

MUZYKA POLSKA
TRADYCJA I WSPÓŁCZESNOŚĆ

MUZYKA POLSKA

TRADYCJA I WSPÓŁCZESNOŚĆ

52. Konferencja Muzykologiczna
Związku Kompozytorów Polskich
Rzeszów-Stryżów, 7-9 września 2023

redakcja

Beata Bolesławska-Lewandowska, Kinga Fink,
Iwona Lindstedt i Grzegorz Oliwa



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu Rzeszowskiego
Rzeszów 2025

Recenzowały
dr hab. JOLANTA GUZY-PASIAK, prof. IS PAN
dr hab. BARBARA MIELCAREK-KRZYŻANOWSKA, prof. AMFN

Opracowanie redakcyjne i korekta
BERNADETA LEKACZ

Opracowanie techniczne
EWA KUC

Łamanie
MAREK KUC

Projekt okładki
RAFAŁ WIŚNIEWSKI



Patron honorowy
Związek Kompozytorów Polskich

© Copyright by
Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego
Rzeszów 2025

ISBN 978-83-8277-254-8 (wersja drukowana)
ISBN 978-83-8277-255-5 (wersja elektroniczna online)

DOI: 10.15584/978-83-8277-255-5

Publikacja jest dostępna na licencji Creative Commons
(CC BY-NC-ND 4.0 International)



2183

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO
35-310 Rzeszów, ul. prof. S. Pigonia 6, tel.: 17 872 13 69, tel./faks: 17 872 14 26
e-mail: wydawnictwo@ur.edu.pl; <https://wydawnictwo.ur.edu.pl>
wydanie I, format B5, ark. wyd. 25, ark. druk. 28,75, zlec. red. 73/2024

Druk i oprawa: Drukarnia Uniwersytetu Rzeszowskiego

Spis treści

Wstęp	7
-------------	---

WSPÓŁCZESNE UJĘCIA TRADYCJI

Renata Borowiecka, <i>Tradycja i nowoczesność w muzyce kameralnej Pawła Łukaszewskiego – rekonesans</i>	11
Ewa Wójtowicz, <i>Nowe konteksty kwartetu smyczkowego w muzyce kompozytorów krakowskich. Przegląd twórczości z lat 2001–2023</i>	33
Izabela Zymer, <i>Tradycja i współczesność – nierozwiązany problem socrealizmu w tekstach Zofii Lissy w pierwszej dekadzie po II wojnie światowej</i>	55
Izabela Andrzejak, <i>Z badań nad życiem Tadeusza Sygietyńskiego oraz genezą Państwowego Zespołu Ludowego Pieśni i Tańca „Mazowsze”</i>	79

MUZYKA W DIALOGU

Małgorzata Woźna-Stankiewicz, <i>Muzyka polska w audycjach Rozgłośni Krakowskiej Polskiego Radia w okresie współpracy ze Zdzisławem Jachimeckim</i>	103
Jan Topolski, <i>Elektroniczne afekty w kinie fantastycznym PRL. Rekonesans</i>	147
Iwona Grodź, <i>Stanisław Moniuszko i sztuka ruchomych obrazów</i>	179
Iwona A. Siedlaczek, <i>Muzyka masońska w Polsce przełomu XVIII i XIX wieku w kontekście filozofii masońskiej</i>	199

W KRAJU I ZA GRANICĄ

Rafał Ciesielski, <i>Powrót Telemanna do Żar. Kompozytor a dziedzictwo lokalne</i>	231
Wojciech Gurgul, <i>Sposoby wykorzystania gitary w wybranych kompozycjach Kazimierza Serockiego, Włodzimierza Kotońskiego i Tadeusza Bairda z przełomu lat 50. i 60. XX wieku</i>	251
Semitha Heloisa Matos Cevallos, <i>Polska i Brazylia: zaskakujące drogi muzyki współczesnej</i>	271

Karolina Wahl, <i>Gdy jodły szumią po włosku... O włoskiej wersji językowej Halki oraz jej znaczeniu w rozpropagowaniu twórczości Stanisława Moniuszki poza granicami Polski</i>	299
--	-----

ZAPOMNIANI

Justyna Szczygieł, <i>Leopold Mężnicki (1799–1872) – muzyk z Moraw, kopista i dyrygent kapeli jasnogórskiej</i>	315
Jacek Szerszenowicz, <i>Repolonizować Kowalskiego</i>	359
Anna Stachura-Bogusławska, <i>Pielęgnujmy pieśni, „bo to one będą świadkami polskiej kultury muzycznej”. Kompozycje chóralne Stefana Mariana Stoińskiego (1891–1945)</i>	367
Anna Wróbel, <i>Antoni Stolpe. W poszukiwaniu źródeł do biografii i twórczości</i>	393

VARIA

Klara Amelia Zienkiewicz, <i>Z badań nad instrumentami ze stroikiem przelotowym. Problemy terminologiczne</i>	415
Bernadeta Czapruga, <i>„Eppur si muove” – torowanie nowych szlaków w muzyce przez polskich i zagranicznych artystów-muzyków. Autorskie wywiady z wykonawcami, pedagogiem oraz krytykiem muzycznym</i>	429

Wstęp

Tradycja, czyli międzypokoleniowy przekaz wartości i wzorców kulturowych, obyczajowych i społecznych, podlega nieustannie procesowi reinterpretacji. Współczesność nie istnieje w oderwaniu od tradycji, lecz pozostaje z nią w dynamicznej relacji – jako kontynuacja, rewizja bądź negacja. Kwestia miejsca i znaczenia tradycji w teraźniejszości pozostaje w zakresie aktualnych problemów humanistyki. W wielu tego typu teoretycznych ujęciach fenomen tradycji rozpatrywany jest w opozycji do współczesności (nowoczesności), choć obecnie coraz częściej – na bazie współzależności obu kategorii.

Poddanie muzykologicznej refleksji problematyki związku tradycji i współczesności w kontekście muzyki polskiej wiązało się z potrzebą ponownego spojrzenia na rodzimą twórczość muzyczną z perspektywy trzeciej już dekady XXI wieku. Wobec intensywnych przemian cywilizacyjnych i postępujących procesów globalizacyjnych istotne wydawały nam się pytania: Na ile dziś wciąż porusza nas termin „muzyka polska” i jak traktujemy rodzimą twórczość? Czym jest w istocie muzyka polska i jak ją dziś rozumiemy? Naszą intencją było, aby refleksja uruchomiona hasłem „tradycja i współczesność” oświetliła przestrzeń napięć i dialogu między przeszłością a teraźniejszością, między dążeniem do zachowania dziedzictwa a poszukiwaniem odpowiedzi na wyzwania współczesności.

Prezentowany tom objęty patronatem Związku Kompozytorów Polskich ukazuje się w roku jubileuszu stulecia tej zasłużonej dla polskiej kultury muzycznej instytucji, będącej współorganizatorem 52. Konferencji Muzykologicznej ZKP, która odbyła się w Instytucie Muzyki (obecnie Wydział Muzyki) Uniwersytetu Rzeszowskiego i Państwowej Szkole Muzycznej I stopnia im. Zygmunta Mycielskiego w Strzyżowie we wrześniu 2023 roku. Była to pierwsza w długiej historii działalności Związku edycja konferencji mająca miejsce właśnie na Podkarpaciu; wzięło w niej udział 68 muzykologów z Polski, Ukrainy, Austrii, Brazylii i Stanów Zjednoczonych. Niniejszy tom, stanowiący wybór materiałów

konferencyjnych, zawiera osiemnaście tekstów badaczy reprezentujących polskie i zagraniczne ośrodki akademickie (Warszawa, Poznań, Toruń, Łódź, Kraków, Lublin, Częstochowa, Salzburg i Kurytyba).

Tom podzielony został na pięć części. W części pierwszej, zatytułowanej *Współczesne ujęcia tradycji*, Renata Borowiecka, Ewa Wójtowicz, Izabela Zymer i Izabela Andrzejak podejmują zagadnienia dotyczące twórczości kompozytorskiej z punktu widzenia tradycji jako siły kształtującej teraźniejszość, ukazując stosunek twórców do dziedzictwa przeszłości w obliczu presji nowoczesności czy narzuconych wzorców ideologicznych. Autorzy tekstów zamieszczonych w części drugiej, opatrzonej tytułem *Muzyka w dialogu* – Małgorzata Woźna-Stankiewicz, Jan Topolski, Iwona Grodź i Iwona A. Siedlaczek – skupili swoją uwagę na wieloaspektowych relacjach muzyki z różnymi obszarami kultury: mediami, filozofią, ideologią i sztukami wizualnym. Na trzecią część, *W kraju i za granicą*, składają się teksty Rafała Ciesielskiego, Wojciecha Gurgula, Semithy Heloisy Matos Cevallos i Karoliny Wahl, poświęcone różnorodnym przejawom obecności i recepcji muzyki polskiej oraz obcej w kontekstach lokalnych i międzynarodowych. Na rekonstrukcji losów i omówieniu twórczego dorobku zapomnianych lub zmarginalizowanych postaci polskiej kultury muzycznej działających w kraju i na emigracji koncentrują się autorzy tekstów składających się na część czwartą, noszącą tytuł *Zapomniani*: Justyna Szczygieł, Jacek Szerszenowicz, Anna Stachura-Bogusławska i Anna Wróbel. Zamieszczone w końcowej części – *Varia* – teksty Klary Amelii Zienkiewicz i Bernadety Czapragi poszerzają zakres tematyczny tomu, wprowadzając refleksję nad problemami terminologicznymi współczesnej instrumentologii oraz podejmując zagadnienia związane z upowszechnianiem muzyki polskiej za granicą (jego cennym uzupełnieniem jest zamieszczony w całości w aneksie wywiad przeprowadzony przez autorkę z goszczącym na koncertach w Salzburgu Rafałem Blechaczem).

Prezentowany tom oraz teksty w nim ujęte to oczywiście tylko wycinek tematów, które w odniesieniu do muzyki polskiej wciąż można czy wręcz należałoby podejmować i na nowo rozważać. Liczymy, że będzie on stanowił punkt wyjścia oraz inspirację dla dalszych badań w tym zakresie.

Redakcja

WSPÓŁCZESNE UJĘCIA TRADYCJI

RENATA BOROWIECKA

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

Tradycja i nowoczesność w muzyce kameralnej Pawła Łukaszewskiego – rekonesans

Muzykę polską doby ponowoczesnej charakteryzują heterogeniczność i skłonność do syntezy, czego korzenie tkwią w istotnej dla naszego kręgu kulturowego relacji współczesności wobec tradycji. Tradycja stanowi niezwykle istotną i niepodważalną wartość dla Pawła Łukaszewskiego – kompozytora, który od czasu debiutu w latach 90. wypracował idiomatyczny język muzyczny, nakierowany w większym stopniu na tradycyjne niż awangardowe własności. Choć nazwisko artysty kojarzone bywa przede wszystkim z utworami chóralnymi i wokально-instrumentalnymi o tematyce religijnej, obszerny dorobek kompozytorski obejmuje również liczne dzieła czysto instrumentalne, w tym kameralne. To właśnie w muzyce instrumentalnej – jak podkreślają niektórzy badacze – Łukaszewski chętniej sięga po nowsze środki techniki kompozytorskiej celem uzyskania określonych efektów brzmieniowych. Uwzględniając postawę estetyczną twórcy i krąg jego inspiracji, interesujące jest spojrzenie na dzieła kameralne kompozytora z perspektywy zestrojenia *datum* i *novum*.

Słowa kluczowe: Paweł Łukaszewski, muzyka kameralna, tradycja, nowoczesność

Twórczość Pawła Łukaszewskiego od ponad trzydziestu lat wzbudza zainteresowanie zarówno w kraju, jak i za granicą¹. Nazwisko artysty kojarzone bywa przede wszystkim z dziełami chóralnymi i wokально-instrumentalnymi o tematyce religijnej, choć w obszernym dorobku kompozytorskim znaczące miejsce zajmują także utwory czysto instrumentalne, w tym kameralne. Zamiłowanie do muzyki na małą obsadę zrodziło się w czasach młodości, kiedy to Łukaszewski jako

¹ Wykaz pozycji bibliograficznych nt. twórczości kompozytora zob. <https://lukaszewski.org.uk/pl> (zakładka wydawnictwa); R. Borowiecka, *Twórczość religijna Pawła Łukaszewskiego. Muzyka jako wyraz myśli artysty*, Kraków 2019, s. 609–615.

student-wiolonczelista wykonywał arcydzieła zespołowe mistrzów doby XIX i XX wieku. W pamięci kompozytora pozostały m.in. tria fortepianowe i *Oktet smyczkowy Es-dur* op. 20 F. Mendelssohna, *Trio fortepianowe B-dur* F. Schuberta i *Kwartet fortepianowy Es-dur* op. 47 R. Schumanna, kwartety Debussy'ego, Ravela i Góreckiego czy utwory kameralne Malawskiego i Panufnika. Współczesny artysta pragnie kontynuować tę ścieżkę twórczości muzycznej poprzez swoje duety, tria, kwartety smyczkowe, kwintety fortepianowe i concertina (zob. tabela 1). Twórca – jako uznany autor dzieł religijnych – wypowiada się idiomatycznym językiem muzycznym nakierowanym w większym stopniu na tradycyjne niż awangardowe własności, stąd też jego świadomie kształtowany styl muzyczny definiowano jako antymodernizm (A. Thomas²), tradycjonalizm (A. Nowak³) lub „nowość zakorzeniona w tradycji” (K. Cyran⁴).

Warto podkreślić, że niektórzy badacze wskazują, iż na niwie instrumentalnej Łukaszewski sięga częściej niż w muzyce religijnej po nowsze środki techniki kompozytorskiej celem uzyskania określonych efektów brzmieniowych. W 2011 roku Paweł Markuszewski stwierdził:

W utworach kameralnych kompozytor najsmielej sięga po awangardowe techniki – nie brak tu środków wykonawczych typowych dla sonoryzmu, nawiązującej do punktualizmu atomizacji faktury czy fragmentów utrzymanych w technice repetytywnej, czasem pojawiają się także graficzne elementy notacji⁵.

Uwzględniając postawę estetyczną twórcy i krąg jego inspiracji, interesujące wydaje się zatem spojrzenie na dzieła kameralne kompozytora z perspektywy przenikania się *datum* i *novum*.

² A. Thomas, *Polish music since Szymanowski*, Cambridge–New York 2005, s. 318.

³ A. Nowak, *Tradycja i tradycjonalizm we współczesnych polskich utworach religijnych* [w:] *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, red. K. Droba, T. Malecka, K. Szwałkiej, Kraków 2004, s. 119 i 121.

⁴ K. Cyran, *Kanon i postmodernizm w twórczości religijnej kompozytorów polskich przełomu XX i XXI wieku*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. T. Maleckiej w Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2015, s. 407.

⁵ P. Markuszewski, *Paweł Łukaszewski. Pośrednik w przekazywaniu Prawdy*, „Kwartalnik” 2011, nr 2(17) (grudzień), s. 4.

Tabela 1. Spis utworów kameralnych Pawła Łukaszewskiego

DUET	TRIO	KWARTET	KWINTET	CONCERTINO	POZOSTAŁE
<i>Impresje kurpiowskie</i> (1988; Fl i Pf)	<i>1st Piano trio</i> (2008)	<i>I Kwartet smyczkowy</i> (1994)	<i>I Kwintet fortepianowy</i> (2013)	<i>Concertino for piano and brass</i> (2007)	<i>Un cadeau</i> (2007; Cel, Mrf, Cemb, Pf i Org)
<i>Quasi sonata</i> (1991; Cl i Pf)	<i>2nd Piano trio</i> (2021)	<i>II Kwartet smyczkowy</i> (2000)	<i>II Kwintet fortepianowy</i> (2017)	<i>Małe concertino no. 1</i> (2010) <i>Małe concertino no. 2</i> (2008/2010) [na Vc i Pf]	<i>Lenten music</i> (2011; na 6 Sxf)
<i>Pearl of Wisdom</i> (2005 / 2019; 2 Pf lub Pf)		<i>III Kwartet smyczkowy</i> (2004)		<i>Concertino for organ and brass</i> (2009)	<i>Placido</i> (2015; na 8 Vc)
<i>Aria</i> (2012; Vc i Pf / VI i Pf / Vn i Pf / Sxf S i Pf)		<i>Wind Quartet</i> (2016)		<i>Trinity concertino</i> (2016; Ob /Sxf S/Sxf A i Pf)	
<i>Idiom</i> (2013; Fl i Org)		<i>IV Kwartet smyczkowy</i> (2021)		<i>Wings concertino</i> (2019; na 2 instr. dęte dr i Pf)	
<i>Arioso</i> (2014; Fl i Org)		<i>5th String quartet - Stanisław Moryto in memoriam</i> (2024)		<i>Neopolis concertino</i> (2019; Vn /VI / Vc i Pf)	
<i>Lullaby</i> (2017; Fl i Ar)				<i>Concertino doppio</i> (2021; Vn, VI i Pf)	
<i>John-Air</i> (2020; VI i Pf)					
<i>Lukasonata</i> (2021; Fl i Pf)					

Postawa Łukaszeńskiego wobec tradycji i awangardy

Poszukiwanie aspektów tradycji i nowości w twórczości artystów narzuca interpretatorom nakierowanie na kontekst czasowy, tj. podejście z perspektywy relacji teraźniejszości wobec przeszłości. Jak wiadomo, w muzyce polskiej silny zwrot ku tradycji historycznej, ale i zarazem kulturowej nastąpił na przełomie lat 60. i 70. XX wieku, a o fundamentalnej roli tradycji w sztuce muzycznej wspominało wielu muzykologów i teoretyków (m.in. Baculewski, Jarzębska, Pocię, Podhajski, Tomaszewski, Woźna-Stankiewicz⁶), a także Teresa Malecka, która w 2010 roku pisała:

W polskiej muzyce ostatnich pięćdziesięciu lat tradycja traktowana jest jako naturalne źródło inspiracji i wraz z nowoczesną techniką kompozytorską, z doświadczeniem awangardy, niejako przez to doświadczenie przetworzona – staje się immanentnym elementem idiomu stylistycznego tzw. „Szkół polskiej”⁷.

Należy przypomnieć, że debiut Pawła Łukaszeńskiego i jego pokolenia nastąpił już po 1989 roku, a zatem – jak wskazywał Mieczysław Tomaszewski – w okresie otwarcia „niełatwej i meandrycznej drogi ku rzeczywistej demokracji i liberalizmowi”, a w sztuce – fazie „postmodernistycznej wielostronności, wieloaspektowości i polistylistyki”⁸. Charakteryzując u progu XXI stulecia twórczość muzyczną wspomnianego poko-

⁶ Por. K. Baculewski, *Polska twórczość kompozytorska 1945–1984*, Kraków 1987; *idem*, *Historia muzyki polskiej*, t. VII: *Współczesność*, cz. 2: 1975–2000, Warszawa 2012; A. Jarzębska, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004; B. Pocię, *Sacrum w polskiej muzyce współczesnej* [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, red. L. Polony, Kraków 1986; M. Tomaszewski, *O twórczości zaangażowanej: muzyka polska 1944–1994 między autentyzmem a panegiryzmem* [w:] *idem*, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*, Kraków 2000; M. Tomaszewski, *Muzyka w poszukiwaniu wartości zasłoniętych i zagubionych* [w:] *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, red. K. Droba, T. Malecka, K. Szwałgier, Kraków 2004; *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. I: *Eseje*, red. M. Podhajski, Gdańsk-Warszawa 2005; M. Woźna-Stankiewicz, *Postawy artystyczne w XX wieku i problem tradycji w autorefleksji Bairda, Kilara i Meyera* [w:] *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, red. A. Jarzębska, J. Paja-Stach, Kraków 2007.

⁷ Zob. T. Malecka, *The Exceptional Role of Tradition in Polish Contemporary Music. Music Between West and East* [w:] *Musical Coexistence. Tradition meets contemporary*, red. M. Sternal, Kraków 2010, s. 37.

⁸ M. Tomaszewski, *O twórczości zaangażowanej...*, s. 147–148.

lenia – wówczas młodych artystów – Dorota Krawczyk podkreślała, że zostali oni wychowani w atmosferze nowego paradygmatu estetycznego, stąd też z jednej strony mają „nieodpartą chęć wyzyskiwania zdobyczy XX wieku – ruchów awangardowych”, z drugiej zaś – „potrzebę nieskrępowanego sięgania do estetyk muzycznych wieków poprzednich”. Autorka uznała, że „obie te tendencje najczęściej współlistnieją ze sobą i właśnie ta ich symbioza daje efekty dla współczesnego słuchacza najciekawsze”⁹.

Od początku drogi kompozytorskiej Łukaszewskiego wyróżniała swoista nostalgia i postawa *serio* wobec tradycji. Dla twórcy niezmiennie stanowi ona wartość niezwykle istotną i niepodważalną, jak sam mówi: „nie należy się jej wstydzić, warto na niej oprzeć wszystko co czynimy. Tradycja to świadomy wybór”¹⁰. Pojęcie tradycji kompozytor łączy przede wszystkim z wiarą i religią zakorzenioną w kulturze polskiej i europejskiej. Związki z tradycją dostrzegalne są także w warstwie muzycznej, na poziomie konkretnych strategii twórczych.

Artystę cechuje natomiast dystans estetyczny w stosunku do nowatorskich tendencji dwudziestowiecznych ruchów awangardowych. Kompozytor postrzega je jako zjawisko historyczne, a w jednym z wywiadów powie uszczypliwie: „Choć niektórzy się na tym zatrzymali i dla nich to jest muzyka współczesna”¹¹. Postawi również dobitną diagnozę: „Publiczność odeszła od muzyki poważnej, która kojarzyła się z awangardą, a skierowała się ku muzyce lekkiej, łatwej i przyjemnej”¹². O zaistniałej sytuacji wspominali już wcześniej i inni badacze¹³. Rozmawiając z Barbarą Schabowską na temat swoich kompozycji religij-

⁹ D. Krawczyk, *Zainteresowania stylistyczne najmłodszej generacji* [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. I: *Eseje*, red. M. Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 322.

¹⁰ Z rozmowy autorki artykułu przeprowadzonej z kompozytorem w Warszawie 16 marca 2016 r.

¹¹ B. Schabowska, *Nie każda muzyka religijna jest sakralna*, „Ruch Muzyczny” 2014, nr 4, s. 18–21, <http://www.ruchmuzyczny.art.pl/index.php/tematy/punkt/440-nie-ka-zda-muzyka-religijna-jest-sakralna> (14.07.2014).

¹² *Ibidem*.

¹³ Zob. wypowiedź A. Rutkowskiej w artykule M. Podhajskiego, *Periodyzacja* [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. I: *Eseje*, red. M. Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 202.

nych, twórca wyraźnie podkreśli, że należy już do pokolenia późniejszego, stąd też pisze muzykę, która – jak stwierdzi – „jest współczesna, odpowiednia dla współczesnego człowieka”¹⁴.

Muzyka kameralna Łukaszewskiego a tradycja gatunkowa

Badając utwory Łukaszewskiego przynależne do grupy muzyki kameralnej, nie sposób nie odnieść się do problematyki genologicznej, dookreślenia dzieł sugerować mogą bowiem nawiązania do określonych wzorów i znaczeń gatunkowych (duetu, tria, kwartetu, kwintetu, koncertina). Tymczasem w przypadku kompozycji Łukaszewskiego sprawę komplikuje charakterystyczna dla twórcy strategia wielokrotnego wykorzystywania własnego materiału muzycznego w różnych rodzajach utworów. Artysta określa ją jako „muzyczny ślad” czy też „spojrzenie z drugiej strony lustra” i łączy zarówno z wymiarem praktycznym, tj. możliwościami wykonawczymi, jak i interesującym go odmienianiem jakości brzmieniowych. Warto podkreślić, że każdą z wersji kompozytor traktuje zawsze jako równoprawny utwór.

Dokonując analizy danej kompozycji, istotne staje się zatem ustalenie konstytuujących ją źródeł muzycznych i prymarności poszczególnych tekstów, spojrzenie na koegzystencję dawnego z nowym. Przyjmując te kryteria, muzykę kameralną Łukaszewskiego usystematyzować można w trzy kategorie: twórczość prymarną (oryginalną), twórczość transponowaną i twórczość aranżowaną. Warto przy tym zwrócić uwagę na wyraźne rozróżnienie ostatnich dwóch kategorii, przejęte od Anny Nowak, a bazujące na koncepcjach Barbary Literkiej i Mieczysława Tomaszewskiego¹⁵.

Muzykę transponowaną stanowią zatem utwory przeniesione na inne medium wykonawcze, w których – jak stwierdza Tomaszewski¹⁶ – nowa bywa jedynie „szata brzmieniowa”. Zgodnie z typologią badacza w przypadku kompozycji Łukaszewskiego mówić można zarówno o transkryp-

¹⁴ B. Schabowska, *Nie każda muzyka...*

¹⁵ A. Nowak, *Duety fortepianowe Romana Maciejewskiego*, „Teoria Muzyki” 2017, nr 13, s. 52.

¹⁶ M. Tomaszewski, *Utwór muzyczny w kontekście swego czasu i miejsca [w:] Dzieło muzyczne, jego estetyka, struktura i recepcja*, red. A. Nowak, Bydgoszcz 2005, s. 23–24.

cyjach – a zatem „przeniesieniu” z instrumentu na instrument, jak i intawolacji z głosu na instrument¹⁷. Pierwszy z przypadków należy do dość powszechnych w praktyce twórcy, a przykład stanowić może chociażby *II Kwartet smyczkowy* z 2000 roku. Trzyczęściowy, zwarty utwór o układzie *Allegro molto – Lento molto – Moderato* jeszcze w tym samym roku opracowany został jako *Divertimento* przeznaczone na orkiestrę kameralną (instrumenty dęte drewniane, waltornia, smyczki, fortepian) lub orkiestrę smyczkową, a w roku 2017 kompozytor ponownie wykorzystał materiał muzyczny, tworząc tym razem kwartet na instrumenty dęte (*Wind Quartet*).

Z kolei interesujący przykład intawolacji stanowi *Lenten music* (2011) na sekstet saksofonowy, którego pierwowzorem są *Responsoria Tenebrae* (2010) – cykl 5 utworów oparty na tekstach modlitw z nabożeństw Jutrzni i Chwalby z ostatnich trzech dni Wielkiego Tygodnia, w umuzycznieniu twórcy nawiązujący do gatunku motetu, a przeznaczony na sześciogłosowy chór mieszany. O wariacie instrumentalnym kompozytor napisał:

Bardzo urzekła mnie gra Pawła Gusnara i jego zespołu, toteż dla nich stworzyłem tę wersję z troski niejako, aby utwór... brzmiał także w innej formie¹⁸.

Wybór instrumentów może zaskakiwać, jednak po wsłuchaniu się w dzieło odnosi się wrażenie, że oniryczne, eufoniczne, ciepłe brzmienie saksofonów pozwala zatopić się w kontemplacji. Twórca podkreśla: „brzmienie saksofonów jest dla mnie bardzo «sakralne», głębokie”¹⁹. Stąd też mimo braku warstwy tekstowej, za sprawą „czystej”, niedookreślonej słowem muzyki, można tę wersję przeżywać równie intensywnie co wokalny oryginał. Warto wspomnieć, że John Quinn – recenzent płyty CD, na której zarejestrowano omawiane dzieła – stwierdził, iż pełne powagi i smutku umuzycznienie chóralne wiernie odzwierciedla tekst; zachwycił się brzmieniem sześciogłosu wokalnemu prowadzącym do niezwyklej intymności i klarowności muzyki, a za najbardziej dojmującą w wyrazie uznał część *O vos omnes*. Wariant saksofonowy określił mianem „intrygującego”, choć w swoich preferencjach skłonił się ku wersji chóralnej²⁰.

¹⁷ Zob. *ibidem*, s. 28.

¹⁸ Z korespondencji autorki artykułu z kompozytorem, 6 lipca 2014 r.

¹⁹ *ibidem*.

²⁰ *Music Web International by John Quinn Musica Sacra* 5, 17.06.2015, www.lukaszeński.org.uk – reviews (2.05.2018).

IV.

Adagio placido $\text{♩} = 30$

SS I
SS II
SA
ST
S BR
S BR

9

SS I
SS II
SA
ST
S BR
S BR

Przykład 1. P. Łukaszewski, a) *Responsoria Tenebrae*, cz. 4; b) *Lenten music*, cz. 4

Odrębne przypadki stanowią kompozycje przynależne do tzw. muzyki aranżowanej, a zatem takiej, która – zdaniem Barbary Literkiej²¹ – zakłada obecność „pierwiastka twórczego” – organizowanie na nowo. Łukaszewski, tworząc z własnej inwencji, a zarazem w oparciu o teksty prymarne, komponuje nie tylko odmienną postać dźwiękową, ale i konstrukcję muzyczną; w rzeczywistości powstaje nowy utwór naznaczony jednakże przez typ ekspresji swoich pierwowzorów. Za jaskrawy przykład uznać należy *I Kwintet fortepianowy* skomponowany w 2013 roku. W części I o układzie: A – *Allegro*; B – *Lento*; A’ – *Allegro* w oryginalnych fazach skrajnych dominuje emocja wzburzenia (kompozytorskie dookreślenie *con ira*, opracowanie muzyczne przywodzące na myśl barokowe *stile concitato*). Z kolei wiodący lamentacyjny ton kontrastującej fazy środkowej (*molto espressivo*) wynika bezpośrednio z materiału muzycznego zaczerpniętego z pieśni *Niech nikt nad grobem mi nie płacze* wchodzącej w skład cyklu na baryton i fortepian do słów S. Wyspiańskiego, zatytułowanego *Dwa sonety po śmierci* (2010). Część II bazuje na motywach religijnej miniatury *Ave Maria, gratia plena* (2011) przeznaczonej na chór żeński i kwartet smyczkowy i naznaczona jest tonem łagodnym, refleksyjnym. Pierwowzorem witalnej części III jest *Małe concertino na wiolonczelę i fortepian* nr 1. Warto nadmienić, że oba wydane concertina napisane zostały w 2010 roku dla początkującego wiolonczelisty – Wojtka, syna kompozytora. Finałowa, motoryczna część IV o budowie quasi-rondowej, wyrastająca z motywu ziarna rozwijanego wariacyjnie, stanowi tym razem materiał oryginalny.

Uwzględniając zaistnienie „sytuacji palimpsestu” (jak określał to Tomaszewski) w twórczości kameralnej Łukaszewskiego, rodzi się pytanie o gatunkowe konotacje. Biorąc pod uwagę przeniesienia materiału muzycznego pieśni czy utworu wokalnego/chóralnego na utwór instrumentalny lub koncertu, concertina na kwartet, kwintet itp., można skonstatować, że hermeneutyczna przestrzeń gatunku jawi się dla twórcy jako sprawa wtórna. Do głosu dochodzą przede wszystkim: afirmacja danego zespołu instrumentalnego, specyfika jego kolorystyki brzmieniowej oraz – o czym wspomina sam kompozytor – zamysł muzycznej przyjemnościowej gry-zabawy, choć nierzadko drapieżnej w wyrazie emocjonalnym.

²¹ Zob. B. Literka, *Dziewiętnastowieczne transkrypcje utworów Fryderyka Chopina. Aspekty historyczne, teoretyczne i estetyczne*, Kraków 2004, s. 10.

Tabela 2. Przykłady kompozycji P. Łukaszewskiego z pokrewnym materiałem muzycznym

2000	/ 2017	
<i>II Kwartet smyczkowy</i> → <i>Divertimento</i> → <i>Wind Quartet</i>		
2004		
<i>Sinfonietta per archi</i> → <i>III Kwartet smyczkowy</i>		
2006	/ 2016	
<i>Trinity concerto</i> → <i>Trinity concertino</i>		
2007	/ 2009	
<i>Concertino for piano and brass</i> → <i>Concertino for organ and brass</i> → <i>II Kwintet pf</i>		
2016	/ 2019	
<i>Wings concerto</i> → <i>Wings concertino</i>		
2021		
<i>Concerto doppio</i> → <i>Concertino doppio</i> → <i>IV Kwartet smyczkowy</i> → <i>2nd Piano trio</i>		
2010		
<i>Luctus Mariae</i> (SA, cemb., ork. smyczkowa), nr 2 i 6 → <i>Aria</i> (vc i pf; 2012)		
<i>Luctus Mariae</i> (SA, cemb., ork. smyczkowa), nr 5 → <i>Arioso</i> (fl i org.; 2014)		

W utworach kameralnych autor zachowuje zazwyczaj ogólny model, zewnętrzne emblematy archetypu gatunkowego, takie jak typ obrazy, cykliczność czy zasada kontrastu między częściami. Niekiedy – ze względu na pierwowzór – rezonują inne gatunki, jak np. concerto proveniencji barokowej w *IV Kwartecie smyczkowym*. Wprowadzone zostają bowiem quasi-ritornele w częściach skrajnych, widoczne są nawiązania do relacji solo-tutti, współgranie, a niekiedy współzawodniczenie grup instrumentów. Z kolei ciekawy przykład zestrojenia *datum* i *novum* w zakresie makroformy prezentuje *II Kwintet fortepianowy* z 2017 roku, będący transkrypcją *Concertina*. Utwór ma budowę trzyczęściową o układzie: *Direct* – *Hésitant* – *Rondeau*. Tytuły pierwszych ustępów zdają się odsyłać do koncepcji dwufazowego modelu formalnego wypracowanego przez W. Lutosławskiego (I. *Hésitant* – jako szeregu epizodów przedzielanych refrenem w różnych wariantach oraz II. *Direct* – narracji ciągłej prowadzącej do kulminacji i jej rozwiązania). Nawiązanie jest jednak bardzo odległe, a model daleko przekształcony. Wieńczące kompozycję *Rondeau* odpowiada swą motywiką i charakterem wstępnemu *Direct*. Tę niezwykle zwięzłą, wyrazistą część, o gwałtownym rodzaju ekspresji, uznać można za dalszy ciąg narracji mu-

zycznej pierwszego ogniwa kwintetu, prowadzącą do finałowej kulminacji. Od poprzednika Łukaszewski przejmuje zatem jedynie naczelną ideę kształtowania formy uwzględniającą psychologię percepcji dzieła, wyobrażenie jego odbioru.

Problematyka języka muzycznego

Analizując koegzystencję *datum* i *novum* w utworach kameralnych Łukaszewskiego, nie sposób nie odnieść się do problematyki indywidualnego stylu kompozytorskiego, w szczególności idiomatyki języka muzycznego twórcy. Przed kilkunastoma laty artysta stwierdził:

Mój język jest sposobem wyrażania myśli i zamierzeń, dyktowanych potrzebą wewnętrzną. Nad indywidualnym językiem muzycznego przekazu należy pracować, aby w rezultacie móc się odnaleźć jak najbardziej komfortowo w strukturze dźwiękowej czy rytmicznej, a także w czasie i emocjach. Zmierz to i tak do tego, by odnaleźć siebie²².

W muzyce kameralnej, ale i w innych utworach instrumentalnych, to „odnajdywanie siebie” wiodło od muzyki imitującej zastane nowoczesne wzorce danej poetyki (punktualizm, aleatoryzm, sonoryzm, minimalizm) do szybkiego zwrotu w stronę muzyki naznaczonej coraz bardziej odniesieniami do tradycji, a zarazem pierwiastkiem indywidualnym – własnym.

Quasi sonata na klarnet i fortepian należy do najwcześniejszych dzieł kameralnych. Powstała w 1991 roku, na początku drogi twórczej Łukaszewskiego, i – jak zaznaczył kompozytor – „jest to utwór eksperymentalny, gdzie zaprezentowane zostały pewne rejony brzmieniowe klarnetu na prośbę przyjaciela-klarnecisty Wojtka Mrozka”²³.

²² P. Markuszewski, *Paweł Łukaszewski. Pośrednik...*, s. 2.

²³ E. Guz-Seroka, *Fortepian w twórczości Pawła Łukaszewskiego z perspektywy wykonawcy* [w:] *Poszukiwanie sacrum. Muzyka i filozofia życia Pawła Łukaszewskiego*, red. M.T. Łukaszewski, Warszawa 2021, s. 540.

Wszelkie objaśnienia wykonawcze odnoszące się do symboli notacyjnych zamieszczone są we wstępie do partytury. W zwartym czteroczęściowym układzie zespolonym w jedną całość poprzez następstwo *attaca*, części I (*Entrata*) i III (*Lirico*) powierzone zostały klarinetowi solo, który dodatkowo w części III ma quasi-cadenzę. Jako charakterystyczne dla kompozycji Marcin T. Łukaszewski wskazał myślenie sonorystyczne (np. brzmienia klasterowe, niekonwencjonalne wydobywanie dźwięków klarinetowych, m.in. mormorando wokalne podczas grania, ustawicznie wciśnięty prawy pedał fortepianu) oraz obecność elementów techniki aleatoryzmu kontrolowanego w części II – *Campanello*²⁴. Z kolei Ewa Guz-Seroka zwróciła uwagę na zjawisko kontrastu fakturalnego i ekspresywnego konstytuującego narrację ustępu drugiego (układy wertykalne w dynamice piano i długich wartościach rytmicznych kontra improwizowane struktury linearne w drobnych wartościach). Ponadto w opinii pianistki znaczący walor kompozycji stanowi możliwość współtworzenia utworu poprzez poszukiwania wykonawczych rozwiązań sonorystycznych²⁵.

Można nadmienić, że eksperymenty z wykorzystywaniem brzmień nietypowych obecne są również w muzyce wokalne tego czasu (np. *Aragena*, *Trzy pieśni* do słów M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej).

Trzy lata później kompozytor napisał trzyczęściowy *I Kwartet smyczkowy*. Utwór zyskał duże uznanie w oczach krytyków. Po prawykonaniu w Kanadzie określono go mianem „świeżego i oryginalnego”. Zwrócono uwagę na „niepowtarzalny styl” związany z kształtowaniem rytmiki i harmoniki, żywiołowość i wewnętrzną energię muzyki. Choć Łukaszewski stosuje tu quasi-punktualistyczne faktury, które wprowadzać będzie także w swoich późniejszych kompozycjach, wyraziście zwraca się ku tradycyjnym środkom językowym i wykonawczym oraz konwencjonalnemu zapisowi muzycznemu. W utworze rezonują wyraźnie tendencje postminimalizmu²⁶ wywodzącego się z dialektu *minimal music*.

²⁴ M.T. Łukaszewski, *O muzyce kameralnej i solowej Pawła Łukaszewskiego* [w:] książeczka do płyty CD *Paweł Łukaszewski. Muzyka kameralna*, Musica Sacra Edition 007, 2006, s. 5–6.

²⁵ E. Guz-Seroka, *Fortepian w twórczości...*, s. 542–545.

²⁶ W rozumieniu wzbogaconego minimalizmu. Ujęcie przejęte za: J. Paja-Stach, *Kompozytorzy polscy wobec idei modernistycznych i postmodernistycznych* [w:] *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, red. A. Jarzębska, J. Paja-Stach, Kraków 2007, s. 69.

cl *pp* *pp* *ppp* ca 5 - 8"

cl *mp* *staccatissimo* *rit.* ca 10 - 15"

cl *ppp* *rit.* ca 10 - 15"

cl $\frac{2}{4}$ $\text{♩} = 80$ $\frac{3}{2}$ *mf legato*

cl *mf* *mp* *mp* *p* *mp* *gliss.* *gliss.* $\frac{4}{4}$

cl $\frac{4}{4}$ *mf* $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{2}$ *mf*

cl $\frac{3}{2}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{4}{2}$ *f* *mf* *mp* *p* *ord.* $\frac{3}{4}$

cl $\frac{3}{4}$ *pp* *ff* *ripetere e molto accelerando* *attacca* ca 9 - 12" ca 3'

Objaśnienia (Explanations)



ściśła realizacja rytmu (stricte); *precise realisation of the rhythm*



swobodna realizacja rytmu (libero); *free realisation of the rhythm*

voce femine – głos żeński (v.f.); *female voice (v.f.)*

voce maschio – głos męski (v.m.); *male voice (v.m.)*



coraz wolniejsze poruszanie kłapami na różnych wysokościach, przy jednoczesnym wydmuchu powietrza; *slower and slower stops moving on different pitches, with breath of air*



powolne, wibracyjne odchylenia w górę i w dół, w obrębie półtonu (na luźnych ustach). Realizować do odwołania – ord. (ordinario). *Slow and vibrating deflections up and down within semiton (on loosely mouth). Realise to call off (ordinario, ord.)*



podmuch powietrza bez uzyskania konkretnego dźwięku, przy zamkniętych kłapach; *breath of air without getting real sound, with all stops shut*



powtarzanie tych samych współbrzmień coraz szybciej i głośniej, coraz wolniej i ciszej, w oznaczonym czasie; *repetition of the same concords faster and louder; slower and silently in marked time*



improvizować dowolne struktury, oparte na podanych dźwiękach *improvisation of free structures based on given sounds*



pauza ok. 1"; *rest about 1 second*



pauza ok. 2"; *rest about 2 seconds*



pauza ok 3 - 5"; *rest about 3 - 5 seconds*



uderzyć przedramieniem czarne klawisze w podanym rejestrze (klaster) *strike the black keys in the indicated register with the forearm*



uderzyć przedramionami obu rąk czarne i białe klawisze w najwyższym rejestrze (klaster); *strike the black and white keys in the highest register with the forearm*

Przykład 2. P. Łukaszewski, *Quasi Sonata*, fragm. cz. I oraz objaśnienia wykonawcze

III

Allegro $\text{♩} = 106 - 120$, *détaché sempre* 17

The musical score is presented in three systems, each containing four staves (two treble clefs and two bass clefs). The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 106-120 beats per minute, and the articulation is 'détaché sempre'. The score begins with a section marked 'III'. The first system shows dynamic markings of *sfz* and *mf*. The second system features a circled number '10' above the first staff. The notation includes various rhythmic figures, accents, and slurs across all staves.

Przykład 3. P. Łukaszewski, *I Kwartet smyczkowy*, cz. III – początek

Nawiązując do Meyerowskiej koncepcji dotyczącej stylu muzycznego²⁷, skonstatować można, iż w zakresie porządku strukturalnego Łukaszewski zmierza już w stronę idiomatycznej dla swojej twórczości strategii redukcjonizmu. Z kolei z perspektywy wykorzystania zespołu czterech instrumentów smyczkowych typowe staje się tworzenie jednorodnej płaszczyzny brzmieniowej, współgranie dominujące nad współzawodniczeniem, dialogowaniem czy też wypowiedzią o charakterze solowym. Łukaszewski zdaje się tworzyć rodzaj „meta-instrumentu”. Na marginesie można wspomnieć, iż tak potraktowany kwartet instrumentów smyczkowych w kwintetach będzie przeciwstawiany drugiej sile wykonawczej, jaką stanowi fortepian.

W utworach późniejszych, pisanych po 2000 roku, do głosu coraz mocniej dochodzi „komunikatywny” język muzyczny, właściwy dla estetyki kompozytora. Obecny jest zawsze redukcjonizm w zakresie formy (zwięzłość wypowiedzi skutkująca krótkim czasem trwania dzieł, klarowność konstrukcji, kształtowanie szeregujące) oraz faktury (powtarzane układy o określonych „wzorach” strukturalnych, częste tworzenie brzmień homogenicznych), rehabilitacja melodyki, ale komponowanie kantyleny z interwałów większych (w psychologii percepcji kojarzonych ze skokami, nie krokami), „tonalność odnowiona” mająca korzenie w nurcie neotonalnym niekiedy w połączeniu ze swobodną dwunastodźwiękowością, tendencja do eufonicznych zestrojów harmonicznym, wyrazisty rodzaj ekspresji – często z kontrastowo zestawianymi tonami emocjonalnymi. Jako jeden z przykładów wskazać można *I Trio fortepianowe* skomponowane w 2008 roku, dedykowane Janowi – młodszemu synowi kompozytora. Jak powiedział autor, utwór powstał po pierwsze. z sentymentu do rodzaju zespołu wykonawczego, w którym grał, po wtóre – dla przyjemności. Twórca zaznaczył, iż w muzyce główną rolę pełni brzmienie, walory harmoniczne, melodyczne i rytm²⁸. Trzyczęściową kompozycję otwiera ustęp o charakterze lirycznym (*Lento*), w którym Łukaszewski tworzy tradycyjną hierarchię planów faktura-

²⁷ Zob. L.B. Meyer, *Style and Music. Theory, History, and Ideology*, Chicago-London 1989.

²⁸ E. Guz-Seroka, *Fortepian w twórczości...*, s. 545.

lnych z figurą (wiodąca linia melodyczna w instrumentach smyczkowych) i tłem (akordowy akompaniament fortepianu). Z kolei Ewa Guz-Seroka zwróciła uwagę na aspekt nowatorski – znaczącą perkusyjną rolę partii fortepianu w części III – finałowej (*Vivace*)²⁹.

to my Son - John



trio

for violin, cello and piano (2008)

paweł lukaszewski
[*1968]

Lento $\text{♩} = 50$

7

11

© copyright by paweł lukaszewski, 2008.

Przykład 4. P. Łukaszewski, *1st Piano trio*, cz. I – początek

²⁹ *Ibidem*, s. 551.

Podsumowanie

W 2003 roku podczas III sympozjum kompozytorskiego Akademii Muzycznej Fryderyka Chopina Paweł Łukaszeński zadawał pytanie: „Czy należy dążyć do pisania czegoś, co będzie «nowe», czy też trzeba pisać coś, co będzie «własne»”³⁰. W dalszym toku wypowiedzi sam udzielił odpowiedzi: „Nie biorę udziału w «wyścigach» do «nowego», lecz przekazuję to, co mam do powiedzenia”. Ponadto dodał, że korzysta ze wszystkich środków wyrazu, które pomagają mu najlepiej zrealizować swoją wizję³¹. Odwołując się do relacji *datum-novum* rozpatrywanej zarówno w perspektywie czasu historycznego, jak i przestrzeni kulturowej, przytoczona wypowiedź ujawnia wyrazistą postawę estetyczną twórcy naznaczoną postrzeganiem sztuki komponowania na sposób dialektyczny, tj. „nowe, a zatem odmienne” kontra „czerpiące z tradycji, a zatem własne”. Twórczością muzyczną kompozytor potwierdza swoje zakorzenie w dziedzictwie przeszłości, a także prezentuje dystans do wszelkich zjawisk kojarzonych z ideami postępu, nowoczesności, eksperymentu. W odniesieniu do współczesności na próżno szukać w muzyce kameralnej kompozytora zabiegów podejmowanych przez niektórych twórców jego pokolenia (choćby szkoły krakowskiej), np. łączenia brzmienia tradycyjnego z warstwą elektroakustyczną³², eksplorowania mikrotonowości, wprowadzania elementów performatywnych, multimedialnych itp. Jednocześnie dzieła artysty wpisują się w oblicze muzyki polskiej doby ponowoczesnej charakteryzujące się heterogenicznością i skłonnością do syntezy zaistniałych w przeszłości stylów czy różnorodnych technik kompozytorskich. Twórca przyznaje, iż zawsze interesowało go wykorzystywanie wszelkich „zdobyczy” w zakresie środków muzycznych, o ile „czemuś to służyło”. Jak powie: „dla mnie technika była wyłącznie środkiem. I potrafiłem odrzucić te rzeczy, które

³⁰ P. Łukaszeński, *Nowe czy własne?* [w:] *III Sympozjum Kompozytorskie AMFC. Potencjał kompozycyjny utworów na instrumenty solowe*, Warszawa 2003, s. 69.

³¹ *Ibidem*, s. 69–70.

³² Łukaszeński skomponował wyłącznie trzy kompozycje elektroniczne w latach 1992–1993.

mnie nie interesowały, gdyż uważałem, że nie są mi do niczego potrzebne”. Podsumowując, przyzna: „To są świadome wybory”³³. Przypomnieć można raz jeszcze: świadome wybory, by „odnaleźć i wyrazić siebie”.

Bibliografia

- Baculewski Krzysztof, *Polska twórczość kompozytorska 1945–1984*, Kraków 1987.
- Baculewski Krzysztof, *Historia muzyki polskiej*, t. VII: *Współczesność*, cz. 2: 1975–2000, Warszawa 2012.
- Borowiecka Renata, *Twórczość religijna Pawła Łukaszeewskiego. Muzyka jako wyraz zmysłu wiary artysty*, Kraków 2019.
- Cyran Krzysztof, *Drogowskazy i labirynty. Studia nad twórczością religijną kompozytorów polskich przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2023.
- Cyran Krzysztof, *Kanon i postmodernizm w twórczości religijnej kompozytorów polskich przełomu XX i XXI wieku*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. T. Maleckiej w Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2015.
- Guz-Seroka Ewa, *Fortepian w twórczości Pawła Łukaszeewskiego z perspektywy wykonawcy* [w:] *Poszukiwanie sacrum. Muzyka i filozofia życia Pawła Łukaszeewskiego*, red. M.T. Łukaszeewski, Warszawa 2021.
- Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, red. A. Jarzębska, J. Paja-Stach, Kraków 2007.
- Jarzębska Alicja, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004.
- Krawczyk Dorota, *Zainteresowania stylistyczne najmłodszej generacji* [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. I: *Eseje*, red. M. Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005.
- Literska Barbara, *Dziewiętnastowieczne transkrypcje utworów Fryderyka Chopina. Aspekty historyczne, teoretyczne i estetyczne*, Kraków 2004.
- Łukaszeewski Marcin T., *O muzyce kameralnej i solowej Pawła Łukaszeewskiego* [w:] książeczka do płyty CD *Paweł Łukaszeewski. Muzyka kameralna*, Musica Sacra Edition 007, 2006.
- Łukaszeewski Paweł, *Nowe czy własne?* [w:] *III Sympozjum Kompozytorskie AMFC. Potencjał kompozycyjny utworów na instrumenty solowe*, Warszawa 2003.
- Łukaszeewski Paweł, www.lukaszeewski.org.uk (2.05.2018).
- Malecka Teresa, *The Exceptional Role of Tradition in Polish Contemporary Music. Music Between West and East* [w:] *Musical Coexistence. Tradition meets contemporary*, Kraków 2010.
- Markuszeewski Paweł, *Paweł Łukaszeewski. Pośrednik w przekazywaniu Prawdy*, „Kwarta” 2011, nr 2(17) (grudzień).
- Meyer Leonard B., *Style and Music. Theory, History, and Ideology*, Chicago–London 1989.
- Nowak Anna, *Tradycja i tradycjonalizm we współczesnych polskich utworach religijnych* [w:] *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, red. K. Droba, T. Malecka, K. Sz wajgier, Kraków 2004.

³³ Rozmowa autorki artykułu z kompozytorem, Warszawa, 16 marca 2016 r.

- Nowak Anna, *Duety fortepianowe Romana Maciejewskiego*, „Teoria Muzyki” 2017, nr 13.
- Pociej Bohdan, *Sacrum w polskiej muzyce współczesnej* [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, red. L. Polony, Kraków 1986.
- Podhajski Marek, *Periodyzacja* [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. I: *Eseje*, red. M. Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005.
- Schabowska Barbara, *Nie każda muzyka religijna jest sakralna*, „Ruch Muzyczny” 2014, nr 4, <http://www.ruchmuzyczny.art.pl/index.php/tematy/punkt/440-nie-kazda-muzyka-religijna-jest-sakralna> (14.07.2014).
- Thomas Adrian, *Polish music since Szymanowski*, Cambridge–New York 2005.
- Tomaszewski Mieczysław, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*, Kraków 2000.
- Tomaszewski Mieczysław, *Muzyka w poszukiwaniu wartości zastoniętych i zagubionych* [w:] *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, red. K. Droba, T. Malecka, K. Szwałgier, Kraków 2004.
- Tomaszewski Mieczysław, *Utwór muzyczny w kontekście swego czasu i miejsca* [w:] *Dzieło muzyczne, jego estetyka, struktura i recepcja*, red. A. Nowak, Bydgoszcz 2005.

Tradition and modernity in Paweł Łukaszeński's chamber music – a reconnaissance

Abstract

Polish music in the post-modern era is characterised by heterogeneity and a tendency towards synthesis, the roots of which remain in the relationship between the contemporary and the traditional, which is essential for our cultural circle. Tradition constitutes an extremely important and unquestionable value for Paweł Łukaszeński – a composer who, since his debut in the 1990s, has developed an idiomatic musical language that is oriented more towards traditional than avant-garde properties. Although his name is sometimes associated primarily with choral and vocal-instrumental themes, his extensive compositional output also includes numerous instrumental works, including chamber music. It is in instrumental music – as some researchers emphasise – that Łukaszeński is more willing to use newer means of compositional technique in order to achieve specific sound effects. Given the composer's aesthetic attitude and circle of inspiration, it is interesting to look at his chamber works from the perspective of the coexistence of *datum* and *novum*.

Keywords: Paweł Łukaszeński, chamber music, tradition, modernity

EWA WÓJTOWICZ

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

Nowe konteksty kwartetu smyczkowego w muzyce kompozytorów krakowskich. Przegląd twórczości z lat 2001–2023

Na okres od roku 2001 przypada końcowa faza obfitej twórczości kwartetowej kompozytorów krakowskich należących do pokolenia lat 20. i 30. XX wieku. Z klas kompozycji Krystyny Moszumańskiej-Nazar (1924–2008), Zbigniewa Bujarskiego (1933–2018), Marka Stachowskiego (1936–2004) i Krzysztofa Meyera (ur. 1943) wyszli twórcy związani obecnie z krakowską uczelnią muzyczną: Marcel Chyrzyński (ur. 1971), Wojciech Widłak (ur. 1971), Maciej Jabłoński (ur. 1974), Michał Pawełek (ur. 1978), Karol Nepelski (ur. 1982), Jarosław Płonka (ur. 1984) i Piotr Peszat (ur. 1990). Kompozytorzy ci piszą na kwartet smyczkowy mniej niż ich mistrzowie, często umieszczając tę najbardziej szacowną formację muzyki kameralnej w nowych kontekstach. Traktują kwartet jako część większych składów wykonawczych, w oryginalnych złożeniach np. z klawesynem czy duetem akordeonowym, a przede wszystkim łączą kwartet z nowymi mediami, dodając warstwę elektroakustyczną lub/i warstwę wideo. Najbardziej radykalne tego rodzaju działania, autorstwa Piotra Peszata, powstały we współpracy z gdańską formacją NeoQuartet, która w ramach projektu Neo Electric Quartet eksploruje możliwości instrumentów elektrycznych.

Słowa kluczowe: kompozytorzy krakowscy, kwartet smyczkowy, nowe media

Na okres od roku 2001 przypada końcowa faza twórczości kwartetowej kompozytorów krakowskich należących do pokolenia lat 20. i 30. XX wieku, którzy chętnie wypowiadali się w medium kwartetu smyczkowego, pozostawiając kilka bądź nawet kilkanaście utworów przeznaczonych na ten skład wykonawczy. Ich uczniowie, związani obecnie z krakowską uczelnią muzyczną, piszą na kwartet mniej, ale sięgając po tę najbardziej szacowną obsadę kameralną, często umieszczają ją w nowych kontekstach. Wykorzystują np. zespół w powięk-

szonych składach wykonawczych, w oryginalnych, niespotykanych wcześniej złożeniach, a także łączą kwartet smyczkowy z nowymi mediami, dodając warstwę elektroakustyczną czy warstwę wideo.

Późne dzieła krakowskich mistrzów kwartetu smyczkowego

Z 2001 roku pochodzą ostatnie dzieła gatunku Zbigniewa Bujarskiego (1933–2018) i Marka Stachowskiego (1936–2004). *Kwartet na jesień* jest czwartym kwartetem Bujarskiego, noszący ten sam numer *IV Kwartet smyczkowy „Quando resta l'estate”* [Kiedy odchodzi lato] Stachowskiego to faktycznie jego siódmy utwór na kwartetową obsadę¹. Oba dzieła – dedykowane Mieczysławowi Tomaszewskiemu z okazji 80. urodzin – charakteryzuje pogłębiona ekspresja i refleksja natury egzystencjalnej, na co zdają się wskazywać już same tytuły zawierające określenia pozamuzyczne. Przejmujący wyraz zyskała zaduma nad przemijaniem w końcowych taktach dzieła Bujarskiego, gdzie czas odmierza pulsujący i gasnący do *all niente* dźwięk pierwszych skrzypiec, czy w czwartej części utworu Stachowskiego *Lento dolente*, którą – pisał Adam Walaciński – „zapożyczony z barokowej retoryki *Seufzermotiv* zamyka (...) dramatycznym akcentem, jak urwanym krzykiem”². W 2003 roku swój *IV Kwartet smyczkowy* ukończyła Krystyna Moszumańska-Nazar (1924–2008)³. Jego zaczątkiem stała się zamówiona przez Kwartet Śląski w roku 1998, na jubileusz dwudziestolecia działalności zespołu, wirtuozowska *Impresja*⁴, którą kompozytorka umieściła na trzecim miejscu w czteroczęściowym cyklu, bliskim gatunkowemu archetypowi formy.

¹ Oto wykaz twórczości kwartetowej Marka Stachowskiego: *I Kwartet smyczkowy* (1963), *Musica per quartetto d'archi* (1965), *II Kwartet smyczkowy* (1972), *Quartetto da ingresso* (1980), *III Kwartet smyczkowy* (1988), *Musica festeggiante* (1995), *IV Kwartet smyczkowy „Quando resta l'estate”* (2001).

² A. Walaciński, *Kwartety smyczkowe z „Divertimentem” i „Sinfonietta” w tle* [w:] *Mark Stachowski i jego muzyka*, red. L. Polony, Kraków 2007, s. 109.

³ Jest to faktycznie piąty kwartet kompozytorki, jeśli uwzględnić wczesny, utrzymany w neoklasycyzmie estetyce, powstały w 1954 r., w czasie studiów w klasie Stanisława Wiechowicza.

⁴ *Impresja* została wykonana w grudniu 1998 r. w Rybnej, w ramach VI Festiwalu Muzyki Kameralnej „Kwartet Śląski i jego goście”.

W XXI wieku, po czterech dekadach „milczenia”, do kwartetowego medium powrócił Krzysztof Penderecki (1933–2020): w roku 2008 przedstawił *III Kwartet smyczkowy „Kartki z nienapisanego dziennika”*, a w 2016 roku – *IV Kwartet*, skomponowany na zamówienie Kwartetu Belcea, który 11 grudnia 2016 roku w londyńskiej Wigmore Hall wykonał utwór mający wówczas formę dwuczęściowego cyklu, złożonego z części I *Andante* o charakterze wstępu i kontrastującej z nią części II *Vivo* o wielowątkowej narracji. Na podstawie szkiców przekazanych przez Elżbietę Penderecką Claus-Dieter Ludwig, wieloletni współpracownik kompozytora w wydawnictwie Schott Musik, opracował część III *Finale. Allegro risoluto*. Prawykonanie pełnej wersji utworu odbyło się 29 marca 2023 roku w Warszawie, w ramach Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena. Grał Kwartet Apollon Musagète. Podczas gdy w dwóch wczesnych kwartetach z lat 60. XX wieku Penderecki eksplorował nowe faktury, poszerzając brzmieniowe możliwości zespołu, w dziełach późnych potraktował kwartet jako medium wyrażonej „tradycyjnymi” środkami wypowiedzi głęboko osobistej, nacechowanej autobiograficznie. Taką wymowę *III* i *IV Kwartetu* dobitnie podkreśla przywołanie w obu dziełach zasłyszonej w dzieciństwie ludowej melodii (w *III Kwartecie* staje się ona „tematem” ostatniej fazy utworu, w *IV Kwartecie* słyhać ją w końcowej fazie II części, a jej reminiscencja brzmi w ostatnich taktach dzieła).

W omawianym okresie dopełniła się twórczość kwartetowa Bogusława Schaeffera (1929–2019), autora siedemnastu utworów opatrzonych gatunkowym tytułem, z których ostatni powstał w roku 2009, i trzech innych kompozycji przeznaczonych na kwartet smyczkowy. Schaeffer niestrudzenie eksplorował możliwości brzmieniowe zespołu w przekonaniu, że – jak pisał w liście do Ewy Kowalskiej-Zajęc w 2006 roku – kwartet „dysponuje wielkim obszarem rozwiązań i pomysłów nietkniętych przez nikogo”⁵. Drugi niezwykle płodny w dziedzinie kwartetu smyczkowego twórca o krakowskim rodowodzie – Krzysztof Meyer (ur. 1943), reprezentujący skrajnie odmienną od Schaeffera postawę estetyczną – skomponował w roku 2017 *XV Kwartet smyczkowy*, dotychczas ostatni, noszącym

⁵ B. Schaeffer, list do Ewy Kowalskiej-Zajęc z 10 maja 2006 r. Cyt. za: E. Kowalska-Zajęc, *Kwartety smyczkowe Bogusława Schaeffera – polemika z tradycją gatunkową* [w:] *Bogusław Schaeffer. Możliwości muzyki*, red. M. Chołoniewski, Kraków 2016, s. 62.

numer opusowy 131. Obie liczby wydają się nieprzypadkowe, można je odczytać w kontekście twórczości mistrzów gatunku – Szostakowicza, kompozytora piętnastu kwartetów, i Beethovena, którego *Kwartet smyczkowy cis-moll* op. 131 należy do szczytowych osiągnięć w dziejach gatunku. Tego rodzaju aluzje należą do bogatego arsenału środków służących Meyerowi do podkreślania związków z tradycją w poczuciu jej kontynuacji.

Utwory na kwartet smyczkowy kompozytorów pokolenia 1970

Przedstawiciele najmłodszego pokolenia krakowskich twórców nie mają dotychczas w dorobku kompozycji na sam kwartet. Dla zespołu czterech instrumentów smyczkowych pisali urodzeni w latach 70. XX wieku uczniowie Marka Stachowskiego, prezentując pojedyncze utwory, z których żaden nie otrzymał w tytule gatunkowego wyróżnika.

Z 2003 roku pochodzi *Reflection No. 1* Marcela Chyrzyńskiego (ur. 1971). Kompozycja powstała na zamówienie krakowskiego zespołu – Kwartetu Amar Corde, który 21 sierpnia 2003 roku w Sztokholmie dokonał prawykonania. Stała się ona zaczątkiem serii utworów pod tym samym tytułem, przeznaczonych na różne składy kameralne i instrumenty solowe (w roku 2018 powstała *Reflection No. 5* na klarnet i kwartet smyczkowy, a w 2021 roku – ostatnia dotychczas – *Reflection No. 8* na fortepian). Kompozytor wyjaśniał, że:

Wszystkie utwory z cyklu *Refleksji* są wyrazem (...) przemyśleń związanych z przemijalnością i kruchością egzystencji. (...) Kontemplacyjność i wyciszenie emanujące z tych kompozycji oddają (...) emocje wynikające z zaakceptowania takiego porządku świata⁶.

W roku 2007 powstała *Retoryka niedo-.../Niedo-...retoryka* Wojciecha Ziemowita Zycha (ur. 1976), będąca – według samego kompozytora – jego „pierwszym słowem w gatunku kwartetu”⁷, dotychczas słowem jedynym. Podążając śladem Györgya Kurtága, Zych wykorzystuje eks-

⁶ Polskie prawykonanie „*Reflection No. 8*” Marcela Chyrzyńskiego, <http://www.kuriermuzyczny.pl/index.php/2022/01/26/polskie-prawykonanie-reflection-no-8-marcela-chyrzynskiego/> (4.12.2023).

⁷ W.Z. Zych, wypowiedź w korespondencji mailowej z autorką z 20 marca 2021 r.

presyjny potencjał miniatury. Cykl – złożony pierwotnie z dziewięciu ogniw, a w ostatecznej wersji z 2015 roku z sześciu – zestrojony został w dwie części. Na część I *Kalejdoskop dla E.C.* składają się: 1) *Largo assai*; 2) *Poco adagio*; 3) *Allegro molto*; 4) *Moderato*, a na część II *Planh* dwie kolejne miniatury: 5) *Allegro vivace e disperato*; 6) *Largo assai e molto estinto*⁸.

II. Planh
5.

Allegro vivace e disperato

Przykład 1. Wojciech Ziemowit Zych, *Retoryka niedo.../Niedo...retoryka* ma kwartet smyczkowy, początek cz. II *Planh*

⁸ Kompozycja powstała na nieformalne zamówienie Kwartetu Śląskiego, który wykonał ją w pierwotnej wersji 1 listopada 2007 r. w ramach festiwalu „Musikhøst” w Odense w Danii. Zespół był także autorem wykonania wersji zrewidowanej, które miało miejsce 26 kwietnia 2015 r. w ramach 27. Międzynarodowego Festiwalu Kompozytorów Krakowskich.

Zastosowana w utworze technika kwartetowa wynika z jednej strony z koncentracji na eksplorowaniu brzmieniowych i technicznych walorów instrumentów smyczkowych, z drugiej – z potrzeby budowania wyrazistego muzycznego gestu. Tworzona z owych gestów nerwowa narracja prowadzi do kulminacji napięcia w czwartej miniatrze, po której następuje charakteryzująca się bezpośredniością ekspresji część II; jej tytuł *Planh* nawiązuje do dawnej, średniowiecznej formy muzyki żałobnej.

Koncepcję wyrazową utworu i wymowę jego tytułu kompozytor objaśniał w następujących słowach:

Geneza zarówno tytułu utworu, tytułów obu części, jak i kierunku ekspresyjnego całości ma podłoże silnie osobiste, autobiograficzne. Formuła tytułu zawiera moje przekonanie, że siłą sztuki jest także niedopowiedzenie, pewien rodzaj cienia znaczeniowego rzucanego przez utwór, to, co niewypowiedziane, ale możliwe do uzewnętrznienia w muzyce.

W 2018 roku Wojciech Widłak (ur. 1971) skomponował swój jedyny dotychczas utwór na kwartet smyczkowy – *Conductus*, którego prawykonanie przez Kwartet Śląski odbyło się 16 kwietnia 2018 roku w ramach 30. Międzynarodowego Festiwalu Kompozytorów Krakowskich⁹. Przywołując w tytule wczesną formę wielogłosowości w muzyce wokalne, Widłak zrealizował w fakturze kwartetu pewne jej charakterystyczne cechy, takie jak wyraźnie rozczłonkowana budowa, prosta rytmika czy technika *nota contra notam*. Jednocześnie utwór składa się z wielu segmentów o zróżnicowanej kolorystyce. „Operuję w nim skrajnościami – wyjaśnia kompozytor – od dźwięków na granicy ciszy po atakujące uszy dudnienia, od transparentności po gęstwiny brzmień”¹⁰.

Pierwszoplanowe traktowanie faktury i brzmienia charakteryzuje także postawę wobec kwartetu smyczkowego Macieja Jabłońskiego (ur. 1974), który postrzega zespół jako zbudowany z czterech głosów meta-

⁹ W 2020 r. powstał *Conductus II* na orkiestrę smyczkową, skomponowany na kanwie kwartetowego poprzednika. 29 października 2020 r. Sinfonietta Cracovia pod dyktando Jurka Dybała wykonała utwór po raz pierwszy.

¹⁰ W. Widłak, wypowiedź w korespondencji mailowej z autorką z 30 marca 2021 r.

instrument. W pochodzącej z roku 2020 kompozycji *Unguibus et rostro*, dedykowanej krakowskiemu Kwartetowi Airis, zrealizował Jabłoński swoją koncepcję utworu kameralnego jako muzycznego studium określonej sytuacji psychologicznej. Wychodząc od przywołanej w tytule łacińskiej sentencji (dosłownie: „szponami i dziobem”), stworzył obraz walki z przeciwnościami w dążeniu do celu. W następujących słowach objaśniał swoisty „program” utworu:

To studium upartego dążenia do wielkiego celu. Składa się z obrazów nieustannej walki z kolejnymi przeciwnościami. Pomiedzy nimi obecne są niekiedy momenty uspokojenia, refleksji, odpoczynku. Ale brzmią one „gryząco” – ćwierćtonowa skordatura powoduje rozstrojenie pionów. Okazuje się, że stale obecna ambicja nie pozwala na ukojenie. W zakończeniu wielki cel zostaje osiągnięty i wyzwala chwilę euforii. Bardzo szybko jednak entuzjazm opada, a ostateczny tryumf ma lekki posmak rozczarowania¹¹.

Utworky z kwartetem smyczkowym

Inna sytuacja psychologiczna jest tematem utworu Macieja Jabłońskiego *December Evening* na klarnet i kwartet smyczkowy (2022), którego prawykonanie przez Romana Widaszka i Kwartet Dafô odbyło się 17 kwietnia 2023 roku we „Floriance” – auli krakowskiej Akademii Muzycznej, w ramach 35. Krakowskiego Międzynarodowego Festiwalu Kompozytorów. W komentarzu kompozytor wspomina wczesne lata 80. XX wieku, spędzane nad książką zimne grudniowe wieczory, dziecięce myśli „trwożne i radosne”, przekazywane przez dorosłych nadzieje i obawy o przyszłość¹².

Autorem dwóch utworów z kwartetem smyczkowym w obsadzie jest uczeń Krystyny Moszumańskiej-Nazar, Jarosław Płonka (ur. 1984). Zespół występuje w złożeniu z instrumentem solowym – klawesynem

¹¹ M. Jabłoński, wypowiedź w korespondencji mailowej z autorką z 23 marca 2021 r.

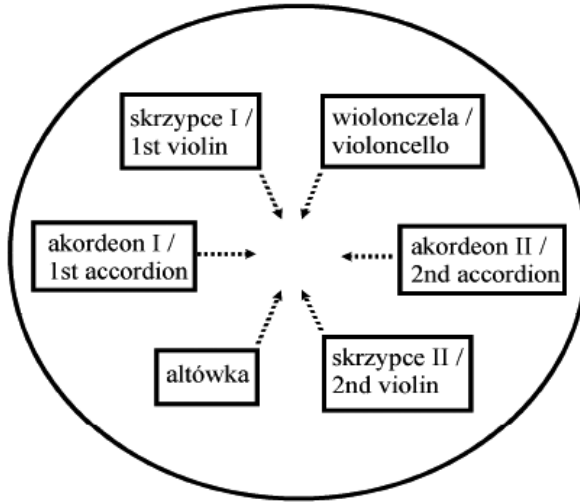
¹² M. Jabłoński, *December Evening* [komentarz do utworu] [w:] *Książka programowa 35. Krakowskiego Międzynarodowego Festiwalu Kompozytorów*, Kraków 2023, s. 94.

w *The Dreammachine, 1961* (2020) i wiolonczelą w *Year of Silence* (2013). Narracja i dramaturgia *The Dreammachine, 1961* polega na kontrastowaniu i wzajemnym dopełnianiu się homogenicznie brzmiącego kwartetu smyczkowego i elektryzującego kolorytu brzmienia klawesynu. Utwór zamówiony przez Cricotekę i tam po raz pierwszy wykonany 26 września 2020 roku przez klawesynistkę Goškę Ispording i Kwartet Dafô zainspirowany jest rzeźbą – instalacją kinetyczną stworzoną w 1961 roku przez Briona Gysina. Zbudował on rodzaj lampy z ruchomym kloszem, w którym wycięte zostały rozmaite kształty. Oglądana z zamkniętymi oczami z bardzo bliskiej odległości, instalacja staje się dla odbiorcy źródłem psychodelicznych wrażeń wizualnych. W *Year of Silence* Płonka – sam będąc wiolonczelistą – poszerza repertuar środków wykonawczych, wykorzystując flażolety, materiał mikrotonowy, przestrojenie strun i grę na różnych częściach instrumentów. Kompozycja powstała w ramach projektu „Uwertura dla Karola z Atmy”, a jej prawykonanie miało miejsce 15 października 2013 roku w Muzeum Karola Szymanowskiego w willi „Atma” w Zakopanem; grali Jan Kalinowski i Kwartet Airis.

Na wiolonczelę i kwartet smyczkowy przeznaczony jest także utwór Anny Zawadzkiej-Gołosz (ur. 1955), absolwentki klasy kompozycji Krystyny Moszumańskiej-Nazar. *Tańce rezonansowe* (2005) wykonali po raz pierwszy Łukasz Frant i Kwartet Śląski 9 czerwca 2005 roku w Katowicach, w ramach I Festiwalu Prawykonania. Kompozytorka próbuje w *Tańcach* wyprowadzić motywy z rezonansu, niejako wzbudzając z wybrzmienia nowe życie. Owe post-dźwięki zaczynają pulsować w swoich własnych, quasi-tanecznych rytmach. Solistycznie traktowanej wiolonczeli partneruje kwartet, zwykle jako meta-instrument, w którym – jak w pudle rezonansowym – odbijają się i multiplikują dźwiękowe impulsy.

W dorobku Wojciecha Ziemowita Zycha znajduje się utwór, w którym kwartet smyczkowy występuje w niespotykanym połączeniu z duetem akordeonowym. Skomponowany w 2018 roku *Promień wszechbieli* został wykonany po raz pierwszy 11 października tego samego roku w kościele św. Katarzyny w Krakowie w ramach Krakowskiego Festiwalu Akordeonowego; grali Alena Budzińakova i Grzegorz Palus oraz

Kwartet Airis. Zastosowana w utworze topofoniczna koncepcja rozmieszczenia wykonawców stanowi jedną z wielu podejmowanych ostatnio przez Zycha prób komponowania przestrzeni.



Przykład 2. Wojciech Ziemowit Zych, *Promień wszechbieli na duet akordeonowy i kwartet smyczkowy*, diagram ilustrujący rozmieszczenie wykonawców

W zamieszczonej w partyturze instrukcji kompozytor objaśnia trzy możliwe warianty usytuowania wykonawców względem słuchaczy:

Optymalne rozmieszczenie wykonawców zakłada, że siedzą oni dookoła publiczności w sposób taki, jak na diagramie, to jest na obwodzie okręgu, twarzami zwrócenii do wewnątrz okręgu w sposób przedstawiony strzałkami. Z zachowaniem tego układu dopuszczalne jest rozmieszczenie wykonawców wewnątrz publiczności (tak, aby byli otoczeni słuchaczami ze wszystkich stron, w centralnym miejscu sali), lub na estradzie przed publicznością. W tym trzecim przypadku altowiolista i drugi skrzypek znajdują się najbliżej publiczności¹³.

Warto odnotować, że Zych jest autorem jedynej w krakowskim repertuarze utworów z kwartetem smyczkowym wielkoobsadowej kom-

¹³ W.Z. Zych, *Promień wszechbieli na duet akordeonowy i kwartet smyczkowy*, partytura udostępniona przez kompozytora.

pozycji kameralnej, w której zespół występuje wraz z fletem, klarnet basowym, saksofonem altowym, wibrafonem i klawesynem. *Przyjaciele Kaspara Hausera* to utwór pochodzący z roku 2004, z wczesnego okresu twórczości kompozytora.

Kwartet smyczkowy i nowe media

Przegląd utworów, w których kwartet skojarzony zostaje z nowymi mediami, chciałabym rozpocząć od omówienia kompozycji *Dark & Light Zone* (1999) Marka Chołoniewskiego (ur. 1953), wywodzącego się z klasy kompozycji Bogusława Schaeffera. Utwór, wykraczający nieco poza przyjęty przedział czasowy, wart jest odnotowania z uwagi na właściwy jego autorowi radykalizm estetyki. Chołoniewski określa *Dark & Light Zone* jako „interaktywny projekt na kwartet smyczkowy, balet i solistów”, a Andrzej Mądro zalicza go do „światłodźwiękowych” performansów Chołoniewskiego¹⁴. Tytułowa opozycja ciemności i światła za pomocą komputera współgra z przeciwstawieniem dźwięku i ciszy. W czterech częściach-fazach zachodzą różnego rodzaju interakcje między „żywymi” instrumentalistami a komputerem. Trudno byłoby wyjaśnić wszystkie, poprzestańmy zatem na przytoczonym z książki Andrzeja Mądry opisie części drugiej i trzeciej:

(...) muzycy, już bez swoich instrumentów, przenoszą się do środkowej części sceny, gdzie wykonują performans w interaktywnej przestrzeni, sterując gestami komputerowym systemem dźwiękowym. Następnie specjalnie preparowane i zintegrowane z komputerem smyczki (z przymocowanymi miniaturowymi żarówkami i mikrofonem) generują swymi ruchami dynamiczne abstrakcyjne obrazy na ekranie. Grafika sterowana jest poprzez akustyczne sygnały, pochodzące ze szmerów, stuków i innych dźwięków wydobywanych z poszczególnych instrumentów kwartetu smyczkowego¹⁵.

¹⁴ A. Mądro, *Muzyka a nowe media. Polska twórczość elektroakustyczna przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2019, s. 350.

¹⁵ *Ibidem*, s. 351.

Chołoniewski przygotował *Dark & Light Zone* dla Kwartetu Arditti. We współpracy z gdańskim zespołem NeoQuartet, który w ramach projektu Neo Electric Quartet eksploruje możliwości elektrycznych instrumentów smyczkowych, powstały dwa utwory Piotra Peszata (ur. 1990): *U.N. Owen Was Her?* na elektryczny kwartet smyczkowy, audio playback i wideo (2017) oraz *Into the Heart of Hearts* na akustyczny i elektryczny kwartet smyczkowy, audio playback i wideo (2019). Prawykonanie pierwszej kompozycji odbyło się 26 października 2017 roku w Gdańsku, a 25 listopada tego samego roku utwór został wykonany w Bunkrze Sztuki w Krakowie, w ramach 25. edycji programowanego przez Chołoniewskiego festiwalu „Audio Art”. *Into the Heart of Hearts* NeoQuartet zaprezentował po raz pierwszy 24 października 2019 roku w Gdańsku, w ramach festiwalu „Syntezator Sztuki”.

Peszat, który w latach 2009–2014 studiował w krakowskiej Akademii Muzycznej w klasie Krzysztofa Meyera, przedstawia się jako kompozytor i artysta dźwiękowy¹⁶. Będąc zwolennikiem estetyki postmaterialowej, tworzy muzyczne koncepty (istotną rolę pełnią w nich multimedia i gest performatywny), w warstwie treściowej odnoszące się do problemów współczesnego świata. Na przykład pozamuzyczny kontekst utworu *Into the Heart of Hearts* stanowi zjawisko mowy nienawiści. W pierwszej części, przeznaczonej na akustyczny kwartet smyczkowy i warstwę audio playback, Peszat umieścił fragmenty wypowiedzi osób publicznych, uczestników polskiego życia politycznego, poddając je muzycznej „cenzurze”. Niektóre słowa zostały „zinstrumentowane” na kwartet i tym samym zastąpione (zagłuszone) przez dźwięki instrumentów, ale ogólna wymowa cytowanych fragmentów pozostaje dla odbiorcy czytelna. Część druga, przeznaczona na kwartet instrumentów elektrycznych, warstwę audio playback i projekcję wideo, to według kompozytora „multimedialna opowieść o strachu przed innym i innością, przedstawiona środkami muzyki współczesnej”. Integralnym elementem tej części utworu jest nagrana wcześniej partia wokalna¹⁷, w której głos żeński

¹⁶ Zob. <https://www.piotrpeszat.com/> (5.12.2023).

¹⁷ Wykonuje ją Olga Demeter.

w melorecytacji podaje w języku angielskim tekst autorstwa kompozytora, m.in. słowa, które można chyba odnieść do kwartetu smyczkowego jako symbolu zachodnioeuropejskiej kultury wysokiej:

Brzmieć inaczej niż to, do czego jesteś przyzwyczajony. Reprezentuję inną kulturę. Niektórzy mówią, że jestem fetyszem kulturowym. To kultura elitarna, nie popularna. Czy mnie znasz? Czy wiesz coś o mnie?¹⁸

Warstwa treściowa *U.N. Owen Was Her?* wydaje się mniej plakato-wa w porównaniu z kompozycją *Into the Heart of Hearts*, której pierwsza część ma wręcz publicystyczny charakter. Koncepcja utworu zakłada połączenie kwartetu smyczkowego grającego na instrumentach elektrycznych z przygotowaną wcześniej warstwą audio playback, w której kilkakrotnie pojawia się tradycyjne brzmienie kwartetu grającego na instrumentach akustycznych. Następuje niejako odwrócenie ról: domeną „żywych” wykonawców staje się brzmienie syntetyczne, podczas gdy źródłem naturalnego brzmienia kwartetu smyczkowego jest nagranie. Autor wyjaśnia cel takiej strategii:

Przenikanie się brzmień akustycznych i elektronicznych, niemożliwych do wykonania przez żywego instrumentalistę, ma stworzyć niejednoznaczny obraz otaczającej nas rzeczywistości. Nagrane brzmienia klasycznego kwartetu można interpretować jako reminiscencję poprzednich epok, zderzoną z cyfrową teraźniejszością. Wykorzystanie instrumentów elektrycznych jest punktem wyjścia do postawienia pytania: kim jest kompozytor, kim są wykonawcy oraz czym jest współczesny kwartet smyczkowy¹⁹.

U.N. Owen Was Her? to kompozycja, w której równie istotne co elementy dźwiękowe są realizowane przez muzyków proste akcje wizualne, np. odwrócenie głowy tak, aby słuchacze widzieli prawy lub lewy profil muzyka, itp. Zostały one zanotowane w partyturze (przykł. 3), która zawiera również informacje umożliwiające precyzyjne skoordynowanie w czasie warstwy dźwiękowej i wizualnej.

¹⁸ P. Peszat, polski przekład tekstu *Into the Heart of Hearts* udostępniony autorce w korespondencji mailowej z 22 marca 2021 r.

¹⁹ P. Peszat, wypowiedź w korespondencji mailowej z autorką z 22 marca 2021 r.

Kompozytor określił też sposób usytuowania muzyków na estradzie: powinni oni siedzieć w jednej linii, zwróceniem twarzą w kierunku publiczności. Tuż obok wiolonczelisty (po jego prawej stronie) należy umieścić telewizor kineskopowy o formacie obrazu 4:3, który powinien być traktowany jako dodatkowy wykonawca. Będzie na nim odtwarzany przygotowany przez kompozytora plik wideo, zawierający m.in. obrazy islandzkiej natury. Drugi element warstwy wideo stanowi transmisja obrazu w czasie rzeczywistym. Przed telewizorem kineskopowym należy ustawić dwie kamery, które będą transmitować obraz i wyświetlać go na ekranach umieszczonych za wykonawcami. Kompozytor zamieścił w partyturze fotografie z pierwszych wykonań utworu, przedstawiające właściwe rozmieszczenie na estradzie urządzeń i wykonawców.



