

# Rozważania Kopernika dźwiękiem przedstawione. Funkcja muzyki w operze radiowej *Vir sapiens dominabitur astris* Jana Fotka

Joanna Kołodziejska

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

ORCID: 0000-0001-7043-4945

s ł o w a k l u c z o w e: opera radiowa, słuchowisko, Polskie Radio, Jan Fotek

Powstałe u progu XX stulecia nowe medium – radio – szybko okazało się doskonałym narzędziem upowszechniania twórczości muzycznej. Otworzyło także nieznane dotychczas drogi poszukiwań artystycznych, chętnie eksplorowane przez kompozytorów. W efekcie służyło nie tylko prezentacji nagrań dzieł muzycznych tradycyjnie prezentowanych na estradach koncertowych, ale stało się również przestrzenią do rozwoju nowych form wypowiedzi artystycznej, w tym opery radiowej<sup>1</sup>. Powstała ona w reakcji na nieudaną próbę wtłoczenia teatru muzycznego na grunt radia – studyjną adaptację opery. Doprowadzała ona do pozbawienia tradycyjnej opery jednego z jej fundamentów, jakim niewątpliwie jest element sceniczny. Choć pierwsze opery radiowe powstawały już w dwudziestoleciu międzywojennym, to jednak największa popularność „muzycznego teatru wyobraźni”<sup>2</sup> przypada na

---

1 Przez pojęcie „oper radiowej” rozumie się dzieło skomponowane specjalnie na potrzeby radia, powstałe w reakcji na niemożność przełożenia opery tradycyjnej (scenicznej) na grunt materii radiowej – nie jest to więc w żadnym wypadku radiowa transmisja lub adaptacja dzieła scenicznego. Opery radiowe są zazwyczaj krótsze od oper tradycyjnych (najczęściej nie trwają więcej niż 45 minut) i cechują się zwięzłą akcją dramatyczną. Specyfikę opery radiowej doskonale ujmuje definicja D. Jasińskiej: „Opera radiowa jest to utwór muzyczno-dramatyczny pisany specjalnie dla potrzeb i możliwości radia, wykorzystujący techniczne środki i możliwości, jakimi dysponuje radio. Specyfika opery radiowej leży w sferze wyłącznie słuchowego odbioru, toteż jej twórcy zakładają uzmysłowienie słuchaczowi tworzywa dramatycznego oraz pobudzenie jego twórczej wyobraźni wyłącznie za pomocą czynnika audytywnego”. Zob. S. Goslich, R. H. Mead, T. Roberts, *Broadcasting*, hasło [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 3, Londyn 1980, s. 321. Por. z: A. Jaschinski, T. Münch, *Rundfunk und Fernsehen. IV: Musik für den Rundfunk*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. 8, Stuttgart 1998, s. 626; D. Jasińska, *Geneza i rys historyczny opery radiowej*, „Muzyka” 1/1973, s. 67.

2 Termin stworzony w analogii do „teatru wyobraźni” będącego jednym z pierwszych określeń słuchowiska radiowego. Terminu tego użył po raz pierwszy w 1933 roku Zdzisław Marynowski. Zob. tenże, *Teatr wyobraźni*, „Radio” 45/1933, s. 2-3.

II połowę XX stulecia – czas całkowitego upowszechnienia radiofonii i zainteresowania polskich twórców wspomnianą, nową formą artystyczną, plasującą się na pograniczu sztuki muzycznej oraz radiowej. W latach 1958-1999 rozgłośnia Polskiego Radia w Warszawie emitowała opery radiowe autorstwa 19 polskich twórców<sup>3</sup>, którzy w większości skomponowali wyłącznie jedno dzieło tego typu<sup>4</sup>. W efekcie, kompozycje te charakteryzuje zarówno różnorodność stylistyczna, a także indywidualna interpretacja pojęcia opery radiowej<sup>5</sup>. W *Vir sapiens dominabitur astris* Jana Fotka, dostrzegalne jest silne skoncentrowanie się autora na związkach słowno-muzycznych. Stąd też interesującym wydaje się zbadanie funkcji, jakie spełnia w tym dziele muzyka, w celu jak najpełniejszego oddania akcji dramatycznej.

## Polskie opery radiowe

Za pierwszą polską operę radiową można dziś uznać *Le serment* (*Przysięga*) Aleksandra Tansmana. Kompozycja powstała w 1953 roku na zamówienie radiofonii francuskiej i spotkała się z przychylnymi recenzjami publiczności i krytyków<sup>6</sup>. W efekcie zdecydowano się na zaprezentowanie dzieła w wersji scenicznej, a spektakl wystawiono w 1955 roku w brukselskim Théâtre Royal de la Monnaie<sup>7</sup>. W tym samym roku co Tansmanowska *Le serment* powstała również opera radiowa Ludo-

3 Wraz z Janem Fotkiem byli to: Jerzy Sokorski, Grażyna Bacewicz, Zbigniew Wiszniewski, Piotr Perkowski, Tadeusz Szeligowski, Tadeusz Paciorkiewicz, Witold Rudziński, Krzysztof Penderecki, Andrzej Korzyński, Henryk Czyż, Zbigniew Turski, Augustyn Bloch, Bogusław Schäffer, Romuald Twardowski, Zbigniew Penhersi, Bernadetta Matuszczak, Tomasz Sikorski, Maciej Małecki.

4 Poza Janem Fotkiem, więcej niż jedną operę radiową skomponowali jedynie: Witold Rudziński, Tadeusz Paciorkiewicz, Zbigniew Wiszniewski, Bernadetta Matuszczak i Krzysztof Penderecki. Warto zaznaczyć, że ostatni z wymienionych jest twórcą oper radiowych, które w literaturze bardzo często są podawane jako słuchowiska (*Najdzielniejszy z rycerzy*, *Brygada śmierci*).

5 Definicja pojęcia opery radiowej pozostawia bowiem duże pole dla kompozytorskiej interpretacji. W literaturze odnajdujemy zarówno dzieła, w których wyraźne będą elementy charakterystyczne dla opery tradycyjnej (np. *Przygoda Króla Artura* Grażyny Bacewicz), jak i utwory bliższe w swym charakterze słuchowiskom (*Przygody Sindbada Żeglarza* Tomasza Sikorskiego), a nawet dzieło, które zwykło się zamiennie nazywać operą radiową lub słuchowiskiem — *Brygada Śmierci* Krzysztofa Pendereckiego.

6 W 2007 roku *Le serment* została wydana na płycie CD przez Radio France.

7 Pojawiają się jednak pewne rozbieżności dotyczące daty premiery scenicznej. A. Iwanicka-Nijakowska podaje jako datę premiery radiowej 10 października 1954, a jako datę premiery scenicznej 11 marca 1955 r. (ta data wydaje się bardziej prawdopodobna). Z kolei Marianne Tansman-Martinozzi podaje datę 11 marca 1954 roku jako wykonanie sceniczne, a radiowe datuje na marzec 1954 r. Zob. Anna Iwanicka-Nijakowska, *Le serment*, <http://culture.pl/pl/dzieło/le-serment> (dostęp: 30.06.2019). Por. z: Marianne Martinozzi Tansman, *Aleksander Tansman, między dwiema ojczyznami*, materiały konferencyjne Międzynarodowej Konferencji Naukowej pt. *W hołdzie Aleksandrowi Tansmanowi (1897–1986)* [praca nieopublikowana], 13-14.03.2017, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, s. 10-11.

mira Rogowskiego. Niestety trudno dziś stwierdzić, gdzie konkretnie dzieło to zostało zrealizowane i przez kogo zamówione. Chorwacki tytuł (*Kad se mladost vratila*<sup>8</sup>, 1953) może wskazywać na rozgłośnie w Dubrowniku – mieście, do którego Rogowski wyemigrował w 1926 roku<sup>9</sup>.

Mimo osiągnięć Tansmana i Rogowskiego, pierwszą zaprezentowaną przez Polskie Radio operą radiową autorstwa rodzimego kompozytora była *Opowieść niemalże o końcu świata* Jerzego Sokorskiego do libretta Krystyny Uniechowskiej. Dzieło wyemitowano w 1958 roku – od tego czasu do drugiej połowy lat 70. XX stulecia niemal każdego roku ogólnopolska rozgłośnia emitowała przynajmniej jedną nową operę radiową. Silna działalność mecenasowska Polskiego Radia<sup>10</sup> w okresie PRL<sup>11</sup>, doprowadziła do premier 26 oper radiowych. Liczba ta okazuje się jednak stosunkowo niewielka, gdy porównamy ją do dorobku twórców polskich słuchowisk radiowych. Warto jednak zaznaczyć, że pokrewne z operą radiową słuchowisko pojawiło się w polskiej sztuce radiowej znacznie wcześniej – już w dwudziestoleciu międzywojennym tworzone oryginalne utwory słuchowiskowe, niebędące jedynie radiowymi adaptacjami sztuk teatralnych. Niewątpliwie, zjawisko to okazało się fundamentalne dla rozwoju sztuki radiowej w Polsce. Rodzimi twórcy szybko zorientowali się bowiem, że kluczem do wykorzystania potencjału nowego wówczas medium jest tworzenie dzieł czysto fonicznych, spójnych ze specyfiką materii radiowej. Idące za tym nowe wyzwania artystyczne stały się atrakcyjne dla wielu słynnych literatów, pośród których znaleźli się m.in.: Bolesław Leśmian, Julian Tuwim, Zofia Nałkowska, Jarosław Iwaszkiewicz, Leopold Staff, Maria Kuncewiczowa, a także Konstanty Ildefons Gałczyński. Sprzyjało to rozwojowi twórczości radiowej okresu międzywojennego – słuchowiska cieszyły się wówczas sporym zainteresowaniem słuchaczy i stały się istotnym elementem kulturotwórczym. Sława Bardijewska, podsumowując tamten okres, wspomina, że ówczesne działania świadczą o „znaczeniu słuchowiska jako gatunku, który od początku stał się symbolem sztuki radiowej”<sup>12</sup>. Niewątpliwie w ramach tejże sztuki radiowej<sup>13</sup> można również umieścić operę<sup>14</sup>.

