

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki: sztuki muzyczne, dyscyplina artystyczna: instrumentalistyka

Michał Przygodzki

**Przejawy muzyki operowej i stylu operowego
w twórczości organowej XIX wieku**

Opis dzieła artystycznego

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
dra hab. Jarosława Wróblewskiego, prof. UMFC

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 odpowiedzialności prawnej, oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. *Przejawy muzyki operowej i stylu operowego w twórczości organowej XIX wieku* 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

Spis treści

Wstęp.....	1
Rozdział I. Geneza i rozwój stylu operowego.....	2
Rozdział II. Organy i muzyka organowa XIX wieku w kontekście stylistyki operowej.....	16
Zjawisko integracji sztuk.....	16
Wpływ opery na inne dziedziny sztuki.....	16
Przenikanie liryki wokalne do faktury instrumentalnej.....	17
Charakterystyczne cechy brzmieniowości organów w XIX wieku.....	19
Ewolucja stylistyczna w twórczości organowej XIX wieku.....	23
Organy jako instrument świecki i sakralny.....	25
Przedstawienie walorów brzmieniowych instrumentu na potrzeby załączonego dzieła artystycznego.....	27
Rozdział III. Elementy przenikania stylu operowego do muzyki organowej na przykładzie utworów stanowiących treść dzieła artystycznego.....	29
Idiom opery klasycznej: Johann Christian Heinrich Rinck – <i>Flöten-Concert für die Orgel</i> op. 55.....	30
Inspiracja indywidualnym operowym stylem kompozytorskim: Marco Enrico Bossi – <i>Pièce héroïque</i> op. 128.....	69
Transkrypcja: Richard Wagner – <i>Vorspiel zu „Tristan und Isolde”</i> WWV 90 (für Orgel arrangiert von Alexander Wilhelm Gottschalg).....	91
Adaptacja instrumentacji włoskiego stylu operowego jako przejaw przenikania do muzyki organowej: Vincenzo Antonio Petrali – <i>Fantasia concertante in C</i>	104
Parafraza: Franz Liszt – <i>Fantasia und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”</i>	113
Absorpcja elementów gatunku operowego i jej odzwierciedlenie w kompozycjach organowych: August Gottfried Ritter – <i>Sonata a-moll</i> nr 3 op. 23.....	135
Zakończenie.....	150
Bibliografia.....	151

Wstęp

Niniejszej rozprawa doktorska pod tytułem *Przejawy muzyki operowej i stylu operowego w twórczości organowej XIX wieku* składa się dzieła artystycznego oraz jego opisu. Dwie płyty CD obejmują sześć kompozycji organowych wpisujących się w obszar stylistyki muzycznej XIX wieku. Wybrane utwory nie zostały wyczerpująco opisane w literaturze przedmiotu w kontekście tematu pracy, natomiast ich różnorodność otwiera szereg możliwości unaocznienia procesu przenikania stylu operowego do muzyki organowej XIX wieku.

Na opis dzieła artystycznego składają się: wstęp, trzy rozdziały, zakończenie i bibliografia. W rozdziale pierwszym w sposób teoretyczny przedstawiono zarys rozwoju gatunkowego opery oraz elementów ją konstytuujących, np.: obecność wiodącej idei, snucie wątków, kontrasty akcji i kontrakcji, relacje głównej akcji i tła, obecność określonych dramaturgicznych etapów, powtarzalność scenicznych kompleksów i sytuacji, synteza sztuk, związki i słowa i muzyki.

W rozdziale drugim omówiono zjawiska rezonansu stylu operowego z muzyką organową oraz przedstawiono charakterystykę specyfiki brzmieniowej instrumentu organowego wybranego na potrzeby realizacji dzieła artystycznego. Rozdział trzeci dotyka centralnego obszaru pracy, jakim jest prezentacja sposobów przenikania stylu operowego do muzyki organowej XIX wieku. Omówione tu zostaną następujące aspekty: wirtuozeria wokalna, inspiracja indywidualnym operowym stylem kompozytorskim, transkrypcja, naśladownictwo instrumentacji orkiestrowej, parafraza, a także absorpcja elementów gatunku operowego. W tym rozdziale scharakteryzowano oraz dokonano analizy formalnej wybranych kompozycji w powyższym kontekście. W kolejności omówiono następujące dzieła: Johann Christian Heinrich Rinck – *Flöten-Concert für die Orgel*, op. 55, Marco Enrico Bossi – *Pièce héroïque* op. 128, Richard Wagner – *Vorspiel zu „Tristan und Isolde”* WWV 90 (für Orgel arrangiert von Alexander Wilhelm Gottschalg), Vincenzo Antonio Petrali – *Fantasia concertante in C*, Franz Liszt – *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*, August Gottfried Ritter – *Sonata a-moll* nr 3 op. 23.

Zakończenie obejmuje wnioski końcowe wynikające z przeprowadzonego procesu analizy teoretycznej zagadnienia oraz jego artystycznej realizacji. Bibliografia obejmująca literaturę przedmiotu zawiera spis publikacji naukowych: wydawnictw ciągłych, artykułów, opisów płyt i źródeł internetowych.

Rozdział I. Geneza i rozwój stylu operowego

Zgłębiając przejawy stylu operowego i muzyki operowej w twórczości organowej XIX wieku, warto na wstępie przedstawić definicję stylu. Nazywamy nim sposób wypowiedzi muzycznej uwarunkowany tendencjami estetycznymi epoki, tradycją muzyczną i indywidualnymi predyspozycjami twórcy. Termin ów odnosi się do zespołu środków techniki kompozytorskiej oraz zawartości wyrazowej muzyki. Można go klasyfikować pod względem: historycznym (np. styl renesansu, styl baroku), narodowym (styl muzyki polskiej, styl muzyki francuskiej), szkół kompozytorskich (styl szkoły weneckiej, styl szkoły mannheimskiej), aparatu wykonawczego (styl instrumentalny, styl wokalny), gatunku muzycznego (styl operowy, styl kantatowy), właściwości fakturalnych (styl wirtuozowski, kantylenowy), struktur melodyczno-harmoniczych (styl polifoniczny, styl homofoniczny), indywidualności twórczej (styl Chopina, Wagnera), funkcji społecznej (style muzyki świeckiej i kościelnej, użytkowej i artystycznej)¹.

Styl w dużej mierze uwarunkowany jest oczekiwaniami i wymaganiami publiczności, zwłaszcza w kwestiach gatunkowych i w zakresie wyrazu muzycznego. Emocje wywoływane przez muzykę są również wynikiem społecznych oczekiwań i gustu.

Rozpatrując kwestię gatunku operowego, warto pokrótce omówić budowę samej opery. Zazwyczaj całość dzieli się na akty i sceny. Każdy akt składa się z oddzielnych numerów muzycznych. Są nimi partie wokalne – solowe (recytatywy, arie), zespołowe (ansamble), chóralne, oraz partie orkiestrowe, tj. uwertura i intermezza, a także wstawki baletowe i partie mówione.

Gatunek opery bazując na ścisłym zespoleniu muzyki wokalne i instrumentalnej, włącza dodatkowo szereg komponentów pozamuzycznych, posługując się dramatycznym tekstem literackim. Charakteryzuje ją obecność wiodącej idei, snucie pobocznych wątków na tle głównej akcji, obecność określonych dramaturgicznych etapów, powtarzalność scenicznych kompleksów i sytuacji. Wszystko to odbywa się w entourage'u teatralnym wzbogacającym sferę muzyczną o obszar wizualny².

Obok warstwy muzycznej kluczową rolę w operze pełni tekst. Z jednej strony muzyka podporządkowana jest słowu, podąża za akcentem wyrazowym, frazeologicznym i lo-

¹ *Styl*, hasło w: *Encyklopedia powszechna PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/styl;3980873.html> (dostęp 14.09.2022).

² *Opera*, hasło w: K. Anderson, *A–Z of Opera*, [s.l.] 2000.

gicznym, w pełni podporządkowując się zasadom estetyki muzycznej. Z drugiej zaś przekazy historyczne pokazują, jak dalece kompozytor potrafił ingerować w libretto, niejednokrotnie narzucając zmiany wynikające z rozwoju materii dźwiękowej. Znalezienie kompromisu pomiędzy potrzebami słowa i muzyki było dla librecistów wielkim wyzwaniem. Porozumienie to nie mogło odbywać się kosztem ani warstwy językowej, ani dźwiękowej.

Do zdefiniowania stylu operowego konieczna jest świadomość historii opery oraz jej rozwoju na przestrzeni epok. Opera, jak każdy gatunek muzyczny przechodziła ewolucję. Z racji na wspomniany już synkretyzm, czyli łączenie wielu dziedzin sztuki, podlegała licznym i wielowymiarowym zmianom, które nie zawsze można ująć w kategoriach rozwoju linearnego – niejednokrotnie o gwałtownych przemianach tego gatunku decydowały wybitne jednostki, szkoły kompozytorskie, wpływy narodowe, językowe i kulturowe. Twórcy opery zawsze dążyli do pogłębienia, poszerzenia założeń podstawowych, które stworzyli twórcy Cameraty florenckiej.

Od Claudia Monteverdiego poprzez Georga Friedricha Händla i Wolfganga Amadeusa Mozarta, opera jako jeden z najważniejszych gatunków muzycznych rozwijała się wielotorowo aby w XIX wieku osiągnąć swój punkt kulminacyjny³. Kompozytorzy tej miary co Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Gioacchino Rossini poświęcili się temu gatunkowi całkowicie, właściwie zapominając o innych lub traktując je wręcz marginalnie⁴.

Pierwsze nowożytne przedstawienia operowe określano mianem *dramma per musica* (dramat muzyczny). Sam termin *opera* pojawił się później. Do powstania dramatów muzycznych przyczyniła się wspomniana wcześniej Camerata florencka, działająca od końca XVI wieku. Członkami tej grupy byli muzycy: Giulio Caccini, Jacopo Peri, Vincenzo Galilei, Pietro Strozzi, Emilio de' Cavalieri oraz poeci: Ottavio Rinuccini, Gabriello Chiabrera, a także naukowcy: Girolamo Mei, Jacopo Corsi – skupieni wokół mecenasa, hrabiego Giovanniego Bardiego⁵.

W Cameracie florenckiej istniały dwa nurty konstituowane przez dwa różniące się społecznie i intelektualnie ugrupowania. Pierwsze, skupione wokół G. Bardiego, koncentrowało się na zagadnieniach dotyczących funkcji muzyki i jej oblicza w świetle wiedzy o muzyce w czasach starożytnych, a także amatorskich poczynaniach w zakresie

³ Sz. Paczkowski, *Claudio Monteverdi. Nauka o afektach i seconda pratica*, „Przegląd Muzykologiczny”, t. 1, 2001.

⁴ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 4: *Opera i dramat*, Kraków 1976, s. 215.

⁵ *Camerata florencka*, hasło w: *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Warszawa 1981.

kompozycji. Zasadą tej części Cameraty było wskrzeszenie dawnych sposobów komponowania oraz, jak sądzono, śpiewu antycznego, który przyjął nazwę monodii akompaniowanej⁶. Vincenzo Galilei w traktacie *Dialogo della musica antica e della moderna* ogłosił odnaleziony przez Girolama Meiego starożytny utwór – hymny kretańskiego kitarzysty (grający na kitarze podobnej do liry) Mesomedesa z II wieku n.e. Był to pierwszy opublikowany w czasach nowożytnych zabytek muzyki antycznej. Propagował on monodię jako typową dla tego okresu i przeciwstawiał ją polifonii jako obcej duchowi antyku. Z monodii akompaniowanej wyrasta podstawowa cecha wczesnego baroku – styl monodyczny, który realizowano w śpiewie solowym z akompaniamentem basso continuo, a którego muzyczne opracowanie podporządkowano słowu i intonacji mowy ludzkiej, czego skutkiem była nieregularna, gwałtowna lub wyciszona linia melodyczna, rezygnacja z rytmiki ustalonej na rzecz swobodnej, uzależnionej od ekspresji tekstu.

Drugie ugrupowanie, utworzone w 1592 roku z inicjatywy Jacopo Corsiego, miało charakter półprofesjonalny, a jego działania skierowane były na kompozycje dramatyczne, co dało impuls do powstania *dramma per musica*. Zwolennicy J. Corsiego, do których należeli autorzy *L'Euridice* (1600) – Jacopo Peri i Ottavio Rinuccini przenieśli założenia wpływające z antycznej teorii muzyki na grunt recytatywu, jako podstawowego środka wypowiedzi w *dramma per musica*.

W obrębie monodii akompaniowanej można było wyróżnić trzy podkategorie stylistyczne: *stile rappresentativo*, który ukazuje akcję sceniczną poprzez gest, mimikę i śpiew, *stile recitativo*, będący deklamacyjnym śpiewem, *stile espressivo*, którego wyraźnie zaznaczona linia melodyczna była nacechowana dużą ilością dysonansów wywołujących silne napięcia, co dodatkowo wzmagало ekspresję melodii⁷.

Dafne Jacopo Periego z 1579 roku napisane do libretta Ottavio Rinucciniego było jednym z pierwszych dzieł *dramma per musica*. Niestety, partytura tego dzieła zaginęła. W 1600 roku pojawiły się dwie kolejne opery, napisane także do libretta Ottavio Rinucciniego, pt. *Eurydice*, skomponowane przez dwóch kompozytorów florenckich: wspomnianego wcześniej Jacopo Periego i Giulio Cacciniego. Utwory te zostały napisane w stylu recytatywnym. Premiera *Eurydice* była wielkim wydarzeniem artystycznym, które

⁶ M. Gnatowicz, [Im] Perfectioni della moderna musica. *Teoria recytatywu i jej egzemplifikacja w pierwszych drammi per musica*, „Res Facta Nova”, nr 9 (18), 2007, s. 2.

⁷ Sz. Paczkowski, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998, s. 88.

odbiło się głośnym echem w ówczesnych Włoszech. Początki opery związane były z teatrem dworskim, dlatego kolejne premiery odbywały się na dworach książęcych. Ogromne koszty związane z wystawieniem *dramma per musica* decydowały o niewielkiej liczbie przedstawień, co nadawało operze elitarny charakter już na początku jej istnienia⁸.

Charakterystyka rozwoju opery powinna dokonywać się nie tylko w kategoriach linearnych, zgodnie z chronologią, ale również wskazywać rozwój i różnorodność szkół kompozytorskich działających w tym samym czasie. Takie spojrzenie umożliwia zrozumienie podziału opery na podrodzaje. Poszczególne ośrodki muzyczne cechował odrębny styl i zamiłowanie do określonych zabiegów muzycznych, zaś ich cechą wspólną było łączenie wszystkich sztuk – literatury, muzyki, malarstwa, architektury i teatru – aby wyrazić ideały świata barokowego⁹.

Muzyczne idee wywodzące się z Rzymu, Wenecji i Neapolu były źródłem inspiracji dla innych kompozytorów europejskich. Tutaj powstawały idee, rozwijające postulaty Cameraty florenckiej, niejednokrotnie podważając jej założenia, co jest nieodzowną i nieuniknioną konsekwencją ewolucji każdego stylu. Rzym rozwijający się w obszarze kultury, między innymi dzięki rodzinie Barberinich, bardzo silnie wzorował się na estetyce florenckiej. Koncentrował się ponadto na bogatej, pełnej przepychu scenografii i fantazji. Maszyny sceniczne wymagały zaangażowania twórczych rzemieślników – wynalazców ruchomych konstrukcji. Na straży tych pomysłów stał Gian Lorenzo Bernini. Za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli tej szkoły można uznać Stefano Landiego, twórcę opery *Śmierć Orfeusza* z roku 1619¹⁰.

Wenecja zasłynęła z pierwszego publicznego teatru. Teatro San Cassiano otwarty w 1637 roku cieszył się ogromnym zainteresowaniem mieszkańców. Teatr powszechny, z którego mogli korzystać mieszczanie, musiał się dostosować do ich gustu. Twórcy chcąc odnieść sukces musieli poddać się ocenie takiego odbiorcy i wyciągać z niej właściwe wnioski. Świadomość tego mechanizmu spowodowała odejście od pierwotnych florenckich pomysłów. W ten sposób Wenecja stała się ośrodkiem popularyzującym wirtuozowskie arie, fioritury i koloratury. Upowszechniły się tu popisy śpiewacze, a nawet pojedynki sceniczne ujawniające możliwości głosowe artystów-idoli. Pogłębianie dramaturgii nie odgrywało już pierwszoplanowej roli. Piękny śpiew zdominował słowo po niespełna pięć-

⁸ B.R. Hanning, *Dafne*, hasło w: *Grove Music Online*, Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O2275721> (dostęp 24.11.2022).

⁹ *Opera and Church Music. 1630–1750*, ed. by A. Lewis, N. Fortune, London 1975, s. 1.

¹⁰ *Ibidem*, s. 3.

dziesięciu latach od postawienia pierwszych założeń florentczyków. Śpiewacy wymagali, by struktura spektaklu była podporządkowana ich występom. Na pierwszy plan wysuwała się wirtuozeria wokalna i popisowość. Sztuka barokowych popisów głosowych wymagała ogromnych umiejętności technicznych, co trudno bagatelizować, jak ma to nieraz miejsce w literaturze przedmiotu. Idealne połączenie techniki wokalnej i aktorskiej to niedościgniony wzorzec, który w historii przechylał się raz na stronę warstwy dramaturgicznej, a raz na stronę widowiskową – wymagającą również specjalnych umiejętności. Aby zmniejszyć koszty, które trzeba było przesunąć na pensje śpiewaków, teatr wenecki ograniczał rolę chóru, bynajmniej nie dlatego, że nie doceniał jego roli. Niemniej dzięki kompozytorom działającym w tym ośrodku opera rozwinęła się i nabrała ciekawych cech. Arie przybrały duże rozmiary i zyskały wyraźny pierwiastek wirtuozowski, oddzielając się też wyraźnie od recytatywów. Ugruntował się wówczas ich kształt formalny – ABA z modyfikacją ostatniej części, która dawała wykonawcy dodatkowe pole do improwizowanego popisu. W roku 1639, w związku z wystawieniem *Wesela Tetydy i Peleusa* Francesca Cavallego, jednego z głównych przedstawicieli szkoły weneckiej obok Claudia Monteverdiego, Pietra Antonia Cestiego i Antonia Vivaldiego, po raz pierwszy użyto słowa *opera*¹¹.

Neapolitańska sztuka operowa przyjęła indywidualne rysy. Kompozytorzy i publiczność bardzo pokochali tę formę sztuki, dając jej pierwszeństwo przed innymi. Wynikało to zapewne ze szczególnych upodobań neapolitańczyków do świętowania karnawału i zabaw. Głównymi przedstawicielami tego nurtu byli Francesco Provenzale i Alessandro Scarlatti. Dzięki nim na początku XVIII wieku dokonał się wyraźny podział na operę *buffa* i operę *seria*. A. Scarlatti działał w swoistej opozycji do stylu weneckiego, nie poddał się gustom publiczności i nie dopuścił do odejścia od idei syntezy sztuk. Dla niego dramaturgia i tematyka dzieła muzycznego były priorytetem, dlatego ograniczał partie wirtuozowskie. Arie wyrastały z recytatywów, które stawały się dla nich swoistą introdukcją. Zachowano przy tym schemat recytatyw – aria. Arie przybierały różne kształty – proste zwrotkowe formy mieszały się z ariami da capo, pojawiały się instrumenty koncertujące. Nie rezygnowano z udziału chóru, który, jak w późniejszych postulatach Glucka, traktowany był jako bohater zbiorowy. Na początku dzieła scenicznego ugruntowała się uwertura typu włoskiego¹².

¹¹ Ibidem.

¹² J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, op. cit., s. 105.

W pozostałych częściach Europy gatunek opery, nie odegrał poza Francją większego znaczenia. Opera dotarła do Paryża pod koniec lat dwudziestych XVII wieku i musiała zmierzyć się z specyficznym gustem francuskiej publiczności, która była przyzwyczajona do innych środków przekazu scenicznego. W tym zakresie podstawowym mankamentem okazała się m.in. dramaturgiczna słabość opery włoskiej. Rozmiłowani w balecie Francuzi potrzebowali również wstawek tanecznych, które były charakterystyczne dla scenicznej sztuki francuskiej. *Tragédie lyrique* – tak nazwano narodową operę francuską – powstała dzięki Jeanowi-Baptiście Lully’emu. To on doprowadził do syntezy sztuki włoskiej i francuskiej. Wielkie pod względem rozmiarów (5 aktów) formy rozpoczynały się typem uwertury francuskiej. Ukłonem w stronę publiczności były obszerne stronice muzyki instrumentalnej, które wypełnić mógł balet z jego rozwiniętą już choreografią. Opera francuska w bodaj najbogatszy sposób łączyła więc śpiew, grę instrumentalną, taniec i recytację. Kontynuatorem tradycji Lully’ego został Jean-Philippe Rameau¹³.

Hiszpania pozostała wierna zarzuelom – liryczno-dramatycznym formom muzycznym, w których partie mówione, śpiewane, grane i tańczone były tu niejako równouprawione.

Długo do opery nie mogła przekonać się również Anglia, która podobnie jak Francja kochała teatr dramatyczny. Choć do połowy XVII wieku na Wyspach Brytyjskich powstawały formy – *masque* (połączenie muzyki, aktorstwa i pantomimy), to dopiero Henry Purcell, czerpiąc ze wzorów włoskich i francuskich wedle uznania, stworzył podwaliny pod operę angielską. Oczywiście priorytetem był francuski dramatyzm, obok niego również francuska uwertura i liczne partie chóralne. Od Włochów Purcell przejął arie i recytatywy oparte na basso continuo. Tradycji angielskiej podporządkował zaś melodykę oraz typ partii chóralnych, będących echem angielskich *anthems* – rodzaju kantat¹⁴.

Opisując styl opery angielskiej, nie możemy pominąć G.F. Händla, który w 1712 roku na stałe osiadł w Londynie, gdzie wkrótce okrzyknięto go najwybitniejszym kompozytorem narodowym Anglii. Zanim to nastąpiło, G.F. Händel zetknął się z wieloma szkołami kompozytorskimi, co pozwoliło mu na wytworzenie własnych charakterystycznych rozwiązań formalnych, które wykorzystywał jednocześnie z najciekawszymi, utrwalonymi już w obrębie gatunku pomysłami – szczególnie włoskimi. Widząc, że opera w Hamburgu

¹³ *Opera and Church Music*, op. cit., s. 206.

¹⁴ *Ibidem*, s. 285.

chyli się ku upadkowi, jesienią 1706 roku postanowił wyjechać do Włoch. Odkrył tamtejszy styl operowy i udoskonalił swój własny w zakresie melodyki, śpiewności arii i wykorzystania języka włoskiego. We Włoszech odwiedził Wenecję, Florencję, Rzym i Neapol. Poznał tam wielu znakomitych twórców, przyswoił sobie ich twórczość a tym samym styl kompozytorski, co stało się dla niego źródłem nie tylko inspiracji, lecz także nawet dosłownych zapożyczeń¹⁵.

Händel komponował opery przez większość swego życia, co skutkowało dużą rozpiętością stylistyczną. Jego opery opierają się głównie na stylu neapolitańskim, ale wykazują również wpływy oper niemieckich, francuskich i angielskich. Zbudowane były zazwyczaj z trzech aktów oraz uwertury, głównie typu francuskiego. W Händlowskich operach głównym nośnikiem akcji są arie i ariosa oparte na stylu bel canto. U niego, podobnie jak u C. Monteverdiego, na szczególną uwagę zasługuje orkiestracja: zespół zyskuje nowy koloryt dzięki wprowadzaniu nowych instrumentów, często charakterystycznych i pojawiających się tylko na chwilę. A wszystko po to, żeby podkreślić charakter, nastój i wzbogacić dramaturgię. Mistrz łączył też w niewymuszony sposób polifonię z homofonią, często zmieniał faktury – zastosowanie kontrastów miało również wzbudzić zainteresowanie słuchaczy. Ponadto partie solowe u Händla jawią się jako zindywidualizowane melodie o wyrafinowanym rysunku interwałowym, które można uznać za wstęp do tworzącego się stylu galant¹⁶.

W okresie klasycyzmu próby reformy opery podejmowali przede wszystkim libreciści nawiązując do pierwotnych postulatów Cameraty florenckiej, która na pierwszym planie stawiała słowo. Na powrót starano się oddać pierwszeństwo warstwie tekstowej, co – jak łatwo przypuszczać – zwiększało rangę librecistów, ale również dawało większe szanse na sukcesy wystawianych produkcji. Historia pokazała, że akcje dramaturgiczne oper oparte o miłą narrację nie cieszyły się zainteresowaniem publiczności, a arcytrudne wirtuozowskie arie nie były już wystarczającym powodem do bywania w operze. Tym ideom przyklasnął Christoph Willibald Gluck. Dążył on do podkreślenia akcji dramaturgicznej jako najważniejszego celu przedstawień. Postacie, rola, fabuła stały się na powrót celem, któremu muzyka miała służyć. Jednocześnie uwertura, mająca najczęściej kształt formy sonatowej, zaistniała jako stały i nieodzowny element dzieła – nawiązywała do materiału

¹⁵ Ch. Burney, *Obecny stan muzyki w Niemczech, Niderlandach i Zjednoczonych Prowincjach*, przeł. i oprac. J. Chachulski, Warszawa 2018, s. 298.

¹⁶ J. Rice, *Music in the Eighteenth Century*, New York 2012, s. 93.

muzycznego całej opery i wprowadzała słuchacza w nastrój już od samego początku. Akty opery musiały być podzielone w sposób prosty i przejrzysty, żeby bez trudu można było obserwować przebieg akcji. Dotychczasowy, sztuczny i schematyczny podział: recytatyw–aria został zastąpiony podziałem na sceny. Mało tego, odnosząc się do starożytności, wzmożono rolę chóru, nadano mu rolę komentatora, stał się on – podobnie jak w tragedii antycznej – bohaterem zbiorowym, głosem sumienia; współpracował z solistą, współgrał i współdziałał. Arie popisowe ustąpiły miejsca głębszym wyrazowo śpiewom o ograniczonej ornamentyce, nowemu typowi muzycznemu – arii dal segno. Postacie i role musiały posiadać głębię psychologiczną. Słuchacz miał w ich działaniu odnaleźć uniwersalne problemy, z którymi mógłby się mierzyć. Tematyka dzieł scenicznych na powrót nawiązywała do dzieł starożytnych bądź przynajmniej moralizatorskich i wymagała odpowiedniego (klasycznego) języka. Rozrosły się także sceny baletowe¹⁷.

Pośród bogatej twórczości jednego z najwybitniejszych klasyków wiedeńskich – Wolfganga Amadeusa Mozarta, opera zajmowała ważne miejsce. Kompozytor w intuicyjny sposób doskonale wyważył proporcje dzieł, tworzył plastyczne postaci, wyraźnie nakreślone charaktery. Melodyka jest niezwykle śpiewna, zdobiona z wyczuciem. Orkiestracja dramaturgiczna z punktami kulminacyjnymi, pełna jest napięć, ich rozładowań i kontrastów. Mozart, podobnie jak Gluck, zerwał ze sztucznym podziałem: recytatyw–aria. Tym pierwszym nadał znaczenie wiążące poszczególne sceny. Głównych bohaterów odmalował nie tylko dzięki orkiestracji, ale i samej linii melodycznej, nadając jej charakterystyczne cechy. Różnorodność śpiewów solowych sięga prostej canzony, poprzez rozbudowane cavatiny, po skomplikowane arie zwrotkowe czy da capo. Fragmenty ansamblowe stopniowo zwiększają swoją objętość i liczbę. Aparat wykonawczy wyraźnie się rozrasta, a do orkiestry wprowadzane są instrumenty charakterystyczne, podobnie jak u Händla¹⁸.

Z czasem w obrębie opery ukształtowały się wyraźne podziały gatunkowe w zależności od reprezentowanej tematyki. Tak możemy mówić najpierw o operze seria – dziele poważnym, wyłącznie śpiewanym. W opozycji do niej rozwijała się opera buffa – komiczna oraz semiseria – poważna z wyraźnymi komicznymi wstawkami. Rzadziej mówimy o operze balladowej – zwanej śpiewogrą, czy wodewilowej (pełnej cech farsy,

¹⁷ *Reform*, hasło w: Grove Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O011545> (dostęp 24.11.2022).

¹⁸ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, op. cit., s. 184–185.

połączonej z tańcem i pantomimą). Wszystko to przyczyniło się do rozwoju w warstwie dramatycznej, techniczno-muzycznej, tanecznej, choreograficznej, scenograficznej itd.

W epoce romantyzmu nastąpiło pogłębienie w zakresie wyrazu dramaturgicznego gatunku operowego. Zmienił się układ i relacja jego podstawowych elementów. Harmonika pełniła coraz ważniejszą funkcję, służyła pogłębieniu elementów wyrazowych. Rosła ilość chromatyzmów. Orkiestra stając się równoprawnym partnerem akcji scenicznej zyskała na znaczeniu powiększając się niejednokrotnie do składu wielkiej orkiestry symfonicznej, wykazując tendencję do monumentalizacji. Na charakter i liczne odmiany stylistyczne opery w okresie romantyzmu wpływała przede wszystkim jej treść.

Opera w XIX wieku rozwijała się dynamicznie w różnych szkołach narodowych. Za najważniejsze można uznać trzy ośrodki. Pierwszy z nich to Francja, istotna nie tylko dlatego, że miała silną grupę przedstawicieli, ale również dlatego, iż wykształciła się w niej *grand opera*. Drugim ważnym ośrodkiem byli Niemcy, nie tyle hołdujące austriackim tendencjom postmozartowskim, ale dające zupełnie nowy i świeży obraz opery za sprawą wielkiego wizjonera – Richarda Wagnera. Trzecim były oczywiście Włochy – kontynuujące najstarsze tradycje gatunku¹⁹.

Francja skupiała się głównie na tematyce oscylującej wokół historii, preferując gatunek opery heroicznej. Z tym nurtem należy kojarzyć Gaspara Spontiniego, Daniela Aubera, Giacomo Meyerbeera czy Jacquesa Fromental Halévy'ego, Camille'a Saint-Saënsa. Zmiana tematyki wymusiła na twórcach pewną modyfikację fundamentalnych elementów opery. Aria, która była punktem odniesienia jako główny element architektoniczny dzieła (poza uwerturą), rozpoczęła wyraźną ewolucję; nierzadko zastępowały ją mniejsze formy wokalne takie jak pieśń czy modlitwa, coraz popularniejsze w operze XIX wieku. To niewątpliwie wpływ fascynacji ludowością, która „odciążała” operę, odejmując jej pompatycznego charakteru. Za przejaw tego zjawiska można uznać pojawienie się w librettach ballady – formy literackiej o ludowej proveniencji, która znalazła swoje odbicie m.in. w *Holendrze tułaczu* R. Wagnera. Na uwagę zasługuje także modyfikacja recytatywów. Ich przeobrażenie zmierzało do wywołania efektu naturalności, spontanicznego dialogu, zwyczajnej (na ile pozwalała na to konwencja opery) rozmowy.

