

JAKUB GALICA
Akademia Muzyczna
im. Krzysztofa Pendereckiego
w Krakowie

WIDŁAK, STIVRINA, BOTOR – WYBRANE UTWORY KOMPOZYTORÓW KRAKOWSKICH WOBEC TWÓRCZOŚCI ORGANOWEJ XX I XXI WIEKU

Wstęp

Współczesna twórczość muzyczna, zakorzeniona w postmodernistycznych stylach i technikach kompozytorskich, stawia na indywidualność i niepowtarzalność. Kompozytorzy odczytują i odkrywają na nowo dodekafonię, aleatoryzm, sonoryzm, punktualizm, minimalizm czy estetykę nowego romantyzmu, splatając je nierzadko z współczesnymi doświadczeniami techniki: warstwą elektroakustyczną, wizualną, czy w ogóle intermedialną. Stosowane instrumentarium w muzyce najnowszej staje się z jednej strony środkiem do osiągnięcia nowych efektów brzmieniowych, barwowych czy harmoniczych, z drugiej jest celem samym w sobie. Sięgając po nietypowe obsady kompozytorzy przestają się kierować utartymi schematami, które na przestrzeni wieków zaowocowały wykształceniem się konkretnych typów zespołów (kwartet smyczkowy, orkiestra symfoniczna, trio fortepianowe itd.). Dynamiczne przemiany stylistyczne, trendy i nurty obecne w twórczości kompozytorskiej ostatnich lat na nowo zdefiniowały również rolę organów w życiu muzycznym.

Punktem wyjścia dla niniejszych rozważań będzie zarys twórczości organowej drugiej połowy XX oraz początku XXI wieku. Zostaną przytoczone dzieła i kompozytorzy od lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia do czasów współczesnych. Ów przekrój ma na celu nakreślić kontekst dla

drugiej części tekstu, w której zostaną omówione trzy utwory kompozytorów związanych z Krakowem: *Te Deum* Wojciecha Widłaka, *Ludwig van/ludwig Fun* Renāte Stivriņy oraz *Koncert organowy „Hommage a Haendel”* Henryka Jana Botora.

Jednym z ostatnich dokonań na polu badań nad współczesną muzyką organową jest publikacja Marty Szoki *Potwór kontra nowa muzyka*¹. Istotną rolę w dyskursie na tym polu mają również nagrania płytowe; warto tu wspomnieć albumy takie jak *Organ Dirges 2016–2017* (Ascetic House, 2018), *The Sacrificial Code* (Ascetic House, 2018), czy te zrealizowane przez polskich twórców, jak chociażby płyta z utworami Dariusza Przybylskiego (wyk. Krzysztof Ostrowski) oraz komplet nagrań Jehana Alaina (wyk. Jarosław Wróblewski)². Interesującą pozycję stanowi także płyta habilitacyjna Daniela Prajznera z zarejestrowanym utworem *Ludwig van/ludwig Fun* Renāte Stivriņy, będącym jednym z przedmiotów badań niniejszego artykułu. Zawarte w poniższym tekście spostrzeżenia w przyszłości mogłyby, a nawet powinny zostać pogłębione na łamach kolejnych opracowań.

1. Organy dzisiaj w perspektywie ostatnich dekad

Już na początku rozważań pojawia się kwestia umiejętności kompozytorskich; ilość problemów związanych z tworzeniem na organy (mowa tu o takich aspektach jak pojęcie głosu organowego, dyspozycja instrumentu, sekcje, sposoby gry, rodzaje traktury, style budownictwa, artykulacji, zasad rejestracji itp.) sprawia, iż od wieków zajmują się tym głównie organiści wirtuozi, znający specyfikę swego instrumentu³. Deficyt wiedzy z zakresu budownictwa organowego i organowej sztuki wykonawczej może skutkować pewnymi niedociągnięciami czy niejasnościami związanymi np. z doбором rejestrów. Aspektem silnie oddziałującym na twór-

¹ Zob. recenzję książki: A. Mądro, *Organowa awangarda, czyli „Potwór kontra nowa muzyka” Marty Szoki* (recenzja), „Czasopismo naukowe Salezjańskiej Szkoły Organistowskiej w Przemyślu” 1 (2021), s. 159–162.

² <https://www.efryderyk.pl/110-muzyka-organowa> (dostęp: 2.09.2023).

³ Zob. R. Kowal *Koncert organowy i twórczość organowa Tadeusza Machla*, [w:] *Krakowska Szkoła Kompozytorska*, red. T. Malecka, wyd. Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 1992, s. 100.

czość organową jest powiązanie organów z przestrzenią sakralną; w kręgu kultury zachodniej uznanie tego instrumentu za tradycyjny i właściwy dla liturgii katolickich⁴ oraz nabożeństw protestanckich orientuje dzieła organowe na kategorii wyższego rzędu, łącząc je z wartościami transcendentnymi (nawet, jeżeli dany utwór nie ma charakteru religijnego *sensu stricto*)⁵. Należy zauważyć również aspekt praktyczny takiego stanu rzeczy: większość instrumentów znajduje się w kościołach, niejednokrotnie stwarzających przestrzenie bardziej interesujące pod względem np. akustyki czy specyfiki znajdujących się w ich wnętrzach organów niż sale koncertowe⁶. Te ograniczenia (czy może – po prostu – fakty) nie zawsze blokowały kompozytorów nie-organistów przed podejmowaniem prób pisania na „króla instrumentów”; można zauważyć, że organy stały się w drugiej połowie XX wieku obiektem eksperymentów twórców awangardy, którzy stosowali takie zabiegi jak klastery, wyłączanie i włączanie motoru w trakcie gry, mikrotonowość poprzez manipulacje ciśnieniem, blokowanie klawiatur, grę registrami czy łączenie organów z taśmą elektroniczną itp.