8 *Kiedy młodość wróciła*, tłum. J.K.

9 Małgorzata Kosińska, *Ludomir Michał Rogowski*, <http://culture.pl/pl/tworca/ludomir-michal-rogowski> (dostęp: 30.06.2019).

10 W czasie PRL działające jako Polskie Radio i Telewizja, od czasu transformacji ustrojowej jako Polskie Radio S.A.

11 O operach radiowych w PRL Autorka pisze szerzej [w:] Joanna Kołodziejska, *Opera radiowa jako szczególne zjawisko muzyczne PRL*, [w:] *Słowami o dźwiękach... Muzyka w mediach (nie tylko doby PRL-u)*, red. B. Afeltowicz, A. Trudzik, Szczecin 2017, s. 79-90.

12 Zob. Sława Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku radiowym*, Elipsa, Warszawa 2001, s. 161-162.

13 *Ibidem*.

14 Przez pojęcie „sztuki radiowej” rozumiemy wszystkie efekty działań artystycznych stworzone na potrzeby radia, przy uwzględnieniu specyfiki przestrzeni radiowej.

Dynamiczny rozwój telewizji, jaki nastąpił w latach 60. XX wieku, nie doprowadził – jak przewidywano – do upadku radiofonii. Co więcej, nie wpłynął również negatywnie na popularność sztuki radiowej. We wspomnianym czasie przypadają bowiem lata największego rozwoju polskiego słuchowiska. Emitowano wówczas ponad 600 ogólnopolskich premier rocznie. Wśród nich pojawiały się zarówno adaptacje słynnych utworów scenicznych oraz dzieł literackich, jak i słuchowiska oryginalne. Radio otworzyło przed twórcami drogę do eksperymentowania, zarówno w zakresie formy, jak i treści<sup>15</sup>. Na wzrost znaczenia słuchowiska w historii powojennej radiofonii miała wpływ ówczesna specyficzna sytuacja dramatu scenicznego. W tym czasie, poza spektaklami Sławomira Mrożka i Tadeusza Różewicza, większość dramatów teatralnych była ukierunkowana na formułę spektaklu, w którym to reżyser, nie autor, jest twórcą dominującym. Stąd na polskich scenach częściej niż dzieła autorskie pojawiały się przeróbki i adaptacje tekstów oryginalnie z teatrem niezwiązanych. Do tworzenia nowych dzieł zachęcały artystów liczne konkursy na słuchowiska, spotkania autorskie, publiczne dyskusje czy prezentacja polskiej twórczości na spotkaniach Międzynarodowej Organizacji Radia i Telewizji (Organisation Internationale de Radiodiffusion et de Télévision; OIRT). Teatr Polskiego Radia stał się miejscem artystycznych działań wybitnych polskich literatów, w przeciwieństwie do sceny nie wykluczał bowiem ze swego programu twórczości współczesnej. Jak zaznacza Bardijewska, „polska dramaturgia tego okresu była sztuką problemową, opartą na temacie współczesnym, myślowo niezależną, często krytyczną i politycznie niepokorną”<sup>16</sup>. Stąd też nieczęsto pojawiała się na scenach teatrów dramatycznych. Wśród autorów zrzeszonych w Redakcji Słuchowisk Oryginalnych Polskiego Radia pojawiły się tak cenione postaci jak m.in.: Zbigniew Herbert, Ireneusz Iredyński, Ernest Bryll, Jerzy Krzysztoń, Sławomir Mrożek czy Henryk Bardijewski. W realizacjach ówczesnych słuchowisk brali również udział wybitni reżyserzy i aktorzy. Zaangażowanie ze strony artystów wpłynęło w tamtym czasie na bujny rozkwit sztuki radiowej, w związku z czym polskie słuchowisko nie ustępowało poziomem twórczości zagranicznej<sup>17</sup>. Czas silnego rozwoju słuchowiska radiowego stał się również niezwykle owocny dla polskiej opery radiowej – to właśnie w latach 60. XX stulecia powstała większość znanych dziś dzieł tego typu<sup>18</sup>. Opera natomiast stała się w historii sztuki radiowej

15 S. Bardijewska, *Nagie słowo...*, *op. cit.*, s. 161-162.

16 *Ibidem*, s. 162.

17 *Ibidem*, s. 164-166.

18 Było to dokładnie 16 z 27 znanych dziś utworów zrealizowanych przez Polskie Radio, czyli: *Grilandy* P. Perkowskiego do libretta J. Kiersta (1961), *Odys płaczący* T. Szeligowskiego do libretta R. Brandstaettera (1961), *Ushiko (Ushiko)* T. Paciorekiewicza do libretta Z. Kopalki (1962), *Odprawa posłów greckich* W. Rudzińskiego do libretta B. Ostromeckiego (1962), *Brygada śmierci* K. Pendereckiego do libretta

zjawiskiem marginalnym – w przeciwieństwie do ciągle rozwijającego się słuchowiska, które do dziś zajmuje istotne miejsce w działalności Polskiego Radia. Ostatnim polskim dziełem, które można uznać za operę radiową, była *Balladyna* Macieja Małeckiego, zaprezentowana słuchaczom Polskiego Radia Bis w 1999 roku. Utwór nadany został ze Studia Koncertowego Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego, a premiera odbyła się przy udziale publiczności, co w przypadku opery radiowej było zjawiskiem dosyć nietypowym – doprowadziło to bowiem do przełamania konwencji opery radiowej jako dzieła czysto audialnego. Opera radiowa, z założenia pozbawiona elementu wizualnego, była dotychczas prezentowana polskim odbiorcom w zaciszu domowym, docierając do uszu słuchaczy jedynie poprzez odbiornik radiowy. To właśnie ten sposób komunikacji między dziełem a odbiorcą wydaje się w przypadku opery radiowej najbardziej zasadny. Zagadnienie to stwarza istotną analogię między operą radiową a słuchowiskiem, umieszczając w ten sposób obie wspomniane formy wypowiedzi artystycznej w zakresie pojęcia „sztuki radiowej”.

Problem relacji z odbiorcą, będący kluczowym dla języka słuchowiska radiowego, wielokrotnie poruszany był przez twórców i teoretyków radiowych. Dyskusja na ten temat rozpoczęła się już w dwudziestoleciu międzywojennym, a jej powodem było poszukiwanie tożsamości słuchowiska radiowego i sztuki tego medium w ogóle. W różnorodnych postawach teoretycznych, dotyczących przede wszystkim przypisania nadrzędnej roli formotwórczej słowu lub dźwiękowi, dużą uwagę poświęcano oddziaływaniu słuchowiska na wyobraźnię odbiorcy. Michał Kaziów, autor pierwszej analizy elementów fonicznych w słuchowisku, wspominał, iż „słuchowisko w dźwiękowej swej postaci można odczytać uchem tak, jak odczytuje się np. rzeźbę, obraz, w których elementy faktury dostarczają doznań estetycznych i pojęciowych”<sup>19</sup>. Budzące pewną sieć skojarzeń dźwięki sprawiają, że wyobraźnia słuchacza nabiera roli współtwórczej – słuchowisko ostatecznie kreuje się w umyśle odbiorcy. Tę niewątpliwie kluczową dla percepcji dzieła radiowego cechę podkreślał także Witold Hulewicz, jeden z pierwszych teoretyków radia, propagujący oryginalne słuchowiska: „mam wrażenie, że tajemniczy urok radia

---

J. M. Smotera (1963), *Sulamita* W. Rudzińskiego do libretta B. Ostromęckiego (1964), *Klucz* A. Korzyńskiego do libretta E. Fiszera (1965), *Kynolog w rozterce* H. Czyża do libretta S. Mrożka (1966), *Rozmówki* Z. Turskiego do libretta S. Grodzieńskiej (1966), *Alejet – córka Jeftego* A. Blocha do tekstu biblijnego (1967), *Morze jedności odnalezionej* J. Fotka do libretta B. Ostromęckiego (1967), *Ligeja* T. Paciorkiewicza do libretta Z. Kopalki (1967), *Monodram* B. Schaffera do tekstu własnego (1968), *Upadek ojca Sauryna* R. Twardowskiego do libretta J. Iwaszkiewicza (1968), *Sąd nad Samsonem* Z. Penherskiego do libretta Z. Lutkiewicza (1969).

19 Michał Kaziów, *O dziele radiowym. Z zagadnień oryginalnego słuchowiska*, Ossolineum, Wrocław 1973, s. 89.

i dziwna jego moc polega w istocie właśnie na tym braku wizji, który zmusza do współtwórczego rozwinięcia fantazji”<sup>20</sup>.

To właśnie współtwórcza rola wyobraźni odbiorcy stawia przed twórcą sztuki radiowej szereg wyzwań. Związane z semantyką sztuki radiowej zagadnienie znaczenia elementów fonicznych w dziele staje się zatem wyzwaniem dla autorów opery radiowej — wykorzystane w niej zabiegi kompozytorskie i sposób operowania dźwiękiem muszą sprawić, aby słuchacz nie odbierał braku elementu scenicznego w kategorii artystycznego niedostatku. Kluczowe w tym przypadku wydają się relacje zachodzące między dwiema warstwami opery radiowej: muzyczną i słowną. Wpływają one zarówno na sposób wokalnego opracowania tekstu libretta, obecność silnie nacechowanych semantycznie związków słowno-muzycznych, a także kształt formalny kompozycji. Nie bez znaczenia pozostaje również dobór formy literackiej libretta. Dodatkowym aspektem wyróżniającym opery radiowe na tle innej twórczości muzycznej jest dosyć chętnie wykorzystywana przez polskich kompozytorów możliwość zastosowania technologii radiowej jako środka artystycznego.

