



POLSKI ROCZNIK
MUZYKOLOGICZNY

POLSKI ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY
POLISH MUSICOLOGICAL JOURNAL
eISSN 2719-7891
Tom/Vol. XXI (2023)
AHEAD OF PRINT

Joanna Schiller-Rydzewska
Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku
Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk, Poland
j.schiller-rydzewska@amuz.gda.pl

**In Danzig Josepha Eichendorffa w czterech umuzycznieniach —
muzyka wobec ekspresji słowa**

Four songs to the poem 'In Danzig' by Joseph Eichendorff—music to express the word

DOI 10.2478/prm-2023-0007

Streszczenie:

Wiersz *In Danzig* Josepha Eichendorffa, który ukazał się w II wydaniu jego *Dzieł zebranych* w 1848 roku jest jednym z najbardziej znanych i najznamienszych XIX-wiecznych wierszy o Gdańsku. Jego autor — wybitny niemiecki poeta epoki romantyzmu — przebywał w Gdańsku trzykrotnie. Po raz pierwszy mieszkał tu i pracował w latach 1821–1824 jako pruski urzędnik. Z kolei w 1838 roku spędził kilka tygodni w Gdańsku u swojej najstarszej córki. Po raz ostatni przebywał w mieście w latach 1843–1847 mieszkając wraz z rodziną na ulicy Chlebnickiej. Wówczas prawdopodobnie w 1843 roku powstał wiersz o pierwotnym tytule *Nachts*, następnie zmodyfikowanym na: *Nachts in Danzig*, ostatecznie pod tytułem: *In Danzig*.

Ten znakomity przykład niemieckiej poezji romantycznej okazał się ważnym źródłem inspiracji dla twórczości kompozytorów o różnym formacie. Najbardziej znany przykład umuzyczenia wiersza pochodzi z twórczości Hansa Pfitznera, niemieckiego kompozytora przełomu XIX/XX. Ponadto w trakcie kwerendy przeprowadzonej w PAN Bibliotece Gdańskiej zwróciły moją uwagę dwa inne utwory do tekstu Eichendorffa autorstwa mniej znanych kompozytorów: Maxa Stange i Alfreda Balfanza. Ten ostatni był gdańszczaninem. Natomiast bezpośrednim impulsem do podjęcia tej problematyki był utwór napisany przez młodego gdańskiego kompozytora Kamila Cieślaka pod tym samym tytułem, który został prawykonywany przez gdański zespół wokalny Art'n'Voices.

Przedmiotem proponowanej refleksji będzie więc próba porównania charakterystyki warstwy muzycznej czterech utworów w odniesieniu do ekspresji warstwy poetyckiej wiersza Eichendorffa. Teza, która rysuje się na wstępnym etapie obserwacji podąża za intuicją: umuzyczenia wiersza zyskują do pewnego stopnia uniwersalną postać. Oznacza to, że ekspresja słowa w prezentowanych utworach ma dla muzyki pierwszorzędne znaczenie.

Słowa kluczowe:

Joseph von Eichendorff, In Danzig, Hans Pfitzner, Alfred Balfanz, Max Stange, Kamil Cieślík

Abstract:

The poem *In Danzig* by Joseph Eichendorff, which appeared in the second edition of his works collected in 1848, is one of the most famous and important poems of the 19th century about Gdańsk. Its author, an important German poet of the Romantic era, has visited Gdańsk three times. From 1821 to 1824 he lived and worked here for the first time as a Prussian civil servant. In 1838, he spent several weeks in Gdansk with his eldest daughter. The last time he spent in the city was in the years 1843–1847 and lived with his family on Chlebnicka Street. At that time a poem was probably written in 1843 with the original title *Nachts*, later changed to *Nachts in Danzig*, finally entitled *In Danzig*.

This outstanding example of German romantic poetry proved to be an important source of inspiration for the work of composers of different formats. The most well-known example of the song based on the poem comes from the work of Hans Pfitzner, the German composer of the turn of XIX/XX. I also noticed two other works on the Eichendorff text by lesser-known composers during the inquiry in the Gdańsk Library: Max Stange and Alfred Balfanz. The latter was Gdańsk citizen. The immediate impetus for dealing with this problem was the work of the young composer Kamil Cieślík with the eponymous title, which was premiered by the Gdańsk Vocal Ensemble Art'n'Voices.

The object of the proposed reflection is therefore an attempt to compare the characteristics of the musical layer of the four works with regard to the expression of the poetic layer of Eichendorff's poem. The thesis, which emerges in the initial stage of observation, follows intuition: the clarifications of the poem acquire a universal form to a certain extent. This means that the expression of the word in the works depicted is of utmost importance for the music.

Keywords:

Joseph von Eichendorff, Gdańsk, Hans Pfitzner, Alfred Balfanz, Max Stange, Kamil Cieślík

Punktem wyjścia dla niniejszych rozważań jest ekspresywność języka poetyckiego, w którym pewne uniwersalne słowa-klucze, a także szczególnie nośne emocjonalnie wyrażenia są nacechowane ekspresyjnie i mają również swoje odrębne i uniwersalne ekspresyjne sensory. Takie właśnie kategorie słów oraz ich połączeń, które posiadają pewną ekspresywną uniwersalność, są asumptem do moich rozważań nad uniwersalnością sposobu ich umuzyczniania. Okazją do przeprowadzenia tego typu analizy jest wiersz *In Danzig* Josepha Eichendorffa i jego cztery umuzyczenia. Ową uniwersalność ekspresywną słów będę obserwować w utworach całkowicie różnej rangi, powstałych w różnych miejscach i czasie. Analiza przebiegać będzie więc w kolejnych krokach. Po pierwsze omówię okoliczności i kontekst powstania wiersza, następnie jego słowno-ekspresywną strukturę, z kolei będę obserwować, jak w poszczególnych sytuacjach udźwiękowiono nacechowane ekspresyjnie słowa i frazy. We wnioskach wyłoni się odpowiedź na podstawowe pytanie, czy początkowa teza o uniwersalności ekspresywnej słów i wyrażeń potwierdza się w umuzyczeniach.

1. Joseph Eichendorff i jego wiersz In Danzig

Joseph von Eichendorff¹ to jeden z najwybitniejszych poetów niemieckiego romantyzmu i jednocześnie autor jednego z najbardziej znanych wierszy o Gdańsku. Wiódł skromne, ale szczęśliwe życie wypełnione troską o dobro rodziny — ukochanej żony i dzieci².

Urodził się w 1788 roku w rodzinie zubożałej szlachty na niemieckim Górnym Śląsku (w Łubowicach). Jego ojciec prowadził życie „ponad stan”, dlatego matka poety w trosce o przyszłość jego i jego braci zadbała o edukację synów³. Eichendorff ukończył studia prawnicze i mógł podjąć pracę jako urzędnik Królestwa Pruskiego. Tą wymarzoną posadą, która odmieniła jego sytuację bytową, była funkcja radcy kościelnego i szkolnego u Nadprezydenta Prus Zachodnich Heinricha Theodora von Schöna w Gdańsku. Eichendorff przybył do Gdańska w 1821 roku i pozostał w mieście do 1824⁴. Wtedy to połączono w jeden organizm dwie prowincje: Prusy Zachodnie i Wschodnie, a stolicę prowincji przeniesiono do Królewca. Eichendorff został przeniesiony tam wraz z całą kadrą urzędniczą. W Królewcu pozostał do 1831 roku, kiedy to oficjalnie urlopowany przeniósł się do Berlina⁵. O to przeniesienie poeta zabiegał od dłuższego czasu. W Królewcu nie czuł się dobrze, skarżył się na panujące tam zimno. W końcu Schön uznał, że znany poeta będzie bardziej przydatny w stolicy, jako jego stronnik. W Berlinie na prowincjonalnego urzędnika czekała jedynie posada w cenzurze, ale okres berliński był dla Eichendorffa czasem niezwykle płodnym poetycko i towarzysko. Zawarł wówczas bliskie przyjaźnie z Felixem Mendelssohnem⁶, Friedrichem von Savigny i Adelbertem von Chamisso. W

¹ Wiersze Josepha von Eichendorffa pozostawały w kręgu poezji cieszącej się największym zainteresowaniem kompozytorów i kompozytorek. Do jego słów tworzyli/ły m.in.: Feliks Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann, Johannes Brahms, Hugo Wolf, Richard Strauss, Fanny Hensel. Tematykę recepcji twórczości Eichendorffa wśród kompozytorów podejmuje m.in. Stanisław Kosz, por. Stanisław Kosz, *Eichendorff i jego muzyczny rezonans*, w: Małgorzata Janicka-Słysz i in. red., *Muzyka w kontekście kultury*, Kraków 2001, s. 245–262.

² Por. Waldemar Borzestowski, *Eichendorff w Gdańsku*, „30 dni” 2015, nr 4–5, s. 30–36; idem, *Joseph von Eichendorff wobec inicjatywy odbudowy zamku w Malborku*, „Argumenta Historica”, 2018, nr 5, s. 53–68, <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/argumentahistorica/article/view/3278/2782>, dostęp 16.09.2022; idem, *Eichendorff w Gdańsku*, <https://www.gdansk.pl/historia-gdanska/historie-gdanskie/eichendorff-w-gdansku,a,204786>, dostęp 26.09.2022.

³ „Rodzina doczekała się wielkiego poety, za to uboga była w talenty do gospodarowania. Zwłaszcza ojciec Josepha, Adolph, prowadził żywot rozrzutny i miał skłonność do nietrafionych spekulacji. Jego żona Caroline starała się dogadywać z wierzyicielami, zadbała również o to, aby synowie – starszy Wilhelm i Joseph, odebrali właściwe wykształcenie, przeczuwając, że to ono, a nie ojcowizna, będzie ich w przyszłości musiało utrzymać”, por. Waldemar Borzestowski, *Eichendorff w Gdańsku*, op. cit., s. 31.

⁴ Por. Waldemar Borzestowski, *Joseph von Eichendorff wobec inicjatywy odbudowy zamku w Malborku*, op. cit., s. 54.

⁵ Ibidem, s. 63.