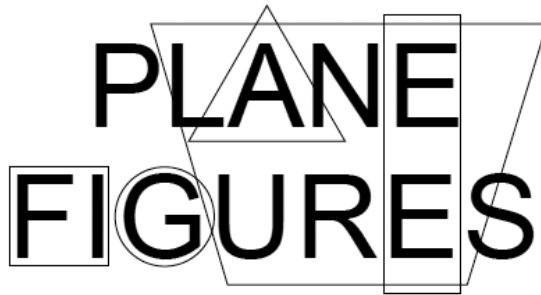
Przykład 4. Piotr Peszat, *U.N. Owen Was Her?* na elektryczny kwartet smyczkowy, audio playback i wideo, zamieszczona w partyturze fotografia z koncertu w Bunkrze Sztuki w Krakowie 25 listopada 2017 roku

Niespotykany dotychczas sposób wykorzystania elektroniki w kwartecie przedstawił Mateusz Bień (ur. 1968), uczeń Marka Stachowskiego, w utworze *ARQ-01* (2023), który znalazł się w programie 35. Krakowskiego Międzynarodowego Festiwalu Kompozytorów. Utwór przeznaczony jest na kwartet hybrydowy, w skład którego wchodzi – obok skrzypiec

i altówki – dwa wirtualne instrumenty elektroniczne, będące równoprawnymi partnerami instrumentów tradycyjnych²⁰. Kompozytor w następujących słowach objaśnił zasadę działania wirtualnych muzyków kwartetu:

Ekspresja ich syntetycznych dźwięków kształtowania jest przez drobne zmiany wielu parametrów w obrębie jednej, identyfikowalnej barwy, bez wielowarstwowości, wielokanałowej przestrzenności i nieograniczonej zmienności (...). Niejako na przekór obecnemu zastosowaniu elektroniki instrumenty te posługują się prawie monofoniczną fakturą i ograniczonym rejestrem. Mają być syntetyczne, z precyzyjnie zaprojektowaną niedoskonałością. Mówiąc dosadnie, jest to zestawienie (...) człowieka-artysty z udającym go automatem. Całość ma klasyczną formę kwartetu. Tylko w połowie smyczkowego²¹.

Bień ma w dorobku także utwór na tradycyjny kwartet smyczkowy – *Figury płaskie/Plane Figures*. Skomponowany w roku 2015 utwór to zbiór pięciu miniatur inspirowanych figurami geometrycznymi i mających w tytule ich nazwy: *Koło*, *Kwadrat*, *Prostokąt*, *Trójkąt*, *Trapez*. Kształty owych figur – wpisane w angielską wersję tytułu utworu – można dostrzec na przygotowanej przez kompozytora pierwszej stronie partytury.



Przykład 5. Mateusz Bień, *Plane Figures/Figury płaskie*, strona tytułowa partytury

Bień pozostawia muzykom decyzję o liczbie i kolejności prezentowanych na koncercie części. Podczas wykonania poszczególnych części odpowiednie kształty wyświetlane są na dużym ekranie umieszczo-

²⁰ Podczas prawykonania *ARQ-01*, które odbyło się 18 kwietnia 2023 r. w auli krakowskiej Akademii Muzycznej – „Floriance”, na skrzypcach grała Agnieszka Bugła, a na altówce – Natalia Warzecha-Karkus.

²¹ M. Bień, *ARQ-01* [komentarz do utworu] [w:] *Książka programowa 35. Krakowskiego Międzynarodowego Festiwalu Kompozytorów*, Kraków 2023, s. 120.

nym za muzykami. Wprowadzenie wizualizacji nie jest bezwzględnie wymagane (kompozytor stara się środkami czysto muzycznymi oddać pewne cechy figury geometrycznej będącej tytułem części), ale obraz może stworzyć kontekst sprzyjający percepcji w myśl zamieszczonej w partyturze sugestii „Zobacz kształt – usłysz kształt”²².

Circle

dur.: 2'05

Molto gentile ♩ = 84
con sordino ad libitum

The image shows a page of a musical score for the piece "Circle" by Mateusz Bień. The score is for a string quartet and includes parts for Violino I, Violino II, Viola, Vcello, Vn I, Vn II, Vla, and Vc. The time signature is 3/4. The tempo is marked "Molto gentile" with a quarter note equal to 84 beats per minute. The performance instruction is "con sordino ad libitum". The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. Dynamic markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). There are also some slurs and accents in the notation.

Przykład 6. Mateusz Bień, *Plane Figures/Figury płaskie*, początek części *Circle/Koło*

²² *Figury płaskie* zostały wykonane po raz pierwszy 26 kwietnia 2015 r. w ramach 27. Międzynarodowego Festiwalu Kompozytorów Krakowskich. Grał Kwartet Cztery Czwarte w składzie: Karolina Szymbara i Marta Rychlik – skrzypce, Zuzanna Iwańska – altówka, Agnieszka Majchrzyk – wiolonczela. Muzyce towarzyszył obraz; autorem systemu do realizacji animacji był kompozytor.

Obraz stanowi natomiast integralną warstwę utworu Michała Pawełka *IC 1470* na kwartet smyczkowy (2015)²³. Wideo przedstawia animowane bryły geometryczne o zmieniających się powierzchniach, co ma związek z tytułem: *IC 1470* to znajdująca się w gwiazdozbiorze Cefeusza mgławica planetarna o nieregularnym kształcie, stanowiąca typ przejściowy do mgławic dyfuzyjnych. Z technicznego punktu widzenia warstwa wideo zawiera zestaw przenikających się sekwencji, uruchamianych w odpowiednich momentach przez samego kompozytora.

Dwukrotnie kwartet smyczkowy z elektroniką łączył Maciej Jabłoński. W 2005 roku powstał utwór poświęcony pamięci Marka Stachowskiego *...here...there...therefore...* na kwartet smyczkowy i komputer²⁴. Z 2012 roku pochodzi *Przebudzanie. Kwartet smyczkowy* na dwoje skrzypiec, altówkę, wiolonczelę i warstwę elektroakustyczną. Trzydziesty utwór jest drugą wersją ukończonego rok wcześniej kwintetu fortepianowego. O pozamuzycznej wymowie kompozycji dedykowanej swojemu nauczycielowi Jabłoński pisał:

To lakoniczne odzwierciedlenie wiecznego światła. Dominują w nim wysokie dźwięki flażoletów, stan uduchowienia i harmonia bliska tonalności, natomiast wejścia materiału z „taśmy” mają charakter ziemski i nie są harmoniczne, stanowią brzmieniowy kontrast. Jednakże podczas ostatniego pojawienia się dźwięki komputera nieoczekiwanie wnoszą się ku górze, tracąc swój przyziemny charakter²⁵.

Przegląd twórczości kwartetowej kompozytorów krakowskich z lat 2001–2023 zakończy prezentacja utworu, w którym występują oba wyróżnione wcześniej rozszerzenia kwartetu, nowym elementem jest natomiast teatralizacja. *Quartetto grosso* Karola Nepelskiego

²³ Prawykonanie utworu przez Kwartet Cztery Czwarte miało miejsce 26 kwietnia 2015 r. podczas 27. Międzynarodowego Festiwalu Kompozytorów Krakowskich.

²⁴ Utwór został wykonany 3 marca 2005 r. w auli Akademii Muzycznej w Krakowie – „Floriance”, podczas koncertu *Hommage à Marek Stachowski*. Grał kwartet smyczkowy w składzie: Maciej Grygiel, Anna Lencyk – skrzypce, Anna Migdał – altówka, Marcin Mączyński – wiolonczela, reżyserem dźwięku był kompozytor.

²⁵ M. Jabłoński, wypowiedź w korespondencji mailowej z autorką z 23 marca 2021 r.

(ur. 1982), który studia rozpoczął pod kierunkiem Marka Stachowskiego, a dyplom uzyskał w klasie kompozycji Zbigniewa Bujarskiego, przeznaczone zostało na kwartet smyczkowy, orkiestrę kameralną i elektronikę. Utwór powstał z myślą o Kwartecie Śląskim, a jego prawykonanie odbyło się w ramach koncertu finałowego XXI Festiwalu Muzyki Kameralnej „Kwartet Śląski i jego goście” 8 grudnia 2013 roku²⁶. W częściach I i II trzyczęściowego utworu kwartet smyczkowy z zainstalowanymi bezprzewodowymi mikrofonami typu pick-up znajduje się za kulisami, skąd jest nagłaśniany (sygnał przetwarzany jest na żywo za pomocą komputera). W centralnej części estrady znajdują się cztery głośniki otoczone muzykami orkiestry kameralnej (każdy głośnik odpowiada innemu instrumentowi kwartetu). Muzycy kwartetu widzą dyrygenta za kulisami za pośrednictwem ekranu TV. W części drugiej na tle muzyki członkowie Kwartetu Śląskiego przedstawiają się publiczności w anegdotycznych wypowiedziach na temat historii zespołu oraz wspólnych koncertów, po pewnym czasie wychodzą kolejno na estradę, kłaniają się i – oklaskiwani – dołączają do orkiestry. „Mój utwór jest z pogranicza gatunku koncertowego, parateatralnego i telewizyjnego”²⁷ – stwierdził autor *Quartetto grosso*.

Kompozytorzy krakowscy o gatunku kwartetu smyczkowego

Krakowscy mistrzowie kwartetu smyczkowego wyrażali przekonanie o wyjątkowych możliwościach, jakie oferuje współczesnemu kompozytorowi ten tradycyjny skład wykonawczy. Według Krzysztofa Meyera „[k]wartet smyczkowy jest szczególnym i niepowtarzalnym źródłem specyficznych brzmień i kolorów, jakich nie dostarcza żaden

²⁶ Prawykonanie miało miejsce w Sali Koncertowej Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Kwartetowi Śląskiemu towarzyszyła Śląska Orkiestra Kameralna, którą poprowadził Massimiliano Caldi. Warstwę elektroniczną realizował kompozytor.

²⁷ K. Nepelski, wypowiedź w korespondencji mailowej z autorką z 22 marca 2021 r.

inny zestaw instrumentów”²⁸. Zdaniem Krystyny Moszumańskiej-Nazar „[p]isząc (...) muzykę kwartetową ma się ogromne możliwości operowania zróżnicowanymi napięciami i ekspresją oraz realizowania swoich wizji twórczych niemal bez ograniczeń”²⁹. Dla Zbigniewa Bujarskiego:

Specyfika gatunku, objawiająca się może przede wszystkim w intymności brzmienia kwartetu smyczkowego, jak również trudny i bardzo skupiony proces twórczy stanowią (...) klimat najbardziej sprzyjający uzewnętrznieniu szczególnie ważnych (...) stanów emocjonalnych lub stanowią próbę notowania rozmyślań i dociekań ludzkich, dotykających spraw nawet eschatologicznych³⁰.

Młodszy kompozytorzy również doceniają walory kwartetu smyczkowego jako jedynego w swoim rodzaju „instrumentu”. Celnie charakteryzuje go Wojciech Ziemowit Zych, według którego jest to

[o]bsada stanowiąca niemal „smyczkowy ekwiwalent” fortepianu dla kompozytorów przeszłości i współczesności, ze względu na stopliwość brzmienia. Zespół oferujący zalety skalowe, brzmieniowe i wspólnotowe³¹.

Uczniowie z dystansem odnoszą się jednak do gatunku kwartetu, wobec którego nauczyciele wpoili im niezwykle silne poczucie respektu. Wyraźną granicę między gatunkiem kwartetu smyczkowego a utworem przeznaczonym na obsadę kwartetu stawia Wojciech Wiślak, utrzymując, że:

Wypowiedź muzyczna na kwartet smyczkowy nie musi być w konwencji, w ramach gatunku, który ma wpisana tradycję złożonej formy, wielu odcieni ekspresji i stanów emocjonalnych, myślenia tematycznego, opowieści o sobie, swoim świecie³².

²⁸ K. Meyer, *VIII Kwartet smyczkowy* [nota o utworze] [w:] *Książka programowa 29. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, Warszawa 1986, s. 195.

²⁹ M. Woźna-Stankiewicz, *Lwowskie geny osobowości twórczej. Rozmowy z Krystyną Moszumańską-Nazar*, Kraków 2007, s. 179.

³⁰ Z. Bujarski, *Kwartet na Adwent* [nota o utworze] [w:] *Książka programowa 12. Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich*, Kraków 11–18 czerwca 2000; cyt. za: A. Świstak, Zbigniew Bujarski. *Katalog tematyczny utworów*, Kraków 2005, s. 63.

³¹ Z. Zych, wypowiedź w korespondencji mailowej z autorką z 20 marca 2021 r.

³² P. Peszat, wypowiedź w korespondencji mailowej z autorką z 22 marca 2021 r.

Piotr Peszat traktuje kwartet jako określoną grupę instrumentalistów, ale interesuje go badanie „pozamuzycznych, na przykład kulturowych, referencji gatunku”³³. Dla Jarosława Płonki gatunek kwartetu smyczkowego pozostaje „pojęciem mocno obciążonym historycznie, skostniałym i staroświeckim”³⁴.

Podsumowując przegląd muzyki na kwartet smyczkowy i z kwartetem smyczkowym w twórczości uczniów Krystyny Moszumańskiej-Nazar, Zbigniewa Bujarskiego, Marka Stachowskiego i Krzysztofa Meyera z lat 2001–2023, należy zauważyć, że mimo iż zainteresowanie tym medium wypowiedzi artystycznej dalekie jest od skali, jaką osiągnęło w twórczości ich mistrzów, to kwartet jest na różne sposoby obecny, ukazując swoje wciąż na nowo odkrywane, niewyczerpane możliwości.

Bibliografia

Źródła

- Bień Mateusz, *ARQ-01* [komentarz do utworu] [w:] *Książka programowa 35. Krakowskiego Międzynarodowego Festiwalu Kompozytorów*, Kraków 2023.
- Bujarski Zbigniew, *Kwartet na Adwent* [nota o utworze] [w:] *Książka programowa 12. Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich*, Kraków 11–18 czerwca 2000; cyt. za: A. Świstak, Zbigniew Bujarski. *Katalog tematyczny utworów*, Kraków 2005.
- Jabłoński Maciej, *December Evening* [komentarz do utworu] [w:] *Książka programowa 35. Krakowskiego Międzynarodowego Festiwalu Kompozytorów*, Kraków 2023.
- Meyer Krzysztof, *VIII Kwartet smyczkowy* [nota o utworze] [w:] *Książka programowa 29. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, Warszawa 1986.
- Partytury i nagrania utworów udostępnione przez kompozytorów: Mateusza Bienia, Macieja Jabłońskiego, Karola Nepelskiego, Michała Pawełka, Piotra Peszata, Jarosława Płonki, Wojciecha Widłaka i Wojciecha Ziemowita Zycha.
- Polskie prawykonanie „Reflection No. 8” Marcela Chyrzyńskiego*, <http://www.kuriermuzyczny.pl/index.php/2022/01/26/polskie-prawykonanie-reflection-no-8-marcela-chyrynskiego/> (4.12.2023).
- Strona internetowa Piotra Peszata, <https://www.piotrpeszat.com/> (5.12.2023).
- Wypowiedzi Macieja Jabłońskiego, Karola Nepelskiego, Piotra Peszata, Jarosława Płonki, Wojciecha Widłaka i Wojciecha Ziemowita Zycha w korespondencji mailowej z autorką w maju 2021 r.

³³ *Ibidem*.

³⁴ J. Płonka, wypowiedź w korespondencji mailowej z autorką z 23 marca 2021r.

Opracowania

- Kowalska-Zajęc Ewa, *Kwartety smyczkowe Bogusława Schaeffera – polemika z tradycją gatunkową* [w:] *Bogusław Schaeffer. Możliwości muzyki*, red. M. Chołoniewski, Kraków 2016.
- Mądro Andrzej, *Muzyka a nowe media. Polska twórczość elektroakustyczna przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2019.
- Walaciński Adam, *Kwartety smyczkowe z „Divertimentem” i „Sinfoniettą” w tle* [w:] *Marek Stachowski i jego muzyka*, red. L. Polony, Kraków 2007.
- Wójtowicz Ewa, *Oblicza kwartetu smyczkowego w twórczości kompozytorów krakowskich*. Barbara Buczek, Zbigniew Bujarski, Krzysztof Meyer, Krystyna Moszumańska-Nazar, Krzysztof Penderecki, Marek Stachowski, Kraków 2021.

New Contexts of the String Quartet in the Music of Kraków Composers. A Review of the Works 2001–2023

Abstract

The period from 2001 marks the final phase of the prolific quartet output of Kraków composers belonging to the generation of the 1920s and 1930s. The composition classes of Krystyna Moszumańska-Nazar (1924–2008), Zbigniew Bujarski (1933–2018), Marek Stachowski (1936–2004) and Krzysztof Meyer (b. 1943) yielded composers currently associated with the Kraków Academy of Music: Marcel Chyrzyński (b. 1971), Wojciech Widłak (b. 1971), Maciej Jabłoński (b. 1974), Michał Pawełek (b. 1978), Karol Nepelski (b. 1982), Jarosław Płonka (b. 1984) and Piotr Peszat (b. 1990). These composers tend to write less compositions for string quartet than their masters, often placing this most esteemed formation of chamber music in new contexts. They approach the quartet as part of larger performance ensembles, in unique combinations with, for example, harpsichord or accordion duo, and above all they combine the quartet with new media, adding an electroacoustic component and/or a video layer. The most radical works of this kind, by Piotr Peszat, were created in collaboration with the Gdańsk-based NeoQuartet, which explores the possibilities of electric instruments as part of the Neo Electric Quartet project.

Keywords: Kraków composers, string quartet, new media

IZABELA ZYMER

Biblioteka Naukowa Związku Kompozytorów Polskich, Warszawa

Tradycja i współczesność – nierozwiązany problem socrealizmu w tekstach Zofii Lissy w pierwszej dekadzie po II wojnie światowej

Na początku 1948 roku biuro polityczne KC WKP(b) przyjęło uchwałę „O operze *Wielka przyjaźń* W. Muradelego” – dokument, który radykalnie zmienił sytuację kompozytorów radzieckich, gdyż wbrew tytułowi dotyczył znacznie obszerniejszego tematu niż tylko jedno dzieło. Korzystając niejako z okazji, przeprowadzono bowiem bezpardonowy atak na największych twórców, w tym Prokofiewa i Szostakowicza. Twórcy w ZSRR zareagowali szybko i właściwie z punktu widzenia władzy. Zachowane zapisy narad szokują ilością krytycznych i samokrytycznych wywodów kompozytorów, zaś wygłoszone wtedy przemówienie Żdanowa, przedrukowywane, cytowane i przeinaczane, stało się punktem odniesienia w dyskusjach o muzyce w kolejnych latach w różnych krajach pozostających w kręgu wpływów ZSRR. Czy postawa Lissy w tym okresie była konformistyczna? Choć można by się tego spodziewać po największym autorytecie polskiej muzykologii marksistowskiej, z jej ówczesnych wypowiedzi zdaje się wynikać, że nie. W niniejszym artykule poddałam analizie korpus pism uczonej opublikowanych w pierwszej dekadzie po II wojnie światowej, poszukując odpowiedzi m.in. na to pytanie. Głównym jednak tematem były relacje między terminami *socrealizm*, *tradycja* i *współczesność* i ich zastosowanie w badanych tekstach.

Słowa kluczowe: Zofia Lissa, socrealizm, tradycja, „O operze *Wielka przyjaźń* W. Muradelego”, Witold Lutosławski

Wprowadzenie

Tradycja – współczesność – socrealizm. Pojęcia te tylko na pozór wydawać się mogą oczywiste, gdy jednak próbować je zdefiniować, a tym bardziej określić relacje między nimi, ujawniają się liczne pro-

blemy, gdyż zarówno w tekstach źródłowych z lat 40. i 50. XX wieku, jak i opracowaniach teoretycznych występują one w różnych znaczeniach. Zauważyła to Lisa Cooper Vest, gdy w swojej książce *Awangarda: Tradition and Modernity in Postwar Polish Music*¹ posłużyła się opozycją pojęć *tradycja i nowoczesność* jako narzędziem pomocniczym do analizy muzycznej awangardy. A jednak już na wstępie Vest opisuje trudności związane z niedookreślonością tych terminów, niejednoznacznością zakorzenioną w polskim piśmiennictwie o muzyce już przed II wojną światową i trwającą aż do wybuchu postaw kontestujących wszystko to, co zastane, a nazywanych awangardą czy polską szkołą kompozytorską².

Natomiast temat socrealizmu oraz próby jego definicji były podejmowane przez wielu autorów – najpierw tych, którzy funkcjonowali wewnątrz, uczestniczyli w tworzeniu kultury muzycznej w Polsce w latach 1945–1955 (w sensie artystycznym i politycznym), potem zaś – w miarę upływu czasu z coraz większym dystansem i swobodą – jako autorefleksja (zwykle samokrytyka) i wreszcie jako czysto teoretyczne ujęcia komentatorów. Choć liczba opracowań tematu powiększyła się w ostatnich latach, nadal interesujące i aktualne pozostaje zestawienie literatury i postaw, którego dokonał Sławomir Wieczorek w swojej imponującej pracy *Na froncie muzyki*³. W książce tej autor, nawiązując m.in. do definicji dyskursu Michela Foucaulta i schematu hierarchicznego zastosowanego do tekstów krytyki literackiej przez Janusza Sławińskiego, zaproponował sposób uporządkowania szeroko zakreślonego korpusu tekstów (co sam podkreśla – nie tylko wydanych drukiem, ale też utrwalonych innymi środkami, np. jako film), nie tylko wskazując kategorie wypowiedzi, ale – co ważniejsze – również ich funkcje oraz role autorów w systemie służącym do wywierania presji na kompozytorów, przy czym jest jasne, że naszkicowany w ten sposób system kreuje socrealizm jako „coś” więcej niż „tylko” styl w powojennej muzyce w tej części Europy. Także inni badacze coraz częściej ne-

¹ L.C. Vest, *Awangarda: Tradition and Modernity in Postwar Polish Music*, Berkeley 2021.

² Por. *ibidem*, rozdział I: *Backwardness (Zaległość): Defining Musical Modernity in Poland before and after World War II* (s. 11–34).

³ Por. S. Wieczorek, *Stan badań [w:] idem, Na froncie muzyki. Socrealistyczny dyskurs o muzyce w Polsce w latach 1948–1955*, Wrocław 2014, s. 26–33.

gują wcześniej popularną tezę, że ujmowanie socrealizmu jako stylu to spojrzenie optymalne – podkreślając z jednej strony brak jego estetycznej spójności na poziomie teoretycznym i praktycznym, a z drugiej – silniejsze oddziaływanie haseł socrealistycznych na innych niż estetyka płaszczyznach, np. ideologii czy polityki. Silnie oddziałującym impulsem, prowokującym do takiego spojrzenia, była słynna dyskusja w redakcji pisma „De Musica”⁴. Motyw ten podjęli w swoich artykułach m.in. Małgorzata A. Szyszkowska⁵ i Tomasz Tarnawczyk⁶. Z drugiej strony Adrian Thomas w książce *Polish Music since Szymanowski*⁷ oraz Cindy Bylander w najnowszym dziele *Engaging Cultural Ideologies: Classical Composers and Musical Life in Poland 1918–1956*⁸ zdają się raczej optować za bardziej klasycznym ujęciem socrealizmu jako stylu w muzyce, podczas gdy David Tompkins w *Composing the Party Line*⁹ łączy oba te punkty widzenia. Interesująca debata na temat trwa, jednak wykracza daleko poza ramy akapitu; w ograniczonym zakresie wróć do tego problemu w dalszym toku artykułu.

W tym miejscu chciałabym podkreślić, że niniejszy artykuł nie jest próbą definiowania ani muzycznego socrealizmu, ani też teoretycznej refleksji na jego temat. Przywołując jeszcze raz kluczową dla tematu rozprawę *Wieczorka*, artykuł ten jest raczej tym, od czego autor się odżegnał i co (słusznie) określił jako niemożliwe, gdy napisał:

⁴ M. Bristiger, A. Mencwel, S. Morawski, W. Tomasik, W. Malinowski, *Socrealizm? Dyskusja redakcyjna*, „De Musica” 2002, t. III (online), Poznań 2006 (druk).

⁵ M.A. Szyszkowska, *Aesthetics versus Ideology – Musical Powers of Persuasion (Socialist Realism in Polish Music 1944–1954)* [w:] *Selected Papers of the 15th International Congress of Aesthetics*, red. K. Nishimura, K. Iwaki, T. Otabe, K. Sasaki, E. Tsugami, Tokyo 2003, s. 396–404.

⁶ T. Tarnawczyk, *Paradoksy polskiego socrealizmu muzycznego*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2018, t. XVI, s. 177–191.

⁷ A. Thomas, *Polish Music since Szymanowski*, Cambridge 2005 (druk), 2009 (online); wyd. polskie: *Muzyka polska po Szymanowskim*, tłum. D. Kozińska, K. Stepień-Kutera, Kraków 2024.

⁸ C. Bylander, *Engaging Cultural Ideologies: Classical Composers and Musical Life in Poland 1918–1956*, Newton 2022.

⁹ Por. D.G. Tompkins, *Composing the Party Line. Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany*, Purdue University Press (Knowledge Unlatched Open Access Edition), West Lafayette 2013, s. 18.

Moim zdaniem, opierając się na oficjalnym przekazie, nie jesteśmy w stanie zrekonstruować intencji autorskich, podmiotowej strategii zachowania w państwie totalitarnym, wybranej przez poszczególne osoby. A jak wiemy z bogatej literatury poświęconej sytuacji jednostki w systemie totalitarnym, uczestnicy tego rodzaju kultury często podejmowali swoistą grę, decydując się na pewnego rodzaju rozdwojenie jaźni między oficjalnymi przekonaniem a prywatnymi poglądami¹⁰.

Dalej podkreślił:

Zawieszenie problemu oceny nie oznacza zapomnienia czy lekceważenia tej kwestii, jednak miejscem na tego rodzaju próby powinny być moim zdaniem biograficzne opracowania działalności poszczególnych kompozytorów, krytyków czy muzykologów, w których pełne wykorzystanie źródeł, zarówno oficjalnych jak i korespondencji, zapisków czy wspomnień, umożliwi adekwatne przedstawianie postaw danych osób¹¹.

W myśl tego postulatu artykuł niniejszy ma wskazać jeden z problemów kluczowych dla rekonstrukcji toku myślenia Lissy (jako – niewątpliwie – jednej z osób odpowiedzialnych za indoktrynację kompozytorów), a ze względu na jej rolę – istotny aspekt konstytuujący zagadnienie realizmu socjalistycznego w muzyce polskiej.

Na potrzeby zawartego tu wywodu przyjmuję, przynajmniej jako punkt wyjścia, że socrealizm był stylem w sztuce, który można śledzić również na gruncie muzyki. Był jednak stylem postulowanym, którego cechami wyróżniającymi były niespójność, niedookreślenie, swoisty eklektyzm, ale nie skostniały, tylko poszukujący. To dynamiczne ujęcie wydaje się optymalne na potrzeby analizy tekstów Lissy, gdyż w jej pismach powraca pytanie o tożsamość, definicję, kształt nowego stylu. Teza tego artykułu jest następująca: w swoich tekstach z lat 1945–1955 Lissa podejmowała próby zdefiniowania socrealizmu poprzez określenie jego relacji do tradycji i współczesności i próby te skończyły się niepowodzeniem.

Aby prześledzić i opisać ten proces, poddałam analizie korpus pism Zofii Lissy opublikowanych w pierwszej dekadzie po II wojnie światowej. Ponieważ w tekstach tych pod pojęciem tradycji autorka

¹⁰ S. Wieczorek, *Na froncie muzyki...*, s. 18.

¹¹ *Ibidem*.

rozumie najczęściej historię europejskiej muzyki artystycznej, czuję się uprawniona, a może wręcz zobowiązana, do podobnego użycia tego terminu. Na przykład w rozprawie *Aspekt socjologiczny w polskiej muzyce współczesnej* w 1948 roku Lissa woła: „dziś trzeba dalej tworzyć na podstawie tych osiągnięć, jakie współczesne pokolenie zastało jako dziedzictwo i tradycję swych poprzedników [wyróżn. – Z.L.]”¹².

W opozycji do tak pojmowanej tradycji stoi w tekstach Lissy współczesność, czyli wszystko to, co dzieje się „teraz”, właśnie w tym czasie, gdy tworzy ona swe artykuły (bynajmniej nie sto lat wcześniej, jak to paradoksalnie termin ten bywa rozumiany obecnie¹³). Ze współczesnością wiąże się z kolei nowatorstwo. Jest to wszystko to, co nowe. I nie ma ten wyraz zabarwienia emocjonalnego – ani pozytywnego, ani negatywnego. Nie jest też kojarzony jednoznacznie z muzyką bardziej lub mniej złożoną czy – odwrotnie – uproszczoną. Wręcz przeciwnie. Jest to każdy styl uderzający nowością, odmiennością. W odróżnieniu od współczesności termin ten jest stopniowalny, subiektywny. Nowatorstwo jest godne nagany tylko wtedy, gdy jest oderwane od treści, wyrazu, gdy jest „sztuką dla sztuki”.

Czy Lissa zdołała ująć te terminy w spójną teorię? Można by się tego spodziewać po głównym autorytecie polskiej marksistowskiej muzykologii. A jednak z jej tekstów z lat 1947–1955 wynika coś przeciwnego. W dalszym toku artykułu postaram się wykazać to na przykładach, jednak ich prezentację poprzedzę zwięzłym przypomnieniem kontekstu – wydarzeń za wschodnią granicą, które w oczywisty sposób kreowały warunki, w których tworzyli kompozytorzy i muzykolodzy polscy. Tego tła nie sposób pominąć, próbując zrozumieć teorię, postawy i decyzje teoretyków i praktyków sztuki w krajach pozostających ówczesnie pod wpływem Związku Radzieckiego. W toku wywodu zastanowię się również, czy postawa Lissy była konformistyczna. Czy „płodziła zawzięcie za wskazaniem Moskwy”, wraz

¹² Z. Lissa, *Aspekt socjologiczny w polskiej muzyce współczesnej*, „Kwartalnik Muzyczny” 1948, nr 21–22, s. 140.

¹³ Choćby internetowa *Encyklopedia PWN* datuje muzykę współczesną „od ok. 1910 roku”, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/muzyka;3944813.html> (18.11.2023).

z Łobaczewską, jak to już w czasie wojny napisał Chybiński¹⁴? Czy rzeczywiście należała do tych, którzy „uchwycili się kurczowo dialektycznej estetyki marksowskiej”, by „za pomocą ultra-konformizmu reżymowego zająć czołowe pozycje”, jak zdawał się za Chybińskim powtarzać Palester¹⁵? Spróbuję też poddać pod dyskusję, czy wnioski płynące z analizy przedstawionego tu korpusu tekstów pomagają lepiej zrozumieć socrealizm oraz koncepcje Zofii Lissy.

Uchwała „O operze *Wielka przyjaźń* W. Muradelego” i jej konsekwencje

10 lutego 1948 roku Biuro Polityczne KC WKP(b)¹⁶ podjęło uchwałę „O operze *Wielka przyjaźń* W. Muradelego”. Dokument ten radykalnie zmienił sytuację kompozytorów radzieckich. Następnego dnia jego treść została opublikowana na pierwszej stronie dziennika „Prawda”¹⁷. Pełen tekst ukazał się również w pierwszym numerze z roku 1948 czasopisma „Sowietskaja Muzyka”¹⁸. Uchwała ta wbrew tytułowi dotyczyła znacznie obszerniejszego tematu niż tylko nieszczęsnego dzieła ormiańsko-gruzińskiego kompozytora Wano Muradelego (zapowiadanego i produkowanego z wielką pompą w Teatrze Bolszoi na uświetnienie 30. rocznicy rewolucji, a teraz podanego jako przykład złych tendencji w sztuce), ponieważ również – albo przede wszystkim – przypuszczono tam szturm na największych ówczesnych kompozytorów, w tym Sergiusza Prokofiewa i Dymitra Szostakowicza:

¹⁴ List A. Chybińskiego do S. Wiechowicza, Lwów, 14 XII 1942, Archiwum Kompozytorów Polskich w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie (dalej: AKP BUW), sygn. k_XLIV/132.

¹⁵ R. Palester, *Audycja z cyklu „Muzyka obala granice” nr 28 wyemitowana 28 listopada 1952*, <https://www.palester.polmic.pl/index.php/pl/felietony-wolnej-euroipy/1952/234-wspomnienie-o-adolfie-chybinskim-refleksja-o-muzykologii-w-prl> (1.12.2023).

¹⁶ Komitetu Centralnego Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików).

¹⁷ *Об опере «Великая дружба» В. Мурадели. Постановление ЦК ВКП(б), „Правда. Орган Центрального Комитета ВКП(б)” 1948, nr 42 (11 II), s. 1.*

¹⁸ *Об опере «Великая дружба» В. Мурадели. Постановление ЦК ВКП(б), „Советская музыка” 1948, nr 1 (112), s. 3–8.*

Szczególnie zła sytuacja panuje na polu twórczości symfonicznej i operowej. Mowa tu o kompozytorach, którzy kultywują nurt formalistyczny, antynarodowy. Kierunek ten znalazł swój najpełniejszy wyraz w dziełach takich kompozytorów jak towarzysze D. Szostakowicz, S. Prokofiew, A. Chaczaturian, W. Szebalin, G. Popow, N. Miaskowski i inni, których twórczość szczególnie dobitnie ilustruje formalistyczne wynaturzenia i antydemokratyczne tendencje w muzyce, obce narodowi radzieckiemu i jego gustom artystycznym¹⁹.

Co więcej, w tekście uchwały przypomniano wydarzenia sprzed ponad dekady, z roku 1936, kiedy to potępiona została m.in. opera Szostakowicza *Lady Makbet mceńskiego powiatu*:

Już w 1936 roku, w związku z pojawieniem się opery Szostakowicza *Lady Makbet mceńskiego powiatu*, organ Komitetu Centralnego Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii Bolszewików (b) „Prawda” ostro skrytykował antynarodowe, formalistyczne perwersje w twórczości Szostakowicza i ujawnił szkodliwość i niebezpieczeństwo tego nurtu dla rozwoju muzyki radzieckiej. „Prawda”, która działała wówczas zgodnie z instrukcjami Komitetu Centralnego Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii Bolszewików (bolszewików), jasno wyartykułowała żądania, jakie naród radziecki postawił kompozytorom Związku Radzieckiego²⁰.

Dla środowiska muzycznego była to wyraźna, groźna przestroga, bowiem w latach 30. wielu muzyków w ZSRR dotknęły poważne represje; były aresztowania, więzienia i zsyłki.

W uchwale nawiązano też do innych, podobnych działań, dotyczących innych sztuk: literatury i filmu, bowiem na terenie muzyki nie było dotąd *никакой перестройки*²¹. Innymi słowy, nie była to zwykła, oderwana od kontekstu opinia czy recenzja dzieła, jak zdaje się sugerować tytuł, ale wstęp do kluczowych zmian. Realizowali je zresztą przede wszystkim sami kompozytorzy, którzy najpierw na naradzie muzyków, potem na Zjeździe Wszechzwiązkowym nie szczędzili krytyki ani samym sobie, ani swoim kolegom. Wtedy to właśnie Andriej

¹⁹ Об опере «Великая дружба» В. Мурадели, „Советская музыка” 1948, nr 1(112), s. 4 (tłum. I.Z.).

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*. Termin *перестройка* (pieriestrojka – przebudowa) kojarzy się obecnie z przeobrażeniami w Związku Radzieckim w latach 80. XX w. Użycie go w uchwale WKP(b) w 1948 r. współczesnemu czytelnikowi może się wydawać wręcz groteskowe.

Żdanow wygłosił przemówienie, które – przedrukowywane, cytowane i przeinaczane – stało się punktem odniesienia w dyskusjach o muzyce w kolejnych latach²².

Między Moskwą a Łagowem

Można się domyślać, że Lissa była dobrze świadoma tego, co się działo za wschodnią granicą. W ZSRR spędziła lata wojenne²³, znała dobrze tamtejsze środowisko, warunki i zasady funkcjonowania. Na pewno śledziła prasę partyjną, a informacja o uchwale ukazała się już 13 lutego w jednym z czołowych dzienników PPR²⁴. Nasuwa się zatem pytanie, na ile wydarzenia te wpłynęły na jej własne poglądy i wypowiedzi.

O muzyce najnowszej w Związku Radzieckim Lissa pisała już w roku 1947. Niedługo po tym, jak zamieszkała w Warszawie, w lipcowym numerze dwumiesięcznika „Nowe Drogi” ukazał się obszerny szkic zatytułowany *Kształtowanie się stylu w muzyce radzieckiej*²⁵. Tekst

²² Jeszcze zanim w kwietniu 1948 r. zorganizowano Wszechzwiązkowy Zjazd Kompozytorów Radzieckich, natychmiast po publikacji uchwały „O operze *Wielka przyjaźń*”, 17–26 lutego, zwołano na naradę kompozytorów i muzykologów moskiewskich, na której Żdanow wygłosił dwa referaty – wstępny i podsumowujący. Ukazały się one w tym samym numerze pisma „Sowietskaja Muzyka”, a w Polsce obszerne fragmenty wystąpień wydrukowały (ze sporym, bo kilkumiesięcznym opóźnieniem) pisma „Odrodzenie” oraz „Przegląd Socjologiczny”.

²³ Lissa od końca 1942 r. mieszkała i pracowała w Moskwie – najpierw w Referacie Muzycznym Związku Patriotów Polskich, potem w Ambasadzie RP. Do Polski przyjechała dopiero wiosną 1947 r. i po habilitacji w Poznaniu u Adolfa Chybińskiego osiadła w Warszawie, gdzie została z miejsca zatrudniona w Ministerstwie Kultury i Sztuki i włączona w prace komisji przy Komitecie Centralnym Polskiej Partii Robotniczej; jednocześnie zajmowała się organizacją muzykologii na Uniwersytecie Warszawskim oraz sekcji muzykologów w ramach Związku Kompozytorów Polskich.

²⁴ Por. *Muzyka musi być dostępna dla mas. Doniosła uchwała KC WKP(b)*, „Głos Ludu” 1948, nr 43(1146), s. 2.

²⁵ Por. Z. Lissa, *Kształtowanie się stylu w muzyce radzieckiej*, „Nowe Drogi” 1947, nr 4, s. 95–115. Przy tytule zamieszczono notkę: „Artykuł niniejszy stanowi fragment I rozdziału książki pt. «30 lat muzyki radzieckiej» drukującej się obecnie w wydawnictwie «Książka». Książka o takim tytule jednak nie ukazała się (być może miało to jakiś

ten nie ogranicza się do charakterystyki twórczości kompozytorskiej w ZSRR, ale prezentuje ogólniejszą teorię wpływu zjawisk i długofalowych procesów socjologicznych na muzykę – jej funkcjonowanie w społeczeństwie, ale też bezpośrednio na kształt dzieł i styl. Lissa pisze:

o rozwoju muzyki radzieckiej decydowały i decydują nadal trzy współczynniki autonomicznie muzyczne; każdy z nich w różnych etapach ostatniego 30-lecia odgrywał nieco odmienną rolę, choć wszystkie stale ze sobą współdziałają. Są nimi: 1. tradycje muzyki rosyjskiej XIX i przełomu XIX i XX wieku; 2. wpływy muzyki zachodnioeuropejskiej XX wieku; 3. na koniec przenikanie w muzykę artystyczną elementów muzyki ludowej, folkloru tych wszystkich narodów, które wchodziły w skład ZSRR²⁶.

Współczesna twórczość – podkreśla Lissa – pozostaje nadal w kontekście historii dawniejszej i najnowszej muzyki światowej, europejskiej i rosyjskiej, a także pod presją właściwej wszystkim twórcom potrzeby poszukiwania nowych form wyrazu. Autorka podkreśla, że krystalizacja nowego stylu to proces złożony i ciągle żywy, który w Związku Radzieckim nadal trwa. W procesie tym uwidaczniają się różne nurty, postawy i tendencje, które podlegają weryfikacji. Ciekawe, że kilka miesięcy przed powtórным potępieniem Szostakowicza w uchwale WKP(b) Lissa zwracała uwagę na niebezpieczeństwa pewnych pomyłek czy błędnych decyzji dwojakiego rodzaju: z jednej strony kompozytorzy mogą, poszukując nowego stylu, nadmiernie upraszczać swój język muzyczny, a z drugiej teoretykom może się zdarzać, że niesłusznie oskarżą o puste nowatorstwo twórców szczerze poszukujących nowego stylu:

Nie jest wykluczone, że estetycy muzyczni w ZSRR, stojąc konsekwentnie na socjologicznych założeniach, zbyt pochopnie zidentyfikowali poszukiwania nowatorstwa samego w sobie z tymi próbami tworzenia nowego wyrazu muzycznego, które są wyrazem rozwoju i postępu w muzyce, które pozostają w ścisłym związku z nowymi treściami, jakie z sobą niesie życie w Związku Radzieckim i jakie w sobie zawiera również i muzyka radzieckich kompozytorów²⁷.

związek z reorganizacją i połączeniem „Książki” z „Wiedzą” w 1948 r.), natomiast w 1955 r. PWM opublikowało jej *Historię muzyki rosyjskiej*.

²⁶ *Ibidem*, s. 96.

²⁷ *Ibidem*, s. 112.

Lissa przywoływała nawet słowa Lenina, podkreślając potrzebę nawiązania do całej tradycji muzyki europejskiej:

Proletariacka kultura winna być prawidłowym rozwinięciem tych zasobów wiedzy, które ludzkość wypracowała pod uciskiem społeczeństwa kapitalistycznego, społeczeństwa ziemiańskiego, społeczeństwa urzędniczego²⁸.

I objaśniała:

W przekładzie na problematykę muzyczną słowa te oznaczały nie o d r z u - c e n i e [wyróżn. Z.L.], ale opanowanie dziedzictwa muzycznego przeszłości, nie rozpoczęcie *ab ovo*, ale oparcie się na muzyce, którą zastano, jako na punkcie wyjściowym do dalszego rozwoju²⁹.

Uczona nie broniła kompozytorom poszukiwania własnej drogi, swojego stylu. W artykule *Z zagadnień radzieckiej twórczości muzycznej*, który ukazał się jesienią 1947 roku w „Kuźnicy”³⁰, dopatrywała się dwóch nurtów w ówczesnej muzyce za wschodnią granicą: jeden był nastawiony na słuchacza mniej wyrobionego, tego, którego dopiero trzeba uczyć słuchania i doceniania muzyki trudniejszej, tak aby udostępnić mu dziedzictwo muzyki artystycznej, drugi zaś na tego, który już potrafi ją percypować. Te dwa porządki myślenia ścierały się ze sobą – zdaniem autorki – na terenie ZSRR od rewolucji.

Ten schemat dwóch planów twórczości muzycznej Lissa rozwijała i zastosowała go również wtedy, gdy podjęła próbę opisu sytuacji w muzyce polskiej w artykułach *Ideologiczne oblicze polskiej twórczości muzycznej* („Nowe Drogi” 1948)³¹ i *Aspekt socjologiczny w polskiej muzyce współczesnej* („Kwartalnik Muzyczny” 1948)³². W warunkach polskich to zderzenie się dwóch postaw jest jednak zjawiskiem dopiero postulowanym, bowiem polscy kompozytorzy nie nauczyli się jeszcze my-

²⁸ *Ibidem*, s. 103. Lissa podaje: „słowa Lenina, wypowiedziane przez niego jeszcze w r. 1920 (Dzieła zbior. 3. wyd. t. XXX, str. 406)”.

²⁹ *Ibidem*, s. 103–104.

³⁰ Por. Z. Lissa, *Z zagadnień radzieckiej twórczości muzycznej*, „Kuźnica” 1947, R. III, nr 45(114), s. 12.

³¹ Z. Lissa, *Ideologiczne oblicze polskiej twórczości muzycznej*, „Nowe Drogi” 1948, nr 7, s. 109–117.

³² Z. Lissa, *Aspekt socjologiczny...*, s. 104–143.

śleć nowymi kategoriami. Lissa przyznaje twórcom prawo do szukania nowych środków wyrazu, a nawet akcentuje taką potrzebę. Nie potępia wprost żadnego stylu, ale pyta retorycznie:

Jak ma w dobie dzisiejszej rozwinąć się polska twórczość muzyczna? Na jaką ma wejść drogę? Czy ma nadal rozwijać się w orbicie tej ideologii! jaka sformowała się w okresie międzywojennym i w jakiej ona tkwi po dziś dzień zapatrzona w Strawińskiego, Hindemitha, Messiaena i in.³³

I zaraz zastrzega:

Nie idzie w tej chwili o krytykę współczesnej polskiej twórczości muzycznej. Wykazuje ona w swym dorobku wiele osiągnięć na miarę istotnie światową. Idzie natomiast o zainteresowanie kompozytorów i związanie ich z nową rzeczywistością – a w ostatecznej konsekwencji o świadome włączenie się ich twórczości w procesy przetwarzające całokształt naszego życia. Idzie o wysnucie pewnych wniosków z tych przemian społecznych, które zaszły i nadal zachodzą w naszym społeczeństwie i które coraz głębiej przenikają w świadomość naszego narodu w Polsce powojennej³⁴.

Jak również:

Byłoby błędem wysnucie (...) wniosku, że dziś należy pisać w takim tylko stylu, jaki jest nowemu słuchaczowi dostępny. Nie, dziś trzeba dalej tworzyć na podstawie tych osiągnięć, jakie współczesne pokolenie zastało jako dziedzictwo i tradycję swych poprzedników [wyróżn. Z.L.]. Zdaje się jednak, że samo nastawienie kompozytorów na nowego słuchacza wpłynie jednak na takie uproszczenie ich stylu, które przy tym nie będzie cofaniem się wstecz, do środków historycznie już minionych. Uproszczenie stylu nie musi być ani jego zawróceniem wstecz w historycznym biegu, ani jego spłyceniem, ani rezygnacją z osiągnięć techniki kompozytorskiej³⁵.

Zbliżony w wymowie do obu tych tekstów jest referat wygłoszony przez Lisę na Międzynarodowym Zjeździe Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Pradze w maju 1948 roku³⁶. Prezentując go, Lissa

³³ *Ibidem*, s. 111.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, s. 140.

³⁶ Z. Lissa, *O społecznych funkcjach muzyki artystycznej i popularnej* [Referat na II Międzynarodowym Zjeździe Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Pradze, 20–29 maja 1948], „Kwartalnik Muzyczny” 1948, nr 23, s. 211–222.

musiała już znać treść styczniowej uchwały biura politycznego KC radzieckiej partii, jednak pomimo to nie wyczuwa się tutaj zmiany jej toku rozumowania. Tak jak poprzednio omówione, również ten artykuł Lissy koncentruje się na zagadnieniach zależności stylów, a nawet technik muzycznych od warunków społecznych oraz wynikających stąd konsekwencjach. Skoro zjawiska socjologiczne wpływają na twórczość muzyczną, należy się obecnie spodziewać radykalnych zmian w praktyce kompozytorskiej. W kontekście tych zmian pytanie o stosunek do tradycji muzyki artystycznej jest absolutnie kluczowe. W referacie praskim najmocniej wyeksponowana została koncepcja syntezy stylów jako oczekiwany finał przemian i ścierania się ze sobą, ale też zbliżania się do siebie dwóch nurtów. Ostatecznie bowiem nurt muzyki artystycznej, poszukujący nowych środków, powinien się spotkać z muzyką upowszechnieniową, która będzie się wspinać wzwyż, do coraz bardziej ambitnych wzorców z muzyki wyższej:

W dalekiej przyszłości, asymptotycznie można sobie wyobrazić pełną likwidację dwubiegowości kultury muzycznej, przy założeniu tych wytycznych rozwoju kultury muzycznej, jaki możemy dziś przewidzieć³⁷.

Na razie jednak

[j]asne jest, że tak jak analfabetyzmu oświatowego nie można usunąć, od razu przystępując do człowieka surowego ze skomplikowanymi dziełami, np. filozoficznymi, tak też w dziale wychowania artystycznego nie można zaczynać do Hindemitha i Strawińskiego, Szostakowicza czy Honnegera³⁸.

Trudno w danej chwili określić, na ile spotkanie to jest warunkowane zniżaniem lotu muzyki artystycznej, a na ile stopniowym wzrostem wymagań stawianych odbiorcy muzyki upowszechnieniowej. Co więcej, trudno nawet przewidzieć, jaki to będzie styl, tym bardziej że mogą to być różne style zależnie od miejscowych złożonych uwarunkowań. W każdym razie poszukiwań takiego „złotego środka” Lissa oczekuje od kompozytorów.

³⁷ *Ibidem*, s. 215.

³⁸ *Ibidem*, s. 219.

Ta wypadkowa – to nowy styl, to właśnie współczesna muzyka popularna, na której ciąży podstawowe na danym etapie zadanie społeczne: zadanie podciągnięcia nowego słuchacza od dolnego, regresyjnego historycznie biegunu muzycznego, do wyższego, do muzyki artystycznej; zadanie nadrobienia w skrócie tych tradycji słuchowych, których brak stoi mu w tej chwili na przeszkodzie w przejściu dziedzictwa kulturalnego pokoleń poprzednich; zadanie wytworzenia tego minimum nawyków słuchowych, które są niezbędne do apercpejji muzyki artystycznej – i to aż do jej współczesnych, nowatorskich przejawów włącznie³⁹.

I znowu tutaj w ciekawy, nieco zawoalowany sposób Lissa przestrzegala przed nieprawidłowymi ocenami i odrzucaniem dzieł – „nie tylko tworów istotnie schyłkowego charakteru, ale i tych, które są tylko trudne do ujęcia”⁴⁰. Tym bardziej warto, by kompozytorzy poświęcili uwagę utworom upowszechnieniowym, które będą rozwijać wyobraźnię słuchaczy, co z kolei „pozwoili zmniejszyć do minimum to niebezpieczeństwo, które wypływa z opisaney negatywnej strony selekcji”⁴¹.

W ten sposób w latach 1947 i 1948 Lissa wyraziła swoją własną koncepcję wielkiej roli, jaką mają do spełnienia współcześnie kompozytorzy: poza muzyką artystyczną, która winna być nadal kuźnią pomysłów, mieli oni tworzyć repertuar, który mógłby przybliżyć do takiej muzyki nową publiczność – tę, która nie miała jeszcze wyrobionych odpowiednich nawyków słuchowych. Angażując się w taką twórczość, twórcy z jednej strony dawaliby dowód swojego społecznego zaangażowania, a z drugiej wychowywaliby dla siebie liczne rzesze nowych odbiorców. Czerpiąc z tradycji muzyki artystycznej, za pomocą repertuaru dostosowanego do możliwości nowych słuchaczy, przybliżaliby ją całemu społeczeństwu, włączając tym samym całe dotąd wykluczone rzesze w krąg działania i doświadczania muzyki artystycznej. Lissa była przekonana o tym, że muzyka to wielkie dobro, które trzeba udostępnić dotąd uciskanym masom, tak jak inne wartości, prawa czy dobra materialne.

³⁹ *Ibidem*, s. 219.

⁴⁰ Por. *ibidem*, s. 217–218.

⁴¹ *Ibidem*.

Na konferencji kompozytorów w Łagowie Lubuskim

Na konferencji kompozytorów w Łagowie Lubuskim Lissa nie występowała w oficjalnej roli – organizatora, przedstawiciela ministerstwa (nie była już wtedy pracownikiem Ministerstwa Kultury i Sztuki) czy nawet członka prezydium. Choć zwykle ich nazwiska są wymieniane jednym tchem, Lissa i wiceminister kultury Sokorski nie tworzyli zespołu. Wprost przeciwnie – protokół konferencji zawiera ślady istotnych nieporozumień, choćby w kwestii tak kluczowej, czy w programie obrad jest miejsce dla referatu Lissy, czy też nie. Protokół przekazuje, że pomimo starań autorka zdołała zaprezentować jedynie fragmenty swojego materiału.

Tymczasem jej wypowiedzi zdradzają, że czuła się wewnętrznie zobligowana do przekazania na konferencji własnej koncepcji nowego stylu muzycznego. W protokole czytamy:

Dr Lissa odczytuje z przygotowanego przez siebie referatu obszernie wyjątki, zawierające szereg myśli na temat genezy i charakteru kryzysu muzycznego obecnej i niedawnej doby. Opozycja kompozytorów XX w. w stosunku do wszystkiego, co niósł ze sobą w. XIX, wyrażała się przede wszystkim w ich antyemocjonalności, w abstrakcyjności ich muzyki. Nazywano to powrotem do czystości stylu muzycznego. (...) Wszystko to doprowadziło do zjawiska, które dr Lissa określa mianem „dehumanizacji” muzyki tego okresu. Nie możemy jednak ograniczyć się do samej negacji takiej muzyki. Musimy – w myśl wskazań Engelsa – dziedzictwo nasze wchłonąć, krytycznie przetworzyć i ogarnąć w nowej, wyższej syntezie⁴².

Sporo uwagi w swoich wypowiedziach Lissa poświęciła niekonsekwencjom i uproszczeniom towarzyszącym stosowaniu terminów *formalizm* i *realizm* bez ich uprzedniego zdefiniowania (choć sama przyznała, że precyzyjne definicje są aktualnie wręcz niemożliwe). Swoje wystąpienie rozpoczęła jednak od bardziej ogólnej uwagi:

⁴² Protokół z konferencji kompozytorów w Łagowie Lubuskim, Archiwum Akt Związku Kompozytorów Polskich (dalej: AAZKP), sygn. XIII/1, k. 11. Por. *Konferencja kompozytorów w Łagowie Lubuskim w dniach od 5. VIII. do 8. VIII. 1949. Protokół*, „Ruch Muzyczny” 1949, nr 14 (dalej: RM 49/14), s. 15–16.

We wszelkich dyskusjach (...) grozi niebezpieczeństwo wymiany zgoła różnych poglądów, które jedynie dlatego wydają się zgodne, że dyskutanci w odmienny, indywidualny sposób pojmują znaczenie tych samych słów. W niebezpieczeństwo to szczególnie łatwo jest popaść przy dyskusji na temat tak nowych pojęć, jak formalizm i realizm⁴³.

I przyznała:

Musimy sobie powiedzieć, że zdefiniowanie realizmu jest dzisiaj rzeczą prawie niemożliwą. Przede wszystkim dlatego, że realizm jest kierunkiem dopiero postulowanym⁴⁴.

Na obecnym zaś etapie – wskazywała – w dyskusjach roi się od nieporozumień, np. „miesza się (...) sprawę przerostu pierwiastków formalnych ze sprawą poszukiwania nowych form wyrazu”⁴⁵, „sprawę muzyki łatwej i trudnej, tzn. dostępnej i niedostępnej, co jest kwestią przygotowania, muzykalności słuchacza i nie pokrywa się bynajmniej z kategoriami realistycznej i formalistycznej muzyki”⁴⁶, a także „nakłada się (...) na pojęcie formalizmu i realizmu przeciwstawność dwóch technik kompozytorskich, tj. tonalności i atonalności. (...) Nie oznacza to jednak bynajmniej, że jedynie stary dualistyczny system tonalny może zbawić muzykę”⁴⁷. Wyjaśnienia Lissy bardzo przypadły do gustu Alfredowi Gradsteinowi, który „wyrażając uznanie dla znakomicie przed Dr. Lissę opracowanej, naukowej i jasnej wypowiedzi, wzywa zebranych do stosowania zawartych tam kryteriów”⁴⁸. Jednak Sokorski oponował, mówiąc, że

traktuje wypowiedź Dr. Lissy nie jako zespół ustalonych tez, ale jako materiał dyskusyjny. Min. Sokorski wielokrotnie podkreśla to swoje stanowisko, dodając, że zresztą wszystkie myśli Dr. Lissy wypowiedziane zostały właśnie w toku dyskusji. Sam wyraża pogląd, że nie należy punktu ciężkości w dyskusjach przesuwać na zagadnienie mniej dla nas ważne, tzn. zagadnienie uła-

⁴³ *Ibidem*, k. 4–5. Por. *Konferencja...*, RM 49/14, s. 13.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*, k. 12. Por. *Konferencja...*, RM 49/14, s. 16.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Protokół z konferencji kompozytorów w Łagowie Lubuskim, AAZKP, sygn. XIII/1, k. 14; fragment pominięty w wersji wydrukowanej w „Ruchu Muzycznym”.

twień teoretycznych i prymitywizacji poglądów dotyczących spraw realizmu i formalizmu. Przede wszystkim powinniśmy – zdaniem Min. Sokorskiego – rozprawić o istocie i niebezpieczeństwie zjawiska, zwanego formalizmem⁴⁹.

W ten sposób próby Lissy przedstawienia własnej koncepcji w Łągowie spełzły właściwie na niczym. Na podstawie fragmentów zreferowanych (tylko jeden jej akapit został w protokole zacytowany dosłownie) można tylko domyślać się, co uczona zamierzała przekazać. Wszystko wskazuje na to, że poza wyliczeniem częstych paradoksów i niekonsekwencji obecnych w różnych ujęciach teoretycznych dotyczących formalizmu i realizmu planowała ona podkreślić, iż realizm jest dopiero koncepcją, która ma zespolić w jeden styl konieczną nowoczesność i najlepsze tradycje muzyki europejskiej, a jednocześnie, że kluczem do rozwiązania problemu powinno być nastawienie na nowego słuchacza, jednak nadal bez gotowego przepisu na nowy styl. Tak czy inaczej można sobie śmiało wyobrazić, że Lissa nie podzielała entuzjazmu wiceministra, który kończył konferencję słynnymi słowami:

kierunek wytyczony jest jasno i cel musi zostać osiągnięty. Kongenialność Żdanowa na tym właśnie polegała, że w odpowiednim momencie wystąpił on i wskazał ten kierunek, w którym powinni pójść kompozytorzy naszych czasów⁵⁰.

Zdaniem Lissy ten nowy styl nadal pozostawał postulatem, zadaniem, którzy mogli rozwiązać tylko kompozytorzy.

W poszukiwaniu „stylu muzycznego naszego etapu dziejowego”

Styl socrealistyczny w Polsce – przynajmniej w ujęciu Zofii Lissy – został zarysowany jako cel hipotetyczny – niedoprecyzowany, przede wszystkim dlatego, że niedookreślone zostały jego części składowe: tradycja i nowoczesność. Pomimo tego teoretycznego fiaska w niektórych swoich tekstach Lissa dopatrywała się w aktualnej twórczości

⁴⁹ *Ibidem*. Por. *Konferencja...*, RM 49/14, s. 14.

⁵⁰ *Ibidem*, k. 54. Por. *Konferencja...*, RM 49/14, s. 30.

pewnych umiarkowanych sukcesów – sygnałów podążania w kierunku tego nieokreślonego ideału, sukcesów będących efektem pracy kompozytorów nad materią muzyczną i – a może przede wszystkim – własnym stosunkiem do rzeczywistości. Jej esej w książeczce programowej zakończenia I Festiwalu Muzyki Polskiej był bardziej optymistyczny (jednak nadal umiarkowanie), gdy pisała:

Oderwanie się od pewnych tradycji zmusza automatycznie do poszukiwania innych, bo krystalizacja nowego stylu w muzyce nie zawsze dokonuje się rewolucyjnym skokiem. Muzyki zawieszanej w próżni historycznej, niezwiązanej organicznymi węzłami z tradycją, nie ma i być nie może. Kultura muzyczna stanowi proces ciągły, wyrasta zawsze z określonego podłoża: określonego historycznie, klasowo, narodowo.

Toteż po Łagowie rozpoczął się w muzyce polskiej okres, który by można nazwać okresem poszukiwania właściwych tradycji, właściwej odskoczni, która by stworzyła podstawy dla nowego stylu muzycznego, stylu muzycznego naszego etapu dziejowego. Nie nazywam go jeszcze stylem realizmu socjalistycznego, bo na tym etapie realizm socjalistyczny mógł być u nas jedynie postulowany jako metoda twórcza, ale jeszcze nie realizowany w sensie określonego kierunku, mógł być tylko celem dążeń, opartych na świadomym stosunku do własnej twórczości⁵¹.

Cały czas jednak przestrzegała, że istnieje

niebezpieczeństwo ześlizgnięcia się na tory łatwizny, (...) przez niewybredne nawiązanie do utartych sztańp przeszłości, bez głębszego zastanowienia się nad wyborem tradycji, do której się nawiązuje i bez jej współczesnego przetworzenia.

Jest to właśnie droga najmniejszego oporu, nie mniej w swych skutkach niebezpieczna dla naszej kultury muzycznej, jak i uporczywe trwanie na pozycjach „minionej nowoczesności”⁵².

Obowiązek szukania właściwie osadzonego nowego stylu Lissa nadal nakładała na samych kompozytorów:

Rozwiązanie tego zagadnienia musiało w każdym indywidualnym wypadku być własną zdobyczą kompozytora, musiało być wynikiem jego własnych poszukiwań – nie tylko muzycznych, ale przede wszystkim ideologicznych.

⁵¹ Z. Lissa, *Z perspektywy festiwalu muzyki polskiej (próba oceny)* [w:] *Festiwal Muzyki Polskiej. Finał*, Warszawa, grudzień 1951, s. 17–18.

⁵² *Ibidem*, s. 19–20.

Gdyż z własnego stosunku każdego z nich do naszej rzeczywistości, do wszystkiego, co stanowi dziś życie naszego kraju mógł tylko wynikać uczciwy i organiczny sposób rozwiązania zagadnienia stylu kompozytorskiego⁵³.

W tym okresie Lissa poświęciła bardzo dużo uwagi dwóm nazwiskom i kilku ich dziełom. Pierwsze z nich to wyczekiwana jak syn pierworodny „pierwsza opera w Polsce Ludowej” – *Bunt żaków* Tadeusza Szeligowskiego. Lissa napisała o tym dziele dużą rozprawę, w której poza pochwałą koncepcji zawarła też krytykę kluczowego w niej elementu, mianowicie archaizacji⁵⁴. Jednocześnie kompozytorem, którego postawę i osiągnięcia chwaliła najmocniej, był Witold Lutosławski, który nie popełnił ani jednej opery, ani jednej kantaty – form obok pieśni masowej najbardziej cenionych w pierwszej powojennej dekadzie. To właśnie Lutosławskiemu Lissa poświęciła duże eseje, w których poddała analizie *Małą suitę*, *Tryptyk śląski* i *Koncert na orkiestrę*. Kompozytora scharakteryzowała takimi słowami:

Witold Lutosławski – to nie tylko ogromny talent kompozytorski, niezwykła inteligencja ogólna, ale i to, co nazywamy skromnym, ale ważkim mianem – po prostu człowiek. Nic nie jest mu bardziej obce, jak oportunizm, jak wewnętrzna giętkość, jak gonitwa za tanim efektem i szybkim powodzeniem. Te cechy jego psychiki zadecydowały o tym, że tempo jego dojrzewania do postulatów naszej doby było może wolniejsze niż u niektórych innych kompozytorów, że dojrzewanie to dokonywało się poprzez liczne opory, ale że jest ono zarazem głębokie i daje poważniejsze niż u innych rezultaty⁵⁵.

I o jego twórczości wypowiedziała się równie pięknie:

Lutosławski nie idzie za hasłami wołającymi – w fazie uproszczonego zrozumienia istoty realizmu socjalistycznego – o odrzucenie środków technicznych XX w., o nawrót do środków romantyczno-neoromantycznych; jeśli przejaśnia swój styl, to wskutek ogromnej dyscypliny konstrukcji, z głębokiego przemyślenia i ekonomii w doborze środków, a nie w tym celu, by nawracać do znamion stylistycznych minionych etapów. W fazie gdy postulowano

⁵³ *Ibidem*, s. 18.

⁵⁴ Z. Lissa, *Pierwsza opera w Polsce Ludowej „Bunt żaków”*, „Muzyka” 1951, nr 10, s. 3–29; [również w:] *Muzykologia polska na przełomie. Rozprawy i artykuły naukowo-krytyczne*, Kraków 1952. Ukazała się nawet osobna książeczka pt. *Bunt żaków T. Szeligowskiego*, Kraków, wyd. I 1955, wyd. II 1957.

⁵⁵ Z. Lissa, *Mała suita i Tryptyk Witolda Lutosławskiego*, „Muzyka” 1952, nr 5–6, s. 9.

nawrót do stylu XIX w., zdołał być prostym, ale nie akademickim, dostępnym, ale przekonywającym prostotą nowego typu, nie odrzucając przy tym tych zdobyczy technicznych okresu międzywojennego, które mu się wydały niezbędne dla jego własnego warsztatu kompozytorskiego⁵⁶.

Fala powrotna formalizmu

A jednak sprawy nie toczyły się jednoznacznie dobrze. Choć w większości tekstów to kompozytorów Lissa wskazywała jako tych, którzy są odpowiedzialni za stworzenie nowego stylu, zdarzało się, że samą siebie poddawała silnej samokrytyce z racji tego, że nie sformułowała odpowiedniej teorii, która mogłaby to kompozytorom ułatwić⁵⁷. Jednocześnie już pod koniec roku 1953 Lissa alarmowała, że widzi tendencje odwrotne, rezygnację z poszukiwania nowego, realistycznego stylu w twórczości muzycznej:

Koncert muzyki polskiej zorganizowany przez PWM w związku z V sesją Rady Wydawniczej (...) wykazał, że w twórczości kompozytorów polskich w ostatnich miesiącach zaczyna dokonywać się recesja, nawrót do form i środków okresu międzywojennego, zarzucanie poszukiwań stylu socrealistycznego, fala powrotna formalizmu⁵⁸.

Pomimo to kiedy na zjeździe ZKP w 1954 roku stanęła jako palący temat sprawa wolności artystycznej, Lissa nadal interpretowała rze-

⁵⁶ Z. Lissa, *Koncert na orkiestrę Witolda Lutosławskiego (szkic analityczny)*, „Muzyka” 1955, nr 3–4, s. 25–52; [również w:] „Studia Muzykologiczne” 1956, nr 5, s. 293–294.

⁵⁷ Por. Z. Lissa, *Próba podsumowania Festiwalu i wyników Zjazdu*, „Muzyka” 1952, nr 1–2, s. 21–22. Jest to opublikowana wersja (można się niestety domyślać, że w większym lub mniejszym stopniu zmieniona) wystąpienia Zofii Lissy pod koniec VI Walnego Zjazdu ZKP w 1951 r. Postać oryginalna jest wspomniana w Protokole jako załącznik 17, jednak w zbiorze dokumentów przechowywanych w ZKP nie zachowała się. Publiczne wzięcie przez Lisę na siebie całej winy za niespełnienie przez muzykologów oczekiwań władz z jednej strony przypomina partyjny zwyczaj składania samokrytyki, a z drugiej wydaje się świadczyć o poczuciu odpowiedzialności Lissy za działania środowiska.

⁵⁸ Z. Lissa, *Uwagi na marginesie ostatniego koncertu najnowszych utworów muzyki polskiej z dnia 24 bm.* [Pismo Z. Lissy do Wydziału Kultury i Sztuki KC PZPR z 27 XI 1953], AKP BUW, *Zofia Lissa. Korespondencja 1945–1955*, bs., nlb [k. 4].

czywistość w kategoriach poszukiwania muzycznego socrealizmu, nie przeczuwając chyba, że jest to początek końca:

Pewne zygzaki ideologiczne, jakie przechodziliśmy w tym czasie, pewne próby „komenderowania twórczością”, tak mocno dziś przez Partię krytykowane, pewne próby nacisku tematycznego a – co gorsza – stylistycznego, które tak wiele krwi napsuły wielu naszym kolegom, a mnie na długie lata przyczepiły etykietkę „obrońcy formalizmu” – nie mogą i nie powinny nam przysłonić faktu, że w ciągu tego 10-lecia muzykę polską istotnie rozwijała się w kierunku realizmu socjalistycznego⁵⁹.

I jednocześnie to właśnie podczas tego zjazdu, już w 1954 roku, Lissa wypowiedziała się najpiękniej i najpełniej o znaczeniu tradycji dla aktualnej twórczości:

Wśród zagadnień wysuwanych przez różne etapy naszego 10-lecia obok zagadnień stylu narodowego i odwrotu od kosmopolitycznego stylu, obok realizmu i formalizmu, jednym z ważnych problemów był też problem stosunku kompozytora współczesnego do tradycji. I tu zdarzało się trafne i mylne pojmowanie tradycji. Tradycja nigdy nie powinna być wzorem do naśladowania mechanicznego, gdyż każda epoka ma prawo do własnych norm estetycznych, własnych środków artystycznych, wyrastających z odmiennych historycznie i klasowo treści, jakie dochodzą w sztuce do wyrazu. Tradycja – to suma doświadczeń, jaką artysta uzyskuje na podstawie zespołu dzieł zastanych, ale na nią składają się nie tylko dzieła muzyczne: na tradycję narodową składają się – najwolniej zmienna historycznie sztuka ludowa, historia narodu, zespół zdobyczy kulturalnych na wszystkich odcinkach kultury. Wszystko to wrasta w świadomość społeczną artysty wchłaniane przez niego od lat dziecińczych. Tradycją jest całe zaplecze dziejowe danego narodu, które ukształtowało jego intelekt, jego wyobraźnię twórczą⁶⁰.

Czy było to wyjaśnienie, w jaki sposób socrealizm ma wchłonąć całe dostępne dziedzictwo? Odważyć się stwierdzić, że nie. Był to raczej manifest końca epoki postulowanego socrealizmu, wypowiedziany przez Lissę nie do końca świadomie. Wydaje się, że była ona tak przerośnięta ideą marszu „w kierunku realizmu socjalistycznego” jako najlepszego i jedyne go kierunku rozwoju muzyki, że nie do-

⁵⁹ Z. Lissa, *Z perspektywy dziesięciolecia (Referat wygłoszony na Walnym Zjeździe ZKP)*, AAZKP, sygn. II/5, k. 181. Por. „Muzyka” 1954, nr 7–8, s. 8.

⁶⁰ *Ibidem*, k. 194. Por. „Muzyka” 1954, nr 7–8, s. 20.

strzegą tego, że pewne hasła wykluczają się wzajemnie, bo właśnie to, co „wrasta w świadomość społeczną artysty wchłaniane przez niego od lat dzieciennych”, może wywołać to, co sama nazwała „recesją” i „falą powrotną formalizmu”.

Podsumowanie

Analiza pism Zofii Lissy z drugiej połowy lat 40. i pierwszej połowy lat 50. XX wieku przynosi zaskakujące wyniki, gdyż właśnie wtedy, gdy można by się spodziewać po niej powielania radzieckich wzorców myślenia, czyli około roku 1949, jej teorie okazują się wręcz zaskakująco niezależne i tym bardziej korzystnie wypadają na tle ogólnikowych i pełnych pustych frazesów wypowiedzi radzieckich muzykologów i kompozytorów. Przede wszystkim Lissa oczekiwała, że nowe czasy (a wierzyła, że te nowe czasy nadchodzą) zasługują na swoją własną muzykę, że powinnością kompozytorów jest poszukiwanie takiego nowego stylu, który tę nową epokę wyrazi. Jaka to miała być muzyka – nie precyzowała. I chyba nie była to zwykła polityczna ostrożność, raczej poczucie, że problem jest zbyt złożony, by móc pochopnie przepowiadać to, co było dopiero niejasnym, choć pożądanym celem. Współczesność bowiem była tymczasowa i podobnie jak dopiero budowano komunizm, tak też nowy styl w muzyce dopiero się tworzył. Było dla niej oczywiste, że poszukiwanie stosunku do tradycji i nawiązywanie do niej to kluczowe elementy nowego stylu. Historia muzyki była dla niej ważna, tak ważna, że nie zauważyła, że postulując otwarcie się socrealizmu na dziedzictwo, ostatecznie rozbija jego istotę. Jej manifest o szacunku dla tradycji wygłoszony na zjeździe ZKP w 1954 roku i chwalony przez nią *Koncert na orkiestrę* Lutosławskiego wyznaczają koniec marszu w kierunku socrealizmu na płaszczyźnie teorii i praktyki kompozytorskiej. Obserwacje te i zastosowany w tym artykule schemat ścierających się przeciwieństw i dynamicznych zmian powinny pomóc zrozumieć zarówno socrealizm, jak i pisma Zofii Lissy. Wymaga to jednak dalszych, jeszcze bardziej pogłębionych badań.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Archiwum Akt Związku Kompozytorów Polskich (AAZKP)

sygn. II/5, Zofia Lissa, *Z perspektywy dziesięciolecia (Referat wygłoszony na Walnym Zejeździe ZKP)*.

sygn. XIII/1, Protokół z konferencji kompozytorów w Łagowie Lubuskim.

Archiwum Kompozytorów Polskich w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie (AKP BU)

Zofia Lissa. *Korespondencja 1945–1955*, bs., Zofia Lissa, *Uwagi na marginesie ostatniego koncertu najnowszych utworów muzyki polskiej z dnia 24 bm.* [Pismo Zofii Lissy do Wydziału Kultury i Sztuki KC PZPR z 27 XI 1953].

sygn. k_XLIV/132, list Adolfa Chybińskiego do Stanisława Wiechowicza, Lwów, 14 XII 1942.

Teksty źródłowe

Konferencja kompozytorów w Łagowie Lubuskim w dniach od 5. VIII. do 8. VIII. 1949. Protokół, „Ruch Muzyczny” 1949, nr 14.

Lissa Zofia, *Aspekt socjologiczny w polskiej muzyce współczesnej*, „Kwartalnik Muzyczny” 1948, nr 21–22.

Lissa Zofia, *Bunt żaków T. Szeligowskiego*, Kraków, wyd. I 1955, wyd. II 1957.

Lissa Zofia, *Ideologiczne oblicze polskiej twórczości muzycznej*, „Nowe Drogi” 1948, nr 7.

Lissa Zofia, *Koncert na orkiestrę Witolda Lutosławskiego (szkic analityczny)*, „Muzyka” 1955, nr 3–4; [również w:] „Studia Muzykologiczne” 1956, nr 5.

Lissa Zofia, *Kształtowanie się stylu w muzyce radzieckiej*, „Nowe Drogi” 1947, nr 4.

Lissa Zofia, *Mała suita i Tryptyk Witolda Lutosławskiego*, „Muzyka” 1952, nr 5–6.

Lissa Zofia, *O społecznych funkcjach muzyki artystycznej i popularnej* [Referat na II Międzynarodowym Zejeździe Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Pradze, 20–29 maja 1948], „Kwartalnik Muzyczny” 1948, nr 23.

Lissa Zofia, *Pierwsza opera w Polsce Ludowej „Bunt żaków”*, „Muzyka” 1951, nr 10.

Lissa Zofia, *Próba podsumowania Festiwalu i wyników Zjazdu*, „Muzyka” 1952, nr 1–2.

Lissa Zofia, *Z zagadnień radzieckiej twórczości muzycznej*, „Kuźnica” 1947, R. III, nr 45(114).

Lissa Zofia, *Z perspektywy dziesięciolecia (Referat wygłoszony na Walnym Zejeździe ZKP)*, „Muzyka” 1954, nr 7–8.

Lissa Zofia, *Z perspektywy festiwalu muzyki polskiej (próba oceny)* [w:] *Festiwal Muzyki Polskiej. Finał*, Warszawa, grudzień 1951.

Muzyka musi być dostępna dla mas. Doniosła uchwała KC WKP(b), „Głos Ludu” 1948, nr 43(1146).

Palester Roman, *Audycja z cyklu „Muzyka obala granice” nr 28 wyemitowana 28 listopada 1952*, <https://www.palester.polmic.pl/index.php/pl/felietony-wolnej-europy/>

1952/234-wspomnienie-o-adolfie-chybinskim-refleksja-o-muzykologii-w-prl (1.12.2023).

Żdanow Andriej, *O zagadnieniach muzyki radzieckiej*, „Odrodzenie” 1948, nr 26(187).

Żdanow Andriej, *O zagadnieniach muzyki radzieckiej*, „Przegląd Socjologiczny” 1948, t. 10.

Об опере «Великая дружба» В. Мурадели. Постановление ЦК ВКП(б), „Правда. Орган Центрального Комитета ВКП(б)” 1948, nr 42.

Об опере «Великая дружба» В. Мурадели. Постановление ЦК ВКП(б), „Советская музыка” 1948, nr 1(112).

Opracowania

Bristiger Michał, Mencwel Andrzej, Morawski Stefan, Tomasik Wojciech, Malinowski Władysław, *Socrealizm? Dyskusja redakcyjna*, „De Musica” 2002, t. III (online; aktualnie niedostępne), Poznań 2006 (druk; t. I-III).

Bylander Cindy, *Engaging Cultural Ideologies: Classical Composers and Musical Life in Poland 1918–1956*, Newton 2022.

Szyszkowska Małgorzata A., *Aesthetics versus Ideology – Musical Powers of Persuasion (Socialist Realism in Polish Music 1944–1954)* [w:] *Selected Papers of the 15th International Congress of Aesthetics*, red. K. Nishimura, K. Iwaki, T. Otabe, K. Sasaki, E. Tsugami, Tokyo 2003.

Tarnawczyk Tomasz, *Paradoksy polskiego socrealizmu muzycznego*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2018, t. XVI.

Thomas Adrian, *Polish Music since Szymanowski*, Cambridge 2005 (print), 2009 (online); wyd. polskie: *Muzyka polska po Szymanowskim*, tłum. D. Kozińska, K. Stępień-Kutera, Kraków 2024.

Tompkins David G., *Composing the Party Line. Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany*, Purdue University Press (Knowledge Unlatched Open Access Edition), West Lafayette 2013.

Vest Lisa Cooper, *Awangarda: Tradition and Modernity in Postwar Polish Music*, Berkeley 2021.

Wieczorek Sławomir, *Na froncie muzyki. Socrealistyczny dyskurs o muzyce w Polsce w latach 1948–1955*, Wrocław 2014.

Tradition and modernity – the unresolved problem of socialist realism in Zofia Lissa’s texts in the first decade after World War II

Abstract

In early 1948, the Politburo of the CC of the CPSU (B) passed a resolution “On the opera *The Great Friendship of V. Muradeli*”, a document that radically changed the situation for Soviet composers, since, contrary to its title, it dealt with a much broader topic than just one work. Indeed, taking the opportunity, as it were, an assault was launched on the greatest artists, including Prokofiev and Shostakovich. Composers in the USSR

immediately understood the new rules of the game, and criticism and self-criticism poured in at meetings, while Zhdanov's speech delivered at the time, reprinted, quoted and misrepresented, became a reference point in discussions about music in subsequent years in various countries within the USSR's sphere of influence. Was Lissa's attitude during this period conformist? Although one would expect this from the greatest authority in Polish Marxist musicology, from her statements at the time it seems that it was not. In this article, I analysed the corpus of the scholar's writings published in the first decade after World War II, seeking answers to this question, among others. The main topic, however, was the relationship between the terms social realism, tradition and modernity and their use in the texts under study.

Keywords: Zofia Lissa, social realism, tradition, "On the opera *The Great Friendship* of V. Muradeli", Witold Lutosławski

IZABELA ANDRZEJAK

Uniwersytet Warszawski

Z badań nad życiem Tadeusza Sygietyńskiego oraz genezą Państwowego Zespołu Ludowego Pieśni i Tańca „Mazowsze”

Tadeusz Sygietyński to postać kojarzona głównie z „Mazowszem”, które prezentuje przetworzone na potrzeby widowisk formy polskiego folkloru. Kolejni dyrygenci „Mazowsza” sięgają po partytury jego pióra i odkrywają je wciąż na nowo. Wydawać by się mogło, że zespół prezentuje wciąż ten sam repertuar pieśni i tańców i niczym nowym nie zaskoczy widzów. Jednak zespół podąża za potrzebami współczesnych odbiorców sztuki i z sukcesami dąży do osiągnięcia statusu nowoczesnej instytucji kultury. Muzyka Sygietyńskiego pojawia się także w innych tekstach kultury, w tym – światowej kinematografii. Jest używana także w celach edukacyjnych, a ściślej – w procesie edukacji artystycznej w Centrum Folkloru Polskiego „Karolin”. Celem artykułu jest przybliżenie sylwetki kompozytora, ze szczególnym naciskiem na kontekst historyczny, kulturowy i polityczny czasów, w których się wychowywał, kształcił i kiedy tworzył zespół „Mazowsze”. Jego muzyka napisana dla „Mazowsza” jest wciąż żywa, ponadczasowa i w pełnym tego słowa znaczeniu – polska, a dzięki nowoczesnemu wykorzystaniu jej w duchu tradycyjnej estetyki trafia do współczesnych odbiorców.

Słowa kluczowe: Tadeusz Sygietyński, kompozytor, Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca „Mazowsze”, Mira Zimińska-Sygietyńska, Karolin

„Wtedy przed laty pan Sygietyński
Tańczyć i śpiewać nauczył wszystkich.
Po wiejskich drogach piosenki zbierał,
W piękną muzykę ubierał je (...)”¹

¹ Fragment *Walczyka Jubileuszowego* śpiewanego przez Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca „Mazowsze” im. T. Sygietyńskiego, muz.: T. Sygietyński, oprac. muz.: E. Czerny, słowa: A. Nowicki.

Pierwsze skojarzenie, które budzi postać Tadeusza Sygietyńskiego, to Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca „Mazowsze”. Ten kolorowy ansambl zachwyca kunsztem publiczność całego świata nieprzerwanie od premiery w 1950 roku, której termin został wyznaczony przez Ministerstwo Kultury na pamiątkę wybuchu rewolucji październikowej². Kompozytor, zakochany w polskim folklorze, stworzył dzieło, którego sukces jest na skalę światową. Choć jego dorobek artystyczny był duży, nie wszystkie dzieła się zachowały, część jego kompozycji spłonęła w powstaniu warszawskim. Ale te nuty, które napisał dla „Mazowsza”, są wciąż żywe i odkrywane przez kolejnych dyrygentów zespołu na nowo.