## Jan Fotek i jego opera radiowa

Doskonałym przykładem silnego oddziaływania między słowem a muzyką w operze radiowej jest dzieło Jana Fotka (1928-2015) zatytułowane *Vir sapiens dominabitur astris*<sup>21</sup>. Warstwa muzyczna, wyraźnie powiązana z librettem, przejawia większość cech języka jej twórcy: logiczne i konsekwentne myślenie w konstruowaniu struktury formy, częste wykorzystanie budowy segmentowej, uproszczenie środków technicznych i przejawy neotonalności<sup>22</sup>, wykorzystywanie techniki aleatorycznej i stronienie od pozostałych współczesnych technik kompozytorskich (poza wybranymi utworami, w których konsekwentnie je stosuje). Warto również zaznaczyć, że dzieła wokalno-instrumentalne zajmują znaczną część dorobku kompozytora, liczącego około 100 utworów – odnajdujemy tu nie tylko kompozycje radiowe, ale również pieśni, opery, a także inne formy sceniczne. W szczególności zaś koncentrował się na wielkich formach wokalno-instrumentalnych<sup>23</sup>, w którą to tendencję doskonale wpisuje się omawiane dzieło. Co więcej, *Vir sapiens dominabitur astris* jest dziełem twórcy dojrzałego,

<sup>20</sup> Cyt. za: Michał Kaziów, *op. cit.*, s. 10.

<sup>21</sup> *Mądry człowiek panuje nad gwiazdami*, tłum. J.K.

<sup>22</sup> Cecha ta zdaje się pojawić w twórczości Fotka w latach 70. XX wieku. Paweł Strzelecki podaje, że uproszczenie środków i powrót do tonalności pojawia się u kompozytora jeszcze przed *III Symfonią* Henryka Mikołaja Góreckiego. Jako przykład, Strzelecki podaje utwór powstały po *Vir sapiens dominabitur astris – Heroikon* (1975). W omawianej operze radiowej, nawiązania do tonalności są także bardzo wyraźne (patrz: dalsza część artykułu). Por. P. Strzelecki, *Fotek Jan*, hasło [w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. 1., red. M. Podhajski, Gdańsk 2005, s. 2014-2016.

<sup>23</sup> P. Strzelecki, *op.cit.*

dawno mającego już za sobą proces edukacji w klasach kompozycji Stanisława Wiechowicza (PWSM w Krakowie, 1952-1953) i Tadeusza Szeligowskiego<sup>24</sup> (PWSM w Warszawie, 1953-1958), a także większość najważniejszych w swoim dorobku nagród artystycznych: wyróżnienie na Konkursie Młodych Związku Kompozytorów Polskich (1959), nagrodę na Konkursie Kompozytorskim im. Grzegorza Fitelberga w Katowicach (1967), nagrodę w Konkursie Kompozytorskim im. Feliksa Nowowiejskiego w Gnieźnie (1971). W roku, w którym skomponował wspomnianą operę radiową, został uhonorowany Nagrodą Prezesa Rady Ministrów za twórczość dla dzieci i młodzieży.

Warto zaznaczyć, że przeciwieństwie do większości twórców oper radiowych, w dorobku Fotka odnajdujemy dwa tytuły powstałe na zamówienie Redakcji Muzycznej Polskiego Radia: *Morze jedności odnalezionej* (1967) oraz późniejszą, *Vir sapiens dominabitur astris* (1973). Choć wspomniane dzieła wymieniane są w literaturze przedmiotu jako opery radiowe<sup>25</sup>, to jednak przynależność gatunkowa pierwszego z nich może budzić pewne wątpliwości metodologiczne. Wynikają one z towarzyszącego tytułowi dzieła określenia „oratorium”, na co wskazuje znajdujący się dziś w zbiorach Biblioteki Narodowej rękopis kompozycji<sup>26</sup>. W tym miejscu należy podkreślić, że niejasno zarysowana granica między radiowym oratorium a radiową operą w wielu przypadkach wydaje się wręcz nieuchwytna. Zarówno tradycyjna opera, jak i oratorium są bowiem utworami dramatycznymi, a różnicuje je przede wszystkim obecność lub brak akcji scenicznej. Radiowe „odpowiedniki” tych gatunków w obu przypadkach składają się wyłącznie z płaszczyzn językowej i fonicznej, zatem trudno je zróżnicować. Co więcej, w utworach określanych przez ich autorów mianem opery radiowej nierzadko odnajdziemy postać narratora – drugi czynnik wyróżniający tradycyjną operę od oratorium<sup>27</sup>. W literaturze odnajdujemy również przypadki, w których pojęcia „oratorium” i „opera” używane są wymiennie w stosunku do danego dzieła radiowego<sup>28</sup>. Warto jednak w refleksji teoretycznej uwzględnić zamysł kompozytorski, przejawiający się w tytule dzieła. Swoje młodsze dzieło, *Vir sapiens*

24 Warto nadmienić, że również w dorobku Szeligowskiego odnajdujemy dramatyczne dzieło radiowe. Jest to opera-oratorium *Odys płaczący* (1962) do tekstu Romana Brandstaettera.

25 *Morze jedności odnalezionej* nazwano też *radiową operą poetycką*. Zob. M. Hanuszewska, *Fotek Jan*, hasło [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 3., red. E. Dziębowska, Kraków 1987, s. 134.

26 Jan Fotek, *Morze jedności odnalezionej: oratorium na dwa chóry, solistów i orkiestrę do tekstu Bogdana Ostromęczkiego*, rękopis, 1967. Rękopis kompozycji znajduje się obecnie w Magazynie Muzykaliów (sygn. Mus.5951).

27 Postać narratora była cechą charakterystyczną pierwszych słuchowisk radiowych.

28 Dzieje się tak chociażby w przypadku opery-oratorium *Alejet – córka Jeftego* Augustyna Blocha i dwóch kompozycji radiowych Bernadetty Matuszczak: *Humanae Voces* (1970-71) i *Apocalypsis* (1976-77).

*dominabitur astris* (*Mądry człowiek panuje nad gwiazdami*<sup>29</sup>), Fotek skomponował z niewątpliwym zamiarem stworzenia opery radiowej, o czym świadczy karta tytułowa rękopisu<sup>30</sup>. Tytuł dzieła zaczerpnięty został z popularnego wśród astrologów wielu epok cytatu Ptolemeusza, do którego odnosił się również św. Tomasz z Akwinu<sup>31</sup>. Radiowe dzieło Fotka obejmuje rozważania Kopernika nad jego słynnym traktatem *O obrotach sfer niebieskich*<sup>32</sup>. Tematyka opery poświęcona zostaje Kopernikowi nie bez powodu – rok w którym powstaje utwór został ogłoszony przez UNESCO Rokiem Kopernikańskim w związku z 500. rocznicą urodzin wielkiego astronoma. Treść opery dotyczy wątpliwości astronoma związanych z brakiem akceptacji wspomnianego dzieła przez opinię publiczną i mędrców Kościoła, a także uargumentowanej konieczności przekazania swych osiągnięć naukowych kolejnym pokoleniom. W dyskursie towarzyszą Kopernikowi dwa głosy ludzkie (kobięcy i męski), występujące zarówno w roli jego sumienia, jak i ogólnie pojętej ludzkości czekającej na opublikowanie prawdy o wszechświecie. Poważny w swym charakterze tekst libretta silnie oddziałuje na muzyczną strukturę kompozycji, co niewątpliwie wyróżnia *Vir sapiens dominabitur astris* na tle innych oper radiowych autorstwa polskich twórców. Wspomniane libretto oparte jest na tekście oryginalnym, stworzonym przez Zofię Jasińską na potrzeby utworu. W kontekście analizy związków słowno-muzycznych nie sposób pominąć konstrukcji wspomnianego tekstu. Libretto przejawia bowiem cechy dramatu, co niewątpliwie koresponduje z tradycyjnie rozumianą operą sceniczną. Choć dramat jako gatunek literacki wydaje się być tożsamy z pojęciem operowego libretta, w przypadku opery radiowej nie jest on regułą. Pojawiające się w polskiej literaturze dzieła przejawiają pod tym względem wiele cech indywidualnych, mimo częstych związków rodzajowych libretta z dramatem literackim. W strukturze treści słownej *Vir sapiens dominabitur astris* autorstwa Jasińskiej niewątpliwie warta podkreślenia jest dominacja nabierającego cech narracji monologu głównego bohatera dzieła – Mikołaja Kopernika. Dialogi pojawiają się w kompozycji wyjątkowo rzadko i są efektem relacji zachodzącej między Kopernikiem a wspomnianymi już dwoma postaciami pełniącymi rolę symboliczną (Głosami I i II).

---

29 Tłum. J.K.

30 Dwa rękopisy utworu oraz jedno faksymile (prawdopodobnie przeznaczone na konkurs Prix Italia) znajdują się obecnie w zbiorach muzycznych Archiwum Polskiego Radia S.A. Warto podkreślić, iż jeden z dwóch rękopisów znajdujących się w archiwaliach Polskiego Radia zawiera niewielkie braki w treści libretta.

31 Zob. św. Tomasz z Akwinu, *Suma Teologiczna*, t. 8: *Rządy Boże*, przeł. o. P. Bełch, Londyn 2007, z. 115 art. 4, s. 105. Por. Ptolemeusz, *Centiloquium*, ver-bis 4–8(46vb–47rb).