Na terenie krajów niemieckojęzycznych wzrastała się tendencja do wykształcenia opery narodowej. Wcześniejsze, podejmowane od XVII wieku próby nie doprowadziły do

¹⁹ Ibidem, s. 105.

jej powstania. Nawet twórczość kompozytorów hamburskich i austriackich XVIII wieku nie była stylistycznie jednolita, łatwo zauważyć w niej bowiem wyraźne wpływy włoskie i francuskie. O wspaniałości mozartowskich wzorów opery (*Czarodziejski flet*, *Don Juan*, *Wesele Figara*, *Łaskawość Tytusa*) decydował indywidualny geniusz kompozytora, a nie niemiecki charakter. Dopiero Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822), Louis Spohr (1784–1859) i zwłaszcza Carl Maria von Weber (1786–1826) nadali nowy impuls operze niemieckiej i spowodowali wzrost zainteresowania tym gatunkiem. *Faust* L. Spohra zdradza jeszcze powiązania z operą Luigiego Cherubiniego i Etienna Mehula, natomiast Hoffmann i Weber w sposób świadomy, z dojrzałym programem ideowo-artystycznym wytyczali kierunki prac nad rozwojem opery niemieckiej. W 3-aktowej *Undine* do libretta Friedricha de la Motte Fouqué, która po premierze 3 sierpnia 1816 roku w Königlisches Schauspielhaus w Berlinie odniosła wielki sukces, Hoffmann wskazał kontynuatorom główne determinanty stylu romantycznej opery niemieckiej. Na tle natury przenikają się tam dwa światy: rzeczywisty i nadprzyrodzony²⁰. Ten typ dzieła przejął i twórczo rozwinął Carl Maria von Weber i to właśnie on uchodzi za głównego twórcę niemieckiej opery romantycznej. Wzbogacił ją żywą melodyką, kontrastami dynamicznymi, wyrafinowanym kolorytem harmoniki i orkiestracji, wyrazistymi formułami rytmicznymi. Premiera *Wolnego strzelca* (Berlin, 1821) przyniosła kompozytorowi wielki sukces, w niedługim czasie dzieło to obiegło większość scen operowych w Niemczech i Austrii, a w 1826 roku zostało też wystawione w Warszawie. Uważa się, że właśnie ta opera zapoczątkowała okres romantyzmu w światowych dziejach tego gatunku, wnosząc doń nową tematykę (krajobraz leśny, życie myśliwych, walka z demonicznymi mocami) i nowe środki muzyczne, służące do charakterystyki postaci i do obrazowania sytuacji. Te, jakże różne od operowego stylu Rossiniego, środki techniki kompozytorskiej różniły się już radykalnie od stylu Hoffmanna czerpiącego inspirację z muzyki klasycznej.

Powszechnie uznaje się więc *Wolnego strzelca* za paradygmatyczny wzorzec niemieckiej opery narodowej. *Wolny strzelec* i późniejszy *Oberon* nawiązywały do formy singspielu (zawierały dialogi mówione), *Euryanthe* zaś do tzw. *grand opera* (*Grosse Oper*). Inne dzieła Webera w tym gatunku to: *Peter Schmoll* (Augsburg, 1803), *Silvana* (Frankfurt nad Menem, 1810), *Abu Hassan* (Monachium, 1811), *Preciosa* (Berlin, 1821). Jednak opery te, jak również należąca do *Grosse Oper* *Jessonda* (Kassel, 1823) Louisa Spohra,

²⁰ Ibidem, s. 209–211.

inspirowana twórczością Webera, mają już znaczenie drugorzędne dla rozwoju niemieckiego stylu operowego. Istotnym nowym zjawiskiem, wprowadzonym przez *Grosse Oper* była tendencja do eliminacji z opery elementów dawnego singspielu w postaci dialogów mówionych. Wcześniejsze próby w tym zakresie podejmowali kompozytorzy mniejszej rangi, jak Anton Schweitzer i Ignaz Holzbauer, ale pełną, rozwiniętą niemiecką *Volloper* kojarzymy dopiero z wczesną twórczością Richarda Wagnera²¹.

Opera romantyczna w Niemczech wprowadzając często pieśni i chóry ludowe cieszyła się nieustającą popularnością. Świat nadprzyrodzony oraz sceny z udziałem duchów i sił nieczystych stawały się okazją do kreowania napięć dramatycznych i kontrastów środkami muzycznymi. Przykładów takich oper dostarcza twórczość Heinricha Marschnera. W 1820 roku dzięki protekcji Webera wystawiono jego operę *Heinrich IV und d'Aubigné*. Następnie zyskał on sławę dzięki pełnym demonicznych nastrojów i niesamowitych klimatów operom takim jak *Wampir* (1828), *Der Templer und die Jüdin* (1829), *Hans Heiling* (1833), *Austin* (1852). Jednakże Marschnerowi nie udało się ustrzec przed wpływem drobnomieszczańskiego stylu, co skutkowało spłyceciem akcji dramatycznej. Wpływ późniejszej wielkiej opery francuskiej przyniósł dalsze obniżanie się poziomu artystycznego przez biedermeierowską powierzchowność i francuskie efekciarstwo, które się znakomicie dopełniały. Zjawiska te możemy zaobserwować w twórczości Petera Josepha von Lindpaintnera (1791–1856): *Timantes* (1820), *Der Bergkönig* (1825), 3-aktowej *Der Vampyr* (1828) syntetyzującej wpływy estetyki *Wolnego strzelca* z zapożyczonymi od Wagnera elementami języka muzycznego, *Die Bürgschaft* (1834), 2-aktowej *Die Genueserin* (1839), 4-aktowej *Die sicilianische Vesper* (1843), 5-aktowej *Lichtenstein* (1846). Następnie w twórczości Carla Gottlieba Reissigera (1798–1859), Franza Paula Lachnera znanego z opery *Catharina Cornaro* (1841) oraz jego młodszego brata Ignaza (1807–1895), twórcy mniej znanych oper *Der Geisterturm* (1837), *Die Regenbrüder* (1839), *Loreley* (1846).

Dopiero z końcem XIX stulecia, m.in. w wyniku starań Richarda Wagnera, niemiecki styl operowy zaczął odzyskiwać świetność z czasów Webera²². Jako orędownik tzw. formy czystej podjął on ponowne próby „oczyszczenia” opery ze zniekształceń, którym ulegała przez lata. Kompozytor ten hołdował idei motywów przewodnich, czyli swoistych tematów muzycznych, które czynią całość spójną: powracają w toku utworu, przywołując na myśl określone osoby, przedmioty, nastroje czy emocje. Podporządkowanie warstwy

²¹ *Freischütz*, hasło w: K. Anderson, op. cit.

²² P. Carnegy, *Wagner and the Art of the Theatre*, New Haven–London 2006, s. 6.

muzycznej akcji dramatycznej znów stało się priorytetem. Za wzór tworzenia architektury utworów operowych R. Wagner przyjął formę poematu symfonicznego. Język harmoniczny zmierzał do komplikacji i wykraczał poza sztywne ramy systemu dur-moll. Muzyka oddaliła się nie tylko od harmoniki klasycznej, ale również od schematu budowy okresowej²³.

W operze europejskiej tego okresu do głosu obok fantastycznych tematów coraz częściej dochodziły naturalistyczne, często wynikające z fascynacji ludowością. Możemy zaobserwować dwie tendencje. Jedna zmierzała do rzeczowego przedstawiania prawdy sytuacyjnej, odmalowywała uczucia rzetelnie, przedstawiała skomplikowane relacje międzyludzkie z konsekwencjami podejmowanych działań i decyzji (*Carmen* Bizeta). Druga obrazowała rzeczywistość w krzywym zwierciadle, opierając się na mocnych fundamentach opery *buffa*, gdzie przerysowanie emocji nie służyło zbliżeniu się do naturalności, ale do rozbawienia publiki (*Napój miłosny* Donizettiego).

Poglądy R. Wagnera wpłynęły na twórczość szkoły młodowłoskiej: Giacomo Pucciniego, Pietro Mascagniego, Ruggiero Leoncavalla. Bezpośrednim spadkobiercą R. Wagnera w realistycznym dramacie muzycznym był Richard Strauss. Od swojego mistrza przejął on bogactwo środków orkiestrowych i harmoniczných.

Charakteryzując styl opery włoskiej pierwszej połowy XIX wieku, warto przybliżyć rolę arii i recytatywu. Miejsce arii przejęła pieśń, która w operze romantycznej występowała pod różnymi nazwami: *arietta*, *canzonetta*, *romanza*, *cavatina*. Główną ideą tej zmiany było uproszczenie włoskiej arii, która w tradycyjnej formie była zbyt ozdobna i wirtuozowska. Recytatyw w XIX wieku nadal występował w wielu różnych postaciach. Razem z arią, ansamblami i chórem tworzył jedność formalną. Jego walory dramatyczne wzbogacano dynamicznie i kolorystycznie przez pogłębienie środków orkiestrowych. Nie można zapomnieć także o *bel canto*. Termin ten w języku włoskim oznacza ‘piękny śpiew’. Wykształciło się ono w XVII wieku, a swoją kulminację osiągnęło w XIX, lecz wówczas oznaczało już raczej konkretną technikę śpiewu, charakteryzującą się idealnym legatem oraz łatwością w wykonywaniu skomplikowanych biegników i ornamentów. Polegała zatem na szczególnej ozdobności śpiewu i wysuwaniu na pierwszy plan jego piękna i wirtuozerii²⁴.

²³ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, op. cit., s. 209.

²⁴ U. Jankowiak, *Bel Canto i ekspresja we włoskiej operze I połowy XIX wieku na przykładzie partii Adalgisy w operze Norma Vincenzo Belliniego*, Bydgoszcz 2008, s. 19.

Włoską operę wczesnoromantyczną reprezentowali Gioacchino Rossini (1792–1868), Gaetano Donizetti (1797–1848), Vincenzo Bellini (1801–1835). Rossini i Donizetti często czerpali z osiągnięć opery klasycznej. G. Rossini zdobył swymi dziełami wielką popularność. Opierał się na tradycji mozartowskiej; jego twórczość charakteryzowały proste motywy, lekkość, wdzięk, finezja, wyrazisty rytm, różnorodność melodii, wirtuozeria wokalna. Do innych cech stylu Rossiniego, które wpływały na konstrukcje jego oper, można zaliczyć dynamiczne budowanie finału, różnorodne postacie arii, duetów, ansambli, muzyczną charakterystykę postaci, przejrzystą fakturę orkiestrową. Jego opery, m.in. *Cyrulik sewilski* (1816) i *Wilhelm Tell* (1829), tętniły żywą melodyką i rytmiką²⁵.

Vincenzo Bellini napisał dla Opery Paryskiej swój ostatni utwór – *Purytanie* (1835). Jego muzykę (*Lunaticzka* 1831, *Norma* 1831) można uznać za ideał śpiewności. Charakterystyczne dla tych oper jest finezyjne potraktowanie partii orkiestrowych i harmoniki oraz starannie rozbudowana instrumentacja. Pod wielkim wpływem stylu Belliniego pozostawał Fryderyk Chopin.

Libretta romantycznych oper nawiązywały często do podań ludowych, gdzie rzeczywistość przeplatała się z fantazją, lub też do tematów narodowych i historycznych²⁶. W drugiej połowie XIX wieku, w efekcie zmian zachodzących w literaturze tego okresu, także treść oper zaczęła tendować w kierunku realizmu w sztuce. Libreciści, szczególnie w ostatnich dekadach wieku, zbliżali się do przedstawiania realnego życia ludzi. Przejawy realizmu w operze pojawiły się oczywiście wcześniej (*Norma* Belliniego, *Halka* Moniuszki), dojrzałą postać nurt ten osiągnął w twórczości Georges Bizeta (*Carmen*) i eksplodował w pokoleniu werystów.

Szczególne miejsce w historii muzyki operowej zajmuje Giuseppe Verdi, który zaznaczył się jako kontynuator tradycji, ale również nowator. O ile Rossini, który wprowadził operę włoską na szczyt, czerpiąc z bogatego dorobku młodości, w średnim wieku nie napisał już żadnej opery, o tyle Verdi przez całe życie dążył do syntetyzowania już przyjętych i stworzonych środków muzycznych. Kolejne jego produkcje rzucały nowe światło na sposób kształtowania opery jako gatunku. Można powiedzieć, że Verdi urodził się za wcześnie i gdyby mógł tworzyć w pokoleniu Pucciniego, dokonałby większej rewolucji. Jego niesformułowane postulaty kierowały operę w kierunku realizmu²⁷.

²⁵ Ibidem, s. 60–61.

²⁶ Ibidem, s. 73.

²⁷ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, op. cit., s. 283–384.

Tymczasem weryzm, często oddzielany od realizmu należy rozumieć jako kontynuację realizmu z zachowaniem i poszanowaniem tradycji włoskiego *bel canto*. Nie jest to jednak teza przekonująca, jako że weryści „obciążali” głos ludzki, mobilizując go niejako do rywalizacji z orkiestrą.

Elementy weryzmu możemy dostrzec także w operach G. Pucciniego, który w swojej twórczości podobnie jak M.E. Bossi łączył stylistyki XIX i XX wieku co zostanie opisane w trzecim rozdziale. Począwszy od opery *Manon Lescaut*, Puccini stosował motywy przewodnie inspirowane dramataми muzycznymi R. Wagnera, przykładając jednocześnie większą wagę do melodyki. Jedną z charakterystycznych cech oper Pucciniego było podwojenie kluczowych partii wokalnych przez sekcję smyczkową. Efekt ten miał na celu uwydatnienie partii wokalnych oraz pogłębienie dramaturgii.

Ewolucja opery na przestrzeni epok ukazuje się jako dynamiczny proces, który obejmuje różnorodne zmiany w strukturze muzycznej, dramaturgii i wyrazie artystycznym. Styl operowy rozwijał się od baroku aby w XIX wieku osiągnąć swój kulminacyjny kształt. Każda epoka wniosła swoje unikalne cechy do gatunku operowego, od ornamentowanych arii barokowych po ekspresyjne i dramatyczne dzieła romantyczne. Kompozytorzy operowi wprowadzali własne innowacje i reprezentowali indywidualne podejście do muzyki operowej.

Rozdział II. Organy i muzyka organowa XIX wieku w kontekście stylistyki operowej

Zjawisko integracji sztuk

Naczelnym postulatem estetycznym muzyki XIX wieku jest jej więź z innymi rodzajami sztuki. Muzyka współdziałała często z poezją, tańcem, dramatem, malarstwem, itp. Powodziło to do integracji sztuk, przez co oddziaływały one na siebie nawzajem. Najbardziej charakterystyczną dla romantyzmu dziedziną twórczości, która odzwierciedlała w bezpośredni sposób powyższe idee, stała się opera.

Głównymi ośrodkami życia muzycznego obok arystokratycznych i mieszczańskich salonów artystycznych stały się opery i sale koncertowe. Tu wykuwał się nowy smak muzyczny kreowany głównie przez oczekiwania publiczności. Podobnie jak inne zjawiska muzyczne w XIX wieku, opera jako forma sztuki reagowała na wydarzenia społeczne i polityczne, a także zjawiska w literaturze i w sztukach wizualnych. Zwłaszcza we Francji i we Włoszech, gdzie wizyta w teatrze należała do zwyczajów ogółu bogatych mieszczan, opera stała się lustrem procesów kulturowo-historycznych²⁸.

Te muzyczne spotkania kształtowały nie tylko odbiorców, ale i samych kompozytorów uwrażliwionych na otaczający ich świat estetyczny. Należy pamiętać, że publiczne koncerty miały wówczas nieco inny, mniej formalny charakter. W obecnych czasach nie wyobrażamy sobie, żeby np. nie wykonać dzieła muzycznego w całości. Kiedy koncert polega na wykonaniu tylko jednej części jakiegoś utworu, zazwyczaj odbieramy go jako mniej ambitny. W XIX wieku natomiast normą były formuły programowe obejmujące zróżnicowane formy prezentacji muzycznych zestawiających ze sobą występy wokalne, instrumentalne bądź improwizacje. Praktyki te pokazują, jak istotne wówczas było dla słuchacza chłonięcie wielu różnorodnych estetyk podczas jednego wieczoru.

Wpływ opery na inne dziedziny sztuki

Dziewiętnastowieczna opera jako gatunek popularny praktycznie w całej Europie, będąca sumą sztuk i wytworem estetycznych wyobrażeń tego okresu stała się zarazem sama

²⁸ S. Döhring, S. Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert. Handbuch der musikalischen Gattungen*, hrsg. v. S. Mauser, Bd. 13, Laaber 2001, s. 4.

źródłem dalekosiężnych inspiracji, motorem wskazującym nowe kierunki rozwoju stylistycznego.

Można dyskutować, w jaki sposób opera wpływała na inne dziedziny sztuki w XIX wieku, jednak jako jeden z najistotniejszych obszarów jej oddziaływania jawi się wpływ na muzykę instrumentalną. Dramaturgia dzieła muzycznego budowana wielowarstwowo w obszarze zarówno narracji tekstu dramatycznego, scenografii, ruchu scenicznego dopełniana była kompletnymi aspektami muzycznymi z ich zawartością elementów dzieła muzycznego. Przyczyniała się do tego niepowtarzalna wielkość i możliwości aparatu wykonawczego: kolorystyka brzmienia wszelkich instrumentów w obrębie każdej sekcji, możliwość praktycznie nieograniczonego niuansowania dynamiki i artykulacji, w końcu niepowtarzalność każdego głosu, czy to męskiego, czy żeńskiego, zestawianych ze sobą w każdej możliwej konfiguracji – od solo przez duety i tercety do chóralnego tutti. Dramaturgia ta stała się jedną z najważniejszych cech opery dziewiętnastowiecznej. Barokowe następstwo recytatywów i arii stopniowo zastąpiono znacznie bardziej skomplikowanymi układami formalnymi tworzącymi zróżnicowaną całość. Chcąc zbliżyć się do realizmu, pozbyć sztywnych ram, wyraźnych granic pomiędzy poszczególnymi fragmentami dzieła w zakresie techniki kompozytorskiej twórcy dążyli do stworzenia naturalności narracji muzycznej.

Dzięki warstwie tekstowej jakim jest libretto, muzyka nabiera wyraźnych cech programowości, tak typowej dla okresu romantyzmu. Opera wraz z librettem stała się elementem najpełniej odzwierciedlającym idee powiązania słowa i muzyki, stając się kwintesencją syntezy sztuk²⁹.

Przenikanie liryki wokalne do faktury instrumentalnej

W XIX wieku na znaczeniu zyskuje liryka wokalna. Jej fenomen można śledzić na przestrzeni wielu poprzednich epok, jednakże rozwój poezji w dziewiętnastym wieku zainspirował wielu muzyków do tworzenia dzieł wokально-instrumentalnych oddających muzycznymi narzędziami treść poetycką. Elementy liryki wokalne w najpełniejszy sposób objawiają w XIX wieku w twórczości pieśniarskiej oraz w operze. Jedną z jej najbardziej popularnych form stała się aria operowa – pieśń solowa, czyli kompozycja na głos solowy z akompaniamentem. Obok liryki wokalne pojawił się gatunek liryki instrumentalnej.

²⁹ A. Chodkowski, *Muzyka programowa*, hasło w: tenże, *Encyklopedia muzyki*, Kraków 2001.

Należą do niego np.: fantazja, ballada, rapsodia, miniatura instrumentalna, nokturn, elegia, legenda, serenada, burleska, marzenie, kołysanka, noveletta, kaprys. Warto zaznaczyć także obecność wariacji w gatunkach liryki instrumentalnej, szczególnie zaś fortepianowej. Nie jest to zjawisko przypadkowe, gdyż w okresie romantyzmu forma ta szeroko rozprzeczniła się i podlegała dużemu zróżnicowaniu. Techniką wariacyjną posługiwali się przede wszystkim wirtuozi-improwizatorzy podczas swoich występów. Wykonywali fantazje na tematy popularnych wówczas utworów, głównie melodii operowych³⁰.

Miniatury romantyczne to w większości utwory fortepianowe, w drugim rzędzie skrzypcowe. Ze względu na dużą popularność oraz specyfikę możliwości wyrazowych, fortepian stał się w dziewiętnastym wieku medium uznawanym za najbardziej predystynowane do oddawania intymnego charakteru muzyki i przekazywania osobistych uczuć. Utwory fortepianowe większych i mniejszych rozmiarów grywali wielcy wirtuozi tego instrumentu, ale także amatorzy-miłośnicy – fortepian rozbrzmiewał w domach, salonach i salach koncertowych. Jednym z najbardziej charakterystycznych przejawów romantycznej liryki instrumentalnej, związanych bezpośrednio z pieśnią solową stanowi cykl fortepianowy Felixa Mendelssohna *Pieśni bez słów (Lieder ohne Worte)*, w którym znajdujemy miniatury z typowym dla pieśni układem: liryczna melodia i akompaniament, nierzadko opatrzone przygrywką i postludium. Występują także przykłady inspiracji duetem wokalnym, np. *Andante con moto „Duetto”*, BWV U 119.

Zasięg muzyki fortepianowej w XIX wieku był bardzo szeroki. Sprzyjało temu udoskonalenie budowy fortepianu, powiększenie wolumenu brzmienia i skali oraz wprowadzenie mechanizmu podwójnej repetycji, ułatwiającego wirtuozowską grę. Dziewiętnastowieczny repertuar fortepianowy obejmował szeroki obszar gatunków muzycznych, z których najważniejsze to: sonaty, preludia, ballady, nokturny, etiudy artystyczne i inne. Oprócz oryginalnych utworów przeznaczonych na ten instrument pojawiała się wiele najrozmaitszych opracowań, zwłaszcza wyciągów fortepianowych obejmujących transkrypcje muzyki kameralnej, orkiestrowej, pieśni, oper. Fortepian pełnił zatem rolę swoistego popularyzatora muzyki. Opracowywano dzieła orkiestrowe i kameralne również do wykonywania na fortepianie przez kilka osób³¹.

Muzyka operowa zaznaczając swoją obecność w solowej literaturze instrumentalnej nie pominęła największego instrumentu muzycznego jakim są organy z ich niepowta-

³⁰ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, cz. II, Warszawa 1990, s. 91.

³¹ *Ibidem*, s. 103.

rzalnymi możliwościami kreowania wielobarwnych i wielowarstwowych struktur muzycznych. Przechodząc zatem do centralnego punktu niniejszej pracy odniosłem się w pierwszej kolejności do zagadnień brzmieniowych organów w XIX wieku.

Charakterystyczne cechy brzmieniowości organów w XIX wieku

Romantyzm to czas głębokich przemian w wielu dziedzinach życia, w tym także w muzyce. Oprócz przemian w obszarze estetyki a tym samym w wielu dziedzinach sztuki, dokonywało się również redefiniowanie instrumentarium muzycznego służącego budowaniu nowych koncepcji wyrazu muzycznego. W ten sposób rozpoczął się m.in. proces poszerzania wolumenu brzmieniowego zespołów muzycznych prowadząc do stworzenia orkiestry symfonicznej o dużym składzie i potężnym brzmieniu.

Również budownictwo organowe XIX wieku nie pozostawało obojętne wobec przemian dokonujących się w muzyce symfonicznej. Warstwa brzmieniowa organów, podobnie jak zespołów instrumentalnych, ulegała przeobrażeniom i powiększaniu możliwości w zakresie dynamiki i barwy. Organy stały się instrumentem postrzeganym przez niektóre kręgi muzyczne jako medium mające naśladować wielką orkiestrę symfoniczną. Mimo że instrumenty organowe są w swojej niepowtarzalności (każdy instrument jest jedyny w swoim rodzaju) absolutnym ewenementem w przestrzeni instrumentarium muzycznego, to w ramach ich dziejowego postrzegania stylistycznego można wykazać wspólne cechy aktualnie dominującej estetyki brzmienia i rozwiązań technicznych. W dziewiętnastym wieku charakterystycznym elementem przemian w zakresie budownictwa organowego stało się nasycanie instrumentów dużą ilością nowych głosów imitujących instrumenty orkiestrowe, jak na przykład klarnety, oboje, celesty i harfy. Wzmacniany jest obszar głosów smyczkujących, których zadaniem jest imitowanie sekcji smyczkowej orkiestry, a także głosów językowych odzwierciedlających instrumentarium dęte orkiestry. Zwiększenie ilości ośmiostopowych głosów labialnych buduje gęstość i masę brzmienia, zaś wprowadzenie efektywnie działających szaf ekspresyjnych daje możliwości płynnego kształtowania dynamiki. Te i inne elementy nadają organom symfoniczny charakter.

Jednym z ciekawszych śladów źródłowych postulujących konstruowania organów naśladowujących orkiestrę pochodzi z XVIII wieku i został sformułowany przez Justina Heinricha Knechta³².

Kolejny krok zmierzający w kierunku stworzenia organów symfonicznych został poczyniony z początkiem dziewiętnastego wieku. Przyczyniła się do niego reforma Georga Josepha Voglera, niemieckiego organmistrza, teoretyka i kompozytora. Dokonał on zmiany warstwy brzmieniowej organów, otwierając drzwi estetyce romantycznej w obszarze budownictwa organowego. Vogler wprowadził większą liczbę rejestrów 16' i 8', zredukował mikstury i głosy wysokostopowe. Brzmienie organów stało się ciemniejsze i zyskało na wolumenie. Innowacyjne rozwiązania Voglera zakładały użycie żaluzji i *crescenda*³³.

Nurt symfoniczny w budownictwie organowym przyjmował różne kształty w poszczególnych krajach europejskich. Różnice dotyczyły głównie odmiennych rozwiązań technicznych, intonacji konkretnych głosów czy dyspozycji instrumentów. W obszarze organowego stylu symfonicznego prym wiodły takie kraje europejskie jak Francja, Anglia i Niemcy. W dziewiętnastowiecznej Anglii budownictwo monumentalnych organów zainicjował Henry Willis. Jego instrumenty miały indywidualny charakter, niezależny od wzorców stosowanych w innych krajach Europy.

Organy niemieckiego nurtu symfonicznego, także cechował szereg specyficznych udoskonaleń natury technicznej. Choć niektórzy organmistrzowie stosowali jeszcze trakturę mechaniczną, to obok niej w coraz większym stopniu zyskiwała na znaczeniu pneumatyczna lub elektropneumatyczna traktura gry i rejestrów. Dzięki temu gra na organach mogła zbliżyć się do wirtuozerii pianistycznej. Rozpoczęto produkcję nowoczesnych stolów gry, wyposażonych w szereg urządzeń dodatkowych, takich jak wolne kombinacje, sekcja ekspresyjna (*Schwellwerk*) czy wałek *crescendowy*. Brzmienie dziewiętnastowiecznych organów niemieckich bazowało na rozbudowanej sekcji zasadniczych i solowych głosów labialnych. Wiele z tych rejestrów, takich jak *Vox coelestis* czy *Unda maris*, wyróżniała łagodna intonacja, a co za tym idzie – delikatność brzmienia. Głosy językowe również posiadały subtelniejszą intonację (wyjątek stanowiły rejestry językowe o podwyższonym ciśnieniu z przełomu XIX i XX wieku, które były bardziej wyraziste w swoim brzmieniu).

³² J. Laukvik, *Historical Performance Practice in Organ Playing. The fundamentals of organ playing, with reference to contemporary sources in 3 parts*, part 2: *Organs and organ playing in the Romantic period from Mendelssohn to Reger and Widor*, transl. by Ch. Anderson, Stuttgart 2010, s. 145.

³³ R. Eberlein, *Eine kleine Geschichte der Orgel. I. Die Entwicklung der inneren Gestaltung der Orgel. 14. Orchesterimitation*, Köln 2011, s. 5.

Szafa ekspresyjna dopełniała możliwości wyrazowe instrumentu organowego. Wśród twórców niemieckich organów romantycznych można wymienić między innymi: Friedricha Ladegasta (Weißenfels), Wilhelma Sauera (Frankfurt nad Odrą), Carla Augusta Buchholza (Berlin), Brunona Goebela (Królewiec) oraz Paula Berschdorfa (Nysa)³⁴.

We Francji wiele firm organmistrzowskich podążało za wyznacznikami nowego smaku symfonicznego. Największy wpływ na tamtejsze budownictwo organowe wywarł francuski organmistrz Aristide Cavaillé-Coll. Obok jego pierwszych dzieł znajdujących się w opactwie Saint-Ouen w Rouen czy w katedrze Saint-Sernin w Tuluzie, najslawniejsze jego dzieła powstały w świątyniach paryskich: w kościele Saint-Sulpice oraz w katedrze Notre-Dame. Francuskie organy symfoniczne zostały udoskonalone pod względem artystycznym. W odróżnieniu od organów niemieckich nie przyjął się tu wątek crescendowy. Narastanie brzmienia w organach francuskich odbywa się na zasadzie swobodnych decyzji wykonawcy, pozwalając mu na realizację własnych pomysłów artystycznych, a nie tak jak w organach niemieckich według z góry zaprogramowanej sekwencji dołączeń głosów. Francuskie stoły gry z XIX wieku wyposażone były w specjalne nożne dźwignie pełniące funkcje łączników między manuałami i klawiaturą nożną, a także włączników specjalnych wentyli powietrznych. W ten sposób kształtowano dynamiczny przebieg utworów. Sekcja *Récit expressif* dodatkowo umożliwiała subtelne kształtowanie struktur muzycznych. We Francji wielu kompozytorów, inspirowanych organami Cavaillé-Colla, zaczęło komponować symfonie organowe lub inne dzieła symfoniczne na ten instrument (César Franck, Louis Vierne, Charles-Marie Widor i Alexandre Guilmant)³⁵.

Opisując organy XIX wieku, warto poruszyć wątek instrumentów włoskich tego okresu. Włoska tradycja organowa przez wiele dziesięcioleci kultywowała tradycję specyficznego brzmienia organowego opartego o *ripieno* (pleno pryncypałowe), uzupełniane czasami o pojedyncze głosy fletowe i krótkotubowe głosy językowe. Dodatkowo podział klawiatury na dyszkant i bas umożliwiał realizację najróżniejszych formuł kompozycyjnych: pleno, realizacja struktur solowych oraz polifonii.

Z początkiem XIX wieku we włoskim budownictwie organowym zaczęły zachodzić przeobrażenia zbliżające Włochy do ogólnoeuropejskich trendów. Idąc za przykładem w szczególności estetyki francuskiej i niemieckiej, zbliżyły się one do estetyki symfonizmu organowego. Włoskie budownictwo organowe tego wieku zostało całkowicie

³⁴ J. Laukvik, op. cit., s. 149.

³⁵ Ibidem, s. 192–195.

zdominowane przez wielką rodzinę budowniczych organów Serassich z Bergamo. Wykazali się oni wyjątkowym talentem oraz inwencją i osiągnęli wysoki poziom perfekcji w przypadku siedmiuset instrumentów, które opuściły ich warsztat. Większość z nich trafiła do Lombardii, a w przeciągu XIX wieku ich estetyczne pryncypia zdominowały budownictwo organów w całych Włoszech.

Organy Serassich cechują się wyjątkową różnorodnością dotychczas nieznanymi barwami o wyraźnie orkiestrowym charakterze. Szeroki zakres klawiatur, obejmujących nierzadko sześć oktaw z ich podziałem na dyszkant i bas pozwalał na realizację unikatowych rozwiązań strukturalnych.

Specyfika organów Serassich powiązana była ściśle z dominującym profilem odczuwania estetycznego ówczesnego społeczeństwa włoskiego. Dekadencja muzyki kościelnej we Włoszech na początku XIX wieku z dużą ilością naleciałości natury świeckiej zdominowanej przez muzykę operową i teatralną nadała określony kierunek rozwoju włoskiego budownictwa organowego. Muzyka organowa wzorując się na operowych ariach w stylu *bel canto*, nasycając treści muzyczne powierzchowną melodyką i uproszczoną rytmiką wzorującą się na orkiestrach wojskowych stała się zjawiskiem unikatowym w skali całej Europy. Wzorem do kształtowania dramaturgii muzyki organowej stały się orkiestrowe *crescendi* stosowane przez G. Rossiniego. Wzrost dynamiki partii orkiestrowych Rossiniego zasadzał się na sukcesywnym dodawaniu grup instrumentów, a nie jedynie na zwiększaniu wolumenu ich brzmienia. Rossini doskonale wiedział, kiedy dodać kolejną grupę instrumentów lub głosów, aby zwiększyć energię muzyki. W celu uzyskania zwiększenia intensywności brzmienia używał wyższych rejestrów poszczególnych instrumentów. Wraz ze wzrostem poziomu dynamiki wprowadzanie instrumentów do ich wyższych rejestrów skutkowało zwiększeniem głośności i blasku brzmienia³⁶.

Wydaje się więc, iż klasyczne *ripieno* w instrumentach Serassich służyło raczej do tego, aby nadać orkiestrowemu *tutti* pełniejszą formę oraz wyraźniejszy zarys, aniżeli realizować jak wcześniejszej struktury polifoniczne. Jednakże włoskie organy nie zatrzymały się w tym miejscu. Aby zapewnić jeszcze większy stopień imitacji orkiestry organy wyposażano w zestawy perkusyjne. *Timpani* miały imitować dudnienie kotłów; *Gran Cassa* oraz *Piatti*, obsługiwane przez pedał ulokowany tuż nad klawiaturą pedałową, naśladowały odpowiednio bęben wielki i talerze; *Campanelli* (dzwonki) obsługiwane były przez

³⁶ *Rossini crescendo*, hasło w: OnMusic Dictionary, https://dictionary.onmusic.org/terms/2945-rossini_crescendo (dostęp 24.11.2022).

klawiaturę manualową. Wyposażone w taki arsenał, włoskie organy mogły podjąć się wykonywania repertuaru zbliżonego do operowej muzyki orkiestrowej. Poza stylem operowym do muzyki kościelnej przenikały elementy muzyki wojskowej i utworów popularnych, takich jak: marsze, galopy, paso doble i wytwory podobnej proveniencji niejednokrotnie ocierające się o wulgarność³⁷.

