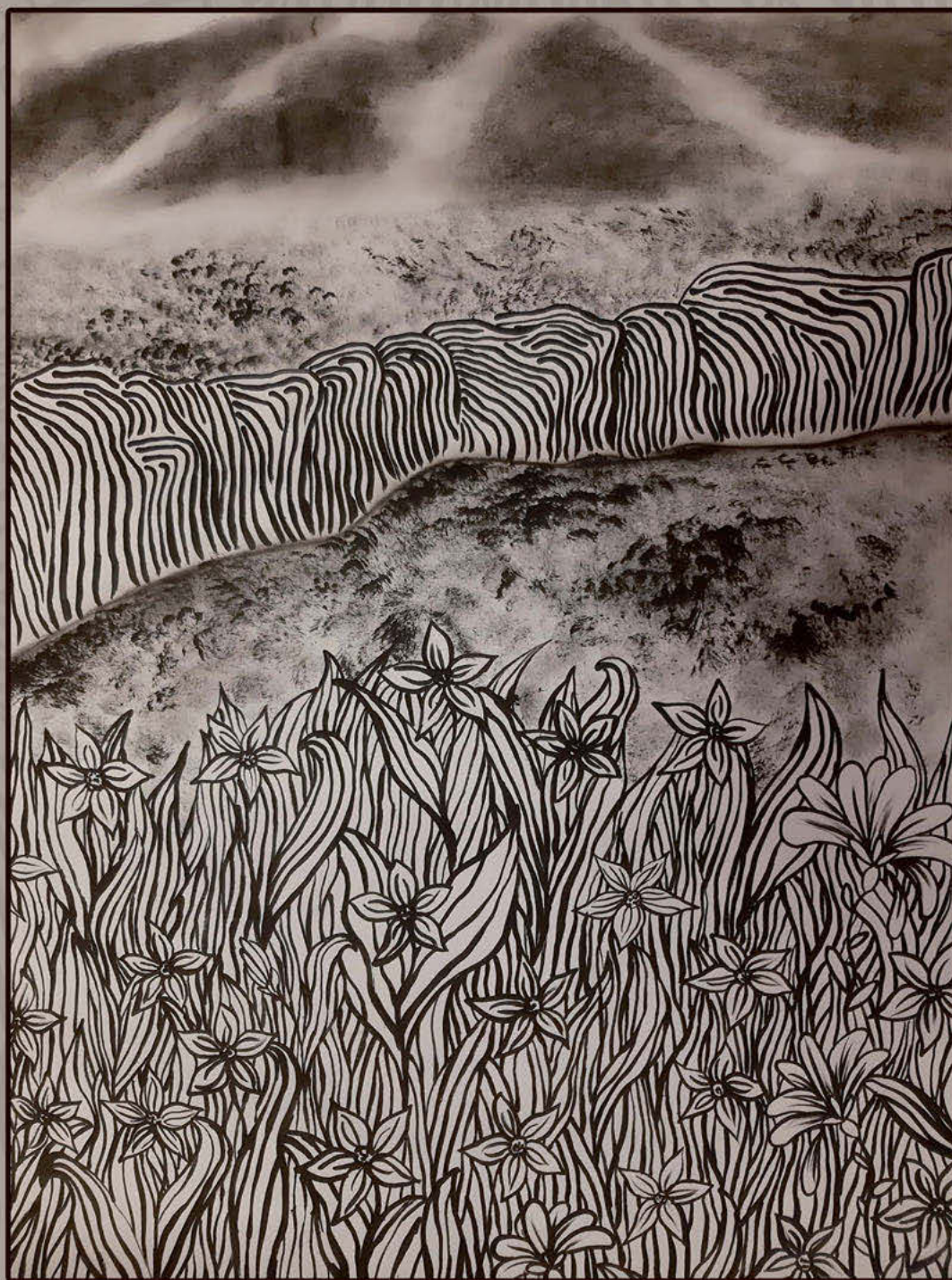


Ryszard Gabryś Utwory chóralne

redakcja naukowa
Danuta Zoń-Ciuk



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

Ryszard Gabryś
Utwory chóralne

Ryszard Gabryś

Utwory chóralne

Redakcja naukowa
Danuta Zoń-Ciuk

Seria
Musica-Score (1)

Redaktor serii
Agnieszka Kopińska

Rada naukowa serii
Dr Agnieszka Kopińska (UŚ, Instytut Sztuk Muzycznych)
Prof. Wiesław Cienciała (UŚ, Instytut Sztuk Muzycznych)
Prof. Aleksander Lasoń (UŚ, Instytut Sztuk Muzycznych)
Dr hab. Krzysztof Gawlas, prof. UŚ (UŚ, Instytut Sztuk Muzycznych)
Dr hab. Joanna Glenc, prof. UŚ (UŚ, Instytut Sztuk Muzycznych)
Dr Karol Pyka (UŚ, Instytut Sztuk Muzycznych)
Dr Adrian Robak (UŚ, Szkoła Filmowa im. Krzysztofa Kieślowskiego)

Recenzent
Magdalena Dziadek

Spis treści

Wprowadzenie	7
Od kompozytora	13
Objaśnienia wykonawcze znaków	39
Partytury	
<i>Motto</i>	45
<i>Inskrypcja Gdańska I</i>	46
<i>Inskrypcja Gdańska II</i>	48
<i>Doliny</i>	50
<i>Muzyka folklorystyczna IV</i>	57
<i>Baca</i>	68
<i>Nie brońcie, hej!</i>	69
<i>Pójdźcież gąski na staw</i>	70
<i>Dziwujo sie ludzie.</i>	80
<i>Tren dla Jana Sztwiertni</i>	89
<i>Psalm radosny</i>	114
<i>Pod Niebiosa śpiewajmy</i>	132
<i>O braterskiej harmonii</i>	147
Ryszard Gabryś – nota biograficzna	161
Wykaz nagrań	165
Bibliografia	167
Summary	169
Zusammenfassung	171

Wprowadzenie

W niezwykle bogatej, wieloaspektowej twórczości Ryszarda Gabrysia, obejmującej rozmaite formy wykonawcze, znalazły się dzieła wokalne przeznaczone zarówno na chóry dziecięce, jak i dorosłe, mieszane o dużym składzie, ale także kameralne, potraktowane solistycznie przez kompozytora. Dotychczas wydano solowe utwory wokalne z akompaniamentem fortepianu. Opublikowała je Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach pod redakcją Feliksa Widery w zeszycie 4. *Śląskiej liryki wokalne* w 2019 roku. *Ryszard Gabryś. Utwory chóralne* to pierwszy zbiór wybranych kompozycji przeznaczonych do wykonania na chór mieszany *a cappella*¹, w dwóch przypadkach jednorodny, o zróżnicowanym stopniu trudności, przygotowany na podstawie rękopisów artysty napisanych w różnych okresach jego życia, począwszy od roku 1969, po rok 2020. Przy niektórych utworach widnieją dwie daty powstania, przy czym według artysty wiążący jest rok podany jako pierwszy, ponieważ narodził się wtedy trzon utworu, a przynajmniej jego zarys notacyjny, który był nieco później rozbudowywany, zazwyczaj w powiązaniu z konkretnymi okolicznościami².

*

Moje spotkanie z Ryszardem Gabrysiem miało miejsce na dwóch płaszczyznach – najpierw poznałam Go jako Mistrza, przekazującego swoją bogatą wiedzę młodej adeptce sztuki muzycznej, później jako dojrzałego, pełnego zapału i pomysłów twórczych kompozytora. W tej pierwszej, już od lat 80. ubiegłego stulecia, mieści się rola pedagoga i współtwórcy Zakładu Wychowania Muzycznego, a następnie dyrektora Instytutu Wychowania Muzycznego i Plastycznego Filii Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie, działacza kultury miasta i regionu cieszyńskiego (obejmującego również Polaków po drugiej

¹ Wyjątek stanowi *Tren dla Jana Sztwiertni* z udziałem białego głosu Józefa Brody i instrumentów beskidzkich oraz gospodarskich.

² Informacja uzyskana w trakcie rozmowy z Ryszardem Gabrysiem w maju 2020 roku.

stronie Olzy), organizatora licznych festiwali³, publicysty i teoretyka muzyki czy wreszcie promotora olbrzymiej liczby prac magisterskich nie tylko na cieszyńskim wydziale, ale też w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Mój kontakt (w roli dyrygentki, interpretatorki, odtwórczyni) z Ryszardem Gabryś-kompozytorem nastąpił dużo później, dopiero w 2013 roku. Wówczas to miałam zaszczyt zaprezentować publiczności po drugiej stronie Olzy w kościele ewangelickim „Na Niwach” w Czeskim Cieszynie pierwsze wykonanie utworu pt. *Tren dla Jana Sztwiertni* na głos biały, instrumenty beskidzkie i mieszany chór solistyczny⁴. Dzieło to zostało napisane na moją prośbę, więc Ryszard Gabryś tworzył je z myślą o konkretnych osobach, którymi byli: śpiewacy Chóru Kameralnego „A piacere” (działającego wówczas przy wydziałach cieszyńskich Uniwersytetu Śląskiego), koniakowski artysta ludowy Józef Broda oraz ja w roli dyrygentki. Utwór został przedstawiony jeszcze dwukrotnie, nagrany na płytę CD podczas koncertu „Pieśni roztomitych groni” oraz w wersji DVD wyłącznie dla potrzeb kompozytora i odtwórców⁵.

Nurt odmienny, całkowicie awangardowy, oparty na folklorze, jest w twórczości Ryszarda Gabryśa poniekąd naturalny, a muzyka ludowa Śląska Cieszyńskiego, której słuchał od najmłodszych lat, „gra” w nim do dzisiaj i inspirowała do szukania oraz odkrywania nowych technik dźwiękowych. W *Trenie dla Jana Sztwiertni* wykonawca jest zobligowany do stworzenia specyficznej atmosfery, wciągającej publiczność w opowieść o przemijaniu życia i przedwczesnej śmierci zobrazowanej przez ostatnie dźwięki oddalającego się za kulisy śpiewaka ludowego. Utwór, oparty na wciąż zmieniających się strukturach dźwiękowych, przeplatających się głosach *bel canto* i naturalnych oraz oryginalnych instrumentach beskidzkich i rekwizytach zaczerpniętych z życia codziennego, a pełniących tu funkcję nie tylko muzyczną, ale i symboliczną, tworzy barwną mozaikę „ludowo-pochodnych” źródeł⁶. Kompozytor wymaga od wykonawców kreatywnego nastawienia do partytury, twórczego zaangażowania i stworzenia na scenie wrażenia toczącego się spektaklu. Dyrygentowi wyznacza kluczową rolę – to on ma decydować (za pozwoleniem twórcy) według swojego odczucia o długości trwania kolejnych części utworu następujących po sobie *attacca*, dookreślać dynamikę, panować nad stworzeniem odpowiedniego, wyznaczonego przez znaki wpisane w zapis nutowy nastroju. Sam Ryszard Gabryś mówi o kompozycji: „Moja partytura ma celowo wymiar swobodny i w niektórych sekwencjach niedookreślony, stanowi ona bowiem nie tradycyjny dyktat wykonawczy, ale partnerskie zaproszenie i inspirację dla odtwórców”⁷.

³ Są to między innymi: Wiślańskie Dni Muzyki Organowej, Wieczory u Zmartwychwstania Pańskiego w Katowicach czy Międzynarodowa Dekada Muzyki Organowej, Chóralnej i Kameralnej w Cieszynie.

⁴ Prawykonanie utworu odbyło się 21 czerwca 2013 roku podczas koncertu pt. „Muzyka różnych wyznań”.

⁵ Drugie wykonanie, na którym był obecny kompozytor, miało miejsce 24 października 2013 roku w kościele św. Elżbiety w Cieszynie podczas XXIV Międzynarodowej Dekady Muzyki Organowej, Chóralnej i Kameralnej, a kolejne 30 listopada 2013 roku podczas koncertu „Pieśni roztomitych groni” w kościele ewangelickim „Na Niwach” w Czeskim Cieszynie.

⁶ Zob. D. ZOŃ-CIUK: *Ryszard Gabryś – twórczość kompozytorska a asocjacje z ziemią cieszyńską*. W: *Wartości w muzyce*. T. 6: *Muzyka współczesna – teatr – media*. Red. J. UCHYLA-ZROSKI. Katowice 2014, s. 196–207.

⁷ Fragment z rozmowy z Ryszardem Gabryśem w czerwcu 2013 roku.

Drugie dzieło chóralne Ryszarda Gabryśa, które odtworzyłam z rękopisu, tym razem mieszczące się w sferze *sacrum*, to utwór *Pod Niebiosą śpiewajmy*, w dawnym stylu na bas-baryton i mieszany chór *divisi*, m.in. z tekstem z Psalmu 4, werset 2, przetłumaczonym przez Czesława Miłosza. Kompozycja napisana została na szczególną okazję – monograficzny „Koncert prawykonań kompozycji Ryszarda Gabryśa w 75. rocznicę urodzin” – i zrealizowana w ramach Międzynarodowej Dekady Muzyki Organowej, Chóralnej i Kameralnej w Czeskim Cieszynie, w kościele ewangelickim „Na Niwach” 11 października 2018 roku. Jubileuszowa, pierwsza prezentacja zabrzmiała w interpretacji studentów Chóru Kameralnego „A piacere” oraz absolwentów cieszyńskiego Wydziału Pedagogiczno-Artystycznego Uniwersytetu Śląskiego, którzy specjalnie na tę uroczystość stworzyli Chór Kameralny „Amici” i wystąpili pod wspólną nazwą „A piacere e Amici” pod moją dyrekcją. Tę kilkuczęściową kantatę otwiera solistyczna *Inwokacja* basy-barytona, wymagająca od śpiewaka nie tylko kunsztu wokalnego, ale i olbrzymiej muzykalności oraz umiejętności improwizatorskich. Do finalnego wyznania wiary i nadziei w chóralnym unisonie prowadzą zarówno fragmenty homofoniczne, jak i misternie zrealizowana polifonia pięciogłosowego majestatycznego motetu⁸. Ryszard Gabryś zastosował tutaj elementy awangardowe, ale „ujawnił się” jako kompozytor elastyczny – tradycyjny, z solidnym warsztatem kompozytorskim, dla którego najważniejsze jest stworzenie muzyki wzruszającej, działającej na emocje słuchacza⁹.

*

Podstawą niniejszej pozycji wydawniczej jest dwanaście kompozycji chóralnych mieszczących się zarówno w obszarze *profanum*, jak i *sacrum*, poprzedzonych trzynastą, która jest oryginalnym muzycznym *Mottem*. Uzupełnieniem do partytur są *Objaśnienia wykonawcze znaków* symptomatycznych dla muzyki Ryszarda Gabryśa, ułatwiające odtwórcom odczytanie pomysłu kompozytorskiego.

Wydanie wzbogacone jest komentarzem zatytułowanym *Od kompozytora*, w którym artysta opisuje swoje związki z chóralistyką, wyjaśnia genezę utworów oraz, co najważniejsze, udziela cennych wskazówek dyrygentom i chórzystom. Dzięki temu pomaga w zrozumieniu istoty utworu oraz związanej z nim strony wykonawczej i interpretacyjnej, zwłaszcza że chodzi najczęściej o solistycznie traktowane zespoły śpiewacze, gdzie nawet w tradycyjnych fakturach czterogłosowego chóru mieszanego wyodrębniają się nierzadko głosy solowe. Na końcu niniejszego tomu zamieszczono również biografię kompozytora.

Suplementem dopełniającym publikację jest dołączona płyta CD zawierająca pięć utworów Ryszarda Gabryśa. Trzy pierwsze – *Muzyka folklorystyczna IV* w dwóch różnych interpretacjach oraz *Doliny* – to nagrania archiwalne udostępnione przez Polskie Radio Katowice. *Muzyka folklorystyczna IV* to utwór nagrany najpierw przez

⁸ Motet został wydany jako samodzielny utwór pt. *Pieśń nową Panu śpiewajmy* w *Zbiorze pieśni chóralnych – pieśniach różnych kompozytorów ewangelickich*. Z. 16. Red. J. BLIWERT-HODERNY. Katowice 2018, s. 24–29.

⁹ Zob. A. SUCHANEK: *Koncert prawykonań Na Niwach*. „Zwrot” 2018, nr 11, s. 38–39.

Władysława Wilczaka, a następnie parę lat później przez Halinę Goniewicz-Urbaś wraz z Akademickim Chórem Mieszanym „Harmonia” działającym przy Filii Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie w olbrzymim składzie ponad sześćdziesięciu głosów. Ta niezwykle muzykalna i utalentowana dyrygentka podjęła się również zarejestrowania kolejnego dzieła artysty, pt. *Doliny*, opartego na pięknej, wzruszającej melodii znanej w całym Beskidzie Śląskim. Nagranie to stanowi skromniejszą wersję utworu redakcyjnie przygotowanego przez Ryszarda Gabryśa – trzon tonalny wyznaczył jego dziadek Paweł Pustówka¹⁰. W 1984 roku trafiło na antenę rozgłośni Polskiego Radia w Katowicach, kończąc audycję wspomnieniową zatytułowaną „Zapiski cieszyńskiego nauczyciela i folklorysty Pawła Pustówki” pod redakcją Stanisława Jareckiego¹¹. Artysta, jak to zwykł czynić bardzo często ze swoimi kompozycjami, i ten utwór rozbudował dźwiękowo dużo później.

Kolejnym nagraniem (tym razem podczas koncertu) utworem stanowiącym dodatek do partytur jest *Tren dla Jana Sztwiertni*, wykonany pod moją dyрекcją, przeegrany z płyty zatytułowanej *Z Beskidów śpiewanie*. Ostatni to *Psalm radosny per due cori, motetus in antico e moderno*, użyczony przez wydawcę – Towarzystwo Przyjaciół Muzyki im. Andrzeja Krzanowskiego. Ryszard Gabryś tak pisze o tej kompozycji: „[...] zawiera partytura »ramowe« niejako spojrzenie (con sentimento!) starego dziś autora na jego młode lata, a więc jakby grę z samym sobą dawnym, kiedy to – była zima 1961/62 – pisał, zaglądając w nuty Szamotulczyka i w zawierającą zeń cytaty »Polifonię renesansu« Hieronima Feichta, i komponując w porozumieniu ze swoim guru w katowickiej PWSM, doc. Janem Gawlasem, obligatoryjny na kontrapunkcie motet wokalny. Teraz skontrapunktował go, po pięciu dekadach, niejako igrając ze swą młodością, strukturami wtedy nie do pomyślenia, dzisiaj zwyczajnymi, acz celowo nie pretendują one do miana awangardowych”¹². Płyta o tytule *Camerata Silesia sings Silesian Composers vol. 1*, na której umieszczona jest kompozycja, otrzymała Nagrodę Muzyczną „Fryderyk 2020” w kategorii Album Roku – Muzyka Chóralna, a wykonawcą jest Zespół Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia” pod dyrekcją Anny Szostak-Myrczek. Recenzowała ją Magdalena Dziadek, pisząc między innymi o utworze Gabryśa: „Czegóż w nim nie ma: efekty przestrzenne, nakładanie się elementów nader różnego pochodzenia, nieoczekiwane zderzenie konwencji... »Psalm radosny« to nie stylizacja, lecz gra, i to gra bardzo odważna, kompozytor dokonuje bowiem śmiałej dekonstrukcji idiomu modlitewnego, wkraczając w regiony Bułhakowowskie”¹³.

*

Nadzwyczaj barwna, nie tylko wokalna, twórczość Ryszarda Gabryśa wielokrotnie stanowiła obiekt zainteresowań śląskich muzykologów, a jej wartość artystyczna jest

¹⁰ Por. M. DZIADEK: *Pustówka Paweł*. W: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*. Cz. 2: *Biogramy*. Red. M. PODHAJSKI. Gdańsk–Warszawa 2005, s. 803–804.

¹¹ Informacje uzyskane podczas rozmowy z kompozytorem w maju 2020 roku.

¹² Fragment opisu utworu pochodzi z archiwum Zespołu Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia”.

¹³ M. DZIADEK: „Camerata Silesia” śpiewa pieśni śląskich kompozytorów. „Śląsk” 2019, nr 6, s. 36.

wysoko oceniana¹⁴. Mam nadzieję, że wybór kompozycji znajdujących się w niniejszym wydaniu *Utworów chóralnych* przybliży je i ułatwi dyrygentom włączenie ich do repertuaru zespołów chóralnych, zarówno amatorskich, jak i zawodowych. Podejmując się redakcji, miałam na uwadze ich niezwykłą różnorodność pod względem języka dźwiękowego i stylistyki, przeznaczenia, możliwości interpretacji, zastosowania technik wokalnych dostosowanych do wieku i poziomu artystycznego wykonawców. Są wśród nich takie (choć nieliczne), które nie doczekały się jeszcze prapremiery, inne zaś można było wysłuchać w salach koncertowych tylko raz, ale są też takie, które na przestrzeni czasu i podczas ponownej interpretacji nabierały nowego, dojrzalszego wyrazu artystycznego.

*

Pragnę szczególnie podziękować Panu Piotrowi Cirbusowi, znakomitemu pianiście i wykładowcy Instytutu Sztuk Muzycznych Uniwersytetu Śląskiego, który w imię długoletniej przyjaźni z kompozytorem poświęcił swój czas i niezwykle zdolności edytorskie, przyczyniając się do powstania tej pracy.

Danuta Zoń-Ciuk

¹⁴ Wybór artykułów dotyczących twórczości kompozytora znajduje się w dołączonej do niniejszego wydania *Bibliografii*.

Od kompozytora

Z ruchem śpiewaczym związany jestem właściwie od dzieciństwa. W rodzinnej gminie, Goleszowie na Śląsku Cieszyńskim, istniało kilka chórów ewangelickich, sam śpiewałem w nagradzanym wielokrotnie w konkursach wojewódzkich i ogólnopolskich chórze szkolnym, którym dyrygował mój ojciec chrzestny Karol Bruk. Poznawałem rodzimy folklor i szeroko pojęty repertuar polski, a także „pieśni innych narodów” w ujęciu na głosy równe. Bywałem nawet dopuszczany i zachęcany przez wujka do dyrygowania, a raczej do taktowania uczniowskim zespołem wokalnym. Poznając w domu i szkole pieśni z rozmaitych zbiorów śpiewnikowych oraz podręczników, próbowałem naśladować je w zeszycie do „śpiewu”, a korzystałem też prekompozytorsko z papieru nutowego sporządzanego pięcioliniuszkiem przez dziadka Pawła Pustówkę, nauczyciela i organistę, zbieracza melodii ludowych w regionie.

Pisząc *con sentimento* słowa niniejsze, czuję się w powinności poprosić Czytelnika o wyrozumiałość aprobatę dla tych autorefleksji, po trosze wspomnień, mających mimo subiektywizmu służyć jednak w praktyce potencjalnym wykonawcom mej muzyki, wraz z konkretnymi sugestiami interpretacyjnymi, które odnoszą się zresztą nie tylko do utworów z tego wydawnictwa.

Otóż, oprócz repertuaru ze „śpiewnika” analizowałem także „swojskie” opracowania Pustówki, zarówno wątków ludowych, jak i po części przez niego zanotowanych w okolicy, jak na przykład harmonizacje kościelne z *Choralnika*, które wydał samodzielnie w Cieszynie w roku 1933, i różne nuty powielane, w tym pamiętny cykl Eugeniusza Fierli *Kwiaty znad Olzy*, do której to wiązanki rozwinąłem później w fakturze „szkolnej” głosy towarzyszące, czy pozycje z Biblioteczki Pieśni Regionalnych, ogłoszonej przed wojną przez Karola Hławiczkę. Piszę o tym wszystkim w innych retrospekcjach. Do owych „strzałek” życiowo-artystycznych w stronę *sacrum* i ludowości nawiązuję jeszcze teraz, u schyłku życia. Umocnił mnie w nich zwłaszcza mój cieszyński nauczyciel i mistrz – Jan Gawlas, organista Kościoła Jezusowego w Cieszynie.

W każdym razie tak się zaczęło. A ja, ucząc się od dziewiątego roku życia gry na fortepianie, pierwsze szkice własne przeznaczałem na ten instrument. Drugim naturalnym dla mnie w twórczości „instrumentem” pozostaje, oczywiście, czego miałem wczesną

już świadomość, *vox humana*. Starszy brat Janusz, absolwent gliwickiej Politechniki, mógł pójść niewątpliwie na wokalistykę, obdarzony godnym uwagi tenorem, kształtowanym przez kilka lat pod pieczę dyrektora Szkoły Muzycznej, mającej swoją siedzibę na terenie cieszyńskiego Zamku, wiślanina Jerzego Drozda. Zresztą podobnym walorem wokalnym dysponuje mój syn Aleksander, kontrabasista, kompozytor mieszkający w Bazylei (często podczas recitali wokalizując w specjalnie dlań pisanych, od ojcowskiego *An die Freude* poczynając, utworach i w perfomansach własnych). „Komponowałem” więc, będąc prawie dzieckiem, oprócz pieśni solowych także utwory na dwu- i trzygłosowy chór, jaki próbowałem nawet powołać w swojej klasie. Muzykowałem również w Liceum Ogólnokształcącym w Cieszynie, a po okresie nauki w Szkole Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego podjąłem prywatnie regularną naukę przedmiotów muzycznych u prof. Jana Gawlasa, pedagoga Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach, później rektora uczelni, zyskując przygotowanie z całej podstawowej teorii oraz fortepianu, uwieńczone pomyślnymi egzaminami końcowymi w katowickiej Państwowej Średniej Szkole Muzycznej im. Mieczysława Karłowicza oraz wstępnym na studia kompozytorskie i teoretyczne w PWSM, gdzie doświadczałem też emocjonującej roli chórzysty-tenora pod ręką znakomitego Edmunda Kajdasza.

Niedługo po studiach zacząłem pisywać o naszej chóralistyce, później zaproszono mnie do współpracy z czasopismem „Śpiewak Śląski” – tutaj wspomnę przynajmniej redaktora Rajmunda Hanke – a bardzo istotne okazały się także, z jakże dalekiej już perspektywy, by tak rzec autobiograficznie, uczelniane kontakty zwłaszcza ze środowiskiem poznańskim, którego guru, prof. Stefan Stuligrosz, odwiedził nas, i to ze swymi chórzystami, onegdaj w Cieszynie-Bobruku. I tu otwiera się jeszcze inny, oddzielny aspekt, skądinąd jednak pośrednio związany z komponowaniem.

*

Ów czas i wszystko, co przedtem, stanowią fundament moich poczynąń twórczych także w dziedzinie chóralistyki, a debiutowałem oficjalnie w goleszowskim kościele ewangelickim 15 sierpnia 1959 roku, w rocznicę założenia świątyni, półgodzinną kantatą-fantazją według pieśni kancjonałowej *Brońże, Panie, nas na wieki*, wybranej – jako impuls do przekomponowania – przez pastora, ks. Otona Kubaczkę. Z orkiestrą symfoniczną, utworzoną przez goleszowian: nauczycieli, adeptów muzyki ze wspomnianej Szkoły nad Olzą i instrumentalistów orkiestry dętej przy miejscowej cementowni, wystąpił duży, około 60-osobowy Chór Mieszany przy Parafii Ewangelickiej, dyrygowany przez kapelmistrza pasjonata Ernesta Pinkasa. Solo tenorowe napisałem mojemu bratu Januszowi Gabrysiowi, który pobierał lekcje u wspomnianego już wychowanka Stefana Beliny-Skupiewskiego. Do owej na wskroś tonalnej partytury (w e-moll) wielokrotnie później na koncertach w akustyce świątynnej powracano – nie tylko w mojej wsi, lecz również w trakcie chórowych wyjazdów. Sam uczestniczyłem w prezentacji wariantu z organami, na których muzykowałem autorsko z goleszowskimi chórzystami na Mazurach i w kościele św. Mateusza w Łodzi.

Poniekąd echo wszystkich tamtych emocji i doświadczeń stanowią niektóre struktury *all antico* – rzecz jasna przewartościowane – w niniejszych *Utworach chóralnych*. Nadal stosuję swobodnie pojętą formułę kantaty, *continuum* tamtej najwcześniejszej, pióra ambitnego siedemnastoletniego adepta, w której wprowadziłem jednak małą nowość (w naszym wymiarze lokalnym), odświeżającą harmonie tradycyjnie stosowane w zwrotkowych na ogół, u mnie nieco już przekomponowywanych formalnie, śpiewach kościelnych, mianowicie tzw. akordy palestrinowskie, podobne do tych z początku *Stabat Mater*. Nawiązuję do nich – trochę symbolicznie – nawet po dekadach; ot, taki to rodzaj *logo*, oczywiście w odmienionym już wystroju dźwiękowym.

*

W ogóle, gdy słucham siebie „dawnego” i porównuję do dzisiejszego, „wiekowego”, dostrzegam pod rozmaitymi kostiumami stylu czy warsztatu i różnorodnością zapisów, w ostatecznym rezultacie ekspresywnym dążeniu do wyrazistych, romantyzujących wzruszeń, że to jednak zawsze ten sam „ja”. Konstatacja ta pociąga za sobą również pewien wgląd w formę i struktury dźwiękowe, a nawet skryte pod szatą kompozytorskiej akustyki idee etyczno-estetyczne. (Tego rodzaju najdobitniejszy chyba ideowo moment przynoszą napisane po niemiecku ostatnie słowa Chrystusa z Krzyża w kulminacji *Trenu* – nie dynamicznej, lecz duchowej – skomponowanego na pamiątkę męczeństwa Jana Sztwiertni w lagrze Mauthausen-Gusen). Pragnę wierzyć, że nie myli mnie intuicja. Autoanaliza pozwoliłaby zaś wykazać wspomnianą jedność postawy, lecz o tym później. Rzecz jasna, piszę to zupełnie poza jakimkolwiek samowartościowaniem, ponieważ nie jestem do tego uprawniony.

Argumentu wystarczającego dostarcza w owej „jednościowej” mierze i materii niniejszy zestaw dwunastu opusów dopełnionych *Mottem*, a różnorakie „wyglądy” i potencjalne brzmienia partytur potwierdzą warsztatową i emocjonalną „jedność w wielości”, to, że istnieje tu wspólny mianownik. Chcę wierzyć, że nie wynika on z rutyny, co więcej, uważam, iż jej brak czy przynajmniej unikanie może być atutem. Bodaj każde opus jest w tym zbiorze, tak jak pragnąłem, nieco inne, chociaż wiele pojawi się pokrewieństw fakturalnych, na przykład w sposobie nawarstwiania polimelodycznego, bywa, że beztekstowego, z „destylującej” folklor do wyobrażonych i wyrażonych wokalizami kwintesencji w *Muzyce folklorystycznej IV* albo też polegającej na piętrzeniu cytowań z autentyków ludowych (meliki i poezji) w *Trenie*. Nie mnożę podobnych kompozycji, co najwyżej niektóre w nich analogiczne stronice, staram się bezwariantowo nie powtarzać w kolejnych utworach. Sytuują się one jakby ponad czasem, chociaż powstały w różnych okolicznościach i są datowane. Wszak stylistyka nie ewoluuje, co przecież nie świadczy, mam nadzieję, o zatrzymaniu wyobraźni w jednym obszarze myślenia i „stojącej wodzie” czasu. Skoro zaś padło określenie „styl”, to nazwę go u siebie „pluralistycznym”, także notacje. Utwory są niekiedy bardziej jednolite, to znów „rozwichrzone”, a nawet trochę „literackie” – to oczywiste, nie wypieram się, gdyż nie piszę ani nie składam muzyki „obiektywnej”, przeciwnie – wszystko to „autoportrety”.