32 Nicolaus Copernicus, *De revolutionibus orbium coelestium*, Norymberga 1543.

## Analiza opery radiowej — wyzwania

Próba analizy opery radiowej, wymaga od badacza znajomości cech charakterystycznych dla sztuki radiowej. Wykreowana przez dwudziestowiecznych kompozytorów nowa forma wypowiedzi artystycznej plasuje się bowiem na styku słuchowiska i opery tradycyjnej. Wyrasta z obu tych gatunków, jednocześnie nie będąc jedynie ich konglomeratem – podobnie jak słuchowisko, które mimo swojej teatralnej proweniencji szybko zyskało swych zwolenników, otrzymując miano gatunku sztuki radiowej<sup>33</sup>. Warto w tym miejscu również podkreślić ważną dla teoretyka muzyki kwestię odróżniającą operę radiową od słuchowiska radiowego, której istota tkwi w materiale źródłowym. Choć niektóre opery radiowe zwykły w swej ostatecznej formie przypominać raczej słuchowiska z większym udziałem muzyki, to jednak w przeciwieństwie do słuchowisk zostały zakomponowane jako kompletny utwór wokalnie-instrumentalny, zapisany przez kompozytora w formie partytury, co oczywiście nie zdarza się w przypadku oryginalnej muzyki słuchowiskowej<sup>34</sup>. Choć charakterystyczne dla opery radiowej wykorzystanie technologii radiowej jako środka artystycznego nie zostało wyeksponowane w *Vir sapiens dominabitur astris*, to wspomniany utwór w ukazuje, jak duże znaczenie dla dzieła radiowego mają silne relacje zachodzące między jego dwoma elementami substancjalnymi – warstwą słowną (tekstem słownym i jego realizacją) oraz muzyczną. Naprzemiennosc występowania partii chóralnych i solowych oraz pojawiające się na początku każdej części wstępy instrumentalne wiążą dzieło z tradycją operową. Specyficznie materii radiowej utwór zawdzięcza dominację partii mówionych w głosach solowych, a także przedstawienie roli Kopernika w formie wypowiedzi narratora. Warto tym samym podkreślić, że partie śpiewane są wykonywane tylko przez komentujący chór, co w pewnym stopniu zbliża kompozycję do tradycji dramatu antycznego – punktu wyjścia dla opery scenicznej, która wraz ze słuchowiskiem jest jednym z gatunków wyjściowych opery radiowej, a także punktu odniesień do rodzącego się u progu XVII stulecia *dramma per musica*. Warstwa muzyczna kompozycji Fotka, a dokładniej jej forma, odgrywa dominującą rolę w strukturze całego dzieła (w gruncie rzeczy intermedialnego). Co więcej, nierzadko w połączeniu z tekstem niesie wraz z sobą silny ładunek semantyczny.

33 Szerszemu spojrzeniu na zagadnienie genologii opery radiowej autorka niniejszego artykułu poświęciła publikację: Joanna Kołodziejska, *Radio Opera – Stage Play in Audio Version?*, [w:] *Wieloznaczność dźwięku* t. 3, komitet red. K. Bartos i in., Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2016, s. 119-128.

34 Przez „oryginalną muzykę słuchowiskową” autorka rozumie muzykę skomponowaną na potrzeby konkretnego słuchowiska, która z treścią słowną zostaje połączona dopiero podczas fonicznej realizacji dzieła. W takich przypadkach odnajdujemy w materiałach źródłowych notatki kompozytorskie lub kompletny zapis nutowy utworu wykorzystanego w słuchowisku.

## Muzyka, słowo i cisza

Jak zaznaczono, dominujący wpływ na ostateczny odbiór *Vir sapiens dominabitur astris* ma struktura formalna warstwy muzycznej. Kompozytor wykorzystuje budowę odcinkową, powiązaną ściśle z tekstem słownym. Dzieło – wedle zawartego podtytułu „opera radiowa w siedmiu sprawach”<sup>35</sup> – podzielone zostało na siedem części. W librecie każdej z nich poruszane są zagadnienia związane z publikacją czołowego dzieła Kopernika *O obrotach sfer niebieskich*. Wspomniany podział można interpretować w kontekście symboliki liczb w muzyce wywodzącej się z tradycji chrześcijańskiej, gdzie liczba 7 oznacza nie tylko łaskę i miłosierdzie, ale również pełnię i całość<sup>36</sup>. Dzieło Kopernika staje się zatem symbolem możliwości człowieka w poznaniu tajemnicy Świata.

Omawiając zagadnienie budowy formalnej *Vir sapiens dominabitur astris*, nie sposób pominąć wykorzystywanego przez kompozytora materiału dźwiękowego, który pełni znaczącą rolę w przebiegu dzieła, determinując odbiór treści słownej. Każdą z *siedmiu spraw* charakteryzuje odmienne wyrazowo opracowanie muzyczne, zakomponowane tak, by jak najpełniej oddać treść libretta. W części pierwszej opery radiowej Fotka spotykamy się z przedstawieniem człowieka, jako istoty złożonej z przeciwieństw: słabości oraz potęgi ludzkiej myśli. Rozważaniom Kopernika, będącym wstępem do istoty jego badań, towarzyszy skromna w środkach warstwa muzyczna, która podobnie jak myśl astronoma, powoli ulega rozwojowi. W części drugiej, jako pierwszy zostaje podjęty temat ruchu Ziemi wokół Słońca, co powoduje ożywienie warstwy metro-rytmicznej. Następnie, dotychczasowe współbrzmienia dysonujące zastąpione zostają harmoniką tercjową – korespondując w ten sposób z tekstem słownym, traktującym o potrzebie *dążenia do prawdy*, jaką odczuwa Kopernik. W kolejnej części spotykamy się ze współbrzmieniami nawiązującymi do systemu dur-moll, zaś libretto traktuje o zachwycie nad niedoścignionym pięknem nieba i świata. Stylistyka warstwy muzycznej zmienia się wraz z nadejściem części czwartej, a wraz z nią – przedstawienia *prawdy*, jaką jest odkrycie astronoma. Towarzyszą jej współbrzmienia klasterowe, nawiązujące do niebezpieczeństwa herezji, jakie może nieść za sobą publikacja badań. Poczucie ładu, osiągnięte przez nawiązanie do systemu dur-moll ulega *rozbiściu* – w częściach piątej i szóstej, w których Kopernik zмага się z wątpliwościami, czy należy swoim odkryciem burzyć stary porządek świata. Powrót do harmoniki dur-moll następuje w finałowej części dzieła, w momencie gdy astronom decyduje się na ogłoszenie swojej *prawdy* i wydanie ksiąg, co zostaje podsumowane tytułową sentencją przedstawioną w partii chóru. Wszelkie nawiązania do stylistyki i technik kom-

35 *Vir sapiens dominabitur astris – opera radiowa w siedmiu sprawach*.

36 Piotr Zawistowski, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, [w:] *Zeszyt Naukowy nr 2 Z praktycznych zagadnień pedagogiki muzycznej*, red. S. Olędzki, AMFC w Warszawie, Filia w Białymstoku, Białystok 2002, s. 25-71.

pozytorskich muzyki XX wieku mają zatem na celu oddanie wątpliwości i poczucia niepokoju głównego bohatera. Współbrzmienia tercjowe, nawiązania do systemu dur-moll oraz elementy archaizacji pojawiają się we fragmentach potwierdzających słusność działań Kopernika oraz traktujących o porządku wszechświata<sup>37</sup>.

Na przestrzeni całej kompozycji można odnaleźć charakterystyczne, pełniące rolę symbolu motywy, które sprzyjają rozwojowi narracji muzycznej. Są one również istotnym elementem konstrukcyjnym, wpływającym bezpośrednio na charakter, stylistykę i formalny kształt konkretnych części utworu. Przykład odnajdujemy już w pierwszych taktach kompozycji. Operę radiową Fotka rozpoczyna bowiem krótki wstęp instrumentalny, podczas którego w partii fortepianu pojawiają się dźwięki *f* i *ges* (przykł. 1). Kolejna prezentacja wspomnianego motywu ma miejsce w partii chóru żeńskiego i towarzyszy słowom *sta sol* (przykł. 2), nawiązującym do łacińskiego napisu znajdującego się na pomniku Kopernika w kościele św. Anny w Krakowie – „*Sta sol, ne moveare*” („*Stój słońce, powstrzymaj swój bieg*”)<sup>38</sup>. Ukonstytuowany w ten sposób motyw o dysonansowym brzmieniu, staje się niezwykle istotny w dalszym przebiegu narracji muzycznej. Jest niejednokrotnie wykorzystywany, w różnych konfiguracjach, w segmentach: I, II i IV. Pojawia się zarówno w warstwie instrumentalnej dzieła (jako materiał dźwiękowy akompaniamentu), jak i w partiach żeńskich chóru. Przypomina on wciąż o wielkim odkryciu Kopernika, którego dotyczy treść omawianej opery radiowej.

The image shows a musical score excerpt for Example 1. It consists of three staves: piano (pf), vocal (ptti), and tenor (tmt). The piano part is in 4/4 time and features a motif of two notes, f and ges, with dynamic markings ppp and sf. The vocal and tenor parts also feature this motif with ppp dynamics. The score is labeled 'A 4' at the top left.

PRZYKŁ. 1. J. J. FOTEK, *VIR SAPIENS DOMINABITUR ASTRIS*, CZ. I, s. 1.  
(OPRAC. WŁASNE)

37 Przykłady omówione w dalszej części tekstu.

38 Zob. „*Sta sol, ne moveare*” [w:] *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych Władysława Kopalńskiego*, <http://www.sloownik-online.pl/kopalinski/FADD-D16865191BE7C12565940069B2D2>.php (dostęp 19.12.2018).

