin hip-hopu oraz abstrakcyjnego ekspresjonizmu, jak i również jeden z najważniejszych wybiegów mody. To tutaj powstał Broadway – musicalowa mekka, Carnegie Hall – jedna z najbardziej prestiżowych sal koncertowych, a także Juilliard School – wymarzona uczelnia muzyczna. The Metropolitan Opera wraz z Metropolitan Museum of Art wpisuje się w końcu w samo Lincoln Center of Arts, podkreślając jednocześnie swój prestiż oraz stając się pępkiem operowego świata, pieczołowicie nazywanym po prostu Met.

To osobliwe stosowanie skrótu wskazuje na emocjonalny związek konsumenta z marką. Uczuciowe związanie z produktem wspierają i umacniają stosowane w reklamach słowa-symbole, budujące mit marki i stale zachęcające do przeżywania nowych wrażeń i emocji.

W spotach usłyszymy takie hasła jak: *seduction* ('uwiedzenie'), *infatuation* ('zauroczenie', 'zakochanie'), *tragic love* ('tragiczna miłość'), *Live Big: Big Moments, Big Love, Big Drama, Big Surprise, Big Finals* ('Wielkie przeżycia: wielkie momenty, wielka miłość, wielki dramat, wielka niespodzianka, wielkie finały'). Wysyłając do odbiorcy hasła-informacje, marka uświadamia mu, jak ważnym wydarzeniem jest każdy kolejny spektakl na scenie Met: „Don't miss the return of love story, so gorgeous, so ravishingly beautiful. It can only be experienced at one place – at the Metropolitan Opera!”²⁶ lub “Don't let the desire pass you by; give in to the epic romance of great opera at the Met”²⁷.

26 „Nie przegap powrotu wielkiej historii miłosnej, tak wspaniałej, tak porażająco pięknej. Możesz tego doświadczyć tylko w jednym miejscu – w Metropolitan Opera!” [tłum. własne A.L.].

27 „Nie pozwól, by pragnienie cię ominęło, poddaj się epickiemu romansowi wielkiej opery w Met” [tłum. własne A.L.].

Francuski krytyk literacki Roland Barthes w swoim dziele *Mitologie* tropi mity obecne w codziennym życiu. W jego ujęciu współczesny mit tworzy się po to, aby nakłonić konsumenta do kupowania, pożądania, konsumowania. Umiejętne zabiegi twórców reklam tworzą świat, w którym produkty zyskują na swym znaczeniu. Mit dysponuje słowem i znakiem, za którymi kryją się znaczenia. Również w kontekście rozważań nad marką Met można zaobserwować zjawisko współczesnego mitu. Za minimalistycznym znakiem-logotypem z nazwą kryje się znaczenie zapewnienia wrażeń, a operujące odpowiednimi zwrotami i hasłami spoty skutecznie nakłaniają konsumentów do nabywania stale nowych doświadczeń. Mit jest także sposobem myślenia o rzeczy, który kształtuje jej lubienie, dlatego też wokół Met powstała – charakterystyczna bardziej dla kultury popularnej – kultura fanowska operująca m.in. środkami masowego przekazu, social mediami, np. w postaci interakcji fanów ze swoimi gwiazdami za pomocą portali społecznościowych, czyli przede wszystkim Facebooka. Chociaż funkcjonuje ona w wewnętrznym świecie opery, silnie podtrzymuje znaczenie marki wśród teatrów muzycznych. Każdy fan Met może także zwiedzić wnętrza i kulisy teatru dzięki specjalnie przygotowanym wycieczkom, oprowadzanie po gmachu kończy się zapewne w sklepie z pamiątkami²⁸. Istnieją także specjalne karty upominkowe uprawniające do zakupu biletu na spektakl, subskrypcji Met Opera on Demand, wymiany na unikatowe towary ze sklepu z pamiątkami lub na kolację w „metropolitańskiej” restauracji Grand Tier Restaurant, jak również umożliwiające zakupienie członkostwa w Met, które w zależności od kwoty pozwala na rezerwację atrakcyjnych miejsc na widowni, rozmowy i spotkania z dyrygentem lub reżyserem, udział w corocznych galach otwierających sezon czy wejście na próby.

Mit to strategia wyrażania treści, a jego trwanie podtrzymują tradycje. Ten stworzony wokół The Metropolitan Opera wskrzeszany jest

28 W wielkim „supermarkecie z gadżetami Met” można zaopatrzyć się m.in. w akcesoria do telefonu, szaliki, krawaty, parasole, bidony na wodę, zabawki dziecięce – od lalek po kredki i kolorowanki, plakaty i reprodukcje obrazów, nuty i partytury, płyty CD, DVD, książki, zdjęcia z autografami, kubki, notatniki, kalendarze, ale również żyrandole identyczne jak te, które znajdują się w audytorium opery, deski do krojenia sera i chleba, korki do wina, pałeczki do ryżu, biżuterię, jaką noszą wykonawcy poszczególnych spektakli, ubranka dla niemowląt, podkładowki pod myszki, obciążniki do papieru i wiele, wiele innych.

m.in. przez coroczne gale otwierające sezon, oraz notowane rekordy śpiewacze – w ilości występów w sezonie, w danej roli, w całokształcie współpracy z Met, a także te funkcjonujące w ramach The Metropolitan Opera Club.

Zakończenie

Marka Met, będąca środkiem produkcji w globalnym przemyśle kulturowym, to przykład dominacji kultury, nawet tej wysokiej, w codzienności. Głównym procesem kreującym markę jest medializacja rzeczy, dzięki której powstały produkt – w postaci spektaklu operowego – przechodzi przemiany swojej formy, stale aktualizując się i dostosowując do swego konsumenta. Działając jak współczesny mit, wywiera wpływ na swych odbiorców, dokonując różnicy w ich relacji z produktem na kilku płaszczyznach: odbioru produktu w różnych jego formach, postrzegania The Metropolitan Opera, a w konsekwencji – na szerszą skalę – doświadczenia opery jako nowego, odświeżonego gatunku muzycznego, sztuki totalnej, teatralnej, a współcześnie poniekąd filmowej. To w konstytuowaniu różnicy w relacji pomiędzy konsumentem, produktem i marką przejawia się jej wartość znakowa. Dominująca i ekspansywna marka Met dokonuje transformacji bogatego przemysłu operowego, wprowadzając liczne innowacje i eksploatując tym samym swoją kreatywność.

Tworzona wokół marki i jej produktu aura narzuca konsumentom formę myślenia oraz wywołuje w nich określone oczekiwania wobec konsumowanych dóbr. Sposób postrzegania marki jest tu również uzależniony od jej historii, pamięci i kreowanej przez nią samą tożsamości, bowiem działa ona jak samoprzeobrażający się organizm.

W globalnym przemyśle kulturowym ekskluzywność opery przejawia się już tylko w zakresie jej treści literacko-muzycznych, skierowanych do określonej wrażliwości artystycznej, natomiast same środki i sposób jej produkcji mają charakter masowy. Dostęp do niej jest znacznie ułatwiony, a wprowadzane innowacje i jej charakter wydarzeniowy, a także miejsce oraz czas powstania stanowią świadectwo współcześnie trwającej epoki.

Obserwując procesy zachodzące w przemyśle operowym, Slavoj Žižek zauważa, że:

obecnie opera jest zjawiskiem o wiele szerszym i bardziej złożonym niż kiedykolwiek wcześniej za swego życia. Im bardziej martwa, tym bujniej rozkwita: powstają kolejne teatry operowe, bilety na występy osiągają niebotyczne ceny, a one same zyskują coraz bardziej wyszukaną oprawę, towarzyszą im wystawne transmisje telewizyjne, nagrania CD i DVD, rozrasta się cały przemysł operowy, a skala i technologiczne zaawansowanie całego tego przedsięwzięcia przerasta wszystko to, co działo się wokół niej wcześniej²⁹.

Wszystko, co współcześnie dzieje się wokół opery, konsekwentnie wynika z oddziaływania globalnego przemysłu kulturowego. W jego trwaniu największe znaczenie ma marka i wobec tego The Metropolitan Opera kreuje swoją w pełnej współzależności z wszystkimi jego komponentami.

Bibliografia

- Barthes R., *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000.
Benjamin W., *Twórca jako wytwórca*, tłum. J. Sikorski, Poznań 1975.
Jakubowska B., *Metropolitan Opera uchem i okiem Basi Jakubowskiej. Recenzje 2001–2009*, Kraków 2010.
Lash S., Lury C., *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, tłum. J. Marmurek, R. Mitoraj, Kraków 2011.
Skowron Z., *Nowa muzyka amerykańska*, Kraków 2011.
Žižek S., Dolar M., *Druga śmierć opery*, Warszawa 2008.
http://www.huffingtonpost.com/justin-moss/bye-bye-fat-lady-make-way_b_1761490.html [dostęp: 26.06.2014].
<http://www.metoperafamily.org/metopera/index.aspx> [dostęp: 26.06.2014].
<http://voices.yahoo.com/todays-sexiest-female-opera-singers-7206314.html?cat=2> [dostęp: 26.06.2014].
<http://voices.yahoo.com/todays-ten-sexiest-male-opera-singers-7179332.html?cat=2> [dostęp: 26.06.2014].
<http://www.metoperafamily.org/metopera/season/subscriptions/select.aspx?icamp=cynos&iloc=hptab> [dostęp: 9.06.2014].
<http://www.operacclub.org/Default.aspx?p=DynamicModule&pageid=269435&ssid=137993&vnf=1> [dostęp: 22.06.2016].

29 S. Žižek, M. Dolar, *Druga śmierć opery*, Warszawa 2008, s. 11.

Abstract

The Metropolitan Opera as a leading producer of opera. The strategy of creating a Met brand

The aim of an article is to show a strategy of creating brand by Metropolitan Opera according to the theory of global culture industry by Scott Lash and Ceila Lury. The main process which plays a significant role in this strategy is a medialisation of the opera, which provides constant update of this genre and helps it to adapt its form for a contemporary consumer. This strategy changes the relation between product and its recipient on several levels and makes an opera a new, fresh and modern music genre, as well as a theatrical and cinematic experience. Expansive Met brand transforms the operatic industry and introduces numerous innovations as Live in HD, iPod applications, Met on Demand, a brand of a singer etc. There's also a significant aura around this brand, which imposes a form of thinking and causes certain expectations in relation to the consumer goods made by Met. According to the Roland Barthes' theory of modern myth, the perception of this brand depends also on its history, memory and tradition, as well as being created by the identity itself. Thanks to the innovations and the nature of the event, an access to the opera nowadays is much easier and becomes a sign of a modern era.

Keywords: opera, Metropolitan Opera, brand, opera marketing, global culture industry, mediation

Wojciech Karasiński

UNIwersytet Jagielloński w Krakowie

Na styku epok. Porównanie warsztatu twórczego Josepha Riepla i Marcina Józefa Żebrowskiego na przykładzie utworów *pro processione*¹

W XVIII wieku sanktuarium na Jasnej Górze przeżywało czasy swojego rozkwitu. Koronacja obrazu Matki Bożej Częstochowskiej dokonana w 1717 roku umocniła kult Czarnej Madonny w Rzeczypospolitej i zaniósł ją poza granice kraju. Rzesze pątników z całej Europy pielgrzymowały do paulińskiego klasztoru, by modlić się przed cudownym obrazem, a najwymowniejszym świadectwem tego okresu, prócz wspaniałej bazyliki i licznych wotów wnoszonych za cudowne uzdrowienia, są zdumiewające pozostałości po jasnogórskiej kapeli.

Okres świetności zespołu przypada na lata 1720–1770² i jest wynikiem wspomnianej już koronacji obrazu, szczególnej dbałości władz klasztornych o tę gałąź sztuki oraz działalności na Jasnej Górze wielu wybitnych kompozytorów i dyrygentów. Osoby takie jak o. Eryk

- 1 W niniejszej pracy wykorzystano niektóre obserwacje i wnioski sformułowane przez autora w pracy licencjackiej. Zob. W. Karasiński, *Tradycja jasnogórska w utworach pro processione Josepha Riepla na przykładzie rękopisów AJG II-219, AJG II-222 oraz AJG II-260*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Piotra Wilka, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.
- 2 M. Jochymczyk, *Jasnogórska muzyka dawna – od rękopisu do wykonania*, [w:] *Musica ecclesiastica*, red. A. Kłaput-Wiśniewska, A. Filaber, Bydgoszcz 2009, s. 282.

Brikner OSPPE, o. Paweł Weisgärber OSPPE, Joseph Riepel, Marcin Józef Żebrowski, Franciszek Perneckher, Ludwik Maader czy Filip Gotschalk – by wymienić tylko postaci działające w XVIII wieku – w znaczący sposób wzbogaciły repertuar zespołu o kompozycje nierzadko światowej klasy. Działania te spowodowały, że zgodnie ze sporządzonym w pierwszych latach XIX wieku katalogiem Michała Zabłockiego kapela jasnogórska była w posiadaniu (co najmniej) 822 rękopisów muzycznych³. Całe archiwalia muzyczne to natomiast około 3000 kompozycji, co czyni je największą kolekcją muzykaliów w Polsce⁴.

Czasy, gdy jasnogórska kapela kwitła, były dla muzyki europejskiej okresem stylistycznego przełomu – reakcji wobec kontrapunktycznego, silnie intelektualnego języka muzycznego baroku na rzecz homofonicznego, ozdobnego, lekkiego i cieszącego odbiorcę stylu galant⁵. Równocześnie jednak, w postaci *Empfindsamer Stil*⁶, obecny był sprzeciw wobec „naiwnej” twórczości w stylu galant. „Ich muzyka – pisał w jednym z listów Carl Philipp Emanuel Bach – trafia do uszu i napełnia je, serce jednak pozostawiając pustym”⁷. Podczas gdy kompozytorzy związani ze szkołą północnoniemiecką tworzyli pełną uczuć muzykę gwałtownych zrywów i niezrozumiałych zamilknięć, ich koledzy z Mannheimu preferowali nieco zmanierowaną twórczość o włoskich korzeniach. W Wiedniu zaś, ówczesnej stolicy muzycznego świata, kwitł styl tyleż kosmopolityczny co bezosobowy. Zjawiska te, jak również wiele innych, nie zawsze natury muzycznej, prowadziły do wykształcenia się stylu klasycystycznego.

Czasy burzliwego przełomu między barokiem a klasycyzmem są też okresem aktywności twórczej Josepha Riepla oraz Marcina Józefa Żebrowskiego – dwóch kompozytorów działających w kapeli jasnogórskiej, gdy ta przeżywała swą świetność, a w Europie szalała

- 3 P. Podejko, *Kapela wokalnoinstrumentalna na Jasnej Górze*, [w:] „Studia Claromontana” 2001, t. 19, s. 39.
- 4 R. Pośpiech, *Znaczenie jasnogórskich muzykaliów dla badań polskiej i europejskiej kultury muzycznej*, [w:] *Musica ecclesiastica*, dz. cyt., s. 256.
- 5 Voltaire pisał na przykład, że „być galant w ogólnym sensie znaczy poszukiwać przyjemności”. Cyt. za: D. Hearth, B.A. Brown, *Galant*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 9, London 2001, s. 430.
- 6 Dosłowne tłumaczenie tego wyrażenia to „styl sentymentalny”, aczkolwiek w Polsce przyjęło się stosować opisowy termin „styl wzmożonej uczuciowości”.
- 7 Cyt. za: D. Hearth, B.A. Brown., *Empfindsamer Stil*, [w:] *The New Grove...*, dz. cyt., t. 8, s. 192.

stylistyczna burza. Starszy z nich – Joseph Riepel (1708–1782) – znany jest dziś zwłaszcza ze względu na swój znaczący dorobek teoretyczny⁸. Na drezdeńskim dworze był uczniem Jana Dismasa Zelenki, a po jego śmierci w 1745 roku, zapewne w poszukiwaniu zatrudnienia, udał się do Rzeczypospolitej. Jedynym miejscem w Polsce, gdzie znajdują się dzieła tego autora, jest Jasna Góra, stąd podejrzenie, że to właśnie tu pracował do czasu uzyskania posady na dworze książąt Thurn und Taxis w Ratyzbonie. Pomimo długoletnich badań o życiu Marcina Józefa Żebrowskiego (1710–1780) wciąż wiadomo niewiele. Nieznane jest miejsce urodzenia kompozytora, a także nazwiska jego nauczycieli. Wiadomo natomiast, że był skrzypkiem i cenionym wokalistą (bas). W latach 1748–1765 działał w kapeli klasztornej na Jasnej Górze, przez pewien czas był też jej dyrygentem.

Pomimo że obaj twórcy pochodzili z tego samego pokolenia, ich postawy stylistyczno-estetyczne były znacząco rozbieżne. Celem niniejszego artykułu jest uchwycenie różnic i podobieństw między twórczością obu działających na Jasnej Górze kompozytorów przez porównanie ze sobą ich utworów *pro processione* – lokalnej odmiany symfonii kościelnej⁹, zapoczątkowanej w paulińskim sanktuarium przez Josepha Riepla. Przywołane dzieła zostaną omówione kolejno pod względem formy, harmoniki, obsady, instrumentacji i rytmiki.

Riepel jest autorem pięciu utworów *pro processione*. Transkrypcję dwóch z nich, *Sonaty per la processione in F* (AJG II-220) oraz *in D* (AJG II-561), wraz z komentarzem rewizyjnym znaleźć można w pracy licencjackiej Anny Kopeć¹⁰, zaś trzy pozostałe dzieła – *Sonata a 2 Chori* (AJG II-219), *Symphonia pro Processione Solemni* (AJG II-222) oraz *Adagio pro processione* (AJG II-260) – były przedmiotem rozprawy autora tego artykułu¹¹. Osiem spośród siedemnastu *pro processione* Żebrowskiego zostało przygotowanych do wydania przez Bohdana

Muchenberga i ukazało się w serii Źródła do Historii Muzyki Polskiej¹². Są to: *Sonata pro processione in C* (AJG I-168/1), *Sonata pro processione in Es* (AJG I-168/2), *Sonata in G* (AJG I-169/1), *Sonata in Es* (I-169/2), *Andante pro processione in g* (AJG III-739/1), *Andante pro processione in D* (AJG III-739/2), *Sonata pro processione in Es* (AJG III-752/1) i *Sonata pro processione in Es* (AJG III-752/2). Wymienione tu utwory stanowią zakres badawczy tej pracy.

Pod względem formalnym o wiele więcej trudności nastroczają dzieła Riepla, co związane jest z predylekcją kompozytora do stosowania *ars combinatoria*¹³ w celu rozwijania materiału. W obrębie fraz motywy są rozbijane na mniejsze wartości, multiplikowane, zamieniane miejscami. Co więcej, motywy z różnych fraz łączone są ze sobą, co komplikuje ustalenie, na ile owe przekształcenia są samodzielnymi wartościami¹⁴. W związku z ich jedynie lokalnym znaczeniem w konstruowaniu utworu w większości wypadków przekształcenia te uznano za wartości niesamodzielne.

The image displays six musical staves in G major, 3/4 time, illustrating the 'ars combinatoria' technique. The first staff (t. 39, vln. 1) shows a motif: G4-A4-B4-A4-G4. The second staff (t. 41, vln. 1) shows the motif with a rest: G4-A4-B4-A4-G4. The third staff (t. 42, vln. 1) shows the motif with a sixteenth note: G4-A4-B4-A4-G4. The fourth staff (t. 43, vln. 1) shows the motif with a sixteenth note and a sixteenth rest: G4-A4-B4-A4-G4. The fifth staff (t. 46, vln. 1) shows the motif with a sixteenth note and a sixteenth rest, but the notes are rearranged: G4-A4-B4-A4-G4. The sixth staff (t. 48, vln. 1) shows the motif with a sixteenth note and a sixteenth rest, but the notes are rearranged: G4-A4-B4-A4-G4. Arrows indicate the progression from one staff to the next.

Przykład 1. *Ars combinatoria* w *Sonacie a 2 Chori*.

- 12 M.J. Żebrowski, *Sonatae pro processione*, red. B. Muchenberg, Kraków 1980.
- 13 W swoim traktacie Riepel pisze nawet: „Wyjątkowa *ars combinatoria*, dzięki której można wynaleźć więcej niż 99 tematów jednego dnia, jest co najmniej 99 razy zdrowsza dla kompozycji niż wspomniane wcześniej matematyczne metody”. Cyt. za: L.G. Ratner, T. Emmering, *Riepel Joseph*, [w:] *The New Grove...*, dz. cyt., t. 21, s. 700.
- 14 W swoim traktacie Riepel podaje sześć sposobów rozwijania materiału muzycznego. Są to: (1) częściowe lub całkowite powtórzenie frazy, (2) powtórzenie kadencji, (3) rozwinięcie końca frazy, (4) rozbudowanie materiału wewnątrz frazy, (5) skrócenie, (6) umieszczenie nowego materiału wewnątrz frazy. Joel Lester, omawiając poglądy teoretyczne kompozytora, stwierdza, że jego sposób rozwijania materiału przypomina nieco analizę Schenkerowską. Istotnie, nazwanie Rieplowskiej metody analizą schenkerowską *à rebours* jest tu bardzo celną metaforą. Zob. J. Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge 1994, s. 263–265.

8 Riepel jest autorem traktatu *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* (*Podstawy kompozycji muzycznej*), w którym prawdopodobnie jako pierwszy w historii przedstawia zasady budowy okresowej.

9 B. Stróżyńska, *Symfonia w XVIII-wiecznej Polsce. Teoria, repertuar i cechy stylistyczne*, Łódź 2015, s. 489–542.

10 A. Kopeć, *Sonaty pro processione Josepha Riepla w świetle tradycji jasnogórskiej na przykładzie rękopisów AJG II-220 oraz AJG III-561 – analiza i wydanie krytyczne*, praca licencjacka, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Muzykologii, Kraków 2014.

11 Wojciech Karasiński, dz. cyt.

Przykładem kształtowania konstrukcji formalnej w oparciu o takie właśnie swobodne rozwijanie materiału są obie sonaty dwuchórowe – *Sonata a 2 Chori in Dis* [Es – W.K.] oraz *Sonata per la processione in D*. Pierwszy z wymienionych utworów zbudowany jest z trzech faz. Każda z nich rozpoczyna się odcinkiem „a”, będącym rodzajem motta o porządkującym dla konstrukcji znaczeniu. W fazie pierwszej kompozytor prezentuje cały materiał tematyczny, by w kolejnych dokonywać dalszych jego permutacji. Na szczególną uwagę zasługuje tu odcinek „c”, który z początkowych pięciu taktów rozwinięty zostaje niemal czterokrotnie, przyjmując długość osiemnastu taktów.

Plan tonalny	Odcinek	Takty	Faza
Es-B	a	1–4	A
B	b	5–10	
F-B	c	11–15	
B	d	16–19	
B-F	a ¹	20–23	A ¹
F-C	b ¹	24–30	
C-G-D	c ¹	31–48	
G	d ¹	49–53	
Es-B	a ²	54–57	A ²
B-Es	b ² /c ²	58–67	
Es	d ² +coda	69–75	

Tabela 1. Układ formalny *Sonaty a 2 Chori*.

Powstały w ten sposób makroukład AA₁A₂ budzi skojarzenia z formą wariacyjną. W wariacjach jednak opracowaniu poddawany jest tylko jeden temat, brak też niezmiennego na przestrzeni utworu motta. Być może rozwiązaniem w identyfikacji formy *Sonaty a 2 Chori* są wpływy operowych form arijnych. Można tu brać pod uwagę rozbudowę arii dwuczęściowej (AA₁) lub wczesne formy arii przekomponowanej. W połowie wieku XVIII opera jako gatunek przeżywała szczyty swej popularności, a jej elementy przenikały nawet do kościoła, więc nie jest to przypuszczenie pozbawione sensu.

Drugi z wielochórowych utworów Riepla posiada o wiele bardziej skomplikowany układ formalny. Jego budulcem jest szereg fraz, które elizyjnie przechodzą między sobą, jak również „wędrują” między chórami. W połączeniu z intensywniejszymi niż wcześniej procesami permutacyjnymi sprawia to, że układ formalny dzieła jest wysoce niewyraźny, a wręcz bliski chaotyczności. Anna Kopeć, analizując ów utwór, na przestrzeni 79 taktów wyróżnia aż dziesięć fraz konstytutywnych dla układu formalnego, przy czym blisko połowa z nich wywiedziona jest z innych fraz¹⁵. Pomimo podjęcia przez autora artykułu próby samodzielnej analizy tego utworu nie udało się zauważyć następstwa fraz, które pozwalałoby się sprowadzić do prostszego układu, a jednocześnie nie byłoby nadużyciem i przedstawiało stan faktyczny. Wprawdzie tu także wyróżnić można trzy fazy, jednak ich istnienie ma podłoże harmoniczne i nie jest związane z dyspozycją materiałem. Pozostaje więc stwierdzić, że *Sonata in D* posiada formę mozaikową¹⁶. Sytuacja ma się bardzo podobnie w przypadku *Sonaty in F* – forma jest złożona i niejednoznaczna. Jak jednak pisze Kopeć:

W obydwu utworach Riepel operuje odcinkami i motywami przedstawionymi na początku kompozycji, przy czym w *Sonacie in F* naczelną zasadą kształtowania formy jest operowanie brzmieniem poszczególnych grup instrumentów, w drugiej natomiast uwaga skupiona jest bardziej na zestawianiu oraz rozszerzaniu bądź skracaniu odcinków w toku utworu przy zachowaniu stałej obsady¹⁷.

Wbrew pozorom Riepel nie był jednak muzycznym outsiderem uciekającym od usankcjonowanych tradycją „klasycznych” form swoich czasów czy też współcześnie rozumianym dyletantem, który po prostu

¹⁵ Zob. A. Kopeć, dz. cyt., s. 24–25, tab. 2.

¹⁶ Intencji kompozytora być może należy upatrywać w estetycznych poglądach epoki. Teoretycy niemieccy czasów Riepla (N. Forkel, J.A.P. Schultz, H.Ch. Koch) opisywali sonatę jako utwór, w którym kompozytor bez skrępowania powinien wyrażać swe uczucia. Definicje te kładą duży nacisk na aspekt emocjonalny, na dalszym planie pozostawiając kwestię formy czy środków. Sonata, w odróżnieniu od symfonii, była zatem w oczach ówczesnych uczonych kategorią bardziej estetyczną niż techniczno-formalną. Zamiarem Riepla nie było więc może stworzenie klarownego i logicznego przebiegu formalnego, a po prostu przelanie w nuty swych uczuć bez dbania o formę.

¹⁷ A. Kopeć, dz. cyt., s. 25.

nie potrafił ich skonstruować, wikłając się przez to w skomplikowane następstwa odcinków. W pozostałych dwóch utworach – *Symphonii pro Processione Solemni* i *Adagio pro Processione*¹⁸ – kompozytor zastosował barokową formę ritornelową, jest ona jednak bardzo krótka – składa się jedynie z dwóch epizodów. Równocześnie znacząco ograniczono tu działanie *ars combinatoria*. W pierwszym z utworów instrumentem koncertującym jest *Clarino Principale*, w drugim zaś są to dwa oboje¹⁹. *Symphonia* odznacza się zwartością i przejrzystością formy. Elizyjne przechodzenie jednego odcinka w drugi pojawia się jednostkowo, zazwyczaj zaś rozpoczęcie nowego poprzedzone jest kadencją starego. Epizody, w których ujawnia się solowa trąbka, stanowią niemal dokładne powtórzenie materiału ritornela, acz w innej obsadzie, przez co zauważalny jest wyraźny kontrast brzmieniowy, który pojawi się później również w sonatach Żebrowskiego.

W *Adagiu* dostrzec można pewne elementy transmutowania i mieszania fraz na wzór *ars combinatoria*, jest to jednak element ograniczony do krótkich odcinków. O ile w *Symphonii* zarówno zespół instrumentalny, jak i solista dysponowali tym samym materiałem, o tyle tu pewne odcinki przypisane są wyłącznie obojom koncertującym.

Można więc zauważyć, że podejście Riepla do formy jest niejednoznaczne. W *Sonacie in Es* i *Sonacie in D* kompozytor eksperymentuje z budową, poszukując nowych układów formalnych. Sposób, w jaki

rozwija on materiał, jest jednak wyraźnie archaizujący, nie zmierza bowiem do wykształcenia tematu jako jakości zamkniętej i samoistnej, ale operuje krótkimi frazami, które poddawane są wewnętrznym mutacjom. W ten sposób tworzone są większe całości, zaś o ich kształcie nie decyduje wewnętrzna konstrukcja, a stosowana przez Riepla technika. *Symphonia* i *Adagio* przez wykorzystanie formy ritornelowej pozostają natomiast w orbicie wpływów barokowych, stanowiąc odpowiednio typ koncertu solowego oraz *concerto grosso*. Z drugiej jednak strony wykorzystywanie tego samego materiału muzycznego zarówno przez solistę, jak i zespół stanowi element nowego myślenia, zrywającego z barokową estetyką kontrastu i rozróżnieniem na to, co solowe, i to, co tutti. Klasycystyczna jest też tendencja do rezygnacji z elizyjnych przejść między odcinkami i zastąpienie ich kadencjami.

