

**UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA**

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

**Zhan Zhou**

**Nielatwa rola kobiety - artystki w XIX-wiecznej Europie.  
Życie i twórczość Amandy Maier w świetle najnowszych  
badań**

**Opis dzieła artystycznego**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem  
dr hab. Agnieszki Maruchy

Warszawa 2024

## Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w przewodzie doktorskim.

Data..... Podpis promotora pracy.....

## Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „*Nielatwa rola kobiety - artystki w XIX-wiecznej Europie. Życie i twórczość Amandy Maier w świetle najnowszych badań*” została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data..... Podpis autora pracy.....

## **Podziękowania**

*Chciałabym wyrazić ogromną wdzięczność dla mojej Pani Promotor, dr hab. Agnieszki Maruchy za pomoc i poświęcony czas oraz troskę nie tylko w sprawach naukowych. Możliwość nauki pod jej kierunkiem była dla mnie wielkim szczęściem i wspaniałą przygodą, którą zapamiętam na zawsze. To właśnie ona naprowadziła mnie na trop niezwyklej artystki Amandy Maier, której losy i twórczość stanowią przedmiot niniejszej dysertacji.*

*Gorące podziękowania należą się również Uczelni, Uniwersytetowi Muzycznemu Fryderyka Chopina i całemu Wydziałowi Muzyki Instrumentalnej oraz wszystkim Profesorom za pomoc i możliwość doskonalenia się w tak znakomitej Placówce oraz przeprowadzenia niezwykle interesujących badań naukowych. Jest to bezcenny dar, który wzbogaca życie muzyka.*

*Ucząc się gry na skrzypcach przez wiele lat i grając utwory wielu kompozytorów, muszę przyznać, że to właśnie twórczość Amandy Maier najbardziej mnie poruszyła. Jest ona niczym list napisany wprost z serca. W przyszłości będę starała się wykonywać utwory Amandy Maier jak najczęściej, by jak najwięcej osób poznało tę niezwykłą XIX-wieczną artystkę i jej dzieła.*

## SPIS TREŚCI

<b>STRESZCZENIE .....</b>	<b>6</b>
<b>WSTĘP .....</b>	<b>7</b>
<b>ROZDZIAŁ I BIOGRAFIA AMANDY MAIER.....</b>	<b>10</b>
1.1. Pochodzenie .....	10
1.2. Wczesne lata .....	11
1.3. Okres studiów w Sztokholmie .....	12
1.4. Rozwój kariery w Lipsku.....	16
1.5. Rodzina .....	21
1.6. Ostatnie lata .....	24
<b>ROZDZIAŁ II AMANDA MAIER JAKO SKRZYPACZKA .....</b>	<b>26</b>
2.1. Występy publiczne.....	26
2.2. Artystka w oczach prasy .....	30
2.3. Amanda Maier jako inspiracja .....	32
<b>ROZDZIAŁ III UTWORY SKRZYPCOWE AMANDY MAIER .....</b>	<b>33</b>
3.1. Najważniejsze kompozycje.....	33
3.2. Charakterystyka twórczości Amandy Maier.....	38
3.3. Wpływ szwedzkiej muzyki ludowej na twórczość Amandy Maier.....	41
3.4. Sonata na skrzypce i fortepian b-moll (1978).....	48
3.5. 6 utworów na skrzypce i fortepian (1879 r.).....	56
3.6. Koncert skrzypcowy d-moll.....	69
3.7. Problematyka wykonawcza utworów skrzypcowych Amandy Maier.....	78
3.7.1. Wyzwania dla lewej ręki .....	79
3.7.2. Wyzwania dla prawej ręki.....	82
3.7.3. Kwestie interpretacyjne .....	83

<b>ROZDZIAŁ IV OBRAZ KOBIETY-ARTYSTKI W XIX-WIECZNEJ EUROPIE .....</b>	<b>85</b>
4.1. Przyczyny trudnej sytuacji kobiet-muzyków w XIX wieku .....	85
4.2. Rozwój sytuacji kobiet-muzyków od XIX wieku do dnia dzisiejszego .....	87
4.3. Wpływ Amandy Maier jako kobiety na własną karierę.....	87
4.4. Rola i wkład Europejek w życie muzyczne XIX wieku .....	89
<b>ZAKOŃCZENIE .....</b>	<b>91</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>93</b>
<b>SPIS PRZYKŁADÓW NUTOWYCH.....</b>	<b>97</b>
<b>SPIS TABEL .....</b>	<b>100</b>
<b>SPIS FOTOGRAFII.....</b>	<b>101</b>

## STRESZCZENIE

Amanda Röntgen-Maier urodziła się 20 lutego 1853 roku w Szwecji. Choć kobiety miały wówczas znacznie niższą pozycję społeczną Amanda, polegając na talencie, miłości do muzyki, a nade wszystko ciężkiej pracy, w wieku 16 lat została przyjęta do Sztokholmskiej Akademii Muzycznej - Kungliga Musikaliska Akademien. Uczęszczała na zajęcia z organów, skrzypiec, fortepianu, a także studiowała kompozycję i harmonię. Jej umiejętności dowodzi fakt, że została pierwszą kobietą na uczelni, która otrzymała tytuł „Musikdirektor” (dyrektor muzyczny) i kwalifikacje akademickie. W ciągu swego życia opublikowała szereg utworów i zagrała ponad sto publicznych koncertów jako solistka, co było prawdziwą rzadkością w tamtych czasach – z punktu widzenia środowiska obejmującego kobiety. Pomimo wybitnych osiągnięć, w sto lat po jej śmierci została prawie zapomniana. Repertuar obejmujący jej twórczość zniknął z sal koncertowych, a dokonania na długie lata były pomijane w słownikach i encyklopediach muzycznych. Amanda Maier zmarła 15 lipca 1894 roku w Amsterdamie.

## WSTĘP

Muzyka towarzyszy człowiekowi od początku jego istnienia, niemal na wszystkich płaszczyznach. Jednakże na przestrzeni wieków uznanie zyskały jedynie pojedyncze kobiety – kompozytorki i artystki. Szerokie ich grono wywodziło się z Półwyspu Skandynawskiego: Amanda Maier, Agathe Backer, Brigit Lunda, Fredrikke Ryning. Prawdopodobnie wiele utalentowanych muzycznie kobiet nie zostało docenionych ze względu na panujące w ich czasach normy społeczne. Słowa mogące wykazać prawdziwość mojej tezy zawiera list ojca Fanny Mendelssohn do jego córki: „Naukę muzyki możesz traktować jako dodatek, ozdobę do twojej egzystencji. Absolutnie nie wolno ci uczynić z niej istoty swojego życia. Celem życia kobiety mimo wszystko zostaje odegranie roli dobrej żony”<sup>1</sup>.

Bez względu na to jak wielkim talentem obdarzone były instrumentalistki zostawały sprowadzane do roli matek i żon. Z uwagi na to możemy sobie jedynie wyobrazić jak ogromnych i nieprawdopodobnych wyzwań podjęła się Amanda Röntgen-Maier wybierając karierę skrzypaczki i kompozytorki walczącej o swoją pozycję zawodową w ówczesnym świecie.

Celem niniejszej pracy jest przybliżenie sylwetki Amandy Röntgen-Maier, kompozytorki dotąd mało rozpoznawalnej zarówno w Polsce jak i za granicą. Ideą napisania pracy była chęć rozpowszechnienia historii zapomnianej instrumentalistki, pokazania jej ciężkiej pracy, wielkiego talentu oraz kreatywności artystycznej. Jest to próba przeprowadzenia analizy jej drogi życiowej, działalności koncertowej, twórczości i charakterystyki wybranych kompozycji.

Amanda Maier, żyła w epoce, w której kobieta-artystka, miała niewiele do powiedzenia. Maier w wieku 16 lat została przyjęta do Sztokholmskiej Akademii Muzycznej - „Kungliga Musikaliska Akademien”. Po jej ukończeniu w 1873 roku przeniosła się do Lipska, by studiować grę na skrzypcach u Engelberta Röntgena i kompozycję u Carla

---

<sup>1</sup> Z listu kompozytora Abrahama Mendelssohna do Fanny, lipiec 1820, cyt. w: Sebastian Hensel, *The Mendelssohn Family* (1792 - 1847), tłumacz. Carl Klingemann, 2 tomy, Nowy Jork: Harper Brothers, 1881, 1:84.

Reineckeego. Występowała przed królem Szwecji Oskarem II, wykonując wraz z lipską orkiestrą Gewandhaus koncert skrzypcowy własnego autorstwa. W tamtych czasach było to ogromne osiągnięcie dla kobiety. Stworzyła wiele wartościowych kompozycji na skrzypce, fortepian i zespoły kameralne. Dzięki swoim sukcesom i talentowi zwróciła na siebie uwagę wielu muzyków, w tym Edvarda Griega i Johannesesa Brahmsa. W 1880 roku wyszła za mąż za Juliusa Röntgena. Po ślubie niewiele komponowała i niemal porzuciła karierę muzyczną, ale takie podejście było wówczas zrozumiałe. Zmarła w roku 1894 roku. Pomimo jej znakomitych osiągnięć jako skrzypaczki i kompozytorki, w 100 lat po jej śmierci niemal o niej zapomniano.

Swoją pracę opieram przede wszystkim na analizie materiałów źródłowych, obejmujących rękopisy, korespondencje, źródła prasowe oraz literaturę przedmiotu.

Badania dotyczące życia i twórczości Amandy Maier u progu lat 90-tych rozpoczął historyk Lennart Lundholm<sup>2</sup>. Jest on autorem ponad trzydziestostronicowego wprowadzenia do twórczości Maier, często sięga po oryginalne notatki kompozytorki, taki jak: pamiętniki, listy, programy koncertowe, artykuły i recenzje, publikowane w szwedzkiej prasie. Lundholm jako pierwszy poświęcił badania Amandzie Maier i w usystematyzowany sposób przyjrzał się jej twórczości. Można powiedzieć, że jego publikacje stanowiły swoisty katalizator wszystkich późniejszych badań dotyczących kompozytorki.

W 2007 roku opublikowana została obszerna biografia Juliusa Röntgena, męża Amandy Maier, autorstwa Jurjen Vis. Autor przytoczył historię kobiet związanych z ówczesnym środowiskiem artystycznym, poświęcając także obszerny fragment twórczości Amandy Maier. Jako pierwszy odwołał się do zapisków z pamiętników Röntgena, będących bogatym źródłem informacji na temat różnorodnych aspektów życia jego żony- prywatnego i zawodowego. W materiałach znajdują się fakty dotyczące małżeństwa, kariery oraz inspiracji kompozytorskich Amandy Maier. W 2010 roku powstał internetowy leksykon szwedzkich kobiet - instrumentalistek i kompozytorek XIX w. (Swedish Musical Heritage). Znajduje się w nim obszerny rozdział (autorstwa Christiana Lambour and Evy Öhrström), poświęcony Amandzie Maier. Jest to doskonałe źródło informacji na temat kompozytorki.

W 2016 roku szwedzki wiolonczelista – Klas Gagge podjął się wnikliwych badań twórczości szwedzkiej kompozytorki i skrzypaczki, co doprowadziło do odnalezienia wielu zapomnianych wersji jej utworów, łącznie z dziełami, które z różnych powodów nie zostały upublicznione za życia artystki. Do tej pory Klas Gagge opracował wersję koncertu

---

<sup>2</sup> Lennard Lundholm, *Amanda Maier-Röntgen: 20/3 1853 i Landskrona-15/6 1894 i Amsterdam: en bortglömd svensk musikprofil*, Landskrona: Förf, 1995.



skrzypcowego Amandy Maier<sup>3</sup> oraz tria fortepianowego<sup>4</sup> wraz z komentarzem wykonawczym. W 2018 roku powstała obszerna praca dotycząca życia i twórczości Amandy Maier autorstwa Jennifer Martin. Jest to najnowsza i zarazem ostatnia monografia poświęcona szwedzkiej kompozytorce<sup>5</sup>.

Wkład wszystkich wspomnianych wyżej badaczy w przybliżenie twórczości Maier szerszemu gronu odbiorców jest niezaprzeczalny. Nie zmienia to faktu, że artystka wciąż nie doczekała się monografii przedstawiającej jej pełną biografię i analizę dorobku kompozytorskiego. Niniejsza praca, w ocenie autorki stanowi jedynie kolejny krok zmierzający w tym kierunku. Przygotowana dysertacja składa się z czterech rozdziałów.

W pierwszym rozdziale przedstawiono szczegółową biografię Amandy Maier. Został on skonstruowany w oparciu o sześć punktów, odzwierciedlających najpełniej kolejne etapy życiorysu Maier: pochodzenie, lata młodości, studia w Sztokholmie, rozwój kariery w Lipsku, życie rodzinne oraz ostatnie lata kompozytorki.

Rozdział drugi został również podzielony na sześć podpunktów. W pierwszej kolejności omówiono zagadnienia dotyczące występów publicznych skrzypaczki, aby następnie (w kolejnym punkcie) dokonać recepcji na podstawie pozyskanych w wyniku kwerendy materiałów źródłowych. Pozwoliło to na przedstawienie osiągnięć artystki w kolejnych etapach jej życia prywatnego i zawodowego.

Rozdział trzeci odnosi się bezpośrednio do problematyki związanej w twórczością Amandy Maier. Jest on próbą charakterystyki jej dorobku oraz ukazania wpływów szwedzkiej muzyki ludowej na jej twórczość kompozytorską. Uzupełnia go analiza trzech wybranych kompozycji – *Sonaty skrzypcowej b-moll*, *6 utworów na skrzypce i fortepian* oraz *Koncertu skrzypcowego d-moll*. Z uwagi na charakter pracy analizie poddana zostanie również problematyka wykonawcza omawianych utworów.

W rozdziale czwartym poruszone zostają zagadnienia dotyczące roli kobiet w kształtowaniu życia muzycznego XIX-wiecznej Europy. Zwieńczeniem rozdziału jest analiza kariery Maier w kontekście jej płci oraz przedstawienie wkładu wniesionego przez kobietę w przestrzeń XIX-wiecznej Europy. Praca zawiera wstęp, zakończenie oraz bibliografię.

---

<sup>3</sup> Amanda Maier, *Koncert skrzypcowy, Partytura*, Edition Klass Gagge, Swedish National Heritage, 2016.

<sup>4</sup> Amanda Maier, *Trio fortepianowe*, Edition Klass Gagge, Swedish National Heritage, 2018.

<sup>5</sup> Jennifer Frances Martyn, *Amanda Maier: Her Life and Career as a Nineteenth-Century Woman Violinist*, Toronto: Faculty of Music University of Toronto, 2018.

# ROZDZIAŁ I

## BIOGRAFIA AMANDY MAIER

### 1.1. Pochodzenie

Carolina Amanda Erika Maier urodziła się 20 lutego 1853 roku w Landskronie, w Szwecji. Była córką Elisabeth Maier zd. Sjöbeck i Carla Eduarda Maiera. Jej matka, Elisabeth Sjöbeck (1818-1896), urodzona w Tirup w południowo-zachodniej Szwecji, była najmłodszym z sześciorga dzieci Andersa Nielssena Sjöbäcka (1772 - 1844). Ojciec - Carl Eduard (1820 - 1877), urodził się w Badenii-Wirtembergii na terenie południowo-zachodnich Niemiec. Jego ojciec, August Mayer (1785 - 1865), był nauczycielem<sup>6</sup> i muzykiem wojskowym<sup>7</sup> i to najprawdopodobniej on zaszczerpił u syna miłość do muzyki. Carl Eduard zdobył wykształcenie gastronomiczne, w wyniku czego został cukiernikiem. W nekrologu opublikowanym po jego śmierci widnieje informacja, że na początku lat 40-tych obył praktyki w cukierni w Helsingør w Danii. Następnie, do 1846 roku pracował jako cukiernik i piekarz w Landskronie - około 25 kilometrów na południe od Helsingborga<sup>8</sup>, gdzie najprawdopodobniej poznał matkę Amandy Maier. Carl Eduard i Elisabeth pobrali się 24 października 1847 roku w Helsingborgu<sup>9</sup> w Szwecji.

W roku 1851, po śmierci pierwszego syna<sup>10</sup>, Carl Eduard wstąpił do Kungliga Musikaliska Akademien (Królewskiej Akademii Muzycznej) w Sztokholmie, którą ukończył w 1852 roku z dyplomem Dyrektora muzycznego. Choć z racji wyuczonego zawodu Carl

---

<sup>6</sup> *Parafia Riedlingen do rodziny Thiadens, Riedlingen*, 21 grudnia 1964, list w zbiorach prywatnych. List opisuje zawartość akt metrykalnych parafii Riedlingen dotyczących rodziny Maier.

<sup>7</sup> *Svenskt musikhistoriskt arkiv do Lennarta Lundholma*, Sztokholm, 19 marca 1992, kopia w zbiorach prywatnych. List dotyczy przyjęcia C.E. Maier do Kungliga Musikaliska Akademien.

<sup>8</sup> „Landskrona”, „Landsorten”, „Göteborgs Handels- Och Sjöfartstidning”, 1877-02-28.

<sup>9</sup> *Het Geslacht Sjöbeck (rękopis niepublikowany)*, zbiory prywatne Fridtjof Thiadens.

<sup>10</sup> Pierwsze dziecko pary, Carl Frederik Axel Frithiof, zmarło w 1851 roku w wieku 2 lat.

Edward prowadził sklep ze słodyczami, muzyka zajmowała ważne miejsce w jego życiu. Gazety Landskrony z lat 1850-1860 podają, że był nauczycielem muzyki w Landskronie i w Malmö<sup>11</sup>. Ponadto zajmował się organizowaniem koncertów, sprzedażą fortepianów i organów, był także członkiem lokalnego towarzystwa muzycznego<sup>12</sup>. Opracowywał niemieckie tłumaczenia podręczników muzycznych, dotyczących palcowania, między innymi: Reinsdorf & Vogels Pianoskola för Sjelfstudium<sup>13</sup>, Aloys Hennes PianoSkola för hemmet<sup>14</sup>, Carl Courvoisier's Violinteknikens grunder<sup>15</sup>. Dowodzi to, że dom rodzinnym Maier był miejscem sprzyjającym rozwojowi jej talentu muzycznego.

## 1.2. Wczesne lata

Nie zachowało się zbyt wiele informacji dotyczących dzieciństwa Amandy Maier, nie mniej jednak wiadomo, że pierwszych lekcji gry na skrzypcach i fortepianie udzielał jej ojciec. Uczęszczała również na zajęcia w zakresie gry na organach i śpiewu do Bengta Wilhelma Hallberga, który mieszkał i pracował w Landskronie<sup>16</sup>. W 1865 roku, mając 12 lat, wyjechała do Danii by kontynuować naukę w Sankt Petri Schule<sup>17</sup>. Wykaz zapisów do szkoły dokumentuje, że Maier dołączyła od razu do drugiej klasy (najwyższy poziom nauczania), a oficjalnym powodem jej odejścia był powrót do Szwecji. Z tego okresu pochodzi jedyny zachowany pamiętnik Amandy Maier dotyczący dzieciństwa. Autorka zwięźle przedstawiła w nim swój codzienny rytm dnia (np. przygotowywanie posiłków, uczęszczanie na zajęcia a także hobby, takie jak np. szycie lalek). Wspomniała również o wyprawach z przyjaciółmi do zabytkowych miejsc w Kopenhadze oraz odwiedzinach rodziców. Co więcej, zamieściła informacje dotyczące przebiegu lekcji u kolejnych nauczycieli.

Jej pamiętnik obejmuje okres od 1 października do 7 listopada 1865r. Niestety nie ma w nim żadnych informacji na temat powodu tak szybkiego wyjazdu z Danii.

---

<sup>11</sup> Karol Ed. Maier, *Musiklektioner*, „Landskrona Tidning”, 1862, cyt. w Lundholm, 3; Carl Ed. Maier, „Undervisning uti Musik och Språk”, „Diverse. Malmö Allehanda”, „Svenska Dagstidningar”, 1859-09-24.

<sup>12</sup> Carl Ed. Meier, „Musikaliska Sällskapet”, „Landskrona Tidning”, 1864, cyt. za: Lundholm, 3.

<sup>13</sup> „Svenska Dagstidningar”, 1877-03-19.

<sup>14</sup> *Dagens Nyheter*, „Svenska Dagstidningar”.

<sup>15</sup> „Musikpressen”; *Dagens Nyheter*, „Svenska Dagstidningar”, 1874-12-22.

<sup>16</sup> „Dödsfall i utlandet”, „Engelholm”, „Norra Skåne”, „Svenska Dagstidningar”, 1894-06-23.

<sup>17</sup> niemiecko-duńskiej szkole, która została otwarta w Kopenhadze w 1575 roku i działa do dziś.



Zdjęcie 1. Amanda Röntgen-Maier w latach młodości, w stroju chłopięcym

### 1.3. Okres studiów w Sztokholmie

W 1869 roku, mając zaledwie 16 lat Amanda Maier zdała egzaminy wstępne do Królewskiej Akademii Muzycznej w Sztokholmie, a niespełna rok później wstąpiła do Direktörsklass (dyrektorskiej klasy artystycznej). Należy podkreślić, że do tej elitarnej grupy, przygotowującej studentów do egzaminów na dyrektora muzycznego, należało bardzo niewielu uczniów (w 1870 roku tylko 20 spośród z 242 studentów zapisanych do Akademii)<sup>18</sup>.

Talentu Maier dowodzi fakt, że została pierwszą kobietą, której przyznano tytuł „Dyrektora Muzycznego”. Podczas toku studiów należało zaliczyć takie przedmioty, jak,

---

<sup>18</sup> *Musikaliska akademiens konservatorium*, „Aftonbladet”, „Svenska Dagstidningar”, 1870-09-22.

m.in.: harmonię, kontrapunkt, kompozycję, instrumentację, historię oraz estetykę muzyki i elementarny śpiew, a także grę na czterech instrumentach: organach, fortepianie, skrzypcach i wiolonczeli. Amanda otrzymała najwyższą możliwą ocenę z tych sześciu przedmiotów<sup>19</sup>.



**Zdjęcie 2. Amanda Maier w okresie studiów w Sztokholmie**

Podczas studiów otrzymała wiele stypendiów i nagród. Już w 1869 roku uzyskała gratyfikację za kompozycję i grę na skrzypcach. W późniejszych latach (1871, 1872) przyznano jej jedną z pierwszych nagród za egzamin z fortepianu. Ponad to przez kolejne dwa lata wyróżnienie w postaci jednego z dwóch głównych stypendiów Akademii<sup>20</sup>. Warto wspomnieć, że chociaż jej zainteresowania skupiły się głównie wokół skrzypiec i kompozycji, to poziom gry na organach był równie wysoki. Według zachowanych źródeł, na egzaminie końcowym Konserwatorium Sztokholmskiego, Maier uzyskała najwyższą notę za grę na organach<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> *Musikaliska akademiens konservatorium*, „Aftonbladet”, 1871-09-25.

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> „Tidskrift För Hemmet”, 1877-08-15.

## 26. Den svenska qvinnans arbete.

Forts. från 2:dra häftet.

5:o. *Kongl. Musikaliska Akademien eller Consercatorium*, emottager sedan 1854 qvinliga elever\*), hvaraf antalet, vårterminen 1877, uppgår till 68, deribland 9 i organistklassen. Undervisningen, som är kostnadsfri, meddelas af 16 lärare och 3 lärarinnor i följande ämnen: Harmonilära, Komposition, Instrumentation, Partiturläsning, Tonkonstens historia och estetik, Elementar- och chor-sång, Solosång, Orgelspelning, Piano-, violin-, violoncell- och kontrabas-spelning, samt blåsinstrumenters behandling; hvilket sistnämnda undervisningsämne dock ej af qvinliga lärjungar blifvit taget i anspråk. Högsta antalet qvinliga elever under ett studieår har uppgått till 157. Fullständig organistexamen, omfattande harmonilära, sång, piano- och orgel-spelning samt kännedom om orgelns skötsel och vård, är aflagd af 65 fruntimmer. Denna kurs beräknas till högst 3 år. Fullständig direktörsexamen, (kursen högst 5-årig) hvarti, utom förut nämnde ämnen, ingå Kontrapunkt, Musikens historia och estetik, Instrumentation, Sång, Violin-, violoncell- och piano-spelning har blifvit aflagd af ett fruntimmer, m:ll **Amanda Maier, som** äfven erhöi högsta betyget i orgelspelning. Vid afslutandet af höstterminen 1876 utmärktes 17 qvinliga lärjungar med stipendier och gratifikation, och 17 erhöi jettoner för flit och framsteg, deribland 3 för violinspelning.

\*) Mellan åren 1795—1821 erhöi äfven fruntimmer tillträde till undervisningen derstädes.

*Tidskrift för Hemmet. 19:de årg. 4:e häftet.*

12

### Zdjęcie 3. Wykaz absolwentów Konserwatorium Muzycznego w Sztokholmie

W marcu 1873 roku na łamach szwedzkiej gazety „Aftonbladet” anonimowy krytyk stwierdził, że pani Maier została uznana przez Akademię za jedną z trzech najbardziej wykwalifikowanych kandydatek do objęcia stanowiska organisty w Storkyrkan<sup>22</sup>.

W czasach studenckich powstały pierwsze, zachowane dzieła Meier, m.in. 25 *Preludiów fortepianowych* (1869). Wykorzystała w nich wszystkie 24 klawisze fortepianu. Prawdopodobnie były one ćwiczeniami kompozytorskimi, ponieważ na niektórych widnieją komentarze, takie jak „utm.bra” (bardzo dobrze)<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Storkyrkan to potoczna nazwa kościoła św. Mikołaja, najstarszego kościoła w Sztokholmie, w którym najczęściej odbywają się koronacje i inne uroczystości królewskie.

<sup>23</sup> Amanda Maier, „*Preludier*”, *partytura*, Amanda Maier's arkiv, Musiko- och teaterbiblioteket, Sztokholm, 1869.

Z całą pewnością Maier napisała w tamtym okresie jeszcze kilka utworów organowych oraz *Fantazję* na skrzypce, o czym świadczą liczne wzmianki prasowe. Niestety, nie zachowały się one do dnia dzisiejszego<sup>24</sup>.

W tym okresie Mayer występowała publicznie jako organistka i skrzypaczka. Według gazety „Post Tidningar”, w październiku 1871 roku wykonała *solo* organowe w sali koncertowej Konserwatorium Sztokholmskiego<sup>25</sup>. Wspomniany koncert jest wart wzmianki, gdyż pojawił się na nim król Oskar II. Prawdopodobnie król zapamiętał młodą studentkę, gdyż w 1876 roku osobiście poprosił Maier, aby dała koncert solowy specjalnie dla niego.