4  
*imperioso*  
*accelerando*  
 S  
 A  
 sta sol sta sol sol sol sol sol sol sol  
 f

PRZYKŁ. 2. J. J. FOTEK, *VIR SAPIENS DOMINABITUR ASTRIS*, CZ. I, s. 2.  
 (OPRAC. WŁASNE)

Motyw *sta sol* nie jest jedynym, który wykorzystuje kompozytor w przebiegu dzieła. Podobną funkcję pełni materiał dźwiękowy zaprezentowany w partii harfy na początku piątej części kompozycji (przykł. 3). Nie tylko pojawia się on kolejno w partiach różnych instrumentów, najczęściej w postaci współbrzmienia, ale staje się również punktem wyjścia dla opracowania muzycznego całej części – budowa interwałowa motywu zapowiada dominację współbrzmień kwintowych, związanych z zabiegiem archaizacji, który często towarzyszy opracowaniu partii komentującego chóru. Współbrzmienia kwartowe i kwintowe dążą w pewnym stopniu do pojawiających się w dziele nawiązań do systemu dur-moll poprzez wykorzystanie silnie nacechowanych semantycznie trójdzźwięków, którym większą uwagę poświęcono w dalszym ciągu niniejszego artykułu.

ar

PRZYKŁ. 3. J. J. FOTEK, *VIR SAPIENS DOMINABITUR ASTRIS*, CZ. V,  
 PARTIA HARFY, s. 59. (OPRAC. WŁASNE)

Powyższe przykłady nie wyczerpują problematyki budowy *Vir sapiens dominabitur astris*. Dzieło to pod względem formy muzycznej jest przemyślaną, logiczną całością, w której dominującą rolę odgrywa powtarzanie i też rozwijanie prezentowanych motywów melodyczno-rytmicznych. Warte uwagi są nie tylko relacje, jakie zachodzą między poszczególnymi częściami kompozycji, ale również wewnątrz nich, na przestrzeni krótszych odcinków – również wyróżnionych przez kompozytora. Sposób kształtowania dzieła nasuwa wniosek, że przyjęta na początku forma utworu stała się punktem wyjścia dla artysty w procesie tworzenia dzieła. Zasugerowany przez Fotka podział wymaga jednak analizy ze względu na podobieństwa i różnice między

poszczególnymi odcinkami kompozycji. Z tego powodu dokonano zestawienia wydzielonych przez kompozytora fragmentów wraz z ich cechami charakterystycznymi, w którym uwzględniono zbieżności pomiędzy odcinkami zbudowanymi na tym samym materiale motywicznym, lub w których wykorzystano analogiczną obsadę wykonawczą. Poniższe zestawienie ma na celu scharakteryzowanie budowy odcinkowej warstwy muzycznej, która bazuje na powiązaniach odcinków (pod względem materiału motywicznego, stylistyki i instrumentarium) w obrębie każdej z części. Dotyczą one zarówno partii Kopernika, jak i wystąpień pozostałych głosów wokalnych i chóru. Uwagę zwraca również naprzemienność występowania poszczególnych solowych głosów wokalnych oraz chóru, a także zachowanie charakterystycznego dla opery wstępu instrumentalnego (tabela 1).

**Tabela 1**<sup>39</sup>

<i>Vir sapiens dominabitur astris</i>			
Część	Odcinki	Obsada	Cechy charakterystyczne
I	I A	ptti, tmt, pf, vn I, vn II, vl, vc, cb	Wstęp instrumentalny oparty wyłącznie o materiał dźwiękowy motywu <i>sta sol</i> .
	I B	Chór: S-A-T-B; pf, vn I, vn II, vl, vc, cb	Wstęp chóru z akompaniamentem instrumentalnym. Ukonstytuowanie się motywu <i>sta sol</i> . Na samym początku odcinka występuje warty uwagi fragment wykonywany przez głosy tenorowe i basowe: śpiew o charakterze chorałowym, z partią burdonową w wybranych głosach basowych (podobnie jak w chorale rytmu starorzymskiego). W ten sposób kompozytor opracowuje następujący tekst (podany w utworze w języku łacińskim): „Kopernik — astronom, który wstrzymał Słońce i ruszył Ziemię”.

39 Przez ujęte w tabeli określenie „quasi-aleatoryczny akompaniament” Autorka rozumie akompaniament instrumentalny, który choć zapisany w partyturze, podczas percepcji słuchowej sprawia wrażenie losowości w zakresie warstwy rytmicznej — zapisowi dźwięków w partiach poszczególnych instrumentów bliżej bowiem do notacji neumatycznej niż do współczesnego zapisu muzycznego. Niedookreślenie czasu trwania i występowania dźwięków, przedstawionych jako punkty na pięciolini, sprawia, że rytm traktowany jest umownie. Trudno nie przyznać zatem obecności elementu losowego we wspomnianym akompaniamencie.

I C	Kopernik; cmpli, xil, vibr, cel, ar, cb, vc	Partia Kopernika na tle akompaniamentu instrumentów perkusyjnych, w którym <i>quasi</i> aleatorycznie potraktowano warstwę rytmiczną (akompaniament <i>quasi</i> aleatoryczny). Warstwa melodyczna opiera się na dźwiękach motywu <i>sta</i> <i>sol</i> .
I D	Głos I, Głos II, chór, S-A; tr, cr II, tomt, tamb, tmp, g.c., pf, vn I, vn II, vl, vc, cb	Partia Głosu I i II na tle początkowo oszczędnego akompaniamentu instrumentalnego wykorzystującego dźwięki motywu <i>sta sol</i> , którego kulminacja następuje w partii trąbki i rogu (które na dźwiękach motywu wykonują silne <i>crescendo</i> ). Odcinek kończy się motywem <i>sta</i> <i>sol</i> w sopranach i altach; dźwięki motywu są jedynymi, jakie pojawiają się w partii pf, vl, vc i cb.
I E	Kopernik, Głos I, Głos II, chór: S-A-T-B; 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 fg, tomt, tamb, tmp, g.c., pf, vn I, vn II, vl, vc, cb	Mowa Kopernika na tle <i>quasi</i> aleatorycznego akompaniamentu instrumentów dętych drewnianych opartego na dźwiękach motywu <i>sta</i> <i>sol</i> , analogicznego do odcinka I C. Po nim następuje kolejno: prezentacja Głosu I i II, śpiew o chorałowym charakterze (nawiązujący do pojawiającego się w I B). Odcinek zakończony jest motywem <i>sta sol</i> wykonywanym przez chór <i>a cappella</i> .
I F	Kopernik; cmpli, xil, vibr, cel, ar, vn I, vn II, vl, vc, cb	Mowa Kopernika na tle <i>quasi</i> aleatorycznego akompaniamentu instrumentów perkusyjnych – bezpośrednie nawiązanie do odcinka I C.
I G	Głos I; tomt, tamb, tmp, pf, vl, vc, cb	Głos I na tle akompaniamentu instrumentalnego, w zakończeniu <i>a cappella</i> .

II	II A	Głos I, Głos II, Kopernik, chór: S-A; g.c., pf, vn I, vn II, vl, vc, cb	Odcinek rozpoczyna wstęp głosów wokalnych (Głos I, Głos II, Kopernik, chór S-A), po którym następuje krótki fragment instrumentalny o charakterze intermezza. Następnie partii Kopernika towarzyszy statyczny akompaniament instrumentów smyczkowych oparty na długich wartościach rytmicznych wykonywanych tremolo. Dominują współbrzmienia dysonujące: sekundy małej i septymy wielkiej, nony małej, trytonu.
	II B	Chór: S-A-T-B <i>a cappella</i>	Odcinek chóralny <i>a cappella</i> . Głosy występują w parach: sopran–alt, tenor–bas. Ze względu na uwagę wykonawczą <i>quasi canto gregoriano</i> dominuje homorytmia. Dominują akordy i współbrzmienia oraz akordy tercjowe.
	II C	Kopernik, Głos I, Głos II, chór: S-A; cmpli, xil, vibr, cel, pf, vn I, vn II, vc, cb	Wewnętrzny podział na fragmenty: Wstęp Kopernika na tle akompaniamentu analogicznego do odcinka II A. Głos I i II oraz chór żeński <i>a cappella</i> . Partia chóru analogiczna do odcinka II A zakończona motywem <i>sta sol</i> . Partia Kopernika na tle <i>quasi</i> aleatorycznego akompaniamentu instrumentów perkusyjnych, nawiązującego do I C, w którym pojawiają się dźwięki motywu <i>sta sol</i> .
	II D	Głos II, chór: S-A-T-B; pf, vc	Chór podzielony na dwie grupy głosów występujących <i>a cappella</i> : sopran–alt, tenor–bas. Przedzielony zostaje współbrzmieniem bazującym na motywie <i>sta sol</i> w partii fortepianu.

	II E	Kopernik, Głos I, Głos II, Chór: S-A-T-B; 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 fg, tomt, tamb, tmp, g.c., pf, vn I, vn II, vc, cb	Odcinek obejmuje: Wstępy Kopernika na tle <i>quasi</i> aleatorycznego akompaniamentu instrumentów dętych drewnianych i perkusji, bazującym na dźwiękach motywu <i>sta sol</i> . Nawiązanie do odcinków I C, I E. Wystąpienie Głosu I i Głosu II na tle akompaniamentu instrumentalnego nawiązującego do II B. Fragment chóralny <i>a cappella</i> zakończony motywem <i>sta sol</i> w partii sopranów i altów.
	II F	Kopernik; cmpli, xil, vibr, cel, ar, vn I, vn II, vl, vc, cb	Mowa Kopernika na tle aleatorycznego akompaniamentu analogicznego do odcinka II C.
	II G	Głos I; tomt, tamb, tmp, ar, vl, vc, cb Chór S-A-T-B	Tekst Głosu I na tle wygasającego akompaniamentu instrumentalnego; ożywienie Fragment chóralny <i>a cappella</i> nawiązujący do II B.
III	III A	2 tr, 4 cr, 2 tr, 2 tbn, tomt, tamb, tmp, gr.c.	Wstęp instrumentalny o uroczystym charakterze. Akordy o budowie tercjowej. Dominacja akordu odpowiadającego trójdźwiękowi E-dur w systemie dur-moll ( <i>e-gis-h</i> ).
	III B	Kopernik, chór: 2 S – 2 A; vl, vc, cb	Partia Kopernika akompaniowana śpiewem chóru – pionami akordowymi o budowie kwartowej i tercjowej. Partia chóru nawiązuje do odcinka III A, rozpoczynając się od współbrzmienia <i>e-gis-h</i> .
	III C	Głos I; ar	Mowa Głosu I na tle powtarzanego w partii harfy akordu <i>a-cis-e</i> (odpowiadającego A-dur w systemie dur-moll)
	III D	Chór: 4 S – 4 A <i>a cappella</i>	Partia chóru <i>a cappella</i> . Dominacja współbrzmień półtonowych.