W utworach Żebrowskiego badacze²⁰ często zauważają wykorzystanie przez twórcę form zaczerpniętych z muzyki operowej – AA1A (wyrażone w rękopisach dopiskiem *da capo al segno*). Układ taki przybierają *Sonata in C* i *Sonata in Es* (obie zapisane razem w rękopisie I-168). Warto również zauważyć, że w środkowej części tych utworów widoczne są znamiona pracy przetworzeniowej²¹. W *Sonacie in G* (AJG I-169/1) dokonano natomiast klarownej implementacji formy ritornelowej, która przedstawiona została w tabeli 2. Ritornele przyjmują tu postać zamkniętego tematu, który nie jest poddawany substancjalnym zmianom, a jedynie przenoszony harmonicznym i wydłużany. O ile ritornele zawierają się w odcinkach parzystych i zamkniętych, o tyle epizody mają quasi-improvizacyjny charakter. W ramach epizodów oboje niekiedy przeciwstawiane są rogom (ma to miejsce tylko w epizodzie pierwszym). Instrumenty solistyczne dialogują jednak z instrumentami niesolowymi, np. róg ze skrzypcami w taktach 18–19.

18 *Adagio pro processione* jest tytułem roboczym nadanym przez autora artykułu na kartach pracy licencjackiej utworowi zapisanemu w pozbawionym okładki manuskrypcie AJG II-260. Niektórzy badacze przypisują temu rękopisowi pozbawioną kart okładkę z tytułem *Sonata pro processione in Es*. Na dobrą sprawę brak jednak dowodów pozwalających przekonująco udowodnić związek kart z pozostałą okładką. Obsada wszystkich utworów *pro processione* jest niemal identyczna, a tonacja Es-dur statystycznie najczęściej występująca (na 25 zachowanych *pro processione* 9 jest *in Es*), więc uznanie ich za elementy, na podstawie których przeprowadzone zostanie dopasowanie, obarczone jest dużym ryzykiem błędu. Być może w czasach Riepla istniał jeszcze jeden utwór, dziś zaginiony, do którego należała owa okładka. Jest to jednak tylko hipoteza, mająca takie samo umocowanie w faktach jak przypisanie okładki z tytułem *Sonata* do rękopisu AJG II-260. W kwestii tej można jedynie z rezygnacją stwierdzić – *ignoramus et ignorabimus*. Rozwiązaniem neutralnym, kompromisowym i posiadającym potwierdzenie w zawartości rękopisu (w lewym górnym rogu wszystkich kart znajduje się dopisek *pro processione*, tempo – *Adagio*) jest tytuł *Adagio pro processione*.

19 Późniejszy skryptor dopisał do nich *colla parte* dwa klarnety.

20 Tak czynią np. Maryla Renat i Beata Stróżyńska.

21 M. Renat, *Sonaty „pro Processione” Marcina Józefa Żebrowskiego. Charakterystyka formalno-stylistyczna wybranych utworów*, [w:] *Edukacja Muzyczna II. Prace naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie*, red. M. Popowska, Częstochowa 2008, s. 37. Formę AA1A wykazuje również *Sonata in d*. Pojawia się także układ AA1, jednak znaleźć go można jedynie w utworach niewchodzących w zakres tejże pracy. Schemat ten możemy spotkać w kolejnej parze sonat – *e-moll* i *A-dur* (I-167), a także *Sonata in B* (zapisana w parze razem ze wspomnianą *Sonata in d*).

Element formy	Odcinek	Obsada	Takty	Plan harmoniczny
Ritornel 1	a	tutti	1–8	G
Epizod 1	b	obój solo	8–18	e-A-D
	c	róg solo	18–22	D
Ritornel 2	a ¹	tutti	23–34	G-h
Epizod 2	d	2 oboje solo	35–41	e
Ritornel 3	a ²	tutti	42–47	e-A
Epizod 3	e	2 rogi solo	47–53	D
Ritornel 4	a ³	tutti	54–66	G

Tabela 2. Układ formalny *Sonaty in G*.

Nieco inny jest układ *Sonaty in Es*, tu jednak kwestia operowania brzmieniem także stanowi podstawę kształtowania utworu. Dzieło to jest przykładem formy wariacyjnej, w której idea wariacyjności realizowana jest przez przedstawianie tego samego materiału w różnej szacie brzmieniowej. W pierwszych sześciu taktach prezentowany jest temat utworu, który następnie migruje między instrumentami solowymi, ulegając przy tym rozwinięciu.

Dużą rolę aspektu kolorystycznego można też dostrzec w parze sonat *in Es*. Tu jednak – jak zauważa Stróżyńska – kompozytor wprowadził rodzaj wczesnej formy sonatowej²². Pierwsza z nich (III-752/1) opiera się na dwóch zasadniczych myślach – czterotaktowym temacie grany tutti i nieco słabiej wykształconym temacie drugim, powierzonym solowej trąbce. Część przetworzeniowa, utrzymana w tonacji dominanty, zawiera powtórzenie tematu I w tonacji dominanty oraz nowy materiał. Rozpoczęcie reprzyzy sygnalizowane jest powrotem tematu II w tonacji zasadniczej, po nim zaś wprowadzono ponownie temat I oraz codę.

Odnalezione w tym utworze związki z formą sonatową są jednak dość powierzchowne, ponieważ „temat II” nie jest w całości utrzymany w tonacji dominanty, a stanowi odcinek modulujący, „przetworzenie” pojawia się w tonacji dominanty, natomiast „reprzyza” niezupełnie powraca do tonacji toniki. Prócz brzmieniowego brak więc jakiegokolwiek

22 B. Stróżyńska, *Symfonia...*, s. 499.

kontrastu w ekspozycji²³, „przetworzenie” nie stanowi obszaru przekształceń harmonicznych ani tematycznych, zaś „reprzyza” nie uzgadnia obu tematów w tonacji zasadniczej. Układ formalny *Sonaty in Es* z równie dużym, a może i większym powodzeniem można by odnieść do formy ritornelowej, co przedstawiono w tabeli 3.

Interpretacja Stróżyńskiej	Interpretacja Autora	Takty	Plan harmoniczny	Obsada	
Ekspozycja	temat I	ritornel 1	1–4	Es	tutti
	temat II	epizod 1	5–14	Es-B	clarino solo
Przetworzenie	temat I	ritornel 2	15–18	B	tutti
	nowy materiał	rozszerzenie ritornelu	19–28	B	tutti
Reprzyza	temat II	epizod 2	28–38	Es	clarino solo
	temat I	ritornel 1	39–41	As	tutti
Coda		coda	42–50	f-B-Es	tutti

Tabela 3. Układ formalny *Sonaty in Es* (III-752/1).

Jednak i ta koncepcja posiada mankamenty. Zarówno wprowadzenie nowego materiału w taktach 19–28, jak i zwińczenie utworu codą jest z punktu widzenia formy ritornelowej nieprawidłowe. Niewątpliwą zaletę takiego ujęcia stanowi natomiast zauważenie formotwórczego znaczenia epizodów solowych. Wydaje się, że najszluszniej byłoby założyć w tym przypadku synkretyzm formy ritornelowej z sonatową, a więc formy „starej” z „nową”.

Znamiona rodzącej się formy sonatowej są znacznie wyraźniejsze w przypadku drugiego z utworów z rękopisu III-752. Zdanie to podziela również Stróżyńska, jednak analiza, którą przedstawia, jest dość wątpliwa. Badaczka twierdzi, że materiał pojawiający się w takcie 12 „nie wykazuje żadnych znamion tematycznych, a raczej ma

23 Jest to szczególnie rażące, jeśli wziąć pod uwagę polemikę Stróżyńskiej z Orłowską, w której pierwsza z nich przekonuje, że kluczowy dla wczesnej formy sonatowej jest nie kontrast tematyczny (jak twierdzi Orłowska), a harmoniczny – przejście ze sfery toniki do dominanty. Zob. B. Stróżyńska, *Utwory pro processione Marcina Józefa Żebrowskiego, [w:] Marcin Józef Żebrowski (XVIII w.). Kompozytor i muzyk kapeli jasnogórskiej*, red. R. Pośpiech, Opole 2013, s. 105.

charakter łącznikowy”²⁴. Już pobieżne przejrzanie utworu pozwala zauważyć, iż materiał z taktów 12–19 powraca w tej samej postaci pod koniec utworu, więc z samej zasady jego łącznikowy charakter jest tu wykluczony. Stróżyńska ignoruje obszerny, homogeniczny odcinek w tonacji dominanty, tematu II upatrując już po mocnym zamknięciu w B-dur – według niej pojawia się on w b-moll i obejmuje takty 20–26. Nie wiadomo też, co skłoniło badaczkę do uznania odcinka od taktu 27 za utrzymany w tonacji toniki (Es-dur), skoro w taktach 27 i 28 współbrzmienie na pierwszą miarę to dźwięk *f* we wszystkich głosach, a w takcie 29 pełne *f-a-c*. Stróżyńska porzuca swój wywód w połowie utworu, przechodząc nagle do następnego zagadnienia. (Notabene kończy właśnie w takcie 29). Wydaje się, że prawidłowe zdefiniowanie źródeł i zależności znacznie ułatwia przeprowadzenie analizy, co też postaramy się uczynić.

Pierwsze pięć taktów zajmuje wyraźnie wydzielony kadencją temat I. Po nim następuje odcinek modulujący do tonacji dominanty, w którym para obojów dialoguje z rogami. Temat II pojawia się w takcie 12, tutti. Zamknięty jest czterema masywnymi akordami, które utwierdzają tonację B-dur jako toniczną – jest to typowa klasycystyczna kadencja. Przetworzenie rozpoczyna się wprowadzeniem tonacji równoimiennej – b-moll. Dwa oboje prezentują nowy materiał, koncertując między sobą. Po zamknięciu tego odcinka akordem C7 (dominanta w F-dur) pojawia się temat I w tonacji F-dur. Materiał odcinka d powraca, prowadząc od F-dur przez C-dur do akordu G7 w takcie 32. Jeszcze na krótko wprowadzony jest nowy materiał będący przetworzeniem motywu z tematu I. Przez C-dur i F-dur następuje powrót do B-dur, tak by reprzyza rozpocząć się mogła w tonacji zasadniczej (Es-dur). Po krótkiej prezentacji tematu I pojawia się jeszcze inny, nowy materiał oraz temat II – tym razem w tonacji zasadniczej. Budowa *Sonaty in Es* przedstawiona została w tabeli 4.

Bardzo niejasna jest forma dwóch *Andante – in g* oraz *in D* – zapisanych w rękopisie (III-739). Wydaje się jednak, że w obu z nich naczelną zasadę konstrukcyjną stanowi coraz dalsze przekształcanie tego samego materiału, co dostrzec można zwłaszcza w *Andante in g*.

Maryla Renat²⁵ zauważa, że w warsztacie kompozytorskim Żebrowskiego pierwiastki nowsze wykształciły się jedynie na poziomie

24 B. Stróżyńska, *Symfonia...*, dz. cyt., s. 499–500.

25 M. Renat, dz. cyt., s. 41.

Element formy sonatowej		Takty	Odcinek	Plan harmoniczny
Ekspozycja	temat I	1–5	a	Es
	łącznik	5–11	b	Es-B
	temat II	12–19	c	B
Przetworzenie		20–26	d	b-C ⁷
		27–28	a ¹	F
		29–32	d ¹	F-C-g ⁷
		33–35	e	c-Es
Reprzyza		36–37	a ²	Es
		38–39	f	Es
		40–48	c ¹	Es

Tabela 4. Układ formalny *Sonaty in Es* (III-752/2).

mikroformalnym, natomiast starsze – budowa formalna, snucie motywiczne i *basso continuo* – funkcjonują w zakresie makroformy. Pogląd ten nie wydaje się oddawać stanu rzeczy. Jak wykazano powyżej, w twórczości Żebrowskiego dochodzi do stopniowej rezygnacji z formy ritornelewej, równocześnie zaś wykształca się forma sonatowa. Między innymi ze względu na ściśle homofoniczną fakturę sonat trudno uświadczyc w nich snucia motywicznego. Jego przypadki są nieliczne i mają charakter lokalny. Równocześnie zauważyć można pierwsze próby pracy przetworzeniowej, a kompozytor posługuje się czterotaktem i zamkniętym kadencją tematem o spójnej strukturze. Oczywiście obecne jest *basso continuo*, często zresztą cyfrowane obficie niż u Riepla, jednak sama obecność generałbasu może stanowić o barokowości utworu jedynie w koordynacji z innymi elementami charakterystycznymi dla epoki, jak polifonia czy snucie motywiczne. W przeciwnym wypadku całą spuściznę Jean-Baptiste’a Lully’ego czy *Sonates à deux Violons sans Basse* op. 3 Jean-Marie Leclaira należałoby uznać za dzieła klasycystyczne.

Jeśli chodzi o harmonikę utworów Josepha Riepla, to najsilniejszą jej cechą jest skłonność do nadużywania akordów septymowych, tworzących niekiedy kilkutaktowe ciągi. Są one jednak wprowadzane prawie wyłącznie w postaci zasadniczej. Akordy nonowe pojawiają się sporadycznie. Kompozytor niemal rezygnuje z wprowadzania akordu na IV stopniu, co być może wiąże się z nagminnym stosowaniem dominanty wtrąconej do dominanty, a więc współbrzmienia pełniącego w kontekście tonacji zasadniczej funkcję analogiczną do akordu zbudowanego na IV stopniu. Niekiedy pojawiają się połączenia trytonowe (*Sonata in D*, takty 18–19) i akordy z kwintą zmniejszoną lub zwiększoną. Wyraźnie zaznacza się też upodobanie do progresji, która np. w *Adagiu* jest głównym środkiem konstruowania formy i energetyki utworu. Wszystkie utwory *pro processione* Riepla oparte są na planie harmonicznym I-V-I, przy czym w *Sonacie in F* ogniwo środkowe ulega rozbudowaniu, modulując do tonacji submedianty, co tworzy rozbudowaną kadencję zwodniczą. Stosując dominanty wtrącone, kompozytor powraca następnie do tonacji zasadniczej. Natomiast z drugiej strony wyrazem skrajnej prostoty harmonicznnej jest *Sonata in D*, gdzie całość opiera się wyłącznie na relacjach dominantowo-tonicznych (również wyższego rzędu), a akordy poboczne nie pojawiają się w ogóle²⁶. We wszystkich utworach *pro processione* Riepla cyfrowanie basu jest bardzo oszczędne (np. w *Symphonii* na przestrzeni 83 taktów pojawia się jedynie 10 oznaczeń), zazwyczaj zaznaczone zostały jedynie septymy.

W porównaniu z Rieplem harmonika Żebrowskiego jest bardziej wysublimowana, acz obiektywnie nieskomplikowana. Brak ciągów dominant wtrąconych i akordów septymowych, jak również licznych i rozbudowanych progresji. Częste są opóźnienia, nawet podwójne. Kompozytor używa też całej palety akordów, począwszy od V i V^o, przez IV, II, II^o, do III i VI. Akordy septymowe pojawiają się we wszystkich przewrotach. Rytm harmonicznny jest u Żebrowskiego szybszy, a *basso continuo* bogato cyfrowane. Podobnie jak u Riepla, utwory Żebrowskiego oparte są zasadniczo na planie harmonicznym I-V-I, jednak w *Sonatach Es-dur* (I-169/2) i *G-dur* znaleźć można również krótkie odcinki utrzymane odpowiednio w tonacjach III i VI stopnia. W planie harmonicznym *Sonaty in g* relacja dominantowa zastąpiona została mediantową.

²⁶ A. Kopeć, dz. cyt., s. 29.

W obsadzie utworów *pro processione* można dostrzec niewiele rysów indywidualnych. Wszystkie napisane są na zespół złożony z dwóch obojów, dwójga skrzypiec, dwóch trąbek (sporadycznie zastępowanych rogami) oraz grupy b.c. (fagot/wiolonczela + organy). Istotną różnicą jest wprowadzanie przez Riepla altówki w czterech z pięciu *pro processione* (w *Sonacie in F* jej rolę pełni *viola di fagotto*²⁷). Natomiast Żebrowski nie widział konieczności zagospodarowania w swoich utworach procesyjnych rejestru środkowego, na barokową modłę wprowadzając polaryzację sopranowo-basową²⁸.

W *Symphonii* i *Adagiu* pojawiają się instrumenty solowe (odpowiednio trąbka i dwa oboje), co nadaje tym utworom wyraźny kształt koncertu. U Żebrowskiego zaś rola solowa przysługuje instrumentom jakby z zasady – kompozytor wprowadza je we wszystkich omawianych sonatach, a funkcję tę pełnią często równocześnie zarówno oboje, jak i trąbki czy rogi, pozostawiając tym samym skrzypce jako jedyny instrument niesolowy²⁹. W przeciwieństwie do utworów Riepla, gdzie widoczny jest wyraźny podział na instrumenty solowe i orkiestrę, sonaty Żebrowskiego stanowią zbiór odcinków solowych na różne instrumenty, przeplatanych odcinkami tutti. W odniesieniu do *Sonaty in G* Ewa Orłowska³⁰ pisze, że istotą konstrukcji jest zestawianie „znanej” barwy tutti z „nową” za każdym razem barwą sola, jednak wniosek ten z powodzeniem można by odnieść do wszystkich ośmiu analizowanych tu sonat.

²⁷ Instrument pokrewny altówce. *Viola di fagotto* posiada struny pokryte srebrem lub miedzią, co sprawia, że jej brzmienie zbliżone jest do brzmienia fagotu. Pochodzi z terenów Niemiec lub Austrii, a okres jej popularności miał miejsce od lat 70. XVIII wieku do 1782 roku. Zob. H.M. Brown, S. Bonta, *Viola di fagotto*, [w:] *The New Grove...*, dz. cyt., t. 26, s. 700.

²⁸ Altówka pojawia się u Żebrowskiego w utworach wokalnie-instrumentalnych, takich jak *Ave maris stella*, *Lauda Sion* czy *Quem terra*, jednak nawet tam niemal w całości napisana jest *colla parte* z organami. Zob. A. Mądry, *Zjawisko „opery w kościele” w polskiej muzyce XVIII w.*, [w:] *Marcin Józef Żebrowski (XVIII w.)*, dz. cyt., s. 169.

²⁹ Zastanawiające są przyczyny takiego stanu rzeczy. Żebrowski był dyrygentem kapeli, należy więc przyjąć, że zespół grał w jego obecności. Cieszył się też opinią wybitnego skrzypka, był więc zapewne nie tylko dyrygentem, ale i wykonawcą swoich utworów. Być może pominięcie skrzypiec wśród instrumentów solowych jest wyrazem skromności twórcy, który nie uważa za stosowne pisywanie się swoimi umiejętnościami.

³⁰ E. Orłowska, *Kształtowanie brzmienia w Sonatach pro processione Marcina J. Żebrowskiego*, „*Studia Claromontana*” 1987, t. 7.

W przypadku Żebrowskiego zauważalna jest też duża swoboda w dysponowaniu instrumentami – każdy z nich traktowany jest jako indywidualna jakość. Polski kompozytor w przeciwieństwie do Austriaka nie czuje przymusu wykorzystywania wszystkich instrumentów równocześnie, a dowolnie dysponuje obsadą, redukując ją na krótkich odcinkach wyłącznie do pary instrumentów. Riepel wszystkie głosy prowadzi bardzo mechanicznie – melodia prowadzona jest w skrzypcach I, skrzypce II w tercjach równoległych, obój I gra *colla parte* ze skrzypcami I, drugi ze skrzypcami II. Altówce i trąbkom zazwyczaj powierza się mało ambitny akompaniament oparty na regularnych, repetowanych nutach; w nielicznych przypadkach prowadzi się je unisono z obojami. Aczkolwiek od tej metody instrumentacji jest jeden wyjątek, który omówiony zostanie w dalszym akapicie.

„Blacha” u Żebrowskiego zyskuje podmiotowość i równoprawność, podobnie jak wszystkie pozostałe instrumenty, raz wychodząc na plan pierwszy, a raz pozostając li tylko akompaniamentem. Trąbki *clarino* są też instrumentem potraktowanym przez Żebrowskiego najbardziej wirtuozowsko. Podczas gdy modelowa partia trąbki *clarino* sięgała wówczas dźwięku a^2 , a szczyt oczekiwań wykonawczych stanowiło balansujące na granicy możliwości instrumentu f^3 lub g^3 w *Sonacie in C* (I-168) kompozytor wymaga zagrania dźwięku e^3 bez uprzedniego przygotowania³¹. Nieco mniej karkołomne, acz, ze względu na trzydziestodwójkowe przebiegi i duże skoki, równie brawurowe partie znaleźć można w *Sonacie in Es* (III-752).

Beata Stróżyńska, poruszając kwestię wirtuozostwa w utworach Żebrowskiego, pisze, że:

Na Jasnej Górze przeważali liczebnie muzycy grający na instrumentach dętych i dlatego, jak się wydaje, Żebrowski mógł sobie pozwolić na tak duże wymagania w stosunku do oboistów czy clarinistów³².

Pogląd taki już z założenia jest błędny. Nie może istnieć żadna korelacja między liczbą muzyków a wirtuozerią partii. Wirtuozeria partii

31 M. Jochymczyk, *Clarino w dziełach Marcin Józefa Żebrowskiego*, [w:] Marcin Józef Żebrowski (XVIII w.), dz. cyt., s. 184.

32 B. Stróżyńska, *Symfonia...*, dz. cyt., s. 514.

Przykład 2. Model instrumentacji charakterystycznej dla utworów procesyjnych J. Riepela³³.

33 Zob. W. Karasiński, dz. cyt., suplement nutowy, *Symphonia pro Processione Solemni*, t. 10–18.

The image displays two systems of a musical score for a processional work. The first system includes staves for Violin I (Vno I), Violin II (Vno II), Oboe I (Ob. I), Oboe II (Ob. II), Clarinet I (Clno. I), Clarinet II (Clno. II), and Organ & Bass (Org.&B.). The second system continues the same instrumentation. The score is written in 2/4 time and features various rhythmic patterns, including triplets and trills, with dynamic markings like *p* and *tr*.

Przykład 3. Model instrumentacji charakterystycznej dla utworów procesyjnych M.J. Żebrowskiego³⁴.

³⁴ Zob. B. Muchenberg, dz. cyt., *Sonata in C*, t. 8–16.

instrumentalnych jest pośrednim efektem prosperity klasztoru, który stał się atrakcyjnym miejscem zatrudnienia dla wybitnych muzyków, takich jak działający w czasach Żebrowskiego clariniści Wincenty Piński i Andrzej Wróblewski. Miarą niebywałych zdolności tychże muzyków niech będzie ich pensja – zarabiali oni 4–10 razy więcej niż pozostali trębacze³⁵.

Pod względem instrumentacji, ale również rytmiki, wyjątkiem i najciekawszym utworem Riepla jest *Sonata in F*. Dzieło to w pewnym sensie stanowi antycypację środków, jakie będzie można zauważyć w twórczości drugiego z kompozytorów. Każdy z głosów jest tu traktowany samodzielnie, pojawiają się przesunięcia rytmiczne i krótkie imitacje zarówno wewnątrz pary instrumentów, jak i na przykład między obojami a skrzypcami. Uaktywnia się *viola di fagotto*, która również bierze czynny udział w akcji muzycznej, a skrzypce tracą swój bezwzględny prymat. Tryle nie są tu tak rzadkie, jak w pozostałych kompozycjach Riepla. Spektrum wartości rytmicznych rozszerzono też o trzydziestodwójki. W pozostałych utworach tego kompozytora dominują proste rytmy ćwierćnotowe, ósemkowe i szesnastkowe. Triole pojawiają się wyłącznie w kadencji jako krótki biegnik. W tym samym miejscu znaleźć można u Riepla rytmy punktowane. Jedynym, poza opisaną już *Sonata in F*, utworem, w którym uzyskują one znaczenie tematyczne, jest *Adagio pro processione*. Skrajnym przykładem prostoty rytmicznej jest *Sonata in D* – jej rytmikę opartą na równomiernych przebiegach ćwierćnotowych i półnotowych można określić wręcz jako motetową.

Symptomatyczne dla marszowej funkcji wszystkich utworów *pro processione* Riepla (także prócz *Sonaty in F*) jest częste rozpoczynanie taktu rytmem jambicznym. Istnienie pierwszych utworów *pro processione* było być może zdeterminowane ich funkcją. Dzieła te istniały dla swojej funkcji, którą było towarzyszenie wejściu procesji do bazyliki. Później dopiero zwrócono większą uwagę również na ich estetyczny wymiar, co znalazło swój wyraz w rezygnacji z marszowego charakteru w utworach Żebrowskiego – można tam dostrzec znacznie bogatszą i swobodniejszą rytmikę, która z pewnością nie pomagała w utrzymaniu równomiernego marszowego kroku. Na przykład temat *Sonaty in Es* (III-752/1) opiera się na sekstoli, zaś

³⁵ Zob. zestawienie kwartalnych pensji trębaczy: P. Podejko, dz. cyt., s. 130–131.

substancjalnym elementem tematu II drugiej *Sonaty* z tego samego rękopisu (III-752/2) są tryle grane na każdą pełną miarę. *Sonaty in D* oraz *in C* rozpoczynają się układem rytmicznym, w którym współlistnieją podziały trójdzielny i dwudzielny – triole i ósemki. W *Sonacie in Es* z rękopisu (I-169/2) znaleźć można drobne rytmy punktowane, przednutki i łańcuchy rytmów lombardzkich. Zresztą nie są to jednostkowe przypadki – Żebrowski powszechnie stosował wszystkie te układy rytmiczne w każdym z analizowanych utworów. Można też zauważyć skłonność kompozytora do zestawiania ze sobą wartości kontrastowych, bardzo krótkich i długich, oraz przedłużanie wartości dwudzielnej o wartość trójdzielną. Nieporównywalnie częściej niż u Riepla występują także rytmy punktowane. Wszystkie te elementy wskazują na inspirację Żebrowskiego twórczością nurtu galant. Dostrzega się też, że niektóre złożone i wyrafinowane formuły rytmiczne pojawiają się w tym samym kształcie w więcej niż jednym utworze, być może więc kompozytor postrzegał je jako stałe, gotowe do zastosowania formuły. W tym miejscu należy również zauważyć, że w sonatach Żebrowskiego uaktywnia się grupa *continuo*, której nie powierza się już repetowanych ósemek lub ćwierćnut tej samej wysokości – jak to było u Riepla – jest zaś ona aktywna melodycznie i rytmicznie, niekiedy uczestniczy w akcji muzycznej, największą rolę zyskuje jednak w odcinkach kadencyjnych.

Powyższe wskazania pozwalają stwierdzić, że u obu jasnogórskich kompozytorów współdziałają elementy barokowe i klasycystyczne. W połowie XVIII wieku była to jednak sytuacja tak powszechna, że niemożliwym wydaje się odnalezienie twórcy, który swą postawą estetyczną realizowałby założenia jednej tylko epoki. Nie należy zapominać, że w licznych symfoniach Haydna można usłyszeć jeszcze partię *cembalo*, a pierwsze koncerty fortepianowe Mozarta kształtowane były w oparciu o formę ritornelową. Jednak to nie sam fakt współdziałania, a balansujący na styku epok warsztat kompozytorski obu twórców wydaje się interesujący.

Joseph Riepel w przypadku koncertu odwołuje się do zastosowania usankcjonowanej praktyką formy ritornelowej, podczas gdy u Marcina Józefa Żebrowskiego koncertowy charakter jego sonat nie wiąże się z nadaniem im formy ówczesnie typowej dla koncertu. Polski kompozytor wprowadza co prawda formę ritornelową, jednak równocześnie można zauważyć u niego dążenie do wykształcenia klasycystycznego

idiomu formy sonatowej. W twórczości obu kompozytorów uwidacznia się inspiracja operowymi formami wokalnymi (znacznie wyraźniejsza jest ona u Żebrowskiego). Obaj stosują także harmonikę klasycystyczną, przy czym u Riepla da się zauważyć równocześnie wyraźne echa baroku w postaci licznych progresji oraz pierwsze symptomy klasycyzmu, wyrażające się w dążeniu do porzucenia fundamentu basowego. Również jego sposób rozwijania materiału stoi na granicy między snuciem motywicznym a pracą przetworzeniową. Podobna sytuacja balansowania pomiędzy epokami widoczna jest u Żebrowskiego, który z jednej strony utrzymuje polaryzację sopranowo-basową, z drugiej zaś porzuca podział na instrumenty melodyczne i akompaniujące. Z kolei rytmika Żebrowskiego zdradza znajomość estetyki stylu galant.