Według ogólnokrajowej gazety „Dagens Nyheter” - w lipcu 1872 roku Amanda Maier kilkakrotnie zaprezentowała się w Szwecji, wspólnie z koleżankami z Konserwatorium: Nanną Jacobson (wokal) i Ulriką Widebeck (fortepian). W artykule podano, że wiele lokalnych gazet „spieszyło się z pochwałami osiągnięć młodych kobiet” i że „panna Maier była chwalona za solidną i artystyczną grę na organach oraz piękny dźwięk jej skrzypiec”<sup>26</sup>. Między innymi w lipcu 1872 roku, zgodnie z ówczesnym programem, Amanda zagrała wymagający *Koncert skrzypcowy a-moll* op. 104 Charlesa Bériota, co dowodzi to wysokiego poziomu i wszechstronności jej edukacji.

W roku 1872 na koncercie listopadowym Amanda Maier wraz z Mathildą Eneqvist realizującej partię wokalną wykonała *Romans* własnej kompozycji. Artystki wzięły udział również w grudniowym koncercie Akademii Kompozytorów Barokowych i Klasycznych. W grudniu 1872 roku najbardziej autorytatywna szwedzka gazeta „Swedish Daily” po raz pierwszy przedstawiła Amandę Maier, używając tytułu „sławna skrzypaczka”. Wcześniej w różnych doniesieniach prasowych była określana jako „Amanda Maier ze Sztokholmu, Konserwatorium Muzycznego”. Wskazuje to na zmianę postrzegania artystki, co również jest punktem wartym odnotowania<sup>27</sup>. W kwietniu 1873 roku Szwedka zorganizowała koncert dyplomowy, który spotkał się z dużym zainteresowaniem i pozytywnym przyjęciem. Gazeta „Halmstadsbladet” poinformowała: „Pani Maier jest jedną z najlepszych absolwentek Konserwatorium w Sztokholmie, zwłaszcza w grze na organach niemal nie ma sobie równych w całej Uczelni”<sup>28</sup>.

Nauczycielem gry na skrzypcach Maier w Sztokholmie był wirtuoz Eduard d'Aubert, grała zaś na XVIII-wiecznym instrumencie wykonanym przez Guiseppe Carlo Fratelli

---

<sup>24</sup> Zob. dodatek 3, aby uzyskać pełną listę znanych kompozycji Maier;

<sup>25</sup> „Post- Och Inrikes Tidningar”, 1871-10-23.

<sup>26</sup> „Musiknyheter Stockholms-Nyheter”, 1872-08-17.

<sup>27</sup> „Sydsvenska Dagbladet”, 1872-12-19.

<sup>28</sup> „Halmstadsbladet”, 1873-05-23.

Fiscera<sup>29</sup>. Należy jednak zauważyć, że również w grze na organach osiągała znakomite rezultaty. W marcu 1873 roku anonimowy krytyk na łamach „Aftonbladet” stwierdził, że Akademia uznała Maier za jednego z trzech najbardziej wykwalifikowanych kandydatów na stanowisko organisty Storkyrkan<sup>30</sup>. Aby kontynuować edukację muzyczną (przede wszystkim grę na skrzypcach i kompozycję), Amanda Maier w tym samym roku opuściła swój kraj ojczysty.

#### 1.4. Rozwój kariery w Lipsku

W 1873 roku Maier przeniosła się do Lipska, celem kontynuacji studiów. Jednak po sprawdzeniu informacji okazuje się, że Konserwatorium w Lipsku nie posiada adnotacji świadczących podjęciu przez nią edukacji na uczelni. Kształciła się prywatnie u kilku bardzo znanych skrzypków: Engelberta Röntgena (koncertmistrza orkiestry Gewandhaus), Carla Reinecke (dyrektora orkiestry Gewandhaus), Ernsta Friedricha (profesora Konserwatorium w Lipsku). W kwietniu 1874 roku anonimowy krytyk na łamach gazety „Malmö Allehanda” napisał, że jej nauczyciele: Engelbert Röntgen i Ernst Friedrich, wystawili młodej artystce najwyższe oceny, nie tylko ze względu na niesamowity talent, ale z równie istotnego powodu, jakim była pracowitość<sup>31</sup>. Trzy lata Maier doskonaliła swoje umiejętności w Lipsku, gdzie przebywała około 8-9 miesięcy rocznie (powracając do domu na wypoczynek wracając). Warto wspomnieć, że niemal za każdym razem, gdy opuszczała Szwecję i udawała się do Lipska, jej nauczyciel – Engelbert Röntgen, organizował dla wiele koncertów, jakby chcąc wykazać coroczne postępy swojej uczennicy. Röntgen również często gościł na koncertach Maier, m.in. w sierpniu 1874 roku, kiedy wspólnie wykonali *Koncert skrzypcowy e-moll op. 64* Feliksa Mendelssohna-Bartholdy. Nauczyciel stwierdził, że „jej wielki postęp w skrzypcach jest niesamowity i godny podziwu”. W Lipsku, poza formalnymi lekcjami gry na skrzypcach, miała wiele innych możliwości rozwoju, sprzyjających nie tylko nauce gry na instrumencie.

W Lipsku młoda skrzypaczka nawiązała znajomość z pianistą i kompozytorem Juliusem Röntgenem. Spędzili wiele wieczorów wspólnie muzykując, w tym

---

<sup>29</sup> Etykiety wewnątrz instrumentu to „Fiscer braci Giuseppe Carlo; wytwórcy instrumentów w Mediolanie w pobliżu Alla Bulla; 17” i „naprawione przez wytwórcę instrumentów G Engera, Sqvaldergate No 3; Kopenhaga 1874”. Bracia Fiscer pochodzili z Niemiec, ale pracowali w Mediolanie. Druga etykieta wskazuje naprawy wykonane w instrumencie.

<sup>30</sup> *Musikaliska Akademien*, „Sztokholm Aftonbladet”, 1873-03-26. Storkyrkan to popularna nazwa kościoła św. Mikołaja, najstarszego kościoła w Sztokholmie, najczęściej używanego podczas koronacji i innych wydarzeń królewskich.

<sup>31</sup> „Malmö Allehanda”, 1874-04-22.



analizując swe kompozycje. Ta relacja była Amandy istotna zarówno pod względem zawodowym, towarzyskim jak i w późniejszym czasie - romantycznym. Po bliższym poznaniu para spotykała się również pozamuzycznie (gry, spacer, lub jazda na łyżwach). Te częste spotkania towarzyskie trwały jeszcze jesienią, a na Boże Narodzenie Maier dołączyła do rodziny Röntgenów, by uczestniczyć we wszystkich tradycjach świątecznych i uroczystej kolacji zarówno w Wigilię, jak i w Boże Narodzenie. Można więc uznać, że pod koniec 1873 roku kompozytorka została uznana przez państwa Röntgen za członka rodziny, chociaż zanim ona i jej przyszły mąż będą się odnosić do siebie mniej oficjalnie niż "panna Mayer" i "pan J. Röntgen" minie jeszcze trochę czasu.

Wykonywanie muzyki było powszechną formą rozrywki na spotkaniach towarzyskich, w tym organizowanych przez bogatych mieszkańców Lipska, którzy sami wprawdzie nie byli zawodowymi muzykami, niemniej jednak ta gałąź sztuki wzbudzała w nich szczególne zainteresowanie. Państwo Röntgen, organizowali popularne wówczas koncerty domowe. Związek Maier z rodziną Röntgenów pozwolił nie tylko na regularne spotkania i wspólne muzykowanie z lokalnym środowiskiem artystycznym, ale także ze znanymi artystami, którzy odwiedzali Lipsk. To właśnie w salonie muzycznym Röntgenów Maier poznała Edvarda Griega. Kiedy przyjechał on do Lipska na dłużej w 1879 roku, zaprzyjaźnili się, wspólnie wymieniając poglądy, doświadczenia i koncertując na cztery ręce. Tam również występowała wspólnie z pianistką Agnes Zimmermann.

Maier regularnie brała udział w próbach zespołów kameralnych, orkiestry Gewandhaus, a także koncertach i przedstawieniach operowych w Lipsku i okolicach. Dzięki temu miała styczność z różnorodnym repertuarem i niezliczonymi światowej klasy artystami. W swoim dzienniku regularnie pisała o uczuciach, jakie w tamtym okresie wzbudziła w niej muzyka.

Już u progu pobytu w Lipsku - w kwietniu 1874 roku szwedzkie gazety doniosły, że Amanda Maier stworzyła dwie nowe kompozycje: sonatę skrzypcową, trio na dwoje skrzypiec i fortepian (1873 r. – zaginione) oraz *Trio fortepianowe Es-dur*<sup>32</sup>. Jedno z czasopism wspominając o utworze, poinformowało, że po ukończeniu kompozycji Maier przesłała rękopis do Konserwatorium Sztokholmskiego, planując wykonanie go podczas koncertu na Uczelni.<sup>33</sup> *Sonata h-moll* na skrzypce i fortepian została opublikowana w 1878 roku po przeprowadzonej rewizji. Ze względu na uwidaczniający się talent, jeszcze w 1874 roku dyrektor orkiestry zaprosił Maier do współpracy, lecz propozycja spotkała się z odmową.

---

<sup>32</sup> „Svensk tonkonstnär i utlandet”, Svenska Dagstidningar”, 1874-04-08.

<sup>33</sup> „Aftonbladet”, 1874-04-07.

Artystka uważała, że jej zadaniem wciąż jeszcze jest nauka, a nie praca i jak najszybsze podjęcie występów<sup>34</sup>. Po tym fakcie skoncentrowała się na dalszej edukacji w zakresie gry na instrumencie i kompozycji.

Chociaż grała niekiedy okazjonalnie koncerty, nadal nie pozwalała, aby miało to negatywny wpływ na jej studia. Pomimo sporadycznie realizowanych występów zaczęła zdobywać coraz większe uznanie.

W listopadzie 1874 roku Dagens Nyheter wspominał sukces jej letnich koncertów, relacjonował występy w Niemczech i informował o zakupie przez Maier pięknego instrumentu:

*Panna Amanda Maier, która od roku kontynuuje naukę kompozycji i gry na skrzypcach w Lipsku, dała kilka koncertów w Skanii podczas swojego pobytu w tym kraju w lipcu i sierpniu ubiegłego roku wraz z panną. Młode damy zebrały zarówno pochwały i pieniądze za swoje występy, a panna M. miała przyjemność wykorzystać część z tego dochodu i zakupić dla siebie cenne włoskie skrzypce, prawdziwe Stradivariusy. Po powrocie do Lipska zagrała trzy solo skrzypcowe na koncercie z okazji otwarcia nowego kościoła w Szwajcarii Saksońskiej, za co otrzymała wiele pochwał<sup>35</sup>.*

Jak wynika z dzienników, Amanda Maier grała w następnych latach na wielu instrumentach, m.in. Stradivariego i Guarneriego, ale nic nie wskazuje na to, by w tym czasie kupiła instrument.

We wrześniu 1874 roku znana gazeta „Korresponden” poinformowała o jej koncercie z Louise Pyk. Pisano:

*Na koncert Amandy Maier i Louise Pyk przybyło wiele osób, a ich wspaniały występ spotkał się z gorącym aplauzem publiczności, która po zakończeniu każdego utworu gromkimi brawami wyrażała swój zachwyt. Te dwie wspaniałe młode damy mają już wielkie osiągnięcia w dziedzinie muzyki i przewidujemy dla nich bardzo świetlaną przyszłość<sup>36</sup>.*

---

<sup>34</sup> *Amanda Maier, pamiętnik*, 7 marca 1875, Archiwum Amandy Maier, Biblioteka Muzyczno-Teatralna, Sztokholm.

<sup>35</sup> *Szwedzcy artyści nagrywają za granicą*, „Dagens Nyheter”, 1874-11-18. <https://www.internetstart.se/tidningar.asp>, (24.05.2022).

<sup>36</sup> „Korrespondenten”, 1874-09-01.



**Zdjęcie 4. Amanda Maier z Louise Pyk, Augustą Kiellander i ojcem Carlem Edvardem Maier**

Dnia 26 lutego 1875 roku, po pierwszym koncercie w Lipsku, odnotowano:

*Pani Amanda Maier, skrzypaczka ze Sztokholmu, studentka Röntgena, dała oszalamiający występ. Posiada godny podziwu czysty ton i chociaż jest jeszcze bardzo młoda, ma bardzo dojrzałe zrozumienie repertuaru<sup>37</sup>.*

W roku 1876 artystka poczuła, że nadszedł czas aby zaprezentować się publicznie. Od tej chwili zaczęła intensywnie koncertować i z wyraźną determinacją rozpoczęła pracę jako muzyk-wirtuoz. W pierwszym kwartale 1876 roku występowała kolejno w Glauchau, Lipsku, Annabergu, grając głównie koncerty monograficzne, co było wówczas popularną praktyką. Otóż 5 stycznia na prestiżowym koncercie w Halle wykonała swój *Koncert skrzypcowy d-moll*<sup>38</sup>, a także utwory Mozarta, Bacha, Davida, Mendelssohna.

Jej występ z orkiestrą Gewandhaus 8 lutego 1876 roku był prawdopodobnie jednym z najistotniejszych w karierze. Stanowił część prestiżowego cyklu wydarzeń artystycznych organizowanych przez Niemiecką Akademię Muzyczną<sup>39</sup>. Występ był tak udany, że o Maier

<sup>37</sup> „Dagens Nyheter”, 1875-02-26.

<sup>38</sup> „Framåt”, 1876-01-05.

<sup>39</sup> Tamże.

wspominały zarówno niemieckie, jak i szwedzkie gazety. Anonimowy krytyk na łamach „Dagens Nyheter” pisał:

*Maier zagrała skomponowany przez siebie koncert skrzypcowy. Oklaski trwały długo, a kiedy zeszła na chwilę ze sceny, dyrektor orkiestry wybiegł za nią na korytarz mówiąc: Moja najlepsza, najmilsza, najśłodsza panno Maier, czy słyszała Pani oklaski publiczności? Proszę wrócić po kolejny hold. Najwyraźniej Maier była tak podekscytowana, że zapomniała powrócić na scenę. Pani Maier zdobyła sobie swoją grą szczerą miłość publiczności<sup>40</sup>.*

Najbardziej poruszającym jest jednak jej własny opis koncertu w pamiętniku:

*Skrzypce zostały nastrojone, teraz kolej na mnie. To było tak zabawne, że chciałbym mieć więcej czasu na grę. Kiedy przedstawienie się skończyło, musiałam się kłaniać i kłaniać bez końca. Schodziłam ze sceny, a potem wracałam na nią znowu, aby znów się kłaniać i dziękować publiczności. Spotkałam się z przyjaciółmi i mocno się z nimi tuliłam. To był najcenniejszy moment. Wszyscy mi gratulowali. Niech żyje Amanda! Hip hip, hurra! To był naprawdę szczęśliwy wieczór!<sup>41</sup>.*

W lipcu i sierpniu 1876 roku wyruszyła w kolejną podróż, tym razem odwiedzając 10 miast swojej Ojczyzny. 18 października wystąpiła z koncertem na zaproszenie króla Oskara II w Malmö. Był to szczytowy moment jej kariery, która od tego momentu nabrała tempa, jednak na przeszkodzie stanęły problemy zdrowotne.

Podczas pobytu w Szwecji skrzypaczka prowadziła aktywne życie towarzyskie, podróżowała, odwiedzała przyjaciół i muzyków oraz regularnie uczęszczając na koncerty, podobnie jak w Lipsku. Przy tych okazjach współpracowała z najwybitniejszymi muzykami tamtych czasów, takimi jak Ludvig Norman, Johann Svendsen. Jesienią 1876 roku poznała kompozytora Nielsa Gade'a i wiolonczelistę Franza Nerudę w Kopenhadze oraz Carla Johanna Lindberga (dyrektora Królewskiej Orkiestry) w Sztokholmie.

Na początku 1878 roku wyruszyła w swoje największe jak dotąd *tournée*, dając 28 recitali od 8 maja do 25 lipca. Wrażenia z wyjazdów szczegółowo przedstawiła w pamiętnikach, będących dzisiaj jednym z najcenniejszych źródeł dotyczących jej działalności. Opowiadała w nich o podróżach, napotkanych ludziach, i pozytywnych opiniach dotyczących jej występów. Wspominała dziesiątki bukietów kwiatów, przyjęcie na jej cześć i zaproszenia na kolejne występy<sup>42</sup>.

Artystka powróciła do Lipska na Boże Narodzenie 1878 roku i pozostała tam do lipca, dalej prowadząc intensywną działalność koncertową. Od 5 do 12 stycznia 1879 roku występowała w koncertach kameralnych, uczestniczyła w trzech wieczorach kwartetowych,

---

<sup>40</sup> „Dagens Nyheter”, 1876-02-18.

<sup>41</sup> *Pamiętnik Maier*, 8 lutego 1876.

<sup>42</sup> Tamże, 30 czerwca 1878.

koncercie kameralnym, brała też udział w próbie i przedstawieniu zatytułowanym „Oto jestem”.

W tym roku wydarzyło się również coś niezwykle ważnego w jej życiu. Otóż 15 czerwca ona i Julius Röntgen, syn jej nauczyciela skrzypiec - profesor kompozycji Konserwatorium w Amsterdamie zaręczyli się w Lipsku. Jesienią 1879 roku skrzypaczka wyruszyła na swoje ostatnie *tournee*, dając 20 koncertów (od 15 września do 23 listopada). Występowała w południowej części Szwecji oraz w Finlandii i Rosji. Jednocześnie miała już w dorobku kilka bardzo dojrzałych dzieł i była ceniona jako kompozytorka. Cieszyła się powszechnym zainteresowaniem i bardzo dobrymi opiniami. Po koncercie 21 października przegląd muzyczny i znana gazeta „Norrköpings Tidninga” poinformowała:

*Blisko tysiąc osób wysłuchało tego koncertu, a powszechny aplauz wznosił się pod niebo. Obie artystki, Pyk i Maier, po każdym utworze były nagradzane gromkimi brawami publiczności, zwłaszcza Pani Maier, która wykonała napisaną i skomponowaną przez siebie Sonatę skrzypcową b-moll, która spotkała się ze szczególnie entuzjastycznym przyjęciem publiczności<sup>43</sup>.*

W 1876 roku (rok jej występu dla króla Oscara II) Maier otrzymała wiele recenzji prasowych, jednak nie były one aż tak przychylne, jak te późniejsze, z 1879 roku. We wcześniejszych opiniach niektórzy krytycy kwestionowali jej zdolności kompozytorskie, ale w 1879 roku prawie wszystkie oceny były jednogłośnie, wyrażając podziw dla jej gry oraz warsztatu kompozytorskiego. Pomimo spektakularnego sukcesu była to ostatnia trasa koncertowa w jej życiu. Rok później wyszła za mąż<sup>44</sup>.

## 1.5. Rodzina

Amanda Maier i Julius Röntgen pobrali w Landskronie 28 lipca 1880 roku. Wydarzenie to opisała jedna z lokalnych gazet:

*W środę po południu w kościele w Landskronie odbył się ślub o dość szczególnym charakterze. Landskrona podała, że był to ślub profesora Juliusa Röntgena z Amsterdamu i pani Amandy Maier, którzy przed ołtarzem i przed licznym zgromadzeniem zawarli świętą umowę małżeńską. Ceremonii przewodniczył pastor Lundegård. Na wesele zaproszono dużą liczbę gości nie tylko z miasta, ale także z sąsiednich miast, a także liczną grupę krewnych i przyjaciół pana młodego z Lipska, Amsterdamu i Kopenhagi. Na uroczystość przybyła też specjalnie z Londynu panna Louise Pyk<sup>45</sup>.*

---

<sup>43</sup> Tamże.

<sup>44</sup> Zagadnienie zostanie szczegółowo omówione w dalszej części dysertacji.

<sup>45</sup> „Svenska Dagstidningar”, 1880-07-31.

Po ślubie Amanda Maier przyjęła nazwisko swego męża, a prasa popularna nazywała ją odtąd Amanda Röntgen-Maier.



**Zdjęcie 5. Amanda Maier ze swoim narzeczonym Juliusem Röntgenem**

Jeszcze przed ślubem zajęła się rozdysponowaniem własnego majątku. Według doniesień: „Od lutego panna Amanda Maier sprzedała swoją nieruchomość przy 12b i 81 na północy Landskrony za cenę 5000 funtów adwokatowi sądowemu D. Petterssonowi”<sup>46</sup>. Para osiedliła się w Amsterdamie, gdzie Röntgen mieszkał już od dwóch lat, przyjmując posadę nauczyciela gry na fortepianie, i gdzie wkrótce objął szereg muzycznych stanowisk, starając się nieustannie rozwijać swoją karierę. W późniejszych latach pracował jako dyrektor prestiżowych instytucji: Amsterdam City Concert Hall i sali koncertowej Felix Meritis. Warto nadmienić, że w 1884 roku, wraz z Fransem Coenenem, Daniëlem de Lange i Johannesem Messchaertem założył Konserwatorium Muzyczne w Amsterdamie.

Amanda Maier, chociaż i po ślubie zajmowała się muzyką, główny nacisk położyła na życie domowe. W XIX w. kobiety, nawet sławne, po ślubie musiały przede wszystkim dbać o rodzinę. Jeśli mężatka nadal często pojawiała się publicznie, mogła być to przyczyna do zdecydowanej krytyki, a kobieta zostać posądzoną o brak odpowiedzialności względem rodziny, zaniedbywanie swoich obowiązków<sup>47</sup>. Fakt ten zaważył również na życiu zawodowym Maier. Od tej pory rodzina i małżeństwo zastąpiły karierę. Zapewne nie chciała

<sup>46</sup> „Korrespondenten”, 1880-02-14.

<sup>47</sup> Zagadnienie zostanie szczegółowo omówione w dalszej części dysertacji.

rezygnować z działalności estradowej, jednak pod wpływem okoliczności, jak i narodzin kolejnych dzieci, zmuszona była do podjęcia takiej decyzji.

Pierwszy syn Państwa Röntgen - Julius, przyszedł na świat 19 maja 1881 roku, drugi zaś - Engelbert - 12 sierpnia 1886 roku. Amanda była nie tylko matką, ale i pierwszą nauczycielką muzyki chłopców, którzy wyrosli z czasem na wybitnych artystów. Od 1880 roku występowała niemal wyłącznie w koncertach kameralnych, w gronie najbliższych. Ponieważ w domu państwa Röntgen odbywały się koncerty, z czasem zaczął pełnić on rolę swoistego salonu muzycznego. Uczestniczyli w nich przyjaciele, współpracownicy, a także muzycy, którzy przyjeżdżali do miasta na publiczne występy, tacy jak: Johannes Brahms, Edvard Grieg, Joseph Joachim i wielu innych. Wspólnie z mężem, wykonywali wiele jej kompozycji. Jeszcze na początkowym etapie znajomości zwracała się z prośbą do męża o uwagi i sugestie uwzględniając je następnie w utworach. Doprowadziło to w efekcie do powstania kilku utworów, jakim krytycy przypisują również dzisiaj współautorstwo.

W 1882 roku koncertowała z Julusem Röntgenem i Louise Pyk w Landskronie i Helsingborgu w Szwecji, gdzie artyści wykonali sonaty skrzypcowe F. Haendla<sup>48</sup>. W 1883 roku zaprezentowała swoją *Nordiska Tonbilder* na gali charytatywnej z towarzyszeniem męża przy fortepianie. W 1885 roku wykonała podwójny koncert skrzypcowy J. S. Bacha z Josefem Cramerem na koncercie Towarzystwa Excelsior. W 1892 roku Maier i Röntgen wykonali, - zestaw sześciu aranżacji szwedzkich pieśni i tańca, skomponowanych w 1882 roku, na skrzypce i fortepian wykonanych podczas charytatywnego koncertu w Concertgebouw. Był to jeden z przykładów utworu, skomponowanych wspólnie z mężem<sup>49</sup>.

W latach 1892 i 1893 Maier, jej mąż i dwaj synowie każdego lata spędzali miesiąc w Fuglsang Manor House na wyspie Lolland. W tym czasie Fuglsang był własnością Viggo de Neergaard, którego żona - Bodil była córką duńskiego kompozytora Emila Hartmanna. Viggo i Bodil wspólnie przekształcili posiadłość w dom wypoczynkowy - miejsce przebywania wielu artystów i muzyków. Mieszkając tam, rodzina Röntgenów i inni mieszkańcy posiadłości co wieczór po kolacji dawali nieformalne koncerty, będące tradycją jeszcze długo po śmierci Maier, aż do XX wieku.

---

<sup>48</sup> „Utkiken”, 1882-08-02.

<sup>49</sup> *Från in- och utlandet* („Z kraju i z zagranicy”), „Svensk Musiktidning”, 1881-03-01.

## 1.6. Ostatnie lata

Jesienią 1886 roku, wkrótce po urodzeniu drugiego dziecka, u Amandy pojawiły się pierwsze objawy przewlekłej choroby płuc, nie ustępujące do końca życia. Wcześniej rozpoczęły się u niej problemy z oczami, o czym wspomniała w swoim dzienniku, gdzie 2 stycznia 1875 roku napisała: „Oczy mi się psują”<sup>50</sup>. Problemy ze wzrokiem utrzymywały się do końca jej życia. Jej syn wspominał, że w ostatnim roku życia Maier nosiła okulary w czarnych oprawkach i ciągle zaciągała zasłony z powodu bólu oczu<sup>51</sup>.



Zdjęcie 6. Amanda Maier w późnych latach życia.

Doznała również wielu poronień, po których spędzała całe tygodnie przykuta do łóżka. Co więcej - zapalenie opłucnej we wrześniu 1886 roku radykalnie zmieniło trajektorię jej

---

<sup>50</sup> Maier, „Amsterda Januari”; *Från in –och utlandet*, „Svensk Musiktidning”, 1883-02-01.

<sup>51</sup> Röntgen Jr., „Erinnerungen”.



