

Joanna Schiller-Rydzewska

Międzykulturowe inspiracje w twórczości Augustyna Blocha

Ars inter Culturas nr 3, 29-41

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Joanna Schiller-Rydzewska

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski
Olsztyn

MIĘDZYKULTUROWE INSPIRACJE W TWÓRCZOŚCI AUGUSTYNA BLOCHA

Słowa kluczowe: *inspiracje, źródła inspiracji, międzykulturowe inspiracje, Augustyn Bloch, dziedzictwo Augustyna Blocha, kultura niemiecka*

W twórczości Augustyna Blocha odnajdujemy wiele istotnych źródeł inspiracji. Obecna w dorobku twórcy międzykulturowość dotyczy głównie fascynacji kulturą innych narodów, która funkcjonuje tu dwojako. Po pierwsze jako punkt wyjścia do koncepcji dzieła. Po drugie jako wyraz głębszych, zakorzenionych w dziele elementów konstrukcji.

Pierwsza grupa dzieł, dla których międzykulturowe inspiracje są jedynie pewnym impulsem twórczym, jest bardzo ściśle związana z wpływem kultury niemieckiej. Tu istotną przesłanką stały się związki Blocha z niemiecką sztuką i artystami. Intensywność tych kontaktów była możliwa dzięki doskonałej znajomości języka niemieckiego, którą kompozytor zawdzięczał paradoksalnie okresowi niemieckiej okupacji w swym rodzinnym mieście – Grudziądzu. Ze wspomnień kompozytora wynika, że po wybuchu wojny 1 września 1939 roku dziesięcioletni wówczas Augustyn z dnia na dzień musiał nauczyć się mówić po niemiecku, ponieważ ten język obowiązywał w szkole. Momentalnie również beztrioskie dzieciństwo zmieniło się w okupacyjny dramat. Te fakty biograficzne wpłynęły na twórcę dwojako: hartując jego osobowość, dając siłę do walki z przeciwnościami losu oraz w aspekcie czysto praktycznym, dały biegłą znajomość języka niemieckiego. Szczególnie znajomość języka sprawiła, że kompozytor w późniejszym okresie z łatwością zawierał i utrzymywał wiele artystycznych kontaktów z Niemcami, co miało istotne znaczenie dla jego twórczych działań.

Do najbardziej spektakularnego, międzykulturowego, artystycznego projektu w twórczości Augustyna Blocha doszło pod koniec lat 80. XX wieku. W 1985 roku kompozytor został poproszony do wygłoszenia przemówienia z okazji otwarcia Festiwalu Muzycznego w Szlezwiku-Holsztynie. W swojej wypowiedzi kompozytor nawiązał do różnych doświadczeń Polaków i Niemców związanych z nazwą tego rolniczego landu. Dla polskich dzieci i młodzieży pancernik Schleswig-Holstein jest symbolem początku okrutnej wojny, symbolem najwyższego zniewolenia i upadku Rzeczypospolitej. Dla Niemców to nazwa krainy szerokich pastwisk, wiatraków, czystego powietrza, sielankowej atmosfery. Ta nieprzystawalność obu doświadczeń sąsiadujących ze sobą naro-

dów poruszyła obecną na uroczystości księżniczkę Ingeborg zu Schleswig-Holstein¹. W trakcie rozmowy z kompozytorem okazało się, że księżniczka jest również wrażliwą malarką. Tak narodziła się współpraca artystyczna, której efektem były trzy monumentalne dzieła: *Denn Dein Licht Kommt/ Albowiem nadejdzie światłość Twoja; Du sollst nicht töten/ Nie zabijaj!*; *Empor/ Wzwyż*.

Geneza powstania pierwszego wspólnego dzieła *Denn Dein Licht Kommt/ Albowiem nadejdzie światłość Twoja* związana jest z ojcem Ingeborg – księciem Peterem Herzogiem zu Schleswig-Holstein. *Denn Dein Licht Kommt* to cztery słowa, które znalazła matka księżniczki w kieszeni marynarki ojca tuż po jego śmierci. Utwór miał więc być rodzajem pośmiertnego hołdu dla księcia Petera Herzoga zu Schleswig-Holstein. Ta propozycja niezwykle przypadła Blochowi do gustu, tym bardziej że biblijne pochodzenie czterech słów współgrało z religijnymi niepokojami i refleksjami kompozytora.