⁶ We wstępie do polskiego wydania autobiograficznych szkiców Eichendorffa pt. *Niegdyś przeżyłem* Wojciech Kunicki wskazuje na szczególną więź jaka łączyła Mendelssohna z Eichendorffem: „Syn poety, Hermann, twierdził, że Mendelssohn zwykł nosić przy sobie tomik wierszy Eichendorffa. Kiedy zmarł w wieku 38 lat, na jego grobie umieszczono frazę z poezji przyjaciela: „Myśli odchodzą i pieśni do niebieskiego królestwa” („Gedanken gehn und Lieder / fort bis ins Himmelreich”), wyjętą z cyklu *Wędrowny muzykant* (Der wandernde Musikant)”. Por. Wojciech Kunicki, *Joseph von Eichendorff: Życie w*

okresie berlińskim wyszły także drukiem wiersze i opowiadania, które ugruntowały jego literacką sławę.

Do Gdańska poeta powracał jednak wielokrotnie. Tu osiadły na stałe jego dzieci – córka wyszła za mąż za gdańskiego oficera, a syn wstąpił do tutejszego 5 regimentu. Wszystkie uroczystości rodzinne – śluby, chrzciny wnuków – były pretekstem do przyjazdu do miasta, które stało się sercem poety niezwykle bliskie. „Eichendorff to szczególnie przypadek w gdańskim życiu literackim XIX wieku. Bardzo rzadko bowiem pisarze światowej rangi wiązali się z peryferyjnym miastem”⁷.

Ponadto w 1841 roku poeta został osobiście poproszony przez Króla Prus Fryderyka Wilhelma IV o sporządzenie dokumentacji odbudowy zamku krzyżackiego w Malborku. To wiązało się z kolejnym pobytem Eichendorffa w Gdańsku, do którego dotarł w maju 1843 roku⁸. Zamieszkał początkowo przy wałach, przed Bramą Wyżynną, na ulicy Sandgrubbe (dzisiaj ul. Rogaczewskiego). W końcówce września wraz z żoną przeprowadził się jednak na ul. Chlebnicką 43 do córki Therese i zięcia Louisa⁹. Zamieszkał w centralnej części Głównego Miasta na tyłach Dworu Artusa. Właśnie w tym miejscu powstał wiersz *In Danzig*, pierwotnie zatytułowany *Nachts* (ukazał się w II wydaniu *Dzieł zebranych* w 1848 roku)¹⁰, który – jak pisze Waldemar Borzestowski – doskonale oddaje „atmosferę ówczesnego Gdańska, jego ducha zaklętego w architekturę”¹¹.

długim stuleciu / Joseph von Eichendorff: ein Leben im langen Jahrhundert, w: Joseph von Eichendorff, *Niegdyś przeżyłem: edycja dwujęzyczna / Erlebtes: zweisprachige Ausgabe*, Kraków 2007, s. 43.

⁷ Peter Oliver Loew, *Gdańsk literacki (1793–1945)*, tłum. Marek Szalsza, Izabela Sellmer, Piotr W. Lorkowski, Gdańsk 2005, s. 17.

⁸ Wolfgang Frühwald, Franz Heiduk, *Joseph von Eichendorff. Leben und Werk in Texten und Bildern*, Frankfurt am Main 1988, s. 211.

⁹ 2 lipca 1837 roku najstarsza córka poety, Maria Therese, wyszła za mąż za lejtnanta Louisa von Besserer - Dahlfingena, który przez 10 kolejnych lat stacjonował w Gdańsku; syn Rudolf również związał się z armią i otrzymał stanowisko w 5. regimencie stacjonującym w Gdańsku. Por. W. Borzestowski, *Eichendorff w Gdańsku*, op. cit., s. 35; idem, *Joseph von Eichendorff wobec inicjatywy odbudowy zamku w Malborku*, op. cit, s. 65.

¹⁰ Por. P. O. Loew, *Gdańsk literacki*, op. cit. s. 16. Popularność wiersza potwierdza m.in. gdańskie piśmiennictwo niemieckie z początku XX wieku (zob. np. Walther Domansky, *Westpreußen und Danzig in der musikalischen Komposition*, w: *Gesangsfest des Preussischen Sängerbundes*, [s.i.], Gdańsk 1914, s. 28). Wiersz ten stanowił także inspirację dla wielu w różnym stopniu utalentowanych naśladowców, m.in. Maxa Kiesewettera, kupca i poety z Nowego Portu, dzielnicy Gdańska, który w 1907 roku napisał wiersz zatytułowany *Alt-Danzig* (por. Peter Oliver Loew, *Gdańsk. Przewodnik literacki. Osiem spacerów po Gdańsku*, Gdańsk 2013, s. 54).

¹¹ W. Borzestowski, *Joseph von Eichendorff wobec inicjatywy odbudowy zamku w Malborku*, op. cit. s. 64–65.



Ilustracja 1.

Gdańsk, ulica Chlebnicka/
Brotbäckengasse nr 28, ok. 1870,
źródło: Pomorska Biblioteka Cyfrowa,
zbiory PAN Biblioteka Gdańska.

Wiersz odwołuje się także do nadmorskiego położenia miasta¹², a nawet jego warunków klimatycznych, z częstym występowaniem mgieł (*Nebel*).

In Danzig (wersja oryginalna)

Dunkle Giebel, hohe Fenster,
Türme wie aus Nebel sehn.
Bleiche Statuen wie Gespenster
Lautlos an den Türen stehn.

Träumerisch der Mond drauf scheint,
Dem die Stadt gar wohl gefällt,
Als läg' zauberhaft versteinet
Drunten eine Märchenwelt.

Ringsher durch das tiefe Lauschen,
Über alle Häuser weit,
Nur des Meeres fernes Rauschen.
Wunderbare Einsamkeit!

In Danzig (tłumaczenie Andrzeja Lama)

Ciemne dachy, smukłe okna,
Wieże patrzą z gęstej mgły,
I posągi niby widma
Stoją przy framugach drzwi.

Księżyc świeci z góry tęsknie,
Widać z miasta tego rad,
Jakby zdjęty snem kamiennym
Leżał w dole baśni świat.

Przez dookolny sen głęboki,
Ponad domów wszystkich rząd
Tylko morza szum daleki -
Samotności cudny głos!

¹² Wątpliwości dotyczące pojawiającego się w wierszu szumu morza, jakoby w okolicy Głównego Miasta był on niemożliwy do usłyszenia, rozwiewają wspomnienia Johann Schopenhauer: „Późno wieczorem, gdy w domu już wszystko ucichło, stawałam nieraz w oknie sieni i wsłuchiwałam się z niewymownym uczuciem w uroczystą jednotonową melodię szumu, płynącą z najgłębszych głębin równego jak zwierciadło morza, w ten oddech odpoczywającej przyrody wśród zupełnej ciszy w powietrzu”. Por. eadem, *Gdańskie wspomnienia młodości*, tłum. Tadeusz Kruszyński, Gdańsk 2019, s. 54.

Und der Türmer wie vor Jahren
singt ein uraltes Lied:
Wolle Gott den Schiffer wahren,
Der bei Nacht vorüberzieht¹³.

W ciszy strażnik z ganku wieży
Śpiewa swą pradawną pieśń:
Niechaj Bóg żeglarza strzeże,
Który płynie w nocnej mgle!¹⁴

Wiersz w swojej regularnej budowie zwrotkowej — cztery wersy, cztery akcenty w wersie, z rymami nieparzystymi, z przewagą rymów dokładnych — jest przykładem charakterystycznego dla niemieckiego romantyzmu tzw. *Volksliedstrophe*. Zwrotkowa budowa ma nie tylko znaczenie formalne, ale jest ściśle połączona z treścią. Pierwsza zwrotka koncentruje się na architekturze miasta, druga wprowadza element baśniowy z księżycem w roli głównej, w trzeciej pojawia się wątek morski, a dopiero w czwartej — ludzkie postacie: strażnik/latarnik i żeglarz. Bezpośrednim wyrazem religijności poety jest także w wierszu zawierzenie ludzkiego losu opatrności bożej.

Ten krąg tematyki jest charakterystyczny dla poezji Eichendorffa w ogóle:

Głównymi motywami poezji Eichendorffa są obrazy przyrody: szumiące lasy, szczyty górskie i doliny, rozległe łąki, sunące po niebie chmury, blask księżyca i gwiazd (!). W każdym z owych wycinków natury odbija się wszakże cały świat, kontemplując szczegół poeta chce ukazać nam pełnię bytu. Nierzadko w pejzaż przyrody harmonijnie wtapiają się symbole minionego czasu: zamkowe ruiny, opuszczone pałace, samotne klasztory i kaplice, stare parki i ogrody; tę romantyczną scenerię poeta „dookreśla” zwykle nastrojem pory dnia lub roku — mają tu one znaczenie symboliczne, są alegorią pór ludzkiego życia. Trudno tu wskazać na jednoznaczny preferencję: choć niepowtarzalne jest piękno wierszy Eichendorffa o nocy (...). Lecz obraz przyrody w jego poezji bywa tylko tłem — w tak dookreślonej scenerii nieraz pojawia się człowiek — przeważnie samotny, człowiek głęboko odczuwający własną egzystencję. Samotność ta nigdy wszakże nie staje się „wyniosłą”, nigdy nie rodzi buntu, nie powoduje odrzucenia

¹³ Jako uzupełnienie podaję dwa inne polskie tłumaczenia tego wiersza autorstwa Marcina Targońskiego i Bolesława Faca. Cyt. za P.O. Loew, *Gdańsk literacki (1793–1945)*, op. cit., s. 16:

Marcin Targoński

Szkliste okna, cienie, kalenice,
Wieże z mgieł spozierają.
Posągi jak duchy bladolice,
Bezgłośnie w progach stają.

Rozmarzony księżyc lśni,
Miasta czarem urzeczone,
Z nim w bajecznym wątku śni
Niczym magią utrwalone.

Nad wszystkimi domami,
Głębokie wkoło wsluchanie,
W odległych brzegów fal smaganie,
W morza, do samotności, granie.

Latarnik, jak sprzed lat wielu,
brzmi z tej starej pieśni słowami:
Niech Bóg Ci błogosławi,
O, płynący nocą, pod pełnymi żaglami.

Bolesław Fac

Ciemne szczyty, długie okna,
Mgła głęboka wieże chowa;
Bładość posągu upiorna
Stoi przy wejściu bez słowa.