życia. Chociaż wydawało się, że kilka razy jej stan zdrowia poprawiał się, to nigdy w pełni nie wyzdrowiała. W zachowanych listach do Bodila de Neergaarda, z lat 1892-1893, uwidaczniają się przykre wspomnienia dotyczące tego etapu. Zawierają wiele szczegółów dotyczących jej zdrowia i sugerują, że z optymizmem patrzyła w swoją przyszłość. W październiku 1892 pisała:

„Mój lekarz zbadał mnie wczoraj. Był bardzo zadowolony i powiedział, że czuję się coraz lepiej, co jest niesamowite, ale kazał mi przez cały czas zachowywać ostrożność”<sup>52</sup>. W maju 1893 roku stwierdziła, że nieoczekiwanie odkrztusiła krew, ale „nie ma czym martwić lekarza”<sup>53</sup>. We wrześniu 1893 roku – kilka miesięcy przed śmiercią napisała, że migreny uniemożliwiły jej udział w imprezie rodzinnej w Lipsku i zasięgnęła porady lekarza, w sprawie przyjmowania tabletek od bólu głowy. Dla kontrastu wspomniała również o tym, jak zdenerwowany był jej najmłodszy syn z powodu rozpoczynającego się roku szkolnego: „Sama nie czuję się dobrze, ale nie śmiem tego okazywać”<sup>54</sup>, co daje nam rzadką okazję do przyjrzenia się codziennemu życiu Maier jako matki, a także poznania optymistycznej i silnej strony jej osobowości.

Niestety jej choroby nie udało się powstrzymać na długo. Jak wspominał jeden z synów - matka większość ostatnich lat spędziła w łóżku, cierpiąc na chorobę nerek i obrzęki, a w liście do Niny Grieg ze stycznia 1894 roku napisała, że bardzo martwi ją stan oczu, do tego stopnia, że ledwo może czytać. W lutym 1894 czuła się na tyle dobrze, że mogła wziąć udział w prawykonaniu niektórych dzieł swojego męża Juliusa. Wówczas ostatni raz pojawiła się publicznie. Amanda Röntgen-Maier zmarła 15 lipca 1894 roku w Amsterdamie<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup> *Maier to Bodil de Neergaard, Amsterdam*, 10 października 1892. Amanda Maiers arkiv, Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm.

<sup>53</sup> *Maier to Bodil de Neergaard, Amsterdam*, 22 maja 1893. Archiwum Amandy Maier, Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm.

<sup>54</sup> Tamże, 5 września 1893.

<sup>55</sup> Jurjen Vis sugeruje, po konsultacji z lekarzem, że Maier prawdopodobnie doznała udaru mózgu, spowodowanego najprawdopodobniej ostrym zapaleniem opon mózgowych (Jurjen Vis, *Gaudeamus. Het leven van Julius Röntgen (1855-1932). Componist en musicus*. PhD diss., Utrecht University, 2007, s. 195).

## ROZDZIAŁ II

### AMANDA MAIER JAKO SKRZYPACZKA

#### 2.1. Występy publiczne

Zarówno pierwszy publiczny występ Amandy Maier, jak i pierwsza solowa trasa koncertowa miały miejsce jeszcze podczas jej studiów, co dowodzi wysokiego poziomu warsztatu już na tym etapie życiorysu. Co więcej, po zdobyciu dyplomu, jako pierwsza kobieta z tytułem „dyrektora muzycznego”, Maier zdobyła sławę i uznanie w ojczyźnie. Z ówczesnych doniesień prasowych wynika, że oczekiwania dotyczące jej kariery były dość wysokie. Odbyła szereg koncertów prywatnych, wśród których nie zabrakło tych, o charakterze charytatywnym. Zgromadzone w wyniku kwerendy materiały pozwoliły na zrekonstruowanie tego etapu działalności, co przedstawia poniższa tabela.

Tabela 1. Wykaz koncertów Amandy Maier

1872		
31 maja	Sztokholm	Występ solowy studentów szkoły muzycznej <sup>56</sup>
Lipiec	trasa koncertowa Południowa Szwecja (co najmniej cztery występy)	
2 listopada	Sztokholm	„Andlig konsert” („Boski koncert”), wykonanie organowe <sup>57</sup>

<sup>56</sup> „Svenska Dagstidningar”, 1872-06-04.

<sup>57</sup> „Andlig Konsert”, 1872-11-1.

<b>1873</b>		
8 kwietnia	Sztokholm	koncert dyplomowy <sup>58</sup>
23 kwietnia	Malmö	Koncert tematyczny „Turcja”. <sup>59</sup>
1874		
14 maja	Lipsk (sala koncertowa Bluthnersaal)	Koncert zorganizowany przez Röntgena z udziałem ponad dwustuosobowej publiczności. <sup>60</sup>
sierpień i wrzesień	trasa koncertowa Południowa Szwecja (co najmniej pięć koncertów), wszystkie z wokalistką Louise Pyk Trasa rozpoczęta w Helsingborgu <sup>61</sup>	
koniec października	Saksonia	Koncert z okazji wyświęcenia kościoła <sup>62</sup>
<b>1875</b>		
31 stycznia	Lipsk Nicholaikirche	Obchody 100-lecia kościoła Nicholaikirche <sup>63</sup>
27 lutego	<i>Lipsk</i>	Występ dla Stowarzyszenia Skandynawskiego (Skandinaviska Sällskapet) <sup>64</sup>
24 listopada	<i>Lipsk</i>	Wykonywane dla Allgemeiner Deutscher Frauenverein (Stowarzyszenie Obywatelek Niemiec) <sup>65</sup>
10 grudnia	<i>Halle</i>	Premiera Koncertu skrzypcowego Meyer z orkiestrą Meyer jako solistka <sup>66</sup>

<sup>58</sup> „Dagens Nyheter“, „Svenska Dagstidningar“, 1873-04-07.

<sup>59</sup> „Korrespondenten“, „Svenska Dagstidningar“, 1873-04-26.

<sup>60</sup> *Konstnotiser*, „Stockholms-Nyheter“, „Dagens Nyheter“, 1874-06-01, „Svenska Dagstidningar“, „Dziennik Röntgena”, 1874-05-14, cyt. za Jurjen Vis, *Gaudeamus. Het leven van Julius Röntgen (1855-1932). Componist en musicus*. PhD diss., Utrecht University, 2007

<sup>61</sup> *Dagstidningar*, „Helsingborgs Tidning”, 1874-08-04.

<sup>62</sup> „Svenska tonkonstnärer i utlandet”, „Stockholms-Nyheter”, 1874-11-18.

<sup>63</sup> Amanda Maier, *Pamiętnik, 10-02-1875*. Archiwum Amandy Maier, Biblioteka Muzyczno-Teatralna, Sztokholm.

<sup>64</sup> „Konsert“, „Dagens Nyheter“, 7-04-, 1875.

<sup>65</sup> *Konstnotiser*, „Stockholms-Nyheter”, 1875-08-01.

<sup>66</sup> *Dagens Nyheter*, „Svenska Dagstidningar”, 1875-12-27.

<b>1876</b>		
12 stycznia	Glauchau	Koncert orkiestry z Maier jako solistką oraz wokalistą Herr Witt <sup>67</sup>
25 stycznia	Lentsch	koncert w wiejskim domu
8 lutego	Lipsk	Doroczny koncert Stowarzyszenia Paulinów, Maier jako solistka z miejscową orkiestrą symfoniczną
23 marca	Crimitschau	Koncert orkiestrowy, Maier jako solistka <sup>68</sup>
9 kwietnia	Lipsk Nicolaikirche	Koncert Riedla Występuje także Wilhelm Louis (organy) <sup>69</sup>
Lipiec - 10 sierpnia	trasa koncertowa Południowa Szwecja (12 występów) <sup>70</sup>	
18 października	Malmo	Koncert dla króla Oskara II, Maier jako gość specjalny <sup>71</sup>
18 listopada	Sztokholm	Koncert solowy Maier <sup>72</sup>
<b>1877</b>		
21 października	Bernburg	Koncert kwartetu smyczkowego <sup>73</sup>
5 listopada	Lipsk	Koncert ku czci Josepha Haydna, występ solo <sup>74</sup>
2 grudnia	Lipsk	koncert kameralny. Riedel Jverein występ solo <sup>75</sup>
<b>1878</b>		
25 stycznia	Landskrona	koncert solowy w teatrze <sup>76</sup>
25 lutego	Lipsk	Stowarzyszenie Muzyczne J. S. Bacha. Maier zastąpiła organistę, a także grała na skrzypcach solo <sup>77</sup>
8 maja i 25 lipca	trasa koncertowa Szwecja i Norwegia (31 występów) <sup>78</sup>	
17 listopada	Malmo	koncert solowy <sup>79</sup>

<sup>67</sup> *Dziennik Maier*, 12-01-1876.

<sup>68</sup> *Program koncertu Gewandhaus*, 8 lutego 1876, zbiory prywatne.

<sup>69</sup> *Dziennik Maier*, 9-03-1876.

<sup>70</sup> Tamże., 23 marca 1876.

<sup>71</sup> B.V. *Leipzig Correspondenzen*, „Neue Zeitschrift für Musik”, 1876-05-12.

<sup>72</sup> *Dziennik Maier*, 18-10-1876.

<sup>73</sup> Tamże., 21 października 1877.

<sup>74</sup> *Concertumschau*, „Musikalisches Wochenblatt”, 1877-11-16.

<sup>75</sup> *Concertumschau*, „Musikalisches Wochenblatt”, 1877-12-14.

<sup>76</sup> *Dziennik Maier*, 25-01-1878.

<sup>77</sup> *Concertumschau*, „Musikalisches Wochenblatt”, 1878-08-23.

<sup>78</sup> *Den konsert*, „Svenska Dagstidningar”, 1878-11-20.

<sup>79</sup> *Dziennik Maier*, 12-01-1879.

<b>1879</b>		
12 stycznia	Bernburg	Koncert kwartetu smyczkowego <sup>80</sup>
18 maja	Lipsk, Kościół w Hanichen	Koncert w ramach stowarzyszenia Bach-Verein. <i>Maier grają po raz pierwszy na swoich nowych skrzypcach</i> <sup>81</sup>
<b>1880</b>		
14 marca	Lipsk	Koncert w porze lunchu zaaranżowany przez pana Limburgera <sup>82</sup>
19 marca	Amsterdam Sala Koncertowa Feliksa Mentisa	koncert solowy <sup>83</sup>
25 kwietnia	Trollenas	Koncert studentów Uniwersytetu w Lund, Mayer i Augusty Shelland * (fortepian) również brał udział w występie
<b>1882</b>		
28 lipca	Helsingborg	występ solo <sup>84</sup>
<b>1883</b>		
styczeń lub luty	Amsterdam	Koncert charytatywny <sup>85</sup>
25 listopada	Amsterdam	Niemieckie Stowarzyszenie Muzyczne w Amsterdamie, w skład którego wchodzi Maier, Julius Röntgen* (fortepian), JJ Rogmans (wokół), C. Scheffer (wiolonczela) i W. Widersum (skrzypce) <sup>86</sup>

<sup>80</sup> Tamże, 31-01-1879.

<sup>81</sup> *Teater och Musik*, „Svenska Dagstidningar”, 1879-06-12.

<sup>82</sup> *Dziennik Maier*, 14 marca 1880.

<sup>83</sup> *Kunstnieuws*, „Algemeen Handelsblad”, 1880-03-23.

<sup>84</sup> *Teater och musik*, „Dagens Nyheter”, 1882-08-23; „Svenska Dagstidningar”, 1882-08-23; „Röntgena”, 1882-07-28.

<sup>85</sup> *Kunst en Letteren, De Amsterdamer: dagblat voor Nederland*, „Koncert Barentsa”, 1883-02-21.

<sup>86</sup> Lennart Lundholm, *Amanda Maier-Röntgen: 20-03-1853 i Landskrona – 15-06-1894 i Amsterdam: en bortglömd svensk musikprofil*, Landskrona: Förf, 1995, s. 27.

<b>1885</b>		
22 kwietnia	Amsterdam	Koncert Zangvereiniging Excelsior. Maier jako solistka z Amsterdam Symphony Orchestra <sup>87</sup>
<b>1892</b>		
29 października	Amsterdam	Koncert charytatywny dla nieznanego śpiewaka <sup>88</sup>
<b>1893</b>		
11-20 sierpnia	Dania, posiadłość Moer	Koncerty dla gości w majątku Moer (12 występów).

Dzięki sporządzonemu zestawieniu możemy prześledzić poszczególne etapy rozwoju kariery Amandy Maier. Pierwszy publiczny występ odbyła w 1872 roku, następnie ukończyła Konserwatorium Sztokholmskie, wyjechała do Niemiec, aby kontynuować studia, stopniowo zdobywała sławę i doskonaliła swoje umiejętności muzyczne. W roku 1876 wystąpiła przed królem, co było szczytowym momentem jej kariery. Po ślubie poświęciła się rodzinie; ograniczyła występy publiczne, również z powodu problemów zdrowotnych. W 1893 roku zagrała swój ostatni koncert.

## 2.2. Artystka w oczach prasy

Amanda Maier była bardzo interesującą postacią również z punktu widzenia szwedzkiej prasy, a wiadomości o jej podróżach i sukcesach, zarówno w kraju, jak też za granicą były regularnie opisywane w prasie krajowej, jak i zagranicznej – dziennikach, tygodnikach, czasopismach specjalistycznych. Najwcześniejsze doniesienia pochodziły jeszcze z okresu studiów w Sztokholmie, kiedy to jedne z najbardziej poczytnych gazet („Aftonbladet”, czy „Dagens Nyheter”) regularnie informowały o działalności Kungliga Musikaliska Akademien, w tym o występach jej studentów, stypendystów i innych osób wyróżnionych. Mayer, jako pierwsza kobieta uhonorowana tytułem „dyrektora muzycznego” otrzymała wiele nagród, zyskując zainteresowanie oraz pochwały publiczne na łamach

<sup>87</sup> Dla upamiętnienia 200. urodzin Joh. Bacha i Georga Friedra. Haendla: *Het nieuws van den dag*, „Kleine Courant”, 1885-04-20.

<sup>88</sup> *Het nieuws van den dag: kleine courant*, „Stadnieuws”, 1892-10-24.

między innymi wspomnianych tytułów, co w przypadku kobiet należało do rzadkości. Gdy jej kariera kwitła, szwedzkie media stopniowo dokumentowały kolejne sukcesy, co z dzisiejszej perspektywy stanowi nieocenione źródło informacji. Oprócz relacji z koncertów, gazety dostarczały wiadomości o podróżach nie tylko na terenie kraju, ale i całej Europy. Dokumentowano prawykonania nowych utworów oraz instrumentach, na których były wykonywane. W dniu 9 sierpnia 1876 roku, na łamach „Svenska Dagstidningar” anonimowy krytyk odnotował:

*Maier wyrosła na pierwszorzędną skrzypaczkę. Posiada wszystkie zalety dobrej skrzypaczki: piękne brzmienie, percepcję muzyczną, doskonałość w technice gry, precyzyjne opanowanie wysokości tonu, a co najważniejsze jest w niej ognista energia, która pokazuje, że ta młoda artystka żyje pełnią życia w świecie muzyki. Potrafi również bardzo dobrze prezentować i wyjaśniać muzykę innym. Jesteśmy z niej bardzo dumni<sup>89</sup>.*

Jeszcze w lutym tego samego roku na łamach „Musikalisches Wochenblatt“ czytamy:

*Solistką jest skrzypaczka Pani Amanda Maier ze Szwecji, która wykonała z orkiestrą pierwszą część własnego koncertu skrzypcowego. Zarówno kompozycja, jak i wykonanie sprawiają raczej dobre wrażenie, ale byłoby korzystniej, gdyby młoda dama zgodziła się na kilka ważnych cięć w tym koncercie<sup>90</sup>.*

Rzeczywiście, ocena talentu i kolejnych sukcesów skrzypaczki dotyczy wielu aspektów, ze szczególnym uwzględnieniem działalności artystycznej i kompozytorskiej. Zróżnicowane recenzje – zarówno pozytywne, jak i negatywne świadczą o obiektywnym postrzeganiu działalności artystki. Wnikliwa analiza wykazała, że Maier skutecznie udowodniła krytykom i publiczności swój wysoki poziom zarówno w zakresie techniki gry na instrumencie, jak i w dziedzinie kompozycji - znajomości wszystkich pozycji skrzypiec, wysokiego poziomu techniki lewej ręki, w tym akordów, szybkich pasaży i różnorodnych wyzwań dotyczących operowania smyczkiem. Swobodnie czytała *a vista* zróżnicowane utwory skrzypcowe i kameralne, choć jej repertuar koncertowy, w porównaniu z rówieśnikami był nadzwyczaj skromny.

Dla porównania - urodzona we Francji amerykańska skrzypaczka Camilla Urso, w 1879 roku dała ponad 200 koncertów, podczas gdy Maier zaledwie trzydzieści. Nie zabiegała bowiem o sławę, w odróżnieniu od niektórych jej rówieśników. Odrzuciła intratną propozycję czteromiesięcznej trasy koncertowej po Stanach Zjednoczonych – obejmującej ponad 100 występów, co dowodzi, że nie miała pod tym względem większych aspiracji.

Chociaż kariera Maier nie była tak intensywna, jak wielu znanych postaci jej współczesnych, nie oznacza to, że jej możliwości były ograniczone. Posiadała własne

---

<sup>89</sup> *Konserter*, „Svenska Dagstidningar”, 1876-08-9.

<sup>90</sup> C. K., *Leipzig*, „Berliner Musikalisches Wochenblatt”, 1876-02-18.

aspiracje zawodowe. Dokonywała osobistych wyborów i podlegała okolicznościom życiowym. Kariera muzyczna Maier zakończyła się niemal całkowicie, gdy wyszła za mąż w 1880 roku, lecz na gruncie działalności społecznej artystka dalej pozostawała aktywna.

### 2.3. Amanda Maier jako inspiracja

Amanda Maier zagrała ponad 100 koncertów, większość z nich jako skrzypaczka solistka. Z całą pewnością było to ogromne osiągnięcie jak na tamte czasy. Występ na gali wręczenia nagród przez króla Oskara II w 1876 roku, wielki sukces i nobilitacja, stał się poniekąd dla Amandy Maier symbolem uznania społecznego. Był to niezwykle ważny moment w jej życiu - zwieńczenie jej kariery.

Na podstawie zgromadzonych informacji stwierdzić można, że Maier stała się inspiracją dla wielu kobiet. Udowodniła bowiem, że kobiety mogą realizować swoje marzenia o karierze muzycznej, mieć na tym polu osiągnięcia i zajmować należne im miejsce w społeczeństwie. Gdy Amanda Maier otrzymała dyplom „dyrektora muzycznego” liczba dziewcząt aplikujących o przyjęcie do Konserwatorium Sztokholmskiego gwałtownie wzrosła<sup>91</sup>. Miało to związek z dużą popularnością, jaką skrzypaczka cieszyła się w Szwecji. Dowodzi tego recenzja z „Malmö Allehand”:

*Panna Maier wykonała na dzisiejszym koncercie swój własny Koncert skrzypcowy d-moll bardzo entuzjastycznie. Atmosfera była cudowna, a publiczność niezwykle podekscytowana. Widziałem podziw i ekscytację w oczach kilku małych dziewczynek, ponieważ niezwykle jest rzeczą, żeby kobieta grała jako solistka z orkiestrą i do tego jeszcze wykonywała swoje własne utwory. Wiem, że siły kobiet nie należy lekceważyć. Kontynuuj swoją muzyczną podróż. Czekamy z niecierpliwością<sup>92</sup>.*

Maier udowodniła, że do pewnego stopnia realizowany zawód można połączyć z życiem rodzinnym, co wówczas, w przypadku kobiet nie było oczywiste. Była jedną z niewielu kobiet, jakie wówczas regularnie koncertowały zarówno kameralnie jak i z orkiestrą. Poprzez swoją postawę dodawała odwagi do podejmowania wyzwań i stanowiła inspirację do kolejnych działań dla następnych pokoleń dziewcząt.

---

<sup>91</sup> D. Simonton, red., *The Routledge: Historia kobiet w Europie od 1700 roku*, Londyn: Routledge, 2006, s. 227.

<sup>92</sup> *Teater och Musik*, „Svenska Dagstidningar”, 1878-11-29.



## ROZDZIAŁ III

### UTWORY SKRZYPCOWE AMANDY MAIER

#### 3.1. Najważniejsze kompozycje

W prowadzonych dziennikach Amanda Maier niewiele pisała o swojej działalności kompozytorskiej. Skrzętnie odnotowywała jednak zagadnienia poruszane na lekcjach, opatrując je datami. Omawiała etapy pracy nad kolejnymi utworami. Niemniej jednak jej dorobek przedstawia się dość skromnie, również z perspektywy twórczości kobiet-kompozytorek. Pomimo, że utwory nie mają dużego poziomu trudności, wymagają solidnych podstaw technicznych od wykonawcy. Warto usystematyzować kompozycje Amandy Maier, podzielone na trzy grupy: utwory wydane drukiem, utwory niewydane oraz kompozycje zaginione.

Tabela 2. Opublikowane kompozycje Amandy Maier

Opublikowane kompozycje Amandy Maier		
Nazwa	Części	Data i miejsce publikacji
<i>Sonata h-moll na skrzypce i fortepian</i>	1. <i>Allegro</i> 2. <i>Andantino</i> 3. <i>Allegro molto vivace</i>	Sztokholm 1878
<i>Trio fortepianowe Es-dur</i>	1. <i>Allegro</i> 2. <i>Scherzo</i> 3. <i>Andante</i> 4. <i>Finale. Allegro con fuoco</i>	Sztokholm 2018
<i>Koncert d-moll na skrzypce i orkiestrę</i>	1. <i>Allegro risoluto</i>	Sztokholm 2015

Opublikowane kompozycje Amandy Maier		
Nazwa	Części	Data i miejsce publikacji
<i>Sześć utworów na fortepian i skrzypce</i>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Allegro vivace. Kräftig</i></li> <li>2. <i>Allegretto con moto</i></li> <li>3. <i>Lento</i></li> <li>4. <i>Allegro molto.</i></li> <li>5. <i>Tranquillamente</i></li> <li>6. <i>Allegro ma non troppo</i></li> </ol>	Lipsk 1879
<i>Szwedzkie melodie i tańce na skrzypce i fortepian</i> <sup>93</sup>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Moderato ed espressivo</i></li> <li>2. <i>Allegro non troppo</i></li> <li>3. <i>Andante</i></li> <li>4. <i>Allegro non troppo</i></li> <li>5. <i>Andante</i></li> <li>6. <i>Allegro</i></li> </ol>	Lipsk 1882
<i>Małe utwory fortepianowe</i>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Allegretto con moto</i></li> <li>2. <i>Moderato ed espressivo</i></li> <li>3. <i>Allegro energico</i></li> <li>4. <i>Allegretto con grazia</i></li> <li>5. <i>Andante espressivo</i></li> <li>6. <i>Allegro con spirito</i></li> <li>7. <i>Andante comodo</i></li> <li>8. <i>Prestissimo</i></li> <li>9. <i>Moderato</i></li> <li>10. <i>Allegro molto vivace</i></li> </ol>	Lipsk 1883
<i>Kwartet na fortepian, skrzypce, altówkę i wiolonczelę</i>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Allegro e- moll</i></li> <li>2. <i>Andante – Più lento – Tempo I C-dur</i></li> <li>3. <i>Presto con fuoco – Poco lento – Tempo I - Prestissimo e-moll</i></li> <li>4. <i>Finale: Largo espressivo – Allegro vivace – Più lento – Presto E-dur</i></li> </ol>	Amsterdam 2010

<sup>93</sup> Zob. J. F. Martyn, *Amanda Maier: Her Life and Career as a Nineteenth-Century Woman Violinist*, Rozprawa doktorska, Toronto: Faculty of Music University of Toronto, 2018, s. 196-210.

**Tabela 3. Nieopublikowane kompozycje Amandy Maier**

<b>Nieopublikowane kompozycje Amandy Maier</b>		
<b>Nazwa</b>	<b>Części</b>	<b>Data i miejsce</b>
<i>Preludia na fortepian</i>	25	1869 Sztokholm
<i>Kwartet smyczkowy A-dur</i> <sup>94</sup>	1. <i>Allegro</i> 2. <i>Andante</i> 3. <i>Scherzo</i> 4. <i>Finale: Presto</i>	1877 Sztokholm
Utwory wokalne 1. <i>Den sjuka flickans sång</i> 2. <i>Aftonklockan</i> 3. <i>Ungt mod</i> 4. <i>Sången</i>	1. <i>Langsam, f-moll</i> 2. <i>Innig, A-dur</i> 3. <i>Frisch und geschwind, a-moll</i> 4. <i>Sehr bewegt mit innigkeit, D-dur</i>	1. 1878 Sztokholm 2. 1878 Sztokholm 3. 1878 Sztokholm 4. 1878 Sztokholm

Skatalogowanie wszystkich kompozycji Amandy Maier jest ciągłym procesem, ponieważ wiele z nich zaginęło, lub nie zostało dokończonych. Jennifer Frances Martyn, w trakcie swych poszukiwań, stworzyła listę dzieł opartą na jej przypuszczeniach oraz autentycznych źródłach takich jak pamiętniki artystki lub notatki prasowe. Biorąc pod uwagę trwające próby odnalezienia zaginionych kompozycji, lista zachowanych utworów nie oddaje pełnego obrazu twórczości kompozytorskiej Amandy Maier.

**Tabela 4. Zaginione kompozycje Amandy Maier**

<b>Zaginione kompozycje Amandy Maier</b>
<i>Romans d-moll</i> na skrzypce i fortepian (1870)
<i>Tematiska genomföringar</i> na organy (1870)
<i>Fantazja e-moll</i> na skrzypce i fortepian (1872)
<i>Trio</i> na dwoje skrzypiec i fortepian (1873)
<i>Koncert skrzypcowy d-moll cz. II i III</i> (1875/79)
<i>Kanon</i> nieznaną instrumentacją (1877)
<i>Theme and Variations</i> ” prawdopodobnie na skrzypce altówkę i fortepian (1877)
Zaginione strony kwartetu smyczkowego A-dur
<i>Sonata a-moll</i> na altówkę (1877)
<i>Ahasverus</i> utwór wokalny z towarzyszeniem fortepianu (1878)

<sup>94</sup> Tamże.