Wybitnymi twórcami muzyki organowej w XX wieku byli: Marcel Dúpre, Jehan Alain, Jeanne Demessieux, Olivier Messiaen. Interesującą próbę zastosowania organów jako medium podjął Arnold Schönberg; autor *Koncertu pamięci Anioła* napisał w 1941 roku *Variations on a Recitative* op. 40 na zamówienie wydawnictwa H.W. Gray Company. Jak zauważyła Marta Szoka, publikacji dzieła towarzyszyły liczne nieporozumienia, a największe kontrowersje dotyczyły kwestii notacyjnych, czego skutkiem były kilkukrotne próby wydania utworu, często znacznie różniące się od siebie⁷. Na przelomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych organami zainteresowali się awangardziści: Bengt Hambraeus (*Constellations I i Interfe-*

⁴ Zob. Sobór Watykański II, *Konstytucja o liturgii świętej „Sacrosanctum Concilium”*, 4.12. 1963, <https://vadecumliturgiczne.pl/2017/06/26/konstytucja-o-liturgii-swietej-sacrosanctum-concilium/> (dostęp: 7.02.2022), 120.

⁵ Zob. M. Tomaszewski, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentalnych*, „Teoria Muzyki” 1 (2012), s. 7–50.

⁶ Wymienione walory reprezentuje np. kompozycja Moniki Szpyrki *Rzeźba rewersyjna* na kościół pw. św. Katarzyny, w którego pogłosie i akustyce „zanurzone” zostały organy, pozytyw i perkusja. Zob. wywiad z kompozytorką: <https://glissando.pl/wywiady/roz-mowa-z-monika-szpyrka/> (dostęp: 12.01.2022).

⁷ M. Szoka, *Potwór kontra nowa muzyka. O współczesnej twórczości organowej nieco subiektywnie*, wyd. Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2021, s. 42–43.

renżen), György Ligeti (*Volumina*), John Cage (*ASAP, Variations I*). Spory katalog utworów organowych można odnaleźć u Mauricio Kagela (m.in. *Sur Scène, Phantasie*, cykl *Rrrr...*). Dzieła na organy skomponowali także Iannis Xenakis (*Gameeoorb*) i Luciano Berio (*FA-SI*). W nurcie awangardowym w Polsce miejsce wyróżnione zajmuje twórczość Norberta Mateusza Kuźnika, jednego z najważniejszych kompozytorów organowej muzyki nowej, w którego dorobku są takie dzieła jak np.: *Contra bellum, Organochromia, Improwizacja quasi fantasia*, czy koncerty: *Na Świętą Lipkę, Wawelski, Leżajski, Koncert na organy i orkiestrę*⁸. Na organy i skrzypce z towarzyszeniem orkiestry skomponował również swój *Koncert B-A-C-H* Bogusław Schaeffer. Ważnym nurtem w XX wieku była także twórczość osadzona w duchu łączącym *sacrum* z muzyką minioną, czego przykłady mogą stanowić *In Croce* i *Pasja wg. Św. Jana* Sofii Gubajduliny czy *Exodus* Romana Bergera.

Kolejne dekady w Polsce to zwrot w stronę gatunków klasycznych i tradycji francuskiej⁹. W tym nurcie tworzyli najwybitniejsi reprezentanci polskiej organistyki: Marian Sawa, Stanisław Moryto czy Tadeusz Mahl. Do grona kompozytorów klasycyzujących można zaliczyć także Bolesława Szabelskiego, Henryka Jana Botora, Wojciecha Widłaka, Pawła Łukaszewskiego¹⁰ oraz Janusza K. Korczaka (*Corale* i *Chorał liturgiczny nr 1*). W młodszym pokoleniu na plan pierwszy wybija się Dariusz Przybylski (m.in. *Partita „Hejnał wszyscy zaśpiewajmy”*, *Preambulum, Sequenza quasi una fantasia, Concerto festivo*).

Wydaje się, że we współczesnej literaturze organowej przeważa zestawianie organów z innymi instrumentami w ramach zespołu kameralnego bądź większej obsady chóralnej lub orkiestrowej; można to zaobserwować na przykładzie takich kompozycji jak: *Flautorganix* na flet i organy Bartosza Kowalskiego-Banasiewicza, *De profundis* na organy elektryczne i wiolonczelę oraz *Nieszpory Maryjne* na chór i organy Janusza K. Korczaka¹¹, *Tryptyk* na dwa flety i organy Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil, *agi-*

⁸ <https://culture.pl/pl/tworca/norbert-mateusz-kuznik> (dostęp: 2.09.2023).

⁹ Kategorie i kryterium podziału zaproponowane przez M. Szokę zob. M. Szoka, op. cit., s. 142.

¹⁰ Ibidem, rozdz. VII.

¹¹ Utwór skomponowany na sześćdziesięciopięcioletcie Miejskiego Nauczycielskiego Chóru „Gorce” w Nowym Targu.

tato/deciso na dwa flety i organy Stanisława Bromboszcza¹², *Missa brevis* na sopran, mezzosopran, dwoje organów, kwartet smyczkowy, dwie waltornie i flet Pawła Pudło, *Koncert* na flet i organy Joanny Bruzdowicz-Tittel oraz *Polichromie Świętojańskie* na organy, orkiestrę kameralną i zespół śpiewaczy Agnieszki Stuglińskiej¹³.

Organami nie interesował się Igor Strawiński (dla którego instrument ten był „potworem, który nie oddycha”¹⁴), zaś na gruncie polskim Witold Lutosławski, Wojciech Kilar, czy kompozytorzy z pokolenia ‘33: Krzysztof Penderecki, Zbigniew Bujarski, Henryk Mikołaj Górecki.

2. Wobec *sacrum*: *Te Deum* Wojciecha Widłaka

Informacje o utworze	
Rok skomponowania	2021
Obsada	chór SATB org.
Struktura wewnętrzna	I. <i>Laudatio initialis</i> II. <i>Sanctus</i> III. <i>Laudatio Trinitatis</i> IV. <i>Interludium</i> V. <i>Oratio</i> VI. <i>Laudatio finalis</i>
Czas trwania	20 min.

Tab. 1. W. Widlak, *Te Deum*, informacje o utworze¹⁵.

Wojciech Widlak ukończył z wyróżnieniem studia w klasie organów Jana Jargonja oraz kompozycji w klasie Marka Stachowskiego; uczył się również w Królewskiej Akademii Muzycznej w Kopenhadze pod kierunkiem Hansa Abrahamsena. Jego twórczość charakteryzuje śmiałe operowanie obsadą oraz eksponowanie brzmień pojedynczych instrumentów.

