

Magdalena STOCHNIOL

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

Ostatnie kompozycje Aleksandra Glinkowskiego. W tonie noworomantycznej ekspresji

Muzyka Aleksandra Glinkowskiego w okresie jego największej aktywności twórczej (1968–1986) przyjmowana była ze zmiennym powodzeniem. Utwory wczesne, jak *Passacaglia* na organy czy *Pour Trombone*, cieszyły się uznaniem publiczności i krytyki. Dość wspomnieć o konkursach, na których Glinkowski zdobywał liczne nagrody i wyróżnienia. Wśród tych najważniejszych pozostaje niewątpliwie wyróżnienie podczas Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów UNESCO w Paryżu za kompozycję *Koncert wenecki* (1972) na obój i orkiestrę symfoniczną – utwór sonorystyczny inspirowany myślą teoretyczną Iannis Xenakisa (u którego Glinkowski studiował w latach 1972–1973) i pisany pod wpływem Witolda Szalonka, którego eksperymenty w zakresie dźwięków kombinowanych były silną inspiracją nie tylko dla Glinkowskiego, lecz i innych kompozytów na Śląsku i poza nim.

Późniejsze kompozycje wprowadzają zupełnie odmienny ton ekspresji. Utwory powstałe na przełomie lat 70. i 80. wpisują się w nurt noworomantyczny z jego najważniejszymi elementami, takimi jak: „nowa prostota”, emocjonalizm, liryzm, *sacrum*, panteizm, programowość, „nowa tonalność”, eufonia, reaktywizacja kategorii piękna, nowy stosunek do muzycznego czasu, szacunek do tradycji, sięganie do wielkich tekstów¹. Do najistotniejszych kompozycji tego okresu należą *Concerto notturno* na klawesyn i zespół kameralny, Kantata *Chwila westchnienia* oraz *Sinfonia mesta e tranquilla* na alt (baryton) chór i orkiestrę symfoniczną. Dziś, z perspektywy prawie trzydziestu lat, są to kompozycje zdecydowanie niedocenione, zarówno w odniesieniu do twórczości samego Glinkowskiego, jak i innych kompozycji omawianego nurtu. Niniejszy artykuł jest próbą uzupełnienia tego braku i wskazania miejsca kompozycji Glinkowskiego w panoramie muzyki polskiej XX wieku.

¹ Charakterystyka nowego romantyzmu za: Paweł Strzelecki, *Nowy romantyzm w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975*, Kraków 2006, s. 11.

Krótki rys biograficzny

Aleksander Glinkowski urodził się w Stiring-Wendel we Francji w 1941 roku, zmarł zaś w roku 1991 w Tarnowskich Górach. Jako kilkuletni chłopiec wraz z rodziną wrócił do Polski i osiedlił się w Tarnowskich Górach. Lata spędzone nad Loarą to istotny fakt biograficzny, który na zawsze odcisnął na kompozytorze swoje piętno: Glinkowski był niezwykle silnie związany z kulturą francuską, co objawiało się nie tylko biegłą znajomością języka francuskiego, wielkim uznaniem dla kompozytorów pochodzących z Francji (zarówno tych współczesnych, jak i tworzących na początku wieku czy w epokach wcześniejszych), lecz również swoistą predylekcją i „wyczuwaniem” na barwę i kolor. Już w okresie licealnym podejmował pierwsze próby kompozytorskie, napisał muzykę do wiersza Marii Konopnickiej *Kołysz mi się, kołysz, kołysko lipowa*, a jako uczeń klasy IV działu młodzieżowego zdobył wyróżnienie na Konkursie Młodych Kompozytorów w Tarnowskich Górach za kompozycję *Wierzbo moja*. Na przełomie lat 50. i 60. powstają pierwsze znaczące kompozycje, m.in. *Kolor wiosny* i *Gdybyś musiał kiedyś* na chór mieszany a cappella do tekstów Henryka Jasiczka. Pierwsze niewprawne próby pisania muzyki zaowocowały chęcią kształcenia się w tym kierunku i bezpośrednio przełożyły się na podjęcie studiów w katowickiej PWSM (1965–1970) pod kierunkiem Bolesława Szabelskiego. Postawa artystyczna profesora kompozycji wywarła na niego wielki wpływ, o czym świadczyć może *Aisthesis* na organy i orkiestrę (1969) oraz dedykowanie Szabelskiemu nieco wcześniejszych *Inicjacji* (1966) na kwartet smyczkowy, organy i perkusję. W okresie studiów powstała również m.in. organowa *Pasacaglia lugubra* (1968) nagrodzona podczas Ogólnopolskiego Konkursu Kompozytorskiego w Szczecinie. Temat *Passacagli* oparty został na serii dwunastodźwiękowej, a kolejne powtórzenia tematu prezentowane są w oparciu o opadającą progresję sekundową.