<b>Zaginione kompozycje Amandy Maier</b>
<i>Song E-dur</i> utwór wokalny z towarzyszeniem fortepianu (1878)
<i>Morgenmusik</i> nieznana instrumentacja (1879)
<i>Nordiska Tonbilder</i> na skrzypce i fortepian (1879)
<i>Suita c-moll</i> na skrzypce i fortepian (ok. 1881)
<i>Intermezzo</i> na fortepian (ok. 1881)
<i>Trio strunowe</i> , nieznane
<i>Kwartet e-moll</i> na skrzypce, altówkę, klarnet i fortepian
<i>Afskedsmarche</i> na skrzypce, altówkę i wiolonczelę oraz fortepian na cztery ręce (1893)
<i>Kwintet fortepianowy</i> , nieznane <sup>95</sup>

Jedna z pierwszych zachowanych partytur, *25 preludiów na fortepian* (1869 r.) pochodzi z okresu studiów w Sztokholmie. Prawdopodobnie powstały one jako rodzaj miniatur o charakterze edukacyjnym w Konserwatorium, gdyż niektóre z nich zaopatrzone są komentarze w np. *utm. bra* (bardzo dobry)<sup>96</sup>. Składają się z dwunastu taktów, a ponad to skomponowane zostały we wszystkich tonacjach durowych i molowych (z jednym dodatkowym preludium f-moll).

Na przełomie lat 1874-75 powstały: *Sonata h-moll na skrzypce i fortepian* oraz *Koncert skrzypcowy d-moll*. Warto podkreślić, że często te utwory, jeszcze na etapie tworzenia grywała ze swoimi przyjaciółmi, a zwłaszcza z Juliušem Röntgenem. Wielokrotnie wykonywali *Sonatę skrzypcową* - między w październikiem 1874 r. a następnie w majem 1875r. Röntgen wniósł do tego procesu nie tylko swoje umiejętności pianistyczne, lecz również kompozytorskie - w listopadzie 1874 r. napisał w swoim dzienniku: „Sonata uporządkowana”<sup>97</sup>. Często używał tego sformułowania, odnosząc się nie tylko do kompozycji Amandy, lecz także i własnych. Nie wiemy dzisiaj, czy chodziło mu jedynie o pomoc w przepisywaniu partytury, czy też ingerencję w samą kompozycję.

Równolegle skrzypaczka tworzyła *Trio fortepianowe E-dur* składające się z czterech części: 1. *Allegro*; 2. *Scherzo* 3. *Andante* oraz 4. *Finale. Allegro con fuoco*. Zawiera ono elementy neoklasyczne jak i stylistykę romantycznego ekspresjonizmu, zachowując między

<sup>95</sup> Tamże.

<sup>96</sup> <http://pl.instr.scorser.com/>, (dostęp: 26.05.2022).

<sup>97</sup> *Pamiętnik Röntgena, 1 Listopada 1874*, cyt. z Jurjen Vis, Jurjen Vis, *Gaudeamus. Het leven van Julius Röntgen (1855-1932). Componist en musicus*. PhD diss., Utrecht University, 2007.

nimi równowagę. Wykorzystane zostały charakterystyczne kombinacje interwałów, które tworzą sieć relacji lub "pokrewieństwa" między częściami<sup>98</sup>.

Amanda Maier przyniosła szkic swojego koncertu skrzypcowego na lekcję kompozycji z Carlem Reinecke już na początku 1875 roku<sup>99</sup>. Z informacji zawartych w pamiętniku wnioskujemy, że ukończyła dzieło w samą porę, by zrobić Juliusowi Röntgenowi niespodziankę z okazji jego dwudziestych urodzin (8 maja 1855 r.). Nie wiemy jednak ile części skomponowała, czy ukończyła jedynie szkic partii skrzypiec, czy całość – z orkiestrą.

Kadencja utworu ilustruje niektóre z wymagań technicznych występujących w jej kompozycjach, takich jak skomplikowane akordy, trudne pasaże lewej ręki i *arpeggia*. Ponadto linia melodyczna nie zawsze jest zgodna z naturalnym układem palców lewej ręki, z czego możemy wywnioskować, że priorytetem skrzypaczki niekoniecznie była wygoda wykonawcza.

The image shows a musical score for violin, measures 405 to 435. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features several measures of complex, rapid passages. Measure 405 starts with a forte (*f*) dynamic and includes a *ritard.* marking. Measure 408 has a piano (*p*) dynamic. Measure 410 is marked *p*. Measure 414 includes an *[Al. con.]* marking. Measure 418 has a *cresc.* marking. Measure 422 includes an *[A3:]* marking and a *p cresc.* marking. Measure 427 has a forte (*f*) dynamic. Measure 431 has a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Przykład 1. Amanda Maier, *Koncert d-moll*, fragment kadencji, t. 405-435

<sup>98</sup> <https://booklets.idagio.com/7393787191935.pdf>, str. 33 (dostęp: 30.05.2022).

<sup>99</sup> *Pamiętnik Amandy Maier*, 12 Styczeń 1875.

W kwietniu Julius Röntgen zapisał w pamiętniku: „Andante z nowego koncertu”, co mogło odnosić się do drugiej części utworu<sup>100</sup>. W lipcu tego samego roku (1875) kompozytorka zanotowała w swoim dzienniku: „napisanie partii skrzypiec do pierwszej części ukończone”<sup>101</sup>. Fakt pracy nad kompozycją opisywany był również w szwedzkich gazetach, które informowały, że Amanda Maier podczas letniego pobytu w Landskronie zajmowała się instrumentacją napisanego utworu we wspaniałym stylu i formie. Razem wzmiankowali w swych dziennikach, że orkiestracja koncertu została ukończona 2 listopada<sup>102</sup>, a premiera odbyła się 10 grudnia 1875 roku w Halle (Niemcy). Nie ma jednak żadnych dowodów potwierdzających kolejne wykonania. Wszystkie źródła z tego okresu – w tym programy występów z lutego i marca 1876 r., odnoszą się wyłącznie do pierwszej części koncertu. W późniejszych programach, z okresu letniego 1876 r., utwór pojawiał się jako *Concert Allegro* lub po prostu *Concert*. W jednym z programów z 1879 r., określony jako „Koncert w jednej części”<sup>103</sup>. W tym samym roku skrzypaczka dwukrotnie wykonała skomponowane przez siebie *Andante*<sup>104</sup>. Dzisiaj można jedynie wysunąć hipotezę o ewentualnej drugiej części utworu.

Kolejna ważna kompozycja to *Sześć utworów na skrzypce i fortepian*, z których każdy posiada oryginalny, zróżnicowany charakter. Wszystkie utwory cyklu charakteryzują się budową ABA. Miniatury utrzymane są w stylu nordyckim, z wpływami szwedzkich melodii ludowych, które Maier znała bardzo dobrze, dzięki rodzinie ze strony matki.

Ostatnie, nie mniej istotne ogniwo jej twórczości stanowi cykl *Szwedzkie melodie i tańce na skrzypce i fortepian*, napisanych wspólnie z mężem w 1882 r., po przeprowadzce do Amsterdamu. Miniatury zadedykowane zostały (w większości) holenderskiemu skrzypkowi i kompozytorowi Franzowi Coenenowi.

### 3.2. Charakterystyka twórczości Amandy Maier

Autorka niniejszej pracy w sposób szczególny wyodrębniła cztery cechy stylu kompozytorskiego Amandy Maier:

---

<sup>100</sup> Pamiętnik Juliusa Röntgena, 29 Kwietnia 1875, cyt. in Jurjen Vis, Jurjen Vis, *Gaudeamus. Het leven van Julius Röntgen (1855-1932). Componist en musicus*. PhD diss., Utrecht University, 2007.

<sup>101</sup> *Pamiętnik Amandy Maier*, 4-07-1875 r.

<sup>102</sup> Tamże, 2 Listopad 1875 r.

<sup>103</sup> <https://digi.kansalliskirjasto.fi/> (dostęp: 01.06.2022).

<sup>104</sup> Tamże, (dostęp: 01.06.2022).

1. silny wydźwięk narodowy,
2. indywidualizm,
3. silne emocje, staranne przekazywanie uczuć,
4. wysoki stopień trudności.

Pierwsza cecha – silny wydźwięk narodowy. Wcześniejsza analiza pomogła wysnuć wniosek, że Maier jest kompozytorką reprezentującą w wyrazisty sposób nurt narodowy. Wiele jej dzieł ma rytm i kompozycję nawiązującą do szwedzkiej muzyki ludowej. Główny rytm utworów opiera się na ósemkach z kropką oraz tonacji molowej, co również jest zgodne z charakterystyką muzyki nordyckiej. Utwory Maier są często opatrzone oznaczeniem, które informuje o konieczności wykonywania w szwedzkim stylu muzycznym. Fakt został również podkreślony przez oznaczenie: *Schwedisch*.



Przykład 2. Incypit, Amanda Maier, *Allegro, ma non troppo C-dur: Szwedzkie melodie i tańce na skrzypce i fortepian* (t. 1-3).

Druga cecha - indywidualizm. Maier dorastała w czasach epoki romantyzmu, kiedy stawiano nacisk na indywidualizm oraz wyrażanie własnych uczuć. Tym co najbardziej odzwierciedla tę cechę w jej pracach pozostaje partia skrzypiec, w której wiele z układów palców wcale nie jest naturalne, a zmiany następują za pomocą określonej metody. Liczne układy wykraczają poza przyjęte ramy wzorcowe, co ukazuje fakt, że podczas komponowania Maier przede wszystkim akcentowała własne metody ekspresji.

Trzecia cecha - silne emocje oraz staranne przekazywanie uczuć. Maier często stosuje połączenie nagłego i gwałtownego *Sforzando*, po którym od razu pojawia się łagodne *Piano subito*, bądź na odwrót. To technika kompozytorska, polegająca na łączeniu dynamicznego z łagodnym, albo łagodnego z dynamicznym, tworząca duży kontrast emocjonalny. W utworach zastosowanie znajdują nieustanne kombinacje nagłych wznoszących się i opadających skal, wywołujących silne wrażenie na odbiorcy. We frazach kulminacyjnych bądź pod koniec utworu często pojawia się połączenie *crescendo* i szybkiego wznoszącego *arpeggio*, oraz siłę skoncentrowaną na najwyższym dźwięku. Te emocje i kontrasty powodują, że utwory Amandy Maier są niezwykle dramatyczne.



Przykład 3. Amanda Maier, *Sonata skrzypcowa h-moll*, cz. 3, t. 377-380.



Przykład 4. Amanda Maier, 6 utworów na skrzypce i fortepian, Utwór nr 6, *Presto*, t. 178-183.

Wielokrotnie pojawia się metoda wspólnego wykonywania utworu przy użyciu techniki „nawoływania i odpowiedzi” (przykład 6), pogłębiając wrażenie jakie wywiera melodia na odbiorcach poprzez ekspresję emocjonalną. Często stosowana jest (np. W koncercie lub kwartecie) technika gry *unisono* (przykład 5). Wówczas napięcie i siła rośnie.



Przykład 5. Amanda Maier, *Kwartet smyczkowy A-dur*, cz. 3, t. 25-28.





Przykład 6. Amanda Maier, *Kwartet smyczkowy A-dur*, cz. 3, t. 89-92

### 3.3. Wpływ szwedzkiej muzyki ludowej na twórczość Amandy Maier

Szwedzka muzyka ludowa jest gatunkiem muzycznym opartym głównie na zebranych w dziełach literackich i mitach na podstawie tamtejszego folkloru z początku XIX wieku, o silnych cechach narodowych, nie tracąca jednak na indywidualności<sup>105</sup>. Należy podkreślić, że szwedzka twórczość ludowa jest uważana za część nordyckiej muzyki ludowej. W tym przedziale czasowym ekspresja i świadomość narodowa były czymś naturalnym, a niekiedy elementem pozostającym kluczem do zrozumienia niemal wszystkich gatunków muzycznych – od literatury fortepianowej, aż po operę i twórczość symfoniczną. O związku między utworami Amandy Maier a nordycką muzyką ludową może świadczyć list, który kompozytorka napisała w 1874 roku w Lipsku:

*Wszystko poszło tak jak tego pragnęłam, i prawdopodobnie poczyniłam duże postępy. Jeszcze wykonaliśmy utwory, które skomponowałam na fortepian i skrzypce, był to duży sukces. W Lipsku, ludzie odkryli że moje utwory są czysto narodowe, to znaczy że są w stylu nordyckim i bardzo im się to podobało<sup>106</sup>.*

Matthew Gelbart - krytyk muzyczny z Harvardu, stwierdził, że istnieje pięć wyznaczników do oceny, czy utwór można uznać za dzieło narodowe:

1. Kompozytor pochodzi z tego kraju i jest postrzegany jako jego reprezentant. Na przykład, dzieła Jeana Sibeliusa są powszechnie uważane za nordyckie dzieła narodowe, ponieważ pochodził on z Finlandii,

<sup>105</sup> David Kaminsky, *Swedish Folk Music in the Twenty-First Century: On the Nature of Tradition in a Folkless Nation*, Lexington Books, 2011, 33-41

<sup>106</sup> Jennifer Martyn, *Poznanawanie kompozytorki Amandy Maier*, *Performing Arts Blog*, <https://blogs.loc.gov/music/2016/11/discovering-composer-amanda-maier/> (dostęp: 13.09.2022).

2. Materiał źródłowy utworu został skomponowany w stylu muzycznym swojego kraju bądź zawiera zwyczaje muzyczne z nim związane,
3. Uważa się, że utwór odzwierciedla te same wartości co kraj kompozytora,
4. Temat utworu może mieć związek z określonymi wydarzeniami, które miały miejsce w tym kraju<sup>107</sup>,
5. Melodia, którą wykorzystuje rząd kraju kompozytora posiada wydźwięk narodowy<sup>108</sup>.

Można zatem uznać utwory za narodowe, jeśli spełniają przynajmniej dwa warunki z powyższych, a większość prac Amandy Maier respektuje trzy pierwsze zasady.

Pierwszy punkt z powyższych nie sprawia problemów dotyczących weryfikacji, bowiem kompozytorka jednoznacznie była Szwedką, na co istnieją niepodważalne dowody.

W dziełach Amandy Maier często pojawiają się ósemki z kropką oraz schematy rytmiczne oparte na tańcach polki oraz mazurka, które stanowią filary szwedzkiej muzyki ludowej.

Reprezentatywną formą muzyczną XIX-wiecznej szwedzkiej muzyki ludowej była Polka- kompozycja o charakterze tanecznym. Polka (wywodząca się z Czech) była jednym z najpopularniejszych tańców ludowych w tamtym kręgu kulturowym i geograficznym. Taniec występuje w metrum trójdzielnym, często pojawiają się ósemki z kropką lub szesnastki z kropką<sup>109</sup>. Oparta jest na kilku schematach rytmicznych, ale dominują trzy z nich:

1. Trzy równe miary:



<sup>107</sup> Na przykład, Xinghai Xian pod wpływem wzburzenia narodowego skomponował „Kantatę rzeki żółtej” po najechnaniu Chin przez Japonię.

<sup>108</sup> Zob. B. Taylor, M. Gelbart, *Esej Przewodnik po muzyce i romantyzmie*, Cambridge: Cambridge University Press, 2021, s. 83-85.

<sup>109</sup> Zob. Ch. Mathis, *Szukanie domu: Korelacja między Trio fortepianowym Es-dur Amandy Maier, a szwedzką muzyką ludową*, The University of Southern Mississippi Doctoral Projects, 2023.

2. Z metrum trójdzielnym i rytmem punktowanym, który przedłuża nutę:



3. O nieregularnym schemacie rytmicznym, z rytmem będącym połączeniem metrum dwudzielnego oraz trójdzielnego:<sup>110</sup>



Te schematy rytmiczne polki występują w wielu utworach Maier.



Przykład 7. Amanda Maier, *6 utworów na skrzypce i fortepian*, Utwór nr 6, *Presto*, t. 162-165, ilustruje pierwszy rodzaj wzoru rytmicznego.



Przykład 8. Amanda Maier, *6 utworów na skrzypce i fortepian*, Utwór nr 4, *Allegro molto d-moll*, t. 1-4, przykład pierwszego rodzaju wzoru rytmicznego.

<sup>110</sup> Dan Lundbert, *Folkmusik i Sverige*, Gidlunds förlag, 2021.



Przykład 9. Amanda Maier, 6 utworów na skrzypce i fortepian, Utwór nr 3, *Lento*, t. 1-4, ilustruje drugi rodzaj schematu rytmicznego.

Mazurek oraz niektóre jego odmiany stanowią równie integralną część szwedzkiej muzyki tanecznej. Gatunek ma jednak zdecydowanie polskie korzenie, wywodzi się bowiem z Mazowsza, z czego wynika również sama jego nazwa. Metrum mazurka jest trójdzielne, tempo szybkie, akcent zazwyczaj pada na drugą albo trzecią miarę taktu. Zazwyczaj nastrój pełen jest życia i entuzjazmu, a fabuła podobnie do dramatu - wzlotów i upadków. Z mazurka wyewoluowała również polka-mazurek, która przejawia podobne cechy, i również ma metrum 3/4, z tą jednak różnicą, że w polce-mazurku akcent pada na pierwszą miarę. Większość utworów Amandy Maier wykorzystuje właśnie tę formę.



Przykład 10. Amanda Maier, 6 utworów na skrzypce i fortepian, Utwór nr 3, *Tranquillamente*, t. 1-4



Przykład 11. Amanda Maier, 6 utworów na skrzypce i fortepian, Utwór nr 6, *Allegro ma non troppo* (t.1- 5)

Kolejnym ważnym czynnikiem formotwórczym mającym wpływ na twórczość Amandy Maier stanowiły pieśni ludowe. Nadały one utworom Maier silnych cech indywidualnych i narodowych. Pieśń ludową definiuje się jako pieśń o prostej, łatwo wpadającej w ucho melodii, która zdaje się być nam już znana<sup>111</sup>. Wczesne partytury po dokładnej analizie ukazują, że w wielu utworach kompozytorka czerpie inspiracje z pieśni, a ich rytm i treść wykazują podobieństwa do nich.

Dowodem na to może być chociażby druga część *Sonaty Skrzypcowej* (przykład 13) Maier, inspirowana pieśnią „Svend Vonved” (przykład 12). Kompozytorka wykorzystała tu zarówno linię melodyczną jak i schemat rytmiczny pieśni Andreeasa Petera Berggreena. W obu utworach widać wiele podobieństw.

**Andantino.** **Nr. 2 a. Svend Vonved.**

*Solo.*

1. Svend Von - ved sid - der i Bu - re, Han slaer Guld-har - pen pru - de, Han

Przykład 12. Andreas Peter Berggreen, *Pieśni i melodie ludowe*, nr 2, *Svend Vonved*, szwedzka melodia ludowa, t. 1-4

**Andantino.**  $\text{♩} = 138.$

*p semplice*

*p*

*con Ped.*

Przykład 13. Amanda Maier, *Sonata skrzypcowa h-moll*, cz. 2, *Andantino*, t. 1-4

Z kolei w *Lento a-moll* z sześciu utworów na skrzypce i fortepian (przykład 15) odnaleźć można wyraźną inspirację pieśnią *Cavaleer-Dandsen* (przykład 14) w warstwie rytmicznej.

<sup>111</sup> <https://wfmt.info.2014/04/01/german-folk-music>, (dostęp: 13.09.2022).

Nr. 165. Cavaleer-Dandsen.

la - der mig skæ - re en sor - te - bruun Trøi - e, Den

*sempre cresc.*

Przykład 14. Andreas Peter Berggreen, *Pieśni i melodie ludowe*, nr 165, *Cavaleer-Dandsen*, szwedzka pieśń ludowa, t. 1-4

Lento.

Przykład 15. Amanda Maier, *6 utworów na skrzypce i fortepian*, Utwór nr 3, *Lento*, t. 1-4

Kolejny przykład inspiracji Amandy Maier pieśniami widoczny jest w trzeciej części *Kwartetu smyczkowego A-dur* (przykład 17). Linia melodyczno-rytmiczna pierwszych skrzypiec imituje schemat rytmiczny pieśni *Elveskud* A. P. Berggreena (przykład 16).

J den ny - a ga - r'en flyt - tar han te' vå - ren, bä - sta kam-mar'n der - i bor jag.

Przykład 16. Andreas Peter Berggreen, *Pieśni i melodie ludowe*, nr 20, *Elveskud* szwedzka pieśń ludowa, t. 5-8

**Przykład 17. Amanda Maier, *Kwartet smyczkowy A-dur, cz. 3: Allegro non troppo*, t. 51-54**

Przedstawione powyżej przykłady pokazują, że wiele źródeł inspiracji twórczości Amandy Maier wywodzi się z wczesnych szwedzkich pieśni ludowych. Przypomina to powiedzenie: „to co narodowe, należy do świata”. Wiele pozornie prostych pieśni ludowych może stanowić inspirację dla kompozytora, a odpowiednio wykorzystane zyskują charakter międzynarodowy i stają się sposobem umożliwiającym popularyzację kultury muzycznej ojczyzny danego twórcy. Przykładem tego jest najbardziej znany chiński koncert skrzypcowy *Motyli kochankowie*, który czerpie inspirację i temat muzyczny z fragmentu pieśni *Liang Shanbo i Zhu Yingtai* z opery pekińskiej. Niniejszy koncert łączy zatem cechy wybranych chińskich pieśni ludowych.

### 3.4. Sonata na skrzypce i fortepian b-moll (1978)

#### Struktura formy muzycznej części I *Sonaty na skrzypce i fortepian b-moll*:

Tabela 5. Struktura formy muzycznej części I *Sonaty na skrzypce i fortepian b-moll*

Struktura muzyczna	Forma sonatowa																
Struktura pierwszorzędowa	Ekspozycja											Część środkowa					
Struktura drugorzędowa	A					B						C			D		
Struktura trzeciorzędowa	a	b	łącznik	c	łącznik	d	e	f	uzupełnienie	g	rozszerzenie	łącznik	h	i	rozszerzenie	j	k
Liczba taktów	9	7	6	11	19	8	8	8	4	11	6	9	13	11	6	14	12
Tonacja	b:					D:	A-b	D:						G-C	Bb-bA	bA: C-b	

Struktura muzyczna	Forma sonatowa																
Struktura pierwszorzędowa	Repryza														Coda		
Struktura drugorzędowa	A								B								
Struktura trzeciorzędowa	a	b	łącznik	c	łącznik	d	e	rozszerzenie									
Liczba taktów	9	7	6	11	11	8	8	11								26	
Tonacja	b:								E:	bD-bG		b:					

Pierwsza część utworu ma formę allegro sonatowego, liczącą 259 taktów. Składa się z trzech części o zróżnicowanej tonacji: ekspozycji (takty 1-106), części środkowej (takty 107-162) i repryzy (takty 163-259).

Część pierwsza składa się z dwóch kontrastujących ze sobą fragmentów: A (takty 1-52) i B (takty 53-106). Fragment A wykonywany jest w tonacji h-moll. Odznacza się znaczną długością i bogactwem treści oraz jest jednolity tonalnie. Składa się on z trzech fraz: a (1-9), b (10-16) i c (23-33). Pomiedzy nimi znajdują się łącznik. Fragment B jest zmienny tonalnie, rozpoczyna się w tonacji D-dur, po czym przechodzi do A-dur, następnie do h-moll, a na koniec powraca do D-dur. Zmiany tonacji wzbogacają koloryt muzyczny całego fragmentu. Fragment ten składa się z czterech fraz: d (52-59), e (60-67), f (68-78) i g (79-89). Jest on niezwykle bogaty pod względem treści, a melodia rozwija się płynnie.

Odcinek C środkowej części składa się z kontrastujących ze sobą fraz h (95-108) oraz i (109-119), a fragment D składa się z fraz: j (125-138) i k (139-150). Tonacja przechodzi z G-dur przez C-dur do b-moll, a następnie do As-dur. Oba fragmenty kontrastują ze sobą i są niesymetryczne. Odcinek D składa się z kontrastujących ze sobą fraz j i k, o liczbie taktów



odpowiednio 14 i 12, charakteryzujących się nierównomiernym przebiegiem. Część środkowa jest zmienna tonalnie, co nadaje muzyce różnorodny nastrój, który przyczynia się do rozwoju jej treści.

Repryza powtarza elementy części pierwszej i dodaje do niej zmiany, rozwijając oryginalny materiał. W rezultacie oba fragmenty wykazują wysoki stopień podobieństwa, jednak równocześnie można wyczuć w nich pewien kontrast kolorystyczny.

Coda ma 26 taktów i powraca do głównej tonacji utworu, czyli do h-moll. Powtarza główny temat utworu i spina utwór klamrą, dając całości poczucie zamknięcia. Coda kończy się akordem tonicznym w h-moll, który jest niczym kropka na końcu utworu.

Część pierwsza oznaczona została jako *Allegro*, co nie tylko wskazuje na tempo, lecz ma także kluczowe znaczenie w wyrażaniu muzycznych barw i obrazów. Słowo *allegro* wywodzi się z języka włoskiego, gdzie oznacza słońce, radość, entuzjazm i żywiołowość. Dlatego muzyka powinna imitować stan w którym serce uderza w piersi rytmicznie i z uczuciem, którym wykonawca może się bawić.

Część pierwsza rozpoczyna się tajemniczo z wykorzystaniem niskiego rejestru skrzypiec o charakterze melancholijnym z gwałtownymi szesnastkami w partii fortepianu. Otwarcie utworu brzmi tak, jakby fortepian grał i wzbudzał drobne zmarszczki na powierzchni wody, a skrzypce unosiły się nad nią szeroką melodią, budując tajemniczy nastrój. Następnie przechodzi w kilka fraz zajmujących razem dłuższy fragment utworu, z akompaniamentu gęsto ułożonych, kierujących się w górę szesnastek *arpeggio* (przykład 18).



The image shows a musical score for Violine and Pianoforte. The title is "Allegro" with a tempo marking of 96. The Violine part is in the treble clef and the Pianoforte part is in the bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The score shows the beginning of the piece with a melodic line in the Violine and a rhythmic accompaniment in the Pianoforte.

Przykład 18. Amanda Maier, *Sonata skrzypcowa h-moll, cz. 1, Allegro, t. 1-4*

Oba instrumenty przeplatają się czasem ze sobą, aby następnie znów się rozejść. Główny temat zdaje się falować, a Maier wykorzystuje dynamikę do łączenia fragmentów, gdzie muzyka płynnie się rozwija i fragmentów, gdzie następuje konflikt, aby stworzyć różnice teksturalne między kolejnymi częściami.



Przykład 19. Amanda Maier, *Sonata skrzypcowa h-moll, cz. 1, Allegro*, t. 10-16

Frazy liryczne powtarzane są na zasadzie korespondencji motywicznej skrzypiec w dialogu z fortepianem. Dodatkowo przeróżne zmiany nastroju przyczyniają się do odczuwanego napięcia.