Księżyc ze snu to oświetla,
Bo dlań miasto jest wspaniałe,
Niby bajka czarodziejska
Leży pod nim skamieniałe.

Wokół, pośród ciszy wielkiej
Co we wszystkich domach gości,
Tylko morza szum daleki –
O, wspaniała samotności!

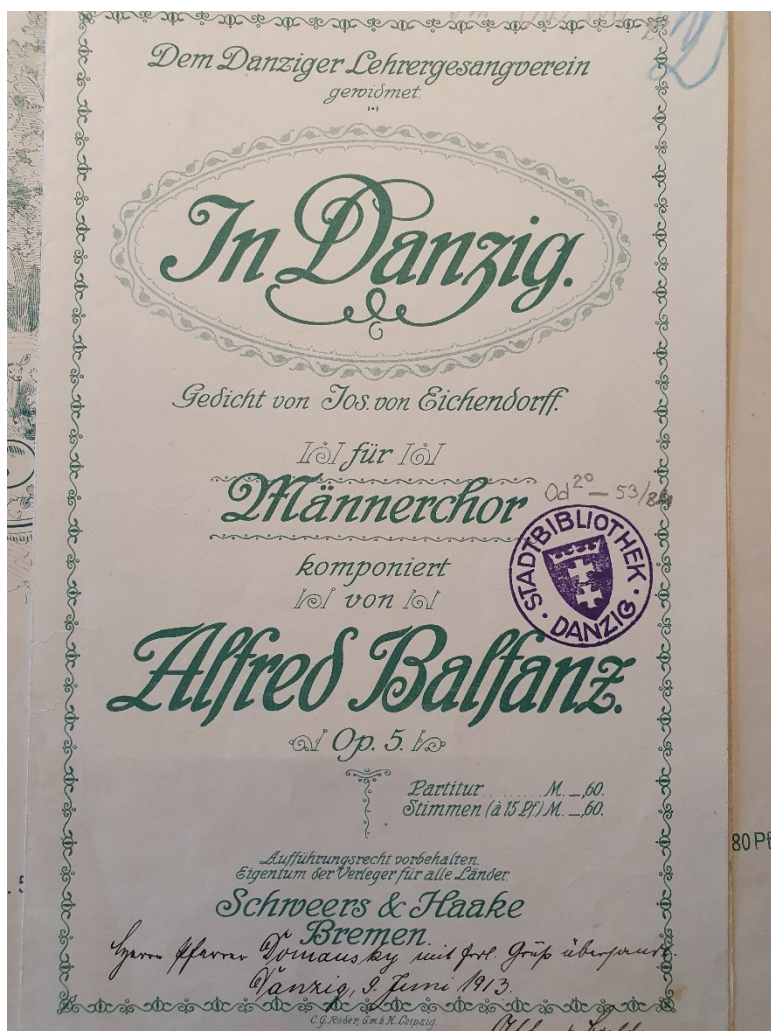
Jak przed laty straż na wieży
Prastarą pieśń śpiewa:
Bóg chciał zachować żeglarza,
Który nocą dal przemierzał.

¹⁴ Joseph Eichendorff, *Poezje / Gedichte. Z życia nicponia*, tłum. Andrzej Lam, Warszawa-Opole 1997. To tłumaczenie ujęte zostało w tekście głównym ze względu na jego najwierniejszą postać w stosunku do oryginału.

świata. Ten jest przecież dziełem Boga, na takie odrzucenie nie pozwala człowiekowi jego wiara — sam poeta był głęboko wierzącym katolikiem. Jeśli uczuciami dominującymi w poezji Eichendorffa są nostalgia i tęsknota, to zawsze będą to uczucia szlachetne, zwrócone ku wartościom najwyższym¹⁵.

2. Umuzycznienia wiersza – podstawowe informacje

Wiersz Eichendorffa powstał w roku 1843 i — jak wspomniano — ukazał się w II wydaniu jego *Dzieł zebranych* z 1848 roku. Cztery umuzycznienia wiersza pojawiły się znacznie później, trzy z nich na początku XX wieku. Najbardziej znany przykład pochodzi z twórczości Hansa Pfitznera, z roku 1907 (opublikowany w zbiorze *Fünf Lieder und Klavier für Singstimme* op. 22, 1907). Dwa kolejne opracowania muzyczne, wydane w Lipsku i Berlinie, zostały prawykonane w Gdańsku w 1911 i 1913 roku¹⁶.



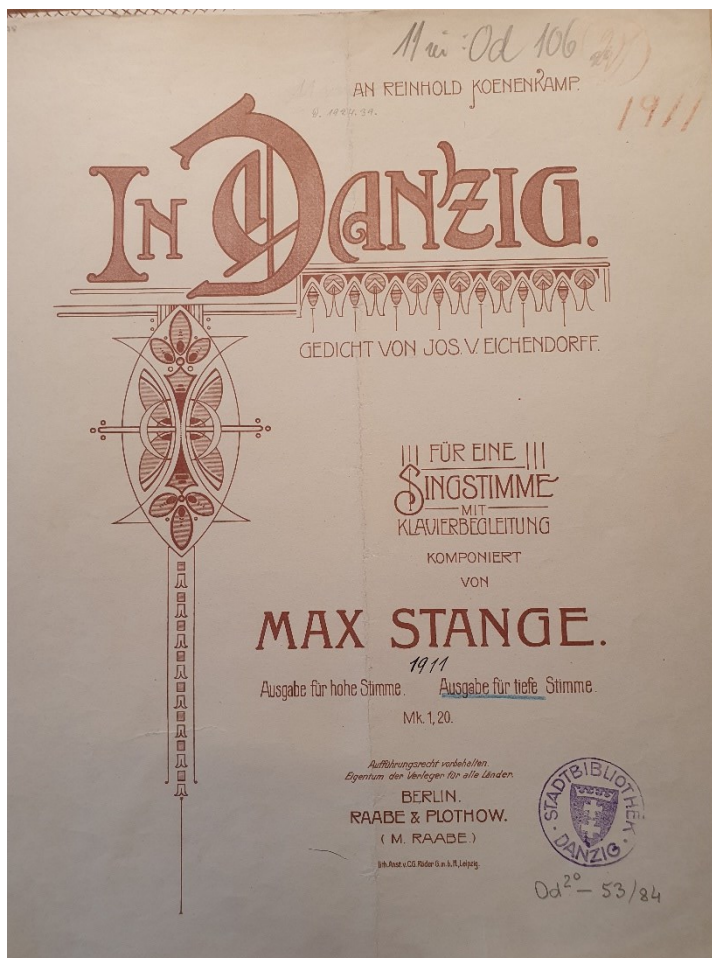
Ilustracja 2.

Karta tytułowa, Alfred Balfanz *In Danzig*, zbiory PAN Biblioteki Gdańskiej, sygn. Od 106 2^o adl. 3.

¹⁵ Stanisław Kosz, *Eichendorff i jego muzyczny rezonans*, w: *Muzyka w kontekście kultury*, red. Małgorzata Janicka-Stysz i in., Kraków 2001, s. 245–261, s. 248–249.

¹⁶ Por. W. Domansky, *Westpreußen und Danzig in der musikalischen Komposition*, op. cit., s. 28–29.

Ilustracja 3.
Max Stange, *In Danzig*,
zbiory PAN Biblioteki Gdańskiej,
Od 106 2^o adl. 11.



sygn.

Ostatni przykład pochodzi natomiast z twórczości młodego gdańskiego kompozytora Kamila Cieślika i został nagrany przez gdański zespół wokalny Art'n'Voices na płycie *Midnight Stories* wydanej przez wytwórnię DUX w 2020 roku.

Daty powstania trzech kompozycji z początku XX wieku nie wydają się przypadkowe. Widać wyraźnie, że te utwory dzieli zaledwie kilka lat: 1907, 1911, 1913. Powstały one w wyniku pewnej mody, a nawet można je uznać za twórczość zaangażowaną. Gdańsk jako stolica prowincji Prus Zachodnich usytuowanej na rubieżach Cesarstwa Niemieckiego, będąc częścią Królestwa Prus, był obszarem znacznie zmarginalizowanym na przełomie XIX/XX wieku. Wobec tego duży nacisk kładziono na podkreślanie niemieckości miasta i jego mieszkańców. Do tego celu idealnie nadawał się wiersz Eichendorffa, który — choć pozbawiony jednoznacznie patriotycznych treści — był napisany po niemiecku przez wybitnego niemieckiego poetę i wprost odwoływał się do romantycznej wizji miasta, jego architektury, a także związku z morzem.

3. In Danzig, dem Danziger Lehrer Gesangverein Alfreda Balfanza

Szczegółowe spojrzenie na omawiane utwory rozpoczynam od chóralnego utworu gdańskiego nauczyciela muzyki i dyrygenta Alfreda Balfanza *In Danzig* dedykowanego Gdańskiemu Towarzystwu Śpiewaczemu Nauczycieli (dem Danziger Lehrer-Gesangverein)¹⁷. Pieśń przeznaczona jest na głosy męskie, co tłumaczy dedykacja¹⁸. Utwór prawykonano w 1913 roku¹⁹, zespół poprowadził kompozytor.

Pieśń Balfanza utrzymana jest w tempie *Andante con moto*, w metrum 4_4 , wyjściową tonacją pieśni jest h-moll. Adekwatnie do struktury znaczeniowej i emocjonalnej wiersza autor wykorzystuje typ pieśni przekomponowanej.

Ekspresywność muzyczna pierwszej zwrotki osadzona jest wokół mrocznego nastroju, który ewokują słowa-klucze: *Dunkle, Gespenster, Lautlos*. Jednoznacznie utrzymanej w h-moll²⁰ tonalności towarzyszy początkowo regularność metro-rytmiczna i stonowana dynamika. Ciemny koloryt podkreślają użyte na początku puste kwinty w głosach najniższych, które dają efekt surowego brzmienia. W linii melodycznej uwypuklane są słowa: *hohe Fenster*, którym towarzyszy postęp w górę do punktu kulminacyjnego melodii, dodatkowo podkreślony najwyższym poziomem dynamicznym. W sferze rytmicznej charakterystyczny jest moment pojawienia się polimetrii sukcesywnej, która towarzyszy trzeciemu wersowi tekstu: *Bleiche Statuen wie Gespenster*. Wobec statycznej rytmiki ten fragment z przesunięciem akcentów i rytmem punktowanym zaburza regularny tok i doprowadza do zmiany dynamicznej *pp* towarzyszącej słowu *Lautlos* na początku ostatniego wersu.