Ewolucja stylistyczna w twórczości organowej XIX wieku

Początek XIX wieku to okres, w którym organy i muzyka organowa cieszyły się mniejszym zainteresowaniem kompozytorów. Organy wykorzystywano wówczas zarówno do celów koncertowych, jak i na co dzień – w liturgii³⁸.

Curt Sachs w *Rhythm and tempo. A study in music history* zauważa, że w historii daje się zaobserwować następstwo przeciwstawnych prądów stylistycznych: *ars nova* – *ars antiqua*, barok – renesans, a w konsekwencji również romantyzm – klasycyzm³⁹. W. Goethe próbował przez długi czas wyjaśniać istotę obu ostatnich kierunków, wykazać, co je łączy, a co dzieli. Dopatrywał się w romantyzmie cech destrukcji w stosunku do osiągnięć klasycyzmu, doceniał jednak główną siłę romantyzmu: niepokój i tęsknotę, prowadzące do permanentnych poszukiwań, skutkujących wzbogaceniem palety środków wyrazu. Jednym z ważnych wyznaczników estetyki romantyzmu stały się kierunki narodowe z podkreśleniem typowych dla nich odrębności stylistycznych, równoległe do których przebiegały także i procesy syntetyzujące⁴⁰.

Muzyka organowa XIX wieku rozwija się dwukierunkowo. Z jednej strony wykazuje inspiracje muzyką baroku, w której istotną rolę odgrywała faktura polifoniczna, z drugiej zaś, inspiruje się strukturami homofonicznymi, wirtuozerią oraz symfonicznym traktowaniem instrumentu.

Cechą charakterystyczną niemieckiego romantyzmu jest kontynuacja rozwoju muzyki organowej w płynnej linii ewolucyjnej wywodzącej się jeszcze od J.S. Bacha. Początek niemieckiej romantycznej szkoły organowej przynosi twórczość J.Ch. Rincka, a później F. Mendelssohna. Znajduje dalej kontynuatorów w osobach Roberta Schumanna, Gustava

³⁷ R. Saorgin, *L'Orgue De Tende (Musiques Théâtrales Et Militaires)*, Harmonia Mundi, 1992 [komentarz do płyty CD], s. 6.

³⁸ J. Caldwell et al., *Keyboard music*, hasło w: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14945> (dostęp 24.11.2022).

³⁹ C. Sachs, *Rhythm and tempo. A Study In Music History*, New York 1953, s. 391.

⁴⁰ J.W. von Goethe, *Werke*, Hamburger Ausgabe, hrsg. v. Erich Trunz, Bd. 1, Hamburg 1960, s. 304.

Merkela, Johannes Brahmsa, aby kulminować w monumentalnych dziełach Franza Liszta, Juliusa Reubkego, Josefa Rheinbergera, Maxa Regera i Sigfrida Karg-Elerta.

Jednym z głównych kompozytorów działających w Niemczech w pierwszej połowie XIX wieku był F. Mendelssohn, którego 6 *Sonat* wydanych w Londynie w 1845 stanowiło krok milowy w odnowie i dalszym rozwoju muzyki organowej⁴¹.

Poza Mendelssohnem w Niemczech w tym okresie działali także inni kompozytorzy muzyki organowej: August Wilhelm Bach (jeden z mentorów Mendelssohna), Michael Gotthard Fischer, Johann Gottlob Töpfer, Johann Christian Heinrich Rinck i Adolf Friedrich Hesse, August Gottfried Ritter. Wpływ Rincka rozprzestrzenił się daleko poza Niemcy dzięki publikacji przekładu jego *Praktycznej szkoły organowej* w Londynie (1820), a następnie w Nowym Jorku⁴².

Potęgujące się zainteresowanie organami i muzyką organową spowodowało powstanie szczególnie istotnych kompozycji takich kompozytorów jak: F. Liszt, J. Brahms czy R. Schumann. W 1855 roku Liszt skomponował *Preludium i fugę na temat B-A-C-H* na inaugurację największych organów w Niemczech – zbudowanych przez Friedricha Ladegasta w katedrze w Merseburgu. W podobnym czasie zarówno Schumann, jak i Brahms zainteresowali się instrumentem organowym: Schumann skomponował 6 *Fug na temat B-A-C-H* (1845), a Brahms – *Preludia i fugi a-moll i g-moll* (1856), wydane dopiero w latach 80.

Francja po rewolucji francuskiej przechodziła okres gwałtownych turbulencji politycznych, społecznych, a także w obszarze kultury. Organy i muzyka organowa, ściśle powiązane z kościołem znalazły się w niekorzystnej sytuacji z powodu panującego radykalnego antyklerykalizmu okresu rewolucyjnego i porewolucyjnego. W 1905 roku dokonał się rozdział kościoła od państwa. Po roku 1830 na arenę muzyczną wkroczyło nowe pokolenie muzyków łączących w sobie talent kompozytorski, wykonawczy i improwizacyjny. Podobnie jak w całej Europie rozwój muzyki organowej we Francji przebiega dwutorowo – część, trzymając się tradycji komponuje w stylu klasycznym (Alexandre Pierre François Boëly, François Benoist), inni podążają za gustem i oczekiwaniami publiczności (Louis James Alfred Lefébure-Wély, Alexandre Charles Fessy)⁴³. Ważne impulsy dla muzyki

⁴¹ P. Williams, *The European Organ. 1450–1850*, London 1966, s. 170.

⁴² H.M. Kang, *Kittel's Organ Works in Der Angehende Praktische Organist: A Musical Shift to the Galant Style* [praca doktorska], McGill University 2012, s. 46.

⁴³ J. Caldwell et al., op. cit.

organowej przynosi działalność Césara Francka, Jacques'a-Nicolasa Lemmensa i Camille'a Saint-Saënsa.

W Anglii w latach trzydziestych i czterdziestych dużą rolę odgrywała formuła recitalu organowego, którą zapoczątkowali i kontynuowali muzycy, tacy jak Felix Mendelssohn i Sigismund Neukomm. Zainteresowanie muzyką organową zapoczątkowało implementowanie instrumentów organowych w lokalizacjach pozasakralnych. W 1833 roku William Hill rozpoczął budowę dużego instrumentu w ratuszu w Birmingham. Podczas recitali organowych często wykonywano różnego rodzaju transkrypcje oraz improwizacje na temat popularnych w tym okresie melodii. Do kompozytorów tworzących owe transkrypcje należeli: William Thomas Best, Samuel Sebastian Wesley oraz londyński organista Henry Smart.

Inspiracją do powstania wielu kompozycji organowych w drugiej połowie XIX wieku było ich przeznaczenie koncertowe. Na użytek kościelny komponowano zazwyczaj krótkie utwory o uproszczonej fakturze, dostosowane do możliwości wykonawczych przeciętnego muzyka kościelnego, zaś na użytek koncertowy powstawały rozbudowane kompozycje wykorzystujące potencjał nowoczesnego budownictwa organowego. Do takich dzieł należy Fantazja i fuga F. Liszta na temat „*Ad nos, ad salutarem undam*” (1850) – dzieło o ogromnych rozmiarach, podobnie jak *Sonate über Psalm 94* jego ucznia Juliusa Reubkego. Tytuł *Grand pièce symphonique* C. Francka (1860) wskazuje kierunek, w jakim postępowała kompozycja organowa, torując drogę dziesięciu symfoniom Ch. M. Widora, wielkoformatowym sonatom J.G. Rheinbergera i A. Guilmanta oraz rozbudowanym chorałowym fantazjom M. Regera⁴⁴.

Organy jako instrument świecki i sakralny

W wieku XIX w Europie muzyka organowa odrywając się od swego pierwotnego liturgicznego przeznaczenia zaczęła coraz silniej podążać w kierunku obszarów sztuki świeckiej. Do muzyki kościelnej o charakterze użytkowym zaczęły przenikać elementy świeckie w tym również z obszaru muzyki operowej. W zakresie organowej faktury muzycznej dokonał się zwrot w kierunku przewagi homofonii nad polifonią. Instrumenty organowe obok funkcji liturgicznej zaczęły spełniać również funkcję koncertową, zaś sama muzyka liturgiczna nasyciała się wpływami muzyki świeckiej. Organy jako swoista

⁴⁴ *The Organ Recital: A Contribution towards Its History*, „Musical Times” 1899, vol. 40, no. 679, s. 600.

namiastka orkiestry symfonicznej zaczęły pojawiać się w salach koncertowych oraz w filharmoniach⁴⁵.

Warto dodać, że to właśnie w XIX wieku partie organów zostały na nowo wprowadzone do opery. Organy do tego czasu kojarzone były głównie jako instrument liturgiczny. Między muzyką kościelną a operą istniał dwojaki związek: z jednej strony styl operowy miał wpływ na muzykę kościelną, a zatem pośrednio na organy i literaturę organową, z drugiej strony styl kościelny wpłynął na sposób, w jaki organy były używane w operze. Po raz pierwszy partia organów pojawia się w partyturze opery Louisa Spohra *Faust* (1813). Pierwszy instrument sceniczny został zbudowany w 1831 roku na premierę opery *Robert diabeł* Giacomo Meyerbeera w Operze Paryskiej. W rezultacie organy stały się szczególnie ważne w operach tradycji francuskiej i włoskiej⁴⁶.

Muzyka organowa towarzyszyła widowiskom świeckim znacznie wcześniej zanim została włączona do liturgii. Antyczne organy wykorzystywane były w uroczystościach świeckich, towarzyszyły operze od jej początków (*organo di legno* w orkiestrze Monteverdiego). Nieco inną formę przybrała muzyka organowa w przypadku wykonań oper G.F. Händla, którego koncerty organowe służyły jako intermezza w operze podczas zmiany dekoracji.

Zjawisko przenikania muzyki świeckiej do sfery sacrum stało się przedmiotem częstych dyskusji estetycznych, znajdując zarówno zwolenników jak i zagorzałych przeciwników tego procesu. Krytykami zwyczaju grania marszów i arii z popularnych oper podczas mszy świętych byli Franz Liszt i Camille Saint-Saëns.

Opera była źródłem tożsamości narodowej i dumy w dziewiętnastowiecznych Włoszech. Organiści kościelni byli nawet zachęceni do wprowadzania elementów znanych melodii operowych do kościołów, gdzie mogli ich posłuchać nawet ci, których nie było stać na bilet do opery. Parafrazy wirtuozowskich arii operowych z koloraturami czy faktury o proveniencji fortepianowej nie były naturalnym zjawiskiem w obszarze muzyki liturgicznej⁴⁷.

⁴⁵ W. Zalewski, *Polska twórczość organowa zainspirowana pieśnią kościelną w liturgii Kościoła rzymsko-katolickiego, cz. I*, „Pro Musica Sacra” 12, 2014, s. 171.

⁴⁶ K.W. Niemöller, *Die kirchliche Szene*, w: *Die „Couleur locale” in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. H. Becker, Regensburg 1976 („Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts”, Bd. 42), s. 352.

⁴⁷ *Liturgical organ music...*, op. cit., s. 62.

Obecność stylu operowego i orkiestrowe traktowanie organów w muzyce liturgicznej XIX wieku, stały się ostatecznie powodem wprowadzenia tak zwanej reformy cecylińskiej.

Przedstawienie walorów brzmieniowych instrumentu na potrzeby załączonego dzieła artystycznego

Na potrzeby nagrania powyższego dzieła artystycznego zdecydowałem się na użycie instrumentu firmy Škrabl znajdującego się w kościele pod wezwaniem Matki Bożej Szkaplerznej Dąbrowie Tarnowskiej. Organy posiadają 38 głosów zadysponowanych na trzech manualach i pedale, mechaniczną trakturę gry, elektryczną trakturę rejestrów i wiatrownice klapowo-zasuwowo. Autorem koncepcji brzmieniowej tego instrumentu jest dr hab. Tomasz Orłow. Nawiązuje ona do organów niemieckiego romantyzmu i przedstawia się następująco:

Manual I (C–g³)	Manual II (C–g³)	Manual III (C–g³)	Pedał (C–f¹)
Hauptwerk	Schwellwerk	Solowerk	
Principal 16'	Lieblich Gedackt 16'	Solo Gamba 8'	Kontrabaß 16'
Principal 8'	Geigenprincipal 8'	Solo Flöte 8'	Violon 16'
Gamba 8'	Salicional 8'	Trompete 8'	Subbaß 16'
Hohlflöte 8'	Aeoline 8'	Trompete 4'	Quintbaß 10 ² / ₃ '
Quintatön 8'	Vox coelestis 8'		Oktavbaß 8'
Octave 4'	Schalmei (labialna) 8'		Cello 8'
Offenflöte 4'	Portunal 8'		Baßflöte 8'
Rauschquinte 2 ² / ₃ '	Rohrflöte 8'		Oktave 4'
Cornett III–V f. 4'	Fugara 4'		Posaune 16'
Mixtur IV f. 2'	Traversflöte 4'		
Trompete 8'	Piccolo 2'		
	Harmonia III f.		
	Oboe 8'		
	Klarinette 8'		

Połączenia: I–Ped., II–Ped., III–Ped., III–II, III–I, II–I (jako dźwignie nożne), Sup II, Sub II, Sup II/I, Sub II/I (jako rejestry ręczne)

Urządzenia dodatkowe: Setzer ze złączem USB, wałek crescendo, żaluzja manualu II, tremolo manualu II

W tym prądzie stylistycznym ważna jest mnogość różnorodnych głosów ośmiostopowych, zwłaszcza smyczkowych, która pozwala uzyskać homogeniczne brzmienie i łatwość płynnej zmiany dynamiki w bardzo szerokim zakresie. Na ziemiach polskich budowały je m.in. firmy Schlag & Söhne czy Berschdorf. Nawiązaniem do tej stylistyki jest instrument w Dąbrowie Tarnowskiej, który uzupełniono o trzeci manual, gdzie znalazły się solowe

głosy wysokociśnieniowe zastosowane po raz pierwszy w okresie romantyzmu w Niemczech. Nadają one brzmieniu organów mocy i masywności, ale jednocześnie mogą być wykorzystywane jako głosy solowe.

Wybór dąbrowskich organów poprzedzony był długimi przemyśleniami i eksperymentami brzmieniowymi. Głównym kryterium przy wyborze tego instrumentu był fakt, że są to organy symfoniczne imitujące brzmienie orkiestry. Dodatkowym atutem organów są wspomniane głosy wysokociśnieniowe.

Rozdział III. Elementy przenikania stylu operowego do muzyki organowej na przykładzie utworów stanowiących treść dzieła artystycznego

Badając przejawy muzyki operowej oraz stylu operowego w dziełach organowych XIX wieku, należy przeanalizować specyfikę tego gatunku, bazującego na ogólnych prawidłowościach sztuki dramatycznej. Opera spajając muzykę instrumentalną i wokálną posługuje się często typowymi rozwiązaniami gatunkowymi, tendując w kierunku określonych typów kompozycji – odpowiednio: formy koncentrycznej, ronda, formy refrenowej. Wszystkie wymienione typy kompozycji podlegają organizującej roli repryz i refrenów. W procesie formotwórczym we wszystkich wymienionych typach kompozycji wykorzystywana jest tematyczna bazująca na zestawieniach i przekształceniach tematów, na charakterystykach postaci i sytuacjach przedstawionych za pomocą motywów przewodnich.

Zgłębiając przejawy muzyki operowej oraz stylu operowego w twórczości organowej XIX wieku, dokonałem ekstrakcji następujących sposobów przenikania do muzyki organowej wielowymiarowych elementów gatunku operowego:

- wirtuozeria wokalna,
- inspiracja indywidualnym operowym stylem kompozytorskim,
- transkrypcja,
- naśladownictwo instrumentacji orkiestrowej,
- parafraza,
- absorpcja elementów gatunku operowego.

Do prezentacji tych form nasycania muzyki organowej elementami stylu operowego wyselekcjonowałem utwory, które stanowią jedne z najciekawszych i najoryginalniejszych kompozycji tego okresu:

- Johann Christian Heinrich Rinck – *Flöten-Concert für die Orgel* op. 55,
- Marco Enrico Bossi – *Pièce héroïque* op. 128,
- Richard Wagner – *Vorspiel zu „Tristan und Isolde”* WWV 90 (für Orgel arrangiert von Alexander Wilhelm Gottschalg),
- Vincenzo Antonio Petrali – *Fantasia concertante in C*,
- Franz Liszt – *Fantasia und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*,
- August Gottfried Ritter – *Sonata a-moll* nr 3 op. 23.

Różnorodność wybranych utworów oferuje wiele możliwości do rozważań i badań powyższych zagadnień, które nie były do tej pory przedmiotem analizy w prezentowanym przeze mnie kontekście.

Idiom opery klasycznej: Johann Christian Heinrich Rinck – *Flöten-Concert für die Orgel op. 55*

Poszukując przejawów stylu operowego w twórczości organowej XIX wieku warto przypomnieć, że ustalanie granic epok oraz okresów stylistycznych, czyli tak zwana periodyzacja jest zawsze obciążona dużymi nieścisłościami. Epoka zamknięta między barokiem a romantyzmem, tak zwany klasycyzm, jest trudna do jednoznacznego uchwycenia czasowego. Niektórzy badacze umiejscawiają początek tego okresu już około 1720 roku, kiedy zaczął się kształtować styl galant, podczas gdy inni wolą używać terminu „klasyczny” tylko w odniesieniu do muzyki Haydna i Mozarta, począwszy od około 1780 roku⁴⁸.

Zgłębiając przejawy stylu operowego, należałoby zatrzymać się przy wspomnianym powyżej stylu galant, gdyż jego geneza ma swoje miejsce w operze. W latach 1720–1730 w Neapolu pojawiło się nowe pokolenie kompozytorów operowych zwanych drugą generacją szkoły neapolitańskiej. Dwaj jej główni przedstawiciele, Johann Adolf Hasse oraz Giovanni Battista Pergolesi, jako jedni z pierwszych w pełni wprowadzili na grunt opery styl galant. Do grona kompozytorów, którzy tworzyli opery w tym stylu, należeli także Giovanni Battista Pescetti (1704–1766), Pietro Domenico Paradisi (1707–1791), Giovanni Battista Lampugnani (1708–1788), Domenico Alberti (1710–1746), Niccolò Jommelli (1714–1774) oraz uważany za głównego przedstawiciela stylu galant Baldassare Galuppi (1706–1785). Ich twórczość operowa miała ogromne znaczenie dla wykształcenia i utrwalenia się w muzyce instrumentalnej nowego typu faktury. Styl galant wyrażał się krótkimi wyrazistymi frazami melodii wspartej na przejrzystej harmonii, stosowaniem schematów rytmiczno-akordowych akompaniamentu, regularnością frazowania, zwykle w okresach dwu- lub czterozdaniowych. Klarowność melodyczna utwierdzona była symetrią formalną wynikającą z częstego kadencjonowania⁴⁹.

⁴⁸ A.P. Brown, *Approaching Musical Classicism: Understanding Styles and Style Change in Eighteenth-Century Instrumental Music*, „College Music Symposium”, vol. 20, no. 1, 1980, s. 8.

⁴⁹ *Styl galant*, w: *Encyklopedia powszechna PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/styl-galant;3980875.html> (dostęp 14.09.2022).

Jednym z najbardziej wyeksponowanych melodycznie fragmentów w operze była aria. Jako przykład możemy przytoczyć dwie arie cantabile z *Antonio e Cleopatra* J.A. Hassego: *Fra le pompe peregrine* oraz *Là, tra i mirti degli Elisi*. Są one przykładami pełnego wdzięku liryzmu kompozycji, w której splata się ze sobą wiele drobnych gestów, tworząc piękną, filigranową melodię (przykłady nr 1 i 2).



Przykład 1. J.A. Hasse, *Antonio e Cleopatra* – *Fra le pompe peregrine*



Przykład 2. J.A. Hasse, *Antonio e Cleopatra* – *Là, tra i mirti degli*⁵⁰

⁵⁰ J.A. Hasse, *Antonio e Cleopatra*, IMSLP Petrucci Music Library, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b3/IMSLP367750-PMLP593904--SA.68.B.33-_Antonio_e_Cleopatra.pdf (dostęp 28.11.2022).

Kolejnym przykładem arii w stylu galant jest *Bella pace dal seno di giove* z *Gismondo re di Polonia* Leonarda Vinciego. Na tle regularnej linii basu rozwija się melodia z rytmami punktowanymi oraz elementami koloraturowymi (przykłady nr 3 i 4).



Przykład 3. L. Vinci, *Gismondo re di Polonia*, *Bella pace dal seno di giove*⁵¹

⁵¹ L. Vinci, *Gismondo re di Polonia*, IMSLP Petrucci Music Library, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a3/IMSLP401551-PMLP650138--SA_1212-_Gismondo_Atto_Primo.pdf (dostęp 22.11.2022).



Przykład 4. L. Vinci, *Artaserse – Gismondo, re di Polonia, Bella pace dal seno di giove*

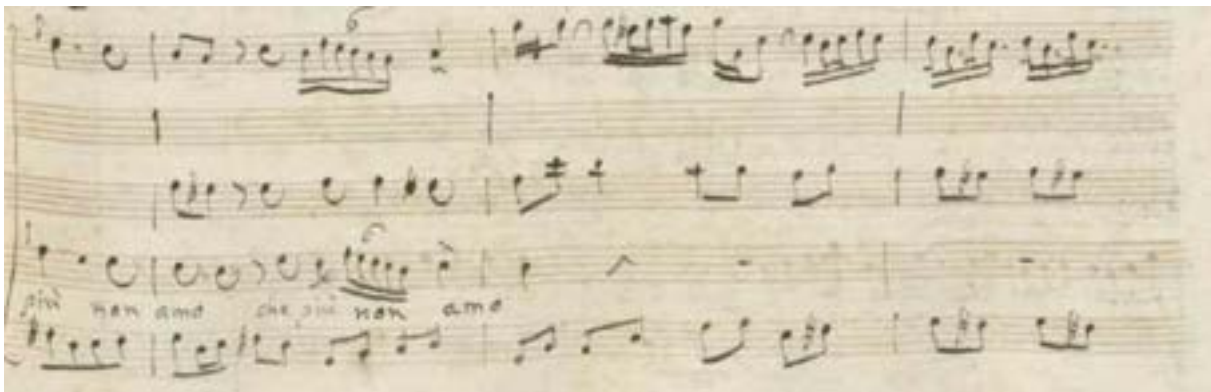
Poszukując przejawów stylu galant w operach kompozytorów, warto przedstawić arię, *Se d'un amor tiranno* z drugiego aktu opery *Artaserse* Leonarda Vinciego. Występują w niej rytmy lombardzkie oraz ruch sekstoli wykonywane przez skrzypce, które następnie podejmuje partia wokalna (przykłady nr 5, 6 i 7).



Przykład 5. L. Vinci, *Artaserse – Se d'un amor tirano*



Przykład 6. L. Vinci, *Artaserse* – *Se d'un amor tiranno*



Przykład 7. L. Vinci, *Artaserse* – *Se d'un amor tiranno*

Tak skonstruowana melodia była znakomitym nośnikiem tekstu. Zależność między śpiewakiem i orkiestrą, czyli głosem głównym oraz akompaniamentem, została przeniesiona na grunt muzyki czysto instrumentalnej. Ważnym elementem, który także przeniknął do muzyki instrumentalnej z opery, była *sinfonia*. Początkowo służyła jako wstęp do oper, zaś później stała się niezależnym gatunkiem muzyki instrumentalnej. Składała się z trzech części w układzie: szybka – wolna – szybka. Utrzymana była w stylu *buffo*, który idealnie odpowiada założeniom stylu galant. Włoska sinfonia szkoły neapolitańskiej charakteryzowała się elementami języka muzycznego typowymi dla stylu oper komicznych: prostą melodyką, fakturą homofoniczną, wyrazistą motywiką, przejrzystą rytmiką, żywym tempem oraz pogodnym nastrojem. Do tego typu sinfonii możemy zaliczyć sinfonie Pergolesiego, pomimo iż otwierają w głównej mierze opery seria. Fakt ten pokazuje, że były one często niezależne od treści opery. Jako przykład możemy zaprezentować trzecią część sinfonii z opery *L'Olimpiade* G.P. Pergolesiego, w której regularne proste frazy tworzą szybko

zapadającą w pamięć melodię, powtórzenia motywów imitują echo, a frazy wykańczane są eleganckimi zawieszeniami muzycznymi (przykład nr 8)⁵².



Przykład 8. G.P. Pergolesi, *L'Olimpiade* – Sinfonia

Styl galant przenikał z opery do solowej muzyki klawiszowej, a także do muzyki kameralnej. W XVIII wieku muzyka włoska miała ogromny wpływ na życie muzyczne Europy, stąd styl galant rozprzestrzenił się niemal równocześnie na gruncie muzyki francuskiej i włoskiej, a potem dość szybko stał się wzorem dla muzyków niemieckich. Jako przykład kompozycji, która prezentuje elementy stylu galant przenikającego do solowej włoskiej muzyki organowej, wskazać możemy Sonatę organową F-dur G.P. Pergolesiego (przykład nr 9).

⁵² G.P. Pergolesi, *L'Olimpiade*, IMSLP Petrucci Music Library, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/86/IMSLP272325-PMLP412087-AA_Pergolesi_Olimpiade_BNF.pdf (dostęp 22.11.2022).

Sonata per Organo

Allegro Giovanni Battista Pergolesi



Przykład 9. G.P. Pergolesi, *Sonata per Organo in Fa maggiore*⁵³

Kolejną kompozycją, która w charakterze przypomina włoską sinfonię, jest trzyczęściowa *Sonata* B. Galupiego (przykład nr 10).

⁵³ G.P. Pergolesi, *Sonata per Organo in Fa maggiore*, IMSLP Petrucci Music Library, <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a7/IMSLP274943-PMLP446532-PergolesiF.pdf> (dostęp 28.11.2022).



Przykład 10. B. Galuppi, *Suonata II*⁵⁴

W połowie XVIII wieku w europejskiej muzyce klawiszowej dokonują się głębokie przemiany stylistyczne głównie za sprawą synów J.S. Bacha: Wilhelma Friedemanna, Carla Philippa Emanuela i Johanna Christiana. Muzyka uwolniona od barokowej polifonii przybierała rozmaite kształty w postaci stylu galant, stylu określanego jako *empfindsamer Stil*, czy też jako *Sturm und Drang*. Są to trzy pokrewne style, które dość dobrze definiują kierunki muzyczne tego okresu. Warto podkreślić, że określenia styl galant, *Empfindsamkeit* i *Sturm und Drang* należy używać z właściwie rozumianą ostrożnością, gdyż nie odpowiadają one powszechnie obowiązującym okresom chronologicznym w historii. Są stosowane do wydarzeń w określonych obszarach geograficznych oraz w niektórych kategoriach sztuki⁵⁵.

Około 1770 roku na bazie wspomnianego stylu galant powoli rozwijał się styl wzmożonej uczuciowości (niem. *empfindsamer Stil*), utożsamiany głównie z ośrodkiem muzycznym w Berlinie i szkołą północnoniemiecką. Był to styl osobisty, subiektywny,

⁵⁴ B. Galuppi, *Suonata II*, IMSLP Petrucci Music Library, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f9/IMSLP634846-PMLP561911-galuppi_harpsichord_sonata_2.pdf (dostęp 28.11.2022).

⁵⁵ Ch. Burney, *Obecny stan muzyki we Francji i Italii*, przeł. i oprac. J. Chachulski, Warszawa 2017, s. 13.

pełen niespodzianek, ekspresyjny, momentami nawet ekscentryczny. Pożądany efekt osiągnano wprowadzając nieregularne melodie przerywane pauzami, zbudowane z zaskakujących kroków melodycznych, bogatych w nieoczekiwane rozwiązania harmoniczne i dalekie modulacje. Styl ten preferował tonacje molowe, nie unikał też polifonii, co zbliżało go do stylu barokowego, a także inspirował się muzyką wokalną (o czym świadczy obecność instrumentalnych recytatywów w sonatach, symfoniach itp.). Idealnym medium wykonawczym dla tego typu okazał się klawikord – instrument predystynowany do wyrażania afektów melancholijnych i intymnych. Najbardziej oryginalnym twórcą stylu wzmożonej uczuciowości był Carl Philipp Emanuel Bach, który w połowie XVIII wieku twierdził, że muzyka instrumentalna na równi z wokalną potrafi oddawać emocje i przemawiać do słuchaczy, pod warunkiem jednak, że wykonawca będzie rozumiał prezentowaną przez siebie muzykę i będzie nią w najwyższym stopniu przejęty. Swoimi sonatami, fantazjami, rondami, koncertami na instrumenty klawiszowe wpłynął on m.in. na twórczość Josepha Haydna. Inni kompozytorzy tworzący w interesującym nas nurcie to bracia Franz i Georg Benda, a także Carl Heinrich i Johann Gottlieb Graun i Wilhelm Friedemann Bach⁵⁶.

W muzyce zdarza się, że terminy używane do określania stylów i trendów przejmowane są z innych sztuk – literatury, sztuk wizualnych, architektury. Tak się również stało w przypadku pojęcia *Sturm und Drang* („Burzy i naporu”), zapożyczonego z niemieckiego ruchu literackiego z ostatniej połowy XVIII wieku i odzwierciedlonego w innych sztukach. Ruch ten znalazł swój wyraz w muzyce tego okresu, która dążyła do silnego i często gwałtownego wyrażania emocji, wykorzystując wzmożoną energię rytmiczną, pełną fakturę, harmonię trybu minorowego, chromatykę, ostre dysonanse oraz styl deklamacyjny, stając się intensyfikacją *Empfindsamkeit*. Przykładem jest twórczość symfoniczna Haydna z lat 1760–1770 i takie jej cechy jak molowe tonacje, melodie pełne skoków, synkopowane rytmy, tremola skrzypiec i pełen dramatyzmu wyraz. Tempo i dynamika zmieniają się szybko i nieprzewidywalnie, aby odzwierciedlić silne zmiany emocji.

Do wspomnianych stylów należałoby jeszcze dodać osiągnięcia szkół lokalnych, jak choćby szkoły mannheimskiej i starowiedeńskiej, z których zdobyczy czerpali zarówno Joseph Haydn, jak i Wolfgang Amadeus Mozart. Wszystkie te style określone zbiorczym terminem preklasycyzmu przyczyniły się do rozwoju klasycyzmu wiedeńskiego, utożsamianego z twórczością J. Haydna, W.A. Mozarta i L. van Beethovena. Wzajemne przeni-

⁵⁶ A.P. Brown, op. cit., s. 10.

kanie się i synteza tych różnych stylów regionalnych, w połączeniu z ponownym odkryciem i integracją kontrapunktu barokowego, w dużej mierze definiuje i tworzy późny, dojrzały styl klasyczny – *lingua franca*. Jest to styl kosmopolityczny o „wysokim stopniu muzycznej homogeniczności” panujący w całej Europie. Warto wspomnieć, że dla Mozarta jako kompozytora operowego istotną rolę w jego twórczości odgrywała wspomniana szkoła neapolitańska i wykształcony przez nią styl galant. Mozart wykorzystał istotne wartości włoskiego stylu operowego: naturalne piękno i urok melodii, tak ściśle związane z charakterem włoskiej mowy, dynamikę muzycznego toku, jędrność rytmu, energię formy, naturalną sztukę dialogu, rodzaj dowcipu, odcienie komizmu.

Przedstawiony powyżej styl galant oraz jego ewolucyjne warianty stanowią bazę, na podstawie której kreowano styl wczesnych kompozycji organowych XIX wieku. Zgłębiając twórczość kompozytorów tworzących utwory organowe na przełomie XVIII i XIX wieku, zauważyć możemy jeszcze elementy stylu klasycznego z końca XVIII wieku, który powstał na bazie przedstawionych stylów. Do prezentacji tych zależności warto przedstawić generację kompozytorów niemieckiej szkoły organowej żyjących na początku XIX wieku.