*

Tak zarysowują się z grubsza elementarne punkty wyjścia dwóch nurtów mojej twórczości chóralnej, na którą rzutowały następnie praktyczne kontakty kompozytorskie, głównie z cieszyńską akademicką „Harmonią”, z założonym przez Annę Szostak Zespołem Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia” oraz formacjami uniwersyteckimi Danuty Zoń-Ciuk – Chórem Kameralnym „A piacere” i „A piacere e Amici”. Oczywiście, zdarzało mi się w kolejnych utworach pisać z czystego imperatywu wewnętrznego, lecz większość impulsów wywołały jednak konkretne zachęty, zapotrzebowania i okazje do prawykonań, trafiające na gotową już we mnie glebę warsztatową, stylistyczną i na gotowość ducha, o ile wolno tak się wyrazić. Powstawały opusy zarówno awangardowe, jak i utrzymane w języku tradycyjnym, acz także wtedy starałem się pogodzić swój język z „moją” współczesnością i zaznaczyć choćby drobnymi „emblematami”, że tworzę „dziś”, po prostu igrając, ale nigdy czysto ludycznie, z tradycją. Niekiedy przenika się ona – zawsze w mojej intencji mocno subiektywnie skonturowana – z ujęciami najnowszej daty, co akcentuję czasem dookreśleniem *moderno*, kontrastującym w moich partyturach z odwoływaniem się do „starego stylu”, który uprawiałem, a czasami do niego powracam, całkowicie świadomie. Notabene: prowadziłem w obu uczelniach, Akademii Muzycznej w Katowicach oraz na Wydziale Artystycznym UŚ, zajęcia z „harmonii”, „kontrapunktu”, „propedeutyki komponowania”, co nie pozostaje zapewne bez wpływu na twórczość nutową, ale może ją zarazem obciążać. Oto moja jeszcze jedna bariera i wyzwanie: bycie zarazem kompozytorem i teoretykiem. Jest to problem natury psychologicznej do przewalczenia, najlepiej do przeskoczenia, oby *in plus*. Uważany za polistylistę, i trochę tak się właśnie czując, nie zderzam różnopochodnych struktur gwoili układania mozaik, a już na pewno nie chodzi mi o „makaronizm” języków dźwiękowych, poszukuję za to synchronicznego – nawet i ponad epokami – mianownika, spoiwa, próbuję budowania.

*

Z jednej strony podążam więc za Janem Gawlasem, mistrzem w komponowaniu chóraliów, już to „soczystych”, jak przedwojenna *Przygoda Jasia z Burkiem* i ubiory dźwiękowe dla wierszy nieludowych, już swoiście „cierpkich”, jak w podejściu do prymek folklorystycznych zebranych przez Adolfa Dygacza, już bardzo prostych, ale nie banalnie fakturowanych, dedykowanych chórom parafialnym, z drugiej zaś – za fakturą chóru solistycznego u Constantina Regameya, tą z *Poèmes de Jean Tardieu*. Jest też trzeci impuls, w koneksjach z chóralnym myśleniem Witolda Szalonka, i może nawet czwarty, sonorystyczny, zaczerpnięty nie tyle z muzyki koncertowej, ile z akustyki teatru Jerzego Grotowskiego. Ten akurat impuls kojarzy się nieco z duńskim kompozytorem i pedagogiem Bentem Lorentzenem, którego gościliśmy w Cieszynie (prof. Konstantego Regameya zresztą również, w 1977 roku) u samych początków tworzonego poza uczelniami muzycznymi, pierwszego w Polsce, uniwersyteckiego kierunku Wychowanie Muzyczne. Lorentzen, wybitna postać w skandynawskim panteonie kompozytorów, dał

wtedy nader ważny wykład, przedstawił i zostawił nam swój skrypt do nowatorskiego kształcenia słuchu i głosu. Wielce inspirująco wypróbował też z chórzystami „Harmonii” awangardowe artykulacje, brzmienia zbiorcze i przeróżne możliwości wokalne.

Niektóre szczegóły dotyczące wybranych do niniejszej publikacji rozwinięć „ludowo-pochodnych” i sakraliów zawarte zostały w notach poświęconych utworom. Komponowałem je (mówię o muzyce i inspirujących, „ubranych” w nią słowach) „po polsku”, wyjąwszy *Muzykę folklorystyczną IV*, choć i tutaj wyobrażalne byłoby polskie („beskidzkie”) brzmienie, „poszumy”, puenta ze słów jakby pieśni ludowej w żeńskim duecie przy końcu. Są w *religiosach* – w zbiorze niniejszym sporadyczne – „chwile łacińskie”, oczywiście, „alleluja”, „amen”. Raz wprowadzam, jak już wspomniałem, do *Trenu* język niemiecki. Utworów pochodzenia ludowego stanowczo nie próbowałbym tłumaczyć, co się w rodzimych edycjach zdarza. Tu zasada zgodności z oryginałem pozostaje obowiązująca, natomiast za wartę przemyślenia uważam (przy dostosowaniu prozodycznym) zachowanie języków obcych w moich umuzycznionych psalmach, a już szczególnie – ze względu na ideę i charakter historyczny, którego dotyczą – w obu *Inskrypcjach* wraz z *Mottem*.

O utworach

Muzyka wspomnianych już *Inskrypcji Gdańskich* ma źródło w 10-taktowej miniaturze, rodzaju hasła muzycznego, które określiłem ostatecznie tytułem *Motto*, gdyż taką funkcję pełni w niniejszej edycji, a może również przydać się na koncertach chóralnych, skądinąd jako ewentualny „bis”, „kropka nad i” i pieczęć występu. Taką właśnie rolę nadałem jej we wschodnioniemieckim (wtedy w DDR) Herrnhut, mieście-siedzibie potomków braci czeskich zwanych potocznie „Herrnhutami”, którzy zaprosili nas, to znaczy kilkusobową grupę muzyczną przedstawicieli protestanckich środowisk ze Śląska Cieszyńskiego, na międzynarodowy festiwal muzyki religijnej połączony z warsztatami, dyskusjami, wykładami i próbami oraz koncertami Chóru Mieszanego, w której to praktyce uczestniczyłem i ja (w tenorach), poznając „od wewnątrz” starannie dobrany repertuar, od polichóralnej muzyki Gabrielich po współczesne sakralia Niemców i kompozytorów zachodnich. Forum przeznaczone było dla dyrygentów i liderów ruchu śpiewaczego, w tym twórców nowego repertuaru z obu państw niemieckich, Skandynawii, Szwajcarii i Węgier. Spotkali się kontynuatorzy husytyzmu, arian, pietystów, reformowani kalwińscy, baptyści, luteranie, grupy z innych jeszcze odłamów chrześcijaństwa¹. Było to doświadczenie wyjątkowe i inspirujące również kompozytorsko.

Rękopis powstał w spontanicznym odruchu, gdy ktoś przy stole zauważył luźno (atmosferę pamiętam zresztą jako wielce przyjazną) z żalem – bo chyba nie z punktu Stasi, niewątpliwie inwigilującej cichaczem nasze grono – że „Solidarność kaputt”. Za-

¹ Wydarzenie zostało opisane w artykule mojego autorstwa: *Muzykowanie pod Pańskim Kapeluszem*. „Poglądy” 1982, nr 14, s. 11.

przeczyłem wbrew stanowi wojennemu słowem, a później miniaturą, którą zadyrygowałem, inaugurując któregoś wieczora Dzień Polski i koncert, który dopełniony został moim wykładem, wszystko po niemiecku. Wprawdzie uważam i głoszę, że kompozycje mego pióra są apolityczne, lecz trudno uniknąć zderzenia z rzeczywistością, zwłaszcza kiedy zagra (u melancholików, jakim jestem również ja) temperament chwilowego sangwinika.

Przesłanie jest jasne – *Motto* stanowi hasłowy gest o podtekście politycznym, ale stoję także tu, jak w innych „podejrzanych politycznie” kompozycjach, możliwie najdalej od „sakro-socrealizmu”, że nawiążę do terminu Stefana Kisielewskiego. Pamiętałem frazę słowną z Psalmu 29 – werset 11, wryty w tłumaczeniu Czesława Miłosza na Pomniku Poległych Stoczniowców w Gdańsku, stąd ów lokalizacyjny przymiotnik w tytułach obu *Inskrypcji*, pisany dużą literą w hołdzie Bohaterom i Miastu. Zdefiniowałem ich zarysy ostatecznie na użytek niniejszego wydawnictwa, a powstały one już po powrocie z Herrnhut, w Polsce, ale nawiązują do treści muzycznej i słów *Motta*. Pierwsza zawiera połowę wersu, druga dokończenie, a suma pojawi się w *Inskrypcji Gdańskiej III*, naszkicowanej niespodziewanie dla mnie samego podczas wspomnianych prac redakcyjnych, lecz odłożonej, póki nie dojrzeje.

Tym sposobem trzem krzyżom pomnika odpowiadają trzy *Inskrypcje*, można też dopatrzeć się w oktaowych unisonach *forte* i słupach harmonicznym wizji monumentu, rzeźby męczeństwa, pionów zwróconych ku Niebu, natomiast w ósemkowych zawołaniach „Alleluja”, które wyobrażam sobie jako nie tyle majestatyczne, a już z pewnością nie *pomposo e trionfale*, ile raczej lekkie, jakby powiew chorągwi i refleksji wspomnieniowej. Wolałbym, aby śpiewano akurat te krótkie moje utwory zawsze po polsku, bez powracania nawet do Wulgaty. (Miłosz korzystał zresztą z oryginału hebrajskiego, o czym także warto pamiętać).

Faktura czterogłosowa, wywiedziona stylizacyjnie z dur-moll i modalności – ostentacyjnie „starostylowa” jest chociażby kadencja *Motta* – wskazuje zarazem na naszą, z przeskoczeniem postmodernizmu, dzisiejszość.

Wydają mi się te partytury – muzyka symbolicznie wyzwalamą pierwotne poniekąd energie i dynamikę w konfrontacji z dagerotypową pamięcią – o tyle jednak proste, iż również chóry amatorskie mogą dołączyć do swego repertuaru zwłaszcza *Inskrypcję Gdańską I* i oczywiście *Motto*. Drugą *Inskrypcję* oceniam jako o stopień albo półtora trudniejszą z powodu dysonansowej harmoniki, trzecia (na przyszłość) idzie jeszcze o szczebel wyżej, „kreszduje” więc także poziom komplikacji i ekspresjonizmu, lecz przez profesjonalistów może być tryptyk prezentowany łącznie, a *Motto* domknąć może większy program koncertowy jako puentujący go „podpis” czy „pieczętka”. Oczywiście każda partytura funkcjonuje też osobno.

W trakcie rozwijania się *Inskrypcji* drugiej zwiększa się liczba głosów; masę tę zderzmy świadomie – gwoli ekspresywnego kontrastu – z „suchością” pionów eliptycznych i z „ubogimi” formułami kadencyjnymi. Pauzę w takcie 22 dobrze byłoby wygrać w sensie wizualnym, przechodząc na powrót z póż wyprostowanych („podniesione głowy”) do postawy „zwykłej”, naturalnie swobodnej.

Jeśli zechce dyrygent z chórzystami zaakcentować w którymś „inskrupcyjnym” momencie „wiecowość” (myślałem o niej!) czy efekt „mundurowego” maszerowania, niech

będzie to doprawdy tylko aluzyjna chwila, a wydźwięk pozostanie nade wszystko, choć nie abstrakcyjnie, muzyczny. „Pan da siłę...” – również muzyce!

Pierwszą publiczną prezentację *Inskrypcji Gdańskiej I*, ze względu na okres pandemii jeszcze nie koncertową *live*, można usłyszeć i obejrzeć od 5 czerwca 2020 roku w Internecie, w ramach projektu „*Camerata Silesia sings polish composers*”, jako „vol. 1 – Ryszard Gabryś”, stanowiącego część większych akcji koncertowo-wirtualnych: „Muzyka w sieci” oraz „Katowice do zmiany”. *Inskrypcję* zrealizowano w specyficzny sposób, mianowicie przez postsynchron indywidualnych nagrań chórzystów (pozostających w izolacji domowej) przez kamery ich telefonów komórkowych, co podkreśliła wizualizacja utworu².

Doliny, pieśń góralską z okolic Beskidów, chętnie śpiewaną i opracowywaną w amatorskim nurcie śpiewaczym, znalazłem u mego dziadka Pawła Pustówki w jego domowej spuściźnie w Goleszowie, w jednym z rękopiśmiennych zeszytów nutowych zawierających jak zwykle u tego zbieracza nie prymki już, a harmonizacje. Nie wiem, gdzie ją zasłyszał, może jako nauczyciel w Brennej lub w Ustroniu-Dobce, nie jest bowiem datowana. Rozmawialiśmy o jej fakturze chóralnej w późnym okresie życia dziadka i taki też czas uznaniowo Pustówkowemu czterogłosowi mieszanemu przypisuję, choć harmonizacja, a zwłaszcza notacja, wydaje się znacznie wcześniejsza; nie wykluczam, że prymka pochodzi z międzywojnia. Znajdujemy ją w kilku śpiewnikach. Już po wojnie otwarł nią Pustówka uwerturę do widowiska regionalnego „Pod Czantorią” według literackiego scenariusza Jana Wałaskiego. Uczynił to w swoście majestatycznym nastroju, albowiem również taką niesie źródło – prócz liryzmu i melancholii – jakość wyrazową. Narzędzie dla autora muzyki stanowiła bardzo sprawna Orkiestra Dęta Cementowni „Goleszów”, patronująca poczynaniom kulturotwórczym w moim i Pustówki uprzemysłowionym, acz nadal wiejskim środowisku. Od lat 50. ubiegłego wieku wodewile ludowe pokazywał miejscowy zespół folklorystyczny: amatorscy aktorzy, chór, tancerze, instrumentalisci, muzykę zaś opracowywał, oprócz Jerzego Hadyny (ojca Stanisława), właśnie Paweł Pustówka.

Doliny śpiewał mi nieraz dziadek albo nucił, a ja – pokochawszy ten wątek – z nim, ale czynił to intonacją nachyloną silniej gwarowo, niż znajduję u Hławiczki, więc: „podziywo”, „zbiyro”... Zresztą znam dobrze rodzimą gwarę z domu, od dzieciństwa wyraziście jednak przez rodziców-nauczycieli odróżnianą od polszczyzny literackiej, chociaż zarazem łączoną ze źródłami staropolskimi. (Takie to było wychowanie, w równowadze między sferą osobistą i tym, co uniwersalne). W wielu opartych na folklorze ziemi cieszyńskiej rozwinięciach autorskich szanuję gwarowość, choć pamiętam czas, kiedy się gwary wstydzono, unikano, a nawet próbowano ją eliminować. O *Dolinach* zaś oraz innych ujęciach folklorystycznych Pustówkowego i mojego pióra myślę z sentymentem jako o pomocy dydaktyczno-wychowawczej chociażby w nauce przedmiotu wiedza o regionie.

² Link do wydarzenia: <https://www.youtube.com/watch?v=4Q3mzlQ8AIA&feature=youtu.be> [data dostępu: 5.06.2020].

Dla potencjalnych interpretatorów, nie tylko profesjonalnych, ale nieznających nut także, a najpierw głównie dla chórmistrzów, ważne zda mi się spostrzeżenie, że Pustówka-organista nadał wybranej nucie, bez zakłócenia cech ludowego rodowodu, charakter jakby dostojnego *chorału* – i z takim też napięciem, jakby przy „ołtarzu” Gór, śpiewajmy. „Nuta” jest w beskidzkich *Dolinach* prosta i rzewna, a piękno jej i ekspresja skrywają się w pięciodźwiękowej zaledwie rozpiętości, którą przy rozwinięciu wersji Pustówki dla chóru mieszanego nieco poszerzyłem, dodając repetycyjno-kołysankowe falowania w akompaniamencie i sięgając g2 w sopranach. Zachowane zostały oczywiście w mojej partyturze – wciąż zwrotkowej, acz z elementami przekomponowania – wszystkie charakterystyczne cechy zasługującej (z wszystkimi opracowaniami) na osobne studium pieśni, jej nostalgiczny i zapewne powiązany z obrzędowością ton „zaklinania”, podkreślony powtórzeniami dwutaktów; przynajmniej ja go słyszę, gdy mowa o szukaniu ziół. Mam na myśli zwłaszcza frazę ze słowami: „Hore, dolineczke, zbierz zielecne”. Szczególnie młodszym chórzystom trzeba będzie wyjaśnić archaizm bliski językowi czeskiemu: przez górę, dolinę – niejako, jak w znanym wątku: ty górą, ja dolineczką, idąc i zrywając zioła – oraz całą sytuację i podtekst, który wyjaśnia się pełniej w słowach, jakie zapisał Jerzy Drozd w roku 1937, usłyszawszy je prawdopodobnie od Rudolfa Szotkowskiego, kierującego wtedy szkołą w Istebnej, i włączył na stronach 154–155 do *Cieszyńskiego śpiewnika regionalnego*. Może ma tu znaczenie, że znał się Pustówka i kontaktował z Szotkowskim, niewiele starszym, jako długoletni kierownik szkoły w Goleszowie-Równi. Istebną wskazuje także bez podania informatora ludowego 15 lat wcześniej Karol Hławiczka³, którego zapis został włączony (pozycja 262) do drugiego tomu *Pieśni ludowych z polskiego Śląska* pod redakcją Józefa Ligęzy i Stefana Mariana Stoińskiego. Przynosi ów tom repertuar „balladowy o zalotach i miłości”, jak głosi podtytuł, co stanowić może dla potencjalnych wykonawców – dyrygenta i chórzystów – istotną wskazówkę interpretacyjną. Dodaję do niej podtekst obrzędowy, związany z tajemnicą „czarowania” miłosnego, co rozjaśniają słowa w śpiewniku Drozda, w drugiej strofice, w początkowych wersach nieco inne niż u Hławiczki. Mianowicie:

Nie jest to zielinka od głowy,
Ani też zielinka od rany...

– chodzi zatem o zioło, które posłuży do sporządzenia napoju miłosnego i „zaczarowania” chłopca, „kędys daleko w dolinie”.

Lecz to dziewczyna okazuje się „fałszna” (czyli po prostu „fałszywa” – powiedzieliśmy dzisiaj), jak puentuje to małe zalotne misterium we dwoje ostatnie słowo ludowego źródła we wszystkich zapisach, Pustówkowym – niepublikowanym, acz wykonywanym przez zespoły goleszowskie – również. Może winien jest ów napój, jego zwodniczość?

Jednak owych przeznaczeń zielecnećki – czy to na głowę, czy na ranę – u Pustówki, bliższego Hławiczce, nie znajdujemy. Początkowe dwa wersy są powtórzone w strofie drugiej, tylko „miły” zmienia się symetrycznie w „miłą”, co w mojej redakcji pozosta-

³ Zob. *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*. T. 2. Red. J. LIGĘZA, S.M. STOIŃSKI. Kraków 1938.

ło. U obu folklorystów napotykały tę samą, wygodną wokalnie tonację g-moll, przez Pustówkę w orkiestrze dętej podniesioną do a-moll, i metrykę, która w zapisie Drozda dzieje się o połowę wolniej w pierwszym okresie, a pentachord ma u podstawy dźwięk dl. Znaczący to, że Hławiczka i Pustówka czerpali z podobnego źródła, na co wskazują też drobne odmienności tekstowe względem wersji Drozda czy Szotkowskiego; wolę tutaj „kany” od Drozdowego „gdzie”, natomiast „przecież” zamieniłbym u nich chętnie na gwarowo-ludowe „przeć”. Zachęcam, by dla nadania pewnej soczystości użyć tego wyrazu w takcie 41 i rozważyć zastąpienie, chociaż niekiedy, obecnego tekstu w taktach 29–38 owym „magicznym” („co wieś, to inna pieśń” – powiadają) dwuwierszem cytowanym wcześniej z zapisu Jerzego Drozda.

W publikowanym tu ujęciu nutowym moje są wstęp i zakończenie, z małymi imitacjami oraz finalnym, durowym akordem tonicznym, jak też półtonowe wychylenia ósemkowe w tle harmoniki, której trzon skomponował mój dziadek. Oczywiście tym razem nie ingerowałem w tonalność dur-moll, a podejmując opisane zadanie twórcze, chciałem pokazać nie tylko rodzinną więź, ale również szerszy wymiar kulturowej ciągłości, osobistej i pokoleniowej, z Tradycją i regionem, symbolicznie: w stylu polskim, śląskim, cieszyńsko-beskidzkim. Stąd późniejsze, niekiedy niby to radykalne, jak *Muzyka folklorystyczna IV*, pomysły, notacje, utwory, ale jądro pozostaje jedno.

Formę *Dolin* jeszcze trochę rozszerzyłem (1989) fakturalnie i rozmiarowo, dodając także, z myślą o niniejszym zbiorze i następnych wykonawcach, kilka znaków dynamicznych. W ogóle służy tu dynamika, chwilami bardzo szczegółowa, zasugerowaniu „westchnieniowego” wymiaru owej „pieśniczki”, jej nadzwyczajnego etosu i idiomu tęsknoty. Powinna ta muzyka i jej wykonawcy szeroko (jakby frazą przestrzenną: „góra – dolina – góra – dolina...”) oddychać! Intencja owa uwidacznia się jasno na przykład w taktach 17–18 oraz 19–20 i w analogicznych miejscach. Urok pieśni, jakby wołania Beskidu otaczającego me rodzime *etnicum*, jej szlachetna prostota zachęcają, by jeszcze do niej kompozytorsko powracać⁴.

Muzyka folklorystyczna IV z roku 1973 była moim powitaniem z powstającą w Cieszyńsku Filią UŚ oraz „Harmonią”, miejskim Chórem Mieszanym, wtedy 65-letnim, przekształconym w zespół akademicki, młody i siłą rzeczy rotacyjny, dostępny jednak nadal dla starszych śpiewaków z dotychczasowego składu. Prowadzenie objął Władysław Wilczak, wkrótce adiunkt, znakomity chórmistrz i odważny muzyk, blisko obznajomiony z rodzimym folklorem, jak też tendencjami muzyki jazzowej i popularnej, który to kierunek studiował w Katowicach, w PWSM. Współpracowaliśmy w tworzeniu uczelni pod skrzydłami prorektora prof. Józefa Chlebowczyka, także nielekającego się nowości w rodzaju faktury i techniki wokalne oraz stylu, jaki zaproponowałem w *Muzyce folklorystycznej IV*. (Poprzednie utwory z tej serii również zanurzone są w niekonwencjonalnie potraktowanym folklorze mego macierzystego regionu, czyli Nadolzia i Beskidów. Stosuję w tamtych kameraliach instrumenty ludowe w połączeniu z filharmonicznymi, a głosy

⁴ Polecam poświęcone memu dziadkowi po kądzieli hasło zamieszczone w *Albumie biograficznym Gminy Goleszów* (red. T. JASZOWSKI, W. PIĘKOWSKI. Goleszów 2013, s. 23), dostępnym na stronie internetowej: http://goleszow.pl/media/upload/A/1/Album_Biograficzny_Gminy_Goleszow.pdf [data dostępu: 24.04.2020].

biały i klasyczny pojawiają się tak samo dopełniając, jak trombita z puzonem w *Muzyce folklorystycznej II*. Szóste ogniwo z serii *Muzyk folklorystycznych* to kompozycja *for tape*, a więc nagrana wielościeżkowo i rozbrzmiewająca przestrzennie z głośników. Tworzywem są tutaj zainspirowane przeze mnie w katowickim Studiu Polskiego Radia sonoryzmy Józefa Brody, wokalne i instrumentalne, sklejone kolażowo metodą „konfetti” na taśmie zawierającej w rezultacie muzykę niejako już „konkretną”). „Harmonia”, którą przekazał Władysławowi Wilczakowi wybitny śląski chórmistrz i działacz śpiewaczy Emanuel Guziur (nawiasem mówiąc: wykładowca poprzednika Filii Uniwersytetu Śląskiego, czyli Studium Pedagogicznego, mieszczącego się w tymże samym gmachu w Cieszynie-Bobruku), dotychczas wykonywała, tak jak i inne śląskie chóry towarzyskie, z sukcesami i bardzo ambitnie, tradycyjny repertuar tonalny, czasem dawniejszy, niekiedy fragmenty oratoryjne czy operowe. Wektor nowatorski pozostawał poza tym repertuarem. Pod ręką Wilczaka, z którym wkrótce się zaprzyjaźniliśmy, a ja wiele skorzystałem z jego kunsztu dyrygenckiego, jak również dzięki świeżym głosom studentów wychowania muzycznego, prawie już profesjonalistów, i ich młodzieńczej ciekawości, można było dokonać poszerzenia repertuaru, w tym o moją pionierską w owym środowisku chóralną partyturę „ludowo-pochodną”. Do jej ułożenia zachęcił mnie właśnie Władysław Wilczak, kilkukrotny jej wykonawca. Pamiętam, że prawykonanie zostało przyjęte nader życzliwie także przez kadrę profesorską innych specjalności Uniwersytetu, która słyszała w falowaniach utworu brzmienia jakby wzięte z natury, akustyczną przestrzeń, śpiewy na hali, wiatr, szmer Wisły czy Olzy. Również taki – ilustracyjny – odbiór odpowiada moim oczekiwaniom i przyjmuję go chętnie. Podobnymi reakcjami uradowali mnie starzy cieszyńianie, miłośnicy śpiewu chóralnego z obu stron Olzy, chociaż dotychczas z podobnym sonorystycznym manifestem kompozytorskim obie grupy słuchaczy najprawdopodobniej nie miały okazji się spotkać.

Utwór zapisałem mikstrowo. W tekście nutowym i odnośnikami na pięcioliniach podana została materia do wokaliz kojarzących się z folklorem, repetycji i kulminant. Fakturę i formę określają sugestie graficzne. Sposób budowania formy i jej frazy opisuję też didaskaliami. Obecne były one już w pierwotnym rękopisie, a na użytek wydawniczy zostały pomocniczo rozszerzone. Wiele się nauczyłem podczas prób, koncertów i po prostu blisko pracując z Władysławem Wilczakiem oraz późniejszą profesorką Haliną Goniewicz-Urbaś i także z tego zasobu nadal czerpię. (Obydwoje mieli wśród studentów wielki, pełen empatii wzajemny mir, co służyło też osiągnięciu nowych sukcesów i gruntowaniu klasy sztuki stopniowo wykraczającego poza granice kraju, godnej poprzednich – *toutes proportions gardées* – dokonać „Harmonii” w nieakademickim jeszcze okresie). Ze wspomnianą, żywiołową i zarazem perfekcyjną Dyrygentką dokonaliśmy w Katowicach, archiwalnego już, nagrania radiowego A.D. 1981. (Patronował mu, jak wcześniej rejestracji Wilczaka, redaktor Stanisław Jarecki). Jest ono wyraźnie dłuższe od wcześniejszego (1977), a wynika to stąd, że Wilczak tworzył paradygmat wedle pierwotnego wzoru, skupiony na walorach sonorystycznych, jakich dotychczas nie praktykował, i na wydobywaniu eksplozywnej, wyzwalającej ekspresji. Natomiast Halina Goniewicz (bogatsza już o tamto doświadczenie i przeżycie) dokonywała wraz ze mną „na planie” nagraniowym – *live* – dopełnień, co słysząc, gdy się zestawia obie wersje. Uwzględniłem je,

przygotowując ostateczny zapis partytury do druku. O różnicy czasowej decyduje także temperament artystów – nie narzucam tutaj swojej woli, sam żyjąc raczej w czasie *largo*, z melancholijną cokolwiek świadomością jego względnego charakteru, szczęśliwy, że tak właśnie jest. Zatem nie przesądzam: możliwa jest przypominająca przeciągły „błysk” – tak odczuliśmy prawykonanie – wersja krótsza, ale zwłaszcza gdy się doda momenty gwizdane, a to też kilkanaście sekund, granica sześciu i pół minuty, a nawet jeszcze kilka chwil, nie wydaje mi się nadmierna. (Zresztą inaczej reagowałem na upływ czasu około pół wieku temu, a inaczej reaguję dziś). Przypominają się słowa Karola Szymanowskiego do dyrygenta S.M. Stoińskiego, który w katowickiej premierze *Stabat Mater* dynamizował jeden z fragmentów, zapewne w trosce o publiczność; „wolniej, jeszcze wolniej” – powściągał go konsekwentnie Karol z „Atmy”.

Wiele jest w *Muzyce folklorystycznej IV* formotwórczych wykrzyków *sforzato* (powinny brzmieć spontanicznie i takie być!), co kojarzy się z zawołaniami i skandowaniem w innych moich utworach, jakimi zadziwia i uwodzi publiczność znany męski zespół muzycznych „krzykaczy” Mieskuoro Huutajat z fińskiego Oulu. Grupa ta jednak powstała znacznie później, zanim owe efekty stosowałem, i całkiem odmienne są też u mnie przesłanki estetyczne, wszakoż łączy nas ludzka, dziecięca, wyzwająca potrzeba radosnego na ogół „wykrzyczenia się”, w niekoniecznie mówionej, by się porozumieć konkretnym językiem, artykulacji.

Kontrast owych akcentów radości (choć niekiedy, być może, podszytej wewnętrznym „bojaźnią i drżeniem”) z przebiegami melodycznymi *unisono*, jak też w polifonicznych nawarstwieniach, sonoryzmu z linearyzmem, ma uwydatnić puentujący kompozycję etos folkloru, jego szlachetność i piękno. Nie stosuję jednak cytatów, wyjąwszy ewentualny dziewczęcy dwugłos w końcówce, po prostu beztekstowo szukam beskidzkiego „sublimatu”. Wykrzykniki oznaczone czarnymi trójkącikami realizowane mogą być dwojako: albo będą to możliwie równe i ostre cięcia, albo zdarzą się mikrorozsypania, jakby przed- lub ponotkowe, maksimum do jednej sekundy i raczej tylko na początku utworu. Impuls w tym kierunku daje nagranie późniejsze.