Dunkle Giebel, hohe Fenster,
Türme wie aus Nebel sehn.
Bleiche Statuen wie Gespenster
Lautlos an den Türen stehn.

¹⁷ Alfred Balfanz, *In Danzig*, Schweers&Haake, Bremen 1913, ze zbiorów PAN BG, Sygn. Od 106 2^o adl. 3.

¹⁸ Chór nauczycieli dopiero w czasach II Wolnego Miasta Gdańska stał się chórem nauczycieli i nauczycielek.

¹⁹ Por. W. Domansky, op. cit.

²⁰ Inspiracją dla semantycznego potraktowania środków tonalnych jest praca Ilony Iwańskiej pt. *Tonalność–ekspresja–semantyka. Studia nad pieśnią czasu modernizmu*, Kraków 2020. Tonalność w obserwowanych pieśniach jest bowiem czynnikiem pierwszoplanowym w kształtowaniu ekspresji. Kompozytorzy tworzący na początku XX wieku pozostawali jeszcze, jak wskazuje autorka, pod istotnym wpływem przejętej z epok wcześniejszych tonalnej symboliki. Pomimo tego, że na początku XX wieku nie miała ona już akustycznego znaczenia, to jednak żywe pozostały przyzwyczajenia kompozytorów do nadawania tonacjom pozamuzycznych znaczeń. Źródłem, które wprost, w formie tabeli przedstawia znaczenia tonacji wg teoretycznych traktatów z końca wieku XIX (nawet z roku 1897) jest książka Jarosława Mianowskiego (*Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*, Toruń 2002, s. 45). W cytowanych przez niego pracach teoretycznych i traktatach z końca XIX wieku tonacja h-moll ma znaczenie: melancholijnej, okrutnej lub ciemnej.

mf

T I
T II

Dun-kle Gie-bel, ho - he - Fen - ster,

B I
B II

mf

Dun - kle Gie - bel, ho - he Fen - ster Tür - me

3

Tür - me tief aus Ne-beln seh'n. Blei - che Sta - tu-en wie Ge -

tief aus Ne - beln Blei-che

6

spen-ster Laut - los an - den Tü - ren steh'n.

pp

pp Lau - los an - den

p

Laut - los an - den Tü - ren steh'n.

Przykład 1. Alfred Balfanz, *In Danzig*, t. 1–9.

Wyrażna przemiana ekspresywna następuje wraz z pojawieniem się drugiej zwrotki tekstu. Słowo *Märchenwelt* (baśniowy świat), które pojawia się w finale zwrotki poeta rozjaśnia w tekście *der Mond drauf scheint* (światłem księżycy), sugerując tym samym przemianę nastroju z mrocznego na *zauberhaft* (czarowny/magiczny).

Träumerisch der Mond drauf scheint,
Dem die Stadt gar wohl gefällt,
Als läg' zauberhaft versteinet
Drunten eine Märchenwelt.

Muzycznie echa tej przemiany dokonują się zasadniczo w sferze tonalnej. Zwrotce tekstu towarzyszy stopniowy proces modulacyjny. Z początkowego h-moll zmierzamy do zakończenia zwrotki w Fis-dur (Fis-dur interpretowano jako tonację pełną blasku, wyjątkowo czystą, łagodną, symbol

bogactwa, lub słodką spokojną, a także jasną, radosną)²¹. Proces ten, który przebiega początkowo łagodnie i stopniowo, gwałtownie przyspiesza dzięki zestawieniu akordu h-moll z akordem H⁷<: czterodźwiękiem toniczno-dominantowym h–dis–fis–ais. Zmiana harmoniczna dokonuje się na powtórzonym słowie *drunten*, które jest początkiem nowego wersu. W efekcie finalny akord Fis-dur zyskuje jasny kontekst, który można interpretować jako próbę podążenia kompozytora za nastrojem tekstu, z charakterystycznym słowem-kluczem *Märchenwelt*.

12
wohl ge-fällt, als läg zau-ber-halft ver-steinet drun-ten ei-ne
drun-ten drun-ten ei-ne

16
Mär-chen-welt. Rings-her durch das tie-fe
Rings-her

Przykład 2. Alfred Balfanz, *In Danzig*, t. 12–18.

Dla trzeciej zwrotki, w której kluczowe jest *zastuchanie w morskie fale*, kompozytor przede wszystkim zmienia metrum na $\frac{3}{4}$ i wprowadza początkowo charakterystyczny motyw synkopowany. W ten sposób uzyskuje lekkość i ruchliwość sugerowaną ruchem morskich fal.

Ringsher durch das tiefe Lauschen,
Über alle Häuser weit,
Nur des Meeres fernes Rauschen.
Wunderbare Einsamkeit!

Jednak wraz z trzecim wersem tekstu i kluczowym tu słowem *Meeres* powraca tonacja h-moll (wg Mianowskiego melancholijna, ciemna²²). Słowo *Meeres* wspomaga charakterystyczna figura

²¹Por. Jarosław Mianowski, *Semantyka tonacji...* op. cit., s. 46.

²²Ibidem, s. 45.

wykorzystująca falistość melosu — motyw o regularnym kształcie, który najpierw eksponują głosy niższe, a następnie wyższe.

23

weit, nur des Mee - res Rau - schen, fer - nen Mee - res

f nur des fer-nen, fer - nen Mee-res *p*

Przykład 3. Alfred Balfanz, *In Danzig*, t. 23–28.

Ostatni wers tekstu — *Wunderbare Einsamkeit!* — zostaje zgodnie z intencją poety ponownie rozjaśniony, tym razem za sprawą zestawienia tonacji h-moll, która przechodzi w tonację G-dur²³. Ten zabieg dodatkowo wspomaga akordowa faktura osadzona w dłuższych wartościach rytmicznych eksponujących wyrazistość słów. Ekspresywność tej zwrotki jest więc u Balfanza wyraźnie niejednorodna. Ścierają się tu dwie emocje- jasność i lekkość w zestawieniu z pierwiastkiem mrocznym, niepewnym, niepokojącym, który powiązany jest z poetycką wizją *morza*.

W ostatniej zwrotce Balfanz powraca do pierwotnej tonalności h-moll oraz metrum 4/4 w dynamice *f*. W rysunku linii melodycznej pojawia się także początkowy motyw pieśni, który ulega niedokładnej augmentacji. Kluczowe dla dokonanego przez Balfanza umuzycznienia ostatniej zwrotki są słowa: *der Türmer; ein uraltes Lied; Wolle Gott*.

Und der Türmer wie vor Jahren
singet ein uraltes Lied:
Wolle Gott den Schiffer wahren,
Der bei Nacht vorüberzieht.

Są one bowiem w charakterystyczny sposób wyeksponowane. Pierwsze jako solo basów w unisono. Co istotne, pod względem melodycznym ten basowy motyw nawiązuje do początku pieśni. Jednocześnie jego augmentacja i sposób wyeksponowania nasuwa skojarzenia z monodią chorałową²⁴. Przeszłość miasta jest tu symbolicznie zaakcentowana przez *ein uraltes Lied*, którym to słowem

²³ Tonacja G-dur oznaczana jest jako sielska, radosna, miła, pastoralna, por. *ibidem*, s. 44.

²⁴ W kontekście Gdańska i obecnej w historiografii miasta propagandowej narracji odwołującej się do rzekomo teutońskich korzeni gdańszczan, można ten fragment traktować jako pewne muzyczne echo tego nurtu. Por. P. O. Loew, *Gdańsk i jego przeszłość: kultura historyczna miasta od końca XVIII wieku do dzisiaj*, tłum. Janusz Mosakowski, Gdańsk 2011.

towarzyszy wyraziste, wybrzmiewające przez półnutę Fis-dur. I wreszcie charakterystyczne wezwanie do Boga — *Wolle Gott den Schiffer wahren* — jako jedyna fraza tekstu pojawia się w pieśni dwukrotnie na zasadzie sekwencyjnie przenieszonego w górę motywu. Zwrotkę wieńczy współbrzmienie H-dur.

Próbując odczytywać intencje kompozytora w jego muzycznej interpretacji tekstu można zauważyć logiczny przebieg w kreowaniu ekspresji: tonacje molowe powiązane są z budowaniem nastroju ciemnego, niepokojącego, m.in. na początku wiersza oraz z fragmentem „marynistycznym”, tonacje durowe łączą się natomiast z przywołaniem świata baśniowego (*Märchenwelt*), ale także z nieco patetycznym odwołaniem do *ein uraltes Lied*. Balfanz wyraźnie też eksponuje wybrane słowa-klucze. Tekst jest więc podstawowym źródłem zniuansowanych nastrojów.

Wol - le Gott den
mf
Gott den
Wol - le Gott den Schif - fer wah - ren, wol - le Gott den Schif - fer
mf
Gott den

46
der bei Nacht vor - ü - ber - zieht.
wah - ren, der bei Nacht vor ü - ber zieht.
smorzando
der bei Nacht vor - ü - ber zieht.
Nacht vor ü - ber zieht.

Przykład 4. Alfred Balfanz, *In Danzig*, t. 40–51.

4. *In Danzig* Maxa Stange

Wedle słów Walthera Domansky’ego pieśń *In Danzig* Maxa Stange²⁵ — kompozytora, ale w pierwszej kolejności berlińskiego pedagoga — powstała z dedykacją dla jego siostrzeńca, gdańskiego śpiewaka Reinholda Könenkampa. W 1911 roku właśnie on wraz z kompozytorem prawykonał utwór

²⁵ Max Stange, *In Danzig*, Raabe&Plothow, Berlin, 1911, ze zbiorów PAN BG, Sygn. Od 106 2^o adl. 11.

w Gdańsku²⁶. Pieśń napisana w tonacji d-moll, w tempie *Un poco Adagio* i w metrum regularnym 4_4 , przeznaczona jest na głos z fortepianem.