Ekspozycja ma formę wariacji a jej główny materiał jest dobrany z przewodniego motywu, a następnie jest poddawany modyfikacjom, w tym zmianom tonacji.

W przypadku reprzyzy, która powtarza materiał części pierwszej ze zmianami, wzorec rytmiczny jest zasadniczo jednolity. Jednak sekcja B reprzyzy zmienia skalę D-dur z sekcji B preludium na E-dur, wzmacniając tym samym poczucie tajemniczości. W rezultacie, obie części są dość jednolite, jednak kontrastują ze sobą w warstwie kolorystycznej.



Przykład 20. Amanda Maier, *Sonata skrzypcowa h-moll, cz. 1, Allegro*, t. 53-57



Przykład 21. Amanda Maier, *Sonata skrzypcowa h-moll, cz. 1, Allegro, t. 207-212*

Ta zmiana stanowi dobre przygotowanie dla pełnego pasji zakończenia, a także wzmacnia dramatyczny charakter utworu. Coda powtarza motyw główny i kończy się ognistą serią akordów i szybkimi arpeggio w wysokim rejestrze.

### Struktura formy muzycznej części II *Sonaty na skrzypce i fortepian b-moll:*

Tabela 6. Struktura formy muzycznej części II *Sonaty na skrzypce i fortepian b-moll*

Struktura muzyczna	Forma trzyczęściowa																		
	Część pierwsza						Część środkowa						Repryza			Koda			
	A		B		C		D		E		A								
Struktura pierwszorzędowa																			
Struktura drugorzędowa																			
Struktura trzeciorzędowa	a	b	łącznik	c	rozszerzenie	łącznik	d	e	łącznik	f	rozszerzenie	łącznik	g	rozszerzenie	łącznik	a	b	rozszerzenie	
Liczba taktów	8	5	3	8	7	15	10	11	2	8	7	10	8	5	11	8	8	6	30
Tonacja	G:		bE:	C:		G:		e:		C: -e:				G:				G:	G:

Druga część sonaty ma budowę trzyczęściową, liczy 170 taktów. Składa się z trzech części o zróżnicowanej tonacji: części pierwszej (takty 1-46), części środkowej (takty 47-118) i repryzy (takty 119-170).

Część pierwsza składa się z dwóch okresów: A (takty 1-16) i B (takty 17-46). Okres A jest w tonacji G-dur i składa się z frazy a (takty 1-8) i frazy b (takty 9-13), po których następuje łącznik, który wprowadza tonację B-dur przed rozpoczęciem się okresu B. Okres B składa się z frazy c (takty 17-46) i rozszerzonego przejścia od C-dur do G-dur. Rozbudowane i połączone frazy lepiej wprowadzają do melodii części środkowej, która rozwija się płynnie i miarowo.

Część główna składa się z okresu C (takty 47-70), okresu D (takty 71-95) i okresu E (takty 96-118). Tonacja jest zmienna, przechodząc od e-moll do C-dur, następnie z powrotem do e-moll i ostatecznie kończąc na G-dur. Częste zmiany tonacji dodają muzyce tajemniczości i swoistego kolorytu.

Repryza powtarza treść części pierwszej i dodaje do niej zmiany, rozwijając oryginalny materiał. W rezultacie oba fragmenty wykazują wysoki stopień podobieństwa, jednak równocześnie można wyczuć w nich pewien kontrast w kolorycie. Coda ma 30 taktów

i jest wykonywana w głównej tonacji utworu, czyli w G-dur. Rozwija się płynnie i ostatecznie kończy na akordzie tonicznym w G-dur.

Część druga *Andantino* to utwór o spokojnym nastroju z delikatną linią melodyczną. Ogólny charakter tej części różni się od poprzedniej i przywodzi na myśl raczej obraz dziewczynki bawiącej się niewinnie w idyllicznym ogrodzie; mimo, iż fragmenty spokojniejsze pojawiają się naprzemiennie z sekcjami szybszymi. Część ta przypomina klasyczną pieśń żeglarską, w której skrzypce delikatnie kołyszą się nad partią fortepianu. W tej części Maier stosuje metodę „nawoływania i odpowiedzi”, gdzie skrzypce i fortepian powtarzają główny motyw i odpowiadają sobie nawzajem.

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Andantino' by Amanda Maier. The first system (measures 1-8) features a treble clef with a melody marked 'p semplice' and a piano accompaniment in the bass clef marked 'p con Ped.'. The second system (measures 9-16) continues the melody and accompaniment, with dynamic markings including 'p', 'dim.', 'pp', 'f dim.', and 'pp'. Red boxes highlight the melodic lines in both systems, illustrating the 'call and response' technique mentioned in the text.

**Przykład 22. Amanda Maier, Sonata skrzypcowa h-moll, cz. 2, Andantino, t. 1-16**

Po kilkukrotnym powtórzeniu głównego motywu, melodia szybko przechodzi do środkowej części, gdzie nagle tempo zmienia na *Allegretto, un poco vivace*. Barwy i charakter muzyki zmieniają się bardzo często, niektóre nuty są akcentowane na drugą miarę. Wszystko to sprawia, że całość jest intensywna, żywa i pełna dramatyzmu, w charakterze scherzando. W tym fragmencie interakcja między skrzypcami i fortepianem staje się coraz bardziej złożona. Oba instrumenty przetwarzają ten sam motyw rytmiczny (przykład 23).



Przykład 23. Amanda Maier, *Sonata skrzypcowa h-moll, cz. 2, Allegretto, un poco vivace*, t. 47-52

Repryza powtarza główny temat i kończy się łagodnie.

**Struktura formy muzycznej części III *Sonaty na skrzypce i fortepian b-moll*:**

Tabela 7. Struktura formy muzycznej części III *Sonaty na skrzypce i fortepian b-moll*

Struktura muzyczna	Rondo																		
Struktura pierwszorzędowa	Wstęp	Główny temat						Epizod I				Główny temat							
Struktura drugorzędowa		A			B			C		D		A1							
Struktura trzeciorzędowa		a	b	rozszerzenie	łącznik	b1	c	d	rozszerzenie	łącznik	e	e1	łącznik	f	f1	łącznik	a1	b1	rozszerzenie
Liczba taktów	10	8	8	4	8	12	8	8	9	18	8	7	11	8	8	12	8	9	11
Tonacja		b:	D:			C:	f:	b:	f:		f:						b:	D:	

Struktura muzyczna	Rondo															
Struktura pierwszorzędowa	Epizod II			Główny temat						Epizod I (skrócony)			Koda			
Struktura drugorzędowa	E			A2		B1				C1						
Struktura trzeciorzędowa	g	h	h1	łącznik	a2	b2	c1	d1	rozszerzenie	łącznik	e2	e3	łącznik			
Liczba taktów	15	12	13	9	8	8	8	8	9	15	8	7	7	101		
Tonacja	b:				b:	D:	f:						b:			B:

Trzecia część ma budowę ronda, składającego się z głównego tematu (części A i B) oraz trzech epizodów o różnej treści. Tonacja jest zmienna, a cała część składa się z 425 taktów.

Wstęp (takty 1-10) sygnalizuje główny charakter muzyki i jest wprowadzeniem do głównego tematu.

Główny temat (takty 11-105) składa się z okresu A i B. Okres A (takty 12-52) przechodzi od b-moll, przez D-dur, aż do C-dur i składa się z trzech kontrastujących fraz: a, b i b1. Okres B (takty 53-105) przechodzi od f-moll do b-moll, a następnie wraca do f-moll. Okres ten składa się z dwóch kontrastujących fraz: c i d.

Epizod I (takty 106-158) jest w tonacji f-moll i składa się z dwóch okresów: C i D. Okres C (takty 106-130) i okres D (takty 131-158) są paralelne. Po epizodzie I następuje główny temat A1 (takty 159-174), a następnie epizod II.

Epizod II (takty 175-239) składa się z pojedynczego okresu E (takty 175-238), złożonego z trzech kontrastujących fraz g, h, h1. Epizod II jest w tonacji h-moll i wprowadza nowy materiał, dodając całości artystycznego kolorytu. Po epizodzie II następuje powtórzenie głównego tematu (takty 239-293), co pogłębia wrażenia muzyczne słuchacza i po raz kolejny wysuwa na pierwszy plan główny temat muzyczny.

Epizod I skrócony (takty 294-314) jest w tonacji h-moll. Przez zastosowanie skrócenia powstała wariacja, w której oryginalna melodia zyskała nowe rozwinięcie i dodała całości więcej kolorytu, dostarczając słuchaczom nowych wrażeń dźwiękowych.

Coda (takty 325-425) jest w tonacji H-dur. Odnacza się znaczną długością i bogactwem treści, stanowiąc pełne zakończenie całości. Kończy się na akordzie tonicznym w H-dur. Akord ten jest mocnym zamknięciem, który doskonale wieńczy cały utwór.

Trzecia część sonaty, *Allegro molto vivace*, powinna być wykonywana w bardzo żywym i szybkim tempie. Ostatnia część sonaty jest niezwykle dynamiczna, co podkreślone jest wielokrotnie powtarzanym przez fortepian schematem rytmicznym.

Fortepian otwiera utwór czterotaktowym wstępem: szybką sekwencją akordów w obu rękach *crescendo*, a po najsilniejszej nucie następuje ekspozycja tematu skrzypiec (przykład 24).



Przykład 24. Amanda Maier, *Sonata skrzypcowa h-moll, cz. 3, Allegro molto vivace*, t.1-8

Maier wykorzystuje w tej części wiele elementów mających podkreślić gwałtowny nastrój: *sforzando* i *subito piano*, co zwiększa dramaturgię utworu i bardziej przyciąga uwagę słuchaczy. Kompozytorka wykorzystuje również w szerokim zakresie *akcenty*, *tremolo* i *spiccato*, dzięki czemu przyciąga ich muzyką aby unosili się na falach muzycznych emocji. Amanda Maier bardzo dobrze buduje napięcie, a sama muzyka odzwierciedla wysoki poziom kreatywności kompozytorki i jej wiarę w swoje umiejętności.

Przykład 25. Amanda Maier, *Sonata skrzypcowa h-moll, cz. 3, Allegro molto vivace*, t. 127-142

Melodia w środkowej sekcji lirycznej jest krótka, ale tak lekka i delikatna, jakby unosiła się w chmurach. Melodia ta z jednej strony łagodzi nastrój przed reprzyzą głównego tematu, a z drugiej pogłębia kontrast wobec fraz głównego tematu. W takcie 325 utwór dobiega końca i jest to najbardziej ekscytujący fragment całości. Chociaż utwór jest w tonacji h-moll, to pod koniec przechodzi do tonacji H-dur i rozjaśnia ton melodii. Jednocześnie obecność *animato* i użycie wielu akordów i akcentów sprawiają, że dramatyzm narasta, aż do ostatniej frazy, gdzie osiąga swój szczyt, sprawiając, że cały utwór brzmi bardzo zdecydowanie, jakby obwieszczał osiągnięcie wielkiego zwycięstwa. Zwłaszcza w ostatniej sekcji utworu, melodia zmienia się dynamicznie wraz z rozwojem motywu i pojawianiem się licznych akordów septymowych i nonowych. Ostatecznie utwór kończy się silnym akordem z podkreśloną prymą.

Powyżej zaprezentowałam analizę wszystkich trzech części *Sonaty na skrzypce i fortepian h-moll*. Uważam, że sonata jest strukturalnie kompletna, interesująca, o bogatej warstwie muzycznej, pełna inwencji kompozytorskiej. Dramatyczna i subtelna zarazem. Obie partie instrumentalne są doskonale przedstawione, obaj wykonawcy mogą zaprezentować swoje umiejętności zarówno techniczne jak i interpretacyjne. Skrzypce i fortepian w sonacie korespondują ze sobą i doskonale się uzupełniają. Sonata Maier niczym nie odbiega od podobnych utworów pisanych w tamtym okresie. Moim zdaniem, może być stawiana na równi z sonatami E. Griega czy J. Brahmsa. Jest równie interesująca i przedstawia bardzo dobry warsztat kompozytorski. Jest to utwór interesujący nie tylko ze względów historycznych ale przede wszystkim ze względu na swe walory artystyczne. Powinien być grywany jak najczęściej i wejść na stałe do repertuaru skrzypków.

### 3.5. 6 utworów na skrzypce i fortepian (1879 r.)

Cykl 6 utworów na skrzypce i fortepian został skomponowany przez Amandę Maier w 1879 r., a zatem niespełna rok przed jej ślubem. Ma formę suity, określiłabym ją mianem żywotnej, wielobarwnej, nastrojowej. Choć poszczególne części suity nie są zbyt długie (cała suita trwa około 25 minut), styl każdego z utworów różni się od pozostałych. W cyklu tym widoczne są najbardziej charakterystyczne cechy stylu kompozytorskiego Amandy Maier.

#### Struktura formy muzycznej *Utworu nr 1*:

Tabela 8. Struktura formy muzycznej *Utworu nr 1*

Forma muzyczna	Duża forma trzyczęściowa																
Struktura pierwszorzędowa	Pierwsza część					Środkowa część					Trzecia część						
Struktura drugorzędowa	A	B			Łącznik	A1	D	E	D1			A	B			Łącznik	A1
Struktura trzeciorzędowa	a	b	c	b 1		a	d	e	d	d 1	d 2	a	b	c	b 1		a
Liczba taktów	8	8	8	8	8	8	8	8	4	4	8	8	8	8	8	8	8
Tonacja	C		E		C		a					C					

*Utwór nr 1* jest formą trzyczęściową, składającą się z pierwszej i środkowej części oraz reprzyzy, z główną tonacją C-dur, która jest stosunkowo złożona, ponieważ w środkowej części znajduje się wiele modulacji. Melodia unosi się i opada, jest skoczna, a rejestr wysoki.

Pierwsza część (takty 1-48) to mała pieśń trzyczęściowa z reprzyzą, która składa się czterech fraz: A, B, frazy łączącej i A1, które są rozwijane przy pomocy techniki nakładania akordów. Jej rytm został zapisany ćwierćnutami, ósemkami i szesnastkami.

Środkowa część (takty 49-81) również ma budowę trójdzielną. Składa się z trzech fraz: D, E i D1.

Reprzyza (takty 82-129) jest powtórzeniem pierwszej części, nie zachodzi tu zbyt wiele zmian.

Pierwsza miniatura - *Allegro vivace* jest pełna żywiołowości, co podkreślone zostało określeniami *Kräftig* oraz *sempre marcato* na początku utworu. Jako pierwsza część suity, *Allegro vivace*, w wyrazisty sposób zapowiada jej całokształt - przepelniony energią i żywotnością. Pierwszy fragment bezpośrednio prezentuje główny temat, zaś ogólne brzmienie i rytm są dość spójne porównując do *Sonaty*. Materiał początkowy *Allegro vivace* jest tożsamy z końcowym fragmentem utworu. Pomiędzy nimi znajduje się kontrastująca część środkowa. Podczas słuchania tej części odnosi się wrażenie, że jest ona bardziej delikatna niż poprzednia, jednakże tonacja ulega zmianie, a melodia i barwa stają się bardziej



intensywnie. Częstsze użycie rytmu punktowanego sprawia wrażenie kołysania, w tym samym czasie długie dźwięki podtrzymując kołyszącą się melodię pozwalają na uzyskanie efektu stabilności, co doskonale ze sobą koresponduje.

Kompozycja, pod względem charakteru stwarza wrażenie, jak gdyby przedstawiała proces uczenia się poprzez zabawę. Motyw rytmiczny dwóch ósemek w części pierwszej ilustruje sposób ukształtowania warstwy rytmicznej, ponadto należy wykonać go w szybkim tempie i posiada wiele rozbudowanych akordów stwarzających wrażenie symfonizacji.

W tym utworze partia zarówno fortepianu jak i skrzypiec opiera się na technice akordowej. Gdy akordy grane są szybko wnoszą do utworu energię, zwłaszcza gdy obie partie instrumentalne pojawiają się naprzemiennie, dopełniając się nawzajem (przykład 26). Wyraźny kontrast rozbrzmiewających razem w następnym emocjonującym fragmencie krótkich dźwięków fortepianu i skrzypiec czyni muzykę jeszcze ciekawszą.

The image shows a musical score for Violino and Pianoforte. The tempo is marked 'Allegro vivace' and the character is 'Kräftig'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The violin part is in the treble clef and the piano part is in the grand staff (treble and bass clefs). The piano part is marked 'f sempre e marcato'. Red arrows point to specific notes in the violin part, indicating a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

Przykład 26. Amanda Maier, 6 utworów na skrzypce i fortepian, Utwór nr 1, *Allegro vivace*, t. 1-5

Sekcja druga to fragment liryczny, wyposażony w bogaty wolumen brzmieniowy. W środkowym, pełnym uczuć fragmencie utworu, obie partie wzajemnie się przeplatają. Kompozytorka dodała tu określenie odnośnie charakteru wykonawczego: *Die viertel, wie Vorher mit grossen ausdrück*, co stanowi duże wyzwanie dla wykonawcy. Pod kątem intensywności otwierające niniejszą sekcję takty 49-69 są wykonywane *forte*, z dodatkiem wielu wznoszących pasaży w fortepianie wykonywanych techniką *arpeggio*, którym towarzyszy *crescendo*, prowadzące słuchacza w kierunku punktu kulminacyjnego. Z kolei między taktami 69 i 81 ogólna intensywność maleje, staje się słabsza, lżejsza i bardziej komfortowa dla słuchacza. Podmiot liryczny kroczy ponownie w kierunku wewnętrznego spokoju.

Die Viertel wie vorher.  
Mit grossem Ausdruck.

con Q.w.

Przykład 27. Amanda Maier, *6 utworów na skrzypce i fortepian*, *Utwór nr 1, Allegro vivace*, t. 49-53

Repryza powtarza treść głównej części, która współgra z początkiem i końcem. Struktura jest bardzo precyzyjna i dokładna.

**Struktura formy muzycznej *Utworu nr 2*:**

Tabela 9. Struktura formy muzycznej *Utworu nr 2*

Struktura formy muzycznej	Forma trzyczęściowa										
	Pierwsza część					Środkowa część			Repryza	Koda	
Struktura drugorzędowa	A		B		C	D		Łącznik	A1		
Struktura trzeciorzędowa	a	a1	Łącznik	b	b1	c	d	Rozszerzenie		a2	
Liczba taktów	4	4	2	4	4	10	6	8	3	6	10
Tonacja	e		a	g		bE	E		E	e	e

Struktura drugiego utworu ma budowę trójdzielną. Składa się ona z pierwszej części, środkowej części, repryzy, oraz kody. Całość utworu liczy 61 taktów.

Pierwsza część składa się z okresów A i B. Okres A składa się z paralelnych okresów a (takty 1-4) oraz a1 (takty 5-8), która przechodzi od e-moll do a-moll. Liczba taktów wynosi 4+4, jest to okres symetryczny. Okres B jest paralelnym okresem składającym się z frazy b (takty 11-14) oraz b1 (takty 15-18), wykonywanym w g-moll, który również jest okresem regularnym.

Środkowa część składa się z okresów C i D. Okres C wykonywany w Es-dur, jest złożony z jednej frazy. Okres D jest wykonywany w D-dur i również ma charakter frazy.

Repryza jest powtórzeniem pierwszej części zredukowanym do pojedynczej frazy, wykonywanym z powrotem w głównej tonacji.

Trwająca 10 taktów koda nawiązuje do tematu melodii, prowadząc do zakończenia, dającego poczucie rozwiązania.

Utwór ten posiada oznaczenie *Allegretto con moto*, czyli tempo dosyć szybkiego chodu.

W taktach 1-8 pojawia się motyw przewodni, zaś jego kolejne odsłony stanowią stopniowo rozwijające się wariacje. Kolejne z nich modyfikują rejestr lub melodię, lecz pewne elementy formotwórcze danego motywu przewodniego pozostają bez zmian (harmonie, kierunek melodii czy logiczny związek między poszczególnymi frazami). Niniejszy utwór stanowi dobry przykład kompozytorskiego talentu Amandy Maier. W tym niedługim utworze wykorzystana została forma wariacji, zaś przebieg harmonii i melodii jest płynny. Zwłaszcza w kulminacyjnym momencie między taktami 33-44, siła kontrastu od *piano* do *fortissimo* oraz progresja linii melodycznej są pełne mocy i emocji.

Fraza pomiędzy pierwszym i ósmym taktem jest bardzo wyważona, w dynamice *pianissimo*, z oszczędnym potraktowaniem lewej ręki. Następnie tę samą frazę poddano powtórzeniu, tym razem z dynamiką *fortissimo*, z wykorzystaniem całego smyczka, jednocześnie podkreślając najwyższe dźwięki każdej choćby najmniejszej frazy. Ten kontrast przywodzi na myśl gwałtowne wybudzenie z pięknego snu. Takty od dziewiętnastego do szesnastego, ponownie lekkie i o łagodnych barwach, sygnalizują, że sen faktycznie dobiegł końca, aczkolwiek z pewną dozą zawodu, o czym świadczą powtarzające się wielokrotnie, kierujące się w dół melodie wykonywane *arpeggio*. Takty od dziewiętnastego do szesnastego, ponownie lekkie łagodnych barwach, sygnalizują, że sen faktycznie dobiegł końca, aczkolwiek z pewną dozą zawodu, o czym świadczą powtarzające się wielokrotnie, kierujące się w dół melodie wykonywane *arpeggio*, które można pod kątem emocjonalnym odebrać jako przygnębienie podmiotu lirycznego. Ogólny nastrój rośnie stopniowo między taktami 16 a 45, od *forte* do *fortissimo*, w coraz szybszym tempie. Między taktami 45 a 61 dynamika ponownie opada a tempo powraca do poprzedniego tworząc wyraźne zestawienie kontrastów charakterystycznych dla kompozytorki.

W tym utworze fortepian pełni rolę podstawy rytmicznej. W metrum  $\frac{3}{4}$ , fortepian wyraźnie korzysta z charakterystycznego schematu: mocno – słabo – słabo (przykład 28). Ponieważ melodia partii skrzypiec jest przez dłuższy czas jest swobodna, potrzeba więc fortepianu żeby ją w pewnym stopniu okiełznać, oraz sprawiając że staje się bardziej rytmiczna.

**Allegretto con moto.**

Przykład 28. Amanda Maier, *6 utworów na skrzypce i fortepian*, Utwór nr 2, *Allegretto con moto*, t. 1-8.

W tym utworze Maier używa wielu fraz będących połączeniem nagle wznoszącej się melodii opartej na pasażach, w ten sposób zwiększając dramatyzm, sprawiając że melodia staje się lekka i dynamiczna, co wzbudza emocje wśród słuchaczy (przykład 29).

Przykład 29. Amanda Maier, *6 utworów na skrzypce i fortepian*, Utwór nr 2, *Allegretto con moto*, t. 14-23

### Struktura formy muzycznej *Utworu nr 3*:

Tabela 10. Struktura formy muzycznej *Utworu nr 3*

Struktura formy muzycznej	Forma o złożonej strukturze						
	A		Łącznik	A1			Coda
Struktura pierwszorzędowa	a	b		a 1	Łącznik	b 1	
Liczba taktów	6	14	4	6	8	14	8
Tonacja	a	d	E	a	A	b B	a

Utwór nr 3 ma formę o złożonej strukturze, w głównej tonacji a-moll.

Odcinek A złożony jest z dwóch kontrastujących sekcji, składających się z frazy a (takty 1-6) oraz b (takty 7-20). Fraza a jest wykonywana w tonacji a-moll, która następnie

przechodzi w d-moll w frazie b. Po 4 taktach łącznika E-dur przechodzimy do odcinka A1. A1 jest powtórzoną wariacją odcinka A, tonacja przechodzi z a-moll do A-dur, a następnie do B-dur. Podstawa powtórzonej wariacji zostaje przetworzona, co sprawia że oba te fragmenty są jednocześnie bardzo podobne, ale różnią się barwą, która powoduje że melodia jest bogatsza i bardziej swobodna. Coda składa się z 8 taktów, następuje powrót do tonacji dominującej, która jest wykonywana w a-moll. Ten powrót tonacji sprawia że jej barwa staje się spokojniejsza, jednocześnie pojawia się posępny i monotony wydźwięk skali molowej.

Część ta ma dodane określenie *Lento* – spokojne, zrytmizowane, o jednolitej strukturze. Liczy ona zaledwie 60 taktów. Zbudowana jest z kilku fraz o jednakowym schemacie rytmicznym: ósemka z kropką - szesnastka – ósemka, w jednolitym tempie. Ponieważ wszystkie frazy pod względem rytmu i tempa są podobne, wykonanie tegoż utworu musi obfitować w rozbudowaną paletę środków ekspresyjnych. Utwór zapisany w metrum  $\frac{3}{8}$ , w związku z czym akcent pada na pierwszą miarę taktu. Istotnym jest, aby wykonać ją z odpowiednią ekspresją, gęstym *vibrato* o niewielkiej amplitudzie. Utwór skonstruowany został w oparciu o cykl regularnych czterotaktowych fraz.

Takty 1-24 zawierają frazy z linią melodyczną o niewielkim ambitusie. Od taktu 25 intensywność każdej z fraz wzrasta, zakres melodyczny poszerza się, i występuje wyraźna progresja. Punkt kulminacyjny następuje na przestrzeni taktów 33-44.

Cała atmosfera zdaje się być ospała, niczym parne i wilgotne wiejskie pole po południu. Poruszane wiatrem liście delikatnie szeleszczą, niebo jest zasnuwane chmurami, idąca między polami osoba o niczym nie myśli. Obraz ten jest bardzo wyrazisty, a jednocześnie jednak ciężka skala molowa nadaje tej melodii uczucie zamglenia.