Sylwetka kompozytora

Tadeusz Sygietyński przyszedł na świat 24 września 1896 roku w Warszawie. Urodził się w rodzinie, której sztuka, muzyka i literatura towarzyszyły na co dzień. Od najmłodszych lat chłonał artystyczne wzorce, które zaowocowały w jego dorosłym życiu. Był synem literata, profesora konserwatorium – Antoniego Sygietyńskiego, który „w sposób charakterystyczny dla swej epoki uprawiał różne rodzaje krytyki: zajmował się literaturą, malarstwem, rzeźbą, muzyką, wypowiadał się na ogólne tematy sztuki”³. W środowisku warszawskim ojciec Tadeusza miał wypracowaną wysoką pozycję powszechnie szanowanego inteligenta: „W czasie swojej długiej, bo prawie czterdziestoletniej działalności krytycznej zdobył Sygietyński wielki autorytet”⁴. Tadeusz był szóstym dzieckiem Antoniego, a trzecim z drugiego małżeństwa. W latach 1881–1890 Antoni był związany z Argentyńką Ubaldą da Silva Martins, a od 1893 roku z Heleną Golińską. Helena, druga żona Antoniego i matka trójki z sześciorga⁵ jego dzieci – Antoniny, Zofii

² Zob. A. Mizikowska, *Tadeusz Sygietyński i jego „Mazowsze”*, Warszawa 2004, s. 22.

³ J. Detko, *Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk*, Warszawa 1971, s. 7.

⁴ T. Weiss, *Antoni Sygietyński – krytyk kompetentny. Wstęp* [w:] A. Sygietyński, *Pisma krytycznoliterackie*, t. I, red. H. Markiewicz, Kraków 1971, s. 10.

⁵ Antoni Sygietyński był ojcem sześciorga dzieci. Stanisław-Gedeon, Maria-Helena i Maksymilian-Aleksander to dzieci z pierwszego małżeństwa z Ubaldą da Silva Martins; Antonina, Zofia i Tadeusz to dzieci z drugiego małżeństwa z Heleną Golińską.

i Tadeusza⁶, edukację odbywała w tajnych kompletach. Była działaczką PPS pod pseudonimem „Elżbieta”⁷. Podjęła się niesłychanie niełatwej roli, o której czytamy: „dla dzieci pozbawionych matki okazała się macochą nietypową, która odważnie podjęła trudne obowiązki rodzinne, wychowawcze, małżeńskie i towarzyskie, wywiązując się z nich, ponoć z podziwu godną determinacją”⁸.

Przez dom Sygietyńskich przewijali się znani artyści, elita polskiej inteligencji. Goście zapraszani byli regularnie na niedzielne „czarne kawy”⁹. Tadeusz dorastał w środowisku o charakterze patriotycznym, gdzie dyskutowano na tematy ważne dla Polski, czytano książki i prasę. Przyszły kompozytor chłoniął prądy postępowej Warszawy, o czym wspominał w swoim życiorysie:

Wychowywałem się w atmosferze artystycznej, w otoczeniu najznakomitszych literatów, malarzy, muzyków i uczonych owych czasów. (...) Naukowo dom był nasycony pozytywizmem z wybitnym nastawieniem na etnografię, folklor i humanistykę¹⁰.

Kwestia finansowa odgrywała w domu Sygietyńskich istotną rolę:

Utrzymanie licznej rodziny wraz ze służbą, a to – żony, sześciorga dzieci, matki, niani, wychowawczynie i kucharki, ograniczało działalność Sygietyńskiego na niwie literatury, zmuszając go niemal wyłącznie do pracy zarobkowej, to jest udzielania lekcji gry fortepianowej w Konserwatorium i w własnym domu oraz pisania recenzji teatralnych i muzycznych¹¹.

Tadeusz miał więc za wzór ojca odpowiedzialnego za rodzinę, pracującego dużo i poszukującego różnych źródeł dochodu. Ojciec Tadeusza w trosce o bliskich martwił się, że jego wysiłki idą na marne,

⁶ Zob. H. Sygietyńska, *Stary pan w czarnym, niemodnym surducie*(Antoni Sygietyński 1850–1923), Warszawa 2003, s. 6.

⁷ Zob. E. Kiernicki, *Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 11.

⁸ H. Sygietyńska, *Stary pan...*, s. 30.

⁹ Wspomnienia Antoniny Mochackiej o Tadeuszu Sygietyńskim, archiwum PZLPiT „Mazowsze” im. T. Sygietyńskiego, s. 2.

¹⁰ Życiorys T. Sygietyńskiego, archiwum PZLPiT „Mazowsze” im. T. Sygietyńskiego, s. 1.

¹¹ H. Sygietyńska, *Stary pan...*, s. 31.

o czym czytamy w jego korespondencji z Piotrem Chmielowskim datowanej na luty 1908 roku:

Straciłem wziętość jako nauczyciel muzyki, i tak dalece, iż z 450-u rubli miesięcznie spadłem na 150!. Jak tu z tego wyżywić rodzinę złożoną z 12 osób i podolać kosztownej edukacji dzieci, które zresztą uczą się niechętnie? Słowem – dramat (...)¹².

Czasy, w których przyszło mu się rozwijać, kształcić i wreszcie pracować, były burzliwe. Jego matka żywo uczestniczyła w sprawach rewolucji. Młody Tadeusz również dostawał zadania na miarę prawdziwego patrioty – w 1905 roku, w wieku zaledwie dziesięciu lat, kolportował konspiracyjną bibułę ze sklepu jego babki przy placu Teatralnym¹³ oraz przynosił krótką broń do punktu znajdującego się w jednej z warszawskich pracowni krawieckich¹⁴. Surowy ojciec był dla niego wzorem – za jego przykładem sięgał po literaturę, chętnie siadał do fortepianu, mimo że Antoni Sygietyński nie uczył własnych dzieci gry na tym instrumencie. Antoni nie był zbyt wylewnym ojcem, w jego korespondencji z Piotrem Chmielowskim czytamy fragment relacji z życia jego dzieci:

Chłopiec najstarszy dobrze sobie radzi w fabryce cukru, gdzie go cenią; młodszy uczy się doskonale w szkole Wróblewskiego (Pankiewicza), a druga edycja¹⁵ rozwija się prawidłowo. Jedyne córka najstarsza jest wciąż senna. Ale z tym trzeba się pogodzić¹⁶.

Pierwsze lata XX wieku to cezura w historii rodziny Sygietyńskich. Troje dzieci z pierwszego małżeństwa opuściło swojego ojca, stawiając pierwsze kroki w kierunku samodzielności. Pozostałe dzieci wyjechały za matką z Warszawy. Antoni, wciąż związany z pracą w Konserwatorium, został sam. Tadeusz znalazł się w 1908 roku we Lwowie, gdzie

¹² E. Kiernicki, *Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego...*, s. 184.

¹³ Zob. *Muzyczka mi grała... Tadeusz Sygietyński*, reż. L. Smolińska, M. Sroka, premiera: 2005 r., <https://vod.tvp.pl/filmy-dokumentalne,163/muzyczka-mi-grala-tadeusz-sygietynski,453079> (14.12.2023).

¹⁴ Zob. H. Sygietyńska, *Stary pan...*, s. 68.

¹⁵ *Drugą edycją* nazywał Antoni dzieci z drugiego małżeństwa, w tym przypadku mowa o Tadeuszu Sygietyńskim.

¹⁶ E. Kiernicki, *Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego...*, s. 239.

wraz z rodzeństwem przybyli po tym, jak Helena Golińska, aresztowana i osadzona w carskim więzieniu w 1907 roku, trafiła do szpitala, z którego uciekła i „przez «zieloną granicę» dostała się do Galicji”¹⁷. Tam przyszły dyrygent rozpoczął swoją edukację muzyczną. Pierwszym profesorem Tadeusza był Stanisław Głowacki – badacz tańca, który już w latach 30. XX wieku zaczął stosować kinetografię. Jako członek zespołu badawczego Cezarii Baudouin de Courteney był autorem nowatorskiej prezentacji plansz kinetograficznych przedstawiających polskie tańce i zaprezentowanych podczas paryskiej wystawy „Sztuka i technika w życiu współczesnym” w 1937 roku¹⁸. Profesor Głowacki nie tylko szybko zauważył talent młodzieńca, ale także bardzo pomógł rodzinie Sygietyńskich. Za jego sprawą w 1910 roku czternastoletni Tadeusz podjął pracę jako korepetytor chóru w szkole muzycznej, a rok później współpracował z baletem lwowskiej opery. Dzięki temu młodzieniec zaczął zarabiać pierwsze pieniądze. Lwowskie znajomości, m.in. z Feliksem Kornem, Feliksem Perlem i Adamem Próchnikiem, stały się kolejnym bodźcem stymulującym rozwój poglądów Tadeusza.

Pod koniec 1911 roku Tadeusz wrócił do ojca i przez kilka miesięcy był w klasie fortepianu Henryka Melcera, ale już w roku 1912 przeniósł się do Lipska i tam kontynuował swoją edukację m.in. u Maxa Regeera i Hugona Riemana. W roli kompozytora zadebiutował w wieku siedemnastu lat *Kantatą na setną rocznicę śmierci Księcia Józefa Poniatowskiego*¹⁹. Jednak w 1914 roku Sygietyński ze względu na wybuch wojny musiał opuścić Niemcy. Z pomocą Ignacego Daszyńskiego przeniósł się do Wiednia i aby uniknąć internowania, wstąpił do Legionów. Był to dla przyszłego kompozytora bardzo trudny czas – często przerywał służbę, aby móc kontynuować edukację muzyczną. Kształcił się wtedy pod okiem Arnolda Schönberga. W 1919 roku muzyk został przydzielony do wojska i wysłany do walki na froncie ukraińskim. Jak czytamy w jego życiorysie:

¹⁷ Wspomnienia Antoniny Mochnackiej o Tadeuszu Sygietyńskim, archiwum PZLPiT „Mazowsze” im. T. Sygietyńskiego, s. 4.

¹⁸ Zob. H. Raszewska, *Zastosowanie kinetografii w badaniach nad tańcem ludowym. Polski rozdział*, 3.07.2013, <https://taniecpolska.pl/krytyka/zastosowanie-kinetografii-w-badaniach-nad-tancem-ludowym-polski-rozdzial/> (27.12.2023).

¹⁹ Zob. *Muzyczka mi grała...*

Aresztowano mnie za głośne krytykowanie celów wojennych z Ukraińcami, za utrzymywanie przyjacielskich stosunków z Ukraińcami, z którymi łączyły mnie węzły przyjaźni i koleżeństwa jeszcze z czasów gimnazjum²⁰.

Sygietyński trafił potem na front pod Lidę, gdzie został ranny. Mimo że zdemobilizował się już w pierwszej turze po zawarciu pokoju, niestety nie mógł znaleźć sobie miejsca w Warszawie. Ze względu na jego wojenną przeszłość i głoszone wówczas poglądy żadna instytucja kulturalna nie chciała go zatrudnić. Postanowił przenieść się do Galicji i podjąć pracę w przemyśle naftowym. Ta decyzja pozwoliła mu uzupełnić muzyczne wykształcenie i nawiązać znajomości, które pomogły mu wyjechać za granicę.

W okresie międzywojennym Sygietyński odbył muzyczną podróż po Europie. W roli kompozytora i kapelmistrza gościł w operach w Grazu, Zagrzebiu i Lublanie. Należał do grona założycieli Filharmonii w Dubrowniku powstałej w 1925 roku, która funkcjonuje od roku 1992 pod nazwą Dubrovački Simfonijski Orkestar²¹. Jak czytamy w artykule z „Kuriera Polskiego” z 1978 roku pióra Iliji Marinkovicia²²:

Z Sygietyńskim szybko nawiązał znajomość dr med. Lujo Fouque, pierwszy przewodniczący Towarzystwa Muzycznego w Dubrowniku, który przedstawił mu ideę utworzenia orkiestry symfonicznej. Polski kompozytor z miejsca zapisał się na członka – założyciela Filharmonii, wpłacając przy okazji na ten cel 1000 dinarów. Były to pierwsze pieniądze, jakie wpłynęły na fundusz Filharmonii w Dubrowniku²³.

Sygietyński wykazał się w Dubrowniku nie tylko jako darczyńca i społeczny aktywista, ale również jako dyrygent:

²⁰ Życiorys T. Sygietyńskiego, archiwum PZLPiT „Mazowsze” im. T. Sygietyńskiego, s. 1.

²¹ Strona internetowa Orkiestry Symfonicznej w Dubrowniku, <https://www.dso.hr/o-nama/> (30.11.2023).

²² Ilija Marinković (1937–2021) – bałkańsko-polski pisarz, dziennikarz, wieloletni korespondent prasy jugosłowiańskiej, serbskiej, chorwackiej i słoweńskiej. Autor artykułów o Polsce i centralno-wschodniej Europie.

²³ I. Marinković, *Tadeusz Sygietyński – założycielem Filharmonii w Dubrowniku*, „Kurier Polski” 1978, listopad.

Bacznie słuchał on każdego taktu i chyba z umiłowaniem i pasją, z jaką członkowie młodego towarzystwa wykonywali kompozycje, pokonałszy jego sceptycyzm, bowiem w pewnej chwili wziął pałeczkę dyrygencką do ręki. Zaczął, niczym jakąś magiczną mocą, wydobywać z duszy wykonawców wszystkie te bogate elementy, których wcześniej sami nie byli w stanie wyrazić. Pan T. Sygietyński dyrygował Filharmonią aż do swojego wyjazdu z Dubrownika. Przełał wszystkie siły i całą swoją artystyczną duszę w dalszy rozwój artystyczny Filharmonii²⁴.

Artyści Filharmonii w Dubrowniku zadebiutowali 13 kwietnia 1925 roku w Teatrze Bondina²⁵.

Po powrocie do Polski w 1926 roku wciąż nie mógł znaleźć stałego zatrudnienia. Jego postępowe poglądy nie były dobrze widziane przez sfery decydujące. Jak czytamy w jego życiorysie: „Tuwim popchnął mnie do pisania z nim komedii muzycznych /Teatr Polski, Teatr Letni, Teatr we Lwowie, Kabaret/. Poznałem wykonawczynię głównych ról Mirę Zimińską”²⁶. Pracował głównie dorywczo. Próbował znaleźć sobie posadę w radiu, ale po kilku miesiącach dostał dymisję. Dyrygował i komponował dla kabaretów *Wesoły Wieczór* i *Qui Pro Quo*, Teatru Letniego, Teatru Rozmaitości oraz *Ali Baby*²⁷.

Po wybuchu II wojny światowej Sygietyński utrzymywał się z akompaniowania. Jego mieszkanie na Noakowskiego 8 zostało doszczętnie zniszczone w wyniku działań wojennych. W czasie okupacji wraz z Mirą dawali koncerty w kawiarniach w Warszawie i na prowincji, a dzięki zdobytym środkom mogli zaangażować się w pomoc ofiarom wojny. Podczas powstania warszawskiego Mira zaprezentowała program piosenek partyzanckich, które miały podnieść na duchu walczących. Do kilku z nich muzykę napisał Tadeusz Sygietyński²⁸. Razem z Mirą po powstaniu warszawskim przeszli przez obóz przejściowy

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Pamiątkowy program tego wydarzenia: *Spomenica Dubrovačke Filharmonije (1925–1935)* znajduje się w archiwum PZLPiT „Mazowsze” im. T. Sygietyńskiego.

²⁶ Życiorys T. Sygietyńskiego, archiwum PZLPiT „Mazowsze” im. T. Sygietyńskiego, s. 2.

²⁷ Zob. W. Matuszewski, *Kalendarium Państwowego Zespołu Ludowego Pieśni i Tańca „Mazowsze” im. T. Sygietyńskiego*, t. I: (Lata 1948–1973). Czas narodzin i rozkwitu, Brwinów 2018, s. 14.

²⁸ Zob. *Muzyczka mi grała...*

w Pruszkowie, a po wyjściu z niego zamieszkali w Leśnej Polanie pod Tarczynem. Zaraz po wyzwoleniu pojechali najpierw do Lublina, a potem do Łodzi, by ostatecznie wrócić do Warszawy i rozpocząć pracę nad największym dziełem swojego życia.

Ludowy kompozytor, społecznik i organizator

Skąd u muzyka wzięło się zainteresowanie kulturą ludową? Muzyka ludu zaciekała go prawdopodobnie już w domu rodzinnym, tam bowiem przysłuchiwał się rozmowom dotyczącym prac Oskara Kolberga²⁹, które frapowały jego ojca i elitę dyskutującą przy kawie. Mimo że Tadeusz wychowywał się w środowisku mieszczańskim, wakacje spędzał w miejscowości Rudy³⁰, niedaleko Puław. Letnie miesiące na wsi pełne były muzycznych zabaw, podczas których Tadeusz zbierał grupę tamtejszych dzieci i uczył je śpiewać³¹. W jego edukacji folklor muzyczny zajmował istotną rolę, był prawdziwym entuzjastą etnografii:

Wędrował śladami Oskara Kolberga, w wiele lat po nim zbierał ludowe pieśni, na marginesach zapisanych melodii notował ich charakterystyczne cechy. Rozsmakował się w ich pięknie³².

Sygietyńskiego inspirowała nie tylko sama wieś czy zbiory Kolberga. Natchnienie znalazł kompozytor także w pracach plastycznych Zofii Stryjeńskiej pt. *Tańce polskie*³³ z 1927 roku, po obejrzeniu których muzyk napisał partytury m.in. oberka, kujawiaka i krakowiaka³⁴.

Sygietyński dzielił się swoją pasją do folkloru muzycznego. Jego współpraca z Polskim Radiem obejmowała z jednej strony stanowisko reżysera muzycznego, a z drugiej prowadzenie programów literacko-muzycznych: o Chopinie, Bachu słuchowisko *Rekin*, a także ludowych i rodzajowych obrazków muzycznych³⁵.

²⁹ Zob. H. Sygietyńska, *Stary pan...*, s. 43.

³⁰ *Ibidem*, s. 31.

³¹ Zob. M. Zimińska-Sygietyńska, *Druga miłość mego życia*, Warszawa 1990, s. 39.

³² T. Kruk, A. Sroga, *„Mazowsze” tańczy i śpiewa*, Warszawa 1960, s. 45.

³³ Z. Stryjeńska, *Tańce polskie Teka jedenastu rotograwjur*, Zakopane 1927.

³⁴ Zob. T. Kruk, A. Sroga, *„Mazowsze” tańczy...*, s. 45.

³⁵ Zob. M. Zimińska-Sygietyńska, *Druga miłość...*, s. 33.

Nawet w najtrudniejszych czasach wojennych nie opuszczała go nadzieja i pasja do muzyki. Ze wspomnień Miry Zimińskiej-Sygietyńskiej z okresu po pobycie w obozie w Pruszkowie dowiadujemy się:

Ja w tym lesie³⁶, hodując pietruszkę i cebulkę, czekałam na Polskę. A Tadeusz?.. Biegał po wsi. Jak zawsze, postrzelony, szukał chłopaków i dziewczyn. I ciągle mówił: „Wiesz, znalazłem zdolnego chłopaka”. „Wiesz, co on mi zaśpiewał?” I już nucił. W jednej koszulinie, biedula, biegał po wsi i zbierał piosenki. Kochany, złoty marzyciel³⁷.

Zaistniała po II wojnie światowej reforma propagująca upowszechnianie kultury oraz kielkująca idea socrealizmu stały się punktem wyjścia dla nowych nurtów w sztuce. Zaczęto tworzyć „państwowe” – w znaczeniu „profesjonalne” – etatowe zespoły. Jak pisze Jan Stęszewski:

Bezpośrednim wzorem są zespoły radzieckie, poczynając od pierwszego, który utworzył Aleksander W. Aleksandrow jako Zespół Pieśni i Tańca Armii Czerwonej w 1928 r., po następne, narodowe i regionalne. Chyba w każdym z krajów związanych politycznie i poprzez podobieństwo ustrojowe ze Związkiem Radzieckim zespoły takie istnieją – przykładem są Chiny, Mongolia, Kuba, Węgry³⁸.

W przypadku powstania „Mazowsza” jedną z inspiracji był Państwowy Akademicki Chór Ludowy im. M. Piatnickiego³⁹, którego występ w Polsce dogłębnie poruszył Sygietyńskiego. Niemniej był to tylko bodziec dla twórcy zespołu, który wraz z rozwojem przyjął oryginalną dla siebie artystyczną stylizację⁴⁰. W okresie powojennych przemian

³⁶ Chodzi o Leśną Polanę pod Tarczynem, w której para artystów znalazła się po opuszczeniu obozu w Pruszkowie.

³⁷ M. Zimińska-Sygietyńska, *Druga miłość...*, s. 40.

³⁸ J. Stęszewski, *O dysharmonijnych funkcjach państwowego zespołu ludowej pieśni i tańca* [w:] Oskar Kolberg. *Prekursor antropologii kultury*, red. L. Bielawski, Warszawa 1995, s. 180.

³⁹ Państwowy Akademicki Chór Ludowy im. M. Piatnickiego wystąpił w Warszawie w czerwcu 1948 r., a pierwsze rozmowy o założeniu Państwowego Zespołu Ludowego Pieśni i Tańca „Mazowsze” odbyły się jesienią 1948 r. Zob. M. Zimińska-Sygietyńska, *Druga miłość...*, s. 318–319.

⁴⁰ Zob. T. Nowak, „Mazowsza” droga od „Tramblanki” do „Romancy à la kujawiak” – w 75. Rocznice powstania zespołu, <https://taniecpolaska.pl/krytyka/mazowsza-droga-od-tramblanki-do-romancy-a-la-kujawiak-w-75-rocznice-powstania-zespołu/> (11.12.2023).

nastąpił zwrot ku zespołom folklorystycznym, których geneza sięga jeszcze końca XIX wieku. Po wyzwoleniu zespoły pieśni i tańca miały, poza ochroną przed zapomnieniem dawnych zwyczajów i obrzędów, nowe funkcje w procesie budowania socjalistycznego społeczeństwa. I choć ten okres był bardzo trudny, to stał się gruntem, na którym marzenia o utworzeniu zespołu ludowego okazały się nie tylko realne, ale przede wszystkim potrzebne. Zatem któż inny mógł podjąć się założenia zespołu pieśni i tańca jak nie artysta, muzyk, kompozytor i aktywista społeczny – Tadeusz Sygietyński?

Przed wojną mógł jedynie Sygietyński myśleć o stworzeniu ludowego zespołu. Kto by w sanacyjnej Polsce dał na to fundusze (...). Dopiero Polska Ludowa stworzyła warunki umożliwiające powstanie Zespołu. Zdecydowane oparcie w sztuce o tradycje narodowe, o folklor, walka z wpływami kosmopolitycznymi – wszystko to wysuwało wprost konieczność stworzenia zespołów, zdolnych kontynuować w narodowej formie nowe treści dzisiejszego życia⁴¹.

8 listopada 1948 roku zgodnie z dekretem Ministra Kultury i Sztuki polecono Tadeuszowi Sygietyńskiemu zorganizować zespół ludowy, na którego siedzibę obrano otoczony lasem Pałac Karolin w Otrębusach. Tadeusz Sygietyński wraz z Mirą Zimińską-Sygietyńską stanęli przed wielkich rozmiarów zadaniem nie tylko artystycznym, ale przede wszystkim organizacyjnym. Do Karolina zaczęły zjeżdżać się dzieci, które nie wiedziały, jak bardzo „Mazowsze” zmieni ich życie. „A do tamtego zespołu trafiały dzieci biedne, nieśmiałe, z masą kompleksów, niedouczzone. Dostawały od Sygietyńskiego szansę”⁴².

Tadeusz Sygietyński sięgał po pieśni i tańce ludowe, których melodie stawały się inspiracją dla wychodzących spod jego pióra aranżacji na wielogłosowy chór i orkiestrę symfoniczną. Nie sposób jednak pominąć tego, że data powstania „Mazowsza” i rozpoczęcia pracy nad repertuarem przyszłej „Perły w Koronie Rzeczypospolitej”⁴³ spleta się z czasem postrzeganym „za początek «błędów i wypaczeń» socrealistycznej polityki kulturalnej. Rzuciło to cień – w opinii profesjonalnego

⁴¹ A. Jackowski, „Mazowsze”, „Muzyka” 1951, nr 5–6, s. 48–49.

⁴² A. Mizikowska, *Tadeusz Sygietyński...*, s. 11.

⁴³ „Perłą w Koronie Rzeczypospolitej” nazywał „Mazowsze” Jerzy Waldorff.

środowiska kompozytorskiego i muzykologicznego – na zespół «Mazowsze»⁴⁴. Na propagandową funkcję repertuaru „Mazowsza” zwrócił uwagę m.in. Andrzej Panufnik, pisząc:

Z założenia mieli pielegnować oryginalną polską sztukę ludową, ale zmuszano ich również do wykonywania politycznych pieśni masowych współczesnych kompozytorów. Występy zwykle kończyły się podniesieniem splecionych rąk i odśpiewaniem hymnu młodzieży świata – rodzaju inwokacji do marksistowskich bóstw – podobnego do Międzynarodówki. Pomimo obowiązkowych treści politycznych obecnych w każdym programie, zawsze ich podziwiałem; byli spontaniczni, jak gdyby improwizowali na jakimś wiejskim festynie, a piękno tryskającego życiem tańca i śpiewu podkreślały oszalałymi barwne ludowe stroje⁴⁵.

Instrumentalne traktowanie folkloru⁴⁶ jako nośnika postępowych treści tradycji kultury narodowej wymuszone zostało przez odgórne założenia polityczne. Kompozycje Sygietyńskiego powstające właśnie w tym okresie przyczyniły się nie tylko do teatralizacji kultury ludowej, ale przede wszystkim jej idealizacji, przez co mogły wzbudzać obiekcje w środowisku muzycznym i humanistycznym.

Choć w początkowych latach działalności zespołu dzieci, które przyjeżdżały do Karolina, nie miały jeszcze warsztatu, to w kolejnych sezonach artystycznych, wraz z rozwojem technicznym wykonawców, repertuar „Mazowsza” rozszerzał się i w coraz bardziej widowiskowy sposób cieszył publiczność. Dzieci przywoziły ze sobą ludowe piosenki, które Sygietyńscy w jedną noc zamieniali w sztukę wyższą, o czym czytamy we wspomnieniach jednej z pierwszych Mazowszanek, Lidii Włodarskiej:

Innym razem ja śpiewałam koleżankom w pokoju piosenkę, którą polubiłam jeszcze w rodzinnym Płońsku. Nauczyłam się jej od babci mieszkającej na wsi, nieopodal. Nosila tytuł *Kukuleczka*. Usłyszał mnie profesor Sygietyński. Napisał do *Kukuleczki* nuty, opracował aranżację na chór i orkiestrę. Pani Mira

⁴⁴ J. Stęszewski, *O dysharmonijnych...*, s. 180–181.

⁴⁵ A. Panufnik, *Panufnik o sobie*, tłum. M. Glińska, Warszawa 1990, s. 224–225.

⁴⁶ Zob. I. Andrzejak, *Taniec ludowy jako narzędzie socjalistycznej propagandy na przykładzie filmu „Zimna wojna” Pawła Pawlikowskiego* [w:] *Dziennikarstwo i media*, t. 15, red. M. Rydlewski, Wrocław 2021, s. 41–43.

wyszlifowała tekst. I zespół zaczął śpiewać – radośnie i pięknie. Dzięki znakomitemu muzykowi, jakim był Tadeusz Sygietyński, zwykła piosenka ludowa stała się popularna w całej Polsce⁴⁷.

Czas, w którym Sygietyński budował „Mazowsze”, był z jednej strony pełen aktywności na gruncie społecznym, z drugiej zaś – okresem obfitym w muzykę. Inspiracje, które zbierał na wsiach od bezpośrednich przedstawicieli kultury ludowej, zamieniał kompozytor w dzieła na miarę sceny teatralnej. Na temat genezy powstania zespołu i pierwszych lat jego działalności powstała niejedna publikacja. Niektóre z tych spisanych opowieści są wzruszające, inne pełne humoru. Są jednak też te smutne, obrazujące wysiłek włożony w organizację tak wielkiego przedsięwzięcia w czasach, w których trudno było zaspokoić podstawowe potrzeby. Jedną z takich historii przytoczył Stanisław Hadyna, twórca Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk”:

Podczas pobytu w stolicy spotkałem znowu profesora Sygietyńskiego. Zaprosił mnie do kawiarni. Był niezwykle serdeczny. Mówił o swoich zmartwieniach i trudnościach, jakich nie brakowało przy zdobywaniu siedziby dla „Mazowsza” w Karolinie, pierwszych miesiącach pracy. Słuchałem z żywym zainteresowaniem, ale z tonu opowiadania i dość mglistych aluzji, wyczułem, że profesora coś dręczy. (...)

– Widzi pan, ja im nosiłem w plecaku kartofle, żeby było co jeść, czasy były trudne... a oni... – machnął ręką i zmienił temat. Co się stało? Nie mogłem tego z niczym skojarzyć. Wówczas.

– Więc ma pan trudności? – wrócił do sprawy. – Tak, tak. Człowiek się stara, łązi, walczy, nikt sobie nie zdaje sprawy, ile zabiegów i nieprzespanych nocy wymaga stworzenie takiego zespołu. I wtedy jesteśmy sami. Ale potem, kiedy już coś powstało, wtedy jest tysiąc mądrych i chętnych do pomocy i rządzenia⁴⁸.

W tych trudnych, pracowitych czasach muzyka, taniec i śpiew były nagrodą za wysiłek włożony w organizację zespołu. W karolińskim parku codziennie rozbrzmiewała muzyka. Dla młodzieży, zwłaszcza tej w pierwszych latach po wojnie, była to fascynująca przygoda. „Mazowsze” odmieniło los niejednemu biednemu, wiejskiemu dziecku, które wyróżniało się artystycznym talentem, wrażliwością i pracowitością. Tadeusz Sygietyński z jednej strony uczył zebraną młodzież mu-

⁴⁷ *Ibidem*, s. 14.

⁴⁸ S. Hadyna, *W pogoni za wiosną*, Koszęcin 2009, s. 74–75.

zyki, ale z drugiej – czerpał od swoich wychowanków inspirację do kolejnych utworów mających wzbogacić repertuar „Mazowsza”.

I choć wzbudzającym kontrowersje wśród muzykologów bywa stwierdzenie, jakoby Sygietyński komponował muzykę ludową, to utwory napisane dla „Mazowsza” rzeczywiście wyszły spod jego pióra jako wyraz artystycznej inwencji, wrażliwości i kreatywności.

Najpierw wybierał typ piosenki, np. przyśpiewki albo walczyka, badał dziesiątki przykładów, a potem pisał (właśnie pisał, a nie kompilował) coś, co było możliwie trafną syntezą, uogólnieniem cech rozsianych w przykładach danego typu. (...) Nowa piosenka była jego własnym utworem, napisanym z pełnym odczuciem ducha ludowej pieśni⁴⁹.

Jego artystyczna praktyka była jak na tamte czasy unikatowa, pieśni wychodzące spod jego pióra były „tak doskonale, że naprawdę trudno je nieraz odróżnić od autentycznych melodii ludowych”⁵⁰. Jego muzyczny kunszt pozwolił na wydobyć z ludowych pieśni wyjątkowego charakteru. Ze znaną tylko sobie lekkością frazował, umiejętnie prowadził jednogłosowe pieśni, wprowadzając w niektórych miejscach wielogłos. Ten sposób twórczości można interpretować jako nowe na tamten czas podejście do folkloru jako zjawiska współczesnego i wciąż rozwijającego się.

Repertuar dawniej i dziś

Ideą założenia „Mazowsza” przyświecającą twórcom zespołu było przeniesienie wiejskich pieśni i tańców na scenę w artystycznym opracowaniu. Początkowo

miał to być bowiem zespół skoncentrowany na repertuarze szeroko rozumianego Mazowsza. Jednakże niewielki stopień zachowania tańców tradycyjnych oraz brak zadowalających opisów tańców centrum regionu spowodowały, że zespół sięgnął po repertuar pograniczy Mazowsza, a po śmierci swojego pomysłodawcy także innych regionów etnograficznych⁵¹.

⁴⁹ T. Sygietyński, *Wybór piosenek i tańców z repertuaru zespołu Mazowsze*, Kraków 1961, s. 8.

⁵⁰ A. Jackowski, „Mazowsze”, s. 52.

⁵¹ T. Nowak, „Mazowsza” droga...

Widownia, która zasiadła w fotelach Teatru Polskiego 8 listopada 1950 roku, zobaczyła program złożony z pieśni i tańców Kurpi i Opoczna. Zespół sukcesywnie poszerzał repertuar, co było dość złożonym procesem. Z jednej strony należało opracować muzycznie kolejne regiony, z drugiej – ułożyć choreografie, a z trzeciej – pozyskać kostiumy, w których artyści mogliby się prezentować. Wzbogacenia repertuaru wymagały kolejne koncerty, których liczba przybywała w kalendarzu pracy zespołu. Szczególnie wymagającą widownią była ta zagraniczna. Zespół do dziś podtrzymuje tradycję wykonywania piosenki w języku mieszkańców kraju, który odwiedza.

Sygietyńscy współpracowali z wielkimi artystami tamtej epoki, czego efekty do dziś widać w charakterze opracowanych dla zespołu regionalnych i narodowych suit. W początkowym okresie choreografie tworzyli m.in.: Jadwiga Hryniewiecka, Eugeniusz Papliński, Zbigniew Kiliński, Elwira Czech-Kamińska, Wanda Kaniorowa i wreszcie – Witold Zapała. W magazynie zespołu „Mazowsze” znajdują się kostiumy opracowane do ponad 40 regionów. Zespół stał się ikoną, towarem eksportowym, wypracował swój artystyczny styl, na którym chętnie wzorują się amatorskie zespoły folklorystyczne. Wyjątkowość „Mazowsza” tkwi w wykonaniu, w jednolitym charakterze prezentacji suit ludowych oraz w wysokim kunszcie muzycznym i tanecznym. Ten tradycyjny repertuar, który prezentowany jest przede wszystkim podczas koncertu „Kalejdoskop barw Polski”, niesie ze sobą ducha założycieli zespołu.

Repertuar ewoluował pod kątem zarówno muzycznym, wokalnym, jak i tanecznym. Przykładem tego może być jeden z pierwszych układów „Mazowsza” – *Oberek opoczyński*, do którego muzykę skomponował Tadeusz Sygietyński. Na rękopisie nut *Oberka opoczyńskiego* wraz ze słowami przyśpiewki widnieje notatka mówiąca o tym, że materiał źródłowy został spisany w Opocznie w roku 1950. Jego pierwsze wykonanie, którego nagrania archiwalne dostępne są w siedzibie zespołu, jest dosyć proste, zwłaszcza w warstwie choreograficznej. Wraz ze wzrostem poziomu technicznego tancerzy choreografia ulegała zmianom, zostały dodane takie akrobacje, jak *kozły*, *pistolety* czy *kolanka*. Wraz ze zmianami tanecznych *pas* muzyka ulegała niewielkim przeob-

rażeniom. Motyw muzyczny pozostawał ten sam, ale różniła się liczba śpiewanych zwrotek oraz dynamika dyrygowanego utworu. Inne tempo jest bowiem potrzebne do wykonania popisowych elementów tanecznych, a inne do wykonania kroku podstawowego oberka. Dziś zespół prezentuje bardzo wysoki poziom wykonawczy, ponieważ w jego szeregach znajdują się absolwenci ogólnokształcących szkół baletowych, szkół muzycznych i artystycznych studiów. Sam taniec również ulega przeobrażeniom, a w ślad za nim podąża muzyka. Ewolucję *Oberka opoczyńskiego* zobaczyć można na filmie z Paryża z 1954 roku⁵². Poprzez analizę muzyczno-ruchową dzieła choreograficznego dwóch nagrań: z premiery w 1950 roku i paryskiego wykonania można dostrzec zmiany, jakie zaszły w warstwie muzycznej, choreograficznej, a także w samym sposobie wykonywania kroku podstawowego tego tańca – w formie narodowej, stylizowanej. W początkowej wersji jest on zbliżony do tradycyjnej, regionalnej formy kroku. W późniejszym okresie jest on coraz bardziej wysublimowany, a umiejętności tancerzy pozwalają na wykonanie *plié* w drugim uderzeniu i charakterystycznego fiknięcia nogą do tyłu na „trzy”. *Oberek opoczyński* zagościł również na wielkim ekranie – artyści zaprezentowali go w filmach: *Żona dla Australijczyka*⁵³ i *Zimna wojna*⁵⁴. Współcześnie prezentowany jest podczas koncertu „Kalejdoskop barw Polski”, gdzie w połączeniu z chodzoną otwiera widowisko, oraz w programach edukacyjnych dotyczących tańców narodowych.

Repertuar „Mazowska” bogaty jest w koncerty i spektakle, które nawiązują do polskich tradycji. Zespół proponuje widzom koncerty edukacyjne⁵⁵. Nie byłoby to jednak możliwe, gdyby nie warunki infrastrukturalne, które w 2019 roku uległy znacznym zmianom. Dotychczas siedziba zespołu mieściła się bowiem w Pałacu Karolin w Otrębusach przy ulicy Świerkowej 2. I choć jest to miejsce wieloletniej pracy

⁵² *Oberek opoczyński*, muz. T. Sygietyński, Paryż 1954 r., <https://youtu.be/JKE-Fsb4A8?si=DTNozOMReU5vvdZJ> (11.12.2023).

⁵³ *Żona dla Australijczyka*, reż. S. Bareja, premiera: 1964 r.

⁵⁴ *Zimna wojna*, reż. P. Pawlikowski, premiera: 2018 r.

⁵⁵ Strona internetowa PZLPiT „Mazowsze” im. T. Sygietyńskiego, zakładka: repertuar, <https://mazowsze.waw.pl/repertuar> (11.12.2023).

artystycznej zespołu, brakowało w nim stałej sceny. Wraz z otwarciem Europejskiego Centrum Kultury Regionalnej i Narodowej „Matecznik-Mazowsze” *vis-à-vis* karolińskiego pałacu, zespół zyskał przestrzeń do prezentacji pod własnym adresem. Wybudowanie sali widowiskowej pozwoliło na poszerzenie oferty artystycznej zespołu, a tym samym przyciągnięcie widowni do świątyni sztuki otoczonej lasem.

Dzięki edukacyjnej ofercie „Mazowsza” muzyka Tadeusza Sygietyńskiego rozbrzmiewa w spektaklach, których libretto skierowane jest do dzieci i młodzieży. Celem tych widowisk w wykonaniu solistów, baletu i orkiestry zespołu jest przekazanie treści o charakterze historycznym i kulturowym młodemu pokoleniu. Zaletą koncertów edukacyjnych jest to, że ich scenariusz napisany jest w taki sposób, aby za pomocą teatralnych środków przemycić wiedzę na temat polskiej kultury. Poziom dialogów pomiędzy bohaterami jest dostosowany do docelowej grupy odbiorczej. „Fantazja polska”⁵⁶ to opowieść o tańcach narodowych i kompozytorach tworzących dzieła w duchu folklorystycznym. Aż trzy z siedmiu pokazywanych obrazów tanecznych są pióra Tadeusza Sygietyńskiego: oberek, kujawiak i krakowiak. „Fantazja...” jest spektaklem przeznaczonym przede wszystkim dla dzieci i co ważne, biorą w nim udział dzieci w wieku ośmiu–dziesięciu lat wyłonione na drodze castingu. Dla młodych artystów jest to wspaniała okazja do tego, aby spróbować sił w tańcu i śpiewie, a doświadczenie pierwszych kroków na scenie wśród zawodowych artystów „Mazowsza” pozwala na zobaczenie z bliska, czym jest ten zespół oraz jak fascynująca potrafi być praca, która zrodziła się z pasji. Poznanie „Mazowsza” od środka to lekcja historii, wiedzy o kulturze, muzyki, śpiewu i tańca.

Bardzo ciekawą propozycją „Mazowsza” jest spektakl „Romanca a’la kujawiak”⁵⁷, którego akcja rozgrywa się pomiędzy młodzieżą licealną szykującą się do balu maturalnego i studentem muzykologii. Przeplatane są tam wątki nauki tańca, egzaminu z polskich tańców narodowych, literatury muzycznej, studniówki, odzyskania przez Polskę niepodległości i pierwszego zauroczenia młodych ludzi. Spektakl skierowany jest przede wszystkim do młodzieży licealnej, w trafny

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ *Ibidem.*

sposób opowiada ich własne historie za pomocą sztuki tańca, śpiewu i fabuły tak bliskiej życiu nastolatków – decyzji o podjęciu studiów i pierwszych młodzieńczych dylematów. Artyści prezentują pięć polskich tańców narodowych oraz fragmenty tanecznych *pas* ćwiczonych podczas lekcji tańca klasycznego i charakterystycznego w ramach przygotowania do występów i do studniówki. Muzyka do kujawiaka, oberka i krakowiaka, wykonywanych przez balet „Mazowsza”, wyszła spod pióra profesora Sygietyńskiego.

W repertuarze „Mazowsza” jest również koncert „Magiczna podróż – piękna nasza Polska cała”⁵⁸, którego opowieść odwołuje się do tańców regionalnych. Libretto jest z jednej strony dosyć banalne, ale w uroczy sposób odkrywa magię zarówno tańców, tradycji regionalnych, kostiumów, jak i teatru. Dwoje dzieci planuje jechać na koncert „Mazowsza” i spóźnia się na pociąg w kierunku Otrębus. Problem staje się tym poważniejszy, że muszą napisać wypracowanie z tego widowiska. Spotykają na swojej drodze pana Kajetana, który ma kram z instrumentami, i on zabiera ich w podróż po regionach magicznym wozem bez konia. Dzieci odwiedzają osiem regionów. „Gęś wodą” w suicie lubelskiej i „Olender” oraz „Żóraw” w Kurpiach Zielonych prezentowane podczas „Magicznej podróży...” były opracowane przez Tadeusza Sygietyńskiego. Pokazane w teatralnej, bajkowej konwencji trafiają do najmłodszych widzów „Mazowsza”.

Poszerzenie repertuaru o pozycje przeznaczone dla dzieci w szerokim ujęciu koresponduje z myślą przewodnią założycieli zespołu. W latach powojennych, gdy powstawało „Mazowsze”, młodzi adepci sztuki, którzy na drodze eliminacji prowadzonych przez profesora Sygietyńskiego zostali zaproszeni do zespołu, uczyli się sztuki tańca, śpiewu i gry na instrumencie. Pałac Karolin stał się ich nowym domem, w którym zamieszkali, odbywali edukację ogólnokształcącą i artystyczną. Dziś jest to instytucja kultury, do której przyjmuje się osoby, które edukację artystyczną zdobyły w szkołach i na uczelniach wyższych, a rozpoczynając pracę w zawodzie tancerza, śpiewaka lub muzyka, są gotowe do tego, aby bardzo szybko przyswoić repertuar i brać udział w koncertach. Koncerty edukacyjne są zatem współczesnym

⁵⁸ *Ibidem*.

odwołaniem do myśli przewodniej założycieli, aby w Karolinie, w samym sercu Mazowsza, kolejne młode pokolenia poznawały polski folklor w artystycznym opracowaniu. Podążając za słowami Aleksandra Jackowskiego z 1951 roku:

Tak więc „Mazowsze” wyrosło z ludu, odda ludowi to, co ma najcenniejszego – swoją sztukę. Stanowić będzie żywy przykład zacierania się granic, które dawne epoki stawiały między sztuką ludu a sztuką uczonej⁵⁹.

Muzyka Sygietyńskiego w innych tekstach kultury

Muzyka Sygietyńskiego rozbrzmiewała w salach kinowych na całym świecie, została bowiem wykorzystana w światowej klasy filmach, w których wystąpił zespół „Mazowsze” i których fabuła bezpośrednio korespondowała z historią zespołu i kontekstem polityczno-kulturowym okresu PRL⁶⁰. Pierwszym z nich była *Żona dla Australijczyka* z 1964 roku w reżyserii Stanisława Barei. Drugim, wielokrotnie nagrodzonym i nominowanym do Oscara, była *Zimna wojna* Pawła Pawlikowskiego, której światowa premiera odbyła się w 2018 roku. Warto zauważyć, że w *Zimnej wojnie* utwory Sygietyńskiego wykorzystane zostały w sposób wiernie odwzorowany, a także zinterpretowany na nowo. Utwór *Dwa serduszka* w wykonaniu Joanny Kulig doczekał się nie tylko jazzowej aranżacji, ale również tłumaczenia na język francuski. „Mazowsze” zaśpiewało i zatańczyło do aranżacji Tadeusza Sygietyńskiego także w filmie *Ukryta gra* w reżyserii Łukasza Koźmickiego, którego premiera odbyła się w 2019 roku.

Zespół pielęgnuje pamięć o swoim założycielu. Centrum Folkloru Polskiego „Karolin”⁶¹ mieszczące się w dawnej siedzibie „Mazowsza” jest interaktywnym nowoczesnym muzeum, w którym sale wystawowe są zaprojektowane w taki sposób, aby z jednej strony zaciekawiać oglądających bogactwem polskiej kultury ludowej, a przy okazji poka-

⁵⁹ A. Jackowski, „Mazowsze”, s. 56.

⁶⁰ „Mazowsze” wystąpiło też w filmie *Pan Tadeusz* w reż. A. Wajdy, premiera: 1999 r. Zespół wykonał słynnego poloneza do muzyki W. Kilara.

⁶¹ Zob. strona internetowa Centrum Folkloru Polskiego „Karolin”, <https://karolinmazowsze.pl/> (13.12.2023).

zać barwny repertuar zespołu. W całym pałacu rozbrzmiewa muzyka Sygietyńskiego. Dawne gabinety założycieli „Mazowsza” są odrestaurowane, a w ich wnętrzu można poznać historię Tadeusza i Miry Sygietyńskich. Do Karolina przyjeżdżają zorganizowane wycieczki z Polski i zagranicą, a także indywidualni zwiedzający. Jest tu bogata oferta warsztatów artystycznych – wokalnych, tanecznych i rękodzielniczych. Na zajęciach uczestnicy mają okazję nauczyć się pod okiem artystów zespołu piosenek Sygietyńskiego, np. słynnej *Kukułeczki*, oraz zatańczyć kroki oberka przy akompaniamencie *Oberka opoczyńskiego*. Centrum Folkloru Polskiego „Karolin” organizuje rozmaite wydarzenia artystyczne paralelnie do tych, które oferuje Zespół „Mazowsze”, dzięki czemu leśne alejki przy ulicy Świerkowej 2 w Otrębusach tętnią życiem, zupełnie jak za czasów powstania zespołu. Z okazji 127. rocznicy urodzin kompozytora zorganizowano recital fortepianowy, na program którego złożyły się jego utwory.

Inną formą popularyzacji muzyki Tadeusza Sygietyńskiego jest Ogólnopolski Konkurs Wokalny im. Stanisława Jopka⁶² ku pamięci „I Furmana Rzeczpospolitej”. Organizowany jest co dwa lata, składa się z kilkusetapowych eliminacji zarówno w Polsce, jak i za granicą. Uczestnicy mają za zadanie przygotować dwie wybrane piosenki z repertuaru „Mazowsza”, w tym właśnie z kompozycji założyciela zespołu. Półfinał konkursu, trwający kilka dni, odbywa się w siedzibie w Otrębusach, do której zjeżdżają wybrani przez komisję konkursowicze, którzy w różnych kategoriach wiekowych mierzą się z mazowszańskimi piosenkami. Nagrodą dla finalistów jest wspólny występ z zespołem „Mazowsze”. Gościem specjalnym konkursu i jednym z członków komisji jest córka Stanisława Jopka – Anna Maria Jopek. Koncert finałowy, podczas którego rozbrzmiewają mazowszańskie piosenki, jest wielkim wydarzeniem zarówno dla uczestników, jak i dla artystów zespołu. To muzyczna uczta, podczas której wiele osłuchanych już piosenek z repertuaru „Mazowsza” śpiewanych jest w nowych interpretacjach przez dzieci, młodzież i dorosłych sięgających po muzykę Tadeusza Sygietyńskiego.

⁶² Zob. strona internetowa PZLPiT „Mazowsze” im. T. Sygietyńskiego, zakładka: Konkurs Wokalny im. S. Jopka, <https://mazowsze.waw.pl/jopek> (15.12.2023).

Podsumowanie

Tadeusz Sygietyński to muzyk, który zapisał się na kartach polskiej kultury w sposób szczególny. Czasy, w których przyszło mu żyć, stworzyły człowieka wrażliwego na historię i korzenie Polaków. Jego szczególne zainteresowanie folklorem przerodziło się w artystyczne dzieło, które nieprzerwanie od siedemdziesięciu pięciu lat promuje polską kulturę w kraju i za granicą. „Mazowsze” edukuje przez sztukę i prezentuje muzykę swojego założyciela, sięgając po coraz nowsze środki wyrazu, dzięki czemu współcześni odbiorcy poznają polski folklor zarówno w jego artystycznym opracowaniu, jak i poprzez aktywne uczestnictwo w warsztatach artystycznych, zwiedzanie wystawy czy czynny udział w kolejnych edycjach konkursu wokalnego. Filmy, w których pojawiła się muzyka Tadeusza Sygietyńskiego, pozostają uniwersalnymi tekstami kultury, dzięki którym kolejni widzowie zapoznają się z jego twórczością skomponowaną dla zespołu „Mazowsze”. I choć polska kultura pożegnała tego kompozytora, dyrygenta, etnografa, społecznego aktywistę, ale przede wszystkim wielkiego człowieka, 19 maja 1955 roku – to jego muzyka wciąż jest żywa⁶³.

Szczególne podziękowania dla Dyrektora Państwowego Zespołu Ludowego Pieśni i Tańca „Mazowsze” im. T. Sygietyńskiego, Pana Jacka Bonieckiego, za zgodę na udostępnienie materiałów archiwalnych zespołu.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Wspomnienia Antoniny Mochnackiej o Tadeuszu Sygietyńskim, archiwum PZLPiT „Mazowsze” im. T. Sygietyńskiego.

Życiorys T. Sygietyńskiego, archiwum PZLPiT „Mazowsze” im. T. Sygietyńskiego.

⁶³ Sejmik Województwa Mazowieckiego ogłosił rok 2025 rokiem Tadeusza Sygietyńskiego na Mazowszu.

Opracowania

- Andrzejak Izabela, *Taniec ludowy jako narzędzie socjalistycznej propagandy na przykładzie filmu „Zimna wojna” Pawła Pawlikowskiego* [w:] *Dziennikarstwo i media*, t. 15, red. M. Rydlewski, Wrocław 2021.
- Detko Jan, *Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk*, Warszawa 1971.
- Hadyna Stanisław, *W pogoni za wiosną*, Koszęcin 2009.
- Jackowski Aleksander, „Mazowsze”, „Muzyka” 1951, nr 5–6.
- Kiernicki Edward, *Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963.
- Matuszewski Waldemar, *Kalendarium Państwowego Zespołu Ludowego Pieśni i Tańca „Mazowsze” im. T. Sygietyńskiego*, t. I: (Lata 1948–1973). *Czas narodzin i rozkwitu*, Brwinów 2018.
- Marinković Ilija, *Tadeusz Sygietyński – założycielem Filharmonii w Dubrowniku*, „Kurier Polski” 1978, listopad.
- Mizikowska Anna, *Tadeusz Sygietyński i jego „Mazowsze”*, Warszawa 2004.
- Panufnik Andrzej, *Panufnik o sobie*, tłum. M. Glińska, Warszawa 1990.
- Stęszewski Jan, *O dysharmonijnych funkcjach państwowego zespołu ludowej pieśni i tańca* [w:] *Oskar Kolberg. Prekursor antropologii kultury*, red. L. Bielawski, Warszawa 1995.
- Sygietyńska Hanna, *Stary pan w czarnym, niemodnym surducie (Antoni Sygietyński 1850–1923)*, Warszawa 2003.
- Sygietyński Tadeusz, *Wybór piosenek i tańców z repertuaru zespołu Mazowsze*, Kraków 1961.
- Weiss Tomasz, *Antoni Sygietyński – krytyk kompetentny. Wstęp* [w:] A. Sygietyński, *Pisma krytycznoliterackie*, t. I, red. H. Markiewicz, Kraków 1971.
- Zimińska-Sygietyńska Mira, *Druga miłość mego życia*, Warszawa 1990.

Netografia

- Nowak Tomasz, „Mazowsza” droga od „Tramblanki” do „Romancy à la kujawiak” – w 75. Rocznice powstania zespołu, <https://taniecpolka.pl/krytyka/mazowsza-droga-od-tramblanki-do-romancy-a-la-kujawiak-w-75-rocznice-powstania-zespołu/> (11.12.2023).
- Raszewska Hanna, *Zastosowanie kinetografii w badaniach nad tańcem ludowym. Polski rozdział*, <https://taniecpolka.pl/krytyka/zastosowanie-kinetografii-w-badaniach-nad-tancem-ludowym-polski-rozdzial/> (27.12.2023).
- Oberek opoczyński*, muz. T. Sygietyński, Paryż 1954 r., <https://youtu.be/JKE-F-sb4A8?si=DTNozOMReU5vvdZJ> (11.12.2023).
- Strona internetowa Centrum Folkloru Polskiego „Karolin”, <https://karolinmazowsze.pl/> (13.12.2023).
- Strona internetowa Orkiestry Symfonicznej w Dubrowniku, <https://www.dso.hr/o-nama/> (30.11.2023).
- Strona internetowa PZLPiT „Mazowsze” im. T. Sygietyńskiego, zakładka: Konkurs Wokalny im. S. Jopka, <https://mazowsze.waw.pl/jopak> (15.12.2023).
- Strona internetowa PZLPiT „Mazowsze” im. T. Sygietyńskiego, zakładka: repertuar, <https://mazowsze.waw.pl/repertuar> (11.12.2023).

Filmografia

- Muzyczka mi grała...* Tadeusz Sygietyński, reż. L. Smolińska, M. Sroka, <https://vod.tvp.pl/filmy-dokumentalne,163/muzyczka-mi-grala-tadeusz-sygietynski,453079>, premiera: 2005.
- Ukryta gra*, reż. Ł. Kośmicki, premiera: 2019.
- Zimna wojna*, reż. P. Pawlikowski, premiera: 2018.
- Żona dla Australijczyka*, reż. S. Bareja, premiera: 1964.

From study on the life of Tadeusz Sygietyński and the genesis of The National Folk Song and Dance Ensemble “Mazowsze”

Abstract

Tadeusz Sygietyński is a figure mainly associated with The National Folk Song and Dance Ensemble “Mazowsze”, which presents a spectacular form of Polish music and dance folklore. Successive conductors of “Mazowsze” reach for his scores and discover them repeatedly. It would seem that the ensemble still presents the same repertoire of songs and dances, and will not surprise the audience with anything new. However, the ensemble follows the needs of contemporary art recipients and successfully strives to achieve the status of a modern cultural institution. Sygietyński’s music also appears in other cultural texts, including world cinematography. It is also used for educational purposes, specifically in artistic education at the Polish Folklore Centre “Karolin”. The article aims to present the composer’s profile, emphasizing the historical, cultural, and political context of the times in which he was raised, educated, and when he created “Mazowsze” ensemble. Sygietyński’s music composed for “Mazowsze” is still alive, timeless, and, in the full sense of the word, Polish, and thanks to its modern use in the spirit of traditional aesthetics, it reaches contemporary audiences.

Keywords: Tadeusz Sygietyński, composer, The National Folk Song and Dance Ensemble „Mazowsze”, Mira Zimińska-Sygietyńska, Karolin

MUZYKA W DIALOGU

MAŁGORZATA WOŹNA-STANKIEWICZ

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Muzyka polska w audycjach Rozgłośni Krakowskiej Polskiego Radia w okresie współpracy ze Zdzisławem Jachimeckim

Artykuł poświęcony jest współpracy muzykologa Zdzisława Jachimeckiego (1882–1953) z Polskim Radiem w latach 1927–1931, kiedy był on pierwszym kierownikiem Rozgłośni Krakowskiej Polskiego Radia, oraz w latach 1932–1939, 1945–1953. Przedstawiono typologię radiowych projektów Jachimeckiego. Szczegółowa charakterystyka obejmuje jego projekty poświęcone muzyce polskiej. Wśród nich są koncerty kompozytorskie oraz monograficzne audycje dedykowane Szymanowskiemu, Różyckiemu, Kamieńskiemu, Friemannowi, Tansmanowi, Paderewskiemu, Niewiadomskiemu, Chopinowi, Moniuszce, Kurpińskiemu, M.K. Ogińskiemu i innym twórcom XIX i XX wieku.

Słowa kluczowe: Polskie Radio, Radio Kraków, muzyka polska, Zdzisław Jachimecki, Józef Reiss, koncerty kompozytorskie, audycje monograficzne, Chopin, Kurpiński, Moniuszko, Ogiński, Paderewski, Antoni Radziwiłł, Szymanowski

Zdzisław Jachimecki współpracował z Polskim Radiem dwadzieścia lat. Pierwszy odczyt radiowy poświęcony Beethovenowi dał 18 marca 1927 roku, dwie ostatnie przed wybuchem II wojny światowej audycje miał 30 maja i 23 czerwca 1939 roku – były to czwarta słowno-muzyczna *Opowieść o Moniuszce* oraz pogadanka *Muzyka i jej znaczenie dla społeczeństwa*¹. Po zakończeniu wojny pierwszy raz wystąpił przed mikrofonem

¹ CZ 1927, nr 64, s. 4; GN 1927, nr 74, s. 8; RW 1939, nr 22, s. 4, nr 25, s. 6. W opisie źródeł prasowych pomijam tytuł rubryki, w jakiej figurują informacje o programie radiowym. Najczęściej były to tytuły: *Radio*, *Programy Polskiego Radia*, *Programy Rozgłośni Krakowskiej*, *Audycje Polskiego Radia*. Źródła są rozproszone i niekompletne. Kilka nagrań audycji słowno-muzycznych Z. Jachimeckiego w zbiorach Narodowego Archiwum Cyfrowego (NAC)

26 marca 1945 roku, przedstawiając sylwetkę Ignacego Jana Paderewskiego². Audycje z cyklu *Historia muzyki polskiej* w 1953 roku, 29 czerwca i 10 lipca, o Michale Kleofasie Ogińskim³, okazały się ostatnimi przed 27 października, dniem nagłej śmierci krakowskiego muzykologa.

Okres współpracy Zdzisława Jachimeckiego z Polskim Radiem: deklaracje programowe i typy projektów radiowych

Jachimecki był pierwszym kierownikiem muzycznym Radiostacji, a potem Rozgłośni Krakowskiej Polskiego Radia (PRK), której regularne emisje rozpoczęły się 1 marca 1927 roku⁴. To stanowisko muzykolog pełnił do 1931 roku, bo w październiku Minister Poczty i Telegrafów zażądał od dyrekcji Radia rozwiązania z nim umowy, co było konsekwencją podpisania przez niego – w grudniu 1930 roku wraz z innymi 43 profesorami Uniwersytetu Jagiellońskiego – listu-protestu wobec aresztowania i brutalnego traktowania posłów antysanacyjnej opozycji osadzonych w Brześciu nad Bugiem⁵. Współpraca Jachimeckiego z Pol-

w Warszawie pochodzi z lat 50. XX w. (przekazane z PRK w 1964 r.). Pisemne materiały archiwalne: 1) dokumentacja audycji PR; 2) niepublikowana korespondencja Z. Jachimeckiego oraz Adolfa Chybińskiego. Źródła prasowe zawierające informacje o audycjach PR bardzo często są niepełne lub wątpliwe. Niezbędna była krytyczna analiza porównawcza informacji zawartych w różnych tytułach prasowych z lat 1927–1958 (w nawiasie podaję zapis skrótowy tytułu zastosowany w artykule): „Antena” (AT), „Biuletyn Radiofoniczny” (BT), „Czas” (CZ), „Dziennik Polski” (DP), „Gazeta Krakowska” (GK), „Gazeta Warszawska” (GW), „Głos Narodu” (GN), „Ilustrowany Kurier Codzienny” (IKC), „Kurier Poranny” (KP), „Kurier Warszawski” (KW), „Nowy Dziennik” (ND), „Słowo Polskie” (SP), „Trybuna Ludu” (TL), „Radio” (RA), „Radio i Świat” (RAS), „Małe RA” (MRA), „Radio dla Wszystkich” (RW), „Życie Warszawy” (ŻW).

² DP 1945, nr 50, s. 6.

³ RW 1953, nr 26, s. 10, nr 27, s. 13.

⁴ Braki i nieścisłości informacji na temat programu Radiostacji Krakowskiej PR 1 marca 1927 r. oraz transmisji koncertów z sali „Florianki”, które są w literaturze przedmiotu, skorygowałam w moim artykule *Życie muzyczne w Krakowie w latach 20. XX wieku*, „Kamerton” 2021, nr 63, s. 36–37.

⁵ Kopia listu Zdzisława Jachimeckiego do Ministra Poczty i Telegrafów, Kraków 3 I 1932, list Zygmunta Chamca, Dyrektora PR, do Z. Jachimeckiego, Warszawa, 18 I 1932. BJ Oddz. Rękopisów, Przyb.299/11, Przyb. 290/11; *Skandal radiowy*, „Głos Poranny”

skim Radiem (PR) była jednak kontynuowana w latach 1932–1939 i 1945–1953. W tym okresie akceptacja tematów audycji czy profilu koncertów radiowych proponowanych przez Jachimeckiego do emisji była uzależniona od dyrekcji PR w Krakowie i w Warszawie. Od 1927 roku jego zwierzchnikami w Radiu Kraków byli kolejni dyrektorzy i redaktorzy naczelni: Bronisław Winiarz (1927–1939), Eugeniusz Szor (1945), Józef Godlewski (kierownik koordynacji programu, 1945–1946), Jerzy Ronard Bujański (1946–1952), Zdzisław Nardelli (w latach 1948–1949 był dyrektorem Wydziału Programowego), Józef Łabuz (1952–1953), Mieczysław Kieć (od maja 1953)⁶. Po Jachimeckim działem muzycznym stacji krakowskiej kierowali: Adam Rieger (1934–1936), Adam Kopyciński (1936–1939), Wacław Geiger (1945–1949) i Tadeusz Wysocki (1952–1953).



Ilustracja. Legitymacja nr 106 Polskiego Radia, Zdzisława Jachimeckiego, współpracownika Oddziału w Krakowie. Źródło: Zbiory Z. Jachimeckiego, Biblioteka Jagiellońska, Depozyt PWM

1931, nr 17, s. 3; *Zmiany w „Polskim Radio”*. Usunięcie profesorów Nowaka i Jachimeckiego, GN 1931, nr 277, s. 5.

⁶ Zob. J. Nowicka, A. Balicka-Urbanowicz, *Kalendarium Polskiego Radia Kraków [w:] Rozmowy o radiu. 70-lat Polskie Radio Kraków. Rok założenia 1927*, red. D. Poskuta-Włodek, Kraków 1997, s. 150, 185, 190–191, 200, 203; W. Ślusarski, *Mówi Kraków przez radio. Fakty i anegdoty*, Kraków 2002, s. 26–31.

Jachimecki jako pracownik naukowo-dydaktyczny Uniwersytetu Jagiellońskiego (UJ), kierownik studiów muzykologicznych, aby podjąć pracę w PR, musiał w kolejnych latach akademickich uzyskać na to, za pośrednictwem władz UJ, zezwolenie Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, co poświadczają zachowane dokumenty archiwalne. Przykładowo w piśmie z 5 kwietnia 1928 roku w taki sposób argumentował zasadność swojej aktywności radiowej:

Kierownictwa działu muzycznego w Radio Polskim w Krakowie podjąłem się ze względu na ważność tej gałęzi radiofonii dla kultury naszego społeczeństwa. Koncerty, które urządzałem w studio krakowskim mają we wielkiej mierze charakter historyczno-poglądowy i przez to stanowią poważny środek pomocniczy przy studium muzykologii w mieście, pozbawionym silniej tętniących organizacji muzycznych⁷.

W poprzednim piśmie, z 31 marca tegoż roku, Jachimecki poinformował władze uczelni, że będąc kierownikiem i referentem działu muzycznego oraz członkiem Kuratorium Rozgłośni Krakowskiej, mniej więcej co dwa miesiące uczestniczy w posiedzeniach tej rady programowej oraz „układa programy produkcji koncertowych w ilości ośmiu do dziewięciu miesięcznie”⁸.

W kontekście lat 20. XXI wieku, gdy każdy ma niemal nieograniczony dostęp do niezliczonych godzin nagrań muzyki wszelkiego rodzaju, należy przypomnieć, że w latach 20. XX wieku płyty gramofonowe i urządzenie je odtwarzające oraz odbiornik radiowy nie były powszechnie dostępne studentom muzykologii, podobnie jak melomanom. Świadomy takiej sytuacji profesor, pracownik PR i zarazem kierownik Seminarium Historii i Teorii Muzyki UJ, miał więc rację, twierdząc, że radiowe koncerty i słowo o muzyce „stanowią poważny środek pomocniczy przy studium muzykologii”, a nie tylko upowszechnieniowy. Potwierdzeniem tego stanowiska w praktyce była decyzja Jachimeckiego w ramach prowadzonego przez niego uniwer-

⁷ Pismo Z. Jachimeckiego do Dziekana Wydziału Filozoficznego UJ, Konstantego Zakrzewskiego, Kraków, 5 IV 1928, pismo Dziekana do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Kraków, 7 V 1928, Archiwum UJ, sygn. S II 619.

⁸ Pismo Z. Jachimeckiego do Dziekana..., Kraków, 31 III 1928, Archiwum UJ, sygn. S II 619.

syteckiego zakładu naukowo-dydaktycznego dotycząca zakupów: pierwszego gramofonu w grudniu 1926 roku, a radioodbiornika w kwietniu 1928⁹.

Przytoczone powyżej, a przekazane przez Jachimeckiego informacje na temat, jak to określał, „instytucji stałych koncertów radiowych”, które prezentują „dzieła należące do skarbcza muzyki ogólnej i polskiej, (...) mistrzów polskich zarówno epok dawniejszych jak współczesnych”¹⁰, dotyczyły 1927 i 1928 roku. Liczba koncertów czy słowno-muzycznych „produkcji” radiowych i proporcje między ich typami ulegały zmianie w kolejnych latach. Cztery typy projektów radiowych Jachimeckiego to:

- odczyt o muzyce (w programie radiowym publikowanym w prasie nazywany też pogadanką, prelekcją, felietonem) Jachimeckiego lub innego autora;
- audycja słowno-muzyczna z ilustracją muzyczną realizowaną „na żywo” (mały koncert lub rzadziej płyta, względnie taśma z specjalnie dokonanym nagraniem) w studiu radiowym – krakowskim lub warszawskim – i z krótkim odczytem (nazywanym omówieniem, objaśnieniem) Jachimeckiego lub innego autora, wygłaszanym przed i w trakcie muzycznej części audycji;
- słowo wstępne Jachimeckiego przed koncertem nadawanym ze studia krakowskiego, względnie transmitowanym z sali koncertowej – najczęściej z krakowskiego Starego Teatru, Filharmonii Warszawskiej, Konserwatorium Warszawskiego;
- koncert w studio radiowym czy koncert transmitowany z miejskiej sali – programowanie koncertu obejmujące repertuar koncertu, wybór wykonawców i negocjacje repertuarowe (względnie tylko wybór koncertu przeznaczonego do transmisji).

⁹ Zob. *Książka inwentarza ruchomego Seminarium Historii i Teorii Muzyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Założona 1 grudnia 1922 r.*, w zbiorach Biblioteki i Fonoteki Instytutu Muzykologii UJ.

¹⁰ Z. Jachimecki, *Muzyka w Radiu Krakowskim*, RA 1927, nr 20, s. 5–6; 1928, nr 1, s. 3. Por. Tarnawa, *Fala Krakowska*, „Antena Polska” 1927, nr 1, s. 54; *Ruch muzyczny w Krakowie i radio*, RA 1928, nr 43, s. 3; *Setny koncert radiostacji krakowskiej*, RA 1928, nr 17, s. 3; *Dwulecie stacji krakowskiej*, RA 1929, nr 8, s. 4.

Jakie miejsce zajmowała muzyka polska i słowo o niej w obrębie wymienionych typów aktywności radiowej Jachimeckiego? Na to pytanie pragnę udzielić odpowiedzi. Skupienie się na kwestii instytucjonalnej antenowej obecności muzyki polskiej w PR, w okresie działalności Jachimeckiego przebiegającej w kontekście zmiennej kondycji polskiej państwowości w latach międzywojennych i po 1945 roku, wydaje się oczywiście nawet bez przytaczania oficjalnych urzędowych wytycznych dyirekcji PR dotyczących propagowania muzyki rodzimej. Jej udostępnienie oraz objaśnienie za pośrednictwem nowego od 1926 roku w II Rzeczypospolitej środka masowego przekazu, poszerzenie zasięgu odbioru i oddziaływania muzyki polskiej stało się przecież istotnym wsparciem procesu umacniania więzi kulturowych, społecznych i narodowych oraz budowania jedności polskiego państwa w okresie porozbiorowym. Już w 1938 roku uważano, że PR przyczyniło się do demokratyzacji i jedności kultury narodowej w Polsce¹¹. Po kataklizmach II wojny światowej tego typu tendencje, mimo że w dużej mierze były naturalne, zostały wprzęgnięte w ideologię państwa socjalistycznego, wykorzystane przez oficjalną propagandę Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Związki PR jako instytucji, w tym także jego strategii programowych, z polityką¹² w całym interesującym mnie okresie pozostawiam jednak na boku, bo również w obrębie programów muzycznych wymagają osobnego interdyscyplinarnego opracowania, jakiego dotychczas brak.

Rekonstrukcja przedsięwzięć radiowych Jachimeckiego w zakresie muzyki polskiej będzie ukazana na przykładach, bo trudno w jednym artykule zawrzeć udokumentowany szczegółowy wykaz, chronologiczno-problemowy opis i kontekstową charakterystykę jego audycji słowno-muzycznych tworzonych przez dwadzieścia lat oraz zaprogramowanych przez niego koncertów, repertuaru i wykonawców. Uwypuklę koncepcję programową w pierwszym roku emisji PRK, w latach następnych zwrócę uwagę przede wszystkim na audycje, które były ułożone w cykle. W odniesieniu do koncepcji koncertów podam

¹¹ *Radio w Polsce w latach 1935–1938*, red. F. Pawliszak, Warszawa 1938, s. 60.

¹² Na ten temat zob. prace E. Kaszuby: *System propagandy państwowej obozu rządzącego w Polsce w latach 1925–1929*, Toruń 2004; *Państwowotwórcza rola Polskiego Radia w II Rzeczypospolitej w świetle pisma „Radio”/„Antena”*. Wybrane zagadnienia, Kraków 2019.

przykłady głównie tych programów, na których kształt do 1931 roku miał znaczny wpływ Jachimecki, a w kolejnych latach w nich uczestniczył. We wszystkich wymienionych obszarach aktywności Jachimeckiego oraz jego radiowych konkurentów nie uwzględniam audycji przeznaczonych dla dzieci i młodzieży szkolnej.

Monograficzne prezentacje muzyki polskiej w Radiostacji Krakowskiej w 1927 roku

Zacznijmy od pierwszego, debiutanckiego roku Jachimeckiego jako radiowca i kierownika działu muzycznego PRK – od marca do grudnia 1927 roku. Sprawdźmy, w jakim stopniu i w jaki sposób zrealizował on swoje deklaracje programowe odnośnie do muzyki polskiej. Pierwszeństwo zyskały koncerty w krakowskim studiu i w wykonaniu krakowskich artystów, emitowane na lokalnej antenie. Później niektóre z nich przekazywano także do innych stacji radiowych: warszawskiej od 28 kwietnia, również poznańskiej od 5 maja, natomiast od 28 grudnia ponadto do Katowic i Wilna. Słowne objaśnienia dzieł muzycznych połączone z biograficznymi informacjami o kompozytorach polskich jeszcze nie pojawiają się wówczas w krakowskim eterze jako odrębne produkcje, lecz analogiczne co do zawartości radiowe prelekcje wygłaszane przez koncertem są już obecne. Postać Beethovena staje się niejako ich inicjatorem. Setna rocznica jego urodzin, obchodzona w Europie i także w Polsce, była w 1927 roku ważnym w kulturze muzycznej bieżącym wydarzeniem, a zatem nie do pominięcia przez nową w Krakowie instytucję medialną. To spowodowało, że pierwsze krakowskie odczyty radiowe o kompozytorach były poświęcone właśnie temu klasykowi. O nim w 1927 roku mówili Zdzisław Jachimecki (18 marca) i Józef Reiss (3 kwietnia)¹³ oraz Stanisław Niewiadomski (6 marca) w ramach transmisji do Krakowa, za pośrednictwem Warszawy, koncertu z tamtejszej Filharmonii pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga, gra-

¹³ Zob. tabela 1 w niniejszym artykule. Por. wykaz Reissa radiowych odczytów w 1927 r. oraz innych jego prelekcji w: M. Woźna-Stankiewicz, *Muzykolog Józef Reiss – prelegent perfekcyjny*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2013, sectio L „Artes”, vol. XI, 2, s. 72–75.

jącej *VI Symfonię* i *III Koncert fortepianowy* Beethovena, z pianistką Florą Czarnocką¹⁴. Krakowski marcowo-kwietniowy program radiowy (zob. tabela 1) stanowił dobre dopełnienie oferty koncertowej w mieście, bowiem 15 lutego i 26 marca w Starym Teatrze zabrzmiało 6 kwartetów smyczkowych Beethovena, 3 kwietnia – dzieła symfoniczne i koncert skrzypcowy, 8 kwietnia – spektakl operowy *Fidelio*, a 12 maja – utwory wokalnie-instrumentalne i *V Koncert fortepianowy*¹⁵.

W radiowym projekcie Jachimeckiego w 1927 roku zrealizowanych zostało pięć monograficznych koncertów przekrojowych muzyki polskiej lub tylko autorów krakowskich (28 kwietnia, 5 i 15 maja, 10 sierpnia, 28 grudnia) i pięć koncertów kompozytorskich polskich twórców (22 maja, 21 czerwca, 12 października, 23 listopada, 7 grudnia). Ponadto w tym zakresie przeprowadzono transmisje z Warszawy, Poznania i Katowic (w sumie siedem). Rodzimy dorobek został ukazany w kontekście stworzonych w PRK przekrojowych koncertów monograficznych muzyki z różnych krajów czy regionów Europy oraz poświęconych wybranym kompozytorom spoza Polski, tak że dzięki transmisjom z Warszawy i te pola tematyczne zostały uwzględnione w krakowskich radiowych odczytach Józefa Reissa. Plan promocji muzyki polskiej był przez Jachimeckiego dobrze przemyślany pod względem tematyki i rozłożenia w czasie antenowym, co ukazano w tabeli 1.

¹⁴ KP 1927, nr 64, s. 7; IKC 1927, nr 65, s. 8.

¹⁵ Z. Jachimecki, *Kwartet Rose'go* [Rosé Quartet z Wiednia, 15 II 1927, program: Beethoven, *Kwartety smyczkowe B-dur* op. 18 nr 6, *Wielka Fuga B-dur* op. 133, *cis-moll* op. 131], GN 1927, nr 50, s. 4; *ib.*, *Koncert Beethovenowski* [Kwartet Drezdeński, 26 III 1927, Beethoven: *Kwartety smyczkowe Es-dur* op. 74, *a-moll* op. 132, *A-dur* op. 18 nr 5, słowo wstępne J. Reiss], GN 1927, nr 87, s. 4; *Zawiadomienia i komunikaty* [V Poranek symfoniczny Związku Muzyków Zawodowych R.P., Oddział w Krakowie, dyr. Ignacy Neumark, Feliks Eyle, skrzypce, 3 IV 1927, Beethoven: *Marsz żałobny z III Symfonii*, *Koncert skrzypcowy D-dur*, *VII Symfonia*, słowo wstępne J. Reiss], GN 1927, nr 83, s. 5; *Po zamknięciu kroniki*, GN 1927, nr 126, s. 7; Z. Jachimecki, *Z sali koncertowej w Starym Teatrze* [12 V, koncert Towarzystwa Muzycznego: odczyt Mariana Piotrowskiego, m.in. fragmenty chóralskie z *Ruin Ateńskich*, *Chrystusa na Górze Oliwnej*, *Missy Solemnis* w wyk. chórów TM, „Echa” i Akademickiego oraz orkiestry, dyr. B. Walek-Walewski, *Koncert fortepianowy Es-dur* wyk. Seweryn Eisenberger, orkiestra 20 pułku piechoty, dyr. Juliusz Schreyer], GN 1927, nr 133, s. 4; *Opera czeska w teatrze przy ul. Rajskiej* [zespół z Ołomuńca, dyr. Karel Nedbal, 8 V, *Fidelio*, w antrakcie *Uwertura Leonora III*], GN 1927, nr 123, s. 3.

Tabela 1. Monograficzne koncerty muzyki polskiej w kontekście innych monograficznych koncertów i odczytów w programie Radia Kraków w 1927 roku¹⁶

DATA emisji	MUZYKA POLSKA Radio Kraków <i>Transmisja do Krakowa z Warszawy (W), Poznań (P), Katowice (K)</i> temat koncertu lub odczytu	KONTEKST Radio Kraków <i>Transmisja do Krakowa z Warszawy</i> temat koncertu (słowo wstępne)
1	2	3
3 III		<i>Beethoven, Mozart</i>
6 III		<i>Beethoven (S. Niewiadomski)</i>
17 III	<i>muzyka polska (W)</i>	
18 III	<i>muzyka polska (W), godz. 17:40</i>	Z. Jachimecki, odczyt „Beethoven i jego jedyna opera”, godz. 19:00
20 III	<i>muzyka polska (W)</i>	
22 III		<i>Beethoven</i>
23 III		<i>muzyka rosyjska</i>
26 III		<i>Beethoven, transmisje: z Wiednia, godz. 11:15, z Warszawy, godz. 20:30</i>
3 IV		J. Reiss, odczyt „Ideologia Beethovena”
24 IV	<i>B. Wallek-Walewski „Pomsta Jontkowa” (P)</i>	

¹⁶ Źródła danych: CZ 1927, nr 51, s. 3, nr 63, s. 4, nr 64, s. 4, nr 66, s. 4, nr 67, s. 4, nr 71, s. 4, nr 97, s. 3; IKC 1927, nr 65, s. 8, nr 179, s. 4; GN 1927, nr 82, s. 8, nr 140, s. 2, nr 242, s. 8, nr 276 s. 3, nr 277 s. 5, nr 291, s. 8, nr 302, s. 8, nr 312, s. 8, nr 319, s. 7-8, nr 326, s. 8, nr 330, s. 6, nr 333, s. 7-8, nr 352, s. 7; NR 1927, nr 68, s. 2, nr 126, s. 5; ND 1927, nr 270 s. 9, nr 344, s. 4; KP 1927, nr 64, s. 7, nr 115, s. 4, nr 151, s. 4; RA 1927, nr 17-19, s. 13, nr 23, s. 13, nr 25, s. 13, nr 29-30, s. 13, nr 30, nr 31, s. 5, nr 32, s. 13, nr 44, s. 5, nr 46, s. 5, nr 49, s. 5. W PRK 26 III 1927 transmisja z Wiednia przedpołudniowych uroczystości beethovenowskich z dużej sali Musikverein, w programie Beethovena *Kantata na śmierć cesarza Józefa II i Fantazja* op. 80. Przed transmisją wieczornego koncertu z Warszawy tylko na antenie warszawskiej przed koncertem od 20:10 do 20:30 odczyt Felicjana Szopskiego pt. *Kilka myśli o Beethovenie*. Zob. GN, 1927 nr 82, s. 8. Por. *Sendeprogramme*, „Radio Wien” 1927, nr 25, [s. 16]. Z kolei 29 maja 1927 r. w PRK *Król Dawid* A. Honeggera jako druga audycja poświęcona muzyce francuskiej (RA 1927, nr 22, s. 13). Dzieło szwajcarskiego kompozytora zostało uprzednio wykonane w Krakowie na koncercie Towarzystwa Muzycznego, 18 marca 1927 r. w Starym Teatrze, orkiestra Towarzystwa, sekcja dęta orkiestry 20. pułku piechoty, chór „Echo”, dyr. Bolesław Wallek-Walewski, soliści: Janina Krzyształowiczowa, Franciszka Bodnicka, Elza Sękarówna, Emilia Ambrosowa, Marian Demar-Mikuszewski, Zofia Kuczmierzycówna, Zofia Zarucka, recytacja (w audycji radiowej Anna Walewska), Kazimierz Garbusiński, organy. Zob. Z. Jachimecki, *Koncert Towarzystwa muzycznego „Król Dawid” Artura Honeggera*, GN 1927, nr 78, s. 4.

1	2	3
28 IV	muzyka polska	
1 V		Beethoven
5 V	muzyka polska	
8 V		muzyka francuska
10 V		muzyka włoska
15 V	muzyka polska	
22 V	Karol Szymanowski, godz. 17:00	<i>C.M. Weber, godz. 20:30</i>
24 V		muzyka słowiańska
29 V		A. Honegger <i>Król Dawid</i>
30 V		<i>Grieg</i>
3 VI		<i>muzyka angielska (z Krakowa J. Reiss)</i>
19 VI		muzyka hiszpańska
30 VI		muzyka instrumentalna klasyków XVIII w.
21 VI	Witold Friemann	
20 VII		dawna muzyka obca i polska
24 VII		muzyka rosyjska
8 VIII	J. Reiss, odczyt „Książka prof. dr. Z. Jachimeckiego: „Karol Szymanowski”	
10VIII	oprac. polskich pieśni ludowych	
31 III		Mozart
7 IX		oprac. słowiańskiej muzyki ludowej
11 IX		Brahms (J. Reiss)
14 IX		Smetana (J. Reiss)
5 X		dawna muzyka wokalna (J. Reiss)
11 X	<i>T. Joteyko „Zygmunt August” (P)</i>	
12 X	Ludomir Różycki	
26 X		Mozart (J. Reiss)
6 XI		Ryszard Strauss
9 XI		muzyka czeska
16 XI		muzyka egzotyczna
20 XI		pieśni Północy (J. Reiss)
23 XI	Lucjan Kamieński	
27 XII		bel canto/dawne arie (J. Reiss)
30 XI		muzyka francuska (J. Reiss)
3 XII		Wagner (J. Reiss)
4 XII	<i>S. Moniuszko „Halka” (K)</i>	
7 XII	Aleksander Tansman	
28 XII	pieśni kompozytorów krakowskich	
30 XII	<i>L. Różycki „Casanova” (K)</i>	

Tylko w ramach koncertów monograficznych wymienionych w tabeli 1 oraz włączając repertuar oprawy muzycznej wieczoru Juliusza Słowackiego w studiu PRK 8 czerwca¹⁷, w 1927 roku uwzględniono utwory ponad 40 kompozytorów polskich. Ich różne dzieła były obecne na krakowskiej antenie wielokrotnie. Świadczy o tym choćby liczba koncertów, w których programach dany kompozytor był reprezentowany: 6 – Stanisław Moniuszko, Władysław Żeleński; 5 – Jan Gall; 4 – Fryderyk Chopin, Stanisław Lipski, Ludomir Różycki, Bolesław Wallek-Walewski; 3 – Stanisław Niewiadomski, Michał Świerzyński, Karol Szymanowski, Juliusz Zarębski; 2 – Tadeusz Joteyko, Lucjan Kamiński, Mieczysław Karłowicz, Waclaw Lachman, Piotr Maszyński, Felis Nowowiejski, Ignacy Paderewski, Adam Sołtys, Adam Wieniawski; 1 – Franciszek Brzeziński, Hipolit Brzeziński, Jerzy Gablenz, Kazimierz Garbusiński, Mikołaj Gomółka, Zdzisław Jachimecki, Władysława Markiewiczówna, Henryk Melcer, Kazimierz Meyerhold, Aleksander Michałowski, Emil Młynarski, Eugeniusz Pankiewicz, Felicjan Szopski, Aleksander Tansman, Stanisław Wiechowicz, Mikołaj Zieleński i in.