W tym ujęciu można mówić o pieśni wariacyjnej, gdzie zachowany jest trzon melodyczno-harmoniczny, ale zwrotki są kolejnymi wariantami modelu, o odmiennym wyrazie. Regularność pieśni uwypuklona jest liczbą taktów (9–11–11–11), stałymi zwrotami melodycznymi oraz ciągiem następstw harmonicznym. Cechą odrębności wyrazu w kolejnych zwrotkach jest natomiast inna szata tonalna oraz kształt opracowania rytmicznego partii akompaniamentu. Ten zabieg zasadniczo decyduje o odrębności ekspresywnej zwrotek.

Ponownie punktem wyjścia w analizie pieśni do tekstu Eichendorffa są charakterystyczne słowa-klucze. Stange akcentuje jednak nieco inne słowa niż Balfanz. Operuje także nieco innymi środkami wyrazu. Po pierwsze głos solo ma bardziej wysublimowane i zindywidualizowane możliwości ekspresyjne, natomiast akompaniament fortepianu pozwala autorowi zastosować bogatsze środki harmoniczne — takie, które dla amatorskiego chóru (jak w przypadku utworu Balfanza) mogłyby być wyzwaniem ponad miarę.

W pierwszej zwrotce — w zakresie ekspresji najbardziej mrocznej — króluje tonacja d-moll. Jednocześnie jest to zwrotka najbardziej regularna, jeśli chodzi o układ akcentów i rymów. Tę regularność kompozytor podkreśla uproszczoną, chorałową fakturą fortepianu. Istotne znaczenie ma także jednotaktowy wstęp, który pojawi się kilkakrotnie w funkcji ujednoczenia formy i wyodrębnienia kolejnych ogniw pieśni. Warto także podkreślić, że zależność pomiędzy głosem solowym a akompaniamentem fortepianu przebiega tu spójnie zarówno pod względem harmonicznym i rytmicznym, jak i wyrazowym.

Najsilniej wyeksponowanym środkiem ekspresywnym tego fragmentu jest harmonika. Jej logika służy szczególnemu podkreśleniu słów wersu trzeciego: *Bleiche Statuen wie Gespenster*. Jest to w tekście motyw, który wprost odnosi się do architektury miasta, a zwłaszcza kariatyd i atlantów — charakterystycznego elementu zdobniczego gdańskich portali. W wierszu poeta zestawia świat realny ze światem wyobrażonym. Jest to więc fraza poetycka o wyjątkowo silnym ładunku emocjonalnym — mrocznym, transcendentnym. Stange wyraźnie czyni z tego wersu punkt kulminacyjny całej zwrotki eksponując akord As-dur (takt 7), który pojawia się w procesie modulacyjnym zmierzającym do c-moll (takt 8).

Dunkle Giebel, hohe Fenster,
Türme wie aus Nebel sehn.
Bleiche Statuen wie Gespenster
Lautlos an den Türen stehn.

²⁶ Por. W. Domansky, op.cit.

W melodii głosu solowego zwraca uwagę opracowanie pierwszego wersu: *Dunkle Giebel, hohe Fenster*. Rysunek melodii znów współgra tu bowiem z perspektywą poetyckiego spojrzenia: z dołu do góry i na dół. Kulminacja dwutaktowego motywu przypada na słowie *Giebel* – szczyt dachu.

Tę mistyczną aurę wykreowaną w poezji w muzyce wspomaga także umiarkowana dynamika oraz artykulacja *legato*. Co charakterystyczne — podobnie jak w pieśni Balfanza na słowie *lautlos* w głosie solowym pojawia się dynamika *piano*.

The image shows a musical score for the first eight measures of 'In Danzig' by Max Stange. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Un poco Adagio'. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line starts with a rest, then enters with the lyrics 'Dunk - le Gie - bel, ho - he Fen - ster, Tür - me tief - aus'. The piano accompaniment begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, then moves to piano (*p*) with a *legato* marking. The second system starts at measure 5 with the lyrics 'Ne belnseh'n, blei - che Sta - tuen, wie-Ge - spen - ster, laut - los an-den'. The piano part continues with a piano (*p*) dynamic and a *legato* marking.

Przykład 5. Max Stange, *In Danzig*, t. 1–8.

Drugą zwrotkę wprowadza jednotaktowy wstęp, który prawie wiernie powtarza początek pieśni. Zawiera on jednak istotną zmianę harmoniczną: pierwotnie ostatni akord — $g^{6>}$ — opierał się na nucie basowej *a* prowadząc wprost do d-moll, tu natomiast ostatnim akordem jest A^7 , który rozjaśnia typ brzmienia i prowadzi do tonacji D-dur²⁷. W ten sposób kompozytor akcentuje przemianę semantyczną w wierszu — pojawienie się *świata baśniowego* (*Märchenwelt*). Zmianie harmonicznnej towarzyszy stopniowe zagęszczanie środków fakturalnych i rytmicznych w partii fortepianu. Proces

²⁷ Charakterystyka tonacji: majestat, wielkość, prostota, melancholia, mieszanka e- i d-moll. Por. J. Mianowski, op. cit. s. 45.

zagęszczania struktury ukierunkowany jest na finał zwrotki na słowie *Märchenwelt* z dookreśleniem *espressivo*.

Träumerisch der Mond drauf scheint,
Dem die Stadt gar wohl gefällt,
Als läg' zauberhaft versteinet
Drunten eine Märchenwelt.

Ta kulminacja jednocześnie zaskakuje, ponieważ zamiast oczekiwanego C-dur po dominancie G^7 pojawia się niepokojące g-moll i współbrzmienie A/a, które sygnalizuje nową zwrotkę.

14 *mf* *p cresc. <>*
wohl ge-fällt, als läg'zau - ber - haft ver - stei - net

17 *f largamente espress. dim. e rit.*
drun - ten ei-ne Mär - chen - welt.

Przykład 6. Max Stange, *In Danzig*, t. 14–20.

Najbardziej odrębna pod względem wyrazowym jest zwrotka trzecia, zawierająca odwołanie do szumu morza. Decyduje o tym warstwa rytmiczna opracowania akompaniamentu. Kompozytor próbuje zilustrować ruch morskich fal, który przebiega nieregularnie poprzez nałożenie triol ósemkowych i ósemek w partiach obu rąk pianisty. Zapowiedź tego zabiegu pojawia się już w jednotaktowym wstępie, tym razem opracowanym wg nowych reguł ruchu, ale z zachowaniem pierwotnego kształtu harmonicznego.

21

Rings - her durch das

a tempo

p

Przykład 7. Max Stange, *In Danzig*, t. 21–22

Słowo kluczowe *Meeres* pojawia się więc jako wyznacznik opracowania całej zwrotki.

Ringsher durch das tiefe Lauschen,
Über alle Häuser weit,
Nur des Meeres fernes Rauschen.
Wunderbare Einsamkeit!

Stange dodatkowo podkreśla ostatni wers tekstu, *Wunderbare Einsamkeit!* Pojawia się on dwukrotnie. Za pierwszym razem towarzyszy mu następstwo tonalne: C–c–D (subdominanta, subdominanta molowa i dominanta wtrącona do G), które prowadzi do G-dur. Powtórzenie wersu w tej tonacji, zostaje „zmiękczone” zwrotem ku e-moll, po którym naturalnie pojawia się A-dur w funkcji dominanty. Prostym następstwom towarzyszą dysonanse i dźwięki obce, które występują w tkance rozłożonych akordów. Ostatecznie jednak fraza się rozjaśnia, także za sprawą ujednoczenia ruchu — najpierw w triolach, a następnie w zwiastujących nową zwrotkę szesnastkach.

Ostatni człon utworu zainicjowany jest jednotaktowym wstępem z nową propozycją organizacji ruchu w postaci figuracji szesnastkowej. Przebieg tonalny tej zwrotki podąża od jasnego D-dur do „poważnego”²⁸ d-moll, dzieląc tekst na dwa człony:

Und der Türmer wie vor Jahren
singet ein uraltes Lied:

oraz

Wolle Gott den Schiffer wahren,
Der bei Nacht vorüberzieht.

²⁸ Jarosław Mianowski w swym zestawieniu wskazuje, że tonację d-moll interpretowano pod koniec XIX wieku jako symbolizującą wewnętrzny upór, energię, wyniosłość, ale także wojowniczą, butną. Zob. *ibidem.*, s. 47.

To co pewne/jasne (D-dur) odnosi się do przeszłości, której symbolem jest strażnik/latarnik oraz pradawna pieśń. Z kolei przyszłość jest niepewna (d-moll), zależna tylko od opatrności i sprzyjających wiatrów, które pozwolą żeglarzowi dotrzeć bezpiecznie do domu.

W finale pojawia się jeszcze rodzaj domknięcia w postaci dokładnego powtórzenia wstępu pieśni. Inaczej jednak niż na początku kadencja rozwiązuje się na D-dur i pieśń kończy się w tej tonacji, jakby w zaprzeczeniu do logiki odczytania ostatnich wersów tekstu, którym towarzyszy przecież d-moll.

Niezależnie od konwencjonalnej struktury pieśni, Stange, podobnie jak Balfanz, podkreśla odrębną specyfikę ekspresywną każdej ze zwrotek. Głównym nośnikiem tych środków jest ruch rytmiczny i struktura akompaniamentu w zakresie faktury i harmoniki. Jednak w istotnych momentach pojawiają się też oszczędnie stosowane oznaczenia ekspresyjne: *dolce* kiedy mowa jest o księżycu, *espressivo* towarzyszy słowu *Märchenwelt*, a słowa *Wolle Gott* dodatkowo opatrzone są określeniem *largamente*.

