

## Od Redakcji

Trzeci zeszyt „Młodej Muzykologii” zawiera artykuły opracowane na podstawie prac licencjackich i magisterskich napisanych w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz powstałe w ramach przygotowywanych w Instytucie prac doktorskich.

Marek Bebak omawia działalność Macieja Arnulfa Miskiewicza, w latach 1660–1682 kierownika kolegium rorantystów w katedrze na Wzgórzu Wawelskim w Krakowie, znanego w literaturze muzykologicznej przede wszystkim jako skryptor, pierwszy kopista dzieł Bartłomieja Pękiela. Autor przedstawia próbę spojrzenia na warsztat skryptorski roranckiego prepozyta z perspektywy metod wykorzystywanych w kryminalistyce. Wykorzystanie metod kryminalistycznych w badaniach paleo- i neograficznych może pozwolić muzykologom na bardziej dokładny i wszechstronny opis analizowanego rękopisu, wyznaczenie cech skryptorskich, które rzadko są przedmiotem szczegółowych studiów.

Barbara Wróbel omawia twórczość J. Staromieyskiego, koncentrując się na jego *Vesperae de Sanctis*. Analizuje konstrukcję utworu, fakturę, plany brzmieniowe, elementy techniki kompozytorskiej, wykorzystywane obsady, harmonikę, typy melodyki, spójność materiałową, retorykę muzyczną. Aspektami kompozycji, na które zwraca szczególną uwagę, są przede wszystkim: stosunkowo zaawansowana technika polifoniczna Staromieyskiego, jedność materiałowa kompozycji przy równoczesnej różnorodności, a także zastosowanie dwóch bardzo popularnych w ówczesnej muzyce europejskiej form: arii ritornellowej oraz uwertury francuskiej.

Karolina Szarysz przedstawia sylwetkę Jacka Szczurowskiego, jednego z najbardziej płodnych kompozytorów działających w XVIII wieku w Polsce. Przedmiotem szczegółowej analizy muzycznej została poddana kompozycja *Litaniae in D*, pochodząca ze zbioru muzykaliów proveniencji podolinieckiej, składająca się z czterech gło-

sów wokalnych: Canto, Alto, Tenore, Basso oraz partii Clarino I i II, Violino I i II oraz Organo. W artykule przedstawiono również informacje o litaniach w polskiej muzyce przełomu baroku i klasycyzmu.

Natalia Szyndlarewicz omawia miniatury fortepianowe Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego, traktując je jako przykład twórczości należącej do XIX-wiecznego nurtu salonowego. O przynależności muzyki fortepianowej Dobrzyńskiego do tego nurtu świadczy obecność określonych cech muzycznych, jak i pozamuzycznych. Do pierwszej grupy należą schematyzm formalny, kształtowanie okresowe, prosta melodyka o małym stopniu schromatyzowania, harmonika oparta głównie na połączeniach kwintowych, a także wszechobecna faktura homofoniczna. W drugiej grupie cech należy wymienić obecność tak wówczas modnych tytułów, dedykacji, a także znacznie rozbudowanych określeń wyrazowych i agogicznych.

Michał Lewicki prezentuje działalność krakowskiej oficyny wydawniczej Juliusza Wildta. Na podstawie przeprowadzonej kwerendy autorowi artykułu udało się ustalić dane bibliograficzne 166 woluminów druków muzycznych wydanych przez oficynę między ok. 1850 a ok. 1883 rokiem. Opatrywanie publikacji nutowych tzw. znakami wydawniczymi pomogło, w ograniczonym zakresie, w ustaleniu chronologii wydawnictw. Badania dostępnych źródeł pozwoliły ustalić nazwiska 61 kompozytorów, których utwory zostały wydane przez firmę Juliusza Wildta. Przeważnie byli to muzycy żyjący i działający w Krakowie lub w innych częściach Galicji.

Małgorzata Jabłońska omawia cykl fortepianowy *Goyescas* Enrique Granadosa w kontekście idei correspondance des arts i muzyki narodowej. Sugestywny i zróżnicowany typ ekspresji muzycznej, ewokowany w rozbudowanych, wirtuozowskich utworach fortepianowych tworzących ten cykl, odwołuje się zarówno do późnoromantycznych i impresjonistycznych środków wyrazu muzycznego, jak i do klimatu hiszpańskiej tradycji kulturowej, kojarzonej z postaciami utrwalonymi na obrazach Goi i popularnymi pieśniami (tonadillas), tańcami (fandango) i brzmieniem gitary, a także ze skrajnymi uczuciami i nastrojami.

Michał Piekoszewski analizuje dwa radiowe recitale I. J. Paderewskiego z 1938 (Lozanna) i 1939 roku (Nowy Jork) w kontekście innych radiowych koncertów pianisty. Autor śledzi różnice w sposobie gry Paderewskiego występujące pomiędzy dwoma recitalami radiowymi a istniejącymi zapisami płytowymi. Najważniejsze różnice to tempa granych utworów, sposób kształtowania narracji muzycznej. Autor dostrzega też usterki techniczne, tekstowo-palcowe, artykulacyjne, w nagraniach radiowych (wykonywanych na żywo) Paderewskiego, będącego już wtedy w bardzo podeszłym wieku.

Andrzej Sitarz