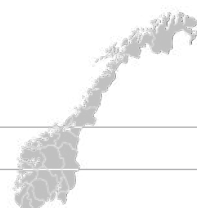


Źródła inspiracji w polskiej i norweskiej muzyce XIX–XXI wieku

Praca zbiorowa



Redakcja:
Ewa Murawska
Jørn Eivind Schau

Iceland 
Liechtenstein
Norway grants

Poznań 2022
ISMN 979-0-801527-49-3

Wydane przez Akademię Muzyczną w Poznaniu w ramach projektu „Edu-Akcja 2022–2023: budowanie strategii edukacyjnej sprzyjającej społecznej inkluzji oraz rozwój edukacji zdalnej. Polski, norweski i islandzki kontekst”.



Akademia Muzyczna
im. Ignacego Jana Paderewskiego
w Poznaniu

Źródła inspiracji
w polskiej i norweskiej
muzyce XIX–XXI wieku

Praca zbiorowa

Redakcja:

Ewa Murawska, Jørn Eivind Schau

Tytuł: Źródła inspiracji w polskiej i norweskiej muzyce XIX–XXI wieku

Tytuł wydania angielskiego: Sources of inspirations in the Polish and Norwegian music of the XIX–XXI centuries

Redakcja: Ewa Murawska, Jørn Eivind Schau

Tłumaczenie i rewizja językowa: Katarzyna Piotrowska, Helena Jakubowska, Beata Brodniewicz

Redakcja techniczna: Danuta Mikulska

Transkrypcja na system Braille'a: Helena Jakubowska, Towarzystwo Muzyczne im. Edwina Kowalika

Konsultacja merytoryczna: Adam Jamróż

© Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu

Poznań 2022

ISMN 979-0-801527-49-3

Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu korzysta z dofinansowania w wysokości 143 575,20 euro otrzymanego od Islandii, Liechtensteinu i Norwegii w ramach Funduszy EOG. Celem projektu „Edu-Akcja 2022-2023” jest zmniejszanie różnic ekonomicznych i społecznych w obrębie EOG oraz wzmacnianie relacji trójstronnych pomiędzy partnerami w dziedzinie edukacji poprzez realizację wspólnych inicjatyw.

Wydane przez Akademię Muzyczną w Poznaniu w ramach projektu “Edu-Akcja 2022-2023: budowanie strategii edukacyjnej sprzyjającej społecznej inkluzji oraz rozwój edukacji zdalnej. Polski, norweski i islandzki kontekst”

Spis treści

Spis treści	3
Wstęp	5
CZĘŚĆ I	9
Rozdział 1 Inspiracje muzyczne i pozamuzyczne w twórczości kompozytorów polskich – tradycja i nowoczesność	9
1.1 Źródła inspiracji w polskiej muzyce XIX–XX wieku, na przykładzie muzyki fletowej. Zarys problematyki	
mgr Maria Gromińska	9
1.2 Muzyka XXI wieku – proces wzajemnej inspiracji twórczo-odtwórczej w kontekście muzyki kameralnej z udziałem fletu	
prof. dr hab. Ewa Murawska	14
1.3 Jazz jako źródło inspiracji w polskiej muzyce filmowej	
prof. dr hab. Katarzyna Stroińska-Sierant	19
Rozdział 2 Najważniejsze źródła inspiracji w dziełach norweskich kompozytorów ery romantyzmu i postromantyzmu	
prof. Jørn Eivind Schau	25
Rozdział 3 Dialog kultur jako impuls w procesie twórczym kompozytorów polskich i norweskich	32
3.1 Dialog kultur jako impuls w procesie twórczym kompozytorów polskich i norweskich	
dr Ewa Fabiańska-Jelińska	32
3.2 Barwy fletu. Przegląd literatury muzycznej na flet altowy w kontekście fuzji kultur	
dr Magda Morus-Fijałkowska	38
Bibliografia	43
CZĘŚĆ II	44
Materiały nutowe	44
Halfdan Kjerulf, Allegretto HK14	44
Halfdan Kjerulf, Impromptu HK98	48
Konrad Mikal Øhrn, Two songs	54
Cloud	54
Mystery	57
Konrad Mikal Øhrn, Meditation for solo flute	60
Edvard Grieg, Pieśń Solweygji op. 55	61

Edvard Grieg, Pieśń Solwejgi op. 55 (wersja na flet altowy)	62
Johan Henrik Freithoff, Sonate	64
Katarzyna Stroińska-Sierant, Prelude jazz petite nr 1	76
Lista nagrań	79

Wstęp

Niniejsza publikacja stanowi jeden z trwałych rezultatów projektu „Edu-Akcja 2022-2023: budowanie strategii edukacyjnej sprzyjającej społecznej inkluzji oraz rozwój edukacji zdalnej. Polski, norweski i islandzki kontekst”. Celem projektu jest zmniejszenie różnic społecznych i ekonomicznych w EOG oraz wzmocnienie trójstronnych relacji pomiędzy partnerami w sektorze edukacji poprzez wspólną realizację działań: konferencji, seminariów i forum oraz przygotowanie interdyscyplinarnej monografii pt.: „Edukacja jako impuls do społecznej inkluzji”, adresowanej do wychowawców pracujących z dziećmi, młodzieżą oraz dorosłymi.

Drugim trwałym rezultatem jest niniejsza publikacja zawierająca krótką prezentację głównych celów Projektu oraz przykłady muzyki polskiej i norweskiej (utwory Ewy Fabiańskiej-Jelińskiej, Katarzyny Stroińskiej-Sierant, Edwarda Griega, Halfdana Kjerulfa, Johana Henrika Freithoffa oraz Konrada Mikala Øhrna) w kontekście zdefiniowania źródeł inspiracji twórczej.

Działania projektowe obejmują: przygotowanie kolejnej monografii poświęconej zagadnieniu społecznej inkluzji, przygotowanie kolejnej publikacji w zapisie brajlowskim, promocję e-edukacji poprzez przygotowanie cyklu warsztatów muzycznych on-line, a także rozwój potencjału ludzkiego – poprzez wzmocnienie kompetencji miękkich studentów. Rezultaty projektu mają szansę stworzyć możliwość pozytywnego oddziaływania społecznego poprzez sztukę i edukację.

Grupa partnerska projektu składa się z sześciu instytucji z Polski, Norwegii i Islandii: Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu, Uniwersytetu Medycznego im. Karola Marcinkowskiego w Poznaniu, Uniwersytetu Agder (Norwegia), Skien kulturskole (Norwegia), Iceland University of the Arts (Islandia) oraz Menntaskóli í tónlist (Islandia). Projekt jest zarządzany w międzynarodowym gronie, na czele którego stoją: prof. Ewa Murawska i prof. Jørn Eivind Schau.

Projekt jest realizowany przez Akademię Muzyczną im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu w ramach wygranego grantu z programu Edukacja w II naborze (rok 2021).

Fundusze EOG reprezentują wkład Islandii, Liechtensteinu i Norwegii w tworzenie Europy zielonej, konkurencyjnej i sprzyjającej integracji społecznej. Istnieją dwa cele ogólne: ograniczenie nierówności ekonomicznych i społecznych w Europie oraz wzmocnienie relacji dwustronnych pomiędzy Państwami-Darczyńcami a 15 krajami UE z Europy Środkowej, Południowej i obszaru Morza Bałtyckiego. Trzy

Państwa-Darczyńcy ściśle współpracują z UE w ramach Porozumienia o Europejskim Obszarze Gospodarczym. Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu korzysta z dofinansowania w wysokości 143 575,20 euro otrzymanego od Islandii, Lichtensteinu i Norwegii w ramach Funduszy EOG www.education.org.pl oraz www.eeagrants.com.

Niniejsza publikacja wydana w pismem Braille'a należy do jednej z czterech kategorii produktów projektu o nazwie Edu-Akcja 2022-2023 finansowanego przez EEA. Jego celem jest opracowanie produktów do praktycznego stosowania przez szkoły i instytucje edukacyjne oraz do nauki przez osoby prywatne. Oświata musi cechować się inkluzywnością i dostępnością oraz powinna opierać się na szacunku i otwartości. Projekt kładzie szczególny nacisk na kwestię inkluzji społecznej w edukacji. Kierownikami projektu są muzycy i pedagodzy, którzy mocno wierzą, że muzyka i sztuka to uniwersalne dobra wydobywające wartości kulturowe, którymi należy się dzielić.

W obszarze muzyki klasycznej takie cechy, jak kompetencje kulturowe oraz międzynarodowe i inkluzyjne podejście stały się kluczowe dla studentów chcących odnieść sukces w karierze zawodowej. Projekt Edu-Akcja 2022-2023, poprzez współtworzenie wiedzy i uporządkowane metodologie nauczania, ma promować międzynarodowe środowisko edukacyjne, skupiając się na rozwijaniu współpracy międzykulturowej. Założenia te są zbieżne ze strategiami internacjonalizacji instytucji partnerskich projektu i przyczyniają się do dalszej poprawy integracji i tolerancji oraz do wzmocnienia kompetencji artystycznych i komunikacyjnych uczniów, studentów, nauczycieli i profesjonalistów.

Mocną stroną większości instytucji współpracujących w ramach projektu EDU-ACTION 2022-2023 jest wykonawstwo muzyczne, zaś głównym zadaniem – udostępnianie materiałów dydaktycznych i rozwijanie nowej wiedzy pedagogicznej. Zrozumienie różnorodności tradycji i złożoności światowej sztuki jest ważne dla wszystkich współczesnych studentów kierunków artystycznych.

Wiele programów Unii Europejskiej kładzie duży nacisk na kwestię inkluzji w oświacie oraz wskazuje na istotę edukacji jako środka służącego budowaniu otwartych i inkluzyjnych społeczeństw o wspólnych wartościach. Cele te powinny przyświecać wszystkim działaniom dydaktycznym, niezależnie od przedmiotu, a także występować w procesie opracowywania metodologii nauczania i materiałów edukacyjnych.

Najnowsza publikacja wydana pismem Braille'a jest drugą z serii wydawniczej poświęconej muzyce norweskiej i polskiej. Redaktorami są profesorowie muzyki: Ewa Murawska z Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu i Jørn Eivind Schau z Uniwersytetu Agder w Kristiansand w Norwegii.

Redaktorzy mają bogate doświadczenie praktyczne i pedagogiczne. Od wielu lat współpracują przy realizacji koncertów i nagrań, wydawnictw książkowych, kursów i klas mistrzowskich. Głównym aspektem ich współpracy jest działalność artystyczna ponad granicami, której jednym z celów było włączenie polskich i norweskich studentów do wspólnych badań artystycznych i edukacyjnych. Koncerty i produkcje artystyczne mają także służyć zbliżeniu polskich i norweskich muzyków w ramach interdyscyplinarnych przedsięwzięć artystycznych. Ponadto centralnym elementem współpracy jest rozwój edukacyjny i artystyczny, w tym premiery i zamówienia na nowe utwory muzyczne z obu krajów.

Niniejsza publikacja została wydana również pismem Braille'a, ponieważ chcemy, aby kompozycje i transkrypcje były dostępne i przyjazne dla osób z dysfunkcją wzroku. Choć można powiedzieć, że prezentowane utwory pełnią również funkcję edukacyjną, to jednak kompozycje i transkrypcje są publikowane w oryginalnym brzmieniu, co oznacza, że centralne miejsce zajmuje wartość artystyczna i sama muzyka. Utwory zamieszczone w niniejszym zeszycie charakteryzują się wysoką użytecznością, są przeznaczone na różnego rodzaju koncerty, a redaktorzy uważają je za wartościowy wkład do tradycyjnego repertuaru standardowego. Prezentowane utwory zostały skomponowane lub przetranskrybowane specjalnie dla celów niniejszej publikacji. Różnią się stylem i językiem tonalnym, a przed wykonawcami stawiane są różne wyzwania w zakresie techniki gry, produkcji dźwięku i rozumienia stylu. Użytkownicy tego materiału mają możliwość pracy z różnymi rodzajami muzyki, w tym z muzyką kameralną – zapoznają się z utworami różniącymi się podejściem instrumentalnym, techniką kompozytorską, stylem i strukturą.

Publikacja, którą oddajemy do rąk Czytelnika, przybliży zatem temat inspiracji twórczych artystów polskich i norweskich, które stoją u podstaw powstania dzieła muzycznego. Prezentowany w zbiorze obszar badawczy jest niezwykle zróżnicowany – obejmuje bowiem utwory klasyczne, romantyczne, neoromantyczne, a także kompozycje współczesne, utrzymane w stylistyce klasycznej i jazzowej.

Każdy z utworów, o których mowa w opracowaniu, powstał w wyniku inspiracji, ponieważ wszystko, co jest tworzone, jest tworzone właśnie z tego powodu.

Zachęcamy zatem do wspólnego odkrycia motywów twórczych wybranych kompozytorów polskich i norweskich tworzących na przestrzeni dziejów.

Ewa Murawska, Jørn Eivind Schau

CZĘŚĆ I

Rozdział 1

Inspiracje muzyczne i pozamuzyczne w twórczości kompozytorów polskich – tradycja i nowoczesność

1.1 Źródła inspiracji w polskiej muzyce XIX–XX wieku, na przykładzie muzyki fletowej. Zarys problematyki

mgr Maria Gromińska

Inspiracja to nieodłączny, początkowy element procesu twórczego, o czym dobitnie mówi badacz zagadnienia, Władysław Stróżewski: *„Sam akt inspiracji jest na ogół tylko zapoczątkowaniem działania, ściślej, warunkiem możliwości zapoczątkowania, i nie zawsze rozwija się nadal, by towarzyszyć wywołanemu procesowi twórczemu. Ale i od tej strony można zapewne wyróżnić typy inspiracji: od czysto okazjonalnego „natchnienia”, które mija bezpowrotnie, zostawiając swój podmiot własnemu losowi, aż do stałej inspiracji działającej tak długo, jak długo wykonywane jest spowodowane nią „zlecenie”. (...) Prawdziwa inspiracja pociąga za sobą autentyczne, oryginalne działanie. Inspiruje do czegoś nowego, a jej wartość jest tym większa, im bardziej oryginalny jest począty dzięki niej wytwór. Pobudzenie mocy twórczych podmiotu jest przecież równie ważne jak przekazanie określonych treści”.*

Jako odbiorcy oraz wykonawcy utworów muzycznych często zauważamy elementy wykazujące wpływ na ostateczny kształt dzieła lub które były genezą jego powstania. Część z nich, jak np. treść literacka pieśni, tytuł utworu czy jego program, nie pozostawiają wątpliwości co do źródeł natchnienia kompozytora. Niekiedy jednak subtelność zastosowanych środków wskazujących na źródło inspiracji wyrazu utworu sugeruje odbiorcy jedynie pewne przypuszczenia, a wykonawców i badaczy skłania do głębszej analizy w kontekście motywu natchnienia. W obu przypadkach źródła te objawiają się jako bardziej lub mniej zauważalne elementy dzieł muzycznych. Na podstawie wybranej literatury fletowej XIX i XX wieku nakreślone zostaną źródła inspiracji kompozytorów w muzyce tego okresu w Polsce. Wybór ten będzie obiektywny, a za jego podstawę autorka jako flecistka, obrała osobiste względy wykonawcze.