¹² Kompozycje Bromboszcza i Pstrokońskiej-Nawratil zostały prawykonane podczas koncertu w katedrze w Gdańsku-Oliwie 22.08.2017; kolejne wykonania miały miejsce w Jastrzębiej Górze 23.08.2017 i w Katowicach 19.11.2017. Zob. <https://zamowieniakompozytorskie.pl/?s=17994> (dostęp: 06.02.2022).

¹³ Wykaz obejmuje utwory skomponowane w ramach programu „Zamówienia kompozytorskie”. Zob. <https://zamowieniakompozytorskie.pl/> (dostęp: 06.02.2022).

¹⁴ Cyt. za: M. Szoka, op. cit., s. 21.

¹⁵ Źródło: opracowanie własne.

Dobra znajomość organów oraz umiejętność gry na nich zaowocowała szeregiem utworów na ten instrument, wśród których można znaleźć zarówno dzieła solowe (m.in. *Toccata, Sonata minore*), jak i dzieła kameralne (np. *Concerto laudativo* na organy, chór chłopięcy i orkiestrę symfoniczną, *Wziemięwzięcie* na orkiestrę symfoniczną i organy, *...Fa caldo...* na organy i dwa akordeony, *Msza uroczysta* na sopran, chór mieszany i organy z udziałem ludu, *Psalmy dla dzieci małych i dużych*¹⁶ oraz *Stabat Mater* na głos żeński, chór mieszany, harfę i organy¹⁷).

Te Deum to jedno z najnowszych dzieł kompozytora zamówione przez władze Wrocławia na koncert inauguracyjny zrekonstruowane organy Michaela Englera w bazylice pw. św. Elżbiety, które spłonęły w czerwcu 1976 roku. Kompozycja została prawykonana przez Lorenzo Ghielmiego i chór mieszany Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu pod dyr. Andrzeja Kosendiaka. *Te Deum* charakteryzuje (podobnie jak inne dzieła sakralne Widłaka) prostota w zakresie języka muzycznego, harmonii, faktury czy budowy; jak twierdzi sam autor, w utworach sakralnych chodzi przede wszystkim o „oddanie czci Bogu, kontemplację i modlitwę, której nie służą skomplikowane zabiegi czy współczesne, awangardowe techniki i efekty”¹⁸. Punkt wyjścia do analizy i interpretacji *Te Deum* Widłaka stanowi tekst hymnu gregoriańskiego, którego nieregularna wersyfikacja oraz duże różnice w długości słów w ramach strofy powodują trudności w jego muzycznym opracowaniu. Dlatego też tekst jest poddawany niewielkim modyfikacjom, takim jak usunięcie niektórych pojedynczych słów lub wersetów („Aeternam fac”, „Per singulas”) czy zamianę fragmentów tekstu (zamiana „Tu sedes” z „Tu ad liberandum”). Uporządkowany jest on w następujący sposób:

¹⁶ Utwór został skomponowany w dwóch wersjach obsadowych: I – na chór chłopięcy lub żeński, perkusję i organy, II – na cztery głosy żeńskie lub cztery głosy męskie *a cappella*.

¹⁷ <https://culture.pl/pl/tworca/wojciech-widlak> (dostęp: 9.02.2022).

¹⁸ Informacje zawarte w tekście na podstawie rozmowy z kompozytorem przeprowadzonej 9.02.2022 r. w Akademii Muzycznej im. K. Pendereckiego w Krakowie.

I. LAUDATIO INITIALIS	II. SANCTUS
<p>Te Deum laudamus! Te Dominum confitemur! Te aeternum Patrem omnis terra veneratur. Te Deum laudamus! te Dominum confitemur!</p>	<p>Tibi omnes Angeli; tibi caeli et Potestates; Tibi Cherubim et Seraphim proclamant Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra maiestatis gloriae tuae. Te Apostolorum chorus, Te Prophetarum numerus, Te Martyrum exercitus laudat.</p>
III. LAUDATIO TRINITATIS	IV. INTERLUDIUM (<i>instrumentalis</i>)
<p>Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia, Patrem immensae maiestatis: Venerandum tuum verum et unicum Filium; Sanctum paraclitum Spiritum! Te sancta confitetur Ecclesia. Tu Rex gloriae, Christe. Tu Patris sempiternus es Filius. Tu sedes ad dexteram Dei in gloria Patris. Iudex crederis esse venturus. Rex gloriae!</p>	
V. ORATIO	VI. LAUDATIO FINALIS
<p>Tu ad liberandum suscepturus hominem, Tu non horruisti Virginis uterum. Tu, devicto mortis aculeo, aperuisti credentibus regna caelorum. Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni, quos pretioso sanguine redemisti. Salvum fac populum tuum, Domine, benedic hereditati tuae. Et rege eos, et extolle illos usque in aeternum. Benedicimus te, et laudamus Nomen tuum in saeculum. Dignare, Domine, die isto sine peccato</p>	<p>Fiat misericordia tua, Domine, Fiat misericordia super nos! Quemadmodum speravimus in te. Te Deum laudamus! Te Dominum confitemur! In te, Domine, speravi: non confundar in aeternum.</p>

nos custodire. Miserere nostri domine, miserere nostri	
-----------------------------------------------------------	--

Tab. 2. W. Widlak, *Te Deum*, warstwa tekstowa¹⁹

Treść uporządkowana została w jednostki o charakterze pochwalnym (*Laudatio initialis*, *Sanctus*, *Laudatio Trinitatis*, *Laudatio finalis*) oraz błagalnym (*Oratio*). Język muzyczny jest zdominowany przez współbrzmienia kwartowo-kwintowe oraz sekundowe. W partii organów przeważa harmonia abstrakcyjna, natomiast partia chóru opiera się na strukturach *quasi* modalnych i tonalnych. Archaizacja harmoniki oraz zabiegi stylizacyjne przywołują ducha muzyki barokowej, którego dopełnia brzmienie instrumentu. W utworze znajdują się zarówno fragmenty *pleno* wzbogacone o głosy języczkowe, jak i momenty eksponujące brzmienia pojedynczych głosów. Wykorzystane zostały pełne możliwości w zakresie skali oraz barwy i brzmienia, a partytura zawiera szczegółowe informacje dotyczące rejestracji. Budowa dzieła jest następująca:

Budowa utworu			
makroforma	mikroforma	takty	stylistyka
<i>Laudatio initialis</i>		1–37	styl monumentalny; preludium <i>pro organo</i>
<i>Sanctus</i>	Wstęp	38–49	recytatyw
	A	50–102	dialog (<i>bicinium</i>)
	B	103–125	
	A ¹	125–138	dialog (<i>bicinium</i>)
<i>Laudatio Trinitas</i>	F1	139–154	toccata ewolucyjna w <i>stylus phantasticus</i>
	F2	155–165	
	F3	165–170	
	F4	171–179	
	F5	180–190	

¹⁹ Źródło: opracowanie własne.