Wypadkowa wszystkich tych cech sprawia, że można uznać Josepha Riepla za kompozytora, który do swojego barokowego warsztatu twórczego wprowadził już pewne elementy klasycystyczne. Żebrowski zaś jawi się nam jako twórca pozostający w kręgu oddziaływań stylu galant, u którego jednak widoczne są jeszcze elementy barokowe. Nie jest to rozróżnienie ostre, a stanowi jedynie wyraz tendencji w twórczości każdego z twórców – dwóch kompozytorów z tego samego pokolenia, których postawa estetyczna była diametralnie różna. Niemożliwym wydaje się jednoznacznie orzec, że jeden z nich był twórcą barokowym, drugi zaś klasycystycznym. W istocie żaden z nich nie był ani „barokowy” ani „klasycystyczny”, gdyż obaj tworzyli na styku epok, w czasie gdy pojawił się pierwszy w historii muzyki europejskiej pluralizm muzyczny.

Bibliografia

- Brown H.M., Bonta S., *Viola di fagotto*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 26, London 2001.
- Hearth D., Brown B.A., *Empfindsamer Stil*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 8, London 2001.
- Hearth D., Brown B.A., *Galant*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 9, London 2001.
- Jochymczyk M., *Clarino w dziełach Marcina Józefa Żebrowskiego*, [w:] *Marcin Józef Żebrowski (XVIII w.). Kompozytor i muzyk kapeli jasnogórskiej*, red. R. Pośpiech, Opole 2013.

- Jochymczyk M., *Jasnogórska muzyka dawna – od rękopisu do wykonania*, [w:] *Musica ecclesiastica*, red. A. Kłaput-Wiśniewska, A. Filaber, Bydgoszcz 2009.
- Karasiński W., *Tradycja jasnogórska w utworach pro processione Josepha Riepla na przykładzie rękopisów AJG II-219, AJG II-222 oraz AJG II-260*, praca licencjacka, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Muzykologii, Kraków 2015.
- Kopec A., *Sonaty pro processione Josepha Riepla w świetle tradycji jasnogórskiej na przykładzie rękopisów AJG II-220 oraz AJG III-561 – analiza i wydanie krytyczne*, praca licencjacka, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Muzykologii, Kraków 2014.
- Lester J., *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge 1994.
- Orłowska E., *Kształtowanie brzmienia w Sonatach pro processione Marcina J. Żebrowskiego*, „Studia Claromontana” 1987, t. 7.
- Podejko P., *Kapela wokalnie-instrumentalna na Jasnej Górze*, „Studia Claromontana” 2001, t. 19.
- Pośpiech R., *Znaczenie jasnogórskich muzykaliów dla badań polskiej i europejskiej kultury muzycznej*, [w:] *Musica ecclesiastica*, red. A. Kłaput-Wiśniewska, A. Filaber, Bydgoszcz 2009.
- Ratner L.G., Emmering T., *Riepel Joseph*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 21, London 2001.
- Renat M., *Sonaty „pro Processione” Marcina Józefa Żebrowskiego. Charakterystyka formalno-stylistyczna wybranych utworów*, [w:] *Edukacja Muzyczna II. Prace naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie*, red. M. Popowska, Częstochowa 2008.
- Stróżyńska B., *Symfonia w XVIII-wiecznej Polsce. Teoria, repertuar i cechy stylistyczne*, Łódź 2015.
- Stróżyńska B., *Utwory pro processione Marcina Józefa Żebrowskiego*, [w:] *Marcin Józef Żebrowski (XVIII w.). Kompozytor i muzyk kapeli jasnogórskiej*, red. R. Pośpiech, Opole 2013.
- Żebrowski M.J., *Sonatae pro processione*, red. B. Muchenberg, Kraków 1980.

Abstract

At the turn of the eras. A comparison of the compositional technique of Joseph Riepel and Marcin Józef Żebrowski based on the pro processione pieces

In this paper, the author compares aesthetic and stylistic attitude of two composers who worked in Jasna Góra Monastery at the turn of Baroque and Classical eras. The aim of this article is to capture the differences and similarities between the creative output of both artists by comparison of their pro processione pieces, which are a local variant of a church symphony.

Collating complexive analysis, the author points characteristic solutions implemented by the composers, which gives rise to denotation their output as baroque or classical. In this way both composers were located on a stylistic timeline – Riepel as a baroque composer who already has implemented some classical elements into his style, and Żebrowski as a representant of galant style with baroque remainders. Outline of the compositional technique was depicted, what in the future can be a starting point for the further researches.

Keywords: Baroque, Classicism, Galant, Jasna Góra, Riepel, Żebrowski

Miłosz Kula

UNIwersytet Wroclawski

AKADEMIA MUZYCZNA IM. KAROLA LIPiŃSKIEGO WE Wroclawiu

Stan zachowania rękopisów symfonii Carla Dittersa von Dittersdorfa w Polsce – rekonesans

Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799) w historiografii muzycznej zapamiętany został głównie jako twórca wdzięcznych oper komicznych – nie tylko ich poszczególnych tytułów – ale również jako jeden z pionierów tego gatunku na gruncie kultury niemieckojęzycznej. Ponadto jest kompozytorem dobrze rozpoznawanym przez kontrabasistów za sprawą dwóch *Koncertów Es-dur* napisanych na ten instrument w 1767 roku¹. Te wywoławcze dokonania nie wydają się prezentować doniosłego wkładu w historię muzyki wieku. W tym miejscu należy jednak postawić pytanie: na ile znane z obiegowej opinii osiągnięcia kompozytora są reprezentatywne dla jego twórczości i czy cały korpus jego dzieł został zbadany w równym stopniu?

Kwestia niesłusznego usunięcia Dittersdorfa na boczny tor historii muzyki bywała już niejednokrotnie podnoszona w piśmiennictwie muzykologicznym². Jednak ostatnie lata przynoszą coraz większe

- 1 H. Seifert, *Dittersdorfs Kontrabaßkonzerte – der Beginn einer Gattung?*, [w:] *Carl Ditters von Dittersdorf. Z życia i twórczości muzycznej*, red. P. Tarliński, H. Unverricht, Opole 2000, s. 109–119.
- 2 Hubert Unverricht poświęcił temu problemowi kilka artykułów. Por. tenże, *Carl Ditters von Dittersdorfs Leben und Werk – ein Stiefkind der Musikwissenschaft?*, [w:] *Musikkultur in Schlesien zur Zeit von Telemann und Dittersdorf. Berichte der wissenschaftlichen Konferenzen in Psczyna / Pless und Opava*

zainteresowanie życiem i twórczością tego kompozytora oraz pozwalają wydobyć na światło dzienne przynajmniej niektóre z jego wcześniej nieznanych dokonań. Wśród nich wskazuje się wkład w rozwój gatunków właściwych muzyce epoki klasycyzmu, takich jak divertimento, kwartet smyczkowy czy wreszcie symfonia.

Ten urodzony wiedeńczyk większość swojego dorosłego życia spędził na Śląsku, głównie na dworze księcia biskupa Philippa Gottharda von Schaffgotscha na zamku na Jańskiej Górze (niem. Johannisberg) w Javorníku (obecnie w granicach Republiki Czeskiej). Młodość upłynęła mu jednak w miejscu urodzenia, gdzie oddychał tą samą atmosferą co Haydn i Mozart, z którymi notabene utrzymywał regularne kontakty. Tak jak oni był świadkiem przemian społecznych i kulturowych, które rodziły nowe potrzeby i skłaniały do tworzenia nieistniejących wcześniej gatunków muzycznych.

Celem niniejszego artykułu jest próba zreferowania obecnego stanu wiedzy dotyczącego zachowanych rękopisów symfonii Carla Dittersa von Dittersdorfa przechowywanych w polskich bibliotekach i archiwach.

Podstawę zaprezentowanych analiz w głównej mierze stanowią kweryndy biblioteczne dokonane w polskich ośrodkach, w których obecnie przechowuje się rękopisy symfonii Carla Dittersa von Dittersdorfa. Znajdują się one w: Częstochowie, Wrocławiu, Krzeszowie, Krakowie, Poznaniu i Opolu. Wyniki tych badań zostaną zaprezentowane w dalszej części rozważań. Ponadto niezwykle pomocna okazała się internetowa baza Répertoire International des Sources Musicales (RISM), obejmująca ogromny zasób rękopisów muzycznych³. Kolejnym istotnym opracowaniem jest praca doktorska Margaret Grave obroniona w 1977 roku w New York University⁴. Doktorat ten, obok pogłębionych analiz pokazujących rozwój języka muzycznego Dittersdorfa na gruncie pierwszych części jego symfonii, zawiera również najbardziej aktualny katalog kompozycji reprezentujących omawiany gatunek. Autorka przyczyniła się tym samym do znacznego rozwoju badań nad twórczością artysty. Wspomniana baza internetowa

/ Troppau, red. H. Unverricht, P. Koukal, Sinzig 2001, s. 169–175; tenże, *Der vernachlässigte Dittersdorf*, [w:] *Carl Ditters von Dittersdorf. Leben – Umwelt – Werk. Internationale Konferenz in der Katholischen Universität Eichstätt vom 21.–23. September 1989*, Tutzing 1997, s. 11–13 i in.

³ Baza znajduje się pod adresem: www.rism.info.

⁴ M. Grave, *First-movement Form as a Measure of Dittersdorf's Symphonic Development*, New York 1977 [maszynopis].

RISM jest uzupełniana i aktualizowana na bieżąco. Tym samym stan wiedzy prezentowany w wymienionej dysertacji doktorskiej został zaktualizowany przy okazji redakcji hasła leksykograficznego w internetowym Grove Music Online⁵. Zestawienie tych dwóch źródeł wiedzy zawierających informacje o twórczości Dittersdorfa pozwala zbudować pełniejszy (choć z pewnością nadal niekompletny) obraz dorobku symfonicznego kompozytora – zarówno w sensie wykazu kompozycji, jak i katalogu zachowanych źródeł.

Nie można w tym miejscu nie wspomnieć o pierwszym w historii katalogu sporządzonym z okazji setnej rocznicy śmierci kompozytora i umieszczonym w dziele pt. *Dittersdorffiana*⁶, autorstwa Carla Krebsa. Ta ponad stuletnia monografia nadal pozostaje ważnym (i w zasadzie jedynym) syntetycznym punktem wyjścia do badań nad życiem i twórczością muzyczną Dittersdorfa. Jednak ze zrozumiałych względów jej konstruktywna lektura wymaga dużej ostrożności i wiedzy zdobytej na podstawie innych, nowszych opracowań.

Całkowity wykaz znanych rękopisów symfonii Carla Dittersa von Dittersdorfa przedstawia się imponująco – baza RISM wyświetla obecnie około 560 rekordów (w tym również rękopisy wątpliwej autentyczności oraz te błędnie sygnowane nazwiskiem kompozytora). Grave wspomina zaś o około 700 jednostkach archiwalnych zawierających jego symfonie⁷. Te liczby, mimo że z pewnością niepełne, dobitnie świadczą o dużej popularności kompozycji Dittersdorfa reprezentujących ten gatunek. Popularność ta uwidacznia się także poza Śląskiem, na obszarach, których kompozytor nigdy nie odwiedził. Do takich rejonów zalicza się również ówczesną Polskę.

Miejscami, w których należy szukać rękopisów kompozytora, są głównie ośrodki związane z Kościołem katolickim – katedry, kolegiaty i klasztory. To w tym środowisku powszechna była działalność kapel wokalnoinstrumentalnych, które w swym repertuarze posiadały nie tylko formy muzyki religijnej, ale także symfonicznej i kameralnej. Wspomniane formacje muzyczne były popularne na obszarach Śląska, Czech, Moraw, południowych Niemiec, Austrii i Polski. Repertuar

5 Por. też, *Carl Ditters von Dittersdorf*, [online] http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article_works/grove/music/07861#So7861.3.3 [dostęp: 26.04.2016].

6 C. Krebs, *Dittersdorffiana*, Berlin 1900.

7 M. Grave, *First-movement Form...*, s. 42.

zachowany do dziś w postaci kolekcji rękopisów i druków muzycznych odzwierciedla charakter ich aktywności⁸.

Częstochowa (PL-CZ)

Mając na uwadze współczesne granice Polski, stwierdzić należy, iż najbogatszą kolekcją muzykaliów może poszczycić się Archiwum Ojców Paulinów na Jasnej Górze. Zawiera blisko 2500 jednostek archiwalnych, z czego ponad 2000 to rękopisy⁹. Wokalnoinstrumentalna kapela jasnogórska przez ponad trzydzieści lat prowadziła niezwykle aktywną i różnorodną działalność, a jej złotym okresem był wiek XVIII i początek XIX. Ze względu na swoje rozmiary, troskę roztaczaną nad nią przez władze zakonne oraz poziom wykonawczy cieszyła się uznaniem i renomą zarówno w Rzeczypospolitej, jak i poza jej granicami¹⁰.

Zbiór jasnogórski mieści w sobie również najbogatszy w Polsce wykaz kompozycji Carla Dittersa von Dittersdorfa. Wśród około czterdziestu pięciu zabytków przypisywanych temu twórcy znajduje się siedemnaście manuskryptów symfonii. Prawdopodobną przyczyną obecności tak wielu kompozycji Dittersdorfa w tym ośrodku jest fakt, że w ówczesnym składzie kapeli nie brakowało muzyków ze Śląska, mających związek również z biskupią rezydencją w Johannisbergu. Może o tym świadczyć np. inskrypcja umieszczona na końcu głosu oboju drugiego w symfonii D-dur (sygn. II-74) *Joseph Zahradnik Von Jawornik 1780*¹¹. Ów Joseph Zahradnik był oboistą i flecistą mającym bezpośredni kontakt z Dittersdorffem jako muzyk w kapeli biskupa Schaffgotscha w Johannisbergu. Innym czynnikiem wskazującym na śląską proveniencję (choć oczywiście jej nie udowadniającym) są znaki wodne obecne na papierze użytym do spisania interesujących nas symfonii. Pojawiają się filigrany z inskrypcją *BRESLAV* lub wizerunkiem

8 R. Pośpiech, *Recepcja muzyki Carla Dittersa von Dittersdorfa w Polsce w XVIII i pierwszej połowie XIX wieku*, [w:] *Carl Ditters von Dittersdorf. Z życia...*, s. 230.

9 Por. P. Podejko, *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalnoinstrumentalnej na Jasnej Górze*, Kraków 1992.

10 A. Mądry, *Barok, cz. 2, 1697–1795. Muzyka religijna i jej barokowy modus operandi*, Warszawa 2013 (*Historia Muzyki Polskiej*, t. 3), s. 230–231.

11 PL-CZ, sygn. II-74, RISM 300000181.

orla i literą *W* w koronie (np. w rękopisach III-136¹², III-145¹³) będące powszechnym wzorem używanym w młynach papierniczych Wrocławia w II połowie XVIII wieku¹⁴. Ośrodek jasnogórski łączyły ze Śląskiem liczne kontakty, zarówno w zakresie migracji kompozytorów, przenikania repertuaru, jak i sprowadzania z tych ziem instrumentów muzycznych do kapeli¹⁵.

W jasnogórskiej kolekcji symfonii Dittersdorfa na szczególną uwagę zasługują m.in. dwie symfonie: D-dur (sygn. II-74) i B-dur zwana „Pocztylionem”¹⁶ (sygn. I-31). Wydają się one jednymi z najpopularniejszych kompozycji tego gatunku autorstwa Dittersdorfa. Ich odpisy pochodzące odpowiednio z czternastu i dziewiętnastu ośrodków odnajdujemy w archiwach i bibliotekach – czeskich: w Pradze, Brnie, Kromieryżu; niemieckich: w Berlinie, Dreźnie, Harburgu k. Donauwörth, Ratyzbonie; austriackich: w Salzburgu, Kremsmünster, Melk n. Dunajem; włoskich: w Genui i Bergamo; w węgierskim Budapeszcie czy chorwackim Zagrzebiu¹⁷. W polskich archiwach rękopis symfonii D-dur znajduje się także w Archiwum Polskiej Prowincji Dominikanów w Krakowie, o czym będzie mowa w dalszej części artykułu. Rękopis jasnogórski, podobnie jak niektóre inne odpisy tego utworu, wykazuje uboższy skład niż deklarowany w katalogu M. Grave – w obsadzie nie występują trąbki i kotły. Nie były też przewidziane na stronie tytułowej. Mało prawdopodobne jest, by w ostatnich dekadach XVIII wieku w składzie kapeli jasnogórskiej brakowało trębaczy (clarinistów) czy tympanisty. To uszczuplenie obsady mogło być podyktowane raczej odpisem z innego rękopisu, już pozbawionego tych instrumentów.

Na drugim biegunie odnajdujemy dwa rękopisy utworów dużo cenniejszych ze względu na swoją unikatowość. Są to dwie symfonie

Es-dur (sygn. I-15¹⁸, III-145¹⁹). Zarówno katalog Grave, jak i baza RISM nie podają żadnych konkordancji. Z tego względu Grave umieszcza je w grupie kompozycji o kwestionowanej autentyczności. Obie napisane zostały na osiem głosów: dwoje skrzypiec, altówkę, basy, dwa oboje i dwa rogi. Partie dwóch klarnetów do rękopisu I-15 dopisano w późniejszym czasie. Świadczy o tym inny papier użyty do sporządzenia głosów klarnetowych, na którym widnieje dużo młodszy dukt pisma, a także dopisek na stronie tytułowej manuskryptu (*Clarinetto 2^{do} in B.*).

Sprostowania wymaga informacja na temat *Symfonii C-dur* (sygn. I-20) – w kolekcji jasnogórskiej, zgodnie z danymi przedstawionymi przez Podejkę, funkcjonuje w katalogu pod nazwiskiem Baldassare Galupiego²⁰. Po porównaniu materiału nutowego z rękopisu z incipitami odpowiedniej pozycji w katalogu Grave oraz innymi przekazami rękopiśmiennymi jasne staje się, że atrybucja wskazana na rękopisie jest błędna²¹.

Niezwykle interesujących informacji dostarcza materiał będący częścią okładki *Symfonii D-dur* Jana Namieyskiego²². Znajduje się tam datowany na ostatnią ćwierć XVIII wieku wykaz 117 symfonii umieszczonych w zbiorach na Jasnej Górze. Wśród ponad czterdziestu znanych i nieznanymi nazwisk najliczniej reprezentowany jest właśnie korpus twórczości Dittersdorfa. Co ważne, liczba jego symfonii (siedemnaście) nie uległa zmianie od tamtych czasów. W wykazie tym znajduje się również zachowana karta tytułowa niemożliwej do dokładnego określenia *Symfonii B-dur*.

W omawianym zasobie sporą część zajmują kompozycje tworzone do około 1775 roku. Ich odpisy datuje się zaś na ostatnią ćwierć XVIII wieku. Opisywane rękopisy dosyć dobrze się zachowały. Niemal wszystkie obiekty są kompletne i posiadają notę posesyjną (np. *C.M.C.; Pro Ch: Cl: M: Cz:: Pro Choro C: M: C: i in.*), co wskazuje na

12 PL-CZ, sygn. III-136, RISM 300000178.

13 PL-CZ, sygn. II-145, RISM 300000190.

14 K. Maleczyńska, *Dzieje starego papiernictwa śląskiego*, Wrocław 1961 (Monografie Śląskie Ossolineum, t. 4), s. 164.

15 A. Mądry, dz. cyt., s. 372.

16 Na kartach tytułowych wielu odpisów tej symfonii pojawiały się tytuły *Der Post: Zug, Im Post: Zug, Il Postiglione* itp. Na razie nie ustalono, skąd ów tytuł pochodzi.

17 M. Grave, *First-movement Form...*, s. 400.

18 *Symphonia in Dis | A | Violino I. Violino II. | Oboë I. Oboë II. Clarinetto 2do in B. | Cornu I. Cornu II. | Viola di Alto | Con. | Fundamento | Del Sig Ditters | Est Rebus | Antonii Josephi | Sperich Hornich*; PL-CZ, sygn. I-15, RISM 300000187.

19 PL-CZ, sygn. III-145, RISM 300000190.

20 P. Podejko, dz. cyt., s. 181.

21 Na ten fakt jako pierwsza zwróciła uwagę Agnieszka Drożdżewska. Por. też, *Na skrzyżowaniu sacrum i profanum. Opera – wirtuozeria – kosmopolityzm II połowy XVIII wieku* (omówienie płyty CD: *Jasnogórska Muzyka Dawna*, vol. 55, seria Musica Claromontana, Musicon 2015), s. 7.

22 PL-CZ, sygn. III-323, RISM 300000906.

to, że nieprzypadkowo weszły one do jasnogórskiej kolekcji. Powyższe okoliczności pozwalają wysunąć hipotezę, iż Dittersdorf do lat osiemdziesiątych XVIII wieku mógł mieć wpływ na to, by odpisy jego kompozycji za pośrednictwem muzyków kapeli biskupiej docierały do tego niezwykle ważnego ośrodka kultury muzycznej.

Szczegółowy wykaz rękopisów symfonii Dittersdorfa przechowywanych w Archiwum Ojców Paulinów na Jasnej Górze ilustruje tabela 1.

Kraków, dawniej Gidle (PL-Kd)

Położony niecałe czterdzieści kilometrów od Jasnej Góry klasztor Dominikanów w Gidlach utrzymywał silne związki kulturowe z wielkim i prężnym ośrodkiem jasnogórskim. Rękopisy pochodzące z Gidli zostały w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku przeniesione do Archiwum Polskiej Prowincji Ojców Dominikanów w Krakowie²³. Trwający kilkanaście lat proces inwentaryzacji, realizowany przez ks. Karola Mrowca, został uwieńczony opublikowaniem w 1986 roku katalogu. Obecnie podlega on ponownej rewizji. Kierownikiem tego projektu jest Aleksandra Patalas. Według stanu wiedzy prezentowanego przez ks. Mrowca i odnotowanego w katalogu zbiór obejmuje 470 utworów spisanych w 314 jednostkach archiwalnych²⁴.

W przypadku interesujących nas kompozycji ze zbiorem z Jasnej Góry powtarza się *Symfonia D-dur* (Grave D-5, Krebs 39, 109)²⁵. Poza nią z symfonicznej spuścizny Dittersdorfa i w zbiorach gidelskich zachowały się jeszcze dwa rękopisy – *Symfonii C-dur*²⁶ i *D-dur*²⁷. Przypisywana mu wcześniej *Symfonia D-dur* (Grave D-28), dzięki katalogowi Grave, okazała się wyjątkami z opery *Amphion* autorstwa Johanna Gottlieba Naumanna (1741–1801)²⁸. Warto także wspomnieć o *Serenacie F-dur* (Krebs 128)²⁹, nienależącej co prawda do symfonicznego korpusu

23 K. Mrowiec, *Katalog muzykaliów gidelskich. Rękopisy muzyczne kapeli klasztoru gidelskiego przechowywane w Archiwum Prowincji Polskiej OO. Dominikanów w Krakowie*, Kraków 1986, s. 11–12.

24 Tamże, s. 12.

25 PL-Kd, sygn. Muz_Gid_275, RISM 300257496.

26 PL-Kd, sygn. Muz_Gid_272, RISM 300257493.

27 PL-Kd, sygn. Muz_Gid_273, RISM 300257494.

28 PL-Kd, sygn. Muz_Gid_274, RISM 300257495. Por. też: M. Grave, *First-movement Form...*, s. 529.

29 PL-Kd, sygn. Muz_Gid_291, RISM 300257522.

Dittersdorfa, jednak wykazującej z nim wiele cech wspólnych pod względem obsady, formy i inwencji kompozytorskiej.

Rękopis *Symfonii D-dur* (Grave D-5, Krebs 39, 109, sygn. Muz_Gid_275³⁰) jest zdekompletowany. Brakuje w nim głosu pierwszego rogu. Należy dodać, że manuskrypt ten – w odróżnieniu od kompozytorskiego – w ogóle nie zakładał obojów w obsadzie. Zwraca w nim też uwagę brak menueta, obecnego w wielu innych odpisach tej symfonii, oraz umieszczenie części wolnej (*Andante*) na ostatnim miejscu³¹. Zdekompletowany – i to w poważniejszym zakresie – jest również rękopis *Symfonii C-dur*. Nie odnajdziemy w nim głosów altówki i obu obojów. Umieszczony na stronie tytułowej zapis *Ex rebus Josephi Libelt[man]* na razie niewiele pomaga nam w bliższej identyfikacji tego zabytku. Dość problematyczny jest natomiast rękopis o sygnaturze Muz_Gid_273. *Symfonia D-dur* umieszczona pod tym numerem nie została odnotowana w katalogach Krebsa i Grave. Sprawdzenie rzeczywistej atrybucji Dittersdorfa będzie wymagało dalszych badań. Sam rękopis pochodzi z 1785 roku i został spisany przez Fryderyka (Fridericusa) Fogta, którego ręką kreślone były też zabytki z Jasnej Góry. Ta działalność skryptorska stanowi dobry przykład związków pomiędzy tymi dwoma ośrodkami. Powiązania przejawiały się w dodatku nie tylko na poziomie kontaktów między muzykami, ale również w zakresie wymiany repertuaru (rękopisów)³².

Gidelska kapela istniała ponad trzysta lat (1623–1932). Jej działalność sprowadzała się nie tylko do oświetniania nabożeństw; zajmowała także ważne miejsce w życiu kulturalnym okolicznych miejscowości. W II połowie XVIII wieku w Gidlach działało siedmiu stale uposażonych kapelistów³³. To z pewnością dla ich użytku sporządzone zostały te i wiele innych rękopisów ze zbiorów gidelskich. Muzycy grali głównie

30 Sygnatury zawierające sekcję Muz_Gid zostały nadane w ostatnim czasie (po 1986 roku) przez Archiwum Polskiej Prowincji OO. Dominikanów. Liczba użyta w sygnaturze jest tożsama z numerem z katalogu Karola Mrowca.

Podaję na podstawie informacji od o. Ireneusza Wysokińskiego OP, dyrektora Archiwum.

31 Brak menueta wykazuje również rękopis znajdujący się w klasztorze Norbertanów w Želiv w Republice Czeskiej (CZ-ZEL, sygn. Hu 5, RISM 551001555), ale w żadnym innym odpisie nie spotykamy zamiany kolejności części symfonii.

32 R. Świętochowski, *Kapela OO. Dominanów w Gidlach*, „Muzyka” 1973, nr 4, s. 60.

33 Tenże, *Tradycje muzyczne zakonu kaznodziejskiego w Polsce*, „Muzyka” 1963, nr 4, s. 24.

podczas nabożeństw, ale muzykę instrumentalną wykonywali również w czterech klasztorach karczmach. Obok tego funkcjonowała też bursa muzyczna dla chłopców³⁴.

Dosyć znamienita w przypadku zbioru gidelskiego jest obecność rękopisów o obcej proveniencji (Łęczycza, Radomsko, Kłobuck i in.)³⁵. O ile na przykładzie symfonii Dittersdorfa na razie bezspornie nie stwierdzono zabytków inkorporowanych z innych ośrodków, o tyle może okazać się to ważnym tropem do rekonstruowania migracji poszczególnych dzieł.

Wykaz rękopisów symfonii Dittersdorfa zachowanych w zbiorach gidelskich obrazuje tabela 2.

Kraków-Mogiła (PL-MO)

Zbiór muzykaliów przechowywany w Opactwie Ojców Cystersów zawiera dwa rękopisy symfonii interesującego nas kompozytora. Są to dwie symfonie D-dur (Grave D-41³⁶ i D-45³⁷). Istotny jest fakt, iż drugi z wymienionych utworów to jedyny znany rękopis tej symfonii Dittersdorfa. Między innymi z tego względu Grave umieszcza D-45 w grupie pozycji o kwestionowanej autentyczności³⁸. Być może dalsze badania pomogą rozstrzygnąć tę kwestię. W tym miejscu warto jednak zasignalizować, że użycie w obsadzie *flauti traversi* zamiast obojów oraz *clarini* (trąbek naturalnych) zamiast rogów jest zabiegiem dalece niepodobnym do wiernie stosowanej przez Dittersdorfa podwójnej obsady obojów i rogów, do której ewentualnie dodawał pozostałe instrumenty dęte. Hipoteza o zaadaptowaniu obsady do potrzeb mogielskiej kapeli upada wobec „typowego” (z parami obojów i rogów) składu instrumentów dętych zawartego w drugim rękopisie (sygn. 942). Warto nadmienić, że druga z zachowanych symfonii znajduje się również w odpisie na Jasnej Górze pod sygnaturą I-12.