Dzieło powstawało w łączności z artystycznymi projektami księżniczki, co miało doprowadzić do scalenia dwóch rodzajów sztuki: muzyki i malarstwa. Twórcy, kontaktując się, opowiadali sobie nawzajem o rozwijających się niezależnie koncepcjach, inspirowali się wzajemnie, wymieniali doświadczenia. Tę współpracę Bloch wspomina tak: „Zostałem zaproszony do Hamburga, gdzie księżniczka Ingeborg ma swoją pracownię. Malowała właśnie cykl obrazów *Droga ku światłu*. Zafascynowały mnie nastrojem, a nade wszystko przesłaniem, tak bardzo i mnie bliskim. Jako artyści doskonale rozumieliśmy się z księżniczką Ingeborg. Ona malując słyszy dźwięki. Ja, komponując muzykę, widzę kolory i kształty. Oboje wyrażamy to samo – nasze naiwne wyobrażenie o drodze, która nas czeka po życiu tu, na ziemi”². W efekcie konkretyzacji wizji twórczych pozostały niezależne, ale ich współlistnienie miało wpływać na głębię przeżycia artystycznego odbiorców. Pierwsze wykonanie utworu, któremu towarzyszyła ekspozycja 24 obrazów, zatytułowanych *Weg ins Licht*, odbyło się w Hamburgu 29 czerwca 1988 roku, w kościele św. Katarzyny (przykład 1). Dzieła malarskie księżniczki upiększają odtąd tę gotycką świątynię³.

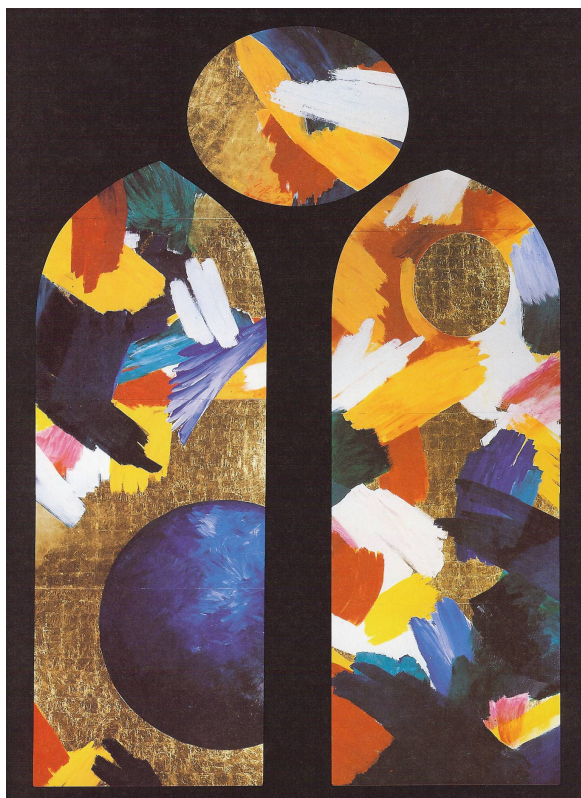
Najważniejszym utworem lat 90. i jednym ze znamienitszych dzieł w całej twórczości kompozytora jest wielkie dzieło oratoryjne *Du sollst nicht töten/ Nie zabijaj!* – medytacje na baryton, wiolonczelę, chór i orkiestrę. Kompozycja powstała jako kolejny wspólny projekt artystyczny z księżniczką Ingeborg zu Schleswig-Holstein. Swoją malarską, przestrzenną wizję artystka zatytułowała *Medytacja o Krzyżu*. Prapremiera dzieła odbyła się w Lubece 15 sierpnia 1992 roku, w kościele św. Piotra⁴. Prawykonanie utworu uświetniła obecność honorowych gości – rodziców księdza Jerzego Popiełuszki, któremu kompozytor poświęcił dzieło.

¹ Artystyczną współpracę malarki i kompozytora szczegółowo omawiam także w: J. Schiller: *Idea sacrum w „Du sollst nicht töten / Nie zabijaj!” Augustyna Blocha*, [w:] *Sacrum i Profanum w muzyce wokalne i instrumentalnej*, red. M. Pietrzykowska, G. Rubin, Bydgoszcz 2010.

² Tamże.

³ Wykonawcami byli: NDR Sinfonieorchester, Chór Norddeutscher Rundfunk, przygotowany przez Wenera Hagen, organista Peter Schwarz, recytator Max Schweigman. Przedsięwzięciem dyrygował Horst Neumann, Program koncertu z 29 czerwca 1988 roku w kościele św. Katarzyny w Hamburgu.

⁴ Wykonawcami byli wówczas soliści: Bernhard Gmelin – wiolonczela i Benno Schollum – baryton, muzycy NDR Sinfonieorchester, Chór NDR, przedsięwzięciem dyrygował Antoni Wit, Program koncertu z 15 sierpnia 1992 roku w kościele św. Piotra w Lubece.