Polska literatura muzyczna XIX i XX wieku to źródło niezwykle różnorodne w swej istocie. Kompozytorzy tego okresu w swych dziełach proponują neoklasyczne formy, poszukiwanie nowych rozwiązań sonorystycznych oraz wykonawczych. Dzieł z XIX wieku dedykowanych fletowi jest niezwykle mało. Fakt ten skłania do postawienia tezy, jakoby flet funkcjonował wtedy jedynie jako instrument orkiestrowy. Dopiero w dwudziestym stuleciu instrument ten przykuwa coraz większe zainteresowanie kompozytorów. Początkowo traktowany jest w dużej mierze jako instrument kameralny – koncerty, w których flet na tle orkiestry zyskałby miano instrumentu solistycznego, pojawiają się dopiero wraz z rozwojem stylistyki neoklasycznej. Szczególny rozkwit zainteresowania tym właśnie instrumentem można zauważyć w II połowie stulecia. Kompozytorzy Polscy tego okresu chętnie sięgają do brzmienia fletu, by przekazać swoje myśli muzyczne.

Kształt muzyki polskiej w wieku XIX to przede wszystkim wynik zainteresowania folklorem przez kompozytorów epoki romantyzmu – choć w odniesieniu dużo bardziej świadomym, niż miało to miejsce w epoce romantyzmu – a niekiedy nawet społeczno-politycznym – oraz kontynuacja nurtów zachodnich. Ignacy Jan Paderewski, Karol Szymanowski, Mieczysław Karłowicz oraz najstarszy z nich Stanisław Moniuszko czerpali garściami z polskiej tradycji, muzyki ludowej, często w swych dziełach odnosząc się do czasów świetności Polski. Również styl *brillante* w połączeniu z elementami narodowymi znalazł się na stronach kompozycji Henryka Wieniawskiego czy Fryderyka Chopina. Jednakże okres ten nie obfitował w dzieła *stricte* fletowe, co jednak nie oznacza, iż flet był wtedy całkowicie zapomniany. Wspomniany wcześniej Moniuszko w swoich dziełach operowych umieszczał piękne, często solowe jak w przypadku „Uwertury *Bajka*”, frazy, właśnie w partiach fletu. Warto też wspomnieć o, jeszcze nieodkrytym i nieopisanym, Wilhelmie Johannesie Gabrielskim, którego kwartety fletowe stanowią znakomity materiał dydaktyczny, jak i artystyczny czy też o Ignacym Feliksie Dobrzańskim, którego *Andante et Rondo Alla Polacca* op. 42 już w samym tytule wskazuje na inspirację kompozytora folklorem polskim.

Zgoła inaczej flet odznaczał się w literaturze XX wieku. Wtedy, wydaje się, za sprawą Debussy'ego i Ravela, brzmienie fletu zaczyna – i z biegiem lat nie przestaje – interesować kompozytorów również w Polsce. Wpływy muzyki francuskiej tego okresu na kompozycje fletowe polskich twórców widać szczególnie na przykładzie Sonatiny

na flet i fortepian Aleksandra Tansmana. Kompozytor głównie za sprawą emigracji do Francji był ściśle związany z paryskim środowiskiem twórczym. Sonatina na flet i fortepian jest odzwierciedleniem nurtu neoklasycznego oraz wykazuje spójność pewnych cech charakteru względem kompozytorów francuskich, takich jak wspomniani Debussy i Ravel. Materiał utworu odznacza się klarowną formą oraz wyraźnie kameralnym ujęciem brzmieniowości. Wykorzystanie techniki frullato, umiejscowienie fraz w niskim rejestrze instrumentu oraz dominująca wirtuozeria w partii fletu potwierdza analogię języka muzycznego Tansmana z wyrazowością i stylem francuskiej muzyki fletowej. Postać Aleksandra Tansmana otwiera również kierunek muzyki polskiej kompozytorów przebywających na emigracji. Tadeusz Zygfryd Kassern jako twórca (prawdopodobnie) pierwszego koncertu fletowego *Koncert* na flet i orkiestrę oraz późniejszej *Sonaty na flet i fortepian* potwierdza osadzenie fletowej muzyki polskiej w nurcie neoklasycyzmu oraz inspiracji folklorem. Natomiast polscy emigranci - Paweł Klecki czy Mieczysław Wajnberg przedstawiają bardziej indywidualny styl kompozytorski. Ich twórczość oczywiście wychodzi z neoklasycyzmu i czerpie z niego dość znacząco, jednakże u tych kompozytorów na podstawie literatury fletowej wyłania się dobrze definiowalna indywidualna stylistyka muzyczna. Klecki, w dużej mierze opierający wyrazowość swoich kompozycji na zasadzie kontrastu, znakomicie operuje barwą fletu, która staje się dla niego nadrzędnym środkiem wyrazowym. W swoim *Concertino pour flûte et orchestre op. 34* poprzez elastyczne kształtowanie warstwy melodycznej partii fletu kompozytor wydobywa z instrumentu oryginalne niuanse kolorystyczne. W twórczości Mieczysława Wajnberga barwa fletu jest bardziej narzędziem przekazu konkretnej intencji niż wyrazowością samą w sobie. Elastyczność barwową oraz różnorodność kolorystyki fletu kompozytor wykorzystuje do przekazania treści muzycznej, oddania charakteru czy nastroju danej frazy dokładnie dookreślonej materiałem dźwiękowym. Wajnberg w swych kompozycjach przede wszystkim przedstawia spuściznę trzech kultur – folkloru polskiego, elementów kultury żydowskiej oraz wpływów rosyjskich. W swoim *Koncertcie na flet i orkiestrę smyczkową op. 75* kompozytor łączy folklor polski, niejednoznacznie uwidoczniiony, lecz nieustannie towarzyszący w charakterze czy fakturze orkiestrowej, z przykładami kultury żydowskiej, które przenikają się z rosyjską szkołą kompozytorską.

Jednym z głównych źródeł inspiracji dla kompozytorów polskich, tych tworzących w kraju jak i na emigracji, jest kultura polska. Frazy zaczerpnięte

z rodzimego folkloru przenikają w mniejszym lub większym stopniu wszystkich twórców i stają się impulsem do pracy twórczej. Kompozytorem łączącym w swych dziełach elementy folkloru oraz najnowsze trendy kompozytorskie, jak choćby dodekafonię, był Tadeusz Szeligowski. Jego muzyka powstawała właśnie pod wpływem polskiego folkloru, co dokładnie ukazuje *Sonata na flet i fortepian*, którą cechuje czytelność i bogactwo tematów, opartych na melodiach oraz rytmice nawiązującej do folkloru, w połączeniu ze skalami modalnymi, pentatoniką, a także politonalnością.

W II połowie XX wieku, obok narodowych, ludowych motywów muzycznych dających początek utworom Wojciecha Kilara, Tadeusza Szeligowskiego czy Bolesława Woytowicza jako źródło natchnienia twórczego pojawia się sam instrument – flet. Prekursorem tego kierunku inspiracji instrumentami dętymi jest Witold Szalonek, który od początku swojej działalności kompozytorskiej interesował się dźwiękami instrumentów dętych. Obok samej brzmieniowości i możliwości ekspresyjnych, to „kombinowane” brzmienia, takie jak szумы, świsty, klikające klapy czy „koguty” – do tej pory uważane za błędne, a według Szalonka „przypadkowe” – dały źródło twórczej inspiracji kompozytora: *„Komponując „Concertino” na flet i orkiestrę kameralną, miałem zamiar posłużyć się nimi w konstrukcji pewnych płaszczyzn dźwiękowych części drugiej, (...) Katalizatorem badań pochodzenia i właściwości dźwięków „przypadkowych” okazała się być współpraca z Severino Gazzellonim nad przygotowaniem „Concertino” do prawykonania na Jesieni Warszawskiej 1963. Gazzelloni zademonstrował mi wówczas szereg nieklasycznych, ciekawych dźwięków fletu.”* W tym miejscu wyłania się kolejny aspekt inspirujący kompozytorów, jakim byli sami artyści fleciści. Jean-Pierre Rampal, francuski mistrz tego instrumentu, był według badaczy inspiracją dla Krzysztofa Pendereckiego. Pisząc swój *Concerto per flauto (clarinetto) et orchestra da camera*, Penderecki inspirował się nie tylko ideą nurtu wirtuozowskiego w koncertach solowych, ale i właśnie Rampalem, któremu dedykował kompozycję. Inspiracja ta ma swoje szczególne miejsce w literaturze solowej. Postaci polskich flecistów nadawały pędu kompozytorom i tak, m.in. swoje *„Eco per flauto”* Grażyna Pstrokońska-Nawratil dedykowała Grzegorzowi Olkiewiczowi, natchnieniem dla *„Impresji kapryśnych”* Stefana Kisielewskiego była Elżbieta Dastych-Szwarc. Twórcami, dla których flet i fleciści stanowili źródło natchnienia, byli też bez wątpienia Henryk Mikołaj Górecki i Krzysztof Meyer.

Literatura fletowa XIX i XX wieku w kontekście źródeł inspiracji kompozytorskich jest niezwykle szerokim i interesującym zagadnieniem. Reasumując, ze względu na znikomą literaturę fletową XIX wieku kompozytorów polskiego pochodzenia niemożliwe jest na ich podstawie określenie źródeł inspiracji muzyki polskiej tego okresu. Natomiast wiek XX i jego rozkwit w aspekcie literatury fletowej w Polsce dość dokładnie obrazuje zarówno główne nurty inspirujące kompozytorów, jak i te właściwe jedynie dla utworów dedykowanych fletowi lub z jego udziałem. Różnorodność indywidualnych stylów wyrazowych kompozytorów, jak i inspiracje ukazujące wspólny pierwiastek literatury polskiej tego okresu to znakomity materiał do dalszych, szczegółowych badań naukowych.

1.2 Muzyka XXI wieku – proces wzajemnej inspiracji twórczo-odtwórczej

w kontekście muzyki kameralnej z udziałem fletu

prof. dr hab. Ewa Murawska

W historii muzyki fletowej wyróżniamy dwa okresy, które z pewnością można nazwać „złotymi” dla rozkwitu muzyki fletowej: są to barok i wiek XX. W obecnym stuleciu tendencja ta w dalszym ciągu się utrzymuje, w wyniku czego można zaobserwować silną kontynuację rozwoju muzyki, edukacji i wirtuozerii fletowej w Polsce i na świecie.

Oprócz ekspansywnego rozwoju współczesnych fletowych technik wykonawczych niezmiernie istotną rolę w XXI wieku pełni także relacja: twórca-odtwórca jako optymalna i właściwie już obligatoryjna płaszczyzna do intensywnego rozwoju współczesnej literatury fletowej.

Jeżeli jednak sięgniemy wnikliwiej w dzieje historyczne rozwoju muzyki, to zauważymy, iż nie jest to zjawisko nowatorskie: wszak wiele z utworów powstało dla konkretnych wykonawców, mecenasów lub z przeznaczeniem na wskazane wydarzenia. Było tak np. z *Koncertem fletowym d-moll* Carla Philippa Emanuela Bacha, drugiego z synów wielkiego Jana Sebastiana Bacha. Koncert ten powstał w Poczdamie, w związku ze służbą Philippa Emanuela u króla Prus Fryderyka II, który sam był czynnym flecistą.

Z kolejnego okresu – klasycyzmu – można przytoczyć oba koncerty fletowe Wolfganga Amadeusza Mozarta, napisane prawdopodobnie z myślą o jednym z lepszych flecistów tamtego okresu – Janie Wendlingu. Ostatecznie, koncert KV 313 został skomponowany na zamówienie grającego na flecie melomana i muzyka amatora Ferdynanda Dejeana (będącego z zawodu lekarzem).

Kolejny okres historii muzyki – romantyzm – nie był szczególnie owocny w literaturze fletowej. Natomiast już od schyłku XIX wieku czasy *belle époque* otworzyły przed tym instrumentem dętym wspaniałe horyzonty do poszukiwań artystycznych i sonorystycznych, które trwają do dziś.

Jednym z czynników inspirujących powstawanie kolejnych utworów fletowych oraz kameralnych z udziałem fletu były zamówienia składane regularnie przez Konserwatorium Paryskie, w rezultacie czego powstały m.in. kompozycje: Gabriel Fauré – *Morceau de concours*, Philippe Gaubert – *Fantaisie for flute and piano*.

Wiek XX przyniósł jeszcze jedną zmianę w rozwoju muzyki fletowej: oprócz ciągłej dominacji ośrodka francuskiego, sztuka fletowa zaczęła się decentralizować i w wiele ośrodków europejskich i światowych zyskało swoich przedstawicieli w gronie wirtuozów fletowych, których działalność stała się z kolei bodźcem twórczym dla kompozytorów. Jednym z przykładów takiej działalności i niezwykle owocnej współpracy twórczo-odtwórczej jest postać Manueli Wiesler, austriackiej flecistki, której wysokiej klasy umiejętności wykonawcze i unikatowa osobowość stanęły u źródeł rozkwitu islandzkiej literatury fletowej i kameralnej z udziałem fletu. Ewolucja islandzkiej literatury fletowej dokonała się właśnie dzięki kompozytorom islandzkim, takimi jak: Atli Heimir Sveinsson i Þorkell Sigurbjörnsson, ale przede wszystkim dzięki działalności zagranicznych flecistów, aktywnie uczestniczących w procesie tworzenia islandzkiej muzyki fletowej. Byli nimi Manuela Wiesler oraz kanadyjski flecista Robert Aitken.

Historia życia i działalności Manueli Wiesler to wręcz gotowy scenariusz na film. Mimo iż los jej nie oszczędzał, na scenie zawsze była niezawodna. U szczytu sławy przerwała karierę i poświęciła się psychologii, socjologii muzyki oraz pedagogice. O tej decyzji mówiła w następujący sposób: *„Wszystko w życiu ma swoje miejsce i czas. Moje nowe powołanie dojrzało we mnie podczas moich ostatnich lat kariery jako flecistki. Decyzja o zaprzestaniu gry była w stu procentach słuszna i nigdy jej nie żałowałam. Po ostatnim koncercie (o czym nie wiedział nikt z publiczności) wyczyściłam flet, zapakowałam go i ... stało się! Jakże łatwo to poszło... Teraz czuję, że odnalazłam swoje miejsce na świecie”*¹. Islandzcy kompozytorzy zadedykowali Manueli Wiesler blisko 30 utworów, wśród nich cztery koncerty na flet i orkiestrę (symfoniczną oraz kameralną). Dla Roberta Aitkena z kolei powstało blisko 20 kompozycji (m.in. napisane przez A.H. Sveinssona, L. Þórarinssona, Þ.T. Sigurbjörnssona, wśród nich dwa koncerty na flet – *Liongate* na flet, orkiestrę i perkusję oraz *Flautukonsert* na flet i orkiestrę).