Pożądaną jest duży zespół (aczkolwiek autor wyobraża sobie także i dopuszcza wersję kameralną) – minimum 20 osób. Muzyka jest wokalizą na samogłosce „A”, zarówno w okrzykach, jak i w strukturach repetowanych oraz melodiach lirycznych. W innej jeszcze wersji można zastosować również samogłoskę „O”, w mniejszym stopniu „U” („Ó”!) oraz „E”, a jeszcze kiedy indziej mieszać wokalizy z nuceniem *bocca chiusa*. Charakter folklorystyczny podkreśliłyby sporadycznie zastosowane (migawkowe, w miarę szans obsadowych, ku czemu podatny wydaje się żeński duet, w partyturze umieszczony pod numerem 14) głosy białe, wszak naturalne, w żadnym razie wykreowane sztucznie z głosów szkolonych. Kolejne fazy następują *attacca*, a długość ich trwania dookreśla dyrygent, podobnie jak dynamikę – na kanwie sugestii sekundowych, odstępów graficznych (oczywiście w przybliżeniu; liczy się odczucie autorskiej intencji i bicie serca każdego z nas) oraz dodatkowo wpisanych w partyturę znaków. Jak już powiedziano, lecz to ważne, z rozpiętości dozwolonego zakresu trwania realizacji, i co wynika też z doświadczenia uzyskanego w trakcie dotychczasowych nagrywań, dyrygenci mogą kształtować długość odcinków wewnętrznych, celowo niedookreśloną przez kompozy-

tora, elastycznie. Wpłynąć na owe poszczególne odcinki, na ich *time*, mogą charakter i możliwości zespołu, a nawet samopoczucie (metafizyczne również) dyrygenta i sposób percypowania przezeń aktualnego nastroju sali, zarazem jej akustyka, mniej lub bardziej sprzyjająca wrażeniu „górskości”, jakby echom, oddychaniu, swobodzie. Czasoprzestrzeń niechaj więc kreatywnie „faluje”.

Czas wykonań wiąże się ponadto z tym, że realizacja fragmentów *fischio* (na początku oraz w ramach odcinka oznaczonego liczbą 3) nie jest konieczna, i z dozwolonymi dyrygentowi – kompozytor je *a priori* akceptuje – strettami niektórych faz.

Dominuje tonacja (modus z „góralskimi odchyleniami”) *in F* – tak autor podczas komponowania słyszał w wyobraźni – i jest to zarazem uplasowanie skalowe odpowiednie dla typowego zespołu śpiewaczego. Profesjoniści pozwolą sobie na znacznie więcej, również gdy chodzi o rozwinięcia struktur (nałożeń) dysonansowych. Katowickie nagranie radiowe z roku 1981 miało tonikę „A”, co odpowiada intencjom autorskim. Krótko mówiąc, punkt wyjścia i zarazem oś toniczna utworu to kwestia umowy oraz nastawienia konkretnych wykonawców. Przy ogólnej ramie formalno-ekspresywnej zakładana jest przez kompozytora poliwersyjność interpretacyjna, a więc zindywidualizowanie konkretnych prarealizacji, *ergo*: twórcza postawa aleatoryczna!

Co się tyczy solowego dwugłosu żeńskiego w fazie 14., niech go słyhać niby z odległej hali czy doliny, a powinny stanowić go głosy proste, naturalne, może białe albo dziecięce. Zresztą w ogóle „białość” ma prawo przebić się tu i ówdzie na chwilę z chóru, nawet w kulminacjach; jest na to kompozytorska akceptacja. We wspomnianym ogniwie 14. soprały solowe wokalizują dyskretnie na „A” (nie *bocca chiusa*), lecz dobre mogą być też słowa: „Szumi dolina, góra, dolina, gaj”, po czym solistki dyskretnie wtapiają się w chór i kończymy wszyscy na wspólnej, tej samej co dotychczas, tonice.

Szczególnie przy wykonywaniu wersji wyraźnie dłuższej, a nawet jakby wydłużonej, z fermatowymi nutami, zwłaszcza gdy w unisonie będącym puentą całości pojawia się tonika, sugerowałbym ewentualność chwilowego wycienienia „szerokości dźwięku” w granicach do półtonu, o ćwierćton w górę (przy małym *crescendo*) i tyleż w dół (neutralnie), z minimalnym zatrzymaniem i prawie natychmiastowym powrotem do „jądra” poszerzanego dźwięku. Jeśli tak, niech słuchacz będzie tego szczegółu świadomy, a powrót do punktów wyjścia szybki. W przypadku niuansowania toniki ma ona osiągnąć po tym zaburzeniu krystaliczność intonacji, jak ostrze przysłowiowej brzytwy. W każdym razie (głównie we fragmentach 13. i 14.) możliwa jest nie tyle formotwórcza mikrotonowość, ile sonorystyczna gra dźwiękową „szerokością”.

Proponuję chórmistrzowi (dyrygentce) w przypadku kody trzeciej – albo i wcześniejszych zakończeń utworu – rozważenie ekstrawaganckiego nieco akcentu finalnego. Mianowicie, osobiste, nie chórowe, wykonanie go przez maestra/maestrę, zwłaszcza gdy prowadzi zespół dyrygentka. To ona mogłaby zamknąć (w kodzie zwieńczonej „podślizgiem” glissandowym w „nieskończoność”) całą wcześniejszą narrację. Mniejszą rolę odgrywa płeć przy ewentualnym dyrygenckim akcencie-okrzyku końcowym solo (zamiast chóru), pokazanym publiczności przez półobrót twarzą w stronę słuchaczy, którzy są zarazem widzami, co będzie zresztą obojętne w nagraniu audio, jednak istotne przy rejestracji wideofonicznej.

Baca na dwa głosy równe i trójgłos **Nie brońcie, hej!** (ów wykrzyknik w tytule, zawołanie w ludowych prymkach nierzadkie i przenikające do pozostałych głosów chórowych, pochodzi tu ode mnie) to miniatury „ludowo-pochodne”, a zatem możliwe do wykonywania także barwą białą, „po góralsku”. Pomyślane zostały zasadniczo dla zespołów w szkołach, tak jak w utworach Jana Sztwiertni, kompozytora, który jako nauczyciel jednoklasowej szkoły w górach, w Wiśle-Równem, a i wcześniej, zapisywał prymki z macierzystego regionu, również mojego, by wpajać dzieciom poszanowanie lokalnej tradycji i umiejętność śpiewu wspólnego w prostym wielogłosie. Rękopis odnalazłem w spuściźnie Jerzego Drozda i opublikowałem jako dodatek do czasopisma „Śpiewak Śląski”⁵, wydany pod egidą Polskiego Związku Chórów i Orkiestr. A ponieważ w broszurze zostało wolne miejsce, zachęcony przez redaktora Rajmunda Hanke skomponowałem dwie jeszcze piosenki w duchu Sztwiertni, acz nieco trudniejsze, mimo to możliwe do wykonania bez większego trudu (po opanowaniu jego ujęć) przez „szkolny chór 2 i 3 głosów równych”, jak napisaliśmy, dookreślając obsadę. Oba wątki wziąłem z *Cieszyńskiego śpiewnika regionalnego* (ze stron 14–15 oraz 62–63) Jerzego Drozda, który informuje, że zaczerpnięte zostały „ze zbioru Jana Sztwiertni” w roku 1937, bardzo nie tylko dla Wisły ważnym, ponieważ wtedy właśnie, wzorem Zakopanego, Sztwiertnia wespół z Drozdem zainicjowali tam doroczne Święto Gór.

Cały zbiór wraz z moimi dwoma przystępnymi, jak sądzę, uzupełnieniami przydać się może repertuarowo także młodzieży w innych regionach Polski i za Olzą, nadto zaś w jednolitych chórach dorosłych. Zawiera idące za oryginałami ujęcia zwrotkowe, co powinno skłonić dyrygenta, by wycieniował zmiany nastrojów poprzez niuanse w dynamice i tempie, stosownie do słów – już to dziarskich w *Bacy* (w oryginale „deszczyczek pado” „śni”, z góry Baraniej, co rozjaśniłem w formułkę „z ni”, czyli „z niej”), już to zalotnych jak w *Nie brońcie, hej!*, gdzie młodzi „se ręce dali”, to znaczy zaręczyli się przysięgą, jak tłumaczy Drozd.

Melodie kresowe *Pójdźcież gąski na staw* i *Dziwujcie się ludzie* zaczerpnąłem z *Harmonii funkcyjnej* mistrza opracowań muzyki pochodzenia ludowego Jana Gawłasa, z zasobu melodii przeznaczonych do ćwiczeń⁶. Podręcznik opatrzyłem komentarzami, zreagowałem i opublikowałem w Polskim Wydawnictwie Muzycznym, zachowując, ale też dopełniając, na stronach 258–264 (z przykładami nutowymi, które stanowiły „odskocznik” dla obecnej, ostatecznej postaci owych kompozycji) punkt 34 rozdziału VII, poświęcony zastosowaniu do harmonizacji pieśni ludowej środków funkcyjności dur-moll.

W wyborze artystycznym tych akurat wątków ujęła mnie pewna ich niezwykłość ukształtowania melicznego i potencjał harmonizacyjno-polifoniczny, jak komplikacje prozodii i te, które promieniają z polimetrii. Warto na owe cechy oraz uwarunkowania zwrócić uwagę i wykorzystać je w interpretacji. Dodałem w partyturach wstępy i przerwy, przekomponowując obie całości z myślą o wydobyciu nastrojów powiązanych z treściami poetyckimi.

⁵ „Od Cieszyna i Wisły” na szkolny chór 2 i 3 głosów równych. Red. R. GABRYŚ. „Śpiewak Śląski” 2009, nr 1 [dodatek: „Śląskie Zeszyty Nutowe”, s. 10, 11].

⁶ J. GAWŁAS: *Harmonia funkcyjna*. Kraków 1973, s. 258–264.

Oczywiście wiedział Gawlas (i ja także) o twórczym podejściu Karola Szymanowskiego do autentyków i chóralnych *Pieśniach kurpiowskich*, uznał jednak, że pedagogika i stopniowanie trudności mają swoje prawa, toteż pilnował owego stopniowania w podręczniku (najpierw był to skrypt) oraz celowo ograniczył proponowany uczniom, dyrygentom, studentom warsztat. Wspomniany rozdział VII otrzymał swoją kontynuację w twórczości Autora, do której niejako dopisują się partyturami podług śpiewek z Podlasia i Wołynia, znalazłszy pełne teksty w odpowiednich tomikach Biblioteczki Pieśni Regionalnych, wydawanej w okresie międzywojnia przez Karola Hławiczkę, czerpiącego od różnych folklorystów i informatorów, w roli redaktora oraz autora opracowań na dwa i trzy głosy dla szkół. To również tam sięgał Gawlas po prymki do swej książki-syntezy, niejako kwintesencji o harmoniach dur-moll, i stamtąd pochodzi wołyńska piosenka *Pójdźcież gąski na staw* (melodia 10 w zeszytce 15) oraz podlaska (zeszyt 13, melodia 13) *Dziwujo sie ludzie*. W komentarzu rozszerzającym propozycje Gawlasa pragnąłem zasugerować adeptom szanse wyjścia poza proste amatorskie faktury tonalne, najczęstsze w typowym repertuarze ruchu śpiewaczego – taka w każdym razie była w roku publikacji moja intencja.

Zachowując jedność motywiki oraz podkreśloną silnymi niekiedy kontrastami aurę formy i stylistyki, a później odchodząc od prostych tonalnych konstrukcji zwrotkowych, chociaż pozostają one u mnie obecne w kompozytorskim podtekście, zaugmentowałem bardziej może romantyzująco aniżeli mój Mistrz i „przeskoczyłem” (jak on) w utworach włączonych do zbioru niniejszego barierę faktury „słupowej” i harmonizacji objętej bezpośrednimi jedynie pokrewieństwami w kole dominantowym, wzmacniając za to aspekt subiektywny. Służą mu oczywiście modalizmy, zmiany gęstości fakturalnej i jej redukcje, wciąż przydatny w folkloryzacjach efekt pustej kwinty oraz burdonu, a mimo że kreska taktowa nadal konsekwentnie obowiązuje, odświeżające wydaje się niejaki agogiczno-rytmiczne falowanie i niekiedy skorzystanie z prozodycznej niezgodności słowa z akcentami narzucanymi przez kreskę taktową.

Dobrze będzie, jeśli dyrygent dowie się ode mnie, że w sporze, którego *Harmonia funkcyjna* była zresztą krótko przedmiotem, a chodziło o relację brzmieniowo-wyrazowego potencjału ludowości z dur-moll, wziąłem stronę Gawlasa, lecz oddzieliłem to, co celowo szkolne, „akademickie”, od podejścia twórczego. Po prostu krytycy wspomnianego „punktu 34” spojrzeli nań wyrywkowo, nie wzięli pod uwagę celów i sensów pedagogicznych tamtego czasu, a zwłaszcza nie znali puenty, jaką stanowi profolklorystyczna Gawlasowska twórczość chóralna.

Pośrednio dotyczy to i obu moich partytur kresowych. Wołyńska, o „Gąskach”, ma u folklorysty, któremu zawdzięcza Hławiczka notację, również ukraińską wersję tekstową, zatem dozwalam i apeluję do partnerskiego chórmistrza, by jej spróbował, przystosowując słowa do ciągu muzycznego i gier kontrapunktycznych. Radzę też zauważyć i uwydatnić w głębi *Gąsek* aluzję do znanej arii Moniuszki, Kresowiaka, kiedy to z zespołu wyłania się tenor solo. W zasadzie pilnuję faktury czterogłosu mieszanego, co nie wyklucza odmian, gdyby akurat chórmistrzowską decyzją zabrzmiała mniejsza część obsady w tym czy innym głosie albo chwilowo wyszła na plan pierwszy partia solistyczna. Ważne jest rozegranie puentującego wątek *Dziwujo sie ludzie* wygaszania

i w ogóle żartobliwe repetycje słowne, zwłaszcza na pierwszym wyrazie tytułu, mały krok do dyskretnej teatralizacji.

Dyrygent powinien oczywiście zwrócić uwagę swoim śpiewakom na słowa gwarowe, a także zadbać o wymowę czy raczej o dobre wyśpiewanie trudniejszych wokalnie zbitek spółgłoskowych. Do kolorystycznego i wyrazowego „wygrania” są też wszelkie akcenty wyciszane *subito* (*sfp*) oraz efekt wyprowadzanych z samogłosek, jak to jest w „bo-m”, nuceń sposobem *bocca chiusa*.

Mam wrażenie, że wychodząc od zwrotkowych pierwowzorów, które stanowią nadal podłoże utworu, nadałem im charakter balladowy, o stopień dalej względem źródeł niż w partyturach z Beskidu.

Tren dla Jana Sztwiertni to kolejny hołd wśród moich kompozycji i tekstów dla kompozytora, rodaka z ziemi cieszyńskiej, społecznika, którego dzieło, postać, martyrologia w obozie koncentracyjnym Mauthausen-Gusen silnie wpłynęły na mą wyobraźnię muzyczną i tematykę pisarską. Dowodami tego są pomnik, jaki wystawiliśmy Artyście nieopodal amfiteatru w Wiśle (przewodniczyłem Komitetowi Budowy), i partia pianistyczna dokonponowana do niekompletnie zachowanej *Air* na trio fortepianowe. Początkiem fascynacji i „odzyskiwania” pamięci środowiskowej – także poprzez serię wykonń, sesji i koncertów, które współorganizowałem – o szczególnie bliskim mi duchowo autorze opery ludowej *Salasznicy* był poświęcony mu w PWSM w Katowicach wieczór monograficzny A.D. 1970, a później współpraca z przyjacielem Sztwiertni Jerzym Drozdem.

Tren jest nawiązaniem do wcześniejszej ballady chóralnej *Szumi dolina*, która powstała z melodii zanotowanej przez Sztwiertnię na terenie Wisły, i podobnie jak w przypadku tamtego mojego utworu ujęty został zapisem mieszanym, uściślonym metrycznie według pierwowzoru, to znów aleatycznym, dającym duże i swobodne pole interpretacyjne dyrygentowi. Prowadząc mocno dzielony, indywidualizowany zespół, może dyrygent wziąć pod uwagę zamysł, jaki tu (alternatywnie) podpowiadam, by włączyć się wokalnie w nawarstwiane asynchronicznie melodie „ludowo-pochodne”, piętrzące się wokół tonicznego centrum brzmieniowego tych śpiewów. W razie wejścia w akcję głosem własnym powinien to uczynić dyrygent (aż do jej końca) w sposób widoczny dla publiczności, gdyż w odróżnieniu od szumiącej *Doliny* rozwijam tu – dla wzmocnienia ekspresji – dyskretną teatralizację muzyki. (Podobnie i nawet tańcem, jak to było przy prawykonaniu utworu z udziałem dyrygentki Anny Szostak, kończy się moja – wszak w tonacji radosnej – *Muzyka z Istebnego*, utrwalona na płycie z roku 2006 wydanej przez katowicki oddział ZKP). Koda *Trenu* rozgrywa się *morendo*, a zacichające brzmienia stopniowo zastygają jak postaci sfigurowane „ołtarzowo” w obraz swobodnie upozowanych i sakralizujących muzyczno-wizyjną czasoprzestrzeń wykonania „świętków”, co sugeruje opis w didaskaliach. Aspekty te wiążą się z góralskim teatrem obrzędowym, który poznałem dzięki Józefowi Brodzie, wówczas nauczycielowi w Istebnej-Zaolziu, stanowiącemu dla mnie nader sugestywną, personalną inspirację twórczą. (Wspólnie wielokrotnie przedstawialiśmy w różnych ośrodkach Polski wywiedzione z owej tradycji performansy folklorystyczno-sonorystyczne, aż po „obrzęd ognia” w Białej Fabryce łódzkiego Muzeum Włókiennictwa). Broda, jego możliwości wokalne, niezwykle wysoka

skala i specyficznie biała barwa głosu oraz zgoda i podatność ludowego, acz po studiach pedagogicznych, artysty, a jednocześnie jego wszechstronność w roli multiinstrumentalisty, zarazem malowniczość niejako scenograficzna instrumentarium beskidzkiego (trombita, rogi pasterskie i kij będący jednocześnie piszczałą) oraz „juhaskiego” stroju, rzutowały istotnie na formę, ekspresję, brzmienie i wygląd utworu. Istnieją nagrania, więc paradygmat wykreowany przez Józefa Brodę może być podejmowany i naśladowany (nie niewolniczo!) przez następnych solistów. Nie sądzę, by autor tylekroć pomawiany o awangardowość – i to niekiedy eksperymentalną – miał się zawstydić, że pobudzały jego wyobraźnię w niektórych chóraliach macierzysty (w dobrym sensie: amatorski) teatr ludowy i widowiska z librettami Walentego Krząszcza, Janów: Szuścika, potem zaś Wałaskiego (z muzyką folklorystyczną Pawła Pustówki, mego dziadka po kądzieli), *Cieszymir* Jerzego Hadyny, a u muzycznego wierzchołka tej formy *Salasznicy* Sztwiertni (dopiero co wszedł wtedy w trzecią, ostatnią dekadę życia) i Ferdynanda Dyrny.

Literackim mottem uczyniłem słowa wybitnego zaolziańskiego poety Wilhelma Przeczka z „Tercetu”, który wywołaliśmy wraz ze współredaktorką późniejszej publikacji tych wierszy Bożeną Gieburowską, z wyobraźni i spod pióra pisarza z Bystrzycy, zachęcając twórcę oraz dostarczając mu wielu stosownych impulsów i świadectw o kompozytorze wraz z nagraniami, a rok po ułożeniu tryptyku, w 1986, cymelium to bibliofilsko w 300 ręcznie liczbowanych egzemplarzach w Cieszynie i Jędrzejowie wydaliśmy. Także ten poemat przyniósł mi w drodze do *Trenu* chwile natchnienia, sprzężony zwrotnie z impulsami danymi wcześniej poecie, który Sztwiertnianów nie znał, acz uznawszy natychmiast ich wartość, podkreślił to dedykacją: „Janowi Sztwiertni – twórcy *Salaszników*”.

Wykonawcom podpowiadam akcent wyrazowy na kulminację – tutaj nie *fortissimo*, ale prawie w ciszy, i na wypowiedziane z Krzyża Jezusowe „dopełniło się”, w *Trenie* z symboliczną aluzją, stąd język na chwilę niemiecki, do sytuacji we wspomnianym lagrze latem 1940 roku – „es ist vollbracht”, jak w *Johannes-Passion* Bacha-ojca. Konstatując śmierć, mógł je wypowiedzieć obozowy kapo, ale też – pomyślane w ostatnim męczeńskim milczeniu – kompozytor, który nie doczekał przyznanego już paryskiego stypendium, ledwo 29-letni. Tło historyczne i los Jana Sztwiertni prowadzić mogą w paru miejscach partytury do nastroju i etosu *lamentoso molto*, sugerowałbym jednak nieuleganie w realizacji tego obrazka i muzyki czułościowości; podajmy dramat rzeczowo, ze wzruszeniem, acz nie sentymentalnie.

Prócz dyrygenta niejako przewodnikiem po utworze jest solista folklorystyczny, śpiewak z instrumentami (nawet gospodarskimi, ponieważ w prawykonaniu użyliśmy nieprzypadkowo kosy i „bruska”, czyli osełki-ostrzałki), którego nazywam w scenariuszu „Józef”, od imienia Brody, dzisiaj mieszkańca jednego ze wzgórz w Koniakowie i ważnego mojego inspiratora, zarazem pierwszego współkreatora w *Trenie* modelu owej roli. (Nie ukrywam, że nasuwa mi się, gdy o niej myślę, skojarzenie z literackim Józefem Franza Kafki, ale to luźny impuls i wektor, choć może warto wiedzieć o nim, o bolesnej drzazdze w autorskiej głowie). Pragnę, by ślad wyznaczony przez mego Przyjaciela z Wyrzyczku ukierunkowywał także następców, artystów profolklorystycznych, o ile się trafia, „Józefów” innego już – być może – imienia.

Odsyłam po dalsze szczegóły i impulsy realizacyjne do studium Danuty Zoń-Ciuk⁷ pomieszczonego w szóstym tomie *Wartości w muzyce* pt. *Ryszard Gabryś – twórczość kompozytorska a asocjacje z ziemią cieszyńską* – i do uwag wpisanych w partyturę.

Wielce byłam kontent z prapremiery *Trenu* w kościele ewangelickim „Na Niwach” w Czeskim Cieszynie A.D. 2013 i z następnych, równie dobrze przyjętych kreacji, jakie dała w jesieni tegoż roku Danuta Zoń-Ciuk ze swą formacją „A piacere” i oczywiście Józefem Brodą. Rad jestem bardzo, że Chórmistrzyni zaproponowała mi swój chór, dzięki czemu powstała nowa partytura, ponieważ *p s y c h o d r a m a*, której ucieleśnienie poświadczone zostało rejestracją wideofoniczną.

W tytule, który przyjął charakter dedykacji *posthume*, zastosowałem przyimek „dla”, jakby Jan Sztwiertnia – tuż obok – z nami był. Rezygnując z tradycyjnego *in memoriam*, chciałem zatrzeć granicę, którą sam zresztą coraz słabiej czuję, „tu i teraz” (czy też tu i „Tam”, na wysokościach Transcendencji), gdyż wszystko dzieje się już jakby naraz, a *Tren* trwa, zablokowany i zastygły w dźwiękowe skały zbudowane z nawarstwionych, acz wziętych z różnego czasu i miejsc ludowych pieśni.

Psalm radosny zdefiniowałem na sposobność prawykonania, którego dopełnili Maestra Anna Szostak i Zespół Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia” w dużej sali NOSPR 5 września 2015 roku. Był to mój prezent urodzinowy dla Cameraty i Dyrygentki w ćwierćwiecze tej formacji. Późniejsze ich nagranie studyjne zrealizowane w tymże miejscu kończy pierwszą płytę (2018) z serii *Camerata Silesia sings Silesian Composers* (nazwa angielska używana jest zamiennie z uściślonym polskim tłumaczeniem: *Współczesna muzyka chóralna kompozytorów śląskich*). Krążek uhonorowany został A.D. 2020 statuetką „Fryderyka”. Częste u mnie przeznaczenia partytury dla mieszane-go chóru solistycznego prowadzą tu do faktury dwuchórowej, co wiąże się oczywiście z estradową stereofonią, a więc rozstawieniem grup, które przy prawykonaniu potraktowała Chórmistrzyni silniej niż zwykle „w głąb” (lub raczej wzwyż), jeden z zespołów ulokowany został bowiem na balkonie prawym, a soliści na środkowym. Uplastyczyło to miksturowy, pluralistyczny charakter utworu, wyodrębniając oś tonalno-modalną, to znaczy muzykę mego młodzieńczego motetu, stanowiącą „serce” wyśpiwywania aury, która ma odzwierciedlić laudacyjne wersy Psalmów 149, 150 i pokrewnych. Dobrze będzie, jeśli następni wykonawcy wezmą to doświadczenie pod uwagę w zależności od warunków (echo? *lontano*?) prezentowania mojej kompozycji.

Łączę w niej stylizację muzyki na dawność, tutaj neobarok, w czym idę za Janem Gawlasem, dając odpowiednik jego podejścia do formy motetu, ze współczesnymi nam tendencjami harmonicznymi. Zaznaczam to przy nagłówku dookreśleniem *all antico e moderno*, kojarzącym struktury z różnych warstw tradycji, podobnie jak w wielu innych moich utworach. Słusznie napisano we wkladce do wspomnianej płyty, że nie chodzi o dziwność, „lecz uzyskanie szczególnej ekspresji na styku epok i stylów, a także bio-

⁷ D. ZOŃ-CIUK: *Ryszard Gabryś – twórczość kompozytorska a asocjacje z ziemią cieszyńską*. W: *Wartości w muzyce*. T. 6: *Muzyka współczesna – teatr – media*. Red. J. UCHYŁA-ZROSKI. Katowice 2014, s. 196–207.

graficznego czasu twórcy”⁸, co wydawcom sam podpowiedziałem. W istocie „ślizgam” się niejako po sobie samym, retrospektywnym i najnowszym – przyjacielu Cameraty.

Pięciogłosowy motet przeimitowany pojawia się także w małej suicie *Pod Niebiosą śpiewajmy*, tu w F-dur, z kulminacją na skalową a2 w sopranach i a1 w tenorach, tam w wygodniejszym dla chórzystów nieszkolonych, niższym o tercję D-dur, tutaj z integrującym przenikaniem motywów do „obramowania” motetowej osi, podczas gdy w partyturze *Niebiosów* stanowi *motetus* wyodrębnione ogniwo i może być nawet wykonywany osobno.

Dla motetu *all antico* niektóre szczegóły dynamiczne wpisane zostały tutaj w porównaniu z partyturą *Pod Niebiosą śpiewajmy* nieco inaczej, a inny kontekst muzyczny i „oświecenie” tekstowe sprawiają, że interpretacja tych autocytowań powinna być w obu partyturach nieco odmienna – tam bardziej solenna, uroczysta, w *Psalmie radosnym* natomiast cokolwiek lżejsza, zwiewna, tak jak w nagraniu na dołączonej płycie muzykuje Zespół „Camerata Silesia”. Przesądzi jednak o charakterze kreacji dyrygent, uwarunkowany rodzajem i możliwościami swoich chórzystów. Do wyobrażenia w motecie wewnątrz *Psalmu radosnego*, a i w kilku jeszcze momentach kojarzących się z dawnymi, acz przecież nieprzebrzmiałymi stylami, jest oczywiście dynamika płaszczyznowa, *forte* – *piano*, typowa dosyć w muzykowaniach starszej daty. Zaostrzy się wtedy, a przynajmniej uwydatni kontrast z pozostałymi elementami zintegrowanej formy, tak czy inaczej żywioł radości ma zostać ostatecznie wydobyty pełną piersią „na wolność”. Istotna jest – jak wszystko w nutach i ich kulturowym uwikłaniu, ale ten aspekt pragnę podkreślić – architektonika słupów akordowych o znacznej wartości rytmicznej, to jakby budowle, w skojarzeniu religijnym katedry. Celowe będzie wyeksponowanie struktur imitacyjnych o podłożu bitonalnym, w ogóle zaś akcent stawiany niech będzie na motywie przewodnim, czołowym, pochodzenia motetowego. Ponadto do „wygrania” sonorystyczno-dramaturgicznego wykorzystajmy kontrast współbrzmień klasterowych od taktu 82 i diatonicznego w takcie (odcinku) 93. W wymiarze przestrzennym intencją autora jest efekt głębi uzyskiwany poprzez kontrapunkt między muzyką proscenium a głosami „z tła” i zawołaniami jak u niektórych, specyficznie reagujących na wewnętrzny imperatyw „z Ducha”, grup wyznaniowych. Rzecz oczywista – *senza devozione*.

Oprócz iskrzeń dysonansowych i momentów, które dominują w narracji, bardzo ważne jest ostatnie wrażenie: po *forte fortissimo* – wybrzmienie z zastosowaniem chwili *bocca chiusa*.

Układając *Psalm radosny*, myślałem w języku polskim, lecz nie wykluczam przystosowania prozodii – podług Wulgaty – do języka łacińskiego (słysząc przecież w utworze typowe słowa: „Alleluja”, „Gloria”, „Amen”) i skądinąd niemieckiego, za barokiem tamtych obszarów i najniższym skłonem w stronę Bacha-ojca, a może jeszcze innych języków znanych Gołębicy, o ile znaleźliby się chętni i partnerscy odtwórcy.

⁸ *Camerata Silesia sings Silesian Composers vol. 1*. Wydawca: Towarzystwo Przyjaciół Muzyki im. Andrzeja Krzanowskiego. Katowice 2018.

Pod Niebiosa śpiewajmy to rodzaj kantaty *a cappella* w dawnym stylu. Impuls twórczy, dzięki któremu zrodziło się to złożone z kilku zwartych ogniw, materiałowo jednolitych, opus *all antico*, jakby mała religijna suita *attacca*, utwór poniekąd autobiograficzny, ponieważ scalający świeże fragmenty (podpowiada je chociażby notacja, a należy tu nadto pomysł z chorałem) ze starszymi moimi polifoniami, wyszedł od Pani Danuty Zoń-Ciuk. Zaofiarowała mi ona stworzony przez siebie spośród studentów i absolwentów cieszyńskiej uczelni rotacyjny Chór Kameralny „A piacere e Amici”, którym niezmiennie kieruje. Współpraca z tą ambitną formacją stanowiła dla mnie radość także dlatego, iż cele artystyczny i dydaktyczny łączyły się odczuwalnie z udzielającą mi się młodzieńczą przyjemnością wspólnego muzykowania, w nawiązaniu do śląskiej tradycji artystyczno-towarzyskich spotkań kulturowych wokół muzyki. Inspirację wniosła pełna wiodącej do prawykonania determinacji i energii postawa Maestry. Wdzięczność wyrażam dedykacją. Przyjęcie tradycyjnej dźwiękowo partytury okazało się zachęcające, intencja autorska, aby zachować język dobrze znany z przeszłości, oswojony, ale nieco go odświeżyć, została zrozumiana i chyba grupy kameralne, albo i większe, amatorskie również, nie będą się z nim szczególnie borykały. Trzeba uwydatnić kontrasty pomiędzy ogniwami, a równocześnie wychwycić i pokazać ich komplementarną więź, narracyjną ciągłość budowaną wokół wyodrębnionego *Motetu chwalebnego*. Zmieniają się dla urozmaicenia tonacje, zresztą nieodległe. Każda podprowadza modulacyjnie lub po prostu przylega w zgodzie z harmonią funkcyjną – „po staremu” – do następnej. Stosuję typowe faktury czterogłosu, w pięciogłosowym motecie spolifonizowane i przeimitowane. Notabene: staroświecki ów motet (ufam, że słysząc w nim jednak mą młodzieńczą, gdy powstawał, energię) powinien być wykonywany *maestoso* i solenniej aniżeli w szybszym, *leggiero*, ujęciu, jakie proponuję dla *Psalmu radosnego*. Faktura harmonizacyjna także zawiera ślady kontrapunktu, a to w ważnych wyrazowo dopowiedziach rytmicznych i słownych powierzanych głosom niższym znajduje ujście i puentę w zwieńczeniu chorałowym. Finały tego rodzaju formułowane są często w muzyce dawnej równomiernym ciągiem akordowych pionów, u mnie głosy skupiają się w śpiewie jakby gregoriańskim, wyrażonym tu dłuższymi zasadniczo (acz bez koturnowego patosu) i równomiernymi wartościami, które mogą wedle decyzji dyrygenta dyskretnie w sensie agogicznym falować – po prostu niechaj ta narracja w imię ekspresji „oddycha”. Oczekuję więc mocnego, oktawowego unisona i wrażenia, że zmierzamy ku zakończeniu kantatiny.