<i>Interludium</i>	A	191–212	epizod o charakterze improwizacyjnym
<i>Oratio</i>	<i>Ciaccona</i>	212–268	wariacje barokowe
	<i>Recitando</i>	268–309	recytatyw
<i>Laudatio finalis</i>	A	310–355	styl monumentalny, rekapitulacja myśli z I cz.
	B	356–371	<i>stylus phantasticus</i>

Tab. 3. W. Widlak, *Te Deum*, budowa utworu²⁰.

Początek utworu to zwarte formalnie, akordowe *Organo pleno* o charakterze uroczystego wstępu (przykl. 1). Dialogowanie pomiędzy manualami (*Sanctus*) wnosi element gry przestrzennością; melodia w postaci przebiegów gamowych przechodzi z jednej sekcji instrumentu do drugiej, dając słuchaczowi wrażenie muzycznej głębi i gry przestrzeni. W *Laudatio Trinitatis* partia organów jest skomponowana w formie toccaty utrzymanej w konwencji *stylus phantasticus* z solową partią pedału, która nawiązuje do barokowych kompozycji Dietricha Buxtehudego, Vincentego Lübecka, Nicolausa Bruhnsa czy Jana Sebastiana Bacha (przykl. 2). Ze względu na kontekst zamówienia, głównym zadaniem kompozycji było pokazanie możliwości i specyfiki brzmienia organów Englera. Tę rolę w sposób szczególny spełnia solowe *Interludium* (przykl. 3); swobodnie (pod kątem formy) potraktowany fragment pełni dwie funkcje: dzieli utwór na dwie zasadnicze części oraz prezentuje brzmienie wybranych głosów w nietypowych kontekstach. Registracja *Interludium* wygląda następująco: HW: Super Octave 2', Trompete 8', (Mixtur); BW: Unda maris, (Salicet/Fl 8'); POS: Super Octave 2', Cimbél, Hautbois 8'. Jest to jedyny fragment *Te Deum* w całości przeznaczony na organy solo, i w którym wykorzystywane są współbrzmienia oraz efekty trudne do zakomponowania, gdy instrument akompaniuje chórowi: mikstura w wysokim rejestrze bez głosów dopełniających, cymbel w zestawieniu z Oktawą 2' czy sama Unda maris²¹.

²⁰ Źródło: opracowanie własne.

²¹ Kompozytor zaznaczył, że *Interludium* zostało skomponowane na końcu, kiedy okazało się, iż w utworze nie ma fragmentu będącego w całości solo organowym. Do-

MAESTOSO ♩ = 50

SOPRANI

ALTI

TENORI

BASSI

ORGANO

HW Pleno+Zungen

6

S

A

T

B

ORG

TE DE - UM LAU - DA -

TE DE - UM LAU - DA -

TE DE - UM LAU - DA -

TE DE - UM LAU - DA -

TE DE - UM LAU - DA -

MUS! TE DO - MI - NUM CON - FI - TE - MUR!

MUS! TE DO - MI - NUM CON - FI - TE - MUR!

MUS! TE DO - MI - NUM CON - FI - TE - MUR!

MUS! TE DO - MI - NUM CON - FI - TE - MUR!

MUS! TE DO - MI - NUM CON - FI - TE - MUR!

Przykł. 1. W. Widlak, *Te Deum*, t. 1–11²².

komponowanie osobnej części pozwoliło na wyeksponowanie kilku ciekawszych głosów i barw.

²² Źródło: partytura udostępniona przez kompozytora. Pozostałe przykłady dotyczące tego utworu pochodzą z tego samego źródła.

139 CON GIOIA ♩ = 60

ORG

143

S
TE PER OR - BEM TERRA - RUM SAN - CTA CON - FI - TE - TUR EC -

A
TE PER OR - BEM TERRA - RUM SAN - CTA CON - FI - TE - TUR EC -

T
TE PER OR - BEM TERRA - RUM SAN - CTA CON - FI - TE - TUR EC -

B
TE PER OR - BEM TERRA - RUM SAN - CTA CON - FI - TE - TUR EC -

ORG

Przykł. 2. W. Widlak, *Te Deum*, t. 139–146.

Część piąta *Oratio* jest oparta na umieszczonym w partii pedalu wznoszącym motywie sekundowym, który ulega kolejnym transpozycjom (a-moll, b-moll, h-moll, c-moll itd.), zaś w manualach ma miejsce swobodne przetwarzanie. Fragment ten można uznać za aluzję do barokowej ciaccony. W partii chóru materiał dźwiękowy jest zakomponowany jako fugato przekształcające się w fakturę akordową; ta w *Oratio* ukształtowana została w oparciu o nawiązania do harmoniki późnoromantycznej. Duże zagęszczenie fakturalne i wyrazista rejestracja nadają części piątej charakteru kulminacyjnego; wieńczący fragment recytatywu jest dopełnieniem na poziomie ekspresji oraz w naturalny sposób prowadzi do finałowej *Laudatio*. Stylistyka z recytatywu przywołana zostaje w *Sanctus*, a w ostatniej części monumentalna intonacja z początkowej fazy utworu oraz „toccatowość” z *Laudatio Trinitas*.

EPISODICO ♩ = 66

191 POS HW

ORG BW sempre

195 HW POS HW

199 POS HW POS

203 HW POS nur Mixtur [BW]

207 POS HW POS HW POS

Przykl. 3. W. Widlak, *Te Deum*, cz. *Interludium*, t. 191–211.