III E	Kopernik; vn I, vn II, vl, vc, cb	Akordy o budowie tercjowej w partii kwintetu smyczkowego nawiązują motywicznie do odcinka III A. Pod względem harmonicznym akompaniament zbliża się do systemu dur-moll poprzez wykorzystywanie ciężarów dominantowo-tonicznych. Całość kończy się na akordzie <i>e-gis-h</i> . Rozpoczęcie kolejnego odcinka (III F) akordem <i>a-cis-e</i> w partii harfy potęguje znaczenie relacji kwintowych w kształtowaniu przebiegu.
III F	Głos II; ar	Partia Głosu II na tle akompaniamentu harfy (współbrzmienie: <i>a-cis-e</i> ). Analogia do III C.
III G	Kopernik; 2 tr, 4 cr, 2 tr, 2 tbn	Akompaniament towarzyszący partii Kopernika nawiązuje do odcinka III A pod względem harmonicznym, melodycznym, rytmicznym i instrumentacyjnym.
III H	Chór: S-A-T-B <i>A cappella</i>	Akordy tercjowe nawiązujące do systemu dur-moll, dominacja współbrzmienia <i>e-gis-h</i> . Całość kończy się na trójdźwięku <i>a-cis-e</i> . Głosy wokalne występują w parach: sopran-alt, tenor-bas.
III J	Głos I, Głos II; ar	Partia Głosu I i Głosu II na tle akompaniamentu harfy (współbrzmienie <i>a-cis-e</i> ) – analogia do III C i III F.
III K	Kopernik, Głos I, Głos 2; 2 fl, 2 ob, 2 cl, ar	Podział wewnętrzny: Występ Kopernika – akompaniament towarzyszący Kopernikowi oparty motywicznie na akompaniamentie występującym w odcinkach III A i III E. Kończy się współbrzmieniem <i>e-gis-h</i> . Rozpoczyna się od współbrzmienia <i>a-cis-e</i> w partii harfy (relacja kwintowa z zakończeniem występu Kopernika) – na tle akompaniamentu instrumentu występują Głos I i II (analogia do III C i III F).

	III L	Kopernik; cmpli, cel, vn I, vn II, vl, vc	Nawiązanie do III E w partii akompaniamentu.
	III M	Głos I, Głos II; ar	Analogia do III C, III F, III I oraz zakończenia III K.
	III N	Kopernik; 2 tr, 4 cr, 2 tr, 2 tbn	Akompaniament nawiązujący motywicznie do III A i III G.
	III O	Chór: 2 S – 2 <i>A a cappella</i>	Materiał dźwiękowy i treść nawiązują do partii chóru w III B.
	III P	Chór: 2 T – 2 B a cappella	Nawiązanie motywiczne do III A i III B. Całość kończy się na współbrzmieniu <i>c-e-g</i> .
IV	IV A	Kopernik; fl, ob., cl, fg, tr, 2 cr, tbn, tomt, tamb, g.c, tmp, pf, vn I, vn 2, vl, vc, cb	Odcinek rozpoczyna się wstępem instrumentalnym kwintetu smyczkowego, w którym na bazie motywu <i>sta sol</i> są implementowane brzmienia klasterowe. Następnie wprowadzona zostaje partia Kopernika, której akompaniują instrumenty dęte blaszane, wykonując wspólnie jeden z dźwięków motywu <i>sta sol (f)</i> .
	IV B	Chór: 6 S – 5 A – 6 T – 5 B; tmt, tamb, g.c., tmp, pf, vn I, vn II, vl, vc, cb	Rozbudowany chór, dominacja współbrzmień sekundowych.
	IV C	fl, ob, cl, fg, tr, 2 cr, tbn, tomt, tamt, piatti, tamb, g.c., tmp, pf	Nawiązanie motywiczne w partii instrumentów dętych do IV A.
	IV D	Kopernik, Głos I, Głos II; tamt, gong, piatti, fl, ob, cl, fg, tr, 2 cr, tn, pf	Nawiązanie motywiczne w partii instrumentów dętych do IV A. Motyw <i>sta sol</i> w partii fortepianu.

	IV E	Kopernik; cmpli, vibr, cel, pf, vn I, vn II, vl, vc, cb	Chromatyka, brzmienia klasterowe w akompaniamencie.
	IV F	Chór: 6 S- 5 A – 6 T – 5 B; fl, ob, cl, fg, tr, 2 cr, tbn, tmt, tamb, g.c., tmp, pf, vn I, vn II, vl, vc, cb	Nawiązanie do IV A w partii instrumentów dętych. Powtórzenie partii chóru z IV B.
V	V A	Kopernik; 2 fl , 2 ob, 2 cl, ptti, cel, ar, vn I, vn II, vl, vc, cb	Wstęp instrumentalny, w którym harfa prezentuje materiał dźwiękowy wykorzystywany w dalszym akompaniamencie (przykł. 6). Następnie partii Kopernika towarzyszy akompaniament instrumentów dętych drewnianych i fortepian w postaci ściśle uporządkowanych rytmicznie pionów akordowych.
	V B	Głos I i Głos II, chór: S-A- T-B; pf, vc, cb, fr	Głos I i II na tle pionów akordowych analogicznych do akompaniamentu w V A. Głosy chóralne w parach (sopran-alt, tenor-bas) wykonują partie mówione.
	V C	Kopernik, Głos I, Głos II; pf, vc, cb	Odcinek bazuje na charakterystycznych dla części V współbrzmieniach kwintowych. Analogia do odcinków V A i V B w partii akompaniamentu.
	V D	Kopernik, chór: S-A-T-B <i>a cappella</i>	Współbrzmienia kwintowe, chór podzielony na grupy: sopran-alt, tenor-bas.
	V E	Głos I, Głos II; ptti, cel, ar, cb	W partii czelesty i harfy pojawiają się dźwięki zaczerpnięte z motywu zaprezentowanego przez harfę na początku części V.

VI	VI A	Głos I; 2 tr, 4 cr, 2 tn, tamb rull, cmpli, xil, vibr, cel, pf, vc, cb	Dominacja współbrzmień sekundowych w partii akompaniamentu.
	VI B	Kopernik; vc, cb	Partia Kopernika na tle statycznych, długich wartości wykonywanych przez instrumenty.
	VI C	Chór: S-A; ptti, ar, pf, vc, cb	W partii chóru dominują współbrzmienia oktawy, prymy i sekundy. Chór występuje na tle oszczędnego akompaniamentu instrumentalnego.
	VI D	Chór: T-B; ptti, ar, pf, vc, cb	Analogiczne do VI C, ale w partii chóru dominują tym razem współbrzmienia sekundowe.
	VI E	Kopernik, Głos I, Głos II; 2 tr, 4 cr, 2 tr, ptti, tamb rull, pf	Kontrasty: dynamiczny, rytmiczny, harmoniczny i instrumentacyjny z poprzednimi odcinkami – wzrastanie napięcia, kulminacja.
	VI F	Kopernik, Głos I, Głos II; cmpli, xil, vibr, cel, ar	Nawiązanie motywiczne do VI A w partii perkusji. W partii harfy pojawia się dźwięk <i>a</i> , który akompaniuje Głosom I i II, nawiązuje on do współbrzmienia <i>a-cis-e</i> charakterystycznego dla części III.
	VI G	Chór: T-B; ptti, pf	Nawiązanie motywiczne do VI B i VI C poprzez współbrzmienia sekundowe w chórze.
	VI H	Kopernik, Głos I, Głos II; ar	Odcinek analogiczny do VI F – partia Kopernika oraz Głosów I i II na tle powtarzanego przez harfę dźwięku <i>a</i> .
	VI I	Chór: S-A; ptti, ar, pf, vc, cb	Powtórzenie odcinka VI C z niewielkimi zmianami.

VII	VII A	Kopernik; fl, ob, cl, fg, 2 tr	Akordy o budowie tercjowej w akompaniamencie, dominacja dźwięku <i>c</i> .
	VII B	Kopernik; fl, ob, cl, fg, 2 tr	Nawiązanie motywiczne do odcinka VII A w partii instrumentów dętych. Rozdrobnienie rytmiczne.
	VII C	Kopernik, Głos I; fl, ob, cl, fg, 2 tr	Nawiązanie motywiczne do poprzednich odcinków, w szczególności do VII B.
	VII D	Chór: S-A-T-B <i>a cappella</i>	Archaizacja, homorytmia, współbrzmienia kwartowe i tercjowe. Podział chóru na grupy: sopran-alt, tenor-bas. Obie grupy głosów bazują stale na jednym materiale motywicznym i występują naprzemiennie.
	VII E	Kopernik <i>a cappella</i>	Opracowanie partii Kopernika za pomocą mowy – analogicznie do całego utworu.
	VII F	Chór: S-A-T-B; fl, ob, cl, fg, pf, vn I, vn II, vl, vc, cb	Nawiązanie harmoniczne do części III. Częste pojawianie się współbrzmienia <i>e-gis-h</i> .
	VII G	Chór: S-A-T-B; fl, ob, cl, fg, pf, vn I, vn II, vl, vc, cb	Dominacja współbrzmień tercjowych, nawiązanie harmoniczne do części III. Całość kończy się na dźwięku <i>c</i> wykonywanym przez wszystkie instrumenty.