Powyższe przykłady są z pewnością zaledwie skromnym wycinkiem katalogu utworów powstałych w wyniku wzajemnej inspiracji twórczo-odtwórczej, ale jednocześnie stanowią silne potwierdzenie opinii, że w procesie powstawania dzieła muzycznego ta relacja odgrywa dużą rolę.

¹ E. Murawska, *Flet w Islandii*, wyd. AM Poznań 2010, s. 39.

Na mapie polskiej twórczości z udziałem fletu można wyszczególnić kilka wiodących ośrodków, takich jak: łódzki, krakowski, warszawski czy poznański. To właśnie w tych kręgach kulturowych, dzięki udanej fuzji twórców z odtwórcami, rozwój polskiej literatury muzycznej z udziałem fletu jest szczególnie intensywny. Środowisko łódzkie, w kontekście nowej muzyki fletowej, jest w szczególności prężnie reprezentowane przez kompozytorów, takich jak: Agata Jarecka, Olga Hans, Aleksander Brych, Krzysztof Grzeszczak czy Jolanta Smolska. Spiritus movens i źródłem inspiracji do powstania ostatnich utworów (przeznaczonych na flet bądź z uwzględnieniem fletu w składzie instrumentarium) tych twórców jest z pewnością postać dr hab. Eweliny Zawiślak, prof. AM w Łodzi. Jej działalność, zapał, entuzjazm, a także wysoki kunszt wykonawczy, jak również wybitne predyspozycje interpretacyjne są z pewnością katalizatorem rozwoju nowej polskiej literatury fletowej.

Poznański krąg kulturowy również znacząco wybija się na mapie rozwoju polskiej literatury muzycznej z udziałem fletu. Znamienna większość współczesnych kompozytorów poznańskich jest związana z Akademią Muzyczną im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu.

Są to:

- twórcy związani z Akademią Muzyczną im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu – Pedagodzy, Studenci oraz Absolwenci,
- kompozytorzy, m.in. Maria Ćwiklińska, Ewa Fabiańska-Jelińska, Barbara Kaszuba, Monika Kędziora, Zbigniew Kozub, Artur Kroschel, Janusz Stalmierski, Rafał Zapała, Lidia Zielińska, Agnieszka Zdrojek-Suchodolska, Katarzyna Danel, Alina Kubik,
- inni artyści związani z AM w Poznaniu, np. Katarzyna Stroińska-Sierant, Tomasz Citak, Adam Domurat, Paweł Michałowski i inni.

Impuls do powstania nowych utworów przynoszą także różnego rodzaju wydarzenia, takie jak: kongresy, festiwale czy konkursy. Za jeden z przykładów może posłużyć Międzynarodowy Konkurs Fletowy dla Studentów im. Eugeniusza Towarnickiego, powołany do działalności w roku 2020. W I etapie utworem obowiązkowym dla wykonawcy każdorazowo jest nowopowstałe dzieło polskiego twórcy. W I edycji konkursu (rok 2020) był nim utwór „Zwiewny” Artura Kroschela, w II edycji (rok 2022) – „Niestałość” Leny Michajłów.

Geneza współczesnej polskiej muzyki kameralnej, w tym tej z udziałem fletu, w wielu przypadkach także jest wypadkową nawiązania skutecznej relacji artystycznej między kompozytorem a wykonawcą czy wykonawcami.

W niniejszym artykule uwaga zostanie skupiona na dwóch twórczyniach związanych z poznańskim środowiskiem akademickim, których wszechstronna działalność obejmuje także liczne kompozycje muzyczne przeznaczone na flet. Mowa o Ewie Fabiańskiej-Jelińskiej oraz Katarzynie Stroińskiej-Sierant.

Ewa Fabiańska-Jelińska – kompozytorka, muzykolog, improwizatorka, pedagog – jest laureatką kilkudziesięciu prestiżowych ogólnopolskich i międzynarodowych konkursów kompozytorskich, a jej utwory wykonywane są w kraju oraz podczas licznych prestiżowych festiwali i koncertów muzyki współczesnej w Europie (Austria, Belgia, Francja, Czechy, Litwa, Dania, Estonia, Grecja, Hiszpania, Holandia, Irlandia, Islandia, Luksemburg, Niemcy, Norwegia, Portugalia, Słowenia, Szwecja, Ukraina, Włochy), Azji (Indonezja, Iran, Korea Południowa, Tajlandia, Wietnam) oraz Ameryce Północnej (Kansas, New Jersey, Nowy Jork, Nowy Meksyk, Oklahoma City).

Twórczość kameralna E. Fabiańskiej-Jelińskiej z udziałem fletu obejmuje m.in. następujące kompozycje: *Preludium* na flet solo, *Inspiration* na dwa flety, *Arabeska II* na cztery flety, obój, altówkę i fortepian. Ostatnim z utworów, w którego składzie znajdują się instrumenty dęte drewniane, jest *Suita* na pięć fletów (2022). Utwór składa się z czterech części: *Allegro*, *Adagio*, *Moderato*, *Allegretto*. Kompozycja jest utrzymana w stylu neoklasycznym, a kompozytorka sięga także chętnie do cytatów agogicznych z polskiego folkloru, przejawiających się m.in. akcentacją ostatnich wartości we frazie. Agogika oraz artykulacja stanowią ważny nośnik rozwoju narracji muzycznej w utworze. Prawykonanie *Suity* miało miejsce w Norwegii, w kwietniu 2022 roku. Nagranie utworu zostało dołączone do niniejszej publikacji.

Postać drugiej z kompozytorek, Katarzyny Stroińskiej-Sierant, jest znana szerszej publiczności w Polsce z wybitnych dokonań na polu muzyki jazzowej. Artystka jest pianistką jazzową, aranżerką, pedagogiem oraz Kierownikiem Katedry Jazzu Akademii Muzycznej w Poznaniu. Tworzy dzieła łączące stylistykę jazzową z muzyką poważną. Szczególne miejsce w jej dorobku zajmują utwory polskich kompozytorów, które aranżuje i wykonuje w nurcie jazzowym. Są to m.in. parafrazy utworów Chopina, Moniuszki, Nowowiejskiego, tematy muzyki filmowej, przeboje 20-lecia międzywojennego oraz rodzimy folklor. Za popularyzowanie muzyki polskiej otrzymała

w 2013 roku nagrodę „Złoty liść”. Prezentuje również autorskie interpretacje muzyki sakralnej łączące tradycję z improwizacją – od pieśni pasyjnych, Maryjnych po sekwencje chorałowe, występując na Festiwalach Muzyki Pasyjnej i Paschalnej, Krakowskim Festiwalu Muzyki Niezwykłej czy Festiwalu Muzyki Chorałowej.

We współpracy z instrumentalistami związanymi ze swoją macierzystą instytucją K. Stroińska-Sierant komponuje *preludia jazzowe* na różne składy. Ostatnim z utworów stworzonych przez artystkę, w składzie którego znajdują się instrumenty dęte drewniane, jest *Preludium nr 9* (2022) na flet i klarnet. Podobnie jak w przypadku kompozycji E. Fabiańskiej-Jelińskiej również nagranie tego utworu zostało dołączone do niniejszej publikacji.

Jak wynika z przedstawionej treści, powstanie utworów wspomnianych w niniejszym opracowaniu generowały ważne wydarzenia artystyczne (takie jak konkursy czy festiwale), działalność wykonawców oraz aktywność kompozytorów, opierająca się na dwustronnym zrozumieniu potrzeby współpracy. Dzieło muzyczne nie powstanie bez twórcy, to jasne, ale bez osobistego zaangażowania odtwórcy istnieje zagrożenie, iż po prawykonaniu więcej nie będzie wykonane. Oponenci tej teorii powiedzą, iż dobra, wartościowa muzyka, zawsze obroni się sama. Jednak percepcja sztuki nie jest jednoznaczna. Dlatego komponentem wzmacniającym jej promocję, szczególnie w zakresie muzyki nam współczesnej, niewątpliwie jest dobra współpraca pomiędzy twórcą a wykonawcą.

1.3 Jazz jako źródło inspiracji w polskiej muzyce filmowej

prof. dr hab. Katarzyna Strońska-Sierant

Jazz jako oryginalny gatunek muzyczny stanowi źródło inspiracji dla wielu gałęzi sztuki i rozmaitych form artystycznej wypowiedzi. Jednym z obszarów, który w znacznym stopniu sięgnął po zdobycze jazzu, jest sztuka filmowa. W Polsce obecność jazzu jako ścieżki dźwiękowej ma już swoją wieloletnią i ukształtowaną tradycję, której początki sięgają lat 50., a dzisiejsze efekty artystyczne są wysoko cenione na całym świecie, czego dowodem są liczne laury polskich twórców. Śledząc jazzowo-filmowe wątki, warto na początku zadać sobie pytanie: jak w ogólnym pojęciu pogodzić improwizacyjną naturę jazzu z hermetycznymi regułami tworzenia muzyki do filmu? Wszyscy twórcy na to pytanie odpowiadają zgodnie: jazz wnosi do filmu specyficzny rodzaj napięcia, kolor i stale rozwijającą się narrację, bez względu na to, czy jest to otwarta improwizowana forma o charakterze ilustracyjnym, czy też jest to samodzielny, jakby jazzowy temat, funkcjonujący z powodzeniem poza ramami filmu. I to między innymi przez filmy ilustrowane tą muzyką zasięg społecznego oddziaływania jazzu w Polsce znacznie się zwielokrotnił, a percepcja jazzu osiągnęła, szczególnie w wybranych okresach, bardzo satysfakcjonujące rozmiary.

Za zdecydowanie najciekawszego i najbardziej nowatorskiego twórcę tego nurtu uznać należy Krzysztofa Komedę-Trzcińskiego, urodzonego w 1931 roku, pianistę i lekarza związanego z Poznaniem. Był on jednym z polskich muzyków, którzy udowodnili, że należy szukać własnej drogi i czerpać z rodzimych źródeł. Po latach działalności w zespołach odkrył Komeda swe niezwykle powołanie, jakim był dla niego film. Na tym polu zadebiutował ilustracją muzyczną do etiudy dyplomowej Romana Polańskiego pt. „*Dwaj ludzie z szafą*”, która zajęła III miejsce na festiwalu w Brukseli, pokonując blisko 400 konkurentów. Dwa lata później, w 1960 roku, napisał Komeda muzykę do debiutanckiego filmu Janusza Morgensterna pt. „*Do widzenia, do jutra*”. Kompozytor, pisząc muzykę w stylistyce *cool jazzu*, doskonale oddał nastrój całego filmu. W tym czasie zilustrował także obraz Andrzeja Wajdy pt. „*Niewinni czarodzieje*”. W 1961 r. powstał film zatytułowany „*Nóż w wodzie*”, zdominowany przez jazz K. Komedy. W filmie tym można usłyszeć jeszcze inne utwory jazzowe, m.in. walc „*Crazy girl*”. Wydawałoby się, że kompozycje te nie różnią się niczym od

amerykańskich standardów, jednak szybko daje się tu uchwycić specyficzny styl Komedy oraz doskonałe wyczucie obrazu. Do nagrania ścieżki dźwiękowej „*Noża w wodzie*” Komeda zebrał wyśmienitych muzyków, m.in. saksofonistę Zbigniewa Namysłowskiego czy Tomasza Stańkę. Po tym filmie muzycy ci stali się wiernymi współpracownikami Komedy, który wraz z nimi osiągnął szczyt swojej kariery, zarówno jako pianista, leader zespołu, jak też nade wszystko jako kompozytor. W jego muzyce można odnaleźć także wyraźne odniesienia do *free jazzu*, objawiające się zerwaniem z symetrią kompozycji, porzuceniem tradycyjnego beatu i metrum. Ważną rolę w filmach z jego muzyką odgrywa przestrzeń muzyczna, uzyskiwana poprzez proporcjonalne operowanie ciszą, co tworzyło efekt niezwykłych napięć i niedomówień. Komponując muzykę do filmu, Komeda kierował się koncepcją całości. Nie chodziło mu o komentowanie poszczególnych scen, lecz oddanie ogólnego nastroju, któremu podporządkowana była także improwizacja. Jako twórca muzyki filmowej zyskiwał coraz większe uznanie. W 1968 r. wyjechał do USA, by nagrać ścieżkę do światowego filmu R. Polańskiego „*Rosemary baby*”, z którego pochodzi bodaj najbardziej znany temat *Rosemary's Lullaby*. W tym momencie Komeda znalazł się u progu wielkiej szansy – otrzymał propozycję stałej współpracy z Paramount Picture. Niestety nie było mu dane z niej skorzystać. Na skutek nieszczęśliwego wypadku zmarł 23 kwietnia 1968 roku.

„Muzyka jazzowa – uważał Komeda – odznacza się swoistym rodzajem ekspresji (...), której nie może zastąpić żaden inny rodzaj muzyki. Jazz stwarza możliwości uzyskania szczególnej motoryki, zjawiska bardzo cennego dla podbudowy muzycznej pewnych sytuacji w obrazie.”²

Wybitnym twórcą polskiej muzyki filmowej, nie stroniącym od wpływów jazzu i muzyki rozrywkowej, był Andrzej Kurylewicz, będący również jednym z prekursorów jazzu w Polsce. Jest twórcą muzyki do popularnych seriali telewizyjnych, jak „*Polskie drogi*”, „*Lalka*”, „*Nad Niemnem*” oraz do wielu komedii. Choć nie odnajdujemy w niej nowoczesnych elementów jazzu, to wyraźnie słyszalne są związki ze zdobyczami jazzowej harmoniki, nastroju i jazzowo prowadzonej frazy.

Rodząca się w drugiej połowie lat 50. tzw. polska szkoła filmowa szukała nowych środków wyrazu, poczucia przynajmniej artystycznej wolności. Synonimem tej wolności był między innymi jazz, w Polsce uwolniony od stalinowskich represji, a na

² Sowińska I., *Polska Muzyka Filmowa 1945-68*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 192

Zachodzie świeżo wyzwolony z ograniczeń formalnych przez Milesa Davisa czy Johna Coltrane'a.

Szukając śladów jazzu w polskim filmie fabularnym, należy zacząć od dzieł reżyserów z grona polskiej szkoły filmowej, debiutujących w latach 1955-61. Pewne cechy muzyki jazzowej możemy już spotkać w filmie Tadeusza Konwickiego „*Salto*”, do którego muzykę stworzył Wojciech Kilar, a w zespole wykonawców obsadził czołówkę ówczesnej sceny muzycznej.