Istotnym etapem rozwoju warsztatu kompozytorskiego Glinkowskiego stały się studia pod kierunkiem Iannisa Xenakisa. Czas spędzony w Paryżu (1972–1973) nie tylko zaowocował osobistą współpracą ze znakomitym kompozytorem, lecz również był okazją do chłonięcia wielu inspirujących wydarzeń muzycznych, poznania najnowszych dzieł zachodniej muzyki współczesnej oraz udziału w szeregu koncertów eksperymentalnych, projektów przestrzennych wykorzystujących najnowsze rozwiązania techniczne. Pod kierunkiem Xenakisa Glinkowski napisał *I kwartet smyczkowy* z elektroniką, a po powrocie do Polski to doświadczenie przełożyło się na powstanie kilku kolejnych projektów. W okresie tym Glinkowski rozpoczął współpracę z malarzem i grafikiem Wernerem Lubosem, z którym łączyła go wieloletnia przyjaźń jeszcze z czasów liceum. Owocem tej współpracy była m.in. *Muzyka przestrzenna* (1974), wykorzystująca najnowszą aparaturę, konstrukcje przestrzenne oraz lasery sterowane za pomocą elektronowych mózgow. Jednak z powodów niezależnych od arty-

stów do realizacji projektu nigdy nie doszło. W muzyce Glinkowskiego krzyżuje się wiele wpływów. Są elementy sonoryzmu, minimalizmu, aleatoryzmu, w jego kontrolowanej odmianie, czy tradycyjnych technik kontrapunktycznych. Jednak w ostatnich kompozycjach widoczne są najsilniej wpływy nowego romantyzmu.

W dokumentach i archiwach odnajdujemy szereg istotnych informacji, spośród których jedna pojawia się niezwykle często – w oczach sobie współczesnych Glinkowski był widziany jako osoba niezwykle życzliwa, posiadająca pełną akceptację wobec świata, o silnej potrzebie życia w zgodzie z sobą. W nocie po śmierci kompozytora Ryszard Gabryś pisał tak:

Alek. Tą intymną formułą imienia nazywaliśmy go nie tylko my, bliscy z kręgu przyjaciół i rodziny, lecz także – pomiędzy sobą – jego studenci i wielu obcych, wtajemniczonych. Dawał po temu przyzwolenie postawą, bezpośredniością i jakąś jasną, pełną zachętę emanacją, której nieraz doświadczaliśmy ‘akumulując’ siły, również twórcze i duchowe, poprzez to, czym promieniował rozmową, spojrzeniem, gestem dłoni, muzyką. [...] Papierosy, niekiedy bardzo dużo papierosów. Aromat fajki. Żrenice jasnobrązowe. Uwielbienie życia. Ciągłe szukanie porozumień z drugim, gry towarzyskie, noce bez końca w dyskusjach o *ars nova*. Odkrywanie nieużytych pól sztuki i oddziaływań już to na przecięciu muzyki i filozofii, już śpiewu i poezji; marzenie o Wielkiej Dydaktyce. [...] Prosto linijny, otwarty, hojnie rozdający siebie, łączył zwyczajność postępowania z niezwykłością dzieł².