34 A. Mądry, dz. cyt., s. 279.

35 Por. K. Mrowiec, dz. cyt., s. 10; R. Pośpiech, dz. cyt., s. 236.

36 *Symphonia | Violino Primo | Violino Secondo | Oboi Primo | Oboi Secondo | Cornu Primo | Cornu Secondo | Alto Viola | et | Basso | Del Sig. Carlo Ditters | D. Gorą | Kiewicz, sygn. 942.*

37 *Sinfonia in D | a | Violino Primo | Violino Secondo | Flautraversis 2bus | Clarinis 2bus | Viola | con Basso | Del Sig. Ditters | Possesor. | D. Gorączkiewicz, sygn. 947.*

38 M. Grave, *First-movement Form...*, s. 488.

Oba rękopisy posiadają notę posesyjną – *D.[ominik] Gorączkiewicz*³⁹. Były pisane tą samą ręką (być może właśnie posiadaczka rękopisów), w tym samym czasie i przy użyciu tego samego papieru. Ze względu na swoje powiązania można wysunąć ostrożne przypuszczenie, jakoby Gorączkiewicz zaszczerpił ten repertuar z kapeli jezuickiej w Krakowie, jednak żaden inwentarz nie może potwierdzić tej proveniencji⁴⁰. Kapela klasztorna w Mogile zakończyła swoją działalność prawdopodobnie z końcem XVIII wieku, stąd też należy przypuszczać, że rękopisy symfonii Dittersdorfa pojawiły się tam w ostatnich latach jej istnienia (nie wcześniej niż pod koniec lat sześćdziesiątych XVIII wieku).

W ostatnim czasie muzykalia mogielskie zostały skatalogowane przez Jolantę Byczkowską-Sztabę⁴¹. Zestawienie rękopisów symfonii Dittersdorfa z tego ośrodka obrazuje tabela 3.

Krzyszów (PL-KRZ)

Zbiór muzykaliów krzeszowskich liczy obecnie ponad czterysta rękopisów. Wśród nich pojawia się czternaście kompozycji Dittersdorfa⁴². W ostatnich latach XVIII i początkach XIX wieku Opactwo Cysterskie w Krzeszowie (niem. Grüssau) było jednym z ważniejszych centrów muzycznych na Śląsku; jego działalność odzwierciedlała ogólne tendencje panujące w tym regionie. Już pobieżna analiza zbioru zgromadzonych w nim muzykaliów wskazuje, że ulegało ono wyraźnym wpływom czeskim i niemieckim. Obecność rękopisów Dittersdorfa w klasztorze cystersów należy najprawdopodobniej tłumaczyć jego znajomością z o. Corneliussem Knoblichem, któremu wysłał niektóre swoje kompozycje. Wiemy o tym z listu kompozytora do Josepha Haydna z sierpnia 1799 roku⁴³. W latach 1919–1946 klasztor był pod

39 Dominik Gorączkiewicz (1747–1803) notowany w dokumentach kapeli jezuickiej w Krakowie w latach 1764–1765. Por. A. Mądry, dz. cyt., s. 296.

40 Tamże, s. 400–401.

41 J. Byczkowska-Sztaba, *Rękopisy i druki muzyczne z XVIII wieku w zbiorach Archiwum Opactwa Cystersów w Krakowie-Mogile* [dokument elektroniczny]. *Katalog tematyczny*, Warszawa 2013, płyta CD.

42 R. Walter, *Musikgeschichte des Zisterzienser-Klosters Grüssau. Von Anfang des 18. Jahrhunderts bis zur Aufhebung im Jahre 1810*, Kassel 1996 (Musik des Ostens, t. 15), s. 187–350.

43 H. Unverricht, *Musikgeschichte Schlesiens und der Schlesier. Ein zusammenfassender Überblick*, [w:] tegoż, *De musica in Silesia*, red. P. Tarliński, Opole 2007,

zarządem benedyktynów. Po drugiej wojnie światowej zamieszkały tam benedyktynki sprowadzone ze Lwowa⁴⁴. Tym samym w założonym opactwie żeńskiego zgromadzenia do dziś przechowywane są muzykalia, wśród których znajdują się m.in. symfonie Dittersdorfa.

Wśród czterech rękopisów reprezentujących wspomniany gatunek odnajdujemy utwór w tonacji g-moll (sygn. XV-4), obecny również w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu. Jest to jedna z lepiej rozpowszechnionych symfonii kompozytora. Jej odpisy są skatalogowane w dziesięciu ośrodkach w Europie⁴⁵. Rękopis posiada notę proveniencyjną *Chori Grissoviensis*⁴⁶. Spisało go dwóch skryptorów – Johann Joseph Tham oraz F. Kayser⁴⁷.

W kolejnych rękopisach dwóch symfonii D-dur (sygn. XV-8 i XV-5) uwagę zwraca brak głosów obojowych – nie tylko pod względem fizycznym, gdyż zastanawia również ich nieobecność w obsadzie zadeklarowana na karcie tytułowej. Rodzi się w tym momencie pytanie, czy ten zabieg był podyktowany składem kapeli cysterskiej i próbą dostosowania materiału do okoliczności wykonawczych, czy skryptorem powodowały inne względy. Kolejnym ciekawym, lecz na tym etapie trudnym do rozstrzygnięcia wątkiem jest zapis na karcie tytułowej *Symfonii D-dur* (sygn. XV-6) – *Synphonia Hun:[garica?]*. Pobieżna analiza materiału dźwiękowego nie wskazuje na melodie czy formy przywodzące na myśl jakkolwiek pojmowany „idiom węgierski”. Toteż stwierdzenie prawdziwości tej interpretacji użytego na karcie tytułowej skrótu wymagałoby dalszych poszukiwań.

s. 37 (= „*Aus der Heimat hinter den Blitzen rot*”. *Streiflichter zur Musikkultur in Ostmittel- und Südeuropa*, Stuttgart 1999, s. 9–29).

44 M.R. Górniak, *Krzyszów*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 9, *Kinszasa–Krzyszowska*, red. A. Szostek, B. Migut, Lublin 2002, szp. 1448.

45 Pozostałe ośrodki to: (1) Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu (PL-WRu), 2 odpisy – sygn. sygn. 60110 Muz., 60111 Muz. (2) Statsbiblioteket Århus (DK-A) – sygn. R3 (3) Erzabtei St. Peter, Musikalienarchiv, Salzburg (A-Ssp) – b. sygn. (4) Benediktinerstift, Musikarchiv, Kremsmünster (A-KR) – sygn. H 33/293 (5) Benediktinerstift, Musikarchiv (A-LA) – sygn. 206 (6) Schweizerische Nationalbibliothek (CH-BEL) – sygn. MLHs 87|1 (Ms.1388) (7) Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek, Donaueschingen (D-DO) – sygn. Don Mus. Ms. 328 (8) Schloss Wolfegg, Musikarchiv der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg-Waldsee (D-WWW) – sygn. K 2 Nr.3 (9) Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek und Zentralbibliothek, Regensburg (D-Rtt) – sygn. Dittersdorf 19.

46 PL-KRZ, sygn. XV-4, RISM 300501019.

47 Pełne imię tego skryptora nie jest obecnie znane.

Zestawienie symfonii Dittersdorfa znajdujących się w zbiorach krzeszowskich obrazuje tabela 4.

Opole, dawniej Nysa (PL-OPsm)

W zbiorach Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego znajduje się pokaźna kolekcja muzykaliów przeniesiona z klasztoru Bożogrobców w Nysie. W niej zaś odnajdujemy ok. pięćdziesiąt kompozycji autorstwa Dittersdorfa, z których interesujący nas gatunek reprezentują zaledwie dwa rękopisy. Oba zabytki spisał Ignaz Pohl, pełniący w nyskim klasztorze w latach 1755/56–1792 funkcję *regens chori*. Prawdopodobnie osobiście znał Dittersdorfa⁴⁸. W tym miejscu należy wspomnieć, że rękopis *Symfonii Es-dur* jest zabytkiem szczególnie cennym⁴⁹. Dzięki inskrypcji na ostatniej stronie głosu pierwszych skrzypiec⁵⁰ możliwe jest nie tylko dokładne datowanie odpisu, lecz także ustalenie przybliżonej daty powstania utworu. Porównując tę wzmiankę z innymi dotyczącymi *Symfonii Es-dur*, dowiadujemy się, że jest to najwcześniejszy znany zabytek tej kompozycji⁵¹. Wydaje się to wyjątkowo interesujące, ponieważ rękopis powstał, zanim Dittersdorf na stałe osiadł na Śląsku. Druga symfonia, D-dur, jest już dojrzałym dziełem (datowanym na lata siedemdziesiąte XVIII wieku), co uwidacznia się także w warstwie muzycznej – bogatszej inwencji kompozytorskiej, rozbudowanej formie i instrumentacji. Sam rękopis pochodzi z ostatniej dekady XVIII wieku⁵².

Oba rękopisy są kompletne, zachowane w dobrym stanie. Rudolf Walter pisze, że w kolekcji nyskiej jedynym zabytkiem reprezentującym interesujący nas gatunek jest *Symfonia D-dur* (Grave D-2, Krebs 106)⁵³, jednak obecny stan kolekcji nie potwierdza tego zdania. Nie mamy również pewności, czy Dittersdorf kiedykolwiek odwiedził Nysę. Walter domniemywa, że mógł on korzystać z usług nyskiej drukarni Josepha Schlögla przy wydawaniu swych dzieł oraz że przebywał w klasztorze, by zaopatrywać zakonników w swoje

48 R. Walter, *Carl von Dittersdorf und das Kreuzherrenkloster in Neisse*, [w:] *Carl Ditters von Dittersdorf. Z życia...*, dz. cyt., s. 178–179.

49 PL-OPsm, b. sygn., RISM 303000045.

50 Treść tej inskrypcji wygląda następująco: *Descrip[si]t. die 23 7bris 1764*.

51 M. Grave, *First-movement Form...*, s. 33.

52 PL-OPsm, b. sygn., RISM 303000044.

53 R. Walter, *Carl von Dittersdorf und...* dz. cyt., s. 182.

kompozycje i muzykować z nimi. Niezbite dowody na to jednak nie istnieją⁵⁴.

Wykaz symfonii przechowywanych obecnie w Bibliotece Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego ilustruje tabela 5.

Pilica (PL-Pik)

W kościele kolegiackim pw. św. Piotra i Pawła w Pilicy (obecnie woj. śląskie) przechowywana była jedna symfonia Dittersdorfa, napisana w tonacji G-dur (Grave G-9, Krebs 20). Do tej pory wzmiankowali na temat tego zabytku Mirosław Perz⁵⁵ i Remigiusz Pośpiech⁵⁶. Rękopis został sporządzony przez L. Zaborskiego po 1800 roku. Składał się z dwunastu kart i ośmiu głosów. Według obecnego stanu wiedzy rękopis ten, jak i cała pilicka kolekcja, zaginął; okoliczności poprzedzające ten fakt nie są znane. Jedne z ostatnich badań nad omawianym zabytkiem były prowadzone w 1988 roku przez pracowników Ośrodka Dokumentacji i Badań Dawnej Muzyki Polskiej działającego przy Warszawskiej Operze Kameralnej⁵⁷. Strata tego rękopisu – oby nie definitywna – jest tym dotkliwsza dla badań nad stanem zachowania zabytków symfonii Dittersdorfa, że byłby on jednym z nielicznych w Polsce przykładów recepcji tego gatunku w XIX wieku.

Poznań (PL-Pa Muz MM)

Przechowywane w Archiwum Archidiecezjalnym w Poznaniu rękopisy dwóch symfonii: C-dur⁵⁸ i A-dur⁵⁹ należą do grupy 47 utworów (w tym 33 rękopisów) reprezentujących ten gatunek w omawianym

54 Tamże, s. 177.

55 M. Perz, *Kapela Zamoyskich i kolegiacka w Pilicy*, „Z dziejów dawnej muzyki polskiej” 1964, nr 7, s. 49–51.

56 R. Pośpiech, dz. cyt., s. 239.

57 Wszelkie informacje dotyczące opisywanego rękopisu pochodzą od Iwony Januszkiewicz-Rębowskiej, której serdecznie dziękuję za konsultacje.

58 *Symphonia ex C. | Violino Primo | Violino Secondo | Oboe Primo | Oboe Secondo | Alto Viola | Tympani | Con | Fundamento | Auth Ditters*, Archiwum Archidiecezji Poznańskiej, sygn. PL-Pa Muz. vs. VI/2.

59 *Symphonia in A ### | à 8 | Violino Primo et Secondo | Obois Duabus | Clarinis Duobus | Viola di Alto | con | Fundamento | Authore Sig. Ditters* [poniżej incipit symfonii] *Est Rebus J. Wander* [...], Archiwum Archidiecezji Poznańskiej, sygn. PL-Pa Muz. vs. VI/3.

zbiorze⁶⁰. Oba zabytki są kompletne, zachowane w dobrym stanie. Pochodzą z poznańskiego kościoła farnego pw. św. Marii Magdaleny. W ostatniej ćwierci XVIII wieku były one najprawdopodobniej w posiadaniu kapeli farno-miejskiej (Collegium Musicorum Posnaniensium) powstałej w 1774 roku⁶¹.

Inskrypcja na rękopisie *Symphonii A-dur (Est Rebus | J. Wander | mpp)* wskazuje, że został on sporządzony przez Józefa Wandera, członka kapeli odnotowywanego w 1779 roku w *Inwentarzu miasta Poznania z podaniem domów, placów, ich właścicieli i komorników w nich zamieszkałych*⁶². To pozwala nam datować zabytek na drugą połowę lat siedemdziesiątych. Na drugim rękopisie nota proveniencyjna jest nieczytelna z powodu zalania. Bardzo prawdopodobne, że oba manuskrypty znalazły się w tym zbiorze za sprawą korzystnego dla zespołu statutu kapeli farno-miejskiej⁶³, w myśl którego były m.in. przewidziane środki na zakup najnowszych nut.

Obecnie katalog muzykaliów kapeli farno-miejskiej w Poznaniu jest opracowywany przez Alinę Mądry i niebawem zostanie wprowadzony do bazy RISM. Wykaz symfonii Dittersdorfa przechowywanych w Archiwum Archidiecezjalnym w Poznaniu ilustruje tabela 6.

Sandomierz (PL-SA)

Klasztor Benedyktynów reformowanych w Sandomierzu należał do bogatych fundacji magnackich. Jego status materialny sprzyjał wielu działaniom kulturowym, w tym uprawianiu różnych form muzyki⁶⁴. W bogatym, liczącym 686 jednostek zbiorze występuje 27 rękopisów reprezentujących gatunek symfonii⁶⁵. W tamtejszej Bibliotece Diecezjalnej przechowywana jest tylko jedna symfonia Dittersdorfa.

60 A. Mądry, dz. cyt., s. 411.

61 Tamże, s. 409–410.

62 Tamże, s. 151–153.

63 *Pro Collegio Musicorum Posnaniensium Ordinatio*, 16.11.1774; Archiwum Archidiecezjalne w Poznaniu, sygn. AmP I 205. Podaję za: A. Mądry, dz. cyt., s. 147–148.

64 M. Walter-Mazur, *Figurą i fraktem. Kultura muzyczna polskich benedyktynów w XVII i XVIII wieku*, Poznań 2014, s. 141.

65 Informacja zaczerpnięta z komunikatu Magdaleny Walter-Mazur przedstawionego podczas 44. Konferencji Muzykologicznej Związku Kompozytorów Polskich pt. *Muzykologia bez granic. Muzyka pogrnicza*.

Jest to *Symfonia C-dur* (Grave C-7, Krebs 32)⁶⁶, która należy do jego najbardziej rozpowszechnionych kompozycji. Obecnie odpisy tego utworu odnajdujemy w dziesięciu miejscach⁶⁷. Symfonia doczekała się też wydań – zarówno za życia kompozytora, jak i w XX wieku⁶⁸. Proweniencja sandomierskiego rękopisu jest znana – pochodzi on z klasztoru Panien Benedyktynek w Sandomierzu⁶⁹. Wskazuje na to nota proveniencyjna umieszczona na karcie tytułowej. Zabytek ten jest tym samym jedną z sześciu zachowanych symfonii należących do spuścizny benedyktynek sandomierskich⁷⁰. Datę jego powstania – na obecnym etapie badań źródłowych – możemy ustalić jedynie w przybliżeniu na (najwcześniej) rok 1770; jednak ta informacja bezpośrednio z niego nie wypływa⁷¹.

Z pewną dozą prawdopodobieństwa można przypuszczać, że właścicielka rękopisu, Marianna Mokronowska (przedstawicielka stanu szlacheckiego, przyjęta z posagiem), uczyła muzyki w szkole przyklasztornej⁷². Możemy też domniemywać, że *Symfonia C-dur* była jednym z wielu utworów wpisujących się w bogate życie muzyczne tamtejszego klasztoru, gdzie z powodzeniem działała grupa ośmiu lub dziewięciu wykształconych muzycznie zakonnic, tworzących prawdopodobnie samodzielny zespół⁷³. Wzmianki o instrumentalnej muzyce kameralnej w klasztorze benedyktynek sandomierskich pojawiają się

66 *Symfonia ex C | A | Violino 1mo | Violino 2do | Oboe 1mo | Oboe 2do | Corn 1mo | Cornu 2do | Alto Viola | Con | Basso | Del Segn Ditters | M.[arianna] Mokronowska ZROSBKS*, Biblioteka Diecezjalna w Sandomierzu, sygn. PL-SA A I 1 nr 1.

67 Pozostałe ośrodki to: (1) Prämonstratenser-Stift, Musiksammlung, Schlägl (A-SCH) – b. sygn. (2) Sächsische Landesbibliothek- Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden (D-DI) – sygn. Mus.3411-N-6 (3) Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel (D-W) – sygn. Cod. Guelf. 52 Mus. Hdschr. (4) Benediktinerstift, Musikarchiv, Kremsmünster (A-KR) – sygn. H 34/316 (5) Archiwum Ojców Paulinów na Jasnej Górze (PL-CZ) – sygn. III-132 (6) Püspöki Papnevelö Intézet Könyvtára, Győr (H-Gc) – sygn. D 30 (7) Národní muzeum, Hudební oddělení, Praha (CZ-Pnm) – sygn. XXII C 9 (8) Moravské muzeum, Hudebně historické oddělení, Brno (CZ-Bm) – sygn. A 12.219 (9) Městský archiv, Košice (SK-Ba) b. sygn.

68 M. Grave, *First-movement Form...*, s. 383; www.rism.info search: GraDi C-7.

69 Por. <http://pw.kasaty.pl/pl/muzykalia/MusicaliaScroll/1181.html> [dostęp: 23.01.2016].

70 M. Walter-Mazur, dz. cyt., s. 150.

71 M. Grave, *First-movement Form...*, s. 35.

72 M. Walter-Mazur, dz. cyt., s. 147.

73 A. Mądry, dz. cyt., s. 322–323.

w latach siedemdziesiątych XVIII wieku⁷⁴. Wiemy, że odpis tej samej symfonii znajduje się w Archiwum na Jasnej Górze (sygn. III-132), jednak ustalenie, skąd utwór ten przywędrował do zgromadzenia Panien Benedyktynek, będzie wymagało osobnych rozstrzygnięć.

Wrocław (PL-WRu)

Oddział Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu przechowuje cztery rękopisy symfonii Dittersdorfa. Jest to jedyny znany (i zachowany) w Polsce zbiór reprezentujący zabytki pochodzące już z XIX wieku – należy pamiętać, że niewiele z nich w ogóle zostało już wtedy spisanych. Jeden z tych utworów, *Symfonia g-moll* (g-1, Kr. 33, 97), występuje w dwóch odpisach (sygn. 60110 Muz. i 60111 Muz.). Datuje się je odpowiednio na 1812 i 1807 rok. Ważnych informacji dostarczają zapiski naniesione czerwonym ołówkiem na kartach tytułowych obu rękopisów. Są to daty wykonania tego utworu przy różnych okazjach. Jeśli wierzyć tym informacjom, dowiadujemy się, że w ciągu dwudziestu dwóch lat symfonia ta została wykonana siedemnaście razy. Pozwala to twierdzić, że twórczość Dittersdorfa, również pozasceniczna, była we Wrocławiu dość żywa i pozostawała w obiegu kulturowym; informacja ta skłania także do weryfikacji zdania Marii Zduniak, jakoby wiek XIX we Wrocławiu odesłał Dittersdorfa w zapomnienie⁷⁵.

Rękopis *Symfonii Es-dur* (sygn. 60112 Muz.) ma tę samą proveniencję co 60111 Muz., na obu kartach tytułowych widnieje nazwisko nieznanego bliżej C.G. Richtera. Ten przekaz jest datowany na 1810 rok. W zbiorach wrocławskiej Biblioteki Uniwersyteckiej występuje również niezwykle oryginalna w skali całej twórczości Dittersdorfa *Symfonia D-dur*⁷⁶, którą Margaret Grave pomija w swoim katalogu. Robi to świadomie, ponieważ w istocie utwór ten jest raczej suitą i nie wykazuje nawet zarysu formy symfonii. Tytuł utworu – *Carnevall Symphonie* – wiele tu wyjaśnia. Składający się z siedmiu tanecznych części (*Il Ridotto – Contra danza Inglese – Concert. Allegro vivace – Ballo Araburghse – Polonoise Ballo Tedesco – Kehraus*) jest utworem

74 M. Walter-Mazur, dz. cyt., s. 150.

75 M. Zduniak, *Carl Ditters von Dittersdorfs Beziehungen zu Breslau*, [w:] *Carl Ditters von Dittersdorf. Z życia...*, s. 38.

76 PL-WRu, sygn. 60113 Muz., RISM 301000344.

o przeznaczeniu ściśle użytkowym. Rękopis tego dzieła w zbiorach wrocławskich pochodzi z 1813 roku. Ma bogatą obsadę (m.in. flet, dwa oboje, dwa fagoty, dwa rogi, dwie trąbki, kotły).

Wykaz symfonii Dittersdorfa przechowywany w Bibliotece Uniwersytetu Wrocławskiego został zamieszczony w tabeli 8.

Wszystkie zbadane rękopisy mają postać zestawu głosów instrumentalnych, w ogromnej przewadze pochodzących z końca XVIII wieku. W owym czasie rezygnowanie z pisania partytur było powszechną praktyką przy sporządzaniu materiałów nutowych. Funkcji dyrygenta niemal nie znano, a utwory prowadzono najczęściej od pulpitu pierwszych skrzypiec. Toteż spisywanie partytur (inaczej niż miało to miejsce w muzyce scenicznej czy oratoryjnej) było na ogół pozbawione zasadności i niepotrzebnie wydłużałoby skryptomom czas przygotowania materiałów nutowych.

Wśród zaprezentowanych wyżej rękopisów nie występują autografy kompozytorskie. Według obecnego stanu badań nie ma zatem informacji, jakoby w granicach Polski był przechowywany jakikolwiek zabytek, który wyszedł bezpośrednio spod ręki Dittersdorfa. Tego rodzaju źródła wchodzi w skład zasobów m.in. Oddziału Muzycznego (Die Musikabteilung) drezdeńskiej Saksońskiej Biblioteki Krajowej i Uniwersyteckiej (Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek). Kolekcja ta, w interesującym nas zakresie mieszcząca 36 kompozycji lub ich fragmentów, jest niezwykle cenna z punktu widzenia badań nad twórczością Dittersdorfa. Jest to tym istotniejsze, że spora jej część ma śląską proveniencję. Przez przynajmniej kilka lat omawiane rękopisy stanowiły kolekcję muzykaliów w pałacu księcia Fryderyka Augusta Brunszwickiego w Oels, znajdującego się w obecnych granicach Polski (dzisiejsza Oleśnica).

Zbiór ten jest niezwykle godny uwagi – już po krótkim kontakcie można łatwo stwierdzić, że zgromadzony materiał swoim źródłowym bogactwem i wewnętrznym zróżnicowaniem przewyższa cały znany zasób symfonii Dittersdorfa zachowanych we wszystkich ośrodkach w Polsce. Zatem choćby pobieżny jego opis w tym artykule, nie wspominając już o pogłębionych rozważaniach, nie jest możliwy – wymagałoby to przynajmniej podwojenia objętości pracy.

Obecność odpisów poszczególnych utworów byłaby znakomitym przyczynkiem do badań nad ich recepcją w ośrodkach na danym terenie. Jednak na tym etapie posiadane informacje o źródłach są zbyt ubogie, by móc jednoznacznie ustalić drogę, jaką przebył dany utwór czy rękopis. Tabela 8 pokazuje powiązania lub ewentualną unikatowość rękopisów symfonii Dittersdorfa znajdujących się w Polsce.

Na koniec warto przytoczyć jeszcze jedno spostrzeżenie natury metodycznej. Obserwując stan badań zespołów roboczych RISM, można odnieść wrażenie, jakoby praca doktorska Margaret Grave stanowiła mało znane i słabo rozpowszechnione opracowanie. Wzmianki zawarte w sporządzonym przez amerykańską muzykolog katalogu w dużej mierze wskazują wciąż aktualne tropy do dalszych poszukiwań i katalogowania rękopisów, które jednak nie są podejmowane przez europejskich badaczy. Z pewnością proces inwentaryzacji zabytków rękopiśmiennych jest działaniem długotrwałym i żmudnym ze swej natury. Pojawia się jednak wrażenie, że niektóre manuskrypty były odkrywane jakby bez świadomości uprzedniego ich zinwentaryzowania.