Do kompozytorów, którzy operowali tym stylem, należał m.in. Johann Christian Kittel (1732–1809), ostatni uczeń J.S. Bacha, oraz jego uczniowie: Carl Gottlieb Umbreit (1763–1829), Michael Gotthard Fischer (1773–1829), Johann Christian Heinrich Rinck. Ważnym kompozytorem, który komponował w stylu galant, był także Justin Heinrich Knecht.

Główne zmiany stylistyczne między starym a nowym stylem zauważyć można m.in. w szkole organowej J.Ch. Kittela. Kompozycje charakteryzowały się stosowaniem krótkich, okresowych melodii z lekkim akompaniamentem w fakturze homofonicznej. Śpiewne melodie były niezbędne w kompozycji, aby wyrazić naturalność i lekkość. W wielu przypadkach melodia jest zbudowana w dwutaktowych odcinkach, w których krótkie struktury często powtarzają się w sposób sekwencyjny (przykład nr 11).



Przykład 11. J.Ch. Kittel, *Der angehende praktische Organist – Einiger themata zu vorspielen zum vorhergehenden Liede*⁵⁷

Podobne zależności możemy dostrzec w szkole organowej Knechta. Znajdujemy tam wiele kompozycji zwanych *Cantabile*, w których linia melodyczna kształtuje się również w prosty sposób (przykład nr 12).

I. Cantabile aus C-dur für Angeübtere.

Larghetto.

Przykład 12. J.H. Knecht, *Vollständige Orgelschule, Cantabile aus C-dur*⁵⁸

⁵⁷ J.Ch. Kittel, *Der angehende praktische Organist*, IMSLP Petrucci Music Library, http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/6c/IMSLP67323-PMLP136076-Kittel,_Johann_Christian,_Der_angehende_praktische_Organist.pdf, s. 39 (dostęp 28.11.2022).

⁵⁸ J.H. Knecht, *Vollständige Orgelschule, Cantabile aus C-dur*, IMSLP Petrucci Music Library, http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/49/IMSLP307206-PMLP496949-knecht_organ2.pdf, s. 41 (dostęp 24.11.2022).

W akompaniamencie pojawiają się charakterystyczne proste, powtarzające się figury zwane „mrocznym basem” lub rozłożone akordy zwane *basem Albertiego* (przykład nr 13).



Przykład 13. J.Ch. Kittel, *Große Präludien für die Orgel, Preludium nr IX*⁵⁹

W swoich kompozycjach Kittel powszechnie używa przebiegów w równoległych tercjach lub sekstach. Zgodnie z *empfindsamer Stil*, różnorodność rytmiczna i ozdobniki melodyczne, takie jak apoggiatury, mordenty, tryle i obiegniki, potęgują ekspresję emocjonalną. Różnorodne sposoby artykulacji i stopniowe zmiany dynamiki przyczyniają się do budowania skrajnych afektów (przykład nr 14).

⁵⁹ J.Ch. Kittel, *Große Präludien für die Orgel, Preludium nr IX*, IMSLP Petrucci Music Library, http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/85/IMSLP634093-PMLP939815-kittel_grosse_praeludien_teil2_PPN1666850071.pdf, s. 2 (dostęp 24.11.2022).



Przykład 14. J.Ch. Kittel, *Der angehende praktische Organist, Dritte Beranberung fürs Piano Forte*, t. 5–13⁶⁰

Podobne zjawiska w postaci różnego rodzaju ozdobników, biegników, którymi jest ozdobiona linia melodyczna rozwijająca się na tle zróżnicowanych faktur towarzyszących, odnaleźć możemy w szkole organowej Knechta (przykłady nr 15 i 16).

4 Cantabile aus F-dur für Orgelbrett.
Adagio.

Pedal.

Przykład 15. J.H. Knecht, *Vollständige Orgelschule, Cantabile aus F-dur*⁶¹

⁶⁰ Idem, *Der angehende praktische Organist*, op. cit., s. 78.

⁶¹ J.H. Knecht, *Vollständige Orgelschule, Cantabile aus C-dur*, op. cit., s. 47.



Przykład 16. J.H. Knecht, *Vollständige Orgelschule, Cantabile aus D-dur*⁶²

W szkole organowej Knechta znaleźć możemy kompozycje o nazwach *Orgelduette* oraz *Orgelzerzette*. Faktura tych utworów oraz ich tytuły sugerować mogą inspirację muzyką operową (przykłady nr 17 i 18).

⁶² Ibidem, s. 44.

II. Nondomifiges Duett aus Bdur für Geübtere.
 Allegretto. Erstes Manual.
 Mit der rechten Hand.

Zweites Manual. Wird. linken Hand.

Pedal.

tr

tr

Mit der rechten Hand.

volti subito.

Przykład 17. J.H. Knecht, *Vollständige Orgelschule, Orgel Duett aus B-dur*⁶³

III. Orgel Terzette.

I. Aus Cdur für Anfänger und Geübtere.
 Andante. Erstes u. zweites Manual.

1. r. H.

2. r. H.

Zweites Manual.

1. l. H.

Pedal.

1. l. H.

tr

tr

2. l. H.

volti subito.

Przykład 18. J.H. Knecht, *Vollständige Orgelschule, Orgel Terzett aus C-dur*⁶⁴

⁶³ Ibidem, s. 81.

⁶⁴ Ibidem, s. 89.

Kompozycje zawarte w szkole organowej Kittela służąc praktycznym celom liturgicznym obrazują ewolucję stylu muzycznego od baroku w kierunku romantyzmu. Jako przykład możemy przytoczyć *Preludium* nr 12, w którym spora ilość chromatyzmów i nagłe zmiany harmoniczne mogą świadczyć o stylu wzmożonej uczuciowości, ale także o nowym stylu romantycznym (przykład nr 19).



Przykład 19. J.Ch. Kittel, *Große Präludien für die Orgel*, *Preludium* nr XII⁶⁵

Szkola organowa Kittela stała się źródłem inspiracji dla jego studenta J.Ch. Rincka. Ślady stylu nauczyciela dostrzegane są w *Praktische Orgelschule* (1819–1821) i *Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen* (1832). Prace te z kolei zostały przekazane pionierowi wczesnoromantycznego stylu organowego F. Mendelssohnowi. Kompozycje w nich zawarte prowadzą do powstania nowego stylu kompozytorskiego i praktyki wykonawczej w Niemczech.

Zgłębiając styl muzyczny J.Ch. Rincka, warto dokładniej przeanalizować kompozycje zawarte w *Praktische Orgelschule* op. 55.

Ich estetyka zbliżona jest do stylu klasycyzmu wiedeńskiego, który był charakterystyczny dla żyjących wówczas kompozytorów: Mozarta, Beethovena, Schuberta. Jest on

⁶⁵ J.Ch. Kittel, *Große Präludien für die Orgel*, *Preludium* nr XII, IMSLP Petrucci Music Library, http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/85/IMSLP634093-PMLP939815-kittel_grosse_praeludien_teil2_PPN1666850071.pdf, s. 8 (dostęp 24.11.2022).

pewnego rodzaju syntezą preklasycznych stylów: galant, *empfindsamer Stil*, *Sturm und Drang*. Styl swobodny, którym Rinck określał swoje kompozycje zawarte w piątej części *Szkoły organowej*, w znacznym stopniu przypomina ich połączenie. Język muzyczny, którym się posługiwał, charakteryzował się krótkimi, okresowymi melodiami z lekkim akompaniamentem w fakturze homofonicznej (przykład nr 20).



Przykład 20. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule* op. 55, *God Save The King – Adagio Cantabile*⁶⁶

Melodie prezentowane w konstrukcjach kilkutaktowych były przerywane częstymi kadencjami (przykład nr 21).



Przykład 21. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule* op. 55, *Moderato* nr 172, t. 1–12⁶⁷

⁶⁶ J.Ch. Rinck, *God Save The King – Adagio Cantabile*, w: idem, *Praktische Orgelschule* op. 55, IMSLP Petrucci Music Library, http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP17538-Practical_Organ_School_Op_55.pdf, s. 172 (dostęp 24.11.2022).

⁶⁷ Ibidem, s. 128.

Akompaniament ulegał różnego rodzaju zmianom rytmicznym i fakturalnym. W krótszych preludiach odnaleźć można ciekawe rytmiczne motywy i zaskakujące zmiany harmoniczne (przykład nr 22).



Przykład 22. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule* op. 55, *Largo* nr 165, t. 77–102⁶⁸

Występują motywy prowadzone w równoległych tercjach, sekstach i oktawach (przykład nr 23).



Przykład 23. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule* op. 55, *Adagio* nr 156, t. 48–63⁶⁹

W kompozycjach Rincka pojawiają się nagłe kontrasty faktury oraz zmiany dynamiki, które budują zróżnicowane poziomy afekcji (przykład nr 24).

⁶⁸ Ibidem, s. 113.

⁶⁹ Ibidem, s. 91.



Przykład 24. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule* op. 55, *Andante* nr 163, t. 9–23⁷⁰

W jego kompozycjach zauważyć możemy liczne elementy wirtuozowskie w postaci zróżnicowanych struktur wykonawczych opartych o najprostszą budowę harmoniczną (przykłady nr 25 i 26).



Przykład 25. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule* op. 55, *Largo* nr 180, t. 19⁷¹



Przykład 26. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule* op. 55, *Fantasia patetica* nr 181, 1–6⁷²

Rinck w swoich kompozycjach używał także współbrzmień unisonowych, które był charakterystyczne dla wspomnianego stylu (przykład nr 27).

⁷⁰ Ibidem, s. 106.

⁷¹ Ibidem, s. 147.

⁷² Ibidem, s. 149.



Przykład 27. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule* op. 55, *Postlude* nr 179, t. 1–5⁷³

Powyższe przykłady obrazujące styl swobodny Rincka pochodzą z *Praktische Orgelschule* op. 55. W głównej mierze są to kompozycje niewielkich rozmiarów. Natomiast w piątej części *Szkoły*, obejmującej kompozycje charakteryzujące się swobodnym stylem znajdujemy utwory o większych rozmiarach, a pośród nich *Flöten-Concert für die Orgel* zaliczany do najpopularniejszych dzieł organowych z początku XIX wieku. Kompozycja ta ukazuje instrument organowy i jego zastosowanie w wykonawstwie tej muzyki w zupełnie innym świetle. Galanteryjne zdobnictwo i melodyczne zawieszenia w kontrastującym ruchu naprzemiennych fragmentów solowych i tutti ze sporadycznym użyciem pedału wyraźnie ilustrują ewolucję muzyki organowej dokonującą się na początku XIX wieku.

Stylistyka *Koncertu* wpisuje się w założenia estetyczne doby klasycyzmu inspirowanej wiedeńskim stylem Mozarta. Składa się z trzech części: *Allegro maestoso*, *Adagio*, *Rondo*. Rinck w swojej przedmowie sugeruje, że fragmenty *tutti* powinny być wykonywane na pełnym brzmieniu organów, zaś do partii *solo* zaleca użycie Fletu 8'. Należy zastanowić się, co kryło się pod pojęciem wykonywania fragmentów tutti na pełnym brzmieniu organów. Zapewne Rinckowi chodziło o jakiś rodzaj *pleno*, być może o romantyczne, zwane *Volles Werk*. Organy w Dąbrowie Tarnowskiej posiadają trzy manualy, z których dwa są równorzędne pod względem obsady głosów. Dzięki temu możemy stworzyć dwa proporcjonalne pod względem głośności rodzaje plena: Manualu I (*Hauptwerk*) oraz II (*Schwellwerk*).

Pierwsza część koncertu, *Allegro maestoso*, to ruchliwa struktura muzyczna, w której fragmenty solowe stanowią kontrast do wtrąceń imitujących orkiestrowe tutti. Do podkreślenia tego charakteru oraz uzyskania odpowiedniej klarowności przebiegów zastosowałem następującą registrację: dla fragmentów tutti – Geigenprincipal 8', Portunal 8', Rohrflöte 8', Traversflöte 4', Piccolo 2', Sup II, Subbaß 16', Oktavbaß 8', II–Ped.; do partii solo – Hohlflöte 8', Subbaß 16', Oktavbaß 8'⁷⁴.

⁷³ Ibidem, s. 144.

⁷⁴ Dyspozycja instrumentu znajduje się na s. 27.

Zastąpienie Mikstury połączeniem Super drugiego manualu spowodowane było dość dużym pogłosem kościoła. Zróznicowane fragmenty tutti podczas próby brzmienia uzyskiwały większą klarowność z zastosowaniem powyższej rejestracji. Charakteryzując tę część pod względem przejawów stylu swobodnego, który wywodził się ze stylu galant, warto zwrócić uwagę na filigranowe, wirtuozowskie przebiegi partii solo oraz na krótkie wypowiedzi orkiestrowe tutti.

Pierwszą część koncertu otwiera dostoyny wstęp złożony z akordowych fragmentów, nad którymi widnieją znaki artykulacyjne w postaci pionowych kresek, które należy zinterpretować jako rodzaj krótkiego, rozdzielnego wykonania. Fakturę akordową uzupełniają punktowane przebiegi. Wstęp ze względu na wymaganą przez kompozytora ostrą artykulację we fragmentach akordowych, występujące rytmy punktowane, oraz wskazane przez kompozytora tempo *Allegro maestoso* przypominać może krótką, pełną dostojenstwa uwerturę operową (przykład nr 28).

154

Allegro maestoso. **Flute Concerto.** G. H. RINCK.

Przykład 28. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule* op. 55, *Flöten-Concert für die Orgel* nr 182, t. 1–15⁷⁵

Dużą rolę w uzyskaniu majestatycznego nastroju pełni odzwierciedlenie precyzyjnie oznaczonej przez kompozytora artykulacji. Tak więc w swojej interpretacji bazowałem na oddzielaniu akordów, jednocześnie z lekkością realizując fragmenty w rytmie punktowanym.

Skontrastowany styl, który Rinck zastosował w swoim koncercie, daje wiele okazji do swobody wykonawczej. Niemniej jednak wykonawca powinien przy tym zadbać o utrzymanie formy i narracji muzycznej. Poniższa charakterystyka ma na celu zaprezentowanie elementów idiomu stylu swobodnego Rincka, którego korzeni możemy szukać

⁷⁵ Ibidem, s. 154.

w muzyce operowej. Warto zauważyć, że fragmenty solo przypominają w swojej konstrukcji przebiegi wokalne. Aby przybliżyć istotę tych zależności, warto sięgnąć do koncertowych arii W.A. Mozarta.

Po krótkim wstępie *Koncertu* pojawia się po raz pierwszy fragment solo, w którym na tle prostego akompaniamentu opartego na rozłożonych akordach rozwija się figurowana melodia, po niej zaś nagle sekcja tutti odpowiada ciągiem dysonujących akordów wtrąconych realizowanych za pomocą tremolo podpartych punktowanym rytmem w pedale (przykłady nr 29 i 30).

The image shows a musical score for Example 29, consisting of two systems of staves. The first system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The second system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. A vertical blue line marks the beginning of the 'tutti' section. The music features a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voice, with a tremolo effect in the pedal.

Przykład 29. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule* op. 55, *Flöten-Concert für die Orgel* nr 182, t. 16–27

The image shows a musical score for Example 30, consisting of two systems of staves. The first system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The second system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. A vertical blue line marks the beginning of the 'tutti' section. The music features a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voice, with a tremolo effect in the pedal.

Przykład 30. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule* op. 55, *Flöten-Concert für die Orgel* nr 182, t. 28–38

Rinck kontynuuje tę narrację, umieszczając efekt tremolo w pedale na tle sekwencji zmniejszonych akordów, dodatkowo uzupełnia go równoległymi pochodami między głosami (przykład nr 31).



Przykład 31. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule* op. 55, *Flöten-Concert für die Orgel* nr 182, t. 33–48

Ten rodzaj kontrastowości był charakterystyczny dla stylu *Sturm und Drang*. W swoim wykonaniu dla fragmentów solo używałem delikatnej artykulacji, zaś odcinki tutti realizowałem w sposób energiczny i zdecydowany.

W pierwszej części koncertu występuje wiele rozbudowanych fragmentów solowych przypominających wokalne partie solowe. Ich wirtuozowski charakter odzwierciedlać mogą arie koncertowe oraz arie *di bravura* pochodzące z oper Mozarta. Arie te w głównej mierze posiadają popisowy charakter. Składają się z m.in. z długich wokalnych koloratur opartych na pochodach chromatycznych, szybkich sekwencjach gamowych, trio-łowych przebiegach, skokach po rozłożonych akordach, wirtuozowskich figuracjach oraz bogatej ornamentacji (przykład nr 32). Analizując fragmenty solowe *Koncertu fletowego* Rincka widzimy duże analogie z solowymi partiami operowymi Mozarta. Możemy tu dostrzec wiele fragmentów złożonych z krótkich pasaży, które znaleźć można także w ariach Mozarta (przykłady nr 33 i 34).



Przykład 32. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule* op. 55, *Flöten-Concert für die Orgel* nr 182, t. 179–185

The image shows a musical score for a piano accompaniment and a vocal line. The piano part features a complex, rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes. The vocal line is in a higher register and includes the lyrics: "auf e - wig dein, auf e - wig dein, auf ere - acrate". The score is written in a single system with two staves.

Przykład 33. W.A. Mozart, *Die Zauberflöte*, Aria: *O zittre nicht, mein lieber Sohn*, KV 620⁷⁶

The image shows a musical score for a piano accompaniment and a vocal line. The piano part has a steady, rhythmic accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "frà tau.ti spa - si.mi. Mo.rir co - si, frà tau.ti". The score is written in a single system with two staves.

Przykład 34. W.A. Mozart, *Lucio Sila*, Aria: *Parto m'affretto*, KV 135⁷⁷

Porównując powyższe zestawione przykłady, zauważyć można oznaczenia artykulacyjne w postaci kropek nad nutami. W swojej interpretacji *Koncertu* realizowałem podobne pasaże stosując krótką artykulacją *staccato*.

Wśród przebiegów w *Koncertcie fletowym* odnaleźć możemy także figuracje triolowe, które znajdują się również w koloraturach arii Mozarta (przykład nr 37). U Rincka

⁷⁶ W.A. Mozart, *Die Zauberflöte*, *Arie: O zittre nicht, mein lieber Sohn*, KV 620, IMSLP Petrucci Music Library, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/fa/IMSLP25092-PMLP20137-Mozart_Zauberflote_contents.pdf, s. 53 (dostęp 29.11.2022).

⁷⁷ Idem, *Lucio Sila*, *Aria: Parto m'affretto*, KV 135, IMSLP Petrucci Music Library, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/ec/IMSLP365415-PMLP110100-WAMozart_Lucio_Silla_K.135_WAMWS5B4N8.pdf, s. 180 (dostęp 28.11.2022).

występują one w postaci przebiegów chromatycznych oraz w figuracjach tercjowo-sekundowych (przykłady nr 35 i 36).



Przykład 35. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule op. 55, Flöten-Concert für die Orgel* nr 182, t. 115–134



Przykład 36. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule op. 55, Flöten-Concert für die Orgel* nr 182, t. 163–172



Przykład 37. W.A. Mozart, *Lucio Sila, Aria: Parto m'affretto*, KV 135

W powyższych przebiegach triolowych obserwujemy dwa rodzaje artykulacji. Prezentowany w przykładzie 35 przebieg chromatyczny opatrzony jest łukiem, pod którym widnieją kropki. Ten rodzaj artykulacji realizowałem nieco dłuższą artykulacją niż staccato. Drugi przebieg, oparty na figurach tercjowo-sekundowych, wykonywałem oddzielając pierwszą nutę od pozostałych dwóch i ukazując w ten sposób oznaczoną artykulację. Dodatkowo delikatnie „rozpędzałem” figuracje, żeby uzyskać kontrast z sekcją tutti, której przebiegi realizowałem w sposób zdyscyplinowany rytmicznie.

Kolejnym elementem swobodnego stylu kompozycji Rincka, który możemy zestawzić z koloraturami w ariach Mozarta, są wspomniane już wcześniej przebiegi chromatyczne (przykłady nr 38 i 39) – w poniższym przykładzie, w imię realizacji założeń maksymalnej kontrastowości, zestawione naprzemiennie z przebiegami diatonicznymi.



Przykład 38. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule* op. 55, *Flöten-Concert für die Orgel* nr 182, t. 140–142



Przykład 39. W.A. Mozart, *Konzertarie „No, che non sei capace”* KV 419⁷⁸

Przebiegi zarówno w *Koncertcie* Rincka, jak i w *Arii koncertowej* Mozarta zawierają łukowania. W swojej interpretacji zastosowałem dłuższą artykulację, która ma na celu podkreślenie gęstości strukturalnych przebiegów półtonowych.

⁷⁸ W.A. Mozart, *Konzertarie „No, che non sei capace”* KV 419, IMSLP Petrucci Music Library, http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d5/IMSLP67806-PMLP136951-Mozart_Werke_Breitkopf_Serie_06_KV419.pdf, s. 9 (dostęp 28.11.2022).

W ariach Mozarta znaleźć możemy koloratury złożone z wirtuozowskich figuracji zakończonych kadencyjnym trylem (przykład nr 40). Takie przebiegi dostrzegamy, także w *Koncertie Rincka* (przykład nr 41).



Przykład 40. W.A. Mozart, *Konzertarie „No, che non sei capace”*



Przykład 41. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule* op. 55, *Flöten-Concert für die Orgel* nr 182, t. 62–75

Przebiegi te wykonałem, stosując perlistą artykulację, tak aby pochody były klarowne. Tryle w kadencjach realizowałem w sposób agogiczny, imitując wokalny charakter.

Warto wspomnieć, że w *Koncertie Rincka* występuje fragment przypominający *codette*. Zawiera on wszystkie elementy koloraturowe, o których wspomniałem powyżej. Oznaczenia *rallentando* oraz *ad libitum* w końcowym etapie solowej wypowiedzi oznaczają, że wykonawca może sobie pozwolić na nieco bardziej swobodną grę, którą zastosowałem w swojej interpretacji (przykład nr 42).

Po krótkiej *codette* następuje powrót tematu głównego koncertu, który kończy się akordową kadencją na wzór operowych kadencji (przykłady nr 43 i 44).



Przykład 42. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule* op. 55, *Flöten-Concert für die Orgel* nr 182, t. 135–150



Przykład 43. J.Ch. Rinck, *Praktyce Orgelschule* op. 55, *Flöten-Concert für die Orgel* nr 182, t. 190–196



Przykład 44. W.A. Mozart, *Le nozze di Figaro*, KV 492⁷⁹

⁷⁹ W.A. Mozart *Le nozze di Figaro*, KV 492, IMSLP Petrucci Music Library, [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP515701-PMLP3845-Mozart_Figaro_K.492_Contents_\(etc\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP515701-PMLP3845-Mozart_Figaro_K.492_Contents_(etc).pdf), s. 312 (dostęp 28.11.2022).

Druga część *Koncertu fletowego* to krótka część w tempie *adagio* pozostająca w konwencji solo i tutti. Zauważyć jednak możemy, że partia tutti poza kilkuktowym wstępem ogranicza się jedynie do krótkich odcinków podsumowujących ornamentacyjne partie solo. Wolna część pomimo swoich niewielkich rozmiarów zawiera w sobie elementy kontrastowości oraz dramaturgii.

Przeważająca ilość solowych fragmentów w swej konstrukcji przypominać może krótką arię. Żeby wysunąć na pierwszy plan melodykę partii solowych, dokonałem podziału partii na brzmienie solowe i akompaniament. Eteryzny charakter partii solowych oraz budujących napięcie krótkich wstawek tutti podkreśliłem, używając następującej rejestracji dla fragmentów tutti – Geigenprincipal 8', Portunal 8', Rohrflöte 8', Traversflöte 4', Oboe 8', Sup II, Sub II, Principal 8', Octave 4', Rauschquinte 2⅓', Subbaß 16', Oktavbaß 8', I do ped.; partie solowe zarejestrowałem następująco: Hohlflöte 8', Quintatön 8', Portunal 8', Subbaß 16', Baßflöte 8'.

Badając tę część pod względem przejawów stylu operowego, zainspirowałem się dwiema ariami pochodzącymi z opery *Czarodziejski flet: Dies Bildnis ist bezaubernd schön* oraz *Ach, ich fühl's*. Obie arie realizowane w wolnych tempach należą do wyjątkowych zjawisk w tym dziele Mozarta.

Drugą część *Koncertu* otwiera czterotakowy akordowy wstęp w rytmie punktowanym (przykład nr 45).



Przykład 45. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule* op. 55, *Flöten-Concert für die Orgel* nr 182, t. 197–200

Bardzo podobny wstęp orkiestrowy oparty na motywie z punktowanym rytmem możemy znaleźć w arii *Dies Bildnis ist bezaubernd schön* (przykład nr 46).

46 **Nº 3. Arie.**
Larghetto.

Clarineti in B.
Fagotti.
Corui in Es.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Tamino.
Violoncello e Basso.

Przykład 46. W.A. Mozart, *Die Zauberflöte*, Aria: *Dies Bildnis ist bezaubernd schön* KV 620⁸⁰

Po krótkim wstępie pojawia się szereg partii solowych przedzielonych jednotaktowymi wtrąceniami tutti. Warto zwrócić uwagę na solowe przebiegi złożone z motywów o drobnych wartościach rytmicznych, które przyozdobione są różnego rodzaju ornamentami w postaci obiegników, appoggiatur i przednutek, a ich narracja zatrzymywana jest licznymi fermatami. Pierwsza partia solowa zawiera fermatę oraz adnotację *ad libitum* (przykład nr 47). Podobny fragment możemy odnaleźć w arii *Ach, ich fühl's* (przykład nr 48).

⁸⁰ Idem, *Die Zauberflöte*, *Arie: Dies Bildnis ist bezaubernd schön*, KV 620, IMSLP Petrucci Music Library, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/fa/IMSLP25092-PMLP20137-Mozart_Zauberflote_contents.pdf, s. 46 (dostęp 29.11.2022).



Przykład 47. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule* op. 55, *Flöten-Concert für die Orgel* nr 182, t. 201–202



Przykład 48. W.A. Mozart, *Die Zauberflöte*, Aria: *Ach, ich fühl's* KV 620⁸¹

W swojej interpretacji wykonałem ten fragment swobodnie, stabilizując tempo po ostatniej figurze zatrzymanej na trzeciej fermacie.

Kolejnym elementem, który odnaleźć możemy w powyższych ariach, są ozdobniki: przednutki, tryle, obiegniki (przykłady nr 50 i 51). Zastosowanie różnego rodzaju ornamentacji miało na celu upiększenie linii melodycznej oraz pogłębienie jej ekspresji. Praktyka ta nazywana była *sprezzatura*. Oznaczała ona swobodę wykonawczą w realizacji zapisanego rytmu, co dawało partii solowej wrażenie lekkości oraz naturalności (przykład nr 49).



Przykład 49. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule* op. 55, *Flöten-Concert für die Orgel* nr 182, t. 209–210

⁸¹ Ibidem, s. 144.

Example 50 shows a musical score for an aria. It features a vocal line at the bottom with lyrics: "Ja, ja! die Liebe ist's al - lein, die Liebe, die". Above the vocal line are several staves for instruments, including woodwinds and strings. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *sf*, *p*, and *sfz*. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

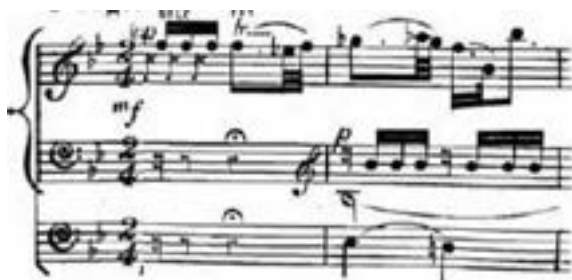
Przykład 50. W.A. Mozart, *Die Zauberflöte*, Aria: *Dies Bildnis ist bezaubernd schön* KV 620⁸²

Example 51 shows a musical score for an aria. It features a vocal line at the bottom with lyrics: "Liebe, die Lie - be ist's al - l". Above the vocal line are several staves for instruments, including woodwinds and strings. The score includes dynamic markings such as *f* and *p*. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Przykład 51. W.A. Mozart, *Die Zauberflöte*, Aria: *Dies Bildnis ist bezaubernd schön* KV 620

⁸² Idem, *Die Zauberflöte*, Aria: *Dies Bildnis ist bezaubernd schön*, KV 620, op. cit., s. 47.

W partiach solowych środkowej części *Koncertu fletowego* możemy odnaleźć także szereg rytmów punktowanych charakterystycznych dla stylu klasycznego (przykłady nr 52 i 53).



Przykład 52. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule* op. 55, *Flöten-Concert für die Orgel* nr 182, t. 218–219

A musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in the upper register, featuring a series of dotted rhythms. The piano accompaniment is in the lower register, providing a harmonic accompaniment. The lyrics are: "Dies Et was kann ich zwar nicht nennen, doch fühl' ich's kler wie Feuer brennen." Below the score is the number "W. A. M. 620."

Przykład 53. W.A. Mozart, *Die Zauberflöte*, Aria: *Dies Bildnis ist bezaubernd schön* KV 620

Dodatkowymi elementami w tej części, które możemy zestawić z partiami arii operowych, są liczne przebiegi gamowe i pasażowe (przykłady 54 i 56) przypominające melizmaty wokalne (przykłady 55 i 57).



Przykład 54. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule* op. 55, *Flöten-Concert für die Orgel* nr 182, t. 214–216



Przykład 55. W.A. Mozart, *Die Zauberflöte*, Aria: *Ach, ich fühl's* KV 620

W zestawieniu tych dwóch fragmentów zauważyć możemy analogiczne oznaczenia artykulacyjne w postaci łuków i kropek nad nutami, mające na celu ukazanie napięcia ciągu dramaturgicznego oraz maksymalne urozmaicenie w zakresie przebiegów artykulacyjnych. W swojej interpretacji oznaczenia staccato wykonywałem lekką artykulacją, zaś motywy pod łukiem realizowałem, grając je legato.



Przykład 56. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule* op. 55, *Flöten-Concert für die Orgel* nr 182, t. 220–223



Przykład 57. W.A. Mozart, *Die Zauberflöte*, Aria: *Ach, ich fühl's* KV 620

Drugą część zamyka sekwencja pasaży, po której następuje chromatyczny melizmat kończący się zawieszeniem harmonicznym opartym na dominancie tonacji głównej mającym na celu wprowadzenie części trzeciej *attacca* w formie pogodnego *Ronda* (przykład nr 58).



Przykład 58. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule* op. 55, *Flöten-Concert für die Orgel* nr 182, t. 225–228

Rondo to forma muzyczna stosowana zazwyczaj w muzyce instrumentalnej. Do czasów W.A. Mozarta stanowiła zwykle ostatnią część koncertu lub sonaty. Praktyka ta była charakterystyczna również dla stylu galant. Schemat formy można ująć jako ABACADA itd., przy czym A to powracające refreony ronda, zaś B, C i D to kontrastujące epizody. Termin *Rondo* był używany również w operze w odniesieniu do arii, w której po części wolnej następuje część szybsza⁸³.

⁸³ M.S. Cole, *Rondo*, hasło w: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23787> (dostęp 24.11.2022).

W tym miejscu warto przedstawić dwa przykłady *arii-rondo* W.A. Mozarta. Do takich arii zaliczyć możemy *Non più andrai* z opery *Wesele Figara* oraz *Welche Wonne, welche Lust* z *Uprowadzenia z Seraju* (przykłady nr 59 i 60). Jak podaje Encyklopedia Grove, rondo w operze stanowi zazwyczaj punkt kulminacji muzyczno-dramatycznej pod koniec opery, kiedy główny bohater – mężczyzna lub kobieta sami na scenie wyrażają swoje uczucia⁸⁴.

80

N^o 9. Aria.
Allegro vivace.

Flauti.

Oboi.

Fagotti.

Cori in C.

Trombe in C.

Timpani in C.G.

Violino I.

Violino II.

Viola.

FIGARO.

Violoncello e Basso.

(a l'Orchestra)
(an Orchestre.)