Przykład 1. Fragment kompozycji malarsko-przestrzennej Ingeborg zu Schleswig-Holstein, *Weg ins Licht*

Obok polskiego księdza drugą upamiętnioną w utworze postacią był niemiecki pastor Dietrich Bonhoeffer, który również oddał swe życie w walce z totalitaryzmem. Rozbudowane dzieło, w swej bogatej i wielowarstwowej warstwie pozamuzycznych treści, wykorzystuje teksty biblijne, ale sięga także do pism św. Augustyna i św. Alberta. Cztery potężne części utworu stanowią odrębne medytacje, których nadrzędną myślą jest stawianie egzystencjalnych pytań o sens życia, o sens cierpienia, sens śmierci, wreszcie o sens chrześcijaństwa obecny w wizji zmartwychwstania. Uzupełnieniem świata dźwięków jest w utworze świat malarskich wizji Ingeborg zu Schleswig-Holstein. O swoich obrazach artystka pisze w następujący sposób: „Równocześnie z kompozycją Augustyna Blocha powstawała moja instalacja przestrzenna *Medytacja o Krzyżu*. Instalacja składa się z 12 wielkich krzyży drewnianych, pokrytych farbą. Liczba 12 nawiązuje do dwunastu plemion Izraela, ludu Bożego. Także do dwunastu uczniów Chrystusa, apostołów. We wnętrzu kościoła wita nas dziesięć czarnych krzyży, które bezimienne i groźne, wyznaczają przestrzeń lęku przed śmiercią i cierpieniem. Jeden krzyż na początku jest niebieski i symbolizuje pierwszą część kompozycji: medytację w obliczu zagrożenia, o dobrowolnym przyjęciu własnego krzyża. Dziesięć czarnych krzyży symbolizuje drugą i trzecią część: śmierć i skargę na śmierć lamentosą. W przestrzeni ołtarza znajduje się wielki złoty krzyż. Jest to krzyż Zmartwychwsta-

nia i należy do *Jubilate in Domino*, czwartej części kompozycji. Kiedy po wysłuchaniu finałowego Alleluja obejrzymy się za siebie, spostrzeżemy, że martwa czerń krzyży ustąpiła miejsca błękitowi. Śmierć została pokonana. Słudzy nienawiści i przemocy nie odnieśli w tej walce zwycięstwa. Układ krzyży świadomie wywołuje skojarzenia z męczeństwem Chrystusa. Ich układ w przestrzeni ołtarza odpowiada rozmieszczeniu krzyży na Golgocie”⁵.

Kolejnym utworem inspirowanym malarstwem księżniczki było orkiestrowe *Wzwyż*. Dzieło zamówił w 1993 roku Nikolaus Broschek, sponsor Festiwalu Muzycznego w Szlezwiku-Holsztynie. Prawykonanie odbyło się we Flensburgu, pod dyrekcją kompozytora wystąpiła Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Łódzkiej im. Artura Rubinsteina. W jednym z wywiadów kompozytor tak komentował sens malarskiej inspiracji dzieła: „Malarstwo księżniczki ma ogromną siłę witalną. Kiedyś otrzymałem od niej obraz w prezencie gwiazdkowym. Byłem wtedy chory. Podziałał na mnie jak zastrzyk energii. Wcześniej, bardzo podobnie odebrałem jej inny obraz, cały w błękitcie, który zdobi zamek w Arolsen w południowych Niemczech. Jestem pod jego wrażeniem do dziś. Malarstwo księżniczki, tak abstrakcyjne, wyraża bardzo wiele. Zdumiewa, że młoda kobieta, pełna życia, potrafi wyrazić tak przekonująco Uniwersum. Kompozycja *Wzwyż*, to właśnie odmalowany dźwiękami obraz”⁶.

Ta jednoznaczna deklaracja kompozytora wydaje się jednak trochę na wyrost. Charakter wzajemnych inspiracji malarsko-muzycznych artystów o zupełnie różnych doświadczeniach życiowych, dorastających w różnych kręgach kulturowych, jest dość trudny do uchwycenia w ich dziełach. Cechę wspólną stanowi niewątpliwie monumentalizm. W obrazach wyraża się on w rozmiarze płócien, jaskrawości kolorystyki i wielkości kształtów. W muzyce w długości trwania dzieła, ogromie obsady, gęstości faktury i sile brzmienia. Te jednak cechy można spotkać także w innych utworach Blocha, nieinspirowanych dziełami księżniczki Ingeborg. Charakter wzajemnych inspiracji należy więc odczytywać tu jako impuls twórczy, pewien załączek artystycznej koncepcji. Oba światy koegzystują więc równolegle, pozostając jednak wzajemnie niezależnymi.

Wśród innych dzieł inspirowanych kulturą muzyczną Niemiec należy wyróżnić wiele utworów, które powstawały specjalnie dla artystów niemieckich. W tym sensie inspirująca dla kompozytora była sztuka wykonawcza wielu wybitnych muzyków.