Jazzowe brzmienia coraz częściej gościły w polskim filmie, a to głównie za sprawą dwóch kompozytorów i jazzmanów zarazem, pionierów ruchu jazzowego w Polsce – Jerzego Dudusia Matuszkiewicza i Andrzeja Trzaskowskiego, ilustrującego m.in. dwie nowele Jerzego Skolimowskiego. Jerzy Duduś Matuszkiewicz – muzyk pamiętający katakumbowe początki polskiego jazzu - stworzył muzykę do popularnych polskich filmów fabularnych. Pierwszym z nich była komedia „*Dwa żebra Adama*” z piosenką „*Nie dla nas sznur samochodów*”. Już wówczas talent Matuszkiewicza został potwierdzony. Polegał nie tylko na umiejętności ilustrowania dźwiękiem obrazu, ale też na wyjątkowym darze pisania filmowych przebojów. Największy rozgłos uzyskały one głównie poprzez seriale, wśród których pierwszym była „*Wojna domowa*” z 1965 roku w reżyserii Jerzego Gruzy. Tytułowy utwór ze względu na szybkie tempo, brawurową i efektowną aranżację nawiązuje stylistycznie do kompozycji najlepszych amerykańskich big bandów. W kolejnym serialu z muzyką Matuszkiewicza pt. „*Stawka większa niż życie*” w reżyserii Janusza Morgensterna, główny temat obrabiany wariacyjnie przypomina standard „*Take five*” skomponowany przez Paula Desmond'a i wykonywany wraz z Davem Brubeckiem. Jerzy Matuszkiewicz jest niekwestionowanym mistrzem filmowych czołówek, spośród których na czoło popularności wysuwa się przebojowy temat z filmu „*Czterdziestolatek*”, posiadający typową dla jazzowych tematów 32-taktową budowę. Nie mniej znane są tematy z takich filmów, jak „*Poszukiwany, poszukiwana*” czy późniejszego serialu „*Alternatywy 4*”, w których jazzowa nuta doskonale komponuje się z ironiczną prezentacją absurdu polityczno-społecznego lat 80., ukazanego przez reżysera Stanisława Bareję.

Bardzo ważną produkcją filmową był zrealizowany w 1981 roku obraz pt. „*Był jazz*” w reżyserii Feliksa Falka. Opiera się on na kanwie historii zespołu Melomani, który w latach 50. święcił triumfy popularności. Przy jego realizacji pomagał były „*Meloman*” Jerzy Duduś Matuszkiewicz, a jego historia oddaje doskonale specyfikę

i nastroj tamtych czasów. Lista jazzowych utworów wykorzystana w tym filmie jest bardzo długa, a do najbardziej popularnych zaliczyć można m.in. „*Tiger Rag*”, „*Basin Street Blues*” czy też „*When the Saints go marching in*”.

Różnorodność stylistyczna muzyki tworzonej przez polskich kompozytorów zatacza szerokie kręgi. W jej obrębie możemy spotkać zarówno utwory mocno osadzone na kanwie swingu czy muzyki tanecznej, jak również stylizowane *ragtime*, *foxtroty* czy *bluesy*. Znakomitym tego przykładem są kompozycje Henryka Kuźniaka, napisane do filmu „*Vabank*” Juliusza Machulskiego (1981 r.). Muzyka „*Vabanku*” doskonale odzwierciedla portrety międzywojennych bohaterów i nadaje całości posmak wielkiego świata.

Elastyczna natura muzyki jazzowej pozwoliła na to, iż w jej obrębie mogły funkcjonować dwa sprzeczne ze sobą pojęcia: awangardy i komercji. Spośród awangardowych postaci jazzowych należy wspomnieć sylwetkę trębacza Tomasza Stańki, piszącego jakby w spadku po Komedzie muzykę do filmu „*Klub profesora Tutki*” w reżyserii Andrzeja Kondratiuka z 1968 r. czy filmu „*Dziura z ziemi*” z 1970. Pod koniec lat 70. Kondratiuk nakręcił film zatytułowany „*Petnia*”, w którym odnajdujemy kolejne ślady jazzu, a to za sprawą kompozytora i wykonawcy Włodzimierza Nahornego, którego refleksyjność muzyki odpowiada refleksyjności filmu.

W latach 90. mogliśmy zaobserwować wzajemne przenikanie się wielu nurtów muzycznych: jazz łączył się z takimi stylami jak: *pop*, *reggae*, *funky*, *hip-hop* czy *soul*. Dodatkowo niesłychanie intensywnie rozwinęło się muzyczne instrumentarium, korzystające masowo z brzmień elektronicznych, co implikowało zarówno nowe formy dźwiękowe, jak i nowoczesną estetykę brzmienia. Nadal jednak jazz pojawiający się w polskim filmie utrzymywał swą czystą formę, nawiązując do kanonów lat 60. i ich estetyki. Jako przykład przytoczyć tu można chociażby film „*Pożegnanie z Marią*”, do którego muzykę, urzekającą swym bogactwem brzmienia, stworzył wspomniany już Tomasz Stańko. Współtwórcami tej ścieżki dźwiękowej byli także wybitni polscy jazzmani: Leszek Możdżer, Cezary Konrad, Tomasz Szukalski i Janusz Skowron. Inną produkcją lat 90. jest film pt. „*Psy 2*” *Ostatnia krew*” Władysława Pasikowskiego, w którym na uwagę zasługuje muzyka Michała Lorenca. Pojawiające się tu tematy przepełnione są jazzowym feelingiem i nostalgią, przywołującą we fragmentach brzmienie Milesa Davisa. Ten sam reżyser w 1996 roku nakręcił film pt. „*Słodko-gorzki*” z muzyką autorstwa Marcina Pospieszalskiego – artysty reprezentującego nowoczesną stylistykę jazzową. Podobnie film „*Sztos*” Olafa Lubaszenki zasługuje na

uwagę, ze względu na obecność w nim elementów jazzu. Tym razem ma on postać freejazzowych obrazów, łączących elementy sonorystyki z pozamuzycznymi środkami wyrazu, złagodzone jednak kantylenowymi partiami fortepianu Leszka Możdżera. Wszystkie te pozycje tworzą wielobarwny i różnorodny obraz dźwiękowy polskiego filmu.

Współczesną i ciekawą sylwetką kompozytora filmowego, którego twórczość silnie osadzona jest na gruncie jazzu, jawi się pianista Włodzimierz Pawlik – laureat nagrody Grammy za album „*Night in Calisia*” w 2014 roku. Jest on kompozytorem muzyki do obsypanych nagrodami filmów „*Wrony*” i „*Pora umierać*” Doroty Kędzierszawskiej oraz „*Rewers*” Borysa Lankosza, a także „*Nightwatching*” Petera Greenawaya i „*Within the Whirlwind*” w reżyserii Marleen Gorris.

W filmie „*Rewers*” kompozytor w bardzo sugestywny sposób oddał ducha epoki Polski lat 50., wplatając tematy mocno osadzone w jazzowej stylistyce tamtych czasów. W nagraniu ścieżki dźwiękowej do tego filmu udział wzięli czołowi polscy muzycy z kompozytorem-pianistą na czele. Do grona współczesnych kompozytorów związanych z muzyką filmową zaliczyć można pianistę Leszka Możdżera. Ten wszechstronny muzyk, poruszający się z ogromną swobodą w każdej stylistyce, jest m.in. autorem ścieżki dźwiękowej do filmu „*Wszystkie kobiety Mateusza*”. Choć w całości jego muzyka wykracza poza jazz i ma raczej ilustracyjny charakter, to słysząc w niej wyraźne inklinacje do improwizacji i jazzowe elementy – a to za sprawą grającego w sposób subtelny i wyrafinowany na fortepianie autora muzyki – Leszka Możdżera. Rola pianistów w tworzeniu jazzowych ścieżek dźwiękowych jest niebagatelna. Warto tu zwrócić uwagę na jeden z najmłodszych filmów pt. „*Zimna wojna*” (2018 r.) w reżyserii Pawła Pawlikowskiego, do którego muzykę stworzył przedstawiciel młodego pokolenia polskich jazzmanów – Marcin Masecki. W ścieżkę tego obrazu zostały wplecione m.in. parafrazy polskich melodii ludowych, jak np. „*Dwa serduszka, cztery oczy*”, które uzyskały w jazzowej szacie zupełnie nową jakość. Godna uwagi jest również produkcja „*Excentrycy*” z 2015 roku, w której nie tylko zostały wykorzystane światowe standardy jazzowe, ale cała szata muzyczna w wykonaniu czołówki polskiego jazzu zasługuje na najwyższe uznanie. Sama fabuła filmu jest zresztą w całości poświęcona próbie wskrzeszenia w powojennej Polsce najlepszych muzycznych tradycji odwołujących się do amerykańskiego stylu swing.

Muzyka jazzowa zajmuje stosunkowo niewielki obszar w historii polskiej kinematografii, jednak przy bliższej analizie okazuje się, że udział jazzu pełni tu istotną

rolę, a jazz pozwala na budowanie niepowtarzalnego, specyficznego klimatu. Fabuły, biografie, dokumenty, reportaże, kreskówki, animacje, filmy edukacyjne, oświatowe, eksperymentalne – to całkiem bogata i różnorodna spuścizna, w której jazzowe inspiracje zajmują poczesne miejsce. Obserwując dynamiczny rozwój młodej, polskiej sceny jazzowej, należy mieć nadzieję, że jazz jako gatunek muzyczny będzie nadal stanowił niewyczerpane źródło inspiracji zarówno w obszarze filmu, jak i wielu innych gałęzi sztuki.

Rozdział 2

Najważniejsze źródła inspiracji w dziełach norweskich kompozytorów ery romantyzmu i postromantyzmu

prof. Jørn Eivind Schau

W tym rozdziale omówię szczegółowo muzykę norweską prezentowaną w niniejszej publikacji. Przedstawię kompozytorów i aranżerów, ich życiorysy, a także udzielię wskazówek dotyczących wykonywania utworów. Na koniec wprowadzę Czytelnika w XIX-wieczną złotą erę muzyki norweskiej i wskażę typowe źródła inspiracji i wpływów w dziełach epoki romantyzmu i późniejszych.

Znajomość historii i kultury zawsze stanowi ważne tło i jest czynnikiem mającym decydujący wpływ na artystyczne spojrzenie i zrozumienie.

NORWESKIE UTWORY ZAWARTE W ZESZYCIE

Norweskie utwory zawarte w niniejszej publikacji skomponowali i zaaranżowali Konrad Øhrn i Terje Mathisen, których można określić jako przedstawicieli nowoczesnego stylu postromantycznego.

Konrad Øhrn (ur. 22 stycznia 1950 r. w Tromsø) jest emerytowanym profesorem kompozycji na Uniwersytecie Agder w Norwegii. Studiował grę na fortepianie i kompozycję w Konserwatorium Muzycznym w Oslo oraz uzyskał tytuł magistra edukacji muzycznej na Uniwersytecie w Bergen. Przez kilka lat łączył karierę kompozytora i nauczyciela kompozycji z działalnością dyrygenta chóralnego, co zaowocowało powstaniem ponad 200 utworów na chór. Jako twórcę muzyki ukształtowały go przede wszystkim kilkuletnie studia u kompozytorów: Kjetila Hvoslefa, Egila Hovlanda i Johana Kvandala. Konrad Øhrn jest związany umową wydawniczą z Norwegian Music Company w Oslo, należy też do Norweskiego Związku Kompozytorów. Niniejszą publikację wzbogacił o dwa utwory. Lista jego dzieł jest długa i oprócz kompozycji chóralnych obejmuje muzykę kameralną, msze, kantaty, pieśni, utwory na orkiestrę dętą, skrzypce, fortepian i różnego rodzaju zespoły muzyczne. Szczególnie bogata jest jego twórczość fletowa, zawierająca utwory solowe, utwory na flet i fortepian, na dwa flety, na trzy flety, na flet altowy i basowy, koncert podwójny na dwa flety i orkiestrę smyczkową oraz szereg utworów na rozbudowane zespoły fletowe.

Twórczość Konrada Øhrna prezentuje dzieła o różnych obliczach. Choć część utworów charakteryzuje się wyczuciem melodyki, nie sposób zasufladkować jego dzieł. Jednym ze znaków rozpoznawczych tego muzyka jest szeroki wachlarz technik kompozytorskich i zróżnicowane wykorzystanie struktur harmoniczných, innym zaś – podkreślenie elementów rytmicznych, zwłaszcza w szybszych odcinkach i częściach utworów. Mimo że Konrad Øhrn często łączy ekspresję modernistyczną z klasyczną i zwinnie manewruje między różnymi gatunkami, jego kompozycje opierają się w głównej mierze na idiomach romantycznych. "Dla mnie muzyka to emocje, a moja muzyka wywodzi się z jasnego umysłu, zaś jej celem jest wywołanie dobrych uczuć... tylko tyle i aż tyle..." – mówi kompozytor.

Dla celów niniejszej publikacji skomponował utwory „Meditation for solo flute” [Medytacja na flet solo] i „Two songs” [Dwie pieśni] do słów Augustina Dentone’a na głos średni i fortepian.

Pod względem melodycznym i harmonicznym „Meditation for solo flute” czerpie z norweskiej muzyki ludowej. Przebiegi harmoniczne zachęcają wykonawcę do różnicowania barw tonalnych, tworzenia swobodnych fraz i do pewnego stopnia także do zmiany pulsu. Wykonując te utwory, warto kierować się wyobraźnią i fantazją. Norweska muzyka ludowa w wolnym tempie wywodzi się w dużej mierze ze wschodnich lub zachodnich gór. Frazy melodyczne mają często tonację molową, a utwory nierzadko opisują emocje, takie jak smutek, zagubienie czy samotność. Nie należy się spieszyć i dać frazom przestrzeń, podtrzymywać linie melodyczne, zachowując ich intensywność i ekspresję, a vibrato różnicować w zależności od tonacji i harmonii, aby muzyka była "żywa" i interesująca.

Kompozycja „Two songs” powstała na podstawie wierszy brytyjskiego poety Augustina Dentone’a. Utwory noszą tytuły „Cloud” [Chmura] i „Mystery” [Tajemnica] i są napisane płynnym i miękkim językiem o nowoczesnej tonacji. Konrad Øhrn łączy w nich swobodną ekspresję ze zmiennymi liniami melodycznymi i schematami rytmicznymi, które stanowią podstawę tekstów Dentone’a. Tytuły utworów nawiązują zarówno do natury, jak i uczuć, a język tonalny przywodzi wyraźnie skojarzenia z nastrojem, emocjami i ekspresją; wyraźnie widać tu idiom romantyczny. Kluczowe jest nadanie swojemu występowi osobistego charakteru. Należy również zwrócić szczególną uwagę na tekst i jego związek ze zmienną melodią oraz zmieniającymi się schematami rytmicznymi.