Dominuje w niej nastrój jasny, laudacyjny, uwydatniony dzięki sąsiedztwu z minorową, błagalną wokalizą oraz wołaniami (*Sprechgesang*, a czasem nuty) o łaskę i miłosierdzie. W ogniwie *Wina i żal* śpiewamy wokalizę zasadniczo półgłównie, *piano sempre*, czyli płaszczyznowo, lecz możliwe są też krótkooddechowe cieniowania: według dyrygenta wspólne lub – jeśli tak się umówi z chórzystami – zindywidualizowane, wszak w dynamice nieprzekraczającej zakresu *pp* – *mf*.

Udana interpretacyjnie, celna w stylizacji odpowiadającej mym intencjom prapremiera odbyła się 11 października 2018 roku gościnnie u zaolziańskich ewangelików w kościele „Na Niwach”. (Jego przedwojenny duszpasterz, ks. prof. Józef Berger, to ojciec wybitnego na skalę europejską polsko-słowackiego kompozytora Romana Bergera, którego przyjacielem mam szczęście się mienić, tworzącego także muzykę chóralną do

wierszy poetów polskich: Tadeusza Różewicza i Zbigniewa Herberta). Chórzyści śpiewali z kopii rękopisu, o czym wzmiankuję z uwagi na przeświadczenie o inspirującym wykonawców korzystaniu z *facsimile*. Nie przesądza to rezultatu brzmieniowego, acz niekiedy zbliżenie tą drogą do intencji autorskich może u specyficznie nastawionego dyrygenta-subiektywisty rzutować na charakter interpretacji. Jakby liturgicznie ułożoną partię solową emitował z ambony – oczywiście kiedy indziej możemy oglądać i słyszeć solistę ustawionego oraz śpiewającego przed chórem – ku memu ukontentowaniu młody, stale współpracujący z uniwersyteckim chórem bas-baryton Michał Czok, studiujący wówczas w Akademii Muzycznej we Wrocławiu.

Nie wykluczam w kontrapunktycznym *Motecie chwalebnym* (powtórzę, że jest to ta sama muzyka, acz niżej i łatwiej wykonawczo ułożowana niż wewnątrz *Psalmu radosnego*, tam jednak płynnie integrująca się z ramą i strukturami dysonansowymi) zastosowania łaciny, którą posługuje się także solista. Zaznaczone motywy tematyczne, również inwersyjne, należy bez ostentacji eksponować. Imitacje powinny prowadzić niejako „w głąb” proporcji brzmieniowej, aczkolwiek dopuszczam zarówno cieniowania, jak i dynamikę płaszczyznową. To akurat ogniwo, komponowane jako pierwsze i osobne, gdy nie planowałem jeszcze, że stanie się *torsem Niebiosów*, wolno wyodrębnić z całości i w rozmaitych kontekstach koncertowych, a bodaj też przy celebrowaniu nabożeństw, wykonywać jako oddzielny utwór czy element ceremonii kościelnych. Jest on w treści i formie jednolity motywicznie – niech zabrzmiał trochę jakby był wyryty w tej samej „skale”. Wejścia tematów, także w odwróceniu i augmentacji, jasno i wyraziście zaznaczamy. Jeśli ogniwo to zabrzmiał w powiązaniu kantatowym, wspólny mianownik ustanowią tu oczywiście pokrewna warsztatowo tradycja i scalająca idea metafizyczna. Dobierając motetowi warstwę słowną, oparłem się na początkowym wersie Psalmu 149 za Biblią wydaną w Warszawie (1975) przez Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne.

Inne kantatowe fragmenty w języku polskim zbudowane są na wersach wybranych z *Księgi Psalmów* (Editions du Dialogue, Paris 1981) w przekładzie dokonany z hebrajskiego przez Czesława Miłosza, umuzycznioną zaś łacinę wyimków Psalmu 51 (50 Miserere) w partii solisty zaczerpnąłem z Wulgaty, z której oczywiście pochodzi też – z Ewangelii Łukaszej – fraza „In Terra Pax”. Polskie tytuły ogniów są mojego pomysłu. Zastosowane wersy łacińskie (9 i 10) to „Ecce enim veritatem dilexisti; incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi” dla recytatywu *W stronę Prawdy* oraz „Auditui meo dabis gaudium et laetitiam; lavabis me, et super nivem dealdabor” w recytatywie *Bielszy nad śnieg*.

Ogniwo łącznikowe „Auditui meo [...] / lavabis me [...]”, pod względem wyrazu i funkcji formotwórczej bardzo istotne, proponuję w dwóch wariantach do wyboru. Krótsze ujęcie przynosi tylko drugą część wersu 9, o obmyciu do bieli nad-śnieżnej. Eksponuje ono bez wydłużonego w czymś, być może, wrażeniu oczekiwania na finał „pole” nadchodzącemu chorałowi *unisono*. Potrzebę rozwiązania napięć chorałem wzmacnia repetycja *subsemitonium modi*, dźwięku prowadzącego, który domaga się tu stanowczo ujęcia (nie może pozostać zawieszony) na tonikę *in B*. Niech śpiewak poda ten wtręt monologowy nieco pośpiesznie, acz bez wrażenia popłochu, omal „w zadyszce”, lecz z wyraźną żarliwością i nadzieją w domyśle, jeśli taki imperatyw odczuje – wystąpi

krok przed zespół, o ile będzie śpiewał ze sceny, nawet stanąwszy na palce przy powtarzanym dźwięku „a”, po czym niech cofnie się i wtopi w chórzystów jako jeden z nich. Tak samo w monologu obejmującym pełny wers 9 sugeruję podobny gest na palcach stóp przy początkowym „a” i wysokim rejestrze oraz przy zamykającym całą frazę zawołaniu: „gaudium”.

Niejako wbrew sposobom, jakimi naśladowałem starych mistrzów (cokolwiek swobodniej w *Szczęściu i łasce*, gdzie należy zwrócić uwagę na pionowe niuanse polidynamiczne, obecne oczywiście także w innych moich fragmentach i utworach, oraz na wyznacznik *martellato* dla basów zaraz na początku, gdzie zarysowuje się rodzaj *cantus firmus*), i inaczej niż sugeruje ściśle w stylizacjach rzemiosło mego cieszyńsko-katowickiego mistrza Jana Gawlasa, twórcy trzech motetów *all antico* i wielu pieśni ofiarowanych chórom kościelnym, sygnalizuję jawnie, że to nutowe opus zespala echa przeszłości z mową nam współczesną, choćby w niekonwencjonalnych notacjach recytatywów. Względnie świeżej daty są obie partie solowe idące za Psalmem 51 i jeszcze istotne będzie wygranie kontrastów pomiędzy inspiracjami z polszczyzny a solistycznymi frazami w języku łacińskim, jak też gradacji w podejściu do wzorów dyktowanych przez tradycję. Prozodię – to zadanie dla dyrygenta – da się na pewno łatwo pogodzić z kreską taktową, zarówno w mych sakraliach, jak i w materii o genezie ludowej. Zespołom amatorskim sprzyjać będzie w *Niebiosach* niedługi rozmiar części, acz nie jest owa kantatina utworem całkowicie łatwym. Doradzam, by emocje wywodzić z możliwie bezpośredniego odczuwania już to nieostentacyjnej radości, już prostych, bywa, że pokutnych, zamyśleń, miast łzawej dewocji. Jak uczy w Ewangelii (6, 1) św. Mateusz: nic na pokaz.

Użyte w tytule kantaty słowo „Niebiosa” po prostu mi się spodobało; rozważałem również „Niebiosy”. Może to sentyment z czasów uczniowskich, kiedy słuchałem, a także – zdarzało mi się – śpiewałem w chórze parafialnym i akompaniowałem na organach pieśń Beethovena (w niewiadomym, może doraźnym tłumaczeniu polskim) z opusu 48 oraz Chóru nr 23 z Haydnowskiego *Stworzenia świata*? Tak czy inaczej, wydaje się adekwatne do mej pachnącej tu dawnością muzyki.

Tytuł *O braterskiej harmonii* pochodzi ode mnie. Wykorzystuję pełny tekst Psalmu 133, i również stąd rozbudowana forma, podług wersów tłumaczonych z hebrajskiego przez Czesława Miłosza. Oczywiście materią tą swoicie „gospodaruję”, czy to przestawiając i repetując słowa, czy mieszając je w pionie i poziomie, to znów wyodrębniając sylaby, wszystko dla ekspresji oraz po to, aby znaleźć możliwie adekwatne (w wymiarze osobistym) odpowiedniki i powiązania poezji ze swą muzyką. Z „błogosławieństwa” wysnuty został (i powtarzam go gwoli uwydatnienia uczuciowej „słodczy”) przysłówek „błogo”, natomiast „Aaron” to przykład metasytuacji symbolicznej między sylabą a dźwiękiem, którym jest w basie nuta „A”, podkreślona oktavowym *glissandem*. Nie uchylam się od elementarnych koneksji słowno-dźwiękowych, choćby wysokiego rejestru z górami (Hebron, Syjon), ani od efektu „spadania” czy „ściekania” olejku na brodę, co ukierunkowuje melikę, ani od umuzycznienia innych sugestii, które wynikają z obrazowania poetyckiego, lecz nie są to całkiem proste imitacje sytuacyjne. Niekiedy nadaję

przez muzykę wersom i słowom szersze znaczenie i ekspresję, może nawet odkrywam czasem wymiar dodatkowy, skierowany w podtekst albo i w podświadomość – tak mi się z nadzieją wydaje – co powinien uważny chórmistrz mieć na interpretacyjnym względzie. Staram się zawsze wyeksponować i dopełnić znaczenia tekstu, w żadnym razie „skalać” go konkurencyjną przesadą muzyczną, toteż polifonia nie gmatwa wyrazistości słów pod warunkiem emitowania ich z należytą dykcją. Niekiedy, mimo nut, sugeruję *quasi parlare*, oczywiście śpiewane.

Drugą przyczyną rozbudowanej formy utworu jest uroczyste jego przeznaczenie, hołd i wdzięczność dla Maestry Anny Szostak, absolwentki, a teraz wykładowczyni w Instytucie Sztuk Muzycznych UŚ. Trzydzieści lat temu stworzyła ona sławny dziś w Europie (a pośród świetnych przecież chórów polskich formację szczególnie wybitnej w swoim rodzaju miary, jak to uznaje bez wyjątku szerokie grono kompozytorów, z którymi kameraliści współpracują) Zespół Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia”, który jesienią 2020 roku świętował będzie jubileusz. Przewidziano prawykonanie w sali koncertowej NOSPR partytury dedykowanej Chórmistrzynie i Zespołowi, o którym pamiętałem, komponując. Solistami będą jak poprzednio członkowie Cameraty, mogą to być zarówno powtarzający się w kolejnych wejściach śpiewacy, jak i coraz to nowi wokaliści, z różnych miejsc estrady. Obsadę inspirowaną możliwościami katowickiej formacji stanowi znów solistyczny, 16–20-osobowy chór mieszany i taki też skład powinien występować w ewentualnych – poza katowicką Cameratą – realizacjach, aczkolwiek także większa obsada (chyba jednak nie ponad dwukrotność) będzie mile widziana.

Notacja ma charakter mieszany, w zasadzie bez tradycyjnego metrum, za to z agogiczną ciągłością, taką jak na początku i w analogicznym nawrocie, ale też z rytmicznościami, niekiedy do dyrygowania metrycznego, jeśli nie „na strzałki”. Określone w sekundach poziome linie dźwiękowe wolno, a nawet warto cieniować w górę i w dół ćwierćtonami, łącząc te wzbogacenia z poliagogiką sukcesywną i symultaniczną, niekoniecznie w sposób najoczywistszy, to znaczy podwyższania wraz z *crescendem* i *diminuendo* przy obniżeniach. Ćwierćtony wypełniać również będą kulminacyjne współbrzmienie na stronie 12 w systemie dolnym, oznaczone w partyturze znakiem pionowej kreski z trójkątami zakreślającymi skalę, od możliwie najniższych do najwyższych dźwięków, jednak nie krzyków spoza intonacji muzycznej; natomiast w środku ciasne odstępy mikrotonowe słyszę jako przydatne dla barwy i ekspresji. W zapisie ową kreskę poprzedzają znaki: krzyżyk, kasownik i bemol, co sugeruje dowolność dźwięków w rozmaitych rejestrach, w sumie rodzaj wielkiego, w praktyce „dziurawego” klasteru, z półtonami i mniejszymi wartościami akustycznymi. W niektórych miejscach może on być diatoniczny, to znów chromatycznie zacieśniony, jednak wedle wcześniejszych ustaleń dyrygenta z poszczególnymi chórzystami na próbach. Chwiejność intonacyjna, sonorystyczna, niech posłuży uczuciu swobody i wyzwalaniu radosnej kreatywności. Pod względem barwowym do wygrania poleca się także kontrastowanie ról solowych z „szerokością” dźwiękową zespołowych partii podzielonego chóru. Artykulacja *glissando* to walor sonorystyczno-wyrazowy, który może przybierać nutę dyskretnie lamentacyjną, nigdy wszak alarmistyczną.

Partyturę oceniam na *circa* 12 minut, według regulacji dyrygenckich. Szlifowałem ją zimą i wiosną A.D. 2019–2020, lecz szkic pierwotny (trzyminutowa wersja, składająca się z kilku znacznie teraz rozwiniętych punktów) sięga lat 80. ubiegłego wieku, kiedy to zapis miał charakter swoistego nutowo-graficznego stenogramu na chór *divisi molto*, choć w kadencjach był – i jest – tradycyjnie modalnym czterogłosem mieszanym. Zderzam i tam, acz na mniejszą skalę, radykalne ostrości oraz starą diatonikę. Po latach rzecz wcale nie wydaje się wykonawczo nieprzydatna, do zinterpretowania prawie *ad hoc* z jednostronicowej partytury notowanej w systemach dwu–pięcioliniowych. Podaję to na marginesie, a nuż kogoś zainteresuje.

Proponując język polski, nie wykluczam prozodycznego przystosowania tłumaczeń.

A ponieważ *Braterska harmonia* stanowi najświeższą moją i w tym zbiorze ostatnią pozycję, zaznaczam, że przedstawione uwagi przydatne wydają się także przy interpretacji wcześniej omówionych utworów.

Zakończenie

Jako że mam w tece twórczej jeszcze inne kompozycje na chór, przeważnie mieszany dorosły, poczynając od „zwykłych” śpiewek zwrotkowych, z zasady u mnie jednak nieco przekomponowywanych, po większe formy, bywa, że „po staremu” przeimitowane, lecz nierzadko o znacznie silniejszej naturze polifonicznej (tak jest we *Wniebogłosach*, kantacie *Pastor Bonus* i w *Missa brevissima*, a na przeciwnym biegunie czekają gotowe do wykonania projekty graficzno-sonorystyczne), liczę, iż wybór niniejszy nie zamyka moich szans wydawniczych z zakresu chóralistyki. Zasób ten obejmuje również kantaty wokально-instrumentalne, prezentowane na Festiwalach Prawykonań NOSPR – *Exaudi* oraz wcześniejszą (z „piętnem” elektronicznym autorstwa Aleksandra Gabrysia) *Gloriettę* i różnorodną stylistycznie godzinną partyturę *Gloria Reformata* z instrumentami tworzącymi fundament *basso continuo*. W latach 70. ubiegłego wieku wykonywana była w Cieszynie i Rybniku z tamtejszą Filharmonią moja chóralno-orkiestrowa *Muzyka wernisażowa I*.

Wprawdzie układam muzykę raczej dla wykonawców-profesjonalistów – w każdym razie w przypadku pierwszych kreacji, które stają się często paradygmatami dla zespołów następnych – spodziewam się jednakże, wierząc w potencjalnie rozszerzone spektrum przychylniej mi publiczności, że kilka przynajmniej partytur mogą podjąć śmiało co ambitniejsi – słowo to wygłaszam jako komplement z zachęcającym ukłonem – amatorzy, a niemało takich grup dostrzegam szczególnie w studenckich chórach – czy to politechnicznych, czy u medyków.

W utworach moich, nie tylko chórowych, specjalna i partnerska rola przypada dyrygentom, od których oczekuję więcej niż tradycyjnego dyrygowania, częstokroć mianowicie podejmowania decyzji, czy to w agogice, czy w falowaniach dynamicznych, *ergo*: osobistego, lecz w moim zarazem imieniu, kształtowania ekspresji, jądra wyrazowości, włączenia się w mój subiektywizm, sugestywności i emanacji szczególnie tam, gdzie

pole aleatoryki zostawiam do swobodnej interpretacji. Wiem, to trudna wolność, ale na pewno pasjonująca i chętnie się swoją „wolną wolą” dzielę, zresztą również z chórzystami w zindywidualizowanym (*divisi!*) zespole, z którego wyłaniają się choćby na moment głosy solistyczne, już to na *proscenium*, już *lontano*. Nie muszą być szkolone, byle prawdziwe wyrazowo. We fragmentach natury sonorystycznej chętnie dosłucham się mikrotonów, wszak głos ludzki to nieutemperowany fortepian. Z faktur, jakie proponuję, wynika nierzadko i jest pożądana wewnątrzchórowa stereofonia, nieprzesadnie warto także wprowadzać ją w „ludówkach” i w okrzykowych „gloriach” spoza chóru, a nawet sceny.

Rzecz jasna, nie łasimy się do słuchaczy (jednak są oni naszymi koncertowymi widzami, więc należy im się szacunek), lecz dobrze będzie, jeżeli chórmistrz wyczuje aurę sali i dnia, zarazem dyspozycję swoich śpiewaków, i spożytkuje, a może, gdy będzie trzeba, „przekuje” niejako owe stany z chwiejnego i niepewnego *en passant* w muzykę. Chodzi po prostu o odpowiednie ustawienie „żagli” względem „wiatru” emocji oraz wzruszeń.

Takich zachowań dyrygenckich szczęśliwie dotychczas doświadczałem, zarówno w premierowych interpretacjach Danuty Zoń-Ciuk z jej studentami i absolwentami, jak i z Zespołem Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia” Anny Szostak, z którym współdziałałam prawie od początku istnienia grupy, z pełną swobodą wymagań technicznych i kreacyjnych. Podejmowali Kameraliści wszelkie moje, niekiedy skrajne wokalnie, artykulacyjnie, fakturowo, czasem teatralizowane pomysły. Uczestniczyła w nich też nierzadko – jeśli tak stało w didaskaliach – sama Maestra, wychodząc daleko poza czysto dyrygencką rolę; zresztą jest wokalistką, z czego korzystałam, i to obdarzoną darem aktorskim. W przeważającej większości repertuar dla Cameraty, oczekujący na opublikowanie, chociaż w dużej mierze utrwalony już w nagraniach i na oficjalnych płytach, ma wymiar chóru z reguły solistycznego, więcej niż czterogłosowego, silnie spolifonizowanego, rozpościerającego skalę specyficznych sonoryzmów pozadźwiękowych i dźwięków modulowanych nie tylko akustycznie, lecz również estetycznie, od śpiewu bardzo pięknego i okrągłego po „płaski”, niewibrowany, jakby dawny, od po buddyjsku mantrycznego w „OM” po jazzujący, gdy pojawiają się w charakterze solistów Wojciech Myrczek i Sabina Meck.

Mimo wszystko słyhać jedną wielowektorową wspólnotę, jakby zbór w chorale i kompozytorskie, jawne lub podskórne, spoiwo, więź elementów, a jeśli chaos, to pozorny, poniżej skalającego mianownika warsztatowo-stylistycznego i estetycznego. Tak ufam, a jak jest, nie mnie osądzać, chociaż zawierzam tym, którzy chcieli moje utwory tylekroć już śpiewać i wykrzykiwać.

*

Wielu zaprzyjaźnionym Muzykom winien jestem na koniec niniejszego wstępu do nut od serca słowo wdzięczności przede wszystkim za współpracę przy powstawaniu niniejszej publikacji, a niektórym – jak Dyrygentkom: Danucie Zoń-Ciuk i Annie Szostak-Myrczek – także za wieloletnią wspólną działalność na polu śpiewactwa, co przyniosło

mnóstwo inspiracji i dało mi praktyczne doświadczenia jako kompozytorowi. Trudno tu wszystkim podziękować imiennie, wszak gdy o ten tom chodzi, pierwsze ukłony należą się Pani Danucie Zoń-Ciuk, kiedyś mojej magistrantce, która po wcześniejszym naszym doświadczeniu kompozytorsko-chórowym wyraziła chęć scalenia kilku mych chóraliów w osobny zeszyt. Jego zawartość w miarę naszej współpracy nieco się rozrosła, w czym zasługa owej wybitnej, doskonale rozumiejącej mą muzykę Chórmistrzyni, a ponadto cenionego Pianisty i Pedagoga związanego z Instytutem, Piotra Cirbusa, którego talent obejmuje również klawiaturę komputerową i sztukę omalże artystycznego druku. Wiem naturalnie, że moje partytury, pełne didaskaliów i częstokroć upstrzone dodatkowymi znakami graficznymi, stanowią trudny problem edytorski. Rozwiązany był on, ośmielę się powiedzieć, twórczo – w toku aktywnej, ze strony mego muzyczno-drukarskiego partnera, współpracy. Zawdzięczam mu bez wątpienia niejedyn impuls skutkujący potem nowymi, dopełniającymi strukturami kompozytorskimi. Rad jestem równocześnie, iż także zamieszczone tutaj opusy, co już się zdarzało z dawniejszymi moimi kompozycjami, znalazły uogólnione odzwierciedlenie w wizjach plastycznych, tym razem spod ołówka i węgla rysunkowego Katarzyny Ciuk, której czasochłonne i wysmakowane grafiki kontrapunktują – wydaje mi się, że spójnie – z muzyką i puentując z moimi wizjami dźwiękowymi, czy to o podłożu sakralnym, czy zabarwionym przez „ducha regionu”. Za to, że towarzyszy wydawnictwu płyta CD zawierająca *Psalm radosny* przeniesiony tutaj z krążka, jaki opublikowała formacja „Camerata Silesia”, pragnę złożyć podziękowania Maestrze Annie Szostak, ongiś również mojej magistrantce w Cieszynie. A za możliwość ulokowania na tej płycie radiowych nagrań *Muzyki folklorystycznej IV* oraz *Dolin* wyrazy wdzięczności adresuję do zaprzyjaźnionych muzyków z katowickiej rozgłośni Polskiego Radia: Redaktora Henryka Cierpiola, a pośmiertnie, zobowiązany za inspiracje i patronowanie owym nagraniom, do niezapomnianego Redaktora Stanisława Jareckiego, z którym zdarzało się nam nieraz podróżować w teren, do grup śpiewaczych, jak też uczestniczyć w jury konkursów chóralnych, także na Zaolziu, i folklorystycznych w Pszczynie oraz Żywcu, co wspominam z nutą rzewności i akcentuję, gdyż i tamte przeżycia stanowiły dla mnie swoisty kompozytorski wektor.

Ryszard Gabryś
Katowice–Cieszyn, wiosną 2020

Objaśnienia wykonawcze znaków



klucz dla tenorów
(poza czterogłosami na dwóch pięcioliniach)



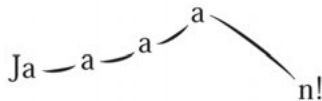
klucz w nawiasie kwadratowym z przenośnikami
dla głosów męskich o jedną lub dwie oktawy



nuty krótkie



grupy nut



zawołania, lamenty, quasi parlando



rodzaj figuracji, ornamentacja sylaby



nuty długie wg rozmiaru graficznego



kłaśnięcie



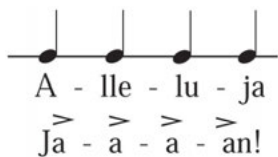
przyśpieszanie, zwalnianie;
w uściślonym rytmie



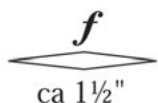
„wyskanie” góralskie



pauzy jak w muzyce taktowej i dłuższe



skandowanie



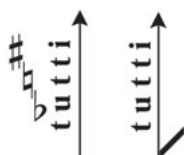
głośny oddech



glissanda, oscylacje, ewentualnie także gwizdanie



skrajne dźwięki skali



wszystkie wskazane głosy jak najwyżej,
przy okrzykach; dźwięk dowolny



rozległe współbrzmienia całoskalowe
(możliwy klaster choćby w fragmentach pionu!)
na dowolnie wybranych dźwiękach



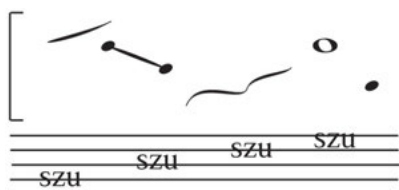
opadanie z pułapu o półton lub większą odległość



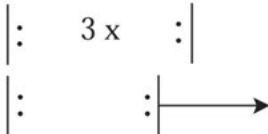
glissando wzwyż do skalowej granicy



opadanie na spód skali



przybliżony rejestr

	powtarzanie jedno albo więcej-krotne, wariantowe
	znaki obowiązują tylko przy nutach, poza pieśniami ludowymi w taktach; niekiedy kompozytor stosuje dodatkowe kasowniki „asekuracyjne”
	wyeksponowanie efektu sonorystycznego
	swobodna przestawność podanych elementów
	strzałka dyrygencka na ważne wejście głosu lub współbrzmienia (nad nutami)

Uwagi do objaśnień znaków

W swoich kompozycjach stosuję często, począwszy od *Muzyki folklorystycznej IV*, zapis mieszany, indywidualny, nutowy i graficzny, w niektórych utworach dopełniony didaskaliai. Czasem notacja metro-rytmiczna przenika się z aleatoryką zapisową i realizacyjną w różnym jej stopniowaniu, co rzutuje, oczywiście, na sposób kreowania dźwiękowej rzeczywistości przez dyrygenta (regulującego agogikę i kluczowe akcenty) oraz w pewnej mierze przez samych chórzystów, jako że opusy przeznaczone są w większości na mieszany chór solistyczny. Należy wziąć również pod uwagę sugestie (odstępy) graficzne, przyspieszenia lub zwolnienia nut-dźwięków. Bywa, że w zapisie pojawiają się rytmy nieograniczone kreską taktową, co stwarza wrażenie, iż panuje w nich swoboda akcentacyjna, regulowana prozodią fraz słownych.

Współtwórcza względem autora rola dyrygenta jest nie do przecenienia i postawa ta powinna się zarysować już od pierwszych wspólnych prób, po wcześniejszym samopreparowaniu śpiewaków, szczególnie w przypadku, gdy są profesjonalistami.

Istotny współczynnik ekspresji wnoszą wielogłosowe nawarstwiania podobnych lub różnych melodii i struktur, śpiewane przez chórzystów asynchronicznie, solo, lecz jednak ze świadomością, że akcja dzieje się w zespole. Krążą one wokół wspólnego centrum brzmieniowego, zwłaszcza w epizodach tonalnych (modalnych), a niekiedy i dysonansowo schromatyzowanych, scalane jednak parametrem dynamicznym bądź tempem. Nawet w pieśniach pochodzenia ludowego ujętych w oznaczonym metrum wyrazowo przydatne wydaje mi się (nierzadkie) *rubato*. Pionowe powiązania dookreślone rytmicznie występują także bez ograniczenia metrycznego.

Aspekt dźwiękowy koreluje nieraz z sonorystycznym. Słyszymy formotwórcze okrzyki, szepty, szelesty, a diapazon tych odchyłeń wokalnych od powszechnie przyjętych norm wokalnego piękna może być w intencjach twórcy znaczny i to również

pod względem estetyki brzmienia. Wszystko to w imię wyrazu i autorskiego poczucia *sui generis* ducha romantyczności (momentami nawet jakby melancholii sentymentalnej) czy zgoła ekspresjonizmu. Kontrast stanowią fragmenty *all antico*, w szczególności neobarokowe.

Czasem wymagane są śpiew i modulacja głosu specyficznego pod względem barwy, nie wyklucza się, że pojawią się (choć będą to raczej wyjątki) wahania ćwierćtonowe oraz efekt falsetu, moment *quasi-jazzujący* lub częsty w folklorze biały odcień głosu.

Ryszard Gabryś

Uwaga redakcyjna: Zarówno zapis nutowy, jak i sylabiczny podział tekstu został odtworzony z rękopisów zgodnie z zamysłem kompozytora.

Partytury

MOTTO

Psalm 29. wers 11

Uroczyście ♩ = ca 72

Sopran
Alt

mf A-lle - lu - ja, *mf* A-lle-lu-ja! *ff* swo-je - mu lu-

Tenor
Bas

mf Pan da si - łę swo-je - mu lu-

4 *p* *cresc.* *f*
do - wi! A - lle - lu - ja, A - lle - lu - ja, A - lle - lu -

do - wi!

7 *mf* *f* *f*
- ja , lu - do-wi swo-je-mu! A-men, A-men, A - men.
Pan da si - łę lu - do-wi swo-je-mu!
Pan da lu - do-wi swo-je-mu! A-men, A-men, A - men.

Ryszard Gabryś

Ryszard Gabryś
(1983, 2019)

INSKRYPCJA GDAŃSKA I

na chór mieszany

Słowa z Psalmu 29, wersu 11, w tłumaczeniu Czesława Miłosza

Pan da siłę swojemu ludowi

Uroczyście ♩ = 72

A - lle - lu - ja, A - lle - lu - ja, lu - do - wi

A - lle - lu - ja, A - lle - lu - ja, **f** lu - do - wi

Pan da si - łę **mf** lu - do - wi

Pan da si - łę lu - do - wi

4 swo - je - mu A - lle - lu - ja, A - lle - lu - ja, A - lle - lu - ja.

swo - je - mu A - lle - lu - ja, A - lle - lu - ja, A - lle - lu - ja.

swo - je - mu. **mp**

swo - je - mu.