Fakt, że Karol Szymanowski był pierwszym polskim kompozytorem, który w PRK, 22 maja 1927 roku, miał monograficzny koncert, nie był przypadkowy. Osobista, prawie dwudziestoletnia znajomość Jachimeckiego ze słynnym twórcą, a jego rówieśnikiem, i czyniony na bieżąco krytyczny ogląd dzieł Karola oraz sposobu ich muzycznych interpretacji z pewnością nie były bez znaczenia dla tej decyzji¹⁸.

¹⁷ RA 1927, nr 23, s. 14, nr 27, s. 7.

¹⁸ Np. w listopadzie 1926 r. Jachimecki uczestniczył w trzech ważnych dla Szymanowskiego i w jego obecności wydarzeniach muzycznych w Warszawie (12 i 13 listopada) i Krakowie (21 listopada). Był to koncert z okazji 25-lecia Filharmonii Warszawskiej, dyr. G. Fitelberg, K. Szymanowski m.in. *III Symfonia* z Adamem Doboszem, z orkiestrą trzy z *Pieśni Hafisa* wyk. S. Szymanowska oraz w Operze galowe przedstawienie *Króla Rogera*, dyr. Emil Młynarski, z Eugeniuszem Mossakowskim i S. Szymanowską. Z kolei w Krakowie koncert pieśni Szymanowskiego. Datę, wykonawców i program koncertu radiowego ustalał Jachimecki z kompozytorem od około 26 kwietnia do około 13 maja 1927 r. Zob. Z. Jachimecki, *Muzyka w czasie uroczystości Chopina i jubileusz Filharmonii w Warszawie*, GN 1927, nr 270, s. 3–4; ib., *Kompozytorski wieczór pieśni K. Szymanowskiego ze współudziałem Stanisławy Korwin-Szymanowskiej*, GN 1926, nr 272, s. 4; Z. Mycielski, *Listy do Matki* [Marii z Szembeków Mycielskiej, Kraków, 22 XI 1926], „Kamerton” 2021, nr 63, s. 11; W. Poźniak, *Karol Szymanowski. Wspomnienia*

W publicznej przestrzeni kulturowej 1927 roku ważne stały się jeszcze dwa wydarzenia: w lutym nominacja i w marcu objęcie przez Szymanowskiego urzędu dyrektora Konserwatorium Warszawskiego oraz w czerwcu ukazanie się drukiem monografii Szymanowskiego pióra Jachimeckiego. Trzeba bowiem pamiętać, że był to pierwszy kompozytor w ówczesnej Polsce, który jeszcze za życia zyskał tego typu opracowanie, bo następne, poświęcone Paderewskiemu, Różyckiemu, Żeleńskiemu, opublikowali w 1928 roku Henryk Opieński, Adam Wieniawski i Felicjan Szopski. Nic też dziwnego, że również w PRK miała miejsce, 8 sierpnia 1927 roku, prezentacja książki Jachimeckiego o Szymanowskim uczyniona przez Józefa Reissa.

Zaraz po koncercie twórcy *Króla Rogera*, bo już na przełomie maja i czerwca 1927 roku, Jachimecki rozpoczął pracę nad radiowym portretem kompozytora o trzy lata młodszego od Szymanowskiego – Łucjana Kamieńskiego (ur. 1885), działającego w Poznaniu. Na podstawie korespondencji wiadomo, że koncert z udziałem Kamieńskiego i jego żony, śpiewaczki Lindy Harder (ur. 1888), był planowany na 5 lipca 1927 roku, ale z powodu innych zobowiązań zawodowych kompozytora odbył się w studio PRK 23 listopada 1927 roku, z jego występem w roli pianisty, natomiast program doprecyzowany został 26 października¹⁹. Zawierał on następujące utwory Kamieńskiego: *Sonata d-moll* na skrzypce i fortepian (grała Irena Dubiska), *Trzy pieśni – Idzie na pola, Ziarno miłości, Dalekaś mi*, pieśni do słów Lucjana Rydla – *Leci piosenka, Królowna moja, Choć nie mam pól, Prośba, Wiatry zawiąły, Szumny wicherze* z cyklu *Hania* oraz odrębne *Źródło, Leciał ptaszek, Mgła opada, Scherzo, Powróć*²⁰. Kamieński w liście z Poznania z 12 grudnia 1927 roku dziękował Jachimeckiemu za koncert i „przyjacielską opiekę” w Krakowie oraz gościnę w domu pana Zdzisława²¹. Ale pisząc o krakowskim wy-

i impresje, „Muzyka Polska” 1937, z. 4, s. 198–200; K. Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, t. 3: 1927–1931, cz. 1: 1927–1928, zebrała i oprac. T. Chylińska, Kraków 1997, s. 100–104, 108–112.

¹⁹ Listy Łucjana Kamieńskiego do Z. Jachimeckiego, Poznań, 9 VI i 26 X 1927, BJ Oddz. Rękopisów, Przyb. 283/11. Por. RA 1927 nr 44, s. 5, nr 46, s. 5; GN 1927 nr 319, s. 7–8.

²⁰ RA 1927 nr 46, s. 5; GN 1927 nr 319, s. 7–8.

²¹ List Ł. Kamieńskiego do Z. Jachimeckiego, Poznań, 3 XII 1927, BJ Oddz. Rękopisów, Przyb. 283/11.

darzeniu do Adolfa Chybińskiego, Kamiński musiał być ostrożny. Już 5 listopada uprzedzał go, że będzie miał koncert radiowy u Jachimeckiego, natomiast 3 grudnia donosił:

Ten epizod krakowski to była naprawdę komedia bez pieniędzy! (...) Jachimecki przesadzał się oczywiście w uprzejmościach ... (...) Śmiać mi się chciało, cytując Twoje ostrzeżenie, mój Ty Kochany, żebym się, aby przez tego błazna nie dał usidlić²².

Rówieśnik Szymanowskiego i jak on zaliczany do muzycznej Młodej Polski, Ludomir Różycki (ur. 1883) został uhonorowany w PRK koncertem kompozytorskim 12 października 1927 roku, obejmującym utwory fortepianowe, skrzypcowe i pieśni z lat 1904–1915 oraz arie z opery *Beatrice Cenci* (1925–1926)²³. Obraz jego twórczości dopełniła opera *Casanova* (1920–1921) transmitowana 30 grudnia za pośrednictwem PR Katowice z tamtejszego Teatru Polskiego. Podobnie jak Szymanowski, Różycki i Kamiński, również dwaj inni, a od nich młodszy polscy twórcy dzięki Jachimeckiemu mieli w PRK w 1927 roku swoje pierwsze radiowe koncerty kompozytorskie. Byli to autorzy mało znani melomanom z estrad koncertowych Krakowa.

Witold Friemann (ur. 1889) od 1920 roku prowadził klasę fortepianu w Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie oraz od 1921 roku był „lektorem harmonii i kontrapunktu”²⁴ na tamtejszym uniwersytecie. Przed mikrofonem PRK wystąpił 21 czerwca 1927 roku w roli kompozytora i pianisty. Zagrał swoje *Preludium* op. 39 nr 1, *Menuet* op. 43, *Mazurek* op. 33 nr 2 oraz *Janiczery, marsz turecki* op. 49, natomiast akompaniował Zofii Drexler-Pasławskiej śpie-

²² Listy Ł. Kamińskiego do Adolfa Chybińskiego, Poznań, 5 XI 1927 i 3 XII 1927, Korespondencja A. Chybińskiego, BJ, Depozyt PWM, sygn. K-3/40, K-3/42.

²³ Były to m.in. na skrzypce i fortepian *Dwie melodie* op. 5, *Dwa nokturny* op. 30, fortepianowe *Tańce polskie* op. 37, wybrane utwory z *Esquisses* op. 39, po kilka pieśni z op. 9, 14, 16. Wykonawcami koncertu byli artyści z Krakowa: Mela Neuger-Feliksowa (fortepian), Stanisław Mikuszewski (skrzypce), Ludwika Jaworzyńska (śpiew), Stefan Barański (fortepian, akompaniament do pieśni) – i ze Lwowa Edmund Płoński (śpiew). Zob. *Przegląd radiowy. Jesienno-zimowa kampania Radiostacji Krakowskiej*, ND 1927, nr 269, s. 8; GN 1927 nr 277, s. 5.

²⁴ Określenie funkcji w archiwalnych dokumentach uniwersyteckich cyt. przez A. Wardęcką-Gościńską, *Witold Friemann*, Poznań 2009, s. 16.

wającej jego dziewięć pieśni: *Oczy* op. 17 nr 2, *Modlitwa* i *Dziewczyzna* op. 18 nr 1 i 2, *Pamiętasz ciche, jasne, złote dni* op. 19 nr 2, *Złota rybka* op. 24 nr 2, *Kołysanka* op. 26 nr 3, *Hania* op. 41 nr 2, *Zwycięstwo* i *Pieśń miłosa hinduska* op. 47 nr 1 i 2. Ponadto ze skrzypkiem, również z lwowskiego konserwatorium, Józefem Cetnerem, kompozytor zagrał *Romance* op. 5 nr 2 i *Nokturn* op. 37 nr 1²⁵. Ilustrowany tygodnik „Radio” zamieścił zdjęcie zrobione wówczas w studio PRK, przedstawiające kompozytora, wykonawców i Jachimeckiego²⁶. Pomysł krakowskiej audycji transmitowanej do Warszawy mógł być zainspirowany koncertem kompozytorskim Friemanna, jaki przed miesiącem, 19 maja 1927 roku, odbył się w sali Kasyna Miejskiego we Lwowie z udziałem tych samych, poza Cetnerem, artystów²⁷. Kiedy Friemann w 1929 roku został dyrektorem Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Katowicach, również tamtejsza rozgłośnia wyemitowała 30 października tegoż roku koncert kompozytorski z jego udziałem²⁸. Po przenosinach w 1933 roku do Warszawy sam Friemann zawodowo związał się z radiem. Jak pisał do Adolfa Chybińskiego 5 czerwca 1936 roku: „Pracuję

²⁵ RA 1927, nr 25, s. 13.

²⁶ RA 1927, nr 27, s. 7. Oryginał zdjęcia w zbiorach Muzeum Niepodległości w Warszawie, ale jego reprodukcja zamieszczona – bez podania właściwego datowania, miejsca, powodu oraz identyfikacji osoby Z. Jachimeckiego – w artykule H. Wiórkiewicz, *Pamiętki lwowskiej rodziny Drexlerów w zbiorach Muzeum Niepodległości w Warszawie* [w:] *Dziedzictwo i pamięć kresów wschodnich Rzeczypospolitej. II Muzealne spotkania z kresami*, red. T. Skoczek, Warszawa 2017, s. 267, 272, 590.

²⁷ Kompozytor wykonał 6 swoich utworów fortepianowych, akompaniował Z. Drexler-Pasławskiej śpiewającej jego 16 pieśni. Do tych wykonawców dołączył J. Cetner w pożegnalnym koncercie kompozytorskim Friemanna 15 grudnia 1928 r. we Lwowie przed jego przenosinami do Katowic. Zob. *Wiadomości bieżące*, SP 1927, nr 134, s. 7; *Co niesie dzień?*, „Gazeta Lwowska” 1927, nr 113, s. 2; W. Gołębiowski, *Koncert kompozytorski*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1927, nr 6, s. 3; S. Łobaczewska, *Kronika. Lwów*, „Przegląd Muzyczny” 1927, nr 7, s. 13; *Kronika*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1928, nr 12, s. 4; RA 1929, nr 23, s. 5, nr 43, s. 21, 33.

²⁸ Ponadto wystąpili Irena Strokowska-Faryaszewska (śpiew), Józef Cetner (skrzypce), Adam Mitscha (słowo wstępne). Zob. RA 1929, nr 23, s. 5, nr 43, s. 21, 33. Por. list W. Friemanna do Adolfa Chybińskiego, Katowice 2 X 1929 [w:] A. Wardęcka-Gościńska, *Witold Friemann*, s. 67.

w biurze Studiów Polskiego Radia, gdzie mam trudną i odpowiedzialną, lecz interesującą pracę, opracowuję bowiem radiofonię obcych krajów”²⁹.

Bez udziału kompozytora w studiu odbył się 7 grudnia 1927 roku koncert mieszkającego od 1919 roku w Paryżu Aleksandra Tansmana (ur. 1897). Zawierał jego utwory niedawno wydane: *Sonatinę* na flet i fortepian (1925, Éd. M. Senart, Paris 1926) oraz dedykowaną Maurice’owi Ravelowi fortepianową *Sonatę rustica* (1925, Universal Edition, Wien 1926), a także nieco starsze *8 melodies japonaises Kai-Kai* na głos i fortepian (1918, Éd. E. Demets, Paris 1922) i *II Sonata* na skrzypce i fortepian (1917–1919, Éd. E. Demets, Paris 1921). Wykonawcami tego koncertu transmitowanego do Warszawy byli artyści z Krakowa – Mela Neuger-Sacewiczowa, Stanisław Mikuszewski, Tomasz Cholewa, Olga Martusiewicz, Bolesław Wallek-Walewski – i ze Lwowa Zofia Drexler-Pasławska³⁰. Jachimecki przekonał się zatem do muzyki Tansmana, bo uprzednio, kiedy Zbigniew Drzewiecki przedstawił po raz pierwszy w Krakowie, 8 marca 1923 roku, *Preludia*, odebrał je jako „infantylnę”, natomiast już po wysłuchaniu 18 stycznia 1927 roku *Sonaty rustica* w interpretacji Stefana Askenazy’ego uznał jej artystyczną wartość, zauważył nowe aspekty stylistyczne i pianistyczne, talent młodego twórcy „godnego ogólnego zainteresowania”³¹.

²⁹ List [w:] A. Wardęcka-Gościńska, *Witold Friemann*, s. 80.

³⁰ GN 1927, nr 333, s. 7–8. Pierwsze wykonanie w Polsce 4 z 8 *pieśni japońskich* Tansmana miało miejsce w Filharmonii Warszawskiej 6 października 1922 r., śpiewała S. Szymanowska; ponownie we Lwowie 27 października. F. Szopski uznał Tansmana za kompozytora „niewyrobionego i zupełnie nieszczerego”, naśladowcę pomysłów kompozytorów francuskich. A. Chybiński docenił Tansmana: „artysta niewątpliwie utalentowany i przejmujący nowe zdobycze ze sprytną pomysłowością”, „barwa jako wyraz jest w tych pieśniach nawet naczelną zasadą”, kompozytor jest „jednym z tych niewielu, którzy już rozumieją, że Francja prowadzi obecnie muzykę na nowe tory”. Zob. F.Sz. [F. Szopski], *Z Filharmonii. Stanisława Szymanowska*, KW 1922, nr 275 (wyd. wieczorne), s. 6; A. Chybiński, *Drugi koncert St. Szymanowskiej („Współczesna pieśń polska”)*, SP 1922, nr 251, s. 7.

³¹ Z. Jachimecki, *Z sali koncertowej. Zbigniew Drzewiecki*, CZ 1923, nr 57, s. 2; *ib.*, *Z sali koncertowej. Stefan Askenazy, pianista*, GN 1927, nr 20, s. 6. Z. Drzewiecki po raz pierwszy w Polsce wykonał *Preludia* Tansmana w Warszawie 18 grudnia 1922 r.

Lokalne i naówczas współczesne środowisko kompozytorskie uzyskało półtorej godziny na krakowskiej antenie 28 grudnia 1927 roku, lecz z ich dorobkiem pieśniarskim mogli się też zapoznać abonenci PR w Warszawie, Katowicach i Wilnie³². Przedstawiono wyłącznie pieśni krakowskich autorów w wykonaniu miejscowych wokalistów (Mila Ambrosowa, Ludwika Jaworzyńska, Irma Radowska, Adam Mazanek), którym kompozytorzy akompaniowali na fortepianie. Najstarszy był Michał Świerzyński (ur. 1868), najmłodsza Władysława Markiewiczówna (ur. 1900), a pozostali urodzili się tak jak Szymanowski w latach 80. XIX wieku: Stanisław Lipski, Bolesław Wallek-Walewski, Kazimierz Meyerhold, Jerzy Gablenz. Wcześniej, 24 kwietnia 1927 roku, za pośrednictwem Radia Poznań transmitowana była z Teatru Wielkiego w Poznaniu opera Wallek-Walewskiego *Pomsta Jontkowa*, którą w tym samym roku, 5 i 7 lipca, słuchacze radia mogli obejrzeć w Teatrze Słowackiego w realizacji zespołu operowego z Teatru Polskiego w Katowicach³³.

Znamienną cechą propozycji programowych PRK w 1927 roku w zakresie muzyki polskiej, monograficznych ujęć twórczości jednego kompozytora czy ich grupy powiązanej z Krakowem było zwrócenie przez Jachimeckiego uwagi na muzykę autorów współczesnych odbiorcom nowego w mieście i w kraju sposobu przekazu brzmienia dzieł muzycznych, ich „żywych”, jak na koncercie, interpretacji. Emblematyczne dla kultury polskiej postaci, Chopin i Moniuszko, nie były w 1927 roku objęte tego typu odrębnymi prezentacjami, choć ich dzieła często pojawiały się na antenie. Trzeba też uwypuklić fakt, na który dotychczas nie zwrócono uwagi. Jachimecki, rozpoczynając swoją działalność w PR, jakby wirtualnie, w eterze, spotkał się ze swoim lwowskim mistrzem, Stanisławem Niewiadomskim. Obaj w marcu 1927 roku mówili o Beethovenie (zob. tabela 1). Czyżby i w radiowej domenie krakowski muzykolog kroczył drogą swojego nauczyciela? To przecież Niewiadomski w dniu inauguracji PR w Warszawie, 18 kwietnia 1926

F. Szopski w recenzji z koncertu nie odniósł się do cech kompozycji Tansmana. Zob. F.Sz., *Z Sali Konserwatorium. Zbigniew Drzewiecki*, KW 1922, nr 349, s. 7.

³² GN 1927, nr 352, s. 3; ND 1927, nr 344, s. 4.

³³ RA 1927, nr 17, s. 13; Z. Jachimecki, *Opera Katowicka w Krakowie. „Pomsta Jontkowa”, dramat muzyczny w 4-ach aktach, Bolesława Wallek-Walewskiego*, GN 1927, nr 182, s. 4.

roku, wygłosił pierwszy radiowy odczyt o muzyce, o Chopinie!³⁴ Wydaje się, że śladów tego typu koligacji w radiowej aktywności Jachimeckiego można się doszukać także w następnych latach.

Koncerty monograficzne muzyki polskiej: przykłady z lat 1928–1939

Całym sercem pragniemy przyczynić się do rozwoju muzyki polskiej, dlatego twórczości współczesnych kompozytorów naszych zastrzeżemy w programach naszych wyjątkowe miejsce. Kompozytor polski będzie mógł w studio krakowskim przemówić dziełami swoimi do szerokich kręgów słuchaczy częściej niż miał dotychczas możliwość z estrady koncertowej. (...) Kraków nie chce zamknąć się w swoich rogatkach, nie chce zasklepić się przed muzykiem polskim z innych stron Ojczyzny przychodzącym³⁵.

Takie cele Jachimecki konsekwentnie realizował. Koncerty monograficzne twórczości jednego lub wielu polskich twórców, niekiedy opatrzone słowem wstępnym, były kontynuowane w PRK w 1928 roku i w latach następnych. Niektóre były transmisjami z Warszawy, np. 9 lutego 1928 roku poświęcony Mieczysławowi Karłowiczowi, a 20 czerwca Ignacemu Paderewskiemu³⁶. Ostatni z wymienionych poprzedzał odczyt Jachimeckiego *Geniusz Paderewskiego* dany 22 czerwca w studiu krakowskim. Ze względu na międzynarodową sławę polskiego pianisty i męża stanu wygłoszony został przez muzykologa w języku angielskim i następnie włoskim³⁷. Rezultatem współpracy radiostacji warszawskiej i krakowskiej był 11 stycznia 1928 roku wieczór Mieczysława i Adama Sołtysów,

³⁴ *Uroczystość otwarcia pierwszej polskiej stacji radiowej oraz Radiofony*, KW 1926, nr 106, s. 11, 13.

³⁵ Z. Jachimecki, *Muzyka w radiu krakowskim*, RA 1927, nr 20, s. 6.

³⁶ NR 1928, nr 31, s. 5, nr 32, s. 5 (tylko w PR Warszawa koncert poprzedzał odczyt S. Niewiadomskiego o Karłowiczu); IKC 1928, nr 169, s. 11; ND 1928, nr 165, s. 8 (koncert utworów kameralnych i pieśni).

³⁷ *Pięćdziesięciolecie Paderewskiego w Radio Krakowskim*, RA 1928, nr 26, s. 3; IKC 1928, nr 171, s. 7; ND 1927, nr 167, s. 5; „Polonia” (Katowice) 1928, nr 171, s. 8; „Górnoślązak” 1928, nr 142, s. 4; CZ 1928, nr 142, s. 4. Tylko PR Warszawa przed koncertem z utworami Paderewskiego nadało słowo wstępne K. Stromengera, natomiast odczyt Jachimeckiego był transmitowany przez PR Katowice.

a zasługą wyłącznie PRK były koncerty 7 marca utworów Witolda Maliżewskiego i Tadeusza Joteyki, natomiast 21 marca 1929 roku – Anny Marii Klechniowskiej, uczninicy m.in. Mieczysław Sołtysa i Stanisława Niewiadomskiego³⁸. Kompozytorka mieszkała wówczas w Warszawie, listownie 29 marca podziękowała Jachimeckiemu i wykonawcom za koncert, jednak sama audycji nie wysłuchała: „O dacie wykonania moich utworów w radiostacji krakowskiej dowiedziałam się zbyt późno, żałuję, bo chciałam się przekonać, czy dobrze brzmiały”³⁹.

Następne po 1927 roku koncerty kompozytorskie Szymanowskiego czy zawierające jego większe dzieła, przekazywane przez PR pod Wawelem, nie zawsze były inicjatywą Jachimeckiego, lecz niejednokrotnie z jego udziałem. 8 listopada 1929 roku krakowianie mogli np. dzięki radiowej transmisji z Filharmonii Warszawskiej *via* RP Warszawa posłuchać *Stabat Mater* ze Stanisławą Szymanowską i pogadanki Karola Stromengera poprzedzającej koncert⁴⁰. Jachimecki jako promotor doktoratu *honoris causa* UJ dla Karola Szymanowskiego w przeddzień jego nadania, 11 grudnia 1930 roku, zorganizował w Starym Teatrze, a transmitowano go przez radio, koncert Szymanowskiego również w roli pianisty akompaniującego Stanisławie Szymanowskiej oraz Irene Dubiskiej. Ponadto grał Zbigniew Drzewiecki, śpiewał Chór TM pod dyrekcją Bolesława Wallek-Walewskiego. Uroczystość nadania odbywająca się 12 grudnia w Auli Collegium Novum UJ, z laudacją wygłoszoną przez Jachimeckiego, była także przekazywana przez PRK⁴¹. Inny odczyt Jachimeckiego, *Glosy do twórczości Karola Szymanowskiego*, przekazano 25 maja 1932 roku z PRK do Warszawy i Katowic przed emitowanym w tych rozgłośniach warszawskim radiowym koncertem kompozytorskim Szymanowskiego⁴².

³⁸ GN 1928, nr 11, s. 6; ND 1928, nr 12, s. 4, nr 68, s. 8; RA 1929, nr 11, s. 4. Koncert Sołtysów transmitowany był do Katowic i Wilna, a Maklakiewicz i Joteyki – do Warszawy i Katowic.

³⁹ List Anny Marii Klechniowskiej do Z. Jachimeckiego, Warszawa 29 III 1929, BJ Oddz. Rękopisów, Przyb. 283.11.

⁴⁰ IKC 1929, nr 306, s. 12; KW 1929, nr 307 (wyd. poranne), s. 8.

⁴¹ IKC 1930, nr 336, s. 14, nr 337, s. 14; ND, 1930 nr 329, s. 4, 9, nr 30, s. 9.

⁴² S. Szymanowska pierwszy raz wykonała 10 z 12 *Pieśni kurpiowskich*, kilka pieśni do słów Tetmajera i Kasprowicza, *Pieśń Roksany z Króla Rogera*, akompa-

Podobnie było w roku następnym, 24 września, przed transmisją koncertu z Warszawy z okazji 50. rocznicy urodzin Szymanowskiego, z innym wyborem jego dzieł i krakowskim wstępem Jachimeckiego⁴³. Również Jachimecki, co pominięto w piśmiennictwie o kompozytorze i wydaniu jego listów, konsultował odczyt radiowy dyrektora Rozgłośni Wileńskiej PR, Witolda Hulewicza, pt. *Karol Szymanowski jako pisarz*, nadany z Wilna na wszystkie stacje 13 września 1932 roku. Hulewicz kontaktował się w związku z tym nie tylko z Szymanowskim – osobiście w Zakopanym oraz listownie 5 września 1932 roku – ale 3 września zwrócił się także do Jachimeckiego z prośbą o uzupełnienie spisu tekstów kompozytora, uwagi na ten temat i przesłanie ich przed 10 września⁴⁴. Po emisji odczytu Hulewicz na skutek choroby z opóźnieniem – 3 października 1932 roku – podziękował Jachimeckiemu za pomoc, poinformował go, że ma zamiar „rozszerzyć maszynopis odczytu i go opublikować”, i prosił o „wskazanie dalszych mate-

niował Feliks Szymanowski; *Etiudę b-moll* i *Wariacje fortepianowe* op. 3 zagrał Bronisław Kon, a Józef Ozimiński skrzypcowy *Romans*, *Taniec z baletu „Harnasie”*, *Nokturn* i *tarantelę* z akompaniamentem Jerzego Lefeldta. Zob. BT 1932, nr 21, s. [10]; ND 1932, nr 142, s. 8; *Koncert poświęcony twórczości Karola Szymanowskiego w radio*, KP 1932, nr 144, s. 5.

⁴³ Orkiestra Polskiego Radia, dyr. G. Fitelberg, K. Szymanowski, S. Szymanowska, Eugenia Umińska, *IV Symfonia*, *Pieśni miłosne Hafiza*, *I Koncert skrzypcowy*, *Pieśni* do słów T. Micińskiego. Zob. IKC 1933, nr 266, s. 13.

⁴⁴ W. Hulewicz pisał m.in.: „Spędziłem ostatnio miesiąc w Zakopanem, gdzie komunikowałem się żywo z Karolem Szymanowskim. (...) Poza tym spisałem bibliografię jego artykułów i rozpraw, których sam Autor nie posiada, a tylko odtwarzał tytuły z pamięci. Następnie moje poszukiwania w Wilnie doprowadziły do zestawienia załączonego tu szkicu bibliografii, który mi posłuży za podstawę do odczytu radiowego (...) W rozmaitych sprawach, w których sam [Szymanowski] mnie objaśnić nie mógł, odsyłał mnie do Pana profesora, jako najkompetentniejszego Badacza jego twórczości. Śmiem zatem prosić najuprzejmiej o łaskawe przejrzenie załączonego spisu i zaopatrzenie go ew. uwagami i uzupełnieniami. (...) Będę Szanownemu Panu Profesorowi niezmiernie wdzięczny, skoro zechce mi łaskawie dopomóc w tej pracy, udzielając mi cennej odpowiedzi możliwie przed 10 b. m.”. List W. Hulewicza do Z. Jachimeckiego, Wilno, 3 IX 1932, BJ Oddz. Rękopisów, Przyb. 281/11. Por. list W. Hulewicza do K. Szymanowskiego, Wilno, 5 IX 1932 [w:] K. Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, t. 4: 1932–1937 [cz. 1], Kraków 2002, s. 268–269. Zob. „Słowo” 1932, nr 226, s. 4; ND 1932, nr 252, s. 12.

riałów”⁴⁵. Te plany wileński radiowiec, publicysta i prozaik zrealizował po śmierci Szymanowskiego, w 1937 roku, ponownie dziękując Jachimeckiemu na łamach „Muzyki Polskiej”⁴⁶.

Muzyczne portrety radiowe PRK objęły też twórców krakowskich. Należała do nich np. druga radiowa transmisja z sali Towarzystwa Wzajemnych Ubezpieczeń „Florianka”, jaką był 28 kwietnia 1929 roku koncert utworów ojca i syna, Franciszka (ur. 1878) i Konrada Ignacego Koniora (ur. 1905), zasłużonych dla Krakowa kompozytorów-pedagogów i chórmistrzów⁴⁷. Wystąpiły miejscowe szkolne zespoły przez nich prowadzone: chór i orkiestra Męskiego Seminarium Nauczycielskiego i Chór żeński Seminarium Sióstr Prezentek. Wykonano m.in. Franciszka Koniora kantatę *Zemsta* na chór, solo i orkiestrę do tekstu Juliusza Słowackiego z poematu *Jan Bielecki* i Konrada Koniora *Fantazję góralską*. Szeroko znanym w mieście był Stanisław Lipski (ur. 1880), profesor fortepianu w Konserwatorium TM i kompozytor, udzielający także lekcji prywatnych oraz bardzo często występujący i ceniony jako akompaniator wokalistów i skrzypków, twórca dzieł fortepianowych, pieśni i utworów chóralnych. Na swoim radiowym koncercie monograficznym 11 kwietnia 1929 roku zagrał m.in. *Poloneza* op. 12 nr 3, natomiast Mela Sacewiczowa interpretowała kilka jego utworów fortepianowych z op. 2 i 4, a Zofia Mazanowska śpiewała szereg pieśni⁴⁸. W tym koncercie wziął też udział 25-letni Artur Malawski, naówczas przede wszystkim skrzypek, który z akompaniamentem Lipskiego

⁴⁵ List W. Hulewicza do Z. Jachimeckiego, Wilno, 3 X 1932. BJ Oddz. Rękopisów, Przyb. 281/11.

⁴⁶ W. Hulewicz, *O działalności pisarskiej Karola Szymanowskiego (Materiały i wspomnienia)*, „Muzyka Polska” 1937, nr 4, s. 158; ib., *Szkic bibliografii pism i wywiadów Karola Szymanowskiego (1920–32)*, s. 216–218.

⁴⁷ Sala „Florianka” w tym samym budynku, w którym w latach 1927–1935 mieściło się studio PRK. Pierwszy koncert z niej transmitowany odbył się w Wielki Czwartek, 28 marca 1929 r., Verdi *Stabat Mater*, wyk. Chór TM, orkiestra 20 pp., dyr. Juliusz Schreyer. Zob. *Pierwszy radiokonzert w wielkiej Sali „Florianki”*, RA 1929, nr 15, s. 4; *Wielki zespół chóralny przed mikrofonem*, RA 1929, nr 17, s. 3 (m.in. zdjęcia Franciszka Koniora i Konrada Koniora); *Polska radiowa. Koncerty z sali „Florianki”*, RA 1929, nr 19, s. 4 (m.in. zdjęcie w sali „Florianka”).

⁴⁸ *Koncert kompozytorski prof. S. Lipskiego*, RA 1929, nr 14, s. 4; ND 1929, nr 99, s. 8.

wykonał jego *Berceuse* na skrzypce i fortepian op. 6a. Malawski wystąpił na zaproszenie Jachimeckiego, który od czerwca 1927 roku angażował go do koncertów PRK⁴⁹. Jeszcze jednym, lecz odrębnym modelem koncertu monograficznego PRK była zbiorowa prezentacja autorów urodzonych między 1904 a 1912 rokiem, ich utworów fortepianowych, kameralnych i pieśni, zrealizowana na antenie 14 lutego 1937 roku⁵⁰. Był to godzinny *Koncert młodych kompozytorów krakowskich*, którzy – jak okaże się w przyszłości – będą raczej rozpoznawani jako muzykolodzy, muzycy-wykonawcy, pedagodzy czy działacze: Włodzimierz Poźniak, Franciszek Skołyśzewski, Wilhelm Mantel, Jerzy Gaczek, Mieczysław Drobner.

Powodem organizacji lub tylko transmisji przez PRK koncertów wyłącznie muzyki polskiej stawały się częstokroć ważne wydarzenia społeczno-polityczne oraz w dziedzinie nauki i kultury. To m.in. z okazji dziesięciolecia odrodzenia Polski, 10 listopada 1928 roku, PR proponowało od godziny 20:00 audycję zbiorową wszystkich stacji nadawczych. Wkład muzyczny PRK obejmował m.in. wykonanie przez Chór mieszany PRK pod dyрекcją Bolesław Wallek-Walewskiego utworów Waława z Szamotuł, Mikołaja Gomółki i Mikołaja Zieleńskiego, a tenor Stanisław Siwik zaśpiewał arię z *Janka Władysława Żeleńskiego*, pieśń Jachimeckiego *Jakże możecie kwiaty*, Mela Sacewiczowa zagrała fortepianową *Improvisation* Wallek-Walewskiego⁵¹. Bardziej rozbudowany i reprezentacyjny dla muzyki polskiej repertuar koncertu, zaprogramowanego i zorganizowanego przez Jachimeckiego, był częścią artystyczną VII Kongresu Międzynarodowej Unii Intelktualnej odbywającego się w Krakowie od 23 do 26 października 1930 roku, w którym uczestniczyło około stu delegatów z 15 państw⁵². Wieczorem

⁴⁹ Zob. listy Z. Jachimeckiego do Artura Malawskiego m.in. z 20 V, 31 VIII 1927, 19 V, 18 VI, 3 XII 1928, 4 II, 13 III 1929, Archiwum Kompozytorów Polskich, BUW sygn. K-XXXVIII/37-44.

⁵⁰ Wykonawcy: pianistki – Olga Martusiewicz, Nora Jolessówna, Natalia Weissman-Hublerowa, śpiew – Stefan Romanowski, wiolonczela – Ferdynand Macalik, Kwartet Smyczkowy Stowarzyszenia Młodych Muzyków w Krakowie. Zob. AT 1937, nr 7, s. IV.

⁵¹ RA 1928, nr 45, s. 3, nr 46, s. 6; IKC 1928, nr 313, s. 10.

⁵² Z Polski byli to m.in. Roman Dybowski, Stanisław Estreicher, Anna i Jarosław Iwaszkiewicz, Zdzisław Jachimecki, Adam Krzyżanowski, Stanisław Kutrzeba, Cezary

pierwszego dnia zjazdu w Starym Teatrze wystąpili: Stanisława Korwin-Szymanowska, Bronisław Kon, Chór męski „Echo” pod dyrekcją Bolesława Wallek-Walewskiego. Usłyszano kompozycje fortepianowe, chóralne i pieśni: Franciszka Brzezińskiego, Fryderyka Chopina, Jana Galla, Stanisława Moniuszki, Adama Sołtysa, Karola Szymanowskiego, Bolesława Wallek-Walewskiego, Władysław Żeleńskiego⁵³. Nie dysponujemy danymi co do liczebności odbiorców przekazu radiowego tego koncertu, natomiast w sali teatralnej dominowali zagraniczni goście zjazdu. Krakowska publiczność nie była liczna, jak zwykle zachowała „bierność”, bo „Polacy – zdaniem Mariana Piotrowskiego – odznaczają się niezwykłym lekce sobie wazaniem twórczości rodzimej”⁵⁴. PR z pewnością nie lekceważyło muzyki polskiej, a szczególnie radiowa współpraca międzynarodowa była odpowiednim forum do jej propagowania. Dobrym przykładem jest tzw. Koncert Europejski radiostacji Warszawskiej transmitowany 7 kwietnia 1933 roku do radiostacji krajowych i wielu w Europie, ze słowem wstępnym w języku francuskim ze studia krakowskiego, które wygłosił Jachimecki. Był to koncert z Filharmonii Warszawskiej, kiedy m.in. Karol Szymanowski grał partię fortepianu w swojej *IV Symfonii* pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga, a Ewa Bandrowska-Turska śpiewała trzy z *Pieśni księżniczki z baśni* op. 31 oraz z akompaniamentem Ludwika Ursteina pieśni Felicjana Szopskiego, Władysława Żeleńskiego, Stanisława Moniuszki i Fryderyka Chopina⁵⁵.

Jellenta, Zofia Nałkowska, Xawery hr. Pusłowski, Karol Hubert Rostworowski, Aleksander hr. Skrzyński Teresa i Władysław Tatarzewicz, Edmund Załęski. Na inauguracji w Auli Collegium Novum UJ m.in. Rostworowski wygłosił po francusku odczyt pt. *Wiara*. Inauguracja i wieczorny koncert były transmitowane przez PRK. Zob. ND 1930, nr 280, s. 6, nr 282, s. 13; CZ 1930, nr 246, s. 2; IKC 1930, nr 289, s. 4, 13; GN 1930, nr 284, s. 5; zdjęcie ze zjazdu w NAC, sygn. 1-M-501-2.

⁵³ RA 1930, nr 42, s. 5; GN 1930, nr 282, s. 6; ND 1930, nr 281, s. 4.

⁵⁴ Marian J. Piotrowski, *Z sali koncertowej. Echo – Kon – Szymanowska*, CZ 1930, nr 248, s. 4.

⁵⁵ List Tadeusza Czerniawskiego, dyrektora muzycznego PR, do Z. Jachimeckiego, Warszawa, 25 II 1933, BJ Oddz. Rękopisów, Przyb. 290.11. Zob. BT 1933, nr 13, s. [6r], [10r]; MRA 1933, nr 14, s. 13-14; CZ 1933, nr 81, s. 4; KW 1933, nr 96 (wyd. poranne), s. 6. Afisz koncertu 7 IV 1933, Biblioteka Narodowa, sygn. DŻS XIXA 5, polona.pl.

Pojedyncze odczyty i audycje słowno-muzyczne o muzyce polskiej realizowane w Radiostacji Krakowskiej: przykłady z lat 1928–1953

W zakresie muzyki polskiej Jachimecki wyraźnie preferował tworzenie cykli audycji słowno-muzycznych złożonych z od 2 do 40 odcinków. Pojedyncze odrębne przedsięwzięcia realizowane w PRK były natomiast domeną innych współpracowników, co obrazują przykłady z lat 1928–1953 zawarte w tabeli 2. Wśród nich tylko Józef Reiss sporadycznie proponował krótkie cykle, np. w 1939 roku *Koryfeusze polskiej gry skrzypcowej* – Karol Lipiński, Apolinary Kątski i Henryk Wieniawski, a w 1946 roku *Kompozytorki polskie do okresu Młodej Polski*⁵⁶.

Tabela 2. Pojedyncze odczyty i audycje słowno-muzyczne na temat muzyki polskiej zrealizowane w Rozgłośni Krakowskiej PR w latach 1928–1953 (przykłady)⁵⁷

Data emisji	Autor	Tytuł prelekcji przed koncertem (P), odczytu (O), audycji słowno-muzycznej (ASM)
1	2	3
28 III 1928	J. REISS	<i>Geniusz Chopina</i> (O)
22 VI 1928	Z. Jachimecki	<i>Geniusz Paderewskiego</i> (P) ang., wł.
6 VII 1928	J. REISS	<i>Muzyka jako odzwierciedlenie duszy narodu</i> (O)
3 VIII 1928	J. REISS	<i>Stanisław Moniuszko</i> (O)
19 X 1928	Z. Jachimecki	<i>Jakie skarby muzyki polskiej odziedziczyliśmy po przodkach?</i> (O)
10 XI 1929	J. REISS	<i>Na koncercie w dawnym Krakowie</i> (O)
30 VIII 1929	J. REISS	<i>Jak grano i śpiewano w dawnej Polsce</i> (O)
13 IX 1929	J. REISS	<i>Na przedstawieniu operowym w dawnym Krakowie</i> (O)
3 XII 1929	J. REISS	<i>Czy należycie oceniamy muzykę polską?</i> (O)
8 IX 1930	Z. Jachimecki	<i>General view on the Polish music</i> (O)

⁵⁶ AT 1939, nr 17, s. XI, nr 18, s. X, nr 19, s. X; DP 1946, nr 225, s. 6, nr 232, s. 6.

⁵⁷ Źródła danych: RA 1928, nr 26, s. 3, nr 41, s. 4; 1929, nr 48, s. 5; 1930, nr 40, s. 4; 1934, nr 22, s. 9; ND 1928, nr 89, s. 5, nr 181, s. 7, nr 209, s. 7, nr 281, s. 5; 1929, nr 234, s. 5, nr 251, s. 6; 1932, nr 142, s. 8, nr 176, s. 8; 1933, nr 12, s. 12; 1935, nr 10, s. 10; 1936, nr 35, s. 8; 1937, nr 45, s. 8; 1938, nr 292, s. 8; IKC 1928, nr 171, s. 7, nr 290, s. 12; 1929, nr 308, s. 9; 1933, nr 266, s. 13; CZ 1930, nr 205, s. 4; 1933, nr 81, s. 4; 1934, nr 144, s. 2; GN 1930, nr 237, s. 6; AT 1935, nr 40, s. 8, nr 41, s. 1, 1938, nr 43, s. 8; „Biuletyn Stowarzyszenia Muzyków Polskich” 1939, nr 3, s. 1–3, 8; RW 1939, nr 24, s. 6; DP 1945, nr 117, s. 4, nr 169, s. 6, nr 243, s. 6, nr 264, s. 7; 1946, nr 33, s. 3, nr 55, s. 8, nr 98, s. 4, nr 131, s. 6, nr 163, s. 4, nr 211, s. 5, nr 246, s. 6; 1947, nr 21, s. 8, nr 30, s. 6; RAS 1947, nr 6, s. 2, 10.

1	2	3
9 X 1930	J. REISS	<i>Henryk Wieniawski (O)</i>
25 V 1932	Z. Jachimecki	<i>Głosy do twórczości Karola Szymanowskiego (P)</i>
30 V 1932	J. REISS	<i>Czar i piękno muzyki polskiej (O)</i>
29 VI 1932	Z. Jachimecki	<i>Fryderyk Chopin (O) franc.</i>
22 I 1933	Z. Jachimecki	<i>Nieśmiertelne piękno muzyki Chopina (ASM) wł.?</i>
7 IV 1933	Z. Jachimecki	<i>Muzyka polska (P) franc.</i>
30 V 1934	Z. Jachimecki	<i>Muzyka, której słuchał Władysław Jagiełło (ASM)</i>
10 I 1935	Z. Jachimecki	<i>Wiedeńska muzyka polska w przeszłości i dziś (O)</i>
18 XI 1935	J. REISS	<i>Ignacy Jan Paderewski (P)</i>
4 II 1936	J. REISS	<i>Paderewski, muzyk i patriota (O) esperanto</i>
14 II 1937	Z. Jachimecki	<i>Młodzi kompozytorzy krakowscy (P)</i>
24 X 1938	Z. Jachimecki	<i>Henryk Opieński (P)</i>
25 X 1938	J. REISS	<i>Zapomniany kompozytor Stanisław Duniecki (O)</i>
2 II 1939	Z. Jachimecki	<i>Ofiara białej śmierci: w 30. rocznicę śmierci M. Karłowicza (P)</i>
17 VI 1939	J. REISS	<i>Kraków był metropolią muzyki (O)</i>
4 VI 1945	W. FABRY	<i>Stanisław Moniuszko (ASM)</i>
26 VI 1945	W. GEIGER	<i>Od Chopina do Szymanowskiego (ASM)</i>
15 IX 1945	Z. Jachimecki	<i>Juliusz Zarębski: w 60 rocznicę zgonu (ASM)</i>
8 X 1945	Z. Jachimecki	<i>Maria Konopnicka w zwierciadle tonów (ASM)</i>
29 X 1945	J. REISS	<i>Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska (O)</i>
2 II 1946	J. REISS	<i>Hołd pamięci Wł. Żeleńskiego w 25. rocznicę śmierci (ASM)</i>
25 II 1946	J. REISS	<i>Polonez- reprezentacyjna forma tańca ludowego (ASM)</i>
9 IV 1946	Z. Jachimecki	<i>Wspomnienie o Bolesławie Wallek-Walewskim (O)</i>
14 V 1946	W. HORDYŃSKI	<i>Karol Szymanowski (ASM)</i>
20 V 1946	W. FABRY	<i>K. Szymanowski jako kompozytor oper (ASM)</i>
6 VI 1946	W. HORDYŃSKI	<i>Polska muzyka batalistyczna (ASM)</i>
17 VI 1946	J. REISS	<i>„Chmiel” – najstarsza ludowa pieśń polska (ASM)</i>
5 VIII 1946	J. REISS	<i>Emil Młynarski jako dyrygent i kompozytor (ASM)</i>
9 IX 1946	J. REISS	<i>Stanisław Niewiadomski w 10. rocznicę śmierci (ASM)</i>
22 I 1947	J. REISS	<i>Pieśni Karłowicza (ASM)</i>
1 II 1947	J. REISS	<i>Polonezy J. K. Ogińskiego (ASM)</i>
14 IV 1947	B. RUTKOWSKI	<i>Roman Statkowski (ASM)</i>
29 XI 1947	Z. Jachimecki	<i>Powstanie Listopadowe w muzyce (ASM)</i>
5 IV 1948	Z. Jachimecki	<i>Stanisław Moniuszko i jego „Straszny dwór (P)</i>
29 V 1948	Z. Jachimecki	<i>Ignacy Friedman, pianista i kompozytor (ASM)</i>
27 X 1952	Z. Jachimecki	<i>Twórczość operowa Stanisława Moniuszki (ASM)</i>
20 IV 1953	Z. Jachimecki	<i>K. Ogiński. Fragmenty z opery „Zelida i Valcour” (ASM)</i>

Niecykliczne prelekcje czy audycje słowno-muzyczne Jachimeckiego powstawały niekiedy w wyniku instytucjonalnych zamówień lub prywatnych próśb. Na przykład było to słowo wstępne przed koncertem Karłowicza w 30. rocznicę jego tragicznej śmierci, organizowanym w Zakopanym przez Polski Związek Narciarski oraz PR i przez radio transmitowanym 9 lutego 1939 roku⁵⁸. O swój koncert kompozytorski w PRK zabiegał m.in. Henryk Opieński mieszkający od 1926 roku w Szwajcarii. Planując w jesieni 1938 roku przyjazd z żoną, Lidią Barblan-Opieńską, do Krakowa na jubileusz jego macierzystego Gimnazjum św. Anny, napisał do Jachimeckiego, że nie chce odwiedzać rodzinnego miasta „bez jakiegoś zaznaczenia «dźwiękowego» mego pobytu”⁵⁹. Prosił więc kolegę o poparcie w dyrekcji radia zatwierdzającej „piątkowe” audycje, pytał o dawnych krakowskich pianistów, podkreślał, że jego fortepianowe *Thème varié* doskonale gra Ludwik Bronarski, zastanawiał się nad wykonaniem swoich utworów na skrzypce. Propozycja koncertu została przez Jachimeckiego zrealizowana 24 października 1938 roku, wygłosił „pogadankę” o Opieńskim poprzedzającą część muzyczną: żona kompozytora z akompaniamentem Olgi Martusiewicz zaśpiewała jego pieśni do słów Adama Asnyka i Kazimierza Tetmajera, pianistka wykonała wspomniane *Thème varié*, a Kwartet Smyczkowy PRK *Sceny liryczne w formie kwartetu* op. 10⁶⁰. Zdarzało się, że okolicznościowe audycje słowno-muzyczne Jachimeckiego zyskiwały zaskakujący odzew społeczny. Po jednej z nich, pt. *Powstanie Listopadowe w muzyce*, Jachimecki otrzymał pocztą następującą wiadomość od wicestarosty Powiatu Świnoujście:

⁵⁸ Zaproszenie do wygłoszenia słowa wstępnego i podziękowanie za udział w koncercie: listy od Polskiego Związku Narciarskiego oraz w imieniu PR do Z. Jachimeckiego, Kraków, 18 I, 3 III 1939, BJ Oddz. Rękopisów, Przyb. 290.11. Zob. CZ 1939, nr 40, s. 8; ND 1939, nr 40, s. 8; IKC 1939, nr 40, s. 24, nr 41, s. 13, nr 43, s. 11.

⁵⁹ H. Opieński w lipcu 1938 r. przebywał na trzytygodniowej kuracji w wysokogórskiej miejscowości Lenk im Simmental w Kantonie Berneńskim. Zob. list H. Opieńskiego do Z. Jachimeckiego, Lenk i/S, 9 VII 1938. Por. list z Morges, 16 VI 1938, BJ Oddz. Rękopisów, Przyb. 289.11.

⁶⁰ AT 1938, nr 43, s. VI; ND 1938, nr 291, s. 6; Z. Jachimecki, [Henryk Opieński], „Biuletyn Stowarzyszenia Muzyków Polskich” 1939, nr 3, s. 1-3, 8. Były to pieśni H. Opieńskiego pt. *Bielą się pola, Lubię wędnące kwiaty, Idzie na pola, Po szerokim morzu*. Kwartet Smyczkowy PRK tworzyli: Stanisław Mikuszewski, Herbert Nierychło, Henryk Zarzycki i Józef Makowicz.

Świnoujście 29 XI 1947

Szanowny Panie Profesorze!

Przemówienie listopadowe, które Pan wygłosił dnia 29 XI 1947 r. o godz. 21:30 przez Radio sprawiło wrażenie i ciekawość wśród osadników wojskowych na wyspie morskiej [Wolin] o czym Pana zawiadamiam i informuję.

Z poważaniem

Roman Berent⁶¹

Oczywiste było zapraszanie Jachimeckiego do prelekcji związanych z transmisjami koncertów czy oper kompozytorów, którzy byli w kręgu szczególnych zainteresowań i publikacji muzykologa. Niecodzienną możliwość mieli np. w 1948 roku słuchacze programu PR (Warszawa I, III i rozgłośnie regionalne) w niedzielę 5 kwietnia od godziny 19:45, bo mogli dzięki transmisji z Pragi wysłuchać *Straszego dworu* w języku czeskim, w wykonaniu czeskich solistów, Orkiestry i Chóru Radia Czechosłowackiego pod dyrekcją Františka Dyka⁶². Dla polskich odbiorców pogadankę o tej operze wygłosił Jachimecki w przerwie radiowego przekazu. Nieco żartobliwie można powiedzieć, że tego samego dnia w Krakowie zadbano również o młodzież szkolną nieznaną języka czeskiego, bo specjalnie dla niej w Teatrze im. J. Słowackiego od godziny 19:00 odbywał się spektakl *Straszego dworu* w języku ojczystym⁶³. I co ciekawe, stosunkowo niedawno, bo m.in. 15 sierpnia 2009 roku, dla czeskich słuchaczy Český Rozhlas Vltava3 nadało zdigitalizowane nagranie radiowe *Straszego dworu* z 1949 roku w tej samej obsadzie, jaką usłyszano w Polsce w roku 1948⁶⁴.

⁶¹ BJ Oddz. Rękopisów, Przyb. 276/11. Roman Berent (1896–1977) w październiku 1945 r., kiedy władze radzieckiej komendantury wojskowej przekazywały na Pomorzu Zachodnim władzę administracji polskiej, był w jej składzie jako zastępca Władysława Matuli, pełnomocnika rządu na obwód woliński. Program audycji zob. DP 1947, nr 326, s. 6; ŻW 1947, nr 328 (29 XI), s. 7.

⁶² Orkiestra i Chór Radia Czechosłowackiego, przygotowanie chóru Jiří Pinkas, dyr. František Dyk, Karel Leiss (Miecznik), Maria Tauberová (Hanna), Gitta Schmidtowá (Jadwiga), Antonín Jeřábek (Damazy), Beno Blachut (Stefan), Karol Karas (Zbiwniew). Zob. *Dokumentacja programów PR*, NAC, sygn. 780/24; ŻW 1948, nr 93, s. 3; *Najciekawsze audycje Rozgłośni Krakowskiej*, „Naprzód” 1948, nr 93, s. 5

⁶³ *Komunikaty*, DP 1948, nr 92, s. 4.

⁶⁴ Tłum. na język czeski Anna Hostomská, <http://www.scena.cz/index.php?d=1&co=3&c=10069&r=11> (16.03.2024).

Historia muzyki polskiej i sylwetki kompozytorów: współdział Jachimeckiego w cyklach radiowych w latach 1934–1953

Wybrane zagadnienia z historii muzyki polskiej od XVI do XX wieku podejmował Jachimecki w swoich pojedynczych audycjach od 1927 roku (zob. tabela 2). Trzeba jednak pamiętać, że już w 1927 roku cykle radiowe o takiej tematyce wprowadził do PR Warszawa Stanisław Niewiadomski, najpierw pt. *Dzieje muzyki*, uwzględniające dorobek polskich twórców, a od 22 listopada 1928 do 31 stycznia 1929 roku ośmioczęściowy cykl *Dzieje muzyki polskiej*, natomiast później m.in. *Stanisław Moniuszko – pieśniarz*, od 19 marca do 25 czerwca 1936 roku⁶⁵.

W PRK Jachimecki w obszarze historii muzyki polskiej zainicjował dwa cykle, w 1934 roku *Koncerty historyczne muzyki polskiej* (15 października 1934 – 31 marca 1936, 10 audycji) i w 1946 roku *Dawna muzyka polska* (4 marca – 14 października, 7 audycji)⁶⁶, natomiast potem tematyka ta stanowiła tylko część cyklu *Dawna muzyka* (4 listopada 1946 – 7 lipca 1947). Te wszystkie projekty wymagają osobnego krytycznego omówienia w kontekście pozostałych audycji PR, ówczesnych praktyk wykonawczych oraz wyników badań polskich muzykologów i prowadzonych dyskusji, publikacji prasowych i nutowych. W tym miejscu podam tylko kilka podstawowych informacji. Audycje w cyklach muzyki polskiej zawierały słowo wstępne i wiążące Jachimeckiego oraz koncert odbywający się w studiu radiowym w okresie 1934–

⁶⁵ Zob. przykłady audycji S. Niewiadomskiego: KW 1927, nr 302 (wyd. poranne), s. 8, nr 316 (wyd. poranne), s. 8, nr 330, s. 8, nr 344, s. 8; RA 1928, nr 49, s. 2; CZ 1928, nr 270, s. 3; GN 1928, nr 326, s. 6, nr 333, s. 6, nr 339, s. 6, nr 346, s. 6; 1929, nr 9, s. 6, nr 16, s. 6, nr 23, s. 5, nr 29, s. 6; AT 1936, nr 11, s. XXI, nr 13, s. XX, nr 15, s. XX, nr 17, s. XXII, nr 21, s. XXI, nr 25, s. XXI. Por. K.S. [K. Stromenger], *Pieśni Moniuszki*, AT 1936, nr 17, s. 110.

⁶⁶ Zob. przykłady audycji: AT 1934, nr 2, s. XXVIII, nr 11, s. 14, XXVIII; 1935, nr 5, s. XXXII, nr 42, s. XXI; 1936, nr 13, s. XIII; IKC 1934, nr 32, s. 6; 1936, nr 35, s. 4; DP 1946, nr 62, s. 5, nr 63, s. 7, nr 90, s. 5, nr 91, s. 4, nr 151, s. 6, nr 152, s. 6, nr 184, s. 4, nr 211, s. 5, nr 253, s. 6, nr 281, s. 3; Z. Jachimecki, *Preludium do drugiego koncertu historycznego muzyki polskiej*, AT 1934, nr 7, s. 5; ib., *Trzeci koncert historyczny*, AT 1934, nr 11, s. 14; K.S., *Michał Kleofas ks. Ogiński (koncert historyczny z Krakowa – dnia 3. II o godz. 22.00)*, AT 1936, nr 5, s. 10, VIII; W. Noskowski, *Muzyka*, AT 1936, nr 15, s. 10. Por. S. Broniewski, *Przez sitko mikrofonu*, Wrocław 1965, s. 157.

1936, natomiast w 1946 roku również transmitowany (od 5 sierpnia) z krakowskiego Kościoła Ewangelickiego św. Marcina przy ul. Grodzkiej. Grano opracowania na różne obsady utworów m.in. Mikołaja z Ostroroga, Mikołaja z Radomia, Mikołaja z Krakowa, Sebastiana z Felsztyna, Wacława z Szamotuł, Marcina Leopoldy, Mikołaja Gomółki, Walentego Bekwarka, Wojciecha Długoraja, Mikołaja Zieleńskiego, Adama Jarzębskiego, Marcina Mielczewskiego, Bartłomieja Pękiela, Macieja Kamieńskiego, Józefa Kozłowskiego, Michała K. Ogińskiego, Józefa Elsnera. Wykonania zostały powierzone krakowskim solistom i zespołom⁶⁷.

W kontekście ówczesnych dyskusji polskich muzykologów na temat muzyki dawnej nie może budzić zdziwienia fakt, że w połowie lat 30. o możliwość poprowadzenia emitowanej w radiostacjach krajowych audycji o dawnej muzyce polskiej zabiegał Adolf Chybiński, tym bardziej że w PR Lwów od czasu do czasu (m.in. w latach 1932–1933) miał pojedyncze audycje. Jego krakowski przyjaciel Bronisław Romaniszyn w grudniu 1934 roku jednak go przestrzegął, że w warszawskiej centrali radiowej Jachimecki ma silną pozycję⁶⁸. Faktycznie musiało tak być, bo dopiero 16 czerwca 1947 roku Chybiński zawiadomił Romaniszyna: warszawska „Centrala zaprosiła mnie, dodając, że ma już dość p. Zdzisława”, wybieram się do Krakowa, bo potrzebne mi „stare melodie (...) do obmyślenia planów dla 10 audycji poświęconych dawnej muzyce polskiej w tutejszym Radio (od listopada do czerwca)”⁶⁹.

⁶⁷ M.in. Chór Cecylianowski, Zespół instrumentalny Urzędników Ubezpieczalni Społecznej, zespół lutnistów pod dyr. Stefana Syryłło, Chór mieszany pod dyr. Józefa Życzkowskiego, Ferdynand Macalik (viola da gamba), Władysław Syrewicz, Stanisław Mikuszewski, Witold Kałka, Emil Filipowski (skrzypce), Stefan Schleichkorn (altówka), Józef Makowicz (wiolonczela), Ludwik Michniewski (fagot), Adam Mazanek (bas), Kazimierz Kruszewski (bas), Helena Zboińska-Ruszkowska (sopran), Paweł Mastella (fortepian, organy), Michał Woźny (organy), kwartet smyczkowy (Nina Stokowska, Karol Teutsch, Czesław Muszański, Jerzy Przysaś), Orkiestra kameralna Adama Hermana, dyrygenci – Adam Kopyciński, Franciszek Schaeffer.

⁶⁸ List Bronisława Romaniszyna do A. Chybińskiego, Kraków 31 XII 1934. Korespondencja A. Chybińskiego, BJ, Depozyt PWM, sygn. R 7/70.

⁶⁹ List A. Chybińskiego do B. Romaniszyna, Poznań, 16 VI 1947. Korespondencja, jw., sygn. Ch-R7/186.

Pierwszą audycję w nowym cyklu *Dawna muzyka polska* przedstawił Chybiński 13 października 1947 roku⁷⁰.

Jachimeckiego jednak z PR nie wykluczono. Jeszcze w latach 1951–1953 proponował i był zapraszany przez warszawską i krakowską Dyрекcję PR do przygotowania audycji w ramach cyklu *Historia muzyki polskiej*⁷¹ realizowanego na antenie ogólnopolskiej przez wielu muzykologów, m.in. Krystynę Kobylańską, Stefanię Łobaczewską, Józefa M. Chomińskiego. Z oferty Jachimeckiego celnie wybrano prezentacje oper polskich nieobecnych w latach 50. w repertuarach teatrów w Polsce, jak np. *Nędza uszczęśliwiona* Macieja Kamieńskiego (audycja 13 czerwca 1951), lub dzieł w ogóle niewystawianych i mało znanych – *Zelida i Valcour*, czyli *Bonaparte w Kairze* Michała Kleofasa Ogińskiego (audycja 16 czerwca 1952), *Faust* Antoniego Radziwiłła (audycja 8 czerwca 1953)⁷². Jachimecki siedem scen z *Fausta* Radziwiłła usłyszał prawdopodobnie po raz pierwszy 20 marca 1923 roku w krakowskim salonie hr. Franciszka Potockiego i jego żony Marii Małgorzaty z Radziwiłłów⁷³. Od tej prawnuczki Antoniego w marcu 1933 roku otrzymał Jachimecki dwutomowe berlińskie wydanie *Fausta*, od jesieni 1936 roku planował jego wykonanie i audycję radiową⁷⁴. Wymienione decyzje programowe PR w latach 50. pociągały za sobą dokonanie pierwszych radiowych nagrań fragmentów lub całych oper, które wybrał Jachi-

⁷⁰ RAS 1947, nr 41, s. 1, 7; ŻW 1947, nr 282, s. 8.

⁷¹ M.in. listy: Romana Jasińskiego, Naczelnego Redaktora Muzycznego PR, do Z. Jachimeckiego, Warszawa 29 I 1951 i 8 II 1951; Z. Jachimeckiego do R. Jasińskiego, Kraków 1 II 1951; Józefa Łabuza, Dyrektora Rozgłośni Polskiego Radia w Krakowie, do Z. Jachimeckiego, Kraków 6 XI 1952, zawierające wstępne plany audycji Jachimeckiego na 1953 r. BJ Oddz. Rękopisów, Przyb. 290/11.

⁷² DP 1951, nr 174, s. 3; 1952, nr 143, s. 10; GK 1951, nr 173, s. 3; RAS 1952, nr 24, s. 10; 1953, nr 23, s. 10, nr 26, s. 10, nr 27, s. 13; *Polski Faust*, RAS 1953, nr 23, s. 2; Z. Jachimecki, *Nieznana opera polska*, RAS 1952, nr 24, s. 2.

⁷³ Z. Jachimecki, *Muzyka w Krakowie*, GN 1932, nr 84, s. 4. Por. *Echo goethowskiej rocznicy (Wieczór ku czci Goethego u hr. Franciszkostwa Potockich)*, CZ 1932, nr 67, s. 2; Z. Jachimecki, *Od pierwszej do ostatniej muzyki do Fausta*, GN 1932, nr 86, s. 8–9; nr 87, s. 4; nr 88, s. 4; nr 90, s. 4; ib., *Antoni ks. Radziwiłł jako twórca pierwszej muzyki do „Fausta” J.W. Goethego*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1936, nr 35, s. III–V.

⁷⁴ Listy hr. Marii Potockiej do Z. Jachimeckiego, Kraków, 29 III 1933, Rudka Brańsk Podlaski, 20 IX 1936, BJ Oddz. Rękopisów, Przyb. 291.11.

mecki i do których dostarczył materiałów nutowych. Oprócz prezentacji oper Jachimecki przygotował po dwie audycje słowno-muzyczne w sposób całościowy omawiające życie i dzieła Karla Kurpińskiego (24 i 31 marca 1952 oraz 8 i 15 kwietnia 1953) i Michała Kleofasa Ogińskiego (29 czerwca i 10 lipca 1953)⁷⁵.

Zwrócenie uwagi w radiowej historii muzyki polskiej także na „epokę romantyczną i współczesną” znalazło wyraz m.in. w cyklu pt. *Sylwetki kompozytorów polskich*, który pojawił się w ogólnopolskim programie PR w „sezonie zimowym” 1936 roku⁷⁶, a realizowany był do 1939 roku przede wszystkim przez rozgłośnię warszawską. Z czterech pierwszych tylko druga, z 22 października 1936 roku, powstała w Wilnie, opracowana przez Stanisława Węślowskiego, i dotyczyła Tadeusza Szeligowskiego, a trzy pozostałe – 8 i 29 października, 5 listopada – przygotowane w stolicy przez Karola Stromengera, Emilię Elsnerówną, Stanisława Golachowskiego – poświęcono Aleksandrowi Tansmanowi, Karolowi Szymanowskiemu i Ignacemu Paderewskiemu⁷⁷. Radiostacja krakowska włączyła się dopiero w 1937 roku, kiedy 22 maja Włodzimierz Poźniak omówił dorobek Bolesława Wallek-Walewskiego⁷⁸, natomiast po wojnie udział krakowskiego ośrodka był znaczny. Jachimecki w ramach tego cyklu rozpoczął współpracę od sylwetki Paderewskiego (26 marca 1945), następnie: Wallek-Walewskiego, Felicjana Szopskiego, Franciszka Brzezińskiego i Stanisława Niewiadomskiego (9 i 30 kwietnia, 30 czerwca, 14 października 1945)⁷⁹. Jako prelegentów w tym i następnym cyklu – *Sylwetki współczesnych kompozytorów polskich* – miał Jachimecki w Krakowie niewątpliwych konkurentów. W latach 1945–1947 byli to m.in. Waław Geiger, Zygmunt Mycielski, Stefania Łobaczewska. Mówili o Jerzym Gablenzu, Stefanie Kisielewskim, Michale Spisaku, Konstantym Regameyu, Witoldzie Ru-

⁷⁵ RAS 1952, nr 12, s. 10, nr 13, s. 10; 1953, nr 14, s. 12, nr 15, s. 12, nr 26, s. 10, nr 27, s. 13; DP 1952, nr 72, s. 6, nr 78, s. 6; 1953, nr 89, s. 4; TL 1952, nr 83/H, s. 5, nr 90/H, s. 5; ŻW 1953, nr 83, s. 8; *Kompozytor „Warszawianki”*, RAS 1952, nr 13, s. 3.

⁷⁶ K.S. [K. Stromenger], *Muzyka w zimowym programie*, AT 1936, nr 37, s. I.

⁷⁷ AT 1936, nr 40, s. XXII, nr 43, s. XXII, nr 44, s. 10, XXI; BT 1936, nr 41, s. 10, nr 44, s. 13, nr 45, s. 11.

⁷⁸ ND 1937, nr 110, s. 8; BT 1937, nr 17, s. 10.

⁷⁹ DP 1945, nr 50, s. 6; nr 62, s. 6, nr 83, s. 6, nr 143, s. 4, nr 249, s. 5.

dzińskim, Stefanie Poradowskim i Piotrze Perkowskim⁸⁰. Nowy cykl pt. *Sylwetki kompozytorów polskich zmarłych w czasie wojny* zaproponował Jachimecki w 1946 roku. Sam opracował (18 marca, 15 kwietnia, 20 maja, 12 i 26 sierpnia) pięć sylwetek⁸¹ i choć były to postaci już objęte poprzednim cyklem, to wybór ich dzieł prezentowanych w eterze był inny niż w roku 1945, a zatem brzmieniowy obraz ich twórczości przekazany przez radio stał się zdecydowanie pełniejszy. To w kolejności emisji: Felicjan Szopski (zm. 28 września 1939), Ignacy Jan Paderewski (zm. 29 czerwca 1941), Henryk Opieński (zm. 21 stycznia 1942), Bolesław Wallek-Walewski (zm. 9 kwietnia 1944), Franciszek Brzeziński (zm. 6 sierpnia 1944). W tym szeregu ofiar wojny znalazły się ponadto sylwetki Romana Padlewskiego (zm. 16 sierpnia 1944) i Franciszka Izbickiego (czyli Franciszka Maklakiewicza, zm. 26 września 1939), opracowane przez Zdzisława Sitowskiego (24 czerwca 1946) i Jana Adama Maklakiewicza (30 września 1946)⁸².

Chopin i Moniuszko: Jachimeckiego cykle audycji w latach 30.–50. XX wieku

Cykle audycji słowno-muzycznych o Fryderyku Chopinie i Stanisławie Moniuszce, twórcach emblematycznych w historii muzyki polskiej oraz symbolicznych w jej europejskim wizerunku w okresie międzywojennym i po II wojnie światowej, które stworzył Jachimecki, składały się z 4 do 40 odcinków. Przynajmniej badacze recepcji muzyki i postaci Chopina w Polsce powinni pamiętać pionierskie przedsięwzięcie radiowe w domenie popularyzacji tego kompozytora, jakim był opracowany przez Jachimeckiego cykl 25 audycji pt. *Twórczość Fryderyka Chopina*, emitowanych od 4 września 1935 do 6 maja 1936 roku. Muzykolog omawiał twórczość Chopina według porządku opusów i proponował ich wykonawców. Audycje były realizowane wspólnie

⁸⁰ DP 1945, nr 277, s. 3; 1946, nr 144, s. 4, nr 260, s. 6, nr 274, s. 6, nr 309, s. 6; 1947, nr 39, s. 6, nr 67, s. 6.

⁸¹ DP 1946, nr 77, s. 3, nr 105, s. 3, nr 137, s. 4, nr 218, s. 5, nr 232, s. 6.

⁸² DP 1946, nr 170, s. 4, nr 267, s. 6.

przez Kraków i Warszawę, nadawane w programie ogólnopolskim, niekiedy też przekazywane do stacji angielskich lub niemieckich⁸³. Wkrótce po Jachimeckim bardziej zbeletryzowany 15-odcinkowy cykl pt. *Opowieść o Chopinie* od 14 października 1936 i w 1937 roku współtworzyli literaci, m.in. Jarosław Iwaszkiewicz, Witold Hulewicz i Maria Kuncewiczowa.

Faktem niesłusznie zapomnianym, a związanym z chopinowskim cyklem Jachimeckiego, jest antenowy debiut w studio PR przy ulicy Zielnej w Warszawie, w ramach jego piątej audycji 2 października 1935 roku, nowo powstałej Orkiestry Symfonicznej PR pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga⁸⁴. Było to ważne wydarzenie, jak to relacjonowano w tygodniku „Antena”:

Z głośników płyną precudne tony chopinowskie [*Wariacje B-dur* op. 2, *Fantazja A-dur na tematy polskie* op. 13] w wykonaniu prof. [Józefa] Śmidowicza z towarzyszeniem orkiestry (...). Przy głośniku – znieruchomiał w zasłuchaniu – cały wydział muzyczny ze swym kierownikiem [Mariannem Teofilem Rudnickim] na czele. (...) Obok – za podwójnymi, oszkłonymi drzwiami przesłoniętymi ciężką kotarą – gra pod niezawodną batutą dyr. Fitelberga nowa orkiestra. Gra po raz pierwszy przed otwartym mikrofonem... (...) Skupione, pobladłe z emocji twarze muzyków. Oczy wpatrzone w dyrygenta. Instrumenty jakby związane niewidzialnymi nićmi z pałeczką p. Fitelberga. Cała Polska słucha... Słuchają ci, którzy rozumieją – i ci, którym wszystko jedno. Słucha też i kilku takich, którzy skwapliwie z powodzi przezczystych dźwięków wyłowiliby najmniejszy fałsz, najdrobniejsze załamane⁸⁵.

⁸³ Wśród wykonawców dzieł Chopina znaleźli m.in. Stanisław Szpinalski, Zbigniew Drzewiecki, Paweł Lewiecki, Leopold Münzer, Zofia Rabcewiczowa, Janina Familier-Hepner, Jerzy Lefeld, Ludwik Urstein, Henryk Sztompka; Dezyderiusz Danczowski, Zofia Adamska, Irena Dubiska, Aniela Szlemińska. Spis audycji cyklu i wykonawców oraz kontekst pianistyczny tego przedsięwzięcia omówiłam w moim artykule pt. *Pianiści na falach eteru w przededniu 10-lecia Radia Kraków i III Konkursu Chopinowskiego* [w:] *Musica Galiciana XV*, red. G. Oliwa, Rzeszów 2016, s. 157–184.

⁸⁴ AT 1935, nr 39, s. 9, 28–29. Por. (p.), „*Utwory kompozytorów polskich na czołowym miejscu w programach*” – mówi G. Fitelberg naczelny kapelmistrz P.R., AT 1935, nr 1, s. 8.

⁸⁵ *Wielki dzień w wielkim studio P.R.*, AT 1935, nr 41, s. 3. Por. opinię o Orkiestrze Symfonicznej PR: Z. Jachimecki, *Przy otwartym głośniku*, AT 1935, nr 45, s. 10; ib. *Muzyka*, AT 1936, nr 2, s. 10.

Ta orkiestra będzie też uczestniczyć w realizacji radiowego cyklu Jachimeckiego poświęconego Moniuszce. Rozpoczynając go, muzykolog w taki podniosły sposób tłumaczył słuchaczom rangę artystyczną oraz przesłanie muzyki Chopina i Moniuszki, ale też różnice w ich sposobie osiągnięcia twórczego celu:

Muzyka polska XIX stulecia znalazła swój doskonały i najpełniejszy wyraz w twórczości Chopina i Moniuszki. Chociaż w różnej skali wartości artystycznej i w odmiennych stylach wypowiedziały się w dziełach ich najistotniejsze czynniki polskiej uczuciowości, polskiego temperamentu i charakteru kultury narodowej. Potężny geniusz Fryderyka Chopina wznosił się do podniebnych wyżyn twórczych możliwości człowieka. Na Polskę, na naród nasz, na jego bohaterską przeszłość i tragiczne jego losy patrzył z orlego szlaku swoich natchnień. Obok wielkich naszych dwóch poetów epoki romantycznej, obok Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego stał się Chopin trzecim wieszczem narodowym i nieśmiertelnym wychowawcą narodu na drogach jego artystycznych dążeń. Wspaniały talent Moniuszki zatrzymał go bliżej ziemi, która go wydała i wykarmiła swoimi płodami. Na świat, w którym wzrastał i na ludzi, wśród których żył, patrzył Moniuszko w sztuce swojej z tej samej perspektywy w jakiej przedstawiają się nam rzeczywiste obrazy natury, otaczającej nas w codziennym życiu. Kiedy cała sztuka Chopina, poza kilkunastoma jego pieśniami, jest czystą poezją dźwięku i należy do rodzaju tzw. muzyki absolutnej, wolnej od wszelkiej treści konkretnej, treści pojęciowej, przebogate inwencje Moniuszki nie krystalizowały się w formach samej muzyki instrumentalnej, lecz szukały pomocy i oparcia i w słowach wierszy lirycznych i opisowych, w akcji dramatycznej, i dopiero w ścisłym związku z tymi czynnikami społecznego porozumienia się ludzi torowały sobie drogę do serca jednostki i do uczucia masy ludzkiej. W istocie więc swojego niezmiernie bujnego talentu był Moniuszko typowym muzykiem realistą, którego celem było tworzenie wyrazistego tła dźwiękowego, obrazowanie szczegółów, pogłębianie nastroju i podniesienie wyrazu uczuciowego i dramatycznego tekstów jego pieśni i scen w operach. Będąc niejako przeciwnym biegunem kompozytorskiego typu Chopina, był wszelako Moniuszko – podobnie jak Chopin – równie uniwersalnym przedstawicielem swojego społeczeństwa, jego muzyczną syntezą. Podobnie jak Chopina, wyhodował go czar i urok ziemi polskiej, podobnie jak Chopina przeniknął Moniuszkę na wskroś prąd muzyki ludowej, jej motywów, rytmów i form⁸⁶.

⁸⁶ Dokumentacja programu PR, 11 IV 1950, Archiwum Akt PR.

Zacytowany fragment wypowiedzi Jachimeckiego otwierał 10 kwietnia 1950 roku jego powojenny cykl, złożony z 40 audycji słowno-muzycznych, pt. *Twórczość Stanisława Moniuszki*, trwający do 2 lipca 1951 roku, obejmujący cały dorobek kompozytora⁸⁷. Co prawda odnajdujemy w tym wstępie ślady ówczesnych polityczno-kulturowych opcji interpretacyjnych, to jednak wskazane różnice między kompozytorami oraz metaforyczny sposób ich opisu był już niejednokrotnie obecny w tekstach Jachimeckiego o Chopinie i Moniuszce, na temat których publiczne odczyty wygłaszał od 1907 roku. Pierwszy natomiast cykl moniuszkowski Jachimeckiego w PRK, emitowany w programie ogólnopolskim, liczący tylko 4 audycje słowno-muzyczne z przykładami z dzieł wokalnie-instrumentalnych oraz instrumentalnych, pt. *Opowieść o Moniuszce*, odbył się w 1939 roku, 13 i 27 kwietnia oraz 23 i 30 maja⁸⁸.

W ramach cyklu 1950–1951 uwzględnione były obydwie kwartety smyczkowe Moniuszki, wykonane 23 maja i 6 czerwca 1950 roku przez Kwartet Krakowski (Stanisław Tauros, Zbigniew Szlezer, Tadeusz Gonet, Zofia Adamska). Upřednio w tej samej interpretacji, 6 grudnia 1948 i 17 stycznia 1949 roku, weszły one w skład 5-odcinkowego cyklu Jachimeckiego pt. *Od Moniuszki do Statkowskiego*, omawiającego poza

⁸⁷ Audycje PRK przeważnie raz w tygodniu, godz. 21:00–21:30, niekiedy godz. 18:00–18:30 lub 18:00–19:30, emitowane przez PRK i Warszawę II. Utwory nagrane na taśmie lub sporadycznie płyty. Wśród wykonawców m.in. Janusz Zipser, Zbigniew Melanowski, Jerzy Karolus, Franciszek Delekta, Marian Demar, Piotr Krużewski, Bogdan Paprocki, Wanda Frogni, Zofia Wunsch-Pawlikowska; Jadwiga Szamotulska, Zbigniew Jeżewski, Wiktor Buchwald, Jerzy Katlewicz; Orkiestra Symfoniczna PRK, dyr. Jerzy Gert, Wielka Orkiestra Symfoniczna PR, dyr. Jerzy Kołaczkowski. Program audycji w DP, w większości na s. 6, jeśli nie podano inaczej. Zob. DP 1950, nr 99, s. 3, nr 106, 113, nr 120, s. 4, nr 141, 154, 161, 168, nr 180, s. 8, nr 187, 194, 207, 214, 221, 228, 235, 242, 249, 256, 269, 276, 283, 290, 297, 304, 311, 318, 346, s. 5; DP 1951, nr 13, s. 5, nr 27, nr 41, nr 62, nr 109, nr 123, s. 5, nr 146, s. 3, nr 153, s. 3, nr 181, s. 3; GK 1950, nr 134, s. 5; „Echo Krakowskie” 1950, nr 268, s. 3; 1951, nr 26, s. 3, nr 13, s. 5, nr 48, s. 5, nr 61, s. 6, nr 82, s. 5, nr 109, s. 5, nr 123, s. 3, *Dokumentacja programu...* Por. list Z. Jachimeckiego do Aleksandra Jackowskiego, Kraków 26 III 1950, BJ Oddz. Rękopisów, Przyb. 299.11.

⁸⁸ RA 1939, nr 15, s. 6, nr 17, s. 5, nr 21, s. 4, nr 22, s. 4; ND 1939, nr 140, s. 10; IKC 1939, nr 142, s. 24.

kwartetami smyczkowymi tytułowych bohaterów dzieła Władysława Żeleńskiego i Zygmunta Noskowskiego⁸⁹. Oczywiście też było włączenie pieśni Moniuszki, obok kompozycji m.in. Carla Loewego, Cezara Cui, Mikołaja Rymskiego-Korsakowa, do dwóch audycji pt. *Mickiewicz w muzyce*, 24 grudnia 1948 i 1 stycznia 1949 roku. Z okazji 150. rocznicy urodzin poety takie zamówienie otrzymał Jachimecki od Romana Jasińskiego, naczelnika Wydziału Muzycznego PR, za pośrednictwem Zdzisława Nardellego z działu programowego PRK⁹⁰.

Znamiennym zjawiskiem dla recepcji radiowych audycji Jachimeckiego o Moniuszce po śmierci muzykologa było w drugiej połowie lat 50. XX wieku, kiedy już Witold Rudziński opublikował małą (1954) i dużą (1955) monografię Moniuszki, wznowienie przez PR w programie II w 1958 roku, od 20 lutego do 11 grudnia, audycji z cyklu Jachimeckiego 1950–1951 pt. *Twórczość Stanisława Moniuszki*, których nagrania były jeszcze w radiowych archiwach⁹¹. W 1958 roku dokonano wyboru 20 audycji, zmieniając też ich kolejność (np. audycja nr X stała się nr III), a cyklowi nadano inny tytuł – *Opowieść o Moniuszce*, zaczerpnięty z cyklu realizowanego przez Jachimeckiego w 1939 roku. Wznowienie audycji Jachimeckiego bez wątplenia świadczyło o docenieniu walorów radiowych i popularyzatorskich jego cyklu, tym bardziej że dyrekcja PR miała przecież w 1958 roku do dyspozycji wielu aktywnych na jego antenie muzykologów i publicystów. Byli wśród nich m.in. Janusz Ekiert, Józef Kański, Józef M. Chomiński, Zofia Lissa,

⁸⁹ Programy audycji oraz teksty prelekcji 6 XII 1948, 17 I, 31 I, 21 II, 2 IV 1949, *Dokumentacja audycji PR*, NAC, sygn. 1025/1, s. 10; 1025/24, s. 185–188; sygn. 1067/1, s. 12; 1067/23, s. 207–209; sygn. 1081/1, s. 12; 1081/21, s. 183–188; sygn. 1102/1, s. 11; 1102/24, s. 192–194; sygn. 1142/1, s. 9; 1142/15, s. 170–171; DP 1949, nr 15, s. 6, nr 29, s. 6, nr 50, s. 4, nr 90, s. 5.

⁹⁰ Listy do Z. Jachimeckiego, Kraków, 9 i 15 I 1948, BJ Oddz. Rękopisów, Przyb. 290/11. Por. list Z. Jachimeckiego do Departamentu Twórczości Artystycznej Ministerstwa Kultury i Sztuki, Kraków, 8 I 1949, BJ Oddz. Rękopisów, Przyb. 299.11; *Dokumentacja programu PR*, NAC, sygn. 1051/1, s. 6; 1051/7, s. 62–67; DP 1948, nr 351, s. 7; 1949, nr 1, s. 8; *ŻW* 1948, nr 354, s. 11, 1949, nr 1, s. 14. Por. też: Z. Jachimecki, *Poezje Adama Mickiewicza w utworach polskich i obcych kompozytorów*, „Wiedza i Życie” 1949, nr 4.