Z myślą o wybitnym niemieckim organście Gerdzie Zacherze powstało w 1974 roku *Jubilate per organo*. Utwór był wykonany w 1975 roku na Festiwalu „Warszawska Jesień”. Dzieło to jest Blochowskim manifestem sonorystycznym. O formie, środkach wyrazu, rozkładzie napięć decyduje w *Jubilate* gra barwnych płam konstruowanych na zasadzie opozycyjności rejestrów, dynamiki i faktury. Wysoki poziom trudności wykonawczych wyznaczają tu gęstość faktury, nagle zmiany rejestrów, improwizacyjny charakter wędrujących figur dźwiękowych. Sztuka wykonawcza niemieckiego artysty miała istotne znaczenie dla tak śmiałej, brawurowo wirtuozowskiej koncepcji dzieła. Większość utworów powstałych dla niemieckich artystów pochodzi z *berlińskiego okresu* twórczości kompozytora. W 1983 roku Bloch otrzymał bowiem stypendium *Deutscher Akademischer Austauschdienst* i przez kilka miesięcy przebywał w Berli-

⁵ Tamże.

⁶ I. Bodnar, *Schleswig-Holstein, czyli kraina mlekiem i miodem płynąca. Rozmowa z Augustynem Blochem – kompozytorem*, „Przekrój” 1994, 7 sierpnia.

nie. Wówczas nawiązał liczne artystyczne kontakty i przyjaźnie, które przez lata owocowały nowymi kompozycjami.

Do powstania kameralnego utworu *Supplicazioni per violoncello e pianoforte* (1983) przyczyniła się z kolei znajomość z dwójką artystów – wiolonczelistą Wolfgangiem Boettcherem i pianistką Ursulą Trede-Boettcher. Dodatkowym czynnikiem inspirowującym było tu zamówienie *Berliner Festwochen*. Utwór jest trzyczęściowym cyklem, którego ogniwa zestawione są na zasadzie kontrastu dynamiczno-agogicznego. Dzieło stanowi jeden z najbardziej złożonych konstrukcyjnie i materiałowo utworów Blocha. Szczególnie jego pierwsza część, o wieloodcinkowej strukturze, jest terenem gromadzenia i przetwarzania wielu różnorodnych pomysłów. Ich współistnienie wyznaczają zasady rozwijania i kontrastu. W doborze materiału Bloch posługuje się zarówno serią dodekafoniczną, której funkcja ma istotne znaczenie dla spójności formalnej cyklu, jak i mikrotonami w partii wiolonczeli. Sięga także po materiał melodyczny zaczerpnięty z innych utworów własnych, jak pieśń *Taka sobie muzyka* oraz *Dialoghi* na skrzypce i orkiestrę. Pod względem fakturalnym kompozytor równoważy znaczenie obu instrumentów. Zarówno wiolonczela, jak i fortepian zamiennie pełnią funkcje nadrzędną i akompaniującą. Występują ponadto autonomicznie we fragmentach solowych. Tak zaplanowana relacja partii instrumentalnych jest ściśle powiązana ze sztuką wykonawczą niemieckich artystów. Ich frapujące kreacje są w *Supplicazioni* integralnie związane z koncepcją dzieła, a sztuka wykonawcza współtworzy utwór.

Wśród istotnych dla budowy dzieła inspiracji wykonawczych zawiera się także *Canti per coro ed organo*, napisane dla zespołu *Meißner Kantorei 1961* i ich dyrygenta Christfrieda Brödela. Ten ciekawy zespół składał się z muzyków amatorów, ludzi różnych profesji, którzy poświęcali swój wolny czas w okresie wakacyjnym na wspólne śpiewanie. W swojej odosobnionej, wiejskiej siedzibie ludzie ci tworzyli swoistą komunę, oddając się bez reszty muzyce. Dla Blocha takie bezinteresowne, pełne oddania podejście do sztuki było niezwykle fascynujące i inspirujące. W *Canti* kompozytor zastosował Bachowski wzór melodyczny – motywika dzieła opiera się na jednym z chorałów Jana Sebastiana Bacha.

Specjalnie dla wybitnego niemieckiego klawecisty Eduarda Brunnera powstało w 1985 roku kolejne dzieło kameralne *Musica per clarinetto e quattro archi*. Artysta wraz z Kwartetem Wilanowskim wykonał utwór na XXVIII Festiwalu „Warszawska Jesień” oraz na Festival Musica Contemporanea Bolzano. Charakterystyczne jest tu sonoryczne traktowanie partii klawetowej – pojawiają się rozmaite środki artykulacyjne, a także wielodźwięki. Faktura zespołu traktowana jest dwojako: z wyraźnym rozwarstwieniem na klawetowy głos solo i towarzyszące mu smyczkowe tło, jak również linearnie, gdzie każda partia instrumentalna wykazuje znaczną autonomię.