5. In Danzig Hansa Pfitznera

Najbardziej znane z omawianych utworów, autorstwa Hansa Pfitznera, powstało w 1907 roku²⁹. Pieśń napisaną na baryton z fortepianem opublikowano w 1907 roku w wydawnictwie Max

²⁹ Hans Pfitzner to jeden z najbardziej znaczących kompozytorów niemieckich I poł. XX wieku. Postrzegany także poza Niemcami (szczególnie po I wojnie światowej w okresie weimarskim i w czasach III Rzeszy), jako jeden z najważniejszych kontynuatorów stylu wagnerowskiego. Świadectwem w tym zakresie pozostaje choćby praca Józefa Reissa z 1936 roku (*Historja muzyki w zarysie*, wydanie trzecie zmienione i rozszerzone, Geberthner i Wolff, Warszawa 1936, s. 526–527), w której czytamy: „Spadkobiercą sztuki Wagnera w operze niemieckiej jest najbardziej utalentowany wśród jego następców Hans Pfitzner, ur. 1869, odwracający się od wszelkiego realizmu, a żyjący w sferze symbolu fantasta i subtelny, przeczulony psycholog, twórca oper: *Der arme Heinrich* w stylu „Trystana” i „Parsyfala”, *Die Rose von Liebesgarten*, 1901, i *Palestrina*, 1915. Fanatyczny wielbiciel dawnej muzyki klasyków i romantyków, zwalczał Pfitzner prądy w muzyce współczesnej, występując głównie przeciw F. Busoniemu, G. Mahlerowi i A. Schönbergowi [...]”. W kontekście omawianych pieśni styl muzyki Pfitznera jawi się jako zjawisko bardziej złożone. Pogląd Reissa nie odzwierciedla w pełni stylu Hansa Pfitznera, który ewoluował i zarówno w pieśniach z op. 22 (*In Danzig* pod numerem 1), jak i w innych utworach powstających w podobnym czasie (np. w *An den Mod* op. 18 do tekstu Goethego z roku 1906) czerpie także z ducha modernizmu, zarówno w sferze tonalności, formy, jak i środków ekspresji. Nawiązania do stylistyki przeszłości odnajdziemy natomiast w jego twórczości późniejszej – np. operze *Palestrina* z 1915 roku czy *Symfonii C-dur* op. 46. W kontekście polityczno-historycznym istotny pozostaje fakt, że Pfitzner postrzegany był w okresie III Rzeszy jako zdeklarowany zwolennik Hitlera. Świadczą o tym pisma autorstwa kompozytora, które publikował jeszcze przed dojściem nazistów do władzy (por. H. Pfitzner, *Gesammelte Schriften*, t. II, *Vorwort zur 3. Auflage von Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom?*, Augsburg 1926), a także jego twórczość, która już na początku XX wieku (np. opera *Das Christ-Elflein* z 1907 roku) nacechowana była wpływami tzw. renesansu nordyckiego, którego celem było propagowanie rzekomych dowodów na wyższość rasy nordycko-germańskiej, jako biologicznie, duchowo i kulturowo nadrzędnej „rasy panów” (zob. Adriana Pogoda-Kołodziejak, *Chryścianizm niemiecki w operze Hansa Pfitznera Das Christ-Elflein*, „Studia Librettologiczne i Operologiczne” 2009, tom I, s. 123–134). Choć pierwotnie kompozytor odcinał się od polityki, podkreślając, że zależy mu tylko na sztuce, treści jakie pojawiają się w jego wypowiedziach można kojarzyć z hasłami typowymi dla późniejszej propagandy nazistów. W okresie III Rzeszy Pfitzner był jednym z prominentnych kompozytorów kolaborujących z reżimem (zob. John Williamson, *The Music of Hans Pfitzner*, Oxford 1992). Ten niechlubny okres w biografii kompozytora położył się cieniem na recepcji jego muzyki w okresie powojennym. Jak pisze Alex Ross (*Reszta jest hałasem. Słuchając XX wieku*, tłum. Aleksander Laskowski, Warszawa 2011, s. 371) okupujące Niemcy władze amerykańskie, wpływając na życie muzyczne poprzez promocję muzyki „która [...] da dobre skutki, eliminując zaś tę, która jest niebezpieczna” do drugiej kategorii zaliczyły Richarda Straussa i właśnie Pfitznera. Jest to bez wątpienia jedna z przyczyn nikłej recepcji jego muzyki w okresie powojennym, zwłaszcza poza Niemcami.

Brockhaus Musikverlag z Lipska, w zbiorze *Fünf Lieder* op. 22 für Singstimme und Klavier. W Gdańsku wykonano ją w 1912 roku³⁰. Jest to najbardziej oryginalne i wysublimowane umuzycznienie spośród pieśni powstałych na początku XX wieku.

Ścierają się tu dwa wątki estetyczne. Pierwszy eksponuje związki z tradycją niemieckiej pieśni romantycznej w postwagnerowskim duchu. Drugi wprowadza krąg nowoczesnych środków — modernistyczną tonalność i ekspresję. Zwłaszcza ten drugi aspekt jest godny uwagi w kontekście artystycznych manifestów i antymodernistycznych deklaracji Pfitznera³¹. W omawianej pieśni jest jednak bezsprzecznym faktem. Kompozytor sięga po paralelizmy akordowe, akordy eliptyczne, szeroko stosuje chromatykę zaburzając kontekst funkcyjny następstw akordowych³². Te zabiegi sprzyjają pogłębieniu nastroju wiersza: szczególnie druga i trzecia zwrotka zyskują odrębne opracowanie.

W pieśni działa więc reguła semantycznego podziału na świat realny i świat baśniowy. Według niej porządkowana jest ekspresywność, której głównym nośnikiem są środki tonalne. W odniesieniu do miasta, tej części urealnionej, zogniskowanej wokół architektury, ale także życia codziennego, kompozytor stosuje środki tradycyjne osadzone w rozszerzonej tonalności es-moll. . Wybór tej tonacji nie jest przypadkowy. Przypisywano jej w XIX wieku najbardziej mroczne znaczenia. Pfitzner w ten sposób wspomaga tajemniczą, niepokojącą aurę wiersza, związaną między innymi z niepewnym losem żeglarza³³. W zwrotkach środkowych sięga natomiast po język dźwiękowy modernizmu z pełną skalą chromatyczną (zwłaszcza w partii prawej ręki fortepianu i głosu wokalnego).

³⁰ Por. Walther Domansky, op. cit.

³¹ Por. J. Williamson, *The Music of Hans Pfitzner*, op. cit., s. 329.

³² Por. ibidem s. 70.

³³Tonalacja najciemniejsza i najsmutniejsza ze wszystkich; głęboko smutna; okropna, śmierć, zapach pleśni, odrętwienie, marsze żałobne; to co ukryte, tajemnicza, dreszcz. Por. J. Mianowski, op. cit. s. 46.

Przykład 8. Hans Pfitzner, *In Danzig*, t. 22–29.

Wspomnianej opozycji środków tonalnych towarzyszy element unifikujący usytuowany najczęściej w głosie basowym (partia lewej ręki fortepianu). Jest to prosty motyw o charakterystycznym rysunku rytmicznym, pojawiający się zawsze w układzie melicznym: dwie sekundy w dół, sekunda w górę, tercja w dół, przy czym rozmiary tych interwałów bywają różne.

Przykład 9. Hans Pfitzner, *In Danzig*, t. 1–2.

Stanowi on rodzaj tematu passacagliowego i przewija się w kilku wariantach przez całą pieśń pełniąc funkcję scalającą. Ukształtowana opadająca melodia sugeruje mroczny, posępny nastrój.

W utworze Pfitznera, podobnie jak we wcześniej omówionych, uwypuklone są ekspresyjnie charakterystyczne słowa-klucze: np. na słowach *hohe Fenster* w pierwszej zwrotce w partii wokalne pojawia się skok w górę — ilustracja poetyckiej perspektywy wertykalnej.

The image shows a musical score for Hans Pfitzner's 'In Danzig'. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment in the middle, and a bass line at the bottom. The vocal line has a melodic leap on the words 'hohe Fenster'. The piano accompaniment includes dynamic markings like 'mf', 'p', and 'pp', and a note indicating '(ohne Verschiebung)'. The lyrics are: 'Dun- kle Gie- bel, ho- he Fen- ster, Tür- me tief aus Ne- beln sehn.'

Przykład 10. Hans Pfitzner, *In Danzig*, t. 5–8.

Najważniejsze dla świata baśniowej iluzji słowo *eine Märchenwelt* staje się punktem centralnym umuzycznienia w środkowej części pieśni (por. Przykład 8). W trzeciej zwrotce, odwołującej się do szumu morza, kompozytor eksponuje — podobnie jak pozostali twórcy omawianych umuzyczeń — takie frazy tekstu, jak *tiefe Lauschen, Meeres* oraz *Wunderbare Einsamkeit!*, która jest dodatkowo rozciągnięta w czasie.

Właściwe środki budowania ekspresji układają się tu w pewną logikę, która z jednej strony wyrasta z perspektywy tonalnej, z drugiej zaś z ekspresji i znaczeń tekstu. Mroczny, pełen grozy nastrój pierwszej zwrotki kompozytor buduje za pomocą niskiego rejestru, dynamiki *pp*, statycznej, regularnej rytmiki. Druga zwrotka to w tekście świat baśniowy, tajemniczy, w którym obecne są duchy. Znaczenia te wspiera Pfitzner głównie za sprawą tonalności i wyciszonej dynamiki (*p-pp*), ale wspomaganą konsekwentnie fakturą, którą wyraźnie dzieli na trzy plany: niski rejestr z motywem o charakterze passacagliowym, wysoki rejestr fortepianu, który jest autonomiczny w zakresie tonalnym i partię głosu wokalnego zaprojektowaną jakby w środku, pomiędzy tymi warstwami — jest ona niezależna, momentami nawet przeciwstawiana akompaniamentowi. W ten sposób w partii fortepianu, jako element budowania strategii ekspresyjnej, pojawia się pusty rejestr środkowy. Środki te są typowe także dla umuzycznienia kolejnej zwrotki wykorzystującej motyw morza, tu jednak bardziej tradycyjna jest tonalność, za sprawą powrotu głównej tonacji *es-moll* i ograniczenia chromatyki.

Ostatnia zwrotka przynosi całkowitą zmianę nastroju, w muzyce pojawia się pierwiastek uroczysty, odświeżony. Służy temu dynamika *forte*, powrót jednoznacznej tonalności *dur-moll* z

tradycyjnymi następstwami akordów, statyczna rytmika w ruchu ćwierćnutowym i kształt frazy z kulminacją na słowie *Lied*, wzmocniony czystym akordem dominanty – B-dur³⁴.

Przykład 11. Hans Pfitzner, *In Danzig*, t. 50–57.

Dopiero ostatni wers nieco tonuje ów patos poprzez wyciszenie dynamiki do poziomu *p* i powrót pierwotnej tonacji es-moll. Całość wieńczy powracający motyw o charakterze passacagliowym. Ekspresywność w pieśni Pfitznera ma więc pierwszoplanowe znaczenie, a jej modelowaniu adekwatnie do wersów tekstu podporządkowane są wszystkie aspekty dzieła.