W partii chóru przed ostatnim wersem „In te, Domine, speravi: non confundar in aeternum!” powtórzony jest tekst inicjalny hymnu, tworząc swobodną klamrę kompozycyjną (przykl. 4). Przytoczenie motywów pojawiających się w poszczególnych fragmentach utworu w finale kompozycji podkreśla pochwalne przesłanie hymnu oraz jego rolę jako utworu sakralnego, którego celem nadrzędnym jest oddanie chwały Bogu. Kompozycja Widlaka wyraźnie nawiązuje do stylu przeszłego; Widlak rezygnuje przy tym ze stylizacji na rzecz iluzji do barokowych figur i brzmienia.

346

S
TE DE-UM LAU-DA - MUS! TE DE-UM LAU-DA - MUS! TE

A
TE DE-UM LAU-DA - MUS! TE DE-UM LAU-DA - MUS! TE

T
TE DE-UM LAU-DA - MUS! TE DE-UM LAU-DA - MUS! TE

B
TE DE-UM LAU-DA - MUS! TE DE-UM LAU-DA - MUS! TE

ORG

CON GIOIA ♩ = 60

351

S
DO-MI-NUM CON-FI - TE - MUR! TE DO-MI-NUM CON-FI - TE - MUR!

A
DO-MI-NUM CON-FI - TE - MUR! TE DO-MI-NUM CON-FI - TE - MUR!

T
DO-MI-NUM CON-FI - TE - MUR! TE DO-MI-NUM CON-FI - TE - MUR!

B
DO-MI-NUM CON-FI - TE - MUR! TE DO-MI-NUM CON-FI - TE - MUR!

ORG

più f

Przykł. 4. W. Widlak, *Te Deum*, t. 346–355.

3. W kręgu intertekstualności – *Ludwig van/ ludwig Fun* Renāte Stivriņa

Informacje o utworze	
Rok skomponowania	2020
Obsada	vn I, vn II, vla, vc org.
Struktura wewnętrzna	<i>Ludwig ludwig</i> <i>Ludwig van</i> <i>van Ludwig</i> <i>van Fun</i> <i>ludwig Ludwig</i> <i>Fun van</i> <i>Van Fun Ludwig</i>
Czas trwania	11 min.

Tab. 4. R. Stivriņa, *Ludwig van/ ludwig Fun*, informacje o utworze²³.

Renāte Stivriņa ukończyła studia w Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie kompozycji Józefa Rychlika oraz organów w klasie Mirosławy Semeniuk-Podrazy. Jej twórczość organowa obfituje w utwory napisane w różnych gatunkach, a są nimi m.in.: *Koncert na organy i orkiestrę*, Symfonia organowa *Van Gogh*, *Osiem błogosławieństw*, *Toccata – Effata* na organy solo; ponadto w jej dorobku znajdują się sakralne dzieła chóralne czy muzyka skomponowana do filmów krótkometrażowych²⁴.

Ludwig van/ ludwig Fun powstał z inspiracji czarno-białym filmem M. Kagela *Ludwig van* (1970). Prawykonany został przez Daniela Prajznera (organy) oraz *Airis String Quartet* 14 sierpnia 2020 roku w ramach XX Międzynarodowego Przemyskiego Festiwalu „*Salezjańskie Lato*”. Utwór jest pastiszem skomponowanym w oparciu o dwa dzieła Ludwiga van Beethovena: *Adagio* WoO 33 oraz kwartet smyczkowy *Wielka fuga* B-dur op. 133. O ile utwory na organy są zupełnie marginalną częścią dorobku Beethovena²⁵, o tyle kwartety (w liczbie siedemnastu) są istotną częścią jego twórczości.

²³ Źródło: opracowanie własne.

²⁴ Zob. <https://kompouzer.wixsite.com/renatestivrina/organrepertoire> (dostęp: 10.02.2022).

²⁵ Utwory organowe L. van Beethovena: *Fuga* D-dur na organy WoO 31, *Suita* WoO 33, *Marsz grenadierów* Hess 107.

Szczególnym dziełem w tym gatunku jest *Wielka fuga*, która miała być jedną z części *Kwartetu cis-moll* op. 131, jednak ze względu na substancjalne rozmiary stała się autonomiczną kompozycją²⁶.

W utworze Stivrińy język muzyczny budowany jest na dwóch płaszczyznach: tonalnej (cytaty i parafrazy z muzyki Beethovena) oraz abstrakcyjnej (aleatoryzm, sonoryzm, zbitki interwałowe, „plamy dźwiękowe” i *quasi* modalna skalowość). Zestawienie obu stylistyk tak różnych od siebie tworzy sytuację w pewien sposób groteskową i nadaje kwintetowi charakteru żartobliwego (nie bez znaczenia pozostaje „klimat”, w którym skomponowane zostało cytowane *Adagio* w zestawieniu z fragmentami *Wielkiej fugi*). Dzieło jest jednoczęściowe, ale wewnętrznie podzielone na kilka fragmentów, których nazwy są wariacjami na temat tytułu (tab. 4). Kompozycja rozpoczyna się od przytoczenia gestu otwierającego *Wielką fugę B-dur* op. 133 w partii kwartetu smyczkowego, będącego swoistym wstępem do całego utworu (przykl. 5), po którym organy wprowadzają motyw początkowy *Adagio* z *Suity na organy mechaniczne*.

To Airis Quartet and Daniel Prajzner

Ludwig van/ludwig Fun

for string quartet and organ (ped.ad libitum)

Renáta Stivrina
(2020)

Maestoso, largo (♩ = 55)

Maestoso, largo (♩ = 55)

Przykl. 5. R. Stivrina, *Ludwig van, ludwig Fun*, t. 1–3²⁷.

²⁶ Zob. *Historia muzyki powszechnej*, t. 2, red. J.M Chomiński, PWM, Kraków 1990, s. 353–354.

²⁷ Źródło: partytura udostępniona przez kompozytorkę. Pozostałe przykłady dotyczące tego utworu pochodzą z tego samego źródła.