Do tego samego nurtu inspiracji wykonawczych pochodzących z niemieckiego kręgu artystycznego można zaliczyć jeszcze kilka drobniejszych utworów: *Forte piano e forte per organo solo* (1985), napisane dla organisty Petera Schwarza; *Duetto per violino e violoncello* (1986), które powstało z myślą o skrzypku Ulfie Hoelscherze i wiolonczeliście Wolfgangu Boettcherze; *A due per saxofono, clarinetto basso, vibrafono e marimbafono* (1984), napisane dla *Duo Contemporain*; *Geige und orgel* (1988), skomponowane dla Marianne Boettcher i Petera Schwarza; *Musica per tredici ottoni* (1988), dla berlińskiego Zespołu Instrumentów Dętych Blasanych Symfonicznej Orkiestry Radiowej oraz *Drei Stücke* (1998), skomponowane dla Süddeutsche Saxophon-

Kammerorchester. W tej grupie utworów cechą charakterystyczną jest położenie nacisku na indywidualne, artystyczne przesłanki wykonawcze. Kompozytor, pisząc utwór dla określonych, wybitnych i zaprzyjaźnionych wykonawców, inspirował się ich sztuką w sposób najbardziej jednoznaczny i bezpośredni. Wśród szczególnie spektakularnych przejawów takiego myślenia wyróżniają się dwa dzieła: *A Due* i *Drei Stücke*. W *A Due* pomysł konstrukcji utworu opiera się na muzycznym żarcie. Członkowie zespołu *Duo Contemporain* to Holendrzy – klawecista Henri Bok i perkusista Ebert le Mair. W przebiegu dzieła wykonawcy ci zamieniają się rolami w ten sposób, że perkusista gra na klawecie i saksofonie, a klawecista na marimbie i wibrafonie. Ta konwencja muzycznej zabawy mogła powstać tylko z myślą o tym konkretnym duecie muzycznym. Z kolei *Drei Stücke* to kompozycja napisana dla 14-osobowej orkiestry saksofonowej. Tu również konstrukcja dzieła jest ściśle powiązana z aparatem wykonawczym.

Odrębne zjawisko w twórczości Blocha stanowią utwory, w których międzykulturowe inspiracje są głęboko zakorzenionym twórczym przesłaniem, istotnym dla konstrukcji dzieła. Zalicza się do nich trzy kompozycje: *Wordsworth songs* (1976), *Ane-naiiki* (1979) oraz *Die Verscheuchte* (1994). W tych utworach związki ze sztuką innych narodów są intencjonalne i celowe, podporządkowana im jest zarówno forma, jak i sfera ideowa.

Inspiracją do napisania *Wordsworth Songs*, dwóch pieśni na baryton i orkiestrę kameralną, były uniwersalne w swym przesłaniu wiersze angielskiego poety romantycznego – Williama Wordswortha. Choć historycznie należą one do wyidealizowanej epoki miłosnych wzruszeń, niosą także ważne dla współczesnych refleksje. Kompozytor wykorzystał *Wiersz pisany wczesną wiosną* z tomu *Ballady liryczne* w tłumaczeniu Stanisława Kryńskiego⁷.

Wiersz pisany wczesną wiosną
ze zbioru *Ballady liryczne*⁸

*Tysiące nut mi się stopiły,
Kiedym oparty siedział w gaju,
W nastroju, kiedy z myśli miłych
Smutne się nasuwają.*

*Wszak sprzęgła z pięknem swym Przyroda
Tę duszę, którą czułem w sobie;*

⁷ S. Kryński, *Angielscy poeci jezior*, Wrocław 1963. Oryginalny tekst wiersza: *Lines Written In Early Spring* z tomu *Lyric Ballads* po raz pierwszy wydano w zbiorze: *The completed Poetical Works, by William Wordsworth*, London 1888.

⁸ Oryginalny tekst wiersza: *Lines written in early spring* z tomu *Lyrical Ballads, with a Few Other Poems*, London 1798, s. 52-53.

*I heard a thousand blended notes,
While in a grove I sate reclined,
In that sweet mood when pleasant thoughts
Bring sad thoughts to the mind.*

*To her fair works did Nature link
The human soul that through me ran;*

*I w sercu pomyślałem: „Szkoa!
Co z czleka człowiek zrobił”.*

*Wśród kęp pierwiosnków się oplata
Barwinek, na nich się zawiesza;
I wierzę w to, że każdy kwiatek
Powietrzem, tchem się cieszy.*

*Igrają, skacząc w koło, ptaki;
Ich myśli ja nie zmienię;
Lecz ich najmniejszy ruch wszelaki
Zda się je cieszyć szczerze.*

*Gałązka w pączkach swych wachlarzem
Wietrzykom sidła stawia;
Chcąc nie chcąc coś mi wierzyć każe,
Że rozkosz jej to sprawia.*

*Jeśli tę wiarę w Niebo śle wam,
Tak święty głos Przyrody rzekł,
Czyż ja niesłusznie ubolewam,
Co z czleka zrobił człek?*

Zadane przez poetę pytanie: *Co z czleka zrobił człek?*, niesie dla współczesnego człowieka ogromny ładunek emocjonalny, wynikający z bagażu doświadczeń wojny, totalitaryzmu, katastrof, terroru. To dramatyczne zapytanie: *What Man Has Made of Man*, stało się główną kanwą nastroju pierwszej pieśni. Utwór rozwija się w dwóch