Terje Mathisen (ur. 10 grudnia 1953 r. w Oslo) jest pianistą, aranżerem, kompozytorem i muzykologiem. Edukację pianistyczną pobierał w Statliche Hochschule für Musik und Theater w Hanowerze oraz w Norweskiej Akademii Muzycznej, gdzie jego nauczycielem był Einar Steen-Nøkleberg. Mathisen studiował także muzykologię na Wydziale Muzyki Uniwersytetu w Oslo. Jako pianista zadebiutował w 1981 roku recitalem solowym w Oslo. W latach 1982-87 pełnił funkcję muzyka okręgowego w Nord-Rogaland (zachodnia Norwegia), a od 1987 roku mieszka w Kristiansand, gdzie obecnie zajmuje się akompaniamentem, analizą i historią muzyki na Uniwersytecie Agder. Mathisen jest współwydawcą literatury dydaktycznej na fortepian oraz autorem artykułów z zakresu historii muzyki. Jest również autorem kilku kompozycji i aranżacji na różne rodzaje zespołów fletowych.

Jednym z utworów, które Terje Mathisen włączył do tej publikacji, jest sonata Johana Henrika Freithoffa, pierwotnie napisana na dwa flety i wiolonczelę. Na potrzeby niniejszego opracowania Mathisen dokonał rekonstrukcji i modernizacji utworu na dwa flety i fortepian.

Johan Henrik Freithoff (1713–67), nierzadko uważany za jedyne norweskiego kompozytora barokowego, powinien jednak, podobnie jak najstarsi synowie Jana Sebastiana Bacha, Wilhelm Friedmann i Carl Philipp, być postrzegany raczej jako przedstawiciel stylu galant. Freithoff urodził się w Kristiansand (wówczas Christinsand), na południowym wybrzeżu Norwegii, jako syn miejscowego muzyka. Pierwsze nauki pobierał u ojca, doskonaląc się przede wszystkim w grze na skrzypcach. W wieku około 20 lat zaczął podróżować po Europie, Azji, a nawet Afryce (według jego relacji). Niewiele wiadomo o działalności Freithoffa w okresie tych wojaży, które trwały do 1742 roku. Prawdopodobnie odwiedzał Anglię i Francję (w późniejszym czasie publikował przekłady z angielskiego i francuskiego). Większy wpływ na jego edukację muzyczną i rozwój miały z pewnością Włochy. Wiadomo, że w 1739 roku przebywał w Livorno, zaś trzy lata później wrócił do swojego rodzinnego miasteczka z nadzieją na objęcie stanowiska w służbach cywilnych. Wystosował w tym celu podanie do króla Danii (Norwegia w tamtym czasie podlegała królestwu duńskiemu), jednak bez powodzenia. Mimo to w 1744 roku udał się do Kopenhagi, gdzie wzbudził ogromne zainteresowanie swoją grą na skrzypcach, a w rezultacie mianowano go nadwornym muzykiem Kopenhagi. Na tym stanowisku zyskał ogromne poważanie, nie tylko jako muzyk; od 1746 roku Freithoff pełnił też funkcję urzędnika administracji państwowej. Był niezwykle wszechstronny – grał na skrzypcach, komponował, stroił

fortepiany dla orkiestry oraz odpowiadał za zakup instrumentów; tłumaczył książki na duński i pisał wiersze. Freithoff nigdy się nie ożenił. Wydaje się, że prowadził spokojne życie. Niewiele jednak wiadomo na temat jego ostatnich lat. Nie jest znany żaden jego portret. Nie wiadomo również, gdzie został pochowany. Freithoff zmarł na gruźlicę 24 czerwca 1767 roku (dzień przed śmiercią Georga Philippa Telemanna).

Znanych jest 20 utworów Johanna Henrika Freithoffa: dzieła kameralne, pieśni i utwory na klawesyn. Najważniejsze utwory to te kameralne, przede wszystkim dwa tria na skrzypce i wiolonczelę oraz sonata na dwa flety i wiolonczelę, w których widać wyraźny zwrot kompozytora w stronę klasycyzmu.

Wykonanie sonaty triowej Freithoffa wymaga przejrzystości i klarowności. Ważne są tu takie cechy muzyki kameralnej, jak spójność ekspresji, artykulacji i frazowania. Frazowanie i kształtowanie wyrazowe winno być zgodne z ogólną „zasadą” podkreślania dysonansu – napięcie i rozluźnienie. Jak zawsze w przypadku utworów na dwa flety, wykonawcy powinni stosować vibrato ostrożnie i z rozwagą – nadmiar vibrato przesłoni intonację i sprawi, że dźwięki nie będą brzmiały czysto.

Wkład Terjego Mathisena stanowi także transkrypcje na flet i fortepian dwóch pieśni Halfdana Kjerulfa: „Fængsles atter nu min vinge” („Moje skrzydło znów uwięzione”), HK 14 (ok. 1840 r.) oraz „Ikke med senket blik maa du vanke” („Nie wolno ci chodzić ze spuszczonego wzrokiem”), HK 98 (1854 r.), na podstawie której Kjerulf napisał utwór na fortepian „Impromptu” (prawdopodobnie 1857-63). Transkrypcja na flet i fortepian oparta została na utworze fortepianowym.

Halfdan Kjerulf (1815–68) to z pewnością największy kompozytor norweski przed Johanem Svendsenem i Edwardem Griegiem. Jego twórczość obejmuje głównie pieśni solowe, pieśni na chór męski oraz utwory fortepianowe, w tym kilka aranżacji norweskiej muzyki ludowej.

Instrumentalne wersje tych utworów autorstwa Terjego Mathisena cechują się śpiewnością. Wymagania techniczne wobec wykonawcy nie są wygórowane, ważna jest jednak umiejętność wydobycia pięknego i ciepłego dźwięku o zmiennych barwach oraz elastycznego dostosowania się do wyzwań melodycznych w zależności od tonacji. Utwory należy wykonywać z pamięci, aby lepsza była komunikacja z publicznością podczas koncertu.

ZŁOTY WIEK NORWESKIEJ MUZYKI

Jak już wspomniałem, Johan Henrik Freithoff – reprezentowany w niniejszym opracowaniu przez sonatę triową – był prawdopodobnie jedynym uznanym kompozytorem epoki baroku w Norwegii. Klasyczne życie muzyczne przed erą romantyzmu było znacznie ograniczone, dlatego dostępna jest jedynie szczątkowa dokumentacja działalności muzycznej z tamtego okresu. Inną przyczyną może być fakt, że Norwegia znajdowała się pod panowaniem państwa duńskiego, które wpływało na rozwój życia zarówno politycznego, jak i kulturalnego, a według niektórych badaczy w pewnym stopniu je hamowało.

W 1814 roku Norwegia przyjęła swoją konstytucję, co przełożyło się na wzrost świadomości i poczucia przynależności narodowej wśród ludności. Konsekwencją był zauważalny rozwój życia politycznego i kulturalnego w pierwszej połowie XIX wieku. W drugiej połowie, około 1870 roku, Norwegia weszła w tak zwany Złoty Wiek w obszarze muzyki i życia kulturalnego.

Wspomniany wcześniej kompozytor Halfdan Kjerulf – reprezentowany w niniejszym opracowaniu przez dwa utwory – stał się kluczową postacią w okresie przemian poprzedzających nadejście Złotego Wieku. Był jednym z najważniejszych pionierów rozwoju muzyki klasycznej w Norwegii oraz wywarł ogromny wpływ na kolejne pokolenia norweskich kompozytorów. Kjerulfa uważa się powszechnie za ojca norweskiego narodowego idiomu romantycznego. To pierwszy kompozytor norweski światowego formatu, a jego utwory fortepianowe zostały wydane przez kilka wydawnictw w Niemczech i regularnie wykonuje się je w całej Europie.

Dwa kolejne pokolenia kompozytorów po Halfdanie Kjerulfie wywarły ogromny wpływ na norweską kulturę i życie muzyczne. Należy tutaj wymienić przede wszystkim cztery nazwiska: Edwarda Griega, Johana Svendsena, Christiana Sindinga i Johana Halvorsena. Wszyscy oni dokonali przełomu na arenie międzynarodowej i stali się propagatorami norweskiej sztuki i kultury w kraju i za granicą; wszyscy, w taki czy inny sposób, pozostawali pod wpływem Kjerulfa.

Edvard Grieg uważany jest za jednego z najważniejszych kompozytorów ery romantyzmu, a jego utwory należą do światowego repertuaru klasycznego. Największa część twórczości Griega obejmuje mniejsze formy kompozytorskie, muzykę kameralną i pieśni. Z kolei jego przyjaciel i współpracownik Johan Svendsen komponował głównie na większe zespoły i orkiestry, miał opinię niezwykle zdolnego orkiestratora. Słynął z dzieł symfonicznych, a oprócz kariery kompozytorskiej

większość życia zawodowego spędził jako główny dyrygent Orkiestry Opery Królewskiej w Kopenhadze. O Christianie Sindingu mówiono często jako o naśladowcy Griega i specjalście w zakresie mniejszych form kompozytorskich. Od czasu studiów mieszkał głównie w Niemczech. Uczył także kompozycji w Eastman School of Music w Rochester (USA), zanim pod koniec życia powrócił do Norwegii. Johan Halvorsen był znany jako niezwykle utalentowany skrzypek, dyrygent i kompozytor. Był głównym dyrygentem orkiestr filharmonicznych w Bergen i Oslo, a później odniósł ogromny sukces jako dyrygent orkiestry Teatru Narodowego w Oslo. Zasłynął szczególnie jako kompozytor utworów orkiestrowych i muzyki do przedstawień teatralnych.

ŹRÓDŁA INSPIRACJI

Dzięki wspomnianym kompozytorom XIX wiek był w Norwegii okresem najintensywniejszego rozwoju życia muzycznego i artystycznego. Można by wspomnieć jeszcze kilkanaście nazwisk, ale ta czwórka miała ważne wspólne cechy – kariery i wpływy tych muzyków sięgały poza Norwegię. Łączyło ich także miejsce studiów – Akademia Muzyczna w niemieckim Lipsku.

Tym, co wywarło największy wpływ na norweskich kompozytorów romantycznych i ich następców w XIX i na początku XX wieku, było:

1. wykształcenie artystyczno-akademickie wyniesione z centralnych części Europy;
2. duże zainteresowanie norweską muzyką ludową.

Do struktur i form kompozycji zachodniej muzyki klasycznej, kompozytorzy dodawali elementy muzyki ludowej. Takie elementy często charakteryzują się otwartymi interwałami, tradycyjnymi akordami oraz melodycznymi i rytmicznymi pasażami z tańców ludowych, takich jak "gangar", "springar" i "halling".

Poszczególni kompozytorzy w odmienny sposób i w różnym stopniu łączyli elementy muzyki ludowej z kompozycją tradycyjną. Twórcą, który pozostawał pod dużym wpływem muzyki ludowej, był Edward Grieg, w mniejszym stopniu inspirację z folkloru czerpał Christian Sinding.

Jak wiadomo, Edward Grieg jest najslynniejszym kompozytorem norweskim; uważa się go za bezpośredniego następcę Halfdana Kjerulfa. Jest twórcą norweskim, który wypracował najbardziej wyrazisty styl osobisty, często określany jako prawdziwy język norweski w muzyce klasycznej. Zarówno Halfdan Kjerulf, jak i Edward Grieg

często odwiedzali górskie wioski na norweskiej prowincji, gdzie spotykali się z muzykami ludowymi – skrzypkami i śpiewakami – aby czerpać inspirację do swoich kompozycji.

Elementy muzyki ludowej można odnaleźć we wszystkich dziełach Griega, zarówno w pojedynczych utworach fortepianowych, jak i w pieśniach oraz muzyce kameralnej. Motywy ludowe są również wyraźnie widoczne w jego słynnym Koncercie fortepianowym a-moll oraz w Symfonii c-moll – utworze, którego wykonywania po ukończeniu zabronił.

Carl Reinecke, wybitny główny dyrygent lipskiej orkiestry Gewandhaus i przez wiele lat profesor kompozycji w lipskiej Akademii Muzycznej, był nauczycielem kompozycji Griega, Svendsena, Sindinga i Halvorsena, a także kilku innych norweskich kompozytorów. Reinecke reprezentował niemiecką szkołę kompozycji późnoromantycznej i był uważany za jednego z najbardziej wpływowych i wszechstronnych muzyków swoich czasów. Sam Reinecke kształcił się m.in. u Feliksa Mendelssohna, Roberta Schumanna i Franciszka Liszta.

Muzyczna epoka romantyzmu w Norwegii była synonimem tego, co w Europie nazywano romantyzmem narodowym. Muzykę tę silnie charakteryzowała chęć ukazania, a zarazem idealizowania przeszłości, o co w Norwegii szczególnie dbali ludzie na prowincji i w górskich wioskach. Tendencja ta polegała na poszukiwaniu drogi powrotnej do własnego narodu i jego historii, przy silnym zainteresowaniu tradycjami ludowymi. Można powiedzieć, że romantyzm narodowy przenosi punkt ciężkości z jednostek na zbiorowość, z cech osobistych geniusza na cechy narodowe.

Życie i działalność muzyczna zwłaszcza Griega, Svendsena, Sindinga i Halvorsena stworzyły podstawy tradycji muzycznej w Norwegii, która stała się oparciem dla norweskich muzyków i kompozytorów w ciągu całego XIX wieku. Tradycja ta stała się również istotna dla dalszego rozwoju nowych stylów wśród norweskich kompozytorów XX wieku. Wywarła ona silny wpływ na edukację muzyczną i ogólny rozwój profesjonalnego życia muzycznego, tradycje chóralne, rozwój orkiestr symfonicznych i profesjonalnych zespołów dętych – wszystko to, z czym dziś w tym kraju kojarzy się profesja muzyka.

Rozdział 3

Dialog kultur jako impuls w procesie twórczym kompozytorów polskich i norweskich

3.1 Dialog kultur jako impuls w procesie twórczym kompozytorów polskich i norweskich

dr Ewa Fabiańska-Jelińska

„Początek procesu twórczego – inspiracja musi pozostać tajemnicą nawet dla samych twórców. Wszystko, co artysta może zrobić, to otworzyć się na inspirację: to odnaleźć się wobec określonej rzeczywistości (...), nasycić się wieloraką wiedzą, wysubtelnić własną wrażliwość estetyczną i patrzeć dokoła”³.
J. Makota

Witold Lutosławski w jednym z wywiadów na pytanie dotyczące zasady, której stara się być zawsze wierny w pracy twórczej, odpowiedział, iż „najważniejsze dla każdego artysty twórczego jest mówienie prawdy. Mówienie prawdy poprzez sztukę”⁴.

Staram się być wierna zasadzie wypowiedzianej przez autorytet, jaki stanowi dla mnie ten wybitny polski kompozytor muzyki współczesnej. Przed przystąpieniem do procesu twórczego, do właściwej pracy nad utworem, zawsze potrzebny jest pewien bodziec, który ten proces zainicjuje. Wszystko rozpoczyna się od myśli, idei, która prowadzi twórcę na drogę inspiracji, ponieważ nie może istnieć prawdziwe dzieło sztuki *ex nihilo*.