Być może właśnie te cechy charakteru powodowały, że zawsze bez wahania decydował się iść drogą przez siebie obraną, nawet jeśli artystycznie i estetycznie miałyby to wynieść go poza główny nurt.

Nowy romantyzm

Wyznaczniki estetyczne i techniczno-kompozytorskie nowego romantyzmu, jednego z najważniejszych nurtów w muzyce polskiej lat 70., zawarł w monografii Paweł Strzelecki. Zakres znaczeniowy terminu definiowany był m.in. podczas dyskusji panelowych towarzyszących Piątemu Festiwalowi „Młodzi Muzycy Młodemu Miastu” odbywającemu się w Stalowej Woli. Leszek Polony wśród najbardziej istotnych cech wymieniał: „nową prostotę”, emocjonalizm, liryzm, *sacrum*, panteizm, programowość, „nową tonalność”, eufonię, reaktywizacja kategorii piękna, nowy stosunek do muzycznego czasu, szacunek do tradycji, sięganie do wielkich tekstów³.

Andrzej Chłopecki, autor terminu „nowy romantyzm”, charakteryzując ten nurt, mówił o „rewolucyjnych powrotach do kantyleny”, wskazywał na „niesz-

² Ryszard Gabryś, *Alek*, folder wydany z okazji 45-lecia Państwowej Szkoły Muzycznej I stopnia im. Ignacego Jana Paderewskiego w Tarnowskich Górach, Tarnowskie Góry, maj 1992.

³ P. Strzelecki, *Nowy romantyzm w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975*, Kraków 2006, s. 11.

czącą skłonność do emocjonalizmu” czy „płomienną rehabilitację elementów tonalności”⁴.

Wyznaczniki nowego nurtu pozwoliły więc, zarówno od strony estetycznej, jak i techniczno-kompozytorskiej, restytuować odrzuconą przez okres kilku dekad estetyczną kategorię piękna. Przy tym uwzględniając w najwyższym stopniu efekty percepcyjno-psychologiczne. Kompozycje Glinkowskiego wpisują się dokładnie w ten nurt, gdyż – choć brak jawnych deklaracji estetycznych i artystycznych ze strony kompozytora – jego późne kompozycje zawierają najważniejsze elementy tego nurtu.

Do kompozycji noworomantycznych zaliczyć można:

Tabela 1. Wykaz noworomantycznych kompozycji A. Glinkowskiego wraz z datami powstania i prawykonania

Tytuł/obsada	Rok powstania	Prawykonanie
<i>Concerto notturno</i> na klawesyn i zespół kameralny	1979	1979, Silesia Cantat, Śląska Trybuna Kompozytorów
<i>Kantata Chwila westchnienia</i> na alt lub baryton i orkiestrę kameralną – tekst Anne Philippe	1980	Głubczyce, 11 kwietnia 1985
<i>Sinfonia mesta e tranquilla</i> na alt, chór mieszany i orkiestrę, tekst Tadeusz Śliwiak	1979	Katowice, Filharmonia Śląska, 1980
<i>Kantata na powrót cichego syna</i> na głos recytujący (bas), chór żeński i orkiestrę, tekst Stanisław Chorak	1981	—
<i>Intermezzo</i> na flet i fortepian (orkiestrę kameralną)	1983	Wrocław, 1984
<i>Dialogos II</i> na flet, wiolonczelę i fortepian	1986	—
<i>Dialogos III</i> na flet i skrzypce	1988	—

W ostatnich latach życia Glinkowski pisał zdecydowanie mniej. Dała znać o sobie choroba płuc, z którą walczył od lat, a która wówczas przybrała na sile. W latach 80. powstaje m.in. *Ty się z szeptu urodziłaś* na chór mieszany do słów Aleksandra Błoka (1985), *Dialogos II* na flet, wiolonczelę i fortepian (1986) i *Dialogos III* na flet i skrzypce (1988). Najistotniejszą kompozycją jest jednak *Intermezzo* na flet i fortepian (1983) lub flet i orkiestrę. Ton zadumy i kontemplacji oraz szerokie stosowanie skal całotonowych kontynuują znany z wcześniejszych kompozycji impresjonistyczny charakter.