⁹¹ *ŻW* 1958, nr 44, s. 4, nr 56, s. 5, nr 68, s. 5; *Dokumentacja programu PR*, 20 III 1958, Archiwum Akt PR.

Karol Stromenger, Henryk Swolkień, Jan Weber, Tadeusz A. Zieliński. Dopiero po zakończeniu cyklu Jachimeckiego nowy pt. *Żywe wydanie pieśni Moniuszki* poprowadził od 20 grudnia 1958 roku Witold Rudziński⁹². Przypomnienie audycji Jachimeckiego miało związek z setną rocznicą warszawskiej premiery *Halki*. Wznowienie realizacji z 1953 roku otwarło 1 stycznia 1958 rok nowy rok na scenie Opery przy ulicy Nowogrodzkiej, a na Wystawie Moniuszkowskiej w Salach Redutowych Teatru Wielkiego (wrzesień–październik 1958), w dziewiątym dziale „Literatura o Moniuszce”, eksponowane były publikacje m.in. Jachimeckiego: *Historia muzyki polskiej* (Warszawa 1920), *Stanisław Moniuszko* (Warszawa 1921), *Muzyka polska od czasów najdawniejszych do roku 1930*, cz. 3; 1796–1863 (Warszawa 1930), *Muzyka kościelna Moniuszki* (Łódź-Warszawa 1947)⁹³.

Nieoczywisty, bo publicznie dotychczas nieujawniony związek z radiowymi audycjami krakowskiego muzykologa o Moniuszce ma także opublikowana przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w 1961 roku (wznowienie w 1983 roku) monografia o kompozytorze pióra Jachimeckiego. *De facto* wydano wówczas jego książkę z 1922 roku (przygotowywaną na okazję setnej rocznicy urodzin kompozytora w 1919 roku), zachowano autorski wstęp z wiosny 1921 roku oraz dodano przedmowę i przypisy Witolda Rudzińskiego. Na podstawie archiwalnych maszynopisów Jachimeckiego z jego odręcznymi, zapisanymi ołówkiem poprawkami i uzupełnieniami wiadomo, że już w 1951 roku opracował nową wersję swojej monografii o Moniuszce z 1922 roku i dołączył nowy rozbudowany wstęp. Pisał w nim m.in.: „Tworzące tę książkę rozdziały powstały jako wstępy objaśniające do słowno-muzycznych audycji, poświęconych twórczości wielkiego kompozytora polskiego”, audycji „przeznaczonych dla najszerszych kół słuchaczy radiowych”⁹⁴. Był to tekst monografii przygotowany dla

⁹² „Radio i Telewizja” 1958, nr 50, s. 3.

⁹³ Również w Krakowie, w Teatrze Miejskim, 17 marca 1958 r., odbyła się premiera *Halki*. Zob. *Dzieje sceniczne „Halki”*, red. T. Kaczyński, Kraków 1969, s. 158, 161; *Wystawa Moniuszkowska*, oprac. T. Kaczyński, J. Neumann, Warszawa 1958, s. 37–39.

⁹⁴ Maszynopis w nieskatalogowanych zbiorach bibliotecznych Z. Jachimeckiego, depozyt PWM w BJ.

Radiowego Instytutu Wydawniczego mającego oddział w PRK⁹⁵. Jednak 28 marca 1952 roku listownie poinformowano Jachimeckiego, że „Wydział Wydawnictw Radiowych (...) stosownie do polecenia Centralnego Urzędu Wydawnictw, zaproponował wydanie pracy Ob. Profesora pt. «Stanisław Moniuszko» Polskim Wydawnictwom Muzycznym [*sic!*] w Krakowie. O wyniku naszych rozmów informujemy ob. Profesora w najbliższym czasie”⁹⁶. Nowy wstęp z 1951 roku nie znalazł się jednak w książce wydanej przez PWM, a czy inne autopoprawki i uzupełnienia Jachimeckiego uwzględniono? To temat na osobny artykuł.

* * *

Zdzisław Jachimecki debiutował jako radiowiec wraz z początkiem Radiostacji Polskiego Radia w Krakowie, podobnie jak jego lwowski nauczyciel Stanisław Niewiadomski w 1926 roku w trakcie inauguracji Polskiego Radia w Warszawie. [Byłem] „zawsze wdzięcznym słuchaczem (...) Jego świetnie ujmowanych, wysoce kulturalnych przemówień do radiosłuchaczy i programowych objaśnień” – wyznał dawny uczeń we wrześniu 1936 roku⁹⁷. Debiut radiowy Jachimeckiego w 1927 roku był pomyślny. Wszak 45-letni muzykolog miał już duże doświadczenie nie tylko jako naukowiec, ale jako popularyzator muzyki – prelegent i publicysta głęboko przekonany, że jest to typ aktywności w publicznej społeczno-kulturowej przestrzeni Polski niezbywalny i pożądaný. Dalsza radiowa kariera krakowskiego muzykologa do 1953 roku, mimo różnych trudności w latach 30. i 50., okazała się sukcesem, a jego zasługi dla propagowania i upowszechniania muzyki polskiej za pośrednictwem radia są niewątpliwe. Już w programie pierwszego

⁹⁵ List Tadeusza Chigera, p.o. naczelnika Wydziału Wydawnictw Radiowych, Oddział w Krakowie (ul. Wróblewskiego), Kraków, 31 [VII] 1951, BJ Oddz. Rękopisów, Przyb. 290.11. Przy ul. Wróblewskiego 6 (wcześniej ul. Pędzichów Boczna) od stycznia 1936 r. znajdowała się siedziba Rozgłośni PR w Krakowie.

⁹⁶ List Edmunda Męclewskiego, Naczelnika Samodzielnego Wydziału Wydawnictw Radiowych, do Z. Jachimeckiego, Warszawa, 28 III 1952, BJ Oddz. Rękopisów, Przyb. 290/11. E. Męclewski (1913–1992) – polski dziennikarz i publicysta, w latach 1945–1956 dyrektor Biura Wydawnictw Polskiego Radia.

⁹⁷ Z. Jachimecki, *Muzyka*, AT 1936, nr 38, s. 6.

roku emisji Radiostacji Krakowskiej muzyka polska zajęła znaczącą pozycję, docenieni zostali ówczesznie żyjący jej twórcy oraz przedstawiciele krakowskiego środowiska kompozytorskiego i muzyków-wykonawców. Ten kierunek działań był kontynuowany przez Jachimeckiego także w cyklach *Koncerty historyczne muzyki polskiej*, *Dawna muzyka polska*, *Historia muzyki polskiej* oraz w ramach różnych mutacji *Sylwetek kompozytorów polskich*. Pionierskie i znaczące nie tylko w dziejach Polskiego Radia były oryginalne cykle radiowe Jachimeckiego poświęcone postaciom i twórczości Fryderyka Chopina i Stanisława Moniuszki oraz mniej lub całkiem nieznanym powszechnie dziełom operowym, m.in. Antoniego Radziwiłła i Kleofasa Michała Ogińskiego. Bezcenne było umożliwienie radiosłuchaczom zapoznania się z niejednokrotnie pierwszymi nagraniami tych dzieł, spowodowanymi przez kierownika muzykologii w Uniwersytecie Jagiellońskim i po jego śmierci wykorzystywanymi przez PR.

Do prowadzenia audycji o muzyce polskiej, ale nie wyłącznie, Jachimecki angażował krakowskich muzykologów, swoich uniwersyteckich kolegów i uczniów – Józefa Reissa, Adama Riegera, Włodzimierza Poźniaka, Stanisława Golachowskiego, natomiast innych, jak np. Jerzego Bresticzera, Barbarę Peszat-Królikowską i Jerzego Parzyńskiego, inspirował do ich radiowych działań. W ciągu dwudziestu lat współpracy z PR Jachimecki realizował swoje odczyty, prelekcje przed koncertami i audycje słowno-muzyczne w studiach mieszczących się we wszystkich ówczesnych siedzibach Rozgłośni Krakowskiej PR przy ulicach: Basztowej (1927–1935), Pędzichów Bocznej/Wróblewskiego (1936–1950) i Szlak (od 22 lipca 1950). To w tej ostatniej, w Pałacu Tarnowskich, nagrano i wyemitowano rocznicowe audycje o Zdzisławie Jachimeckim⁹⁸. 7 lipca 1952 roku z okazji jego 70. urodzin z fragmentem

⁹⁸ Odpis maszynopisu tekstu audycji z 7 lipca 1952 r., będącej fragmentem cyklicznej audycji PRK pt. *Życie muzyczne Krakowa*, został przesłany Z. Jachimeckiemu do Krynicy, gdzie w Nowym Domu Źdrojowy, jak każdego roku, przebywał na wakacjach. List Tadeusza Wysockiego, Kierownika Redakcji Audycji Muzycznych i Józefa Łabuza, Dyrektora Rozgłośni Krakowskiej PR, do Z. Jachimeckiego, Kraków, 7 VII 1952, BJ Oddz. Rękopisów, Przyb. 290/11. Autorem audycji poświęconej pamięci Jachimeckiego był Jerzy Parzyński, a jej akceptację w I programie PR podpisał Janusz Ekiert, *Dokumentacja programu PR*, 15 V 1964, Archiwum Akt PR; GK 1964, nr 114, s. 4.

audycji jubilatą o operze Michała Kleofasa Ogińskiego, natomiast 15 maja 1964 roku, w związku z 10. rocznicę śmierci muzykologa, zabrzmiał jego głos i fragment z *Fausta* Antoniego Radziwiłła, a obok utworów chóralnych Mikołaja Gomółki i Karola Szymanowskiego, Fryderyka Chopina ulubiony przez Jachimeckiego *Mazurek cis-moll* op. 63.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie

sygn. K-XXXVIII/37-44, listy Zdzisława Jachimeckiego do Artura Malawskiego, Kraków, 20 V, 31 VIII 1927, 19 V, 18 VI, 3 XII 1928, 4 II, 13 III 1929.

Archiwum Polskiego Radia w Warszawie

Archiwum Akt PR: *Dokumentacja programu PR*, 11 IV 1950, 20 III 1958, 15 V 1964.

Biblioteka i Fonoteka Instytutu Muzykologii UJ

Książka inwentarza ruchomego Seminarium Historii i Teorii Muzyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Założona 1 grudnia 1922 r.

Biblioteka Jagiellońska

Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego

sygn. S II 619, pisma Z. Jachimeckiego do Dziekana Wydziału Filozoficznego UJ, Konstantego Zakrzewskiego, Kraków, 31 III i 5 IV 1928; pismo Dziekana do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Kraków, 7 V 1928.

Depozyt Państwowego Wydawnictwa Muzycznego

Korespondencja Adolfa Chybińskiego

sygn. Ch-R7/186, list A. Chybińskiego do Bronisława Romaniszyna, Poznań, 16 VI 1947.

sygn. K-3/40, K-3/42, listy Łucjana Kamińskiego do A. Chybińskiego, Poznań, 5 XI 1927 i 3 XII 1927.

sygn. R 7/70, list B. Romaniszyna do A. Chybińskiego, Kraków 31 XII 1934.

Oddział Rękopisów

Przyb. 276/11, list Romana Berenta do Z. Jachimeckiego, Świnoujście, 29 XI 1947.

Przyb. 281/11, listy Witolda Hulewicza do Z. Jachimeckiego, Wilno, 3 IX i 3 X 1932.

Przyb. 283/11, listy Ł. Kamińskiego do Z. Jachimeckiego, Poznań, 9 VI, 26 X i 3 XII 1927.

Przyb. 283.11, list Anny Marii Klechniowskiej do Z. Jachimeckiego, Warszawa 29 III 1929.

Przyb. 289.11, listy Henryka Opieńskiego do Z. Jachimeckiego, Lenk i/S, 9 VII 1938; Morges, 16 VI 1938.

- Przyb. 290/11, list Zygmunta Chamca, Dyrektora PR, do Z. Jachimeckiego, Warszawa, 18 I 1932; listy do Z. Jachimeckiego, Kraków, 9 i 15 I 1948; listy: Romana Jasińskiego, Naczelnego Redaktora Muzycznego PR, do Z. Jachimeckiego, Warszawa 29 I 1951 i 8 II 1951; Z. Jachimeckiego do R. Jasińskiego, Kraków 1 II 1951; Józefa Łabuza, Dyrektora Rozgłośni Polskiego Radia w Krakowie, do Z. Jachimeckiego, Kraków 6 XI 1952; list Edmunda Męclewskiego, Naczelnika Samodzielnego Wydziału Wydawnictw Radiowych, do Z. Jachimeckiego, Warszawa, 28 III 1952; list Tadeusza Wysockiego, Kierownika Redakcji Audycji Muzycznych i Józefa Łabuza, Dyrektora Rozgłośni Krakowskiej PR, do Z. Jachimeckiego, Kraków, 7 VII 1952.
- Przyb. 290.11, list Tadeusza Czerniawskiego, Dyrektora muzycznego PR, do Z. Jachimeckiego, Warszawa, 25 II 1933; listy od Polskiego Związku Narciarskiego oraz w imieniu PR do Z. Jachimeckiego, Kraków, 18 I, 3 III 1939; list Tadeusza Chigera, p.o. naczelnika Wydziału Wydawnictw Radiowych, Oddział w Krakowie (ul. Wróblewskiego), Kraków, 31 [VII] 1951.
- Przyb. 291.11, listy hr. Marii Potockiej do Z. Jachimeckiego, Kraków, 29 III 1933, Rudka Brańsk Podlaski, 20 IX 1936.
- Przyb.299/11, kopia listu Zdzisława Jachimeckiego do Ministra Poczty i Telegrafów, Kraków 3 I 1932.
- Przyb. 299.11, list Z. Jachimeckiego do Departamentu Twórczości Artystycznej Ministerstwa Kultury i Sztuki, Kraków, 8 I 1949; list Z. Jachimeckiego do Aleksandra Jackowskiego, Kraków, 26 III 1950.

Biblioteka Narodowa

sygn. DŻS XIXA 5, Afisz koncertu 7 IV 1933, polona.pl.

Narodowe Archiwum Cyfrowe

sygn. 780/24, *Dokumentacja programów PR*.

sygn. 1025/1, 1051/7, 1025/24, 1067/1, 1067/23, 1081/1, 1081/21, 1102/1, 1102/24, 1142/1, 1142/15, *Dokumentacja audycji PR*.

sygn. 1-M-501-2, zdjęcie z otwarcia w Krakowie, 23 X 1930, VII Kongresu Międzynarodowej Unii Intelktualnej.

Źródła drukowane

Broniewski Stanisław, *Przez sitko mikrofonu*, Wrocław 1965.

Chybiński Adolf, *Drugi koncert St. Szymanowskiej („Współczesna pieśń polska“)*, „Słowo Polskie” 1922, nr 251.

Dwulecie stacji krakowskiej, „Radio” 1929, nr 8.

Echo goethowskiej rocznicy (Wieczór ku czci Goethego u hr. Franciszkoścwa Potockich), „Czas” 1932, nr 67.

K.S. [Karol Stromenger], *Michał Kleofas ks. Ogiński (koncert historyczny z Krakowa – dnia 3. II o godz. 22.00)*, „Antena” 1936, nr 5.

- F.Sz. [Felicjan Szopski], *Z Filharmonii. Stanisława Szymanowska*, „Kurier Warszawski” 1922, nr 275 (wyd. wieczorne).
- F.Sz.[Felicjan Szopski], *Z Sali Konserwatorium. Zbigniew Drzewiecki*, „Kurier Warszawski” 1922, nr 349.
- Gołębiowski Władysław, *Koncert kompozytorski*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1927, nr 6.
- Hulewicz Witold, *O działalności pisarskiej Karola Szymanowskiego (Materiały i wspomnienia)*, „Muzyka Polska” 1937, nr 4.
- Hulewicz Witold, *Szkic bibliografii pism i wywiadów Karola Szymanowskiego (1920–32)*, „Muzyka Polska” 1937, nr 4.
- Jachimecki Zdzisław, *Antoni ks. Radziwiłł jako twórca pierwszej muzyki do „Fausta” J.W. Goethego*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1936, nr 35.
- Jachimecki Zdzisław, [Henryk Opieński], „Biuletyn Stowarzyszenia Muzyków Polskich” 1939, nr 3.
- Jachimecki Zdzisław, *Kompozytorski wieczór pieśni K. Szymanowskiego ze współudziałem Stanisławy Korwin-Szymanowskiej*, „Głos Narodu” 1926, nr 272.
- Jachimecki Zdzisław, *Koncert Beethovenowski*, „Głos Narodu” 1927, nr 87.
- Jachimecki Zdzisław, *Koncert Towarzystwa muzycznego. „Król Dawid” Artura Honeggera*, „Głos Narodu” 1927, nr 78.
- Jachimecki Zdzisław, *Kwartet Rose’go*, „Głos Narodu” 1927, nr 50.
- Jachimecki Zdzisław, *Muzyka*, „Antena” 1936, nr 2, s. 10, nr 38.
- Jachimecki Zdzisław, *Muzyka w czasie uroczystości Chopina i jubileusz Filharmonii w Warszawie*, „Głos Narodu” 1927, nr 270.
- Jachimecki Zdzisław, *Muzyka w Krakowie*, „Głos Narodu” 1932, nr 84.
- Jachimecki Zdzisław, *Muzyka w Radiu Krakowskim*, „Radio” 1927, nr 20; 1928, nr 1.
- Jachimecki Zdzisław, *Nieznana opera polska*, „Radio i Świat” 1952, nr 24.
- Jachimecki Zdzisław, *Od pierwszej do ostatniej muzyki do Fausta*, „Głos Narodu” 1932, nr 86; nr 87; nr 88; nr 90.
- Jachimecki Zdzisław, *Opera Katowicka w Krakowie. „Pomsta Jontkowa”, dramat muzyczny w 4-ch aktach, Bolesława Wallek-Walewskiego*, „Głos Narodu” 1927, nr 182.
- Jachimecki Zdzisław, *Poezje Adama Mickiewicza w utworach polskich i obcych kompozytorów*, „Wiedza i Życie” 1949, nr 4.
- Jachimecki Zdzisław, *Preludium do drugiego koncertu historycznego muzyki polskiej*, „Antena” 1934, nr 7.
- Jachimecki Zdzisław, *Przy otwartym głośniku*, „Antena” 1935, nr 45.
- Jachimecki Zdzisław, *Trzeci koncert historyczny*, „Antena” 1934, nr 11.
- Jachimecki Zdzisław, *Z sali koncertowej. Stefan Askenazy, pianista*, „Głos Narodu” 1927, nr 20.
- Jachimecki Zdzisław, *Z sali koncertowej w Starym Teatrze*, „Głos Narodu” 1927, nr 133.
- Jachimecki Zdzisław, *Z sali koncertowej. Zbigniew Drzewiecki*, „Czas” 1923, nr 57.
- Kompozytor „Warszawianki”*, „Radio i Świat” 1952, nr 13.
- Koncert kompozytorski prof. S. Lipskiego*, „Radio” 1929, nr 14.

- Koncert poświęcony twórczości Karola Szymanowskiego w radio*, „Kurier Poranny” 1932, nr 144.
- K.S. [Karol Stromenger], *Michał Kleofas ks. Ogiński (koncert historyczny z Krakowa – dnia 3. II o godz. 22.00)*, „Antena” 1936, nr 5.
- K.S. [K. Stromenger], *Muzyka w zimowym programie*, „Antena” 1936, nr 37.
- K.S. [K. Stromenger], *Pieśni Moniuszki*, „Antena” 1936, nr 17.
- Łobaczewska Stefania, *Kronika. Lwów*, „Przegląd Muzyczny” 1927, nr 7.
- Mycielski Zygmunt, *Listy do Matki* [Marii z Szembeków Mycielskiej, Kraków, 22 XI 1926], „Kamerton” 2021, nr 63.
- Noskowski Witold, *Muzyka*, „Antena” 1936, nr 15.
- Opera czeska w teatrze przy ul. Rajskiej*, „Głos Narodu” 1927, nr 123.
- (p.), *„Utwory kompozytorów polskich na czołowym miejscu w programach” – mówi G. Fitelberg naczelny kapelmistrz P. R.*, „Antena” 1935, nr 1.
- Pięćdziesięciolecie Paderewskiego w Radio Krakowskim*, „Radio” 1928, nr 26.
- Piotrowski Marian J., *Z sali koncertowej. Echo – Kon – Szymanowska*, „Czas” 1930, nr 248.
- Pożniak Włodzimierz, *Karol Szymanowski. Wspomnienia i impresje*, „Muzyka Polska” 1937, z. 4.
- Przegląd radiowy. Jesienno-zimowa kampania Radiostacji Krakowskiej*, „Nowy Dziennik” 1927, nr 269.
- Ruch muzyczny w Krakowie i radio*, „Radio” 1928, nr 43.
- Setny koncert radiostacji krakowskiej*, „Radio” 1928, nr 17.
- Skandal radiowy*, „Głos Poranny” 1931, nr 17.
- Szymanowski Karol, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, t. 3: 1927–1931, cz. 1: 1927, 1928, zebrała i oprac. T. Chylińska, Kraków 1997; t. 4: 1932–1937, [cz. 1], Kraków 2002.
- Tarnawa, *Fala Krakowska*, „Antena Polska” 1927, nr 1.
- Uroczystość otwarcia pierwszej polskiej stacji radiowej*, „Kurier Warszawski” 1926, nr 106.
- Zmiany w „Polskim Radio”*. *Usunięcie profesorów Nowaka i Jachimeckiego*, „Głos Narodu” 1931, nr 277.

Prasa

- „Antena” 1934, nr 2, 11; 1935, nr 5, 39–42; 1936, nr 5, 11, 13, 15, 17, 21, 25, 40, 43–44; 1937 nr 7; 1938, nr 43; 1939, nr 17–19.
- „Antena Polska” 1927, nr 1.
- „Biuletyn Radiofoniczny” 1932, nr 21; 1933, nr 13; 1936, nr 41, 44–45; 1937, nr 17.
- „Biuletyn Stowarzyszenia Muzyków Polskich” 1939, nr 3.
- „Czas” 1927, nr 51, 63, 64, 66, 67, 71, 97; 1928, nr 142, 270; 1930, nr 205, 246; 1933, nr 81; 1934, nr 144; 1939, nr 40.
- „Dziennik Polski” 1945, nr 50, 62, 83, 117, 143, 169, 243, 249, 264, 277; 1946, nr 33, 55, 62–63, 77, 90–91, 98, 105, 131, 137, 144, 151–152, 163, 170, 184, 211, 218, 225, 232, 246, 253, 260, 267, 274, 281, 309; 1947, nr 21, 30, 39, 67, 326; 1948, nr 92, 351; 1949, nr 1, 15, 29, 50, 90; 1950, nr 99, 106, 113, 120, 141, 154, 161, 168, 180, 187, 194, 207, 214,

- 221, 228, 235, 242, 249, 256, 269, 276, 283, 290, 297, 304, 311, 318, 346; 1951, nr 13, 27, 41, 62, 109, 123, 146, 153, 174, 181; 1952, nr 72, 78, 143; 1953, nr 89.
- „Echo Krakowskie” 1950, nr 268; 1951, nr 13, 26, 48, 61, 82, 109, 123.
- „Gazeta Lwowska” 1927 nr, 113.
- „Głos Poranny” 1931, nr 17.
- „Górnoślązak” 1928 ,nr 142.
- „Gazeta Krakowska” 1950, nr 134; 1951, nr 173; 1964, nr 114.
- „Głos Narodu” 1926, nr 272; 1927, nr 74, 82–83, 87, 123, 126, 140, 242, 276–277, 291, 302, 312, 319, 326, 330, 333, 352; 1928, nr 11, 326, 333, 339, 346; 1929, nr 9, 16, 23, 29; 1930, nr 237, 282, 284; 1931, nr 277.
- „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1927, nr 65, 179; 1928, nr 169, 171, 290, 313; 1929, nr 306, 308; 1930, nr 289, 336–337; 1933, nr 266; 1934, nr 32; 1936, nr 35; 1939, nr 40–41, 43, 142.
- „Kurier Poranny” 1927, nr 64, 115, 151.
- „Kurier Warszawski” 1926, nr 106; 1927, nr 302 (wyd. poranne), 316 (wyd. poranne), 330, 344; 1929, nr 307 (wyd. poranne); 1933, nr 96 (wyd. poranne).
- „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1928, nr 12.
- „Małe RA” 1933, nr 14.
- „Naprzód” 1948, nr 93.
- „Nowa Reforma” 1927, nr 68, 126; 1928, nr 31, 32.
- „Nowy Dziennik” 1927, nr 167, 269–270, 344; 1928, nr 12, 68, 89, 165, 181, 209, 281; 1929, nr 99, 234, 251; 1930, nr 30, 280–282, 329; 1932, nr 142, 176, 252; 1933, nr 12; 1935, nr 10; 1936, nr 35; 1937, nr 45, 110; 1938, nr 291–292; 1939, nr 40, 140.
- „Polonia” (Katowice) 1928, nr 171.
- „Radio” 1927, nr 17–19, 23, 25, 27, 29–32, 44, 46, 49; 1928, nr 17, 26, 41, 43, 45–46, 49; 1929, nr 8, 11, 15, 17, 19, 23, 43, 48; 1930, nr 40, 42; 1934, nr 22; 1939, nr 15, 17, 21–22.
- „Radio i Telewizja” 1958, nr 50.
- „Radio i Świat” 1947, nr 6, 41; 1952, nr 12, 24; 1953, nr 14–15, 23, 26–27.
- „Radio dla Wszystkich” 1939, nr 22, 24–25; 1953, nr 26–27.
- „Radio Wien” 1927, nr 25.
- „Słowo” 1932, nr 226.
- „Słowo Polskie” 1927, nr 134.
- „Trybuna Ludu” 1952, nr 83/H, 90/H.
- „Życie Warszawy” 1947, nr 282, 328; 1948, nr 93, 354; 1949, nr 1; 1953, nr 83; 1958, nr 44, 56, 68.

Opracowania

Dzieje sceniczne „Halki”, red. T. Kaczyński, Kraków 1969.

Kaszuba Elżbieta, *Państwowotwórcza rola Polskiego Radia w II Rzeczypospolitej w świetle pisma „Radio”/„Antena”. Wybrane zagadnienia, Kraków 2019.*

- Kaszuba Elżbieta, *System propagandy państwowej obozu rządzącego w Polsce w latach 1925–1929*, Toruń 2004.
- Nowicka Justyna, Balicka-Urbanowicz Anna, *Kalendarium Polskiego Radia Kraków [w:] Rozmowy o radiu. 70-lat Polskie Radio Kraków. Rok założenia 1927*, red. D. Poskuta-Włodek, Kraków 1997.
- Radio w Polsce w latach 1935–1938*, red. F. Pawliszak, Warszawa 1938.
- Ślusarski Witold, *Mówi Kraków przez radio. Fakty i anegdoty*, Kraków 2002.
- Wardęcka-Gościńska Alicja, *Witold Friemann*, Poznań 2009.
- Wiórkiewicz Helena, *Pamiętki lwowskiej rodziny Drexlerów w zbiorach Muzeum Niepodległości w Warszawie [w:] Dziedzictwo i pamięć kresów wschodnich Rzeczypospolitej. II Muzealne spotkania z kresami*, red. T. Skoczek, Warszawa 2017.
- Woźna-Stankiewicz Małgorzata, *Muzykolog Józef Reiss – prelegent perfekcyjny*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2013, sectio L „Artes”, vol. XI, 2.
- Woźna-Stankiewicz Małgorzata, *Pianiści na falach eteru w przededniu 10-lecia Radia Kraków i III Konkursu Chopinowskiego [w:] Musica Galiciana XV*, red. G. Oliwa, Rzeszów 2016.
- Woźna-Stankiewicz Małgorzata, *Życie muzyczne w Krakowie w latach 20. XX wieku*, „Kamerton” 2021, nr 63.
- Wystawa Moniuszkowska*, oprac. T. Kaczyński, J. Neumann, Warszawa 1958.

Netografia

<http://www.scena.cz/index.php?d=1&o=3&c=10069&r=11> (16.03.2024).

Polish music in programs of the Polish Radio Krakow during cooperation with Zdzisław Jachimecki

Abstract

The article concerns the cooperation of the musicologist Zdzisław Jachimecki (1882–1953) with Polish Radio in 1927–1931, when he was the first head of the Polish Radio Krakow, and in 1932–1939, 1945–1953. The typology of Jachimecki's radio projects was presented. The detailed characteristics include Jachimecki's projects devoted to Polish music. Among them are composer concerts and monographic broadcasts dedicated to Szymanowski, Różycki, Kamińskie, Friemann, Tansman, Paderewski, Niewiadomski, Chopin, Moniuszko, Kurpiński, M. K. Ogiński, A. Radziwiłł and other creators of the 19th and 20th centuries.

Keywords: Polish Radio, Radio Krakow, Polish music, Zdzisław Jachimecki, Józef Reiss, composer concerts, monographic broadcasts, Chopin, Kurpiński, Moniuszko, Ogiński, Paderewski, Antoni Radziwiłł, Szymanowski

JAN TOPOLSKI

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Elektroniczne afekty w kinie fantastycznym PRL. Rekonesans

*...bulgoty kosmiczne po pierwsze wyszły z mody,
a ja po prostu robiłem to z odrazą.*

Eugeniusz Rudnik¹

Artykuł omawia afektywne działanie muzyki elektronicznej powstałej w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia na przykładzie wybranych produkcji kina fantastycznego w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. W pierwszej części w trzech punktach jest szeroko definiowany gatunek filmowy, Studio z jego historią i profilem oraz pojęcie afektu (Massumi, Deleuze). W drugiej, zasadniczej części artykułu omówione są wybrane filmy i sceny, gdzie reżyserzy zdecydowali się na muzykę elektroniczną. Przy omawianiu *Rękopisu znalezione w Saragossie* (Has/Penderecki) wprowadzony jest afekt niesamowitości, opisany już przez psychoanalityków (Jentsch, Freud). Obok sytuuje się afekt ożywionego/nieożywionego w wątku androidów w filmach *Docent H.* (Majewski/Rudnik) i *Akademia Pana Kleksa* (Gradowski/Mazurek), który można też czytać przez pojęcie doliny niesamowitości (Mori). Trzecim omawianym afektem jest stan chorobliwego pobudzenia, obecnego zarówno w procesie diagnozy (*Przekładaniec*, Wajda/Markowski), jak i samej psychozy (*Diabeł*, Żuławski/Korzyński) czy postępującej dysocjacji (*Czułe miejsca*, Andrejew/Rudnik).

Słowa kluczowe: afekt, fantastyka, muzyka elektroniczna, Studio Eksperymentalne Polskiego Radia, niesamowite, ożywione, chorobliwe

Choć w filmowym dorobku produkcyjnym Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia kino z elementami fantastycznymi bynajmniej

¹ *Ile jest Rudnika w Pendereckim, a ile Rudnika w Nordheimie?* Eugeniusz Rudnik w rozmowie z Danielem Muzyczukiem, 28.01.2014, <https://post.moma.org/how-much-rudnik-is-in-penderecki-and-how-much-rudnik-is-in-nordheim-interview-with-eugeniusz-rudnik> (22.12.2024), wersja oryginalna z korespondencji z autorem.

nie dominowało, to w powszechnej opinii naturalnie się z nim zrosło. W niniejszym artykule chciałem zastanowić się, dlaczego tak się stało i jakie były główne sposoby oddziaływania muzyki elektroakustycznej w podobnych filmach. Zanim przeanalizuję tę kwestię na paru wybranych scenach, wprowadzę definicję gatunku, zreferuję dorobek SEPR na polu kina oraz wprowadzę współczesną teorię afektów. Głównymi kryteriami doboru przykładów są: rozpiętość chronologiczna i stylistyczna filmów, ale także różnorodność kontekstów, w jakim zostały w nich wykorzystane dźwięki konkretne i elektroniczne.

Głównymi omawianymi afektami są: nie/samowite, ożywione/nieożywione i chorobliwe/opętane, które definiuję i omawiam głównie w kontekście psychologii. Taki wybór wynika z ich powiązania z istotą kina fantastycznego (o czym dalej), a także muzyki elektroakustycznej. Już Zofia Lissa wskazywała, że „działanie muzyki elektronicznej, konkretnej i preparowanej (...) ogranicza się na razie do podkreślania klimatu: a) fantastyki, b) niesamowitości, c) zjawisk niecodziennych, sytuacji niespotykanych, d) sytuacji subiektywnie odrealnionych (wizji, halucynacji), e) sztucznych twórców filmowego pararealitywnego świata”². Warto więc z obecnej perspektywy sprawdzić, jak dokładnie wskazane afekty (niesamowite, ożywione/nieożywione i chorobliwe/opętane) są dźwiękowo reprezentowane.

1. Współrzędne

1.1. Kino fantastyczne

Wedle teoretyka filmu Ricka Altmana „gatunek nie jest zwykłym terminem opisowym, ale raczej złożoną koncepcją o wielu znaczeniach”³, wśród których wymienia: strategię produkcji, strukturę i ramę formalną, etykietę w promocji i dystrybucji oraz umowę z publiczności co do przyjmowanej perspektywy. Podobnie John Rieder, poszukując ram *science-fiction*, dochodzi do wniosku, że gatunek jest 1) historycznie

² Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964, s. 334.

³ R. Altman, *Gatunki filmowe*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa 2012, s. 53.

zmienny; 2) nie ma swojej esencji ani genezy; 3) nie ogranicza się do zbioru tekstu, ale ich użycia; 4) stanowi różnie wyrażaną postawę w polu innych gatunków; 5) każde przypisanie danego tekstu do sf jest aktem recepcji i interpretacji⁴.

Obaj badacze kładą nacisk bardziej na pragmatyczne rozumienie terminu niż strukturalistyczne, opierające się na zasobie tematów czy rekwizytów – jakkolwiek można by je tu pokrótce wymienić. Będą to: podróże w kosmos lub w czasie, obce cywilizacje i międzygatunkowe spotkania, technologie przyszłości (automatyzacja, roboty, androidy, symulacje), alternatywne światy i historie, wizje futurologiczne (uto-pijne lub dystopijne, w tym liczne reprezentacje post-apokaliptyczne). Darko Suvin w swojej klasycznej definicji⁵ za wspólny mianownik *science-fiction* przyjął sytuację wyobcowania, podążając za ideą „uniezwyklenia” Wiktora Szklowskiego – dodatkowy argument za doбором omawianych w tym tekście afektów.

W związku z wieloznacznością gatunku filmowego chciałbym tu zaproponować możliwe szerokie rozumienie kina fantastycznego, przekraczającego tylko wąskie ramy *science fiction* jako fikcji prawdopodobnej naukowo. Z powodów oczywistych ograniczeń budżetowych ta ostatnia nie była często podejmowana przez rodzimych twórców obawiających się (słusznie lub nie) kompromitacji w zestawieniu z kinematografiami o większych możliwościach (USA, ZSRR itp.). W ramach szerokiej definicji będzie mi więc chodziło o takie formy reprezentacji filmowej, w której występują elementy nierealistyczne i/lub nadprzyrodzone, gdzie akcja rozgrywa się w bliżej nieokreślonej przyszłości, świecie równoległym lub wyimaginowanym. Zarazem dopuszczam rozmaite klasyfikacje podgatunków lub międzygatunkowych hybryd, zależnie od przyjętych przez reżyserów strategii.

Stąd moim zdaniem w polskim kinie można wyróżnić fantastyczne kino w odmianie naukowej (np. *Test pilota Pirxa*, reż. Marek Piestrak, 1979), dystopijnej (np. *O-bi, O-ba, koniec cywilizacji*, reż. Piotr Szulkin,

⁴ Por. J. Rieder, *On Defining SF, or Not: Genre Theory, SF, and History*, „Science Fiction Studies” 2010, vol. 37, no. 2, s. 191–200.

⁵ D. Suvin, *O poetyce gatunku science fiction*, tłum. K.M. Maj, „Creatio Fantastica” 2018, nr 2, s. 9–23.

1985 – i inne tego twórcy), satyrycznej (np. *Przekładaniec*, reż. Andrzej Wajda, 1969), młodzieżowej (np. *Wielka, większa i największa*, reż. Anna Sokołowska) czy musicalowej (np. *Pan Kleks w kosmosie*, reż. Krzysztof Gradowski, 1988 oraz reszta trylogii). W tej kategorii widziałbym również wybrane krótkometrażowe filmy animowane (jak *Marzena Trurla* na podstawie *Cyberiady* Stanisława Lema, reż. Jerzy Zitzman, 1975) albo nawet niektóre średnie metraże oświatowe, jak *Taki jest świat, Gabrielo* (reż. Janusz Star i Manfred Gussman, 1962) z surrealistycznym wątkiem Guliwera odwiedzającego szkolną lekcję fizyki. A poszerzając pole widzenia w stronę fantastyki rozumianej niczym w literaturze XIX wieku – także opowieści gotyckie (*Docent H.*, reż. Janusz Majewski, 1968) czy kostiumowe (*Rękopis znaleziony w Saragossie*, reż. Wojciech Jerzy Has, 1963). Słowem – wszystkie te filmy, w których występują elementy jawnie nienaturalne, przekraczające ramy domyślnego realizmu.

1.2. Studio Eksperymentalne Polskiego Radia

Polski ośrodek powstał w 1956 roku z inicjatywy muzykologa Józefa Patkowskiego i przy wsparciu prezesa Radiokomitetu, Włodzimierza Sokorskiego. Głównym uzasadnieniem dla powstania SEPR było dostarczanie ilustracyjnych efektów dla żywiołowo rozwijającej się publicystyki telewizyjnej i radiowej (podobny cel przyświecał zresztą Radiophonic Workshop powołanemu równolegle w ramach brytyjskiej BBC⁶). W ciągu czterech dekad istnienia, do momentu polityczno-ekonomicznego przełomu w 1989 roku i praktycznego wygaszenia działalności, w SEPR powstało ponad 150 ścieżek dźwiękowych. Z pierwszych dziesięciu lat można wymienić 50 tytułów, wśród których dominowały: animacja eksperymentalna (12) i dziecięca (7), dokumenty o sporcie (3) i sztuce (4) oraz reportaże i publicystyka (3)⁷.

⁶ Więcej na ten temat por. L. Niebur, *Special Sound: The Creation and Legacy of the BBC Radiophonic Workshop*, Oxford University Press 2010.

⁷ Według własnej kwerendy, na zlecenie Instytutu Adama Mickiewicza (2017) i w ramach stypendium Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca (2023). Więcej piszę o tym w: *Materialna, ale niesamowita. Elektroniczna muzyka Andrzeja Markowskiego i SEPR w filmach fantastycznych*, „Res Facta Nova” 2022, nr 23(32), s. 50–70.

Już z tego zestawienia widać, że fantastyka nie należała do najliczniej tu reprezentowanego trendu, nawet jeśli uwzględnić różne jej konwencje (dokument oświatowy, animacja czy fabuła). A jednak w powszechnej opinii zrosła się z muzyką elektroniczną, na co wskazuje cytata-motto z Eugeniusza Rudnika, jednego z głównych inżynierów-kompozytorów Studia. Jego nazwisko należy wymienić na równi z Bohdanem Mazurkiem, gdyż ci dwaj twórcy odpowiadali za większość ilustracji dźwiękowych SEPR powstałych w czasach PRL. Wśród innych ważnych twórców elektroakustycznej muzyki filmowej padają też nazwiska: Andrzeja Markowskiego, Krzysztofa Pendereckiego i Ryszarda Szeremety. Na jedną z przyczyn skojarzenia *science fiction* z muzyką elektroniczną wskazali Dariusz Brzostek i Joanna Walewska:

Oto na ekranie kinowym przed oczami (socjalistycznego) widza rozpościera się rzeczywistość doskonale nowa, skonstruowana od podstaw w społecznych laboratoriach komunizmu – ekscytująca odkryciami nauki i/lub nieograniczonymi mocami technologii i/lub internacjonalistycznym, komunistycznym społeczeństwem żyjącym w harmonii. Do uszu odbiorców dobiega zaś brzmienie owego świata przyszłości – egzotyczne i fascynujące, choć przecież skomponowane tu i teraz, w kraju, który w owym czasie właśnie wkraczał na ścieżkę wiodącą wprost w (fantastycznonaukową) przyszłość⁸.

Tego typu oczekiwania potwierdza wielu twórców z epoki. Lem zapytany o postępy nad ekranizacją jego powieści *Astronauci* mówił, że za muzykę będzie odpowiadał Andrzej Markowski i będzie to oczywiście muzyka elektronowa (jak wówczas mówiono)⁹. Jednak zastosowanie dźwięków konkretnych i zdeformowanych w takich filmach, jak *Rękopis znaleziony w Saragossie* czy *Diabeł*, wskazuje na potrzebę rewizji podobnego podejścia. Nie chodzi tu bowiem o połączenie wąsko rozumianego *science fiction* z muzyką elektroniczną, lecz szerszej postrzeganego kina fantastycznego z głównym tematem wyobcowania. Jednego z możliwych wyjaśnień tego zjawiska może dostarczyć teoria afektów – choć nie barokowa, lecz ta bardziej współczesna.

⁸ D. Brzostek, J. Walewska, *SEPR jako laboratorium* [w:] *Czarny pokój i inne pokoje*, red. M. Libera, Warszawa-Łódź 2019, s. 53–54.

⁹ Efektem był film *Milcząca gwiazda* (reż. Kurt Maetzig, 1959), jednak po licznych zmianach w scenariuszu pisarz wycofał swoje nazwisko z czołówki.

1.3. Zwrot afektywny

W literaturze humanistycznej często mówi się o zwrocie afektywnym w późnym XX wieku¹⁰. Zapoczątkowały go teksty takich myślicieli, jak Gilles Deleuze czy Brian Massumi, którzy wrócili do Spinozy i jego rozumienia afektu jako „pobudzenia ciała, a zarazem idei tego pobudzenia”. To nagłe pobudzenie, jeszcze nieuformowane i trudne do ujęcia w słowa, funkcjonuje w odróżnieniu od emocji – która stanowi jego pojęcie i domknięcie. Wedle Massumiego afekt jest przedosobową siłą czy też intensywnością, wpływem: oznacza zarówno jego moc wywierania, jak i uleganie jej. Jak dodaje Deleuze, w sztuce osiągnąć jest przy tym zwykle środkami formalnymi, a nie narracją czy treścią.

Massumi wskazuje, że afekt ma

charakter synestetyczny, ponieważ wiąże się z udziałem poszczególnych zmysłów w sobie nawzajem: miarą potencjalnych interakcji jakiejś rzeczy żywej jest jej zdolność do przekształcania efektów jednego trybu zmysłowego w efekty innego trybu (dotyk i wzrok to najbardziej oczywiste, lecz bynajmniej nie jedyne przykłady; zasadnicze znaczenie mają zmysły interoptyczne, zwłaszcza zaś propriocepcja)¹¹.

Akcent na głębokie, nieuświadomiane do końca czucie może jednak sugerować, że znacznie bliższym afektom trybem jest nie wzrok, a słuch. Ludzki mózg przetwarza w końcu bodźce audialne kilkanaście razy szybciej niż wizualne, często też poddaje się nieuświadomionemu słyszeniu (np. stałego hałasu czy gwaru). Z kolei Deleuze w odniesieniu do sztuki zauważał, że:

[T]o, co się utrwała, rzecz lub dzieło sztuki jest blokiem wrażeń, połączeniem perceptów i afektów. Percepty nie są już percepcjami, są niezależne od stanu tych, którzy ich doświadczają, afekty nie są już uczuciami lub doznaniem, lecz przewyższają siłę tych, którzy im się poddali. Wrażenia, percepty i afekty to byty znaczące same przez się i wykraczające poza wszelkie przeżycie. (...) Istnieją pod nieobecność człowieka, ponieważ człowiek, taki jaki zostanie ujęty w kamieniu, na płótnie lub w ciągu słów – sam jest połączeniem perceptów i afektów¹².

¹⁰ Por. antologię: *Affect Theory Reader*, red. M. Gregg, G.J. Seigworth, Durham-London 2010; „Teksty Drugie” 2013, nr 6 (*Zaafektowani*) i 2014, nr 1 (*Afektywne manifesty*) oraz „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 111 pod hasłem *Zmysły i afekty*.

¹¹ B. Massumi, *Autonomia afektu*, tłum. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 124.

¹² G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, tłum. P. Pieniążek, Gdańsk 2000, s. 180–181.

Przykładami afektu czysto dźwiękowego może być więc choćby wzdrygnięcie się, usztywnienie ciała lub przeszywający ból, rozpatrywany jako reakcja mizofoniczna np. na dźwięk kredy po tablicy, widelca po talerzu lub głośnego mlaskania. Albo poddanie się długiemu tonowi o niskiej częstotliwości i nieharmonicznej budowie, nierzadko spotykane w recepcji muzyki drone i noise. To rodzaj fizjologicznej niemal reakcji, zachodzącej często poza świadomością i kontrolą dzięki wykorzystaniu brzmień o określonej charakterystyce (np. bardzo niskich lub głośnych). Im właśnie poświęcona zostanie zasadnicza część artykułu.

2. Afekty/filmy

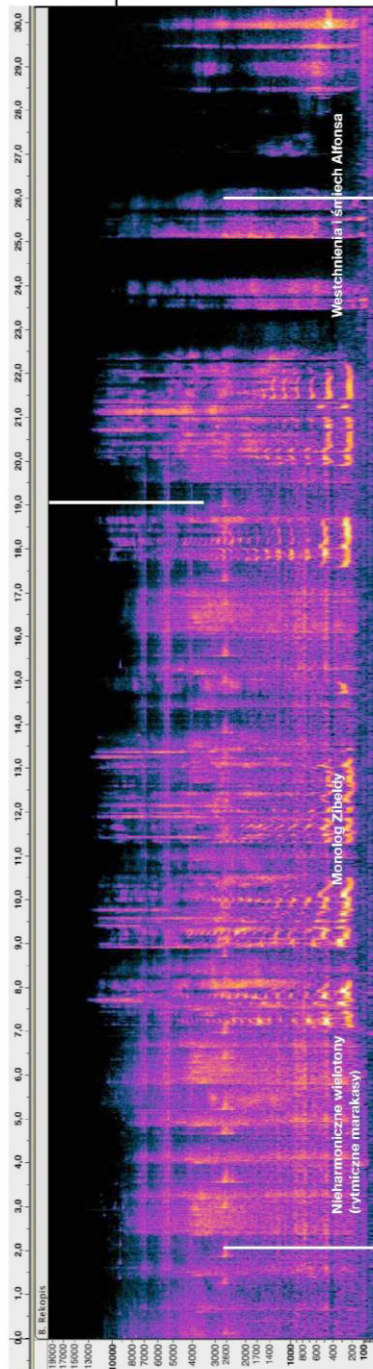
2.1. Nie/samowite

Rękopis znaleziony w Saragossie to wysokobudżetowa i blisko trzygodzinna adaptacja szkatułkowej powieści hrabiego Jana Potockiego. Młody szlachcic przeżywa szereg perypetii, w czasie których na próbę zostaje wystawiony i jego honor, i rozum. W górach Sierra Morena czasoprzestrzeń ulega osobliwym załamaniom: drzwi gospody prowadzą do podziemnej jaskini i pałacu, a pobudki po ucztach wypadają zawsze pod szubienicą. W jednej z pierwszych fantastycznych scen filmu (22–24') Alfons van Worden zostaje zaproszony na biesiadę i upojony przez dwie powabne arabskie księżniczki. Gdy przez sen rękę wysuwa ku jednej z nich, trafia jednak na szkielet powieszonoego mężczyzny. Zdezorientowany biega pod szubienicami, szukając śladów poprzedniego wieczoru.

Towarzyszy temu muzyka konkretna Krzysztofa Pendereckiego, zrealizowana w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia przy pomocy Bohdana Mazurka. Rozbrzmiewa zdeformowany śmiech, sapanie i ryk, z dużym pogłosem – nierealistycznym wobec diegezy filmu. Potem szybki tętent jakby przetworzonych klawiszowych dźwięków i stukot, także z echem. Skrzypienie drzwi widocznych w kadrze stanowi moment synchrony obu warstw, ale wnet znowu się one rozbiegają [przykład 1].

Rękopis znaleziony w Saragossie

I scena oniryczna pod szubienicą 1/6



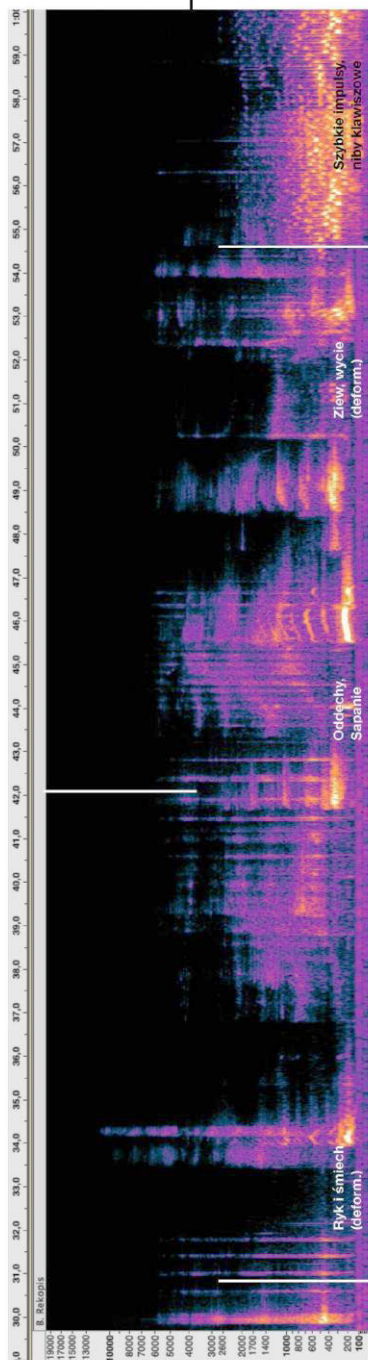
Zibelda:
„Drogi Kizynie! Czemu nie jesteś
muzalmaninem? Jakżebyś była
szczęśliwa, widząc cię na torcie
Eminy, mogła także nazywać się
twoją małżonką!”



Przykład 1/1

Rękopis znaleziony w Saragossie

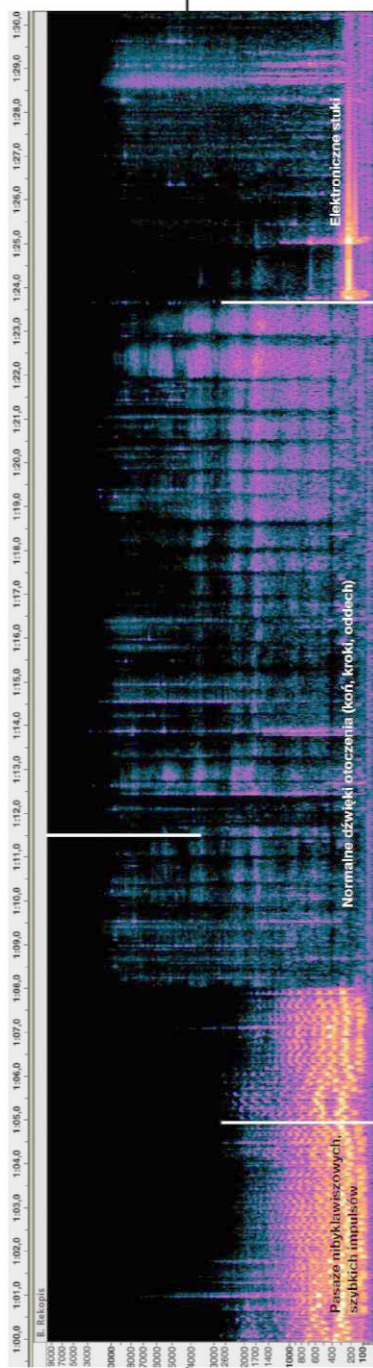
I scena oniryczna pod szubienicą 2/6



Przykład 1/2

Rękopis znaleziony w Saragossie

I scena oniryczna pod szubienicą 3/6



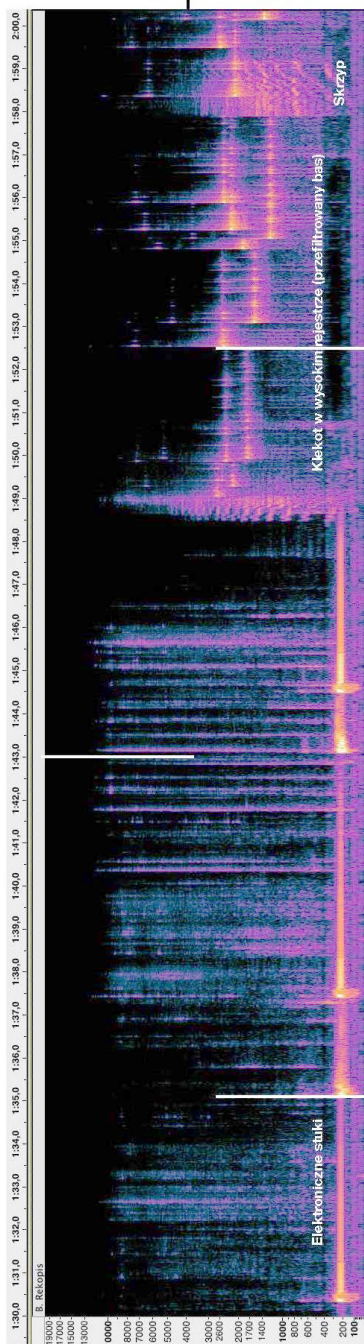
Przykład 1/3

Rękopis znaleziony w Saragossie

I scena oniryczna pod szubienicą 4/6



Niepokojąca atmosfera



W komnacie

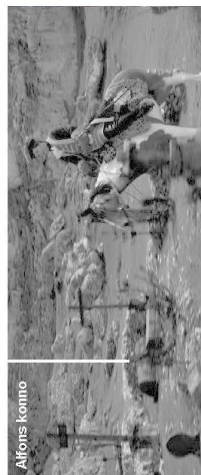
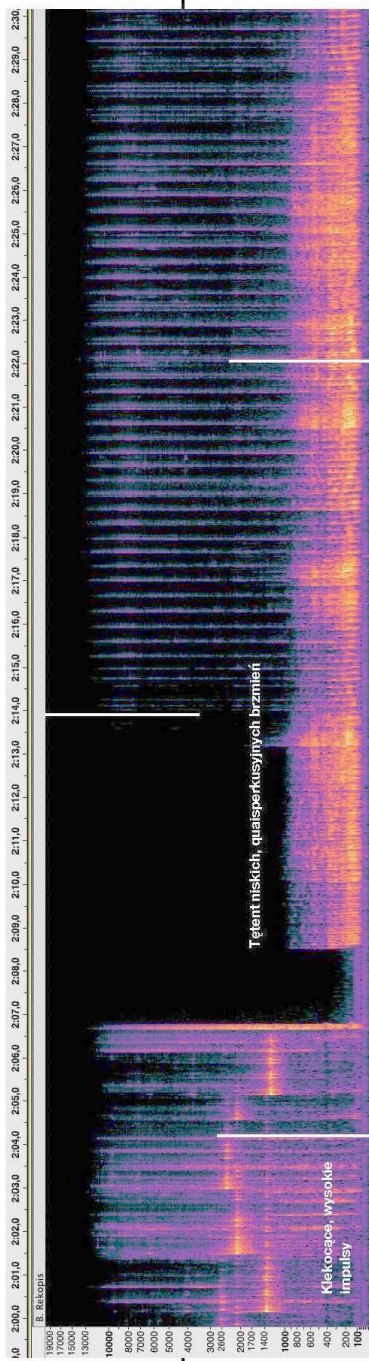


Rzesztki zamidst uozty

Przykład 1/4

Rękopis znaleziony w Saragossie

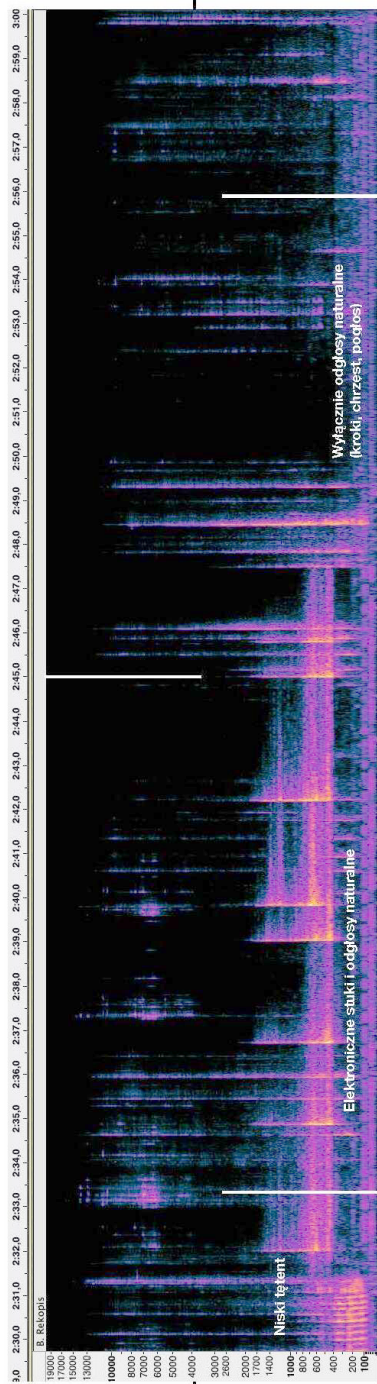
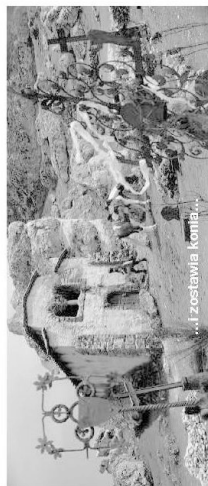
I scena oniryczna pod szubienicą 5/6



Przykład 1/5

Rękopis znaleziony w Saragossie

I scena oniryczna pod szubienicą 6/6



Przykład 1/6

Trzeba zauważyć, że zapowiedź tego odrealnienia dźwięku pojawia się już wcześniej w momencie zaproszenia Alfonsa na ucztę (15'), kiedy niskie, głuche dźwięki pizzicato na kontrabasie zostają poddane deformacji obwiedni i widma. W innych epizodach również można usłyszeć przekształcone brzmienia instrumentów (fortepian, strunowe) i głosów (śmiechy, świsty).

Wszystko są to sceny nieprzypadkowe, lecz dokładnie te, w których gatunek „płaszczka i szpady” (przygodowego kina kostiumowego) ulega transformacji w stronę horroru lub metafizyki. Pojawiają się opętane postaci (Paszeko) lub zdarzenia nadprzyrodzone (finałowa ucztą). Analogiczne zmiany zachodzą na gruncie muzyki. Penderecki często stosuje tu stylizacje na orkiestrowy klasycyzm lub hiszpańskie gitarowe ballady, a po muzykę konkretną sięga tylko w scenach fantastycznych.

Dźwięki o charakterze na poły znajomych, na poły odrealnionych sprzyjają afektowi niesamowitości opisanemu na początku XX wieku przez Zygmunta Freuda i Ernsta Jentscha. Ten drugi zwracał uwagę na specyficzny nastrój, który ogarnia nas we śnie lub ciemności, kiedy pojawia się

wątpliwość co do tego, czy żywa – jak się zdaje – istota jest rzeczywiście ożywiona, i odwrotnie: czy martwy przedmiot nie jest przypadkiem ożywiony. Efekt powstaje nawet wówczas, gdy wątpliwość taka zaledwie niewyraźnie zaznacza się w świadomości. Ów nastrój utrzymuje się tak długo, aż wątpliwości zostaną rozwiane¹³.

Psychoanalityk Zbigniew Kossowski pisze w tym kontekście z kolei o ucieleśnieniu psychicznych wyobrażeń, które pozostają jednak niemożliwe do utrzymania w polu świadomości, wymykają się władzy rozumu¹⁴.

Reżyser Wojciech Jerzy Has i kompozytor Krzysztof Penderecki z rozmysłem podtrzymują w wielu scenach niepewność co do statusu przedstawionych zdarzeń. Przykładem może być komediowy wątek bojaźliwego señora Toledo, który wyczekuje sygnałów z zaświatów

¹³ E. Jentsch, *O psychologii niesamowitego*, tłum. A. Żukrowska, „Autoportret” 2014, nr 4, www.autoportret.pl/artykuly/o-psychologii-niesamowitego (15.12.2024).

¹⁴ Por. Z. Kossowski, *Niesamowite jako źródło niepokoju i wiedzy*, „WunderBlock” 2022, nr 1, s. 69–84.

i gdy podczas burzy słyszy głos zza okna, od razu bierze go za metafizyczne przesłanie (104'). Grzotom towarzyszą tu tajemnicze, pozakadrowe trzaski i zdeformowane głosy, które wzmagają poczucie niesamowitości. Dopiero potem wszystko okazuje się mieć zdecydowanie bardziej prozaiczną przyczynę, a „wątpliwości zostaną rozwiane” (według słów jednej z postaci).

2.2. Ożywione/nieożywione

Podobną sytuację eksplorują polskie filmy, w których pojawia się postać sztucznego człowieka – niewątpliwy topos *science fiction* stanowiący główny temat *Testu pilota Pirxa* czy *Docenta H.* Wbrew stereotypom ten drugi, telewizyjny film krótkometrażowy wydaje się zrazu rozgrywać w znanej rzeczywistości, a wątek wyobcowania pojawia się stopniowo; reżyser Janusz Majewski sprawnie gra z oczekiwaniami widzów. Warto przy tym podkreślić, że niedawno zmarły twórca był jednym z nielicznych w Polsce stylistów kina gatunkowego, który rozumiał jego charakter jako umowy społecznej (zgodnie z przytoczoną na wstępie definicją Ricka Altmana). W formie filmu można na wielu poziomach prześledzić opozycję swojski/niesamowity (niem. *heimlich-unheimlich*), sygnalizowaną przez Jentscha. Ujawnia się ona choćby w scenografii (przytulne mieszkanie vs. opuszczona willa), ale też w muzyce (jazz z samochodowego radia i szlagier Bacha vs. elektronika Eugeniusza Rudnika z SEPR).

Docent H. opowiada o profesorze Fossie przyjmującym do pracy nowego asystenta, niejakiemu Traumer. Choć ma on rewelacyjną wiedzę, od początku zachowuje się osobliwie, jakby cierpiał na zaburzenia pamięci i nerwowe tiki. Dopiero z biegiem akcji okazuje się, że to android sterowany przez zaginionego geniusza, tytułowego docenta Hamlera. Ważną rolę w ujawnianiu tej szokującej prawdy odgrywa właśnie muzyka, a konkretnie skrzypce, na których amatorsko gra profesor. Traumer w ogóle zdaje się nie poznawać instrumentu, a gdy pyta o nie Fossa, ten odpowiada mu zaskoczony (8'). Wewnętrzna maszyna robota jakby się zacina: słychać repetowane brzmienia, filtrowane i pełne pogłosu, na które nakładają się szумы i impulsy. Chwilę potem (9') asystent słucha *Toccaty*

d-moll Bacha z gramofonu, lecz dźwięk zdaje się poważnie zdeformowany, aż w końcu płyta zrywa się z trzaskiem i echem. Domyślny realizm zostaje przełamany czymś niepokojącym i niewytłumaczalnym.

Mechaniczne lalki zyskiwały na popularności już w XIX wieku, a wątek Olimpii w opowiadaniu *Piaskun* E.T.A Hoffmana posłużył Freudowi do rozwinięcia jego kategorii niesamowitości. Sam Jentsch pisał, że już „naturalnej wielkości automaty wykonujące skomplikowane czynności, grające na trąbce, tańczące i tak dalej wywołują uczucie dyskomfortu. Im subtelniejszy mechanizm i im wierniej odwzorowana postać, tym silniej występuje ten szczególny efekt”¹⁵. Blisko sto lat później inżynier Masahiro Mori, prowadząc badania na temat recepcji humanoidów, ukuł pojęcie *dolina niesamowitości*. Oddaje ono widoczny na wykresie stan obniżenia komfortu odczuwanego w zetknięciu z ruchomymi robotami przypominającymi człowieka. Gdy są dość zbyt podobne – ale wciąż odróżnialne, niepokój jest największy¹⁶. Chodzi tu o podprogowe, nie do końca uświadomione i nienazywalne reakcje, dlatego właśnie widziałbym ożywione/nieożywione jako kolejny afekt. Choć sytuuje się on blisko wcześniej opisanego niesamowitego, wydaje się mieć odrębną specyfikę przez odniesienie do cielesności, której znaczenie akcentowało wiele badaczek filmoznawstwa zmysłów, jak Vivian Sobchack czy Marta Stańczyk¹⁷.

Cielesność jest kluczowa w scenie ożywiania lalki Adolfa w *Akademii Pana Kleksa* (reż. Krzysztof Gradowski, 1985). Podobnie jak w dwóch wyżej omawianych tytułach, w pierwszej części trylogii na podstawie powieści Jana Brzechwy dominuje muzyka mainstreamowa. Tylko w wyjątkowych momentach pojawiają się odstępstwa od popu Andrzeja Korzyńskiego: to m.in. punkrockowy kawałek grupy TSA czy elektroniczne dźwięki Bohdana Mazurka zrealizowane w SEPR. Towarzystwem one odpowiednio inwazji ludzi-wilków (opowieść Szpaka Ma-

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Por. M. Mori, *The Uncanny Valley*, tłum. K.F. MacDorman, N. Kageki, <https://spectrum.ieee.org/the-uncanny-valley> (15.12.2022).

¹⁷ Por. M. Stańczyk, *Zmysłowa teoria kina. Vivian Sobchack i sensuous theory*, „Ekran” 2015, nr 3–4, https://ekran.org.pl/historia_kina/zmyslowa-teoria-kina-vivian-sobchack-i-sensuous-theory (15.12.2024) i doktorat tej samej autorki, *Filmowe sensorium. Teoria zmysłów i jej krytyczny potencjał*, Kraków 2023.

teusza, 72') i wielu niezwykłym – fantastycznym właśnie – wynalazkom, jak jadalne farby Kleksa (11'), jego trzecie oko (78–79 'i 127–128') czy piegi golarza Filipa (2'). W ramach barteru za dostawę świeżego towaru ten ostatni może wysłać wyznaczonego przez siebie chłopca do Akademii i decyduje się na podstęp w postaci Adolfa.

Pierwszy raz widzimy lalkę jeszcze niegotową, w laboratorium Filipa (21'), w akompaniamencie wysokich obiegników i bulgocących, dość jednak delikatnych, jakby ambientowych brzmień. W momencie, gdy golarz pokazuje swój wynalazek asystentowi Alojzemu (93–95'), rozlegają się impulsy w urywanych przebiegach, naśladujące odgłosy znane z aparatury medycznej. To odwołanie do znanej fonosfery sugeruje organiczny charakter Adolfa, podczas gdy tykanie zegara w scenie jego ożywiania (124–126', [przykład 2]) zdaje się z kolei symbolizować aspekt mechaniczny.

Bardziej syntetyczne odgłosy Mazurka pojawiają się, gdy Kleks otwiera lalkę i wyjmuje jej „serce”, a potem wdycha powietrze do rurek „krwiobiegu”. To pasaż elektronicznych dźwięków przechodzące w rytmiczne pulsowanie w wielu rejestrach, a pod koniec w basowy beat. Takie podprogowe nawiązania do cielesnych brzmień (rytm serca, układy krążenia itp.) działają niczym nagle pobudzenie, bez kontroli świadomości. Jeśli mamy uwierzyć w ożywienie Adolfa, to prędzej dzięki dźwiękom niż obrazom – tym bardziej że przejście od błądźki ręki lalki do ciepłego różu skóry aktora razi montażową sklejką.

Afektywne działanie muzyki Mazurka i Korzyńskiego trafnie uchwycił Marcin Bogucki w swoim tekście o *Akademii pana Kleksa*, gdzie zauważa jej ogólny arkadyjski wydźwięk. Składają się nań specyficzna instrumentacja (wibrafon, dzwonki, flet, obój) oraz faktury nawiązujące m.in. do barokowego basso continuo. Jak pisze Bogucki, „tę sielankę przerywają jednak niepokojące harmonie związane z postacią Golarza Filipa – dochodzą wtedy do głosu «chodzące» smyczki pizzicato, nisko brzmiąca, niekiedy złowieszczą elektronika”¹⁸.

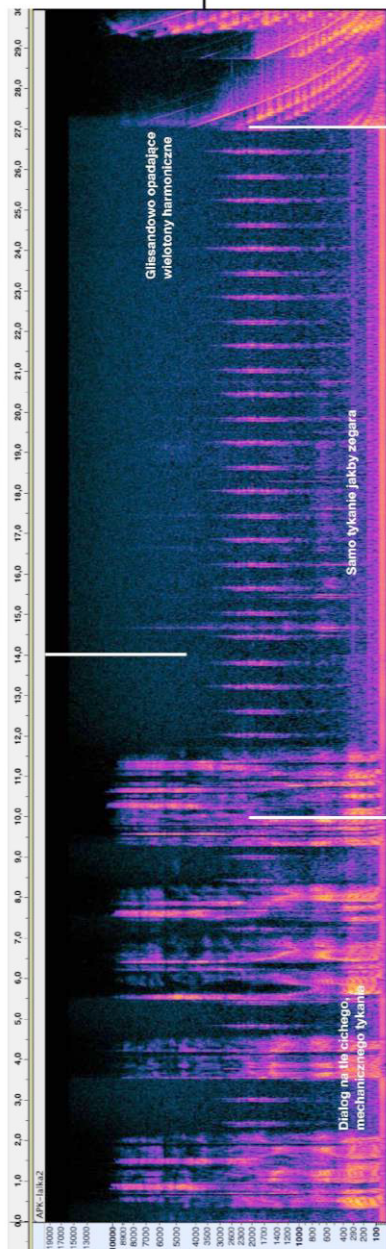
¹⁸ M. Bogucki, *Przygoda fantastyczno-traumatyczna. Muzyka Andrzeja Korzyńskiego do filmu Akademia Pana Kleksa*, „Pleograf” 2019, nr 4, <https://pleograf.pl/index.php/przygoda-fantastyczno-traumatyczna-muzyka-andrzeja-korzyńskiego-do-filmu-akademii-pana-kleksa> (15.12.2024).

Akademia Pana Kleksa

Ozywianie lalki golarza Filipa 1/4



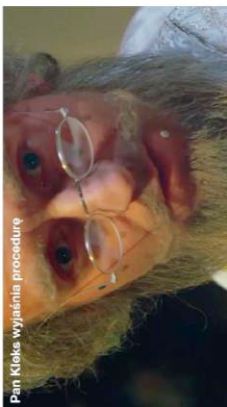
Wyjęcie układu sterowania



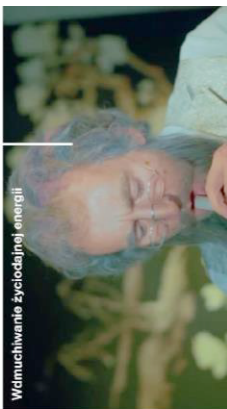
Pan Kleks:

„My postaramy się, aby ta lalka czuła, widziała i słyszała. Ale czy potrafi istnieć z godnością?”

Pan Kleks wyjaśnia procedurę



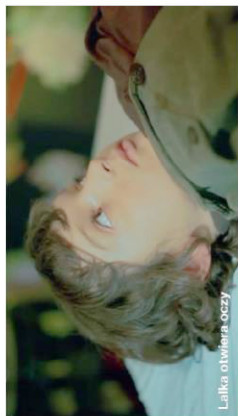
Wdmuchwanie życiodajnej energii



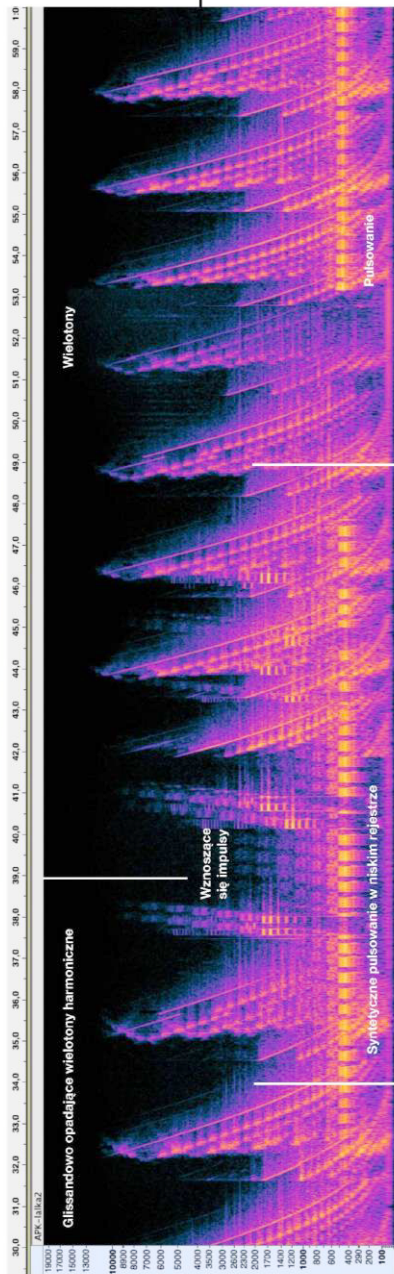
Przykład 2/1

Akademia Pana Kleksa

Ożywianie laiki golarza Filipa 2/4



Laika otwiera oczy



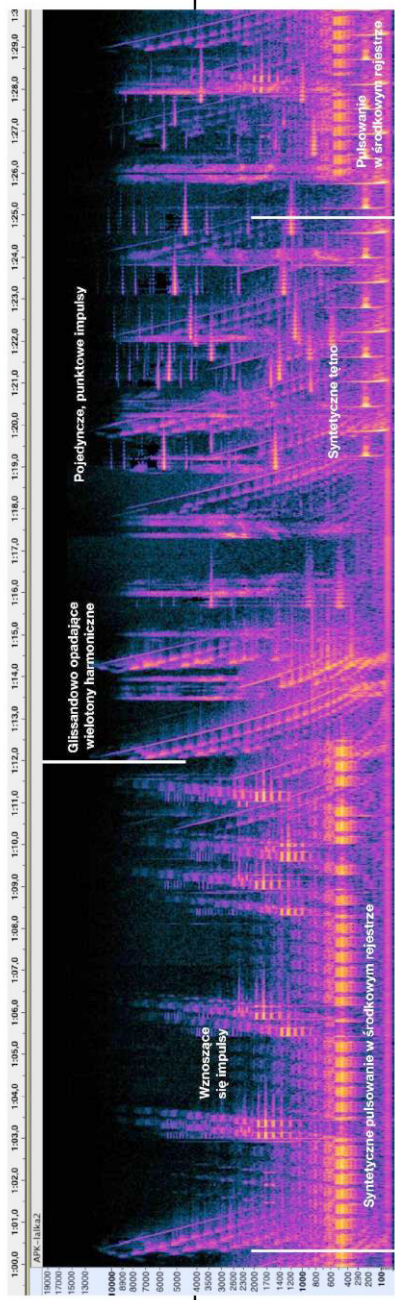
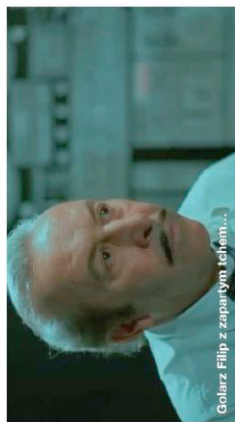
Świetlino-dźwiękowy płyn wypełnia rękę



Panu Kleksowi asystuje Aidas

Przykład 2/2

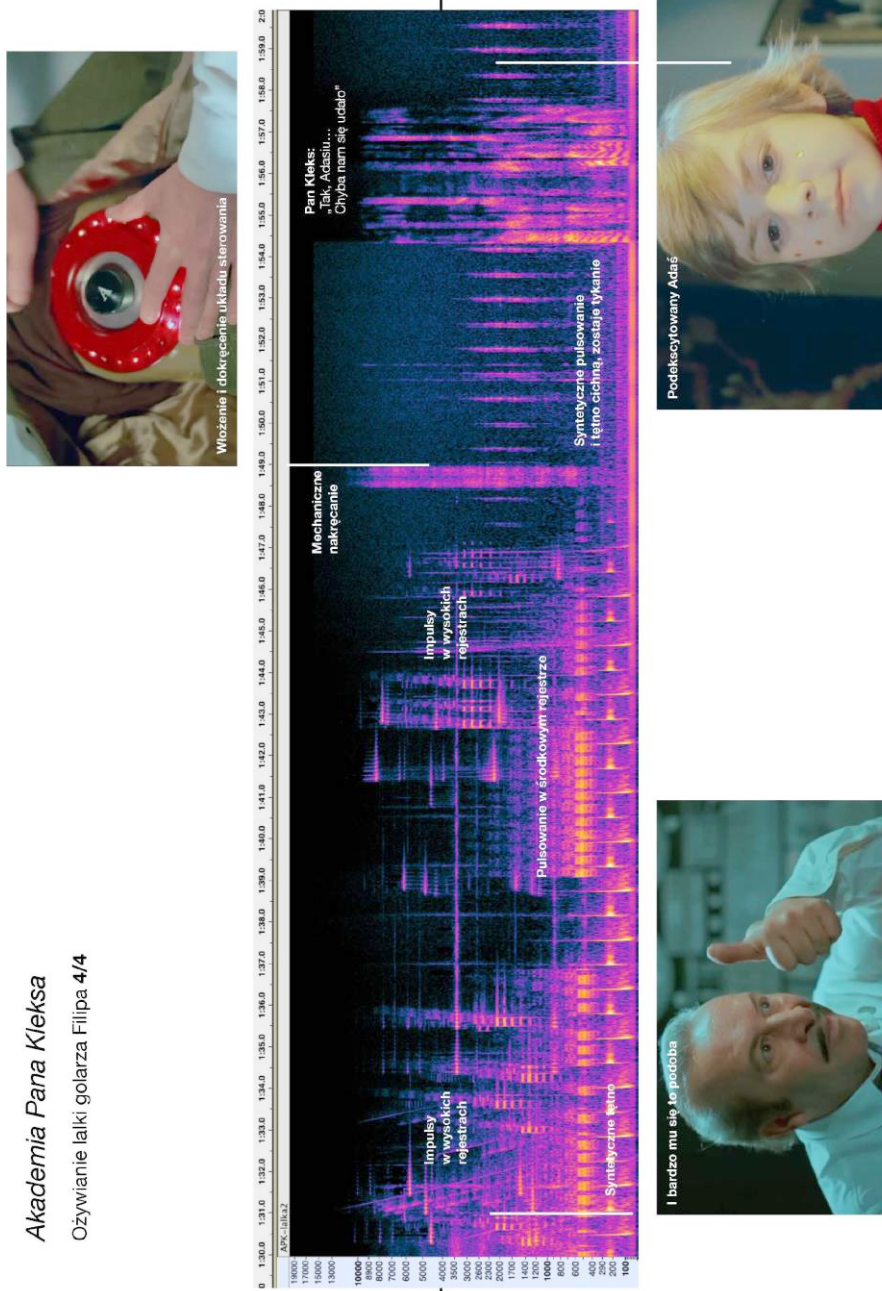
Akademia Pana Kleksa
 Ożywianie lalki golarza Filipa 3/4



Gólarz Filip:
 „Dziewięć...
 Osiem...
 Siedem...
 Sześć...
 Pięć...
 Cztery...
 Trzy...
 Dwa...
 Jeden...
 Zero!”

Przykład 2/3

Akademia Pana Kleksa
 Ożywianie lałki golarza Filipa 4/4



Przykład 2/4

Określenia jawnie emocjonalne występują tu z czysto muzykologicznymi terminami jakby na równych prawach. W przypadku sceny ożywiania lalki Adolfa mamy do czynienia z wędrownką po dolinie niesamowitości. Poziom komfortu obniża się gwałtownie, od tykania zegarów po beat serca.

2.3. Chore/opętane

Kolejnym istotnym kontekstem, w jakim w kinie pojawiają się deformacje dźwięku albo zgoła brzmienia elektroniczne, to wątek różnego rodzaju chorób, zwłaszcza psychicznych. Taka konwencja akompaniamentu ma całkiem długą historię, jak wskazał Adam Scovell na blogu „Celluloid Wickerman”, przywołując złotą erę Hollywood i dwa klasyczne filmy: jeden z 1945 roku w reżyserii Billy’ego Wildera (*Stracony weekend*) i drugi Alfreda Hitchcocka (*Urzeczona*) z 1945 roku:

Pionierskie użycie theremina, wynalezione go zaledwie dwadzieścia lat wcześniej zaczęło reprezentować odmienne stany świadomości głównych bohaterów. W *Straconym weekendzie* jest on alkoholikiem walczącym o powrót do zdrowia. Kiedy tylko zaczyna mieć ochotę na drinka, muzyka symbolizuje uzależnienie brzmieniem theremina na czele orkiestry (...). W *Urzeczonej* [bohater] jest pacjentem cierpiącym na amnezję i oskarżonym o morderstwo. Theremin często ilustruje tutaj walkę pomiędzy jego umysłem a pamięcią, gdy walczy o odzyskanie tej drugiej¹⁹.

Po dwóch dekadach do tego typu konwencji ilustracyjnej mógł się odwołać Andrzej Wajda w swojej ekranizacji sztuki Stanisława Lema pod tytułem *Przekładaniec*. Główny bohater to kierowca rajdowy Fox, który po każdej kraksie jest operowany i na nowo składany zgodnie z możliwościami medycyny przyszłości. Zszywane są części ciała dostępne na miejscu wypadku, w tym innych osób (a nawet zwierząt), co budzi całkiem uzasadnione pytanie o jego tożsamość. Za muzykę w filmie odpowiadał tu Andrzej Markowski, opierając się na estetyce jazzowej; na ekranie pojawia się zresztą zespół Niebiesko-Czarni.