Tym nieodłącznym bodźcem, który sprawia, iż kompozytor, artysta zostaje pobudzony do działania, jest inspiracja, pochodząca od słowa łacińskiego *spiritus*, które można tłumaczyć jako „duch”, „tchnienie” lub „powiew”, „wiatr”.

³ J. Makota, *Twórczość artystyczna: proces twórczy*, [w:] „Studia Estetyczne”, t. XVIII, Warszawa 1981, s. 102.

⁴ J. Cegiełka, *Rozmowa z Witoldem Lutosławskim*, [w:] *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*, Kraków 1976, s. 17.

Do takich pojęć jak „inspiracja” i „natchnienie” badacze i artyści odwoływali się niejednokrotnie na przełomie różnych epok. W niezwykle trafny sposób pojęcia te opisuje autor słynnej *Mitologii* – Jan Parandowski, twierdząc, iż: „Natchnienie miało swoje piękne czasy, które trwały wiekami. Wyrażało ono przekonanie o boskim pochodzeniu sztuki słowa i narosło własną mitologią. Jako nieobliczalny stan duszy sąsiadowało w słownictwie Greków z wyrazem: ‘mania’, ‘szaleństwo’, mieszało się z ‘ekstazą’, ‘entuzjazmem’, który w pierwotnym znaczeniu mówi o człowieku ‘pełnym boga’, jaśniało w ciemnych szkarłatach religii dionizyjskiej. Tu się nim tak zachwyił Fryderyk Nietzsche. Zmieniając patronów, zależnie od religii, natchnienie przetrwało nie tylko w popularnych wyobrażeniach o wieszczach, czyli o inspirowanej proroczej roli poetów, ale było wyznawane zarówno przez nich samych, jak i przez ich nawet najtrzeźwiejszych badaczy”⁵.

Do momentu pobudzenia, tak ważnego dla każdego artysty, mogą prowadzić różne dziedziny życia i sztuki, dialog kultur czy otaczająca nas natura. Często pewne zjawiska życia, czy te związane ze sztuką, które artysta obserwuje, dojrzewają w jego osobowości twórczej i dopiero po upływie jakiegoś czasu dochodzi do momentu pobudzenia do działania twórczego. Niejednokrotnie źródła inspiracji ukryte są przez wiele lat w podświadomości człowieka i stopniowo się ujawniają, ukazują jako elementy pobudzające. Czas i jego upływanie związane z dojrzewaniem osobowości twórczej, są nieodłącznymi elementami w tworzeniu wartościowych dzieł sztuki. Jak twierdzi Władysław Stróżewski: „Nie ulega wątpliwości, że jako nosicielka wartości inspiracja doświadczana jest także w dziedzinie sztuki. Gdyby artysta nie widział w niej zapowiedzi lub wręcz obietnicy stworzenia czegoś wartościowego, z pewnością nie brałby pod uwagę możliwości ‘poddania się’ jej działaniu. Tymczasem inspiracja otwiera niejako przed artystą sferę nieosiągniętych jeszcze wartości, jest łącznikiem między tą sferą właśnie, a dziedziną sztuki, której służy. Artysta przyjmuje jako oczywistość, że źródło inspiracji, jakiegokolwiek byłoby w swym ontycznym charakterze, jest samo wartością lub wartościami jest nasycone. Co więcej, że być może to właśnie one są siłą inspirującą, pobudzającą do działania i domagającą się realizacji aksjologicznych jakości, z którymi owa inspiracja jest związana”⁶.

⁵ J. Parandowski, *Alchemia słowa*, Warszawa 1951, s. 109-110.

⁶ W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas 2002, s. 318.

Zagłębiając się we własny proces twórczy pod kątem kręgów inspiracji, które nota bene niejednokrotnie łączą się ze sobą, mogłabym wyróżnić kilka następujących sfer:

- sfera sacrum, duchowości (m.in. cykl utworów *Medytacje*, *Chorał I* na kwartet puzonowy, *Mater Dei* na kwartet skrzypcowy, *Preghiera* na wibrafon, dzwony rurowe, dzwonki chromatyczne, tam-tamy, gongi, talerze, wind chimes, *Offenbarungen und Eingebungen* na orkiestrę smyczkową, *Koncert* na altówkę i orkiestrę smyczkową),
- inspiracja naturą, zagadnieniami psychologii i relacjami międzyludzkimi (m.in. *Trio chmurzaste* na skrzypce, altówkę i fortepian, *Amnesia* na kwartet puzonowy, *The Tree of Life* na altówkę, gitarę i kwartet smyczkowy, *Baby's Expressions* na saksofon altowy, *Relacje* na kwartet wokalny, kwartet puzonowy, kwartet perkusyjny, chór mieszany, dyrygenta i publiczność),
- folklor Polski oraz folklor innych krajów, w tym dialog międzykulturowy (m.in. *Trzy Tańce Polskie* na kwintet dęty blaszany, *Kujawiak-dumka* i *Oberek* na duet altówkowy, *A-Gis Tango* na altówkę, fortepian i wiolonczelę, *Dumka i furiant* na flet i akordeon, *Two Scandinavian Preludes* na klarnet, fortepian i wiolonczelę, *Arabeska* na flet i fortepian, *Menojre* na wiolonczelę, *The Soul of Seul* na klarnet i wibrafon),
- inspiracja innymi dziedzinami sztuki (np. malarstwem – *Le Quai de Bercy* na fortepian, *Hommage a Marc Chagall* na kwartet smyczkowy; poezją i literaturą – *Sześć Mazurków do wierszy Jana Brzechwy* na fortepian, *There Are More Things* na skrzypce, flet, klarnet i fortepian; teatrem – *De'Il Arte* na kwartet puzonowy, *Reflexion* na klarnet i perkusję),
- inspiracja tradycją, konotacje z dawnymi formami muzycznymi (m.in. *Musique ancienne* na klawesyn, *Sonata* na altówkę i fortepian, *Toccata* na akordeon i fortepian),
- odwołania do nowoczesnych form i technik kompozytorskich (m.in. *Miniatures sonoritiques na puzon preparowany*, *Fantazja* na skrzypce i fortepian, *BallaDo-BallaRe* na flet i fortepian, *Suita* na pięć fletów),
- zachwyty nad sferą brzmieniową, możliwościami kolorystycznymi poszczególnych instrumentów (m.in. *Preludium* na flet, *Poemat*

SymFoniczny na orkiestrę, *Preludium* na trąbkę/fluegelhorn, *Toccatà* na kontrabas i orkiestrę smyczkową).

W niniejszym artykule pokrótce skoncentruję się na kilku przykładach reprezentujących poszczególne sfery inspiracji. Jako kompozytorka staram się z szacunkiem odnosić do rodzimej tradycji, historii i kultury, tworząc wartościowe dzieła, zrozumiałe dla współczesnego odbiorcy w swym uniwersalnym wymiarze.

Jednym z dzieł, w których najważniejsze przesłanie stanowi *idiom miłosierdzia Bożego*, jest utwór powstały w 2012 roku. Inspiracją do skomponowania utworu stał się pobyt w Łagiewnikach – w światowym centrum Bożego Miłosierdzia na zaproszenie Sióstr ze zgromadzenia Miłosierdzia Bożego – już wtedy zrodziła się wstępna koncepcja utworu, który miał odwoływać się do myśli zawartych w Dzienniczku świętej Faustyny. Dzięki poruszającym rozmowom z Siostrami, pełnym głębi, a także indywidualnej kontemplacji, podjęłam decyzję o kolejnych etapach pracy twórczej nad utworem *Offenbarungen und Eingebungen*⁷, który można przetłumaczyć jako *Objawienia i inspiracje*. Dzienniczek świętej Faustyny Kowalskiej był pisany w formie pamiętnika w ciągu ostatnich czterech lat Jej życia. Ukazuje głębię przeżycia duchowego oraz potrzebę całkowitego oddania i zjednoczenia duszy ludzkiej z Bogiem. W czterech częściach utworu próbowałam wyobrazić sobie różne emocje, jakie rodziły się w świętej Faustynie podczas mistycznych wizji i objawień, których wielokrotnie doświadczała. Poszczególne części utworu mają zróżnicowaną ekspresję, ukształtowaną między eksploracją stanu ruchu, niepokoju poszukującej duszy a stanem bezruchu, ciszy, wyczekiwania i kontemplacji.

Każda z nich posiada motto przewodnie:

Część I *Ja, siostra Faustyna z rozkazu Bożego byłam w przepaściach piekła na to, aby mówić duszom i świadczyć, że piekło jest.*⁸

Część II *Będziesz jeszcze wiele cierpieć, ale Jam jest z Tobą, nie lękaj się.*⁹

Część III *Cała dusza moja rwie się do Ciebie. Ja sama z siebie nic nie mogę.*¹⁰

Część IV *A duch mój, jak zwykle, zatonął w Nim. Pozostał Jezus i ja.*¹¹

⁷ Szczegółowe informacje dotyczące kompozycji „Offenbarungen und Eingebungen” na orkiestrę smyczkową można odnaleźć w katalogu Polskiego Wydawnictwa Muzycznego: <http://pwm.com.pl/pl/wypozyczenia/utwory-wg-kategorii/publikacja/offenbarungen-und-eingebungen,ewa-fabianska-jelinska,17936,wypozyczenia.htm> (ostatni dostęp: 20.04.2022 r.).

⁸ Faustyna Kowalska, *Dzienniczek*, Kraków 1981 i wydania następne, Dz. 741.

⁹ *op. cit.*, Dz. 122.

¹⁰ *op. cit.*, Dz. 1365.

¹¹ *op. cit.*, Dz. 928.

W innej kompozycji mojego autorstwa – *Koncerte* na altówkę i orkiestrę smyczkową (2015), także odnoszę się do sfery duchowości, która stanowiła podstawowy bodziec do powstania utworu. Koncert jest złożony z trzech części o zróżnicowanym charakterze i zmiennej ekspresji:

Część I *Vivo pesante espressivo*,

Część II *Adagio luminosamente*,

Część III *Allegretto giocoso risoluto*.

Inspiracją do stworzenia koncertu stała się dla mnie adwentowa pieśń gregoriańska *Rorate Caeli Desuper*; pochodzący z niej cytat (motyw inicjalny) rozpoczyna drugą część koncertu i staje się bodźcem do rozwoju formy i dramaturgii całego utworu.

W mojej twórczości niezwykle ważne jest połączenie zamiłowania do tradycji i współczesności, często poprzez eksperymentowanie z różnymi technikami i formami muzycznymi. Twórczość wybitnego polskiego kompozytora, Witolda Szalonka zainspirowała mnie jako kompozytorkę do stworzenia utworu *Miniatures Sonoristiques*¹² na puzon preparowany solo. Jest to kompozycja złożona z siedmiu krótkich części, w których zastosowane zostały rozmaite sposoby preparacji puzonu, w tym m.in. wykorzystanie różnych tłumików (typu cup czy straight), gra na poszczególnych częściach instrumentu (np. na ustniku), a także zastosowanie dwudźwięków. Warto podkreślić, iż jeden z dźwięków jest grany, a drugi jednocześnie śpiewany przez instrumentalistę. W kompozycji wykorzystane są również elementy improwizacji oraz formy otwartej.

W wielu moich utworach widoczne są również inspiracje folklorem rodzimym, ale także tradycjami, różnymi dziedzinami sztuki czy naturą innych krajów (m.in. norweskimi, włoskimi, portugalskimi, ukraińskimi, koreańskimi, brazylijskimi czy argentyńskimi). Z 2014 roku pochodzi utwór *Two Scandinavian Preludes* na klarnet, fortepian i wiolonczelę, inspirowany nie tylko muzyką, ale także wyjątkowymi krajobrazami norweskimi – fiordami, które mają w sobie nieskazitelne, naturalne piękno, bogactwo kolorów i odcieni światła, stanowią więc samoistne „dzieła sztuki”. Pod kątem inspiracji muzycznych, które skłoniły mnie do skomponowania utworu, mogłabym wymienić eksplorującą piękno i ciszę twórczość wybitnego norweskiego

¹² Szczegółowe informacje dotyczące kompozycji „*Miniatures sonoristiques*” na puzon preparowany można odnaleźć w katalogu Polskiego Wydawnictwa Muzycznego: <https://pwm.com.pl/pl/sklep/pub/miniatures-sonoristiques-dotykam-gor-a-one-dymia,ewa-fabianska-jelinska,17526,ksiegarnia.htm> (ostatni dostęp: 20.04.2022 r.).

kompozytora i saksofonisty jazzowego, Jana Garbarka. Warto wspomnieć, iż z roku 2020 pochodzi wersja kompozycji Two Scandinavian Preludes na skrzypce, fortepian i wiolonczelę¹³.

Podsumowując: u zarania procesu twórczego w moim przypadku zawsze stoi inspiracja, następnie zastanawiam się nad doбором obsady wykonawczej i formy muzycznej (zdarza się, że przygotowuję wstępne szkice wybranych modeli formalnych, spis wstępnych pomysłów kompozycyjnych). Później przychodzi faza realizacji, a następnie cenne dla mnie próby z wykonawcami, podczas których dochodzi do inspirującego wzajemnego dialogu artystycznego. Ostatecznie – do każdego z moich utworów staram się podchodzić w sposób indywidualny, poszukując prawdziwej ścieżki twórczej, tworząc indywidualny świat brzmieniowy.

¹³ Nagranie utworu we wskazanej wersji dostępne jest pod następującym linkiem: <https://www.youtube.com/watch?v=VDBP6CKISW4> (ostatni dostęp: 20.04.2022 r.).

3.2 Barwy fletu. Przegląd literatury muzycznej na flet altowy w kontekście fuzji kultur dr Magda Morus-Fijałkowska

Flet to jeden z najstarszych instrumentów towarzyszących człowiekowi. Przeszedł niewiarygodną ewolucję od prymitywnych piszczalek wytwarzanych z kości zwierząt, trzciny, kawałków drewna, gliny, aż do formy doskonałej posiadającej skomplikowaną mechanikę, wytwarzanej z drewna lub metali szlachetnych. Współczesny flet poprzeczny ma piękną, szlachetną barwę, charakteryzuje się precyzją artykulacyjną, jest instrumentem nośnym o bogatym wolumenie brzmienia. Najbardziej znanym z rodziny fletów jest flet koncertowy in C. Pozostałe odmiany obejmują: flet piccolo, flet altowy, flet basowy oraz największy w tej rodzinie – flet kontrabasowy.

W poniższym artykule pragnę przybliżyć czytelnikowi flet altowy, jego brzmienie, specyfikę gry, literaturę na niego przeznaczoną oraz wykorzystanie tego instrumentu w różnych gatunkach muzyki.