⁴ A. Chłopecki, *Stretto*, „Ruch Muzyczny” 1982, nr 1, s. 11.

Kompozycje noworomantyczne

Jedną z najwcześniejszych kompozycji wpisujących się w nurt nowego romantyzmu jest *Concerto notturno* (1979) na klawesyn i zespół kameralny. Obsada wykonawcza *Concerto notturno* obejmuje grupę smyczkową, flety, klarnety oraz klawesyn. Narracja utworu jest wyrazista i uporządkowana, kompozytor niemal zupełnie rezygnuje z wyszukanych efektów sonorystycznych stosowanych we wcześniejszych utworach. Spójną narrację zapewnia wykorzystanie stałego modelu dźwiękowego, który w trakcie trwania utworu poddawany jest transpozycji oraz permutacji. Pod względem notacji kontynuuje swobodę zapoczątkowaną w *Aisthesis*, jednak jeden fragment stanowi wyjątek – dialog między klawesynem a fletem, zanotowany w sposób ścisły i ujawniający zamiłowanie Glinkowskiego do technik imitacyjnych.

Przykład 1. *Concerto notturno* (1979) na klawesyn i zespół kameralny, s. 23

Z tego samego roku co *Concerto notturno* pochodzi *Sinfonia mesta e tranquilla* na alt, chór mieszany i orkiestrę do tekstu Tadeusza Śliwiaka oraz sekwencji *Stabat Mater*. Utwór ten wyznacza wyraźną cezurę i przypieczętowanie przemianę estetyczną, która dokonała się w dorobku Glinkowskiego na przełomie lat 70. i 80. *Sinfonia mesta e tranquilla* składa się z dwóch części: I *Mesto*, *Tranquillo*. W partii chóralnej wykorzystuje Glinkowski pierwszy wers średniowiecznej sekwencji *Stabat Mater* (słowa *Stabat Mater dolorosa iuxta crucem lacrimosa dum pendeat Filius*), natomiast w partii chóralnej wiersz Tadeusza Śliwiaka *Cmentarz w Bieszczadach*:

Nie wołaj matko bo się nie rozbiegną
Synowie twoi po szerokim świecie
Oni przy tobie na odległość cienia
Są tu – zostaną, przysięgli na krzyż.

Nie wołaj matko – oni nie odwrócą
Od tej tu ziemi swoich rąk i oczu
Ani ich morze nie zabierze stąd
Ani ich światła wielkich miast nie skuszą.

Nie wołaj matko – czarny ptak na niebie
Rozwłóczy krzyk twój i zagubi w lesie
Imiona synów w drzewny krzyż wmilczane
Ogień przerosły i przeżarły rdzę.

Nie wołaj matko bo się nie dowołasz
Piór co spłonęły gałęzi co uschły
Nie zbierzesz w sito strumienia co oślepl
Od srebrnych podków i dobytch noży⁵.

Kompozycja została zamówiona i prawykonana przez Filharmonię Śląską w Katowicach. Kolejne wykonanie *Sinfonii mesta e tranquilla* odbyło się podczas Festiwalu „Warszawska Jesień”, jednak tam wzbudziło wiele krytycznych opinii. Stefan Kisielewski w dyskusji towarzyszącej festiwalowi zauważa, że w programie koncertów pojawiło się wiele utworów prezentujących muzykę niemal „filmową” (tu wymienia Glinkowskiego, obok m.in. Krauzego) i z żalem dodaje, że idee niegdyś propagowane przez awangardę pozostają dziś w odwrocie, a postawa przyjęta przez kompozytorów jest dla niego całkowicie niezrozumiała.