**Lento.** **III.**

The musical score consists of five staves of music in 3/8 time. The tempo is marked *Lento.* and the section is labeled **III.** The score includes various dynamic markings: *p*, *pp*, *cresc.*, *f*, *dim.*, and *rit.* The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The bass line consists of eighth notes. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Przykład 30. Amanda Maier, 6 utworów na skrzypce i fortepian, Utwór nr 3, *Lento* (t.1-60) partia skrzypiec

## Struktura formy muzycznej *Utworu nr 4*:

Tabela 11. Struktura formy muzycznej *Utworu nr 4*

Struktura formy muzycznej	Duża forma trzyczęściowa																			
Struktura pierwszorzędowa	Pierwsza część												Środkowa część							
Struktura drugorzędowa	A				B				B1				C				D			
Struktura trzeciorzędowa	a	Łącznik	a1	Łącznik	b	b1	c	Łącznik	c1	b2	b3	Łącznik	d	e	f	Uzupełnienie	g	Rozszerzenie	h	Rozszerzenie
Liczba taktów	10	7	10	2	8	4	10	3	9	8	6	12	8	8	10	6	8	8	8	8
Tonacja	d:												D:				A:			

Struktura formy muzycznej	Duża forma trzyczęściowa															
Struktura pierwszorzędowa	Środkowa część				Repryza											Coda
Struktura drugorzędowa	C1			A 1				B2				B3				
Struktura trzeciorzędowa	d	f	Łącznik	a	Łącznik	a1	Łącznik	b 2	b 3	c2	Łącznik	c 3	b 4	b 5	Łącznik	
Liczba taktów	8	8	24	10	7	10	2	8	4	10	3	9	8	6	12	12
Tonacja	D:			d:												

*Utwór nr 4* posiada budowę trzyczęściową, składa się z 287 taktów, z pierwszej części, środkowej części oraz repryzy. Dominującą tonacją jest d-moll.

Pierwsza część, która jest wykonywana w tonacji d-moll, składa się z odcinka A, B oraz B1. Odcinek A jest okresem paralelnym, składającym się z fraz a (takty 1-10) oraz a1 (takty 18-27), a odcinek B składa się z kontrastujących fraz paralelnych: b (takty 30-38), b1 (takty 39-42), c (takty 43-52), c1 (takty 56-64).

Środkowa część przechodzi do skali durowej, z tonacji D-dur do A-dur, a następnie znów wraca do D-dur. Odcinek C jest okresem o potrójnej frazie, a okres D jest okresem kontrastującym. Fragment C1 jest powtórzeniem wariacyjnym części C.

W repryzie powtarza się w oryginalnej formie krótka część pierwsza, pogłębiając wrażenia słuchaczy. Coda składa się z 12 taktów, które wzbogacają całokształt utworu

Czwartą część suitę stanowi żywiołowe *Allegro molto*, z dodanym określeniem wykonawczym *Leidenschaftlich* zamieszczonym na początku partytury. Treść jest bogata, piękno dzieła zachwyca. Tempo utworu *Allegro molto* jest bardzo szybkie. Jak wskazuje oznaczony na początku notacji termin muzyczny *Leidenschaftlich*, styl całości jest pełen żarliwości, a nastrój jest pogodny i entuzjastyczny (przykład 31).

Utwór ma budowę trzyczęściową, przypominając tym samym konstrukcję klasycznie pojmowanej formy sonatowej. Pierwsza część obejmuje takty od 1 do 89, druga takty od 90 do 193. Końcowy fragment (194-288) doprowadza do efektownego finału. Analogiczny

materiał części pierwszej i trzeciej pozostaje w kontraście do środkowej, przez co kompozycji nadać należy strukturę ABA. Charakterystyczne dla tego utworu jest metrum 6/8. W częściach skrajnych przeważa krótka artykulacja, akordy zaś podkreślane są poprzez dodane określenie *sforzato*.



Przykład 31. Amanda Maier, 6 utworów na skrzypce i fortepian, Utwór nr 4, *Allegro molto*, t. 1-5

Wielokrotne użycie metody następującego po sobie wznoszącego się arpeggio sprawia, że nastrój w ułamek sekundy staje się bardziej podniosły. Każdej frazie towarzyszy crescendo, które kończy się nagłym Sforzando, wprawiającym słuchaczy w uroczysty nastrój.



Przykład 32. Amanda Maier, 6 utworów na skrzypce i fortepian, Utwór nr 4, *Allegro molto*, t. 30-36

Taki nastrój utrzymuje się do końca pierwszej części. Charakter i brzmienie części środkowej są zupełnie odmienne fragmentów skrajnych. Pierwsza i trzecia są rozbudowane, posiadają bogaty wolumen brzmieniowy, motorykę, energię, druga zaś jest spokojniejsza i cichsza. Pojawia się większa ilość artykulacji *legato*, która sprawia że dźwięki brzmią płynnie. Dominuje dynamika *piano*, która podkreśla piękno i łagodność tej części, sprawia że melodia jest pełniejsza, i jeszcze bardziej kontrastuje z entuzjastycznym charakterem tematu pierwszej części. W części środkowej, z oznaczeniem *L'istesso tempo, piano espressivo* skrzypce dialogują z fortepianem, naprzemiennie stając się głosem głównym i towarzyszącym. Stosują technikę „nawoływania i odpowiedzi”, która sprawia, że temat środkowej części chwyta za serce.

**L'istesso tempo**

Przykład 33. Amanda Maier, *6 utworów na skrzypce i fortepian*, Utwór nr 4, *L'istesso tempo*, t. 90-98.

Przykład 34. Amanda Maier, *6 utworów na skrzypce i fortepian*, Numer 4, *L'istesso tempo*, t. 106-113.

Ten utwór brzmi jakby fortepian i skrzypce grały znajdując się w wodzie. W jednej chwili wynurzają się skrzypce, a w drugiej fortepian, a ich muzyka dopełnia się nawzajem, powodując że brzmi ona jeszcze subtelniej.

Repryza powtarza treść głównej części, a następnie następuje mocne zakończenie, w którym ma miejsce dynamiczna wariacja, przypominająca wojownika który osiągnął zwycięstwo. Aby wprowadzić odpowiedni nastrój, w ostatniej części użyte zostały szybkie wznoszące się frazy arpeggio.

Utwór nr 4 jest niezwykle efektowny i wirtuozowski. Daje możliwość pokazania umiejętności skrzypcowych wykonawcy: zarówno prawej jak i lewej ręki. Krótkie, rytmiczne *spiccato* przeplata się tutaj z brzmącym *legato*. Liczne pasaże przebiegające przez wszystkie rejestry skrzypiec dopełniają tego obrazu. Jest to dobra propozycja utworu granego jako *bis*.



## Struktura formy muzycznej *Utworu nr 5*:

Tabela 12. Struktura formy muzycznej *Utworu nr 5*

Struktura formy muzycznej	Krótka forma trzyczęściowa									
Struktura pierwszorzędowa	Pierwsza część				Środkowa część		Repryza		Coda	
Struktura drugorzędowa	A		A1		B		A	A1		
Struktura trzeciorzędowa	a	a 1	a	a 2	b	b 1	a	a 1	a	
Liczba taktów	4	4	4	4	4	8	4	4	4	4
Tonacja	d		C-dur		b D	b A	d			

*Utwór nr 5* o budowie małej formy trzyczęściowej, składa się z pierwszej części, środkowej części oraz repryzy. Mimo, że jest on dosyć krótki, to jego forma jest kompletna. Pierwsza część składa się z kontrastujących okresów A (takty 1-8) i A1 (takty 9-16). Tonacja przechodzi z d-moll do C-dur. Środkowa część zmienia się w B-dur, a potem w As-dur. Następnie wykonywana jest repryza, która powtarza treść głównej części. Po niej dodano jeszcze trwającą 4 takty Codę, która sprawia, że muzyka i struktura stają się jeszcze pełniejsze.

Piąta część suity, *Tranquillamente*, w tempie umiarkowanym liczy zaledwie 29 taktów. Na przestrzeni taktów 1-16 zaprezentowany zostaje nam temat podlegający późniejszej modyfikacji. Zmiany te dotyczą poszczególnych elementów dzieła muzycznego: tonacji, ambitusu melodii, harmonii, oraz logicznej repetycji tematu. Główny schemat rytmiczny melodii: rytm punktowany: ósemka z kropką, szesnastka, ćwierćnuta z kropką, ósemka połączone *legato* występuje w przeważającej części utworu. Możemy zauważyć, że aż 90 procent fraz korzysta z tego wzoru rytmicznego. Brzmiały one jak płynące jedna za drugą fale morskie. Nastrój narasta stopniowo, zwłaszcza na początku, jest on odprężający i przyjemny (przykład 35).

**Tranquillamente.**  
*Innig.*

*con Q. d.*

Przykład 35. Amanda Maier, *6 utworów na skrzypce i fortepian*, Utwór nr 5, *Tranquillamente*, t.1-4

Podczas rozwinięcia środkowej części, w skrzypcach pojawiają się schematy zbudowane na triolach. Figura rytmiczna trioli, która ma za zadanie imitować dźwięk lekkiego deszczu, jest wykorzystywana dla nadania nastroju. Fragment ten kontrastuje z częściami skrajnymi. Dzięki artykulacji *legato*, melodia staje się bardziej płynna.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a violin staff and a piano accompaniment staff. The violin part features a triplet of eighth notes, and the piano accompaniment includes a dynamic marking of *p* and a *cresc.* instruction. The second system, positioned below the first, shows a violin staff and a piano accompaniment staff, both marked with *rit.* (ritardando), indicating a slowing down of the tempo.

**Przykład 36. Amanda Maier, 6 utworów na skrzypce i fortepian, Utwór nr 5, *Tranquillamente*, t.23-28**

Nastroj staje się coraz bardziej posępny. Ta część kończy się spowolnieniem i ciszą, Repryza powtarza treść części początkowej.

Nastroj *Utworu nr 5* jest pełen ekspresji i głębi. Kompozytorka dodała na początku oznaczenie wykonawcze: *Innig* (głęboki), co ma podkreślić sposób rozumienia tego utworu. Utwór został skomponowany przez Maier rok przed ślubem, w szczytowym momencie kariery. Kompozytorka wiedziała jednak, że niebawem wyjdzie za mąż. Choć niewątpliwie kochała swojego narzeczonego, miała świadomość, że zamążpójście częściowo przekreśli jej karierę. *Tranquillamente* rozpoczyna i kończy się bardzo spokojnie i w niewielkiej dynamice. W miarę trwania utworu widzimy wybuchy emocjonalne, wydłużone frazy, bezsilność i natłok emocji. Temat niesie ze sobą atmosferę smutku i rezygnacji.

**V.**

**Tranquillamente.**  
*Innig.*

**VIOLINO.**

**a tempo**

Przykład 37. Amanda Maier, 6 utworów na skrzypce i fortepian, Utwór nr 4, *Tranquillamente*, (t.1-44) partia skrzypiec

Struktura formy muzycznej *Utworu nr 6*:

Tabela 13. Struktura formy muzycznej *Utworu nr 6*

Struktura formy muzycznej	Duża forma trzyczęściowa																				
Struktura pierwszorzędowa	Pierwsza część									Środkowa część											
Struktura drugorzędowa	A			B				B1			C				D						
Struktura trzeciorzędowa	Intro	a	Uzupełnienie	a1	b	Uzupełnienie	a2	Łącznik	b1	Uzupełnienie	a3	c	d	e	f	Uzupełnienie	Łącznik	g	h	補充	
Liczba taktów	2	10	4	10	13	3	7	5	12	3	9	8	8	8	8	4	8	8	10	4	
Tonacja	C:		E:	C:			F:		C:			a:					A:				

Struktura formy muzycznej	Duża forma trzyczęściowa																								
Struktura pierwszorzędowa	Środkowa część									Repryza															
Struktura drugorzędowa	C1			E				E1			A1			B2			B3								
Struktura trzeciorzędowa	c	d	Uzupełnienie	i	j	Łącznik	k	k1	Łącznik	i1	i2	j1	Łącznik	Intro	a4	Uzupełnienie	a5	b2	Uzupełnienie	a6	Łącznik	b3	Uzupełnienie	a7	
Liczba taktów	8	8	4	8	8	12	8	8	12	8	8	8	12	2	10	4	10	13	3	7	5	1/2	3	9	
Tonacja	a:			F:				bD:		bG-#c		F:			C:			E:	C:			F:	C:		

*Utwór nr 6* jest dużą formą trzyczęściową o bogatej treści i zróżnicowanych tonacjach. Składa się z pierwszej części, środkowej części i reprzyzy, całość liczy 331 taktów.

Pierwsza część składa się z odcinków A (takty 3-26), B (takty 27-54) oraz B1 (takty 55-78). Fragment A jest wykonywany w tonacji C-dur oraz E-dur, jest okresem paralelnym składającym się z dwóch fraz: a i a1. Odcinek B jest wykonywany w tonacji E-dur, C-dur oraz F-dur. W nowej frazie b ma miejsce powtórzenie podstawy frazy a, co tworzy odcinek

kontrastujący. Fragment B1 jest powtórzoną wariacją B, jego tonacja przechodzi z F-dur do C-dur.

Środkowa część składa się z odcinka C (takty 79-121), D (takty 122-141), C1 (takty 142-161), E (takty 162-217) oraz E1 (takty 218-253). Odcinek C jest wykonywany w tonacji a-moll. Część D jest wykonywana w tonacji A-dur, jest kontrastującym okresem składającym się z fraz g i h. Odcinek C1 powtarza treść odcinka C, w tonacji c-moll, ze skróconą drugą połową. Liczba taktów to 8+8, budowa jest regularna. Odcinek E jest okresem składającym się z wielu fraz: i, j, k, k1. Rozpoczyna się on w tonacji F-dur, następnie przechodzi do Des i Ges, a potem wznosi się do c-moll. Tonacja jest zmienna, tak samo jak barwa. Fragment E1 jest powtórzeniem wariacji fragmentu E, jest wykonywany w tonacji F-dur.

Repryza składa się z odcinków A1 (takty 256-279), B2 (takty 280-387) oraz B3 (takty 308-331). Jest sekcją powtarzającą pierwszą część, która jest powtarzana w wersji oryginalnej, tonacja nie ulega zmianie, struktura i barwa również.

*Allegro ma non troppo* to szósta i ostatnia część suity Amandy Maier. Stanowi najdłuższą i najbardziej wymagającą część suity. Składa się z trzech zasadniczych części: pierwszej (takty 1-78), drugiej (takty 79-253) i trzeciej – będącej powtórzeniem pierwszej (takty 254-331). Warto zwrócić uwagę na konstrukcję części środkowej utworu, złożonej z dwóch, niezależnych od siebie fragmentów: część pierwsza (takty 79 do 161) oraz druga (takty od 162 do 25). Zbudowane są on z zupełnie odmiennego materiału muzycznego, co wytwarza poczucie silnego kontrastu.

Tempo utworu zostało oznaczone *jako Allegro ma non troppo*, czyli umiarkowanie szybkie. Ogólny charakter utworu jest czysty i żywy. Utwór rozpoczyna się od wyrazistego wstępu fortepianu w rytmie walca, a na tym tle pojawia się melodia skrzypiec w rytmie punktowanym (ósemka z kropką, szesnastka) (przykład 38).

The image shows a musical score for the beginning of a piece. The title is "Allegro, ma non troppo." with the subtitle "Frisch, schwedisch." The score is written for piano and violin. The piano part consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The violin part has a melodic line with dotted eighth and sixteenth notes. The tempo is marked "Allegro, ma non troppo." and the mood is "Frisch, schwedisch."

Przykład 38. Amanda Maier, 6 utworów na skrzypce i fortepian, Utwór nr 6, *Allegro, ma non troppo*, t.1-8

W partyturze pojawia się termin: *Frisch*, co oznacza dosłownie: *pełen życia* – w kontraście do przepelnionej żalem, ciężkiej atmosfery piątej części suity. Schemat rytmiczny: ósemka z kropką, szesnastka, pojawia się na przestrzeni całego utworu. Pierwsza

część składa się z czterech długich fraz o mniej więcej tym samym rytmie, niemniej różniących się od siebie nawzajem kierunkiem melodii i warstwą harmoniczną. Napięcie, rozbudowana harmonia dążąca do symfonizacji osiągają punkt kulminacyjny w takcie 38. Tam czeka nas szczyt emocji, zaś po nim następuje powtórzenie motywu który kończy się czterema mocnymi i intensywnymi akordami.

Część druga - *un poco tranquillo* rozpoczyna się charakterystycznym pizzicato, jakiemu towarzyszy równoczesne *vibrato* lewej ręki. W związku z powyższym akcent pada na pierwszą nutę każdego z kolejnych taktów. Linia melodyczna kolejnych fraz ma naprzemiennie charakter wznosząco-opadający. Dominuje tutaj melodia fortepianu, a skrzypce przy pomocy akompaniamentu *pizzicato* budują spokojny nastrój, podkreślając partię fortepianu a także dostarczając słuchaczom nowych wrażeń (przykład 39).

Przykład 39. Amanda Maier, *6 utworów na skrzypce i fortepian*, Utwór nr 6, *un poco tranquillo*, t.79-85.

Kiedy słuchacz może odnieść mylne wrażenie, że utwór niczym go nie zaskoczy, Maier w dodaje kontrastujący odcinek *Presto*. Tempo zmienia się na bardzo szybkie i ekscytujące. Metrum 3/8 zwiększa rytmiczność oraz kontrast między początkiem i końcem utworu, sprawiając że słuchacz będzie jeszcze bardziej nim zainteresowany.

Repryza powtarza całą treść ekspozycji utworu.

Powyżej znajduje się analiza i opis każdego z *6 utworów na skrzypce i fortepian* Amandy Maier. Suita ukazuje wysoki poziom twórczy Amandy Maier. Utwory powinny być częściej wykonywane oraz wykorzystywane w dydaktyce, ponieważ prezentują wysoką wartość artystyczną.

### 3.6. Koncert skrzypcowy d-moll

Największą popularnością spośród utworów Maier cieszy się *Koncert skrzypcowy d-moll* (1876r.), który według oficjalnych informacji powstał w 1876 roku. Nie mniej jednak jego prawykonanie odbyło się w Halle 10 grudnia 1875 roku. Koncert został bardzo dobrze

przyjęty, a partię solową wykonała kompozytorka. Dzięki temu otrzymała liczne zaproszenia na szereg kolejnych koncertów, również w słynnym Gewandhaus w Lipsku <sup>112</sup>.

Utwór składa się wyłącznie z jednej części. Pozostałych dwóch kompozytorka nie opublikowała, w wyniku czego prawdopodobnie zaginęły. Wiadomo bowiem, że koncert miał trzy części, a sama Maier wspomniała w swoich pamiętnikach, że podczas prawykonania zagrała wszystkie z nich. Krytycy po koncercie nawiązywali także do trzech części utworu <sup>113</sup>. Część pierwsza ma formę sonatową, obejmującą temat, przetworzenie, reprzykę i epilog. Wykorzystano tu typową romantyczną technikę pisania koncertów, z krótkim prologiem granym przez orkiestrę, a następnie kontrastującą frazą tematyczną graną przez skrzypce solo.

---

<sup>112</sup> O koncercie skrzypcowym Amandy Maier. <https://www.konserthuset.se/en/play/maier-rontgen-violin-concerto/>, (dostęp: 20.12.2023)

<sup>113</sup> K. Gagne, *Trio fortepianowe, Amanda Maier-Röntgen 1853–1894, Trio fortepianowe: partytura*, Stockholm: Szwedzkie Dziedzictwo Muzyczne, Kungl. Musikaliskaakademien, 2018, s. 74–78.

# Concert

für Violine mit Begleitung des Orchesters

Amanda Maier Röntgen  
(1853-1894)

**Allegro risoluto**  
**TUTTI**

2 Flauti  
2 Oboi  
2 Clarinetti in B  
2 Fagotti  
2 Corni in F  
2 Trombe in D  
Timpani in A, D  
Violino principale  
Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello  
Contrabbasso

**Allegro risoluto**

[T. 3, se kommentar]



Swedish Musical Heritage, Kungl. Musikaliska akademien, Stockholm 2015. Public domain. [www.levandemusikarv.se](http://www.levandemusikarv.se)

6

Fl. SOLO

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr. *p* [A] [A3:]

Vl. I *sf* *p*

Vl. II *sf* *p*

Va *sf*

Vc. *sf* pizz. *p*

Cb. pizz. *p*



12

Fl.

Ob.

Cl.  
in B

Fag.

Cor.  
in F

Trbe  
in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

*p* *espress.*

[A2:]

[A3:]

Przykład 40. Amanda Maier, *Koncert skrzypcowy d-moll cz. 1, Allegro risoluto*, t.1-17.

Pierwsza fraza tematu jest podstawą całego koncertu. Przy każdej reprzyzie tematu, treść pochodzi od tej melodii lub podobnych fragmentów poddanych transpozycji.

Początek koncertu jest dynamiczny i dramatyczny (przykład 40). Orkiestra gra najpierw zwartymi akordami, a następnie skrzypce odpowiadają lirycznie partii orkiestry.

Struktura przetworzenia oparta jest na dialogu partii solisty i orkiestry. Wykorzystany został materiał melodyczny z ekspozycji. W tym koncercie między częściami występują rozbudowane interludia w tempie *Allegro*. Jako spoiwa kolejnych fraz zastosowano wielkoformatowe, długie partie orkiestry. Temat rozpoczyna orkiestra, a następnie instrument solowy, o nastroju lirycznym i sielankowym. W partii solowej temat otrzymuje bogate rozwinięcie melodyczne, zbudowane na zasadzie linii melodycznej wznosząco-opadającej. Fragment ten kończy się dużym rondem, opartym częściowo na materiale tematu, a częściowo na materiale prologu orkiestrowego. Opracowanie to opiera się na porównaniu materiału wstępu orkiestrowego, tematu ekspozycji i materiału przejściowego tematu drugiego. Temat główny ekspozycji zmienia się w akordy, a przejście z interwału sekundowego na półton zmienia obraz muzyczny, nadając mu większej ekspresji dramatycznej. Początek reprzyzy tematu zbiega się z kulminacją. W tym fragmencie Maier zastosowała wiele technik instrumentalnych m.in jak dwudźwięki, akordy, progresje arpeggiowane, wykorzystanie wysokich pozycji skrzypiec.

Po zakończeniu tego fragmentu tematu, rozpoczyna się reprzyza. Powraca tonacja d-moll i główna melodia partii skrzypiec solo, znana już z ekspozycji i doprowadza do zakończenia. Naprzemiennie wznoszące i opadające figuracje przypominające *arpeggio*, częste i o szerokim ambitusie, wprowadzają charakter pełen dramatyzmu.

Ostatni fragment kończy szybkie *arpeggio* triolowe skrzypiec w wysokiej pozycji, a orkiestra kontynuuje kreowanie atmosfery, grając tremola, aby stworzyć wrażenie napięcia, przygotowując słuchacza na wejście skrzypiec *solo*. Warto wspomnieć, że stworzona przez Maier kadencja posiada wysoki stopień trudności technicznej, co świadczy o wirtuozowskim warsztacie kompozytorki.

CADENZA

401 VI. pr. *p* *cresc.* *f* *spicc.*

406 VI. pr. *ritard.* *p* *f*

409 VI. pr. *p*

413 VI. pr. *[Alc. arco]*

418 VI. pr. *cresc.* *spicc.* *f*

422 VI. pr. *ff* *trill* *ff*

427 VI. pr. *f*

431 VI. pr.

435 VI. pr. *[Alc. + AS]* *ff*

440 VI. pr.

445 VI. pr.

449 VI. pr. *iv*

452 VI. pr. *[Alc. m.]* *p*

**Przykład 41. Amanda Maier, *Koncert skrzypcowy d-moll cz. I* kadencja, t.401-453, partia skrzypiec.**

Po kadencji następuje zakończenie koncertu. Partia skrzypiec w tym fragmencie napisana jest w wysokich pozycjach, z wieloma bardzo trudnymi elementami technicznymi, jak szybkie akordy, tremola czy pochody trójdźwięków przez wszystkie rejestry skrzypiec. Partia orkiestry potęguje ten nastrój. W końcowej frazie partytury wszystkie partie smyczkowe wykorzystują artykulację *tremolo*, a puzon i inne instrumenty dęte podkreślają rozpoczęcie każdego taktu, sprawiając, że utwór kończy się niezwykle błyskotliwie i dramatycznie.

478

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. in B *f*

Fag. *f*

Cor. in F *f*

Trbe in D *f*

Timp. *f*

VL pr. *f*

VL I *f sf*

VL II *f sf*

Va *f sf*

Vc. *f sf*

Ch. *f sf*

The image shows a page of a musical score for orchestra, measures 478-488. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl.** (Flute): Measures 478-488, marked *ff*. It features a melodic line with some grace notes and a final measure with a *a2* marking.
- Ob.** (Oboe): Measures 478-488, marked *ff*. It plays a similar melodic line to the flute.
- CL in B** (Clarinet in B): Measures 478-488, marked *ff*. It plays a melodic line.
- Fag.** (Bassoon): Measures 478-488, marked *ff*. It plays a melodic line.
- Cor. in F** (Trumpet in F): Measures 478-488, marked *ff*. It plays a melodic line.
- Trbe in D** (Trumpet in D): Measures 478-488, marked *ff*. It plays a melodic line.
- Timp.** (Timpani): Measures 478-488, marked *ff*. It plays a rhythmic pattern.
- Vl. pr.** (Violin part): Measures 478-488, marked *ff*. It features a complex, fast-moving melodic line with many slurs and accents.
- Vl. I** (Violin I): Measures 478-488, marked *ff*. It plays a rhythmic pattern.
- Vl. II** (Violin II): Measures 478-488, marked *ff*. It plays a rhythmic pattern.
- Va** (Viola): Measures 478-488, marked *ff*. It plays a rhythmic pattern.
- Vc.** (Violoncello): Measures 478-488, marked *ff*. It plays a rhythmic pattern.
- Ch.** (Cello): Measures 478-488, marked *ff*. It plays a rhythmic pattern.

**Przykład 42. Amanda Maier, *Koncert skrzypcowy d-moll cz. 1, Allegro risoluto*, t. 478-488, partytura**

Moim zdaniem koncert Amandy Maier jest utworem wybitnym. Harmonia, struktura muzyczna, sposób prowadzenia fraz, sposób pokazania skrzypiec na tle orkiestry, wykorzystanie możliwości skrzypiec są użyte bardzo dojrzałe i poprawnie, niosąc słuchaczowi uczucie komfortu. Trudno sobie wyobrazić, że Maier napisała koncert w bardzo młodym wieku, zaledwie dwa lata po ukończeniu przez nią konserwatorium. Musiał to być bardzo rozbudowany utwór, bo sama pierwsza część, która zachowała się do naszych czasów trwa 20 minut, więc cały utwór z częścią drugą i trzecią mógł trwać nawet 45 minut. Szkoda, że druga i trzecia część zaginęły, ale mimo to, nawet w formie jednoczęściowej koncert jest

wspaniałym dziełem. Moim zdaniem *Koncert skrzypcowy* reprezentuje najwyższy poziom twórczy Maier. Jest także ważnym punktem zwrotnym w jej karierze, bo jak już wspominaliśmy, to właśnie po prawykonaniu tego koncertu i dzięki jego sukcesowi, Maier dostała zaproszenie na tournée oraz na występ przed królem Szwecji. 4 października 1876 roku została poinformowana, że 18 października wystąpi przed królem Oscarem II. Powiedziano jej, że król spodziewał się jej występu ponad wszystko inne, a jako solistka miała wystąpić z Królewską Orkiestrą Symfoniczną w najlepszych salach koncertowych w kraju, w repertuarze zaś był właśnie jej *Koncert skrzypcowy*. Ponadto król poprosił o prywatne spotkanie po koncercie i bardzo pochwalił jej występ.<sup>114</sup> Można sobie wyobrazić, że *Koncert skrzypcowy*, jako utwór odniósł ogromny sukces oraz stał się najbardziej znanym i rozpoznawanym utworem autorstwa Amandy Maier za jej życia.