Muzyka odgrywa istotną rolę nie tylko w kształtowaniu przebiegu formalnego opery *Vir sapiens dominabitur astris*. W omawianym dziele można doszukać się również innych znaczących przykładów ukazujących wielorakość funkcji, jakie może pełnić muzyka w operze radiowej. Jak już wielokrotnie wspomniano, dzieło Jana Fotka wyróżnia się niezwykle istotnym dla opery radiowej powiązaniem warstwy muzycznej i słownej. Relacje te są silnie nacechowane semantycznie i mają m.in. charakter ilustracyjny. Doskonałym tego przykładem jest podkreślenie słowa „ogień” przez ożywiony akompaniament instrumentalny (przykl. 4).

↓  
**Kopernik** Czyżby dzieło moje było większe ode mnie? ↓ ↓ ↓ **1** **4**  
 Głos I Nieudźwigniesz ciężaru! ↓ ↓ ↓  
 Głos II Wzrucię je w ogień. Ogień czeka na pergaminowe karty  
 fl I  
 fl II  
 ob I  
 ob II  
 cl  
 fg  
 f

**PRZYKŁ. 4. J. FOTEK, *VIR SAPIENS DOMINABITUR ASTRIS*, s. 22-23  
(OPRAC. WŁASNE).**

Związki słowno-muzyczne przejawiają się również poprzez wykorzystanie chóru w celu komentowania wypowiedzi solistów. Dzieje się tak w przypadku fragmentu, w którym śpiewający chór towarzyszy dialogowi Kopernika z Głosami I i II. Dyskusja dotyczy badanych przez astronoma gwiazd, stąd też pojawia się traktujący o nich tekst w języku łacińskim (przykł. 5).

S  
 A  
 a - stra a - stra  
 f  
**Kopernik** gwiazdy gwiazdy  
 Głos I Co widzisz?  
 Głos II Co widzisz?

**PRZYKŁ. 5. FOTEK, *VIR SAPIENS DOMINABITUR ASTRIS*, s. 1 (OPRAC. WŁASNE).**

Chór pełni również funkcję akompaniatora towarzyszącego Kopernikowi, mówiącemu o chęci rozwiania mroków niewiedzy poprzez zaprezentowanie ludzkości naukowej prawdy dotyczącej obrotu Ziemi wokół Słońca. Soliście towarzyszy wówczas śpiew chóru – basy opra-

cowują słowo *tenebrae* (łac. ciemność) naprzemiennie z wykrzyknieniami słowa *lumen* (łac. światło) w pozostałych głosach (przykł. 6).

**PRZYKŁ. 6. J. FOTEK, *VIR SAPIENS DOMINABITUR ASTRIS*, s. 61 (OPRAC. WŁASNE).**

Chór odgrywa również istotną rolę w czasie rozważań Kopernika dotyczących nauk astronomicznych, które wnoszą jego zdaniem ogromny wkład w rozwój ludzkości. Partii solisty towarzyszy w tym czasie śpiew chóru, w którym pojawiają się współbrzmienia tercjowe i kwartowe. Tekstowi chóru, traktujący o Koperniku jako mędrca, towarzyszą powtarzane cyklicznie pionowe akordowe (homorytmia), co wyraźnie nawiązuje do ładu i porządku powszechnie przypisywanych naukom ścisłym. W partii chóru dominuje współbrzmienie *e-gis-h*, tożsamy z trójdźwiękiem E-dur w systemie dur-moll. Nawiązanie do tej tonacji jest w tym przypadku silnie nacechowane semantycznie. W ujęciach teoretyków XIX wieku reprezentuje ona głośne okrzyki, wesołość i zadowolenie (Christian Friedrich Daniel Schubart – 1806); radość, odświętność, charakter kobiecy (Ferdinand Hand – 1837); pompatyczny charakter, błyskotliwość, szlachetność (Hector Berlioz – 1856); jasność, wesołość, serdeczność (Paul Ertel – 1896)<sup>40</sup>. W przypadku omawianego dzieła, nawiązanie do tonacji opisywanej jako „jasną” czy „błyskotliwą” doskonale koresponduje z prekursorским charakterem badań i osiągnięć głównego bohatera kompozycji – Kopernika (przykł. 7).

<sup>40</sup> Za: Ryszard Golianek, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 1998, s. 127.

Kopernik Spoiród licznych, różnorodnych nauk i sztuk zasilających umysł ludzki, te nade wszystko zasługują aby im się

Me - dziec to me - dziec co myśl pierw - szą o - ną w swym du - chlu po - czął i pierw - szy

*mp*

**PRZYKŁ. 7. J. FOTEK, *VIR SAPIENS DOMINABITUR ASTRIS*, s. 29 (OPRAC. WŁASNE).**

Wspomniany akord, tożsamy w swej budowie z trójdźwiękiem E-dur w systemie dur-moll, pojawia się wielokrotnie na przestrzeni części III, z której pochodzi wyżej zaprezentowany przykład. Po raz pierwszy pojawia się w instrumentalnym odcinku III A. Powraca również w ostatniej części utworu<sup>41</sup>. Kolejnym istotnym wyrazowo zabiegiem jest wykorzystanie w III części kompozycji trójdźwięku *a-cis-e* w partii harfy. Nawiązuje on do tonacji A-dur, którą rozumieć można nie tylko jako symbol radości, ale również reprezentację największego poświęcenia (Hand)<sup>42</sup>. W tym wypadku znaczenie wspomnianego trójdźwięku dotyczy ofiarnej postawy Kopernika w szerzeniu oświeceniowej wiedzy. Kolejnym silnym znaczeniowo elementem jest warstwa harmoniczna odcinka chóralnego pojawiającego się w zakończeniu utworu – w partii chóru opracowany zostaje tekst tożsamy z tytułem kompozycji. Ostatnie współbrzmienie w swojej budowie harmonicznnej jest analogiczne do trójdźwięku C-dur z noną wielką (przykł. 8). Dźwięki *c* i *d* w partii instrumentów akompaniujących wieńczą dzieło. Pojawienie się współbrzmień nawiązujących do tonacji C-dur wymaga przypomnienia przypisywanych jej znaczeń w historii teorii muzyki. Tożsame z treścią *Vir sapiens dominabitur astris* okazują się dwa dedykowane jej przez teoretyków romantycznych charaktery: człowieczeństwo, ufność, radość życia (Hand) oraz czystość, niewinność, łagodny blask, podniosłość (Ertel)<sup>43</sup>.

41 Patrz: Tabela 4. Jan Fotek, *Vir sapiens dominabitur astris*, Schemat formalny z uwzględnieniem cech charakterystycznych poszczególnych odcinków, s. 57-65.

42 Za: Ryszard Golianek, *op. cit.*, s. 127.

43 *Ibidem*.

4 3

S  
A  
T  
B

Vir sa - piens do - mi - na - bi - tur a - stris

**PRZYKŁ. 8. J. FOTEK, *VIR SAPIENS DOMINABITUR ASTRIS*, FINAŁ CHÓRU, s. 96-97 (OPRAC. WŁASNE).**

Rola chóru w *Vir sapiens dominabitur astris* jest nieoceniona również w przypadku prezentacji nazwy dzieła Kopernika. Na słowach *De revolutionibus orbium coelestium* dochodzi do rozdzielenia chóru aż na 22 głosy. Struktury sekundowe w partii zespołu wokalnego (przykł. 9) rozbrzmiewają na tle zanikającego, niemal niesłyszalnego akompaniamentu instrumentalnego.

10 15

ac - ce - le - rum do - po - a - po - co - rit

S  
A  
T  
B

ac - ce - le - rum do - po - a - po - co - rit

**PRZYKŁ. 9. FOTEK, *VIR SAPIENS DOMINABITUR ASTRIS*, PARTIA CHÓRU, s. 46-47 (OPRAC. WŁASNE).**

Warto podkreślić również charakterystyczny, dominujący w *Vir sapiens dominabitur astris* „chorałowy” sposób opracowania partii chóru. Nadaje on dziełu poważne oblicze, podkreślając tematykę utworu i wagę osiągnięć Kopernika (przykł. 10).

quasi canto gregoriano

S  
A

*p* *f*

bowiem drogi dwie wyrozumie - nia Przez wiedz ja - sn lub skryte cierpie - nia

**PRZYKŁ. 10. J. FOTEK, *VIR SAPIENS DOMINABITUR ASTRIS*, PARTIA CHÓRU, s. 24 (OPRAC. WŁASNE).**

Opera radiowa Fotka jest również jednym z utworów, w których do podkreślenia sensu treści słownej zostaje wykorzystana cisza. Doskonałym tego przykładem jest chociażby pauza generalna po kulminacji związanej z tekstem traktującym o potędze ludzkiej myśli. Cisza służy tu wyeksponowaniu przekazu, wzmacniając jego wartość (przykł. 11).