Non più andrai far, far, lo, scia, no, re, re, no, no, lo, e, gio, no, de, ter, no, gi.
Nun wir glück lich sein Pöhl, si, uns Ko, nen, und das Flot, tern von Eu, ren zu

Przykład 59. W.A. Mozart, *Le Nozze di Figaro*, *Non più andrai*, KV 492⁸⁵

⁸⁴ D. Neville, *Rondò*, hasło w: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23788> (dostęp 24.11.2022).

⁸⁵ W.A. Mozart, *Le Nozze di Figaro*, *Non più andrai*, K. 492, IMSLP Petrucci Music Library, [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP515701-PMLP3845-Mozart_Figaro_K.492_Contents_\(etc\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP515701-PMLP3845-Mozart_Figaro_K.492_Contents_(etc).pdf), s. 86 (dostęp 28.11.2022).

W. A. M. 384.

Przykład 60. W.A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail, Welche Wonne, welche Lust*, KV 384⁸⁶

Charakteryzując rondo pod kątem przejawów idiomu swobodnego, o którym Rinck wspomina w swoim wstępie do piątej części *Szkoły organowej*, warto zwrócić uwagę na bardzo dużą kontrastowość pomiędzy partiami *solo* i *tutti*. Narracja bardzo często powstrzymywana jest fermatami oraz zwolnieniami, co wpływa na urozmaicenie przebiegu dramaturgicznego tej części. Do podkreślenia charakteru ostatniej części koncertu zastosowałem następującą registrację: dla fragmentów tutti – Hohlflöte 8', Octave 4', Mixtur IV f. 2', Subbaß 16', Oktavbaß 8', I-Ped.; do partii solo – Hohlflöte 8', Quintatön 8', Offenflöte 4'; akompaniamet – Rohrflöte 8', Traversflöte 4', Subbaß 16', Oktavbaß 8'.

Po ekspozycji refrenu następuje filigranowy kuplet, którego partię solową wykonałem na dwóch manualach. Wirtuozowskie przebiegi rozwijają się na tle zróżnicowanych formuł akompaniamentu charakterystycznego dla opisywanego stylu. Rinck notuje wiele oznaczeń *spiccato*, które realizowałem krótką artykulacją (przykład nr 61).

⁸⁶ Idem, *Die Entführung aus dem Serail, Welche Wonne, welche Lust*, K. 384, IMSLP Petrucci Music Library, http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/66/IMSLP365237-PMLP15322-WAMozart_Die_Entf%C3%BChrung_aus_dem_Serail,_K.384_WAMWS5B7N15.pdf, s. 160 (dostęp 28.11.2022).



Przykład 61. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule* op. 55, *Flöten-Concert für die Orgel* nr 182, t. 272–283

W następnym kupiecie zaobserwować możemy skontrastowane figuracje charakterystyczne dla stylu *Sturm und Drang* zbudowane z szybkich przebiegów gamowych w partii *solo* oraz akordowych tremoland w sekcji *tutti* (przykład nr 62).



Przykład 62. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule* op. 55, *Flöten-Concert für die Orgel* nr 182, t. 316–327

Innym przykładem wprowadzającym elementy kontrastujące są pojawiające się akordy zmniejszone następujące po dwugłosowym fragmencie imitującym echo. Dysonujące akordy podkreślone są fermatą, co jeszcze bardziej wzmaga ich dramaturgię (przykład nr 63).



Przykład 63. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule* op. 55, *Flöten-Concert für die Orgel* nr 182, t. 372–381

Warto zwrócić uwagę, że bezpośrednio po tym fragmencie pojawia się odcinek oznaczony jako *adagio*, będący rodzajem wewnętrznej mikrokadencji. Jest to dość powszechny zabieg stosowany w stylu *wzmoczonej uczuciowości*. W mojej interpretacji fragment ten został wykonany na innej registracji, by jeszcze bardziej podkreślić tę zmianę nastroju: Rohrflöte 8', tremolo manualu II (przykład nr 64).



Przykład 64. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule* op. 55, *Flöten-Concert für die Orgel* nr 182, t. 380–382

Utwór kończy wirtuozowska *Coda* zbudowana z pasaży, szybkich gamowych przebiegów oraz pochodów przypominających zdobnicze koloratury (przykład nr 65).



Przykład 65. J.Ch. Rinck, *Praktische Orgelschule* op. 55, *Flöten-Concert für die Orgel* nr 182, t. 401–411

Powyższa charakterystyka *Koncertu* ma na celu zaprezentowanie wpływu klasycznego idiomu muzyki operowej na muzykę instrumentalną. W swojej interpretacji starałem się utrzymać jedność formy, jednocześnie ukazując napięcia i wewnętrzną dramaturgię za pomocą zróżnicowanej artykulacji oraz zwiększonej swobody agogicznej. Jest to zadanie trudne, ponieważ *Koncert fletowy* jest kompozycją, w której w krótkich odcinkach dokonuje się bardzo szybka zmiana afektów wyrazowych. Mnogość muzycznych wątków ilustrować może narracyjną opowieść fabularną przypominającą akcję dramaturgiczną dzieła epickiego, którym jest przecież również akcja opery. Przebiegi przypominające wirtuozowskie popisy wokalne obligują wykonawcę do wykazania się zaawansowaną techniką gry.

Wszystkie te elementy łącząc się w całość, wymagają przemyślanej interpretacji w celu optymalnego oddania *swobodnego stylu* J.Ch. Rincka.

Inspiracja indywidualnym operowym stylem kompozytorskim: Marco Enrico Bossi – *Pièce héroïque* op. 128

Badając przejawy stylu operowego w twórczości organowej, kolejnym elementem, który pragnę zreferować jest kwestia naśladownictwa operowego stylu kompozytorskiego. Zabieg ten nazywany jest często stylizacją. Polega to w głównej mierze na wykorzystaniu przez kompozytora we własnych utworach środków kompozytorskich zapożyczonych od innych kompozytorów, bądź na inspiracji stylistyką innych epok. W historii muzyki instrumentalnej, w tym organowej, zauważyć można, że spory wpływ na jej rozwój w okresie baroku miał *styl koncertujący*. W ramach tego stylu wykształciły się nowe formy muzyczne: concerto grosso, koncert solowy, sonata triowa, symfonia koncertująca, którymi inspirowali się kompozytorzy muzyki organowej. Z początkiem XIX wieku w muzyce organowej obserwujemy rozkwit tzw. stylu symfonicznego, w którym organy stały się instrumentem naśladowującym brzmienie orkiestry symfonicznej. Styl ten w głównej mierze kojarzony jest z cykliczną formą orkiestrową zwaną symfonią, której korzenie tkwią w formie określanej w baroku jako *sinfonia*. Tak nazywano instrumentalny wstęp do kantat i oper, także tzw. uwerturę włoską w twórczości kompozytorów szkoły neapolitańskiej. Styl symfoniczny łączy w sobie intensywne kontrasty w zakresie dynamiki, tempa i wyrazu muzycznego. Naśladownictwo stylów kompozytorskich pozwalało twórcom muzyki organowej na odkrywanie różnych brzmień i inspiracji, co wpływało na rozwój muzyki organowej. Współcześnie również można spotkać kompozytorów, którzy naśladują wcześniejsze style, zachowując indywidualny i nowoczesny wyraz muzyczny.

Przykładem takiego obszaru przenikania stylistycznego może być twórczość organowa M.E. Bossiego inspirowana w dużej mierze twórczością operową i językiem muzycznym R. Wagnera, z czego czyniono mu niejednokrotnie zarzuty. Bossi był znanym wykonawcą, kompozytorem i pedagogiem (zreorganizował programy nauczania włoskich konserwatoriów) i pierwszym koncertującym włoskim artystą o międzynarodowej sławie. Pochodził z prowincji Cremona, a członkowie jego rodziny byli czynnymi organistami od co najmniej trzech pokoleń⁸⁷.

⁸⁷ E. Cominetti, *Marco Enrico Bossi*, prima edizione, San Nicandro Garganico 1999, s. 15.

Od 1871 roku przebywał się i kształcił się w Bolonii, która w tamtym czasie należała do awangardy rozwoju muzycznego. Od momentu kiedy Angelo Mariani poprowadził włoską premierę *Lohengrina*, Bolonia stała się ośrodkiem kultu Wagnera we Włoszech. W następnym roku wystawiono *Tannhäusera*, a Wagner otrzymał honorowe obywatelstwo tego miasta. Od 1890 roku Bossi rozpoczął działalność pedagogiczną w wyższych szkołach muzycznych i konserwatoriach: w Neapolu jako wykładowca organów i harmonii (1890–1895), w Wenecji (1895–1902) oraz w Bolonii (1902–1911) jako dyrektor i wykładowca organów. Te lata były okresem największej aktywności zawodowej Bossiego, szczególnie jeśli chodzi o obszar organów i muzyki organowej i kształcenia organistów: tworzenie koncepcji oraz opiniowanie nowych instrumentów dla konserwatoriów, udoskonalenie programów nauczania, które częściowo obowiązują jeszcze do dziś, a od 1893 roku opracowywanie znanego podręcznika do gry na organach *Metodo teorico-practico per organo* we współpracy z Giovannim Tebaldinim. Muzyka Bossiego była szczególnie chętnie wykonywana w krajach niemieckojęzycznych; mówiono nawet, że wydawnictwo Rieter-Biedermann robiło z Bossim lepsze interesy niż z Brahmssem⁸⁸.

Postać Bossiego odegrała pierwszoplanową rolę w dokonującej się reformie budownictwa organowego we Włoszech pod koniec XIX wieku. W tym miejscu należy zwrócić uwagę na ówczesny stan budownictwa organowego we Włoszech, które jeszcze pod koniec XIX wieku tkwiło w konserwatywnej tradycji sięgającej czasów wczesnego baroku, a nawet renesansu. W porównaniu do Francji czy krajów niemieckojęzycznych współczesne organy we Włoszech były stosunkowo małe. Najczęściej spotykane instrumenty kościelne były jednomanualowe, a nawet z krótką oktawą, z niewielką liczbą registrów i ograniczoną skalą pedału. W swojej strukturze nawiązywały do uformowanej w renesansie struktury piramidy pryncypałowej (*ripieno*), budowanej z samodzielnych alikwotów, nie-sumujących się w tzw. koronę dźwiękową w postaci mixtury. Poczynając od końca XVIII wieku w dyspozycjach włoskich organów zaczęły pojawiać tzw. *registri di concerto*, a więc różnego typu głosy fletowe, smyczkujące czy formy głosów językowych. Ta obfitość barwowa osiągnęła swój punkt kulminacyjny wraz z rozwojem brzmienia orkiestrowego. Bossi podczas zagranicznych podróży poznał instrumenty symfoniczne firmy Gray & Davison oraz organy Willisa. W Paryżu zaś miał też okazję słuchać gry francuskich organistów: C. Francka, J.N. Lemmensa, T. Dubois, A. Guilmanta, Ch.M. Widora oraz

⁸⁸ E. Brandazza, M. Brandazza, *Der Orgelkomponist und Orgelvirtuose Marco Enrico Bossi (1861–1925)*, „Musik und Gottesdienst”, 62. Jg., 2008, s. 208.

poznać instrumenty Cavaille-Colla i Josepha Merklina⁸⁹. Kontakt Bossiego z tym instrumentarium stało się inspiracją do wprowadzenia zmian na gruncie budownictwa organowego we Włoszech, a co tym idzie – rozwój włoskiej symfoniki organowej.

Wpływy Wagnera na twórczość organową Bossiego widoczne są w utworach pisanych w Bolonii: *Pièce héroïque* op. 128, *Konzertstück* op. 130 na organy i orkiestrę (wtedy wersja tylko na organy), *Due pezzi caratteristiche (Fatemi la grazia i Marcia dei Bardi)* bez numeru opusowego z 1909 roku oraz *Cinque pezzi w stile libero* op. 132 (*Leggenda, Corteggio funebre, Scena pastorale, Hora mystica, Hora gaudiosa*)⁹⁰.

Innym przykładem inspiracji Bossiego twórczością Wagnera są *Fünf Orgelstücke (Pięć utworów organowych)* – wszystkie zostały opublikowane w 1914 roku w Lipsku przez Rietera-Biedermanna. Pierwsze trzy można uznać za oryginalne kompozycje na tematy wagnerowskie, a nie tylko za transkrypcje⁹¹:

Pierwszy z nich to fantazja na tematy z *Parsifala*, opery skomponowanej w trzech aktach w 1882 roku, z której Bossi zaczerpnął następujące motywy:

– Vorspiel, trzy tematy: *Liebesmahlspruch* (temat agape miłości), *Der heilige Gral* (Święty Graal) (przykłady nr 66 i 67) oraz *Glaubensmotiv* (temat wiary) (przykład nr 68).

⁸⁹ E. Brandazza, M. Brandazza, op. cit., s. 201.

⁹⁰ A. Macinanti, *Marco Enrico Bossi. Opera omnia per organo*, vol. VII, Tactus, 2012 [komentarz do płyty CD], s. 9.

⁹¹ Idem, *Marco Enrico Bossi. Opera omnia per organo*, vol. XIII, Tactus, 2018 [komentarz do płyty CD], s. 8.

Liebesmahl spruch
 Molto lento *p*

O.E.
 Gambas/Oboes/Bardons

Org. *p*

This musical score is for the 'Liebesmahl spruch' from Wagner's Parsifal. It features three staves: a top staff for woodwinds (Gambas/Oboes/Bardons) with a dynamic marking of *p*, a middle staff for the organ, and a bottom staff labeled 'Org.' with a dynamic marking of *p*. The tempo is 'Molto lento'. The music is in a key with three flats and a common time signature. The woodwind part has a melodic line with a long slur, and the organ part provides a harmonic accompaniment.

Org. *p*

Org. *unite all' O.P.*

This block shows the continuation of the organ part from the previous score. It consists of two staves. The top staff continues the organ's melodic and harmonic line, and the bottom staff is labeled 'Org. unite all' O.P.' indicating a change in organ registration. The tempo and key remain consistent with the previous section.

Przykład 66. R. Wagner, *Parsifal* (trascrizione per Organo di Marco Enrico Bossi)

Der Heilige Gral
mf

O.P.

This musical score is for 'Der Heilige Gral' from Wagner's Parsifal. It features three staves: a top staff for woodwinds (O.P.) with a dynamic marking of *mf*, a middle staff for the organ, and a bottom staff for the organ. The music is in a key with three flats and a common time signature. The woodwind part has a melodic line with a slur, and the organ part provides a harmonic accompaniment.

Przykład 67. R. Wagner, *Parsifal* (trascrizione per Organo di Marco Enrico Bossi)

Przykład 68. R. Wagner, *Parsifal* (trascrizione per Organo di Marco Enrico Bossi)⁹²

– Akt I, *motyw Gurnemanza*. Gurnemanz wzywa rycerzy aby przygotowali się do leczniczej kąpieli króla Amfortasa (przykład nr 69). Kolejnym tematem, który zapożycza M.E. Bossi jest *Motiv des Mitleidens* (motyw współczucia) (przykład nr 70). Wyraża udreki, jakich doznał król z powodu krwawiącej rany w brzuchu. Motyw *Sehnsucht nach Erlösung* (Pragnienie zbawienia) wyraża złamane serce Amfortasa, który nie uczestniczył w agapie rycerzy po celebrowanej przez nich Eucharystii, tęskniącego za zbawieniem, (przykłady nr 71 i 72).

⁹² R. Wagner, *Cinque pezzi per organo* (trascrizione per organo di M.E. Bossi), Armelin Musica, Padova 1994.

52

O.P.

Gurnemanz
Mosso moderato

f

Ped. unito all' O.P.

53

O.P.

Bordone
8' Gamba 8' G.O.

f

Ped. unito all' O.P.

Przykład 69. R. Wagner, *Parsifal* (trascrizione per Organo di Marco Enrico Bossi)

54

O.P.

Amfortas Motiv des Mitleidens
Allegretto

f

G.O.

O.P. Clarin. 8' solo

Ped. unito all' Espress.

Przykład 70. R. Wagner, *Parsifal* (trascrizione per Organo di Marco Enrico Bossi)

Musical score for organ transcription of Parsifal, measures 20-22. The score is in G major and 3/4 time. It features three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The title "Sehnsucht nach Erlösung" is written above the first staff, with "a Tempo" above it. The organ part includes various textures, including chords and moving lines. The first staff has a circled measure number "20" at the beginning. The second staff has a circled measure number "21" at the beginning. The third staff has a circled measure number "22" at the beginning. The organ part includes various textures, including chords and moving lines. The first staff has a circled measure number "20" at the beginning. The second staff has a circled measure number "21" at the beginning. The third staff has a circled measure number "22" at the beginning.

Przykład 71. R. Wagner, *Parsifal* (transkrypcja na Organo di Marco Enrico Bossi)

Orchestral score for Parsifal, page 220. The score is in G major and 3/4 time. It features multiple staves for various instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Klar. in B.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tromb.), and Percussion (Perc.). The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, *f*, and *dim.*. The page number "220" is written at the top left. The score is a complex orchestration with many notes and rests.

Przykład 72. R. Wagner, *Parsifal*, s. 220

– Akt III, Bossi zapożycza motyw włóczni za pomocą której Parsifal leczy ranę Amfortasa (przykłady nr 73 i 74). Kompozycja Bossiego kończy się biciem dzwonów na wzór zakończenia pierwszego aktu opery (przykłady nr 75 i 76).

The image shows a musical score for organ transcription of Parsifal, Act III, measures 114-116. The score is written for three staves: Treble Clef (Right Hand), Bass Clef (Left Hand), and Pedal. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The tempo and mood are indicated as "Largo grandiosamente". The title above the score is "Der heilige Speer erscheint. Erlösung bringend". The score begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and includes the instruction "G.O." (Grand Organo). The music features a prominent, sustained chord in the right hand, with a melodic line in the left hand and a rhythmic pattern in the pedal. The score concludes with a final chord in the right hand and a melodic line in the left hand.

Przykład 73. R. Wagner, *Parsifal* (trascrizione per Organo di Marco Enrico Bossi)

570

Breit.

A full orchestral score for page 570 of Wagner's Parsifal. The score includes parts for Violin I and II, Viola, Violoncello, Double Bass, Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet I and II, Bassoon, Trumpet I and II, Trombone I and II, Tuba, and Percussion. The tempo marking is 'Breit.' (Broad). The music features complex textures with many overlapping lines and dynamic markings.

Przykład 74. R. Wagner, *Parsifal*, s. 570⁹³

An organ transcription of the Parsifal score for Example 75. It consists of two systems of staves. The first system shows the piano part (treble and bass clefs) and an organ part (treble clef). The tempo marking is 'a Tempo' and the dynamic marking is 'allarg.' (ritardando). The second system continues the organ part and piano part. The organ part features complex chordal textures and melodic lines.

Przykład 75. R. Wagner, *Parsifal* (trascrizione per Organo di Marco Enrico Bossi)

⁹³ R. Wagner, *Parsifal*, IMSLP Petrucci Music Library, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/cb/IMSLP515555-PMLP5713-Wagner_-_Parsifal.pdf (dostęp 24.11.2022).

The image shows a page of a musical score for R. Wagner's *Parsifal*. It features a woodwind and percussion section. The instruments listed on the left are: 3 Flutes (3 Fl.), 3 Clarinets in B-flat (3 Klar. in B.), 3 Bassoons (3 Fag.), 4 Horns in F (4 Hörn. in F.), 3 Trumpets in C (3 Trp. in C.), 3 Trombones (Tenor, Bass, and Trombone) (3 Pos. a. Tenor-Bass-Tromb.), and 4 Glockenspiels (4 Glock. u. d. Th.). The score is written in 3/4 time and includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*. The woodwinds and percussion play a complex, rhythmic pattern, with the Glockenspiel providing a steady accompaniment.

Przykład 76. R. Wagner, *Parsifal*

Drugą kompozycją której transkrypcji dokonuje M.E Bossi jest *Gebet der Elisabeth* (modlitwa Elżbiety), aria zaczerpnięta z opery *Tannhäuser* z pierwszej sceny aktu (aria *Allmächtige Jungfrau* – „Wszechmocna Dziewico”, modlitwa do Maryi). Elżbieta modli się, ofiarowując swoje życie Madonnie w zamian za odkupienie Tannhäusera. Do swojej transkrypcji Bossi wykorzystał dosłowny fragment opery R. Wagnera. Jako wstęp użył dwudziestu siedmiu taktów, które w oryginale następują po zakończeniu pieśni Elżbiety (przykłady nr 77 i 78).

Przykład 77. R. Wagner, *Tannhäuser* (trascrizione per Organo di Marco Enrico Bossi)

Przykład 78. R. Wagner, *Tannhäuser*⁹⁴

⁹⁴ R. Wagner, *Tannhäuser*, IMSLP Petrucci Music Library, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/23/IMSLP63658-PMLP21243-Wagner_-_Tannh%C3%A4user_-_Act_III.pdf (dostęp 24.11.2022).

Po wstępie wyłania się wyeksponowana na głosie solowym partia Elżbiety w całości zachowana w kształcie oryginału (przykłady nr 79 i 80).

The image displays two systems of musical notation for the piece "Gebet der Elisabeth" (Prayer of Elisabeth) from Wagner's opera *Tannhäuser*. The first system includes a piano accompaniment with a treble and bass clef, and a separate staff for the organ. The organ part is marked "Clarinetto 8'" and "O.E.". Below the organ part, there is a section labeled "Aggiungi Subbasso 16'" and "Ped. unite all' O.E.". The second system continues the piano accompaniment with treble and bass clefs. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Przykład 79. R. Wagner, *Tannhäuser* (trascrizione per Organo di Marco Enrico Bossi)

Lento. $\text{♩} = 60.$

Fl.
Hob.
Klar. I
in B.
Fagott
in B.
Vcl.
in F.
Vcl.
in Es.
Fag.
Pos.
E.
Elisabeth

All-mäch-ti-ge Jung-frau! löse mein Flei-ßen! an dir, Ge-pries-se, ru- fe ich! Laß mich in

Przykład 80. R. Wagner, *Tannhäuser*

Zakończenie kompozycji składa się z dwudziestu dziewięciu taktów, które pochodzą z zakończenia arii Elżbiety (przykłady nr 81 i 82).

115 a Tempo allarg.

118 allarg.

Przykład 81. R. Wagner, *Tannhäuser* (trascrizione per Organo di Marco Enrico Bossi)

Sehr langsam.
Più lento. ♩ = 50.

Fl. I
Fl. II
Kob. I
Klar. I
in B.
Fag. I
in B.

Die bestiegt die halbe Berghöhe und verschwindet allmählich auf dem Fußsteige, welcher von dieser nach der Wartburg führt.

Przykład 82. Wagner, *Tannhäuser*

Kolejną transkrypcją są dwie pieśni pochodzące z *Fünf Gedichte für Frauenstimme und Klavier* – powszechnie znane jako *Wesendonck Lieder* od nazwiska autorki tekstów, Mathilde Wesendonck. *Im Treibhaus* (W szklarni) i *Träume* (Sny) były opisywane przez Wagnera jako „studia dla *Tristana i Izoldy*”. Poszczególne części miały być wykorzystane w przyszłości do napisania opery. W *Im Treibhaus* pojawiają się motywy z Preludium do aktu III, zaś w *Träume* elementy duetu miłosnego aktu II. Tekst *Im Treibhaus* porównuje ból bohatera do bólu uwięzionych roślin w szklarni, podczas gdy *Träume* przedstawia melancholijny klimat przesiąknięty świadomością śmierci. W transkrypcji *Im Treibhaus* Bossi sugeruje wyeksponowanie partii solowej za pomocą oboju z sekcji Recit, która rozwija się na tle głosu labialnego (przykłady 83 i 84).

The image shows two systems of musical notation for an organ transcription. The first system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a circled '1' at the beginning, a middle staff with a bass clef, and a bottom staff with a bass clef. The top staff contains a melodic line with various ornaments and dynamics, including 'O.E.', 'Ober 8' solo', 'Principalino 8', and 'O.P.'. The second system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a circled '2' at the beginning, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The top staff continues the melodic line, while the middle and bottom staves provide harmonic accompaniment.

Przykład 83. R. Wagner, *Fünf Gedichte für Frauentimme und Klavier, Im Treibhaus* (transcrizione per Organo di Marco Enrico Bossi)

The image shows a musical score for voice and piano. The top staff is a vocal line in G major, 6/8 time, with the lyrics: ".ragt, Kin - der ihr aus fer - nen Zo - nen, sa - get mir wa - rum ihr". The bottom two staves are for piano accompaniment. The piano part features a prominent melodic line in the right hand, marked with a dynamic of *p* (ausdrucksvoll) and *p*. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Przykład 84. R. Wagner, *Fünf Gedichte für Frauentimme und Klavier, Im Treibhaus*⁹⁵

W *Träume* to klarnet realizuje poruszającą melodię pieśni, która w dosłowny sposób zostaje transkrybowana przez M.E. Bossiego (przykłady 85 i 86).

⁹⁵ R. Wagner, *Fünf Gedichte für Frauentimme und Klavier*, IMSLP Petrucci Music Library, https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a5/IMSLP44645-PMLP45968-Wagner--Wesendonck-Lieder_WWV_91.pdf (dostęp 30.11.2022).

15 O.P. Clarin. 8' solo

16

Przykład 85. R. Wagner, *Fünf Gedichte für Frauenstimme und Klavier, Träume* (trascrizione per Organo di Marco Enrico Bossi)

Przykład 86. R. Wagner, *Fünf Gedichte für Frauenstimme und Klavier, Träume*

Richard Wagner uznawany jest twórcę nowego gatunku scenicznego, jakim był dramat muzyczny. W swoich dramatach realizował ideał sztuki syntetycznej: *Gesamtkunstwerk* – czyli połączenie muzyki, widowiska i gry aktorów. Głównym materiałem muzycznym dramatów Wagnera są tzw. motywy przewodnie. Przypisane są one określo-

nym postaciom, stanom ducha, uczuciom, rozmaitym przedmiotom biorącym udział w akcji, żywiołom natury. Bardzo ważnym środkiem wyrazowym oprócz motywów przewodnich była harmonika oparta o zaawansowaną chromatykę, zróżnicowana faktura oraz bogata orkiestracja. Wagner rozbudował skład orkiestry: potroił obsadę instrumentów drewnianych, wprowadził tuby (słynne tuby wagnerowskie) i poszerzył skład sekcji instrumentów dętych blaszanych. Śpiewacy występujący w dramatach muzycznych R. Wagnera musieli być obdarzeni wyjątkową siłą głosu, tak aby przebić się przez ogromny, masywny zespół orkiestrowy. Charakterystyczną cechą stylu wagnerowskiego były również tzw. niekończące się melodie, cechujące się brakiem wyraźnych kadencji (niezwykle wyrafinowana harmonika Wagnera, unika tradycyjnych konstrukcji tonalno-funkcyjnych, dając efekt wieloznaczności funkcji)⁹⁶.

Jednym z utworów, w którym zauważyć można inspiracje powyższymi cechami twórczości Wagnera, jest wspomniany powyżej *Pièce héroïque* op. 128.

Tytuł tego dzieła kilkakrotnie ewoluował na przestrzeni procesu jego powstawania. Pierwsza wersja nosiła nazwę *Studio da concerto*. W kolejnym rękopisie zmieniła się ona na *Pièce symphonique*, by ostatecznie czwartego listopada 1906 roku przyjąć tytuł *Pièce héroïque* (przykład nr 87).



Przykład 87. Fragment rękopisu *Pièce héroïque* op. 128 M.E. Bossiego⁹⁷

⁹⁶ T.S. Grey, *Wagner, the Overture and the Aesthetics of Musical Form*, „19th-Century Music”, vol. 12, no. 1, 1988, s. 4.

⁹⁷ A. Macinanti, *Marco Enrico Bossi. Opera omnia per organo*, vol. VII, op. cit., s. 9.

Utwór otwiera mroczny wstęp w tonacji d-moll. Oznaczenie *sostenuto* sugeruje powściągliwą narrację. Dostrzec tu można elementy chromatyczne charakterystyczne dla stylu Wagnera. Do podkreślenia tego nastroju użyłem głosów 8', dzięki którym uzyskałem ciemne brzmienie: Hohlflöte 8', Geigenprincipal 8', Salicional 8', Portunal 8', Rohrflöte 8', II/I, Subbaß 16', Baßflöte 8'. W swojej interpretacji uzyskałem ten rodzaj ekspresji przez wykonanie rytmu punktowanego z delikatnym powstrzymywaniem narracji (przykład nr 88).



Przykład 88. M.E. Bossi, *Pièce héroïque* op. 128, t. 4–6⁹⁸

Pochody te wykonywałem ścisłym legato, jednocześnie używając szafy ekspresyjnej w celu uzyskania jeszcze większej dramaturgii i plastyki brzmieniowej charakterystycznej dla orkiestry.

Krótki powolny wstęp przechodzi do części *Allegro*, w której na tle porywającego triolowego motywu wykonywanego na bocznym manuale, Bossi wprowadza temat o charakterze heroicznym rozbrzmiewający w pedale. Chcąc podkreślić zdecydowany kontrast brzmieniowy pomiędzy częścią *Sostenuto* a *Allegro* zastosowałem następującą registrację: w manuale – Lieblich Gedackt 16', Geigenprincipal 8', Salicional 8', Portunal 8', Rohrflöte 8', Fugara 4', Piccolo 2', Oboe 8', Sup II.; w pedale – Violon 16', Subbaß 16', Oktavbaß 8', Baßflöte, połączenie II/P oraz Solo Gamba z trzeciego manualu (przykład nr 89).

⁹⁸ M.E. Bossi, *Pièce héroïque* op. 128, IMSLP Petrucci Music Library, <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/20/IMSLP174054-SIBLEY1802.18404.c0c0-39087012461713Piece.pdf> (dostęp 24.11.2022).

4 **Allegro.**

Org. Posit. #

Przykład 89. M.E. Bossi, *Pièce héroïque* op. 128, t. 14–21

Heroiczny temat może przypominać motyw przewodni, który pełnił bardzo ważną rolę w dramacie muzycznym Wagnera. W swoich badaniach nie odnalazłem informacji, jakim konkretnym utworem inspirował się Bossi przy komponowaniu *Pièce héroïque*, jednakże temat swoją budową opartą na rytmie punktowanym przypominać może motyw cwału Walkirii pochodzący ze wstępu do III aktu dramatu muzycznego *Die Walküre* (przykład nr 90).

1. III
Hörn II. IV
VI. VIII
H. & Strp.
in D.

Den Rhythmus da durchweg sehr scharf und deutlich betonen.

Przykład 90. R. Wagner, *Die Walküre, Ritt der Walküren*⁹⁹

Federico Mompellio, biograf Bossiego, przyznaje, że heroiczny temat mógł być inspiracją dla innych kompozytorów. Temat ten spotykamy ponownie w popularnej *Caval-*

⁹⁹ R. Wagner, *Die Walküre, Ritt der Walküren*, IMSLP Petrucci Music Library, https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1d/IMSLP45497-PMLP04725-Act_III_-_Scene_1.pdf, s. 417 (dostęp 28.11.2022).

cacie z *Romea i Julii* Riccarda Zandonaiego (przykład nr 91). *Cavalcata* to po włosku jazda albo przejażdżka konna (od *cavalcare* – jechać konno, *cavallo* – koń)¹⁰⁰.



Przykład 91. R. Zandonai, *Giulietta e Romeo*, *Cavalcata*¹⁰¹

Warto nadmienić, że Bossi podkreśla dramaturgię sceny poprzez łączenie powyższych motywów z pochodami chromatycznymi, zarówno w manuale, jak i w pedale. Jest to kolejny element typowy dla stylu wagnerowskiego (przykład nr 92).

¹⁰⁰ A. Macinanti, *Marco Enrico Bossi. Opera omnia per organo*, vol. VII, op. cit., s. 9.

¹⁰¹ R. Zandonai, *Giulietta e Romeo*, *Cavalcata*, IMSLP Petrucci Music Library, <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/94/IMSLP571385-PMLP202177-39087011188002score.pdf>, s. 302 (dostęp 29.11.2022).



Przykład 92. M.E. Bossi, *Pièce héroïque* op. 128, t. 22–28

W swojej interpretacji podkreśliłem chromatykę ścisłym legato, w kontraście do którego, motyw heroiczny wykonałem z użyciem ostrej artykulacji, co było zgodne z zaleceniami artykulacyjnymi zanotowanymi przez kompozytora. Dodatkowym elementem, podkreślającym symfoniczny charakter tej muzyki była nieustanna praca szafą ekspresyjną, dzięki której udało się ukształtować przekonujący przebieg dynamiczny.