Dwuczęściowa konstrukcja formalna odzwierciedla zawarte w tytule smutek i spokój, a partia altu niejednokrotnie prezentowana jest w całkowitej ciszy. Proste harmonie i diatoniczne melodie wskazują na całkowicie odmienny niż ten w kompozycjach z lat 60. i 70. sposób podejścia do materiału dźwiękowego. Zarówno ze względu na obsadę wykonawczą, środki, jak i typ narracji słuszne wydaje się porównanie tej kompozycji z III Symfonią *Pieśni żalonych* Henryka Mikołaja Góreckiego, pod którego wpływem niewątpliwie znajdował się Glinkowski. Wpływ ten widoczny jest w zakresie takich elementów, jak:

- 1) wybór tekstu,
- 2) narracja i charakter,
- 3) obsada wykonawcza (solista z orkiestrą, tutaj dodatkowo chór),
- 4) środki harmoniczne i melodyczne (nawiązywanie do skal diatonicznych i modalnych).

W podobnym tonie poetyckiego zamyślenia, choć o znacznie mniejszych rozmiarach, utrzymana jest powstała rok później kantata *Chwila westchnienia* na alt lub baryton i orkiestrę kameralną (1980), której podstawą literacką stały się wspomnienia wdowy po francuskim aktorze – Gerardzie Philipe. Prawykonanie

⁵ Tadeusz Śliwak, *Poezje wybrane*, Warszawa 1975, s. 100.

odbyło się pięć lat po ukończeniu utworu, 11 kwietnia 1985 roku w Głubczycach, wykonanie powtórzone dzień później w Opolu. W 1988 roku do kolejnego wykonania kompozycji doszło w Katowicach: orkiestrę Filharmonii Śląskiej poprowadził Karol Stryja; partię solową śpiewała Urszula Mitrega. Tytuł kompozycji zaczerpnięty został z powieści Anny Philipe – wspomnień pisarki po śmierci męża, francuskiego aktora Gerarda Philipe⁶. Opisuje ona swoje doświadczenia związane z odejściem najbliższej jej osoby, zmaganiem się ze śmiertelną chorobą, upływającym czasem, bólem przychodzącym po śmierci męża.

Tekst w tłumaczeniu Ewy Fiszer składa się z siedmiu strof o nieregularnej budowie.

...Już nigdzie nie szukam twojej twarzy. Długo, długo pojawiałeś się wszędzie. Gdzie znaleźć ścieżkę, ulicę, brzeg rzeki, którymi nie szliśmy razem?...⁷

...Chciałabym iść i iść, nie zatrzymując się nigdy... Kochaliśmy nasz zgodny krok to była najpiękniejsza rzeczywistość świata...⁸

...Już nie trzeba szeptać, aby ciebie nie obudzić. Rozpocząłeś swoją nieobecność na świecie. Zostałam sama...⁹

...Byłeś moją najpiękniejszą więzią z życiem. Stałeś się moim poznaniem śmierci. Kiedy ona nadejdzie, nie będę myślała, że mnie to z tobą połączy, ale wejdem na znajomą drogę, bowiem ty po niej szedłeś...¹⁰

...nie można sobie wyobrazić pożegnania ze zmarłym...¹¹

...umysł ludzki zatrzymuje się u granic zgrozy: a to dopiero tam zaczyna się wszystko...¹²

...Miękkie powietrze sprawia, że marzę o tym, co było, i o tym, co by mogło być, gdybyś był tutaj... Czekam chwili, kiedy odzyskam siły. Ona nadejdzie. Nie chcę uwolnić się od ciebie, chcę siebie ocalić...¹³

W programie koncertowym czytamy:

Siedemnastowieczną kantatę liryczną [...] wysnuł Glinkowski z ducha i bólu poetyckich, z ujmującą prostotą rezonujących na nieuchronność i „prywatny” tragizm losu, wspomnień wdowy po wielkim aktorze francuskim Gerardzie Philipe, Anny; jej refleksyjna proza poetycka dała też tytuł kantacie Glinkowskiego, łącząc raz jeszcze artystę z kręgiem kultury Francji, gdzie się urodził, a po studiach kompozytorskich w Akademii katowickiej [...] doskonalił talent pod pieczęcią sławnego Iannisa Xennakisa¹⁴.