Flet altowy jest instrumentem o niższej niż flet koncertowy skali, obejmującej zakres od g do g³. Jest to instrument transponujący, co oznacza, że brzmi o interwał kwarty czystej niżej, niż to jest ujęte w zapisie nutowym. Swą budową przypomina flet koncertowy in C, jednakże jest od niego dłuższy, menzura instrumentu jest większa, a rozstaw klap szerszy. Ze względu na rozmiar i ciężar instrumentu do fletu altowego używa się dwóch rodzajów główek- prostej i zakręconej. Wybór zależy od flecisty i ma służyć poprawie komfortu gry. Różnice pomiędzy fletem koncertowym a fletem altowym wynikające z rozmiaru instrumentu wpływają na zagadnienia dotyczące techniki oddechowej, palcowej, artykulację oraz na sposób kształtowania frazy. Technika gry na flecie altowym wymaga między innymi dobrej kondycji oddechowej, gdyż podczas wydobywania dźwięku zużywa się znacznie większą ilość powietrza. Innym aspektem jest kwestia precyzji artykulacyjnej, która na flecie altowym, tak jak na każdym dużym instrumencie, wymaga szczególnej uwagi.

Wielki reformator budowy fletów – Theobald Boehm – uważał, że wzorem rożka angielskiego musi powstać w rodzinie fletów instrument o niższym, ciemniejszym brzmieniu. Boehm był kompozytorem oraz autorem wielu transkrypcji utworów

przeznaczonych na flet altowy. Do pierwszych należą między innymi: *Aria ze Suity nr 3 D-dur BWV 1068* J.S. Bacha, *Largo z Koncertu fortepianowego op. 15 nr 1*, *Andante z wariacjami z Serenady na flet, skrzypce i altówkę op. 25* L. van Beethovena, *Vivace z 24 Etiud na flet i fortepian op. 37 nr 2*, *Andante z 24 Etiud na flet i fortepian op. 37 nr 2* Th. Boehma, *"God Preserve the Emperor" z Kwartetu smyczkowego Hob. 111-77* J. Haydna, *Andantino cantabile z Sonaty na fortepian i skrzypce K.379*, *Rondo na fortepian K.511*, *Larghetto z Kwintetu klarnetowego 581* W.A. Mozarta.

Do najważniejszych dzieł symfonicznych, w których wykorzystano barwę fletu altowego, należą: *Planety* Gustawa Holsta, *Daphnis et Chloe* Maurice'a Ravela oraz *Święto wiosny* Igora Strawińskiego.

Przez wiele dziesięcioleci kompozytorzy traktowali flet altowy i jego barwę jako element kolorystyczny w składzie orkiestry symfonicznej. Mimo działań Th. Boehma nie zyskał on statusu instrumentu solowego, wirtuozowskiego, nie został wprowadzony jako taki na sceny koncertowe. W wieku XX powstało niewiele utworów traktujących flet altowy solistycznie. Należą do nich między innymi: *Incantation „Pour que l'image devienne symbole”* André Jolivet, *Sonata* Hansa Ahlgrimma (1938). W ostatnich latach za sprawą flecistów-kompozytorów oraz flecistów, którzy inspirowali kompozytorów, powstało wiele dzieł przeznaczonych na flet altowy. Do grona tego należą między innymi Mike Mower i Gary Schocker. W ich dorobku możemy znaleźć następujące pozycje przeznaczone na flet altowy: *Sonnets*, *A night in Greenwich* (Mike Mower), *Sonata for a Lost Planet*, *Atlantis*, *Velvet*, *Silent night*, *Last word* (Gary Schocker).

Źródła inspiracji kompozytorów tworzących utwory przeznaczone na flet altowy są, tak jak w przypadku innych utworów, różnorodne: począwszy od muzycznych, poprzez literackie, związane z przyrodą, legendami. Ogromne znaczenie i wpływ na powstające utwory mają fleciści, którzy stają się źródłem inspiracji i pośrednio twórcami dzieł. Współpraca na linii kompozytor-flecista jest niezwykle istotna, pozwala na tworzenie dzieł idealnie dopasowanych do możliwości brzmieniowych, wyrazowych i technicznych fletu altowego, dzieł, które ukazują piękno instrumentu w każdym jego aspekcie.

Kolejnym powodem wpływającym na wzrost zainteresowania kompozytorów fletem altowym jest fakt powstawania na uczelniach muzycznych specjalistycznych klas niskich fletów, a także tworzenie orkiestr fletowych. Prowadzący te klasy mają realny wpływ na kompozytorów, a ich współpraca owocuje powstawaniem nowej, bogatej literatury.

Polska literatura poświęcona fletowi altowemu obejmuje głównie muzykę kameralną i orkiestrową. Prawdziwe ożywienie nastąpiło w ostatnich 15 latach za sprawą uczelni muzycznych i działających w nich pedagogów. Ośrodkiem bardzo prężnie działającym w aspekcie poszerzania literatury, jak również inspirowania kompozytorów jest Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, a głównym motorem działań jest dr hab. Ewelina Zawiślak profesor AM, która powołała do życia Orkiestrę Fletową AM.

Utwory przeznaczone na flet altowy można usystematyzować w następujący sposób:

- utwory solowe,
- utwory solo z towarzyszeniem orkiestry,
- utwory z towarzyszeniem fortepianu lub innego instrumentu,
- utwory kameralne,
- utwory orkiestrowe.

Utwory solowe przeznaczone na flet altowy to między innymi:

- Szymon Wieczorek – *Labyrinth op. 73*,
- Olga Hans – *Epigraf*,
- Ewelina Zawiślak – *Old and new*,
- Ewelina Zawiślak – *Lamentacje nr 1*,
- Ewelina Zawiślak – *Podszepty kniei cz. III*.

Utwory solowe z towarzyszeniem orkiestry:

- Olga Hans – *Epoide na flet, flet altowy i orkiestrę smyczkową (II wersja na flet, flet altowy, skrzypce, wiolonczelę i fortepian)*,
- Olga Hans – *Inkantacje na 3 flety altowe, 3 altówki i orkiestrę symfoniczną*,

Utwory na flet altowy z towarzyszeniem innego instrumentu:

- Olga Hans – *Night dream dance na flet altowy i klawesyn*.

Utwory kameralne z udziałem fletu altowego stanowią najliczniejszą grupę. Znaczący wkład w powstawanie tej literatury ma współpraca instrumentalistów z kompozytorami. Wiele z niżej wymienionych utworów powstało na zamówienie Polskiego Tria Fletowego [Ewa Murawska, Ewelina Zawiślak, Magda Morus-Fijałkowska]. Na szczególną uwagę zasługują poniższe pozycje:

- Adam Lewandowski – *2cR3aM (Scream)* na kwartet fletowy,

- Marek Czerniewicz – *Córka Jaira* na trio fletowe,
- Małgorzata Gołąb-Buśko – *Jumble Miniatures* na trio fletowe,
- Agata Jarecka – *Polish sorrow, Polish folk dance* na trio fletowe,
- Agnieszka Zdrojek-Suchodolska – *W chmurach, To be like Ikarus* na trio fletowe,
- Ewa Fabiańska-Jelińska – *Warm Land* na trio fletowe,
- Michał Grabowski – *Mini Marsz, TttRrrliiOoo* na trio fletowe,
- Kosma Szust – *Asymptoty* na trio fletowe,
- Aleksander Brych – *Mare Nubium* na trio fletowe i fortepian.

Wśród literatury przeznaczonej na orkiestrę fletową na szczególną uwagę zasługują:

- Aleksander Brych – *Terra Nova*,
- Krzysztof Grzeszczak – *Segmenty*.

Ważnym aspektem powstawania utworów na flet altowy jest kontekst kulturowy, dialog kultur. Wiele dzieł poddawanych jest transkrypcji, a osoby podejmujące się przekładu mają możliwość zgłębienia, poznania kultury innego kraju, charakterystycznych jej cech, motywów, legend czy literatury. Przykładem takiego działania niech będzie transkrypcja „*Pieśni Solwejgi*” ze Suity Edwarda Griega *Peer Gynt*. Utwór ten w wersji na flet koncertowy z towarzyszeniem fortepianu funkcjonuje w literaturze fletowej od dłuższego czasu, jednakże w moim odczuciu to właśnie barwa fletu altowego oddaje głębię uczuć i tęsknotę tytułowej Solwejgi za Peer Gyntem. Kolejnym dziełem, jakie poddałam opracowaniu, jest cykl *Fantasiestücke op. 78* Roberta Schumanna, utwór w oryginale przeznaczony na klarnet i fortepian. Skala, brzmienie oraz walory estetyczne fletu altowego znakomicie oddają nastrój utworów fantastycznych. Dzieło to pozwala ukazać instrument w całym pięknie jego brzmienia, słyszymy głębię dolnego rejestru, miękkość i delikatność średnicy, a także tęsknotę i przejmujące brzmienie górnego rejestru. Mamy możliwość zaprezentowania biegłości technicznej w licznych pasażach, ozdobnikach, figuracjach rozplanowanych w całej skali instrumentu.

Mimo działań flecistów ukierunkowanych na popularyzację fletu altowego, licznie powstających utworów oraz transkrypcji, wciąż instrument ten nie zyskał należnego mu miejsca i uwagi w programach koncertów. Uważam, że potencjał fletu altowego jako instrumentu solowego nie został jeszcze w pełni odkryty. Dalszej promocji wymaga ukazywanie jego piękna, zarówno jako instrumentu solowego,

koncertowego, jak i kameralnego. Zadanie to należy zarówno do kompozytorów, jak i do nas, flecistów.

Bibliografia

Antologia muzyki współczesnej. Flauto, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 2000

J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia Muzyki*, cz. II, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1990

P. Dahlig, *Muzyka ludowa a twórczość kompozytorów*,
<https://pismofolkowe.pl/arttykul/muzyka-ludowa-a-tworczosc-kompozytorow-3480>
[dostęp: 16.03.2022]

E. Murawska, *Zapomniana twórczość fletowa kompozytorów polskich I połowy XX wieku*, Paweł Klecki i Roman Palester, Wydawnictwo Ars NOVA, Poznań 2010

A. Randier-Glenisson, *Polscy Muzycy w Paryżu w XIX wieku*,
<https://heritage.bnf.fr/france-pologne/pl/polscy-muzycy-w-paryzu-art> [dostęp:
13.03.2022]

R. Rozmus, *O źródłach inspiracji w muzyce. Z perspektywy wieków*, [w]: *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio L, Artes. Vol. 8, 2 (2010)*, s. 167-186, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2011
<http://dlibra.umcs.lublin.pl/dlibra/plain-content?id=17269> [dostęp: 13.03.2022]

W. Stróżewski, *O inspiracji*, Wydawnictwo MCK, Kraków 1993

A.M. Tabaczyńska, *Inspiracje muzyczne i pozamuzyczne w kameralnych utworach fletowych w perspektywie wykonawczej (wybór)*, praca dyplomowa, Poznań 2021

CZĘŚĆ II

Materiały nutowe

Allegretto

after the song "Fængsles atter nu min vinge"
("Will my wings get imprisoned once more".)

HK 14, ca. 1840.

Adaption for flute and piano: Terje Mathisen

Halfdan Kjerulf (1815 -68)

Allegretto con moto

Flute

Piano

con ped.

4

Fl.

Pno.

8

Fl.

Pno.

©

12 *più moto e passionato*

Fl. *cresc.*

Pno. *ritenuto* *cresc.*

16 *Tempo I* *poco rall.*

Fl. *poco rall.*

Pno. *poco rall.*

20 *a tempo*

Fl. *a tempo*

Pno. *a tempo* *p* *fp* *p*

Detailed description: This page contains three systems of musical notation for Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The first system (measures 12-15) features the Flute with the instruction 'più moto e passionato' and a 'cresc.' dynamic marking. The Piano accompaniment is marked 'ritenuto' and 'cresc.'. The second system (measures 16-19) is marked 'Tempo I' and 'poco rall.' for both parts. The third system (measures 20-23) is marked 'a tempo'. The Piano part in the third system includes dynamic markings of *p*, *fp*, and *p*. The Flute part in the third system has a whole rest in measure 20.

24

Fl. *mf* *fp* *dim.* *p*

Pno. *mp* *fp* *dim.* *p*

28

Fl. *p*

Pno. *p*

32

Fl. *più moto e passionato* *cresc.*

Pno. *ritenuto* *cresc.*

Fl. *Tempo I* *poco rall.*

Pno. *Tempo I* *poco rall.* *fp*

Fl. *a tempo* *rit.*

Pno. *pp* *dolcissimo* *fp* *ppp* *rit.* *pp*

(una corda)

Impromptu

Transkripsjon for klarinett og klaver: Terje Mathisen

Halfdan Kjerulf, HK 98 (komponert 1854)

Fløyte/
Klarinett (C)

Allegretto grazioso

pp *p*

leg. * *leg.* * *leg.* * *sim.*

6 6 12 12 18 18

8^{va-}

2

23

23

Musical score system 1, measures 23-26. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one flat (B-flat). Measure 23 features a melodic line in the treble staff with a slur over four eighth notes. The grand staff accompaniment includes chords in the treble and a bass line with eighth notes and slurs.

27

27

Musical score system 2, measures 27-30. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one flat. Measure 27 features a melodic line in the treble staff with a slur over four eighth notes. The grand staff accompaniment includes chords in the treble and a bass line with eighth notes and slurs.

31

31

Musical score system 3, measures 31-34. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one flat. Measure 31 features a melodic line in the treble staff with a slur over four eighth notes. The grand staff accompaniment includes chords in the treble and a bass line with eighth notes and slurs.

35

35

Musical score system 4, measures 35-38. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one flat. Measure 35 features a melodic line in the treble staff with a slur over four eighth notes. The grand staff accompaniment includes chords in the treble and a bass line with eighth notes and slurs.

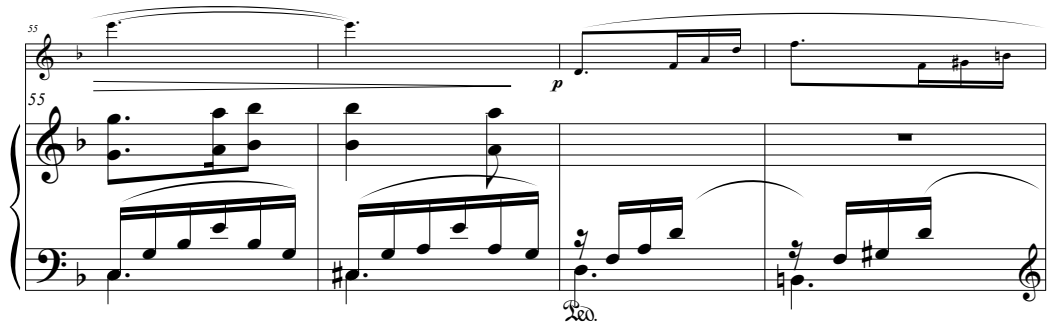
Musical score for piano, measures 39-51. The score is written in B-flat major (one flat) and 4/4 time. It consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

System 1 (Measures 39-42): The vocal line begins with a melodic phrase starting on G4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

System 2 (Measures 43-46): The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) at the start of measure 43. The bass line continues with eighth notes, and the right hand has chords.