W pierwszych dwóch fragmentach płaszczyzna tonalna znajduje się w partii organów. Kwartet smyczkowy w tych częściach akompaniuje, w barwny sposób dopełniając klasyczną melodię abstrakcyjną harmonią. Kompozytorka wykorzystuje różne sposoby wydobywania dźwięku przez smyczki: *arco* i *col legno*. Ich brzmienie jest nasycane za pomocą tremoland, dużych zróżnicowań dynamicznych i komplikacji rytmicznych. Smyczki *sul ponticello* rozpoczynają fragment *Ludwig van quasi* recytatywem antycypującym wejście organów. Na przestrzeni niewielkiego fragmentu ekspresja budowana jest poprzez różnorodną dynamikę, zmienne tempo i metrum, skomplikowane techniki gry oraz łączenie kolejnych części *attacca*. Dalej następuje rozbudowanie harmonii; motywy atonalne pojawiają się zarówno w partiach organów jak i kwartetu, by następnie przejść w efekty sonorystyczne. Kompozytorka łączy cytowane utwory z aleatoryzmem na przestrzeni kilkunastu taktów tworząc paradoksalną sytuację, w której dla słuchacza fundamentem kreującym harmonię staje się awangardowy i abstrakcyjny język, zaś tonalna melodia *Adagio* burzy ten porządek i dysonuje w całej konstrukcji. Akompaniament jest aluzją do jednego z kontrapunktów z *Wielkiej fugi* (przykł. 6), co w zestawieniu z sonorystycznym brzmieniem przypomina technikę collage'u.

The image shows a musical score for Example 6. It consists of five staves: Violin I (vln I), Violin II (vln II), Viola (via), Violoncello (vc), and Organ (org). The organ part is the most complex, featuring a dense texture of notes with various dynamic markings (p, m.f., mp) and a box labeled 'K' indicating a specific section. The string parts are more sparse, with some tremolos and dynamic markings like mf.

Przykł. 6. R. Stivrina, *Ludwig van, ludwig Fun*, t. 65–66.

We fragmencie *van Fun* ma miejsce swoisty dialog pomiędzy organami a kwartetem; smyczki *col legno* eksponują cytat z *Wielkiej fugi*, zaś organy z *Adagio*. Pod koniec tej fazy następuje *tutti* zapowiadające kulminację, która jednak nie następuje. Na przestrzeni *ludwig Ludwig* smyczki wykonują klasycznie stylizowany odcinek *sul ponticello* w dynamice *piano* oraz *vibrato*

molto na nowo budując ekspresję, której narastanie zostało przerwane w poprzednim fragmencie. *Fun van* jest zespolona z poprzednim odcinkiem dzięki zastosowaniu powtarzającego się motywu atonalnego w smyczkach i tremolanda w partii organów. Ostatnia część stanowi podsumowanie utworu; przywołuje motywy przejawiające się w całym kwintecie i zawiera w sobie również finał, będący – poprzez rekapitulację motywów otwierających – swoistą klamrą kompozycyjną. Ilość stosowanych technik wydobycia dźwięku, różnorodność w sferze tonalnej i sonorystycznej czynią utwór Stivrińy swego rodzaju „małym przewodnikiem” po współczesnych technikach kompozytorskich.

Zacytowanie w kwintecie *Ludwig van/ludwig Fun* motywów dzieł Ludwiga van Beethovena otwiera możliwość interpretacji utworu Stivrińy w kontekście związków z jego muzyką prymarną, czyli z *Adagiem* WoO 33 nr 2 oraz *Wielką fugą* op. 133. W kontekście intertekstualności oba utwory należy za Mieczysławem Tomaszewskim zaklasyfikować jako pozostające w sferze inspiracji, zakorzeniające dzieło w historii²⁸. Badając współlistnienie związków z muzyką Beethovena oraz współczesnymi technikami kompozycji utwór Stivrińy można uznać za muzykę inkluzywną, która wchłania, przyjmuje obcy materiał muzyczny całkowicie dopasowując go do całości kompozycji. Zastosowanie cytacji i aluzji pozwala nawiązać więź pomiędzy utworem a odbiorcą; dzieło za pomocą takich środków otwiera się na słuchacza i spełnia funkcję fatyczną. Z kolei w fazie percepcji wykorzystane zabiegi kompozytorskie oddziałują na odbiorcę i nadają dziełu funkcji impresywnej²⁹.

4. Wobec historii gatunku. Henryk Jan Botor – *Koncert organowy „Homage a Haendel”*

Informacje o utworze	
Rok skomponowania	2019
Tonacja	C-dur
Obsada	vn I, vn II, vla, vc, cb, cmb

²⁸ M. Tomaszewski, *O muzyce Polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice* wyd. Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005, s. 16–17.

²⁹ Ibidem, s. 12–13.

	org.
Układ części	I. <i>Maestoso–Allegro</i>
	II. <i>Largo</i>
	III. <i>Fuga improvisata</i>
	IV. <i>Allegro</i>

Tab. 5. H.J. Botor, *Koncert organowy „Hommage a Haendel”*; informacje o utworze³⁰.

W twórczości Henryka Jana Batora organy zajmują miejsce szczególne; studia kompozytorskie u Marka Stachowskiego i w klasie organów Mirosławy Semeniuk-Podrazy w Akademii Muzycznej w Krakowie zao-wocowały twórczością bogatą w utwory solowe (m.in. *Mare crismum*, *Toc-cata*, *Sinus iridium*, *In honorem Sancti Stanislai*, *Hymnus in honorem Sancti Sigis-mundi*), kameralne i symfoniczne (*Absolutio* na organy i orkiestrę, *Fantasia-maggiore* na organy i perkusję, *Tocata* na organy i orkiestrę) oraz sakralne, stanowiące najliczniejszą grupę kompozycji (*Wskrzęszanie Łazarza* na dwo-je organów i chór mieszany, *Misterium Najświętszej Marii Panny* na dwoje organów, zespół instrumentalny, cztery głosy męskie i chór mieszany, *Missa brevis* na chór mieszany i organy)³¹. W powyższych dziełach objawia się doskonała znajomość instrumentu, umiejętność improwizacji oraz biegłość w zakresie kompozycji koncertowej i liturgicznej. Botor w swojej twórczości dwukrotnie podjął gatunek koncertu instrumentalnego tworząc *Koncert organowy nr 1 „Adalbertus”* na organy, smyczki, dwie trąbki i perkusję (2002) oraz omawiany w niniejszym artykule *Koncert organowy in stile antico „Hommage a Haendel”* na organy, smyczki i klawesyn (2019).