### 3.7. Problematyka wykonawcza utworów skrzypcowych Amandy Maier

Pragnąc dobrze wykonywać utwory Amandy Maier, skrzypek powinien prezentować odpowiednio wysoki poziom i rozwinięte podstawy techniczne gry, w przeciwnym wypadku może napotkać wiele problemów. Trudność wykonania Sonaty jest duża nie tylko dlatego, że wymaga od wykonawcy wysokiego poziomu umiejętności, lecz także na poziomie samego zrozumienia utworu i jego interpretacji.

W partyturach pojawia się szereg terminów i symboli muzycznych, na które trzeba zwracać uwagę, przy jednoczesnym zapewnieniu prawidłowej intonacji i ekspresji. Niniejsze elementy dowodzą zaawansowanej techniki skrzypcowej kompozytorki.

Analizując twórczość Amandy Maier zauważyć można dwa poważne problemy. Po pierwsze, palcowanie wielu utworów skrzypcowych nie mieści się w naturalnym zakresie palcowania lewej ręki, co sprawia, że często jest ono bardzo niewygodne i wymaga długotrwałych ćwiczeń. Celem kompozytorki było prawdopodobnie dążenie do piękna muzyki, nie zaś wygody wykonawczej. Chciała, żeby skrzypek prawidłowo oddał charakter muzyki, nie dbając wyłącznie o wygodę. Po rozwiązaniu problemu palcowania, utwór okazał się jeszcze trudniejszy, co jednak nie wydaje się być zaskoczeniem, a dowodzi to perfekcji techniki gry samej Maier.

Drugi problem polega na tym, że po pomimo gruntownej analizy utworów skrzypcowych, dużym wyzwaniem jest określenie ich koncepcji. Podczas mojej pracy nad utworem bardzo długo szukałam koncepcji wykonawczej, która, w końcowym etapie, różniła

---

<sup>114</sup> Doroczny koncert utalentowanych studentów.

się diametralnie od moich początkowych zamierzeń. W trakcie nauki utworów pojawiały się nowe problemy i sposoby ich rozwiązania, wcześniej niezauważone. Słuchając nagrań utworów Amandy Maier doszłam do wniosku, że można je interpretować na wiele sposobów. Ten sam utwór w wykonaniu różnych skrzypków brzmiał zupełnie inaczej- dotyczy to zarówno interpretacji fraz jak i palcowania oraz tempa. Potwierdza to tezę, że utwory skrzypcowe Amandy Maier nie są łatwe do interpretacji.

### 3.7.1. Wyzwania dla lewej ręki

Doświadczyłam pewnych wyzwań związanych z uczeniem się i wykonywaniem *Sonaty skrzypcowej* Amandy Maier, które podzielę na trzy kategorie: wyzwania dla lewej ręki, wyzwania dla prawej ręki oraz te związane z warstwą muzyczną. Chciałabym podzielić się moimi przemyśleniami na ten temat oraz omówić sposoby rozwiązywania problemów wykonawczych zawartych w przedstawianym przeze mnie dziele. Zaczniemy zatem od problemów dla lewej ręki.

Pierwszym, głównym elementem, sprawiającym trudność wykonawczą są akordy. Kompozycje Maier zawierają wiele akordów septymowych i nonowych, które występują w szybkich, sukcesywnych progresjach, w zmianach pozycji lewej ręki. Do prawidłowego wykonania tego typu akordów potrzebna jest zręczność i precyzja (aby wszystkie trzy lub cztery palce znajdowały się w odpowiednim miejscu w odpowiednim czasie). Ponadto, z uwagi na względnie niewielkie odległości na gryfie skrzypiec, nawet milimetrowa niedokładność w ustawieniu palca grozi efektem błędnej intonacji. Niezwykła precyzja jest konieczna, jeśli chcemy tego zagrożenia uniknąć.



Przykład 43. Amanda Maier, *Sonata skrzypcowa h-moll, cz. 3, Allegro molto vivace*, t. 375-379.

Czymś, co według mnie może być pomocne w opanowywaniu trzeciej części *Sonaty skrzypcowej h-moll* są ćwiczenia gam i pasaży oraz oktaw i decym. Takie ćwiczenia pomagają

rozwijać pewność intonacyjną palców, pomagają w rozciągnięciu ręki oraz rozluźnieniu mięśni. W kontekście tego utworu odkryłam, że takie ćwiczenia pomagają całkowicie rozciągnąć palce. Ćwicząc akordy nonowe, spokojnie obniżam wszystkie cztery palce, świadomie odnotowując pozycję każdego palca na gryfie i zapisując ją w pamięci. To zaś pomaga mi rozwijać pamięć mięśniową. Umieściwszy z dużą dokładnością każdy z palców w odpowiedniej kolejności, stopniowo zwiększam prędkość ćwiczenia do momentu, gdy będę w stanie w skoordynowany sposób opuścić wszystkie palce w odpowiednim miejscu. Wówczas zaczynam powtarzać to ćwiczenie do momentu osiągnięcia pewności siebie w jego wykonywaniu. To ćwiczenie jest szczególnie istotne, gdy uczymy się wykonywać fragmenty w szybkich oznaczeniach tempa. Gwarantuje ono, że nasz mózg będzie o krok przed lewą ręką, która w rezultacie będzie zawsze gotowa przewidzieć i zapobiec błędom.

Kolejnym ważnym czynnikiem wykonawczym jest *vibrato* lewej ręki. Utwory skrzypcowe Amandy Maier zawierają w sobie wiele fragmentów lirycznych, w których należy zwracać dużą uwagę na piękno dźwięku i ekspresję uzyskaną dzięki prawidłowej wibracji.

Dużą trudność stanowi prawidłowe przeprowadzenie wibracji w szybkich, ekspresyjnych fragmentach (przykład 44). Zmiany harmoniczne, prawidłowe przeprowadzenie *crescendo* raz zachowanie idealnej intonacji przy równoczesnej dbałości o dobrą wibrację stanowić może duże wyzwanie. Dawniej nie przywiązywałam tak dużej wagi do wibracji, była ona szeroka i nieregularna, czego efektem był niepełny i nie stymulujący dźwięk. Jednak z pomocą mojej Pani Profesor nauczyłam się w sposób kontrolowany stosować *vibrato* lekkie i niezbyt szerokie zarówno podczas wykonywania fragmentów lirycznych, jak i w szybszych przebiegach. Wykonując fragmenty liryczne w utworach Maier należy dążyć do podtrzymania ciągłego *vibrato*, by osiągnąć płynny przepływ dźwięku. Nadgarstek lewej ręki powinien być zrelaksowany, niezależnie od tego, czy stosujemy *vibrato* przy użyciu przedramienia, czy też nadgarstka.





Przykład 44. Amanda Maier, *Sonata skrzypcowa h-moll, cz. 1, Allegro*, t. 53-64

*Vibrato* w wysokich pozycjach lewej ręki również wymaga szczególnej uwagi. W początkowej frazie I części *Sonaty h-moll*, w takcie 12 pojawia się ćwierćnuta z kropką A3 (przykład 45), która powinna być wykonana jak najpiękniejszym dźwiękiem i dobrą intonacją. *Vibrato* musi być tutaj jednorodne – w przeciwnym razie nastrój nie zostanie zachowany.



Przykład 45. Amanda Maier, *Sonata skrzypcowa h-moll, cz. 1, Allegro*, t. 11-13

Jeszcze jakiś czas temu nie byłam w stanie utrzymać palca w tej pozycji w odpowiedni sposób; wtedy jednak spostrzegłam rozwiązanie. Po pierwsze kciuk jest bardzo ważny, stanowi on podstawę i fundament dla utrzymania skrzypiec i samej pozycji. Należy upewnić się, że odpowiednio utrzymujemy kciuk – w przeszłości koncentrowałam się zbyt na samym palcu na strunie i zapominałam o kciuku. Odkąd przerzuciłam uwagę na kciuk, wykonywanie *vibrato* w wysokich pozycjach stało się znacznie prostsze. Po drugie, wibrujący palec nie może być postawiony zbyt płasko na gryfie gdyż w takim wypadku stawy palców blokują się. *Vibrato* polega bowiem głównie na zginaniu i rozluźnianiu stawów palców,

w związku z czym szczególnie istotne jest zapewnienie im optymalnej pozycji, aby mogły pożądaną ruch wykonać płynnie.

### 3.7.2. Wyzwania dla prawej ręki

Bardzo ważną kwestią wykonawczą w pracy nad utworami romantycznymi, w tym przedstawionymi tu dziełami Amandy Maier, jest uzyskanie odpowiedniej barwy dźwięku i jego amplitudy. Najważniejsza jest wrażliwość na dźwięk i brak zadowalania się półśrodkami. Ważne jest, aby dzięki prawidłowemu aparatowi prawej ręki i panowaniu nad smyczkiem uzyskać odpowiedni efekt dźwiękowy. Należy zwrócić uwagę na kwestię dynamiki, na odpowiednie wydobywanie wszystkich jej niuansów i kontrastów. Fragmenty głośniejsze powinny być wykonane pewnie i mocno, zaś te cichsze z lekkością. Ten problem mogą rozwiązać jedynie panując nad siłą prawej ręki zależnie od wymagań tekstowych.

Gdy wykonujemy fragment *forte* lub *fortissimo*, dźwięk musi być silny i nośny lecz równocześnie miękki i głęboki. Wówczas nadgarstek prawej ręki powinien znajdować się na tym samym poziomie co łokieć. Łokieć musi zaś być nieco uniesiony, a ramię względem łokcia pod stałym kątem. Ważne jest, aby w takich fragmentach używać ciężaru ręki a nie dodatkowego nacisku. Okazuje się wtedy, że ciężar ręki daje nam siłę, która wydobywa duży lecz szlachetny dźwięk. Niegdyś mój nadgarstek był w tych fragmentach zbyt zgięty (tak zwany „łabędź”), tym samym redukując siłę przedramienia, zaś łokieć był ułożony zbyt nisko. To stanowiło źródło całego problemu.

Gdy pojawia się w tekście oznaczenie *piano* lub *pianissimo*, dźwięk powinien być cichy i miękki. Wówczas prawe ramię nie może aplikować zbyt dużej siły i nie powinno być zbyt wysoko uniesione, a jednocześnie musimy rozluźnić palce prawej dłoni, nie zaciskać ich. W tych fragmentach powinniśmy odczuwać jak gdyby lekki, przyjemny powiew wiatru.

*Forte* i *piano* różnią się od siebie diametralnie barwą i nastrojem, są jak ogień i woda. Muszą wywoływać efekt kontrastu, który czyni muzykę interesującą i wydobywa jej walory (przykład 27). W szczególności w przypadku koniecznego, nagłego wzrostu lub spadku dynamiki, istotna jest miękkość i elastyczność prawej ręki, oraz odpowiednie nad nią panowanie, aby wydobyć efekt zawarty w zapisie nutowym.



Przykład 46. Amanda Maier, *Sonata skrzypcowa h-moll, cz. 3, Allegro molto vivace*, t. 377-380

Jednak oprócz tego odkryłam, że kolejnym problemem, którego doświadczyłam było uzyskanie mocnego dźwięku o szlachetnym brzmieniu. Po wnikliwym przeanalizowaniu tej kwestii, odkryłam, że kluczowe znaczenie ma kąt, pod którym trzymałam smyczek. Dawniej mój smyczek, szczególnie przy zabce, był „skantowany” i tylko niewielka część włosów faktycznie dotykała strun. Taka sytuacja może mieć miejsce podczas wykonywania fragmentów *piano*, gdy nie ma potrzeby uzyskania dużego, mocnego tonu. Jednak, jeżeli gramy fragment *forte*, to musimy przechylić smyczek w taki sposób aby całe włosie miało kontakt ze struną. Dzięki temu wykonawca wydobyć może dźwięk o dużej mocy i amplitudzie.

### 3.7.3. Kwestie interpretacyjne

Maier, jako kobieta w swoich utworach eksponuje zmysłowość i liryzm. Nie są one jednak pozbawione pierwiastka dramatycznego. Różnorodność emocjonalna w jej kompozycjach na początku stanowiła dla mnie duże wyzwanie. Jednak później odkryłam, że bardzo pomocne może być tutaj uruchomienie wyobraźni muzycznej. Wyobrażałam sobie utwory jako konkretne wydarzenia, w konkretnych miejscach, z konkretnymi bohaterami. Pomogło mi to wykonać je w odpowiedni sposób. Na przykład *Tranquillamente nr 5 z 6 Utworów na skrzypce i fortepian* pozornie proste, wykonywałam w sposób nieciekawym, ze względu na brak koncepcji wykonawczej. Koncentrowałam się na intonacji i rytmie, nie wnikając w jego głębszy sens. Później jednak, znalazłam motywację, by podczas jego wykonywania, wyobrażać sobie coś konkretnego i charakterystycznego. Co ważne, utwór ten jest w metrum  $\frac{3}{4}$  z zauważalnym schematem: mocny-lekki-lekki. Z uwagi na metrum przypominał mi on walc. Maier napisała ten utwór na rok przed ślubem, w okresie narzeczeństwa, co skłania mnie do wyobrażenia sobie pary tańczącej uroczego walca. Poprzez swoje błogie preludium i rozwijającą się jak spirala melodię w takcie piątym, ten fragment

odzwierciedla radość z odnalezienia miłości. Takt dziewiąty łagodnieje, tym samym umożliwiając kontynuację kołyszącego nami rytmu. Gdy wizualizuję sobie tę sytuację nie muszę koncentrować się na dynamice, technice bądź intonacji. Po prostu podążam intuicyjnie za tym, co widzę w mojej wyobraźni dzięki czemu osiągam osiągnąć wykonanie ekspresyjne, sugestywne i informatywne.



**Przykład 47. Amanda Maier, 6 Utworów na skrzypce i fortepian, Utwór nr 5, *Tranquillamente*, t. 1-16**

Jestem pewna, że pracując nad utworami skrzypcowymi Amandy Maier wykonawca może wzbogacić zarówno technikę instrumentalną jak i rozwinąć się muzycznie. Wierzę, że wykonanie utworu muzycznego to nie tylko kwestia prawidłowego uchwycenia nut, wysokości dźwięku oraz rytmu, lecz jeszcze bardziej kwestia wytworzenia przy pomocy wewnętrznego muzycznego zmysłu poruszającego słuchacza obrazu dźwiękowego. Od zawsze wierzyłam, że każdy utwór opowiada sobą historię i koniecznym jest, aby wykonawca się z tą historią identyfikował.

Kompozycje Maier są pełne wyzwań, i wymagają wysokiego poziomu zarówno umiejętności technicznych jak wiedzy. Nawet samo odczytanie zapisu nutowego bez znajomości pewnych zagadnień jest niezwykle trudne. Dlatego warto sięgać po te utwory, są one bowiem doskonałym materiałem dydaktycznym a ponadto stanowią wielką wartość muzyczną.

## ROZDZIAŁ IV

### OBRAZ KOBIETY-ARTYSTKI W XIX-WIECZNEJ EUROPIE

#### 4.1. Przyczyny trudnej sytuacji kobiet-muzyków w XIX wieku

Sytuacja kobiet-muzyków w XIX-wiecznej Europie była bardzo trudna ze względu na trzy zasadnicze czynniki: dyskryminację ze względu na płeć, nierówność w dostępie do edukacji oraz uprzedzenia społeczne.

W XIX wieku powszechnie uważano, że mózgi kobiet różnią się od mózgów mężczyzn, oraz, że nie posiadają one wrodzonych uzdolnień artystycznych. W 1880 roku krytyk muzyczny George Upton stwierdził:

*Kobiety nie potrafią tworzyć muzyki w doskonałej, wielkiej. Często są odbiorcami i interpretatorami (muzyki), ale nie mają możliwości twórczych, ponieważ to mężczyźni posiadają talent, którego kobiety nie mają. Bez tego talentu, kobiety nadają się tylko do odtwarzania muzyki komponowanej przez mężczyzn. Po prostu ucieleśniają i ulepszają pomysły i wynalazki stworzone przez mężczyzn<sup>115</sup>.*

Wraz z upływem czasu okazało się, że takie poglądy są nie tylko arbitralne, ale także bezpodstawne. Nawet w połowie XX wieku niektórzy nadal wyznawali takie przestarzałe poglądy. Na przykład słynny psycholog Carl Seashore również bronił tej tradycyjnej koncepcji w swoim artykule: *Dlaczego nie ma wybitnych kompozytorek* opublikowanym w 1940 roku w „Music Educators Journal”. Uważał, że kobiety są gorszymi muzykami, znajdując przy tym wiele wytłumaczeń: „Podstawowym pragnieniem kobiety jest być piękną, kochaną i podziwianą. Podstawową potrzebą człowieka jest odniesienie sukcesu w karierze”<sup>116</sup>. Nawet w latach 70., kiedy niektórzy muzykolodzy zachodni zaczęli zwracać muzyczną twórczość kobiet, powszechnie utrzymywało się stwierdzenie, że kobieta nie może odnieść

---

<sup>115</sup> *SearchoftheWomanComposer:FindingMusicbyWomen[EB/OL]*, <https://guides.loc.gov/american-women-performing-arts/woman-composer> (dostęp: 23.12.2023).

<sup>116</sup> „Music Educators Journal”, 1938, 26 (5), s. 21.

sukcesu w dziedzinie kompozycji. W umysłach wielu ludzi istniał stereotyp, zgodnie z którym kobiety rodzą się bez uzdolnień artystycznych, z natury ustępując pod tym względem mężczyznom, w związku z tym niezmiernie rzadko zostają wybitnymi kompozytorkami. By zaś udowodnić niższość kobiet pod tym względem, przeciwnicy równouprawnienia, by poprzeć swe teorie nie wahali się wykorzystywać takich dziedzin jak: religia, filozofia, teologia czy biologia, psychologia eksperymentalna i inne teorie przedmiotowe. Skłonni byli co najwyżej przyznać prawo do „różnicowanej równości” płci - podjęcia dyskusji o równych prawach kobiet i mężczyzn, jednak z męskiego punktu widzenia.

W rzeczywistości wiele różnic płci związanych jest z uwarunkowaniami kulturowymi. Nie wynikają z uwarunkowań naturalnych - biologicznych, lecz z pozycji społecznej. Badania prowadzone pod kierunkiem Stellera dowodzą, że cechy płciowe (jestem dziewczyną, jestem chłopcem) są najbardziej dominującymi u człowieka. Jest to pierwsza cecha istot ludzkich, wykazująca, że działają oni zgodnie z konwencjami społecznymi - według płci biologicznej i płci psychologicznej - kulturowej. W związku z powyższym niższa pozycja kobiet wynika głównie z przyczyn społecznych. Dlatego wiele kobiet-muzyków w XIX-wiecznej Europie wykonywało swój zawód wśród społecznych uprzedzeń.

Kolejnej przyczyny należy dopatrywać się nierówności w zakresie dostępu do edukacji. Stanowi to jedną z największych niesprawiedliwości poprzednich epok. W XIX wieku Honoré Balzac, krytykujący rzeczywistość i analizujący swoją epokę, nie zapominał ostrzegać ojców i mężów, aby surowo dyscyplinowali córki i żony, również i w tym zakresie. Podobnie uważał Jean-Jacques Rousseau. Jako literaccy rzecznicy burżuazji, swoimi poglądami wywierali znaczny wpływ na społeczeństwo, a ich myśl reprezentowała również ogólniejsze koncepcje filozoficzno-społeczne XIX wieku. Klasa średnia i burżuazja przyjęły koncepcję opartą na niemal całkowitym ograniczeniu roli kobiet do obowiązków związanych z prowadzeniem domu. Nawet dorastające w rodzinach o warunkach odpowiednich dla rozwoju artystycznego, ostatecznie miały stać się damami z wyższych sfer, a nie profesjonalnymi muzykami mogącymi występować publicznie. W związku z powyższym tak nieliczne było grono kobiet-muzyków, a główną przeszkodą był tu brak odpowiedniego wykształcenia.

Kobiety zawsze były zależne od mężczyzn, nie mając odwagi by wkraczać w dziedziny tradycyjnie dla mężczyzn zarezerwowane. Nawet Platon, słynny grecki filozof, w swojej modlitwie do bogów, dziękował, że jest wolnym człowiekiem, a nie niewolnikiem, a po drugie zaś, za uczynienie go mężczyzną, a nie kobietą. Taka dyskryminacja i nierówność statusu społecznego miała zawsze bardzo duży wpływ na zachowanie, maniery i postawy nie tylko jednostki ale i społeczeństw. Wpływ ten widoczny jest na przestrzeni całych dziejów

ludzkości i wprawdzie w XIX wieku sytuacja zaczynała się powoli zmieniać (było kilka przypadków walki o równouprawnienie, a nawet dość ostrych protestów) lecz nadal możliwości rozwoju kariery muzycznej przez kobiety były bardzo ograniczone.

## **4.2. Rozwój sytuacji kobiet-muzyków od XIX wieku do dnia dzisiejszego**

Pomimo przełomu, dokonanego w XIX wieku dostępie kobiet do nauki i kariery muzycznej, wciąż jednak daleko było do równouprawnienia, co wynikało z ograniczeń stawianych przez koncepcje społeczne.

Dopiero w dotkniętym rewolucją przemysłową i dwiema wojnami światowymi XX wieku, kobiety zaczęły masowo wchodzić na rynek pracy, co przyniosło poprawę ich statusu społecznego. Większość kompozytorek pochodziła jeszcze z rodzin mieszczańskich. Francuska kompozytorka i pianistka Cecily Chaminade była jedną z nielicznych kobiet-muzyków, które zyskały wielką popularność w XX wieku, a także pierwszą kobietą uhonorowaną francuskim medalem Legii Honorowej. Kolejną ważną postacią była Nadia Boulanger, być może najślynniejsza kompozytorka, muzykolog i pedagog XX wieku. Prowadziła działalność pedagogiczną we Francji i w Stanach Zjednoczonych. W latach 1920–1939 była profesorem kompozycji, dyrygentury i historii muzyki w École Normale de Musique w Paryżu. Wykładała również w Konserwatorium Paryskim i w Konserwatorium Amerykańskim w Fontainebleau (w latach 1921–1950 pełniła tam funkcję dyrektora). W latach 1939–1946 wykładała kompozycję w USA. Ponadto prowadziła prywatne lekcje kompozycji i analizy dzieła muzycznego. Wykształciła rzesz studentów, kompozytorów z całego świata.

W wieku XXI, wraz z rozwojem ekonomii społecznej i ogólną poprawą poziomu wykształcenia odrzucono wiele przestarzałych idei. W wyniku długiej walki o prawa kobiet, obecnie możemy powiedzieć, że równouprawnienie płci osiągnęło bezprecedensowy poziom. Choć minęła dopiero druga dekada XXI wieku, można już zauważyć, że w branży muzycznej coraz więcej kobiet odnosi sukcesy.

## **4.3. Wpływ Amandy Maier jako kobiety na własną karierę**

W latach młodości Maier stosunek społeczeństwa do kobiet zmieniał się i stawał coraz bardziej liberalny, tym niemniej z całą pewnością zmagiała się w swoim życiu z wieloma wyzwaniami i uprzedzeniami związanymi z jej płcią w kontekście wykonywanego zawodu.

Niestety, nie zachowały się nigdzie żadne zapisy przemyśleń artystki na temat przeszkód, jakim musiała stawić czoła, jako kobieta-muzyk. Nie pisała też na temat żadnych innych znanych jej artystek ani nie odniosła się do ówczesnych ruchów feministycznych. Choć nie dysponujemy dokumentacją świadcząca, w jaki sposób postrzegała ona wpływ, jaki jej płeć mogła mieć na jej karierę, możemy wyciągnąć wnioski śledząc przebieg jej studiów i kariery.

Jako córka muzyka, Maier należała do kategorii kobiet, które przyszły na świat w rodzinach o tradycjach muzycznych. Ponadto, już od najmłodszych lat miała wsparcie rodziców w nauce muzyki, co miało zapewne kluczowe znaczenie dla jej kariery. Wydaje się, że była pewna swoich zdolności twórczych, czego głównym powodem również musiało być wsparcie rodziny już we wczesnych latach.

Ukończenie przez nią Konserwatorium Sztokholmskiego było wydarzeniem bezprecedensowym. Jako pierwsza kobieta, która ukończyła studia z tytułem „dyrektora muzycznego”, Meyer nie zapomniała o swojej wyjątkowej pozycji, zwłaszcza biorąc pod uwagę zainteresowanie, jakim darzyły ją gazety. Wykazała się determinacją i pewnością siebie w dążeniu do swoich celów pomimo wyzwań, przed którymi stanęła jako pionierka w tej dziedzinie. Jednak pomimo zdolności i powszechnego poparcia, jej kariera napotykała na opory związane z uprzedzeniami płciowymi. Niektórzy krytycy muzyczni nie zawahali się postrzegać jej karierę przez pryzmat płci, np. po koncercie w sierpniu 1876r. w "Folkets Tidning" pisano: „Nie spodziewałem się, że pani Maier będzie miała tak wspaniałą i błyskotliwą siłę wyrazu jako kobieta”<sup>117</sup>. Choć jest to rzeczywiście komplement dla Amandy Maier, między wierszami ukryto jednak wyraz uprzedzeń wobec kobiet. Takich sytuacji było znacznie więcej, kiedy to wyrażano ogromne zdziwienie, że kobieta prezentuje tak wybitny poziom artystyczny.