Część *Allegro* budowana jest strukturalnie z modulujących przebiegów triolowych, na tle których rozwijany jest motyw heroiczny. Motywy te przechodzą naprzemiennie między manuałem a pedałem (przykłady nr 93 i 94).



Przykład 93. M.E. Bossi, *Pièce héroïque* op. 128, t. 81–87



Przykład 94. M.E. Bossi, *Pièce héroïque* op. 128, t. 91–97

Ciągle przenikanie motywów między sekcjami ilustrować może element heroicznej walki, przedstawionej za pomocą dwóch motywów – triolowy rytm daje poczucie szybkiej narracji muzycznej, swoistego pędu akcji dramatycznej, zaś homofoniczne motywy punktowane mogą obrazować motywy trąbek wojskowych, które uwydatniłem, dodając głos Trompet 8' (przykład nr 95).



Przykład 95. M.E. Bossi, *Pièce héroïque* op. 128, t. 50–57

Instrumenty dęte blaszane były ważnym elementem w instrumentacji wagnerowskiej. Używano ich bardzo często, aby obrazować element zwycięstwa. U Bossiego szereg modulujących pasaży prowadzi do tryumfalnej kulminacji w tonacji D-dur. Jednak po heroicznym zwycięstwie, kompozytor nawiązuje do sceny początkowej w tonacji d-moll. Utwór kończy się w dynamice *pianissimo* z symbolicznym użyciem dźwięku *d* w pedale mogącym obrazować śmierć bohatera. Prezentowany przykład muzyki organowej Bossiego wydaje się w sposób trafny potwierdzać tezę o przenikaniu operowego stylu kompozytorskiego Wagnera do solowej muzyki organowej Bossiego.

Transkrypcja: Richard Wagner – *Vorspiel zu „Tristan und Isolde”*

WWV 90 (für Orgel arrangiert von Alexander Wilhelm Gottschalg)

Kolejnym przykładem przenikania warstwy operowej do muzyki organowej XIX wieku jest zjawisko transkrypcji. Analizując znajdujące się w słownikach objaśnienia tego zagadnienia można zauważyć zestawienia z takimi terminami jak: aranżacja, intawolacja, parafraza, fantazja, orkiestracja. Bardzo często te terminy używane są w błędny sposób jako synonimy.

Termin *transkrypcja* wywodzi się z języka łacińskiego, w którym *transcriptio* oznacza przepisywanie. W innych językach to włoskie *transcrizione*, francuskie *arrangement* i *transcription* oraz angielskie *arrangement*. W XIX wieku obserwuje się dużą popularność wszelkiego rodzaju transkrypcji, co rodzi pytanie w jakim celu dokonywano tego rodzaju zabiegów muzycznych.

W XIX wieku, aby posłuchać ulubionej muzyki, trzeba było wybrać się do filharmonii lub opery albo zagrać ją samemu na posiadanym instrumencie. Można było próbować posiłkować się pamięcią, jednakże niewielu miało tak rozwiniętą umiejętność zapamiętywania usłyszanych raz tematów. Zanim zatem nagrania płytowe i gramofony stały się sprzętami powszechnymi w społeczeństwie, wielką karierę robiły wydawnictwa zawierające uproszczony zapis nutowy popularnych utworów znanych z estrady czy sceny operowej¹⁰².

Transkrypcje jako takie nie wywodzą się z epoki romantyzmu – przenoszenie materiału orkiestrowego na instrument klawiszowy ma bardzo długą tradycję – trudno bowiem wyobrazić sobie np. przygotowywanie solistów w operze bez akompaniatora,

¹⁰² A. Hałat, *Transkrypcja w muzyce kameralnej jako przestrzeń dla interpretacji pianistycznej*, Katowice 2021, s.11.

który gra w przybliżeniu to, co później ma wykonać orkiestra. Tego rodzaju praktyka jest tak stara, jak i sama opera – początkowo przygotowywano śpiewaków przy klawesynie, od końca zaś XVIII wieku – przy fortepianie. Również nauka dyrygentury nie może obyć się bez transkrypcji fortepianowej – adepci sztuki kapelmistrzowskiej przygotowują się do docelowego wykonania z udziałem jednego lub dwóch pianistów. Takie transkrypcje miały naturę czysto techniczną, służyły bowiem procesowi kształcenia.

Artystyczne transkrypcje organowe w XIX wieku nie tylko rekompensowały brak nowej, wysokiej jakości muzyki organowej, ale służyły przede wszystkim jako medium wspomagające upowszechnianie nowej muzyki instrumentalnej i operowej. Szczególnie na prowincji granie symfonii czy uwertur operowych na organach było często jedynym sposobem na poznanie nowej muzyki¹⁰³.

Ośrodkiem w którym transkrypcja organowa cieszyła się dużym powodzeniem była Anglia, gdzie w budynkach użyteczności publicznej budowano niejednokrotnie okazałe instrumenty.¹⁰⁴ W pozostałych przypadkach, gdy organy znajdowały się w przestrzeni sakralnej, wykonywanie transkrypcji wzbudzało niejednokrotnie niesmak i traktowane było jako rodzaj profanacji zarówno miejsca, jak i samego instrumentu organowego.

Dziewiętnastowieczne transkrybowane utwory przewidziane były głównie do wzbogacenia osobistego korpusu repertuaru koncertowego. Często były to własne i niepublikowane opracowania koncertujących organistów. Powstawały jednak również wydawnictwa zawierające transkrypcje popularnych utworów. Jednym z takich zbiorów było *Repertorium für Orgel, Harmonium oder Pedal-Flügel* – zbiór kompozycji organowych napisanych w ścisłej współpracy z Franzem Lisztem¹⁰⁵.

Z trzeciego tomu tej kolekcji pochodzi również opracowanie W.A. Gottschalga *Preludium do Tristana i Izoldy* Wagnera, które ukazało się także w osobnym wydaniu nakładem Breitkopf & Härtel w Lipsku w 1890 roku.

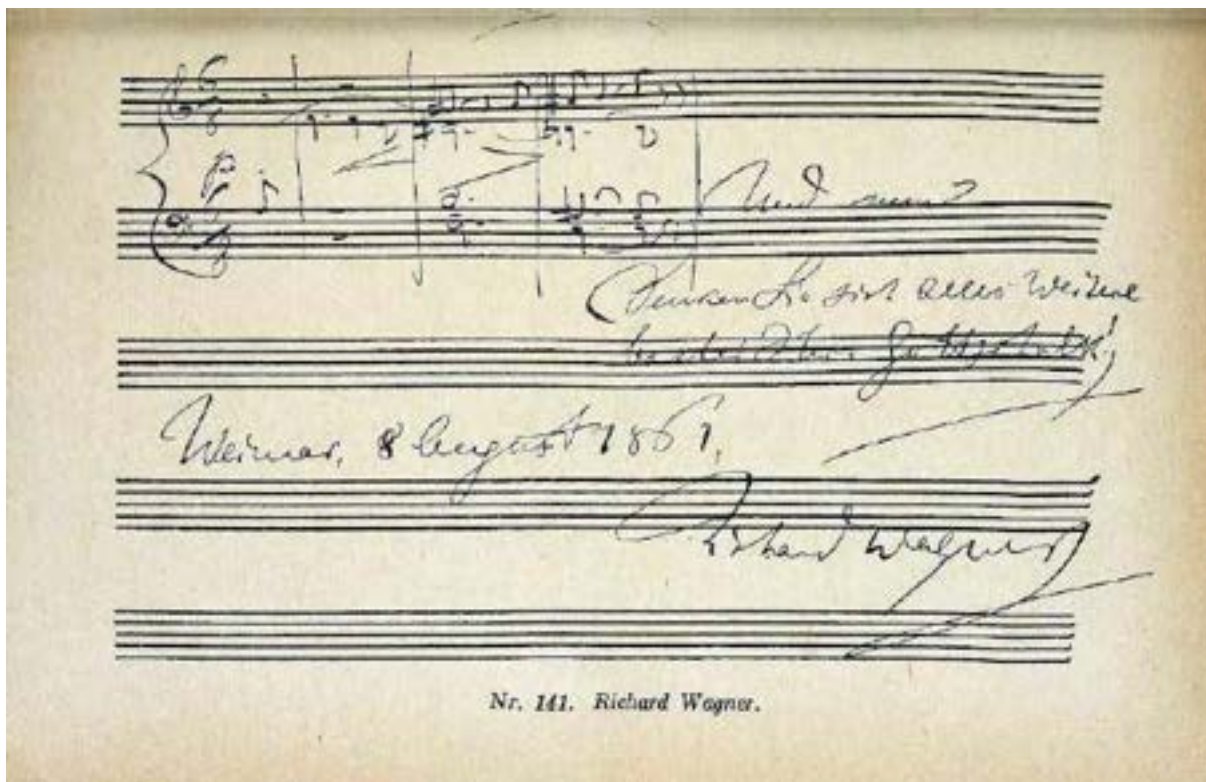
Preludium i Miłosna śmierć Izoldy to oryginalnie koncertowa wersja uwertury i arii Izoldy *Mild und leise* z III aktu. Aranżację przygotował sam Wagner, a po raz pierwszy wykonano ją w 1862 roku, na kilka lat przed premierą całej opery w 1865 roku. *Miłosna śmierć Izoldy* może być wykonana zarówno w wersji czysto orkiestrowej, jak i z sopranem śpiewającym wizję Izoldy. Warto wspomnieć, że Wagner pozostawił po sobie wiele

¹⁰³ R. Eberlin, *Original und Bearbeitung in der Orgelmusik*, Köln 2011, <https://www.yumpu.com/de/document/read/3504516/original-und-bearbeitung-in-der-orgelmusik> (dostęp 12.12.2022), s. 9.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 18.

fragmentów prac i autografów. Na rękopisie z 8 sierpnia 1861 roku zauważyć można popularny akord tristanowski wraz z krótkim komentarzem i dedykacją dla Aleksandra Wilhelma Gottschalga: „I teraz pomyśl o wszystkim innym, najlepszy panie Gottschalk!”¹⁰⁶. Być może ta dedykacja skłoniła Gottschalga do dokonania transkrypcji tego utworu (przykład nr 96).



Przykład 96. Rękopis z dedykacją dla A.W. Gottschalga od R. Wagnera

Charakteryzując transkrypcję W.A. Gottschalga, stwierdzić można, że kompozytor przełożył oryginał z wersji czysto orkiestrowej. *Preludium* w swej formie zachowuje kształt oryginału, zaś *Miłosna śmierć Izoldy* nie zawiera arii sopranu *Mild und leise*. Zauważyć możemy jednak końcowe elementy partii orkiestrowych, będące akompaniamentem do partii sopranu.

W książce pt. *Spór o granice poznania dzieła muzycznego* M. Gołąb dokonuje klasyfikacji rodzajów transkrypcji. Należą do nich: transkrypcja substancjonalna, fakturalna, synaktyczna, rekontekstowa, użytkowa. Transkrypcja dokonana przez W.A. Gottschalga najbardziej przypomina transkrypcję substancjonalną. Charakteryzuje się ona ścisłym przepisaniem całej substancji na nowe medium instrumentalne¹⁰⁶.

¹⁰⁶ M. Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Toruń 2012, s. 86.

Gottschalg tytułuje preludium w ten sam sposób co Wagner – *Langsam und schmachtend* („Powoli i z tęsknotą”), chcąc zainspirować wykonawcę do przejścia nastroju emocjonalnego oryginału. Uzyskanie tego charakteru na organach jest zależne głównie od zastosowanej registracji, agogiki i artykulacji. Gottschalg sugeruje początkową dyspozycję z delikatnymi głosami smyczkowymi. W swojej interpretacji początek preludium zaregistrowałem w następujący sposób: Aeoline 8’, Vox coelestis 8’, w pedale zadysponowałem głos Cello 8’.

Einführung
Langsam und schmachtend

The image shows a page of a musical score for the introduction of Wagner's 'Vorspiel und Liebestod'. The title is 'Einführung' with the tempo marking 'Langsam und schmachtend'. The score is for a full orchestra and includes parts for 2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets in A, 1 English horn, 1 and 2 bassoons, 2 violins, 2 violas, 2 cellos, and 2 double basses. The score shows the beginning of the piece with various musical notations including notes, rests, and dynamics.

Przykład 97. R. Wagner, *Vorspiel und Liebestod*¹⁰⁷

¹⁰⁷ R. Wagner, *Vorspiel und Liebestod*, IMSLP Petrucci Music Library, <https://s9.imslp.org/files/imglnks/using/4/48/IMSLP82601-SIBLEY1802.13070.dd36-39087009481773score.pdf>, s. 3 (dostęp 29.11.2022).

Langsam und schmeichelnd. R. Wagner.

II. Man.

Mantel.

Pedal.

Violoncello u.

Flauto u. Violoncellino u.

I. Man. *sfz*

II. Man.

III. Man.

Solo u. Violoncellino u.

Przykład 98. R. Wagner, *Vorspiel zu Tristan und Isolde* WWV 90 (für Orgel arrangiert von A.W. Gottschalg), t. 1–17¹⁰⁸

Porównując pierwsze piętnaście taktów transkrypcji Gottschalga z oryginalną partią Wagnera, zauważyć możemy, że Gottschalg w dużym stopniu kopiuje oznaczenia wykonawcze: przenosi łukowania, akcentację i oznaczenia dynamiczne. Dla zróżnicowania dynamicznego tego fragmentu w takcie czwartym dodałem Salicional 8', następnie w ósmym takcie – Geigenprincipal 8'. W takcie dwunastym zaś zastosowałem registrację składającą się z Rohrflöte 8' oraz Traversflöte 4'. Fragment ten w oryginalnej wersji wykonany jest przez dwa flety (przykłady nr 97 i 98).

W takcie szesnastym Gottschalg respektuje dynamiczne oznaczenia, stosując dynamikę *forte* i podkreślając nagłe zmiany dynamiki poprzez wprowadzenie określenia *sforzando* (przykłady nr 100 i 101).

¹⁰⁸ R. Wagner, *Vorspiel zu „Tristan und Isolde”* WWV 90 (für Orgel arrangiert von Alexander Wilhelm Gottschalg), IMSLP Petrucci Music Library, <http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f9/IMSLP322146-SIBLEY1802.23488.74c4-39087012432326Tristan.pdf>, s. 3 (dostęp 29.11.2022).



Przykład 99. R. Wagner, *Vorspiel und Liebestod*



Przykład 100. Wagner, *Vorspiel zu Tristan und Isolde* WWV 90 (für Orgel arrangiert von A.W. Gottschalg), t. 16–17



Przykład 101. R. Wagner, *Vorspiel und Liebestod*

Registracja, jaką zastosowałem do tego fragmentu (takty 16–24), prezentuje się następująco: Gamba 8', Hohlflöte 8', Geigenprincipal 8', Salicional 8', Aeoline 8', Vox coelestis 8'. W pedale użyłem: Violon 16', Subbaß 16' oraz Cello 8'. II/I, II/P. Warto podkreślić, że na dynamikę *forte* składa się brzmienie głosów fletowych i smyczkujących, stąd wykazuje inne cechy brzmieniowe w stosunku do rejestracji zbudowanej z głosów

pryncypałowych. W swoim wykonaniu zastosowałem łukowania podane przez Gottschalga zbieżne z partyturą Wagnera (przykłady nr 102 i 103).



Przykład 102. R. Wagner, *Vorspiel zu Tristan und Isolde* WWV 90 (für Orgel arrangiert von A.W. Gottschalg), t. 18–22

An orchestral score for Example 103. It features multiple staves for different instruments: Violin I (Vi.), Violin II (Ve.), Horn (Hr.), Trumpet (3 F), Trombone (Bel.), and Clarinet (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'cres.', 'f', 'dim.', and 'p'. There is also a marking '(auf d. G)' in the Violin I part.

Przykład 103. R. Wagner, *Vorspiel und Liebestod*

Fragment ten kończy się stopniowym *poco rallentando* oraz *ritenuto*, które odnaleźć także możemy w kompozycji Wagnera. W swoim wykonaniu stopniowo adekwatnie do oznaczeń powstrzymałem narrację muzyczną, dokonując jednoczesnej modyfikacji rytmów punktowanych (przykłady nr 104 i 105).



Przykład 104. R. Wagner, *Vorspiel zu Tristan und Isolde* WWV 90 (für Orgel arrangiert von A.W. Gottschalg), t. 23–24

Przykład 105. R. Wagner, *Vorspiel und Liebestod*

Po tym kilkuktowym spowolnieniu akcji muzycznej następuje fragment oznaczony *a tempo*, który ze względu na jednorodność faktury muzycznej i budowanie długiej frazy dramaturgiczno- dynamicznej można ująć na przestrzeni taktów 25 do 62. Składa się on początkowo z motywów w dynamice *piano*, które za wskazaniem kompozytora należy realizować w sposób nadzwyczaj ekspresyjny z dużą dozą delikatności (*Zart*).

Wskazówka ta podobnie jak szereg wcześniej wymienianych została zapożyczona przez Gottschalga z oryginalnej partytury (przykłady nr 106 i 107).



Przykład 106. R. Wagner, *Vorspiel und Liebestod*



Przykład 107. R. Wagner, *Vorspiel zu Tristan und Isolde* WWV 90 (für Orgel arrangiert von A.W. Gottschalg), t. 25–26

Fragment zbudowany z oktaowych pochodów stanowi jedną z wielu kulminacji odcinkowych mających na celu budowanie specyficznej ekspresji polegającej na wzmacnianiu i odprężaniu napięcia dramatycznego. W swojej interpretacji podkreślałem zdecydowanie oktawy z oznaczeniem *sforzando* oraz operowałem szafą ekspresyjną, próbując realizować wielką gradację dynamiczną oczekiwaną przez autora (przykład nr 108).



Przykład 108. R. Wagner, *Vorspiel zu „Tristan und Isolde”* WWV 90 (für Orgel arrangiert von A.W. Gottschalg), t. 47–52

Warto zauważyć, że również w tym odcinku Gottschalg realizuje zalecenia interpretacyjne Wagnera. W takcie 43 notuje oznaczenie *Belebend* („ożywiający”) oraz przy każdej oktawie dodaje akcent. Oznaczenia te zrealizowałem ożywiając narrację, mocno odzielając każdą z oktaw (przykład nr 109 i 110).



Przykład 109. R. Wagner, *Vorspiel zu Tristan und Isolde* WWV 90 (für Orgel arrangiert von A.W. Gottschalg), t. 42–44

The image shows a page of a musical score for Wagner's 'Vorspiel und Liebestod'. The title 'Belebend' is written at the top right. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Clarinet in E-flat (Cl. Eb), Horns (Hr.), Trombones (Tr.), Trumpets (Tr.), Violins (Vl.), Cellos (Vc.), and Double Basses (Fg.). The music is in 3/4 time and features a prominent crescendo section marked 'cresc.' and 'molto cresc.'. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The score is arranged in a standard orchestral layout with staves grouped by instrument family.

Przykład 110. R. Wagner, *Vorspiel und Liebestod*

W takcie sześćdziesiątym trzecim rozpoczyna się kolejna faza transkrypcji zbudowana z szybkich trzydziestodwójkowych przebiegów (w oryginale wykonywanymi przez instrumenty smyczkowe), które Gottschalg przydziela prawej ręce w skondensowanej i nieco skróconej formie (przykłady nr 111 i 112). Realizacja tego fragmentu w moim wykonaniu zasadzała się na budowaniu ożywienia agogicznego aż do kulminacji w takcie osiemdziesiątym trzecim, po którym nastąpiło spowolnienie narracji muzycznej i wygaszenie dynamiki, prowadząc do części *Liebestod*.

The image shows a page of a musical score for Wagner's 'Vorspiel zu Tristan und Isolde'. The score is for an organ arrangement by A.W. Gottschalg. It features a complex rhythmic pattern in the right hand, consisting of rapid sixteenth-note passages. The left hand provides a steady accompaniment with longer note values. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings such as 'p' and 'f'. The notation is clear and well-organized, typical of a piano arrangement.

Przykład 111. R. Wagner, *Vorspiel zu Tristan und Isolde* WWV 90 (für Orgel arrangiert von A.W. Gottschalg), t. 63–65



Przykład 112. R. Wagner, *Vorspiel und Liebestod*

Analizując kwestie formalne, trudno ocenić który fragment został wykorzystany przez Gottschalga do budowania finałowego odcinka opisującego powolną śmierć Izoldy oplakującej Tristana. Wydaje się, że w tym miejscu Gottschalg transkrybuje końcówkę arii Izoldy. Można to wywnioskować z pojawiających się motywów złożonych z triolowych i punktowanych rytmów. Jednak kluczowym momentem może być chromatyczny *passus*, który jest wykorzystany przez Gottschalga przy przejściu między częściami (przykład nr 113).



Przykład 113. R. Wagner, *Vorspiel zu Tristan und Isolde* WWV 90 (für Orgel arrangiert von A.W. Gottschalg), t. 93–96

Podobny fragment możemy dostrzec w końcowej fazie arii Izoldy (przykład nr 114).



Przykład 114. R. Wagner, *Vorspiel und Liebestod*

Zakończenie *Miłosnej śmierci* Izoldy w głównej mierze opiera się na figurach tryolowych i punktowanych. Gottschalg ilustruje ten odcinek, zalecając cichą registrację, połączoną z łagodną artykulacją w celu osiągnięcia jak najbardziej ekspresyjnego przedstawienia sceny obrazującej ulatywanie życia ze słabnącej Izoldy (przykłady nr 115 i 116).



Przykład 115. R. Wagner, *Vorspiel zu Tristan und Isolde* WWV 90 (für Orgel arrangiert von A.W. Gottschalg), t. 106–120



Przykład 116. R. Wagner, *Vorspiel und Liebestod*

W swojej interpretacji sukcesywnie zwalniałem tempo ostatniej części, zastosowałem subtelną registracją opartą na Hohlflöte 8', Aeoline 8', Vox coelestis 8' oraz Baßflöte 8' w pedale jednocześnie dokonywałem modyfikacji dynamicznych za pomocą szafy ekspresyjnej, by wzmocnić warstwę dramaturgiczną. Fragment oznaczony przez Gottschalga *morendo* zilustrowałem, przechodząc na manual II zadysponowany głosem Aeoline 8'.

Adaptacja instrumentacji włoskiego stylu operowego jako przejaw przenikania do muzyki organowej: Vincenzo Antonio Petrali – *Fantasia concertante in C*

Kolejnym przykładem przejawów przenika stylu operowego w twórczości organowej XIX wieku jest zagadnienie specyfiki brzmienia dziewiętnastowiecznego włoskiego instrumentarium organowego, którego esencję odnaleźć możemy w instrumentach rodziny Serassich oraz szkół, które się od niej wywodziły. Związany z tym nurtem oraz bezpośrednio z Serasimi był Vincenzo Antonio Petrali. W 1852 roku został oficjalnym organistą dokonującym odbioru ich instrumentów. Nie należy zapominać o tym, że organista i maestro di cappella w Santa Maria Maggiore w Bergamo był także pierwszym profesorem instrumentacji formacji muzycznej określanej jako *Banda musicale* w Konserwatorium w Pesaro.

Można śmiało powiedzieć, że w przypadku Petraliego styl teatralny w muzyce organowej, na który bezpośredni wpływ miała opera, osiągnął swój punkt kulminacyjny¹⁰⁹.

Warto dodać, że w 1862 roku na zjeździe, który odbył się w Królewskim Konserwatorium Muzycznym w Mediolanie, V.A. Petrali zaprezentował 71 *Studi per l'Organo Moderno*. Utwory te podzielone są na trzy tomy: 50 *Studi per il Ripieno*, 15 *Studi per l'Organo semplice*, 6 *Studi per l'Organo con Eco*. Utwory znajdujące się w tomie III wydają się szczytem literatury organowej w stylu teatralnym – jest to muzyka najwyższej próby. Można w nich odnaleźć sumę wszystkich nabytych przez kompozytora doświadczeń, zarówno pod względem organizacji faktury muzycznej, jak i pełni wykorzystania brzmienia ówczesnych organów. Kompozycja pochodząca z trzeciego tomu *Studi per l'Organo con Eco* zatytułowana *Allegro moderato* to najbardziej złożony utwór, który funkcjonuje do dziś pod tytułem *Fantasia concertante*, ze wskazówkami registryjnymi dostosowanymi do specyfiki instrumentów brytyjskich¹¹⁰. W swojej konstrukcji przypomina XIX-wieczną sinfonię nawiązującą do stylu operowego Gioaccino Rossiniego. Uwertury Rossiniego wydają się dla omawianego utworu ogólnym wzorem, nie można ich jednak traktować w tym przypadku w sposób dosłowny. Forma uwertur wywodzi się z uwertur operowych końca XVIII wieku. Klarowność, staranne dostosowanie materiału muzycznego do określonej funkcji formalnej i użycie crescendo instrumentalnego, to aspekty sztuki Rossiniego, które miały wywrzeć znaczący wpływ na późniejszych włoskich kompozytorów. Żaden z jego naśladowców nie mógł dorównać bogactwu melodii, rytmu i detali orkiestrowych, które charakteryzują uwertury Rossiniego¹¹¹.

We wzorcowej uwerturze powolny wstęp (przykład nr 118), pełniący funkcję utrwalenia głównych punktów harmonicznycch w postaci relacji toniczno-dominantowej, przygotowuje szybką część główną, zbudowaną zgodnie z ideą formy sonatowej polegającej na kontrastowaniu grup tematycznych w różnych zakresach tonalnych. Podobne zjawisko możemy dostrzec w *Fantasia concertante* (przykład nr 117).

¹⁰⁹ L. Contini, *Vincenzo Petrali "Il Principe degli organisti"*, „Insula Fulcheria”, n. XXXVII, 2007, s. 172.

¹¹⁰ G. Piovani, *Vincenzo Petrali: Opera omnia per organo*, Tactus, 2013, s. 12.

¹¹¹ P. Gossett, *The Overtures of Rossini*, „19th-Century Music”, vol. 3, issue 1, 1979, s. 5.

Przykład 117. V.A. Petrali, *Fantasia concertante in C*, t. 1–10¹¹²

Przykład 118. G. Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, *Sinfonia*¹¹³

¹¹² V.A. Petrali, *Fantasia Concertante in C*, Bardon Enterprises, New edition, [s.l.] 2005.

¹¹³ G. Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, *Sinfonia*, IMSLP Petrucci Music Library, [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/using/c/c8/IMSLP517981-PMLP7237-Rossini_-_Il_barbiere_di_Siviglia_-_Act_I_\(orch_score\)__\(etc\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/using/c/c8/IMSLP517981-PMLP7237-Rossini_-_Il_barbiere_di_Siviglia_-_Act_I_(orch_score)__(etc).pdf) (dostęp 20.11.2023).

Akordowy wstęp wykonałem z zastosowaniem następującej registracji: w manuale: Quintatön 8', Salicional 8', w pedale: Kontrabaß 16', Oktavbaß 8', II/ I. Pierwszą solową partię wykonałem na dwóch głosach fletowych, zaś drugie solo na Oboe 8' wzmocnionym głosami podstawowymi, aby zrealizować ideę orkiestrowego nasycenia partii organowej z prezentacją różnorodnych możliwości partii solowych.

Fantasia concertante w swojej konstrukcji bazuje jeszcze na barokowych wzorcach *concerto grosso* podkreślając typową relację między partiami solo i tutti, wywodzącą się z myślenia orkiestrowego (podobnie jak zostało to wykazane wcześniej w odniesieniu do *Flöten-Concert für die Orgel*, op. 55 – J.Ch. Rincka), a dodatkowo prezentuje dialog pomiędzy koncertującymi dwoma instrumentami solowymi. Jest to kompozycja zdecydowanie wirtuozowska, a szczególnie w ostatniej części nasycona szlachetnością, elegancją i włoską lekkością.

Po krótkim powolnym wstępie zostaje zaprezentowana pierwsza sekcja tutti. We fragmentach tych zastosowałem efekty perkusyjne, polegające na włączeniu do wykonania perkusisty grającego na bębnie, dzwonekach i talerzu. Instrumenty Serassich na wzór *Banda musicale* bardzo często dysponowały arsenalem takich urządzeń perkusyjnych obsługiwanych przez organistę. Z odcinka tutti wyłania się pierwszy fragment solowy, który kończy się quasi-recytatywem, który w swojej interpretacji wykonałem z dużą swobodą agogiczną. U Petraliego zauważamy wiele elementów stylu kompozytorskiego określanych we wcześniejszej epoce jako *stylus phantasticus*, polegających m.in. na przeciwstawianiu elementów zdyscyplinowanych rytmicznie elementom swobodnej improwizacji (przykład nr 119).



Przykład 119. V.A. Petrali, *Fantasia concertante in C*, t. 22–24

Łańcuchowy przebieg struktury formalniej *Fantasia* Petraliego przypomina sposób konstruowania przebiegu narracji operowej z jej wewnętrznymi podziałami na akty oraz sceny. Dodatkowym komponentem wiążącym utwór Petraliego ze zjawiskiem przenikania stylu operowego do muzyki organowej jest idea samej uwertury jako miejsca prezentacji tematów oraz antycypacji różnorodnych afektów nastrojowych występujących w samej operze. Petraliemu udało się oddać w namacalny sposób zróżnicowaną nastrojowość poszczególnych scen do tego stopnia, że możemy tu mówić wręcz o muzyce programowej, oddziałującej na wyobraźnię słuchacza. Pojawiają się tu nastroje liryczne, batalistyczne, związane z klimatem ponurej żałoby, czy w kontraście do niej, efekty wręcz cyrkowego kuglarstwa. Tak więc u Petraliego poszczególne sceny często kończą się pojedynczym akordem sygnalizującym zakończenie myśli muzycznej. W celu pogłębienia wspomnianego efektu w swoim nagraniu dołączyłem w tych miejscach efekty perkusyjne. Kolejna scena rozwijana na tle ostinatowego ósemkowego akompaniamentu, będąca wariacją tematu, została wykonana na głosach Gamba 8' i Hohlflöte 8'(przykład nr 120).

3

Fato solo (Gl. Harmonic Flute, 8, or 4, played an octave lower)

p

f

p

tranquillo

16. 8.

p

accel.

dim.

Gl.

Ch. Viola R.

Przykład 120. V.A. Petrali, *Fantasia concertante in C*, t. 25–33

Zaprezentowany w kolejnych taktach temat kontrastuje względem poprzedniego. Punktowane rytmy w partii solo oraz motoryczny ósemkowy akompaniament podkreśliłem, wykonując solo na głosie Trompet 8', zaś akompaniament na Oboe 8'(przykład nr 121).

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of three staves: the top staff is for Trumpet 8' (Trompet 8'), the middle staff is for Oboe 8' (Oboe 8'), and the bottom staff is for Bassoon 8' (Fagot 8'). The second system also consists of three staves: the top staff is for Trumpet 8', the middle staff is for Oboe 8', and the bottom staff is for Bassoon 8'. The notation includes various rhythmic values, including dotted rhythms and eighth-note patterns, and dynamic markings such as *f* (forte) and *Gl.* (glissando). The score is set in C major and 4/4 time.

Przykład 121. V.A. Petrali, *Fantasia concertante in C*, t. 42-48

Po burzliwej scenie nawiązującej do afektacji batalistycznej powraca temat pierwszy z rozbudowaną melodyką, który przechodzi płynnie do synkopowanego, podkreślonego akcentami fragmentu tutti, popularnego w operach początku XIX wieku (przykład nr 123). Obraz partytury organowej ze zróżnicowanym frazowaniem prawej i lewej ręki oraz kontrastującą artykulacją w pedale jednoznacznie sugeruje strukturę orkiestrą z jej niezależnym podziałem na sekcje instrumentalne (przykład nr 122).

Vincenzo A. Petrali - Fantasia Concertante in C

BE00474

Przykład 122. V.A. Petrali, *Fantasia concertante in C*, t. 61–66

Przykład 123. G. Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, Sinfonia

Po wyciszeniu orkiestrowego tutti następuje długi fragment *tranquillo*, w którym we wzajemny dialog wchodzi Klarinette 8' z Oboe 8'. Podobnie jak poprzednio, tę fazę podsumowuje sekcja tutti z efektami perkusyjnymi. Następujący po tym swobodny odcinek *a piacere* zasada się początkowo na dialogu dwóch głosów solowych, które na wzór często występujących w operach popisów duetów wokalnych przechodzą w symultaniczne przebiegi oparte na interwałach tercji i seksty (przykład nr 124).