Zadedykowany żonie *Koncert* można sklasyfikować nie tylko jako klasycyzujący³², ale przede wszystkim jako stylizowany na wzór utworów Jerzego Fryderyka Haendla, do którego nawiązanie znajduje się już w ty-tule. Autor *Muzyki Sztucznych Ogni* pozostawił po sobie dwa opusy kon-certów organowych (4 i 7), w tym sześć koncertów o charakterze antrak-towym, wykonywanych pomiędzy aktami swoich oratoriów (op. 4). Twór-

³⁰ Źródło: opracowanie własne.

³¹ <https://culture.pl/pl/tworca/henryk-jan-botor> (dostęp: 7.02.2022).

³² Typologia koncertów XX-wiecznych wg. J. Chomińskiego: 1. Klasycyzujący (z nawiązaniem do Bacha, Vivaldiego, Haydna...); 2. Motoryczny (z istotną rolą rytmu, dynamiki i perkusji); 3. Dodekafoniczny; 4. Sonorystyczny (z przejawami aleatoryzmu). Zob. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 2, PWM, Kra-ków 1983, s. 624.

czego ta łączy w sobie cechy *concerti grossi*, w których organy pełnią rolę *concertina*, sonat *da chiesa* oraz koncertu solowego. Komponując swoje dzieła Haendel sięgnął do dorobku Corellego i Vivaldiego, zestawiając w częściach początkowych idiomatykę uwertury francuskiej z ritornellowymi ustępami sonat twórcy *Czterech pór roku*. W koncertach organowych Haendel stosował formę trzy lub czteroczęściową odzwierciedlającą plan strukturalny sonaty *da chiesa*, w którym wykorzystywał również tańce z suit lub inne formy i gatunki (np. fugi). Typowy skład koncertów organowych to: dwa oboje, skrzypce pierwsze i drugie, altówki oraz *basso continuo* wzbogacone czasem o dwa flety, kontrabasy, fagoty czy harfę³³.

Koncert Batora najbardziej nawiązuje do modelu haendlowskiego w sferze dramaturgii i ekspresji; kompozytor sięgając po retoryczne gesty, takie jak rytmy punktowane w refrenach rondowego ritornella, fugata czy styl koncertujący partii organów, zbudował idiom barokowego koncertu w oparciu o tradycyjne ukształtowanie formy oraz klasyczną harmonikę. Poniższa tabela pokazuje rozkład materiału dźwiękowego pierwszej części koncertu w oparciu o model retoryczny, w którym zobrazowana jest relacja pomiędzy instrumentem solowym a orkiestrą oraz następowanie poszczególnych faz utworu na poziomie makro i mikroformy:

Budowa utworu					
makroforma	takty	materiał dźwiękowy (kwintet+cmb)	materiał dźwiękowy (org)	charakter	tonacje węzłowe
Ritornell	1	a		Maestoso, uroczysty, podniosły	C
	9	a ¹			
	16		b		
	24	a			
	32		c		
	42	a			
Allegro	49	ekspozycja		Allegro,	C
	69		ekspozycja		C

³³ *Historia muzyki powszechnej...*, op. cit., s. 219.

	81	ewolucja		temat: luźny, zabawny	C
	89		rozwnięcie		d
	93		perturbacja		g
	104	przetworzenie			a-d- G-a
	118	rekapitulacja			C
	120	kadencja			C

Tab. 6. H.J. Botor, *Koncert organowy „Hommage a Haendel”*; budowa cz. 1³⁴.

Kompozycja rozpoczyna się ritornellem koncertującym, swoistym wstępem o uroczystym, dostojnym charakterze, w formie ronda starofrancuskiego (przykl. 7).

The image shows a musical score for the beginning of the organ concerto 'Hommage a Haendel' by H.J. Botor. The score is marked 'Maestoso' with a tempo of quarter note = 77. It features staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass, Organ, and Harpsichord. The organ and harpsichord parts are particularly prominent in the initial section.

Przykl. 7. H.J. Botor, *Koncert organowy „Hommage a Haendel”*, t. 1–7³⁵.

Refren (na początku powtórzony dwukrotnie) nawiązuje do stylistyki uwertur Haendla poprzedzających jego opery i oratoria, zaś kuplety w partii organów mają charakter recytatywny z kadencją w stylu *phantastisch* (kuplet b) i solowego stylu koncertującego (kuplet c). Botor wyraźnie

³⁴ Źródło: opracowanie własne.

³⁵ Źródło: partytura udostępniona przez kompozytora. Pozostałe przykłady dotyczące tego utworu pochodzą z tego samego źródła.

oddzielił w tym ustępie partię organów od partii kwintetu smyczkowego poprzez silne kadencje w tonacji zasadniczej i zróżnicowanie napięć (przykl. 8). Rolę dopełnienia harmonicznego w utworze spełnia klawesyn, dzięki czemu, oprócz oczywistego ubogacenia materiału dźwiękowego, dochodzi do zbliżenia do konwencji barokowej³⁶.

The image displays a musical score for Example 8, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 13 to 19, and the second system covers measures 20 to 25. The instruments are Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Kontrabas (Cb.), Organ (Org.), and Harpsichord (Hpsd.). The organ part is particularly prominent, featuring a complex melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The harpsichord part provides harmonic support with chords and some melodic fragments. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

Przykl. 8. H.J. Botor, *Koncert organowy „Hommage a Haendel”*, t. 13–25.

³⁶ Takie zakomponowanie dialektyki formy muzycznej ma miejsce w *I Koncercie organowym g-moll* HWV 289 J.F. Haendla.