Zestawienie ze sobą informacji zawartych w katalogu Grave i w RISM daje dużo pełniejszy i bardziej interesujący obraz stanu zachowania rękopisów symfonii Dittersdorfa, nie tylko na Śląsku czy w Polsce, lecz także na terenie całej Europy, a nieraz również poza nią. Wydaje się zatem uzasadnione, aby przy sukcesywnych badaniach źródłowych posługiwać się katalogiem Grave jako ważnym punktem wyjścia do obierania kolejnych celów przy analizie zabytków symfonii Carla Dittersa von Dittersdorfa.

l.p.		numer w katalogu Grave	numer w katalogu Krebsa	numer w katalogu Podejki	RISM ID	syg-natura	data powstania rękopisu	tonacja	opis fizyczny rękopisu	uwagi
1.	C-7	32	299	299	600500993	III-132	po 1770 r.	C-dur	8 głosów (2 vn, va, b, 2 ob, 2 cr); 13 folio; 33,5 × 21,5 cm; stan zachowania – ŚREDNI	
2.	C-10	-	300	300	300000178	III-136	po 1768 r.	C-dur	8 głosów (2 vn, va, b, 2 ob, 2 cr); 16 folio; 36 × 22 cm; stan zachowania – ZŁY	
3.	C-11	-	298	298	300000176	II-78	po 1773 r.	C-dur	9 głosów (2 vn, va, b, 2 ob, 2 cr; fg/vc solo); 16 folio; 34,5 × 21 cm; stan zachowania – DOBRY	
4.	C-15	2	439	439	300000332	I-20	po 1761 r.	C-dur	8 głosów (2 vn, va, b, 2 ob, 2 cr); 16 folio; 21 × 27 cm; stan zachowania – ŚREDNI	nie jest to symfonia B. Galupiego, jak sądzono dotychczas
5.	G-7	12	301	301	300000179	I-11	II połowa XVIII w.	G-dur	8 głosów (2 vn, va, b, 2 ob, 2 cr); 16 folio; 23 × 30 cm; stan zachowania – DOBRY	
6.	D-5	39, 109	303	303	300000181	II-74	1780	D-dur	8 głosów (2 vn, va, b, 2 ob, 2 cr); 12 folio; 34 × 21 cm; stan zachowania – DOBRY	
7.	D-18	104	305	305	300000183	III-138	1784	D-dur	8 głosów (2 vn, va, b, 2 ob, 2 cr); 11 folio; 33,5 × 20,5 cm; stan zachowania – ŚREDNI	
8.	D-34	5, 43	306	306	300000184	III-301	koniec XVIII w.	D-dur	8 głosów (2 vn, v, b, 2 ob, 2 cr); 16 folio; 33 × 21 cm; stan zachowania – ŚREDNI	
9.	D-39	-	304	304	300000182	III-137	1772	D-dur	9 głosów (2 vn, va, b, 2 ob, 2 cr; fg/vc solo); 13 folio; (1) 21 × 32 cm (2) 22 × 32 cm; stan zachowania – ZŁY	najwcześniejszy znany zabytek tej symfonii

10.	D-41	-	302	302	30000018	I-12	II połowa XVIII w.	D-dur	9 głosów (2 vn, va, b, fl trav, 2 ob, 2 cr); 17 folio; 21,5 × 30 cm; stan zachowania – DOBRY	
11.	A-5	36	307	307	300000185	II-324	po 1763 r.	A-dur	8 głosów (2 vn, va, b, 2 ob, 2 cr); 10 folio; 35 × 22 cm; stan zachowania – DOBRY	
12.	Bb-2	48, 123	572	572	402009761	I-31	po 1763 r.	B-dur	8 głosów (2 vn, va, b, 2 ob., 2 cr); 26 folio; 23 × 31,5 cm; stan zachowania – BARDZO DOBRY	
13.	?	?	?	?	300000186	III-947	1795	B-dur	?	zachowana tylko karta tytułowa; datowanie na podstawie znaku wodnego
14.	Eb-3	13	311	311	300000189	III-139	1779	Es-dur	10 głosów (2 vn, va, b, 2 ob, 2 cl, 2 cr); 16 folio; 33 × 22 cm; stan zachowania – DOBRY	głosy klarinetów dopisano później
15.	Eb-16	-	309	309	300000187	I-15	II połowa XVIII w.	Es-dur	10 głosów (2 vn, va, b, 2 ob, 2 cl, 2 cr); 14 folio; 23 × 30 cm; stan zachowania – DOBRY	jedyny znany rękopis tej symfonii; głosy klarinetów dopisano później
16.	Eb-18	-	312	312	300000190	III-145	koniec XVIII w.	Es-dur	8 głosów (2 vn, va, b, 2 ob, 2 cr); 12 folio; 36 × 23 cm; stan zachowania – DOBRY	jedyny znany rękopis tej symfonii
17.	Eb-24	23	310	310	300000188	I-16	II połowa XVIII w.	Es-dur	10 głosów (2 vn, va, b, 2 ob, 2 cl, 2 cr); 18 folio; 23 × 30 cm; stan zachowania – ŚREDNI	

Tabela 1. Rękopisy symfonii Carla Dittersa von Dittersdorfa przechowywane w Archiwum Ojców Paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie (PL-CZ).

l.p.	numer w katalogu Grave	numer w katalogu Krebsa	numer w katalogu Mrowca	RISM ID	sygnatura	data powstania rękopisu	tonacja	opis fizyczny rękopisu	uwagi
1.	C-1	Kr. 26	272	300257493	Muz_Gid_272	po 1763 r.	C-dur	5 głosów (2 vn, b, 2 cr); 6 folio; 35 × 22 cm; stan zachowania – ŚREDNI	rękopis zdekompletowany, brakuje głosów altówki i obojów
2.	D-5	39, 109	275	300257496	Muz_Gid_275	po 1763 r.	D-dur	5 głosów (2 vn, va, b, II cr); 9 folio; 35 × 22,5 cm; stan zachowania – ŚREDNI	rękopis zdekompletowany, brakuje głosu I rogu
3.	-	-	273	300257494	Muz_Gid_273	1785	D-dur	8 głosów (2 vn, va, b, 2 ob, 2 cr); 11 folio; 38 × 22,5 cm; stan zachowania – DOBRY	
4.	D-28	-	274	300257495	Muz_Gid_274	1795	D-dur	8 głosów; 16 folio; 38 × 22,5 cm; stan zachowania – ŚREDNI	błędna atrybucja na karcie tytułowej – nie jest to symfonia Dittersdorfa, a wyjątki z opery <i>Amphion</i> Johanna G. Naumanna
5.	-	-	291	300257522	Muz_Gid_291	1796 (?)	F-dur	6 głosów (vn picc, 2 va, b, 2 cr); 8 folio; 37 × 23 cm; stan zachowania – DOBRY	w istocie jest to serenata, a nie symfonia

Tabela 2. Rękopisy symfonii Carla Dittersa von Dittersdorfa przechowywane w Archiwum Polskiej Prowincji Ojców Dominikanów w Krakowie (PL-Kd).

l.p.	numer w katalogu Grave	numer w katalogu Krebsa	RISM ID	sygnatura	data powstania rękopisu	tonacja	opis fizyczny rękopisu	uwagi
1.	D-41	-	-	942	po 1765 r.	D-dur	8 głosów; 9 folio; stan zachowania – DOBRY	
2.	D-45	77	-	947	po 1765 r.	D-dur	7 głosów; 9 folio; stan zachowania – DOBRY	jedyny rękopis tej symfonii, wątpliwe autorstwo Dittersdorfa; rękopis zdekompletowany – brakuje głosu basów

Tabela 3. Rękopisy symfonii Carla Dittersa von Dittersdorfa przechowywane w Opactwie Ojców Cystersów w Krakowie-Mogile (PL-Moc).

l.p.	numer w katalogu Grave	numer w katalogu Krebsa	RISM ID	sygnatura	data powstania rękopisu	tonacja	opis fizyczny rękopisu	uwagi
1.	D-18	104	300501021	XV-8	po 1775 r.	D-dur	6 głosów (2 vn, va, b, 2 cr); 8 folio; 35 × 23 cm; stan zachowania – DOBRY	
2.	D-47	-	300501020	XV-6	po 1770 r.	D-dur	8 głosów (2 vn, va, b, 2 ob, 2 cr); 12 folio; 37 × 23 cm; stan zachowania – DOBRY	
3.	D-50	-	300500008	XV-5	1785	D-dur	6 głosów (2 vn, va, b, 2 cr)	
4.	g-1	33, 97	300501019	XV-4	po 1766 r.	g-moll	11 głosów (2 vn, va, b, fl, 2 ob, 2 ct, fg/vc); 23 folio; 35,5 × 22,5 cm; stan zachowania – DOBRY	2 głosy I skrzypiec

Tabela 4. Rękopisy symfonii Carla Dittersa von Dittersdorfa przechowywane w Opactwie Sióstr Benedyktynek w Krzeszowie (PL-KRZ).

numer w katalogu Grave		numer w katalogu Krebsa	RISM ID	sygnatura	data powstania rękopisu	tonacja	opis fizyczny rękopisu	uwagi
1.	D-44	-	303000044	bez sygn.	1790-99	D-dur	8 głosów (2 vn, va, b, 2 ob, 2 cr); 14 folio; stan zachowania – DOBRY	najwcześniejszy znany zabytek tej symfonii
2.	Eb-6	6	303000045	bez sygn.	1764	Es-dur		

Tabela 5. Rękopisy symfonii Carla Dittersa von Dittersdorfa przechowywane w Bibliotece Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego (PL-OPsm).

numer w katalogu Grave		numer w katalogu Krebsa	RISM ID	sygnatura	data powstania rękopisu	tonacja	opis fizyczny rękopisu	uwagi
1.	C-5	60	n.d.	Muz. vs. VI/2	po 1774 r.	C-dur	8 głosów (2 vn, va, b, 2 ob, 2 cr); 12 folio; 34 × 20,5 cm; stan zachowania – DOBRY	
2.	A-6	16	n.d.	Muz. vs. VI/3	po 1774 r.	A-dur	8 głosów (2 vn, va, b, 2 ob, 2 cr); 12 folio; 35 × 21,5 cm; stan zachowania – DOBRY	

Tabela 6. Rękopisy symfonii Carla Dittersa von Dittersdorfa przechowywane w Archiwum Archidiecejzalnym w Poznaniu (PL-Pa Muz.MM).

numer w katalogu Grave		numer w katalogu Krebsa	RISM ID	sygnatura	data powstania rękopisu	tonacja	opis fizyczny rękopisu
1.	C-7	32	n.d.	A I 1 nr 1	po 1770 r.	C-dur	8 głosów (2 vn, va, b, 2 ob, 2 cr); 16 folio + obwoluta; 33 × 21 cm; stan zachowania – DOBRY

Tabela 7. Rękopis symfonii Carla Dittersa von Dittersdorfa przechowywany w Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu (PL-SA).

numer w katalogu Grave		numer w katalogu Krebsa	RISM ID	sygnatura	data powstania rękopisu	tonacja	opis fizyczny rękopisu	uwagi
1.	-	94	301000344	60113 Muz.	1813	D-dur	16 głosów (2 vn, va, b, 2 fl, 2 ob, 2 fg, 2 cr, 2 tr, tmp); 126 folio; 33 × 21,5 cm; stan zachowania – DOBRY	w istocie jest to suita, symfonią utwór ten jest tylko z tytułu
2.	Eb-2	99	301000343	60112 Muz.	ok. 1810	Es-dur	11 głosów (2 vn, 2 va, b, 2 ob, 2 fg, 2 cr); 76 folio; 35 × 23 cm; stan zachowania – DOBRY	
3.	g-1	33, 97	301001596	60110 Muz.	1812	g-moll	11 głosów (2 vn, va, b, b segnato, fl, 2 ob, fg, 2 cr); 60 folio; 35 × 22,5 cm; stan zachowania – DOBRY	
4.	g-1	33, 97	301001597	60111 Muz.	ok. 1807	g-moll	12 głosów (2 vn, va, b, fl, 2 ob, fg, 2 cr); 60 folio; 35 × 23 cm; stan zachowania – DOBRY	

Tabela 8. Rękopisy symfonii Carla Dittersa von Dittersdorfa przechowywane w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu (PL-WRu).

l.p.	numer w katalogu Grave	numer w katalogu Krebsa	miejsca występowania rękopisów (siglum biblioteczne)	uwagi
1.	C-1	26	PL-Kd	
2.	C-5	60	PL-Pa	
3.	C-7	32	PL-CZ, PL-SA	
4.	C-10	-	PL-CZ	
5.	C-11	-	PL-CZ	
6.	C-15	2	PL-CZ	
7.	D-5	39, 109	PL-CZ, PL-Kd	
8.	D-18	104	PL-CZ, PL-KRZ	
9.	D-34	5, 43	PL-CZ	
10.	D-39	-	PL-CZ	
11.	D-41		PL-CZ, PL-Moc	
12.	D-44		PL-OPsm	
12.	D-45	77	PL-Moc	jedyny rękopis tego utworu; wątpliwe autorstwo Dittersdorfa
13.	-	94	PL-WRu	w istocie jest to suite; symfonią jest tylko z tytułu
14.	Eb-3	13	PL-CZ	
15.	Eb-6	6	PL-OPsm	najstarszy przekaz tego utworu
16.	Eb-16		PL-CZ	jedyny rękopis tego utworu
17.	Eb-18		PL-CZ	jedyny rękopis tego utworu
18.	Eb-24	23	PL-CZ	
19.	G-7	12	PL-CZ	
20.	G-9	20	(PL-PI)	rękopis prawdopodobnie zaginął
21.	A-5	36	PL-CZ	
22.	A-6	16	PL-Pa	
23.	Bb-2	48, 123	PL-CZ	
24.	g-1	33, 97	PL-KRZ, PL-WRu	we Wrocławiu symfonia występuje w dwóch odpisach

Tabela 9. Rękopisy symfonii Carla Dittersa von Dittersdorfa przechowywane w Polsce. Zestawienie według utworów.

Bibliografia

- Byczkowska-Sztaba J., *Rękopisy i druki muzyczne z XVIII wieku w zbiorach Archiwum Opactwa Cystersów w Krakowie-Mogile* [dokument elektroniczny]. *Katalog tematyczny*, Warszawa 2013, płyta CD.
- Drożdżewska A., *Na skrzyżowaniu sacrum i profanum. Opera – wirtuozeria – kosmopolityzm II połowy XVIII wieku* (omówienie płyty CD: *Jasnogórska Muzyka Dawna*, vol. 55, seria Musica Claromontana, Musicon 2015).
- Górniak M.R., *Krzeszów*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 9, Kinszasa-Krzymuska, red. A. Szostek, B. Migut, Lublin 2002.
- Grave M., *First-Movement Form as a Measure of Dittersdorf's Symphonic Development*, New York 1977 [maszynopis].
- Krebs C., *Dittersdorffiana*, Berlin 1900.
- Maleczyńska K., *Dzieje starego piśmiennictwa śląskiego*, Wrocław 1961 (Monografie Śląskie Ossolineum, t. 4).
- Mądry A., *Barok, cz. 2, 1697–1795. Muzyka religijna i jej barokowy modus operandi*, Warszawa 2013 (Historia Muzyki Polskiej, t. 3).
- Mrowiec K., *Katalog muzykaliów gidelskich. Rękopisy muzyczne kapeli klasztoru gidelskiego przechowywane w Archiwum Prowincji Polskiej OO. Dominikanów w Krakowie*, Kraków 1986.
- Perz M., *Kapela Zamoyskich i kolegiacka w Pilicy*, „Z dziejów dawnej muzyki polskiej” 1964, nr 7.
- Podejko P., *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalnie-instrumentalnej na Jasnej Górze*, Kraków 1992.
- Pośpiech R., *Recepcja muzyki Carla Dittersa von Dittersdorfa w Polsce w XVIII i pierwszej połowie XIX wieku*, [w:] *Carl Ditters von Dittersdorf. Z życia i twórczości muzycznej*, red. P. Tarliński, H. Unverricht, Opole 2000.
- Seifert H., *Dittersdorfs Kontrabaßkonzerte – der Beginn einer Gattung?*, [w:] *Carl Ditters von Dittersdorf. Z życia i twórczości muzycznej*, red. P. Tarliński, H. Unverricht, Opole 2000.
- Świętochowski R., *Kapela OO. Dominikanów w Gidlach*, „Muzyka” 1973, nr 4.
- Świętochowski R., *Tradycje muzyczne zakonu kaznodziejskiego w Polsce*, „Muzyka” 1963, nr 4.
- Unverricht H., *Carl Ditters von Dittersdorfs Leben und Werk – ein Stiefkind der Musikwissenschaft?*, [w:] *Musikkultur in Schlesien*

- zur Zeit von Telemann und Dittersdorf. *Berichte der wissenschaftlichen Konferenzen in Pszczyna / Pless und Opava / Troppau*, red. H. Unverricht, P. Koukal, Sinzig 2001.
- Unverricht H., *Der vernachlässigte Dittersdorf*, [w:] *Carl Ditters von Dittersdorf. Leben – Umwelt – Werk. Internationale Konferenz in der Katholischen Universität Eichstätt vom 21.–23. September 1989*, Tutzing 1997.
- Unverricht H., *Musikgeschichte Schlesiens und der Schlesier. Ein zusammenfassender Überblick*, [w:] tegoż, *De musica in Silesia*, red. P. Tarliński, Opole 2007 (= „Aus der Heimat hinter den Blitzen rot”. *Streiflichter zur Musikkultur in Ostmittel- und Südeuropa*, Stuttgart 1999).
- Walter R., *Carl von Dittersdorf und das Kreuzherrenkloster in Neisse*, [w:] *Carl Ditters von Dittersdorf. Z życia i twórczości muzycznej*, red. P. Tarliński, H. Unverricht, Opole 2000.
- Walter R., *Musikgeschichte des Zisterzienser-Klosters Grüssau. Von Anfang des 18. Jahrhunderts bis zur Aufhebung im Jahre 1810*, Kassel 1996 (Musik des Ostens, t. 15).
- Walter-Mazur M., *Figurą i fraktem. Kultura muzyczna polskich benedyktynek w XVII i XVIII wieku*, Poznań 2014.
- Zduniak M., *Carl Ditters von Dittersdorfs beziehungen zu Breslau*, [w:] *Carl Ditters von Dittersdorf. Z życia i twórczości muzycznej*, red. P. Tarliński, H. Unverricht, Opole 2000.

Abstract

The Condition of the Carl Ditters von Dittersdorf's Manuscripts in Poland – Reconnaissance

Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799) has been remembered in history of music in the 18th century as a significant contributor in developing singspiel (comic opera) genre and as a composer famous among double bass players because of two double bass concertos. But recent studies brought to the fore information about a variety of his instrumental music. Between the others, there are more than 120 symphonies.

This paper is a report-attempt about present condition of extant Dittersdorf symphonies' manuscripts, preserved in the contemporary

Polish area. There are nine archives and libraries mentioned, where these manuscripts are stored. The richest collection of Dittersdorf's symphonies is located in Pauline Monastery Archive in Jasna Góra in Częstochowa (PL-CZ), where seventeen manuscripts are stored. All of them preserved in good condition, arisen in last quarter of the 18th century.

Other manuscripts we can find in: Archive of Polish Dominicans Province in Kraków (PL-Kd), Cistercian Abbey in Kraków-Mogiła (PL-MO), Benedictine Abbey in Krzeszów/Grüssau (PL-KRZ), Library of Theological Faculty of Opole University (PL-OPsm), Archdiocesan Archive in Poznań (PL-Pa Muz MM), Diocesan Library in Sandomierz (PL-SA) and Special Collections Department of Wrocław University Library (PL-WRu). There is also a piece of information about the manuscript from Pilica (PL-Pik), presumably lost in recent time, which was one of very few examples Dittersdorf's manuscripts written in the 19th century.

Keywords: Carl Ditters von Dittersdorf, symphonies, Silesia, Jasna Góra Archive

Róża Różańska

UNIwersytet Jagielloński w Krakowie

„Angels and Men’ assisted by this Art, May Sing together, though they Dwell apart”¹ – angielskie antologie świeckiej i religijnej muzyki wokalne z drugiej połowy XVII wieku w kolekcji Biblioteki Jagiellońskiej

Przechowywana przez Bibliotekę Jagiellońską kolekcja muzykaliów z byłej Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie, powszechnie znana pod nazwą Berlinka, skrywa siedemnaście angielskich antologii solowej twórczości pieśniowej opublikowanych między 1659 a 1700 rokiem. Wspomniane muzykalia łączy osoba Johna Playforda, najśłynniejszego londyńskiego wydawcy XVII stulecia, autora niezwykle cenionych antologii, a także najpopularniejszego podręcznika do nauki tańca w nowożytnej Europie, oraz jego syna Henry’ego. Muzykologodzy od czasu przejęcia kolekcji przez krakowską Wszechnicę prowadzą intensywne badania tych zasobów; brytyjskie druki wciąż jednak nie doczekały się omówienia, zaś postaci ich wydawców pozostają zupełnie nieznanne w polskiej literaturze muzykologicznej. Także wśród anglojęzycznych opracowań brakuje osobnych studiów poświęconych

¹ Motto na stronie tytułowej drugiej księgi antologii *Harmonia Sacra or Divine Hymns and Dialogues. With a Thorow-Bass for the Theorbo-Lute, Bass-Viol. Harpsichord, or Organ*, wyd. H. Playford, Londyn 1693; tłum. autorki: „Aniołowie wraz z ludźmi wspierani tą sztuką mogą śpiewać razem, choć rezydują oddzielnie”.

poszczególnym antologiom, jak również zapomnianym kompozytorom, których utwory wypełniają te barokowe publikacje.

Celem niniejszego tekstu jest zaprezentowanie polskiemu czytelnikowi siedemnastu angielskich starodruków z drugiej połowy XVII stulecia przechowywanych w Bibliotece Jagiellońskiej. Jest to pierwsza próba syntetycznego ujęcia tego tematu. Początkowa część pracy omawia losy głównych przedstawicieli rodziny Playfordów oraz prezentuje stan badań nad działalnością londyńskich wydawców. Część druga zawiera spis antologii będących w posiadaniu Biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego, wskazując na najbardziej popularne kolekcje. Ostatnia część stanowi omówienie treści prezentowanych zbiorów – zawiera krótką charakterystykę gatunku angielskiej pieśni (*ayre*), porusza temat popularności kolekcji małych form wokalnych w Anglii XVII stulecia, a ponadto przybliży postaci kompozytorów, których utwory znajdują się w antologiach.

Działalność Johna i Henry’ego Playfordów na tle muzycznej panoramy Londynu doby Stuartów

Żyjący w latach 1623–1686 John Playford działał jako handlarz nutami i książkami o tematyce muzycznej, wydawca traktatów teoretycznych, szkół gry na instrumentach oraz psalterzy, a także jako okazjonalny kompozytor. W trzeciej ćwierci XVIII stulecia na krótko udało mu się zmonopolizować muzyczny rynek wydawniczy w Wielkiej Brytanii². Pomimo iż przedsiębiorca działalność rozpoczął w czasach dyktatorskiej władzy Olivera Cromwella, karierę rozwinął dopiero za rządów Karola II Stuarta, a zatem po 1660 roku.

Playford od 1647 roku prowadził swój sklep w pobliżu Temple Church, dawnego kościoła Templariuszy w londyńskiej dzielnicy Holborn. Był związany z tą świątynią również osobiście, gdyż od roku 1653 pełnił w niej funkcję kancelisty. Gros informacji dotyczących wydawcy zawdzięczamy jego zawodowej aktywności, był on bowiem członkiem gildii wydawniczej The Stationers’ Company³. Organizacja

² Sylwetki J. Playforda oraz H. Playforda zostały opracowane na podstawie: M. Dean-Smith, N. Temperley, *Playford*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, red. D. Root i in., [online] http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo [dostęp: 8.04.2016].

³ N. Temperley, *John Playford and the Stationers’ Company*, „Music & Letters” 1973, t. 54, nr 2, s. 203–212.

owa powstała w XV stuleciu, a w 1557 roku otrzymała królewski patent zapewniający jej monopol na angielskim rynku wydawniczym⁴. Przywilej wygasł w roku 1709, dopiero za panowania Anny Stuart, wraz z wejściem w życie ustawy parlamentu angielskiego⁵ znanej jako Copyright Act bądź też Statut Królowej Anny⁶.

John Playford przystąpił do związku w 1650 roku, bowiem wyłącznie członkostwo w The Stationers’ Company uprawniało do publikacji książek, zaś przedsiębiorca w owym czasie przygotowywał wydanie *The English Dancing Master*. Obecnie wydawca jest pamiętany przede wszystkim jako autor tegoż dwudziestoczekrotnie wznawianego podręcznika do nauki tańca. Kolekcja stu pięciu utworów tanecznych wraz z podstawą teoretyczną została opublikowana w 1651 roku, a zatem w czasach purytańskiego reżimu Cromwella, zaś niesłabnącą popularnością cieszyła się przez niemal sto pięćdziesiąt lat⁷. Znacznym sukcesem komercyjnym okazał się również podręcznik *A Breefe Introduction to the Skill of Musick*, wydany po raz pierwszy w 1654 roku, wielokrotnie cytowany w innych tekstach teoretycznych i funkcjonujący w obiegu przez ponad sto lat. Natomiast opracowania psalmów autorstwa Playforda zyskały renomę tuż po jego śmierci, pozostając w użyciu w Szkocji i Stanach Zjednoczonych do XVIII wieku.

W latach osiemdziesiątych XVII stulecia John Playford uzyskał największe profity za wierność okazaną Stuartom. Z rozkazu Karola II został wyznaczony do pośredniczenia w kontaktach z dworem, zaś w 1681 roku desygnowany jako udziałowiec w akcjach monopolu The Stationers’ Company, z czego czerpał znaczne korzyści finansowe. W 1684 roku odszedł z zawodu, a dwa lata później zmarł. Przedsiębiorstwo przejął jego syn, Henry Playford (1657–1709), jednakże z powodu

niechęci do wprowadzenia nowoczesnych technik grawerunku oraz raptownego wzrostu konkurencji nie udało mu się utrwalić sukcesów swego ojca. Pomimo tego młodszego Playforda określa się jako najbardziej znanego londyńskiego wydawcę muzykaliów lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XVII stulecia. Dokonał on licznych reedycji serii zapoczątkowanych przez ojca. Wydawca zmarł bezpotomnie, przekazawszy swoje dziedzictwo w ręce Johna i Benjamina Sprintów oraz Williama Pearsona.

Współczesne zainteresowanie muzykologów osobą siedemnastowiecznego przedsiębiorcy zapoczątkowały dwa opracowania przypominające o znaczeniu Johna Playforda dla brytyjskiego rynku publikacji muzycznych, napisane w drugiej dekadzie XX wieku⁸. Od tamtej pory ukazało się kilka pojedynczych artykułów traktujących głównie o działalności wydawniczej Playforda, szczególnie wpisanej w panoramę epoki⁹, zaś w znacznie mniejszym stopniu o jego preferencjach odnośnie do współpracy z poszczególnymi artystami czy też osiągnięciach na polu kompozycji¹⁰. Jedyne artykuły skupiające się na treści i bogactwie publikacji pochodzą z 1926 roku¹¹ i prócz biograficznego hasła w największej anglojęzycznej encyklopedii¹² nie znajdziemy innego kompleksowego ujęcia charakterystyki tego

4 C. Blagden, *The Stationers’ Company. A History, 1403–1959*, Stanford University 1977, s. 19–22, 34–46.

5 Określenia „parlament brytyjski” zaczęto używać dopiero w 1707 roku po zawarciu unii łączącej parlament angielski z parlamentem szkockim, zob. *Parliament*, [w:] *Encyclopædia Britannica*, [online] <http://global.britannica.com/topic/Parliament#toc215007> [dostęp: 10.05.2016].

6 *Global copyright. Three hundred years since the Statute of Anne, from 1709 to cyberspace*, red. L. Bentley in., Cheltenham 2010.

7 R.M. Keller, *The Dancing Master, 1651–1728. An Illustrated Compendium*, [online] <http://www.izaak.unh.edu/nhltmd/indexes/dancingmaster/> [dostęp: 30.03.2016].

8 F. Kidston, *The Petition of Mrs Eleanor Playford*, „The Library” 1916, t. VII, s. 346; tenże, *John Playford, and 17th-Century Music Publishing*, „The Musical Quarterly” 1918, t. 4, nr 4, s. 516–534.

9 W kolejności chronologicznej: W.C. Smith, *Playford: some hitherto unnoticed catalogues of early Music*, „The Musical Times” 1926, t.67, nr 1001, s. 636–639; M. Dean-Smith, *English Tunes Common to Playford’s Dancing Master, the Keyboard Books and Traditional Songs and Dances. Preceded by Some New Findings Concerning the Life and Career of John Playford*, „Proceedings of the Royal Musical Association” 1952, t. 79; N. Temperley, *John Playford and the Stationers’ Company*, „Music & Letters” 1972, t. 54, nr 2, s. 203–212; P. Lindenbaum, *John Playford: Music and politics in the interregnum*, „Huntington Library Quarterly” 2001, t.64, nr 1/2, s. 125–138; J. Barnard, *London Publishing, 1640–1660. Crisis, Continuity, and Innovation*, „Book History” 2001, t. 4, nr 1, s. 1–16; ponadto dwie dysertacje doktorskie: M.M. Curti, *John Playford’s “Apollo’s Banquet” 1670*, The State University of New Jersey 1977; P.A. Munstedt, *John Playford, music publisher: a bibliographical catalogue*, University of Kentucky 1983.

10 N. Temperley, *John Playford and the metrical psalms*, „Journal of the American Musicological Society” 1972, t. 25, nr 3, s. 331–378.

11 W.C. Smith, dz. cyt.

12 M. Dean-Smith, N. Temperley, dz. cyt.

dorobku. Również wątek związany z technicznymi aspektami warsztatu pracy sławnego wydawcy jest marginalizowany. Taki stan rzeczy wynika poniekąd ze specyfiki zachowanych archiwaliów. Tylko nieliczne źródła dokumentują aktywność zawodową Playforda, a dodatkowo działania badaczy znacznie ogranicza niemal całkowity brak jakichkolwiek danych pozwalających poznać jego charakter czy życie prywatne¹³. Jak już wspomniano, wydawca jest obecnie znany głównie jako autor *The English Dancing Master*, co wynika po części z historycznego znaczenia samej publikacji, lecz również ze wzrostu zainteresowania odtwarzaniem dawnych tańców¹⁴. Najnowsza pozycja, podejmująca temat roli Playforda w kształtowaniu życia muzycznego w Anglii w czasach restauracji Stuartów, powstała w 2010 roku¹⁵.

Biografia młodszego z Playfordów bywa zwykle dołączana do opracowań dotyczących życia i działalności jego ojca. Henry Playford nie doczekał się nawet osobnego hasła w encyklopedii *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Jego dorobek stanowi przedmiot dysertacji doktorskiej na nowozelandzkim Uniwersytecie Wiktorii¹⁶. Osiągnięcia wydawcy są głównie sprowadzane do wydawania reedycji druków jego ojca oraz kontynuowania współpracy z niezwykle cenionym ówczesnie Henrym Purcellem¹⁷.

Dwie antologie wchodzące w skład kolekcji tzw. Berlinki opublikował John Carr we współpracy z Samuelem Smithem. Niewiele wiadomo o życiu i działalności Carra. Aktywny w latach 1672–1695 wydawca posiadał sklep w okolicy Middle Temple Gate w Londynie, a zatem w pobliżu miejsca pracy Johna Playforda. Obaj przedsiębiorcy opublikowali wspólnie kilka druków tuż przed wycofaniem się Playforda z zawodu¹⁸. Losy Samuela Smitha pozostają nieznane.

13 Konstatację ową przedstawił N. Temperley, *John Playford and the Stationers’...*, dz. cyt., s. 203.

14 K. Whitlock, *John Playford’s the English Dancing Master 1650/51 as Cultural Politics*, „Folk Music Journal” 1999, s. 548–578.