⁶ Anne Philipe, *Chwila westchnienia*, przeł Ewa Fischer, Warszawa 1972.

⁷ Tamże, s. 28.

⁸ Tamże, s. 5.

⁹ Tamże, s. 56.

¹⁰ Tamże, s. 30.

¹¹ Tamże, s. 57.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 96.

¹⁴ Ryszard Gabryś, *Program Koncertu Symfonicznego Państwowej Filharmonii Śląskiej z dnia 24 i 25 XI 1988 roku*, Katowice.

A

B

A'

The image displays a musical score for the piece "Chwila westchnienia" (Moment of Sighing), divided into three sections: A, B, and A'. Each section is associated with specific sound types and their prototypes.

- Section A:** Features a complex orchestral texture with woodwinds, strings, and brass. A vertical arrow points from a specific passage in the woodwinds to a prototype consisting of two staves of flute parts, both marked *pp* (pianissimo).
- Section B:** Shows a similar orchestral texture. Two vertical arrows point from different passages to two separate prototypes. The first is a single staff of woodwind parts. The second is a multi-staff prototype marked *pp* *rit. viv.* (ritardando, then vivace).
- Section A':** Features a more sparse orchestral texture. A vertical arrow points from a passage to a prototype consisting of two staves of woodwind parts, both marked *pp*.

Przykład 2. Chwila westchnienia, schemat formy, postaci brzmieniowe i ich prototypy

W prozie Anny Philipe uwagę zwraca charakterystyczny zapis kolejnych wersów. Wielokropek, rozpoczynający i kończący kolejne frazy, nadaje wypowiedzi formę luźnych zdań, jakby swobodnych myśli wypowiedzianych w zadumie nad tajemnicą śmierci. We wszystkich zwrotkach dominuje ton rezygnacji, biernego poddania się biegowi wydarzeń. Podmiot liryczny żyje przeszłością, rozpamiętuje ją, co uwydatnione jest przez ciągle używanie czasu przeszłego: nie szukam, kochałam, zostałam, byłeś... Ostatni fragment wiersza przynosi promień nadziei: oczekiwanie na kojące działanie czasu, który potrafi zaleczyć nawet najgłębsze rany. Podkreślają to zwłaszcza słowa:

Czekam chwili, kiedy odzyskam siły. Ona nadejdzie.

W konstrukcji całości wyznaczyć można podział na trzy części:

Strofy 1–3: wspomnienia dotyczące zmarłego, wspólnej życiowej drogi

Strofy 4–6: próba zrozumienia tajemnicy śmierci

Strofa 7: spojrzenie w przyszłość

Konstrukcja muzyczna podkreśla budowę wiersza. Utwór składa się z trzech faz, czego potwierdzenie odnaleźć można w zanotowanych w partyturze zmianach tempa: ćwierćnuta = 60; *piu vivo*, tempo I. Części skrajne utworu różnią się pod względem materiału motywicznego, choć wspólna jest dla nich pierwszoplanowa struktura repetycyjna. Narrację muzyczną określić można jako stopniowy proces przynoszący spokój zarówno w fakturze, jak i dynamice.

Ryszard Gabryś zauważa jeszcze jeden istotny fakt: muzyczna akcja rozgrywa się między dwoma centrami harmonicznymi – skupiającym się na dźwięku h (w tradycji muzycznej utożsamianym z „dźwiękiem śmierci”) oraz na dźwięku f (fundamentalnego dźwięku ziemi)¹⁵.

W kantacie widoczna jest redukcja materiału melodycznego i harmonicznego zarówno w partii solowej, jak i instrumentalnej¹⁶. Ciemne i miękkie barwy orkiestry (istotne znaczenie ma wykorzystanie fletu altowego i klarnetu basowego) podkreślają mroczną ekspresję i smutny tekst. Harmonie w większości bazują na pochodach diatonicznych i modalnych, czasem wzbogaconych o postępy całotonowe, oraz na diatonicznych płaszczyznach klasterowych, co słyszalne jest zwłaszcza w skrajnych częściach kompozycji. Wyjątek stanowi użycie pełnego dwunastodźwiękowego klasteru w zakończeniu utworu.