7 Pan si - łę da si - łę lu - do - wi,

Pa n da si - łę lu - do - wi,

f Pan da lu - do - wi swo - je - mu **ff** si - łę lu - do - wi,

Pa n da si - łę lu - do - wi,

Copyright © PC

11 da swo - je - - mu , A - lle - lu - ja

Pan si - łą, Pan da si - łą A - lle - lu - ja,

f Pan si - łą, Pa_n da si - łą A - lle - lu - ja,

da si - łą, si - łą, A - lle - lu - ja,

14 A - lle - lu - ja, A - lle - lu - ja, da Pan lu -

A - lle - lu - ja, A - lle - lu - ja, da Pan lu -

ff A - lle - lu - ja, A - lle - lu - ja, da Pan lu -

A - lle - lu - ja, A - lle - lu - ja, da Pan lu -

16 do - wi swo - je - mu. A - men, A - men, A - men.

do - wi swo - je - mu. A - men, A - men, A - men.

p do - wi swo - je - mu. A - men, A - men, A - men.

f do - wi swo - je - mu. A - men, A - men, A - men.

Ryszard Gabryś
(1983, 2020)

INSKRYPCJA GDAŃSKA II

na chór mieszany

Słowa z Psalmu 29, wersu 11, w tłumaczeniu Czesława Miłosza

Pan da swojemu ludowi błogosławieństwo pokoju

Solennie, zwycięsko ♩ = 60-80

Soprano
Alto

Tenor
Bass

mf **f** **p** **mf** **f**

4 do - wi A - lle - lu - ja, A - lle -
do - wi A - lle - lu - ja, A - lle
do - wi swo - je - mu lu - do - wi Pan da si - lę Al - le - lu - ja,
do - wi Pa - n lu - do - wi swo - je - mu Al - le - lu - ja,

8 lu - ja! Lu - do - wi **ff** blo - go - sła - wień - stwo.
A - lle - lu - ja, ah! Lu - do - wi blo - go - sła - wie - n - stwo.
A - lle - lu - ja, ah! blo - go - sła - wień - stwo.
mf A - lle - lu - ja, ah! blo - go - sła - wień - stwo.

Copyright © PC

12 *ff* Po - ko - ju, po - ko - ju *mp* bło - go - sła - wień - stwo. *ff* *f* A - lle - lu -

Po - ko - ju, po - ko - ju bło - go - sła - wień - stwo. A - lle - lu -

Po - ko - ju, po - ko - ju bło - go - sła - wień - stwo. A - lle - lu -

Po - ko - ju, po - ko - ju bło - go - sła - wień - stwo. A - lle - lu -

ff *mp* *ff* *f*

16 *p* *f* ja A - lle - lu - ja! *sff* Po - ko - ju.

ja A - lle - lu - u - ja! Po - ko - ju.

ja A - lle - lu - ja! Po - ko - ju.

ja A - lle - lu - ja! Si - ę! Po - ko - ju.

p *f* *sff*

22 *mp* Al - le - lu - ja! *[sensa cesura]* *sfp* *sub. p* *f*

Al - le - lu - ja! A - (m) - e - n.

A - lle - lu - ja!

A - lle - lu - ja! *f* *sfp* *sub. p* *f*

Paweł Pustówka Ryszard Gabrys
(1969, 1989)

DOLINY

mel. ludowa z Istebnej

Szeroko

First system of the musical score for 'DOLINY'. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part begins with a *f* *solo* dynamic and the lyrics 'Do - li - ny, do - li - ny'. The Alto part has a *mf* *solo* dynamic and the lyrics 'Do - li - ny', with a *(rubato)* marking. The Tenor and Bass parts enter with a *p* dynamic and the lyrics 'Do - li - ny, do - li - ny,'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is common time (C).

Second system of the musical score, starting at measure 5. It features the same four vocal parts. The Soprano and Alto parts have a *tutti* marking and the lyrics 'Hej!'. The Tenor and Bass parts have a *mf* *p* (*accelerando*) marking and the lyrics 'Hej! Do-li-ny, do-li-ny, do-li-ny, do-li-ny, do-li - ny, do - li - ny, hej!'. The Tenor part also has a *p* marking and the lyrics 'Do-li do-li do-li - ny, hej! Do-li-'. The Bass part has a *f* marking. The key signature and time signature remain the same as in the first system.

Copyright © PC

szeroko

9

f

Do - li - ny, do - li - ny, do - li - ny,

f

Do - li - ny, do - li - ny, do - li - ny,

mf *f*

8 ny, do - li - ny, do - li - ny, do - li - do - li - do - li - do - li -

mf *f*

Do - li - ny, do - li - ny, do - li - ny, hej!

13

f

Ka - ny sie po - dzie - wo mój mi - ły?

f

Ka - ny sie po - dzie - wo mój mi - ły, mój mi - ły?

mf *f* *pp*

8 ny. Ka - ny, po - dzie - wo, mi - ły mi - ły mi - ły mi - ły?

mf *f*

Ka - ny sie, ka - ny mi sie po - dzie - wo?

z ożywieniem

17

f
Ho - re, do - li - ne - czke, zbie - ro zie - li - ne - czke

mf
M zbie - ro zie - li - ne - czke

f
8 Ho - re, do - li - ne - czke, ho - re, zbie - ro zie - li - ne - czke

f
Ho - re, do - li - ne - czke, zbie - ro zie - li - ne - czke

szeroko

21

1.
f
na mo - ją bo - le - sną gło - wi - czkę.

f
na mo - ją bo - le - sną gło - wi - czkę.

f
8 na mo - ją bo - le - sną gło - wi - czkę na bo-le-sną, na bo-le-sną.

f
na mo - ją bo - le - sną gło - wi - czkę.

25 2.

gło - wi - czkę.

gło - wi - czkę.

p gło - wi - czkę. Do-li do-li do-li do-li - ny, do-li do-li do-li - ny, hej! Do-li

gło - wi - czkę. *mf* Do - li - ny, *p* hej!

29 *mf*

mf Do - li - ny, do - li - ny, do - li - ny,

mf Do - li - ny, do - li - ny, do - li - ny,

mf ny, *p* Do - li - ny, do - li - ny, do - li - do - li - do - li - do - li -

mf Do - li - ny, do - li - ny, do - li - ny, hej!

33

f
Ka - ny sie po - dzie - wo ma mi - ła?

mf *mp*
Ka - ny sie po - dzie - wo ma mi - ła, ma mi - ła?

mf *pp*
ny, Ka - ny, po - dzie - wo, mi - ła mi - ła mi - ła mi - ła?

mf
Ka - ny sie, ka - ny mi sie po - dzie - wo?

z ożywieniem

37

mp *p*
Zie - li - ne - czke zbie - ro, na in - nych spo - zie - ro.

mp *p*
M na in - nych spo - zie - ro.

mp *p*
Zie - li - ne - cze zbie - ro, zbie-ro, na in - nych spo - zie ro.

mp *p*
Zie - li - ne - czke zbie - ro, na in - nych spo - zie - ro.

szeroko

41

mf

1.

Prze-cież ty, ma mi - ła, fa - ło - zna.

Prze-cież ty____, ma mi - ła, fa - ło - zna____.

Prze-cież ty____, ma mi-ła, fa - ło-szna, hej fa-ło-szna ty, ma mi-ła.

Prze-cież ty, ma mi - ła, fa - ło - zna.

45

2.

fa - ło - zna.

fa - ło - zna.

pp
fa - ło-szna. Do - li do - li do - li do - li - ny, do - li do - li do - li -

mf
fa - ło - zna. Do - li - ny,

ny hej! Do-li do-li do-li do-li do-li - ny, do - li - ny, do - li -

nej! Do - li - ny, do - li - ny, do li -

Do - li - ny. Hej, hej!

Do - li - ny. Hej, hej!

ny, do - li - ny, do - li - ny. Hej, hej!

- ny. do - li - ny. Hej, hej!

Ryszard Gabrys
(1973)

MUZYKA FOLKLORYSTYCZNA IV

na solityczny chór mieszany

Czas całości: *circa* 5'15"- 6'45"

I

The diagram illustrates the 'Fischio' section of the work. It begins with a vertical bracket on the left labeled 'tutti'. To the right of this bracket is a horizontal line representing a musical staff. Above the staff, the word 'fischio' is written in italics, followed by a dynamic marking 'f'. Below the staff, the word '[soli]' is written in brackets. The staff itself contains a series of wavy lines representing glissandos, with vertical tick marks indicating specific points. Above the first wavy line is a 'pauza 3"' (3-second pause). To the right of the staff, there is a vertical arrow pointing upwards, labeled 'tutti' and 'sff' (sforzando). To the right of the arrow is a 'pauza max. 5"' (maximum 5-second pause). Below the staff, the text '[Pozy nieruchome – stopniowo chórzyści ożywają się w rzędach]' (Poses stationary – chorists gradually awaken in rows) is written. At the bottom right, the word '[attacca]' is written in brackets.

I

Fischio, urwisowskie gwizdnięcia solistów z *glissandami* – wargowo lub/oraz przez zęby – z różnych miejsc szeroko rozstawionego zespołu, czyli „wewnętrzna” stereofonia.

Ten element „Muzyki folklorystycznej IV” nie był dotychczas wykonywany i można go traktować *non obbligato* – wtedy nasza „opowieść” zaczynałaby się od pierwszego *tutti* na wykrzykiwanych dźwiękach najwyższych; nieobowiązkowe są tak samo „gwizdanki”, gdy się pojawi ów efekt w jednym z proponowanych zakończeń, a także nieco wcześniej: po półtorasekundowej pauzie w odcinku przed liczbą [3], następnie w „dostrajaniu” do toniki przed liczbą [8] oraz we fragmencie oznaczonym liczbą [14], tam gdzie chwilowo tonika się „rozchwiewa” i powraca.

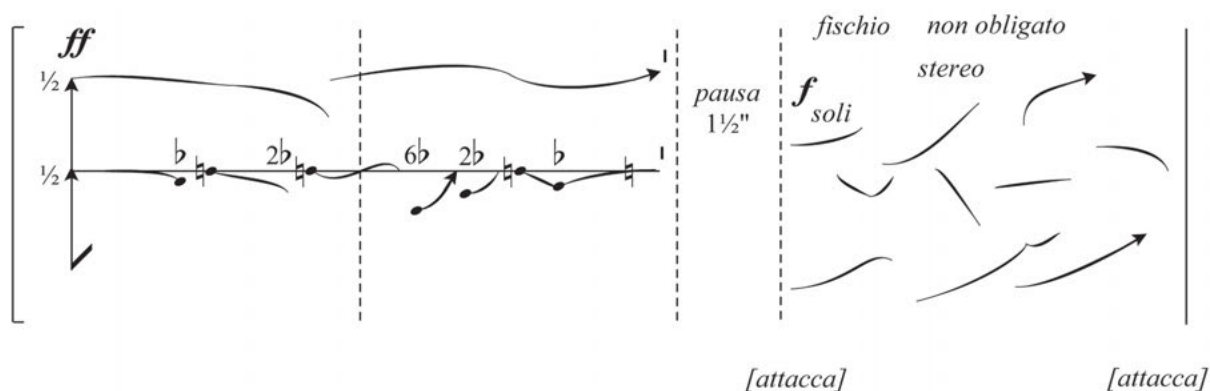
Wystarczy artykulacja *ordinario*, chociaż gwizd mógłby stanowić przez ten moment sonorystyczne wzbogacenie.

Copyright © PC

2



Struktury do powtórzeń najpierw od toniki, potem na znak ↓
coraz gwałtowniej i wyżej *ad libitum*, także w głosach wcześniej opadających [attacca]



[2]

Solistyczne zawołania, relikty melodyczne z różnych stron zespołu. Wyobrażalne są nawet odgłosy *lontano*, sporadycznie zza sali, a nawet raz i drugi spośród publiczności, zależnie od miejsca i jej charakteru. Pomiędzy okrzykami *tutti* dynamika w głosach solistycznych – kontrastowo znacznie łagodniejsza, *p - mf*. Stopniowe, duże zagęszczenie i nasilanie aż do kulminacyjnego *tutti* rozpoczyna się wybranym przez dyrygenta głosem solistycznym (żeńskim lub męskim; każdy może być solistą; w ogóle zmieniają się oni każdorazowo w trakcie utworu), oparte jest zaś na swobodnie dobranej materii nutowej zapisanej pod diagramem z didaskaliami. Zasadniczo panuje modus F, ale nie wykluczamy też stopniowej chromatyzacji i zaostżeń harmoniki. Akcja nabrzmiewa do pierwszej kulminanty *fortissimo* na najwyższych dźwiękach, do wyegzekwowania są niewielkie glissanda, według sugestii graficznej. Następujący dalej (nieobowiązkowy) odcinek nawiązuje do początkowych gwizdań.

3

ff
sff

[6] poco a poco diminuendo

[12]

tutti

mf - p ~
① [solo]

p - mf ~
② [solo]

p - mf ~
③ [solo]

p - mf ~
④ [solo]

mf - f ~
⑤ [solo]

mf - f ~
⑥ [solo]

f
[soli]

f
⑦

f
⑧

f dim. cresc. dim.

tutti

sff

[voci stereo!]

Struktury dla solistów, in F

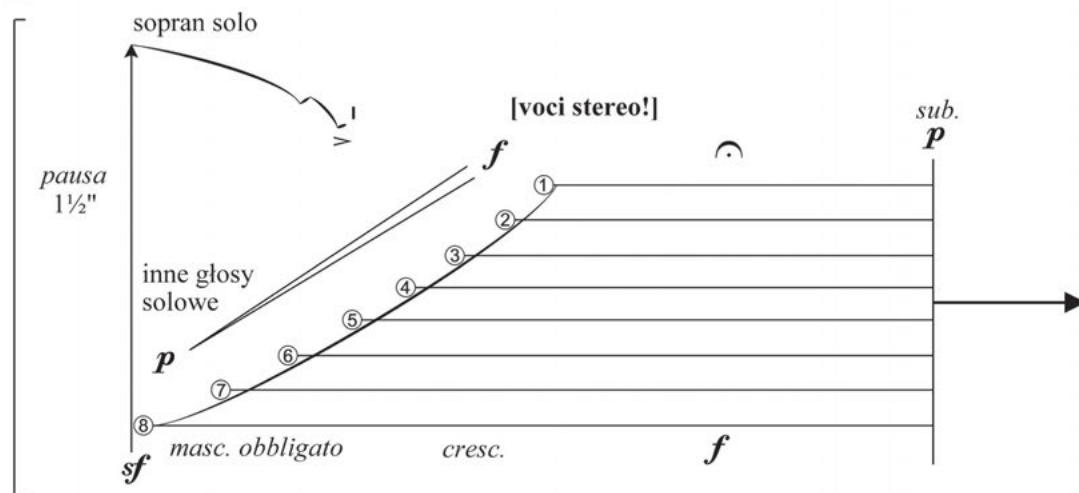
① ②

③ ④

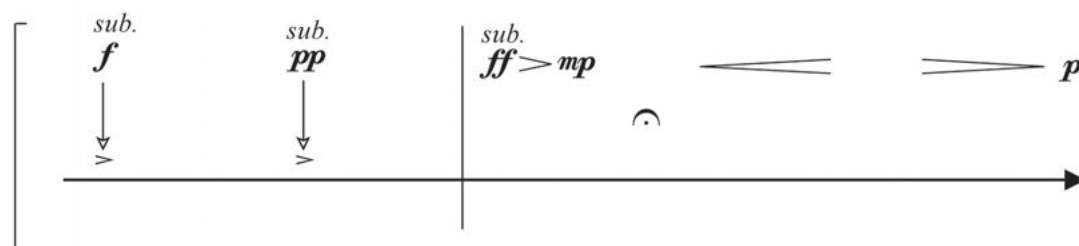
1 ⑤ ⑥

2 ⑦ ⑧

4



≡



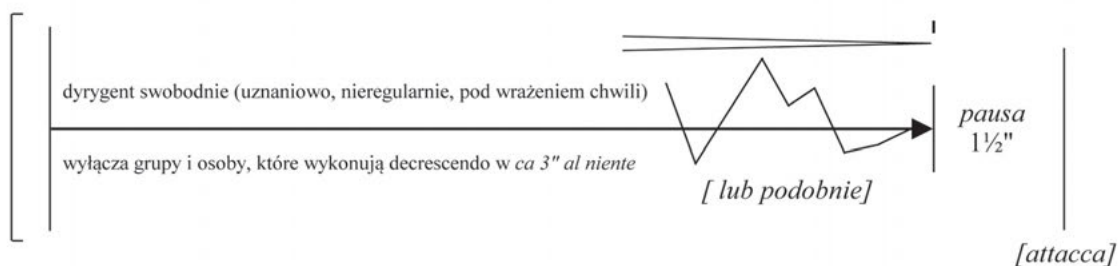
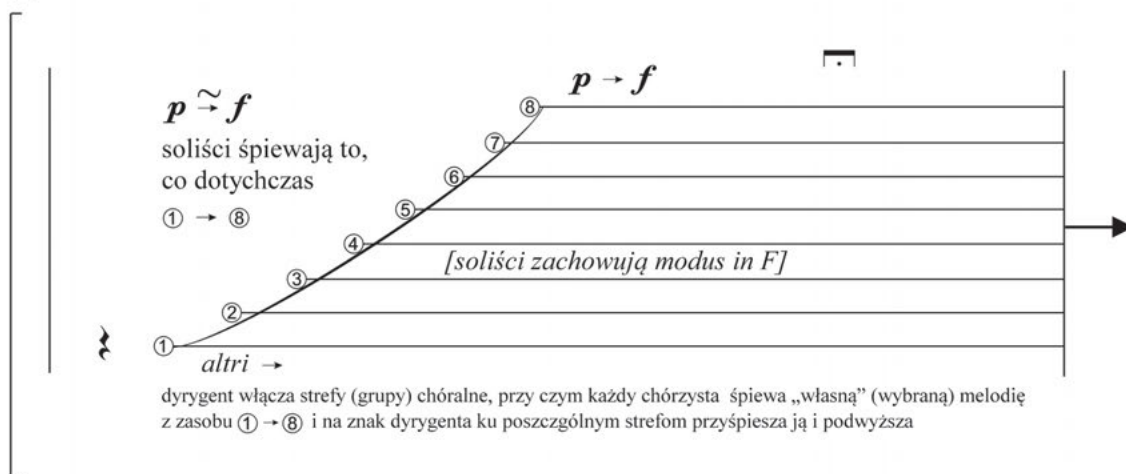
3

Znane już okrzyki (nigdy „wrzaski”!) zespołowe stanowią ostry kontrast do nawarstwiającej się polimelodyki solistycznej ośmiu wokalistów (płeć luźno zadysponowana) realizujących struktury podane w nutowych odnośnikach, w modusie *in F*, aczkolwiek w tym czy innym wykonaniu można wprowadzać głosy w innych „tonacjach”, od C czy G, *ergo*: z zastosowaniem diatonicznych punktów wyjścia, lecz kiedy indziej nawet Fis czy E etc.

4

Kończymy ową narrację wykrzykując po raz trzynasty podstawowe „centrum brzmieniowe” i po krótkiej pauzie na oddech idea nakładania melodii śpiewanych przez solistów zostaje podjęta na nowo, lecz o ile przedtem działało się to „z wysoka”, teraz rozpoczynamy *obbligato* głosami męskimi, najpierw nawet od basu, zresztą w zależności od tego, kim rozporządza chórmistrz.

5



5

Ośmioro (osiem, ośmiu?) solistów kontynuuje swoje narracje melodyczne, a dyrygent włącza strefowo z analogiczną materią – stereofonicznie, zrazu ostentacyjne z przeciwległych stron – kilkusobowe grupy chórzystów wykonujących zresztą także „każdy swoje”, to, co wybrał, lecz wchodzi we wspólny śpiew razem (w zasadzie równo, chociaż minimalne asynchrony będą mile widziane-słyszane) z pobliskimi sąsiadami. Narracja ulega przyspieszeniom i chromatycznemu ruchowi wzwyż. Pierwsi soliści (ósemka) bazują raczej na „tonacji” F, inni chórzyści mogą chromatyzować, wreszcie po osiągnięciu odpowiednio intensywnego w odczuciu dyrygenta nasycenia i ekspresji chórmistrz wyłącza „strefy”, a w paru przypadkach również pojedyncze osoby, co symbolizuje linia łamana.

6 *mf quasi con sordino* [senza pausa]

8, 16 *mf* *soli* *pp - mf ad lib.*

7 *p legato* *soli*

8, 16

6

„Chorał” podzielonego na cztery grupy chóru, który „rozsypuje się” głosami solowymi z różnych, także odległych, rzędów znanym już sposobem.
Zasadniczo realizacja może przebiegać tak, jak sugeruje zapis nutowy, czyli *in F*, przy czym chórzysty wybierają sobie pięciolinie, ale dyrygent dba, by wszystkie horyzonty dźwiękowe zostały użyte, niezależnie od tego, na jakim będzie to poziomie. Zatem „tonika” wpasowuje się w różne oktawy skali chóru, stąd w zapisie klucz wiolinowy z ósemeczką i szesnastką pod spodem.
Alternatywą wykonawczą jest nierespektowanie toniki i rozpoczęcie dowolnie wybranym przez każdego chórzystę dźwiękiem. *Notabene* – bardzo podobającemu się w takim razie słuchaczom efektowi sprzyja *murmurando*.
Jeszcze w innych wykonaniach warto spróbować owego „chorału” tylko w głosach żeńskich lub męskich, albo niekoniecznie *tutti*, lecz w kwartecie solowym, może podwójnym bądź zwielokrotnionym, ale jeszcze nie „masowym”, niekiedy „ciasnym”, ciekawie też stereofonicznym.

7

„Chorał” dwugłosowy – *continuum*.
Interpretacja analogiczna, możliwości zróżnicowań również.

8



9

[„rozsypanie się” chorału]



10

[podejście do kulminacji, śpiew indywidualny;
głosy są włączane przez dyrygenta nieregularnie]

8

Unisono *tutti* lub w wykonaniu tylko części chórzystów z różnych „zakątków” zespołu, ewentualnie stojących blisko – wedle decyzji dyrygenta, bodaj czasem samych pań lub panów.

Do akceptacji jest także wokalne solo, tu zaś chętnie słyszałby autor sopran i podejście na podanej wysokości do b1; zresztą akurat w tym unisonowym chorale również śpiew zbiorowy dobrze byłoby uplasować dokładnie tak, jak napisano na pięciolinii.

9

Bez pauzy, nawet bez mikro-cezury oddechowej dźwięk b1 zostaje podjęty przez innego solistę (niedużą grupę) i od *forte* rozdrabnia się asynchronicznymi imitacjami – coraz wolniej, ciszej, niżej – aż do oznaczonego pustym trójkącikiem, wygaszonego w pół sekundy oddechu.

Zrazu diatonika punktu wyjścia może heterofonicznie połączyć się z wejściami od innych dźwięków i chromatyzacją.

10

Teraz mamy odwrotność poprzedniej sytuacji i narastanie imitacyjne (diatoniczne, chromatyczne, pod koniec odcinka *allargando*) od sola lub kilku (kilkorga) chórzystów ku pełnemu zespołowi.

11

fff *f - ff* *fff* *f*

pausa 3" **KULMINACJA** poza grupą (stereo) trzymającą najwyższe swoje dźwięki, chórzysty śpiewają znane już struktury, accelerando, z całą siłą w rejestrze wysokim i najwyższym, aż do krzyku.

pausa 3" ⑧ *solisti* stopniowo w indywidualnych prędkościach i z małymi cezurami w swoich strukturach włącza się cały zespół

wspólna, asynchronicznie imitowana struktura dźwiękowa

12

quasi f *f* *ritenuto* *diminuendo molto*

tutti głośny oddech ca 1 1/2"

materia dźwiękowa analogiczna, dobrana indywidualnie „schodzenie” z kulminacji, rozrzedzanie faktury

„dostrajanie się” do wspólnej toniki *sf p* < >

pausa ca 3" *a la* [attacca]

11

Po trzysekundowej pauzie – kulminacja główna. Krzyk raczej radosny, nie jak na obrazie Muncha, chociaż i to odczucie realizacyjne niewykluczone. Grupa zatrzymuje dźwięki graniczne „na wysokościach”, pozostali śpiewacy wykorzystują znane już sobie (wyuczone) struktury quasi-folklorystyczne, rwane teraz, krótkooddechowe, z pełnej piersi i ostre, po czym – po trzech sekundach naglej ciszy, podczas której może odezwie się w większej sali lub świątyni echo – podtrzymujemy owo napięcie, mianowicie osiem wybranych głosów imituje się krótkimi glissandami i wykrzykami u samej góry, inne stopniowo dołączają na reliktach wcześniejszych swoich struktur aż do głośnego wspólnego oddechu/westchnienia/wydechu.

12

Ditto – ale schodzimy od zgiełku i chaosu indywidualnie, śpiewając fragmenty wiadomych już folklorizmów, diatonicznie oraz chromatycznie, do „poszukiwania” toniki, która zostaje osiągnięta unisono po artystycznie rozegranym „dostrajaniu”; dyrygent jakby urabiał glinę, podprowadzał głosy, modelował je, zniżał, ściszał – wreszcie pojawia się *sforzato* i zaraz *piano* z *crescendem* i szybkim wyciszeniem *ad infinitum*. Pauzę można zwizualizować poprzez efekt zastygnięcia wykonawców.

13 ca 75" ----->

14

13

Wielkie unisono, puenta utworu, 75", zasadniczo *tutti*, alternatywnie w mniejszym (wtedy niewykluczone, iż zmiennym?) gronie, zresztą według powiązanych z aktualną sytuacją wykonawczą (aurą sali, nastawieniem w chórze) odczuć i dyspozycji dyrygenta. Śpiewamy niegłośno, jakby *lontano*, w kilku przedzielonych cezurami fazach, aczkolwiek pauz nie czyniąc. Osiągnięta zostaje dłuższa tonika, która ulega krótkiemu „wybrzuszeniu” w górę i w dół (glissanda, mikrostruktury zaczerpnięte ze znanych już chórzystom „ich” motywów folklorystycznych), a po nawrocie, od *mp*, obowiązkowo już wokalizuje – cicho! Cały zespół unisono.

14

Jeszcze ciszej słyhać – niby z odleglejszej hali czy doliny – żeński duet solowy. Mogą to być głosy „białe”. (Zresztą gdyby się tu i ówdzie, przez chwilę, przebiły z chóru i nawet w kulminacjach dały o sobie znać – jest na to kompozytorska akceptacja.) Soprany te wokalizują dyskretnie na „A” (nie *bocca chiusa*), lecz możliwe są też słowa: „Szumi dolina, góra, dolina, gaj”, po czym solistki niech się dyskretnie wtopią w chór. Wszyscy kończą na wspólnej, tej samej co dotychczas, tonice.

Finale

tutti

5''
pausa
[pozy nieruchome]

5''
pausa
[ossia]

f
solo femine

5''
pausa
[ossia]

5''
f
fischio
ad libitum
[ossia ord.]

sff

Finale:

niespodziewanie – po pięciosekundowej, jakby już finalnej, pauzie – zaakcentowany okrzyk *fortissimo* na najwyższych (w każdym razie wysoko) dźwiękach, co domknie ramowo naszą opowieść.

Możliwa jest też *coda* złożona z wysokich żeńskich zaśpiewów *a la glissando* krótkie, *f-ff*, póki jeden wyrazisty sopran nie uniesie się wzwyż *ad infinitum*.

Jeszcze inne zakończenie to wersja z ewentualnymi gwizdami, nie obligatoryjnymi, i glissandami oraz mikro-strukturami, jak opisane przed chwilą, ordinario. Domknięciem tej kody byłoby solowe *glissando* ku najwyższemu dźwiękowi skali – i wspólne, znane już (w żadnym razie wrzaskliwe, ale emisyjnie zmodulowane!) wykrzyknienie „A” na bardzo „wysokiej górze” *sforzatissimo*.

* * * * *

Uwaga: akordowi początkującemu odcinek [6] towarzyszy wyraźnie słyszalny okłask (można pokazać dłonie uniesione stosownym gestem w górę) pojedynczego chórzysty, podobnie acz w odmienny sposób niech zaklaszcze inny solista (z głębi chóru, lecz dobrze widoczny) zaczynając frazę [7] i jeszcze następny śpiewak „perkusyjny” – ciszej – odcinek [8].

Efekt klaskania, wyjątkowy zresztą w utworze, oznaczony jako quasi ósemka (wartość krótka) z „gwiazdką” zamiast nuty, można opuścić.

Ryszard Gabryś
(2009)

BACA

Dostojnie

Sopran

1. I - dzie ba - ca gro-niem, pod zie - lo - nym pió - rem,
2. Nie śmieję sie dzie-we - czko, że ko - szu - lka bru - dno,
3. Ba - ra - nio, Ba - ra - nio, wy - so - ki gro - ni - czek,

Alt

1.2.3. I - dzie ba - ca, i - dzie ba - ca, pió - rko,

6

pió - rko się mu chwie - je, dzie - wczę sie mu śmie je.
na wy - so - kich gro - niach o wo - dzi - czke tru - dno.
a jak sie za - chmu - rzy, pa - do - z ni de - szczy -

1. chwie - je, dzie - wczę sie - mu śmie - je, śmie - je.
2. gro - niach o wo - dzi - czke tru - dno, tru - dno.
3. chmu - rzy, pa - do - z ni de - szczy - czek,

11

czek, pa - do de - szczy - cze k, de - szczy - czek,
pa - do pa - do de - szczy - cze k.

16

[powtórzyć 3 razy]

m m Hej, he - ej! Uhuhuhu! Ohohohoho!

I - dzie ba - ca.

Swobodnie - indywidualna improwizacja na podanych nutach w kierunku opadającym i zmiennej agogice; jest to naśladowanie góralskich "wyskań na hali", jedni tu, drudzy tam, bliżej, dalej, z echem.

niente

Copyright © PC

Ryszard Gabryś
(2009)

NIE BRÓŃCIE, HEJ!

Marszowo, ale śpiewnie

1. Nie bro - ńcie__, nie bro - ńcie__, hej, bo nie za -
2. My se rę - ce da - li__, hej, w ko - mo - rze

Sopran I
Sopran II

Hej! *mf* nie bro - ńcie! 1. *p* niespiesznie
2. *mf*

Alt

Hej! 1. Nie bro - ńcie__, nie bro - ńcie__, hej, bo nie za -
2. My se rę - ce da - li__, hej, w ko - mo - rze,

bro - ni - cie____. My se rę - ce da - li, hej, wy o tym nie wie -
na pro - gu____. Żo - den nas nie wi - dziół, hej, chwa - ła Pa - nu Bo -

1. za - bro - ni - cie, za - bro - ni - cie. My se rę - ce da - li, hej, wy o tym nie wie -
2. hej, w ko - mo - rze, hej, w ko - mo - rze, Żo - den nas nie wi - dziół, hej, chwa - ła Pa - nu Bo -

1. *p*
2. *mf*

bro - ni - cie, hej! 1. My se rę - ce da - li, hej, hej! Nie____ wie -
w ko - mo - rze, hej! 2. Żo - den nas nie wi - dziół, hej, hej! Pa - nu,

1. - cie____. 2. - gu____, chwa - ła! Hej!

12

-cie, nie bro - ńcie. - gu, hej, Bo - gu, Pa - nu Bo - gu chwa - ła! Hej! Hej!

p *sub. f* *f*

cie____. Pa - nu Bo - gu chwa - ła, hej! Hej! Hej!