W scenach szpitalnych (6’, 11’) brzmią modulowane impulsy, jakby odgłosy futurystycznej aparatury widocznej w tle obrazu. Więcej elek-

¹⁹ A. Scovell, *Electronic Music and Mental Illness in Cinema*, <https://celluloidwickerman.com/2015/05/11/electronic-music-and-mental-illness-in-cinema> (15.12.2024).

tronicznej muzyki można usłyszeć pod koniec krótkometrażowego filmu, kiedy bohater odwiedza gabinet psychoanalityka (29', 31'). To głównie zapętlone wysokie świergoty z dodanym pogłosem albo ćwierkanie przechodzące przez różne rejestry. Ilustrują one grę w wolne skojarzenia, w którą psychoanalityk wciąga rajdowca. Mimo powtarzanych wezwań do relaksu skonfliktowane części jego osobowości rozsadzają prosty kwestionariusz. Warstwa dźwiękowa oddaje tu nie-normalny stan bohatera i próbę jego diagnozy. Brzmienia spoza znanej skali czy spoza tembru instrumentów to idealny środek tego afektu, różnicująca intensywność.

W niewiele późniejszym *Diabla* (1972) w reżyserii Andrzeja Żuławskiego podobną rolę odegrają elektroniczne deformacje brzmienia zespołu pod kierunkiem Andrzeja Korzyńskiego. To autorskie kino historyczno-metafizyczne, rozgrywające się w XVIII-wiecznej Polsce. Niedoszłego królobójcę Jakuba uwalnia z kazamatów więzienia tajemniczy mężczyzna, który okazuje się wcieleniem diabła. Bohater powraca do rodzinnego majątku, ale nie ma tam czego szukać. Śmierć ojca, porwanie narzeczonej i kazirodczy związek siostry wywołują obłęd, który znajduje ujście w przemocy. Ten wieloznaczny film o rozpadzie więzów rodzinnych i społecznych bywał odczytywany w kluczu romantycznego kina grozy i frenetycznej cielesności²⁰. Korzyński po czasie tak mówił o swoim procesie twórczym i oddziaływaniu dźwięków:

Muzyka do *Diabła* zrobiona była w tak prymitywny sposób, na zasadzie zwolnień taśmy i puszczenia od tyłu. Ale efekt był rzeczywiście duży – ludzie kulili się w kinie, gdy leciała z ekranu. Były w tym trąby jerychońskie, brzmienia piekielne, infradźwięki. Na czym to polegało? Myśmy nie zwalniali nagranych normalnie utworów, tylko ten utwór był grany nieco szybciej i trochę wyżej, w związku z czym kiedy został zwolniony, nie było wrażenia zdeformowanego dźwięku, za to uzyskiwał te monstrialne niskie tony, jakich normalnie w muzyce się nie tworzy²¹.

²⁰ M. Maron, *Diabeł Andrzeja Żuławskiego: historia, zło i romantyczna gnoza*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 96, s. 150–151. „Frenetyczne” również można by rozumieć w kluczu afektywnym, choć autor nie używa tej metodologii.

²¹ B. Chaciński, *Andrzej, Andrzej, Andrzej i Andrzej*, <https://polifonia.blog.polityka.pl/2023/01/24/polskie-diably> (15.12.2024).

Jak widać, choć Korzyński sam nie pracował w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia, to w muzyce wykorzystywał podobne zabiegi, działające podprogowo i efektywnie. W składzie bandu odznaczają się gitary (elektryczna i basowa), klawiszowy syntezator, perkusja oraz flet i drumla. W finalnym brzmieniu znaczący udział ma też mocna amplifikacja (piecyki, efekty, sprzężenia itp.). Odznacza się ona już w głównym temacie (1'), gdzie niskie akordy gitar spowite są pogłosem. Podobnie w niepokojącej scenie w lesie (11'), w której słyhać więcej trzasków i zgrzytów niż melodii. W momencie epileptycznego ataku diabła (30') rozbrzmiewa z kolei jęcząca i skowycząca gitara elektryczna w duecie z perkusją, pełnym urywanych fraz i szumowej, zniekształconej barwy.

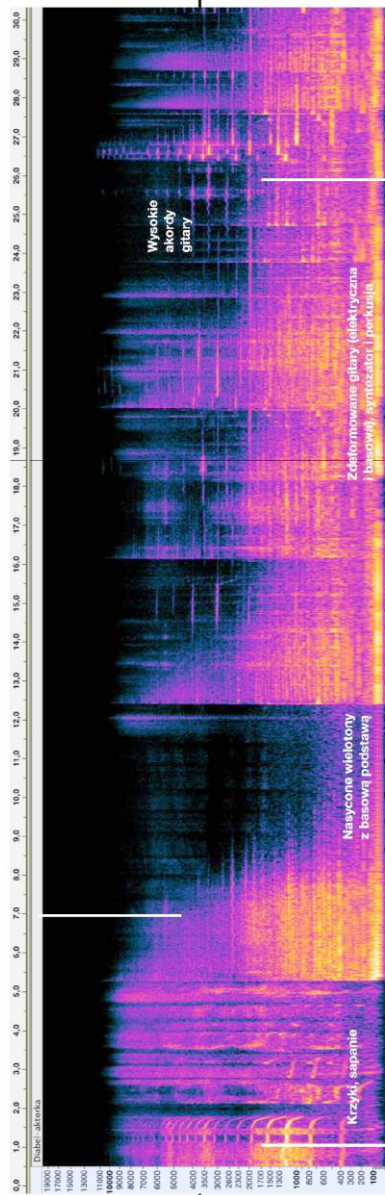
W analizowanej poniżej scenie (72-73', [przykład 3]) Jakub przeżywa kolejny ze swoich psychotycznych ataków, obserwowany przez samego diabła. Choć jedna z aktorek napotkanej wędrowniej trupy chce się oddać bohaterowi, ten w szale chwyta za brzytwę i zabija zarówno ją, jak i jej kolegę po fachu. Muzyka osiąga apogeum dysharmoniczności: rzeźąca gitara, szумы i sprzężenia, przenikliwy wibrafon, a to wszystko zmiksowane z wrzaskami mordowanych ofiar i sapaniem sprawcy. Na wydanej w 2023 roku ścieżce dźwiękowej Korzyńskiego utwór nosi tytuł *Wokół ciebie krąg pustki, zachowaj go na cuchnące ciała*²². Dźwięki chrapliwe, rzeźące i agonalne stają się tu ucieleśnieniem obłędu, w końcu jednego z głównych tematów kinematografii Żuławskiego (by wspomnieć *Opętanie* z 1980).

Jednak audiowizualne reprezentacje choroby psychicznej nie muszą przybierać aż tak radykalnego kształtu. Zapomniany dziś dramat psychologiczny *Czułe miejsca* (1980) w reżyserii Piotra Andrejewa przedstawia dystopijny obraz przyszłego społeczeństwa. Z racji skażenia powietrza ludzie pozostają głównie w mieszkaniach, a ton wyznacza telewizja. Główny bohater to monter 13-13, młody człowiek w jakimś sensie ograniczony intelektualnie, nieradzący sobie w sytuacjach społecznych.

²² Por. <https://finderskeepersrecords.bandcamp.com/track/around-you-is-a-void-circle-save-for-the-stinking-corpses> (15.12.2022). W tym samym wydawnictwie Finders Keepers ukazały się także tzw. *The Devil Tapes*, czyli rozbudowane utwory/próby nagrane przez Korzyńskiego w toku prac nad filmem.

Diabet

Zabójstwo aktorów 1/3



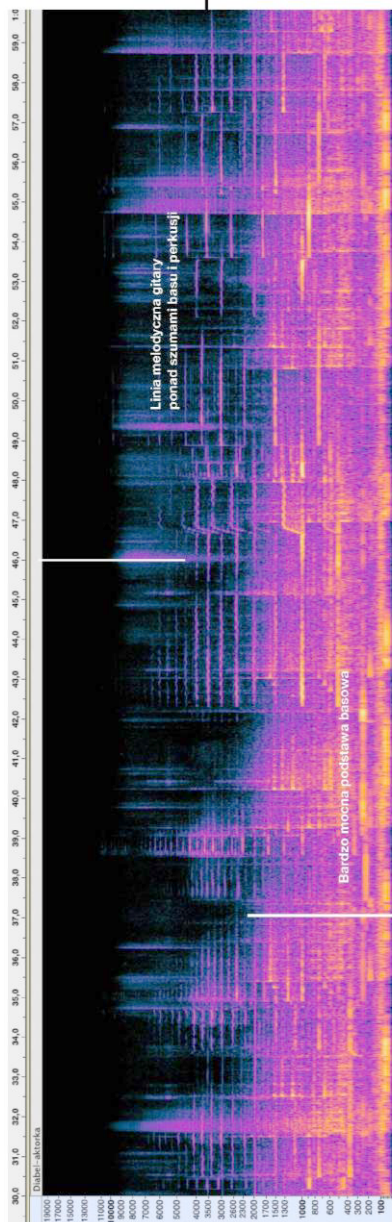
Przykład 3/1

Diabel

Zabójstwo aktorów 2/3



Jakub ubiera się



Jakub patrzy na ofiary

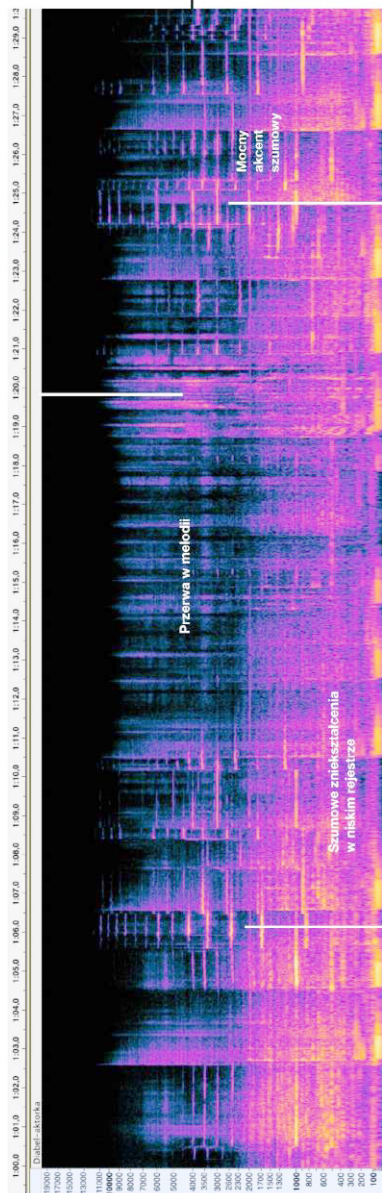
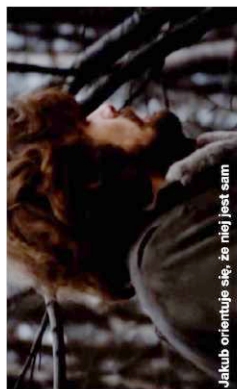


Ostatnie spojrzenie

Przykład 3/2

Diabeł

Zabójstwo aktorów 3/3



Jakub:
"Jecz
zrobiem
wszystko
tak, jak
chciałeś"



Przykład 3/3

Jasiek nie jest w stanie utrzymać przy sobie tancerki, która wiąże się z przystojnym prezenterem telewizyjnym. Nie potrafiąc poradzić sobie z tą sytuacją, bohater podejmuje próbę samobójczą, a pod koniec sabotuje nadawany na żywo program.

W *Czułych miejscach* Andrejew współpracował z tandemem kompozytorskim, z którym poznał się przy okazji wcześniejszego *Klinczu* (1979): Lechem Brańskim i Eugeniuszem Rudnikiem. Pierwszy odpowiadał za muzykę instrumentalną, tu w stylistyce jazzowej, z wyróżnioną rolą kontrabasów i saksofonu (sceny erotyczne). Drugi, inżynier-kompozytor związany z SEPR, dodał swoje brzmienia elektryczne, zazwyczaj dość drone'owe i spokojne. Impulsy, pikanie i trzaskanie pojawiają się początkowo w scenach związanych z techniką: domowym warształem Jaśka (12') czy warształem firmy (25–29').

W kulminacyjnej scenie próby samobójczej w wannie (60') napięcie podbija narastające mechaniczne tykanie, które przechodzi w trzaski spięcia i harmoniczny, długo trzymany burdon. Początkowo ma on dość niski rejestr i mroczny charakter, potem wycisza się i rozjaśnia. Ten drone'owy dźwięk brzmi w tle przez aż pięć kolejnych minut, kiedy bohater leży w szpitalu i odwiedza go była już partnerka. Podobnie w scenach finałowych, na tzw. balu centralnym, kiedy widzimy głównego bohatera w środku telewizyjnego tygła (82–84', 86–87'). Czasem elektroniczny burdon dobarwiają jeszcze opadające glissanda albo obniżenie rejestru.

O ile saksofonowe solówki towarzyszą więc miłosnym uniesieniom kochanków, o tyle ambientowa elektronika zdaje się obrazować narastające wyobcowanie bohatera i dysocjację psychiczną. Statyczna i eufoniczna muzyka Rudnika to ilustracja stanu umysłu, kurczowo trzymającego się tytułowych czułych miejsc. Działa afektywnie, na granicy percepcji, przenikając przez sceny ponad prawami montażu. Tak jakby obrazowała „przedmyślowy proces wychodzenia ucieleśnionego podmiotu poza siebie, w którym pęka granica między ludzkim a pozaludzkim, ciałem i umysłem, podmiotem i jego otoczeniem”²³. Choć historyczka sztuki pisała te słowa w kontekście malarstwa Strzemińskiego, tu oznaczają one stopniowe osuwanie się Jaśka w stan deluzji.

²³ L. Nader, *Afektywna przemoc. „Moim przyjaciółom Zydów” Władysława Strzemińskiego*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4, s. 67.

Podsumowanie

Przedstawione wyżej trzy możliwe afekty – nie/samowite, ożywione/nieożywione oraz chore/opętane – to tylko niektóre z możliwych mocy, jaką dysponuje muzyka elektroakustyczna. Tutaj zajmowałem się nią w kontekście filmu fantastycznego w okresie PRL, gatunku wciąż słabo opisanego i traktowanego z dystansem przez akademickie filmoznawstwo²⁴. Tymczasem wybrane przykłady, od krótkich metraży Majewskiego i Wajdy, przez dystopijny dramat Andrejewa, młodzieżowy musical Gradowskiego, aż po historyczną epikę Hasa i Żuławskiego, pokazują, że zabierali się za niego najwybitniejsi polscy reżyserzy.

Wśród ich współpracowników można znaleźć także czołowych kompozytorów (Penderecki, Markowski, Korzyński, Rudnik, Mazurek). Muzyka za pomocą deformacji konkretnych źródeł dźwięku (wokalnych, instrumentalnych, obiektowych) potrafi afektywnie oddziaływać na publiczność, czego dowodem liczne przywołane reakcje i interpretacje. Na koniec przykład wykraczający poza szeroką nawet definicję kina fantastycznego: scena z erotycznej komedii *Sztuka kochania* (reż. Jacek Bromski, 1989). Tu także przez chwilę brzmią elektroniczne impulsy wytworzone w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia przez inżyniera Krzysztofa Szlifirskiego.

Główny bohater filmu, doktor Pasikonik, próbuje zaprezentować w zakładzie naukowym nową „naukową” metodę sterowania popędem. Przed grupą studentek i studentów rozgrywa się osobliwy eksperyment, gdzie wolontariusz jest uwodzony przez wynajętą pracowniczkę seksualną. W kulminacyjnym momencie lekarz nakazuje zaaplikować mężczyźnie elektrowstrząsy, które mają wstrzymać go w zaspokojeniu pożądania. Rozlegają się elektroakustyczne impulsy zgodnie z zarysowaną wcześniej przez Brzostka i Walewską kliszę laboratorium. Oglądając tę tragicomiczną scenę – eksperyment wymyka się spod kontroli i ochotnik dostaje zapaści – nie sposób nie wspomnieć cytatu z Massumiego:

²⁴ Trzeba jednak wspomnieć obronioną w 2023 r. na Uniwersytecie Jagiellońskim pracę doktorską Macieja Peplńskiego, *Niebyła utopia. Filmowa fantastyka w Niemieckiej Republice Demokratycznej*, promotor: dr hab. Rafał Syska, prof. UJ.

Jedna z zaproponowanych przez Spinozę, podstawowych definicji afektu głosi, że jest to pobudzenie ciała, a zarazem idea tego pobudzenia. Zaczyna to brzmieć podejrzanie bergsonowsko, jeśli zauważymy, że pobudzone ciało opisuje Spinoza jako ciało w stanie afektywnego zawieszenia, w którym istnieje ono bardziej poza sobą, bardziej w wyabstrahowanym działaniu pobudzającej je rzeczy i wyabstrahowanym kontekście tego działania niż wewnątrz samego siebie i jeśli zauważymy, że idea, o której mowa, nie tylko nie jest świadoma, lecz że zrazu nie lokuje się wcale w „umyśle”²⁵.

W *Sztuce kochania* mamy właśnie ciało „w stanie afektywnego zawieszenia”, a siłą, która je w to zawieszenie wprawia, są impulsy elektrycznego prądu. Te same impulsy, które sterują przecież i muzyką Szlifirskiego, pełniącą tu rolę również ilustracyjną i onomatopieczną. Ciało znajduje się poza sobą, w działaniu pobudzającej je rzeczy. Muzyka ucieleśnia ową siłę, ale zarazem działa poza świadomością, w sposób niemal niezauważalny (można ją tu uznać za dźwięki szpitalnej aparatury). Tak właśnie działają afekty.

*Badania dofinansowano w ramach programu
Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca „Białe plamy – muzyka i taniec”.*



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Narodowy
Instytut
Muzyki
i Tańca

Bibliografia

- Altman Rick, *Gatunki filmowe*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa 2012.
- Bogucki Marcin, *Przygoda fantastyczno-traumatyczna. Muzyka Andrzeja Korzyńskiego do filmu Akademia Pana Kleksa*, „Pleograf” 2019, nr 4, <https://pleograf.pl/index.php/przygoda-fantastyczno-traumatyczna-muzyka-andrzeja-korzynskiego-do-filmu-akademia-pana-kleks> (15.12.2024).
- Brzostek Dariusz, Walewska J., *SEPR jako laboratorium* [w:] *Czarny pokój i inne pokoje*, red. M. Libera, M. Mendyk, Warszawa–Łódź 2018.
- Chaciński Bartłomiej, *Andrzej, Andrzej, Andrzej*, <https://polifonia.blog.polityka.pl/2023/01/24/polskie-diabły> (15.12.2024).
- Deleuze Gilles, Guattari F., *Co to jest filozofia?*, tłum. P. Pieniążek, Gdańsk 2000.

²⁵ B. Massumi, *Autonomia afektu*, s. 120–121.

- Ile jest Rudnika w Pendereckim, a ile Rudnika w Nordheimie?* Eugeniusz Rudnik w rozmowie z Danielem Muzyczukiem, 28.01.2014, <https://post.moma.org/how-much-rudnik-is-in-penderecki-and-how-much-rudnik-is-in-nordheim-interview-with-eugeniusz-rudnik> (22.12.2024).
- Jentsch Ernst, *O psychologii niesamowitego*, tłum. A. Żukrowska, „Autoportret” 2014, nr 4, www.autoportret.pl/artykuly/o-psychologii-niesamowitego (15.12.2024).
- Kossowski Zbigniew, *Niesamowite jako źródło niepokoju i wiedzy*, „WunderBlock” 2022, nr 1.
- Lissa Zofia, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964.
- Maron Marcin, *Diabeł Andrzeja Żuławskiego: historia, zło i romantyczna gnoza*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 96.
- Massumi Brian, *Autonomia afektu*, tłum. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.
- Mori Masahiro, *The Uncanny Valley*, tłum. K.F. MacDorman, N. Kageki, <https://spec-trum.ieee.org/the-uncanny-valley> (15.12.2022).
- Nader Luiza, *Afektywna przemoc. „Moim przyjaciółom Żydom” Władysława Strzemińskiego*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4.
- Niebur Louis, *Special Sound: The Creation and Legacy of the BBC Radiophonic Workshop*, Oxford University Press 2010.
- Peplinski Maciej, *Niebyła utopia. Filmowa fantastyka w Niemieckiej Republice Demokratycznej*, praca doktorska napisana pod kierunkiem dr. hab. Rafała Syski, Uniwersytet Jagielloński, Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej, Kraków 2023.
- Rieder John, *On Defining SF, or Not: Genre Theory, SF, and History*, „Science Fiction Studies” 2010, vol. 37, no. 2, s. 191–200.
- Scovell Adam, *Electronic Music and Mental Illness in Cinema*, <https://celluloidwicker.com/2015/05/11/electronic-music-and-mental-illness-in-cinema> (15.12.2024).
- Staćzyk Marta, *Filmowe sensorium. Teoria zmysłów i jej krytyczny potencjał*, Kraków 2023.
- Staćzyk Marta, *Zmysłowa teoria kina. Vivian Sobchack i sensuous theory*, „Ekrany” 2015, nr 3–4, https://ekrany.org.pl/historia_kina/zmyslowa-teoria-kina-vivian-sobchack-i-sensuous-theory (15.12.2024).
- Suvin Darko, *O poetyce gatunku science fiction*, tłum. K.M. Maj, „Creatio Fantastica” 2018, nr 2
- Topolski Jan, *Materialna, ale niesamowita. Elektroniczna muzyka Andrzeja Markowskiego i SEPR w filmach fantastycznych*, „Res Facta Nova” 2022, nr 23(32).
- Topolski Jan, *Reżyseria: Eugeniusz Rudnik [w:] Ptacy i ludzie*, red. M. Mendyk, A. Pindera, Warszawa–Łódź 2020.

Electronic affects in the fantasy cinema of the People’s Republic of Poland. Reconnaissance

Abstract

The article discusses the affective effect of electronic music created in the Polish Radio Experimental Studio, on the example of selected fantastic films produced in the People’s Republic of Poland. In the first part, the film genre, the Studio with its history

and profile, as well as the concept of affect (Massumi, Deleuze) are broadly defined in three sections. In the second, main part of the article, the author discusses selected films and scenes, in which the directors chose to use electronic music. When presenting *The Saragossa Manuscript* (Has/Penderecki), the affect of the uncanny, already described by psychoanalysts (Jentsch, Freud), is introduced. Closely related affect is that of uncanny valley (Mori) or animating/androids, that could be traced in two films: *Docent H.* (Majewski/Rudnik) and *Mr. Kleks Academy* (Gradowski/Mazurek). The third affect under discussion is the state of morbid arousal, which is present in the processes of diagnosis (*The Layercake*, Wajda/Markowski), psychosis (*The Devil*, Żuławski/Korzyński), or progressive dissociation (*Tender Places*, Andrejew/Rudnik).

Keywords: affects, fantastic, electronic music, Polish Radio Experimental Studio, uncanny, android, psychotic

IWONA GRODŹ

Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej, Warszawa

Stanisław Moniuszko i sztuka ruchomych obrazów

Tematem tekstu jest Stanisław Moniuszko i jego twórczość jako inspiracja dla sztuki filmowej. Przedmiotem rozważań jest film fabularny *Warszawska premiera* z 1950 roku w reżyserii Jana Rybkowskiego. Na marginesie wskazane zostaną też materiały dokumentalne, np. *Stanisław Moniuszko* Jerzego Salapskiego (1972), *Stanisław Moniuszko* Kazimierza Oracza (1984), ponadto filmowe adaptacje *Halki* czy *Strasznego dworu* oraz wpływ muzyki Moniuszki na warstwę dźwiękową polskich filmów. Celem dociekań jest namysł nad recepcją twórczości kompozytora w sztuce filmowej. Zastosowana metodologia to badania porównawcze, semiotyka, psychologia percepcji.

Słowa kluczowe: Stanisław Moniuszko (1819–1872), film, biografizm, adaptacja

*Ja nic nowego nie tworzę; wędruję po polskich ziemiach,
jestem natchniony duchem polskich pieśni ludowych
i z nich mimo woli przelewam natchnienie do wszystkich moich dzieł.*

Stanisław Moniuszko¹

Powroty do przeszłości, także z punktu widzenia muzykologii czy filmoznawstwa, skłaniają do refleksji nad sposobem i zakresem funkcjonowania narodowej mitologii i jej bohaterów. Jedną z postaci, które wpisują się w tę perspektywę, jest niewątpliwie Stanisław Moniuszko (1819–1872). Zasadnicze w jego przypadku pytanie brzmi: jakie stereotypowe wyobrażenie towarzyszy tej postaci? Kiedy w ramach projektu Narodowego Centrum Kultury pytano o elementy wizerunku autora *Halki*, respondenci najczęściej wskazywali następujące pola skojarzeniowe: *polskość*, *patriotyzm* (tj. podtrzymywanie dzięki muzyce tożsamości narodowej), *klasycyzm*, *kanoniczność* i *ludowość*. Nieco rzadziej:

¹ Zob. cyt. za: W. Rudziński, *Moniuszko i jego muzyka*, Warszawa 1970 – cytat jest dostępny on-line na stronie: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/275972/stanislaw-moniuszko-budowal-ducha-narodu> (6.05.2024).

romantyczność, teatralność, widowiskowość, ale i zwykłość, codzienność czy prostotę odbioru². Dzięki tym rzeczownikom możemy ukuć „portret” czy obiegowe wyobrażenie na temat muzyki Moniuszki, które odsyła do narodowej tożsamości i przystępności tej twórczości dla masowego słuchacza³. Synergia tego, co stanowi niewątpliwie intelektualne wyzwania, a jest przy tym „podane” w sposób zrozumiały, nie należy do częstych, dlatego tym bardziej godna jest uwagi⁴. Wydaje się, że ta korelacja stała się także im-



Ilustracja 1. Portret Stanisława Moniuszki autorstwa Tytusa Maleszewskiego

Źródło: Muzeum Narodowe w Warszawie, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/447542> (29.01.2025).

² „Narodowe Centrum Kultury od sierpnia do grudnia 2018 roku realizowało badania rozpoznawalności Stanisława Moniuszki i jego dzieł na potrzeby Roku Moniuszkowskiego. Diagnoza składała się z kilku komponentów: sondażu ogólnopolskiego, zogniskowanych wywiadów grupowych, wywiadów eksperckich oraz ekspertyzy dotyczącej obecności Moniuszki w programach nauczania”. Ostatecznie analiza zebranego materiału wskazuje na to, że „Stanisław Moniuszko jest powszechnie znanym w Polsce kompozytorem, ale wiedza o jego życiu i twórczości jest pobieżna. (...) Ponadto Moniuszko jest najmniej znany wśród przedstawicieli najmłodszej badanej grupy (18–25 lat)”. Zob. <https://www.nck.pl/badania/projekty-badawcze/raport-stanislaw-moniuszko-znany-lecz-nieobecny> (6.11.2023).

³ Por. m.in. M. Drzazga-Lech, *Budowanie polskiej tożsamości narodowej poprzez muzykę: analiza kreowanej w prasie śląskiej recepcji „Halki” Stanisława Moniuszki w inscenizacjach Opery Śląskiej w Bytomiu w latach 1945–2005*, „Górnośląskie Studia Socjologiczne” 2013, t. 4, s. 94–113.

⁴ Z badań NCK wynika, że grupa zainteresowanych muzyką klasyczną się powiększa, choć motywacje zainteresowania akurat tą dziedziną sztuki stale pozostawiają wiele do życzenia. Zob. <https://nck.pl/badania/raporty/raport-badanie-segmenta-cyjne-uczestnikow-kultury> (6.11.2023). Jest więc nadzieja na istnienie „potencjału odbiorczego”, na bazie którego można kształtować gusta coraz bardziej wyrafinowane. Dlatego można nawet wysnuć hipotezę, że twórczość Moniuszki okaże się impulsem do tego rodzaju zmian.

pulsem dla innych artystów, m.in. filmowców, którzy w oryginalny sposób zaczęli wykorzystywać twórczość autora *Strasznego dworu* we własnych dziełach. Dlatego też projektowana perspektywa różnych dziedzin humanistyki na dzieło Moniuszki jest w pełni uzasadniona, a heterogeniczność narzędzi metodologicznych, przede wszystkim z zakresu filmoznawstwa i semiotyki, zrozumiała.

Podsumowując wstępne uwagi, warto zauważyć, że mimo tego, iż Moniuszko wpisał się do kanonu postaci historycznych, które należy znać i upamiętniać, to jednak ciągle wiedza na temat twórczości tego kompozytora w Polsce jest dość powierzchowna. Pozostaje więc pytanie do rozważenia nie tylko o recepcję dzieł muzyka przez filmowców, ale także: czy sztuka ruchomych obrazów może pomóc w kreowaniu ciekawości artystą z przeszłości i jego twórczością przede wszystkim wśród nowych pokoleń melomanów?⁵

Poznanie twórczości wielkich i znanych osób zwykle zaczyna się od zaznajomienia się z ich twórczością bądź biografią. W kontekście sztuki filmowej zdecydowanie częściej jesteśmy odbiorcami tego drugiego wariantu⁶. Dlatego warto przyjrzeć się na początku filmom biograficznym o artystach⁷.

W badaniach naukowych biografizm służy przede wszystkim „wyjaśnianiu dzieł” poprzez elementy biografii ich autorów. Według tej koncepcji twórczość jest zdeterminowana przez wydarzenia z życia artysty (np. z dzieciństwa czy wczesnej młodości) i jego osobowość, a utwór stanowi ich pochodną. Najważniejsze rodzaje biografii to: biografia naukowo-historyczna, popularyzatorska, panegiryczna czy „artystyczna”⁸. W pierwszym przypadku analizuje się przede wszystkim

⁵ Zob. m.in. informacje na temat konferencji *Moniuszko w szkole XXI wieku*, 11.12.2019, <http://mscdn.pl/mscdn2018/index.php/pl/szkolenia-warszawa/947-konferencja-moniuszko-w-szkole-xxi-wieku> (6.11.2023).

⁶ Zob. m.in. G.F. Custen, *Bio-Pics. How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick, NJ 1992.

⁷ Por. m.in. *Życie artysty: problemy biografistyki artystycznej*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1995.

⁸ Por. też podział na film analityczno-dydaktyczny, impresyjno-poetycki, popularnonaukowy, dokumentalno-reportażowy. Z. Czeczot-Gawrak, *Filmowe spotkania ze*

okoliczności powstawania konkretnego utworu, a funkcja poznawcza i porządkująca wyraźnie w nich dominuje. W drugim ważna jest przede wszystkim funkcja informacyjna przekazu audiowizualnego, dzięki której jest szansa, że wiedza na temat artysty i jego dokonań zostanie rozpowszechniona i stanie się dostępniejsza dla większej grupy odbiorców. Trzeci przypadek jest świadectwem nie tylko chęci upamiętnienia jakiejś działalności twórczej, co jest zwykle związane z różnego rodzaju rocznicami, ale także świadomości jej znaczenia dla kraju czy narodu. Biografia „artystyczna” to próba zmierzenia się z życiorysem i dziełem osoby niezwykle w sposób najtrudniejszy, bo polegający na odnalezieniu w innym tworzywie (w tym przypadku filmie) korelatu najważniejszej idei towarzyszącej konkretnemu artyście⁹. W przypadku polskich filmów o Moniuszce dominuje przede wszystkim wariant drugi, tj. popularyzatorski, oraz trzeci – pochwalny.

Wątki biograficzne mogą pojawić się w filmie dokumentalnym, fabularnym, a nawet animowanym¹⁰. Zazwyczaj reżyser pragnie pokazać tylko pewne wydarzenia z przeszłości artysty albo przedstawia je z jednego punktu widzenia. Trzeba bowiem pamiętać, że biografia jest specyficznym rodzajem komunikowania się, bo opartym w dużej mierze na subiektywnych interpretacjach nawet niepodważalnych i rzetelnie zebranych faktów. Wielowymiarowość tego kontaktu między nadawcą-narratorem, pośrednio bohaterem i przede wszystkim odbiorcą jest zagadnieniem szczególnie intrygującym. Chodzi bowiem nie tylko o aspekt referencjalny biografii, ale również uczuciowy czy etyczny. Problem odróżnienia fikcji w biografizmie nie sprowadza się więc do jednoznacznego stwierdzenia, że coś było tak, a nie inaczej, ale stanu permanentnej niemożności ustalenia, czy coś jest fikcją, czy wręcz przeciwnie.

Dwudziestowieczne koncepcje podmiotowości wskazują na paradoks jednoczesnego odrodzenia indywidualizmu i kryzysu podmiotu.

sztuką. Malarstwo, rzeźba, grafika, architektura, Warszawa 1974 (i 1979 – wersja wznowiona i poprawiona), s. 19–22.

⁹ Zob. wybrane dokumenty, m.in. o Krzysztofie Pendereckim: <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=117548> (6.11.2023).

¹⁰ Zob. m.in. animację *Twój Vincent*, reż. Dorota Kobiela, Hugh Welchman 2017, <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=1243699> (6.11.2023).

Z tym ostatnim wiązać należy problemy z jego rozdwojeniem czy wręcz fragmentaryzacją w dziele, charakterystyczne dla większości przekazów o charakterze biograficznym czy autobiograficznym. Konieczne staje się bowiem zbadanie, na ile reżyser może wyrazić siebie w języku innego, np. opowiadającego (narratora, komentatora) lub bohatera filmu. Każdorazowo chodzi o dwie osoby: trzecią i pierwszą osobę liczby pojedynczej („on” i „ja”), między którymi nawiązywany jest symboliczny czy realny komunikat. W tym przypadku kompozytora: Stanisława Moniuszkę i twórców filmów na jego temat, a w perspektywie zwierciadlanej także projektowanego widza i słuchacza.

Stanisław Moniuszko jako bohater i inspirator

Opera musi przekazywać wartości nowe.

Stanisław Moniuszko¹¹

W filmowych biografiach, szczególnie fabularyzowanych, reżyser opowiada o innym artyście zazwyczaj przez pryzmat wartości, które sam wyznaje, doświadczeń, z którymi się mierzy, w końcu wrażliwości, która go określa. Jest to więc poniekąd także sposób konstruowania własnej tożsamości. Proces ten może przebiegać na dwa sposoby: ekstrawertyczny lub introwertyczny. W pierwszym przypadku świat zewnętrzny oglądany jest przez pryzmat autorskiego „ja”. W drugim centralne miejsce zajmuje „ja” wewnętrzne, a świat staje się tylko tłem, co daje „intymistykę” w najczystszej wydaniu. Filmy o Stanisławie Moniuszce wpisują się w kontekst filmów biograficznych, w których „ja” autora wycofuje się i pozostaje w ukryciu, a szkoda, bo to sposób prezentacji bohatera-artysty najciekawszy. Mają one bowiem charakter przede wszystkim edukacyjny, szczególnie dwa filmy dokumentalne: *Stanisław Moniuszko* Jerzego Salapskiego (1972) czy Kazimierza Oracza pod tym samym tytułem z roku 1984. Ciągłe nie powstał film biograficzny, w którym osobowość kompozytora-bohatera „spotkałaby się” z wrażliwością reżysera-narratora o podobnej amplitudzie.

¹¹ Słowa Stanisława Moniuszki z filmu *Warszawska premiera* Jana Rybkowskiego (1950).

W obu wskazanych dokumentach można mówić o narracji typowej dla klasycznej biografii o walorach edukacyjnych. W przypadku przekazu kinematograficznego narrator zwykle utożsamiony jest z bezosobowym punktem widzenia kamery (por. też z kimś patrzącym jakby z zewnątrz). Ważną osobą staje się więc ten, kto przez kamerę spogląda, a właściwie to, czyje „oko” lub czyj punkt widzenia reprezentuje. Mówi się o uwikłaniu w proces lektury dwóch podmiotów, które zastępują się wzajemnie i „odbijają” w sobie, określają się nawzajem¹². Struktura zwierciadlana jest więc ułatwieniem i utrudnieniem jednocześnie. Analiza przekazu w tym aspekcie również zakłada ów mechanizm wyrwania z topologii podmiotu i ponownego wpisania się w konieczność jego śledzenia. Ważny jest ponadto projektowany styl o wyraźnie oświatowym charakterze.

Film Salapskiego prezentuje w prosty i przystępny sposób dzieje życia i twórczości Stanisława Moniuszki. Konsultantem w kwestiach muzycznych, a jednocześnie komentatorem jest w nim Jerzy Waldorff. Zdjęcia wykonali Zygmunt Adamski i Leonard Zajączkowski. Warto o tym projekcie pamiętać także z powodu wyróżnienia go nagrodą „Brązowego Światowida” w kategorii filmów dydaktycznych dla szkół podstawowych, ogólnokształcących i licealnych na Festiwalu Filmów Dydaktycznych w Łodzi w 1972 roku.

Dokument Oracza, młodszy o dziesięć lat, w podobny sposób przybliży życie kompozytora. Wprowadzono w nim ponadto odczyt listów Moniuszki w wykonaniu lektora Bogusława Sochnackiego. Tym razem konsultantami w kwestiach muzycznych i merytorycznych byli Maria Fołtyn i Witold Rudziński. Zdjęcia do filmu zrealizował Tadeusz Roman, a wyprodukowano go w Wytwórni Filmów Oświatowych (Łódź). Element fabularyzacji, a więc też próba uatrakcyjnienia przekazu, związany jest z wprowadzeniem scen aktorskich, np. z udziałem Zygmunta Rzuchowskiego.

Jako ciekawostki o charakterze dokumentalnym można podać dodatkowe dwie produkcje z początku XX wieku. Po pierwsze, dokument, który powstał w 1902 roku, *Mazur w cztery pory* (film nie zacho-

¹² Zob. na ten temat w kontekście autobiografii: P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 307–318.

wał się), zrealizowany przez Kazimierza Prószyńskiego. Wyprodukowało go Towarzystwo Udziałowe „Pleograf”. Premiera warszawska odbyła się w lipcu 1902 roku. Małgorzata Hendrykowska pisała, że „zachowane zdjęcia z filmu pozwalają sądzić, że *Mazur* był rejestracją fragmentu *Straszny dwór* Stanisława Moniuszki”¹³. Po drugie, film reklamowy z 1935 roku Polskich Linii Morskich z Gdyni (Gdynia American Line) zatytułowany *Poland on Parade*. Jest to film montażowy z komentarzem w języku angielskim, prezentujący główne uroki i historyczne miejsca w Polsce, m.in. Warszawę i jej zabytki, takie jak: Stare Miasto, Zamek, Kolumnę Zygmunta, Teatr Wielki (operę), a także fragment przedstawienia *Halka* Stanisława Moniuszki¹⁴. Po latach, bo w 1972 roku, powstał natomiast dokument *Stanisław Moniuszko „Gwiazdka”* Mieczysława Małysza, w którym solista Teatru Wielkiego w Łodzi, Stanisław Michoński, śpiewa pieśń Moniuszki pod tytułem *Gwiazdka*.

Jeśli natomiast mowa o filmach fabularnych zainspirowanych życiem i twórczością Stanisława Moniuszki, warto pamiętać przede wszystkim o polskim filmie Jana Rybkowskiego¹⁵. W 1950 roku reżyser ten wraz ze Stanisławem Różewiczem zrealizował *Warszawską premierę* (premiery: 4 marca 1951 roku) określaną jako film muzyczno-historyczno-biograficzny¹⁶. W literaturze przedmiotu pojawia się też informacja, że jest to pierwszy po wojnie widowiskowy film muzyczny, którego akcja osnuta została wokół toczonej w 1857 roku „walki” o wystawienie *Halki* Stanisława Moniuszki do libretta Włodzimierza Wolskiego. Film kończy sekwencja jej premiery, która rzeczywiście miała miejsce w Warszawie 1 stycznia 1858 roku. Jego treścią są więc przede wszystkim przyjazd Moniuszki do Warszawy, jego współpraca z Wolskim i próby wystawienia

¹³ Zob. M. Hendrykowska, *Historia polskiego filmu dokumentalnego 1896–1944*, Poznań 2015, s. 377.

¹⁴ *Ibidem*, s. 568.

¹⁵ W 1940 r. powstał też godny uwagi film zagraniczny w języku jidysz *Overture to Glory* autorstwa Maxa Nossecka, inspirowany polskim kompozytorem. Zob. <https://www.imdb.com/title/tt0033225/> (6.11.2023).

¹⁶ Zob. na temat filmu stronę: <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=122515> (6.11.2023). Zob. też m.in. *Historia filmu polskiego 1940–1960*, t. III, red. J. Toeplitz, Warszawa 1974, s. 246. Por. PKF 1951 51/01 – *Kulisy planu zdjęciowego filmu „Warszawska premiera”*, <http://www.kronikarp.pl/szukaj,37983,tag-691997> (6.11.2023).

opery o nieszczęśliwej miłości prostej dziewczyny do panicza. W rolach głównych Rybkowski obsadził plejadę ówczesnych gwiazd kina polskiego: Jana Koechera jako Stanisława Moniuszkę, Jerzego Duszyńskiego jako Włodzimierza Wolskiego, Barbarę Kostrzewską (Paulina Rivoli, wykonawczyni roli Halki), Ninę Andrycz (Maria Kalergis), Danutę Szaflarską (hrabina Krystyna) i innych. Konsultantem w kwestiach operowych był Jerzy Merunowicz, a wokalnych – Wiktor Buchwald¹⁷.



Ilustracja 2. Fotos do filmu *Warszawska premiera* Jana Rybkowskiego (1950)

Źródło: <https://www.filmweb.pl/film/Warszawska+premiera-1951-11546> (29.01.2025).

¹⁷ Cytowane w filmie utwory muzyczne są autorstwa nie tylko Stanisława Moniuszki, ale także Vincenzo Belliniego, Gaetano Donizettiego, Gioacchino Rossiniego, Kazimierza Sikorskiego. Zob. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=122515> (6.11.2023).

Film odniósł sukces, ale jest to projekt, który zdecydowanie „przegrywa” rywalizację z biografią innej ikony polskiej muzyki autorstwa Aleksandra Forda, tj. *Młodością Chopina* z 1951 roku¹⁸. Z perspektywy czasu można powiedzieć, że *Warszawską premierę* na pewno warto zobaczyć, przede wszystkim z uwagi na próbę zmierzenia się z tematem społecznej niesprawiedliwości, która w latach 50. XX wieku była wikłana w walkę klas. Nie należy ona jednak do arcydzieł polskiej sztuki ruchomych obrazów. Nie jest to też pierwsza próba zmierzenia się z tematem *Halki* Moniuszki¹⁹. Znanе są adaptacje tej opery sprzed II wojny światowej. Nie wszystkie zachowały się do dziś, ale warto o nich wspomnieć.

Pierwszą, znaną przede wszystkim z opisów, próbą przeniesienia tego dzieła Moniuszki do sztuki filmowej jest fabularna *Halka* z 1913 roku ze zdjęciami Stanisława Sebela. Niestety ten niemy film nie zachował się. Dostępne są jedynie świadectwa na temat tego projektu. Wiemy natomiast, że w rolach głównych wystąpili m.in. Stanisław Knake-Zawadzki (Stolnik), Aleksandra Rostkowska (Zofia, córka Stolnika), Jerzy Leszczyński (Janusz), Zygmunt Zaleski (Ziemia), Halina Starska (Halka), Lucjan Wiśniewski (Jontek)²⁰.

Kolejną próbą jest *Halka* z 1930 roku Konstantego Meglickiego. Pierwotnie był to film niemy, który udźwiękowiony został dwa lata po premierze. W wersji dźwiękowej arie Jontka śpiewał Władysław Ladis-Kiepusa (brat znanego Jana), Halki – Zuzanna Karin, a partie zbiorowe wykonali artyści Opery Warszawskiej. Film na szczęście przetrwał do naszych czasów²¹. W lapidarnym skrócie, zgodnie z pierwowzorem,

¹⁸ Por. na temat *Młodości Chopina*: <http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=122506> (6.11.2023).

¹⁹ Zob. też: I. Lindstedt, „*Halka*” na ekranie [w:] *Życie – twórczość – konteksty. Eseje o Stanisławie Moniuszce*, red. M. Dziadek, Warszawa 2019, s. 329–352.

²⁰ Na marginesie można wspomnieć też *Dzwony wieczorne. Róże i kolce zakazanej miłości* Józefa Maszyckiego, czyli niemą fabułę z 1927 r., która podobnie jak film wcześniejszy nie zachowała się. W rolach głównych wystąpili: Stanisław Dębicz (jako Andrzej Woronecki, obywatel ziemski), Nina Wirska (jako Halina, żona Woroneckiego), Antoni Zagórski (administrator). Nie istnieje pierwowzór Moniuszki zatytułowany *Dzwony wieczorne*. Niemniej *Polski Słownik Biograficzny* (t. 21) podaje, że w 1927 r. w łódzkiej wytwórni nakręcono film oparty na motywach utworów Moniuszki. Można się więc domyślać, także z opisu fabuły filmu, że chodziło o tekst *Halki*.

²¹ Zob. film online: <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/10926> (6.11.2023).

przedstawia on losy panicza Janusza Odrowąza, który poznaje piękną Halkę, wnuczkę młynarza, i rozkochuje ją w sobie. Z tego powodu młoda dziewczyna odrzuca zaloty górala Jontka, który starał się wcześniej o jej rękę. Tymczasem matka Janusza nie godzi się na romans syna z chłopką i pragnie, aby ułożył on sobie życie z Zosią, która posiada odpowiednie pochodzenie. Fabuła filmu jest więc wiernym odwzorowaniem historii opowiedzianej w operze. Kończy się równie tragicznie, tj. samobójczą śmiercią Halki, która rzuca się w nurty Dunajca z tego samego urwiska, na którym panicz składał jej niegdyś przysięgi. Scenariusz do filmu napisał Jerzy Braun, a twórcą zdjęć był Hans Androschin. W rolach głównych wystąpili: Zorika Szymańska (jako Halka), Harry Cort (Janusz), Helena Zahorska (matka Janusza), Włodzimierz Czerski (Jontek).



Ilustracja 3. Fotosy z *Halki*, reż. Konstanty Meglicki (1930)

Źródło: https://www.nitrofilm.pl/strona/lang:pl/filmy/film_info/13/galeria:programy-filmowe/halka.html (29.01.2025).

Kolejną fabularną ekranizacją, tym razem w pełni dźwiękową, był film z 1937 roku w reżyserii Juliusza Gardana. Osią fabularną jest nieszczęśliwa miłość Janusza i Halki, a jej miejscem malownicza prze-

strzeń polskich gór. W tej adaptacji główny bohater wyjeżdża do Krakowa i to właśnie w tym mieście poznaje córkę Stolnika, Zofię, w której się zakochuje. Spodziewająca się jego dziecka Halka podąża śladem ukochanego. Zostaje jednak wypędzona, rozpacza, traci dziecko, a ostatecznie popada w obłąd i rzuca się do wody. Reżyser przy tym projekcie pracował z cenionymi artystami, np. twórcą dialogów był Jarosław Iwaszkiewicz, a opracowania muzycznego podjęli się Roman Palester i Feliks Rybicki. Muzykę wykonała Filharmonia Warszawska, najważniejsze arie zaśpiewała Ewa Bandrowska-Turska. W rolach głównych wystąpili: Liliana Zielińska (Halka), Władysław Ladis (Jontek), Witold Zacharewicz (Janusz), Leokadia Pancewiczowa (starościna, matka Janusza). Rok później, na Festiwalu Filmów w ramach Targów Wschodnich we Lwowie, *Halka* Gardana otrzymała nagrodę Ministra Komunikacji²².

Nie tylko *Halka* stała się inspiracją dla filmowców. Drugim utworem, który był przenoszony na duży i mały ekran, jest *Straszny dwór*. Już w 1936 roku Leonard Buczkowski podjął się ekranizacji tej opery z cytatem *Pieśni wieczornej*. Losy Stefana i Zbigniewa, którzy ślubują, że nigdy się nie ożenią, pod kątem scenariuszowym opracował Jan Adolf

Hertz. Zdjęcia wykonał Albert Wywerka. Muzykę opracował Adam Wieniawski, a wykonała warszawska Orkiestra Polskiego Radia (dyrygentem był Tadeusz Górzyński).



Ilustracja 4. Fotosy do filmu *Straszny dwór* Leonarda Buczkowskiego (1936)

Źródło:

<https://filmotekaslaska.com/straszny-dwor> (29.01.2025).

²² Znanie są też telewizyjne rejestracje przedstawień tej opery granej na scenie Teatru Narodowego (z 30 września i 1 października 1998 r. autorstwa Marii Fołtyn) w reżyserii Mariana Pysznika, w których w roli Halki wystąpiła Tatiana Zacharczuk, Jontka zagrał Władimir Kuzmienko, Zofię – Katarzyna Suska, Janusza – Zbigniew Macias, a Stolnika – Piotr Nowacki. Zob. też awangardowy spektakl: *Halka Spinoza albo Opera Utracona albo Żal za uciekającym bezpowrotnie życiem*, reż. Jerzy Grzegorzewski, 1998.

W rolach głównych wystąpili: Lucyna Szczepańska (Hanna), Helena Grossówna (Jadwiga), Mieczysława Ćwiklińska (cześnikowa), Witold Conti (Stefan), Kazimierz Czekotowski (Zbigniew), Mariusz Maszyński (Damazy), Stanisław Sielański (Jasiek).

Jak wytłumaczyć zainteresowanie Moniuszką przed rokiem 1939? Filmoznawca Marek Haltof udziela następującej odpowiedzi: „Polscy filmowcy chętnie sięgali po klasykę literacką i szukali tekstów, które sprawdziły się na scenie, a oprócz cech wysokiej sztuki zawierały wątki melodramatyczne i sensacyjne. W swoich wyborach kierowali się gustami polskiej widowni. (...) chcieli bowiem odnosić sukcesy”²³. Dzieła autorstwa Moniuszki okazały się więc wyśmienitym materiałem dla tego typu przedsięwzięć. Były dodatkowo w bliskim związku z polską historią oraz rodzimymi kontekstami kulturowymi. Tę konstatację potwierdza też Małgorzata Hendrykowska w książce *Śladami tamtych cieni*, pisząc: „W odróżnieniu od francuskiego filmu *d’art* w Polsce «kostium nie był w nich sygnałem teatru, swoistym odniesieniem do prawdziwej sztuki, ale znakiem obecności kultury polskiej». Stąd popularność adaptacji *Halki* z 1913 roku Karola Wojciechowskiego”²⁴. Czy potwierdzają to czasy obecne? I przyszłe? Pytanie godne uwagi, choćby z uwagi na nieustanne powroty do tej opery, m.in. w przestrzeni teatralnej²⁵.

Twórczość Stanisława Moniuszki stała się również inspiracją dla wielu innych polskich twórców filmowych i teatralnych, którzy cytowali utwory kompozytora w swoich dziełach²⁶. Przykładowo można wskazać spektakle telewizji, takie jak: *Nowy Don Kiszot* z 1960 roku w reżyserii Bogdana Trukana, na podstawie tekstu Aleksandra Fredry i z „muzyczną krotochwilą”, opartą na błahych konfliktach i intrygach, Stanisława Moniuszki²⁷; *Nocleg w Apeninach* Czesława Szpakowicza

²³ Zob. M. Haltof, *Kino polskie okresu niemego* [w:] *idem, Kino polskie*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 16.

²⁴ M. Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni*, Poznań 1993, s. 206.

²⁵ Zob. np. *Halkę* Mariusza Trelińskiego wystawioną w Operze Narodowej w grudniu 2019 r., <https://teatr Wielki.pl/reperuar/kalendarium/2019-2020/halka/> (6.11.2023).

²⁶ Zob. m.in. <https://www.film Polski.pl/fp/index.php?osoba=111757>; <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/693/stanislaw-moniuszko> (6.09.2024).

²⁷ *Nowy Don Kiszot czyli Sto szaleństw. Krotochwila we trzech aktach wierszem, ze śpiewami* to trzyaktowa komedia Aleksandra Fredry z 1822 r. Jest ona przerobioną i rozbu-

z 1966, także na motywach komedii autora *Zemsty* i z muzyką twórcy *Straszego dworu*²⁸. Kolejną ekranizacją Fredry, w której także zacytowano utwory Moniuszki, był *Nocleg w Apeninach* z 1978 roku Ewy Bonackiej z muzyką Stanisława Moniuszki w opracowaniu muzycznym i aranżacji Andrzeja Woźniakowskiego (pod pseudonimem: Jerzy Andrzej Marek)²⁹. Warto pamiętać też o spektaklach dla młodego widza, np. *O zwierzętach to i owo...* (1997) Barbary Borys-Damięckiej z muzyką autora *Prząśniczki*³⁰. Działalność artystyczna Moniuszki stała się inspiracją również dla dokumentu *Tańce polskie* Janusza Sijka z 1984 roku³¹. Godny uwagi jest ponadto unikatowy film animowany z 1989 roku *Prząśniczka*, autorstwa Aleksandry Korejwo, wykonany w materii syp-

dowaną wersją debiutanckiej komedii Fredry pt. *Intryga naprędcę* z 1815 r. Po raz pierwszy sztuka została wystawiona we Lwowie w kwietniu 1824 r. W 1827 r. zaprezentowano ją w Warszawie. Około 1840 r. treść sztuki jako libretto swojej operetki wykorzystał Stanisław Moniuszko. „Rękopis krotchwili Moniuszki zawiera dziesięć numerów wokalnie-instrumentalnych (cztery – w pierwszym, trzy – w drugim oraz trzy – w trzecim akcie), rozbudowaną symfoniczną uwerturę i orkiestrowe preludium – *Entreacte* przed aktem drugim. Muzycznie najbardziej rozbudowana jest partia Karola, tytułowego Don Kiszota, któremu Moniuszko powierzył – oprócz *ansambli à la Rossini* – dwie arie: *Śpiewy* i stylową *Dumkę* w akcie trzecim (duet z Zofią)”. Zob. na ten temat m.in. S. Pigoń, *Komentarz* [w:] Aleksander Fredro, *Pisma wszystkie: Komédie*, t. II, Warszawa 1955, s. 265–357 oraz informacje o nowszych realizacjach tej muzycznej krotchwili: <https://operakameralna.pl/stanislaw-moniuszko-nowy-don-kiszot-czyli-sto-szalenstw-krotchwila-w-trzech-aktach-oryginalna-polska-wersja-jezykowa/> (6.09.2024). W spektaklu z 1960 r. partie wokalne wykonali: A. Bolechowska, B. Rudzka, K. Złotnicka, L. Nowosad, M. Maciejewski z towarzyszeniem Orkiestry Polskiego Radia pod dyktando G. Fitelberga, J. Kołaczkowskiego i O. Straszyńskiego. Zob. <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/187682/fredro-w-telewizji> (6.09.2024).

²⁸ Zob. *Nocleg w Apeninach* – jednoaktowa operetka Stanisława Moniuszki do libretta Aleksandra Fredry. Prapremiera odbyła się w Wilnie w 1839 r.. Stanisław Moniuszko napisał muzykę do *Noclegu w Apeninach* podczas pobytu w Wilnie. Zob. m.in. S. Pigoń, *Komentarz* [w:] Aleksander Fredro, *Pisma wszystkie: Komédie*, t. III, Warszawa 1955, s. 399–505; <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/13270/nocleg-w-ape-ninach> (6.09.2024).

²⁹ Zob. m.in. <https://vod.tvp.pl/teatr-telewizji,202/nocleg-w-ape-ninach,342579> (6.09.2024).

³⁰ Zob. m.in. na temat tego spektaklu: <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=52999>; <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/8481/o-zwierzetach-to-i-owo>; <https://vod.tvp.pl/teatr-telewizji,202/o-zwierzetach-to-i-owo,302019> (6.09.2024).

³¹ Zob. <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=4214327> (6.09.2024).

kiej (sól), który powstał w cyklu filmów animowanych do muzyki klasycznej, a twórczość Moniuszki była, jak sugeruje już tytuł, główną inspiracją³². Ciekawym, wzbudzającym dyskusje projektem jest również widowisko telewizyjne *Widma. Kantata oparta na II części „Dziadów” Adama Mickiewicza* z 2017 roku w reżyserii Pawła Passiniego. Inspirowane jest ono bardzo popularnymi *Widmami* Moniuszki i jego fascynacją autorem *Pana Tadeusza*. Jest to dzieło wiernie oddające przekaz oryginału i przesiąknięte ludowymi motywami³³.



Ilustracja 5. Zdjęcie z widowiska telewizyjnego *Widma* Pawła Passiniego (2017)

Źródło: <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,22369156,widma-brawo-za-odwage.html> (29.01.2025).

³² Zob. m.in.: <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=428849>; <https://tvsfa.com/1357-przasniczka-the-spinner-2/> (6.09.2024). Por też: *Prząśniczka* (miniatura muzyczna) z 2005 w reżyserii Joanny Jasińskiej-Koronkiewicz. Zob. <https://tvsfa.com/737-przasniczka/> (6.09.2024).

³³ Zob. informacje na temat tego projektu: Muzyka: Stanisław Moniuszko. Kierownictwo muzyczne: Andrzej Kosendiak. Wykonanie muzyki: Jarosław Bręk (bas-baryton; Guślarz), Aleksandra Kubas-Kruk (sopran; Zosia), Jerzy Butryn (bas; Zły Pan), Bogdan Makal (bas; Starzec), Mariola Cierpiół (mezzosopran; Sowa), Michał Ziemak (baryton; Kruk), Mikołaj Szuszkiewicz (Aniołek), Antoni Szuszkiewicz (Staś), Chór Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu, Wrocławska Orkiestra Barokowa. Dyrygent: Andrzej Kosendiak. Produkcja: Telewizja Polska (Wrocław). Obsada aktorska: Mariusz Bonaszewski (Paweł Janyst), Przemysław Wasilkowski, Franciszka Kierc-Franik (taniec), Iga Załęczna (taniec), Jan Grzędziela (szczudlarz) i in.

Utwory Moniuszki w różnym zakresie i funkcji (przede wszystkim dopełniającej warstwę fabularną) były cytowane ponadto w następujących polskich filmach i serialach (wybór)³⁴: *Zamach stanu* Ryszarda Filipskiego (1980)³⁵; *Spokojne lata* Andrzeja Kotkowskiego (1981)³⁶; *Odwet* Tomasza Zygadły (1982)³⁷; *Wcześniej urodzony* Krzysztofa Grubera (1986)³⁸; *Łuk erosa* Jerzego Domaradzkiego (1987)³⁹; dokument biograficzny o Jerzym Bossaku *Życie jak film* Jadwigi Zajiček (1994)⁴⁰; *Panna z mokrą głową* Kazimierza Tarnasa (1994)⁴¹ i *Awantura o Basię* tego samego twórcy z roku następnego z cytatami z *Halki* Moniuszki⁴²; *Cwał* Krzysztofa Zanussiego (1995) z fragmentem opery *Straszny dwór*⁴³;

³⁴ Zob. na ten temat: <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=111757> (6.09.2024).

³⁵ Wykorzystano utwór muzyczny *Mazur* z opery *Halka*.

³⁶ Film opowiada o grupie artystów z okresu Młodej Polski. Z tego powodu zarówno w funkcji dopełniającej, jak i „dialogującej” z przebiegiem akcji w filmie pojawia się szereg cytatów literackich (m.in. utworów Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Artura Międzyrzeckiego, Louisa Aragona) i muzycznych (m.in. Stanisława Moniuszki). zob. <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=12105> (6.09.2024).

³⁷ Inspiracją dla Tomasza Zygadły stał się poemat Aleksandra Błoka *Odwet*. Ważnym patronem filmu była też postać Bolesława Leśmiana. W filmie zacytowano ponadto fragment pieśni *Przysłniczka* Stanisława Moniuszki. Zob. <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=12264> (6.09.2024).

³⁸ *Wcześniej urodzony* to kameralne studium starości i samotności. Jego głównymi atutami są psychologiczna wiarygodność i celność obyczajowej obserwacji. W filmie reżyser zacytował fragment z opery Stanisława Moniuszki *Fils* (wykonanie Andrzej Hiolski, Orkiestra Kameralna Polskiego Radia, dyrygent Jerzy Gert).

³⁹ Film opowiada o Krakowie z początku I wojny światowej. Główna bohaterka, kobieta niezależna po wielu przejściach, występuje na scenie. Między innymi z tego powodu w filmie twórcy wykorzystali szereg utworów muzycznych, m.in. *Mazura* z *Halki* Stanisława Moniuszki. Zob. <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=122433> (6.09.2024).

⁴⁰ W ścieżce dźwiękowej dokumentu jako ilustrację muzyczną wykorzystano utwory m.in. Stanisława Moniuszki czy Josepha Haydna. Zob. <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=42516> (6.09.2024).

⁴¹ Jako dopełnienie warstwy fabularnej w filmie zacytowano arię Jontka (wykonanie: Bogusław Morka) z *Halki*. Zob. <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=125973> (6.09.2024).

⁴² Zob. <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=126278> (6.09.2024).

⁴³ Zob. <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=126686> (6.09.2024).

Sława i chwala Kazimierza Kutza (1997)⁴⁴; *Siedlisko* Janusza Majewskiego (1998)⁴⁵; *Przedwiośnie* Filipa Bajona (2002) z cytatem utworu Stanisława Moniuszki *Panie co losy ludzkości...*⁴⁶; *Ubu król* Piotra Szulkina (2003) według dramatu Alfreda Jarry'ego z fragmentem *Strasznego dworu*⁴⁷, *Job, czyli ostatnia szara komórka* Konrada Niewolskiego (2006) z nawiązaniem, choć o nieco innym znaczeniu i wymiarze semantycznym, do tej samej opery Moniuszki⁴⁸ czy *Zgoda* Macieja Sobieszczańskiego (2017)⁴⁹. Jak widać, jest ich całkiem sporo. Pozostaje pytanie: w jakich funkcjach utwory Moniuszki były w nich wykorzystywane? Czy chodziło o przekazywanie jakichś istotnych, dodatkowych treści na temat postaci, fabuły, czasoprzestrzeni,

⁴⁴ Film z cytatem *Dumki* Stanisława Moniuszki (wykonanie: Agnieszka Warchulska, fortepian: Marek Stefankiewicz). Zob. <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=126869> (6.09.2024).

⁴⁵ W serialu w celu uzupełnienia warstwy fabularnej wykorzystano arię *Gdybym rannym był słonkiem...* z *Halki*. Zob. <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=127191> (6.09.2024).

⁴⁶ Zob. <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=128282> (6.09.2024).

Tekst piosenki (cytowanej w serialu):

O Panie, co losy ludzkości dzierzysz w dłoni Swej!
Stających na progu wieczności do łona przygarnąć chciej.
Niech Twe miłosierdzie, o Boże,
Nadzieję zbawienia w pierś grzeszną tchnie.
Ze łzami wołamy w pokorze:
O Panie, o Panie, zmiłuj się.

Jak Ojciec przebaczyć racz winy u wieczności wrót;
Odkupił je Syn Twój jedyny, gdy konał za ludzki ród.
A chociaż zagraża już kara,
Niech cofnie grożący grzesznikom cios,
Kapłana bezkrwawa ofiara
I naszych, i naszych, modłów głos.

Tekst pochodzi z: https://www.tekstowo.pl/piosenka,religijne,o_panie_co_losy_ludzkości.html (6.09.2024).

⁴⁷ Zob. <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1212595> (6.09.2024).

⁴⁸ Zob. <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=1217612> (6.09.2024).

⁴⁹ W filmie zacytowano *Pieśń wieczorną* Stanisława Moniuszki do słów Franciszka Karpińskiego w wykonaniu chóru (Daniel Synowiec, Arkadiusz Górka, Jerzy Kopiński, Jerzy Sawicki, Jakub Grabowski, Rafał Szpotakowski), dyrygent: Rafał Szpotakowski. Zob. <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=1240403> (6.09.2024). Zob. też scenariusz filmu: <https://cybra.lodz.pl/dlibra/publication/28743/edition/25266/content> (6.09.2024).

nastroju itp.? Czy cytaty były tylko rodzajem muzycznych ozdobników? Zasadniczo były to muzyczne aluzje odsyłające do ogólnie przyjętego stereotypu na temat twórczości autora *Strasznego dworu*, a więc odwołania się do uczuć patriotycznych, poczucia kulturowej tożsamości. Bywały jednak i bardziej wyrafinowane przypadki powoływania się na twórczość kompozytora, np. w sposób groteskowy czy ironiczny w filmie Piotra Szulкина w celu krytycznego spojrzenia na pierwszą dekadę po transformacji, kiedy to nastąpił „smutny zwrot nowej Polski ku bylejakości i bezmyślnej konsumpcji”⁵⁰.

Podsumowanie

Film biograficzny stał się narzędziem kształtującym świadomość historyczną i polityczną widowni.

Sylwia Kołos⁵¹

Wspomniane filmy (dokumentalne i fabularyzowane) o Moniuszce, podobnie jak tradycyjne filmy biograficzne, składają się z materiałów archiwalnych, portretów, rysunków, wspomnień, wypowiedzi znawców na temat głównego bohatera⁵². Dominantami konstrukcyjnymi są

⁵⁰ Pisał o tym m.in. S.J. Konefał, *Piotr Szulkin: katastrofy logosu i absurdy istnienia*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 104, s. 216–227; K. Kłopotowski, *Kraj Ubu Króla*, „Film” 2003, nr 6, s. 42. D. Dabert, pisząc o muzyce w *Ubu królu*, przypominała, że „Piotr Szulkin bezlitośnie demaskuje świat rzeczywistości demokratycznej, w jego wizji bombastycznej i kiczowatej, zaludnionej nową klasą polityczną – żalonymi miernotami, konformistami i aroganckimi ignorantami. Fetującym zwycięstwo, rzec by można, znowu towarzyszy nieumiejętnie grany *Polonez As-dur* Chopina. Przywołany utwór muzyczny utożsamiał polityczną diagnozę z tą sprzed pół wieku. Współczesne znaczenie kontekstowe *Ody do radości* z IX Symfonii Beethovena wzbogacone zostało o polityczne zabarwienie i skojarzone z Unią narodów europejskich. Kiedy więc w groteskowo-strasznej scenie bitwy w *Królu Ubu* pojawia się w funkcji komentarza hymn Unii Europejskiej, niesie to niezwykle przygnębiającą konstatację”. Zob. D. Dabert, *Sposoby istnienia muzyki klasycznej w filmie fabularnym* [*The role of classical music in film*], „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5, s. 197.

⁵¹ Parafraza słów S. Kołos, *Film biograficzny – gatunek progresywny. Geneza, genologia, strategie narracyjne*, Toruń 2018, s. 35.

⁵² Por. S. Wyslouch, *Poezja na ekranie* [w:] *Poloniści o filmie*, red. M. Hendrykowski, Poznań 1997, s. 96.

w nich: życiorys (zob. dokumenty o autorze *Strasznego dworu*), osobowość (m.in. *Warszawska premiera*) i twórczość kompozytora (filmowe adaptacje *Halki*, cytaty muzyczne)⁵³. Natomiast jego muzyka zyskuje autonomię poprzez: użycie jej w ścieżce dźwiękowej; inscenizację (fragmenty fabularyzowane); słowo śpiewane „na ekranie” (zapisane fragmenty utworów itp.); wizualny kontekst jako „narzędzie interpretacji muzyki i projekt stylu odbioru”, np. „konkretyzacja realiów istniejących w tekstach pieśni”, „egzemplifikacja sytuacji lirycznej”, „plastyczna paralela”, „metafora filmowa” czy „symbol”⁵⁴. To stanowi o ich wartości, ale nie zawsze ponadczasowości.

Współcześnie obserwuje się bowiem ewolucję filmowych portretów artystów, która polega na odejściu od typowej biografii, „szkolnej pogadanki” na zadany temat, unikaniu perswazji⁵⁵. Pozostanie do rozstrzygnięcia kwestia, czy dzięki tym zmianom jest szansa, żeby zainteresować znanymi i wielkimi Polakami, np. Moniuszką, nowe pokolenia. Wydaje się, że tak, gdyż przekaz audiowizualny może przeciwdziałać zapomnieniu, wymazywaniu przeszłości⁵⁶. Jednocześnie może być „narzędziem kształtującym świadomość historyczną i polityczną widowni”⁵⁷. Może prowokować wiele nowych pytań, np. jakich uczuć doznaje twórca filmowych biografii w chwili opowiadania o znanych osobach? Jakie emocje pragnie wzbudzić w odbiorcach? Jak daleko może się w autorskich manipulacjach posunąć, żeby nie przekroczyć granicy między faktami a fikcją?

Jak widać, biografia to gatunek złożony, hybrydyczny i progresywny. Jednocześnie każdorazowo w centrum jego uwagi jest człowiek – w tym przypadku artysta-kompozytor – i napędzająca wszelkie działania intryga, np. problemy z wystawieniem opery. Dlatego to właśnie sposób opowiadania o życiu znanych osób: „łamanie tabu”, „rezygna-

⁵³ *Ibidem*, s. 100.

⁵⁴ Por. *ibidem*, s. 103–105.

⁵⁵ Por. *ibidem*, s. 111. Zob. też: M. Hendrykowska, *Elementy wyjaśniania w filmie o sztuce*, Poznań 1983; B. Michałek, *Biografia filmowa – dziś*, „Kino” 1974, nr 9; S. Kołos, *Film biograficzny...*

⁵⁶ *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*, red. T. Szczepański, S. Kołos, Toruń 2007.

⁵⁷ Por. S. Kołos, *Film biograficzny...*, s. 35.

cja z tworzenia tzw. upudrowanych, pomnikowych portretów”, „oddanie prymu serialom biograficznym, które ostatnio (por. ofertę telewizyjną) górują nad produkcjami kinowymi” – jak zauważyła Sylwia Kołos⁵⁸, powinien być fascynujący i przynosić nowe, zaskakujące spojrzenie na znane osoby i ich twórczość. W takim podejściu jest nadzieja na podtrzymanie zainteresowania przeszłością Polski, jej kulturą, a więc też muzyką i artystami-kompozytorami.

Bibliografia

- Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*, red. T. Szczepański, S. Kołos, Toruń 2007.
- Bohaterowie filmu „Warszawska premiera”, „Film” 1951, nr 8.
- Czczot-Gawrak Zbigniew, *Filmowe spotkania ze sztuką. Malarstwo, rzeźba, grafika, architektura*, Warszawa 1974.
- Dabert Dobrochna, *Sposoby istnienia muzyki klasycznej w filmie fabularnym [The role of classical music in film]*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5.
- Dąbek Stanisław, *Twórczość litanijska Stanisława Moniuszki i jej konteksty*, Warszawa 2011.
- Drucka Nadzieja, *Stanisław Moniuszko: życie i twórczość*, Warszawa 1976.
- Drzazga-Lech Maja, *Budowanie polskiej tożsamości narodowej poprzez muzykę: analiza kreowanej w prasie śląskiej recepcji „Halki” Stanisława Moniuszki w inscenizacjach Opery Śląskiej w Bytomiu w latach 1945–2005*, „Górnośląskie Studia Socjologiczne” 2013, t. 4.
- Dylizans wjeżdża na plan (sprawozdanie z produkcji *Warszawskiej premiery*), „Film” 1950, nr 19.
- Fabry Władysław, *Moniuszko: powieść biograficzna*, Kraków 2019.
- Haltof Marek, *Kino polskie*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004.
- Hendrykowska Małgorzata, *Elementy wyjaśniania w filmie o sztuce*, Poznań 1988.
- Hendrykowska Małgorzata, *Historia polskiego filmu dokumentalnego 1896–1944*, Poznań 2015.
- Hendrykowska Małgorzata, *Śladami tamtych cieni*, Poznań 1993.
- Jachimecki Zdzisław, *Moniuszko*, Kraków 1983.
- Klechta Jerzy, *Duchowość Moniuszki: 1819–1827*, Nowy Sącz 2013.
- Kłopotowski Krzysztof, *Kraj Ubu Króla*, „Film” 2003, nr 6.
- Kołos Sylwia, *Film biograficzny – gatunek progresywny. Geneza, genologia, strategie narracyjne*, Toruń 2018.
- Konefał Sebastian J., *Piotr Szulkin: katastrofy logosu i absurdy istnienia*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 104.
- Kurpiewski Piotr, *Architectural space of Jan Rybkowski’s „Warszawska premiera” and Alexander Ford’s „Młodość Chopina”. The film vision of 19-th century cities in the Times of socialist realism*, „Images” 2017, vol. 22, nr 31.

⁵⁸ Por. *ibidem*, s. 201–204.

- Lindstedt Iwona, „*Halka*” na ekranie [w:] *Życie – twórczość – konteksty. Eseje o Stanisławie Moniuszce*, red. M. Dziadek, Warszawa 2019.
- Man de Paul, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2.
- Moniuszko w kolorze*, red. D. Ratajczak, Poznań 2015.
- Pitera Zbigniew, *Warszawska premiera* (rec.), „Film” 1951, nr 12.
- Płażewski Jerzy, *Zwycięstwo muzyki narodowej*, „Kwartalnik Filmowy” 1951, nr 1.
- Poloniści o filmie*, red. M. Hendrykowski, Poznań 1997.
- Rudziński Witold, *Moniuszko i jego muzyka*, Warszawa 1970.
- Rudziński Witold, *Moniuszko nieznany*, „Film” 1951, nr 10.
- Warszawska premiera* (rec.), „Film” 1951, nr 8.

Stanisław Moniuszko and the art of moving images

Abstract

The subject of the text is Stanisław Moniuszko and his work as an inspiration for film art. The subject of consideration is the feature film *Warsaw Premiere* from 1950, directed by Jan Rybkowski. In addition, documentary materials will also be mentioned, e.g. *Stanisław Moniuszko* by Jerzy Salapski (1972), *Stanisław Moniuszko* by Kazimierz Oracz (1984), as well as film adaptations of *Halka* or *Straszny dwór* and the influence of Moniuszko's music on the sound layer of Polish films. The aim of the research is to reflect on the reception of the composer's work in film art. Methodology used: comparative research, semiotics, psychology of perception.

Keywords: Stanisław Moniuszko (1919–1872), film, biography, adaptation

IWONA A. SIEDLACZEK

Szkoła Muzyczna I i II st. im. Tadeusza Szeligowskiego
w Lublinie

Muzyka masońska w Polsce przełomu XVIII i XIX wieku w kontekście filozofii masońskiej

Polska muzyka masońska to nadal mało zbadany obszar kultury polskiej. Artykuł przybliży kontekst tworzenia się i działania wolnomularstwa w Polsce u jego zarania, na przełomie XVIII i XIX wieku. Kontekst ten to sytuacja polityczna, geopolityczna i społeczna Polski tego okresu, jak i filozofia masońska. Autorka zauważa ogromną rolę wolnomularstwa polskiego i poszczególnych wolnomularzy we wprowadzeniu do Polski idei oświecenia. Ideały masońskie w tamtym okresie właściwie pokrywały się z ideałami oświeceniowymi. To w lożach masońskich najwcześniej praktykowano wolność, równość i braterstwo, nazywając je „światłami masońskimi”. Artyści muzycy i kompozytorzy działali na rzecz upowszechnienia kultury muzycznej wśród warstw nieuprzywilejowanych, a ich dzieła były nośnikami idei oświeceniowych i masońskich. Oni też przyczynili się do zainteresowania muzyką tworzoną przez lud, a na jej bazie do powstania muzyki narodowej, czerpiącej z muzyki ludowej motywy i tematy. Warto podkreślić, że Fryderyk Chopin wzrastał i kształtował się w środowisku warszawskich masonów: Kazimierza Brodzińskiego, Józefa Elsnera, Juliusza Kolberga, Karola Kurpińskiego.

Słowa kluczowe: Chopin, Stanisław August Poniatowski, oświecenie, polscy kompozytorzy-masoni, muzyka masońska, filozofia masońska

Czy istnieje muzyka i filozofia masońska?

Określenie *muzyka masońska* nie jest tak oczywiste jak np. muzyka religijna, które ma dłuższą tradycję i nie budzi kontrowersji. Na pytanie, czy istnieje muzyka masońska, odpowiedzią jest oczywiście obec-

ność haseł: *Masonic Music*¹ i *Freimaurermusik*² w słowniku i encyklopedii o światowej naukowej renomie. Jednak znacznie ciekawsze od stwierdzenia tego faktu jest badanie, które przeprowadził filozof kultury Andrzej Nowicki w artykule *Problemy metodologiczne związane z badaniem roli muzyki w obrzędach katolickich i masońskich (na przykładzie kompozycji Mozarta)*³, stawiając obok siebie muzykę religijną i masońską kompozytora. Nowicki powiada tam, że muzyka to „jedno z najpotężniejszych narzędzi zwiększających atrakcyjność obrzędów religijnych”⁴. Bada przekształcanie się muzyki religijnej Mozarta w muzykę zawierającą coraz więcej świeckich elementów, które nie zostały docenione przez salzburskiego chlebobawcę, dlatego Mozart zrezygnował z bycia lokajem od muzyki na dworze księcia-biskupa Colloredo⁵. Muzyka religijna nadal, jak za czasów Mozarta, podlega ścisłym regulacjom. Nowicki przypomina o *Motu Proprio Tra le Sollecitudini* Piusa X⁶, w którym najwyższy dostojnik Kościoła katolickiego przeciwstawia się „stylowi teatralnemu” w muzyce religijnej i pisze: „Zostają więc raz na zawsze zakazane Psalmi tak zwane koncertowe” oraz „Tekst liturgiczny powinien być odśpiewany tak, jak się znajduje w księgach, bez zmiany lub przestawiania słów, bez niepotrzebnych powtórzeń,

¹ C. Hill, *Masonic music* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 11, red. S. Sadie, London 1980, s. 753–756.

² H.J. Irmen, *Freimaurermusik* [w:] *Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. 3, red. F. Blume, Kassel 1995, s. 871–873.

³ A. Nowicki, *Problemy metodologiczne związane z badaniem roli muzyki w obrzędach katolickich i masońskich (na przykładzie kompozycji Mozarta)* [w:] *Studia Etnoreligioznawcze. Materiały konferencji obrzędoznawczej, Mierki 27–29. X. 1986*, Warszawa 1988, s. 189–211.

⁴ *Ibidem*, s. 189.

⁵ Nazwisko Mozarta jako masona uwzniośla rolę tego stowarzyszenia w historii kultury wysokiej. Wejście Mozarta (wstąpił 14 grudnia 1784 r. do wiedeńskiej loży „Zur Wohlthätigkeit”) w te struktury poprzedziły bliskie kontakty i przyjaźnie z masonami. „Nie jest tajemnicą, że Mozart od wielu lat pozostawał w bliskich stosunkach z wolnomularzami i podzielał ich zapatrywania na sprawy dotyczące sztuki oraz życia społecznego. Przystąpienie do masonerii było dla niego tym bardziej ważne, że jako członek loży miał możliwość obcowania z arystokracją oraz przedstawicielami intelektualnej elity tamtych czasów, będąc przez nich traktowanym na równych prawach” – pisze G. Wagner, *Brat Mozart. Wolnomularstwo w osiemnastowiecznym Wiedniu*, tłum. J. Korpanty, Gdynia 2001, s. 85.

⁶ Z 22 listopada 1903 r. <https://piusx.pl/motu-proprio-tra-le-sollecitudini/> (15.08.2023).

bez łamania sylab i zawsze w sposób zrozumiały dla słuchających wiernych". O to samo miał pretensje Colloredo. Mozart powtarzał słowa, które go brzmieniowo fascynowały, przestawiał je i usuwał według własnego planu, a przecież muzyka kościelna była i jest *ancilla Ecclesiae*.

Do sformułowania określenia muzyki masońskiej wykorzystana tu zostanie *Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej z 2017 roku*⁷ i zawarte w niej uściślenia znaczenia pojęć⁸:

- a) **Muzyka religijna** jest sztuką, która odnosi się w swej inspiracji do tematyki dotyczącej Boga, Jego objawiania się w świecie, bądź też różnych przejawów życia wspólnoty wierzących.
- b) **Muzyka kościelna** pochodzi z chrześcijańskiego kręgu kulturowego i jest związana z życiem chrześcijańskich wspólnot wyznaniowych.
- c) **Muzyka sakralna** obejmuje wszelkie kompozycje powstałe w ciągu wieków z przeznaczeniem do liturgii w Kościele.
- d) **Muzyką liturgiczną** są kompozycje, które zgodnie z przepisami kościelnymi współtworzą święte obrzędy. W wypełnianiu funkcji znaku liturgicznego muzyka posługuje się różnymi formami, gatunkami i rodzajami, zarówno wokalnymi, wokalno-instrumentalnymi, jak i instrumentalnymi.

Powyższe zestawienie pozwala określić *muzyka masońska* potraktować jako równoważne z określeniem *muzyka religijna* (jakkolwiek by to heretycko nie zabrzmiało), a więc uznać *muzykę masońską* za sztukę muzyczną odnoszącą się w swej inspiracji do tematyki dotyczącej masonerii, jej ideałów, poglądów i rytuałów, które wnoszą jej członkowie do świata kultury ogólnoludzkiej, bądź też różnych przejawów życia wspólnoty masońskiej nazywanej Braćmi Wolnomularzami. Muzyka masońska powstawała (i powstaje) w kontekście rytuału i społecznej funkcji masonerii. I tak, jak tego rodzaju utwory powstawały na zamówienie Kościoła katolickiego i innych wspólnot religijnych, powstawały też na zamówienie łóż od początku istnienia wolnomularstwa. W haśle *Freimaurerei* z 1910 roku

⁷ https://archibial.pl/liturgia/8-instrukcja-kep-o-muzyce-koscielnej-2017-r/dokumenty_do_pobrania/instrukcja-kep-o-muzyce-koscielnej-z-2017-r-20181127135830.pdf (20.08.2023).

⁸ W p. 5 *Instrukcji* czytamy: „Wskazania Kościoła dotyczące muzyki można lepiej rozumieć, gdy uściśli się znaczenie pojęć: muzyka religijna, kościelna, sakralna czy liturgiczna”.

w *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*⁹ autor stwierdza, że na przełomie XVIII i XIX wieku „wielkiemu rozpowszechnieniu łóż odpowiada także wielkie bogactwo literatury wolnomularskiej (...) istnieje wielka liczba czasopism, (...) roczniki, kalendarze, rozliczne dzieła sztuki, przede wszystkim utwory muzyczne; podczas zebrań loży bracia uprawiają bowiem z zapalem muzykę poważną”. Zwróćmy uwagę, że słowa te umieszczone są w encyklopedii religioznawczej. Wolnomularstwo od początku miało konotacje religijne, choćby z tego względu, że w podstawowej strukturze jest całkowicie zrytualizowaną, dość konserwatywną organizacją, czym wbrew głośnym zaprzeczeniom zbliża się do instytucji Kościoła katolickiego¹⁰. Z tego powodu może jawić się nam dziś jako struktura przestarzała i wręcz odstręczająca. Jednak należy przypomnieć, że to także masoneria z tzw. światłami masońskimi, czyli ideami wolności, równości, tolerancji (również religijnej), braterstwa walnie przyczyniła się do uchwalenia najpierw *Deklaracji praw człowieka i obywatela* z 26 sierpnia 1789 roku, a potem *Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka* z roku 1948. Ponieważ realizacja szczytnych haseł pozostaje bardziej deklaratywna niż faktyczna, masoneria nadal działa, widząc w tym fakcie możliwości dla rozwijania własnej ideologii¹¹.