Przykład 124. V.A. Petrali, *Fantasia Concertante in C*, t. 98

Duet przechodzi w odcinek tutti, *Allegro Risoluto*, po którym powraca spokojna część nawiązująca swoją akordową fakturą i materiałem melodycznym do wstępu utworu, budując kolejną scenę zasadzającą się na zestawieniu dwóch kontrastujących afektów: prawa ręka na rejestracji Voix Celestes imituje poważny śpiew chóralny, zaś lewa z groteskowymi staccatowymi wstawkami i krótkimi przednutkami nawiązuje do klimatu rubaszego humoru (przykład nr 125).



Przykład 125. V.A. Petrali, *Fantasia Concertante in C*, t. 116–121

Całość utworu zamyka wirtuozowska coda, którą porównać można do efektownego finału opery. W codzie możemy dostrzec elementy charakterystyczne dla wielkich zakończeń operowych w postaci powrotu tematycznych motywów, wirtuozowskich pasaży nasyconych wirtuozerią instrumentalną. Te zabiegi tworzą wrażenie zamykania całości narracji muzycznej, budując ostateczną kulminację w spektakularny sposób za pomocą fanfarrowego ciągu akordowego, który w swoim wykonaniu podkreśliłem za pomocą dodatkowych efektów perkusyjnych (przykłady nr 126 i 127).

The image shows a musical score for Example 126. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: a grand staff (treble and bass clefs) for piano and a single staff for guitar. The piano part is marked 'Più Allegro', 'Full Sw.', and 'p'. The guitar part is marked 'Gt. 8. (coup. to Sw.)' and 'p'. The second system also has three staves, continuing the piano and guitar parts. The piano part continues with complex, slurred passages, and the guitar part continues with its rhythmic pattern.

Przykład 126. V.A. Petrali, *Fantasia Concertante in C*, t. 181–184

The image shows a musical score for Example 127. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: a grand staff (treble and bass clefs) for piano and a single staff for guitar. The piano part is marked 'ff'. The guitar part is marked 'Gt. 8. (coup. to Sw.)' and 'ff'. The second system also has three staves, continuing the piano and guitar parts. The piano part continues with complex, slurred passages, and the guitar part continues with its rhythmic pattern.

Przykład 127. V.A. Petrali, *Fantasia Concertante in C*, t. 193–196

Parafraza: Franz Liszt – *Fantasia und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*

Kolejnym elementem obrazującym wpływ muzyki operowej na twórczość organową jest zjawisko parafrazowania. Warto zwrócić uwagę na różnicę między transkrypcją a parafrazą. Istotą parafrazy jest „artystyczna refleksja” na temat oryginału. Jej głównym celem jest metamorfoza, czyli przekształcanie i rozwijanie oryginalnych pomysłów tkwiących w pierwowzorze o nowe zakresy znaczeniowe. Parafraza może koncentrować się wyłącznie na jednym temacie, nasycając go dodatkowymi niewystępującymi w oryginale fakturami muzycznymi. Transkrypcja natomiast stara się być bardziej ścisła, dosłowna i obiektywna. Kompozytorem, który opanował sztukę parafrazy do perfekcji, był Franz Liszt. Sztuka parafrazowania była w XIX wieku ściśle powiązana z umiejętnościami improwizacji instrumentalnej, zaś F. Liszt był w tej dziedzinie uznanym mistrzem. Częstym pokłosiem improwizowanych wykonań fortepianowych stały się spisane i udoskonalone kompozytorsko dzieła, które zaczęły funkcjonować w powszechnym obiegu wykonawczym, podważając tym samym sens i zasadność uczenia się improwizacji¹¹⁴.

Fantazja i fuga F. Liszta oparta jest na temacie wywodzącym się z operowego chóru *Ad nos, ad salutarem undam, iterum venite, miseri* („Do nas, ratującej fali, powróćcie udręczeni”), który pochodzi z opery *Le Prophète* Giacomo Meyerbeera. Jest to pięcioaktowa opera, która została skomponowana w 1840 roku, zaś jej wykonanie nastąpiło dopiero w 1849 roku w Paryżu ze względu na problemy w obsadzie orkiestry. F. Liszt nie po raz pierwszy zainspirował się operą Meyerbeera. W latach 1849–1850 na bazie wyciągu fortepianowego opracował szereg parafraz fortepianowych, wykorzystując tematy z opery *Le Prophète*. Opublikował je w 1850 roku pod tytułem *Illustrations du Prophète*, zaś premierowe wykonanie odbyło się w tym samym roku w Dreźnie. Prawdopodobnie pod wrażeniem sukcesu tego wykonania Liszt zdecydował się skomponować organową *Fantazję i fugę*. Jej premiera odbywa się jednak dopiero pięć lat później (26 września 1855 roku) w Merseburgu. Utwór został wykonany przez ucznia Liszta, Alexandra Winterbergera z okazji poświęcenia organów w Merseburgu.

W kontekście omawianego utworu warto przytoczyć szereg poglądów F. Liszta ukazujących jego wielowymiarowe podejście do muzyki organowej i samych organów.

¹¹⁴ A. Walker, *Franz Liszt: The Weimar Years 1848–1861*, London 1989, s. 158.

Liszt uważał, że organy są „jedynym instrumentem posiadającym prawo do realizacji muzyki kościelnej”, jednocześnie postrzega je jako wielką, barwną orkiestrę. Tę różnorodność dostrzec można w *Messe für die Orgel zum gottesdienstlichen Gebrauch beim Lesen der stiller Messe*, gdzie wielobarwność organów podkreśla nastrojowość i wyjątkowość liturgii. Z kolei w *Fantazji i fugie „Ad nos ad salutarem undam”* F. Liszt wykazuje się przeciwstawnym, wirtuozowskim i symfonicznym podejściem do organów¹¹⁵.

Liszt w odróżnieniu od innych kompozytorów tego okresu nie wykazuje zainteresowania elementami tradycji muzyki organowej – barokowymi czy klasycznymi wzorami. Inspiracji do jego twórczości organowej szukać możemy w jego własnych dziełach orkiestrowych i fortepianowych. W utworach organowych obserwujemy z jednej strony maszyną fakturę o orkiestrowym nasyceniu, z drugiej zaś wpływy pianistyczne: arpeggia, ciągi tryli, pasaże oktawowo, wirtuozowskie tempa.

Chorał „nowo ochrzczonych”, który staje się motywem przewodnim dzieła Liszta, zajmuje w operze Meyerbeera centralne miejsce jako zachęta dla uciskanych do powstania przeciwko ciemnościom. U Meyerbeera chorałowe *cantus firmus* utrzymane jest w metrum 6/4, przez co w zmienności półnut i ćwierćnut wydaje się bardziej odprężone niż w lisztowskim metrum 4/4 (przykłady nr 128 i 129).



Przykład 128. Początek chorału nowo ochrzczonych z opery Meyerbeera na podstawie: A. Batta, *Der Prophet*¹¹⁶



Przykład 129. Początek *Fantazji i fugi „Ad nos, ad salutarem undam”* F. Liszta¹¹⁷

Dodatkowo w drugim takcie chorału Liszt dokonuje zamiany archaizującego *b*, na pełniące funkcję dźwięku prowadzącego *h*. Modyfikuje także zapisany przez Meyerbeera

¹¹⁵ *Liturgical organ music...*, op. cit., s. 133.

¹¹⁶ *Opera. Komponisten, Werke, Interpreten*, Köln 1999, s. 317.

¹¹⁷ F. Liszt, *Sämtliche Orgelwerke*, Bd. I: *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*, hrsg. v. M. Haselböck, Wien 1984, s. 1.

skok *g-d* na *g-des*. Zmiana ta otwiera mu drogę do celowej kontynuacji akcji wariacyjno-przetworzeniowej.

Przystępując do charakterystyki *Fantazji i fugi*, warto zaznaczyć na wstępie, że jest to bardzo skonstrastowany utwór o dynamicznym przebiegu. Za sformułowanym przez Liszta tytułem można przyjąć, że dzieło jest formą dwuczęściową. Jednak wgłębiając się w strukturę utworu, zauważyć możemy, że te dwie części mają budowę wieloodcinkową, która przedstawia się następująco:

odcinek wprowadzający			takty 1–73		
część pierwsza			takty 74–212		
wolna część druga			takty 243–445		
dwuczęściowa faza finałowa z dwiema fugami	pierwsza fuga	druga fuga	takty 493–581/615–689	takty 493–581	takty 615–689
Coda			od taktu 689		

Nieujęte w tym zestawieniu takty nie stanowią bynajmniej „pustych” przebiegów. Przedstawiają one raczej fazę kompozytorskiego namysłu, w którym autor w improwizacyjnych gestach rozważa to, co przebrzmiało (takt 446), ale wyznacza sobie kolejne cele (takt 582). Z tak przedstawionego generalnego planu utworu wyłania się w tle koncepcja trzyczęściowej sonaty, którą kompozytor buduje za pomocą środków wariacyjnych, a dokładniej – transformacji tematycznej.

Część I	takty 1–242
Część II	takty 243–492
Część III	takty 493–763

W pierwszym odcinku, który pełni funkcję rozbudowanego wstępu, Liszt od samego początku rozpoczyna pracę przetworzeniową (ośmiotaktowy temat zostanie zaprezentowany jednogłosowo w tonacji Fis-dur dopiero w takcie 243). Na przestrzeni pierwszych dwunastu taktów kompozytor bazuje na materiale pierwszego czterotaktu tematu, prezentując go dwukrotnie w fakturze homofonicznej: w tonacji c-moll i f-moll. Od taktu trzynastego, opracowaniu w identycznej konwencji podlega opadający motyw drugiego czterotaktu tematycznego. Ciąg zmniejszonych, wielogłosowych akordów

w manuale i motywiczne sekwencjonowanie w partii pedału doprowadza do pierwszego zawieszenia akcji w takcie trzydziestym trzecim.

Kolejna faza przebiegu utworu jest formalnym i dynamicznym kontrastem w stosunku do części poprzedniej. Rozgrywa się ona na przestrzeni taktów 33–57. Faktura homofoniczna części poprzedniej zastąpiona zostaje konsekwentnie przeprowadzoną czterogłosową strukturą muzyczną, którą uznać można za formę czterogłosowej polifonii. Materiał tematyczny pojawia się w głosie górnym, początkowo zestawiany w odległościach septymy (zmiana rejestru), potem procesowi przetwarzania podlegają zaledwie krótkie figury interwałowe, zestawiane w ciągi opadających bądź wznoszących sekwencji. Cały ten odcinek obramowany jest krótkimi recytatywami na początku i końcu przebiegu, antycypującymi późniejsze, szerzej rozbudowane zjawiska tego typu. Recytatywy w swojej interpretacji wykonałem na dwóch oddzielnych sekcjach, aby podkreślić specyfikę przebiegów melizmatycznych (przykłady nr 130 i 131).



Przykład 130. F. Liszt, *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*, t. 32–35



Przykład 131. F. Liszt, *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*, t. 54–57¹¹⁸

Kolejne takty (58–74) stanowią ściśle nawiązanie do początku. Kompozytor dokonuje tu jednak skrócenia narracji do szesnastu taktów w stosunku do trzydziestodwutakto-

¹¹⁸ F. Liszt, *Sämtliche Orgelwerke*, Bd. I: *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*, hrsg. v. M. Haselböck, Wien 1984.

wego odcinka wstępnego. Zmianie ulega również tonacja (B-dur), zaś proces modulacyjny prowadzi poprzez D-dur do tonacji g-moll, rozpoczynającej nową długą fazę.

Kolejny odcinek przynosi ponowną zmianę faktury muzycznej. Liszt dookreśla go, notując *a capriccio*. Figuracyjna, oparta na rozłożonych akordach struktura staje się osnową dla pojawiających się w najwyższym głosie nut tematycznych przypominających manierę pianistyczną austriackiego wirtuoza Sigismunda Thalberga. Zmianie ulegają również stosunki interwałowe tematu, które wydają się podporządkowane zastosowanej harmonice, a także rytmika (wprowadzenie triol). Od taktu dziewięćdziesiątego drugiego w proces pracy przetworzeniowej włączają się pozostałe rejestry – partia pedału i od taktu dziewięćdziesiątego ósmego – partia lewej ręki. Przenikanie się rejestrów i struktur tematycznych powoduje powstanie dużego zagęszczenia i ożywienia fakturalnego, przypominającego fakturę symfoniczną. Przetworzeniowe nawarstwianie fakturalne doprowadza do kulminacji, którą staje się płynne przejście z zagęszczonych struktur figuracji akordowej do homofonii. Od taktu sto trzydziestego drugiego pojawia się dziewięciotaktowy odcinek (ostatni takt jest powtórzony), który można potraktować jako wariację tematu (temat w postaci homofonicznej na tle tremolanda pedału).

W tym wypadku wariacja staje się uwieńczeniem procesu przetworzeniowego, a jednocześnie podstawą kolejnej fazy, która opiera się na dialogu z nową strukturą o charakterze fanfarowym, zbudowaną z pojedynczego motywu chorału, wprowadzoną przez kompozytora w takcie sto czterdziestym pierwszym. W swojej interpretacji podkreśliłem dialogujący charakter tego fragmentu – odcinki o fakturze fanfarowej wykonałem na językowym głosie wysokociśnieniowym – Trompet 8', zaś odpowiedzi na głównym manuale odzwierciedlającym rolę tutti orkiestrowego (przykład nr 132).

Przykład 132. F. Liszt, *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*, t. 141–147

Linearny dialog nabiera od taktu sto pięćdziesiątego drugiego charakteru symultanicznego zestawiania wertykalnego, co powoduje narastanie napięcia i prowadzi do przełamania tej struktury oraz przejścia w kolejną figuracyjną fazę rozgrywającą się ponownie na zasadzie dialogu faktur – wielogłosowej, z materiałem tematycznym w dyszkancie i zredukowanej do dwugłosu tematycznej struktury w lewej ręce (takty 175–190). „Przewagę” uzyskuje ta pierwsza i jej dane jest doprowadzenie pierwszej części utworu do homofonicznego finału, nawiązującego do początku utworu (przykład nr 133).



Przykład 133. F. Liszt, *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*, t. 203–210

Kolejne takty (213–243) stanowią rodzaj wybrzmiewania wcześniejszych części i stopniowej redukcji nagromadzonego napięcia dramatycznego. Pojawiają się tu nowe struktury (wirtuozowskie jednogłosowe przebiegi o proveniencji fortepianowej będące emanacją idiomu improwizacyjnego) (przykład nr 134).



Przykład 134. F. Liszt, *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*, t. 214–215

Podobne przebiegi koloraturowe możemy odnaleźć w I akcie opery *Le Prophète* w cawatinie *Mon cœur s'élançe et palpité*. W swojej interpretacji wykonywałem figuracje z dużą dozą swobody agogicznej, mając na uwadze inspirację poniższym przykładem wokalnym wykonywanym przez sopran (partia Berthy) (przykład nr 135).



Przykład 135. G. Meyerbeer, *Le Prophète*, *Cavatina – Mon cœur s'élançe et palpite*¹¹⁹

Zredukowane do jednogłosu fragmenty tematu, zestawianie z 7-głosowymi strukturami *mikstur harmoniczych*, czy wreszcie zastosowanie *recitativo*, którego melodia nasączona chromatyką początkowo umieszczona jest w najwyższym głosie, a później w najniższym dają wrażenie obrazowania wizualnych scen operowych nasyconych gestykulacją i ruchem scenicznym (przykład nr 136).



Przykład 136. F. Liszt, *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*, t. 230–242

Redukcja przeprowadzona w końcowej fazie poprzedniej części znajduje swoją konsekwencję w pomysłcie otwierającym kolejny odcinek, który ewoluuje w kierunku budowania nowej otoki emocjonalnej o nastroju zbliżonym do modnego w okresie romanty-

¹¹⁹ G. Meyerbeer, *Le Prophète*, IMSLP Petrucci Music Library, <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/using/4/42/IMSLP444125-PMLP68452-EL-unl-1099.pdf> (dostęp 22.11.2023).

zmu idiomu *prière*, często występującego również w operze, a także w repertuarze pieśniarskim. Ta faza składa się z dziesięciu odślon wariacyjnych.

Ośmiotaktowy jednogłosowy temat w postaci zasadniczej, prezentowany w rejestrze tenorowym, pojawia się w tonacji Fis-dur. Po trwającej przez ostatnie dwieście czterdzieści trzy takty akcji muzycznej, temat w tej postaci pełni raczej rolę kolejnej wariacji, a nie podstawowego kształtu tematycznego. Jego umieszczenie w tym miejscu stanowi jakby symboliczne nowe otwarcie utworu (przykład nr 137).



Przykład 137. F. Liszt, *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*, t. 243–249

Kolejne osiem taktów stanowi wariację, zasadzającą się na zmianie rejestru na sopranowo-altowy i faktury – na trzygłosową. Daje to w efekcie rezultat przypominający często stosowany idiom „muzyki niebiańskiej” – *vox celestis* (przykład nr 138).



Przykład 138. F. Liszt, *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*, t. 250–260

Zestawianie techniki wariacyjnej i przetworzeniowej znajduje swój wyraz w kolejnych taktach przypominających wielogłosową fakturę wokalną (przykład nr 139).



Przykład 139. F. Liszt, *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*, t. 264–277

Po nich pojawia się kolejna wariacja kontynuująca homofoniczny chóralny nastrój z towarzyszeniem pedałowego akompaniamentu przypominającego orkiestrowe *pizzicato* (przykład nr 140).



Przykład 140. F. Liszt, *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*, t. 278–289

Kolejne takty przynoszą chwilową zmianę tonacji (B-dur). Motyw tematyczny zredukowany zostaje do pięciu nut i przeprowadzony w różnych rejestrach (t. 290–298).

Długa, trzydziestosześcioletniaktowa wariacja zasadza się na technice prowadzenia solowej melodii umieszczonej początkowo w wysokim rejestrze prawej ręki z akompaniamentem lewej ręki opartym na charakterystycznym synkopowanym motywie. W kolejnych taktach obserwujemy odpowiedź w dolnym rejestrze, co w odniesieniu do opery mogłoby sugerować duet wokalny (t. 299–334) (przykład nr 141).

Przykład 141. F. Liszt, *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*, t. 299–308

Z podobną fakturą, w której melodia rozwija się na tle stałego akompaniamentu, spotkać się możemy w części *Fides, Ma Bonne Mere* (przykład nr 142).

Przykład 142. G. Meyerbeer, *Le Prophète, Fides, Ma Bonne Mere*

Tę część o wokalnej proveniencji w formie duetu wieńczy *quasi recitativo*. Ten krótki fragment wykonałem, powstrzymując ósemkową narrację aż do momentu *a tempo* w takcie trzysta pięćdziesiątym piątym (przykład nr 143).



Przykład 143. F. Liszt, *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*, t. 327–334

Ósemkowa motoryka akompaniamentu zostaje utrzymana. Na jego tle pojawia się dialog prowadzony w ćwierćnutach między dwoma głosami w rejestrze raz i dwukreślnym (t. 335–356). Odcinek ten kontynuuje ideę duetu wokálnego, który rozgrywa się tym razem między innymi głosami (przykład nr 144).



Przykład 144. F. Liszt, *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*, t. 335–342

Szeroko zaplanowana wariacja podtrzymuje rytmikę narracji ósemkowej. Materiał tematyczny, jak zwykle traktowany na zasadzie wydzielenia komórek tematycznych, pojawia się w swoistej „augmentacji” (jedna nuta tematyczna na takt). Akcja muzyczna przyspiesza od taktu trzysta siedemdziesiątego trzeciego, gdzie materiał tematyczny zaczyna pojawiać się w pulsie półnutowym.

Proces szybkiego modulowania harmonicznego podtrzymany jest w kolejnej transformacji wariacyjnej. Formalnie nawiązuje ona do wariacji trzeciej (t. 434–446).

Wirtuozowska wariacja o fakturze figuracyjnej bazuje na sekwencyjnie przesuwanych motywach opartych na czole tematu. Rapsodyczna struktura w zdwajanych, łamanych oktavach wprowadza nagle inny nastrój i w rezultacie utwierdza dominantę tonacji zasadniczej (t. 447–491) (przykład nr 145).

The image shows three systems of musical notation for piano, measures 447 to 459. The first system (measures 447-450) is marked 'Allegro deciso' and includes markings '(m.d.)' and '(m.s.)'. The second system (measures 451-454) continues the rhythmic pattern. The third system (measures 455-459) features a complex, dense texture with many notes and rests, characteristic of Liszt's virtuosic style. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various dynamic and articulation markings.

Przykład 145. F. Liszt, *Fantasia und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*, t. 447–459

Ostatnia wielka faza utworu określona przez Liszta jako *Fuga* tylko w niewielkiej mierze spełnia wymagania związane z zasadami polifonii. Jest raczej wynikiem rozwoju myślenia strukturalnego, które każe uznać wprowadzenie struktur polifonicznych za zabieg prowadzący do wzmagania napięcia przebiegu formalnego dzieła.

Liszt podąża w nim wyraźniej za interwałowymi stosunkami z tematu Meyerbeera. Nie chodzi mu jedynie o napisanie poprawnej fugi, lecz o nabudowanie napięcia dramatycznego poprzez akumulację, której budulcem staje się polifonia (lub polifonia pozorna).

Druga fuga, ujęta w przejrzystą, ruchliwą strukturę spełnia inne zadanie – konstytuuje i utwierdza ponownie, po wielu meandrach przekształceń, *prakształt* tematu, co wyraźnie rozpoznajemy od taktu sześćset pięćdziesiątego siódmego. Wybitnie pomysłowym zabiegiem kompozytorskim jest pozorne rozwiązanie tego przebiegu poprzez wprowadzenie w ostatniej fazie do tonacji H-dur (takt 689), by w pasjonującym, szybkim procesie modulacyjnym doprowadzić do finału w C-dur jako symbolu „fali niosącej wyzwolenie”.

Analiza tej fazy przebiegu utworu ponownie pozwala określić odcinki oparte na założeniach myślenia wariacyjno-przetworzeniowego. Jest ich dziesięć, podobnie jak w poprzedniej części. Konsekwentnie przeprowadzony proces polifoniczny, który uznać można za fugę, zajmuje u Liszta zaledwie trzydzieści jeden taktów. Jest to 4-głosowa ekspozycja fugi. Temat prezentowany jest w silnie punktowanym rytmie przypominającym idiom uwertury francuskiej. W swoim wyrazie przypomina uroczysty marsz – *Einzug*, ewentualnie może sugerować maszerujące oddziały wojska (przykład nr 146).



Przykład 146. F. Liszt, *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*, t. 493–502

Marszowy charakter punktowanego rytmu nasyconego dodatkowo licznymi ozdobnikami zaobserwować możemy w części *O Roi Des Cieux* opery Meyerbeera Aby przybliżyć ów charakter, wykonywałem ten fragment, używając krótkiej artykulacji i utrzymując jednostajne tempo (przykłady nr 147 i 148).



Przykład 147. G. Meyerbeer, *Le Prophète, O Roi Des Cieux*



Przykład 148. G. Meyerbeer, *Le Prophète, O Roi Des Cieux*

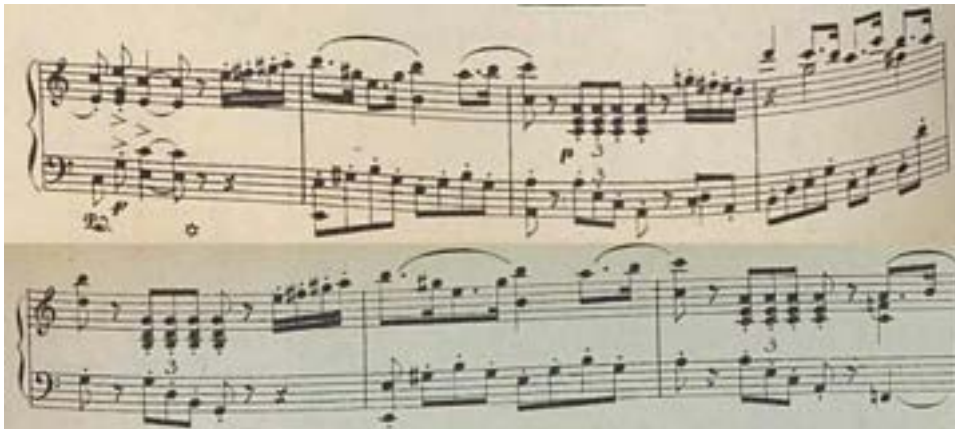
Poniższy fragment operuje materiałem i formułą kompozytorską występującą w poprzedniej części. Następuje tu mieszanie homofonicznych przebiegów z utrwalonymi w części poprzedniej fragmentami o charakterze polifonicznym.

Faktura linearna stopniowo przekształca się w struktury homofoniczne, gdzie dialog pomiędzy różnymi głosami dokonuje się na zasadzie stretta. Uwidacznia się przy tym symfoniczno-orkiestrowe myślenie kompozytora polegające na dialogu warstw poszczególnych rejestrów brzmieniowych. Dialog ten zilustrowałem, wykonując fragmenty homofoniczne na głosie Trompet 8', zaś polifoniczne w dynamice *mf* opartej na głosach podstawowych (przykład nr 149).



Przykład 149. F. Liszt, *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*, t. 526–535

Podobne rozwiązania kompozytorskie możemy dostrzec w dalszej części *O Roi Des Cieux*, w której fragmenty homofoniczne zestawiane są z polifonicznymi (przykład nr 150).



Przykład 150. G. Meyerbeer, *Le Prophète, O Roi Des Cieux*

Osiągnięta w takcie 573 kulminacja (ponownie w Fis-dur) prowadzi do kolejnej wariacji. Autor dokonuje ponownie zestawiania dwóch „żywołów”: homofonicznej struktury akordowej w rytmie punktowanym, opartej na drugiej części tematu ze strukturą jednogłosową (przykład nr 151).



Przykład 151. F. Liszt, *Fantasia und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*, t. 582–587

Dotychczasowy idiom rytmu punktowanego zostaje przełamany na rzecz permanentnego ruchu szesnastkowego. Na kolejnych kilkadziesiąt taktów stanie się on ruchem dominującym. Materiał tematyczny wprowadzony jest w formie skróconej w lewej ręce na tle sekundowo-tercjowego trylu w prawej. Od taktu sześćset ósmego fragment tematu pojawia się jako trzykrotna sekundowa transpozycja w pedale (przykład nr 152).



Przykład 152. F. Liszt, *Fantasia und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*, t. 608–613

Rozwiązanie formalne zastosowane przez F. Liszta na tym etapie kompozycji przypomina praktykę obserwowaną w twórczości innych kompozytorów doby romantyzmu – elementy fugi dwuczęściowej o skontrastowanych fakturach. Podobne zabiegi można obserwować w twórczości F. Mendelssohna, bądź J. Reubkego. Poza tercjowymi zdwojeniami i nielicznymi poszerzeniami faktury można przyjąć, że jest to struktura dwugłosowa. Trzykrotna prezentacja tematu (dwa razy w całości i raz w kształcie skróconym) w różnych rejestrach na tle wirtuozowskich przebiegów kontrapunktujących daje poczucie polifonicznego „fugata”. Trzecia prezentacja tematyczna zostaje ponownie wydłużona i przechodzi w swobodny proces przetworzeniowy operujący dialogującym zestawianiem symultanicznego zestawiania różnych faz tematu i ich interwałowych przekształceń (przykład nr 153).



Przykład 153. F. Liszt, *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*, t. 614–619

Na tle podtrzymanego ruchu szesnastkowego pojawia się pełna prezentacja tematu w pedale w tonacji h-moll, w wartościach półnut, co przy poszerzeniu faktury do pięciogłosu daje wrażenie monumentalizacji i zwiększania dramaturgii wyrazu muzycznego (przykład 154).

The image shows two systems of musical notation for measures 675-680. The top system (measures 675-677) features a right hand with a sixteenth-note melody and a left hand with a bass line. The bottom system (measures 678-680) continues the texture. The tempo is marked 'legato possibile'.

Przykład 154. F. Liszt, *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*, t. 675–680

Ruch szesnastkowy zostaje zastąpiony nagłą zmianą fakturalną. Na tle ósemkowego staccato w pedale temat prezentowany jest początkowo w całości w postaci kanonicznych akordów w partii lewej i prawej ręki w tonacji H-dur. Jako przeciwwagę dla tematu Liszt wprowadza również tematyczny kontrapunkt w rytmie punktowanym przypominający idiom pierwszej fugi (przykład nr 155).

Przykład 155. F. Liszt, *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*, t. 690–697

Ponowne pojawienie się szesnastek nie zakłóca poprzedniego ruchu ósemkowego, gdyż dokonuje się w postaci łamanych oktaw. Na ich tle w planie lewej, a potem prawej ręki wprowadzony zostaje w formie akordowej materiał tematyczny zredukowany do kilku początkowych nut (przykład nr 156).

Przykład 156. F. Liszt, *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*, t. 703–708

Zabiegi kompozytorskie polegające na pojawieniu się tematu w c-moll w permanentnym ruchu ósemkowym, wprowadzeniu podwójnych tryli, dzieleniu na odcinki materiału tematycznego, ostinata pedałowego, efektu nawarstwiania dźwiękowego tumultu znakomicie budują finał całego utworu (przykład nr 157).



Przykład 157. F. Liszt, *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*, t. 712–715

Fragment zamykający utwór w pierwszej fazie przebiegu prezentuje w tonacji Cdur całość materiału tematu w postaci półnutowych, ośmiogłosowych bloków akordowych. Podobnie jak w poprzednich wariacjach dokonuje się tu proces przetwarzania wewnątrz-wariacyjnego, polegający na szeregowaniu, transponowaniu, skracaniu i dialogowaniu. Finałowa, rozbudowana kadencja przywołuje na myśl idiom monumentalnego kościelnego chorału (przykład nr 158).



Przykład 158. F. Liszt, *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*, t. 731–747

Bardzo podobny moment kulminacji dostrzec możemy w części *Ainsi Ces Beaux Chateaux?*, na koniec której powtórnie wprowadzony jest temat *Ad nos, ad salutarem undam* (przykład nr 159).



Przykład 159. G. Meyerbeer, *Le Prophète*, *Ainsi Ces Beaux Chateaux?*

Powyższa charakterystyka *Fantazji i fugi* na temat *Ad nos ad salutarem undam* jest próbą zilustrowania w jakim stopniu F. Liszt mógł zainspirować się operą G. Meyerbeera *Le prophète*. Po wnikliwej analizie porównawczej wyciągu fortepianowego opery oraz materiału muzycznego *Fantazji i fugi* zauważyć możemy, że F. Liszt stworzył tę kompozycję jako swoistą wariację na temat motywu pochodzącego z pierwszego aktu opery. F. Liszt dokonuje parafrazy wykorzystując jednocześnie różnego rodzaju faktury przypominające solowe oraz chóralne partie wokalne. W utworze tym można dostrzec także elementy przypominające dosłowne fragmenty opery w postaci kantylenowych epizodów wokalnych, wirtuozowskich popisów, czy faktur pochodzących z finału pierwszego aktu. Odwołując

się do typologii transkrypcji w ujęciu M. Gołaba można uznać, że parafraza dokonana przez F. Liszta przypominać może transkrypcję rekontekstową, która polega na łączeniu fragmentów lub całych utworów z innymi kompozycjami. W przypadku *Fantazji i fugi* mamy do czynienia z łączeniem fragmentów języka muzycznego stworzonego przez F. Liszta z fragmentami przypominającymi oryginalne sceny opery *Le prophète*.

Absorpcja elementów gatunku operowego i jej odzwierciedlenie w kompozycjach organowych: August Gottfried Ritter – *Sonata a-moll* nr 3 op. 23

Ostatnim aspektem referowanym w niniejszej pracy jest kwestia przyswajania przez muzykę organową elementów stylu operowego przywodzących na myśl składniki konstytuujące układy formalne dzieł operowych, na które składają się: arie, ansamble wokalne, recytatywy, części chóralne, układy choreograficzne z udziałem tancerzy. Dopelnieniem tego jest specyfika brzmienia orkiestry, oddającej nastroje związane z programowością, a także pojawiające się niejednokrotnie motywy przewodnie obrazujące bądź to konkretnych bohaterów akcji dramatycznej, bądź też konkretne stany emocjonalne. Ten rodzaj kompozycji oparty na przenikaniu powyższych elementów muzyki operowej ma długą tradycję w muzyce instrumentalnej, sięgającą stylu kompozycji *seconda prattica* wczesnego baroku, kontynuowanego również w późniejszych czasach. Jego reminiscencją mogą być elementy recytatywów w twórczości kompozytorów północnoniemieckich, czy choćby *Recitativ* z *Koncertu organowego C-dur* BWV 594 J.S. Bacha (przykład nr 160).