6. *In Danzig* Kamila Cieślaka

W 2020 roku umuzycznienia poetyckiej wizji miasta Josepha Eichendorffa na zamówienie zespołu Art'n Voices podjął się Kamil Cieślak — młody gdański kompozytor. Wybór tekstu to dzieło przypadku. Wykonawcom chodziło o pierwiastek lokalny, powiązany z motywem nocy i tu Cieślaka wspomogła żona studiująca germanistykę na Uniwersytecie Gdańskim. Wiersz *In Danzig* urzekł

³⁴ Wg zestawienia źródłowego Jarosława Mianowskiego to tonacja: otwarta, czysta, szeroka, spokojna, kontemplacyjna; szlachetna elegancka, wytworna; bardzo promienna, bohaterska, przyjazna. Por. J. Mianowski, op. cit. s. 47.

kompozytora swą mistyczną aurą, który podjął to zobowiązanie całkowicie nieświadomy istnienia innych, wcześniejszych umuzycznień wiersza. Siła tekstu była wystarczającym impulsem.

W wizji Cieślaka na pierwszy plan wysuwa się mistyczny aspekt poezji. Jest to jednocześnie najbardziej jednoznaczne jej odczytanie. Tempo utworu kompozytor określa sugestywnie: *Andante misterioso*. Już we wstępie pieśni pojawia się odwołanie do świata duchów (na samogłosce *uuu...* w głosach żeńskich i mormorando w głosach męskich). Kompozytor wykorzystuje tu interwał tercji w obu kierunkach, imitując odgłos nawoływania.

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprani, Alti, Tenori, and Bassi. The score is in 4/4 time and consists of three measures. Each part has a vocal line with lyrics and a piano accompaniment line. The lyrics are 'Uuu...' for the female voices and 'Mmm...' for the male voices. Dynamic markings include *mf*, *p*, and *mp*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

Przykład 12. Kamil Cieślak, *In Danzig*, t. 1–7

W utworze można zaobserwować analogiczne do powstałych wcześniej umuzycznień tekstu Eichendorffa różnicowanie zwrotek wiersza na podstawie tonalności i odrębne potraktowanie drugiej z nich. Pierwsza, trzecia i czwarta strofa oscylują wokół e-moll. Natomiast opracowanie zwrotki drugiej tekstu, która eksponuje baśniowość, pogranicze świata realnego i nadrealnego, jest inne. Zwieńczeniem tej strofy jest — przypomnijmy — fraza *eine Märchenwelt*. W tym odcinku kompozytor wykorzystuje dwie odrębne zasady organizacji struktur harmoniczych. Pierwszy dwuwiers opracowany jest na zasadzie politonalnej — dla głosów żeńskich jest to tonacja Fis-dur, dla męskich h-moll. Oś podziału przebiega horyzontalnie.

Począwszy od końca drugiego wersu Cieślak organizuje akordykę wg zasad strukturalnych z użyciem trytonów, kwart i tercji/sekst (odstępstwo dotyczy jedynie dwóch dźwięków w linii sopranu cis i g, które mają charakter melodyczny). Tu najczęściej w podstawie akordu pojawia się tryton (7 razy). Konsekwentnie preferowane są brzmienia dysonansowe — nawet wówczas, gdy kompozytor wykorzystuje dwie lub trzy tercje w układzie wertykalnym, to zazwyczaj głosy skrajne tworzą dysonans. Ten krótki fragment, uwolniony od grawitacji tonalnej, jest wyraźnie odrębny pod względem

brzmieniowym. Nagromadzenie na krótkim odcinku zmiennych, dysonansowych akordów prowadzi do kondensacji napięcia, dzięki czemu kompozytor dodatkowo podkreśla słowo *Märchemwelt*, które pojawia się w finale tego procesu wzmocnione efektem glissandowym.

		struktury akordowe przebiegające w czasie													
interwały	4	(5)	(8)		3	3	4<	3							
	3	3>	3>	3>	4<	6>	3	3>	4<	4	3	3	6<	(5<)	
	4<	4<	4<		3	3>	3	3	3	3	3	3	3	3	
					4<	4	4<	4<	4<	4	3	3>	3	3	

21

S
Dem die Stadt gar wohl gefällt, Als läg' zau-ber-haft ver-steinet

A
Dem die Stadt gar wohl gefällt, Als läg' zau-ber-haft ver-steinet

T
Dem die Stadt gar wohl gefällt, Als läg' zau-ber-haft ver-steinet

B
Dem die Stadt gar wohl gefällt, Als läg' zau-ber-haft ver-steinet

27

S
Drun-ten ei-ne Mär-chen-welt. Rings-her durch das tie-fe Lau-schen,

A
Drun-ten ei-ne Mär-chen-welt. Rings-her durch das tie-fe Lau-schen,

T
Drun-ten ei-ne Mär-chen-welt. Rings-her durch das tie-fe Lau-schen,

B
Drun-ten ei-ne Mär-chen-welt. Rings-her durch das tie-fe Lau-schen,

30

Przykład 13. Kamil Cieślík, *In Danzig*, t. 21–31.

Umuzycznienie pierwszej i trzeciej zwrotki wykazuje szerszy związek z tradycyjnym dur-moll, balansującym wokół tonalności e-moll. Najważniejszym jej wyznacznikiem pozostaje odczucie

toniczne, które kompozytor osiąga za pomocą niezwykle prostego środka — ostinatowo powtarzanego w basie dźwięku e. Natomiast skala e-moll jest tylko pewną, traktowaną bardzo umownie, osią wysokościową. Tę iluzję tonalną wspiera tercjowa budowa współbrzmień. Jednoznaczne akordy dur/moll pojawiają się tylko incydentalnie. W kategoriach tradycyjnej tonalności mamy tu zatem system dźwięków obcych i alterowanych, które niekiedy są rozwiązywane na dźwięki akordowe, ale już w kolejnych krokach. W tych zabiegach tkwi skuteczność kompozytorskiej strategii.

Podobnie kompozytor postępuje także w czwartej zwrotce, jednak tu środkiem budowania napięcia jest sekwencyjne przenoszenie materiału: kolejno od dźwięku f i g. W zakończeniu tego procesu wyłania się kwartowo-septymowy akord na dźwięku h, w znaczeniu dominanty do e-moll. Kompozytor ugruntowuje główną oś tonalną powtarzając pierwszą zwrotkę w przearanżowanej formule wydłużonych wartości, stosując efekt spowolnienia, zawieszenia, którego zwieńczeniem jest powracające na głosce *uuu...* w tercjach, imitujące nawoływanie — pomysł z początku utworu.

Środki tonalne korelują ze strukturą formalną. Zwrotki pierwsza, trzecia i czwarta wykazują szereg podobieństw (w zakresie melodyki, rytmiki, faktury). Natomiast w kontraście do nich pozostaje zwrotka druga, umuzyczniona odrębnie. Pokrewieństwa materiałowe wyrastają z tradycji pieśni zwrotkowej. Podobny układ zachowują zwłaszcza zwrotka pierwsza i trzecia. Zwrotka czwarta jest jakby logicznym rozwinięciem zwrotki trzeciej, która ewoluując tonalnie prowadzi do kulminacji.

Dla narracji muzycznej fundamentalne znaczenie ma także sposób organizacji czasu, który spojony jest z logiką tekstu i tonalności. Kompozytor stosuje bardzo prosty i jednorodny tok rytmiczny, oparty na ruchu ćwierćnut synchronicznym we wszystkich głosach, dzięki czemu powstaje wrażenie motoryczności. Spowolnienia i zaburzenia toku pojawiają się regularnie — po każdym dwuwersie. Dopiero powtórzenie pierwszej zwrotki, które zostaje rozciągnięte w czasie przynosi istotną zmianę — wyciszenie i oddynamizowanie przebiegu.

Sfera ekspresyjna jest ściśle powiązana ze środkami tonalnymi, wspiera ją dynamika z przewagą *piano*, gdzie *ff* pojawia się jedynie na końcu czwartej zwrotki, pełniącej rolę harmoniczno-melodycznego climaxu. Uderzająca jest więc tu konsekwencja kompozytora w budowaniu mrocznego, mistycznego nastroju charakterystycznego dla jego umuzycznienia wszystkich strof tekstu Eichendorffa.

Podobnie jak pozostali twórcy umuzyczeń *In Danzig* Cieślik również koncentruje tok narracji na wybranych słowach lub frazach tekstu. *Hohe Fenster* charakteryzuje skok o kwintę w górę w partii sopranu, *Märchenwelt* — dodatkowy efekt glissandowy, natomiast *uraltes Lied* — pochod równoległych sekund w trzech głosach i skok w górę w sopranie, co daje efekt rozjaśnienia brzmienia, zatrzymanie muzycznego toku na półnucie.

S
Dun-kle Gie-bel, hoh-e Fen-ster, Tür-me wie aus Ne-bel sehn.

A
Dun-kle Gie-bel, hoh-e Fen-ster, Tür-me wie aus Ne-bel sehn.

T
Dun-kle Gie-bel, hoh-e Fen-ster, Tür-me wie aus Ne-bel sehn.