Odpowiedzi na pytanie, czy istnieje filozofia masońska, udzieliło wielu wolnomularzy. Przypomnę ważne i znamienne wypowiedzi trzech wywodzących się z europejskiego kręgu kulturowego, bo jak mówi Claude Saliceti¹², „ziemia, kultura, historia określają wolno-

⁹ *Wolnomularstwo w świetle encyklopedyj. Wypisy*, Warszawa 1934, s. 219. Autorem hasła jest Battenberg, bez podania imienia.

¹⁰ Por. Z. Suchecki, *Kościół a masoneria*, Kraków 2023. Przypomnijmy, że nadal katolicy przyłączający się do organizacji masońskich znajdują się w stanie grzechu ciężkiego i nie mogą przyjmować Komunii Świętej, o czym informował w dokumencie *Declaratio de Associationibus Massonicis* z 1983 r. prefekt Kongregacji Nauki Wiary, kardynał Joseph Ratzinger, który 19 kwietnia 2005 r. został papieżem Benedyktem XVI.

¹¹ W znaczeniu filozoficznym jako „każdy szerokok zakresowy zespół przekonań, sposobów myślenia i kategorii, który jest podstawą jakiegoś politycznego albo społecznego programu działania”. S. Blackburn, *Oksfordzki słownik filozoficzny*, tłum. J. Woleński i in., red. J. Woleński, Warszawa 1997, s. 165.

¹² Wielki Komendant, specjalista od rytów masońskich, mason z *Grand Loge Nationale de France*, lekarz i filozof, autor *Humanisme, Franc-maçonnerie et Spiritualité*, Paris 1997, recenzję napisał Ch. Porset.

mularstwo”¹³. Amerykanie mają inną historię masonerii niż Europejczycy i nie będą tu do niej nawiązywać. Pierwszy to filozof niemiecki i wolnomularz **Johann Gottlieb Fichte** (1762–1814). W 1794 roku wstąpił do loży *Günter zum stehenden Löwen* w Rudolstadt, w 1800 roku afiliowany dzięki I.A. Fesslerowi – prominentnemu działaczowi wolnomularskiemu – do berlińskiej loży *Royal York zur Freundschaft*¹⁴. Swoje poglądy i myśli filozoficzne na temat ideałów masonerii przedstawił w niedzielnych wykładach wygłoszonych w kwietniu 1800 roku na dużym zgromadzeniu masonów wszystkich systemów niemieckich w Berlinie. Wykłady te zostały wydane jako *Philosophie der Maurerei. 16 Briefe an Constantw* zbiorze *Eleusinien des neunzehnten Jahrhunderts*¹⁵.

Drugim był **Bronisław Ferdynand Trentowski** (1808–1869) – polski filozof, emigrant po powstaniu listopadowym, w którym brał udział jako ułan; zmarł we Fryburgu Bryzgowijskim, gdzie na tamtejszym Uniwersytecie Fryburskim doktoryzował się i habilitował, by następnie zostać wykładowcą logiki, pedagogiki, filozofii, przyrody i teologii. Ponieważ w Księstwie Badeńskim (obejmującym także Fryburg) obowiązywał zakaz działalności łóż masońskich (Kościół katolicki pozyskiwał władców, aby zakazywali tej działalności), do masonerii przyjęty został w loży alzackiej *Parfaite Harmonie* w Miluzie w roku 1838, zaś po uchyleniu zakazu, w 1847 roku przeniósł się do loży fryburskiej *Zur*

¹³ Ch. Porset, *De la spiritualité en maçonnerie. Variations sur un livre récent*, https://data.over-blog-kiwi.com/0/93/14/92/20140903/ob_d20c84_de-la-spiritualite-en-maconnerie-c.pdf (15.10.2023).

¹⁴ J. Drewnowski, *Listy do Konstanta czyli filozof i filozofia w poszukiwaniu budowniczych lepszego świata* [w:] J.G. Fichte, *Filozofia wolnomularza*, Warszawa 2004, s. 12. Dane masońskie potwierdza oficjalna strona wolnomularska: https://www.freimaurer-wiki.de/index.php/Johann_Gottlieb_Fichte (15.10.2023).

¹⁵ Czasopismo wydane w dwóch tomach w latach 1802 i 1803 jako zbiór dzieł masońskich przedstawiających filozofię udoskonalenia masonerii. Redaktorami byli: bliżej nieznanymi J.K.A. Fischer oraz Ignaz Aurelius Fessler (1756–1839) – węgierski duchowny, polityk, historyk i wybitny mason. Tytuł nieprzypadkowo nawiązuje do Misteriów eleuzyjskich odprawianych w starożytnej Grecji, w Eleusis (Eleusis oznacza „miejsce szczęśliwego przybycia”). Rytuály masońskie w pewien sposób nawiązywały do ceremonii i tajemniczości tych misteriów.

edlen Aussicht, gdzie był Wielkim Mistrzem, a potem mówcą. Ogromne zaangażowanie Trentowskiego w działalność masonerii podsumowuje badacz jego filozofii i filozofii *strictae* wolnomularskiej Andrzej Nowicki słowami: „Trentowski żyje w swoich dziełach”¹⁶. Najważniejszym tekstem filozoficznym dotyczącym wolnomularstwa, wydanym pośmiertnie przez wdowę Karolinę Trentowską z domu Homburger, jest *Wolnomularstwo w tym, co jest jego istotą (Wesen) i w tym, co nią nie jest (Umwesen)*. Przytaczam tłumaczenie Nowickiego, ponieważ dobrze oddaje filozoficzność tytułu Trentowskiego. „Trentowski za istotę masonerii uważa «ideę wolnomularską» czyli «filozofię masońską» (...) natomiast wszystko inne jest tylko zewnętrznym dodatkiem i do istoty wolnomularstwa nie należy”¹⁷. Nie należy zatem do istoty masonerii rytuał, legendy, narosłe wokół masonerii stereotypy i przekłamania. Należą za to – dzieła, które z inspiracji wolnomularstwem wyrosły. Potwierdza ten fakt choćby jedno arcydzieło, jakim jest *Die Zauberflöte* W.A. Mozarta¹⁸.

Trzecim filozofem, który zebrał i wydobył z dzieł wybitnych wolnomularzy (nie tylko filozofów, ale i poetów, pisarzy, polityków, naukowców) tkwiącą tam filozofię masońską, był **Andrzej Nowicki** (1919–2011). Został inicjowany 14 kwietnia 1993 roku w loży *Europa*, 23 marca 1995 roku otrzymał stopień Mistrza, od 13 lipca 1997 do 10 listopada 2001 roku był – przez cztery kolejne kadencje – Wielkim Mistrzem Wielkiego

¹⁶ Co jest zgodne z symbolicznym przesłaniem jednej z legend o architekcie Hiramie, którego uważa się za pierwszego wolnomularza: „Hiram nie umarł, ale żyje nadal w swoich dziełach” – zdanie to często wykorzystywano w lożach żałobnych. Zgodne też z filozofią A. Nowickiego, którego pojęcie ergantropii oznacza możliwość eksterioryzacji twórcy we własne dzieła – i to w tych dziełach odbywają się spotkania (inkontrolacja) z czytelnikami, słuchaczami, widzami, także po śmierci twórcy.

¹⁷ A. Nowicki, *Filozofia masonerii*, Warszawa 2022, s. 185.

¹⁸ Mozart stworzył 13 kompozycji masońskich i operę, kilka kompozycji o takiej proveniencji (do tekstów zaprzyjaźnionych masonów) zaginęło, jedną wymienia C. Hill, *Masonic Music...*, s. 753, jedną L. von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke W.A. Mozart*, Lipsk 1984, s. 396. Do kompozycji związanych z ideałami masońskimi można zaliczyć też *Lied der Freiheit* KV. 506 do tekstu masona Aloysa Blumauera (1755–1798).

Wschodu Polski. W roku 2001 został mu nadany tytuł Honorowego Wielkiego Mistrza Wielkiego Wschodu Polski. Wstąpił do masonerii także po to, aby poznać od środka stowarzyszenie, do którego przynależał jego ukochany kompozytor Mozart, i aby móc umieścić ten fakt w swojej biografii jako znaczący. Jego *Filozofia masonerii*¹⁹ jest pozycją unikalną, ponieważ podsumowuje trzysta lat myśli wybitnych umysłowości ludzi, którzy należeli do masonerii. Nowicki wielokrotnie powtarzał, że nie warto wstępować do masonerii, której najbardziej zależy na rytuałach, a nie rozwoju intelektualnym i moralnym, czyli takim właśnie, jaki opisuje w swojej książce. To, co uważał za najcenniejsze zdobycze masonerii, warte kontynuowania i rozwijania, znajduje się w jego książce. Sądzę, że niestety trochę zawiódł się na tym związku. Współczesna masoneria nie spełniła oczekiwań Wielkiego Mistrza, który wolał przebywać w świecie dawnych mistrzów i z nimi dyskutować o filozofii masońskiej. Mimo nawoływań Fichtego, Trentowskiego i samego Nowickiego masoneria zdaje się woli rytuały (*Umwesen*) niż istotę (*Wesen*), czyli filozofię masońską.

Rozkwit masonerii światowej na przełomie XVIII i XIX wieku

Okres, który interesuje mnie tutaj, to jednak niebywały rozkwit masonerii światowej i jej znaczący wpływ poprzez stowarzyszonych w lożach masonów na ogólny rozwój idei oświecenia, demokracji i praw człowieka i obywatela. To, co współcześnie dla Europejczyków jest oczywiste, wymagało przecież myśli i czynu wielu pokoleń. Wolnomularstwo ma w tym zakresie niemałe zasługi. Masoneria miała znaczący wpływ na swoich członków i promieniowała na otoczenie²⁰. Nowicki, badając filozofię masonerii, podkreśla, że należy eksponować jej tradycję zakorzenioną w

¹⁹ Wyd. I jako *Filozofia masonerii u progu siódmego tysiąclecia*, Gdynia 1997, wyd. II, Warszawa 2022.

²⁰ Nowicki pisze: „łoże masońskie stają się ośrodkami potężnego promieniowania wychowawczego na otoczenie”. A Nowicki, *Filozofia masonerii*, s. 15.

renesansowych akademiach skupiających poetów, filozofów, badaczy przyrody, odkrywców i wynalazców²¹, a nie przywiązywać zbyt wielkiej wagi do tajemnic, obrzędów, symboli, lecz skoncentrować się na sprawie najważniejszej, jaką jest udział w budowie kultury w najszerszym znaczeniu tego słowa, a więc kultury filozoficznej, politycznej, moralnej, kultury współżycia między jednostkami i między narodami; krzewienie idei Wolności, Równości, Braterstwa, Sprawiedliwości społecznej, Tolerancji, Demokracji, Świeckości, Humanizmu i Racjonalizmu; bezkompromisowe zwalczanie przesądów, fanatyzmu, nacjonalizmu, tendencji totalitarnych; obrona absolutnej wolności sumienia, obrona praw i godności człowieka²².

Nowicki zebrał w tej wypowiedzi najważniejsze ideały masońskie, które przyświecały od początku tworzeniu tej organizacji.

O znaczeniu wolnomularstwa na przełomie XVIII i XIX wieku świadczą także słowa:

Nieomal wszyscy ludzie, uważający siebie za wykształconych i pragnący odgrywać znaczniejszą rolę w życiu publicznym, należeli [wtedy – przyp. I.A.S.] do masonerii. Najwybitniejsi książęta, poeci i filozofowie, teolodzy, mężowie stanu i oficerowie byli prawie wszyscy wolnomularzami. Wówczas to, za czasów Fryderyka Wielkiego i Józefa II, loże wolnomularskie były uprzywilejowaną kolebką wolnej myśli” [podkr. I.A.S.]²³.

I to ten ostatni punkt powodował, że do loży wstąpił Mozart, że w Polsce wstępowały do łóż najwybitniejsze umysły tego czasu, twórcy kultury. To tam znalazły pole do rozkwitu najszlachetniejsze ideały oświecenia, badacze i wynalazcy dzielili się swoją wiedzą z innymi braćmi²⁴. Warto w tym momencie pokazać historyczny kontekst, w którym masoneria zaczęła swą działalność w Polsce. Jest to o tyle istotne, że przypada na lata tuż przed i rozbiorowe, co znacząco wpłynęło na działaczy masońskich, ich ideały i działalność.

²¹ Podobnie w loży wiedeńskiej *Zur wahren Eintracht* obok Mozarta był przecież wybitny przyrodnik Ignatz von Born, któremu Mozart poświęcił kantatę *Die Maurerfreude* KV 471, Aloys Blumauer – poeta, pisarze Joseph Franz Ratschky i Otto Heinrich von Gemmingen-Hornberg (także dyplomata i iluminat) czy Carl Ludwig Giesecke – tancerz, aktor, librecista, badacz polarny i mineralog.

²² A. Nowicki, *Filozofia masonerii*, s. 13.

²³ *Wolnomularstwo w świetle encyklopedyj...*, s. 217.

²⁴ Zob. przyp. 21.

Polska na przełomie XVIII i XIX wieku

Polska XVIII wieku, przed rozbiorami, to specyficzny twór. Mieszczanieństwo było klasą nieliczną (około 2%), około 7% stanowiła szlachta, a całą resztę klasa chłopska²⁵. Rządy w Rzeczypospolitej sprawowała w sposób bezprzykładny właśnie ta nieliczna procentowo, a jednak trzymająca wszystkie przywileje szlachta, narzucając całej reszcie (włącznie z królem) swoje panowanie. Jean Fabre (1904–1975), historyk francuski z Polską silnie związany, pisząc monografię ostatniego króla Polski, podsumowuje dobiegające końca rządy tej klasy dobitnie jako negatywne. Wskazuje na to, że nie tylko szlachta, ale i chłopstwo nie chciało wyzwolenia od pańszczyzny, bo jedni i drudzy pragnęli „utrzymania dawnych obyczajów” i „nie wprowadzania nowinek”²⁶. Stanisław August, który takiej reformy pragnął, był też osamotniony familiarnie (Poniatowscy i Czartoryscy byli nieukontentowani z powodu króla – oświeceniowca i reformatora), a i sama tak przez nas czczona Konstytucja 3 Maja „poświęci masie niewolnych ledwie kilka okrągłych zdań” – pisze Fabre²⁷.

Historyk podkreśla marazm, wręcz „otępienie”, jakie panowało wówczas wśród mieszkańców Rzeczypospolitej szlacheckiej. Nie można powiedzieć, że narodu, bo naród to idea późniejsza, a wówczas chłopci polscy nie czuli przynależności do żadnego narodu²⁸, a szlachta uważała się za jedynych przedstawicieli Rzeczypospolitej jako pocho-

²⁵ „Niezależnie, czy szlachciców było 5, 6, czy nawet 7 procent, cała reszta społeczeństwa Rzeczypospolitej – jakieś 94 procent – nie legitymowała się herbem. Oszacowanie pozostałych grup również nastrocza trudności. W przybliżeniu można jednak stwierdzić, że w XVI stuleciu chłopów było około 70 procent, mieszczan niespełna 20 procent, a duchownych – sporo poniżej 1 procentu”. K. Janicki, *Warcholstwo. Prawdziwa historia polskiej szlachty*, Poznań 2023, s. 49.

²⁶ Takie „supliki” pisali sami chłopci do swoich panów. Za: J. Fabre, *Stanisław August Poniatowski i Europa wieku światła*, t. 1, tłum. J.M. Kłoczowski, Warszawa 2022, s. 93.

²⁷ *Ibidem*, s. 96.

²⁸ „Naród to historycznie wytworzona, trwała wspólnota ludzi ukształtowana na gruncie wspólnych losów dziejowych, kultury, języka, terytorium i życia ekonomicznego, przejawiająca się w świadomości narodowej jej członków”. *Wielka Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 7, red. B. Suchodolski, Warszawa 1966, s. 623.

dząca z wyimaginowanego rodu Sarmatów²⁹. Nie tylko chłopci, ale i szlachta „budziła się do życia umysłowego z wielkim trudem”, co nie dziwi, skoro cytując *Pamiętniki* Stanisława Augusta, Fabre stwierdza, że „połowa szlachty nie umiała czytać”³⁰, a przychodzące z Zachodu idee oświecenia traktowała jako zamach na przywileje. „Jowialny sposób życia, malowniczy strój, zawzięty konserwatyzm, pogarda dla obcych, arogancja, brak zainteresowań, bezmyślność” – tak widzi istotę sarmatyzmu Fabre³¹. Posiłkuję się tutaj znakomicie udokumentowaną i wybornie spolszczoną pracą francuskiego badacza, ale mogę dodać, że wydane ostatnio książki *Pańszczyzna* czy *Warcholstwo* historyka Kamila Janickiego pokazują historyczną schedę Polski sarmackiej także znacznie mniej chwalebnie i zdecydowanie w ciemniejszych barwach. niż widzieliśmy ją do tej pory³². Jeszcze w 1843 r. Trentowski pisał do nieznannej adresatki:

Dziś szczególnie potrzeba nam głów dobrych; a nie to dobra głowa, co na wieki wieków klinem nieuctwa zabita. Dziś powinni panice nasi dzień i noc się uczyć, aby zrównali oświatą zachodniej Europie. Powinni kształcić swego ducha, pracować umysłowo za swych dziadów i ojców [podkr. I.A.S.]. Wszak mają czas i majątek po temu. Inaczej biada nam, biada na zawsze³³.

W takiej oto sytuacji kulturowej, jeszcze w czasach saskich, zostaje wprowadzone do Polski wolnomularstwo i z nim także oświecenie. Kolejność nieprzypadkowa! To wolnomularstwo bowiem podniosło do rangi cnoty naukę, wykształcenie, pracę nad sobą i doskonalenie siebie, które były prawie nieznanne nad Wisłą. Pierwszą wolnomularską orga-

²⁹ Magnat Józef Aleksander Jabłonowski w popularnej broszurze z 1748 r. *L'Empire des Sarmates, aujourd'hui Royaume de Pologne...*, Halle 1742, dużo miejsca poświęca na „udowodnienie scytyjskich, a nawet wcześniejszych początków Polski, utrzymując przy tym, że Amazonki były Sarmatkami”. J. Fabre, *Stanisław August...*, t. 1, s. 82.

³⁰ *Ibidem*, s. 94, 97. Jeśli w oświeceniu „kultura utożsamia się z umiejętnością czytania”, jak pisze P. Chaunu, *Cywilizacja wieku Oświecenia*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1989, s. 17, to w Polsce miała ona dużo mniejsze szanse z powodu analfabetyzmu.

³¹ *Ibidem*, s. 127.

³² Bardzo interesujące informacje przynosi też *Nietolerancja i zabobon w Polsce w XVII i XVIII w.*, Warszawa 1987, w której B. Baranowski i W. Lewandowski pokazali na wypisach źródłowych zacofanie Polski w tym okresie.

³³ A. Nowicki, *Filozofia masonerii*, s. 179.

nizacją na ziemiach Rzeczypospolitej szlacheckiej było warszawskie *La Confrérie Rouge*, które wbrew nazwie pracowało w rycie angielskim³⁴ i o dziwo przyjmowało też kobiety (co było rzadkością wtedy i potem)³⁵. Zapalenie świąteł odbyło się przed rokiem 1721, bo w tym roku była już „rozbudowaną, sprężystą strukturą organizacyjną” z kierownictwem w Warszawie i Radą Zakonu w Toruniu³⁶. To pierwsze stowarzyszenie nie przetrwało, ale jak pisze Ludwik Hass, około 1729 roku przekształciło się w lożę *Aux Trois Frères*, która jednak przestała działać w 1739 roku, zamknięta zarządzeniem króla Augusta II, pod wpływem bulli papieskiej Klemensa XII przeciw wolnomularzom³⁷. Te pierwsze loże składały się głównie z cudzoziemców. Polscy arystokraci inicjowani byli po zamknięciu loży w Warszawie głównie we Francji, co stanowiło pewien element towarzyskiego bywania nad Sekwaną. Loża *Trzech Braci* została reaktywowana w Warszawie już w 1744 roku przez obcokrajowców, głównie ewangelików, którzy „nie czuli się moralnie związani zarządzeniem Watykanu, który nie był dla nich autorytetem”³⁸, a w Polsce przebywali, znajdując pracę w bogatych domach arystokracji, w wojskowości, handlu, byli bankierami. Nie byli arystokratami. Arystokraci założyli więc własną lożę *Très Vénérable Société des Trois Frères*. Loża arystokratyczna łączyła się z mieszczańską (określam je tak umownie), przerywała też prace, gdy wyszła bulla papieża Benedykta XIV z 1751 roku, w której papież podkreślił aktualność bulli swego poprzednika. Loże zamykały się więc i otwierały, np. w Dukli około 1755 roku marszałek dworu Jerzy August Mniszech założył lożę,

³⁴ Ryt to sposób organizacji określonej grupy masońskiej, który jest związany ze sposobem zachowania się, gestami itp. Ryt angielski opiera się na trzech podstawowych stopniach masonerii: ucznia, czeladnika i mistrza. Inne rytzy zwiększały liczbę stopni, np. ezoteryczny, wywodzący się z tradycji egipskiej ryt Memphis miał ich 96. Polscy kompozytorzy dostąpili nawet VII stopnia wtajemnicza, co oznacza, że ich loże pracowały w rycie, który od 1799 r. określany jest mianem francuskiego.

³⁵ W okresie, o którym tutaj mowa, kobiety nie występowały jako podmiot działań społecznych i politycznych. Historia masonerii też jest historią męską.

³⁶ L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej. Pierwsze stulecie wolnomularstwa w Warszawie (1721–1821)*, Warszawa 1980, s. 69.

³⁷ *Ibidem*, s. 75–76.

³⁸ *Ibidem*, s. 80.

do której należał książę Michał Kazimierz Ogiński – kompozytor, pisarz, poeta i dramaturg³⁹. Wzloty i upadki łóż w Rzeczypospolitej, związane ze zmianami politycznymi, bullami papieskimi, zmianami władcy z Sasów na stolnika litewskiego Stanisława Antoniego Poniatowskiego, który po koronacji 25 listopada 1764 roku przybrał imię królewskie Stanisław August Poniatowski, zostały wnikliwie opisane i udokumentowane przez najwybitniejszego dotąd historyka masonerii w Polsce, Ludwika Hassa (1918–2008), który wiele skorzystał z prac swego znakomitego poprzednika, Stanisława Małachowskiego-Łempickiego (1884–1959)⁴⁰.

To właśnie intronizacja Stanisława Augusta Poniatowskiego na króla Polski miała znaczący wpływ na rozkwit wolnomularstwa. Sam król wstąpił w roku 1777 do loży *Karl zu drei Helmen* na wschodzie Warszawy i otrzymał VII – najwyższy w polskich lożach – stopień wtajemniczenia Kawalera Różanego Krzyża⁴¹. Idee tej organizacji, jak choćby idea równości wszystkich ludzi, dotąd w Polsce absolutnie nieprzebijająca się do ogółu, dla nowego króla, myślącego kategoriami oświecenia i filozofii masońskiej, były istotne. To on fundował podróże stypendialne, aby rozwijać elitę intelektualną, „bo Polska umierała, tracąc więź z Europą”⁴². Oświeceniowe prądy, które docierały do Polski wraz z otwarciem na Europę, otworzyły możliwości dla ludzi bez herbów, także obcokrajowców, których loże przyjmowały w swój po-

³⁹ *Ibidem*, s. 92, przyp. 25.

⁴⁰ Który „korzystał (...) z pomocy Wielkiej Loży Narodowej Polski, która udostępniła M.-Ł-emu swój księgozbiór, a jej «Wielki Bibliotekarz» Emil Kipa bezpośrednio opiekował się jego pracami”, co jest istotnym stwierdzeniem, ponieważ świadczy o tym, że widział na własne oczy tzw. tablice lożowe, z których niestety nie wszystkie potem przetrwały kataklizm II wojny światowej. Czytamy o tym w jego biogramie: <https://www.fina.gov.pl/biogramy-importy/stanislaw-malachowski-lempicki-1884-1959-prawnik-historyk/> (15.11.2023).

⁴¹ S. Małachowski-Łempicki, *Wykaz polskich łóż wolnomularskich oraz ich członków w latach 1738–1821 poprzedzony zarysem historii wolnomularstwa polskiego i ustroju Wielkiego Wschodu Narodowego Polskiego*, Warszawa 1929, s. 8. Król występował w loży pod imieniem *Eques Salsinatus* i *Salsinatus Magnus*. Autor dodaje, że „Król popiera czynnie wolnomularstwo, darowując Wielkiemu Wschodowi dom «pod Rydzyną» (...), wspiera również wolnomularstwo pieniężnie”.

⁴² J. Fabre, *Stanisław August...*, t. 1, s. 172.

czet. Epoka ludzi dociekających prawd filozoficznych i religijnych bez fanatyzmu i dogmatyzmu wszechobecnego dotąd w Polsce właśnie się rozpoczęła. I to w tym czasie przyjęto do łóż w Warszawie, Lublinie, Gdańsku i kilku mniejszych ośrodkach wielu ludzi sztuki, artystów dramatycznych, muzyków, kompozytorów.

Ideologia wolnomularska opierała się na tzw. Konstytucji Andersona z 1722 roku. Wprowadzała ona nowe i postępowe zasady i trzy główne ideały: Wolność, Równość, Braterstwo, które nazywano „światłami masońskimi”⁴³. Wolność to wolność sumienia i wyznania każdego człowieka, poszanowanie i tolerancja dla różnorodności myślenia i religii. Równość to brak klasowych dystynkcji w lożach. Ich członkowie (choć nie należeli do łóż przeciw chłopię) i tak znacznie rozszerzyli możliwości przyjmowania w swe szeregi mieszczaństwa, czyli naukowców, pisarzy i poetów, artystów malarzy, muzyków i aktorów. Dlatego do loży mógł zostać przyjęty Mozart, który wcześniej funkcjonował na prawach lokaja od muzyki, a w zebraniach loży mógł uczestniczyć na równych prawach obecności i dostępności wszystkich stopni lożowych. Braterstwo dotyczyło wspólnoty równych sobie, choć różnych ludzi, ale także, o czym pisze Trentowski, wzięło sobie za cel „niesienie światła”, podnoszenie kulturalnego poziomu społeczeństwa. „Masoneria nie może ograniczyć się do działania wyłącznie w kręgu ludzi wykształconych, powinna zdobyć dla swej idei lud, bo inaczej nie zrealizuje swoich zadań. «To przecież lud jest tą Ludzkością, dla której budujemy naszą świątynię»⁴⁴”⁴⁵. Sądzę, że to właśnie te ideały przyciągnęły do łóż światlejsze umysły.

Również możliwość zakładania łóż przez ludzi spoza arystokracji wprowadziła nową jakość w życie społeczne, ale przede wszystkim kulturalne Polski przełomu wieków. Jak pisze A. Nowak-Romanowicz,

⁴³ P. Chaunu nazywa światło słowem kluczem epoki oświecenia: „światło albo lepiej światła... magiczne słowo, które ta epoka lubiła wymawiać i powtarzać”. P. Chaunu, *Cywilizacja wiek...*, s. 19. Według legendy ostatnie słowa Goethego przed śmiercią brzmiały: *mehr Licht*. Sięgnięcie wolnomularstwa po tę metaforykę i symbolikę ma głęboko filozoficzne, oświeceniowe uzasadnienie.

⁴⁴ B. Trentowski, *Die Fraumarerei in ihrem Wesen und Unwesen*, Leipzig 1873, s. 221.

⁴⁵ A. Nowicki, *Filozofia masonerii*, s. 196.

„zmienia się w dobie klasycyzmu pozycja muzyka zawodowego. Przechodzi on by być podległym świeckiemu czy kościelnemu mocodawcy, a staje się samodzielnym pracownikiem w służbie społeczeństwa”⁴⁶. Przynależność do masonerii w Polsce nosiła, jak sądzę, znamię szczególne. Dla większości polskich masonów istotą związku była to ta część nazwy w słowie *wolno-mularz* (*Frei, free*), która odnosiła się do wolności. Polacy po rozbiorach przynależność do masonerii traktowali szczególnie poważnie, ujmując ją w kategoriach patriotycznych, narodowych⁴⁷. W lożach, w ukryciu, starali się działać na korzyść utraconej Rzeczypospolitej i scalać się w naród, które to pojęcie zostało, w myśl ideałów oświecenia i masonerii, rozszerzone na większą część zamieszkujących ziemie pod zaborami ludzi, niż miało to dotąd miejsce.

Z pierwszego, czyli stanisławowskiego okresu, wyróżniają się następujące nazwiska kompozytorów-wolnomularzy: Jan Dawid Holland, Maciej Kamieński, Wincenty Lessel, Jan Stefani i Antoni Weynert.

Jan (Johann) Dawid Holland (1746–1827) przybył do Polski z Dolnej Saksonii, był kapelmistrzem opery ks. Karola Radziwiłła w Nieświeżu, ale co istotniejsze, w latach 1802–1826 działał jako lektor muzyki i dyrygent chóru i orkiestry Uniwersytetu Wileńskiego. Nazywał siebie „polskim współrodakiem”⁴⁸. Należał do loż: *Gorliwy Litwin* na Wschodzie Wilna i *Dobry Pasterz* na Wschodzie Wilna w stopniu IV Kawalera Wybranego⁴⁹. Jego opera⁵⁰ do libretta ks. Macieja Radziwiłła

⁴⁶ A. Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm*, Warszawa 1995, s. 25.

⁴⁷ Tak działało Wolnomularstwo Narodowe – organizacja stworzona przez majora Waleriana Łukasieńskiego 3 maja 1819 r., rozwiązana w sierpniu 1820 r., która przyjęła strukturę wolnomularską. Podstawowymi komórkami organizacji były loże kierowane przez kapitułę. Zachowano obrzędowość wolnomularską i cztery stopnie wtajemniczenia. Powołano loże w Warszawie, Kaliszu, Wilnie i Poznaniu. Skupiały około dwustu osób, wśród których przeważali oficerowie niższych stopni. L. Hass, *Sekta farmazonii...*, s. 447–449.

⁴⁸ A. Nowak-Romanowicz, *Holland* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, t. 4, red. E. Dziębowska, Kraków 1993, s. 269.

⁴⁹ S. Małachowski-Łempicki, *Wykaz polskich loż...*, s. 103.

⁵⁰ *Agatkę* określa jako operę A. Nowak-Romanowicz (*Klasycyzm*, s. 129). Pisze też: „*Agatka*, acz będąca konglomeratem różnych stylów muzycznych (...) spełniała jednak ówczesne założenia «operzy narodowej»” (*ibidem*, s. 135). Polemizuje z tym określeniem np. J. Chachulski, *Genologia i polityka. Swoistość «Cudu, czyli krakowiaków i górali» w hory-*

Agatka czyli przyjazd pana, napisana została specjalnie dla Stanisława Augusta (stąd także tytułowy „przyjazd pana”), który w drodze na Sejm w Grodnie zatrzymał się w Nieświeżu, aby 17 września 1784 roku obejrzyć premierę przygotowaną na jego cześć. Muzyka w stylizacjach krakowiaków i oberków była wyraźnym nośnikiem narodowego charakteru, będącego ukłonem w stronę oświeceniowych ideałów młodego króla⁵¹. Zwróćmy uwagę, że przy kolejnych przywoływanych tu operach narodowych postać króla i wyznawanych przezzeń oświeceniowych ideałów będzie powracać⁵², bowiem „rola opery jako pomostu społecznego w społeczeństwie mocno zhierarchizowanym”⁵³ została zauważona i w Polsce stanisławowskiej. Wolnomularscy kompozytorzy podeszli do tematu ludowego nie tylko z pozycji oświeceniowych ideałów, ale i masońskiej powinności. Loża, która przyjmowała ludzi różnych „stanów”⁵⁴, realizowała to, co Fichte uważał za istotę wolnomularstwa i „środek do równości i harmonii kształcenia wszystkich jednostek”⁵⁵.

Maciej Kamiński (1734–1821) – z pochodzenia Słowak – to kolejny kompozytor jednej z pierwszych oper narodowych *Nędza uszczęśliwiona*, powstałej z kantaty Franciszka Bohomolca przerobionej na libretto przez Wojciecha Bogusławskiego, której wystawieniem jako

zombie gatunków operowych końca XVIII stulecia, „Muzyka” 2021, nr 3, s. 117–147. Nie ma tu miejsca na rozstrzyganie tej kwestii. Istotę stanowi charakter narodowy tego i innych utworów oraz ich powiązania z filozofią masońską. Dlatego przyjmuję dla celów artykułu określenie *opera narodowa* jako oddające tę istotę.

⁵¹ *Agatka* rozpoczyna całą serię oper narodowych kierujących uwagę publiczności w stronę bohatera ludowego, a muzyka jest tą warstwą, w której kompozytorzy, stylizując zastany folklor, jeszcze wydatniej niż w słowach portretują tego bohatera.

⁵² O działaniach króla, który pragnął zmiany mentalności polskiej szlachty w odniesieniu do chłopstwa i pańszczyzny za pomocą opery por. A. Parkitn, *Opera in Warsaw, 1765–1830: Operatic Migration, Adaptation, and Reception in the Enlightenment*, Stony Brook University 2020 (dysertacja doktorska), m.in. s. 21–22, 25, 33, https://www.academia.edu/42675705/Opera_in_Warsaw_1765_1830_Operatic_Migration_Adaptation_and_Reception_in_the_Enlightenment (11.11.2023).

⁵³ P. Chaunu, *Cywilizacja wieku...*, s. 308.

⁵⁴ Zob. dalej tekst pieśni wolnomularskiej Elsnera i określenia J.G. Fichtego: „wolnomularstwo, wynoszące wszystkich ponad ich stan”. J.G. Fichte, *Filozofia wolnomularza...*, s. 45.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 41.

opery zainteresowany był sam król Stanisław August. Miała ona stanowić pokazowy element w królewskiej „próbie ulżenia chłopom i obudzenia sumienia szlachty”⁵⁶, czyli oświeceniowej, a i masonskiej kampanii na rzecz poprawy doli ludu⁵⁷. Tym chętniej więc projekt ów przyjęło dwóch masonów. Kamiński był członkiem honorowym loży *Świątynia Izis* na Wschodzie Warszawy. Około roku 1815 objął po Karolu Kurpińskim stanowisko Dyrektora Harmonii Wielkiego Wschodu Narodowego Polski, miał III stopień lożowy Mistrza⁵⁸. Wojciech Bogusławski (1757–1829) był wielkim propagatorem wolnomularskich idei oświecenia, co czynił piórem, sztuką aktorską i zaangażowaniem w tworzenie polskiego teatru narodowego, czynnym członkiem masonerii. W 1784 roku został inicjowany w loży *Świątynia Mądrości* na Wschodzie Poznania i otrzymał stopień Mistrza⁵⁹. Należał do warszawskiej loży *Zum Goldenen Leuchter*, która choć początkowo niemieckojęzyczna, ze względu na dużą liczbę Polaków zaczęła prace w języku polskim⁶⁰. Ciekawostką stanowi fakt, że na otwarcie loży polskojęzycznej 21 stycznia 1805 roku odśpiewano hymn ze słowami masona – poety Ludwika Adama Dmuszewskiego⁶¹ i muzyką masona Józefa Elsnera, w którym „łączy węzeł wieczysty i Sarmaty i Germany”⁶². Tekst Elsner zamienił na „łączy węzeł wieczysty wszystkie ludy, wszystkie stany”, gdy umieszczał tę pieśń pod nr. 10 w swoim śpiewniku *Muzyka do pieśni Wolnomularskich*, sztychowanym przez księdza Izydora Józefa Cybulskiego⁶³

⁵⁶ P. Kamiński, *Tysiąc i jedna Opera*, t. 1, Kraków 2008, s. 722.

⁵⁷ „The primary intention behind this and subsequent original Polish operas was to stir the nobility’s conscience through humanized portrayals of the serfs whom the privileged often despised as obscure slave-like masses deprived of capacity to feel and act independently” – pisze A. Parkitna, *Opera in Warsaw...*, s. 34.

⁵⁸ S. Małachowski-Łempicki, *Wykaz łóz...*, s. 113 oraz biogram w *Polskim Słowniku Biograficznym*, t. 11, red. E. Roztworowski, Warszawa 1964–1965, s. 542–544.

⁵⁹ L. Hass, *Wolnomularstwo w Europie środkowo-wschodniej w XVIII i XIX wieku*, Wrocław 1982, s. 175.

⁶⁰ L. Hass, *Sekta farmazonii...*, s. 280.

⁶¹ S. Małachowski-Łempicki, *Wykaz łóz...*, s. 82. Dmuszewski zob. przyp. 77.

⁶² L. Hass, *Sekta farmazonii...*, s. 279.

⁶³ Kompozytor, początkowo współnik Elsnera w jego sztycharni nut, potem samodzielny wydawca współpracujący z Antonim Placheckim. Biogram: https://greatcomposers.nifc.pl/pl/chopin/catalogs/persons/10133_izydor-jozef-cybulski (25.10.2023).

w 1811 roku w Warszawie. Obydwa teksty podkreślają ideę braterstwa, tylko pierwszy ma wymowę polityczną, a drugi – społeczną. Wszystkie wymienione wyżej nazwiska pokazują masońskie powiązania głównych architektów polskiej kultury narodowej tego czasu i świadczą o ich zażyłej współpracy. Masoneria zapewniła im nie tylko miejsce spotkań (prace lożowe), ale również umożliwiła spotkania „wyższego rzędu”⁶⁴, czyli takie, dzięki którym powstają dzieła kultury wysokiej.

Jan Stefani (1746–1829), urodzony w Pradze, przyjechał na dwór Stanisława Augusta do pracy jako skrzypek i został w roku 1781 koncertmistrzem Teatru Narodowego w Warszawie, którym z przerwami był do 1818 roku. Blisko współpracował z młodszym o pokolenie Elsnerem w jego dziele tworzenia Konserwatorium Warszawskiego i Wojciechem Bogusławskim, do libretta którego stworzył dzieło wybitne – operę *Cud mniemany, czyli Krakowiaki i Górale*, uznaną za pierwszą z prawdziwego zdarzenia polską operę narodową. Premiera odbyła się w czasie powstania kościuszkowskiego w 1794 roku, a dzieło zawierało liczne aluzje do aktualnej sytuacji politycznej (Polska przed trzecim rozbiorem!), dlatego zostało szybko zdjęte z afisza. Temat jednak pozostał w mocy i został podjęty przez masona Karola Kurpińskiego, do tego samego libretta zaadaptowanego przez Jana Kamińskiego⁶⁵, ze zmienionym tytułem na *Zabobon, czyli Krakowiacy i Górale* (albo *Nowe Krakowiaki*). Stefani należał do loży *Bracia Polacy Zjednoczeni* w stopniu V Kawalera Szkockiego; był członkiem kapituły loży *Rycerze Gwiazdy* na Wschodzie Warszawy⁶⁶.

⁶⁴ Których dotyczy inkontrologia – teoria spotkań, ale i metoda badania wytworów kultury wysokiej w relacjach (spotkaniach) ich twórców z innymi ludźmi i wytworami innych ludzi, którą stworzył A. Nowicki w latach 80. XX w. W kontekście inkontrologii masoneria to *par excellence* wielorakie spotkania ludzi, środowisk, kultur; aranżuje takie spotkania i stąd pojawiają się także wytwory kultury z masonerią i jej filozofią związane.

⁶⁵ Jak podaje L. Hass, Jan Kamiński (1772–1810), oficer armii francuskiej, komendant placu w Warszawie, później obywatel prywatny. W 1805 r. należał do loży *Zum goldenen Leuchter* (Warszawa), prawdopodobnie w 1806 r. [?] do loży *Zum Tempel der Weisheit* (Warszawa), a po 1808 r. do loży *Bracia Polacy Zjednoczeni* (Warszawa). L. Hass, *Uzupełnienia i Aneksy* do S. Małachowski-Łempicki, *Wykaz łóż...*, s. 62, <https://www.wbc.poznan.pl/Content/96430/PDF/Hass%20uzupelnia%20Małachowski.pdf> (21.10.2023).

⁶⁶ S. Małachowski-Łempicki, *Wykaz łóż...*, s. 199.

Antoni Weinert (Weynert) (1751–1850) – z pochodzenia Czech – nadworny flecista Stanisława Augusta, członek czynny loży *Göttin von Eleusis*, członek kapituły loży *Rycerze Gwiazdy* z loży *Astrea* (Warszawa) i jej I Stuart, miał najwyższy VII stopień wtajemniczenia Kawalera Różanego Krzyża w loży kapitułarnej *Bracia Zjednoczeni pod Gwiazdą Wschodnią*⁶⁷. Loża *Astrea* pracowała w języku niemieckim i była kontynuacją loży *Göttin von Eleusis*. Weynert był współzałożycielem tej loży i skomponował na dzień inauguracji 8 grudnia 1816 roku muzykę do *Rysu alegorycznego powstania i godności Wolnego Mularstwa* Fryderyka Pfaffa w tłumaczeniu Józefa D. Minasowicza⁶⁸. Do tekstu Kazimierza Brodzińskiego Weynert napisał masońską pieśń chóralną *Powitaj o dniu radosny*, wykonaną 24 czerwca 1815 roku w czasie warszawskiego obchodu uroczystości św. Jana przez WWNP⁶⁹. Weynert jest też współautorem *Muzyki do obchodu pogrzebowego* ks. Józefa Poniatowskiego (o tej kompozycji będzie mowa dalej).

Wincenty Ferdynand Lessel (1750 – po 1825) – Czech z pochodzenia, puławski *Signore Virtuoso* (jak określił go poeta-mason Franciszek D. Książnin⁷⁰), kapelmistrz, klawesynista, człowiek od muzyki (chyba jednak lokaj)⁷¹, nauczyciel dzieci swoich chlebobawców⁷² i własnego

⁶⁷ *Ibidem*, s. 219.

⁶⁸ L. Hass, *Sekta farmazonii...*, s. 376. Fryderyk Pfaff (około 1756 – około 1829) był warszawskim księgarzem, wolnomularzem i sędzią Trybunału Handlowego. J. Szczepaniec, *Pfaff Fryderyk* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 25, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980, s. 749–750.

⁶⁹ WWNP to Wielki Wschód Narodowy Polski. S. Małachowski-Łempicki, *Wolnomularstwo polskie...*, s. 6. Uroczystość świętojańska jest bardzo ważna dla wolnomularzy. Opisał to dokładnie J. Siewierski, *Dzieci wdowy czyli opowieści masońskie*, Milanówek 1992, s. 92–93.

⁷⁰ Afiliowany w loży warszawskiej *Świątynia Izys* 13 stycznia 1812 r. L. Hass, *Sekta farmazonii...*, s. 329. Doszedł do stopnia II – Czeladnika, kiedy czasowo pracował w Warszawie jako Radca Stanu. S. Małachowski-Łempicki, *Wykaz łóż...*, s. 125.

⁷¹ Tak „mało istotny”, że niewzmiankowany we współczesnych biografiiach księżnej. Podają choćby: A. Aleksandrowicz, *Izabela Czartoryska. Polskość i europejskość*, Lublin 1998; K.M. Bodzianowska, *Księżna Izabela Czartoryska*, Warszawa 2021.

⁷² Marii (później ks. Wirtemberskiej), Adama Jerzego, Konstantego i Zofii (później Zamoyskiej). Lessel naprawdę dobrze uczył, skoro jego dwie uczennice ułożyły muzykę do *Śpiewu o Janie Zamoyskim* (Zofia Zamoyska) i *Stefana Potockiego* (Maria Wirtemberska) do śpiewnika *Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami*, przez J.U. Niemcewicza, S.S. Członka T.K.W.P.N., *Akad: Wileń, To: Nauk: w Krakowie, Tow: Filoz: w Filadelfii, i Tow: Woysk:*

utalentowanego syna Franciszka w jednym z pałaców Czartoryskich w Puławach. Bycie członkiem loży, której większość stanowili „ludzie utrzymujący się z pracy umysłowej i sztuki”⁷³, stanowiło dla Lessla, jak dla Mozarta, sprawę godnościową. Był z pewnością człowiekiem oświecenia, bo interesował się chemią (badał okoliczne wody pod kątem leczniczym), biologią, mesmeryzmem, sam stroił i naprawiał wszystkie puławskie instrumenty, komponował dla Czartoryskich. Jednak traktowano go jak służącego, stąd nawet nie wiadomo, kiedy dokładnie zmarł. Po likwidacji kapeli dworskiej w roku 1810 miał coraz większe problemy finansowe, nawet handlował instrumentami klawiszowymi, żeby przeżyć. W tym kontekście fakt, że był członkiem honorowym loży *Göttin von Eleusis* na Wschodzie Warszawy w stopniu zaledwie II – Czeladnika⁷⁴ wiele wyjaśnia. Do Warszawy musiał dojeżdżać, a to nie było łatwe. Ale spotkania z braćmi lożowymi, zwłaszcza z Elsnerem, z którym łączyła go przyjaźń, mogły podtrzymywać na duchu tego zmęczonego pracą dworską człowieka. Muzycy-masoni warszawscy docenili twórczość Lessla i mianowali go w roku 1814 członkiem honorowym Warszawskiego Instytutu Muzycznego.

W czasach postanisławowskich wolnomularstwo w muzyce reprezentują przede wszystkim:

Karol Kurpiński (1785–1857) – najwybitniejszy obok Elsnera kompozytor tego okresu. Jako mason uzyskał VI stopień wtajemniczenia Kawalera Wschodu. Należał do loży warszawskiej *Świątynia Izis*, a *Astrea* i *Kazimierz Wielki* przyjęły go na członka honorowego; pełnił też istotną funkcję Dyrektora Harmonii Wielkiego Wschodu Narodowego

w West Point w Ameryce, Warszawa 1816. Jest to napisana „ku pokrzepieniu serc” wizja własna, mało historyczna (wbrew tytułowi), postaci królów i rycerzy z przeszłości Polski, która jednak, dzięki muzyce M. Szymanowskiej, Wincentego i Franciszka Lesłów, K. Kurpińskiego zdobyła ogromną popularność i stała się śpiewnikiem narodowym o charakterze patriotycznym, który jako taki właśnie wzbudził niechęć zaborców i spowodował usunięcie z bibliotek i zakaz wykonywania. Niemcewicz był prominentnym wolnomularzem Wielkiego Wschodu Polski, z funkcją zastępcy Wielkiego Mówcy. L. Hass, *Wolnomularstwo w Europie środkowo-wschodniej w XVIII i XIX wieku*, Wrocław 1982, s. 170–171. Niemcewicz pisał o lożach polskich w *Pamiętnikach czasów moich*; korzystalist z nich L. Hass i wcześniej S. Małachowski-Łempicki.

⁷³ L. Hass, *Wolnomularstwo w Europie...*, s. 175.

⁷⁴ S. Małachowski-Łempicki, *Wykaz loż...*, s. 134.

Polski⁷⁵. Natychmiast po przyjeździe do Warszawy⁷⁶ dołączył do elity kulturalnej, co było wtedy niemal równoznaczne z przynależnością masońską. *Świątynia Izis*, do której należał od 13 kwietnia 1812 roku, „reprezentowała (...) przede wszystkim ciągłość polskiej tradycji wolnomularskiej, tradycje zaangażowania w ruch odrodzenia narodowo-państwowego”⁷⁷. Jego zaangażowanie w prace tej loży zaowocowało kompozycjami masońskimi: *Śpiew na dzień imienin Brata Ludwika Osińskiego* z tekstem Ludwika Adama Dmuszewskiego (24 maja 1812)⁷⁸; *Kapłanko mularzy święta – Śpiew na Święto Imienia Najwspanialszego i Najczcigodniejszego Brata Ludwika Osińskiego, Mistrza Katedry sprawiedliwej i doskonałej loży Świątynia Izis* do poezji Kazimierza Brodzińskiego (25 czerwiec 1815)⁷⁹; *Śpiew braterski na dzień imienin Naszego Najdroższego i Najstawniejszego Brata Jana Nepomucena Potockiego, namiestnika Wielkiego Mistrza Wielkiego Wschodu Narodowego i najpierwszego mistrza katedry Świątyni Izys* do słów L.A. Dmuszewskiego (1816)⁸⁰. Można uznać, że pewną proveniencję masońską miała dwuaktowa opera *Nagroda*, czyli *wskrzeszenie narodu* do libretta Dmuszewskiego, wystawiona na

⁷⁵ *Ibidem* s. 130.

⁷⁶ „Latem 1810 zaangażował Bogusławski młodego muzyka, syna organisty z Włoszakowic pod Wschową” jako dyrygenta opery, co sam zapisał w *Dziejach Teatru Narodowego*. Z. Raszewski, *Bogusławski*, Warszawa 1982, s. 431.

⁷⁷ L. Hass, *Sekta farmazonii...*, s. 329.

⁷⁸ J. Nieczuja-Urbański, *L.A. Dmuszewski wolnomularzem*, „Ruch Literacki” 1927, nr 4, s. 103–104; L. Hass, *Sekta farmazonii...*, s. 329. Ludwik Adam Dmuszewski (1777–1847) – aktor, reżyser teatralny, dyrektor Teatru Narodowego, dramatopisarz, dziennikarz, historyk teatru i wydawca. Istotna postać dawnej Warszawy. Był bardzo aktywnym wolnomularzem, należał do kilku łóż warszawskich i jako artysta dramatyczny i poeta był też Dyrektorem Harmonii Wielkiego Wschodu Polski, S. Małachowski-Łempicki, *Wykaz łóż...*, s. 82. To właśnie Dmuszewski oraz śpiewak i aktor sceny narodowej Jan Nepomucen Szczurowski (1771–1849) wprowadzili Kurpińskiego do tej loży, a jak wiemy, do masonerii można wstąpić jedynie przez zaproszenie = rekomendację dwóch członków.

⁷⁹ S. Małachowski-Łempicki, *Wolnomularstwo polskie...*, s. 7. Kazimierz Brodziński (1791–1835) jako poeta współpracował z Kurpińskim i Elsnerem (tu w badaniach nad metrycznością i rytmicznością języka polskiego), był wolnomularzem w stopniu V, Wielkim Sekretarzem WNWP, członkiem honorowym loży *Astrea* (Warszawa). *Idem*, *Wykaz łóż...*, s. 69.

⁸⁰ J. Nieczuja-Urbański, *L.A. Dmuszewski...*, s. 104.

cześć cara Aleksandra I (Warszawa, 24 grudnia 1815), który w tamtym momencie widziany był jako nadzieja dla Polski i wolnomularstwa polskiego⁸¹. Z muzyki zachowała się jedynie uwertura, do której „kompozytor wprowadził charakterystyczną rytmikę trzech tańców ludowych: poloneza, krakowiaka i mazura. Tańce te stanowią całe tworzywo muzyczne tej kompozycji”⁸². Oznacza to, że opera miała tę samą tematykę narodową co inne wcześniej wspomniane i w ten sposób jej twórcy-masoni pragnęli zwrócić uwagę władcy na autentyczne wartości muzyki ludowej i przyczynić się do ocalenia nabierającego coraz większej świadomości – narodu. Jednak to właśnie idee niepodległościowe obecne pod postacią rytmiki i wzorców tańców ludowych w utworach muzycznych propagowanych usilnie przez wolnomularzy nie spodobały się ostatecznie carowi.

Operą Kurpińskiego, która za jego życia odniosła sukces, a mającą zdecydowanie konotacje masońskie, jest *Pałac Lucypera*. Libretto Alojzego F. Żółkowskiego⁸³ z nawiązaniem do masońskiej inicjacji, tytuł związany z autentycznym miejscem zebrań lożowych Wielkiego Wschodu Polski, jakim był w czasach świetności Pałac Mniszchów przy Senatorskiej, wśród społeczności miejskiej nazywany tak przez cały w XIX wiek⁸⁴, od kiedy Stanisław Szczęsny Potocki – mistrz Wielkiego Wschodu Polski – założył tam lożę masońską, a potem splamił się

⁸¹ Aleksander I Romanow (1777–1825) nie zgadzał się z polityką Katarzyny wobec Polski i po kongresie wiedeńskim w 1815 r. (był jednym z inicjatorów) przywrócił Królestwo Polskie, zwane też „Kongresówką”, połączone unią z Imperium Rosyjskim. Ale rachuby wolnomularzy się nie ziściły, masoneria została ukazem Aleksandra I zdelegalizowana w 1821 r. Ruch wolnomularski w Polsce i Rosji okazał się dla cara zbyt wolnościowy, dlatego wszystkie loże zamknięto, a ich majątek rozdano na cele charytatywne.

⁸² T. Przybylski, *Wstęp do wydania K. Kurpińskiego Uwertury do opery Nagroda, czyli wskrzeszenie Królestwa Polskiego*, <https://pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/uwertura-do-opery-nagrada-czyli-wskrzeszenie-krolestwa-polskiego,Karol%20Kurpi%C5%84ski,15706,ksiegarnia.htm> (15.11.2023).

⁸³ A.F.G. Żółkowski (1777–1822) – aktor, dramatopisarz, tłumacz, poeta i publicysta, członek loży warszawskiej *Bouclier du Nord* w latach 1815–1819. L. Hass, *Sekta faramazonii...*, s. 553.

⁸⁴ F. Galiński, *Gawędy o Warszawie*, Poznań 2013, s. 196–199, rozdział *Tajemnice „Pałacu Lucypera”*.

przystąpieniem do Targowicy. Badaczka twórczości Kurpińskiego, Katarzyna Płońska, cały akapit poświęca wylusowaniu związków tej opery z wolnomularstwem i wymienia: postać szlachetnego Lancelota, który podczas jednej z prób, którym zostaje poddany, jest prowadzony „z zasłoniętymi oczami», a przepaska na oczach jest jednym z elementów rytuału przyjęcia kandydata («profana») do loży masońskiej”, co jest faktycznie zgodne z rytuałem masońskim; występuje w operze „zła królowa, która, namawiając do zdrady i pałając żądzą zemsty, przywołuje na myśl słynną postać z *Czarodziejskiego fletu* Mozarta – kompozytora uwielbianego przez Kurpińskiego”; „mamy też nawoływania do równości, braterstwa (Niech w podobnym sobie człeku brata swojego uznaje, a znów się wróć w te kraje piękne dni złotego wieku)”. Autorka swoje spostrzeżenia podsumowuje: „wszystko to jednak oczywiście mogło, ale nie musiało wynikać ze związków lożowych”⁸⁵. Otóż nie do końca. Nawiązania dla obeznanego z tekstami masońskimi czytelnika są oczywiste. Tekst libretta jest mocno i świadomie osadzony w kontekście filozofii masońskiej. Wystarczy zajrzeć do *Antologii poezji masońskiej*, gdzie w większości przytoczonych tekstów pojawiają się takie oto słowa: „gdzie człek w człeku widzi brata”, „dziś łączy węzeł wieczysty różne ludy, różne stany”⁸⁶, „tu człowiek otrząsnąwszy uprzedzenia świata, Króla, Kmiotka uważa jak człeka i Brata”⁸⁷ lub

⁸⁵ K. Płońska, *Karol Kurpiński 1785–1857. Pałac Lucycpera*, <https://portalmuzyki.polskiej.pl/pl/osoba/6771-Karol-Kurpinski/kompozycje/3365-palac-lucycpera#ftn6> (15.10.2023).

⁸⁶ E.Z. Wichrowska, *Antologia poezji masońskiej*, Warszawa 1995, s. 54–55, tekst L.A. Dmuszewskiego z muzyką J. Elsnera, pieśń umieszczona przez Elsnera pod nr. 10 w jego śpiewniku wolnomularskim. Zob. też tekst i przyp. 61.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 33, *Wiersz przez Brata Tomasza Zana deklamowany na obrzędowych pracach łóż Prowincji Litewskiej w dzień obchodu uroczystości Świętego Jana*. Tomasz Zan (1796–1855), przyjaciel Mickiewicza, został wprowadzony do loży *Szkoła Sokratesa* (Wilno) przez Jana Chodźkę (1777–1851) na krótko przed zamknięciem, pomiędzy 1 kwietnia a 24 czerwca 1821 r., stąd nie doszedł do żadnych stopni lożowych. Jednak jego intelektualne związki z masońskimi i ideologią są znacznie wcześniejsze, co miało też wpływ na założone przezeń Towarzystwo Filomatów i Związek Promienistych. S. Małachowski-Łempicki, *Wolnomularstwo na ziemiach Wielkiego Księstwa Litewskiego 1776–1822. Dzieje i materiały*, Wilno 1930, s. 187–188. Chodźko należał do tej loży w Stopniu VII Kawalera Różanego Krzyża, był też założycielem i Mistrzem katedry loży *Pochodnia Północna* w Mińsku. *Ibidem*, s. 17, 33.

jeszcze bardziej współcześnie brzmiące: „Twe, Europo! nazwisko słynie, Ty związki ludzi masz godne chwały” czy „Miłość bratnia, równości ozdobiona cechą”⁸⁸. Opera została zapomniana, a stanowi próbę prawie romantycznego ujęcia tyleż masońskiego (ideowego i tajemniczego), co fantastycznego (diabelskiego) tematu, nowatorskiego dla sztuki polskiej tamtych lat.

Józef Antoni Franciszek Elsner (1769–1854) – na końcu tej listy (*last but...*) znajdzie się Ślązak z Grodkowa, bo to zdecydowanie najwybitniejszy polski wolnomularz, w masonerii od 1805 roku w loży warszawskiej *Zum goldenen Leuchter*. Jego lożą macierzystą była *Halle der Beständigkeit*. W 1810 roku otrzymał tam stopień IV Kawalera Wybranego, a loża w uznaniu jego zasług zwolniła go ze składek. 14 marca 1812 roku za wkład muzyczny w obrzędy i ceremonie lożowe otrzymał stopień V Kawalera Szkockiego, 30 grudnia 1813 roku – stopień VI Kawalera Wschodu, a już 20 kwietnia 1814 roku – stopień VII, najwyższy, Kawalera Różanego Krzyża, równoznaczny z Doskonałym Wolnomularzem. Wiemy, jakie funkcje pełnił Elsner w lożach: był wielkim budowniczym rachmistrzem wielkiej loży kapitułarnej *Pod Gwiazdą Wschodnią*, a po kilku latach członkiem kapituły najwyższej tej loży. W loży macierzystej *Halle der Beständigkeit* pełnił urząd Mistrza katedry. Był członkiem honorowym loż warszawskich *Świątynia Izis* i *Świątynia Minerwy* oraz *Pochodnia Północna* (Mińsk) i *Świątynia Równości* (Lublin)⁸⁹. Wszystko to wydatnie świadczy o wielkim szacunku, jakim cieszył się wśród braci lożowych; w loży macierzystej *Halle der Beständigkeit* „czczony był jak patriarcha”⁹⁰.

Elsner traktował przynależność wolnomularską bardzo poważnie, jako działalność społeczną i patriotyczną. Na ten aspekt działalności Elsnera wskazuje i potwierdza go dokumentami Małachowski-Łempicki i późniejsi biografowie. Elsner jest też jedynym kompozyto-

⁸⁸ E.Z. Wichrowska, *Antologia poezji...*, s. 70, co jest cytatem z już tu przywoływanego hymnu *Kapłanko mularzy święta* (zob. tekst i przyp. 78), do którego muzykę skomponował K. Kurpiński.

⁸⁹ S. Małachowski-Łempicki, *Józef Elsner jako wolnomularz*, „Kwartalnik Muzyczny” 1929, nr 5, s. 67.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 70.

rem-wolnomularzem, który zaprojektował, w większości skomponował i wydrukował śpiewnik wolnomularski. Na szczęście zachował się on do naszych czasów i dziś jest bez problemu dostępny. Zawiera 29 pieśni. Elsner skomponował muzykę do 19, w tym do 17 tekstów polskich, autorstwa m.in. wolnomularzy L.A. Dmuszewskiego, Cypriana Godebskiego (1765–1809)⁹¹ i Ludwika Osińskiego (1775–1838)⁹², oraz dwóch tekstów niemieckich nieznanego autorstwa. Elsner umieścił pod nr. 1 śpiewnika, jako swoiste muzyczne motto, *Arię Sarastra* z II aktu opery *Czarodziejski flet* KV. 620W. A. Mozarta. Oddaje tym hołd geniuszowi, którego czcił i na którego twórczości się wzorował, i wolnomularzowi, którego podziwiał. Pieśni Elsnera ze śpiewnika mają identyczną, trzyodcinkową budowę formalną jak klasyczna *Aria Sarastra*, co pozwala na stwierdzenie, że dla Elsnera był to wzór doskonałej pieśni masońskiej. Cykl pieśni obejmuje ważniejsze ceremonie lożowe: otwarcia nowej loży (nr 10), przyjęcia „światowego” na ucznia (nr 9), loży mistrza (nr 21), loży poświęconej zmarłym braciom (nr 20), loży biesiadnej (nr 4). Nawiązuje też do filozofii masońskiej: „światła masońskie” (nr 3 i 10), patriotyzm (nr 2, dotycząca Napoleona i odrodzenia ojczyzny), wrogowie wolnomularstwa – „służalcy niecnoty” (nr 16). Elsner stosuje te same zabiegi, które wykorzystywał wcześniej Mozart, powtarza słowa dla niego istotne, niektóre podkreśla fermatą. Pieśni te w warstwie wokalne są zbliżone do muzyki operowej⁹³. „Z muzyki

⁹¹ S. Małachowski-Łempicki (*Wykaz łóż...*, s. 94) podaje, że Godebski był członkiem loży warszawskiej *Świątynia Izys* w stopniu II, a L. Hass (*Sekta farmazonii...*, s. 283) – że był w 1806 r. afiliowany w loży warszawskiej *Świątynia Mądrości*.

⁹² S. Małachowski-Łempicki, *Wykaz łóż...*, s. 163. Jeden z najbardziej prominentnych wolnomularzy, w stopniu VII, Mistrz katedry loży *Świątynia Izys*, Wielki Mówca WWNP, członek Kapituły Najwyższej, członek honorowy kilku łóż warszawskich i w innych miastach. To właśnie on został sportretowany przez malarza-masona z tej samej loży *Świątynia Izys* w stopniu I, Antoniego Brodowskiego (1784–1832), z insygniami masońskimi, m.in. odznaką loży *Świątynia Izys*. K. Załęski, *Słownik wolnomularzy polskich zawodów wyzwolonych*, „Ars Regia” 2007–2008, nr 10/17, s. 183.

⁹³ Przez „rozbudowaną strukturę meliczną (do septymy włącznie), liczne wokalizy, rulady, biegniki (...) najczęściej w drobnych wartościach rytmicznych...”. I. Jeleń-Siedlaczek, *Portrety muzyczne w śpiewniku* Muzyka do pieśni wolnomularskich *Józefa Elsnera (1769–1854)* [w:] *Filozofia portretu*, red. A. Nowicki, Lublin 1992, s. 136. Ponie-

Elsnera do tekstów wolnomularskich wylania się obraz człowieka niezwykle zaangażowanego, mocno przejętego sprawami związku⁹⁴ – pisałam w roku 1992. Dziś mogę dodać, że także człowieka bardzo moralnego, odpowiedzialnego za losy świadomie wybranej ojczyzny, a za rozwój jej kultury muzycznej w szczególności. W roku 1815 Elsner utworzył Towarzystwo Muzyki Religijnej i Narodowej, zbierając na ten cel pieniądze od wszystkich łóż WWNP⁹⁵.

Pewne wpływy masońskie, z racji tematu i nawiązania do *Czarodziejskiego fletu*, być może były widoczne w dwuaktowej operze Elsnera *Die Seltenen Brüder oder Die vier Zauberkugeln*⁹⁶ (Lwów 1795), która zaginęła. Nie wszystkie śpiewy masońskie Elsnera, które wymienia S. Małachowski-Łempicki, zachowały się⁹⁷, ale część z nich została umieszczona przez samego kompozytora w śpiewniku i przetrwała.

Warto tu zatrzymać się chwilę przy kompozycji niezwyklej, jaką jest wspólne dzieło J. Elsnera, K. Kurpińskiego, J. Stefaniego i A. Weynerta. To *Muzyka do obchodu pogrzebowego czyli LOŻA ŻAŁOBNA Wielkiego Mistrza, po zgonie księcia Józefa Poniatowskiego, Exekwowana w Warszawie 18 marca 1814 roku*. Muzyka została wykonana podczas tzw. Łoży Żałobnej, jeszcze przed sprowadzeniem zwłok Księcia do Warszawy, w Wielkiej Łoży Kapitułarnej *Braci Zjednoczonych pod Gwiazdą Wschodnią*, której Poniatowski był członkiem honorowym w stopniu Mistrza⁹⁸. Utwór ma formę kantaty na orkiestrę, trzygłosowy chór mieszany i solowy głos basowy. Części: I. *Instrumentalny wstęp* – J. Stefani; II. *Marsz pogrzebowy* – A. Weynert; III. *Scena melodramatyczna* („służąca spotęgowaniu nastroju żałobnego oraz podkreśleniu słowem mówio-

waż artykuł zawiera opis i analizę szeregu pieśni Elsnera ze śpiewnika w kontekście jego działalności masońskiej, nie będę tutaj o nich więcej pisała.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 137.

⁹⁵ Tekst okólnika z 8 listopada 1814 r. do łóż w całym kraju podaje S. Małachowski-Łempicki, *Wolnomularstwo polskie...*, s. 8.

⁹⁶ A. Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner. Monografia*, Kraków 1957, s. 288. Libretto napisał sam Elsner. Bogusławski po tej operze zainteresował się jej twórcą i nawiązał długoletnią współpracę. *Ibidem*, s. 38–39.

⁹⁷ S. Małachowski-Łempicki, *Wolnomularstwo polskie...*, s. 7.

⁹⁸ Poniatowski był członkiem loży *Świątynia Izis*, członkiem honorowym loży *Bracia Zjednoczeni* w 1808 r., kandydatem na urząd Wielkiego Wschodu Narodowego Polski w 1813 r. S. Małachowski-Łempicki, *Wykaz łóż...*, s. 173.

nym zasług i przymiotów «szlachetnego żołnierza»⁹⁹) – J. Elsner; IV. *Adagio (Dalekie głosy)* na chór i orkiestrę – A. Weynert; V. *Scena melodramatyczna* („oddanie żalu po stracie «przyjaciela» i «syna Ojczyzny»”¹⁰⁰) – J. Elsner; VI. *Adagio (Dalekie głosy i Chór w świątyni)* na przemian) na chór i orkiestrę – K. Kurpiński; VII. *Finale. Chór generalny* na chór, orkiestrę i bas solo. *Sceny melodramatyczne* (cz. III i V), czyli deklamacja na tle orkiestry, skomponowane przez Elsnera to była jego specjalność¹⁰¹. Elsner wykorzystywał ten wysoce ekspresywny sposób komponowania już w kantacie *Musik zu eine Trauerloge* z roku 1811, do wiersza *Lied vom Grabe* Johanna Jacoba Mniocha (1765–1804), o której nic więcej nie wiadomo¹⁰², i innych kantatach.

Wspólna kompozycja czterech masonów najwyraźniej wskazuje na fakt, że przynależność wolnomularska konsolidowała artystów wokół wspólnych spraw artystycznych i narodowych. *Muzyka do obchodu pogrzebowego* była taką właśnie wspólną sprawą. Stanowiła swoisty manifest patriotyczny, bo postać ks. Poniatowskiego, wolnomularza i bohatera narodowego, który zginął w obronie suwerenności Polski, urastała do rangi symbolu, który na długie lata wpisał się w *imaginarium* narodowe. Z wyjątkiem Kurpińskiego wszyscy przywołani tu kompozytorzy masoni mieli obce pochodzenie. Ale wszyscy nie tylko wrosli w społeczność polską, ale powiększyli jej kulturę o ważne dzieła, również jako wolnomularze.

Może najistotniejszym, wynikającym z tego artykułu faktem jest, że wśród takich ludzi kształtowała się młodość Fryderyka Chopina. Jego nauczycielem był Elsner, ale w salonie Chopinów bywali i inni wolnomularze, nie tylko kompozytorzy, bo i Juliusz Kolberg – geodeta, kartograf, urzędnik administracji pruskiej¹⁰³, którego synowie przyjaźnili

⁹⁹ A. Nowak-Romanowicz, *Utwór na śmierć księcia Józefa Poniatowskiego*, „Muzyka” 1982, nr 3–4, s. 101.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 101–102. Badaczka podaje, że „Elsner był pierwszym polskim kompozytorem, który pisał kantaty z deklamacją, na co zwrócił uwagę W. Bogusławski”.

¹⁰² J. Elsner, *Sumariusz moich utworów muzycznych*, oprac. A. Nowak-Romanowicz, Kraków 1957, s. 50.

¹⁰³ Juliusz Kolberg (1776–1831) – wybitny naukowiec pochodzenia niemieckiego, profesor UW, był Mówcą w loży warszawskiej *Zur Samariter* w 1808 r., w III stopniu

się z Fryderykiem, czy poeta-mason Brodziński, którego Fryderyk tak cenił. Kiedy Chopin opuszczał Polskę 3 listopada 1830 roku, żegnano go *Kantatą na wyjazd z Warszawy Fryderyka Chopina – Zrodzony w polskiej krainie* do tekstu masona L.A. Dmuszewskiego i kompozycji jego nauczyciela i mistrza, masona J. Elsnera¹⁰⁴. W tamtym czasie przynależność do związku w przypadku artystów, ludzi kultury oznaczała ich przynależność do oświeconego, prężnego intelektualnie środowiska, które budowało podwaliny polskiej inteligencji¹⁰⁵. To, że Chopin stał się tym Kimś – wielkim Chopinem, zawdzięczał także i temu, że jego nauczycielami byli wybitni, Doskonali Wolnomularze. Przejęci filozofią masońską, wcielali ją w życie, działając w lożach, które stworzyły tradycję zaangażowania w ruch odrodzenia narodowo-państwowego, świadomie kształcąc następne pokolenia, dając im to, co Pierre Bourdieu określił jako „kapitał kulturowy”¹⁰⁶, aby mogło przejąć po nich „lampę Apollona”¹⁰⁷. Powiedziałam!¹⁰⁸

Łożowym. W latach 1815–1820 był członkiem loży *Halle der Beständigkeit* w stopniu V, jako profesor Uniwersytetu i poeta. Małachowski-Łempicki przypomina jego hymn *Des Maurers Erdenwallen*, który napisał na rocznicę założenia loży *Halle der Beständigkeit*. S. Małachowski-Łempicki, *Wolnomularstwo polskie...*, s. 6; L. Hass, *Sekta farmazonii...*, s. 562.

¹⁰⁴ W *Sumariuszu* (s. 52) Elsner zapisał: „Kantata na głosy męskie z towarzyszeniem gitary, napisana na okoliczność wyjazdu ucznia mego Chopina, a wykonana przez współuczni jego klasy kompozycji Konserwatorium w oberży pod Wolą, gdzieśmy oczekiwali na mająca go zabrać pocztę”.

¹⁰⁵ Świadomie używam tego pojęcia, bo już Wacław Berent sugerował, że początki inteligencji polskiej to czasy stanisławowskie. O tym mówi i celnie definiuje charakterystyczny dla Polski „idealizujący patos”, „przeświadczenie, iż owa «inteligencja w pojęciu polskim» to są strażnicy narodowej pamięci, propagatorzy idei patriotycznych i socjalnych, rewolucyjnych bądź zachowawczych, twórcy literatury i sztuki niekoniecznie najwyższego lotu, za to koniecznie wzorotwórczej, mobilizującej albo pocieszycielskiej”, J. Jedlicki, *Przedmowa* [w:] M. Janowski, *Narodziny inteligencji 1750–1831*, Warszawa 2008, s. 9. Pasuje to jak ułaj do prezentowanych tutaj twórców.

¹⁰⁶ P. Bourdieu, *The Forms of Capital* [w:] *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, red. J.G. Richardson, New York 1986, s. 241–258.

¹⁰⁷ To określenie W. Witwickiego przejęłam od A. Nowickiego, *Nauczyciele*, Lublin 1981, s. 231.

¹⁰⁸ Skoro piszę o muzyce i filozofii masońskiej, traktuję to jako swoistą „deskę”, czyli referat lożowy, który dawniej zawsze kończył się słowem *rzekłem*, dziś raczej *powiedziałem*.

Bibliografia

- Baranowski Bohdan, Lewandowski Władysław, *Nietolerancja i zabobon w Polsce w XVII i XVIII w.*, Warszawa 1987.
- Blackburn Simon, *Oksfordzki słownik filozoficzny*, tłum. J. Woleński i in., red. J. Woleński, Warszawa 1997.
- Bourdieu Pierre, *The Forms of Capital* [w:] *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, red. J.G. Richardson, New York 1986.
- Chachulski Jakub, *Genologia i polityka. Swoistość «Cudu, czyli krakowiaków i górali» w horyzoncie gatunków operowych końca XVIII stulecia*, „Muzyka” 2021, nr 3.
- Chaunu Pierre, *Cywilizacja wieku Oświecenia*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1989.
- Izydor Józef Cybulski, biogram, https://greatcomposers.nifc.pl/pl/chopin/catalogs/persons/10133_izydor-jozef-cybulski (25.10.2023).
- Elsner Józef, *Sumariusz moich utworów muzycznych*, oprac. A. Nowak-Romanowicz, Kraków 1957.
- Fabre Jean, *Stanisław August Poniatowski i Europa wieku świateł*, t. 1, tłum. J.M. Kłoczowski, Warszawa 2022.
- Fichte Johann Gottlieb, biogram masoński, https://www.freimaurer-wiki.de/index.php/Johann_Gottlieb_Fichte (15.08.2023).
- Fichte Johann Gottlieb, *Filozofia wolnomularza*, Warszawa 2004.
- Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej, 2017, https://archibial.pl/liturgia/8-instrukcja-kep-o-muzyce-koscielnej-2017-r/dokumenty_do_pobrania/instrukcja-kep-o-muzyce-koscielnej-z-2017-r-20181127135830.pdf (20.08.2023).
- Galiński Franciszek, *Gawędy o Warszawie*, Poznań 2013.
- Hass Ludwik, *Sekta farmazonii warszawskiej. Pierwsze stulecie wolnomularstwa w Warszawie (1721–1821)*, Warszawa 1980.
- Hass Ludwik, *Uzupełnienia i Aneksy do St. Małachowski-Lempicki, Wykaz polskich łóż wolnomularskich oraz ich członków w latach 1738–1821 poprzedzony zarysem historii wolnomularstwa polskiego i ustroju Wielkiego Wschodu Narodowego Polskiego*, <https://www.wbc.poznan.pl/Content/96430/PDF/Hass%20uzupelnia%20Małachowskiego.pdf> (21.10.2023).
- Hass Ludwik, *Wolnomularstwo w Europie środkowo-wschodniej w XVIII i XIX wieku*, Wrocław 1982.
- Hill Cecil, *Masonic music* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 11, red. S. Sadie, London 1980.
- Irmen Hans Josef, *Freimaurermusik* [w:] *Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. 3, red. F. Blume, Kassel 1995.
- Janicki Kamil, *Warcholstwo. Prawdziwa historia polskiej szlachty*, Poznań 2023.
- Jedlicki Jerzy, *Przedmowa* [w:] M. Janowski, *Narodziny inteligencji 1750–1831*, Warszawa 2008.
- Jeleń-Siedlaczek Iwona, *Portrety muzyczne w śpiewniku Muzyka do pieśni wolnomularskich Józefa Elsnera (1769–1854)* [w:] *Filozofia portretu*, red. A. Nowicki, Lublin 1992.

- Köchel Ludwig von, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke W.A. Mozart*, Lipsk 1984.
- Kamiński Piotr, *Tysiąc i jedna Opera*, t. 1, Kraków 2008.
- Małachowski-Lempicki Stanisław, *Józef Elsner jako wolnomularz*, „Kwartalnik Muzyczny” 1929, nr 5.
- Małachowski-Lempicki Stanisław, *Wolnomularstwo na ziemiach Wielkiego Księstwa Litewskiego 1776–1822. Dzieje i materiały*, Wilno 1930.
- Małachowski-Lempicki Stanisław, *Wolnomularstwo polskie a muzyka. Materiały*, Biblioteka „Wiadomości Muzycznych”, red. E. Wrocki, Warszawa 1926.
- Małachowski-Lempicki Stanisław, *Wykaz polskich łóż wolnomularskich oraz ich członków w latach 1738–1821 poprzedzony zarysem historii wolnomularstwa polskiego i ustroju Wielkiego Wschodu Narodowego Polskiego*, Warszawa 1929.
- Nieczuja-Urbański Jan, L.A. *Dmuszewski wolnomularzem*, „Ruch Literacki” 1927, nr 4.
- Nowak-Romanowicz Alina, *Józef Elsner. Monografia*, Kraków 1957
- Nowak-Romanowicz Alina, *Holland [w:] Encyklopedia Muzyczna PWM, część biograficzna*, t. 4, red. E. Dziębowska, Kraków 1993.
- Nowak-Romanowicz Alina, *Klasycyzm*, Warszawa 1995.
- Nowak-Romanowicz Alina, *Utwór na śmierć księcia Józefa Poniatowskiego*, „Muzyka” 1982, nr 3–4.
- Nowicki Andrzej, *Filozofia masonerii*, Warszawa 2022.
- Nowicki Andrzej, *Nauczyciele*, Lublin 1981.
- Nowicki Andrzej, *Problemy metodologiczne związane z badaniem roli muzyki w obrzędach katolickich i masońskich (na przykładzie kompozycji Mozarta) [w:] Studia Etnoreligioznawcze. Materiały konferencji obrzędoznawczej, Mierki 27–29. X. 1986*, Warszawa 1988.
- Parkitna Anna, *Opera in Warsaw 1765–1830: Operatic Migration, Adaptation, and Reception in the Enlightenment*, Stony Brook University 2020, https://www.academia.edu/42675705/Opera_in_Warsaw_1765_1830_Operatic_MigrationAdaptation_and_Reception_in_the_Enlightenment (11.11.2023).
- Pius X, *Motu Proprio Tra le Sollecitudini*, <https://piusx.pl/motu-proprio-tra-le-sollecitudini/> (15.08.2023).
- Płońska Katarzyna, *Karol Kurpiński 1785–1857. Pałac Lucypera*, <https://portalmuzyki.polskiej.pl/pl/osoba/6771-Karol-Kurpinski/kompozycje/3365-palac-lucypera#ftn6> (15.08.2023).
- Poźniak Włodzimierz, *Maciej Kamieński [w:] Polski Słownik Biograficzny*, t. 11, red. E. Rostworowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964–1965.
- Przybylski Tadeusz, *Wstęp do wydania K. Kurpińskiego Uwertury do opery Nagroda czyli wskrzeszenie Królestwa Polskiego*, <https://pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/uwertura-do-opery-nagrada-czyli-wskrzeszenie-krolestwa-polskiego,Karol%20Kurpi%C5%84ski,15706,ksiegarnia.htm> (15.11.2023).
- Raszewski Zbigniew, *Bogusławski*, Warszawa 1982.
- Siewierski Jerzy, *Dzieci wdowy czyli opowieści masońskie*, Milanówek 1992.

- Stanisław Małachowski-Lempicki, biogram, <https://www.fina.gov.pl/biogramy-importy/stanislaw-malachowski-lempicki-1884-1959-prawnik-historyk/> (15.11.2023).
- Suchecki Zbigniew, *Kościół a masoneria*, Kraków 2023
- Szczepaniec Józef, *Pfaff Fryderyk* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 25, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980.
- Wagner Guy, *Brat Mozart. Wolnomularstwo w osiemnastowiecznym Wiedniu*, tłum. J. Korpany, Gdynia 2001.
- Wielka Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 7, red. B. Suchodolski, Warszawa 1966.
- Wolnomularstwo w świetle encyklopedyj. Wypisy*, Warszawa 1934.
- Wichrowska Elżbieta Z., *Antologia poezji masońskiej*, Warszawa 1995
- Załęski Krzysztof, *Słownik wolnomularzy polskich zawodów wyzwolonych*, „Ars Regia” 2007–2008, nr 10/17.

Masonic music in Poland at the turn of the 18th and 19th centuries in the context of Masonic philosophy

Abstract

Polish Masonic music still appears as not widely examined in Polish culture. The article introduces the context of developing and operating of Freemasonry in Poland when it started to grow up in 18th and 19th century. The context consists of political, geopolitical and social situation of Poland in this period, as well as the Freemasonry philosophy. The author observes the huge role of Polish Freemasonry in bringing the idea of the Enlightenment into Poland. Masonic ideals during this period actually coincided with those of the Enlightenment. Moreover, it was in the Masonic lodges that freedom, equality and fraternity were strictly practiced and called “Masonic lights”. Musicians and composers acted in the name of dissemination of musical culture among non-privileged classes, and their works served as the means of conveying Masonic and the Enlightenment ideas. Moreover, artists contributed to discovering folk music as the basis for developing national music, characterized by themes and motives derived from folk melodies and rhythms. It’s worth noting that Fryderyk Chopin was brought up in the environment of Warsaw Freemasons: Kazimierz Brodzinski, Jozef Elsner, Juliusz Kolberg, Karol Kurpinski.

Keywords: Chopin, Stanisław August Poniatowski, the Enlightenment, polish Freemasonry composers, Masonic music, Masonic philosophy

W KRAJU I ZA GRANICĄ

RAFAŁ CIESIELSKI

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Powrót Telemanna do Żar. Kompozytor a dziedzictwo lokalne

W artykule podjęto zagadnienie obecności Georga Philippa Telemanna w Żarach w latach 1704–1708 w trzech perspektywach: 1. W zakresie aktywności twórczej Telemanna jako kompozytora, kapelmistrza i organisty. Jednym ze źródeł kompozytorskich inspiracji była tu polska muzyka ludowa. Jej elementy zawarł Telemann w wielu utworach, wypowiedział się o niej także w *Autobiografii*. 2. W perspektywie współczesnej: pobyt kompozytora w Żarach nie pozostał faktem jedynie historycznym. Współcześnie miasto Żary, odwołując się do swej lokalnej przeszłości, podjęło działania, których celem jest przypomnienie i przywołanie w rozmaitych przedsięwzięciach sylwetki i twórczości Telemanna. 3. *Casus* Telemanna jako okazja do refleksji na temat lokalnego dziedzictwa (także muzycznego) w kontekście złożonych pod względem etnicznym, narodowym, religijnym czy politycznym dziejów większości polskich ziem. Współczesna „obecność” postaci Telemanna w Żarach stanowi jeden z przykładów kulturowo twórczego i wzbogacającego lokalną społeczność podejścia do tego rodzaju sytuacji.