Głos II

Potęga tve imię ludzka myśl

tom-t

tamb

tmp

g.c.

pf

vc  
cb

*f* *secco* *fp* *f* *mf* *ff*

**PRZYKŁ. 11. J. FOTEK, *VIR SAPIENS DOMINABITUR ASTRIS*, s. 6 (OPRAC. WŁASNE).**

W przypadku wykorzystania zjawiska ciszy w operze radiowej warto zaznaczyć, że zazwyczaj ma ono charakter typowy dla szeroko pojętego dzieła muzycznego – występuje zatem w sposób dosłowny. Odróżnia to w pewnym stopniu operę radiową od słuchowiska, gdzie, paradoksalnie, próba przedstawienia ciszy czasem niesie ze sobą konieczność zastosowania dźwięku. Choć może wydawać się to zaskakujące, to jednak zbyt częste występowanie ciszy, w dosłownym jej rozumieniu, mogłoby rozpraszać słuchacza i zaburzać percepcję utworu. Powodem takiego stanu rzeczy jest fakt, że zazwyczaj cisza w radiu uznawana jest za błąd wynikający z problemów technicznych. W związku z tym w słuchowiskach radiowych często następuje powiązanie ciszy z miejscem i czasem akcji, które warunkują jej

brzmienie – np. za ciszę w pokoju uznamy delikatne tykanie zegara, w lesie – delikatny szelest liści itp.<sup>44</sup>.

## Podsumowanie

Przemyślana konstrukcja *Vir sapiens dominabitur astris* niewątpliwie sprawia, że dzieło to staje się jednym z bardziej wyrazistych przykładów prezentujących wielorakie funkcje, jakie może pełnić muzyka w operze radiowej. Warstwa muzyczna towarzyszy słowu, podkreśla ukryte w nim znaczenia, a ze względu na swój kształt — porządkuje formę utworu i przebiegającej w nim akcji dramatycznej. Kompozycja Jana Fotka ukazuje podstawowe cechy wspomnianej formy artystycznej wyrosłej na gruncie sztuki radiowej — jest dziełem trwającym nieco ponad 40 minut, skrojonym na potrzeby emisji w eterze. Co za tym idzie, imponuje czytelnym dla odbiorcy powiązaniem muzyki i słowa, dając tym samym wyobraźni słuchacza pole do współtwórczego udziału w kreowaniu ostatecznej formy dzieła. Percepcji sprzyja przejrzystość formalna warstwy muzycznej — budowa odcinkowa, nawiązania motywiczne i kontrasty stylistyczne. Tego rodzaju zabiegi, choć w gruncie rzeczy proste, to wykorzystane w sposób jakościowy niewątpliwie sprzyjają operze radiowej, która ze względu na brak elementu wizualnego czasem wymaga od kompozytora dosłowności w celu ułatwienia odbioru akcji dramatycznej. Warty odnotowania jest również dobór instrumentarium — różnorodne instrumenty perkusyjne, a także instrumenty o charakterystycznej barwie, ze względu na wyrazistość brzmienia niewątpliwie sprzyjają dziełu awizualnemu. Podobnie, jak ograniczenie fragmentów wokalnych, w celu czytelnego przedstawienia treści słownej. Interesujące wydaje się również miejsce, jakie opera radiowa Jana Fotka zajmuje w kontekście współczesnej jej twórczości kompozytorskiej. Z jednej strony w skromny sposób wykorzystuje zdobycze XX-wiecznego języka muzycznego, z drugiej zaś — podąża w kierunku uproszczenia środków i powraca do tonalności, co kilka lat później dostrzegalne będzie w twórczości współczesnych Fotkowi czołowych polskich kompozytorów. Dzieło Fotka zdaje się skrywać w sobie również problematykę atrakcyjną dla badań literaturoznawczych, jakim może być próba umiejscowienia go we współczesnej literaturze dramaturgicznej, a także sytuacji społeczno-politycznej. Tematyka uporczywego dążenia do przedstawienia społeczeństwu *prawdy* jest bowiem niezwykle dojmująca w kontekście sytuacji polskich obywateli w latach 70. XX wieku. Choć trudno ocenić to z perspektywy teoretyka muzyki, to dzieło zdaje się być „żywym komentatorem” ówczesnej rzeczywistości.

Obecnie trudno jednoznacznie wskazać powód zaniku opery radiowej w Polsce, której ostatnia reminiscencja miała miejsce w 1999<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> Zob. M. Kaziów, *op. cit.*, s. 109-110.

<sup>45</sup> Wspomniana *Balladyna* M. Małeckiego.

Z uwagi na fakt, że opery radiowe były dziełami tworzonymi na zamówienie Polskiego Radia, trudno pominąć aspekt finansowy. Wpływ miało zapewne także postępujące zainteresowanie artystów sztuką wizualną i multimedialną. Pod koniec XX wieku pojawiło się również nowe, dominujące medium — Internet. Wszystkie te czynniki mogły zatem w sposób pośredni lub bezpośredni doprowadzić do zaniku zainteresowania operą radiową, jako formą wypowiedzi artystycznej.

Omówiona w niniejszym artykule kompozycja, podobnie jak wszystkie opery radiowe, niewątpliwie zasługuje na szczegółowe badania w literaturze muzykologicznej, a także powrót do praktyki wykonawczej. Obecnie, niestety, poza nielicznymi wyjątkami<sup>46</sup>, dzieła te występują jedynie w formie rękopisów i nagrań archiwalnych, głównie w zbiorach Archiwum Polskiego Radia S.A.

## **Bibliografia:**

### **Materiały źródłowe:**

Fotek Jan, *Vir sapiens dominabitur astris*, rękopis, Archiwum Polskiego Radia SA, sygn. 28161.

Fotek Jan, *Vir sapiens dominabitur astris – opera-oratorium*, Sidorenko Janusz (realizator), Opałek Wiesław (reżyser), czas trwania: 00:41:15, sygn. POL 1923/18, P 2942.

### **Prace nieopublikowane:**

Martinozzi Tansman Maria, *Aleksander Tansman, między dwiema ojczyznami*, materiały konferencyjne Międzynarodowej Konferencji Naukowej pt. *W hołdzie Aleksandrowi Tansmanowi (1897-1986)* [praca nieopublikowana], 13-14.03.2017, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu.

Jasińska Danuta, *Polskie opery radiowe 1945-1970*, praca magisterska, Uniwersytet Warszawski 1971.

---

46 Niektóre dzieła prezentowano podczas Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, a były to: *Alejet* Blocha (prapremiera sceniczna, 1968), *Neffru* Wiszniewskiego (odtworzona z taśmy, 1960), *Przygoda króla Artura* Bacewicz (odtworzona z taśmy, 1960), *Brygada śmierci* Pendereckiego (reż. dźwięku: B. Okoń-Makowska, 2011), *Przygody Sindbada Żeglarza* T. Sikorskiego (odtworzona z taśmy z oprawą wizualną, 2011). Jedynie dwa dzieła zamówione przez Polskie Radio wydano na płycie CD: G. Bacewicz, *Przygoda króla Artura. Komiczna opera radiowa oparta na motywach celtyckich* (wg Sigrid Undset), libretto: E. Fiszer [CD], Polskie Radio SA 2009; M. Małecki, *Balladyna. Opera radiowa*, reż. A. Seniuk [CD], Polskie Radio SA 2000.

**Hasła w encyklopediach i słownikach:**

- Diler Ansgar, Jaschinski Andreas, Münch Tomas, *Rundfunk und Fernsehen* [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. 8, Stuttgart 1998, s. 611-627.
- Goslich Siegfried, Mead Rita H., Roberts Timothy, *Broadcasting*, hasło [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 3, London 1980, s. 313-324.
- Hanuszewska Marianna, *Fotek Jan*, hasło [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 3., red. E. Dziębowska, Kraków 1987, s. 134.
- „Sta sol, ne moveare” [w:] *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych Władysława Kopalińskiego*, <http://www.slownik-online.pl/kopaliniski/FADDD16865191BE7C12565940069B2D2.php> (dostęp 20.12.2018).
- Strzelecki Piotr, *Fotek Jan*, hasło [w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. 1., red. M. Podhajski, Gdańsk 2005, s. 2014-2016.

**Publikacje:**

- Bardijewska Sława, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku radiowym*, Elipsa, Warszawa 2001.
- Golianek Ryszard, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 1998.
- Kaziów Michał, *O dziele radiowym. Z zagadnień oryginalnego słuchowiska*, Ossolineum, Wrocław 1973.
- św. Tomasz z Akwinu, *Suma Teologiczna*, t. 8: *Rządy Boże*, przeł. o. P. Bełch, Londyn 2007.

**Artykuły zawarte w czasopiśmie i wydawnictwach ciągłych:**

- Kołodziejska Joanna, *Opera radiowa jako szczególne zjawisko muzyczne PRL*, [w:] *Słowami o dźwiękach... Muzyka w mediach (nie tylko doby PRL-u)*, red. B. Afeltowicz, A. Trudzik, Szczecin 2017, s. 79-90.
- Kołodziejska Joanna, *Radio Opera – Stage Play in Audio Version?*, [w:] *Wieloznaczność dźwięku* t. 3, komitet red. K. Bartos i in., Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2016, s. 119-128.
- Marynowski Zdzisław, *Teatr wyobraźni*, „Radio” 45/1933, s. 2-3.
- Zawistowski Piotr, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, [w:] *Zeszyt Naukowy nr 2 Z praktycznych zagadnień pedagogiki muzycznej*, red. S. Olędzki, AMFC w Warszawie, Filia w Białymstoku, Białystok 2002, s. 25-71.

**Netografia:**

- Iwanicka-Nijakowska Anna, *Le serment*, <http://culture.pl/pl/dzielo/le-serment> (dostęp: 30.06.2019).
- Kosińska Małgorzata, *Ludomir Michał Rogowski*, <http://culture.pl/pl/tworca/ludomir-michal-rogowski> (dostęp: 30.06.2019).

**Abstract:**

In the output of polish composer Jan Fotek (1928-2015), researchers could find very interesting radio opera entitled *Vir Sapiens Dominabitur Astris* (1973). This work was commissioned by the Polish Radio and stands as a perfect of hybridization of genres and conventions in contemporary art. The purpose of this paper is to analyze how ambiguous can the music in Fotek's radio opera be and how characteristics of radio itself can affect the final shape and reception of the work. Work originated from radio drama and traditional musical genre – opera.