Recitativ. Adagio.
Hauptpositiv.

forte

piano

Oberwerk.

Przykład 160. J.S. Bach, *Concerto C-dur* BWV 594, *Recitativo*¹²⁰

W twórczości organowej XIX wieku często dostrzegamy liczne elementy przenikania stylu operowego w kompozycjach twórców, którzy nie byli kompozytorami oper, takich jak: F. Mendelssohn, C. Franck¹²¹, L. Vierne, A. Guilmant, J. Rheinberger, A. Hollins, Poniżej przedstawiono kilka przykładów inspiracji składowymi budowy formalnej opery:

- uwertura (przykład nr 161),
- forma kantylenowa (przykład nr 162),
- recytatyw (przykłady nr 163 i 164),
- aria (przykład nr 165),
- faktura chóralna (przykład nr 166),
- elementy taneczne (przykład nr 167).

¹²⁰ J.S. Bach, *Concerto C-dur* BWV 594, *Recitativo*, IMSLP Petrucci Music Library, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/47/IMSLP04403-Bach_-_BGA_-_BWV_594.pdf (dostęp 12.12.2022).

¹²¹ C. Franck, *3^o Choral*, IMSLP Petrucci Music Library, https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/89/IMSLP03936-Choral_No.3_in_A_Minor_Franck.pdf (dostęp 12.12.2020).

Przykład 161. A. Hollins, *Concert Overture no. 1 in C major*¹²²

CANTILENE.

Adagio. $\text{♩} = 83$,
dolor

Przykład 162. J. Rheinberger, *Orgel sonata nr 11, Cantilene*¹²³

¹²² A. Hollins, *Concert Overture no. 1 in C Major*, IMSLP Petrucci Music Library, [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9b/IMSLP301609-PMLP413067-Hollins_Concert_Overture_\(revised_edition\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9b/IMSLP301609-PMLP413067-Hollins_Concert_Overture_(revised_edition).pdf) (dostęp 12.12.2022).

¹²³ J. Rheinberger, *Organ Sonata nr 11, Cantilene*, IMSLP Petrucci Music Library, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/10/IMSLP18122-Rheinberger_Sonata11op148.pdf (dostęp 12.12.2022).

Andante Recit. (M.M. $\text{♩} =$ [ungefähr] 60.) Clav. I.

Przykład 163. F. Mendelssohn, *Orgel sonata nr 1, Andante*¹²⁴

RECITATIVO

INDICATION: RECIT: Fonds de B et Hautbois-Basson de 8 P. (Trumpette préparée)
 DES JEUX: POSITIF: deux jeux de 8 P.
 PÉDALE: Jeux doux de 16 et 8 P.

PREPARE: (SWELL: 8 P! & 0!—)
 CHAIR: 8 P! & P!
 PEDAL: 8 P! 16 P! & P!

MANUALE. Andante. Recitativo.

PEDALE.

And^{te} con moto. Allegro.

Przykład 164. A. Guilmant, *Sonate pour orgue n° 5 op. 80, Recitativo*¹²⁵

¹²⁴ F. Mendelssohn, *Orgel sonata nr 1, Andante*, IMSLP Petrucci Music Library, <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP58284-PMLP13788-Sonata1.pdf> (dostęp 12.12.2022).

¹²⁵ A. Guilmant, *Organ sonata nr 5, Recitativo*, IMSLP Petrucci Music Library, <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/92/IMSLP388094-SIBLEY1802.29903.b82f-39087012463057score.pdf> (dostęp 12.12.2022).



Przykład 165. L. Vierne, *Symphonie no. 6, op. 59, Aria*¹²⁶



Przykład 166. C. Franck, *III Choral*

¹²⁶ L. Vierne, *Symphonie no. 6, Aria*, IMSLP Petrucci Music Library, https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/using/b/bc/IMSLP06172-Vierne-Symphonie_No6_op59.pdf (dostęp 12.12.2022).



Przykład 167. L. Vierne, *Pièces en style libre* op. 31, *Divertissement*¹²⁷

W prezentowanej w dziele artystycznym *Sonacie a-moll* Rittera można zauważyć występowanie licznych, wspomnianych powyżej elementów stylu operowego. Najlepszym tego dowodem jest jej porównanie z wyciągiem fortepianowym opery C.M. von Webera *Wolny strzelec*, która jest uważana za czołową operę niemieckiego romantyzmu. A.G. Ritter w *Sonacie a-moll* zrywa z tradycyjną cyklicznością sonaty i wypracowuje model sonaty jednoczęściowej, w której poszczególne fazy rozwoju utworu następują płynnie po sobie. Świadczyć to może o chęci utrzymania ciągłości akcji i dramaturgii sonaty, poprzez nadanie jej płynności narracyjnej.

Sztandarowym przykładem modelu jednoczęściowej sonaty jest *Sonata h-moll* (1853) F. Liszta. To właśnie jemu A.G. Ritter zadedykował *Sonatę a-moll*, co może świadczyć o jego atencji do stylu kompozytorskiego Liszta, który niejednokrotnie w swoich kompozycjach inspirował się treściami pozamuzycznymi tak charakterystycznymi dla stylu operowego.

Sonata a-moll Rittera składa się z siedmiu odcinków, które można połączyć w trzy większe fragmenty: wstęp, odcinek w charakterze ronda oraz cykl wariacji zwieńczony fugą. Dzieło otwiera z rapsodycznym polotem sześćdziesięciotaktowy tocatowy wstęp, który może pełnić rolę uwertury, zaznaczając w niej obecność wątków dla dalszego przebiegu akcji muzycznej motywów. Formuła melodyczno-rytmiczna rozpoczynająca sonatę w postaci trzech wezwań jest wykorzystywana przez kompozytora w dalszej części jako materiał łącznikowy pomiędzy kolejnymi odcinkami (przykład nr 168).

¹²⁷ L. Vierne, *Pièces en style libre*, op. 31, *Divertissement*, IMSLP Petrucci Music Library, <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP262484-SIBLEY1802.19860.c7b3-39087012036754pieces.pdf> (dostęp 12.12.2022).



Przykład 168. A.G. Ritter – *Sonata nr 3, op. 23, t. 1–3*

Chromatyczne zakończenie wstępu powraca w reminiscencjach w zakończeniu sonaty (przykłady nr 169 i 170).



Przykład 169. A.G. Ritter – *Sonata nr 3, op. 23, t. 60–66*



Przykład 170. A.G. Ritter – *Sonata nr 3, op. 23, t. 383–387*

Analizując powyższe motywy, zauważyć możemy, że Ritter powraca w dalszych częściach utworu do motywów zawartych we wstępie. Warto zwrócić uwagę na odcinek występujący bezpośrednio po nim, który A.G. Ritter nazwał *Recit* (przykład nr 171).



Przykład 171. A.G. Ritter – *Sonata nr 3 op. 23, t. 67–89*

Możemy zaobserwować w nim nieregularną strukturę rytmiczną, krótkie formuły melodyczne przypominające westchnienia, a także fragmenty o charakterystyce wokalne i instrumentalnej (przykłady nr 172 i 173).



Przykład 172. A.G. Ritter – *Sonata nr 3, op. 23, t. 67–69*



Przykład 173. A.G. Ritter – *Sonata nr 3 op. 23, t. 74–78*¹²⁸

¹²⁸ A.G. Ritter – *Sonata nr 3 op. 23*, IMSLP Petrucci Music Library, https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a5/IMSLP41865-PMLP91065-Ritter_-_Sonata_no._3_op._23.pdf (dostęp 20.11.2022).

Recytatyw o podobnej konstrukcji, złożony z partii wokalnych i orkiestrowych można odnaleźć również w *Wolnym strzelcu* Webera (przykład nr 174). Kompozytor w swojej operze wykorzystuje recytatyw do rozwoju akcji dramaturgicznej, prowadzenia dialogów oraz relacjonowania wydarzeń. Partie wokalne wykonywane są *parlando*, czyli w sposób zbliżony do mowy. Fragmenty instrumentalne realizowane są m.in. przez klarnet oraz wiole (przykłady nr 175 i 176).

The image shows a musical score for a recitative passage. It consists of three systems of staves. The top system features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The middle system shows a clarinet part with dynamic markings like 'p' and 'pp'. The bottom system shows a viola part with dynamic markings like 'p' and 'pp'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Przykład 174. C.M. von Weber – *Wolny strzelec* op. 77, s. 49, t. 1–20

Rit. Andante Rit. Andante Rit.
 Annehmen. Rit. (Aussche wendet sich um/lie ab.) Rit. *dois assez a plaisir* Rit.
 Gibt ein Schuß, der Kerschall! Deckst du sie? Doch kennst du
 Ansehen.
 wissen, ich fühle nicht mit dir? Nur stromen die Brust dich Thun... auf

Przykład 175. C.M. von Weber – *Wolny strzelec* op. 77¹²⁹

Rit. Tempo Rit.
 Was wird dem Schützen Glück verschumpfen?
 Moderato
 a piacere
 Dank dir Wälder, dank dir

Przykład 176. C.M. von Weber – *Wolny strzelec* op. 77

¹²⁹ C.M. von Weber, *Wolny strzelec* op. 77, IMSLP Petrucci Music Library, [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/using/6/69/IMSLP520308-PMLP14994-Weber_-_Der_Freisch%C3%BCtz_-_Act_I_\(fs\)_etc\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/using/6/69/IMSLP520308-PMLP14994-Weber_-_Der_Freisch%C3%BCtz_-_Act_I_(fs)_etc).pdf) (dostęp 11.12.2023).

W swojej interpretacji partie wokalne wykonałem z dużą dozą swobody agogicznej, odzwierciedlając w ten sposób melorecytacje z recytatywu *Wolnego strzelca*. Dodatkowo podkreśliłem je używając głosu Solo Flöte 8'. Do instrumentalnych partii solowych zastosowałem głos Klarinette 8', imitując tym samym instrumentację użytą przez C.M. Webera. Jednocześnie te dwa plany solowe były uzupełniane przez partie orkiestrowe w dynamice *forte* oraz *piano*. Warto zwrócić uwagę na końcową kadencję małą doskonałą, która może się kojarzyć z teatralnym zakończeniem „sceny” (przykład nr 177).



Przykład 177. A.G. Ritter – *Sonata nr 3 op. 23*, t. 89

Tuż po recytatywie pojawia się odcinek, który budową przypomina wokalną scenę ansamblową. Na tle basu imitującego *pizzicato* sekcji smyczkowej dialogują dwa plany, które mogą imitować partie wokalne o zmiennym rozkładzie ról (przykład 178).



Przykład 178. A.G. Ritter – *Sonata nr 3 op. 23*, t. 90–104

Marszowy charakter jest również umiejętnie podkreślany przez zastosowaną ornamentację, której przykłady znaleźć można także we fragmencie *Romanze und Arie* Webera (przykłady nr 179 i 180).



Przykład 179. A.G. Ritter – *Sonata nr 3 op. 23*, t. 114–118



Przykład 180. C.M. von Weber – *Wolny strzelec op. 77*, s. 51, t. 7–11

Kolejnym fragmentem, który może odzwierciedlać elementy stylu operowego, jest epizod w postaci chorałowej faktury chóralnej (przykład nr 181).



Przykład 181. A.G. Ritter – *Sonata nr 3 op. 23*, t. 140–144

W dalszym przebiegu sonaty powracają fragmenty duetu, poszerzone o rytm lombardzki oraz motywy recytatywu (przykłady nr 182 i 183).



Przykład 182. A.G. Ritter – *Sonata nr 3 op. 23*, t. 156–159



Przykład 183. A.G. Ritter – *Sonata* nr 3 op. 23, t. 177–180

Po fragmencie opartym na motywach duetu i recytatywu kompozytor przytacza elementy ze wstępu sonaty. Może to stanowić paralele do sposobu konstruowania dramaturgicznego opery poprzez nawiązywanie do poprzednich scen i postaci z nimi związanych oraz stosowanie motywów przewodnich (przykład nr 184).



Przykład 184. A.G. Ritter – *Sonata* nr 3 op. 23, t. 183–188

Wirtuozowski odcinek *Rasch* oparty na motywach ze wstępu *Sonaty* płynnie przechodzi do fazy będącej ciągiem wariacji (przykład nr 185), której materiał tematyczny w swoim wyrazie może przypominać motyw chóru strzelców z opery Webera (przykład nr 186). Praktyka rozwijania wariacji w oparciu o tematy operowe była dość powszechna w dziewiętnastym wieku. Jednym ze sztandarowych przykładów mogą być Wariacje B-dur op.2 F. Chopina na temat *La ci darem la mano* z opery *Don Giovanni* W.A. Mozarta.



Przykład 185. A.G. Ritter – *Sonata* nr 3 op. 23, t. 207–214

CHOEUR DES CHASSEURS.

33

Chasseurs, chassez les loups... We jönde vill af Erten... Flottig, mit en roth.

Molto vivace.

N. 15.

Przykład 186. C.M. von Weber – *Wolny strzelec* op. 77,

Ułożenie wariacji bazuje na kontrastach fakturalnych i dynamicznych, budując ciąg narracji muzycznej przypominającej kalejdoskopowo zmieniające się sceny muzyczne jak również operowe scenografie. Efekt ten jest dodatkowo pogłębiany poprzez kontrastujące łączniki wprowadzane pomiędzy niektóre wariacje (przykład nr 187).

Przykład 187. A.G. Ritter – *Sonata* nr 3, op. 23, t. 257–262

A.G. Ritter notuje w *Sonacie* oznaczenia agogiczne, dynamiczne, artykulacyjne i registryjne. Biorąc pod uwagę zróżnicowaną fakturę *Sonaty*, podążać za tym powinny adekwatne środki wykonawcze. Pod względem agogicznym zwiększoną swobodę wykonawczą można zastosować we fragmentach recytatywu i duetu. Pozostałe odcinki reprezentują fakturę typowo orkiestrową, więc powinno się w nich unikać nadmiernej swobody, żeby zapobiec burzeniu konstrukcji utworu. Zapisane przez kompozytora dodatkowe elementy frazowe i artykulacyjne można powiązać z wokalnym stylem wykonawczym imitu-

jącym możliwości głosu ludzkiego. Ritter wprowadza bardzo krótkie łuki, które mogą być interpretowane jako sugestię oddechu śpiewaka lub instrumentalisty sekcji dętej (duet, recytatyw) (przykład nr 188).



Przykład 188. A.G. Ritter – *Sonata nr 3*, op. 23, t. 105–113

Całość *Sonaty* kończy fuga, która łączy motywy prezentowane na przestrzeni całego utworu (przykład nr 189). Temat oparty na rytmie punktowanym w swojej konstrukcji wykazywać może reminiscencje wariacji opartych na motywach zbliżonych do chóru wolnych strzelców z opery Webera.



Przykład 189. A.G. Ritter – *Sonata nr 3*, op. 23, t. 299–303

III Sonata Rittera jest utworem wielowątkowym nawiązującym w swoich założeniach konstrukcyjnych do sposobów konstruowania wątków fabularnych w operze. W zakresie wykonawczym jedną z głównych trudności jest ujęcie jej spójnej formy. Wielość zróżnicowanych odcinków stwarza pokusę nadmiernego urozmaicenia rejestracji, która zamiast scalać utwór mogłaby spowodować rozbicie jego ciągłości narracyjnej. Z drugiej strony należy pamiętać, że podstawę sfery brzmieniowej opery stanowiła bogato obsadzona orkiestra symfoniczna, której możliwościami w pełnej rozciągłości posługiwali się kompozytorzy. Ritter jako dyrygent znał możliwości kolorystyczne orkiestry i w znacznym stopniu przeniósł je na organy. W swojej interpretacji zastosowałem zróżnicowaną rejestrację, starając się jednocześnie utrzymać dramaturgię utworu.

Zakończenie

W przedstawionej rozprawie doktorskiej pt. *Przejawy stylu operowego i muzyki operowej w twórczości organowej XIX wieku* zawierającej dzieło artystyczne oraz jego opis zreferowano szereg zagadnień dotyczących przenikania elementów stylu operowego do muzyki organowej XIX wieku. Jej celem było wysublimowanie sfer i sposobów tego przenikania. Wnioski płynące z analizy poszczególnych utworów organowych w powiązaniu ze zjawiskami dotyczącymi muzyki operowej przełożyły się na adekwatne interpretacje prezentowanych dzieł.

Spoglądając na utwory organowe przez pryzmat muzyki operowej, można odnaleźć szerokie spektrum interesujących wskazówek wykonawczych. Mają one swoje źródła nie tylko w analizie fakturalnej utworu, polegającej na nadawaniu znaczeń strukturom homofonicznym i polifonicznym oraz rozpoznawaniu muzycznych idiomów, ale również w analizie specyfiki medium jakim jest ludzki głos. Kolejnym elementem wpływającym na kształt dzieła artystycznego był wybór konkretnych organów stwarzających możliwości imitowania brzmienia orkiestry symfonicznej.

Dzieło artystyczne, które zarejestrowano w postaci nagrania stanowi jedynie niewielką część literatury organowej XIX wieku. Organy jako instrument symfoniczny dają ogromne możliwości uwypuklenia elementów stylu operowego i muzyki operowej, nie są jednak w stanie zaprezentować wszystkich rodzajów faktur, które odzwierciedla orkiestra symfoniczna czy głos ludzki.

Bibliografia

- Brandazza E., Brandazza M., *Der Orgelkomponist und Orgelvirtuose Marco Enrico Bossi (1861–1925)*, „Musik und Gottesdienst”, 62. Jg., 2008.
- Brown A.P., *Approaching Musical Classicism: Understanding Styles and Style Change in Eighteenth-Century Instrumental Music*, „College Music Symposium”, vol. 20, no. 1, 1980.
- Burney Ch., *Obecny stan muzyki w Niemczech, Niderlandach i Zjednoczonych Prowincjach*, przeł. i oprac. J. Chachulski, Warszawa 2018.
- Burney Ch., *Obecny stan muzyki we Francji i Italii*, przeł. i oprac. J. Chachulski, Warszawa 2018.
- Carnegy P., *Wagner and the Art of the Theatre*, New Haven–London 2006.
- Chodkowski A., *Encyklopedia muzyki*, Kraków 2001.
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Formy muzyczne*, t. 4: *Opera i dramat*, Kraków 1976.
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Historia muzyki*, cz. II, Warszawa 1990.
- Cominetti E., *Marco Enrico Bossi*, prima edizione, San Nicandro Gangarico 1999.
- Contini L., *Vincenzo Petrali “Il Principe degli organisti”*, „Insula Fulcheria”, n. XXXVII, 2007.
- Eberlein R., *Eine kleine Geschichte der Orgel. I. Die Entwicklung der inneren Gestaltung der Orgel. 14. Orchesterimitation*, Köln 2011.
- Gołąb M., *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Toruń 2012.
- Gossett G., *The Overtures of Rossini*, „19th-Century Music”, vol. 3, issue 1, 1979.
- Greenwald H.M., *The Oxford handbook of opera*, Oxford etc. 2014.
- Jannibelli E., *Die Orgel in der Oper*, Teil 1, „Musik & Gottesdienst”, 71. Jg., 2017.
- Jannibelli E., *Die Orgel in der Oper*, Teil 2, „Musik & Gottesdienst”, 71. Jg., 2017.
- Jannibelli E., *Die Orgel in der Oper*, Teil 3, „Musik & Gottesdienst”, 71. Jg. 2017.
- Jannibelli E., *Die Orgel in der Oper*, Teil 4, „Musik & Gottesdienst”, 71. Jg. 2018.
- Jankowiak U., *Bel Canto i ekspresja we włoskiej operze I połowy XIX wieku na przykładzie partii Adalgisy w operze Norma Vincenzo Belliniego*, Bydgoszcz 2008.
- Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, 2 t., Kraków 2008.
- Kang, H.M., *Kittel’s Organ Works in Der Angehende Praktische Organist: A Musical Shift to the Galant Style* [praca doktorska], McGill University 2012.

- Krisch L., *Die Bühnengorgel in der Oper. Ein Überblick über Hintergrund, Entwicklung, Aufgaben und stilistische Charakteristika* [praca doktorska], Universität Wien 2010.
- Laukvik J., *Historical Performance Practice in Organ Playing. The fundamentals of organ playing, with reference to contemporary sources in 3 parts, part 2: Organs and organ playing in the Romantic period from Mendelssohn to Reger and Widor*, transl. by Ch. Anderson, Stuttgart 2010.
- Liturgical organ music in the long nineteenth century. Preconditions, repertoires and border-crossings*, ed. by P. Peitsalo, S. Jullander, M. Kuikka, Helsinki 2018.
- Opera and Church Music. 1630–1750*, ed. by A. Lewis, N. Fortune, London 1975.
- The Organ Recital: A Contribution towards Its History*, „Musical Times” 1899, vol. 40, no. 679.
- Paczkowski Sz., *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998.
- Paczkowski Sz., *Claudio Monteverdi. Nauka o afektach i seconda pratica*, „Przegląd muzykologiczny”, t. 1, 2001.
- Parker R., *The Oxford Illustrated History of Opera*, Oxford 1994.
- Pociej B., *Romantyzm bez granic*, Warszawa, 2008.
- Raba B., *Romantyczna fantazja organowa w twórczości kompozytorów śląskich*, Wrocław 2014.
- Rice J., *Music in the Eighteenth Century*, New York, 2012.
- Shields P.W., *Gian Francesco Malipiero: The genesis of his symphonic works (1905–1906)* [praca magisterska], The University of Western Australia 2019.
- Szypowska M., Szypowski A., Szypowski J., *Niezwykłe dzieje warszawskich organów Wurlitzera*, Warszawa 2003.
- Walker A., *Franz Liszt: The Weimar Years 1848–1861*, London 1989.
- Williams P., *The European Organ. 1450–1850*, London 1966.
- Zalewski W., *Polska twórczość organowa zainspirowana pieśnią kościelną w liturgii Kościoła rzymskokatolickiego, cz. I, Pro Musica Sacra*” 12, 2014.

Komentarze do wydań płytowych:

Macinanti A., *Marco Enrico Bossi. Opera omnia per organo*, vol. VII, Tactus, 2012.

Macinanti A., *Marco Enrico Bossi. Opera omnia per organo*, vol. XIII Tactus, 2018.

Piovani G., *Vincenzo Petrali: Opera omnia per organo*, Tactus, 2013.

Saorgin R., *L'Orgue De Tende (Musiques Théâtrales Et Militaires)*, Harmonia Mundi, 1992.

Materialy nutowe:

Bach J.S., *Concerto C-dur BWV 594, Recitativo*, IMSLP Petrucci Music Library, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/47/IMSLP04403-Bach_-_BGA_-_BWV_594.pdf (dostęp 12.12.2022).

Bossi M.E., *Pièce héroïque*, op. 128, J. Rieter-Biedermann, Leipzig 1907.

Galuppi B., *Suonata II*, IMSLP Petrucci Music Library, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f9/IMSLP634846-PMLP561911-galuppi_harpsichord_sonata_2.pdf (dostęp 28.11.2022).

Hasse J.A., *Antonio e Cleopatra*, IMSLP Petrucci Music Library, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b3/IMSLP367750-PMLP593904--SA.68.B.33_Antonio_e_Cleopatra.pdf (dostęp 28.11.2022).

Kittel J.Ch., *Der angehende praktische Organist*, IMSLP Petrucci Music Library, http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/6c/IMSLP67323-PMLP136076-Kittel,_Johann_Christian,_Der_angehende_praktische_Organist.pdf (dostęp 28.11.2022).

Kittel J.Ch., *Große Präludien für die Orgel, Preludium nr IX*, IMSLP Petrucci Music Library, http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/85/IMSLP634093-PMLP939815-kittel_grosse_praeludien_teil2_PPN1666850071.pdf (dostęp 24.11.2022).

Knecht J.H., *Vollständige Orgelschule, Cantabile aus C-dur*, IMSLP Petrucci Music Library, http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/49/IMSLP307206-PMLP496949-knecht_organ2.pdf (dostęp 24.11.2022).

Liszt F., *Sämtliche Orgelwerke*, Bd. I: *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*, hrsg. v. M. Haselböck, Wien 1984.

Franck C., *III Choral*, IMSLP Petrucci Music Library, https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/89/IMSLP03936-Choral_No.3_in_A_Minor_Franck.pdf (dostęp 12.12.2022).

- Guilmant A., *Organ sonata nr 5, Recitativo*, IMSLP Petrucci Music Library,
<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/92/IMSLP388094-SIBLEY1802.29903.b82f-39087012463057score.pdf> (dostęp 12.12.2022).
- Hollins A., *Concert Overture no. 1 in C Major*, IMSLP Petrucci Music Library,
[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9b/IMSLP301609-PMLP413067-Hollins_Concert_Overture_\(revised_edition\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9b/IMSLP301609-PMLP413067-Hollins_Concert_Overture_(revised_edition).pdf) (dostęp 12.12.2022).
- Mendelssohn F., *Orgel sonata nr 1, Andante*, IMSLP Petrucci Music Library,
<https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP58284-PMLP13788-Sonata1.pdf> (dostęp 12.12.2022).
- Meyerbeer G., *Le Prophète*, IMSLP Petrucci Music Library,
<https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/42/IMSLP444125-PMLP68452-EL-unl-1099.pdf> (dostęp 22.11.2023).
- Mozart W.A., *Die Entführung aus dem Serail K. 384*, IMSLP Petrucci Music Library,
http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/66/IMSLP365237-PMLP15322-WAMozart_Die_Entf%C3%BChrung_aus_dem_Serail,_K.384_WAMWS5B7N15.pdf (dostęp 28.11.2022).
- Mozart W.A., *Die Zauberflöte KV 620*, IMSLP Petrucci Music Library,
https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/fa/IMSLP25092-PMLP20137-Mozart_Zauberflote_contents.pdf (dostęp 29.11.2022).
- Mozart W.A., *Konzertarie „No, che non sei capace” KV 419*, IMSLP Petrucci Music Library,
http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d5/IMSLP67806-PMLP136951-Mozart_Werke_Breitkopf_Serie_06_KV419.pdf, s. 9 (dostęp 28.11.2022).
- Mozart W.A., *Le nozze di Figaro KV 492*, IMSLP Petrucci Music Library,
[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP515701-PMLP3845-Mozart_Figaro_K.492_Contents_\(etc\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP515701-PMLP3845-Mozart_Figaro_K.492_Contents_(etc).pdf) (dostęp 28.11.2022).
- Mozart W. A., *Lucio Silla KV 135*, IMSLP Petrucci Music Library,
https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/ec/IMSLP365415-PMLP110100-WAMozart_Lucio_Silla,_K.135_WAMWS5B4N8.pdf (dostęp 28.11.2022).
- Pergolesi G.P., *L'Olimpiade*, IMSLP Petrucci Music Library,
https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/86/IMSLP272325-PMLP412087-AA_Pergolesi_Olimpiade_BNF.pdf (dostęp 22.11.2022).

- Pergolesi G.P., *Sonata per Organo in Fa maggiore*, IMSLP Petrucci Music Library,
<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a7/IMSLP274943-PMLP446532-PergolesiF.pdf> (dostęp 28.11.2022).
- Petrali V.A., *Fantasia Concertante in C*, Bardon Enterprises, New edition, [s.l.] 2005.
- Rheinberger J., *Organ Sonata nr 11, Cantilene*, IMSLP Petrucci Music Library,
https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/10/IMSLP18122-Rheinberger_Sonata11op148.pdf (dostęp 12.12.2022).
- Rinck J.Ch., *Concerto de Flûte in F*, Delatour France, [s.l.] 2004.
- Rinck J.Ch., *Praktische Orgelschule op. 55*, IMSLP Petrucci Music Library,
http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP17538-Practical_Organ_School,_Op._55.pdf, (dostęp 24.11.2022).
- Ritter A.G., *Sonate a-moll nr 3 op. 23, R. Sulzer, 1881*, [http://imslp.org/wiki/Organ_Sonata_No.3%2C_Op.23_\(Ritter%2C_August_Gottfried\)](http://imslp.org/wiki/Organ_Sonata_No.3%2C_Op.23_(Ritter%2C_August_Gottfried)) (dostęp 12.06.2022).
- Rossini G., *Il barbiere di Siviglia, Sinfonia*, IMSLP Petrucci Music Library,
[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP517981-PMLP7237-Rossini_-_Il_barbiere_di_Siviglia_-_Act_I_\(orch._score\)_\(etc\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP517981-PMLP7237-Rossini_-_Il_barbiere_di_Siviglia_-_Act_I_(orch._score)_(etc).pdf) (dostęp 20.11.2023).
- Wagner R., *Cinque pezzi per organo* (trascrizione per organo di M.E. Bossi), Armelin Musica, Padova 1994.
- Wagner R., *Die Walküre, Ritt der Walküren*, IMSLP Petrucci Music Library,
file:///C:/Users/micha/OneDrive/Pulpit/nuty%20galant/IMSLP45497-PMLP04725-Act_III_-_Scene_1.pdf, s. 417 (dostęp 28.11.2022).
- Wagner R., *Fünf Gedichte für Frauentimme und Klavier*, IMSLP Petrucci Music Library,
https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a5/IMSLP44645-PMLP45968-Wagner--Wesendonck-Lieder_WWV_91.pdf (dostęp 30.11.2022).
- Wagner R., *Parsifal*, IMSLP Petrucci Music Library,
https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/cb/IMSLP515555-PMLP5713-Wagner_-_Parsifal.pdf (dostęp 24.11.2022).
- Wagner R., *Tannhäuser*, IMSLP Petrucci Music Library,
https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/23/IMSLP63658-PMLP21243-Wagner_-_Tannh%C3%A4user_-_Act_III.pdf (dostęp 24.11.2022).
- Wagner R., *Vorspiel und Liebestod*, IMSLP Petrucci Music Library,
<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/48/IMSLP82601-SIBLEY1802.13070.dd36-39087009481773score.pdf>, s. 3 (dostęp 29.11.2022).

- Wagner R., *Vorspiel zu „Tristan und Isolde“* *WV 90* (für Orgel arrangiert von Alexander Wilhelm Gottschalg), Leipzig: Breitkopf und Härtel, IMSLP Petrucci Music Library, <http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f9/IMSLP322146-SIBLEY1802.23488.74c4-39087012432326Tristan.pdf> (dostęp 29.11.2022).
- Weber C.M., *Wolny strzelec* op. 77, IMSLP Petrucci Music Library, [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/69/IMSLP520308-PMLP14994-Weber_-_Der_Freisch%C3%BCtz_-_Act_I_\(fs\)_etc.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/69/IMSLP520308-PMLP14994-Weber_-_Der_Freisch%C3%BCtz_-_Act_I_(fs)_etc.pdf) (dostęp 11.12.2023).
- Vierne. L., *Pièces en style libre* op. 31, *Divertissement*, IMSLP Petrucci Music Library, <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP262484-SIBLEY1802.19860.c7b3-39087012036754pieces.pdf> (dostęp 12.12.2022).
- Vierne L., *Symphonie no. 6, Aria*, IMSLP Petrucci Music Library, https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/bc/IMSLP06172-Vierne-Symphonie_No6_op59.pdf (dostęp 12.12.2022).
- Vinci L., *Artaserse*, IMSLP Petrucci Music Library, https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/89/IMSLP87149-PMLP62065-Vinci_Artaserse_Act1.pdf (dostęp 22.11.2022).
- Vinci L., *Gismondo re di Polonia*, IMSLP Petrucci Music Library, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a3/IMSLP401551-PMLP650138-SA_1212-Gismondo_Atto_Primo.pdf (dostęp 22.11.2022).
- Zandonai R., *Giulietta e Romeo, Cavalcata*, IMSLP Petrucci Music Library, <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/94/IMSLP571385-PMLP202177-39087011188002score.pdf> (dostęp 29.11.2022).