Copyright © PC

Ryszard Gabryś
(1973)

PÓJDŹCIEŻ GĄSKI NA STAW

mel. ludowa z Wołynia

Lekko
mf (*niefrasobliwie*) *mp sim.*

Sopran
la - la - la - la - la la - la - la - la - la

Alt
sim. la - la - la - la - la *sim.* la - la - la - la -

Tenor
sim. la - la - la - la - la

Bas
sim. la - la - la - la - la

poważnie
fp cresc.

4
la Pójdź - cież gą - ski na

sim. la - la - la - la - la Pójdź - cież gą - ski na

sim. *mf* la - la - la - la Pójdź-cież gą - ski, pójdź - - cież na__

Copyright © PC

7 *f* *p*

staw____, na____ mo - drą wo - dę____.

staw, na____ staw____, na mo - drą____ wo - dę, mo - drą wo - dę.

____, na____ staw____, na staw, mo - drą wo - dę____, wo - dę.

staw____, na____ mo - drą wo - dę, na mo - drą wo - dę.

10 *f* *dim.*

Już trzy no - ce nic o - ka nie zmrzy - łem____ przez twą u - ro -

Już, już trzy no - ce____ o - ka____, o - ka____, przez u - ro -

Już, już trzy no - ce nic o - ka nie zmrzy - łem____ przez twą____, przez____ twą

Już, już trzy no - ce____ nic, nic____ o - ka, o - ka przez twą, przez____ u -

13

p lekko *pp*

- dę. la-la-la-la-la la-la-la-la-la

dę. *sim.* la-la-la-la - la *sim.* la-la-la-la-

u - ro - dę. *sim.* la-la-la-la-la

- ro - dę. *sim.* la-la-la-la - la

17

poważnie mf

Pójdź - cież gą - ski na

la Pójdź - cież

sim. *p* la-la-la-la-la Pójdź - cież gą-ski, pójdź - cież gą - ski,

sim. *f* *p* la-la-la-la gą-ski na staw, na staw. Pójdź - cież m m

22 *f* *p*

staw, na mo - drą wo - dę .

na staw, na mo - drą wo - dę .

8 pójdź - cież gą - ski, na mo - drą, mo - drą wo - dę .

m gą - ski pójdź - cież gą - ski na

25 *mf* *mf* *f* *mf*

Już trzy no - ce nic o - ka nie zmru - ży - łem

Już trzy no - ce o - ka nie zmru - ży - łem

8 Już trzy no - ce nic o - ka nie zmru - ży - łem, nie zmru - ży - łem przez twą

staw m m m

28

f *ff* *pp legato*

przez twą u-ro - dę he - - j. Oj, nie za - snę,

ff *pp*

przez twą u-ro - dę, u-ro - dę . *bocca chiusa*

ff *p* *[ossia tutti]* *f solo dolente*

u-ro-dę, przez twą u-ro - dę , przez u-ro-dę, przez u-ro-dę. Oj, nie za - snę,

ff *f gliss.* *pp*

u - ro - dę, o *bocca chiusa*

33

oj, nie za - snę, oj, nie za - snę *bocca chiusa*

(*bocca chiusa*)

nie u - spo - ko - ję się, aż mnie - przyj - miesz, dzie - wczy - no mo - ja dzie - wczy - no

(*bocca chiusa*)

mf *p* *pp*
 (bocca chiusa) oj.
 (bocca chiusa) mo - ja, za - pro - sisz, za - pro - sisz, oj, nie za - snę.
 8 mo - ja, mo - ja za - pro - sisz na wie - cze - rzę.
 (bocca chiusa)

40 *tutti*
f la
tutti *f* la
tutti *f* la *mf* nie za - snę,
 8 *tutti* *f* la
 la, oj, na staw, na na na ga - ski na sta -

nie za - snę *bocca chiusa*
p
mf nie za - snę, o _____ j, *bocca chiusa*
 o _____ j, nie _____ , *f solo [ossia tutti]* oj, nie za - snę, oj,
mf
 - - w, o _____ j, o _____ j, na _____ staw,

(bocca chiusa) *p* *f* *p* *rit.*
(bocca chiusa) *rit.* wie - cze - rzę.
f *rit.*
 nie za - snę, o _____ j, aż mnie przyj - miesz, aż mnie przyj - miesz na wie - cze - rzę.
sf p *p* *rit.*
 o _____ j, o _____ j, przyj - miesz o _____ j,

54 *mf*

W pie - cu nie pa - li - - - łam,

mf

W pie - cu nie pa - li - - - łam,

mf

8 W pie - cu nie pa - li - - - m, pa - li - - - łam ,

mf

W pie - - - cu nie pa - li - - - - - łam,

56 *mf*

nic też nie wa - rzy - - - łam,

mf

nic też nie wa - rzy - - - łam,

mf

8 nic też nie wa - rzy - - - m, wa - rzy - - - łam ,

mf

ni - - - c też nie wa - rzy - - - - - łam,

58

pp-p
bocca chiusa

pp-p
bocca chiusa

pp-p
bocca chiusa

pp-p
bocca chiusa

oj.

oj.

oj.

oj.

60

f
Bę - dą te - mu już trzy nie - dzie - le, jak z to - bą

f
Bę - dą te - mu trzy nie - dzie - le,

f
Bę - dą te - mu trzy nie - dzie - le, z to - bą

f
Bę - dą już te - mu bę - dą trzy nie - dzie - le,

62

dim. *f*

nie gwa - rzy - ła m, dziew - czy -

gwa - rzy - ła m, dziew - czy -

8 — , nie gwa - rzy łam, gwa - rzy - ła m, dziew - czy -

nie gwa - rzy - ła m, o j, dziew - czy -

65

sub. p *morendo molto*

- - no, o j. *bocca chiusa*

sub. p *morendo molto*

- - no, o j. *bocca chiusa*

sub. p *morendo molto*

8 - - no, o j. *bocca chiusa*

sub. p *morendo molto*

- - no, o j. *bocca chiusa*

Ryszard Gabryś
(1973)

DZIWIUJO SIE LUDZIE

mel. ludowa z Podlasia

Pogodnie ♩ = 72
mf Tajemniczo Solennie *mf* legato

Sopran
Dzi - wu - jo sie, dzi-wu - jo sie, dzi - wu - jo sie lu -

Alt
sf p *bocca chiusa* sie lu -

Tenor
sf p *bocca chiusa* Dzi - wu

Bas
mf Dzi-wu-jo sie, dzi-wu-jo sie, dzi -

7 *f* *mf* *mf*

dzie_____ i ja sa - ma_____ so - bie, po cem zem sie, Jan - ku,

mf *mf*

dzie, lu - dzie_____, ja sa - ma so - bie, po cem zem sie_____,

8 - jo sie lu - dzie, ja sa - ma so - bie, po cem zem sie_____

sf *sf*

wu - jo sie lu - dzie_____, dzi - wu - jo, lu -

Copyright © PC

12 *p* *mf* *p*

po cem zem sie Jan-ku spo - do - ba - ła to - bie, spo - do - ba - ła to -

p *p*

po cem zem sie Ja - - - nku to - bie spo - do - ba - ła, to -

p *mf*

____, zem sie Jan-ku spo - do - ba - ła to - - - - - bie____

mf *p*

dzie, spo - do - ba - ła____, spo -

18 *sf* *a tempo* *f* *p*

bie, to - bie____. *rit.* Dzi-wu - jo sie lu-dzie, lu-dzie

p *pp* *mp* *pp*

bie____, to - bie. *bocca chiusa*

mf

to - bie, to - bie. *bocca chiusa*

do - ba - ła. *bocca chiusa*

24 *con sentimento*
più f

Cy - li po ko - ra - la ch, com ja jech nie

sfp
bocca chiusa Cy - li po ko - ra - la ch, ko - ra - lach, com jech nie

sfp
bocca chiusa ko - ra - lach, po ko - ra - lach, com ja nie

f *p* *f*
Dzi-wu-jo sie lu-dzie, lu-dzie. Cy - li po ko - ra - lach,

31 *p* *mp*

mia-ła. Chi - ba po ro-bo-cie, chi-ba po ro-bo-cie, bom sie za - wi - ja -

p *mp*
mia-ła. Chi - ba po ro-bo-cie, chi-ba po-ro-bo-cie, bo m, bo m,

sfp
mia-ła po ro-bo-cie, po ro-bo-cie, bom sie za - wi - ja - ła

nie mia-ła, nie , nie , za - wi - ja - ła

36

- ła____, spo - do - ba - łaś mi sie, spo-do-ba-łaś, dzi-wu-jo sie

bom____, spo - do - ba - łaś____ mi sie, spo-do-ba-łaś mi sie

po ro-bo-cie, spo-do-ba-łaś, spo-do-ba-łaś mi sie spo-do-ba-łaś, dzi-wu-jo sie,

sfz

po ro-bo-cie, bom____, mi sie, spo-do-ba-łaś mi sie____,

42

p

lu - dzie Ma - - niu - siu____. Bom sie za-wi - ja - ła____,

lu - dzie. Ma - niu, Ma-niu-siu, Ma-niu - siu, Ma-niu - siu, po mo-wie,

f

spo - do - ba-łaś mi sie, Ma - niu - siu, po____ mo - wie, po mo - wie,

spo - do - ba - łaś Ma-niu-siu, Ma - niu - siu. Bom____ po____

49

quasi marcato **f** *lyrico* **mf**

bom sie za - wi - ja - ła, bom. Ześ u - mia - ła no - sić wia - nu - sek

po mo - wie, po mo - wie. Ześ u - mia - ła no - sić, no - sić,

po mo - wie, po mo - wie. Ześ u - mia - ła no - sić Ma - niu - siu

mo - wie Ma - niu - siu. Ześ u - mia - ła no - sić,

56

p

na gło - wie, wia - nu - sek na gło - wie

no - sić, no - sić, no - sić, no - sić, no - sić, no - sić,

na gło - wie, wia - nu - sek no - sić, no - sić wia - nu - sek, no - sić,

no - sić, no - sić, bom , wia - nu - sek, wia - nu - sek, wia - nu - sek,

62 *f* *sub. mp*

wia - nu - sek. *bocca chiusa*

no - sić. *bocca chiusa* *sf p*

bom_____, wia - nu - sek, bom_____. *bocca chiusa* *sf p*

bom_____, bom, bom_. Dzi-wu-jo sie, dzi-wu-jo sie.

68 *mf legato* *f*

A mój_ ten wia - nu - se_____ k ze sre - bra i_ zło - ta,

bocca chiusa *mf* Ten wia - nu - sek ze sre - bra i zło - ta,

bocca chiusa *mf* Ten wia - nu - sek ze sre - bra i zło - ta, zło - ta,

mf *sf* Ten wia - nu - sek, wia - nu - sek, a w mo -

74

mf *p* *mf*

a w mo-jem wia-nu-sku, a w mo-jem wia-nu-sku, to mo-ja ro - bo - ta, mo -

mf *p* *p*

a w mo-jem wia-nu-sku, a w mo-jem wia-nu - - - sku, mo-ja ro -

mf *p* *mf*

a w mo-jem wia-nu-sku, a w mo-jem wia-nu-sku, tam mo-ja ro - bo - ta

sf *mf*

jem, w mo - jem, tam mo-ja ro - bo - ta, mo-ja

79

p *sf* *a tempo* *p*

ja ro - bo - ta, mo - ja , a . *rit.* Dzi-wu-jo sie

p *pp* *bocca chiusa*

bo-ta, to ro - bo - ta mo - ja. *bocca chiusa*

mf *bocca chiusa*

, ro - bo - ta mo - ja. *bocca chiusa*

p *bocca chiusa*

ro - bo-ta. *bocca chiusa*

accelerando *a tempo*
mf legato

85 *p*
 lu-dzie, lu-dzie. Wia - nu - sek. Dzi-wu - jo sie lu - dzie

sf p
bocca chiusa Dzi-wu - jo sie lu - dzie

sf p
bocca chiusa Dzi-wu - jo sie

mp *p* *pp*
 Dzi-wu-jo sie lu-dzie, lu-dzie dzi-wu-jo sie, bom____. Dzi - wu - jo

92 *f* *ff* *f*
 i ja sa - ma so-bie. Wia-nu - sek! Dzi-wu-jo sie.

f *ff*
 i ja sa-ma, sa - ma so-bie. Wia-nu - sek! Bom____.

f *p* *ff* *p*
 i ja sa-ma, sa - ma, sa-ma so-bie. Wia-nu - sek! Bom____. Lu-dzie,

f *p* *ff* *mf*
 i ja sa - ma, sa-ma so-bie. Wia-nu - sek! Bom____. Lu-dzie,

99

mf *mp* *mf* *mp*

Dzi - wu - jo sie, dzi - wu - jo sie, dzi - wu - jo sie, dzi - wu - jo sie, dzi - wu - jo sie,

mp *p*

Dzi - wu - jo sie. Dzi - wu - jo sie. Bom____, bom____, bom____,

p

lu - dzie. Bom____, bom____, bom____,

mp *mf* *p*

lu - dzie. Sa - ma so - bie, bom____, bom____,

105 *p* *molto dim. non rit.* *pp* *ca 12 - 15"* *ca 6 - 9"*

p *pp* *szept* *silence*

dzi - wu - jo sie, dzi - wu - jo sie [repetycja] ad inf.

p

sa - ma so - bie,

p

sa - ma so - bie,

p

sa - ma so - bie,

soprany powtarzają
zwrot "dziwuj się",
przy czym ich wokalnie
ubywa, "rozsuwają się",
jakby "rozsypują", "tną"
stopniowo na same
sylaby; powtarzanie na
dźwięku h1 zanika;
tymczasem mogą się
pojawiać mikro-echa
sporadycznie
w pojedynczych altach,
tenorach, basach -

aż
zdziwieni
chórzyści,
patrzac
niepewnie
po sobie,
na dłuższy
moment
zastygają
- i cisza

Ryszard Gabryś
(2013)

TREN DLA JANA SZTWIERTNI

na głos biały, instrumenty beskidzkie
i mieszany chór solistyczny

Scenariusz

Motto:

"Konie skrzydlate pod wiatr ..."

Wilhelm Przeczek

[1]

[Słysząc w oddali grającego na okarynie długie, przerywane dźwięki Józefa, na razie zza kulis, z lewej strony – od widowni.

Ukazuje się widzom, ciągle grając wychodzi na proscenium.

Za nim wychodzi dyrygent i ruchem ręki zwołuje chórzystów do wejścia na scenę.

Józef – głos biały

nawołuje: "Jaaan, Jaaano!"

Józef

Ja — a — a — a — n!

Ja — a — a — a — n — o!

no — no — no — no

Ja — Ja — n!

Ja — a — a — n!

[2]

[Chór, głównie głosy męskie, pełną piersią, ale raczej wyrazistymi szeptami.]

Chór

mf *swobodnie* Ja — a — a — a — n?

pp *decrecendo* Ja — n

Ja — a — a — n

Jan!

Ja — a — a — a — a — a — n?

pp Ja — a — a — a — a — a — a — a — a — a — n ...

[2]

Chór – zaciekawiony, z niepokojem, szepcząc, chwilami pojedynczy głos głośniejsze.

[3]

[Józef melorecytuje.]

Józef

Ja-a-a-a-nooo!!

K-a-a-a-n-y

s i e

p-o-d-z-i-y-w-o-sz?

==

Józef

po po po po-d z i y- w o s z

p-o-d-z-i-y-w-o-s-z-s-z

Chór,
głosy męskie

J-a-a-n!

J-a-a-a-n-o-o!

J-a-a-a-a-n?

[chórzyści *attacca*
podejmują ten szelest]

[3]

Józef – jakby "Sprähgesang" na folklorystyczną wszakże i "naszą" ludową nutę!:

"Jano! Kany sie podziywoszszzs?!"

Powtórzenia: "podziywosz, podziywosz?"

Uwydatnij "sz".

Józef – niespiesznie zaczyna ostrzyć kosę.

Nawoływania głosów męskich i Józefa przeplatają się z ostrzeniem kosy.

4

[Chór, *sonoristico*, *tempo ad libitum* – indywidualne]

S. *sf* u - u - u - u - u - u (m)

A. *f* u - u - u - u - u - u (m)

T. *f* u - u - u - u - u - u (m)

B. *marcato* *bocca chiusa* *sf p* u - u - u - u - u - u (m)

4

Chór:

Epizod szumowy:

"szszsz-mmm", mogą zdarzyć się świsty i krótkie a dyskretne pogwizdywania.

Długość dźwięków i dynamikę reguluje dyrygent.

5

Józef – głos biały:

Na fermacie chóru przystaje z boku i śpiewnie recytuje

wplatając improwizowaną ludową melodię – graną na gajdach:

Z tego szumu nad Beskidem

idziesz

wywodzić na smyczkach muzykę.

[6] Grupa in d

A miół jo też

A miół jo też kó - nia siw - ka co mnie pie - knie no - sił, po gó - rach,
6 po do - łach, po gó - rach, po do - łach, nic mie nie u - ro - sił.

Jo jest synek

Jo jest sy - nek z To - pol - cza, ni mom żon - ki, je - nom sam.
5 Na cóż by mi żon - ka by - ła, dy nie by - wom ni - gdy do - ma.

[6]

Chór solistyczny (głosy białe i *bel canto*):
melodie ludowe in d – nakładanie.

Wejścia, agogikę i głośność reguluje dyrygent, chórzyści – zindywidualizowani!
Chór śpiewa patrząc naprzód, w stronę sali ale sąsiedzi-chórzyści zwracają się też momentami do siebie nawzajem, jakby "komunikując" sobie treści zawarte w *pieśniczkach*.

Dochodzimy do kulminacji w forte.

Potem wyłączanie głosów i wyciszenie.

Ważny efekt stanowi tutaj subito forte i subito piano; dynamika "płaszczyznowa".

Synchronicznie wykonujemy krok w przód przy zgłoszeniu (z akcentem-przytupem omalże) i z powrotem, gdy nagle całą grupą ścisamy. Dyrygent również.

Po stopniowym wygaszaniu głosów, do solisty-mężczyzny, zaczynamy "Zaśpiew" [7],
nie szybko, wokalizą *attacca*.

Gdzież ty jadziesz

Gdzież ty ja - dziesz mój sy - ne - czku? O - rać za wo - dę,
 5 o - rać za wo - dę, o - rać za wo - dę.

Mój kón branny

Mój kón bran - ny, sza - ty zie - lo - ne, mo - je ser - de - czko
 7 bar - dzo zem - dło - ne. Mój ko - ni - czek sie trzę - sie, że mnie na śmierć
 12 po - nie - sie. W I - ste - bnym pa - nien - ki po - mo - dlj - cie sie.

W tym naszym Istebnym

W tym na - szym I - ste - bnym jest sy - ne - czek mło - dy,
 5 mo kó - ni - czka jak la - le - czka, nie bo - ji sie woj - ny.

Oj, ni masz jako mnie

Oj, ni masz, ni masz ja - ko mnie, bi - ją sie wszy - scy ko - le mnie.
 7 A w Cie - szy - nie na mo - ście bi - je sie jich tam dwa - no - ście.

7 ["Zaśpiew"]

rubato

sf p

sf gliss. ↓ głośny oddech

S.

sf p

sf gliss.

A.

sf gliss.

dynamika asynchronicznie

sf p *sf pp* < >

T.

sf p *sf pp* < >

B.

sf p *sf pp* < >

7

Chór:
 "Zaśpiew" – od pustej kwinty w sopranach i altach. Proponuję zatrzymać ostatni akord na fermacie, potrzymać ją przez moment jako tło dla solisty Józefa grającego na rogu.

S. *f* *sf* *p*
a - a - a - a - a - a - a - a - a - a

T. *p*
- a - a - - - - - - - - - -

T. *sf pp* *p*
- a - a - - - - - - - - - -

B. *p*
a - a - - - - - - - - - -

8

Na tle końcowego akordu w chórze,
Józef wchodzi z pojedynczymi dźwiękami na rogu pasterskim.

Józef: Pójdźcie haw, gazdowie!

W chórze pojedyncze głosy męskie z różnych stron.

Chór: Pójdźcie – gazdowie – haw, pójdźcie haw, hej, gazdowie, haw!

Józef, nie czekając, aż przebrzmiały głosy z chóru znów wchodzi z kwestią na rogu, po czym:
"Cosi wóm opowiem gazdowie"...

9

Chór ponownie, ale w wariacie:
szumy – "szszsz-mmm", świstania, pogwizdy delikatne *ad libitum*.

Na tym tle, po ściszeniu Józef gra na trombiecie pomiędzy melorecytacją:

Konie skrzydlate z grzywami pod wiatr
Złote kopyta widać
Gra na trombiecie drewniany świętek
stary jak czas

Józef trochę się wycofuje, ale pozostaje na estradzie widoczny.

10 Grupa in a

Cieężko tymu kamiyniu

Cię - żko ty - mu ka - miy - niu co pod wo - dą pły - nie,
5 a je - szcze cię - żej ty - mu co sie za - mi - łu - je.

Doliny, doliny

Do-li - ny, do-li - ny, do - li - ny, Ka-ny sie po-dzie-wo mój mi - ły?
9 Ho-re, do-li - ne - czka. Zbie-ra zie-li - ne - czke na mo-ją bo-le-sną gło - wi - czke.

10

Tymczasem chór jeszcze trochę "szuści", szeleści i pośpiewuje *bocca chiusa*, ale dyrygent ten epizod wygasza, a "zwolnieni" z "szumów" i "pomruków" chórzysci wprowadzają stopniowo "swoje" (przydzielone) *prymki ludowe in a*. Wchodzimy stopniowo z sześcioma melodiami, na razie nie wszyscy – tylko sześcioro śpiewaków. Zachowania *simile* jak poprzednio in d – zgodnie z ruchem dyrygenta.

Świyci mi słoneczko



Świ-y-ci mi sło - ne - czko z pra-we-go po - le - dnia, a z poł-no-cy mie - sią - czek,
8
a už mi za - ro - sto i za-ros-toć be - dzie ku mej mi-łej cho - dni - czek.

Nie becz, nie wrzeszcz



Nie becz, nie wrzeszcz ko-za czo - pu - la. Ko - zi-czki w do - mu zo-sta - ły.
7
Nie be-dą do - ji-ły ma-my, a ty s na - mi pój - dziesz do gró - nia.

Ej, nie rąbej



Ej, nie rą - bej, nie sie - kej ka - ma - ra - dzie, bra - cie mój, ni masz mo - je
6
cia - ło ja - wo - ro - we drze - wo, ja - wo - ro - we drze - wo.

Za Szyroką



Za Szy-ro - ką, za Ki-czo-rą za - bra - li mi ko - nie s trzo-dą, ej, za - bra -
6
li mi, nie da - li mi, ej, przyjdź żisz mi - ła, wy - płóc mi jich.

11

Sopran solo

Szu - mi do - li - na — szu - mi grón, Pa - sie tam o -

Alt solo

Szu - mi do - li - na szu - mi, szu - mi, Pa - sie tam o -

S. solo

wce — mi - ły mój.

A. solo

wce — mi - ły, mi - ły.

T.

8 Szum — szum —

B.

f *ff* *ff* *ff* He - - - j!

tutti

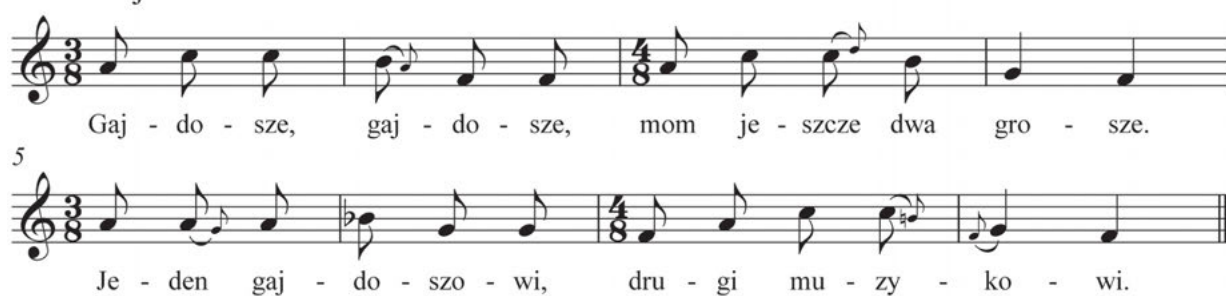
attacca

11

Z niej wyrasta *attacca* epizod następny, mianowicie solistki i chór:
 "Szumi dolina" dwugłos sopranu i altu – białe głosy, do którego dołączają się puste kwinty *bocca chiusa* w chórze. Fermata, i na niej Józef gra na drumli – na ludową nutę.

[12] Grupa in f

Gajdosze



Gaj - do - sze, gaj - do - sze, mom je - szcze dwa gro - sze.

5 Je - den gaj - do - szo - wi, dru - gi mu - zy - ko - wi.

O poleju



O po - le - ju, po - le - ju, có - żeś ta - ki buj - ny?

5 O jest tu w Ja - wo - rzin - ce je - dyn szu - haj szu - mny.

Ty muzyczko



Ty mu - zy - czko, pie - knie grej, ty szyn - kiy - rzu na - ly - wej, a ty sie też mój mi - lun - ki,

8 ty sie na mnie nie gniy - wej. Ty mu - zy - czku, dy - byś móg, nie sza - nuj ty

14 mo - jich nóg. Ej, mo - je nóż - ki, ko - la - na, nie u - sta - ną do ra - na.

[12]

Chór solistyczny:

attacca dyrygent wprowadza poszczególnych chórzystów in f.
Jednych wycisza, innych uwydatnia, słowem: migoczą ludówki.

Modelowanie chóru.

Tutti circa 30" (nie mniej).

Kulminacja i zatrzymujemy stopniowo wszystkie głosy
na dźwiękach kończących melodie na fermacie *murmurando*.

13

S. 1 *f* Szu-mi-do - li - na____, szu-mi gaj____, pa-sie tam o - wce____ mi - ty mój.

S. 2 *mp* A - - - - -

A. 1 *mp* A - - - - -

A. 2 *mp* A - - - - -

T.

B.

13

Na fermacie włącza się sopran 1 z melodią "Szumi dolina"...,
pozostałe głosy towarzyszą mu wokalizą.
Dołączają głosy męskie, na koniec wszyscy zatrzymują się na fermacie wyciszając.
Na tym tle Józef gra improwizowaną melodię na listku zamykając tę sekwencję.

Pausa – circa 3".

f

S. 1 Niech - że ich pa - sie _____ kiej ich ma _____, niech go tam

S. 2 *[echo]* Niech - że ich pa - sie _____ kiej ich ma _____,

A. 1 *[echo]* Niech - że ich pa - sie - -

T. A - - - - -

B. A - - - - -



S. 1 Pan Bóg po - że - gna - a - - - *pausa circa 3"*

S. 2 niech go tam Pan Bó - - - - g

A. 1 Pan Bóg po - że - gna - a - - -

T. A - - - - -

B. A - - - - -

14 a [Lewa część chóru - od strony sali]

mp - mf

Tenor solo
8 Do - li - na, do - li - na he - j, grón,

p - f

S. 1
Do - li - na, do - li - na, he - ej

S. 2
He - ja, he-ja he - - - j, he - j!

A. 1
He - - - - ja he ja, he - e - j!

A. 2
Szu - mi do - li - na - - - - - szu -

T.
8 Gro - nie, gro-nie, gro nie hej! Gro - - - nie, he - j!

B.

14 a

Tenor solo rozpoczyna, a dyrygent decyduje o kolejności wejść pozostałych melodii.
Chór:
kulminacja - *subito fortissimo*,
najpierw 6-głosowy chór (osób może być więcej) zindywidualizowany, asynchroniczny,
lewa część zespołu, gdy patrzymy od sali.

Tenor solo

do - li - na, do - la na - sza zła - a. *pausa*

S. 1

grón, do - la zła do - li - na do - la zła, grón.

S. 2

He - j.

A. 1

A. 2

mi gro - - - - - ñ



[14 b]

[skandowanie]

f molto

Chór tutti

He - ja, he - ja, he - - - j! *gliss. attacca*

[powikłane glissanda indywidualne;
żeńskie opadające, męskie faliste w górę ...]

[14 b]

Przerywnik; skandowanie "heja-hej" - wszyscy.

14 c

[Znów 6-głosowy chór, prawa część zespołu (echo)]

mp

Tenor solo
Do - li - na, do - li - na he - j, grón,

p

S. 1
Do - li - na, do - li - na, he - ej

S. 2
He - - ja, he - ja he - - - j, he - j!

A. 1
He - - - - ja he - ja, he - e - j!

A. 2
Szu - mi do - li - na - - - - - szu -

T.
8

B.
8
Gro - nie, gro - nie, gro - nie hej! Gro - - nie, he - j!

14 c

To samo, co w 14 a - o pół stopnia dynamicznego ciszej - prawa część chóru, od strony sali; wrażenie echa, ale szybciej i krócej.

Tenor solo

do - li - na, do - la na - sza zła - a.

S. 1

grón, do - la zła do - li - na do - la zła, grón.

S. 2

He - j.

A. 1

A. 2

mi gro - - - - - ñ



[14 d] [Chór skanduje jak poprzednio.]

mf *ben marcato*

He - ja, he - ja hej, he - ja!

6 - 12 x Heja!

accelerando
cresc. → ff

[stop,
1½" pausa
i attacca]

[14 d]

Przerywnik; skandowanie "heja-hej" - wszyscy *accelerando*.

[Obie grupy, lewa i prawa, niesynchronicznie wyśpiewują podobne 6-głosy]

14 e

Obie części chóru – razem, misz-masz. Wejścia głosów na znak dyrygenta.

p

Sopran *p*
Do-li do-li do-li-na. Do-li - na. Do-li na. Do - la la-la-la-la. Do-la zła. *gliss.*

Alt *p*
Do-li do-li do-li-na. Do-li - na. Do-li na. Do - la la-la-la-la. Do-la zła. *gliss.*

Tenor *p*
Do-li do-li do-li-na. Do-li - na. Do-li na. Do - la la-la-la-la. Do-la zła. *gliss.*

Bas *p*
Do-li do-li do-li-na. Do-li - na. Do-li na. Do - la la-la-la-la. Do-la zła. *gliss.*



f

S. *f*
Do-li-na, do-li do-li - na Do-la zła, do-li - na, do-la zła

A. *f*
Do-li-na, do-li do-li - na Do-la zła, do-li - na, do-la zła

T. *f*
Do-li-na, do-li do-li - na Do-la zła, do-li - na, do-la zła

B. *f*
Do-li-na, do-li do-li - na Do-la zła, do-li - na, do-la zła

S. *mf* Szu - mi gro - ń, do - li - na, *f* do - la zła, do - la zła, *p* do - li do - li

A. *mf* Szu - mi gro - ń, do - li - na, *f* do - la zła, do - la zła, *p* do - li do - li

T. *mf* Szu - mi gro - ń, do - li - na, *f* do - la zła, do - la zła, *p* do - li do - li

B. *mf* Szu - mi gro - ń, do - li - na, *f* do - la zła, do - la zła, *p* do - li do - li



S. *p* do - li - na, *f* szu - mi gro - - - - - ń. *sfp*

A. *p* do - li - na, *f* szu - mi gro - - - - - ń. *sfp*

T. *p* do - li - na, *f* szu - mi gro - - - - - ń. *sfp*

B. *p* do - li - na, *f* szu - mi gro - - - - - ń. *sfp*

16

Zaśpiew do słów "Doli-doli-dolina, doła zła", trójdźwięki przesuwane, melodia składa się w diatoniczny "klaster". Na fermacie Józef "zahacza" o ową śpiewankę grając na trombie.