*And much it grieved my heart to think
What man has made of man.*

*Through primrose tufts, in that green bower,
The periwinkle trailed its wreaths;
And 'tis my faith that every flower
Enjoys the air it breathes.*

*The birds around me hopped and played,
Their thoughts I cannot measure: –
But the least motion which they made,
It seemed a thrill of pleasure.*

*The budding twigs spread out their fan,
To catch the breezy air;
And I must think, do all I can,
That there was pleasure there.*

*If this belief from heaven be sent,
If such be Nature's holy plan,
Have I not reason to lament
What man has made of man?*

liner Festspiele. Z tej okazji czternastu różnych kompozytorów¹¹ napisało okolicznościowe dzieła, głównie pieśni, do tekstów wierszy z tomiku *Mój niebieski fortepian*, niemieckiej poetki modernistycznej Else Lasker-Schüler¹². Zbiór utworów tworzy symboliczny muzyczny bukiet ofiarowany jubilatowi przez artystów.

W swej pieśni Bloch postanowił wykorzystać tekst wiersza *Die Verscheuchte/ Wypłoszona*, od którego pochodzi tytuł pieśni na baryton, fortepian, altówkę i wiolonczelę. Nastrój pieśni Blocha współgra z przejmującym, bolesnym charakterem wiersza.

Die Verscheuchte

z tomiku *Mein blaues Klavier*¹³

*Es ist der Tag im Nebel völlig eingehüllt,
Entseelt begegnen alle Welten sich –
Kaum hingezeichnet wie auf einem Schattenbild.*

*Wie lange war kein Herz zu meinem mild...
Die Welt erkaltete, der Mensch verblich.
– Komm bete mit mir – denn Gott tröstet mich.*

*Wo weilt der Odem, der aus meinem Leben wich?
Ich streife heimatlos zusammen mit dem Wild
Durch bleiche Zeiten träumend – ja ich liebte dich...*

*Wo soll ich hin, wenn kalt der Nordsturm brüllt?
Die scheuen Tiere aus der Landschaft wagen sich
Und ich vor deine Tür, ein Bündel Wegerich.*

*Bald haben Tränen alle Himmel weggespült,
An deren Kelchen Dichter ihren Durst gestillt –
Auch du und ich.*

Kompozytor kształtuje dzieło podobnie jak w pieśniach do tekstów Wordswortha, zarówno pod względem formalnym, jak i wyrazowym. Pieśń przebiega w dwóch etapach – pierwszy tworzy dynamiczny wstęp instrumentalny, który kontrastuje z nostalgicznym nastrojem partii wokalne w drugiej części. Specyfika głosu solowego charakteryzuje się wolnym tempem, przewagą kroków sekundowych i ćwierćtonowych, niewielkim ambitusem, jednorodną dynamiką i umiarkowanymi, jednorodnymi warto-

¹¹ Josef Tal, Friedrich Goldmann, Wolfgang Rihm, Hans Werner Henze, Augustyn Bloch, Heinz Holliger, Dieter Schnebel, Siegfried Malthus, Georg Katzer, György Kurtág, Airbert Reimann, Isang Yun, Alfred Schnittke i Sofia Gubaidulina.

¹² Poetka należała w okresie międzywojennym do grona berlińskiego świata cyganerii. Po dojściu do władzy nazistów zarówno charakter jej twórczości, jak i żydowskie pochodzenie stały się przyczyną dotkliwych ataków. Ostatecznie, pobita przez uliczne bojówki, uciekła w 1933 roku do neutralnego Zurychu, a stamtąd do Palestyny. Umarła w 1945 roku po ciężkim ataku serca. Jej wiersze z tomiku *Mój niebieski fortepian*, napisane w 1943 roku, noszą wyraźne piętno samotności, tragicznego losu wygnańca, są wyrazem cierpienia i tęsknoty za utraconą ojczyzną.

¹³ E. Lasker-Schüler, *Mein blaues Klavier*, Frankfurt 2006.

ściami rytmicznymi. Konstrukcja pieśni *Die Verscheuchte/ Wypłoszona* silnie akcentuje ideowe podłoże dzieła. Środki muzyczne tworzą nastrój dla kontekstu znaczeniowego słów poetki. Tym samym niemieckojęzyczna poezja determinuje sferę brzmieniową na tyle silnie, że staje się podstawą konstrukcji dzieła.

We wszystkich omówionych pieśniach międzykulturowe inspiracje wyrastają z obcojęzycznej sztuki słowa, która determinuje nastrój i przesłanie dzieła. W ten sposób międzykulturowość manifestuje się nie tylko jako impuls twórczy, ale jest istotna dla konstrukcji utworu.