W okresie tym powstała jeszcze druga kantata – *Kantata na powrót cichego syna* (1981) na głos recytujący, chór żeński i orkiestrę. Partia solisty i orkiestry niemal w całości opiera się na skali diatonicznej, która determinuje układy horyzontalno-wertykalne w utworze. To istotna cecha późniejszego stylu kompozytora. Brak tu ornamentów, chromatyki czy szybkich przebiegów melodycznych, brak też komplikacji harmonicznymi i intonacyjnymi, a więc tego, co tradycyjnie

¹⁵ Por. tamże.

¹⁶ Pełny skład orkiestry obejmuje grupę instrumentów smyczkowych (Vn I, Vn II, Vla, Vc, Cb), flety, klarnety i fortepian.

mogłoby wiązać się z typowymi problemami techniki wokalne. Środkowy ustęp, w odróżnieniu od części skrajnych, ma charakter melorecytacji. Rytm tekstu wyznacza rytm muzyczny, a partia akompaniamentu jest jedynie „zaznaczona”. W wielu fragmentach orkiestra milknie, a solista samotnie prezentuje tekst. Samotność ta ma tutaj znaczenie symboliczne.

The image shows two systems of a musical score. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The first system is marked 'rubato (non recitativo)'. The lyrics for the first system are: 'Tuś nie trze-ba szep-tać a-by cie-bie nie o-bu-dzić'. The second system has the lyrics: 'Roz-po-czą-łeś swo-ją nie-o-be-sność na świe-cie Zo-sta-tam'. The piano accompaniment is sparse, with many rests, indicating a recitative style.

Przykład 3. *Chwila westchnienia*, solo barytonu

Przedstawione kompozycje Aleksandra Glinkowskiego ujawniają istotne cechy nowego romantyzmu i ukazują znaczącą ewolucję stylu w twórczości tego kompozytora. Mimo pewnych podobieństw do twórczości innych śląskich reprezentantów tego nurtu (jak choćby wspomnianego wcześniej Henryka Mikołaja Góreckiego, Wojciecha Kilara, czy Eugeniusza Knapika), Glinkowski zachowuje swój odrębny styl i tożsamość.

Z ubolewaniem dodać należy, że utwory omawianego kompozytora są właściwie zapomniane i nie funkcjonują w szerszym obiegu wykonawczym. Spośród wielu partytur Glinkowskiego Polskie Wydawnictwo Muzyczne wydało zaledwie trzy. Pozostałe przechowywane są w formie rękopisów, znajdujących się w zakamarkach archiwów lub rodzinnych zbiorach. Poza tym posiadamy jeszcze nieliczne nagrania, zarejestrowane głównie na taśmach magnetofonowych i płytach długogrających – nośnikach, które wyszły dziś z powszechnego użytku. Pozostaje mieć nadzieję, że ten stan ulegnie zmianie, a kompozycje Glinkowskiego zyskają należne im miejsce w repertuarze koncertowym.

Summary

Last Compositions by Aleksander Glinkowski in the Neo-Romantic Tone of Expression

This article is an attempt AT presentation of selected works by A. Glinkowski (1941–1991), composed in the last years of life of the composer. The following works are characterised: *Concerto notturno* for harpsichord and chamber orchestra, cantata *Chwila westchnienia* and *Sinfonia mesta e tranquilla* for alto (baritone) choir and symphony orchestra.

The discussed works by Glinkowski were erroneously forgotten and do not function in a wider performance circulation at present. They certainly are part of valuable composition oeuvre of the Silesian region, certainly not worse than the works by Henryk Mikołaj Górecki, Wojciech Kilar, or Eugeniusz Knapik. The basic value of the article is reminding and describing these works.

Keywords: Polish contemporary music, Silesian composers, forgotten works of music.