17, 18

Józef	Pójdźcie haw, haw, haaaaw, gazdowie!		Ka ^{ny-sie} po ^{dziy} wo ^{(sz)?}	
Chór parlando	sz ^{umny} sz ^{uu} (m)		sz ^{umny} sz ^{uu} (m)	

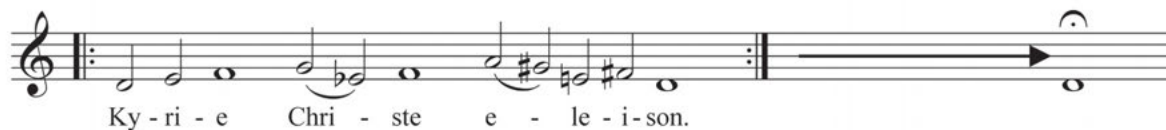
Józef	<i>["realistycznie"]</i> Es-i st vol ^{lbr} >acht <i>mf</i>		[quasi echo] Esss-i ^{ssst} vol ^{lllbrrrr} >acht <i>p</i>
Głosy z chóru	<i>pausa 1½"</i>		vol ^{lbr} >acht

17, 18

Józef – melorecytacja: "Pójdźcie haw, haw, haaaaw, gazdowie!" Chór odpowiada echem.
 Chór unisono, parlando: "Szumny szummm" i na tym zatrzymanym przez chwilę *murmurando*:
 Józef: "Kany sie podziywoszszy?"
 Chór: jeszcze raz wariant "szumu"; nabrzmienie i wygaszanie - "szszsz-mmm", *decrescendo*.
Circa 15-18".
 Tutti: *pausa – circa 1½"*.
 Józef: "Es ist vollbracht" ...
 Chór: pojedyncze głosy męskie jakby echem: "Es ist vollbracht."

19, 20

[Chór: głosy żeńskie ku męskim]



S. 1 *f* Szu - mi do - li - na, szu - mi gro - - - - - *ff*

S. 2 *f* Szu - mi do - li - na, szu - mi gro - - - - - *ff*

A. *f* Szu - mi do - li - na, szu - mi gro - - - - - *ff*

T. 1 *f* Szu - mi do - li - na, szu - mi gro - - - - - *ff*

T. 2 *f* Szu - mi do - li - na, szu - mi gro - - - - - *ff*

B. *f* Gro - - - - - *ff*

attacca
[akordy palestrinowskie od A-dur]

19, 20

Chór – od głosów żeńskich ku męskim:
chórzyści powtarzają indywidualnie "Kyrie Christe eleison" imitując się stopniowo w d-moll.
Po czym spotykają się na dźwięku "d" *murmurando*, na fermacie.

Chór – *forte crescendo*:
"Szumi dolina, szumi gróń!" – fraza kończy się zatrzymanym akordem D-dur.

[21] [Chór: "Stabat Mater" *bocca chiusa*]

Sopran
Alt
Tenor
Bas

bocca chiusa

[świsto-gwizdy *delicato*]

[świsto-gwizdy *simile*]

ff

ff A - -

attacca

[21]

Po krótkim oddechu chór: motyw harmoniczny ze "Stabat Mater" Palestriny od A-dur, na stojącym akordzie świsty i gwizdy, i dalej akordy do Des-dur, po czym znów chwila sonorystyki świstów i gwizdań. Pusta kwinta g - d *fortissimo*.

[22]

I stąd *attacca* aż do końca śpiewów chóru – melodie ludowe, każdy swoją wybiera z 15 możliwych, *bocca chiusa* (przedtem były z tekstami) nakładane do kompletu głosów, ale "kulminacja" co najwyżej *mezzoforte*.

Od tego momentu chórzysci ustawiają się w pozycjach świątków w różnych częściach sali; przyjęcie pozy indywidualnej łączy się z *decrescendo* i zakończeniem prymki.

Ostatni, bokiem w kierunku sali ustawia się dyrygent, ale nie wcześniej, zaraz po ucichnięciu ostatniego chórzysty solowego.

[23]

Józef improwizuje na piszczałce pasterskiej wstęp do melodii ludowej, podejmuje "pieśniczkę" "Mój koń branny", powtarza ją, ewentualnie dalsze zwrotki i zarazem się wycofuje przez proscenium, aby wyjść na lewą stronę. Głośno akompaniuje sobie stuknięciami grubej laski o posadzkę, może też o inne elementy architektoniczne, akcentując słowa:

"Pomodlijcie się – na śmierć poniesie, na śmierć, pomodlijcie się, na śmierć ..."

Owa laska (gruby kij) to piszczałka pasterska. Józef ujmie ją w dłoń, grając na niej jak memento-lamento – tę-żę melodię. Po czym – przywracając lasce funkcję perkusyjną, uderza o podłogę i stopniowo się oddala, ale nie ścisza uderzeń, dopóki jest widoczny. Jeszcze przez kilkanaście sekund słyszymy zza kulis owo zacichające stukanie.

Krótką frazę drumli *ad infinitum*.

Pausa 3". Do ukłonów.

Ryszard G a b r y ś

21 maja 2013.

Ryszard Gabryś
(2015)

PSALM RADOSNY

per due cori, motetus in antico e moderno

Allegro rubato ♩ = 80

Cori I + II tutti

f *accel. cresc.* } →

skandując

A - lle - lu - ja A - lle - lu - ja A - lle - lu - ja

T. solo *f* 3m

Glo - ri - a

T. solo *mf* 3m **echo**

Glo - ri - a

Coro I *mp - f*

Sopran I solo

no - - - wą pie - śń,

Tenor Solo

Śpie - wa - jcie mu - - -

T. B. *sf* *p*

O m

Sopran I solo

pieśń no wą pie - e - śń

Sopran II solo

pie - śń pie - śń pieśń

T. B.

m

Copyright © PC

11 Coro I

Sopran I solo

Sopran II solo

pie - śń

sf p < sf p *mf* *rit.* *[asynchronia]* *sf mp cresc. dim. cresc.*

S. pie - śń, Śpie - wa - jcie pie - śń

cresc. dim. cresc.

A. pie - śń, pie - śń

cresc. dim. cresc.

T. pie - śń, pie - śń

cresc. dim. cresc.

B. pie - śń, pie - śń

cresc. dim. cresc.

14 *ff* *[dźwięk jak najwyższy]* Ja

A - lle - lu - ja, A - lle - lu - ja, A - lle - lu *fff*

Ja

15 *mf* *sf*

Sopran I solo

La - uda - te Do - mi - nu(m)

Tenor Solo

f okrzyk

S.

A.

T. *p* *morendo*

Ja - - - hwe Ja - hwe

B.

MOTETUS

19 Coro I *f*

S. *f*

Śpie - wa - jcie Pa - - nu pie - śń no - wą Na

f

Śpie - wa - jcie Pa - - nu A - lle - lu - ja

A.

T. *f*

Śpie - wa - jcie Pa - nu

B. *f*

Śpie - wa - jcie

23

S. chwa - - - łą Je - go śpie - wa - jcie.

Chwa - łą Je - go. Na chwa - łą Je - go

A. Chwa - łą Je - go A - lle - lu - ja. Na chwa - łą Je - go. Na chwa -

T. Chwa - - - łą Je - go, Je - go. Na chwa - łą

B. Mu. *f* Śpie - wa - jcie Mu. Chwa - łą



26

S. *f* A - lle - lu - ja, A - lle - lu - - - ja. Pa - nu *mf*

A - lle - lu - ja. *mf* Śpie - wa - jcie

A. - łą *f* A - lle - lu - ja. Na chwa - łą w zgro - ma - dze - niu

T. Al - le - ju - ja.

B. A - lle - lu - ja. *mf* A - lle -

29

mf *f*

S. Chwa-łą Je-go, Niech wie - rni,

Śpie - wa-jcie Pa - nu, Pa - nu

A. wie - rnych A - lle-lu - ja *f* Pa - nu

T. *mf* Chwa - łą, chwa-łą w zgro-ma-dze - niu wie - rnych Pa - nu

B. lu - ja, Chwa - łą, Chwa - łą Je - go



32

mf *f* *ff* *f* *mf*

S. Niech wie - rni ra - du - ją się z chwa -

A. *f* *ff* A - lle-lu - ja, A - lle-lu-ja, A - lle-lu-ja, Śpie -

pieśń A - lle - lu - ja, A -

T. *f* *mf* pieśń A - lle-lu - ja, pieśń

B.

34

S. *f* ly no - wą

wa - - - jcie Mu pie - śń, no - wą pieśń

A. - lle - lu - ja, no - wą pieśń

T. *mf* A - lle - lu - ja, A - lle - lu - ja na chwa - łę

B. *mf* A - lle - lu - ja, Pa - nu no - wą



36

S. *f* pieśń, no - wą pieśń, no - wą - pieśń

no - wą pieśń, Pa - nu no - wą no - wą

A. *f* no - wą pieśń, *f* pieśń na chwa - łę

T. *f* no - wą pieśń, no - wą pieśń, śpie - wa - jcie no - wą

B. *f* pieśń, *f* pieśń no - wą. *mf* Na chwa - łę

38

S. *f* Śpie - wa - jcie

pieśń, *f* śpie - wa - jcie śpie - wa - jcie

A. Je - go w zgro-ma-dze - - niu wie - rnych.

T. 8 pieśń

B. *f* no - wą pie - śń na chwa-łę Je - go. Śpie -



41

S. Pa - - nu pieśń no - - - - wą

Pa - nu śpie - wa - jcie no - - - wą *f* Śpie-wa-jcie

A. *f* Śpie - wa - jcie Pa - nu Śpie-wa-jcie Mu

T. *f* Śpie - wa - jcie Śpie - wa - jcie no - wą

B. wa - jcie śpie - wa-jcie Pa - nu no - wą

44

Coro II

S.

A.

T.

B.

T. solo

f

B. I solo

B. II solo, B. I solo

f

ff [rit. rub.]

pieśń A - lle - lu - ja, A - lle - lu - ja GLO - RI - A

Coro I

S.

A.

T.

B.

f

ff [rit. rub.]

pieśń A - lle - lu - ja, A - lle - lu - ja GLO - RI - A

pieśń A - lle - lu - ja, A - lle - lu - ja GLO - RI - A

pieśń A - lle - lu - ja, A - lle - lu - ja GLO - RI - A

pieśń A - lle - lu - ja, A - lle - lu - ja GLO - RI - A

Śpiewajcie

Śpiewajcie

[Coro II]

49 *ff*

S. *ff*
Glo - ri - a, Glo - ri - a, Glo - ri - a,

ff
Glo - ri - a, Glo - ri - a, Glo - ri - a,

A. *ff*
Glo - ri - a, Glo - ri - a, Glo - ri - a,

T. *ff*
Glo - ri - a, Glo - ri - a, Glo - ri - a,

B. *ff*
Glo - ri - a, Glo - ri - a, Glo - ri - a,

[Coro I]

S. A_____

A. A_____

T. A_____

B. A_____

53

f 3

S. Glo - ri, Glo - ri - a, Śpie - wa - jcie Pa - nu

Glo - ri, Glo - ri - a, Śpie - wa - jcie Pa - nu

A. Glo - ri, Glo - ri - a, Śpie - wa - jcie Pa - nu

T. 8 Glo - ri, Glo - ri - a Śpie - wa - jcie Pa - nu

B. Glo - ri, Glo - ri - a, Śpie - wa - jcie Pa - nu

f

S.

A. soli

T.

B.

57

S. Pa - nu Glo - ri - a

A. Pa - nu Glo - ri - a

T. Pa - nu Glo - ri - a

B. Pa - nu Glo - ri - a

S. I solo

S. II solo

A. solo

T. solo

B. solo

Śpie - wa - jcie

Śpie - wa - jcie

Śpie - wa - jcie

Śpie - wa - jcie Śpie - wa - jcie Mu

Śpie - wa - jcie Śpie - wa - jcie Mu

61 *ff*

S. Glo-ri - a A - lle - lu - ja

A. Glo-ri - a A - lle - lu - ja

T. *ff* Glo-ri - a A - lle - lu - ja

B. *ff* Glo-ri - a A - lle - lu - ja

S. *solo* Śpie - wa - jcie *solo mf* Śpie - wa - jcie

A. *soli*

T. *T. solo* *f* *solo* *a* Śpie - wa - jcie

B.

65

S.

A.

T.

B.

mf *rit.* *f*

chwa - łą Mu śpie - wa - jcie Glo - ri, Glo - ri - a

solo *mf* *rit.* *f*

Śpie - wa - jcie Śpie - wa - jcie Mu Pa - nu

solo *mf* *rit.* *f*

Śpie - wa - jcie Mu Glo - ri - a

solo *mf* *rit.* *f*

Śpie - wa - jcie A Glo - ri - a

solo *f* *rit.* *f*

Glo - ri - a Glo - ri - a

tutti
senza pausa
attacca

70

S. *mf*
A - lle - lu - ja Glo - ri - a Śpie - wa - jcie

A. *f* [deciso]
A - lle - lu - ja Glo - ri - a Śpie - wa -

T. *mf*
A - lle - lu - ja Glo - ri - a Śpie -

B. *mf*
A - lle - lu - ja Glo - ri - a Śpie - wa - jcie

S. *f* *mf*
Pa - nu A - lle - lu - ja

A. *f* *mf*
Pa - nu A - lle - lu - ja

T. *f*
La - uda - te Do - mi - nu (m)

B. *f* *mf*
Pa - nu A - lle - lu - ja

soli

75 *mf*

S. Śpie - wa - jcie Mu chwa - łą chwa - łą chwa - łą

Coro
II
A. Glo - ri - a - Glo - ri - a

T. jcie Pa - nu Glo - ri - a A - - - lle -

B. - wa - jcie Mu Glo - - - ri - a

Śpie - wa - jcie Mu chwa-łą, chwa - łą Glo-ri - ja Glo-ri-ja Glo-ri-ja

78 *cresc.* *ff* *glissandi*

S. chwa - - łą A(m) A - - amen -

A. chwa - - łą A(m) A - - amen -

T. lu - ja A(m) A - - amen -

B. Glo - ri - a A(m) A - - amen -

Glo - - ri - ja A(m) A - - amen -

82 *p* *mf* *cresc.* *8 - 12"!* *fff*

S. *p* *mf* *cresc.* *sf*

A. *p* *mf* *cresc.*

T. *p* *mf* *cresc.*

B. *p* *cresc.*

a - a - - - a - - - - - a - - - - -

a - a - - - a - a - - - a - - - - -

a - a - a - - - a - - - - - a - - - - -

a - - - a - - - a - - - - - a - - - - -



85 *pausa 3"* *solo* *pausa 1"*

S. *f* *solo* *Śpie - wa - jcie Mu* (M)

A. *f* *soli* *Śpie - wa - jcie Mu* (M)

A. *solo* *Śpie - wa - jcie Mu*

T. *8*

B. *8*

90

S.

A.

T. *f* **solo** *dim.* *mf*

B. *f* **solo**

La - uda - te Śpie - wa - jcie Mu

Śpie - wa - jcie Mu



93 *tutti* [na znak dyrygenta]

S. *mp* → *fff*

A.

T. *f* **solo**

B. *f* **solo**

A - A - - -

A - A - - -

A - A - - -

A - A - - -

[skandowanie] [w sumie 5 okrzyków wspólnych modulowanych dynamicznie]

accel. cresc

Cori
I + II

A - lle - lu - ja A - lle - lu ja A l l e l u j a A l l e l u - ja A l l e l u u u j a



[echo, za sceną, za ołtarzem]

f dim. lontano

T. solo

G - l - o - r - i a

T. solo

G - l - o - r - i a

pausa longa

niente



Cori I + II

f - fff

97

S.

A - me - n A - me - n A - me - n

A.

A - me - n A - me - n A - me - n

T.

A - me - n A - me - n A - me - n

B.

A - me - n A - me - n A(m) - m - en

sf p < > p < >

sf p < > p < >

pausa longa sostenuto

al niente

Ryszard Gabrys
(2018)

POD NIEBIOŚA ŚPIEWAJMY

w dawnym stylu

na bas-baryton i mieszany chór divisi

Inwokacja

Psalm 4, wers 2
[przekład Czesława Miłosza]

Serioso

mf *f* *f* *mp* *f* *f* *mf* *mp*

Bas-baryton solo

Kie - dy - wo - ła - m wy - słu - chaj mnie Bo - że

Bo - że Bo - że pra - wo - ści mo - jej. Ty z u - ści - sku na -

prze - stwórz mnie wy - wio - - dleś. Zmi - łuj się na - de mną i

[błagalnie]

u - sły - sz mo - dli - twę, mo - dli - twę mo - ją.

attacca coro

Copyright © PC

Wina i žal

Andante
p legato

Sopran

Alt

Tenor

Bas

A - - - - -

5

- - - - -

Alleluja

9

mp

A - - - - lle - -

mp

A - - - - - lle - -

mp

A - - - - lle - -

mp

A - lle - lu - ja A -

15

mp

- lu - - ja A - men A - -

mp

- lu - - ja A - me - n A - men A - -

mp

- lu - - ja A - men A - men A - men A - -

mp

lle - lu - ja A - men A - men A - -

21 *accel.* - - - - -

p *mp*

men A - lle - lu - ja A - lle - lu - ja A - lle - lu -

p *mp*

men A - lle - lu - ja A - lle - lu - ja A - lle - lu -

p *mp*

8 men A - lle - lu - ja A - lle - lu - ja A - lle - lu -

p *mp*

men A - lle - lu - ja A - men A - lle - lu -

- - - - - *tempo giusto*

24 *mf* *p*

ja A - lle - lu - ja A - lle - lu - ja A - lle - lu -

mf *p*

ja A - lle - lu - ja A - lle - lu - ja A - lle - lu -

mf *p*

8 ja A - lle - lu - ja A - lle - lu - ja A - men A - lle - lu -

mf *p*

ja A - men A - lle - lu - ja A - men A - lle - lu -

maestoso

28

ja A - lle A - lle - lu - ja.

ja A A - lle - lu - ja.

ja A A - lle - lu - ja.

ja A - men A - lle - lu - ja.

Pokój wam i sobie

Serioso, agitare

Bas-baryton solo

E - t i - n Te - - - Te - e

Te - rra Te-rraTe-rraTe - - rra Pa - - - x.

non falsetto

ossia

T - myśl tematyczna
 ⊥ - jej inwersja
 Proszę o uwydatnienie w wykonaniu.

Motet chwalebny

Maestoso *sempre legato*

f T

Sopran

Śpie - waj - cie Pa - - - nu pieśń no -

f T

Alt 1

Śpie - waj - cie Pa - -

Alt 2

f T

Tenor

Śpie - waj - cie

Bas

4

mf

- wą na chwa - - - łą Je - go śpie -

f

- nu Al - le - lu - ja, chwa - łą Je - go, na chwa - łą

f T

Chwa łą Je - go Al - le - ju - ja, na chwa - łą

Pa - nu chwa - - łą Je - go,

f ⊥

Śpie - waj - cie Mu,

f T

śpie - waj - cie

10

ff
- ja — Pa - nu.

mf
Śpie - waj - cie, śpie - waj - cie Pa - nu,

w zgro - ma - dze - niu — wie - rnych, Al - le - lu -

f
Chwa - łą,

mf T
Al - le - lu - ja chwa - łą,

12

mf T

Chwa - łą Je - go niech wie - - rni,

Pa - nu.

f

ja. Pa - nu

8 chwa - łą w zgro - ma-dze - niu wie - rnych Pa - nu

chwa - łą Je - go.

14

niech wie - rni ra - du - ją się z chwa -

mf T

A - - Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, śpie -

pieśń.

mf T

Al - le - lu - ja, Al -

8 pieśń Al - le - lu - ja pieśń.

16 *f* *f* *f* *T*

- ly. No - wą

waj - - - cie Mu pieśń, no - wą pieśń.

- le - lu - ja no - wą pieśń,

f *T* 8 Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, na chwa - łę

f *1* Al - le - lu - ja Pa - nu no - wą

18 *T* *T* *f* *T* *mf*

pieśń, no - wą pieśń, no - wą pieśń.

T No - wą pieśń Pa - nu, no - wą, no - wą

f *T* no - wą pieśń. *mf* Pieśń na chwa - łę

f *T* 8 no - wą pieśń, no - wą pieśń śpie - waj - cie no - wą

mf pieśń, pieśń no - wą na chwa - łę

20

pieśń *p* *T* śpie - - waj - cie,

Je - - go, *p* w zgro - ma - dze - - niu

pieśń. *f* *T* no - wą pieśń, na chwa - łę Je - - go.

22

p *T* *f* Śpie - waj - cie Pa - - nu pieśń no - -

śpie - waj - cie Pa - nu, śpie - waj - cie no - -

f *T* wier - nych śpie - waj - cie Pa - nu,

f *T* Śpie - waj - cie, śpie - waj - cie

f *T* Śpie - waj - cie, śpie - waj - cie Pa - - nu

25 *p cresc. al fine*

- wą pieśń. Al - le - lu - ja, Al -

wą, śpie-waj - cie pieśń, Al - le - lu - ja, Al -

ście-waj - cie Mu pieśń. Al - le - lu - ja, Al -

no - wą pieśń. Al - le - lu - ja, Al -

no - wą pieśń. Al - le - lu - ja, A -

28 *ff sfz p fff*

le - lu - ja, a - men.

le - lu - ja, a - men.

le - lu - ja, a - men.

le - lu - ja, a - men.

le - lu - ja, a - men.

W stronę prawdy

Chiario

Bas-baryton solo

The musical score is written for a single voice part, labeled "Bas-baryton solo". It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo/mood is indicated as "Chiario". The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*f*). The lyrics are in Italian. The second staff includes a performance instruction "[drżqco]" under a wavy line. The third staff continues the melody with various dynamic markings. The fourth and fifth staves conclude the piece with a final cadence.

e - ni ve - ri - ta - te - e , [drżqco] di - le - xi - sti in - cer - ta e t
o - ccul - ta sa - a - a - a - a , sa - pie - n -
ti - ae ma - ni - fe - sta - a - a - sti mi - hi.

attacca

Szczęście i łaska

Psalm 23, wers 6

[przekład Czesława Miłosza]

Allegretto

f

Sopran

Szczę - ście i ła - - ska po-dą-ża-ją za mną po wszy - stkie

f

Alt

Szczę - ście i ła - ska po-dą-ża-ją za mną po wszy - stkie

f

Tenor

Szczę-ście i ła-ska, szczę - ście i ła - ska po-dą-ża-ją za mną po wszy - stkie

f

Bas

Pan jest Pa - ste - rzem mo -

martellato

7 *f* *f*

dni me-go ży - cia. I za - mie-szkam w do - mu Pa - ńskim

dni me-go ży - cia. I mie - szkam w do - mu Pa - ńskim

8 dni, dni ży - cia. I mie - szkam w do-mu Pa-ńskim na

im, Pa - ste - - rze m mo - im,

12 *rit.* *a tempo* *p* *rit.*

na dłu - - - gie cza - a - sy.

na dłu - - - gie cza - sy, dłu - gie cza-sy, cza-sy dłu - gie.

8 *f* *mf* *f*

dłu - gie cza - - - sy, na dłu-gie cza-sy, dłu - gie.

p

Pa - - - - - ste - rzem mo - im, dłu - gie.

attacca

Bielszy nad śnieg

Con passione

Bas-baryton solo

A - udi - tu - i me - o da - bi - s ga - udi - um,
ga - udi - um, ga - udi - um me - o et [b. ch.]
la - va bis me et su - pe - r lae - ti - ti - a(m) !
ni - ve - m de - al - ba - bo - o(r) attacca

OSSIA

Bielszy nad śnieg

Con speranza ♩ = ca 80

Bas-baryton solo

La - va - a - a - a - bis, la - va - bis me - e -
- e , e(t) su - u - u - u - pe - r ni - ve - e - (m)
de - a - al - ba - bo - or, ni - vem de - al - ba - bor. attacca

◌̄ wartość przedłużona

Chorał

Misterioso

Sopran *p legato*
Szcze - ście i ła - ska po wszy - stkie dni. Szcze - ście i ła - ska

Alt *p legato*
Szcze - ście i ła - ska po wszy - stkie dni. Szcze - ście i ła - ska

Tenor *p legato*
Szcze - ście i ła - ska po wszy - stkie dni. Szcze - ście i ła - ska

Bas *p legato*
Szcze - ście i ła - ska po wszy - stkie dni. Szcze - ście i ła - ska

w do - mu Pań - skim na dłu - gie cza - - sy. A - men *rit.* *ff*

w do - mu Pań - skim na dłu - gie cza - - sy. A - men

w do - mu Pań - skim na dłu - gie cza - - sy. A - men

w do - mu Pań - skim na dłu - gie cza - - sy. A - men

Ryszard Gabryś
(2020)

O BRATERSKIEJ HARMONII

na mieszany chór solistów

ca 12-16"

Sopran
Alt
Tenor
Bas

O o ja k do -

brze i mi - ło kie - dy

(do) - - mi - - - mi - ło kie - dy

brze i mi - ło kie - dy

(do) - - mi - - - mi - ło

[tutti] *f* *pausa* O!

kie - dy, kie - dy bra - - - - - cia

kie - dy, kie - dy bra - - - - - cia

kie - dy, kie - dy bra - - - - - cia

kie - dy, kie - dy bra - - - - - cia

simile

O jak do - brze, gdy bra - cia

O jak do - brze, gdy bra - cia

O jak do - brze, gdy bra - cia

O jak do - brze, gdy bra - cia

I''

[solo] *f* żyją!

zy - - - ja - - - ra - - - ze(m) O

zy - - - ja - - - ra - - - ze(m) O

pausa ra - - - ze(m) O

pausa ra - - - ze(m) O

sf p

sf p

sf p

sf p

cresc. accell. $\text{♩} = \text{ca } 100$ *f*

w zgo - - - dzie - - - , zgo - - - dzie, w zgo dzie, tam

accell.

I w zgo - - - *II* dzie - - - , zgo - - - dzie, w zgo dzie, tam

accell.

I w zgo - - - *II* dzie - - - , zgo - - - dzie, w zgo dzie, tam

w zgo - - - dzie - - - , zgo - - - dzie, w zgo dzie, tam

p

ta(m) Pa n ze - słał, ze - słał, ze -

p

ta(m) Pa n ze - słał ta(m) ze -

p

ta(m) ze - - sła ł ta a(m) ze -

p

ta(m) ze - - sła ł ta a(m) ze -

sf *mf* *pausa* *ff*

- słał Pa n Pa n

mf *pausa* *ff*

- słał Pa n Pa n

mf *pausa* *ff*

- słał Pa n Pa n

mf *f* *ff*

- słał Pa n bło - go - sła - wień - stwo Pa n

sf

f *pausa*

Pa... n blo - go, blo - go, blo - go Pa... n

f *pausa*

Pa... n blo - go, blo - go, blo - go Pa... n

f *pausa*

Pa... n blo - go, blo - go, blo - go Pa... n

f

ży - cie Pa... n blo - go - śla - wień - stwo, blo - go, blo - go, blo - go Pa... n

f *mf*

blo - go - śla - wień - stwo Pa... n

f *mf*

blo - go - śla - wień - stwo Pa... n

tenor-baryton solo 1 *più f*

To jak o - le - je... k naj - wy - bor - niej - szy

f *mf*

blo - go - śla - wień - stwo Pa... n

f *mf*

blo - go - śla - wień - stwo Pa... n

mf fp f mf pp - f [cresc., dim. ad lib.] f

Bra - cia w zgo - dzie! Pa n. O!

mf fp f mf pp - f [cresc., dim. ad lib.] f

Bra - cia w zgo - dzie! Pa n. O!

mf fp f mf pp - f [cresc., dim. ad lib.] f *senza solista 2*

Bra - cia w zgo - dzie! Pa n. O!

bas solo 1 più f - p quasi parlare gliss. gliss.

wy - la - - - ny

mf fp f mf pp - f [cresc., dim. ad lib.] f

Bra - cia w zgo - dzie! Pa n. O!

[5/4] *f sub. p f*

O O O

sub. p f sub. p f

O O O

tenor solo 2 quasi falsetto [circa 5 ♩ quasi gliss.] f

na glo - wę ście - ka - ją - cy na bro. O

sub. p f sub. p

O O O

bas solo 2 f dim.

gło - wę ście - ka - ją - cy na bro. bro - de

sub. p f sub. p f

O O O

[5/4]

mf O___, jak do-brze

mf O___, jak do-brze

tenor solo 1 *ff* O___ !

p O___, jak mi - ło

f sub. p O

bas solo 1 na___ bro - de___

p O___, jak mi - ło

f sub. p O

pausa 1" *ff* [b] Pa___ n

(O) Pa___ n

(O) Pa___ n

[sf] O___ A___ (h)!

ff Pa___ n

A___ a___ ro - na

ff Pa___ n

(O)

Four-voice musical score (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: O A a[h] O A a[h] O A a[h]. The score features dynamic markings *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte) with crescendo and decrescendo hairpins. The Soprano and Alto parts include an 8va (octave up) marking. The Tenor and Bass parts include an 8va (octave down) marking. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Four-voice musical score (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: ście-ka, ście - ka - ją - cy na kra_j je - go, kraj je - go na kra_j sza. The score includes dynamic markings *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). It also features performance directions *[lontano]* and *[a la presto]*. The Soprano and Alto parts have a measure rest in the first system. The Tenor and Bass parts include a *bas solo 2* marking and fingerings (5 and 3). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. A rehearsal mark [10] is present at the start of the second system.

mf-pp ad libitum
 kra — j, kra — j
 kra — j sza - - ty,
 kra — j, kra - j sza — ,
 sza - - ty
 sza - - ty

mf-pp ad libitum
 sza
 tenor solo 1 *rubato [quasi parlare]*
 (sz) a — a *f-p-f*
mf f mf
 sza
 sza

ca 8 – 12"
sf p ff
ff
cresc. ad lib. dim.
[solo]
 a — , a — ty ah!
p mp
sf p ff
sf p ff

pp [9] *pp* [5]
 (O) ja k do - brze, jak mi - ło, mi - ło, mi - ło
 (O) O, jak do - brze, jak mi - ło, mi - ło, mi - ło
 (O) ja k do - brze, jak mi - ło, mi - ło, mi - ło
 (O) O, jak do - brze, jak mi - ło, mi - ło, mi - ło
 (O) O, jak do - brze, jak mi - ło, mi - ło, mi - ło

tenor solo 2
 Bra - cia
 2. *p*
 3. *f*

bas solo 3
 W zgo - dzie
 2. *p*
 3. *f*

sfmf *p*
 Pa n blo - go, blo - go, blo - go
 Pa n blo - go, blo - go, blo - go
 tenor solo 1 *f* *p* *ff*
 Jak ro - sa Her - mo, Her - mo - nu
 Pa n blo - go, blo - go, blo - go
 Pa n blo - go, blo - go, blo - go

5

9

mf *f*

Pa — n spa - da - ją - ce — na

mf *f*

Pa — n spa - da - ją - ce — na

tenor solo 2 *f*

ro — sa

f *mp*

spa - da - ją - ce — na

bas solo 2 *f*

Bra - cia w zgo - dzie

f *mp*

spa - da - ją - ce — na

9

ff

gó - ry — Sy - jo - nu

ff

gó - ry — Sy - jo - nu

ff

gó - ry, gó - ry Sy - jo — nu ze — słał

ff

gó - ry, gó - ry Sy - jo — nu ze — słał

ca 12"

[*mf-fff* cresc., dim. ad lib. tutti]

4

[*p* delicato, come angeli]

p

Bo - ta(m)

p

Bo - ta(m)

sopran solo *mp* [sostenuto, quasi angelico] *pp*

ze - - - sla

sf mf

alt solo *mp* [sim. a la soprano] *pp*

ze - - - sla

sf mf

p *ta(m)* Pa - - - n

p *ta(m)* Pa - - - n

p *ta(m)* Pa - - - n

p *ta(m)* Pa - - - n

[6] *mf* blo - go - sla - wień - stwo *mf* *ff* *gliss. ad lib.* [6] *f* Pa - - - n!

mf blo - go - sla - wień - stwo *mf* *ff* *gliss. ad lib.* *f* Pa - - - n!

ff *gliss. ad lib.* *tenor solo 2* O - - - A[h]

mf blo - go - sla - wień - stwo *mf* *ff* *gliss. ad lib.* *mp* blo - go - sla - wień - stwo *f* Pa - - - n!

sf p blo - - - go *sf p* *ff* *gliss. ad lib.* Blo - - - go *f* Pa - - - n!