Ostatnim utworem Blocha, w którym międzykulturowe inspiracje mają głęboki wymiar, są *Anenaiki* na 16-głosowy chór mieszany *a cappella*. Dzieło powstało w 1979 roku. W rozmowie z autorką Bloch tak charakteryzował źródło inspiracji muzycznej utworu: „Na *Anenaiki* wpłynęły zasłyszane przeze mnie prawosławne śpiewy liturgiczne. Miałem okazję słuchania tych śpiewów podczas pobytu w Bułgarii. Tak mnie fascynowały, że specjalnie dla nich chodziłem do cerkwi”¹⁴. *Anenaiki* są także wyrazem euforii Polaków po wyborze papieża Jana Pawła II. „Utwór ma charakter kontemplacyjny, stanowi rodzaj modlitwy do Boga Uniwersalnego. Dedykowałem go Ojcu Świętemu Janowi Pawłowi II”¹⁵. Sens tytułu dzieła wyjaśnia kompozytor w książce programowej Festiwalu „Warszawska Jesień” ’79: „*Anenaiki* to w zasadzie słowiańskie określenie starego melizmatycznego śpiewu greckiego. W licznych tekstach śpiewów liturgicznych, używanych w Bizancjum, a następnie w Rosji w XI i XII wieku (później również w wieku XVI i XVII), wstawiano bizantyjskie intonacyjne formuły modalne oparte na takich sylabach, jak «ananeanes», «neanes», «nana», «hagia», «aneanes», «neeanes», «aanes», «nagie». Badania muzykologiczne wykazały istnienie zbliżonej manieri w starohebrajskim śpiewie synagogałnym, w religijnych śpiewach Manichejczyków (III i IV wiek) oraz w śpiewie tunezyjskich Beduinów”. Bloch sięga w utworze także po kilka słów łacińskiego Credo: *Deum de Deo, lumen de lumine* oraz po słowa ze starocerkiewnej liturgii słowiańskiej: *warażajete, zvezda, pokazujete, sołnieca*. Konteksty muzyczne i słowne leżące u podstaw kreowania dzieła określają jego charakterystykę – nastrój uniwersalnych modłów w bliżej nieokreślonej religii. Zadedykowanie *Anenaików* nowo wybranemu papieżowi Janowi Pawłowi II podkreśla ekumeniczny sens utworu.

Środki, jakimi Bloch buduje religijną aurę dzieła, wyrastają z zespołowej techniki polifonicznej wypracowanej w utworach instrumentalnych, np. *Warstwy czasu*. Kompozytor operował nią w ramach grupy instrumentów smyczkowych, tu przenosi wypracowane zdobycze na głosy chóralskie. *Anenaiki* przebiegają w czterech fazach. Pierwsza, najbardziej ascetyczna brzmieniowo, rozwija się na podstawie ściśle imitowanych krótkich wzorów rytmicznych, w ramach ograniczonego do trzech wysokości (as 1, g 1, a 1) materiału dźwiękowego. Drugą fazę wzbogacają nowe jakości kolorystyczne i poszerzanie materiału dźwiękowego, które prowadzi do punktu kulminacyjnego opartego na biblijnym zawołaniu „Sela!”. Symbolika tego pomysłu odwołuje się do przeżyć religijnych kompozytora, do szczególnej łączności z Bogiem. Bloch wykorzystuje go w utworze do podkreślenia kultowego wymiaru dzieła. W trzeciej fazie dokonuje się zmiana fakturalna

¹⁴ Wywiad autorki z kompozytorem przeprowadzony 4 października 2004 r.

¹⁵ A. Bloch, *Anenaiki*, XXIII Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” [program], Warszawa 1979, s. 67.

z ujęć polifonicznych na homofoniczne. Kompozytor buduje przebieg, opierając się na dwóch przeciwstawnych planach brzmieniowych. Głosy wysokie (9 partii wokalnych) opierają się na wybrzmiewających akordach. Głosy niskie naśladują natomiast sylabiczną melorecytację tekstu, z charakterystycznym dla liturgii kościoła prawosławnego zatrzymaniem ostatniej głoski. Zarówno pierwszy, jak i drugi rodzaj homofonicznych ujęć fakturalnych służy przekazowi warstwy słownej utworu.

The musical score is divided into four systems, labeled S, A, T, and B on the left. Each system contains multiple staves. The Soprano (S) and Alto (A) systems show a polyphonic texture with multiple voices moving in parallel motion, often with a wavy line indicating vibrato. The Tenor (T) and Bass (B) systems show a homophonic texture where all voices move together in parallel motion, often with a wavy line indicating vibrato. The lyrics 'AN NA NE A NES A NA NES NE A NES A NE A NES HA' are written below the Tenor and Bass staves. Dynamics include *ff*, *mf*, and *p*. A footnote at the bottom left reads: ^{a) ad libitum} (with a wavy line symbol).

Przykład 2. *Anenaiki* (takty 85-87). Dwa plany fakturalne w III fazie utworu. *Anenaiki*, Kraków 1980

Wyodrębnienie walorów semantycznych tekstu właściwe jest dla kulminacji. Pojawiają się w niej słowa: *Deum de Deo, lumen de lumine*. To jedyny ciąg wyrazów, który bezpośrednio przybliży sensy emocjonalne i przesłanie dzieła.