B
Dun-kle Gie-bel, hoh-e Fen-ster, Tür-me wie aus Ne-bel aus Ne-bel

Przykład 14. Kamil Cieřlik, *In Danzig*, t. 8–12

S
Drun-ten ei-ne Mär-chen-welt. I

A
Drun-ten ei-ne Mär-chen-welt. I

T
Drun-ten ei-ne Mär-chen-welt. I

B
Drun-ten ei-ne Mär-chen-welt. I

Przykład 15. Kamil Cieřlik, *In Danzig*, t. 27–29

38 *f* *mf*

S Ein - sam - keit! Und der Tür - mer wie vor Ja - hren sin - get ein ur - al - tes Lied:

A Ein - sam - keit! Und der Tür - mer wie vor Ja - hren sin - get ein ur - al - tes Lied:

T Ein - sam - keit! Und der Tür - mer wie vor Ja - hren sin - get ein ur - al - tes Lied:

B Ein - sam - keit! Und der Tür - mer wie vor Ja - hren sin - get ein ur - al - tes Lied:

Przykład 16. Kamil Cieřlik, *In Danzig*, t. 38–43

Dodatkowo figurą eksponowaną przez Cieřlika jest powracający motyw w zakończeniu parzystych wersów wiersza. Pojawia się tu charakterystyczny, łukowy rysunek melodyki z centralnym punktem kulminacyjnym — na krótkim odcinku narasta napięcie i pojawia się faza odprężenia; zmiana rytmiczna — najpierw rytm punktowany, następnie wydłużenie wartości do półnut, co powoduje chwilowe zatrzymanie toku oraz konsekwentnie niejednoznaczny harmonicznie akord zamykający (por. przykład 13). Dla tego pomysłu kluczowy jest kształt melodii, najczęściej z wyeksponowanym w kierunku opadającym trytonem. Zjawisko to ma także znaczenie architektoniczne, jest rodzajem narracyjnego przecinka, a nawet chwilowego spowolnienia na charakterystycznych zwrotach: *Nebeln sehn; Türen stehn; Häuser weit; Einsamkeit!; Vorüberzieht.*

Podsumowując zauważyć można, że z jednej strony kompozytor ulega poetyckiej wizji Eichendorffa kreując mroczne, tajemnicze nastroje. Te nastroje są jednak w utworze Cieřlika jednocześnie kategorią stałą — inaczej niż u kompozytorów z początku XX wieku. Szczególny rodzaj jednorodnej wykreowanej wizji ekspresyjnej wyrasta z tonalności i specyficznie kształtowanej na podstawie elementu motorycznego sfery rytmicznej. Zwolnienia toku, a nawet zatrzymania ruchu podkreślają szczególnie istotne słowa tekstu zazwyczaj w zakończeniu zwrotki. Cieřlik traktuje odrębnie tylko zwrotkę drugą ubierając ją w inną szatę tonalną. Dla nastroju całości istotne jest powtórzenie zwrotki pierwszej w spowolnionym toku rytmicznym w finale pieśni.

7. Konkluzja

Z dokonanych tu analiz umuzycznień wiersza *In Danzig* Josefa Eichendorffa wyłania się kilka podstawowych wniosków. Wszyscy kompozytorzy ulegają nastrojowi wiersza budując nadrzędne

kategorie ekspresywne. U kompozytorów z początku XX wieku pojawia się w tym zakresie większa różnorodność, którą reguluje logika zwrotek tekstu. Dla Kamila Cieślika ważniejszy jest aspekt ujednoczenia środków wyrazu wokół tajemniczego i mistycznego charakteru poezji. Dla formy omawianych dzieł niewrażliwe znaczenie ma budowa wiersza — wszystkie pieśni uwzględniają podstawowy podział na zwrotki i ich wewnętrzną odrębność. Odczytanie poetyckiej warstwy ekspresyjnej przekłada się głównie na środki tonalne. W ich zakresie dominują tonacje minorowe wspomagane przez kolorystykę w postaci brzmień ciemnych (niskie rejestry), pustych, surowych. Szczególnie „mroczna, niepokojąca” tonacja es-moll pojawia się w pieśni Pfitznera, zestawiona z „otwartą i czystą” tonacją B-dur na słowach: *ein uraltes Lied*. We wszystkich pieśniach podkreślona zostaje baśniowość drugiej zwrotki. Głównie dzięki sferze tonalnej, która w tym fragmencie traktowana jest przez kompozytorów odrębnie: w wyniku modulacji pojawiają się inne tonacje lub kompozytorzy sięgają po środki spoza tradycyjnej tonalności dur-moll. Wyróżnione na początku słowa-klucze są istotnym wyznacznikiem ekspresyjno-znaczeniowym. Pojawiają się bądź jako próby prostego odwzorowania w strukturze melodycznej np. *hohe Fenster*, bądź jako bardziej wysublimowane formuły dźwiękowe, co obserwować można np. w sposobie umuzyczenia słowa *Märchenwelt*. Sfera rytmiczna podlega logice budowy zwrotkowej i jest zawsze zależna od treści wiersza.

Te wszystkie obserwacje tworzą zespół cech, które dla sfery ekspresyjnej poezji mają charakter ontologiczny. Analizowane zespolenie muzyki i słowa, które — z jednej strony — jest dla każdego z powyższych ujęć jednostkowe, a z drugiej bazuje na tych samych przesłankach, pozwala wysnuć wniosek o uniwersalności poetyckiego przesłania wiersza, które w tak piękny i subtelny sposób kreuje obraz miasta.

Bibliografia

Źródła

Balfanz Alfred, *In Danzig*, Schweers&Haake, Bremen 1913, ze zbiorów PAN BG, Sygn. Od 106 2^o adl. 3.

Cieślik Kamil, *In Danzig*, Gdańsk 2021.

Joseph Eichendorff, *Poezje/Gedichte. Z życia nicponia*, tłum. Andrzej Lam, Warszawa-Opole 1997.

Pfitzner Hans, *In Danzig*, w: *Fünf Lieder op. 22 für Singstimme und Klavier*, Leipzig 1907.

Stange Max, *In Danzig*, Raabe&Plochow, Berlin 1911, ze zbiorów PAN BG, Sygn. Od 106 2^o adl. 11.

Literatura

Borzestowski Waldemar, *Eichendorff w Gdańsku*, „30 dni” 2015, nr 4–5.

Borzestowski Waldemar, *Joseph von Eichendorff wobec inicjatywy odbudowy zamku w Malborku*, „Argumenta Historica”, 2018, nr 5, s. 53–68, <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/argumentahistorica/article/view/3278/2782>, dostęp 16.09. 2022,

Domansky Walther, *Westpreußen und Danzig in der musikalischen Komposition*, w: *Gesangsfest des Preussischen Sängerbundes*, [s.i.], Gdańsk 1914, s. 25–33.

Frühwald Wolfgang, Heiduk Franz, Joseph von Eichendorff, *Leben und Werk in Texten und Bildern*, Frankfurt am Main 1988.

Iwańska Ilona, *Tonalność–ekspresja–semantyka. Studia nad pieśnią czasu modernizmu*, Kraków 2020.

Loew Peter Oliver, *Gdańsk i jego przeszłość: kultura historyczna miasta od końca XVIII wieku do dzisiaj*, tłum. Janusz Mosakowski, Gdańsk 2011.

Loew Peter Oliver, *Gdańsk literacki: (1793–1945)*, tłum. Marek Szalsza, Izabela Sellmer, Piotr W. Lorkowski, Gdańsk 2005.

Loew Peter Oliver, *Gdańsk. Przewodnik literacki. Osiem spacerów po Gdańsku*, Gdańsk 2013.

Kosz Stanisław, *Eichendorff i jego muzyczny rezonans*, w: *Muzyka w kontekście kultury*, red. Małgorzata Janicka-Słysz i in., Kraków 2001, s. 245–261.

Kunicki Wojciech, *Joseph von Eichendorff: Życie w długim stuleciu/Joseph von Eichendorff: ein Leben im langen Jahrhundert*, w: *Joseph von Eichendorff, Niegdyś przeżyłem. Edycja dwujęzyczna / Erlebtes: Zweisprachige Ausgabe*, Kraków 2007, s. 6–71.

Mianowski Jarosław, *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII-XIX wieku*, Wydawnictwo Marszałek, Toruń 2002.

Pfitzner Hans, *Gesammelte Schriften*, t. II, *Vorwort zur 3. Auflage von Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom?*, Augsburg 1926.

Pogoda-Kołodziejak Adriana, *Chryścianizm niemiecki w operze Hansa Pfitznera „Das Christelflein”*, „*Studia Librettologiczne i Operologiczne*” 2009, tom I, s. 120–130.

Reiss Józef, *Historja muzyki w zarysie, wydanie trzecie zmienione i rozszerzone*, Warszawa 1936.

Ross Alex, *Reszta jest hałasem. Słuchając XX wieku*, tłum. Aleksander Laskowski, Warszawa 2011.

Schopenhauer Johanna, *Gdańskie wspomnienia młodości*, tłum. Tadeusz Kruszyński, Gdańsk 2019.

Williamson John, *The Music of Hans Pfitzner*, Oxford 1992.

Joanna Schiller-Rydzewska —

Jest absolwentką Wydziału Kompozycji i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku (dyplom z wyróżnieniem, 1997). Dysertację doktorską poświęconą życiu i twórczości Augustyna Blocha obroniła w Akademii Muzycznej w Warszawie (2008). W 2019 roku uzyskała stopień doktora habilitowanego na podstawie cyklu prac *Geneza i współczesna tożsamość środowiska kompozytorskiego w powojennym Gdańsku* w Akademii Muzycznej w Poznaniu. Jest autorką dwóch książek: *Augustyn Bloch — twórca, dzieło, osobowość artystyczna* (UMFC Warszawa, 2016) oraz *Kompozytorzy w powojennym Gdańsku 1945–56. Geneza środowiska* (UWM Olsztyn, 2020). W latach 1997–2021 była związana z Uniwersytetem Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie. Od października 2021 roku jest zatrudniona w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Jest autorką szeregu publikacji naukowych oraz artykułów i recenzji w trójmiejskiej prasie lokalnej. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na twórczości kompozytorów gdańskiego środowiska muzycznego i kultury muzycznej Gdańska w okresie przedwojennym.

Graduate of the Faculty of Composition and Theory of Music, Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk (honours degree, 1997). In 2008, at the Warsaw Academy of Music, she defended her doctoral thesis devoted to the life and work of Augustyn Bloch. In 2019 she obtained a post-doctoral degree from the Poznań Academy of Music on the basis of a series of studies entitled *Geneza i współczesna tożsamość środowiska kompozytorskiego w powojennym Gdańsku* [*The Origins and Contemporary Identity of Composers in Post-War Gdańsk*]. Author of two books: *Augustyn Bloch — twórca, dzieło, osobowość artystyczna* (Fryderyk Chopin University of Music, Warsaw, 2016) and *Kompozytorzy w powojennym Gdańsku 1945–56. Geneza środowiska* (University of Warmia and Mazury, Olsztyn, 2020). In 1997–2021 she worked at the University of Warmia and Mazury in Olsztyn, and since October 2021 — at the Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk. Author of scholarly publications as well as articles and reviews published in the local press in the Tri-City. Her research interests focus on the oeuvres of Gdańsk composers and the city’s pre-war musical culture.