Soprano

p *mf* *cresc., dim. ad lib. mf-pp* *mp*

Pa n O A Ja

Alto

p *pp* *cresc., dim. ad lib. mf-pp* *mp*

Pa a n Ja

Tenor

p *pp* *cresc., dim. ad lib. mf-pp* *mp*

Pa a n Ja

Bass

p *pp* *cresc., dim. ad lib. mf-pp* *mp*

Pa a n Ja

Ryszard Gabryś – nota biograficzna

Ryszard Gabryś urodził się 2 grudnia 1942 roku w Goleszowie na Śląsku Cieszyńskim. Po ukończeniu prywatnych kursów u Jana Gawłasa złożył eksternistycznie z wyróżnieniem dyplom z teorii muzyki oraz gry na fortepianie w Szkole Muzycznej II stopnia im. Mieczysława Karłowicza w Katowicach. Dalszy ciąg nauki wyznaczyły mu studia w katowickiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej (PWSM) im. Karola Szymanowskiego (1960–1965) na Wydziale Kompozycji, Teorii Muzyki i Dyrygentury u Bolesława Szabelskiego i Jana Gawłasa, które ukończył wyróżnioną pracą magisterską (1966) pt. „Harmonika wczesnych baletów Igora Strawińskiego”, napisaną pod kierunkiem Adolfa Dygacza. Jej fragmenty opublikowało w 5. tomie „Res Facta” Polskie Wydawnictwo Muzyczne, które również wydało komentarz pióra Gabrysia (1974) do *Harmonii funkcyjnej* Jana Gawłasa. Po powrocie ze stypendium w Szwajcarii (1969–1970), gdzie doskonalił się warsztatowo i stylistycznie u Constantina Regameya, sfinalizował studia kompozytorskie (1972) utworem symfonicznym *Nauzykaa*. Jako przedstawiciel „śląskiej szkoły kompozycji” wyjechał w 1978 roku do moskiewskiego konserwatorium im. Piotra I. Czajkowskiego i tam nawiązał interesujące kontakty z Jurijem Chołopowem oraz – poza uczelnią – z Edisonem Dieniaisowem, Sofią Gubajdulina i Alfredem Sznitke.

Będąc już wykładowcą w PWSM (i później w Akademii) im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, podjął się (1972) organizacji nowego kierunku uniwersyteckiego w Cieszynie i jako pierwszy dyrektor Instytutu Wychowania Muzycznego i Plastycznego Filii Uniwersytetu Śląskiego oraz kierownik nowo powołanego Zakładu Teorii Muzyki stworzył wzorcową merytorycznie instytucję kształcącą nauczycieli muzyki i plastyki



Ryszard Gabryś w pracowni domowej
(fotografia pochodząca z archiwum kompozytora)

w szkole. W obu uczelniach poprowadził w roli promotora ponad 250 prac magisterskich oraz dysertacji instrumentalistów i wokalistów; o nim samym pisano w dziesięciu.

Jako teoretyk muzyki jest autorem kilkudziesięciu tekstów naukowych wydanych przez macierzystą uczelnię, ale też Uniwersytet Jagielloński czy Akademię Muzyczną im. Fryderyka Chopina w Warszawie, oraz ponad dwustu publicystycznych, które wydał w około trzydziestu pismach, między innymi takich jak: „Ruch Muzyczny”, „Res Facta”, „Poradnik Muzyczny”, „Śpiewak Śląski”, „Życie Muzyczne”, „Poglądy”, „Studio”, „Almanach Literacko-Artystyczny”, „Śląsk”, „Odra”, „Zaranie Śląskie”, „Opcje” czy zaolziański „Zwrot”, a także w folderach śląskich festiwali i instytucji muzycznych: WOSPR, Filharmonii Śląskiej, Opery Śląskiej w Bytomiu. Pełnił też funkcję konsultanta w Studiu Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej¹, jak również należał do Rady Programowej Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk” im. Stanisława Hadyny w Koszęcinie. Współpracował z TVP3 Katowice oraz rozgłośnią Polskiego Radia w Katowicach – był między innymi autorem programów cyklicznych: „Muzyka na Śląsku Cieszyńskim”, „Musica viva”, „Radiowa Śląska Trybuna Kompozytorów” i innych. Współtworzył audycję „Res Musica” pod redakcją Henryka Cierpiola, a opowiadając w niej głównie o śląskiej muzyce, nie zapominał o jej regionalnym wątku, zwłaszcza związanym z folklorem nadolziańskim, z którego tradycji dzięki dziadkowi Pawłowi Pustówce, nauczycielowi i zbieraczowi pieśni ludowych, wyrósł.

Był też organizatorem i prelegentem wielu krajowych oraz zagranicznych konferencji naukowych, podczas których również wygłaszał referaty i komunikaty; pełnił funkcję wiceprezesa oddziału Związku Kompozytorów Polskich oraz Ekspozytury Towarzystwa im. Fryderyka Chopina w Katowicach. Należał do Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków, Śląskiego Towarzystwa Muzycznego, współpracował z Towarzystwem im. Karola Szymanowskiego, jest członkiem rzeczywistym Związku Kompozytorów Polskich.

Jako publicysta, animator śląskiej kultury muzycznej oraz inicjator wielu znaczących festiwali (na przykład wraz z Andrzejem Dziadkiem w latach 1988–2010 organizował Śląskie Dni Muzyki Współczesnej) i życia muzycznego w regionie propagował również dokonania mniej znanych twórców ze Śląska Cieszyńskiego: Jana Sztwiertni, Pawła Kalety, Jana Gawlasa i Karola Hławiczki, promował także artystów młodych.

Od roku 1967 koncertował w grupie kompozytorskiej Mir-Gab wspólnie z Miroslawem Kondrackim, Alkiem Glinkowskim i Ernestem Małkiem, propagując głównie amerykańską muzykę współczesną. Z czasem formacja zmieniła swój status, tworząc Koło Młodych przy katowickim oddziale Związku Kompozytorów Polskich.

Zaliczany od początku do przedstawicieli współczesnej awangardy, od lat 70. ubiegłego wieku eksperymentował z materią dźwiękową, opierając swoje dzieła nie tylko na notacji nutowej wyprowadzonej z postdodekafonii i aleatoryzmu². Eksperymentował w kierunku twórczości konceptualnej (*Poezje do grania*), graficzno-muzycznej (przykładem *Orfeusz znużony* dla pianisty z roku 1968), happeningu (seria *Obrzędów* w katowickim Klubie Środowisk Twórczych „Marchoń” i metaopera *Ja, Szentmichalyi-Baleastadar*

¹ Por. M. DZIADEK: *Gabryś Ryszard. W: Kompozytorzy polscy 1918–2000. Cz. 2: Biogramy.* Red. M. PODHAJSKI. Gdańsk–Warszawa 2005, s. 226–229.

² Określenia użyte przez kompozytora w rozmowie w maju 2020 roku.

według Stanisława Ignacego Witkiewicza), performansu i autotematycznym w rodzaju monologu wokalnego (*Wachet mit mir* do słów kompozytora Adriana Leverkühna, postaci z *Doktora Faustusa* Thomasa Manna) oraz realizował inne przedsięwzięcia określane jako metamuzyczne³, często w duchu stylistycznego pluralizmu. Nurt kompozytorski o tendencjach sonorystycznych odnaleźć można w utworach artysty opartych na rodzimym folklorze (na przykład *Muzyka z Istebnego*, *Tren dla Jana Sztwiertni*), spektaklach nawiązujących do obrzędowego *theatrum* przy współudziale muzyka-folklorysty Józefa Brody oraz w nagraniach reżyserowanych dźwiękowo przez redaktora Stanisława Jareckiego w Studiu Radia Katowice (*Ścieżki beskidzkie*) przy użyciu instrumentarium beskidzkiego.

Łączenie dawnego stylu z awangardowym, także elektroniką, wyznaczają chórała i kantaty (*Psalm radosny*, *Gloria Reformata*, *OM*, teatralizowana *Tafel-Musik* i inne) odnoszące się w swej tematyce zazwyczaj do literatury, ludowości czy Biblii. W twórczości kompozytora przeważa nurt kameralny reprezentowany przez pieśni solowe (wybór wydała w 2019 roku katowicka Akademia Muzyczna), serię utworów *per archi* (jak *Es muss sein*, *Il Cicerone na kontrabas i smyczki*, III Kwartet smyczkowy *Salome-Satz* z sopranem oraz *Con-Clavi III* na instrument klawiszowy, kontrabas i orkiestrę kameralną), fortepianowych (cykl *Magdalenki* z poetyką Marcela Prousta w tle) oraz organowych (datowany „pamiętnik” dźwiękowy *Diario*, kolaże *Temi per Te*)⁴. Ważne miejsce w dorobku artysty zajmuje nurt, który można sprecyzować jako kompozytorski personalizm⁵. Należą do niego nie tylko utwory kierowane do syna – kontrabasisty i kompozytora Aleksandra (*An die Freude*, *Aleksandryny*, *Il Cicerone*, *Con-Clavi III*), ale również dedykowane współpracującemu z artystą trzecią już dekadę Zespołowi Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia”⁶ i dyrygentce Annie Szostak-Myrczek (pięć kantat, w tym wspólnie z synem inkrustowana elektronicznie *Glorietta*, *Voyelles de Arthur Rimbaud* i Psalm 133 uświęcający jubileusz trzydziestolecia Cameraty, skomponowany zarazem z myślą o niniejszym wydawnictwie, zatytułowany przez autora partytury *O braterskiej harmonii*). Niewątpliwie w dorobku kompozytora poczesne miejsce zajmuje już od młodych lat twórczość chóralna.

Kompozycje swe prezentował Ryszard Gabryś zarówno w kraju, jak i za granicą, na festiwalach Warszawska Jesień, Musica Polonica Nova we Wrocławiu, serii Conversatoriów w Legnicy, na Laboratoriach „Współczesna Muzyka Kameralna” w Starejwsi i Warszawie, Melos-Ethos w Bratysławie, na Światowych Dniach Muzyki Współczesnej w Wiedniu, Gaude Mater w Częstochowie, podczas Śląskich Dni Muzyki Współczesnej i Trybun Kompozytorów w Katowicach, tamże podczas kilku Festiwalu Prawykonaw organizowanych przez Narodową Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia oraz w salach koncertowych w Niemczech, Szwajcarii, Czechach i w wielu miastach Europy Wschodniej (w Sofii, na Forum Thomasa Manna w jego Muzeum w Nidzie na Litwie, w Kijowie,

³ Zob. M. DZIADEK: „Metamuzyczna” biografia Ryszarda Gabryśa – Jubileusz śląskiego kompozytora. „Śląsk” 2017, nr 10, s. 14–16.

⁴ Zob. B. GIEBUROWSKA-GABRYŚ: Ryszard Gabryś. W: *Śląska liryka wokalna*. Z. 4. Red. F. WIDERA. Katowice 2019, s. 99–100.

⁵ Por. I. FRANEK: *Zaczęło się w Goleszowie – sylwetka kompozytora Ryszarda Gabryśa*. „Kalendarz Goleszowski” 2020, nr 1, s. 138–147.

⁶ Por. M. DZIADEK: *Zgodnie z linią dziedziczenia*. „Kalendarz Beskidzki” 2017, s. 129–130.

Moskwie), na Bałkanach oraz w Nowym Jorku. Emitowano je także w Polskim i Szwajcarskim (SFR 2) Radiu, dokonano nagrań archiwalnych, publikowano na kilku płytach CD w wytwórniach DUX i Acte Préalable.

Rozległa i bogata działalność kompozytorska, publicystyczna, pedagogiczna oraz społeczna na rzecz regionu śląskiego została doceniona między innymi: wyróżnieniami uczelnianymi i ministerialnymi, Złotymi Odznakami za Zasługi dla Województwa Katowickiego, dla Uniwersytetu Śląskiego, dyplomami i Odznakami Honorowymi Polskiego Związku Chórów i Orkiestr – Srebrną oraz Złotą, Nagrodą im. Stanisława Ligonia od rozgłośni Polskiego Radia w Katowicach, wpisami do Ksiąg Zasłużonych dla miast Wisły i Cieszyna, Laurem Srebrnej Cieszyńianki, Nagrodą im. ks. Leopolda Otto, Nagrodą Powiatu Cieszyńskiego im. ks. Leopolda Jana Szersznika, „Śląskim Szmaragdem”.

Danuta Zoń-Ciuk

Wykaz nagrań

1. Ryszard Gabryś: *Muzyka folklorystyczna IV* – nagranie zrealizowano w Polskim Radiu Katowice w 1977 roku. Z taśmy archiwalnej przeniesione na płytę CD (Archiwum – Muzyka poważna nr 290).
Wykonawcy: Akademicki Chór „Harmonia” Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach pod dyрекcją Władysława Wilczaka.
2. Ryszard Gabryś: *Doliny* – nagranie zrealizowano w Polskim Radiu Katowice w 1984 roku. Realizacja dźwiękowa: Andrzej Prugar. Z taśmy archiwalnej przeniesione na płytę CD (Archiwum – Muzyka poważna nr 290).
Wykonawcy: Akademicki Chór „Harmonia” Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach pod dyрекcją Haliny Goniewicz-Urbaś.
3. Ryszard Gabryś: *Muzyka folklorystyczna IV* – nagranie zrealizowano w Polskim Radiu Katowice w 1981 roku. Realizacja dźwiękowa: Andrzej Prugar. Z taśmy archiwalnej przeniesione na płytę CD (Archiwum – Muzyka poważna nr 289).
Wykonawcy: Akademicki Chór „Harmonia” Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach pod dyрекcją Haliny Goniewicz-Urbaś.
4. Ryszard Gabryś: *Tren dla Jana Sztwiertni* – nagranie *live* z koncertu „Pieśni rozto- miłych groni” w kościele ewangelickim „Na Niwach” w Czeskim Cieszynie z 30 li- stopada 2013 roku.
Wykonawcy: Chór Kameralny „A piacere” Instytutu Muzyki w Cieszynie (Uniwersytet Śląski w Katowicach) pod dyрекcją Danuty Zoń-Ciuk, instrumenty beskidzkie i biały głos – Józef Broda.
Rejestracja utworu na płycie: *Z Beskidów śpiewanie*.
Wydawca: Uniwersytet Śląski w Katowicach, 2014 rok.
Realizacja i montaż: Krzysztof Gawlas.

5. Ryszard Gabryś: *Psalm radosny* per due cori motetus in antico e moderno.

Wykonawcy: Zespół Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia” pod dyрекcją Anny Szostak-Myrczek.

Rejestracja utworu na płycie: *Camerata Silesia sings Silesian Composers vol. 1.*

Wydawca: Towarzystwo Przyjaciół Muzyki im. Andrzeja Krzanowskiego w Katowicach, grudzień 2018 roku.

Bibliografia

- DARŁAK G.: *Inspiracje religijne w twórczości kompozytorów środowiska katowickiego w latach 1945–2005*. Katowice 2014.
- DZIADEK M.: „Camerata Silesia” śpiewa pieśni śląskich kompozytorów. „Śląsk” 2019, nr 6.
- DZIADEK M.: *Gabryś Ryszard*. W: *Kompozytorzy polscy 1918–2000. Cz. 2: Biogramy*. Red. M. PODHAJSKI. Gdańsk–Warszawa 2005.
- DZIADEK M.: „Metamuzyczna” biografia Ryszarda Gabrysia – Jubileusz śląskiego kompozytora. „Śląsk” 2017, nr 10.
- DZIADEK M.: *Pustówka Paweł*. W: *Kompozytorzy polscy 1918–2000. Cz. 2: Biogramy*. Red. M. PODHAJSKI. Gdańsk–Warszawa 2005.
- DZIADEK M.: *Ryszarda Gabrysia muzyka „metamuzyczna”*. W: *Muzyka na Śląsku Cieszyńskim*. Red. B. MIKA, M. SZYNDLER. Katowice 2018.
- DZIADEK M.: *Zgodnie z linią dziedziczenia*. „Kalendarz Beskidzki” 2017.
- DZIADEK M., MIKA B., KOCHAŃSKA A.: *Musica Polonica Nova na Śląsku*. Katowice 2003.
- FRANEK I.: *Zaczęło się w Golezowie – sylwetka kompozytora Ryszarda Gabrysia*. „Kalendarz Golezowski” 2020, nr 1.
- GABRYŚ J.: *Pustówka Paweł – wspomnienie*. „Panorama Golezowska” 2020, nr 1.
- GABRYŚ R.: *Muzykowanie pod Pańskim Kapeluszem*. „Poglądy” 1982, nr 14.
- GAWLAS J.: *Harmonia funkcyjna*. Kraków 1973.
- GOLEC J., JASZOWSKI T., PIENKOWSKI W.: *Oni tworzyli historię tej ziemi*. W: *Album biograficzny Gminy Golezów*. Red. T. JASZOWSKI, W. PIENKOWSKI. Golezów 2013.
- GÓRNIOK-NAGLIK A.: *Ryszard Gabryś – życie wypełnione muzyczną pasją. Rozmowy z kompozytorem*. W: *Wartości w muzyce. T. 4: Muzyka w środowisku społecznym*. Red. J. UCHYŁA-ZROSKI. Katowice 2012.
- GRELLA-MOŻEJKO P.: *Kompozytor, eksperymentator, pedagog*. „Śląsk” 2020, nr 6.
- LUKAS K.: *Echa luterańskich pieśni i pasterskich rogów*. „Zwiastun Ewangelicki” 2018, nr 1.
- MATUSZEK P.: *Ryszard Gabryś: Es muss sein II for string orchestra, Il Cicerone per contrabasso e 12 stromrnti ad arco*. „Hudební rozhledy” 2010, nr 7.
- Muzyka na Śląsku, szkoła śląska. Z Ryszardem Gabrysiem rozmawia Magdalena Dziadek*. „Opcje” 2006, nr 1.
- „*Od Cieszyna i Wisły*” na szkolny chór 2 i 3 głosów równych. Red. R. GABRYŚ. „Śpiewak Śląski” 2009, nr 1 [dodatek: „Śląskie Zeszyty Nutowe”].
- ORZYSZEK H., BOCEK-ORZYSZEK E.: „*Gloria in excelsis Deo*” – monografia ewangelickich chórów i zespołów Diecezji Katowickiej Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego w RP. Katowice 2005.
- PIEKNIK P.: *Muzyka chóralna Ryszarda Gabrysia*. [Praca magisterska, mps, Filia Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie]. Cieszyn 2001.
- Pieśni ludowe z polskiego Śląska*. T. 2. Red. J. LIĘŻA, S.M. STOIŃSKI. Kraków 1938.

- REGINEK A.: *Gabryś Ryszard*. W: A. REGINEK: *Słownik biograficzny muzyków kościelnych i twórców religijnej kultury muzycznej na Górnym Śląsku w XIX i XX wieku*. Katowice 2018.
- REGINEK A.: *Pustówka Paweł*. W: A. REGINEK: *Słownik biograficzny muzyków kościelnych i twórców religijnej kultury muzycznej na Górnym Śląsku w XIX i XX wieku*. Katowice 2018.
- ROBAK A.: *O twórczości Ryszarda Gabryśa — przyczynek do monografii*. [Praca magisterska, mps, Filia Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie]. Cieszyn 2001.
- Ryszard Gabryś*. Dostępne w Internecie: https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=197&view=czlowiek&lang=pl [data dostępu: 20.05.2020].
- Spis kompozycji oraz bibliografia prac naukowych i publicystycznych pracowników Instytutu Muzyki Filii Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie*. Red. K. TUREK. Cieszyn 2003.
- SUCHANEK A.: *Kompozytor i animator*. „Zwrot” 1979, nr 4.
- SUCHANEK A.: *Koncert prawykonań Na Niwach*. „Zwrot” 2018, nr 11.
- SZTURC J.: *Chcę, by wiedziano, skąd przyszedłem*. „Przegląd Ewangelicki” 2009, nr 3–4.
- SZTURC J.: *W pięćdziesiątą rocznicę urodzin doc. Ryszarda Gabryśa*. „Biuletyn Katowickiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Ewangelickiego” 1993, nr 10.
- Śląska liryka wokalna*. Z. 4. Red. F. WIDERA. Katowice 2019.
- TUREK K.: *Muzyka fortepianowa Ryszarda Gabryśa*. W: *Muzyka fortepianowa*. T. 13. Red. J. KRASOWSKI. Gdańsk 2004.
- TUREK K.: *O muzyce organowej Ryszarda Gabryśa*. W: *Organy i muzyka organowa*. T. 7. Red. J. KRASOWSKI. Gdańsk 1988.
- Utwory i publikacje członków katowickiego oddziału ZKP*. Red. J. BAUMAN-SZULAKOWSKA, M. DZIADEK, K. TUREK. Katowice 1994.
- WITKOWSKA U.: *Ryszard Gabryś*. W: *Artyści województwa bielskiego*. Bielsko-Biała 1977.
- Zbiór pieśni chóranych — pieśni różne kompozytorów ewangelickich*. Z. 16. Red. J. BLIWERT-HODERNY. Katowice 2018.
- ZOŃ-CIUK D.: *Ryszard Gabryś — twórczość kompozytorska a asocjacje z ziemią cieszyńską*. W: *Wartości w muzyce*. T. 6: *Muzyka współczesna — teatr — media*. Red. J. UCHYŁA-ZROSKI. Katowice 2014.

Ryszard Gabryś Choir pieces

S u m m a r y

Ryszard Gabryś is an extremely valued figure in both the artistic and scientific community. The composer, whose works are performed in Poland and abroad, is also a music theoretician, pedagogue, co-founder and first director of the Institute of Musical and Artistic Education of the University of Silesia in Cieszyn, cultural activist, creator of music festivals, reviewer and promoter of many theses at the University of Silesia and the Academy of Music in Katowice. *Choir pieces* are a selection of twelve of his scores together with his the thirteenth – musical *Motto*, intended for choirs of various performance possibilities. These compositions were created between 1969 and 2020 and were prepared on the basis of previously unpublished manuscripts of the artist. The innovative element of this edition are attached notes from the composer on the characteristics of the works and interpretative guidelines for the performers. The whole is complemented by a CD with five works – these are both archival and contemporary recordings.

Key words: *Psalm radosny*, Ryszard Gabryś, *Tren dla Jana Sztwiertni*, choir pieces

Ryszard Gabryś Chorwerke

Zusammenfassung

Ryszard Gabryś ist eine Figur, die sowohl im künstlerischen als auch im wissenschaftlichen Umfeld äußerst angesehen ist. Der Komponist, dessen Werke in Polen und im Ausland aufgeführt werden, ist auch Musiktheoretiker, Pädagoge, Mitbegründer und erster Leiter des Instituts für Musik- und Kunsterziehung der Zweigstelle der Schlesischen Universität in Cieszyn, Kulturaktivist, Schöpfer von Musikfestivals, Gutachter und Betreuer vieler Arbeiten an der Schlesischen Universität und an der Musikakademie Katowice. *Chorwerke* sind eine Auswahl von zwölf Partituren zusammen mit der dreizehnten – dem musikalischen *Motto*, die für Chöre mit verschiedenen Aufführungsmöglichkeiten gedacht sind. Diese Kompositionen entstanden im Zeitraum von 1969 bis 2020 anhand der bisher unveröffentlichten Manuskripte des Künstlers. Als ein innovatives Element dieser Ausgabe gelten die beigelegten Anmerkungen des Komponisten, die die Charakteristik der Werke und die interpretatorischen Richtlinien für die Interpreten betreffen. Das Ganze wird um eine CD mit fünf Werken bereichert – dies sind sowohl archivierte als auch zeitgenössische Aufnahmen.

Schlüsselwörter: *Fröhlicher Psalm*, Ryszard Gabryś, *Klagelied für Jan Sztwiertnia*, Chorwerke

Handwritten musical score for a song, page 11. The score is written on four staves (treble and bass clefs) and includes lyrics in Polish. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into two systems.

System 1:

- Staff 1 (Treble): *dziwują się* (mf), *dziwują się, dziwują się* (mp).
- Staff 2 (Treble): *dziwują się* (mp).
- Staff 3 (Treble): *bie* (mf), *ludzie, sa - ma* (p).
- Staff 4 (Bass): *bie* (mf), *ludzie sa - ma* (mf).

System 2:

- Staff 1 (Treble): *dziwują się, dziwują się, dziwują się* (mf, mp, p), *ad lib.* (pp).
- Staff 2 (Treble): *b. ch.* (p), *b. ch.* (p).
- Staff 3 (Treble): *b. ch.* (p), *b. ch.* (p).
- Staff 4 (Bass): *b. ch.* (p), *b. ch.* (p).

Lyrics (Polish):

dziwują się, dziwują się, dziwują się
bie, ludzie, sa - ma
bie, ludzie sa - ma
dziwują się, dziwują się, dziwują się
b. ch.
b. ch.
b. ch.

Handwritten notes and markings:

- molto dim. non ret.*
- ad lib.*
- pp -> nept*
- ad lib.*
- zdriniemi chomylej patrz ps*
- "rozsupanie" się ciał, prośba paupry, sylaby, mikrobretki, moia się*
- poprawie sporadycznie w pojezierzach, al. tade, tenorach, ka. sachu*
- Sobót i u ciety na moment*
- z. 17. p. 12*

Handwritten musical score on aged paper, featuring four systems of staves with lyrics in Polish. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings.

System 1:

- Staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), tempo marking *Alleg.*. Lyrics: *oj, nie za-śnij, oj, nie za-śnij, oj nie za-śnij b. ch.*
- Staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), dynamic marking *pp*. Lyrics: *b. ch.*
- Staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), tempo marking *dolente*, and a circled number 7. Lyrics: *drżącymi drżącymi*
- Staff 4: Bass clef, key signature of one sharp (F#), dynamic marking *pp*. Lyrics: *b. ch.*

System 2:

- Staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature 4/4. Lyrics: *8 O - j, nie za-śnij, nie uspokój się, aż mnie - przypnieś, moje*
- Staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), dynamic marking *mf*. Lyrics: *moje, zaproszę, za-prosiś o, nie za-śnij.*
- Staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), dynamic marking *pp*. Lyrics: *mo-ja, za-prosi-ś na nie-cie - nie*
- Staff 4: Bass clef, key signature of one sharp (F#), dynamic marking *pp*. Lyrics: *mo-ja, za-prosi-ś na nie-cie - nie*

Handwritten musical score for the first system. The treble staff contains the melody with lyrics: "Bto go - sta wienstwo i po-ko-ju,". The bass staff provides harmonic support. Dynamics include *f* and *ff*.

Handwritten musical score for the second system. The treble staff continues the melody with lyrics: "po-ko-ju Bto go - sta wienstwo. A - lle lu". The bass staff continues the accompaniment. Dynamics include *mp* and *f*.

Handwritten musical score for the third system. It begins with a boxed section in the treble staff. The melody continues with lyrics: "A - lle lu - ja! A - alm - e - n". The bass staff continues the accompaniment. Dynamics include *mp*, *f*, and *sub. p*. There are handwritten notes in the right margin: "[*sf* *p* *sub.* *senza* *cresc.* *f*"]

Handwritten musical score for the fourth system. The treble staff continues the melody with lyrics: "A - lle lu - ja! po-ko-ju". The bass staff continues the accompaniment. Dynamics include *p* and *f*.

ca 12-16" (1)

Soprano (S): *p* *f* *o ja - k do*

Alto (A): *pp* *o ja - k do*

Tenore (T): *pp* *o ja - k do*

Basso (B): *p* *f* *o ja - k do*

Chorus:

Soprano: *f* *bze - i mi - To - kie - dy*

Alto: *p* *[do] - mi - mi - To*

Tenore: *f* *bze - i mi - To - kie - dy [tutti] O!*

Basso: *p* *mi - To*

O braterskiej harmonii – strona 1

Tren dla Jana Sztwiertni – część 16b

Redakcja

Agnieszka Plutecka, Karol Pyka

Projekt okładki (w projekcie wykorzystano obrazy Katarzyny Ciuk)

Tomasz Tomczuk

Redakcja techniczna

Małgorzata Pleśniar

Korekta

Lidia Szumigała

Łamanie

Edward Wilk

Redaktor inicjujący

Przemysław Pieniążek

Opracowanie graficzne partytur

Piotr Cirus

Montaż i mastering płyty

Krzysztof Gawlas

Copyright © 2020 by

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Wszelkie prawa zastrzeżone

ISBN 978-83-226-4010-4 (wersja drukowana)

Do wersji drukowanej dołączona jest płyta CD

Sprzysiamy otwartej nauce.

Publikacja dostępna na licencji

Creative Commons

Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach

4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



ISBN 978-83-226-4011-1 (wersja elektroniczna)

Utwory dostępne:

<https://links.us.edu.pl/1a826ffd>



<https://orcid.org/0000-0002-5992-6823>

<https://doi.org/10.31261/PN.3990>

Ryszard Gabryś : utwory chórálne / redakcja

naukowa Danuta Zoń-Ciuk. - Katowice :

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2020. -

(Musica-Score ; 1)

ISSN 2719-8103

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

www.wydawnictwo.us.edu.pl

e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 22,5. Ark. wyd. 16,5. Papier offset. kl. III, 90 g. PN 3990. Cena kompletu (książka + CD) 54,90 zł (w tym VAT).

Druk i oprawa: Volumina.pl Daniel Krzanowski, ul. Księcia Witolda 7–9, 71-063 Szczecin



ISSN 2719-8103
Egzemplarz bezpłatny

ISBN 978-83-226-4011-1



9 788322 640111

Więcej o książce