15 R. Herissone, *Playford, Purcell, and the Functions of Music Publishing in Restoration England*, „Journal of the American Musicological Society” 2010, t. 63, nr 2, s. 243–290.

16 D.R. Harvey, *Henry Playford: A Bibliographical Study*, New Zealand School of Music 1985, [online] <http://researcharchive.vuw.ac.nz/handle/10063/309> [dostęp: 28.03.2016].

17 M. Dean-Smith, N. Temperley, dz. cyt.

18 M. Miller., *Carr John*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, dz. cyt.

Angielskie antologie wokalne w kolekcji Biblioteki Jagiellońskiej

W Bibliotece Jagiellońskiej znajduje się siedemnaście angielskich zbiorów pieśni i arii, z czego piętnaście jest sygnowanych nazwiskiem Playford (w tym wyłącznie druki Mus. ant. pract. 970 [1] oraz Mus. ant. pract. P 982 ukazały się pod nadzorem Johna Playforda, zaś pozostałe pochodzą z czasów działalności jego syna). Jedyne publikacje niezwiązane z rodziną Playfordów, dwa tomy *Comes Amoris* pochodzące z lat 1687–1688 (Mus. ant. pract. C 835 [1] oraz [2]), a także niezidentyfikowana dotychczas, niekompletnie zachowana publikacja Mus. ant. pract. M 400, zostały wydane przez Johna Carra i Samuela Scotta [4]. Wszystkie omawiane starodruki pochodzą z lat 1659–1700. W obrębie charakteryzowanej grupy dominują kompozycje świeckie, utwory religijne wypełniają wyłącznie druk pt. *Harmonia Sacra* z 1693 roku (Mus. ant. pract. P 995 [1]) oraz jego suplement *Two Divine Hymns* z 1700 roku (Mus. ant. pract. P 995 [2]). Tabela na stronach 131–133 zbiera dane na temat wszystkich wymienionych tu antologii; zostały one przedstawione w kolejności chronologicznej.

Warto zwrócić uwagę, iż wśród druków zachowanych w kolekcji byłej Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie znajdują się najbardziej znane serie antologii Henry’ego Playforda¹⁹ – trzeci i czwarty tom *The Theatre of Music*, pierwszy i drugi tom *The Banquet of Music* oraz wszystkie cztery tomy *Deliciae Musicae*.

Zawartość zbiorów

Antologie znajdujące się w posiadaniu Biblioteki Jagiellońskiej zawierają wybór pieśni przeznaczonych na głos solowy z towarzyszeniem instrumentalnym. Utwory owe reprezentują gatunek pieśni angielskiej. Mianem *ayre* określano w językach francuskim i angielskim formę świeckiej pieśni z towarzyszeniem instrumentalnym, skomponowaną jako przeważnie samodzielny utwór, zwykle wydawaną w zbiorach²⁰. Forma owa wywodziła się z monodii akompaniowanej. Synonimicznymi terminami dla tego typu kompozycji w języku angielskim były:

19 Por. M. Dean-Smith, N. Temperley, dz. cyt.

20 Paragraf został opracowany na podstawie: N. Fortune, D. Greer, Ch. Dill, *Air*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, dz. cyt.

melody, tune lub też *song*. Popularność pieśni z towarzyszeniem lutni wzrosła pod koniec panowania Elżbiety II, po 1597 roku, głównie za sprawą publikacji zbioru Johna Dowlanda pt. *The First Booke of Songes or Ayres*. Wszystkie arie zawarte w omawianych drukach zostały napisane do tekstu literackiego w języku angielskim. Pojedyncze publikacje składają się także z duetów, określanych ówczas mianem dialogów²¹. Wypełniają one druki: najstarszy zbiór wydany w 1659 roku Mus. ant. pract. 970 [1], obie antologie *Harmonia Sacra* i ich suplement (Mus. ant. pract. P 985 [1] i Mus. ant. pract. P 995 [1] oraz [2]).

Około połowy XVII stulecia moda na grę na lutni powoli ustąpiła zainteresowaniu instrumentami klawiszowymi. Odzwierciedlenie tej tendencji przełożyło się na zmianę obsady. Zbiory wydane po 1650 roku ujawniają predylekcję do wspierania głosu wokalnemu akompaniamentem typu *continuo*, w którego skład zwykle wchodził klawesyn, viola basowa i/lub teorba. Taki skład instrumentalny został przewidziany w większości analizowanych publikacji, nie odnajdziemy go jedynie w najwcześniejszym ze zbiorów, wydanym przez Johna Playforda w 1659 roku (Mus. ant. pract. 970 [1]); w czterech antologiach *Deliciae Musicae* z lat 1695–1696 (Mus. ant. pract. P 995 [3], [4], [5] oraz [6]), a poza tym w niezidentyfikowanej publikacji z 1700 roku (Mus. ant. pract. 400 [4]) do pozostałych instrumentów dochodzi flet. Wedle opisu zawartego na kartach tytułowych charakteryzowanych druków autorzy proponują wymienne użycie organów lub klawesynu, co też należy do typowych ówczas rozwiązań. Zbiory muzyki religijnej zawierają protestanckie hymny w języku angielskim²², również składające akompaniament klawesynu oraz teorbę i/lub wioli basowej. Antologie arii cieszyły się w Anglii znaczną popularnością w epoce elżbietańskiej, jak i w czasach panowania Stuartów. Niewielki poziom trudności technicznej umożliwiał wykonanie utworów amatorom, zaś kameralny akompaniament doskonale sprawdzał się podczas muzykowania w domowym zaciszu²³.

Omawiane druki wypełniają utwory mało znanych dziś twórców, których nazwiska częstokroć przetrwały jedynie w owych publikacjach;

21 I. Spink, *English seventeenth-century dialogues*, „Music & Letters” 1957, t. 38, nr 2, s. 155–163.

22 Por. H. Eskew, *Hymn*, § IV: *Protestant*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, dz. cyt.

23 Zob. M.F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach*, New York 1947, s. 180–218.

jednakże dla ówczesnych konsumentów kultury stworzone przez nich kompozycje stanowiły atrakcyjną ofertę. W sumie w zbiorach widnieją sześćdziesiąt trzy nazwiska, a pozostałe dziesięć kompozycji jest oznaczonych jako anonimowe. Liczba utworów w zbiorze waha się od stu trzynastu w najwcześniejszym z druków do sześciu w czwartej księdze *Deliciae Musicae*. Przeważnie księgi zawierają od kilkunastu do trzydziestu kompozycji. Najstarszy zbiór pochodzący z 1659 roku obejmuje kompozycje zapomnianych mistrzów lutni (m.in. Williama Caesara), wirtuozów tegoż instrumentu związanych z dworem Karola I (m.in. Roberta Johnsona, muzyka kapeli przyszłego Karola II²⁴), a także dwa utwory samego Johna Playforda. Nazwiska z omawianego druku nie powtarzają się w późniejszych antologiach, co najprawdopodobniej wynika z faktu, iż pierwszą publikację dzieli od kolejnej niemal ćwierć wieku. Większość zbiorów składa się z kompozycji muzyków zatrudnianych przez Karola II oraz Wilhelma III Orańskiego i królową Mary. Biorąc pod uwagę częstotliwość statystyczną pojawiania się poszczególnych nazwisk kompozytorów, w konkretnych antologiach odnajdziemy utwory m.in.:

- w sześciu zbiorach – autorstwa Samuela Akeroyde (aktywnego w latach 1684–1706), wiolisty wymienianego na liście muzyków Wilhelma III Orańskiego²⁵;
- w pięciu zbiorach – Jamesa Harta (1647–1718), basa i kompozytora, od 1670 roku członka kapeli Kaplicy Królewskiej (the Royal Chapel)²⁶;
- w pięciu zbiorach – Daniela Purcella (ok. 1664–1717), muzyka kapeli Kaplicy Królewskiej, autora kompozycji dedykowanych królowej Annie Stuart i innym członkom rodziny królewskiej, najprawdopodobniej kuzyna lub brata słynnego Henry’ego Purcella²⁷;
- w pięciu zbiorach – Mosesa Snowa (1661–1702), śpiewaka, organisty i kompozytora, muzyka kapeli królewskiej (*king’s’privatemusick*’), a od 1689 roku kapeli Kaplicy Królewskiej Wilhelma III Orańskiego²⁸;
- w czterech zbiorach – Raphaela Courteville’a (aktywnego w latach 1675–1735), organisty i kompozytora należącego do zespołu muzyków Kaplicy Królewskiej²⁹;

24 I. Spink, *Johnson Robert*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, dz. cyt.

25 Tenże, *Akeroyde Samuel*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, dz. cyt.

26 Tenże, *Hart James*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, dz. cyt.

27 M. Humphreys, *Daniel Purcell*, [online] <http://www.danielpurcell.bemused.org.uk/> [dostęp: 5.03.2016].

28 I. Spink, *Snow Moses*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, dz. cyt.

29 Tenże, *Courteville Raphael*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, dz. cyt.

- w czterech zbiorach – Alexandra Damascene (zm. 1719), kontratenora i kompozytora, członka zespołu wokalistów Karola II, zaś później jednego z nadwornych kompozytorów Wilhelma III i królowej Mary³⁰;
 - w czterech zbiorach – Roberta Kinga (ok. 1660–1728), skrzypka, flecisty, klawesynisty i kompozytora zatrudnionego m.in. w królewskim teatrze za panowania Karola II³¹;
 - w czterech zbiorach – Williama Turnera (1651–1740), kompozytora i śpiewaka związanego z kapelą Kaplicy Królewskiej za czasów Karola II, zaś później z zespołem prywatnych komnat tego monarchy³²;
 - w trzech zbiorach – Jeremiaha Clarke’a (przed 1674–1707), chórzysty kapeli Kaplicy Królewskiej pełniącego ową funkcję w czasach Jakuba II Stuarta³³;
 - w trzech zbiorach – Johna Ecclesa (1668–1735), komponującego głównie na potrzeby teatru i opery³⁴;
 - w trzech zbiorach – Thomasa Farmera (zm. 1688), skrzypka i kompozytora, instrumentalisty Jakuba II Stuarta wykonującego muzykę komnatową oraz występującego z kapelą Kaplicy Królewskiej³⁵;
 - w trzech zbiorach – Alfonsa Marsha (zm. 1692), lutnisty, tenora i kompozytora, solisty kapeli Kaplicy Królewskiej w czasach Jakuba II Stuarta oraz Wilhelma III Orańskiego³⁶;
 - w dwóch zbiorach – Johna Readinga (ok. 1645–1692), organisty i kompozytora związanego przez większość aktywności zawodowej z Katedrą w Winchesterze³⁷.
- Ponadto w pojedynczych zbiorach pojawiają się nazwiska m.in.:
- Humphreya Pelhama (1647–1674), wysłanego na studia do Paryża przez króla Karola II Stuarta, później koryfeusza chóru chłopięcego kapeli Kaplicy Królewskiej³⁸;

30 Tenże, *Damascene Alexander*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, dz. cyt.

31 P. Holman, *King Robert*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, dz. cyt.

32 D. Franklin, *Turner William*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, dz. cyt.

33 W. Shaw, Ch. Powell, H.D. Johnstone, *Clarke Jeremiah*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, dz. cyt.

34 M. Laurie, S. Lincoln, *John Eccles*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, dz. cyt.

35 P. Holman, *Farmer Thomas*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, dz. cyt.

36 I. Spink, *Marsh Alfonso*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, dz. cyt.

37 S. Jeans, *John Reading*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, dz. cyt.

38 B. Wood, *Humphrey Pelham*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, dz. cyt.

- Williama Crofta (1678–1727), kompozytora i organisty zatrudnionego w kapeli Kaplicy Królewskiej, koryfeusza chóru chłopięcego kapeli Kaplicy Królewskiej, autora muzyki na uroczystości żałobne na cześć królowej Anny Stuart oraz na koronację Jerzego I Hanowerskiego³⁹.

Do największych muzycznych osobistości przewijających się na kartach badanych antologii należą: Henry Purcell (1659–1695), organista kapeli Kaplicy Królewskiej, którego utwory są obecne w dwunastu drukach, a zatem niemal we wszystkich antologiach; doktor John Blow (1643–1708), organista Katedry Westminsterskiej, od 1699 roku pierwszy mianowany kompozytor kapeli Kaplicy Królewskiej Wilhelma III Orańskiego⁴⁰, którego utwory zostały wydane w dziesięciu z charakteryzowanych zbiorów; Matthew Locke (ok. 1621–1677), kompozytor i organista uznany za wiodącego twórcę na Wyspach do czasu upadku Republiki Angielskiej, po 1660 roku piszący dla kapeli Kaplicy Królewskiej⁴¹, którego dzieła znajdują się w dwóch zbiorach. Owi artyści również byli silnie związani z kręgiem dworskim i określani za życia jako wybitni. Jedynym świadectwem recepcji zagranicznego repertuaru w omawianych drukach jest pojawiające się w jednej z publikacji nazwisko włoskiego kompozytora Giacoma Carissimiego (1605–1674), uchodzącego, obok kilku innych, za najważniejszego twórcę XVII stulecia i przedstawiciela szkoły rzymskiej; jego artystyczne dokonania niewątpliwie inspirowały angielskich twórców⁴².

Powyższe wyliczenie pokazuje silny związek pomiędzy autorami utworów w antologiach a kręgami dworskimi. Tym samym zawartość zbiorów odzwierciedlała muzyczne mody i tendencje uprzywilejowanych warstw społecznych. Można zatem wnioskować, iż zakup druków muzycznych pozwalał przedstawicielom drobnej szlachty i mieszczaństwa wkroczyć w świat zarezerwowany wyłącznie dla elity⁴³.

39 W. Shaw, G. Beeks, *Croft William*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, dz. cyt.

40 B. Wood, *Blow John*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, dz. cyt.

41 P. Holman, *Locke Matthew*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, dz. cyt.

42 A.V. Jones, *Carissimi Giacomo*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, dz. cyt.

43 Więcej o migracji własności intelektualnej pomiędzy dworem angielskim a pozostałymi warstwami społeczeństwa: R. Herissone, *Musical Creativity in Restoration England*, Cambridge University 2013; M. Jenkinson, *Culture and Politics at the Court of Charles II, 1660–1685*, Suffolk 2010.

Teksty literackie kompozycji zawartych w antologiach pozostają w większości niezidentyfikowane. Jedynie w niektórych ariach z czwartej księgi antologii *The Theatre of Music* z 1685 roku stwierdzono autorstwo sławnego libertyna i cenionego w epoce poety – Johna Wilmota, 2. hrabiego Rochestera⁴⁴.

Utwory z antologii Playfordów i pozostałych omówionych zbiorów stosunkowo rzadko pojawiają się w koncertowym repertuarze. Wynika to prawdopodobnie ze specyficznych utrudnień w odczytaniu tekstu nutowego. Pomimo iż większość owych publikacji można zdobyć bezpłatnie w Internecie⁴⁵ dzięki coraz powszechniejszej inicjatywie digitalizacji zasobów bibliotek, takie czynniki jak: zapis utworów w stylu przypominającym białą notację menzurálną, brak „ciągłości pięciolinii” wynikający z użycia pojedynczych czcionek drukarskich, gramatura papieru, obecność licznych skaz czy przebarwień, krój czcionek literowych, a wreszcie specyfika odcyfrowania partii *continuo* mogą powodować, iż wykonanie pozostanie zarezerwowane dla muzyków praktykujących w nurcie wykonawstwa historycznego. Jedną z nielicznych reedycji scharakteryzowanych antologii stanowi wydana w 2011 roku publikacja amerykańskiej oficyny EEBO Editions, będąca współczesnym opracowaniem czwartej księgi *The Theatre of Music*⁴⁶. Zbiór wchodzi w skład serii reprodukcji historycznych wydań nutowych, obejmującej obecnie setki pozycji.

Prezentowany artykuł jest wstępnym rozpoznaniem zawartości siedemnastowiecznych zbiorów angielskich z kolekcji Uniwersytetu Jagiellońskiego. Biografie wydawców oraz krótkie charakterystyki życiorysów najważniejszych kompozytorów pomogły w nakreśleniu historycznych okoliczności powstania publikacji. Wskazane zostały

44 *That Second Bottle. Essays on the Earl of Rochester*, red. N. Fisher, Manchester University 2000, s. 74. Swoista komercjalizacja losów Earla Rochestera nastąpiła w 2004 roku wraz z premierą filmu pod tytułem *The Libertine* w reżyserii Laurence’a Dunmore’a, w którym w rolę tytułową wcielił się Johnny Depp.

45 Jeden z największych serwisów zapewniających dostęp do archiwalnych publikacji muzycznych, Petrucci Music Library, znany pod akronimem IMSLP, zawiera m.in. pierwszą edycję serii *The Theatre of Music* [http://imslp.org/wiki/The_Theater_of_Music_\(Playford,_John\)](http://imslp.org/wiki/The_Theater_of_Music_(Playford,_John)) oraz serię *Harmoniae Sacrae* [http://imslp.org/wiki/Harmonia_Sacra_\(Playford,_Henry\)](http://imslp.org/wiki/Harmonia_Sacra_(Playford,_Henry)), a ponadto szóstą księgę *The Banquet of Music* [http://imslp.org/wiki/The_Banquet_of_Musick_\(Playford,_Henry\)](http://imslp.org/wiki/The_Banquet_of_Musick_(Playford,_Henry)) [dostęp: 17.03.2016].

46 Numer ISBN 9781240951604, [online] <http://eebo.chadwyck.com/about/about.htm> [dostęp: 1.03.2016].

związki repertuaru zawartego w drukach z życiem muzycznym angielskiego dworu królewskiego, a ponadto podjęta została próba określenia odbiorców publikacji. Rozmiary tegoż komunikatu naukowego pozwoliły na dokonanie ogólnej charakterystyki grupy siedemnastu starodruków. Autorka żywi nadzieję, iż niniejsze opracowanie przyczyni się do wzrostu zainteresowania angielskimi antologiami przechowywanymi w Bibliotece Jagiellońskiej oraz że będzie ono stanowiło punkt wyjścia dla dalszych badań.

Sygnatura	Karta tytułowa	Kompozytorzy
Mus. ant. pract. 970 [1]	SELECT AYRES AND DIALOGUES For One, Two, and Three Voices: TO THE THEORBO-LUTE or BASSE-VIOL Composed by John Wilson Charles Colman Doctors of Musick. Henry Lawes William Lawes Nicholas Laneare William Webb Gentlemen and Servents to his late Majesty in his Publick and Private Musick. And other Excellent Masters of Musick LONDON Printed by W. Godbid for John Playford, 1659.	Tho. Brewer, William Caesar, Charles Colman, Edward Colman, Lady Deering, John Goodsgroome, Simon Ives, Jankins, Robert Johnson, Nich. Laneere, Henry Lawes, William Lawes, John Playford, Jeremy Savil, William Tompkins, Warner, William Webb, John Wilson, Anonim
Mus. ant. pract. P 982	/brak oryginalnej strony tytułowej/ John Playford (jun.): Choic Ayres and Songs The 4th book London 1683. – London, John Playford, 1683.	John Blow, Capt. Pack, Henry Purcell, Anonim
Mus. ant. pract. P 985 [2]	THE Theater of MUSIC OR, A Choice COLLECTION of the newest and best Songs Sung at the COURT, and Public THEATERS, The Words composed by the most ingenious Wits of the Age, and set to MUSIC by the greatest Masters in that Science. WITH A THEORBO-BASS to each Song for the Theorbo, or Bass-Viol. ALSO Symphonics and Ritornels in 3 Parts to several of them for Violins and Flutes. Printed by J. Playford, for Henry Playford and R.C. and are to be sold near the Temple Church, and at the Middle-Temple Gate, 1685. – London, J. Playford for Henry Playford, 1685.	S. Akeroyde, Baptist, J. Blow, A. Damascene, T. Farmer, L. Grabu, W. Gregory, J. Hart, R. King, J. Lenton, Pack, H. Purcell, P. Reggio, J. Rofey, Snow, Ch. Taylor, W. Turner, Anonim

Sygnatura	Karta tytułowa	Kompozytorzy
Mus. ant. pract. P 985 [5]	<i>A new Additional Sheet to the CATCH-BOOK [dopisek ręczny]. The 2nd Book of the pleasant musick Companion. J. Playford 1686. – s.l. [London], s.n. [J.Playford], s.d. [1686].</i>	John Blow, Richard Brown, John Lenton, Henry Purcell, Anonim
Mus. ant. pract. C 835 [1]	COMES AMORIS; OR THE Companion of LOVE. Being a Choice COLLECTION Of the Newest SONGS now in Use. WITH A THOROW BASS each SONG for the HARPSICHORD, <i>Theorbo</i> , or <i>Bass-Viol</i> . THE FIRST BOOK. LONDON. Printed by <i>Nat. Thompson for John Carr and Sam. Scott</i> , and are to be sold by <i>John Carr</i> at his Shop at the <i>Middle Temple Gate</i> , Anno Domini, 1687. – <i>London, Nathaniel Thompson for John Carr & Samuel Scott, 1687.</i>	Sam. Aykroyde, R. Courteville, A. Damascene, Tho. Farmar, Charles Green, G. Hart, James Hart, Robert King, Henry Purcell, Thomas Shadwell, Will. Turner, Anonim
Mus. ant. pract. P 985 [3]	THE Theater of MUSIC: OR, A Choice COLLECTION [...] The FOURTH and LAST BOOK. LONDON. Printed by <i>B. Motte for Henry Playford, 1687.</i>	S. Akeroyde, W. Aylworth, Baptist, J. Blow, Courteville, A. Damascene, Th. Farmer, Gore, George Hart, James Hart, Th. Hawney, J. Jackson, R. King, M. Locke, A. Marsh, H. Purcell, J. Reading, J. Roffey, Snow, W. Turner
Mus. ant. pract. P 985 [1]	Harmonia Sacra; OR DIVINE HYMNS AND DIALOGUES: <i>With</i> A THOROW-BASS for the <i>Theorbo-Lute</i> , <i>Bass-Viol</i> . <i>Harpsichord</i> , or <i>Organ</i> . <i>Composed by the Best Masters of the Last and Present Age</i> . The WORDS by several Learned and Pious Persons [...] <i>In the SAVOY</i> : Printed by <i>Edward Johnes</i> , for <i>Henry Playford</i> , at his Shop near the <i>Temple Church</i> , MDCLXXXVIII. – <i>London, Edward Johnes for Henry Playford, 1688.</i>	John Blow, Pelham Humphrey, John Jackson, Mathew Locke, Henry Purcell, William Turner
Mus. ant. pract. P 985 [6]	The Banquet of MUSICK; OR, A Collection of the newest and best SONGS sung at the Court, and at Publick Theatres. WITH A THOROW-BASS for the <i>Theorbo-Lute</i> , <i>Bass-Viol</i> , <i>Harpsichord</i> , or <i>Organ</i> . <i>Composed by several of the Best Masters</i> . The WORDS by the <i>Ingenious Wits</i> of this Age. THE FIRST BOOK. Licensed, Nov. 19.1687. <i>Rob. Midgley</i> . <i>In the SAVOY</i> : Printed by <i>E. Jones</i> , for <i>Henry Playford</i> , at his Shop near the <i>Temple Church</i> . 1688. – <i>London, E. Jones for Henry Playford, 1688.</i>	S. Akeroyde, J. Banister, J. Blow, J. Hart, A. Marsh, D. Purcell, J. Roffey, Snow, Anonim
Mus. ant. pract. P 985 [7]	The Banquet of MUSICK; [...] THE SECOND BOOK. [...].	S. Akeroyde, Baptist, J. Blow, J. Hart, R. King, Marsh, F. Pigott, D. Purcell, H. Purcell, J. Roffey, Snow, Anonim
Mus. ant. pract. C 835 [2]	COMES AMORIS; OR THE Companion of LOVE. [...] 1688. – <i>London, Thomas Moore for John Carr & Samuel Scot, 1688.</i>	Sam. Akeroyde, J. Blow, R. Courteville, A. Damascene, H. Hall, James Hart, P. Isaak, Robert King, Nicholson, D. Purcell, Henry Purcell, Reading, Sherbourne, M. Snow, Will. Turner, Anonim

Sygnatura	Karta tytułowa	Kompozytorzy
Mus. ant. pract. P 995 [1]	Harmonia Sacra; OR: DIVINE HYMNS AND DIALOGUES. With A THOROW-BASS for the <i>Theorbo-Lute</i> , <i>Bass-Viol</i> . <i>Harpsichord</i> , or <i>Organ</i> . <i>Composed by the Best MASTERS</i> The WORDS by several Learned and Pious Persons. THE SECOND BOOK. <i>Angels and Men' assisted by this Art</i> , <i>May Sing together, though they Dwell apart</i> . <i>Mr. Waller of Divine Poesie</i> . IMPRIMATUR, <i>Julii 1^o. 1693. GUIL. LANCASTER</i> . In the SAVOY: Printed by Edward Jones, for Henry Playford at his Shop near the <i>Temple Church</i> , and at his HOUSE over-against the <i>Blue-Ball</i> in <i>Arundel Street</i> in the <i>Strand</i> : Where also the <i>First Book</i> may be had. MDCXCIII. – <i>London, Edward Jones for Henry Playford, 1693.</i>	Barinckloe, John Blow, Giacomo Carissime, Jeremiah Clarke, Gratiani, Robert King, Daniel Purcell, Henry Purcell, Anonim
Mus. ant. pract. P 995 [3]	DELICIAE MUSICAE: BEING, A Collection of the newest and best SONGS Sung at the Publick Theatres, most of them within the Compass of the FLUTE WITH A Thorow-Bass, for the <i>Theorbo-Lute</i> , <i>Bass-Viol</i> , <i>Harpsichord</i> , or <i>Organ</i> . <i>Composed by several of the Best Masters</i> . THE FIRST BOOK. LONDON, <i>April 23. 1695. D. Poplar</i> . Printed by <i>J. Heptinstall</i> , for <i>Henry Playford</i> , near the <i>Temple Church</i> , or at his House over-against the <i>Blew-Ball</i> in <i>Arundel-street</i> : Where also the <i>New Catch-Book</i> may be had. 1695. – <i>London, J. Haptinstall for Henry Playford, 1695.</i>	Blow, Courtville, Henry Purcell
Mus. ant. pract. P 995 [4]	DELICIAE MUSICAE [...] THE SECOND BOOK [...] <i>London, J. Haptinstall for Henry Playford, 1695.</i>	John Gilbert, Henry Hall, Henry Purcell
Mus. ant. pract. P 995 [5]	DELICIAE MUSICAE [...] THE THIRD BOOK [...] Where also the First and Second Bookmay be had. The Fourth Book will be Publish'd next Term, which will I make the First Volume Compleat. MDCXCVI – <i>London, J. Haptinstall for Henry Playford, 1696.</i>	John Eccles, John Greeman, Henry Purcell, Anonim
Mus. ant. pract. P 995 [6]	DELICIAE MUSICAE [...] THE FOURTH BOOK [...] and Sold by him at his Shopin the <i>Temple-Change Fleetstreet</i> . The Four Books, with 3 <i>Elegies</i> on our Late Gracious Queen <i>Mary</i> , Sett by Dr. <i>Blow</i> , and the Late Famous Mr. <i>Henry Purcell</i> , Compleats the First Volume. The Second Book of the Second Volume will be Pub—lish'e next Term. 1696. Price One Shilling. – <i>London, J. Haptinstall for Henry Playford, 1696.</i>	R. Courtevill, J. Eccles, Henry Purcell

Sygnatura	Karta tytułowa	Kompozytorzy
Mus. ant. pract. P 995 [2]	Two DIVINE HYMNS: BEING A SUPLIMENT To the Second BOOK of Harmoniae Sacrae. LONDON: Printed by W. Pearson, in Red-Cross-Alley in Jewin Street, for Henry Playford, at his Shop in the Temple- Change Fleet Street. Price 6d. Or Stitch'd up with the Second Book of Harmonia Sacra, 4 s. 1700. – London, Wiliam Pearson for Henry Playford, 1700.	Jer. Clerk, Wiliam Croft
Mus. ant. pract. M 400 [4]	A collection of the English songs for one voice, a flute and a thorough bass.	John Barnett, Jeremiah Clarke, Courteville, John Eccles, Leveridge, Dan. Purcell, Henry Purcell

Tabela 1. Angielskie antologie wokalne w kolekcji tzw. Berlinki (zachowano pisownię oryginalną)⁴⁷

Bibliografia

- Barnard J., *London Publishing, 1640–1660. Crisis, Continuity, and Innovation*, „Book History” 2001, t. 4, nr 1.
- Blagden C., *The Stationers’ Company. A History, 1403–1959*, Stanford University 1977.
- Bukofzer M.F., *Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach*, New York 1947.
- Dean-Smith M., *English Tunes Common to Playford’s Dancing Master, the Keyboard Books and Traditional Songs and Dances. Preceded by Some New Findings Concerning the Life and Career of John Playford*, „Proceedings of the Royal Musical Association” 1957, t. 79.
- Dean-Smith M., Temperley N., *Playford*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, red. D. Root i in., [online] http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo [dostęp: 8.04.2016].