System 3 (Measures 47-50): The vocal line features a melodic phrase with a descending line. The piano accompaniment has a more active bass line with eighth-note patterns and chords in the right hand.

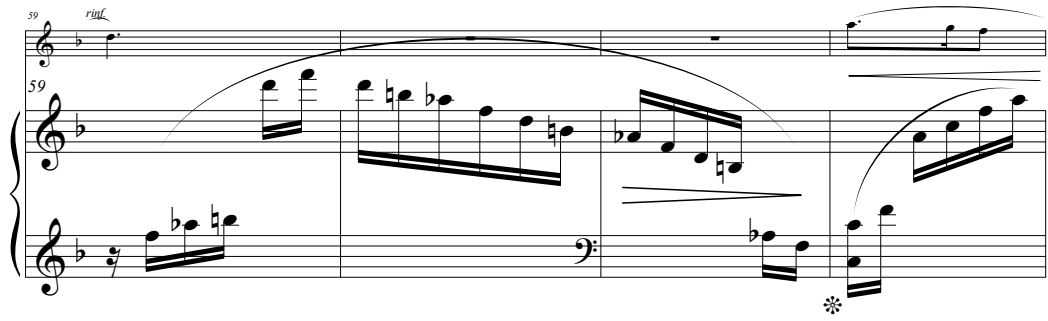
System 4 (Measures 51-54): The vocal line concludes with a melodic phrase. The piano accompaniment features a bass line with eighth notes and chords in the right hand.



53 *p*

55 *leg.*

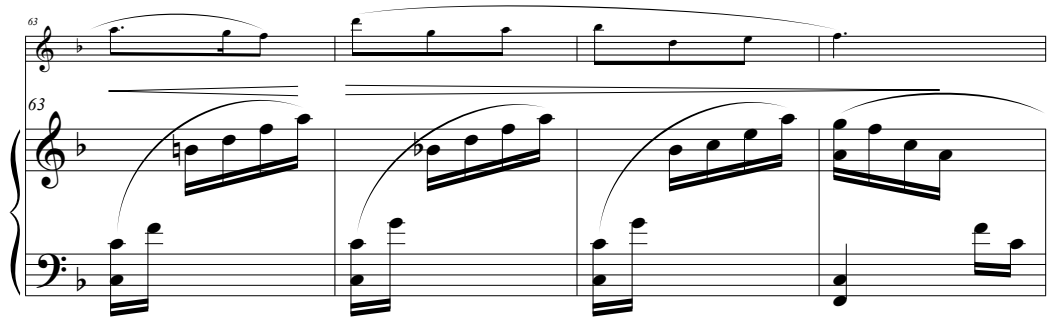
This system contains measures 53 to 58. The upper staff has a melodic line with a long slur over measures 53-54 and a dynamic marking of *p* at measure 55. The lower staff features a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *leg.* at measure 55.



59 *rit.*

59 *

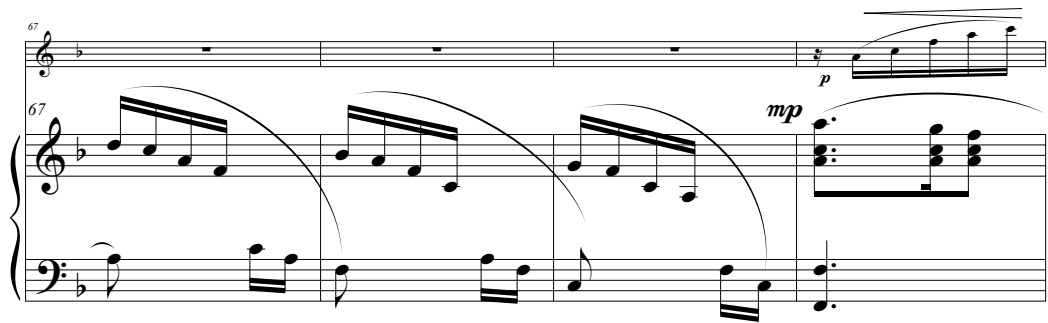
This system contains measures 59 to 62. The upper staff has a melodic line with a long slur over measures 59-62 and a dynamic marking of *rit.* at measure 59. The lower staff features a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *rit.* at measure 59 and an asterisk (*) at measure 62.



63

63

This system contains measures 63 to 66. The upper staff has a melodic line with a long slur over measures 63-66. The lower staff features a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *rit.* at measure 63.



67 *p*

67 *mp*

This system contains measures 67 to 70. The upper staff has a melodic line with a long slur over measures 67-70 and a dynamic marking of *p* at measure 67. The lower staff features a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *mp* at measure 67.

Musical score for measures 71-74. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with slurs and ties. The piano accompaniment consists of chords and single notes in both hands.

Musical score for measures 75-78. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with slurs and ties. The piano accompaniment features chords and single notes. Dynamic markings *mp* and *p* are present.

Musical score for measures 79-81. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with slurs and ties. The piano accompaniment features chords and single notes.

Musical score for measures 82-85. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with slurs and ties. The piano accompaniment features chords and single notes.

Musical score system 1, measures 87-90. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with multiple voices in the right hand and a steady bass line in the left hand. A *Leg.* marking is present at the end of the system, along with the instruction "L.V.".

Musical score system 2, measures 91-94. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. A *8va* marking with a dashed line indicates an octave shift in the piano part. A *** marking is located at the end of the system.

Musical score system 3, measures 95-98. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with multiple voices in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Musical score system 4, measures 99-102. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. A *pp* marking is present in both the vocal and piano parts. A *Leg.* marking is at the bottom center, and an *** marking is at the bottom right. The instruction "L.V." is also present.

CLOUD

AGUSTÍN DENTONE

Konrad M. Øhrn

Solo *Lento* *mp* I am like this, — a mix of wind and moun - tain. — When I

Piano *Lento* *p*

6 break a-part — time will stop — and a star - red pon - cho — will co-ver my bo-dy. —

10 — I am like this — a mix of wind and moun-tain.

13 — When I break a-part time will stop and a star-red pon-cho will — co-ver my bo-dy. —

© KMØ 2022

16 *rit.* *a tempo*

16 *p* *rit.* *a tempo* *p*

19 *mp* I fol-low the paths, ___ al - ways fa-cing the wind. ___ *mf* I

22 feel too old_ to change di-rec-tion. ___ *mp* I don't ex-pect weeps or prayers from a - ny - bo-dy,

26 *mf* for whom has grown ___ a-lone that was too much. ___

30

mp I am like this, — a mix of wind and moun -

34

tain. _____

Calando

ppp

MYSTERY
AGUSTÍN DENTONE

40 **Larghetto** Konrad M. Øhrn

Solo

mp What's in your voice that

Piano

p

44

cor - ners me, and sof - tens my rude - ness when you call me, when you call me, my soul,

47

when you call me, my soul. Cov - ered with

51

shim - me - ring stars, all my sha - dows, my sha - dows on the love - ly path of your

54

words I fol-low the star of your sight. *mp* What's in your voice that

58

cor - ners me. and sof-tens my rude-ness when you call me, when you call me, my soul,

61

when you call me, my soul. Cov-ered with

65

shim-me-ring stars, all my sha-dows, my sha-dows on the love-ly path of your

68

words I fol-low the star of your words, ___ *p* I fol-low the star of your

72 **Lento**

words. *mp* What's in your voice that cor-ners me, what's

72 **Lento** *p* *pp*

75 **Calando** ******

in your voice that cor-ners me. ___

75 **Calando** *pp* *pp*

- * Melodic variations
- ** Rhythmic variations

Meditation

Free slow tempo

Konrad Mikal Øhrn

Flute

mp

6

12

18

25

32

36

41

47

52

mf

p

SOLVEIG'S SONG PIEŚŃ SOLWEJGI

op. 55 (1891)
arr. oprac. Kari Telstad Sundet

Flauto

Piano

7

13

19

p *f* *dim.* *p*

pp *p* *pp* *p cresc.*

f *rit.* *p*

Pieśń Solveigi

E.Grieg
arr. Kari Telstad Sundet

Alto Flute

Piano

7

A. Fl.

Pno.

13

A. Fl.

Pno.

19

A. Fl.

Pno.

24

A. Fl.

pp

Pno.

pp una corda

30

A. Fl.

Pno.

36

A. Fl.

poco rit.

1. 2.

Pno.

p tre corde

ppp

Sonate

(Livorno, 1735)

for 2 fløyter og basso continuo; for 2 fløyter og klaver ved Terje Mathisen.

Johan Henrik Freithoff

(1713 - 67)

Allegro

The musical score is arranged in three systems. The first system includes staves for Flute 1, Flute 2, and Piano. Flute 1 begins with a melody marked *mf*, while Flute 2 has a rest followed by an entry marked *mf*. The Piano accompaniment is marked *p* and consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second system starts at measure 5, with both flutes playing a melodic line and the piano providing harmonic support. The third system starts at measure 9, continuing the melodic and harmonic development. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4.

Flute 1
mf

Flute 2
mf

Piano
p

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

13

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

17

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

21

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

Fl. 1
Fl. 2
Pno.

25

Fl. 1
Fl. 2
Pno.

29

1. 2.

Fl. 1
Fl. 2
Pno.

33

37

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

41

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

45

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

49

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

Measures 49-52. Flute 1 (Fl. 1) has trills (tr) over notes. Flute 2 (Fl. 2) has a melodic line. Piano (Pno.) accompaniment consists of block chords in the right hand and a bass line in the left hand.

53

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

Measures 53-56. Flute 1 (Fl. 1) and Flute 2 (Fl. 2) play eighth-note patterns. Piano (Pno.) accompaniment features chords in the right hand and a moving bass line in the left hand.

57

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

Measures 57-60. Flute 1 (Fl. 1) and Flute 2 (Fl. 2) play eighth-note patterns. Piano (Pno.) accompaniment features chords in the right hand and a moving bass line in the left hand.

61

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

Musical score for measures 61-64. Flute 1 and 2 play eighth-note patterns. Piano accompaniment features chords and a bass line.

65

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

Musical score for measures 65-68. Flute 1 and 2 play eighth-note patterns. Piano accompaniment features chords and a bass line.

69

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

Musical score for measures 69-72. Flute 1 has trills. Flute 2 and piano accompaniment continue with eighth-note patterns.

73

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

77

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

1.

2.

Andante

80

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

84

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

88

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

92

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

Tempo di menuetto

96

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

Musical score for measures 96-99. Flute 1 and 2 play a melody with triplets. Piano accompaniment consists of chords and a bass line.

100

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

Musical score for measures 100-103. Flute 1 and 2 play a melody with triplets. Piano accompaniment consists of chords and a bass line.

104

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

Musical score for measures 104-107. Flute 1 and 2 play a melody with triplets. Piano accompaniment consists of chords and a bass line.

10

108

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

Fine

112

2.

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

116

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

120 1. 2. 3

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

124 3

And. *

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

128 3

12

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

132

3

3

132

Ped.

*

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

135

D.C. al Fine

D.C. al Fine

Flute

Prelude jazz petite nr 1

TEMPO RUBATO

Katarzyna Stroińska - Sierant

Prelude jazz petite nr 1 - Flute p.2

37

42

47

52

56

59

64

68

73

Rit.

ACCEL.

p

TEMPO I

mf

Prelude jazz petite nr 1 - Flute p.3

7

11

15

19

23

ff

p

ACCEL.

p

Rit.

mp

Lista nagrań

Uwaga!

Na ostatniej stronie publikacji znajduje się kod QR, który zapewnia dostęp do wymienionych poniżej nagrań oraz materiałów nutowych, w tym partii fortepianu w formacie PDF.

I Utwory, których materiał nutowy jest dołączony do publikacji:

1. Halfdan Kjerulf – *Dwie Pieśni* na flet i fortepian (arr. Terje Mathisen)

wykonanie:
Laura Nagyova – flet
Terje Mathisen – fortepian

2. Konrad Mikal Øhrn – *Dwie Pieśni* na głos i fortepian

wykonanie:
Aleksandra Kamińska-Rykowska – mezzosopran
Laura Kluwak-Sobolewska – fortepian

3. Konrad Mikal Øhrn – *Meditation* na flet (skrzypce, klarnet) solo

wykonanie:
Laura Nagyova – flet

4. Edward Grieg – *Solveig's Song* na flet i fortepian (arr. Kari Telstad Sundet)

wykonanie:
Maria Gromińska – flet
Yang Xu-Czaja – fortepian

wersja na flet altowy (arr. Magda Morus-Fijałkowska):

wykonanie:
Magda Morus-Fijałkowska – flet altowy
Magdalena Bortnowska – fortepian

5. Johan Henrik Freithoff – *Sonate* na dwa flety (klarnety, albo skrzypce) i fortepian

wykonanie:
Marte Saur Heilland, Sol Benedikte Bendiksen – flutes
Terje Mathisen – fortepian

6. Katarzyna Stroińska-Sierant – *Preludium* na flet solo

wykonanie:
Ewa Murawska – flet

II Utwory, o których jest mowa w publikacji:

1. Tadeusz Szeligowski – *Sonata*

wykonanie:
Maria Gromińska – flet
Yang Xu-Czaja – fortepian

2. Ewa Fabiańska-Jelińska – *Quintet*

wykonanie:
Mengran Wu, Laura Nagyova, Dorothea Schubert,
Karolina Karczewska, Piotr Jagiełło-Stanowski – flety

Nagrań utworów dołączonych do publikacji dokonano w ramach projektu „Edu-Akcja 2022-2023: budowanie strategii edukacyjnej sprzyjającej społecznej inkluzji oraz rozwój edukacji zdalnej. Polski, norweski i islandzki kontekst” w I kwartale 2022 roku w: Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu (realizacja: Michał Łaszewicz, Maria Gromińska), Zespole Państwowych Szkół Muzycznych im. G. Bacewicz w Koszalinie (realizacja: Magda Morus-Fijałkowska), Gallois Flute Studio w Poznaniu (realizacja: Ewa Murawska) oraz Uniwersytecie Agder w Kristiansand (realizacja: Jørn Schau oraz Roger Langvik – EMK records).



Partnerzy:



mít



LISTAHÁSKÓLI ÍSLANDS
Iceland University of the Arts

UiA Universitetet
i Agder

Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu korzysta z dofinansowania w wysokości 143 575,20 euro otrzymanego od Islandii, Liechtensteinu i Norwegii w ramach Funduszy EOG.

Celem projektu „Edu-Akcja 2022–2023” jest zmniejszanie różnic ekonomicznych i społecznych w obrębie EOG oraz wzmacnianie relacji trójstronnych pomiędzy partnerami w dziedzinie edukacji poprzez realizację wspólnych inicjatyw.

Transkrypcja na system Braille’a:

Helena Jakubowska,

Towarzystwo Muzyczne im. Edwina Kowalika