Innym czynnikiem wpływającym na karierę zawodową kobiet mógł być brak w owych czasach skutecznych środków antykoncepcyjnych. Po ślubie kobieta skupiona była na porodach, zdarzały się też dość częste poronienia, co zajmowało czas i wpływało ujemnie na kondycję fizyczną oraz psychiczną kobiet. Również Amandy Maier, niezależnie od tego, czy były znanymi muzykami, czy też nie, nawet jeśli prowadziły życie zawodowe i rozwijały karierę, po narodzinach dzieci rezygnowały z aktywności zawodowej. Pod presją społeczną, wszystkie w zasadzie decydowały się na poświęcenie rodzinie, na opiekę nad mężem i dziećmi. Nie miały więc już czasu i energii na twórczość artystyczną.

Na podstawie dokonanego wcześniej omówienia poszczególnych etapów życia Amandy Maier można stwierdzić, że po ślubie chciała ona kontynuować pracę twórczą,

---

<sup>117</sup> „Folkets Tidning”, 1876-08-11.



jednak na skutek cięż i poronień nie mogła występować, a tym bardziej nie mogła tworzyć. Z powyższych powodów, jak i z uwagi na sytuację opisaną w rozdziale 4.3, rozwój jej kariery uległ radykalnemu zahamowaniu.

#### **4.4. Rola i wkład Europejek w życie muzyczne XIX wieku**

W okresie romantyzmu w XIX wieku wykonawczynie i kompozytorki przyczyniły się do rozwoju działalności muzycznej. W pierwszej połowie XIX wieku sztuka nie była już rozrywką zarezerwowaną jedynie dla najbogatszych. Muzyka stała się formą wyrazu aktywnie aktywizując życie społeczne. Burżuazja i klasa średnia stała się dominującym odbiorcą twórczości kompozytorów i wykonawców tamtej epoki, a oni starali się tworzyć muzykę odpowiadającą potrzebom ich czasów. W związku z rosnącą klasą średnią coraz więcej kobiet zaczęło podejmować amatorską działalność muzyczną, a ich rosnąca liczba sprzyjała rozwojowi wszelkiej komercyjnej działalności służącej muzyce, w tym gwałtownemu zwiększeniu liczby producentów fortepianów, wydawnictw muzycznych i rozkwitowi dziennikarstwa muzycznego.

Zwiększająca się liczba kobiet-muzyków w okresie romantyzmu miała związek z ideami „równości płci”, co z kolei sprzyjało rozwojowi owych idei. Romantyzm był w dużej mierze erą indywidualizmu. Po rewolucji francuskiej wzmocniła się osobista świadomość heroiczna artysty i uwolniono jego indywidualność. Dzięki naciskowi, jaki w czasach Rewolucji Francuskiej położono na prawa człowieka i wolność, kobiety zostały wyzwolone i wzrósł ich społeczny status. Mogły odtąd traktować muzykę nie tylko jako hobby. W takich okolicznościach kobiety owe zaczęły otrzymywać formalne wykształcenie muzyczne, podobnie jak mężczyźni, i mogły rozwijać swoje talenty. Co więcej, ich zaangażowanie w proces nauczania i wykonawstwa przyciągało coraz więcej kobiet do amatorskiej lub profesjonalnej działalności muzycznej, co w pewnym stopniu sprzyjało również dalszemu postępowi równouprawnienia płci.

Aktywizacja kompozytorek i wykonawczyń doprowadziła do rozkwitu europejskiej działalności koncertowej w XIX wieku. Wcześniej w koncertach brali udział głównie mężczyźni, lecz ze względu na udział artystek, zwłaszcza primadonn, nastąpił bardzo szybki rozwój formy pieśni artystycznej. Udział kobiet-muzyków przyczynił się więc do powstawania wielu nowych utworów, dedykowanym właśnie im.

Ponadto zmienił się stosunek do edukacji domowej, coraz więcej kobiet zaczęło uczęszczać do szkół, aby uczyć się muzyki i angażować się w pracę pedagogiczną.

Przywołane powyżej fakty dowodzą, że dawne społeczeństwa przypisywały kobietom role głównie rodzinne i domowe, praca zaś uważana była za „hańbiącą”, natomiast w okresie romantyzmu w XIX wieku coraz więcej kobiet zaczynało opuszczać domowe zacisze i angażować w działalność muzyczną, co w pewnym stopniu zmieniło ówczesny model rodziny i wychowania. Kiedy kobiety zaczęły zajmować się nauczaniem, mężczyźni przestali być jedynymi uprawnionymi do tej pracy, co w dużym stopniu wpłynęło na model nauczania muzyki i jej rozwój w późniejszym czasie. Stanowiło to również znaczący wkład kobiet-muzyków w ówczesne europejskie życie muzyczne.

## ZAKOŃCZENIE

W niniejszej pracy chciałam udowodnić, że Amanda Röntgen Maier jest jedną z pierwszych kobiet, która przełamała stereotypowy pogląd na temat ich roli w środowisku muzycznym.

Zgodnie z moimi przewidywaniami, studium sylwetki Amandy Maier okazało się bardzo cenne i znaczące. Jest to historia talentu, ciężkiej pracy, pokonywania przeciwności losu, a także ogromnych sprzeczności i żalu. To także historia zapomnianej artystki, której wiele dzieł zaginęło. Z naukowego punktu widzenia, takie stuletnie zaniedbanie i zapomnienie jest równie ekscytujące, jak i frustrujące. Dokonywanie nowych odkryć jest ekscytujące, a świadomość, że niektóre źródła informacji zostały dawno utracone, sprowadza ogromny żal.

Amanda Maier w swoim krótkim życiu dokonała naprawdę wiele. Była znakomitym muzykiem, osiągając wysoki poziom biegłości w grze na kilku różnych instrumentach. Była pierwszą kobietą, która ukończyła Konserwatorium Sztokholmskie, by następnie studiować w Lipsku. Współpracowała podczas występów publicznych i w kręgach prywatnych z licznymi wielkimi muzykami swoich czasów. Skomponowała wiele utworów, z których cztery zostały opublikowane za jej życia. Cieszyła się intensywną i udaną karierą jako solistka, występowała przed królem Oskarem II. Możemy uznać, że była znakomitym muzykiem.

Jednak przez ostatnie 100 lat zarówno ona, jak i wiele jej współczesnych artystek i twórczyń, popadło w zapomnienie, na co wpływ niewątpliwie miało zaginięcie ich spuścizny. Przez większą część XX wieku badacze historii muzyki oraz muzykolodzy nie uwzględniali osiągnięć kobiet, przyczyniając się do ich zapomnienia, czego jednym z przykładów jest właśnie los Amandy Maier. Jej twórczość była w ukryciu blisko sto lat, a partytur wielu z jej kompozycji wciąż nie odnaleziono. Na szczęście od końca XX wieku liczba badań naukowych poświęconych kobietom-muzykom i ich roli w społeczeństwie znacznie wzrosła, sprawiając, że zaczęły one odzyskiwać należne im miejsce w historii. Wciąż jeszcze istnieje wiele uprzedzeń wobec kobiet i wiele wyzwań stojących przed tymi, które

chęcią zajmować się muzyką zawodowo. Wybrana przez Maier kompozycja i gra na skrzypcach były jednymi z tych dyscyplin, w których uprzedzenia wobec kobiet były największe.

Meier miała ojca muzyka, który był jej pierwszym nauczycielem i wspierał jej aspiracje do zajmowania się muzyką. Zanim Maier otrzymała edukację pod koniec lat 60-tych i na początku lat 70-tych XIX wieku zaszło już wiele pozytywnych zmian w sytuacji kobiet, zarówno w muzyce, jak i w ich codziennym życiu. Wraz z pierwszą falą ruchów feministycznych pojawiły się też nowe możliwości edukacyjne. Coraz więcej kobiet w całej Europie studiowało grę na skrzypcach w uczelniach muzycznych. Lekcje kompozycji stopniowo otwierały się również dla kobiet. Pomimo tego znaczącego postępu, kompozytorki i wykonawczynie jeszcze pod koniec XIX wieku stały w obliczu wielu wyzwań. Utrzymujące się uprzedzenia wobec ich zdolności twórczych, wszechobecny seksistowski język w prasie i ograniczenia dotyczące rodzajów dostępnej dla nich pracy to tylko niektóre z wyzwań. Wiele kobiet, które zajmowały się karierą muzyczną, jak Maier, porzuciło po ślubie kariery, częściowo lub całkowicie. Niektóre robiły to dobrowolnie, inne zaś - zmuszane przez swoich mężów.

W trakcie pisania niniejszej pracy, ze względu na brak lub zaginięcie materiałów, nie byłam w stanie przeprowadzić bardziej szczegółowych badań, czego ogromnie żałuję. Jednak bardzo cieszę się z efektów oraz faktu, że zdołałam przeanalizować wszystkie zagadnienia, jakie mnie interesowały. Nie przeprowadzono dotąd wielu studiów dotyczących kobiet-muzyków, mam więc nadzieję, że niniejsza praca wypełni istniejącą lukę, oraz, że badań takich będzie więcej, że będą one cieszyć się szerszym zainteresowaniem. W trakcie poszukiwania materiałów źródłowych odkryłam, że, oprócz Amandy Maier, w dziedzinie muzyki działało wiele innych wybitnych kobiet - kompozytorek, skrzypaczek i śpiewaczek. Kariera większości z nich, podobnie jak w przypadku Amandy Maier, była bardzo krótka. Współczesne kobiety mogą swobodnie uczyć się i rozwijać, do czego przyczyniły się wysiłki wielu pokoleń ich poprzedniczek.

Obcowanie z twórczością Amandy Maier było dla mnie niezwykle inspirującym doświadczeniem i dało mi wiele motywacji do dalszej pracy. Możliwość wykonywania jej utworów na konkursach i otrzymania za nie jednogłośnie pochwał oraz pierwszych nagród była dla mnie niezapomnianym przeżyciem. Mam wrażenie, że sama kompozytorka uśmiecha się do mnie zza zasłony przeszłości.

## BIBLIOGRAFIA

### Rękopiśmienne:

1. *Het Geslacht Sjöbeck* - (rękopis niepublikowany), zbiory prywatne Fridtjof Thiadens,.
2. *Parafia Riedlingen do rodziny Thiadens, Riedlingen*, 21 grudnia 1964, list w zbiorach prywatnych. List opisuje zawartość akt metrykalnych parafii Riedlingen dotyczących rodziny Maier.
3. *Svenskt musikhistoriskt arkiv do Lennarta Lundholma*, Sztokholm, 19 marca 1992, kopia w zbiorach prywatnych. List dotyczy przyjęcia C.E. Maier do Kungliga Musikaliska Akademien.
4. Amanda Maier, „*Preludier*”, partytura, 1869, Amanda Maiers arkiv, Musiko- och teaterbiblioteket, Sztokholm.
5. Amanda Maier, *Pamiętnik*, 7 marca 1875, Archiwum Amandy Maier, Biblioteka Muzyczno-Teatralna, Sztokholm.
6. *Maier to Bodil de Neergaard, Amsterdam*, 22 maja 1893. Archiwum Amandy Maier, Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm.
7. *Pamiętnik Röntgena, część I*, „Erinnerungen”.

### Drukowane:

1. *Program koncertu Gewandhaus*, 8 lutego 1876, zbiory prywatne.
2. *Kunst en Letteren, De Amsterdammer: dagblat voor Nederland*, „Koncert Barentsa”, 1883-02-21.
3. Lundholm L., *Amanda Maier-Röntgen: 20-03-1853 i Landskrona – 15-06-1894 i Amsterdam: en bortglömd svensk musikprofil*, Landskrona: Förf, 1995, Carl Ed.

*Meier, Musikaliska Sällskapet*, „Landskrona Tidning”, 1864, *Karol Ed. Maier, Musiklektioner*, „Landskrona Tidning”, 1862.

4. Maier A., *Koncert skrzypcowy, Partytura*, Edition Klass Gagge, Swedish National Heritage, 2016.
5. Maier A., *Trio fortepianowe*, Edition Klass Gagge, Swedish National Heritage, 2018.

#### **Prasa:**

1. „Algemeen Handelsblad”: 1880-03-23.
2. „Amsterda Januari“: 1883-02-01.
3. „Andlig Konsert”: 1872-11-1.
4. „Berliner Musikalisches Wochenblatt“: 1876-02-18.
5. „Dagens Nyheter“: 1874-06-01; 1874-11-18; 1875-02-26; 1876-02-18; 1882-08-23.
6. „Diverse. Malmö Allehanda”: 1859-09-24.
7. „Dödsfall i utlandet”: 1894-06-23.
8. „Engelholm“: 1894-06-23.
9. „Folkets Tidning”: 1876-08-11.
10. „Framåt”, 1876-01-05.
11. „Göteborgs Handels- Och Sjöfartstidning”: 1877-02-28.
12. „Halmstadsbladet”: 1873-05-23.
13. „Helsingborgs Tidning”, 1874-08-04.
14. „Kleine Courant”: 1885-04-20.
15. „Konsert“, 7-04-1875.
16. „Korrespondenten“: 1874-09-01; 1880-02-14.
17. „Landsorten”: 1877-02-28.
18. „Malmö Allehanda”: 1874-04-22.
19. „Musikaliska Akademiens Konservatorium”: 1870-09-22; 1871-09-25.
20. „Musikpressen“: 1874-12-22.
21. „Music Educators Journal”, 1938, 26 (5)
22. „Musiknyheter Stockholms-Nyheter”: 1872-08-17.
23. „Musikalisches Wochenblatt“: 1877-11-16; 1877-12-14; 1878-08-23.
24. „Neue Zeitschrift für Musik”: 1876-05-12.
25. „Norra Skåne“: 1894-06-23.
26. „Post- Och Inrikes Tidningar”: 1871-10-23.

27. „Röntgena”: 1882-07-28.
28. „Stadnieuws”: 1892-10-24.
29. „Stockholms-Nyheter”: 1872-12-19; 1874-11-18; 1875-08-01.
30. „Svenska Dagstidningar”: 1859-09-24; 1870-09-22.; 1872-06-04; 1873-04-07; 1873-04-23; 1873-04-26; 1874-04-08; 1874-12-22; 1875-12-27; 1876-08-9; 1877-03-19; 1878-11-20; 1878-11-29; 1879-06-12; 1880-07-31; 1882-08-23; 1894-06-23.
31. „Svensk Musiktidning“: 1881-03-01; 1883-02-01.
32. „Svensk tonkonstnär i utlandet”: 1874-04-08.
33. „Sydsvenska Dagbladet”: 1872-12-19.
34. „Stockholm Aftonbladet”: 1873-03-26.
35. „Tidskrift För Hemmet”: 1877-08-15.
36. „Undervisning uti Musik och Språk”: 1859-09-24.
37. „Utkiken“: 1882-08-02.

#### **Druki zwarte:**

1. Gagge K., *Trio fortepianowe, Amanda Maier-Röntgen 1853–1894, Trio fortepianowe: partytura*, Stockholm, Szwedzkie Dziedzictwo Muzyczne, Kungl. Musikaliskaakademien, 2018.
2. Hensel S., *The Mendelssohn Family (1792 - 1847)*, 2 tomy, Nowy Jork: Harper Brothers, 1881.
3. Kaminsky D., *Swedish Folk Music in the Twenty-First Century: On the Nature of Tradition in a Folkless Nation*, Lexington Books, 2011.
4. Lundbert D., *Folkmusik i Sverige*, , Gidlunds förlag, 2021.
5. Martyn J.F., *Amanda Maier: Her Life and Career as a Nineteenth-Century Woman Violinist*, Toronto: Faculty of Music University of Toronto, 2018.
6. Mathis Ch., *Szukanie domu: Korelacja między Trio fortepianowym Es-dur Amandy Maier, a szwedzką muzyką ludową*, The University of Southern Mississippi Doctoral Projects, 2023).
7. Simonton D., red., *The Routledge: Historia kobiet w Europie od 1700 roku*, Londyn: Routledge, 2006.
8. Taylor B., Gelbart M., *Przewodnik po muzyce i romantyzmie*, Cambridge University Press 2021.
9. Vis J., *Gaudeamus. Het leven van Julius Röntgen (1855-1932). Componist en musicus*, PhD diss, Utrecht University, 2007.

10. Hensel S., *The Mendelssohn Family* (1792 - 1847), 2 tomy, Nowy Jork: Harper Brothers, 1881.

**Neografia:**

1. <http://pl.instr.scorsen.com/>
2. <https://booklets.idagio.com/7393787191935.pdf>
3. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/>
4. <https://blogs.loc.gov/music/2016/11/discovering-composer-amanda-maier/>
5. <https://wfmt.info.2014/04/01/german-folk-music>
6. SearchoftheWomanComposer:FindingMusicbyWomen[EB/OL].<https://guides.loc.gov/american-women-performing-arts/woman-composer>
7. <https://www.internetstart.se/tidningar.asp>



## SPIS PRZYKŁADÓW NUTOWYCH

Przykład 1. Amanda Maier, <i>Koncert d-moll</i> , fragment kadencji, t. 405-435 .....	37
Przykład 2. Incypit, Amanda Maier, <i>Allegro, ma non troppo C-dur: Szwedzkie melodie i tańce na skrzypce i fortepian</i> (t. 1-3). .....	39
Przykład 3. Amanda Maier, <i>Sonata skrzypcowa h-moll</i> , cz. 3, t. 377-380.....	40
Przykład 4. Amanda Maier, 6 utworów na skrzypce i fortepian, Utwór nr 6, <i>Presto</i> , t. 178-183 .....	40
Przykład 5. Amanda Maier, <i>Kwartet smyczkowy A-dur</i> , cz. 3, t. 25-28.....	40
Przykład 6. Amanda Maier, <i>Kwartet smyczkowy A-dur</i> , cz. 3, t. 89-92.....	41
Przykład 7. Amanda Maier, 6 utworów na skrzypce i fortepian, Utwór nr 6, <i>Presto</i> , t. 162-165, ilustruje pierwszy rodzaj wzoru rytmicznego. ....	43
Przykład 8. Amanda Maier, 6 utworów na skrzypce i fortepian, Utwór nr 4, <i>Allegro molto d-moll</i> , t. 1-4, przykład pierwszego rodzaju wzoru rytmicznego. ....	43
Przykład 9. Amanda Maier, 6 utworów na skrzypce i fortepian, Utwór nr 3, <i>Lento</i> , t. 1-4, ilustruje drugi rodzaj schematu rytmicznego. ....	44
Przykład 10. Amanda Maier, 6 utworów na skrzypce i fortepian, Utwór nr 3, <i>Tranquillamente</i> , t. 1-4.....	44
Przykład 11. Amanda Maier, 6 utworów na skrzypce i fortepian, Utwór nr 6, <i>Allegro ma non troppo</i> (t.1- 5).....	44
Przykład 12. Andreas Peter Berggreen, <i>Pieśni i melodie ludowe</i> , nr 2, <i>Svend Vonved</i> , szwedzka melodia ludowa, t. 1-4 .....	45
Przykład 13. Amanda Maier, <i>Sonata skrzypcowa h-moll</i> , cz. 2, <i>Andantino</i> , t. 1-4.....	45
Przykład 14. Andreas Peter Berggreen, <i>Pieśni i melodie ludowe</i> , nr 165, <i>Cavaleer-Dandsen</i> , szwedzka pieśń ludowa, t. 1-4.....	46
Przykład 15. Amanda Maier, 6 utworów na skrzypce i fortepian, Utwór nr 3, <i>Lento</i> , t. 1-4.	46

Przykład 16. Andreas Peter Berggreen, <i>Pieśni i melodie ludowe</i> , nr 20, <i>Elveskud</i> szwedzka pieśń ludowa, t. 5-8 .....	46
Przykład 17. Amanda Maier, <i>Kwartet smyczkowy A-dur</i> , cz. 3: <i>Allegro non troppo</i> , t. 51-54 .....	47
Przykład 18. Amanda Maier, <i>Sonata skrzypcowa h-moll</i> , cz. 1, <i>Allegro</i> , t. 1-4.....	49
Przykład 19. Amanda Maier, <i>Sonata skrzypcowa h-moll</i> , cz. 1, <i>Allegro</i> , t. 10-16.....	50
Przykład 20. Amanda Maier, <i>Sonata skrzypcowa h-moll</i> , cz. 1, <i>Allegro</i> , t. 53-57.....	50
Przykład 21. Amanda Maier, <i>Sonata skrzypcowa h-moll</i> , cz. 1, <i>Allegro</i> , t. 207-212.....	51
Przykład 22. Amanda Maier, <i>Sonata skrzypcowa h-moll</i> , cz. 2, <i>Andantino</i> , t. 1-16.....	52
Przykład 23. Amanda Maier, <i>Sonata skrzypcowa h-moll</i> , cz. 2, <i>Allegretto, un poco vivace</i> , t. 47-52 .....	53
Przykład 24. Amanda Maier, <i>Sonata skrzypcowa h-moll</i> , cz. 3, <i>Allegro molto vivace</i> , t.1-8	54
Przykład 25. Amanda Maier, <i>Sonata skrzypcowa h-moll</i> , cz. 3, <i>Allegro molto vivace</i> , t. 127-142 .....	55
Przykład 26. Amanda Maier, <i>6 utworów na skrzypce i fortepian</i> , Utwór nr 1, <i>Allegro</i> <i>vivace</i> , t. 1-5 .....	57
Przykład 27. Amanda Maier, <i>6 utworów na skrzypce i fortepian</i> , Utwór nr 1, <i>Allegro</i> <i>vivace</i> , t. 49-53 .....	58
Przykład 28. Amanda Maier, <i>6 utworów na skrzypce i fortepian</i> , Utwór nr 2, <i>Allegretto</i> <i>con moto</i> , t. 1-8.....	60
Przykład 29. Amanda Maier, <i>6 utworów na skrzypce i fortepian</i> , Utwór nr 2, <i>Allegretto</i> <i>con moto</i> , t. 14-23.....	60
Przykład 30. Amanda Maier, <i>6 utworów na skrzypce i fortepian</i> , Utwór nr 3, <i>Lento</i> (t.1-60) partia skrzypiec .....	61
Przykład 31. Amanda Maier, <i>6 utworów na skrzypce i fortepian</i> , Utwór nr 4, <i>Allegro</i> <i>molto</i> , t. 1-5 .....	63
Przykład 32. Amanda Maier, <i>6 utworów na skrzypce i fortepian</i> , Utwór nr 4, <i>Allegro molto</i> , t. 30-36 .....	63
Przykład 33. Amanda Maier, <i>6 utworów na skrzypce i fortepian</i> , Utwór nr 4, <i>L'isetesso</i> <i>tempo</i> , t. 90-98.....	64
Przykład 34. Amanda Maier, <i>6 utworów na skrzypce i fortepian</i> , Numer 4, <i>L'isetesso tempo</i> , t.106-113 .....	64

Przykład 35. Amanda Maier, 6 utworów na skrzypce i fortepian, Utwór nr 5, <i>Tranquillamente</i> , t.1-4.....	65
Przykład 36. Amanda Maier, 6 utworów na skrzypce i fortepian, Utwór nr 5, <i>Tranquillamente</i> , t.23-28.....	66
Przykład 37. Amanda Maier, 6 utworów na skrzypce i fortepian, Utwór nr 4, <i>Tranquillamente</i> , (t.1-44) partia skrzypiec.....	67
Przykład 38. Amanda Maier, 6 utworów na skrzypce i fortepian, Utwór nr 6, <i>Allegro, ma non troppo</i> , t.1-8.....	68
Przykład 39. Amanda Maier, 6 utworów na skrzypce i fortepian, Utwór nr 6, <i>un poco tranquillo</i> , t.79-85 .....	69
Przykład 40. Amanda Maier, <i>Koncert skrzypcowy d-moll cz. 1, Allegro risoluto</i> , t.1-17.....	73
Przykład 41. Amanda Maier, <i>Koncert skrzypcowy d-moll cz. 1</i> kadencja, t.401-453, partia skrzypiec.....	75
Przykład 42. Amanda Maier, <i>Koncert skrzypcowy d-moll cz. 1, Allegro risoluto</i> , t. 478-488, partytura .....	77
Przykład 43. Amanda Maier, <i>Sonata skrzypcowa h-moll, cz. 3, Allegro molto vivace</i> , t. 375-379.....	79
Przykład 44. Amanda Maier, <i>Sonata skrzypcowa h-moll, cz. 1, Allegro</i> , t. 53-64.....	81
Przykład 45. Amanda Maier, <i>Sonata skrzypcowa h-moll, cz. 1, Allegro</i> , t. 11-13.....	81
Przykład 46. Amanda Maier, <i>Sonata skrzypcowa h-moll, cz. 3, Allegro molto vivace</i> , t. 377-380.....	83
Przykład 47. Amanda Maier, 6 Utworów na skrzypce i fortepian, Utwór nr 5, <i>Tranquillamente</i> , t. 1-16.....	84

## SPIS TABEL

Tabela 1. Wykaz koncertów Amandy Maier.....	26
Tabela 2. Opublikowane kompozycje Amandy Maier.....	33
Tabela 3. Nieopublikowane kompozycje Amandy Maier.....	35
Tabela 4. Zaginione kompozycje Amandy Maier.....	35
Tabela 5. Struktura formy muzycznej części I <i>Sonaty na skrzypce i fortepian b-moll</i> .....	48
Tabela 6. Struktura formy muzycznej części II <i>Sonaty na skrzypce i fortepian b-moll</i> .....	51
Tabela 7. Struktura formy muzycznej części III <i>Sonaty na skrzypce i fortepian b-moll</i> .....	53
Tabela 8. Struktura formy muzycznej <i>Utworu nr 1</i> .....	56
Tabela 9. Struktura formy muzycznej <i>Utworu nr 2</i> .....	58
Tabela 10. Struktura formy muzycznej <i>Utworu nr 3</i> .....	60
Tabela 11. Struktura formy muzycznej <i>Utworu nr 4</i> .....	62
Tabela 12. Struktura formy muzycznej <i>Utworu nr 5</i> .....	65
Tabela 13. Struktura formy muzycznej <i>Utworu nr 6</i> .....	67

## SPIS FOTOGRAFII

*Zdjęcia pobrane ze strony <https://aviolinslife.org/rontgen-family-gallery>*

Zdjęcie 1. Amanda Röntgen-Maier w latach młodości, w stroju chłopięcym.....	12
Zdjęcie 2. Amanda Maier w okresie studiów w Sztokholmie.....	13
Zdjęcie 3. Wykaz absolwentów Konserwatorium Muzycznego w Sztokholmie .....	14
Zdjęcie 4. Amanda Maier z Louise Pyk, Augustą Kiellander i ojcem Carlem Edvardem Maier .....	19
Zdjęcie 5. Amanda Maier ze swoim narzeczonym Juliusem Röntgenem.....	22
Zdjęcie 6. Amanda Maier w późnych latach życia.....	24