Zasadnicze *Allegro* rozpoczyna się fugato; pięciotaktowy temat (przykł. 9) eksponowany jest tu przez kolejne instrumenty kwintetu smyczkowego, klawesyn oraz organy. W ewolucji dochodzi do ponownego przywołania tematu przez orkiestrę, a także do modulacji w partii organów. Przetworzenie materiału inicjalnego tematu głównego wprowadza, poprzez modulację, temat poboczny w perturbacji. Powrót tematu głównego następuje w przetworzeniu, w którym dochodzi również do szeregu modulacji. W taktach 106–109 ma miejsce dialogowanie klawesynu z organami przy akompaniamencie orkiestry, zaś w taktach 110–114 klawesyn przejmuje rolę instrumentu koncertującego. W rekapitulacji przywołany zostaje motyw czołowy tematu głównego (melodia *unisono* w organach i skrzypcach pierwszych) po czym następuje kadencja.

Allegro

6

47

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Org.

Hpsd.

rit. tr. =110

rit. tr. =110

Allegro

Przykł. 9. H.J. Botor, *Koncert organowy „Hommage a Haendel”*, temat fugato, t. 47–52.

Przykład *Koncertu organowego „Hommage a Haendel”* Henryka Jana Botor pokazuje, jak duży wpływ na współczesną twórczość mają gatunki i formy dawne. Trzeba jednak podkreślić, że w przypadku omawianego dzieła nie tyle sama forma, co przede wszystkim język muzyczny i operowanie odpowiednią fakturą w bardzo wyraźny sposób przybliżyły kompozytora do stylistyki haendlowskiej.

Podsumowanie

Badając współczesne kompozycje organowe dochodzimy do pewnych obserwacji: silny związek z szeroko pojętą sferą *sacrum* i przestrzenia inspiracji twórczych, zakorzenionych w muzyce przeszłych epok, mają istotny wpływ na kształt utworów. Problemy związane z dużym skomplikowaniem technicznym organów oraz brak odpowiedniego przygotowania kompozytorów do tworzenia na ten instrument skutkują stosunkowo niewielką liczbę nowych dzieł. Osobną kwestią jest znajomość współczesnej muzyki organowej, jej obecność w szeroko pojętym wykonawstwie oraz kształcenie organistów na poziomie szkoły muzycznej czy uczelni wyższej do grania tego typu repertuarów. Omówione w niniejszym artykule kompozycje powstały stosunkowo niedawno i czekają na szerszy rezonans. W kontekście nowej muzyki organowej kompozycje Widłaka i Batora niewątpliwie należy zaliczyć do nurtu klasycyzującego, mimo że obaj twórcy korzystają z przeciwstawnych sobie strategii; podczas gdy Botor świadomie stylizuje, Widlak przeciwnie, unika przytaczania stylu *in crudo*. Utwór *Ludwig van / ludwig Fun* cechuje się indywidualizmem i eklektyzmem w zakresie stosowanych środków; Stivrina jest zarówno awangardowa, jak i „klasyczna”.

Słowa kluczowe: Organy, muzyka współczesna, muzyka organowa, muzyka kameralna, muzyka skarlana.

WIDLAK, BOTOR, STIVRINA – SELECTED COMPOSITIONS OF CRACOW’S COMPOSERS AGAINST ORGAN OEUVRE OF 20TH AND 21ST CENTURY

SUMMARY

Contemporary organ music is a relatively unexplored field. The instrument tends to appear rather rarely in the modern compositions. In the

last couple of decades the organ has been defined as an inaccessible instrument due to its technical complexity, the playing technique, the specificity of the sound etc. Perhaps the most crucial factor is the cultural connotation, which connects organ with a sacred environment. Therefore, starting from the 60's until the present day organ composers have made various attempts of composing in novel ways for the "king of the instruments". This has been characterised by avant-garde compositions to postmodern ones with use of historical forms. In this context pieces such as *Te Deum* by Wojciech Widlak and *Organ concerto „Hommage a Haendel”* by Henryk Jan Botor can be considered as classicizing compositions. However, the authors use different strategies; Botor makes an intentional stylization, Widlak – on the contrary – avoids the *in crudo* style. For the composition *Ludwig van / ludwig Fun* by Renāte Stivriņa the main theme is eclecticism in terms of the composition techniques used. Stivriņa is both avant-garde and „classical”.

Keywords: organ, contemporary music, organ music, chamber music, sacred music.

BIBLIOGRAFIA

Opracowania:

- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy muzyczne*, t. 2, PWM, Kraków 1983.
- Historia muzyki powszechnej*, t. 2, red. Józef Michał Chomiński, PWM, Kraków 1990.
- Kowal Roman, *Koncerty organowe i twórczość organowa Tadeusza Machla*, [w:] *Krakowska Szkoła Kompozytorska*, red. Teresa Malecka, wyd. Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 1992, s. 99–107.
- Mądro Andrzej, *Organowa awangarda, czyli „Potwór kontra nowa muzyka” Marty Szoki* (recenzja), „Czasopismo naukowe Salezjańskiej Szkoły Organistowskiej w Przemyślu” 1 (2021), s. 159–162

Sobór Watykański II, *Konstytucja o liturgii świętej „Sacrosanctum Concilium”*, 4.12.1963, <https://vademecumliturgiczne.pl/2017/06/26/konstytucja-o-liturgii-swietej-sacrosanctum-concilium/> (dostęp: 7.02.2022).

Szoka Marta, *Potwór kontra nowa muzyka. O współczesnej twórczości organowej nieco subiektywnie*, wyd. Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2021.

Tomaszewski Mieczysław, *O muzyce Polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, wyd. Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005.

Tomaszewski Mieczysław, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentalnych*, „Teoria Muzyki” 1 (2012), s. 7–50.

Źródła internetowe:

<https://culture.pl/pl/tworca/henryk-jan-botor> (dostęp: 7.02.2022).

<https://culture.pl/pl/tworca/norbert-mateusz-kuznik> (dostęp: 2.09.2023).

<https://culture.pl/pl/tworca/wojciech-widlak> (dostęp: 9.02.2022).

<https://glissando.pl/wywiady/rozmowa-z-monika-szpyrka/> (dostęp: 12.01.2022).

<https://kompouzer.wixsite.com/renatestivrina/organrepertoire> (dostęp: 10.02.2022).

<https://www.efryderyk.pl/110-muzyka-organowa> (dostęp: 2.09.2023).

<https://zamowieniakompozytorskie.pl/> (dostęp: 06.02.2022).

<https://zamowieniakompozytorskie.pl/?s=17994> (dostęp: 06.02.2022).