⁴⁷ Opracowano na podstawie: A. Patalas, *Katalog starodruków muzycznych ze zbiorów bylej Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie, przechowywanych w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie*, Kraków 1999, s. 1660–1689.

- Eskew H., *Hymn, § IV: Protestant*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, red. D. Root i in., [online] http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo [dostęp: 8.04.2016].
- Fortune N., Greer D., Dill Ch., *Air*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, red. D. Root i in., [online] http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo [dostęp: 8.04.2016].
- Franklin D., *Turner William*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, red. D. Root i in., [online] http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo [dostęp: 8.04.2016].
- Global copyright. Three hundred years since the Statute of Anne, from 1709 to cyberspace*, red. L. Bentley in., Cheltenham 2010.
- Herissone R., *Musical Creativity in Restoration England*, Cambridge University, 2013.
- Herissone R., *Playford, Purcell, and the Functions of Music Publishing in Restoration England*, „Journal of the American Musicological Society” 2010, t. 63, nr 2.
- Holman P., *Farmer Thomas*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, red. D. Root i in., [online] http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo [dostęp: 8.04.2016].
- Holman P., *King Robert*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, red. D. Root i in., [online] http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo [dostęp: 8.04.2016].
- Holman P., *Locke Matthew*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, red. D. Root i in., [online] http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo [dostęp: 8.04.2016].
- Humphreys M., *Daniel Purcell*, [online] <http://www.danielpurcell.bemused.org.uk/> [dostęp: 5.03.2016].
- Jeans S., *John Reading*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, red. D. Root i in., [online] http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo [dostęp: 8.04.2016].
- Jenkinson M., *Culture and Politics at the Court of Charles II, 1660–1685*, Suffolk 2010.
- Jones A.V., *Carissimi Giacomo*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, red. D. Root i in., [online] http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo [dostęp: 8.04.2016].
- Keller R.M., *The Dancing Master, 1651–1728. An Illustrated Compendium, Country Dance and Songs Society Inc.* 2000, [online] <http://www.izaak.unh.edu/nhltmd/indexes/dancingmaster/> [dostęp: 10.03.2016].

- Kidston F., *John Playford, and 17th-Century Music Publishing*, „The Musical Quarterly” 1918, t. 4, nr 4.
- Kidston F., *The Petition of Mrs Eleanor Playford*, „The Library” 1916, t. VII.
- Laurie M., Lincoln S., *John Eccles*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, red. D. Root i in., [online] http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo [dostęp: 8.04.2016].
- Lindenbaum P., *John Playford: Music and politics in the interregnum*, „Huntington Library Quarterly” 2001, t.64, nr 1/2.
- Miller M., *Carr John*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, red. D. Root i in., [online] http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo [dostęp: 8.04.2016].
- Parliament*, [w:] *Encyclopædia Britannica*, [online] <http://global.britannica.com/topic/Parliament#toc215007> [dostęp: 10.05.2016].
- Patalas A., *Katalog starodruków muzycznych ze zbiorów byłej Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie, przechowywanych w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie*, Kraków 1999.
- Shaw W., Beeks, G., *Croft William*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, red. D. Root i in., [online] http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo [dostęp: 8.04.2016].
- Shaw W., Powell Ch., Johnstone H.D., *Clarke Jeremiah*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, red. D. Root i in., [online] http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo [dostęp: 8.04.2016].
- Smith W.C., *Playford: some hitherto unnoticed catalogues of early Music*, „The Musical Times” 1926, t. 67, nr 1001.
- Spink I., *Akeroyde Samuel*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, red. D. Root i in., [online] http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo [dostęp: 8.04.2016].
- Spink I., *Courteville Raphael*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, red. D. Root i in., [online] http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo [dostęp: 8.04.2016].
- Spink I., *Damascene Alexander*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, red. D. Root i in., [online] http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo [dostęp: 8.04.2016].
- Spink I., *English seventeenth-century dialogues*, „Music & Letters” 1957, t. 38, nr 2.
- Spink I., *Hart James*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, red. D. Root i in., [online] http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo [dostęp: 8.04.2016].

- Spink I., *Johnson Robert*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, red. D. Root i in., [online] http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo [dostęp: 8.04.2016].
- Spink I., *Marsh Alfonso*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, red. D. Root i in., [online] http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo [dostęp: 8.04.2016].
- Spink I., *Snow Moses*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, red. D. Root i in., [online] http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo [dostęp: 8.04.2016].
- Temperley N., *John Playford and the metrical psalms*, „Journal of the American Musicological Society” 1972, t. 25, nr 3.
- Temperley N., *John Playford and the Stationers’ Company*, „Music & Letters” 1973, t. 54, nr 2.
- That Second Bottle. Essays on the Earl of Rochester*, red. N. Fisher, Manchester University Press 2000.
- Whitlock K., *John Playford’s the English Dancing Master 1650/51 as Cultural Politics*, „Folk Music Journal” 1999.
- Wood B., *Blow John*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, red. D. Root i in., [online] http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo [dostęp: 8.04.2016].
- Wood B., *Humphrey Pelham*, [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, red. D. Root i in., [online] http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo [dostęp: 8.04.2016].

Abstract

“Angels and Men’ assisted by this Art, May Sing together, though they Dwell apart” – early English prints of court ayres and sacred songs from the second half of the seventeenth century kept in the Jagiellonian Library

The article describes the group of seventeen early English prints from the second half of the 17th century. The prints are part of the collection of the former Preußische Staatsbibliothek in Berlin kept in The Jagiellonian University and contain ayres and religious songs. Fourteen of them were published by John and Henry Playford. The first part of the paper shows the biographies of the publishers and

brings the state of research on their work. The second part includes the detailed description of the seventeen of early English prints. The final part presents the content of the prints and biographies of its most important composers.

Keywords: John Playford, Henry Playford, ayre

Alicja Ryczkowska

UNIWERSYTET WROCLAWSKI

Mechanizmy oddziaływania muzyki na procesy fizjologiczne i emocjonalne słuchacza

Muzyka oddziałuje na człowieka zarówno na płaszczyźnie psychologicznej, jak i fizjologicznej. Jest w stanie wspomagać proces relaksacji, poprawiać nastrój, przywoływać wyobrażenia i wspomnienia, dostarczać wrażeń estetycznych. W niniejszym artykule zostaną omówione wybrane mechanizmy wpływu muzyki na procesy emocjonalne i somatyczne, z uwzględnieniem jej roli w regulacji samopoczucia odbiorcy.

Reakcje słuchacza na muzykę, zarówno fizjologiczne, jak i emocjonalne, uzależnione są od wielu czynników indywidualnych, np. upodobań muzycznych czy aktualnego nastroju. Istnieją jednak także mechanizmy odbioru muzyki, które są w dużej mierze uniwersalne. Bardzo naturalnym zjawiskiem związanym z oddziaływaniem muzyki na słuchacza na płaszczyźnie fizjologicznej jest np. wodzenie akustyczne (ang. *acoustic driving*) polegające na dostosowywaniu się rytmu procesów fizjologicznych organizmu odbiorcy do rytmu słuchanej muzyki na zasadzie rezonansu. Z rytmem muzyki może się synchronizować np. praca serca, oddech czy przewodnictwo impulsów nerwowych¹.

¹ Zob. E. Galińska, *Muzykoterapia*, [w:] *Psychoterapia. Teoria. Podręcznik akademicki*, red. L. Grzesiuk, Warszawa 2005, s. 531–542; zob. też, *Muzyka w terapii. Psychologiczne i fizjologiczne mechanizmy jej działania*, [w:] *Człowiek, muzyka, psychologia*, red. W. Jankowski, B. Kamińska, A. Miśkiewicz,

Jedną z pierwszych struktur układu nerwowego odpowiedzialnych za odbiór bodźców akustycznych jest pień mózgu, który kontroluje autonomiczne funkcje organizmu – już na tym poziomie muzyka wpływa na powstawanie reakcji fizjologicznych odbiorcy oraz jest analizowana w poszukiwaniu potencjalnego zagrożenia. Proces ten może także mieć wpływ na stan emocjonalny słuchacza². Warto zauważyć, że zjawisko wodzenia akustycznego umożliwia regulowanie stanu fizjologicznego, a pośrednio także i emocjonalnego człowieka za pomocą odpowiednio dobranej muzyki.

Muzyka oddziałuje na pracę autonomicznego układu nerwowego oraz powiązanych z nim układów narządów³. Autonomiczny układ nerwowy odpowiada za poziom aktywacji organizmu, co przekłada się m.in. na tempo pracy serca, tempo i głębokość oddechu, wysokość ciśnienia tętniczego krwi, poziom napięcia mięśni, sekrecję hormonów i neuroprzekazników, tempo przewodnictwa impulsów nerwowych, pracę systemu immunologicznego i inne procesy fizjologiczne związane ze zmianami poziomu pobudzenia ustroju. Współczulny układ nerwowy odpowiada za mobilizację organizmu, zaś układ przywspółczulny – na jego odpoczynek⁴.

Muzyka w różny sposób oddziałuje na aktywność autonomicznego układu nerwowego słuchacza. Jak już wspomniano, istotne znaczenie ma tu np. rytm utworu, do którego może się dostrajać rytm procesów

Warszawa 2000, s. 474–485; zob. E. Klimas-Kuchtowa, *Muzyka a ruch*, „Muzykoterapia Polska” 2003, t. 2, nr 3/4 (7/8), s. 25–31.

- 2 Zob. P. Juslin, D. Västfjäll, *Emotional responses to music: the need to consider underlying mechanisms*, „Behavioral and Brain Sciences” 2008, vol. 31, nr 5, s. 564; zob. P. Juslin i in., *How does music evoke emotions? Exploring the underlying mechanisms*, [w:] *Handbook of Music and emotion. Theory, research, applications*, red. P. Juslin, J. Sloboda, New York 2011, s. 620–621.
- 3 Zob. np. H. Cesarz, *Muzykoterapia – metoda wspomagania salutogenezy*, [w:] *Muzykoterapia – stałość i zmiana*, red. P. Cylulko, J. Gładyszewska-Cylulko, Wrocław 2014, s. 47–70 (Wrocławska Muzykoterapia, t. 1); zob. E. Galińska, *Muzyka w terapii*, dz. cyt., s. 474–485; też, *Muzykoterapia*, dz. cyt., s. 531–542; zob. D. Karwowska, A. Kudlik, *Neurofizjologiczne mechanizmy odbioru i przetwarzania muzyki*, [w:] *Muzyka i my. O różnych przejawach wpływu muzyki na człowieka*, red. E. Czerniawska, Warszawa 2012, s. 11–26; zob. E. Klimas-Kuchtowa, *Muzyka a ruch*, dz. cyt., s. 25–31; też, *Muzyka w prewencji i promocji zdrowia*, [w:] *Psychologia muzyki. Współczesne konteksty zastosowań*, red. R. Lawendowski, J. Kaleńska-Rodzaj, Gdańsk 2014, s. 159–183.
- 4 Por. np. A. Michajlik, W. Ramotowski, *Anatomia i fizjologia człowieka*, Warszawa 1994, s. 422–428.

fizjologicznych słuchacza⁵. Część badań wskazuje na to, że wyraz emocjonalny muzyki może wpływać na funkcjonowanie układu wegetatywnego słuchacza. W tego typu eksperymentach stosuje się utwory odpowiednio dobrane pod kątem „obiektywnego” wyrazu emocjonalnego, który weryfikowany jest np. w toku badań pilotażowych. Warto przywołać tu badania Stéphanie Khalfy i in.⁶, które potwierdziły, że fragmenty muzyczne odbierane przez słuchaczy jako wyrażające emocje radości lub strachu silniej wpływają na reakcje przewodnictwa elektrycznego skóry niż fragmenty wyrażające smutek albo spokój. Intensywniejsze reakcje elektrodermalne stanowiły w badaniach tych wskaźnik większej aktywności współczulnego układu nerwowego. Natomiast badania Carol L. Krumhansl⁷ wykazały przyspieszenie oddechu słuchaczy w reakcji na fragmenty muzyczne wyrażające radość oraz strach. Odbiór tych ostatnich wiązał się też z najwyższym poziomem napięcia i największym podniesieniem pulsu. Muzyka reprezentująca smutek wpłynęła z kolei na zwolnienie pracy serca, wzrost ciśnienia tętniczego krwi oraz obniżenie poziomu przewodnictwa elektrycznego skóry odbiorców.

Normalizacja funkcjonowania autonomicznego układu nerwowego słuchacza za pomocą odbioru odpowiednio dobranej muzyki wiąże się z hamowaniem nadmiernej aktywności współczulnego układu nerwowego oraz aktywacją przywspółczulnego układu nerwowego, co umożliwia osiągnięcie rozluźnienia fizjologicznego oraz emocjonalnego. Ze zjawiskiem aktywacji układu przywspółczulnego łączy się m.in. regulacja i spowolnienie pracy serca oraz oddechu, obniżenie ciśnienia tętniczego krwi, a także redukcja napięcia mięśniowego⁸. Możliwość normalizacji funkcjonowania układu wegetatywnego za pomocą odpowiednio dobranej muzyki potwierdzają np. badania

5 Zob. np. E. Klimas-Kuchtowa, *Muzyka a ruch*, dz. cyt., s. 25–31.

6 S. Khalfy i in., *Event-related skin conductance responses to musical emotions in humans*, „Neuroscience letters” 2002, vol. 328, nr 2, s. 145–149.

7 C.L. Krumhansl, *An exploratory study of musical emotions and psychophysiology*, „Canadian Journal of Experimental Psychology” 1997, vol. 51, nr 4, s. 336–353.

8 Zob. np. K. Kukielczyńska-Krawczyk, *Współczesne badania nad zastosowaniem muzyki w medycynie*, [w:] *Arteterapia w medycynie i edukacji*, red. W. Karolak, B. Kaczorowska, Łódź 2008, s. 113–117; zob. A. Kudlik, E. Czerniawska, *Indywidualne...*, dz. cyt., s. 248–269; zob. C.J. Murrock, *Music and mood*, [w:] *Psychology of Moods*, red. A.V. Clark, Hauppauge 2005, s. 141–155.

Klaudii Kukiełczyńskiej-Krawczyk⁹ oparte na analizie zmienności rytmu zatokowego. Wykazały one wpływ muzyki o charakterze uspokajającym na hamowanie działalności współczulnego układu nerwowego oraz aktywację układu przywspółczulnego, w tym obniżanie częstości akcji serca słuchacza.

Muzyka może też wpływać na hamowanie wydzielania przez organizm substancji chemicznych (hormonów i neuroprzekaźników) odpowiedzialnych za mobilizację organizmu i negatywne stany afektywne (np. kortyzolu czy adrenaliny), a także wzmaganie wydzielania substancji chemicznych związanych z dobrym nastrojem i samopoczuciem fizycznym (np. dopaminy, serotoniny czy endogennych opioidów)¹⁰. Badania Wendy E.J. Knight i Nikki S. Rickard¹¹ potwierdziły wpływ muzyki na redukcję niepokoju oraz obniżenie fizjologicznych wskaźników stresu w zakresie częstości akcji serca oraz ciśnienia tętniczego krwi, a także zmniejszenie stężenia substancji chemicznych odpowiedzialnych za stres – kortyzolu i immunoglobulin A (IgA) w ślinie – stres związany był z przygotowaniem i wygłoszeniem prezentacji ustnej. Co ważne, muzyka stosowana bywa też jako środek regulacji napięcia psychosomatycznego związanego z zabiegami medycznymi, w tym regulacji procesów fizjologicznych, np. tempa pracy serca, ciśnienia tętniczego krwi, wydzielania hormonalnego, a także obniżania poziomu bólu odczuwanego przez pacjentów w trakcie zabiegów medycznych¹². Muzykę wykorzystuje się również w celu minimalizowania stresu towa-

rzyszającego zabiegom, a także obniżania stresu przedoperacyjnego oraz pooperacyjnego¹³.

Kontakt z odpowiednio dobraną muzyką może więc przyczyniać się do redukcji napięcia fizycznego i emocjonalnego¹⁴. Należy dodać, iż z relaksacyjnym charakterem utworów łączone są zwykle takie cechy struktury muzycznej, jak np. powolne tempo, proste, powtarzalne schematy melodyczne, harmoniczne i rytmiczne, przewaga współbrzmień konsonujących, niewielkie zmiany dynamiczne, mała lub umiarkowana głośność, mało wyrazisty rytm, przewaga brzmień utrzymanych w środkowym rejestrze dźwiękowym, artykulacja *legato* i in.¹⁵ Jednak wyniki niektórych badań wskazują na to, iż muzyka zgodna z upodobaniami słuchacza może być przydatna w celu obniżania poziomu stresu nawet wtedy, gdy nie posiada typowo uspokajającego charakteru. Potwierdza to np. eksperyment Jun Jianga i in.¹⁶, w którym badanym zaprezentowano utwory zarówno o charakterze

9 Zob. K. Kukiełczyńska-Krawczyk, *Oddziaływanie dzieła muzycznego o charakterze uspokajającym na zmienność rytmu zatokowego*, praca doktorska, Akademia Wychowania Fizycznego we Wrocławiu, Wrocław 2006; zob. też: *Współczesne badania...*, dz. cyt., s. 113–117.

10 Zob. E. Galińska, *Muzyka w terapii*, dz. cyt., s. 474–485; zob. E. Klimas-Kuchtowa, *Muzyka w prewencji...*, dz. cyt., s. 159–183; zob. R. McCraty i in., *The effects of different types of music on mood, tension, and mental clarity*, „Alternative Therapeutic Health Medicine” 1998, vol. 4, nr 1, s. 75–84; zob. C.J. Murrock, *Music and mood*, dz. cyt., s. 141–155; J. Panksepp, G. Bernatzky, *Emotional sounds and the brain: the neuro-affective foundations of musical appreciation*, „Behavioural Processes” 2002, vol. 60, nr 2, s. 133–155.

11 W.E Knight, N.S. Rickard, *Relaxing music prevents stress-induced increases in subjective anxiety, systolic blood pressure, and heart rate in healthy males and females*, „Journal of Music Therapy” 2001, vol. 38, nr 4, s. 254–272.

12 Zob. np. J.M. White, *Music as intervention: a notable endeavor to improve patient outcomes*, „Nursing Clinics of North America” 2001, vol. 36, nr 1, s. 83–92.

13 Zob. np. S. Barnason, L. Zimmerman, J. Nieveen, *The effects of music interventions on anxiety in the patient after coronary artery bypass grafting*, „Heart & Lung: The Journal of Acute and Critical Care” 2005, vol. 24, nr 2, s. 124–132; zob. R. Harikumar i in., *Listening to music decreases need for sedative medication during colonoscopy: a randomized, controlled trial*, „Indian Journal of Gastroenterology” 2006, vol. 25, nr 1, s. 3–5; zob. B. Miluk-Kolasa i in., *Effects of music treatment on salivary cortisol in patients exposed to pre-surgical stress*, „Experimental and Clinical Endocrinology & Diabetes” 1994, vol. 102, nr 2, s. 118–120; zob. W. Tam, E. Wong, S. Twinn, *Effect of music on procedure time and sedation during colonoscopy: A meta-analysis*, „World Journal of Gastroenterology” 2008, vol. 14, nr 34, s. 5336–5343.

14 Zob. np. A. Kudlik, E. Czerniawska, *Indywidualne oddziaływanie muzyki na człowieka – wpływ muzyki na nastrój*, [w:] *Nastrój. Modele, geneza, funkcje*, red. E. Goryńska, M. Ledzińska, M. Zajenkowski, Warszawa 2011, s. 248–269; zob. C.J. Murrock, *Music and mood*, dz. cyt., s. 141–155.

15 Zob. K. Kukiełczyńska, *Odbiór elementów dzieła muzycznego o charakterze uspokajającym w sferze emocjonalnej*, „Muzykoterapia Polska” 2012, nr 1–2 (1), s. 45–48; zob. D. Grocke, T. Wigram, *Receptive Methods in Music Therapy. Techniques and Clinical Applications for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*, London 2007, s. 45–47; zob. M. Kronenberger, *Muzykoterapia. Podstawy teoretyczne do zastosowania muzykoterapii w profilaktyce stresu*, Szczecin 2003, s. 122–127; zob. też: M. Iwanaga, M. Ikeda, T. Iwaki, *The effects of repetitive exposure to music on subjective and physiological responses*, „Journal of Music Therapy” 1996, vol. 33, nr 3, s. 219–230; zob. J. Jiang i in., *The effects of sedative and stimulative music on stress reduction depend on music preference*, „The Arts in Psychotherapy” 2013, vol. 40, nr 2, s. 201–205.

16 J. Jiang i in., *The effects...*, dz. cyt., s. 347–351.

uspokajającym, jak i pobudzającym. Badania te dowiodły, iż preferowana przez słuchaczy muzyka wpływa na obniżenie ich stresu w większym stopniu niż utwory przez nich nie lubiane. Eksperyment wykazał jednak także, iż odbiorcy nie lubianej przez siebie muzyki o charakterze uspokajającym odczuwają mniejsze napięcie i niepokój niż osoby, które słuchają nie lubianej przez siebie muzyki o charakterze pobudzającym. Także wcześniejsze badania Valerie Stratton i Annette Zalanowski¹⁷ potwierdziły, iż większe znaczenie dla subiektywnego poczucia relaksacji słuchaczy ma zgodność muzyki z ich preferencjami muzycznymi niż obiektywnie pobudzający lub uspokajający charakter utworów. Jednak muzyka atonalna w tych samych badaniach spowodowała obniżenie relaksacji słuchaczy.

O oddziaływaniu muzyki na procesy fizjologiczne i emocjonalne odbiorcy decyduje więc nie tylko struktura utworu, ale także indywidualne cechy oraz aktualny stan psychiczny i somatyczny słuchacza. Znaczenie mają tu takie zmienne, jak np. osobowość, preferencje muzyczne, aktualny nastrój i samopoczucie fizyczne, osobiste wspomnienia i konotacje odbiorcy związane z określonym utworem oraz wiele innych. Dlatego też reakcje na muzykę nie zawsze są łatwe do przewidzenia – ten sam utwór u jednych słuchaczy może spowodować poprawę samopoczucia, zaś u innych – jego pogorszenie¹⁸.

Odbiorowi muzyki powszechnie towarzyszą reakcje emocjonalne¹⁹. Wiąże się one m.in. z aktywizacją struktur układu limbicznego, stanowiącego centrum emocjonalne mózgu. Układ ten obejmuje hipokamp, zakręt przyhipokampowy, ciało migdałowate, podwzgórze, wzgórze, zakręt obręczy i ciało prążkowane. Naturalnym zjawiskiem towarzyszącym słuchaniu muzyki jest także aktywacja śladów pamięciowych (engramów neuronalnych) przechowywanych w układzie limbicznym, która powoduje przywoływanie wspomnień i związanych z nimi emocji słuchacza. Reakcje emocjonalne na muzykę (podobnie jak i na inne bodźce) połączone są z różnego rodzaju procesami fizjologicznymi, jak

zmiany tętna, oddechu, temperatury ciała, wydzielania hormonalnego, reakcje elektrodermalne i inne²⁰.

Patrik Juslin i Daniel Västfjäll²¹ wyróżniają sześć głównych mechanizmów wywoływania emocji przez muzykę. Są to procesy związane z odruchami pnia mózgu, zjawiskiem warunkowania ewaluatywnego, mechanizmem tzw. „zarażania emocjami”, stymulacją wyobraźni wizualnej, aktywacją pamięci epizodycznej oraz z oczekiwaniami muzycznymi słuchacza. Jak już wspomniano, jedną z pierwszych struktur układu nerwowego biorących udział w odbiorze bodźców akustycznych jest pień mózgu, kontrolujący autonomiczne funkcje organizmu, jak np. oddychanie, praca serca, poziom pobudzenia organizmu. Struktura ta szybko i automatycznie analizuje bodźce (również dźwiękowe) w poszukiwaniu potencjalnego zagrożenia. Za takie może być uznana muzyka, która jest np. nagła i głośna. Jeżeli zostanie ona zinterpretowana jako niebezpieczna, następuje automatyczny wzrost aktywacji centralnego układu nerwowego. Wzrost lub spadek poziomu pobudzenia może wpływać na procesy fizjologiczne związane z emocjami²².

Reakcje emocjonalne na muzykę mogą także mieć związek z procesami warunkowania ewaluatywnego. Dzieje się tak wtedy, kiedy określona muzyka w przeszłości występowała wielokrotnie w połączeniu z innym bodźcem, który był emocjonalnie nacechowany pozytywnie lub negatywnie. W wyniku tego procesu, poprzez powstanie odruchu warunkowego, słuchanie określonej muzyki automatycznie wzbudza pozytywne lub negatywne odczucia związane z bodźcem afektywnym, nawet bez jego występowania²³. Konkretna muzyka może wywoływać pozytywne emocje, np. kiedy w przeszłości wielokrotnie słuchana była podczas miłych spotkań towarzyskich, a negatywnie – kiedy towarzyszyła stresującym sytuacjom zawodowym.

17 V.N. Stratton, A.H. Zalanowski, *The relationship between music, degree of liking, and self-reported relaxation*, „Journal of Music Therapy” 1984, vol. 21, nr 4, s. 184–192.

18 Zob. A. Kudlik, E. Czerniawska, *Indywidualne oddziaływanie...*, dz. cyt., s. 254–260.

19 Por. np. T. Schäfer i in., *The psychological functions of music listening*. „Frontiers in Psychology”, 2013, vol. 4, artykuł nr 511, DOI: 10.3389/fpsyg.2013.00511; s. 5–7.

20 Zob. np. D. Karwowska, A. Kudlik, *Neurofizjologiczne mechanizmy...* op. cit., s. 11–26; zob. I. Peretz, *Towards a neurobiology of musical emotions* [w:] *Music and emotion. Theory, research, applications*, red. P. Juslin, J. Sloboda, New York 2011, s. 107.

21 P. Juslin, D. Västfjäll, *Emotional responses to music...*, dz. cyt., s. 559–575.

22 Tamże, s. 565; zob. też: P. Juslin i in., *How does music...*, dz. cyt., s. 620–621.

23 P. Juslin, D. Västfjäll, *Emotional responses...*, dz. cyt., s. 564–565; P. Juslin i in., *How does music...*, dz. cyt., s. 622.

Zjawisko „zarażania emocjami”²⁴ polega na wywoływaniu u słuchacza przez muzykę podobnych emocji do tych, które ta muzyka wyraża. Wiąże się ono prawdopodobnie zarówno z procesami emocjonalnymi, jak i poznawczymi odbiorcy. Słuchacz w naturalny sposób przypisuje muzyce pewne znaczenia referencjalne/desygnacyjne²⁵ odnoszące się do świata pozamuzycznego. Muzyka, będąca sztuką czasową, opartą na dynamice naprzemiennych napięć i odprężeń może być odbierana jako symbol zjawisk emocjonalnych²⁶. Powszechnym procesem jest przypisywanie muzyce przez odbiorcę wyrazu emocjonalnego. W przypadku muzyki tonalnej decydują o nim m.in. tryb i tempo utworu. Słuchacze z kręgu kultury zachodniej zwykle postrzegają utwory posiadające tryb durowy i szybkie tempo jako radosne, zaś te charakteryzujące się trybem molowym i tempem wolnym jako smutne²⁷. Muzyka może oczywiście, oprócz smutku i radości, wyrażać wiele innych emocji, jak np. spokój, złość, strach i in. W kontekście zjawiska „zarażania emocjami” warto zwrócić uwagę także na podobieństwo muzyki i mowy ludzkiej. Posiadają one bowiem zbliżone cechy brzmieniowe odnoszące się np. do barwy, tempa, dynamiki i in. Założenie, iż w związku z tym podobieństwem muzyka może być interpretowana przez mózg, podobnie jak mowa, pod kątem ekspresji emocjonalnej, ma hipotetyczny charakter²⁸. Z odbiorem emocjonalnym muzyki bywa również łączone zagadnienie aktywności tzw. neuronów lustrzanych. Zlokalizowane są one m.in. w brzusznej części kory przedruchowej mózgu i biorą udział

np. w interpretowaniu ekspresji emocjonalnej oraz ocenie intencji innych osób na podstawie sygnałów niewerbalnych²⁹.