W ostatniej IV fazie utworu (takty 110-153) powraca polifoniczne ujęcie partii wokalnych; zaciera się znaczenie semantyczne tekstu. Różnojęzyczne wyrazy występują w roli środków brzmieniowych, choć zachowują pewne cechy znaczeniowe, wskazujące na powiązanie z kultem religijnym. Z magmy sylab wyłania się pod koniec utworu fraza: *Pokazujecie Christa Solnieca*, która wtapia się w polifoniczną konstrukcję wielogłosu.

W *Anenaikach* najsilniej w muzyce Blocha zaznaczają się wpływy odległych kultur. Oprócz asemantycznej warstwy tekstu ujawniają się one w inspirowanej muzyką cerkiewną, chorałową i synagogałną strukturze dźwiękowej.

Międzykulturowe inspiracje w twórczości Augustyna Blocha są ciekawym zjawiskiem badawczym. Do szczególnie charakterystycznych należą kontakty kompozytora z niemieckimi artystami i ich sztuką. Swoboda, z jaką nawiązywał i utrzymywał przyjaźnię z niemieckimi artystami, wiązała się z biegłą znajomością języka niemieckiego. Bardziej i mniej oficjalne spotkania z muzykami, wymiana spostrzeżeń, wspólne przeżywanie sztuki prowadziło do duchowych związków pomiędzy artystami. Te związki stawały się bezpośrednią przesłanką do tworzenia dzieł, w których międzykulturowe inspiracje są ważnym czynnikiem wyrazowym i formotwórczym. Z takich przyjaźni zrodziły się monumentalne kompozycje inspirowane sztuką niemieckiej malarki Ingeborg zu Schleswig-Holstein, a także wiele mniejszych utworów, inspirowanych sztuką wykonawczą artystów. Odrębną grupą utworów są dzieła, w których inspiracja kulturą innych narodów wnika głęboko w strukturę dzieła i determinuje jego aspekty. Tu międzykulturowość manifestuje się szczególnie silnie, w możliwie pełny sposób.

Wszystkie te sytuacje twórcze decydują o bogactwie, różnorodności i walorach artystycznych muzyki Blocha. Międzykulturowość jest tu niejako naturalnie zakorzeniona, a kompozytor świadomie realizuje ideę współistnienia różnych kontekstów kulturowych.

Bibliografia

- Bloch A., *Anenaiki*, XXIII Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” [program], Warszawa 1979, s. 65-67.
- Bodnar I., *Schleswig-Holstein, czyli kraina mlekiem i miodem płynąca. Rozmowa z Augustynem Blochem – kompozytorem*, „Przekrój” 1994, 7 sierpnia.
- Lasker-Schüler E., *Mein blaues Klavier*, Frankfurt 2006.
- Kryński S., *Angielscy poeci jezior*, Wrocław 1963.
- Program koncertu z 15 sierpnia 1992 roku w kościele św. Piotra w Lubece.
- Program koncertu z 29 czerwca 1988 roku w kościele św. Katarzyny w Hamburgu.
- Schiller J., *Idea sacrum w Du sollst nicht töten/ Niezabijaj! Augustyna Blocha*, [w:] *Sacrum i Profanum w muzyce wokalne i instrumentalnej*, red. M. Pietrzykowska, G. Rubin, Bydgoszcz 2010, s. 243-257.
- Wordsworth W., *Lyrical Ballads, with a Few Other Poems*, London 1788.
- Wordsworth W., *Poems, in Two Volumens*, London 1807.

Summary

CROSS CULTURAL INSPIRATIONS IN THE WORKS OF AUGUSTYN BLOCH

In Bloch's works, the world of different meanings, ideas, and nonmusical contexts is of paramount importance. The composer often uses words as a medium intimately entwined with music. The reason for such an artistic declaration is the array of different events in Bloch's life: his interest in the organ influenced by his father, his adventures with illustrative music, and the relationship with his wife – the excellent Polish singer – Halina Łukołomska. All these elements are the reason why Bloch's works are inspired by poetical text, images, associations, and aesthetic sensations.

Multicultural aspects in Bloch's works stem from his contacts with German artists and patrons. These collaborations resulted in many outstanding works written for German artists. Some of his works were inspired by Bloch's friendship with German painter Ingeborg zu Schleswig-Holstein (*Denn Dein Licht Kommt/ Albowiem nadzieje światłość Twoja; Du sollst nicht töten/ Nie zabijaj!; Empor/ Wzwyż*).

Three of Bloch's works: *Wordsworth Songs*, *Die Verscheuchte*, *Anenaiiki* were primarily inspired by formal and verbal construction and not as much by foreign cultures.

Key words: *inspiration, source of inspiration, cross cultural inspirations, Augustyn Bloch, heritage of Augustyn Bloch, German culture*