Kolejnym źródłem reakcji emocjonalnych na muzykę są wyobrażenia wizualne słuchacza powstałe pod wpływem muzyki. Wytwory te mogą wpływać na powstawanie lub potęgowanie emocji związanych z utworem. Treści wyobrażeń odbiorcy oczywiście mogą mieć także związek z jego wspomnieniami. Jak już wcześniej wspomniano, muzyka łatwo aktywizuje ślady pamięciowe przechowywane w układzie limbicznym, co wiąże się z przywoływaniem wspomnień i związanych z nimi emocji słuchacza³⁰. Muzyka wpływa na procesy pamięci epizodycznej, w której są przechowywane wspomnienia zdarzeń życiowych. Mogą być one związane np. z okolicznościami, w których dana osoba słuchała utworu, i często powodują intensywne reakcje emocjonalne³¹. Warto tu dodać, że część metod i technik muzykoterapeutycznych opiera się właśnie na stymulowaniu za pomocą muzyki procesów wyobrazeniowych, a często także i pamięciowych. Działania takie stanowią podstawę np. metody muzykoterapeutycznej *Guided Imagery and Music* Helen Bonny, w której odbiór muzyki ułatwia odbiorcy uzewnętrznienie wypartych treści i emocji (np. potraumatycznych), które wymagają odreagowania, przepracowania i zintegrowania³². Wizualizacje muzykoterapeutyczne mogą także służyć innym celom, np. wspomaganie procesu relaksacji. Łatwość, z jaką muzyka jest w stanie modyfikować emocje słuchacza, sprawia, że może on za jej pomocą efektywnie regulować własny stan emocjonalny.

Oczekiwania muzyczne słuchacza również mogą stanowić źródło reakcji emocjonalnych. Zgodnie z modelem oczekiwań muzycznych Leonarda B. Meyera³³ reakcja emocjonalna może wynikać z ich potwierdzenia lub niepotwierdzenia. Znaczenie ma także to, czy zostaną one

24 Zob. np. D. Västfjäll, *Emotion Induction through Music: A Review of the Musical Mood Induction Procedure*, „*Musicae Scientiae*” 2002, vol. 5, nr 1, s. 173–211.

25 Zob. L.B. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, tłum. A. Buchner, K. Berger, Kraków 1974, s. 34–37, 47–59; zob. też: H. Cesarz, *Psychoterapeutyczna wartość referencjalnego znaczenia muzyki*, „*Muzykoterapia Polska*” 2003, vol. 2, nr 3/4 (7/8), s. 7–12.

26 Zob. S. Langer, *Philosophy in a New key*, Cambridge 1942; zob. E. Galińska, *Muzyka w terapii*, dz. cyt., s. 477; zob. C.L. Krumhansl, *Music: A Link Between Cognition and Emotion*, „*Current Directions in Psychological Science*” 2002, vol. 11, nr 2, s. 45–50.

27 Zob. np. G.C. Bruner, *Music, mood, and marketing*, „*Journal of Marketing*” 1990, vol. 54, nr 4, s. 94–104.

28 Zob. P. Juslin, P. Laukka, *Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code?*, „*Psychological Bulletin*” 2003, vol. 129, nr 5, s. 770–814; P. Juslin i in., *How does music...*, dz. cyt., s. 622; P. Juslin, D. Västfjäll, *Emotional responses...*, dz. cyt., s. 565–566.

29 Zob. P. Juslin, D. Västfjäll, *Emotional responses...*, dz. cyt., s. 565–566; S. Koelsch i in., *Investigating emotion with music: an fMRI study*, „*Human Brain Mapping*” 2006, t. 27, nr 3, s. 239–250.

30 Zob. P. Juslin, D. Västfjäll, *Emotional responses...*, dz. cyt., s. 566–567; zob. P. Juslin i in., *How does music...*, dz. cyt., s. 622–623; zob. E. Galińska *Muzyka w terapii*, dz. cyt., s. 474–485.

31 Zob. P. Juslin, D. Västfjäll, *Emotional responses...*, dz. cyt., s. 567–568; zob. P. Juslin i in., *How does music...*, dz. cyt. s. 623.

32 Zob. np. K. Stachyra, *Guided Imagery and Music*, [w:] *Modele, metody i podejścia w muzykoterapii*, red. K. Stachyra, Lublin 2012, s. 33–50.

33 Zob. L.B. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, dz. cyt.; s. 34–37, 47–59.

zrealizowane szybko, czy z pewnym opóźnieniem. Oczekiwania wiążą się m.in. z osłuchaniem odbiorcy z określonym stylem muzycznym. Słuchacz nabywa stopniowo praktycznej wiedzy na temat struktury utworów w ramach konkretnego stylu (np. schematów przebiegów melodycznych, harmonicznym czy rytmicznych) i spodziewa się powielenia tych schematów muzycznych. Oczekiwane schematy mogą być jednak zakłócone, np. przez różnego rodzaju zabiegi kompozytorskie czy wykonawcze. Oczekiwanie na pojawienie się określonych schematów muzycznych może się wiązać z uczuciami napięcia i niepewności, a potwierdzenie oczekiwań może powodować pozytywne reakcje emocjonalne połączone z obniżeniem napięcia. Natomiast negatywne emocje mogą pojawić się u słuchacza w wyniku niepotwierdzenia się jego oczekiwań muzycznych³⁴.

Warto dodać, że zdolność odbioru emocjonalnego muzyki rozwija się u człowieka bardzo wcześnie. Na przykładzie wyników badań nad odbiorem muzyki przez dzieci z kręgu kultury zachodniej widać, iż zaledwie dziewięciomiesięczne niemowlęta już są w stanie odróżnić muzykę radosną od smutnej³⁵. Natomiast w wieku około sześciu lat dzieci rozpoznają takie emocje wyrażane przez muzykę, jak radość, smutek, złość i strach, przy czym zwracają uwagę zarówno na tryb, jak i tempo utworów³⁶. Wiele studiów potwierdza również zgodność odbioru emocjonalnego muzyki przez słuchaczy z kręgu tej samej kultury muzycznej, co obserwujemy chociażby na przykładzie wyników badań nad percepcją muzyki zachodniej przez słuchaczy z kręgu kultury zachodniej. Już klasyczne studia Kate Hevner³⁷ potwierdziły podobieństwo interpretacji charakteru emocjonalnego muzyki przez

badanych. Również współczesne badania Emmanuela Biganda i in.³⁸ wykazały zgodność odbioru emocjonalnego krótkich fragmentów muzyki klasycznej różnych epok przez słuchaczy, niezależnie od posiadanego przez nich wykształcenia muzycznego lub jego braku. Analizowano zarówno reakcje emocjonalne, jak i interpretację charakteru emocjonalnego muzyki. Wcześniejsze studia Carol L. Krumhansl³⁹ dowiodły spójności reakcji emocjonalnych słuchaczy na muzykę klasyczną wyrażającą radość, smutek, strach i spokój. Podobne wyniki uzyskali także Sandrine Vieillard i in.⁴⁰. Co ciekawe, niektóre eksperymenty potwierdzają również, że słuchacze są w stanie trafnie rozpoznawać wyraz emocjonalny nie tylko utworów własnej kultury, ale także muzyki innych kultur. Na przykład studia Laury-Lee Balkwill, Williama Thompsona i Rie Matsunagi⁴¹ potwierdziły, że Japończycy właściwie identyfikują wyrażane przez muzykę emocje radości, smutku i złości, zarówno w rodzimych utworach, jak i w muzyce hindustańskiej oraz zachodniej.

W kontekście zagadnienia oddziaływania muzyki na emocje należy wspomnieć jeszcze o zastosowaniu muzyki w regulowaniu stanu emocjonalnego. Jak pokazuje wiele badań, normalizowanie afektu to jeden z najczęściej wymienianych celów odbioru muzyki⁴². Dobór utworów ukierunkowany na regulację emocji to oczywiście w dużym stopniu kwestia indywidualna. Zauważmy, że słuchacze nie zawsze sięgają w tym celu po muzykę relaksacyjną czy też utwory o pogodnym wyrazie emocjonalnym. Warto dodać, iż na gruncie muzykoterapii utwory muzyczne często dobiera się zgodnie z tzw. zasadą ISO (od greckiego słowa *isos*, oznaczającego „równy”, „jednakowy”). Opiera się ona na dostosowywaniu prezentowanej muzyki początkowo do aktualnego stanu słuchacza, a następnie stopniowym wprowadzaniu

34 Zob. tamże, s. 60–107; zob. P. Juslin, D. Västfjäll, *Emotional responses...*, dz. cyt., s. 564–565; zob. P. Juslin i in., *How does music...*, dz. cyt., s. 623; zob. C.L. Krumhansl, K.R. Agres, *Musical expectancy: The influence of musical structure on emotional response*, „Behavioral and Brain Sciences” 2008, vol. 31, nr 5, DOI:10.1017/S0140525X08005384; zob. C.L. Krumhansl, *Music: A Link Between Cognition and Emotion...*, dz. cyt., s. 45–50; zob też: D.B. Huron, *Sweet anticipation: Music and the psychology of expectation*, Cambridge 2006, s. 7–15.

35 Zob. R. Flom, D. Gentile, A. Pick, *Infants' discrimination of happy and sad music*, „Infant Behavior and Development” 2008, vol. 31, nr 4, s. 716–728.

36 Zob. S. Dalla Bella i in., *A developmental study of the affective value of tempo and mode in music*, „Cognition” 2001, vol. 80, nr 3, s. B1–B10.

37 Zob. K. Hevner, *Experimental studies of the elements of expression in music*, „The American Journal of Psychology” 1936, vol. 48, nr 2, s. 246–268; zob. Taż:

The Affective Character of the Major and Minor Modes in Music, „The American Journal of Psychology”, vol. 47, nr 1, 1935, s. 103–118.

38 E. Bigand i in., *Multidimensional scaling of emotional responses to music: The effect of musical expertise and of the duration of the excerpts*, „Cognition and Emotion”, 2005, vol. 19, nr 8.

39 C.L. Krumhansl, *An exploratory study...*, dz. cyt., s. 336–352.

40 S. Vieillard i in., *Happy, sad, scary and peaceful musical excerpts for research on emotions*, „Cognition and Emotion” 2008, vol. 22, nr 4, s. 720–752.

41 L.-L. Balkwill, W. Thompson, R. Matsunaga, *Recognition of emotion in Japanese, Western, and Hindustani music by Japanese listeners*, „Japanese Psychological Research” 2004, vol. 46, nr 4, s. 337–349.

42 Zob. np. T. Schäfer i in., *The psychological functions...*, dz. cyt., s. 5–7.

utworów ukierunkowanych na określony cel terapeutyczny (np. obniżenie napięcia emocjonalnego). Jeżeli odbiorca odczuwa zdenerwowanie, to zgodnie z zasadą ISO, struktura początkowego utworu powinna odzwierciedlać właśnie tę emocję (muzyka może mieć np. szybkie tempo, zróżnicowaną dynamikę i inne cechy konotowane z omawianym stanem). Natomiast następnie prezentowane słuchaczowi utwory dobierane są tak, aby stopniowo wpływały na regulację jego samopoczucia. Jeżeli celem terapeutycznym jest obniżenie napięcia emocjonalnego odbiorcy, to odtwarzane kolejno utwory powinny posiadać coraz bardziej uspokajający charakter⁴³.

Na zakończenie niniejszych rozważań należy podkreślić, iż dostrajanie się stanu emocjonalnego i fizjologicznego odbiorcy do struktury preferowanej przez niego muzyki to zjawisko bardzo naturalne. Powszechne występowanie takich procesów jak wodzenie akustyczne czy dostosowywanie się nastroju słuchacza do charakteru emocjonalnego utworu decyduje o tym, że muzyka stanowi niezwykle wartościowe narzędzie regulacji samopoczucia. Mechanizmy te profesjonalnie wykorzystywane są na gruncie muzykoterapii, a intuicyjnie również i w życiu codziennym. Oczywiście, oprócz odbioru muzyki, także czynny kontakt z nią może pozytywnie wpływać na stan odbiorcy. Takie zajęcia, jak wykonawstwo utworów muzycznych, improwizacja muzyczna czy komponowanie również mogą się przyczynić do regulacji stanu emocjonalnego i fizycznego człowieka – warto dodać, iż na powyższych działaniach opiera się część aktywnych technik muzykoterapii⁴⁴. Istotne znaczenie dla samopoczucia jednostki mają także jej doświadczenia estetyczne związane z muzyką. Należy zaznaczyć, iż mechanizmy oddziaływania muzyki na procesy fizjologiczne

43 Zob. np. K. Kukielczyńska-Krawczyk, *Programowanie muzyki do terapii – 20 lat po wydaniu książki Tadeusza Natanson, [w:] Muzykoterapia – stałość i zmiana*, red. P. Cylulko, J. Gładyszewska-Cylulko, Wrocław 2014, s. 115–144; zob. K. Stachyra, *Proces muzykoterapii [w:] Podstawy muzykoterapii*, red. K. Stachyra, Lublin 2012, s. 53–83; zob. E. Galińska, *Muzyka w terapii...*, dz. cyt., s. 478.

44 Por. np. K.E. Bruscia, *Defining of music therapy*, Barcelona 1998, s. 116–120; por. M. Kronenberger, *Muzykoterapia. Podstawy teoretyczne do zastosowania muzykoterapii w profilaktyce stresu*, Szczecin 2003, s. 29–33, por. K. Stachyra, *Definiowanie i klasyfikacja muzykoterapii [w:] K. Stachyra (red.), Podstawy muzykoterapii*, dz. cyt., s. 29, por. L. Konieczna-Nowak, *Wprowadzenie do muzykoterapii*, Kraków 2013, s. 27–29; por. Tadeusz Natanson, *Wstęp do nauki o muzykoterapii*, Wrocław i in. 1979, s. 189–191.

i emocjonalne to niezwykle szerokie zagadnienie. Celem artykułu było jedynie zarysowanie tej problematyki.

Bibliografia

- Balkwill L.-L., Thompson W., Matsunaga R., *Recognition of emotion in Japanese, Western, and Hindustani music by Japanese listeners*, „Japanese Psychological Research” 2004, vol. 46, nr 4.
- Barnason S., Zimmerman L., Nieveen J., *The effects of music interventions on anxiety in the patient after coronary artery bypass grafting*, „Heart & Lung: The Journal of Acute and Critical Care” 2005, vol. 24, nr 2.
- Bigand E., Vieillard S., Madurell F., Marozeau J., Dacquet A., *Multi-dimensional scaling of emotional responses to music: The effect of musical expertise and of the duration of the excerpts*, „Cognition and Emotion”, 2005, vol. 19, nr 8.
- Bruner G.C., *Music, mood, and marketing*, „Journal of Marketing” 1990, vol. 54, nr 4.
- Bruscia K.E., *Defining of music therapy*, Barcelona 1998.
- Cesarz H., *Muzykoterapia – metoda wspomaganie salutogenezy*, [w:] *Muzykoterapia – stałość i zmiana*, red. P. Cylulko, J. Gładyszewska-Cylulko, Wrocław 2014 (Wrocławska Muzykoterapia, t. 1).
- Cesarz H., *Psychoterapeutyczna wartość referencjalnego znaczenia muzyki*, „Muzykoterapia Polska” 2003, t. 2, nr 3/4 (7/8).
- Dalla Bella S., Peretz I., Rousseau L., Gosselin N., *A developmental study of the affective value of tempo and mode in music*, „Cognition” 2011, vol. 80, nr 3.
- Flom R., Gentile D., Pick A., *Infants' discrimination of happy and sad music*, „Infant Behavior and Development” 2008, vol. 31, nr 4.
- Galińska E., *Muzykoterapia*, [w:] *Psychoterapia. Teoria. Podręcznik akademicki*, red. L. Grzesiuk, Warszawa 2005.
- Galińska E., *Muzyka w terapii. Psychologiczne i fizjologiczne mechanizmy jej działania*, [w:] *Człowiek, muzyka, psychologia*, red. W. Jankowski, B. Kamińska, A. Miśkiewicz, Warszawa 2000.
- Grocke D., Wigram T., *Receptive Methods in Music Therapy. Techniques and Clinical Applications for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*, London 2007.

- Harikumar R., Raj M., Paul A., Harish K., Kumar S.K., Sandesh K., Asharaf S., Thomas V., *Listening to music decreases need for sedative medication during colonoscopy: a randomized, controlled trial*, „Indian Journal of Gastroenterology” 2006, vol. 25, nr 1.
- Hevner K., *Experimental studies of the elements of expression in music*, „The American Journal of Psychology” 1936, vol. 48, nr 2.
- Hevner K., *The Affective Character of the Major and Minor Modes in Music*, „The American Journal of Psychology”, 1935, vol. 47, nr 1.
- Huron D.B., *Sweet anticipation. Music and the psychology of expectation*, Cambridge 2006.
- Iwanaga M., Ikeda M., Iwaki T., *The effects of repetitive exposure to music on subjective and physiological responses*, „Journal of Music Therapy” 1996, vol. 33, nr 3.
- Iwanaga M., Moroki Y., *Subjective and physiological responses to music stimuli controlled over activity and preference*, „Journal of Music Therapy” 1996, vol. 36, nr 1.
- Jiang J., Zhou L., Rickson D., Jiang C., *The effects of sedative and stimulative music on stress reduction depend on music preference*, „The Arts in Psychotherapy” 2013, vol. 40, nr 2.
- Juslin P., Liljeström S., Västfjäll D., Lundqvist L.-O., *How does music evoke emotions? Exploring the underlying mechanisms*, [w:] *Handbook of Music and emotion. Theory, research, applications*, red. P. Juslin, J. Sloboda, New York 2011.
- Juslin P., Laukka P., *Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code?*, „Psychological Bulletin” 2003, vol. 129, nr 5.
- Juslin P., Västfjäll D., *Emotional responses to music: the need to consider underlying mechanisms*, „Behavioral and Brain Sciences” 2008, vol. 31, nr 5.
- Karwowska D., Kudlik A., *Neurofizjologiczne mechanizmy odbioru i przetwarzania muzyki*, [w:] *Muzyka i my. O różnych przejawach wpływu muzyki na człowieka*, red. E. Czerniawska, Warszawa 2012.
- Khalifa S., Peretz I., Jean-Pierre B., Manon R., *Event-related skin conductance responses to musical emotions in humans*, „Neuroscience letters” 2012, vol. 328, nr 2.
- Klimas-Kuchtowa E., *Muzyka a ruch*, „Muzykoterapia Polska” 2003, t. 2, nr 3/4 (7/8).
- Klimas-Kuchtowa E., *Muzyka w prewencji i promocji zdrowia*, [w:] *Psychologia muzyki. Współczesne konteksty zastosowań*, red. R. Lawendowski, J. Kaleńska-Rodzaj, Gdańsk 2014.
- Knight W.E., Rickard N.S., *Relaxing music prevents stress-induced increases in subjective anxiety, systolic blood pressure, and heart rate in healthy males and females*, „Journal of Music Therapy” 2001, vol. 38, nr 4.
- Koelsch S., Fritz T., Cramon D.Y., Müller K., Friederici A.D., *Investigating emotion with music: an fMRI study*, „Human Brain Mapping” 2006, vol. 27, nr 3.
- Konieczna-Nowak L., *Wprowadzenie do muzykoterapii*, Kraków 2013.
- Kronenberger M., *Muzykoterapia. Podstawy teoretyczne do zastosowania muzykoterapii w profilaktyce stresu*, Szczecin 2003.
- Krumhansl C.L., *An exploratory study of musical emotions and psychophysiology*, „Canadian Journal of Experimental Psychology” 1997, vol. 51, nr 4.
- Krumhansl C.L., *Music: A Link Between Cognition and Emotion*, „Current Directions in Psychological Science” 2002, vol. 11, nr 2.
- Krumhansl C.L., Agres K.R., *Musical expectancy: The influence of musical structure on emotional response*, „Behavioral and Brain Sciences” 2008, vol. 31, nr 5, DOI:10.1017/S0140525X08005384.
- Kudlik A., Czerniawska E., *Indywidualne oddziaływanie muzyki na człowieka – wpływ muzyki na nastrój*, [w:] *Nastrój. Modele, geneza, funkcje*, red. E. Goryńska, M. Ledzińska, M. Zajenkowski, Warszawa 2011.
- Kukielczyńska K., *Odbiór elementów dzieła muzycznego o charakterze uspokajającym w sferze emocjonalnej*, „Muzykoterapia Polska” 2012, nr 1–2 (1).
- Kukielczyńska-Krawczyk K., *Oddziaływanie dzieła muzycznego o charakterze uspokajającym na zmienność rytmu zatokowego*, praca doktorska, Akademia Wychowania Fizycznego we Wrocławiu, Wrocław 2006.
- Kukielczyńska-Krawczyk K., *Programowanie muzyki do terapii – 20 lat po wydaniu książki Tadeusza Natansona*, [w:] *Muzykoterapia – stałość i zmiana*, red. P. Cylulko, J. Gładyszewska-Cylulko, Wrocław 2014.

- Kukielczyńska-Krawczyk K., *Współczesne badania nad zastosowaniem muzyki w medycynie*, [w:] *Arteterapia w medycynie i edukacji*, red. W. Karolak, B. Kaczorowska, Łódź 2008.
- Langer S., *Philosophy in a New key*, Cambridge 1942.
- McCarty R. i in., *The effects of different types of music on mood, tension, and mental clarity*, „Alternative Therapeutic Health Medicine” 1998, vol. 4, nr 1.
- Meyer L.B., *Emocja i znaczenie w muzyce*, tłum. A. Buchner, K. Berger, Kraków 1974.
- Michajlik A., Ramotowski W., *Anatomia i fizjologia człowieka*, Warszawa 1994.
- Miluk-Kolasa B., Obminski Z., Stupnicki R., Golec L., *Effects of music treatment on salivary cortisol in patients exposed to pre-surgical stress*, „Experimental and Clinical Endocrinology & Diabetes” 1994, vol. 102, nr 2.
- Murrock C.J., *Music and mood*, [w:] *Psychology of Moods*, red. A.V. Clark, Hauppauge 2005.
- Tadeusz Natanson, *Wstęp do nauki o muzykoterapii*, Wrocław i in. 1979.
- Panksepp J., Bernatzky G., *Emotional sounds and the brain: the neuro-affective foundations of musical appreciation*, „Behavioural Processes” 2002, vol. 60, nr 2.
- Peretz I., *Towards a neurobiology of musical emotions*, [w:] *Music and emotion. Theory, research, applications*, red. P. Juslin, J. Sloboda, New York 2011.
- Schäfer T., Sedlmeier P., Städtler Ch., Huron D., *The psychological functions of music listening*, „Frontiers in Psychology”, 2013, vol. 4, artykuł nr 511, DOI: 10.3389/fpsyg.2013.00511.
- Stachyra K., *Guided Imagery and Music*, [w:] *Modele, metody i podejścia w muzykoterapii*, red. K. Stachyra, Lublin 2012.
- Stachyra K., *Proces muzykoterapii* [w:] *Podstawy muzykoterapii*, red. K. Stachyra, Lublin 2012.
- Stachyra K., *Wstęp do muzykoterapii* [w:] *Podstawy muzykoterapii*, red. K. Stachyra, Lublin 2012, s. 29.
- Stratton V.N., Zalanowski A.H., *The relationship between music, degree of liking, and self-reported relaxation*, „Journal of Music Therapy” 1984, vol. 21, nr 4.

- Tam W., Wong E., Twinn S., *Effect of music on procedure time and sedation during colonoscopy: A meta-analysis*, „World Journal of Gastroenterology” 2008, vol. 14, nr 34.
- Västfjäll D., *Emotion Induction through Music: A Review of the Musical Mood Induction Procedure*, „Musicae Scientiae” 2002, vol. 5, nr 1.
- Vieillard S., Peretz I., Gosselin N., Khalfa S., Gagnon L., Bouchard B., *Happy, sad, scary and peaceful musical excerpts for research on emotions*, „Cognition and Emotion” 2008, vol. 22, nr 4.
- White J.M., *Music as intervention: a notable endeavor to improve patient outcomes*, „Nursing Clinics of North America” 2001, vol. 36, nr 1.

Abstract

The mechanisms of musical influence on physiological and emotional processes of a listener

Music influences the human on the psychological and physiological level. This article centres on the selected mechanisms of the impact of music on emotional and somatic processes of a listener. The paper discusses the phenomenon of acoustic driving and mechanism for adjusting the emotional state of a listener to emotional expression of music. Publication also concerns the impact of music on the emotions through the activation of imagination and memory. Musical expectations and evaluative conditioning as sources of emotional reactions are analyzed too.

Keywords: music, physiological processes, emotional processes

Noty o autorach

Wojciech Karasiński – student V roku muzykologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Przewodniczący Koła Naukowego Studentów Muzykologii UJ. Jego zainteresowania badawcze skupiają się na filozofii i estetyce muzyki na przestrzeni epok i muzyce XX wieku ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Beli Bartóka. Na marginesie jego naukowych pasji znajdują się źródłoznawstwo oraz edytorstwo muzyczne.

Miłosz Kula – muzykolog, dyrygent, klawecista. Absolwent Uniwersytetu Wrocławskiego oraz Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu. Jest doktorantem na kierunku dyrygentura w Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach (opiekun: prof. Mirosław Jacek Błaszczyk) oraz w zakresie muzykologii na Uniwersytecie Wrocławskim (opiekun: prof. Remigiusz Pośpiech). Jest zatrudniony we wrocławskiej Akademii Muzycznej na stanowisku asystenta. W swojej aktualnej aktywności naukowej koncentruje się na twórczości instrumentalnej Carla Dittersa von Dittersdorfa, kompozycjach klawetowych XIX wieku i historii wrocławskiej szkoły dyrygenckiej.

Agnieszka Lakner – absolwentka muzykologii na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz kulturoznawstwa o specjalizacji Porównawcze Studia Cywilizacji na tej uczelni. Zainteresowania muzykologiczne pogłębia na studiach doktoranckich w Instytucie Muzykologii UJ. W swoich badaniach naukowych podejmuje zagadnienie realizmu socjalistycznego w twórczości kompozytorów działających w Polsce w latach 1949-1956. Od 2013 roku członek redakcji merytorycznej czasopisma antropologiczno-społeczno-kulturowego „MASKA”, które zrzesza studentów oraz doktorantów szeroko rozumianych nauk kulturowych i społecznych.

Róża Różańska – muzykolog, menedżer kultury, specjalista z zakresu zarządzania własnością intelektualną i krytyk muzyczny. Obecnie realizuje studia doktoranckie na Uniwersytecie Jagiellońskim. Do jej zainteresowań badawczych należą przede wszystkim związki historii z naukami o zarządzaniu, w szczególności na polu dworskiego mecenatu artystycznego. Żywo interesuje się również współczesnym funkcjonowaniem europejskich kompleksów pałacowych, działalnością muzeów instrumentów muzycznych oraz nowym fenomenem kulturowym, jakim są transmisje spektakli operowych.

Alicja Ryzkowska – uczestniczka Studiów Doktoranckich Nauk o Kulturze Uniwersytetu Wrocławskiego. Ukończyła muzykoterapię na Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu oraz muzykologię na Uniwersytecie Wrocławskim. Autorka publikacji naukowych z zakresu psychologii muzyki, muzykoterapii oraz historycznej socjologii muzyki, czynna uczestniczka licznych konferencji naukowych (ogólnopolskich oraz międzynarodowych). Angażuje się także w popularyzację nauki (m.in. wykłady w ramach Dolnośląskiego Festiwalu Nauki oraz Nocy Humanistów Uniwersytetu Wrocławskiego). Obecnie pisze rozprawę doktorską z zakresu psychologii muzyki.

Iwona Sowińska-Fruhtrunk – absolwentka krakowskiej Akademii Muzycznej i College of Musical Arts w Bowling Green, OH (USA). W latach 2002-2010 była dyrygentem asystentem w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej w Warszawie, ponadto prowadziła premiery: *Damy pikowej* Piotra Czajkowskiego w Operze Krakowskiej (2008) oraz *Napój miłosnego* Gaetano Donizettiego w Operze Nova w Bydgoszczy (2009). Obecnie jest doktorantką Akademii Muzycznej w Krakowie (teoria muzyki), gdzie przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą twórczości Arnolda Schönberga i kategorii reprezentacji muzycznej.

Maryla Zając – studentka studiów magisterskich na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie (kierunek muzykologia). W 2015 r. obroniła tytuł licencjata na tejże uczelni pracą pt. *Recepcja opery „The Death of Klinghoffer” Johna Adamsa w kontekście społeczno-politycznych przemian XX i XXI wieku*, napisaną pod kierunkiem dra Daniela Cichego. Interesuje się muzyką XX i XXI wieku, zwłaszcza operą i teatrem instrumentalnym. Zajmuje się także krytyką muzyczną, publikuje m.in. w „Ruchu Muzycznym”.