Słowa kluczowe: Georg Philipp Telemann, Żary, muzyka w kulturze lokalnej, inspiracje polską muzyką ludową

Kultura lokalna stanowi wyodrębnioną kategorię i jednostkę istniejącą w ramach większych organizmów. Lokalność, jako sposób myślenia i działania w ramach ograniczonego terytorium i odrębnego charakteru kultury niewielkich społeczności¹, funkcjonuje w zróżnicowanej co do proporcji relacji elementów własnych, lokalnych i tych należących do kultur o wyższym stopniu organizacji: regionalnej, narodowej (państwowej), europejskiej, zachodniej czy globalnej (masowej). W zasadni-

¹ Por. J. Kurczewska, *Robocze ideologie lokalności. Stare i nowe schematy* [w:] *Oblicza lokalności. Tradycja i współczesność*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2004, s. 88–129.

czej jednak mierze to dzięki obecności i statusowi pierwiastków własnych kultura lokalna posiada niepowtarzalny profil. Charakter kultury lokalnej jest rezultatem jej historii i tworzących ją tradycji, często kulturowo niejednorodnych, o zróżnicowanej proveniencji i w sposób złożony współtworzących daną lokalność.

Z uwagi na szereg odmiennych uwarunkowań natury historycznej, geograficznej, kulturowej, politycznej czy społecznej kultury lokalne pozostają organizmami o każdorazowo odrębnym charakterze. Uwarunkowania te oddziałują na lokalność w stopniu bardzo zróżnicowanym, kształtując w sposób zasadniczy – bądź jedynie śladowy – profil danej lokalnej kultury. Profil ten tworzy się w dynamicznym procesie wzajemnych oddziaływań elementów własnych i zewnętrznych. W takich warunkach przebiega też proces określania lokalnej tożsamości, budowania świadomości lokalnej społeczności i jej identyfikacji z własną lokalną kulturą.

Konstruowanie lokalnej tożsamości odwołuje się do rozmaitych motywów, idei, zjawisk bądź postaci lokalnego dziedzictwa i współczesności. Mogą one tworzyć złożone układy sięgające rozmaitych tradycji etnicznych, narodowych, religijnych, obyczajowych, artystycznych, (post)industrialnych itd. Jednym z najbardziej nośnych pod względem wyrazistości i siły oddziaływania składników dziedzictwa lokalnego jest przywoływanie związanych z daną lokalnością postaci. Mogą one nadać lokalnej kulturze określoną orientację, będąc ważnym, a niekiedy jedynym tak jednoznacznym i czytelnym elementem jej identyfikacji. Mogą skupiać i symbolicznie firmować rozmaite rodzaje aktywności, stanowić składnik wizerunku (tu dosłownie: „twarz”) danej lokalności. Mówić można tu ogólnie o kilku (nierozłącznych) sytuacjach: 1) postaciach prowadzących w danym środowisku wieloletnią działalność; 2) tych, które wywodzą się z danej lokalności (jako miejsca urodzenia), wyrosły ponad lokalne realia, stając się osobistościami znaczącymi w wymiarze krajowym, międzynarodowym czy światowym; 3) tych, które w inny sposób (niekiedy epizodyczny: krótkie pobyty) zaznaczyły mniej bądź bardziej wyraźnie swą obecność w lokalnej rzeczywistości lub/i we własnych dokonaniach; 4) tych, których miejsce spoczynku znajduje się na danym lokalnym terytorium. Sytua-

cje te tworzą zróżnicowane co do natury i stopnia intensywności relacje z lokalnością oraz w konsekwencji sposoby i formy współczesnego odwoływania się do takich postaci na lokalnym gruncie: od symbolicznych (jak patronowanie ulicom czy instytucjom) po orientowanie na nie licznych przedsięwzięć i działań lokalnych władz, instytucji i organizacji, z czego wynikać może realne skupianie się wokół tych postaci lokalnej społeczności i tworzenie w oparciu o nie lokalnej tożsamości.

Wśród wybitnych postaci wiązanych z określonymi miejscami i społecznościami lokalnymi znajdują się również muzycy, a wśród nich kompozytorzy. Miejscowości, w których urodzili się: Bach, Mozart czy Chopin, w mniejszym bądź większym wymiarze postrzegane są przez pryzmat tego faktu. Podobnie – w trybie jakiejś symbolicznej formuły – identyfikowane są lokalne społeczności, w których owi kompozytorzy działali. Często zachodzą przypadki wielości miejsc pretendujących do szczególnych związków z daną postacią, związków opartych na wspomnianych sytuacjach. Wobec przywołanych kompozytorów można mówić o utrwalonych parach takich miejscowości: Eisenach–Lipsk, Żelazowa Wola–Warszawa czy Salzburg–Wiedeń. Wszystkie one w różnym stopniu i zakresie swych działań identyfikują się z danym kompozytorem i tak też są postrzegane z perspektywy zewnętrznej. Ma tu zwykle miejsce swoiste sprzężenie zwrotne: dane miejscowości kojarzone są z kompozytorami i zarazem kompozytorzy identyfikowani są z określonymi miejscowościami. W relacjach kompozytorów z lokalnością dostrzec można przy tym niekiedy pewną prawidłowość: im mniejszy ośrodek (mniej zasobny w związki z wybitnymi postaciami), tym bardziej odciska się w nim związek z danym twórcą jako często jedyną ważną (najważniejszą) postacią w lokalnej rzeczywistości.

W Polsce przywołać można przypadki twórców już z nazwiska kojarzonych z określoną lokalnością, jak: Mikołaj z Radomia, Piotr z Grudziądza czy Waclaw z Szamotuł, ale też sytuacje wpisywania postaci związanych z daną lokalnością w jej współczesną rzeczywistość: Victor Young (Mława), Ignacy Jan Paderewski (Kąсна Dolna), Zygmunt Mycielski (Wiśniowa), Henryk Wieniawski (Lublin), Krzysztof Komeda (Ostrów Wielkopolski), Józef Elsner (Gródek), Carl Loewe (Szczecin), Kaspar Foerster (Gdańsk), Józef Zeidler (Gostyń), Karol Kurpiński

(Włoszakowice) czy Georg Philipp Telemann (Żary). W wielu przypadkach nie są to sytuacje ograniczone jedynie do faktu działalności twórcy w danym środowisku. Na tę relację nakładają się bowiem odniesienia polityczne, narodowościowe, etniczne czy wyznaniowe, które mogą wzbogacać, ale też komplikować określenie istoty, statusu i współczesnego kształtu lokalnej kultury. *Casus* pobytu Georga Philippa Telemanna w Żarach zdaje się być jednym z takich przypadków.

Przywołajmy podstawowe fakty². Georg Philipp Telemann przybył do Żar w sierpniu 1704 roku na zaproszenie hrabiego Erdmanna II von Promnitz – dworzanina króla polskiego i elektora saskiego Augusta II Mocnego. Został zatrudniony jako kapelmistrz zespołu dworskiego (*Hofkapellmeister*), nadworny kompozytor i organista kaplicy dworskiej (jako następcą Wolfganga Caspara Printza). W chwili przybycia do Żar Telemann miał dwadzieścia trzy lata, uzyskał już dyplom na wydziale prawa uniwersytetu w Lipsku, miał też spore doświadczenie muzyczne m.in. jako założyciel i dyrygent lipskiego Collegium Musicum oraz kompozytor muzyki dla lipskich kościołów św. Mikołaja i św. Tomasza. Pobyt Telemanna w Żarach trwał nieprzerwanie do połowy roku 1706, kiedy to z dworem hrabiego Promnitz odbył podróż do Pszczyny, Warszawy i Krakowa. Trzykrotnie z tym dworem podróżował też do Berlina. Z początkiem roku 1708 wrócił do Żar, by jesienią tego roku ostatecznie je opuścić i objąć posadę dyrygenta i koncertmistrza na dworze Johanna Wilhelma von Sachsen w Eisenach. Kompozytor był w Żarach jeszcze raz. Będąc już na służbie w Eisenach, jesienią roku 1709 otrzymał zgodę na przyjazd do Żar na swój ślub z poznaną jeszcze w roku 1706 dwórką żony hrabiego Erdmanna Promnitz, Amalią Luizą Juliane Eberlin. Ślub odbył się 13 października 1709 roku w kaplicy zamkowej³.

W czasie pobytu Telemanna Żary tworzyły państwo stanowe (Żary-Trzebiel). Były miastem liczącym około 4 tysiące mieszkańców, ważnym ośrodkiem handlu (trakt solny) oraz przemysłu tekstylnego

² Por. K.R. Bula, *Telemann*, Kraków 2021, s. 30–39.

³ Kaplica stanowiła część zamku Bibersteinów – poprzednich właścicieli posiadłości. W związku z budową w tym miejscu pałacu Promnitzów została rozebrana, a jej ołtarz został sprzedany gminie Kunice (dziś dzielnica Żar) i znajduje się w tamtejszym kościele parafialnym.

i wieloprofilowej produkcji rzemieślniczej. Leżały na szlaku poczty królewsko-saskiej z Drezna do Warszawy. Stacjonował tu garnizon kirasjerów saskich (około 150 konnych). Konsekwentna działalność Promnitzów, mających jako właściciele miasta pełny wpływ na jego funkcjonowanie, przyczyniła się do jego rozwoju i świetności. Dwór Promnitzów w Żarach – a jakże: na wzór dworu Ludwika XIV – zorganizowany był z ogromnym przepychem, z galerią malarstwa, stałą kapelą, gościnnymi występami włoskich i francuskich zespołów operowo-baletowych. Stawiany był w szeregu najznamienitszych saskich dworów magnackich⁴. W latach 1714–1726 pod kierunkiem architektów: Giovanniego Simonettiego, Carla Spanningera i Georga Bahra Promnitzowie podjęli realizację nowego, barokowego założenia pałacowo-parkowego jako swej nowej siedziby (z ogrodami, pałacem letnim, bażantarnią, zwierzyńcem i pałacem myśliwskim).

Pobył Telemanna na dworze Promnitzów miał miejsce jeszcze przed realizacją tych planów, ale dla młodego kompozytora dwór żarski musiał być atrakcyjny, skoro przeniósł się tu z Lipska. Potwierdza to uwaga w *Autobiografii* kompozytora: „świetność tego dworu (...) zachęciła mnie do entuzjastycznych przedsięwzięć zwłaszcza w dziedzinie muzyki instrumentalnej”⁵. Wydaje się, iż przybywając do Żar, kompozytor liczył na możliwość aktywnej i wszechstronnej działalności muzycznej. Zarazem jego pobyt miał spełnić muzyczne oczekiwania hrabiego Promnita i utrwalić świetność jego dworu.

Dwór był dla Telemanna miejscem ważnym jako pewne środowisko działania, a dwór Promnitzów w Żarach stanowił jego dobrą egzemplifikację. W roku 1718 w liście do Johanna Matthesona pisał:

Gdy jest w świecie coś, co zachęca ducha ludzkiego, by to, czego się nauczył, robił coraz lepiej, to jest to pewnie dwór... Gdy więc w najlepszym rozkwicie moich lat dostałem się na ten dwór, można się łatwo domyśleć, że nie zamierzałem siedzieć z założonymi rękami, by budować swoje szczęście⁶.

⁴ Por. J.P. Majchrzak, *Jerzy Filip Telemann w Żarach* [w:] *Z zagadnień poznawczych, kulturowych i dydaktycznych muzyki*, Zielona Góra 1987, s. 89–92.

⁵ G.Ph. Telemann, *Autobiografie, Autobiographien 1718, 1729, 1740*; tłum. J. Prokopiuk, Pszczyna 2008, s. 16.

⁶ *Ibidem*, s. 18.

Zatrudnienie na żarskim dworze miało dla Telemanna istotne znaczenie. Karol Bula twierdzi, iż „należy przyjąć, że w Żarach ostatecznie uformowały się podstawy jego indywidualnego stylu o zdecydowanie nowatorskim charakterze”⁷, a zarazem iż czas ten „uznać można za okres burzy i naporu w życiu Telemanna”⁸. O innym wymiarze twórczości Telemanna pisał Bohdan Pociąg. Postrzegał ją jako szczególne świadectwo zakorzenione w uwarunkowaniach swej epoki, muzykę orientowaną zwłaszcza na potrzeby i stan kultury dworskiej. Twierdził, iż wartość muzyki Telemanna

tkwi przede wszystkim w tym, że mówi nam ona – jak żadna inna z zachowanych muzyk swego czasu – o ówczesnej kulturze, życiu środowiska, w którym powstała. Jest dla nas cennym i obfitym źródłem historycznego poznania. (...) Chciałoby się powiedzieć, że twórczość Telemanna wyrasta wprost z gleby ówczesnego życia muzycznego, będąc tego życia znakomitym artystycznym uogólnieniem i zwieńczeniem (...) [Telemann] utrwalił w swoich dziełach coś, co jest z natury najbardziej przemijające, ulotne, kruche, nie trwałe: życie codzienne w jego kulturze artystycznej⁹.

Ma to znaczenie dla obecności muzyki Telemanna we współczesnych przedsięwzięciach, gdyż może ona ukazywać brzmieniową aureę panującą w żarskiej posiadłości Promnitzów¹⁰.

Najważniejszym jednak zdarzeniem wiążącym kompozytora z żarską lokalnością był jego kontakt z polską muzyką ludową. Johannes Stössel w *Musicalisches Wörterbuch* (Leipzig 1749) twierdził, iż Telemann „ku polskiemu stylowi muzycznemu, zaś potem francuskiemu i włoskiemu w dziełach swoich się skłaniał” oraz że „kontakty muzyczne z Polską na zamku hrabiego Promnitsa w Żarach po raz pierwszy miały miejsce”¹¹. Kontakty te wskazywały na głębsze relacje Tele-

⁷ K.R. Bula, *Telemann*, s. 37–38.

⁸ *Ibidem*, s. 43.

⁹ B. Pociąg, *Muzyka jako źródło poznania* [w:] G.Ph. Telemann, *Autobiografia z roku 1740*, tłum. J. Prokopiuk, Pszczyzna 1983, s. 5, 7.

¹⁰ Brak przekazów, by Telemann podjął w Żarach działania w zakresie organizacji publicznego (mieszkańskiego) życia muzycznego, jak robił to w Lipsku. Być może wynikało to z absorbującej, szerokiej aktywności kompozytora na dworze Promnitzów.

¹¹ J. Stössel, *Musicalisches Wörterbuch*, Leipzig 1749; cyt. za: J.P. Majchrzak, *Jerzy Filip Telemann...*, s. 91.

manna z lokalną kulturą, umieszczając je w innej przestrzeni, nadając im bardziej zasadniczy i integralny charakter poprzez obecność elementów polskiej muzyki ludowej w twórczości.

O znajomości i fascynacji Telemanna tą muzyką świadczyły jego wypowiedzi. We wspomnianym liście do Johanna Matthesona z roku 1718, odnosząc się do swego pobytu w Żarach, pisał, iż

dzięki sąsiedztwu zapoznałem się z muzyką polską, o której muszę przyznać, że znalazłem w niej wiele dobrego i nieoczekiwanego, co przysłużyło mi się w wielu, także poważnych, rzeczach¹².

Szerzej notował też:

poznałem zarówno tam [w Pszczynie], jak i w Krakowie muzykę polską i hanna [morawską] w jej prawdziwie barbarzyńskim pięknie. (...) Trudno wprost uwierzyć, jak cudowne pomysły mają tacy dudziarze i skrzypkowie, kiedy w czasie przerwy w tańcu zaczynają fantazjować. Uważnie słuchający człowiek mógłby w ośmiu dniach podchwycić od nich myśli na całe życie. Dość, że w takiej muzyce tkwi bardzo wiele dobrego, jeżeli tylko umie się odpowiednio wykorzystać. (...) W tym stylu pisałem później różne wielkie koncerty i tria, które przybrałem we włoską szatę¹³.

Telemann był też autorem czterowiersza¹⁴, którego konkluzją było przekonanie, iż „Die Polnische Music muss nicht von Holtze seyn” („Muzyka polska, uwierzcie mi, bynajmniej nie jest z drewna”¹⁵ lub bardziej poetycko: „[muzyka polska] poruszy wszystko, nawet duszę w drewnie”¹⁶). Były to gesty muzyka-kompozytora potrafiącego dostrzec praktyczny, inspiracyjny potencjał tej muzyki, ale widać tu też szerszą otwartość na muzykę ludową, świadomość jej wartości oraz uznanie dla umiejętności polskich muzyków ludowych.

¹² G.Ph. Telemann, *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dinge. Eine Dokumentensammlung*, Leipzig 1985, s. 98 [tłum. – R.C.].

¹³ *Ibidem*, s. 33.

¹⁴ „Es lob ein jeder sonst das / was ihn kann erfreuen,
Nun bringt ein Polnisch Lied die gantze Welt zum springen;
So brauch ich keine Müh den Schluss heraus zu bringen:

Die Polnische Music muss nicht von Holtze seyn”. Por. G.Ph. Telemann, *Autobiografie...*, s. 16.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cyt. za: K.R. Bula, *Telemann*, s. 33.

Zagadnienie inspiracji i obecności elementów polskiej muzyki ludowej w twórczości Telemanna było podejmowane wielokrotnie¹⁷. Tu miejsce jedynie na zasadnicze wnioski i konkluzje. Krystyna Wilkowska-Chomińska, badając *Suitę polską* Telemanna, twierdzi, iż polskich cech (rytmów mazurkowych, powtarzania fraz) można dopatrywać się nawet w tych jej częściach, które nie zawierają bezpośrednich elementów polskich. Sytuację tę odnosi do pojmowania „stylu polskiego” na gruncie niemieckiej estetyki XVIII wieku, gdzie był on określany jako wesoły, satyryczny i skoczny (J.A. Scheibe, *Critischer Musicus*, Leipzig 1745). *Suitę* postrzega jako „przykład polskiego stylu muzycznego realizowanego według niemieckich poglądów estetycznych”¹⁸.

Zofia Stęszewska sytuuje polskie inspiracje u Telemanna w kontekście poloników niemieckich epoki. Uważa je za „pierwsze w Europie tańce i melodie, które przekazały odrębne, charakterystyczne cechy rytmiczne muzyki polskiej, głównie cechy tańców narodowych: mazurka i poloneza”¹⁹. Analizując 44 utwory określane przez kompozytora jako „polskie”, twierdzi, iż utwory sygnowane jako polonezy są polonezami, zaś inne części utworów polskich mają charakter tańców mazurkowo-oberkowych. Zdaniem autorki różnorodność w ujęciach rytmiki i melodyki w polonezach dowodzi znajomości przez Telemanna żywych form tego tańca. Potwierdzają to podobieństwa rytmiczne, melodyczne i formalne ze śląską muzyką ludową²⁰. Autorka sądzi dalej, iż polskie elementy rytmiczne i melodyczne odnaleźć można w całej twórczości Telemanna²¹, dlatego

muzyka Telemanna ma wielkie znaczenie nie tylko dla historii muzyki niemieckiej, ale jest także ważnym (...) źródłem informacji o polskiej muzyce ludowej, o polskich tańcach I połowy XVIII wieku, a pośrednio nawet wcześniejszych, pochodzących z XVI i XVII stulecia²².

¹⁷ Por. K. Bula, *Stan badań nad związkami Georga Philippa Telemanna ze Śląskiem i Polską* [w:] *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, „Zeszyt Naukowy” 1996, nr 69, s. 27–35.

¹⁸ K. Wilkowska-Chomińska, *Suita Polska Telemanna*, „Muzyka” 1959, nr 2, s. 57–64.

¹⁹ Z. Stęszewska, *Polonika w źródłach muzycznych pochodzenia niemieckiego i w twórczości kompozytorów niemieckich od XVI do początków XVIII wieku*, „Muzyka” 1977, nr 3, s. 97.

²⁰ Z. Stęszewska, *Elementy polskie w twórczości Telemanna*, „Muzyka” 1981, nr 3–4, s. 81.

²¹ Stanowisko takie podziela: G. Fleischhauer, *Einflüsse polnischer Musik im Schaffen Georg Phillip Telemanns*, „Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Halle” 1976, nr 3, s. 77.

²² Z. Stęszewska, *Elementy polskie...*, s. 82.

Analizy te przynoszą ważne ustalenia. Telemann czerpał bezpośrednio z żywej tradycji, co pozwalało na dobre uchwycenie cech polskich tańców i stanowi o wiarygodności jego muzyki w kontekście wglądu w ówczesny kształt ludowej muzyki polskiej. Polskie cechy w jego muzyce nie były jedynie muzycznym ozdobnikiem czy wyróżnionym elementem swoistej egzotyki, ale stanowią trwałą składnik jego stylistyki (obecny szerzej niż jedynie w utworach tytułowanych jako „polskie” i stąd pozostający niezbywalnym punktem odniesienia w interpretacji jego muzyki). Odrębnym zagadnieniem (o charakterze postulatywnym) byłoby określenie kategorii „stylu polskiego” w ujęciu Telemanna. Ustalenia te w materiale muzycznym potwierdzają integralne związki kompozytora z lokalną kulturą.

Obecność Telemanna w kulturze lokalnej nie miała charakteru ciągłego (kwestia recepcji kompozytora w kulturze lokalnej wymaga kompleksowego ujęcia badawczego). Do roku 1945 brak trwałych świadectw umieszczenia go w miejskiej przestrzeni publicznej. Pozwala to stwierdzić m.in. przegląd stu kart pocztowych z lat 1896–1945²³. Wielokrotnie przedstawiany jest tu widok zamku Bibersteinów i pałacu Promnitzów (na kartkach wieloobrazkowych praktycznie zawsze), jednak bez odniesień do Telemanna. Wśród miejskich pomników reprezentowane są jedynie postacie związane z powszechną historią Niemiec: na wspólnym pomniku cesarze: Wilhelm i Friedrich (1919), Otto von Bismarck (1889) oraz Helmut von Moltke (1902). Brak w mieście ulicy Telemanna, mimo iż uwzględniono tu już miejscowe środowisko, po roku 1918 bowiem „wytyczono ulice, których patronami były lokalne osoby zasłużone dla miasta, głównie w dziedzinie gospodarki”²⁴. Spoza tej dziedziny swoje ulice mieli historycy: Johann Samuel Magnus (1678–1707)²⁵ i Johann Gottlob Worbs (1760–1833), filolog Michael Neander (de Sorau) (1525–1595) oraz Erdmann Neumeister (1671–1756). Ten ostatni działał w Żarach wspólnie z Telemannem: w latach 1705–1712 był kaznodzieją na dworze Promnitzów i proboszczem żarskiej parafii ma-

²³ Por. *Żary na dawnej pocztówce. Ze zbiorów Jadwigi i Franciszka Łuckiewiczów*, Żary 1998.

²⁴ *Atlas historyczny ziemi żarskiej*, red. T. Jaworski, R. Szymczak, Zielona Góra 2013, s. 92.

²⁵ Por. D. Starosta, *Johann Samuel Magnus (1678–1707) – kronikarz Ziemi Żarskiej*, „Rocznik Lubuski” 2002, t. XXVIII, cz. I, s. 212–215.

riackiej oraz – co tu istotne – autorem nowych redakcji librett kantatowych, do których komponował Telemann²⁶.

Po roku 1945, w nowych realiach politycznych, sytuacja nie uległa zmianie. Złożona przeszłość Ziemi Odzyskanych nie była przedmiotem zainteresowania, odgórnie przyjęto bowiem perspektywę państwa scentralizowanego i traktowanego jako jednonarodowe. W polskich przewodnikach i pracach historycznych dotyczących tego obszaru widoczne było przemilczanie bądź marginalizowanie zagadnień sprzed roku 1945. Dotknęło to zwłaszcza środowisk lokalnych, których dzieje trudno było przywoływać wyłącznie z polskiej perspektywy, ignorując ich rzeczywistą przeszłość i tradycje.

Krótkotrwałe przypomnienie postaci Telemanna miało miejsce w roku 1981, gdy zainaugurowano coroczne koncerty jego muzyki²⁷. Trwalsze odkrywanie Telemanna jako postaci ważnej w kulturze lokalnej wpisało się w proces zmian w ogólnym postrzeganiu lokalności. Po okresie ograniczania lokalnej aktywności kulturalnej i utrwalaniu się przekonania o niewielkim znaczeniu lokalnej kultury²⁸, w zmienionych warunkach polityczno-społecznych po roku 1989, możliwe stało się nowe spojrzenie na lokalność. W warunkach realnej samorządności następowało przywracanie lokalności miejsca w świadomości społecznej, w przestrzeni publicznej i (w oparciu o reformę samorządową) w strukturze państwa, odradzanie się lokalnych tradycji, podejmowanie inicjatyw, odbudowywanie lokalnych społeczności²⁹.

²⁶ E. Neumeister był także chrzestnym córki kompozytora Marii Wilhelminy Eleonory. Por. K.R. Bula, *Telemann*, s. 38.

²⁷ Jak twierdzi T. Jaworski, sytuacja ta była związana z 200. rocznicą urodzin kompozytora oraz publikacją artykułu J.P. Majchrzaka *Partie Polonaise w Hotelu de Pologne, czyli Jerzy Filip Telemann w Żarach*, „Nadodrże” 1982, nr 10. Por. T. Jaworski, *Życie muzyczne w Żarach od XVII do XX wieku*, „Studia Zachodnie” 1996, t. 2, s. 57–66.

²⁸ Wpisywało się to w szersze zjawisko zmiany preferencji aksjologicznych oraz prymatu we wszelkiej działalności rachunku ekonomicznego i marginalizacji niemogącej mu sprostać aktywności w sferze kultury. Por. J. Grad, U. Kaczmarek, *Organizacja i upowszechnianie kultury w Polsce. Zmiany modelu*, Poznań 1999, s. 272–273.

²⁹ Por. J. Schindler, *Strategie zmiany hierarchii wartości [w:] Partycypacja społeczna i aktywizacja w rozwiązywaniu problemów społeczności lokalnych*, red. B. Lewenstein, J. Schindler, R. Skrzypiec, Warszawa 2010, s. 250–265.

Tworzenie lokalnej tożsamości Żar uwzględniło postać Telemanna. Przypomnienie go w lokalnej, żarskiej przestrzeni publicznej przypadło na koniec lat 90. Otwierał się tym samym nowy obszar jego recepcji – kultura lokalna. Pobyt Telemanna w Żarach stał się podstawą licznych poczynań lokalnego środowiska, co w połączeniu z pozycją kompozytora w dziejach muzyki stworzyło przestrzeń, w której możliwe stało się przywracanie i utrwalanie jego obecności w lokalnej kulturze. Pierwszymi bodaj w przestrzeni publicznej działaniami związanymi z przywracaniem postaci Telemanna lokalnemu środowisku miejskiemu były dyskusje dotyczące nazwania jego imieniem jednej z żarskich ulic oraz patronowania żarskiej Państwowej Szkole Muzycznej I stopnia. Przedsięwzięciem, które symbolicznie towarzyszyło tym działaniom, był koncert Orkiestry Kameralnej Polskiego Radia „Amadeus” pod dyrekcją Agnieszki Duczmal, który odbył się w Żarach 4 grudnia 1999 roku. Połączony był on z premierową prezentacją płyty Orkiestry z utworami Telemanna pt. *Georg Philipp Telemann w Żarach* (1999). Działania te wpisywały się w proces kształtowania kultury lokalnej: ukazały się wówczas m.in. publikacje o lokalnym profilu: *Żary na dawnej pocztówce* (Żary 1998)³⁰, *Żarskie legendy* (Żary 1998)³¹, folder *Żary* (1996), *Georg Philipp Telemann w Żarach* (Żary, b/d [1998]).

W promocję postaci Telemanna od początku mocno zaangażowane były władze miejskie. Ich działalność obejmowała m.in. umieszczenie Telemanna w wizerunku miasta i przestrzeni publicznej: jako patrona ulicy³², w formie usytuowanej na żarskim rynku „Ławeczki Teleman-

³⁰ Nie uniknięto tu pewnych niezręczności, podpisując obiekty według stanu współczesnego, co sugeruje, jakoby przed 1945 r. istniały m.in. ulice: Chrobrego (zamiast Oberstrasse), Podchorążych (Wilhelmstrasse) czy plac Łużycki (tłumaczony jako Łużycki Platz, w istocie Bismarckplatz) oraz instytucje: Żarski Dom Kultury (na pocztówce z 1916 r.) czy Szkoła Samochodowa (na pocztówce z 1909 r.).

³¹ I. Brzeziński w *Słowie wstępnym* pisał: „myślę, że pomogą one [legendy żarskie] budować w naszej świadomości przynależność do małej ojczyzny «Ziemi Żarskiej»”. *Żarskie legendy*, zebrał I. Brzeziński, Żary 1998, s. 5.

³² Ulica Telemanna znajduje się w zachodniej części miasta, w „dzielnicy kompozytorów”, obok ulic Moniuszki, Chopina, Szymanowskiego, Paderewskiego, Lutosławskiego, Wieniawskiego, Kurpińskiego i Nowowiejskiego.

na” z kompozytorem grającym na skrzypcach³³, publikację materiałów pt. *Telemann w Żarach* na stronie internetowej Urzędu Miasta Żary, której nagłówek brzmi: „Żary – Miasto Telemanna”³⁴. Odwołania do Telemanna znalazły się także w projekcie renowacji i zagospodarowania zamku Bibersteinów. W projekcie pod nazwą „Międzynarodowe Centrum Kultury i Tradycji «Zamek»” w zakresie jego funkcji kulturalnej czytamy:

W szczególności planuje się skupić na promowaniu pobytu Georga Philippa Telemanna w Żarach w 1704–1708 r., jego kompozytorskiej twórczości, pielęgnacji współpracy muzycznej szkół polskich i niemieckich na pograniczu, a także współpracy z miastami w Europie, w których Telemann mieszkał. Na parterze i pierwszym piętrze dwie duże sale zamkowe (...) będą służyły jako miejsce koncertów kameralnych, konferencji, spotkań, wystaw, głównie poświęconych Telemannowi. Planuje się nadać Dużej Sali na parterze imię G.Ph. Telemanna. Jeden z holów tej Sali będzie wyposażony na stałe w wystawę, małą bibliotekę o Telemannie³⁵.

6 lutego 2023 roku Miasto Żary podpisało umowę na opracowanie dokumentacji projektowej „Adaptacja ruin zamku na Centrum Kultury i Tradycji”. W zakresie poczynań władz miejskich (w znacznej mierze realizowanych przez Żarski Dom Kultury) mieściły się dotąd ponadto m.in. podpisanie umowy z Magdeburgiem (rodzinnym miastem kompozytora), organizowanie przedsięwzięć z muzyką Telemanna: koncert z okazji 300. rocznicy wyjazdu Telemanna z Żar (2008), inscenizacja ślubu Telemanna w kościele pw. Matki Boskiej Szkaplerznej w Żarach-Kunicach (2017), pierwszy współczesny koncert na dziedzińcu pałacu Promnitzów (2018), inscenizacja 300. rocznicy przyjazdu Augusta II Mocnego do Żar (2019), wystawienie opery *Pimpinone* Telemanna

³³ Ławeczkę z postacią kompozytora (według projektu Marka Szali i Kazimierza Polaka) odsłonięto na żarskim rynku 17 kwietnia 2010 r. z okazji 750-lecia Żar.

³⁴ Por. telemann.com.pl, zakładka *Telemann w Żarach*, artykuł K. Tuszkiewicza *Georg Philipp Telemann w Żarach* zawierający odcinki: *Telemann i Neumeister*, *Ślub Telemanna w Żarach*, *Georg Philipp Telemann jako kapelmistrz na dworze w Żarach*, *Wpływ Telemanna na śląskich muzyków i kompozytorów*, *Telemann na żarskim dworze Promnitzów*, *Wirtualny spacer śladami Georga Philippa Telemanna*.

³⁵ Por. prezentacja posterowa na rynku w Żarach „Planowany program zagospodarowania zamku”, oprac. Ireneusz Brzeziński (2021).

w wykonaniu Krakowskiej Opery Kameralnej (2019), koncerty pod tytułem: „Nasz Telemann” wskazującym na identyfikację lokalnego środowiska z postacią kompozytora.

Podmiotem aktywnym w obszarze promocji twórczości Telemanna jest Państwowa Szkoła Muzyczna I stopnia im. Georga Philippa Telemanna. Formalnym aktem wiążącym Szkołę z postacią kompozytora było – w roku 2000 – nadanie jej jego imienia (jako jedynej takiej szkole w Polsce). Był to wyraz świadomości znaczenia lokalności i Telemanna jako postaci ważnej dla lokalnej kultury: jego wyboru dokonano bowiem wobec wysunięcia kontrkandydatury wybitnego polskiego kompozytora, niemającego jednak żadnego związku z miastem czy regionem. Patronowanie przez Telemanna instytucji muzycznej stało się tym samym ważnym składnikiem budowania lokalnej kultury muzycznej. W ramach działań PSM są m.in. współpraca (od 2000) i partnerska umowa (od 2005) z Konserwatorium Georga Philippa Telemanna w Magdeburgu w zakresie promocji muzyki i postaci kompozytora oraz wspólnych przedsięwzięć artystycznych i edukacyjnych, organizacja Festiwalu Telemannowskiego, Polsko-Niemieckich Obozów Muzycznych, Polsko-Niemieckiego Konkursu Smyczkowych i Fletowych Zespołów Kameralnych, Warsztatów Polsko-Niemieckiej Orkiestry Kameralnej, corocznych festiwali „Lato z Telemannem”. Planowane jest założenie muzeum Telemanna. Szereg działań związanych z postacią Telemanna podejmowanych jest ponadto przez organizacje: Stowarzyszenie „Żarski Zamek” oraz Stowarzyszenie Region Łużyce.

Prowadzone przez wymienione podmioty działania są konsekwentne i od ćwierćwiecza stanowią trwałą składnik lokalnego środowiska miejskiego. Dzięki nim Telemann jest w mieście widoczny i jawi się jako ważna w jego dziejach postać. Jego historyczna obecność znajduje swe miejsce we współczesnej przestrzeni lokalnej.

Czy wobec tak szerokiej aktywności związanej z Telemannem mieszkańcy Żar trafnie identyfikują jego postać? Czy z perspektywy mieszkańców można mówić o wizerunku miasta jako „miasta Telemanna”? Zagadnienie rozpoznawalności postaci Telemanna wśród mieszkańców Żar podjęła Kornela Szczepańska w pracy magisterskiej *Współczesny obraz G.Ph. Telemanna w środowiskach jego pobytów (Magde-*

burg-Żary-Pszczyna)³⁶. Jej ustalenia mogą dać częściowy wgląd w tę kwestię. Badania przeprowadzono w lutym i marcu 2018 roku za pośrednictwem kwestionariusza ankietowego (64 ankiety). Uzyskane dane pozwoliły ustalić m.in., że 44% respondentów identyfikuje postać Telemanna jako kompozytora, muzyka, dyrygenta lub skrzypka; 75% wie, iż jest on patronem żarskiej szkoły muzycznej; w przeważającej większości trafnie określano związek kompozytora z Żarami (pobył, komponowanie, kierowanie kapelą); 56% ankietowanych wiedziało, że Telemann żył w epoce baroku; 61% uważa, że postać Telemanna stanowi trwałą część kultury miasta. Niższe wyniki dotyczyły koncertów muzyki Telemanna w Żarach: jeden raz na takim koncercie było 26% respondentów, choć wiedzę o nich ma 57%. Z badań tych wynika, iż mieszkańcy Żar dobrze identyfikują postać Georga Philippa Telemanna, znają rodzaj jego związku z miastem i uznają go za postać dla miasta ważną, choć rzadziej uczestniczą w koncertach jego muzyki³⁷.

Kultura lokalna (regionalna) stanowi źródło identyfikacji jednostki i społeczności, jest polem kształtowania się tożsamości kulturowej odnoszonej do lokalności jako zbiorowości mającej świadomość własnej, odrębnej tradycji kulturowej³⁸. Zarazem określenie się wobec kultury lokalnej jest pierwszym etapem w procesie kształtowania się wszelkich późniejszych relacji jednostki ze zbiorowością w różnych jej wymiarach: etnicznym, religijnym, regionalnym, narodowym, europejskim,

³⁶ K. Szczepańska, *Współczesny obraz G.Ph. Telemanna w środowiskach jego pobytów (Magdeburg-Żary-Pszczyna)* (praca napisana pod kierunkiem dr. hab. R. Ciesielskiego, prof. UZ i obroniona w 2020 r. w Instytucie Muzyki Uniwersytetu Zielonogórskiego).

³⁷ Dla porównania: przedstawione w tej samej pracy badania przeprowadzone w Magdeburgu w formie ankiety elektronicznej (grudzień 2019 – kwiecień 2020) pozwoliły stwierdzić, iż 100% respondentów wie, kim był Georg Philipp Telemann, trafnie identyfikuje go z dziedziną muzyki, uprawianymi przez niego profesjami, Magdeburgiem jako miejscem urodzenia oraz patronem miejscowego Konserwatorium. Uczestnictwo w koncercie z muzyką Telemanna zadeklarowało 87,5% ankietowanych, tyle samo uznało postać kompozytora za trwałą część kultury miasta.

³⁸ Por. A. Adamus-Matuszyńska, *Proces budowania wizerunku miasta/gminy [w:] Budowanie społeczności lokalnej. Jak rozwijać trwałe relacje pomiędzy samorządem a jego społecznym otoczeniem?*, red. A. Adamus-Matuszyńska, Katowice 2009, s. 48-49.

globalnym³⁹. Kwestia tożsamości rozpatrywana może być zarówno z perspektywy jednostki, jak i danej społeczności. W przestrzeni publicznej obie te perspektywy mogą się łączyć, nakładać i wspierać, gdy ich wyrazem stawać się będą konkretne działania mające na celu eksponowanie i utrwalanie owej tożsamości.

Przywoływanie wartości i rangi kultury lokalnej odbywało się i odbywa nadal nie bez trudności, co wiąże się z ujawnianą często „niesprawnością funkcjonowania społeczności lokalnych”, marazmem, wzrastającym poczuciem zagrożenia, destabilizacji, beznadziejności i osamotnienia⁴⁰. Niezmiennie aktualne pozostaje więc realizowanie konkretnych działań sprzyjających tworzeniu czy odtwarzaniu lokalnych więzi wspólnotowych oraz przywracaniu pamięci o własnych, lokalnych tradycjach. Są to procesy stymulujące stan świadomości społecznej i zarazem generujące aktywny stosunek do nowych realiów społecznych i ekonomicznych, a ostatecznie prowadzące do podejmowania działań aktywizujących społeczność lokalną.

Te ogólne procesy łączą się ze zróżnicowanymi warunkami właściwymi dla poszczególnych kultur lokalnych. Współczesna obecność postaci Telemanna w Żarach stanowi przykład kulturowo twórczego i wzbogacającego lokalne środowisko podejścia do tego rodzaju sytuacji. Składnik lokalnej tradycji został tu przywołany i wpisany w realia lokalnej kultury, mimo iż należy on do innej kultury narodowej. Stoi za tym uznanie pewnej autonomii kultury lokalnej wobec kultury narodowej, w której ramach funkcjonuje. W takich sytuacjach dziedzictwo lokalne w pewnym sensie „nie widzi” przynależności państwowej, która je rozdziela, stanowiąc siłę wobec lokalności odśrodkową, przerywającą lokalną ciągłość kulturową. Dziedzictwo lokalne i lokalna tożsamość tworzone są niejako ponad „wielką polityką”, w jakimś stopniu od niej niezależnie.

Kultura lokalna stanowi forum uznania i uwzględnienia jako własne wszelkich elementów o zróżnicowanej proveniencji, które w pew-

³⁹ Por. L. Kozolub, *Kultura regionalna a tożsamość kulturowa* [w:] *Regionalizm, kultura i oświata regionalna*, red. B. Cimała, J. Kwiatek, Opole 2010, s. 15–19.

⁴⁰ Por. J. Pająk, *Wybrane problemy kształtowania środowisk i społeczności lokalnych* [w:] *Regionalizm, kultura i oświata regionalna*, red. B. Cimała, J. Kwiatek, Opole 2010, s. 82.

nym sensie amalgamują w ramach tej kultury. Kultura lokalna jest tu szczególną płaszczyzną umożliwiającą taki proces. Wpływy zewnętrzne są absorbowane przez tę kulturę, wchodzą do niej jako integralne elementy. Tu – z całą świadomością zróżnicowania poszczególnych składników danej kultury lokalnej – przesunięciu na dalszy plan ulega (pozalokalny) charakter źródeł tych elementów (religijnych, etnicznych, narodowych, językowych) oraz reprezentowane przez nie różnice i interesy. Lokalność – w przestrzeni danej kultury – staje się kategorią nadrzędną (w pewnym sensie „eksterytorialną”) w stosunku do kategorii wobec niej zewnętrznych (np. kultury narodowej).

Skupienie się na lokalności, jej względnie autonomiczne traktowanie pozwala uwzględnić jej odrębność i specyfikę, uznać znaczenie w lokalności wszelkich wytworów, niezależnie od ich proveniencji związanej ze zmianami przynależności państwowej czy zróżnicowanymi pozalokalnymi wpływami. Takie podejście pozwala uniknąć doraźności w traktowaniu kultur lokalnych, warunkowania i każdorazowego redefiniowania ich kształtu wynikającego ze zmieniającej się sytuacji politycznej, etnicznej, religijnej czy społecznej. W kulturze lokalnej istotna jest jej ciągłość, a charakter wielu lokalnych kultur wynika z obecności i oddziaływania w ich dziejach wielu zróżnicowanych tradycji. Spojrzenie przez pryzmat orientacji lokalnej zmienia status tych tradycji: nabierają one pierwszorzędnej wagi jako nadające lokalności indywidualny kształt.

Kultura lokalna może stwarzać szczególne sytuacje i relacje. Jej cechą jest często wielokulturowość, właściwa zwłaszcza obszarom o charakterze historycznie trwale przygranicznym, na których dzieje lokalności były szczególnie złożone. Dotyczy to także miasta Żary⁴¹.

⁴¹ Określenie *Zara* pojawia się w kronice Thietmara (1007), gdzie prawdopodobnie oznaczało część terytorium słowiańskiej grupy plemiennej Dziadoszan. Do Polski zostało ono przyłączone w 1018 r. na mocy pokoju budziszyńskiego. W 1260 r. Żary zostały lokowane na prawie magdeburskim. Jako miasto pogranicza śląsko-łużyckiego, polsko-niemiecko-czeskiego i część Dolnych Łużyc w swych dziejach wchodziło ono do terytoriów Piastów Śląskich (do 1364 r.), królów czeskich (do 1635 r.), elektorów saskich (do 1815 r.), później państwa pruskiego, Cesarstwa Niemieckiego i III Rzeszy (do 1945 r.). Żary były w posiadaniu rodów: Dewinów, Packów, Bibersteinów i Promnitzów (1558–1765). Por. J.P. Majchrzak, *Terra Sarove. Ziemia Żarska – Czas i Ludzie*, Żary

Dziedzictwo lokalne takich obszarów określać może ich istotną wartość, a jednostkowy charakter relacji elementów różnych kultur w danym środowisku stanowić może jego wyróżnik. Zarazem kultura lokalna staje się przestrzenią relacji międzykulturowych.

Dzięki zróżnicowaniu kultur lokalnych możliwe jest swoiste inkrostowanie kultury ogólnopolskiej zjawiskami czy tradycjami z jej perspektywy obcymi. Obecność muzyki w lokalnej tradycji daje możliwość jej wprowadzenia do współczesnej kultury muzycznej. Istotne jest to zwłaszcza wówczas, gdy istnieją związki owych obcych składowych z kulturą polską. To swoiste pośrednictwo kultury lokalnej, które w znacznej mierze zachodzi także w przypadku twórczości Telemanna. Mówić tu można o pewnej symetrii: obecności w lokalnej kulturze muzyki mającej ówczesnie znamiona uniwersalności (uniwersalnego języka muzycznego) i zarazem występowaniu w owym języku pierwiastków lokalności. Kultura lokalna staje się w ten sposób wręcz swoistym „tunelem czasoprzestrzennym”, przez który na gruncie danej kultury narodowej pojawiać się mogą – przez obecność w kulturze lokalnej jako swoiście „własne” – elementy innych kultur („ławeczka Telemanna” raczej nie pojawi się w Warszawie). Znaczenie ma tu również to, iż przedmiotem, wokół którego skupiają się prolokalne działania, jest muzyka. Jako w pewnej mierze „uniwersalna”, stanowi dobre medium takich działań. W jakimś stopniu pozwala to łatwiej przywracać Telemanna lokalnemu dziedzictwu i włączać do przywołujących lokalną tradycję bieżących praktyk kulturowych, budować z Telemannem wizerunek miasta.

Czy zatem Telemann powrócił do Żar?

Nie opuszcza on swojej ławeczki na żarskim rynku, więc z pewnością tak...

Bibliografia

Adamus-Matuszyńska Anna, *Proces budowania wizerunku miasta/gminy [w:] Budowanie społeczności lokalnej. Jak rozwijać trwałe relacje pomiędzy samorządem a jego społecznym otoczeniem?*, red. A. Adamus-Matuszyńska, Katowice 2009.

1995. Por. też: *Atlas historyczny ziemi żarskiej*, red. T. Jaworski, R. Szymczak, Zielona Góra 2013, s. 47–112.

- Atlas historyczny ziemi żarskiej*, red. T. Jaworski, R. Szymczak, Zielona Góra 2013.
- Bula Karol Rafał, *Stan badań nad związkami Georga Philippa Telemanna ze Śląskiem i Polską* [w:] *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, „Zeszyt Naukowy” 1996, nr 69.
- Bula Karol Rafał, *Telemann*, Kraków 2021.
- Fleischhauer Günter, *Einflüsse polnischer Musik im Schaffen Georg Phillip Telemanns*, „Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Halle” 1976, nr 3.
- Grad Janusz, Urszula Kaczmarek, *Organizacja i upowszechnianie kultury w Polsce. Zmiany modelu*, Poznań 1999.
- Jaworski Tomasz, *Życie muzyczne w Żarach od XVII do XX wieku*, „Studia Zachodnie” 1996, t. 2.
- Kozołub Ludwik, *Kultura regionalna a tożsamość kulturowa* [w:] *Regionalizm, kultura i oświata regionalna*, red. B. Cimała, J. Kwiatek, Opole 2010.
- Kurczewska Joanna, *Robocze ideologie lokalności. Stare i nowe schematy* [w:] *Oblicza lokalności. Tradycja i współczesność*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2004.
- Majchrzak Jerzy Piotr, *Jerzy Filip Telemann w Żarach* [w:] *Z zagadnień poznawczych, kulturowych i dydaktycznych muzyki*, Zielona Góra 1987.
- Majchrzak Jerzy Piotr, *Terra Sarove. Ziemia Żarska – Czas i Ludzie*, Żary 1995.
- Pająk Jerzy, *Wybrane problemy kształtowania środowisk i społeczności lokalnych* [w:] *Regionalizm, kultura i oświata regionalna*, red. B. Cimała, J. Kwiatek, Opole 2010.
- Pociej Bohdan, *Muzyka jako źródło poznania* [w:] *G.Ph. Telemann, Autobiografia z roku 1740*, tłum. J. Prokopiuk, Pszczyna 1983.
- Schindler Jacek, *Strategie zmiany hierarchii wartości* [w:] *Partycypacja społeczna i aktywizacja w rozwiązywaniu problemów społeczności lokalnych*, red. B. Lewenstein, J. Schindler, R. Skrzypiec, Warszawa 2010.
- Starosta Dorota, *Johann Samuel Magnus (1678–1707) – kronikarz Ziemi Żarskiej*, „Rocznik Lubuski” 2002, t. XXVIII, cz. I.
- Stęszewska Zofia, *Elementy polskie w twórczości Telemanna*, „Muzyka” 1981, nr 3–4.
- Stęszewska Zofia, *Polonika w źródłach muzycznych pochodzenia niemieckiego i w twórczości kompozytorów niemieckich od XVI do początków XVIII wieku*, „Muzyka” 1977, nr 3.
- Stössel Johann, *Musicalisches Wörterbuch*, Leipzig 1749.
- Szczepańska Kornela, *Współczesny obraz G.Ph. Telemanna w środowiskach jego pobytów (Magdeburg–Żary–Pszczyna)* [praca magisterska, Uniwersytet Zielonogórski 2020].
- Telemann Georg Philipp, *Autobiografie, Autobiographien 1718, 1729, 1740*, tłum. J. Prokopiuk, Pszczyna 2008.
- Telemann Georg Philipp, *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dinge. Eine Dokumentensammlung*, Leipzig 1985
- Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Suita Polska Telemanna*, „Muzyka” 1959, nr 2.
- Żarskie legendy*, zebrał I. Brzeziński, Żary 1998.
- Żary na dawnej pocztówce. Ze zbiorów Jadwigi i Franciszka Łuckiewiczów*, Żary 1998.
- Żary miasto Telemanna*, <http://www.telemann.com.pl> (20.11.2023).

Telemann's return to Żary. The composer and local heritage

Abstract

The paper addresses the issue of Georg Philipp Telemann's presence in Żary in the years 1704–1708 from three perspectives: 1. In terms of Telemann's creative activity as a composer, conductor and organist. One of the sources of compositional inspiration was Polish folk music. Telemann included its elements in many works, and he also spoke about it in *Autobiography*. 2. From a contemporary perspective: the composer's stay in Żary did not remain only a historical fact. Nowadays, the city Żary, referring to its local past, has undertaken activities aimed at recalling Telemann's figure and work in various undertakings. 3. Telemann's case as an opportunity to reflect on local heritage (including musical) in the context of the complex ethnic, national, religious and political history of most Polish lands. The contemporary "presence" of Telemann's figure in Żary is one of the examples of a culturally creative approach to this type of situation that enriches the local community.

Keywords: Georg Philipp Telemann, Żary, music in local culture, inspirations from Polish folk music

WOJCIECH GURGUL

Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie

Sposoby wykorzystania gitary w wybranych kompozycjach Kazimierza Serockiego, Włodzimierza Kotońskiego i Tadeusza Bairda z przełomu lat 50. i 60. XX wieku¹

W pierwszej połowie XX wieku gitara praktycznie nie występowała jako medium muzyczne w twórczości kompozytorów polskich. Stan ten zmieniła trójka młodych twórców – Kazimierz Serocki, Włodzimierz Kotoński i Tadeusz Baird. Z końcem lat 50. XX wieku zaczęli oni wykorzystywać gitarę w swych utworach wokalnie-instrumentalnych, orkiestrowych i kameralnych. W niniejszym artykule zasygnalizowane zostanie, jaką drogą gitara prawdopodobnie weszła w skład wykonawczy utworów wymienionych twórców. Ukazane zostanie także, w jaki sposób instrument ten był przez nich wykorzystywany i w jakich kontekstach się pojawiał. Był to pionierski wkład w rozwój polskiej literatury gitarowej poprzez użycie gitary w nowym dla niej kontekście w muzyce polskiej – nie jako prostego instrumentu akompaniującego lub składnika orkiestr tanecznych i mandolinowych, lecz jako pełnoprawnego nośnika nowej muzyki.

Słowa kluczowe: Kazimierz Serocki, Włodzimierz Kotoński, Tadeusz Baird, gitara, Międzynarodowe Letnie Kursy Nowej Muzyki w Darmstadtzie

Do lat 50. XX wieku gitara praktycznie nie występowała jako medium muzyczne w twórczości kompozytorów polskich. Spośród autorów działających w Polsce przed II wojną światową po gitarę sięgnęli jedynie Józef Koffler i Zofia Zdziennicka-Bergerowa. Koffler, wzorując

¹ Niniejszy tekst jest skróconym i zmodyfikowanym fragmentem dysertacji doktorskiej zatytułowanej *Rozwój polskiej literatury gitarowej w XX i z początkiem XXI wieku*, przygotowanej w Uniwersytecie Jana Długosza w Częstochowie pod kierunkiem dr hab. Ewy Jabłczyńskiej i dr Anny Stachury-Bogusławskiej.

się na twórczości Arnolda Schönberga, umieścił gitarę i cztery mandoliny w obsadzie *I Symfonii* op. 11 z 1930 roku². Zdziennicka pisała natomiast drobne miniatury na gitarę³. Pojedyncze utwory z użyciem tego instrumentu komponowali także twórcy działający na emigracji – Aleksander Tansman⁴, Ignacy Straszewski oraz Roman Maciejewski. Zarówno przed, jak i bezpośrednio po wojnie gitara służyła głównie jako instrument amatorski, akompaniujący do śpiewu lub jako element orkiestr mandolinowych i tanecznych.

Za sprawą trójki młodych twórców – Kazimierza Serockiego, Włodzimierza Kotońskiego i Tadeusza Bairda – stan ten uległ zmianie w drugiej połowie lat 50. Stało się to m.in. dzięki uczestnictwu w Międzynarodowych Letnich Kursach Nowej Muzyki w Darmstadtzie i poznaniu twórczości wiedeńskich klasyków dodekafonii oraz postwebernowskich tendencji kompozytorskich. W niniejszym artykule zasygnalizowana zostanie droga, jaką gitara weszła w skład wykonawczy kompozycji wymienionych twórców. Ukazane zostanie także, w jaki sposób instrument ten był przez nich wykorzystywany i w jakich kontekstach się pojawiał – od instrumentu występującego w tkance orkiestrowej (*Muzyka kameralna* Kotońskiego, *Oczy powietrza* Serockiego, *Espressioni varianti* Bairda), często w parze z mandoliną (*Serce nocy*, *Segmenti* i *Freski symfoniczne* Serockiego) i posiadającego nawet fragmenty solowe (*Erotyki* i *Cztery pieśni* Bairda), poprzez instrument kameralny (*Trio* i *A battere* Kotońskiego), aż po instrument quasi-koncertujący w *Concerto per quattro* Kotońskiego.

Pierwszym z polskich twórców, który zainteresował się gitarą, był Kazimierz Serocki. Zawarł on partię gitary w punktualistycznym cyklu pięciu pieśni *Serce nocy* na baryton i orkiestrę z 1956 roku do słów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Jak zauważa Iwona Lindstedt, *Serce nocy* powstało jeszcze przed pierwszym pobytem Serockiego w Darm-

² Zob. I. Lindstedt, *Instrumentacja a forma w symfoniach Józefa Kofflera*, „Muzyka” 1996, nr 2, s. 76.

³ Zob. W. Gurgul, *Zofia Zdziennicka-Bergerowa. Wirtuozka cytry, kompozytorka i działaczka społeczna*, Częstochowa 2023, s. 88–89.

⁴ Aleksander Tansman od lat 50. poświęcił gitarze ponad 30 kompozycji. Przed II wojną światową skomponował jednak jedynie solowego *Mazurka* (1925). Zob. F. Zigante, *Alexandre Tansman. Catalogue of compositions or guitar and with guitar* [w:] A. Tansman, *Posthumous Works for Guitar*, red. A. Gilardino, L. Biscaldi, Ancona 2003, s. 23–29.

stadzie, który miał miejsce w 1957 roku⁵, w związku z tym użyte tam rozwiązania, w tym również umieszczenie partii gitary, nie były spowodowane uczestnictwem w kursach nowej muzyki. Serocki przez rok, na przełomie lat 1947/1948, przebywał w Paryżu i – jak pisze Tadeusz Zieliński – najprawdopodobniej wówczas poznał twórczość klasyków dodekafonii⁶, w tym być może utwory z gitarą, czyli *Serenadę* op. 24 Arnolda Schönberga oraz *Fünf Stücke* op. 10, *Drei Lieder* op. 18 i *Zwei Lieder* op. 19 Antona Weberna. W *Sercu nocy* gitara występuje praktycznie nierozłącznie z mandoliną, jest też jak mandolina traktowana – przez cały utwór grać należy plektronem, a wśród użytych technik, poza wydobyciem pojedynczych dźwięków, znajduje się jedynie tremolo mandolinowe. W identyczny sposób gitara traktowana jest w skomponowanym w 1958 roku cyklu pięciu pieśni na sopran i orkiestrę⁷ zatytułowanym *Oczy powietrza* do słów Juliana Przybosia – choć zauważyć trzeba, że Serocki zestawia tam gitarę głównie z wibrafonem, a utwór nie zawiera partii mandoliny.

Zastanowić się można, na ile sposób użytkowania instrumentu przez Serockiego wynika z tradycji webernowskiej faktury, a na ile z innych źródeł zaznajomienia się z gitarą. Można próbować domniemywać, iż traktowanie gitary jak mandoliny, tj. używanie plektronu i częsta gra tremolo, a także samo zestawianie obu instrumentów było być może pokłosiem zetknięcia się z popularnymi wówczas orkiestrami mandolinowymi. Choć w zespole tego typu gitara realizuje słupy akordowe, będące podstawą basowo-harmoniczną, finalnie jej dźwięk zlewa się z mnogością mandolinowego tremola. Serocki bezpośrednio po wojnie zajmował się muzyką rozrywkową, przez jakiś czas związany był również z Łodzią⁸ – miastem, w którym siedzibę miał najpopularniejszy ówczesny zespół mandolinowy, Orkiestra Mandolinowa Edwarda Ciukszy. Jest to jednak jedynie przypuszczenie, bez potwierdzenia w źródłach.

⁵ Zob. I. Lindstedt, „Piszę tylko muzykę”. Kazimierz Serocki, Kraków 2020, s. 234.

⁶ Zob. T.A. Zieliński, *O twórczości Kazimierza Serockiego*, Kraków 1985, s. 7–8.

⁷ Pierwsza wersja utworu, pochodząca z 1957 r., przeznaczona jest na sopran i fortepian – odwrotnie niż w przypadku cyklu *Serce nocy*, którego to wersja z fortepianem powstała jako druga.

⁸ Zob. I. Lindstedt, „Piszę tylko muzykę”..., s. 75–81.

Zestawianie gitary z wibrafonem to z jednej strony zabieg typowy w równie popularnych wówczas orkiestrach tanecznych, z drugiej zaś konfiguracja obecna w powstałym w 1955 roku *Le Marteau sans maître* Pierre'a Bouleza, kompozycji na alt i sześć instrumentów: flet, altówkę, gitarę, wibrafon, ksylorimbę i perkusję. Prelekcji na temat tego utworu miał okazję wysłuchać Serocki w trakcie pierwszej wizyty na darmstadzkich kursach⁹.

Trzecim dziełem Serockiego z gitarą w składzie jest *Segmenti* na orkiestrę z lat 1960–1961, pierwsze z dzieł kompozytora z kręgu sonoryzmu. Obok gitary ponownie pojawia się mandolina. Instrumenty oznaczone są jednak jako *chitarra elettrica* i *mandolino elettrico*. Określenie to nie wynikało z potrzeby wykorzystania jakichś konkretnych właściwości gitary elektrycznej, która wówczas nie była jeszcze praktycznie eksplorowana na gruncie muzyki współczesnej, lecz z chęci zwiększenia skali dynamicznej instrumentu. Utwór nie miał już bowiem koronkowego charakteru, typowego dla dzieł punktualistycznych, lecz składał się z gęstszych mas brzmieniowych. Najprawdopodobniej dziś w partyturze znaleźlibyśmy po prostu określenie *gitara amplifikowana*. W *Segmenti* poszerzona została paleta wykorzystanych technik wykonawczych – m.in. plektron nie występuje już permanentnie, a obok pojedynczych dźwięków i tremola pojawia się m.in. *rasgueado* czy *glissando* na tle tremolowanych dwudźwięków.

Gitara została użyta także w jednym z najsłynniejszych dzieł Serockiego – w powstałych w latach 1963–1964, trzyczęściowych *Freskach symfonicznych* na orkiestrę, będących rozwinięciem pomysłów brzmieniowych z *Segmenti*¹⁰. Powtórnie zaplanowana jest partia mandoliny, jednak gitara nie jest już z nią „zespólna” i nie zawsze występuje w jej towarzystwie. Wejścia gitary zaprojektowane są w sposób bardzo precyzyjny pod kątem słyszalności na tle reszty aparatu orkiestrowego – np. w pierwszej części pojedynczy dźwięk gitary jest jednym z autonomicznych brzmień otwierających oraz zamykających całą narrację. Stąd zapewne kompozytor nie wymagał już, by gitara była „*elettrica*”.

⁹ *Ibidem*, s. 232.

¹⁰ Zob. T. Kienik, *Sonorystyka Kazimierza Serockiego*, Wrocław 2016, s. 273.

W części trzeciej *Fresków* pojawia się interesujący, czysto perkusyjny sposób wykonawczy – gra za podstawkiem czy jak precyzyjnie opisał to kompozytor w języku angielskim – „play between bridge and tailpiece”¹¹, czyli gra między mostkiem a strunociągiem. Jest to technika niemożliwa do zrealizowania na współczesnej gitarze klasycznej, która nie posiada strunociągu. Wówczas panowała jednak większa różnorodność w kwestiach konstrukcyjnych instrumentu, co obejmowało również obecność strunociągu. Co ciekawe, ilustracja takiej gitary stanowiła ozdobę programu Warszawskiej Jesieni w 1960 roku.



Ilustracja 1. Banjo oraz gitara zdobiące program IV Warszawskiej Jesieni

Źródło: IV Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, red. J. Patkowski, Warszawa 1960, wewnętrzna tylna okładka.

Kolejny z twórców, Włodzimierz Kotoński, jest autorem kilkunastu dzieł z użyciem gitary. W muzyce koncertowej po raz pierwszy zastosował ją w skomponowanej w latach 1957–1958 punktualistycznej, pięcioczęściowej *Muzyce kameralnej* na 21 instrumentów i perkusję. Podobnie jak *Serce nocy* Serockiego, również i *Muzyka kameralna* powstała jeszcze przed wizytą w Darmstadtzie w 1957 roku. Tak kompozytor wspominał ten okres, w kontekście dotychczasowego swojego dorobku, w rozmowie z Januszem Cegiellą:

Wiedziałem, że nie tak, ale jeszcze nie wiedziałem jak. Potem przeżyłem pierwsze spotkanie z dodekafonią poprzez nuty, poprzez nagrania, które przyszły z radia. W kilku drobiazgach dla filmu zacząłem robić próby in-

¹¹ K. Serocki, *Freski symfoniczne, skróty i symbole*, Kraków 1966, s. 3.

nego stylu dźwiękowego, kameralnego, związanego z perkusją, z różnymi typami instrumentarium. Coś mi już zaczynało świtać. I mój pierwszy utwór w nowym stylu – to była *Muzyka kameralna* na 21 instrumentów i perkusję, napisana w przeddzień naszego pierwszego wyjazdu do Darmstadt¹².

Owym różnym instrumentarium musiała być także gitara. W *Muzyce kameralnej* w zakresie wykorzystanych przez kompozytora technik wykonawczych znajdują się głównie autonomiczne, pojedyncze dźwięki. Co istotne, Kotoński zaznacza, iż cała partia gitary wykonana ma być palcami, nie plektronem, co odróżnia go od podejścia Serrockiego.

Na lata 1957–1959 datowana jest suita dziecięca na orkiestrę kameralną i taśmę magnetofonową *Obrazki dla Małgosi*¹³. Materiał partii gitary ujęty jest w dwa rodzaje faktur – słupy akordowe oraz jednogłosowe przebiegi melodyczne. Częstsze wykorzystanie układów akordowych dowodzi lepszego niż w *Muzyce kameralnej* wycucia charakteru instrumentu, lecz nie wszystkie one są wykonalne na gitarze, co świadczy z kolei o tym, iż instrument ten nie był jeszcze dla Kotońskiego do końca poznanym medium.

Przełom w traktowaniu gitary ma miejsce w 1960 roku. Powstaje wówczas *Trio* na flet, gitarę i perkusję. Jak wspominała wdowa po kompozytorze, Jadwiga Kotońska, kompozytor otrzymał gitarę od znajomych muzyków i „bardzo się do instrumentu zapalił”¹⁴. Co prawda Jadwiga Kotońska w swych wspomnieniach sytuuje to zdarzenie na lata 60., jednak w kontekście powstałego dorobku sądzić można, że

¹² J. Cegiella, *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*, Kraków 1976, s. 88.

¹³ Funkcjonująca w opracowaniach datacja na lata 1951–1953 jest błędna, o czym świadczy datowanie obecne w rękopisie przechowywanym w Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Zob. E. Jasińska-Jędrasz, *Rękopisy muzyczne w zbiorach Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Katalog*, t. 1, Warszawa 2014, s. 488.

¹⁴ W imieniu autora z wdową po kompozytorze kontaktowała się p. Magdalena Borowiec z Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie; e-mail Magdaleny Borowiec do Wojciecha Gurgula, 8.07.2021. Autor serdecznie dziękuje p. Magdalenie Borowiec za pomoc.

mogło mieć ono miejsce jeszcze z końcem lat 50. i dzięki niemu mogła wyniknąć zmiana w sposobie komponowania na gitarę.

Trio jest pierwszym kameralnym utworem w powojennej polskiej literaturze muzycznej z udziałem gitary klasycznej skomponowanym w kraju. Utwór powstał z inicjatywy flecisty Severina Gazzelloniego, wybitnego interpretatora muzyki nowej, wykładowcy kursów w Darmstadtzie. Jak Kotoński wspominał w rozmowie z Cegiellą:

Trio na flet, gitarę i perkusję powstało dla Gazzelloniego, który miał świetnego gitarzystę i zwrócił się do mnie z prośbą o jakiś utwór, który pozwoliliby im występować wspólnie¹⁵.

Tym „świątynnym gitarzystą” był Włoch Alvaro Company będący również kompozytorem, uczniem Luigiego Dallapiccoli¹⁶. Dołączenie perkusji do duetu flet i gitara wynikało zaś najpewniej z fascynacji kompozytora instrumentami perkusyjnymi¹⁷.

W składającym się z trzech części *Trio* zdumiewa jak na ówczesne czasy dokładność, z jaką zaplanowana jest partia gitary – instrument, w tym jego możliwości barwowe, musiał być kompozytorowi bardzo dobrze znany. W partyturze zawarte zostały ściśle oznaczenia dotyczące aplikatury lewej ręki w zakresie strun, na jakich mają być wykonane dźwięki. Kompozytor różnicuje nawet dwie sąsiadujące ze sobą w przebiegu utworu identyczne wysokości, rozplanowując je na dwóch odmiennych strunach. Wykorzystywane jest legato techniczne, różnego rodzaju arpeggia i rasgueada (pięciodźwięk wykonany techniką rasgueado z dokładnie zaznaczoną pozostałą, szóstą struną, która ma być stłumiona), zmiany barwy (różne miejsca wydobywania dźwięku, ale też sposób jego wydobywania – oznaczenie *coll'unghia*), glissando, flażolety naturalne, tremolo mandolinowe, a nawet wydobywanie dźwięku samą lewą ręką.

¹⁵ J. Cegiella, *Szkice do autoportretu...*, s. 94.

¹⁶ Alvaro Company, <https://www.volterraguitar.org/bio-alvaro-company.html> (23.09.2023).

¹⁷ Zob. K. Baculewski, Kotoński Włodzimierz [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 5, red. E. Dziębowska, Kraków 1997, s. 177.

The image displays a musical score for three instruments: flute (fl), clarinet (ch), and bass drum (btt). The score is divided into two systems. The first system shows the flute and clarinet parts with various dynamics and articulations. The second system shows the clarinet and bass drum parts, with the bass drum part marked 'ad lib.' and 'p pp'. The score includes performance instructions such as 'rubriciss. rall.' and 'ad lib.'.

PWH-1315

Przykład 3. Fragment pierwszego ognia *Tria* Kotońskiego. W partii gitary widoczne różnorodne techniki, w tym dwa ostatnie dźwięki zaplanowane do wydobywania jedynie lewą ręką

Źródło: W. Kotoński, *Trio per flauto, chitarra e percussione*, Kraków 1971, s. 5.

Dodać trzeba, iż istnieje prawdopodobieństwo, że tak dobra znajomość gitary, prócz własnych prób zapoznania się z instrumentem, wynikać mogła ze znajomości z niemieckim gitarzystą Karlem-Heinzem Böttnerem. Jest on adresatem dedykacji późniejszego utworu Kotońskiego z gitarą w składzie, *Harfy Eola* z 1973 roku. Kotoński zetknął się z tym wykonawcą podczas kursów w Darmstadtzie w lipcu 1960 roku. Miał okazję wysłuchać wtedy *Choreïques* na gitarę solo Francisca Miroglia¹⁸ i być może poprosił gitarzystę o zaprezentowanie możliwości instrumentu.

¹⁸ Zob. Internationales Musikinstitut. Archiv, <https://internationales-musikinstitut.de/content/uploads/imd-1946-66chronikdarmstaedterferienkurse.pdf> (23.09.2023).

W marcu 1961 roku Kotoński ukończył pierwszą wersję *Concerto per quattro*¹⁹. Utwór przeznaczony jest na cztery instrumenty quasi-solowe, którym towarzyszy orkiestra kameralna (w składzie smyczki, mandolina, wibrafon i perkusja). Ten prawdopodobnie unikalny w literaturze zestaw instrumentalny uzasadniał twórca po latach tymi słowami: „próbowałem znaleźć takie zestawy barwne instrumentów, które by tworzyły nowe brzmienia, dawały nowe jakości”²⁰. Technika występująca po raz pierwszy właśnie w *Concerto* są delikatne dwudźwięki wzbogacone o element perkusyjny, zwane po angielsku *bi-tone*. Tak charakteryzował ten dźwięk kompozytor:

Uderzyć palcem prawej ręki strunę i przycisnąć ją do gryfu; przez zawibrowanie obu części struny otrzymamy słaby dwudźwięk połączony z efektem perkusyjnym powstałym przez uderzenie palca o gryf²¹.

Utworem, w którym kompozytor szeroko rozwinął użycie bitonów perkusyjnych, było powstałe w 1966 roku *A battere* na gitarę, altówkę, wiolonczelę, klawesyn i metale perkusyjne. Solowe, czysto perkusyjne wystąpienie gitary zajmuje centralny fragment drugiej spośród trzech części kompozycji. W *A battere* eksploruje Kotoński w sposób zdecydowanie odkrywczy możliwości wykonawcze instrumentu – wykorzystuje aż 17 różnych brzmień. Są to różnorodne efekty perkusyjne, w tym właśnie bitony, ale też różne *rasgueada* i *pizzicata* bartokowskie. Szczegółowo opisał je wszystkie, stosując w partyturze rozbudowany diagram. Przez tak nowatorskie podejście do instrumentu *A battere* jest w historii literatury gitarowej dziełem szczególnym, o czym więcej w podsumowaniu niniejszego tekstu.

¹⁹ W obiegu wydawniczym dostępna jest wersja druga, pochodząca z 1965 r.

²⁰ M. Gąsiorowska, *Rozmowy z Włodzimierzem Kotońskim*, Warszawa 2010, s. 35.

²¹ W. Kotoński, *Concerto per quattro*, Kraków 1966, s. 32. Na marginesie – w nazewnictwie zarówno polskim, jak i angielskim istnieje duża różnorodność w stosowaniu nazw gitarowych rozszerzonych technik wykonawczych. W języku polskim określenia *bitony* używa jedynie Wojciech Błażejczyk, stosuje je jednak do nieco innej techniki. Zob. W. Błażejczyk, *Muzyka strun*, https://chopin.edu.pl/uploaded_files/1663234469_instrukcje-wykonawcze-muzyka-strun-22-08-22.pdf (23.09.2023). Stąd autor w swych analizach używa określenia *bitony perkusyjne*, podkreślając, tropem Kotońskiego, dodatkowy element akustyczny obecny w tym brzmieniu.

17 18 19 20 21 22

Meno vivo
(♩ - ca 108)

3 ptt I
btt I
f ff

btt III
f

c. legno
via
f

cht
meno vivo
più vivo
f ff

strike with the thumb*

slap with four fingers**

Edition Moeck Nr. 5036

*Anschlag mit dem Daumen
- uderzać kciukiem

**Anschlag flech mit vier Fingern
- uderzać płasko czterema palcami

Przykład 4. Początek solowego wystąpienia gitary w drugim ogniwie *A battere*

Źródło: W. Kotoński, *A battere*, Kraków 1968, s. 11.

W znacznie skromniejszy, choć niewątpliwie interesujący sposób, wykorzystywał gitarę Tadeusz Baird. Możliwość usłyszenia gitary w utworze awangardowym miał po raz pierwszy w 1957 roku dzięki nagraniom przywiezionym z Paryża do Polski przez Zygmunta Mycielskiego, zawierającym m.in. fragmenty *Le Marteau sans maître* Bouleza²². Baird uczestniczył w kursach w Darmstademie w 1958 roku, a więc rok później niż Serocki i Kotoński²³. Miał okazję wysłuchać wówczas dwóch istotnych dzieł z gitarą w składzie – *Dwóch pieśni* op. 18 Weberna i *Serenady* op. 24 Schönberga²⁴. Pierwszym utworem Bairda z partią gitary były skomponowane w latach 1958–1959 *Ekspresje* (znane też jako *Espressioni varianti*).

²² Zob. B. Literska, *Tadeusz Baird. Kompozytor, dzieło, recepcja*, Zielona Góra 2012, s. 183.

²³ Zob. *ibidem*, s. 43.

²⁴ Zob. *Chronik Darmstädter Ferienkurse 1946–1966*, <https://internationales-musikinstitut.de/content/uploads/imd-1946-66chronikdarmstaedterferienkurse.pdf> (23.09.2023).

52

Molto adagio 3³²⁰ 2 3

Cel.

Chtr. *improvvisando* (solo) *p dolce, vibrato*

Ar.

Molto adagio 3 2 3

Vno solo (c.s.) arco ordinario *sotto voce, ma molto cantabile* *espress.* *pp dolcissimo* *pp* *p (piena voce)* *più p*

Chtr. 3 325 *ppasol* *p l.v.* (entrl.)

Vno solo *ritenuto* 2 Ancora meno mosso *pizz., molto vibrato* *pp dolce* *ppp* *(ancora sotto voce)* *ppp delcissimo (dim. al niente) (niente)*

Vno solo 330 *mo - rer - - do* *più pp* *ppp*

PWM-5245

Przykład 5. Wieńczący utwór duet solowych skrzypiec i gitary, z pizzicatem w partii skrzypiec od taktu 326

Źródło: T. Baird, *Ekspresje na skrzypce i orkiestrę*, Kraków 1969, s. 52.

Choć Baird, podobnie jak Serocki, używał gitary tylko w utworach na duże składy wykonawcze, to pisał na nią w sposób dużo bardziej solistyczny. Już w *Ekspresjach* gitarze powierzone są starannie zaplanowane (w kontekście słyszalności instrumentu na tle orkiestry) solowe wejścia, w których dialoguje bezpośrednio z partią koncertujących skrzypiec. Na szczególną uwagę zasługują fragmenty w taktach 79–86 oraz 319–332, w których solowe skrzypce niejako naśladują brzmieniowo gitarę, używając techniki pizzicato. Partia gitary zbudowana jest z przebiegów jednogłosowych, quasi-arpeggiowych oraz arpeggiowanych słupów akordowych. Istotna jest dla kompozytora wibracja i samoistne wybrzmienie dźwięków, co odróżnia go od Serockiego i Kotońskiego w podejściu do gitary.

Z podobnych komponentów składa się partia gitary w kolejnej kompozycji Bairda – *Erotykach* na sopran i orkiestrę symfoniczną z lat 1960–1961, do słów Małgorzaty Hillar. Szczególnie interesująco instrument wykorzystany jest w pieśni drugiej, zatytułowanej *Chwila*. Solowa gitara otwiera oraz zamyka pieśń, budując arpeggiowane słupy akordowe w wysokich pozycjach. Barbara Literska pisze wręcz, że „pieśń jest przeznaczona na duet sopranowo-gitarowy (...) pozostałe [instrumenty] włączają się jedynie w jej kulminacyjnym momencie”²⁵.

Baird wykorzystał gitarę również w dwóch innych utworach – *Czterech pieśniach do wierszy Vesny Parun* na mezzosopran i orkiestrę kameralną z 1966 roku i w komponowanym w latach 1964–1966 dramacie muzycznym *Jutro*. W *Czterech pieśniach*, utrzymanych w „wyrafinowanym, subtelnym kolorycie brzmieniowym”²⁶, licznie wykorzystane są delikatne flażolety, zaś w ekspresjonistycznym dramacie *Jutro* wręcz odwrotnie – partia gitary jest w dużej mierze bardzo gęsta, zawiera szybko repetowane arpeggia, tremolo mandolinowe i rasgueada, a wraz z grupą innych instrumentów, m.in. harf, kontrabasów,

²⁵ B. Literska, *Tadeusz Baird...*, s. 232.

²⁶ B. Literska, *Cztery pieśni na mezzosopran i orkiestrę kameralną do wierszy Vesny Parun* (1966), <https://www.baird.polmic.pl/index.php/pl/tworczosc/omowienia-utworow/83-cztery-piesni> (30.09.2023).

klawesynu i fortepianu, zdaniem Krystyny Tarnawskiej-Kaczorowskiej oddaje charakter morza²⁷. Sam kompozytor nazywa to „kolorystycznym leitmotiwem”²⁸.

The image shows a page of a musical score for the piece "van - do agitato" (marked with a circled 180). The score is for a full orchestra and includes the following parts: Clarinet 1 (cl 1), Clarinet 2 (cl 2), Bassoon (sxf a), Cor Anglais (cr), Trombone (tn), Bongos (bng), Timpani (timb), Tom-tom (tomt), Guitar (gr c), Cello (cel), Piano (pf), Contrabass (cmb), Violin I (ar I), Violin II (ar II), and Cello/Double Bass (cht). The score is in 4/4 time and marked "Allegro agitato". It features various dynamics such as *ppp*, *delicato*, *graceo*, *p*, *f*, *mf*, and *sfz*. There are also performance instructions like "mura in imp" and "mura in tmb s.c.". At the bottom, there is a vocal line for "Jozue" with lyrics in Polish and French. The score concludes with a double bar line and the tempo marking "Allegro agitato".

Przykład 6

Źródło: T. Baird, *Jutro. Dramat muzyczny w jednym akcie*, Kraków 1983, t. 180-183.

²⁷ Zob. K. Tarnawska-Kaczorowska, *Tadeusz Baird. Głosy do biografii*, Kraków 1997, s. 126-127.

²⁸ T. Baird, I. Grzenkowicz, *Może jestem za mało muzykiem. Rozmowy, szkice, refleksje*, Kraków 1998, s. 55.

Przechodząc do podsumowania – miano pierwszego powojennego twórcy, który zastosował gitarę w twórczości awangardowej, należy się Kazimierzowi Serockiemu. Pionierskie użycie instrumentu było wynikiem własnych poszukiwań, jeszcze przed uczestnictwem w kursach w Darmstademie. W dwóch pierwszych utworach sam fakt użycia gitary mieścił się w kręgu awangardowych odkryć. W kolejnych kompozycjach jej zastosowanie wiąże się z coraz to dogłębniejszymi eksperymentami sonorystycznymi, których zwieńczeniem było *Impromptu fantasque* na flety proste, mandoliny, gitary, perkusję i fortepian z 1973 roku.

Drugiego z twórców, Włodzimierza Kotońskiego, wskazać można jako kompozytora najlepiej znającego możliwości gitary w Polsce pod koniec lat 50. i w latach 60. Obok uczestnictwa w kursach w Darmstademie wpływ na to miało najpewniej samodzielne zaznajomienie się z instrumentem oraz współpraca z Karlem-Heinzem Böttnerem. Tak szerokie wykorzystywanie możliwości barwowych gitary, jakie ma miejsce w *Trio* lub *A battere*, pozwala sytuować Kotońskiego w pierwszym rzędzie twórców z lat 60. rozszerzających możliwości wykonawcze tego instrumentu w zakresie nowych obszarów brzmieniowych. Działania te stawiają go – „nie-gitarzystę” – na wyjątkowej pozycji, bowiem to głównie gitarzyści-kompozytorzy, jak wspomniany Alvaro Company lub Kubańczyk Leo Brouwer, wnieśli największy wkład w rozwój możliwości sonorystycznych instrumentu. Kotoński powrócił do pisania na gitarę z końcem XX wieku, kiedy to powstały *Cadenze e arie* na gitarę solo (1988) oraz *Drei deutsche Lieder* i *Drei Gesänge* na baryton i gitarę (1997).

Również kompozycje Tadeusza Bairda zdradzają szczególnie stosunek twórcy do gitary. Świadczą o tym powierzone jej fragmenty solowe oraz zestawianie jej brzmienia w duetach z partiami solowymi skrzypiec lub głosu. Kompozytor nie eksploruje możliwości dźwiękowych instrumentu, traktując go całego jako nośnik nowego, interesującego brzmienia. Zestawienie gitary ze skrzypcami lub głosem staje się *de facto* odbiciem romantycznej praktyki, kiedy to instrument ten powszechnie akompaniował partiom wokalnemu czy też towarzyszył instrumentom melodycznym. Wzbogaca to o kolejny odcień powszechną opinię o Bairdzie jako o „romantyku współczesności”.

Eksperymenty z brzmieniem gitary, które obecne są w twórczości Serockiego, Kotońskiego i Bairda, wpisują się w nurt w muzyce polskiej lat 50. i 60. XX wieku, który w syntezach historiograficznych zamknięty został w pojęciach *sonoryzm* i *polska szkoła kompozytorska*²⁹.

Na koniec warto wspomnieć, iż w tym samym czasie, co Serocki, Kotoński i Baird, poza granicami kraju gitara włączona została w skład utworów orkiestrowych kompozytorów emigracyjnych: Romana Haubenstocka-Ramatiego (*Les Symphonies de timbres* z 1957 roku, *Petite musique de nuit* z 1958 roku) i Romana Palestra (opera *Śmierć Don Juana* z lat 1959–1961 i powstałe na jej bazie *Trzy fragmenty symfoniczne* z 1964 roku, *Metamorfozy* z lat 1966–1968). Natomiast w Polsce gitarę w tkance orkiestrowej i zespołowej zaczęli umieszczać w kolejnych latach m.in. Bogusław Schaeffer (*Topofonica* powstała w latach 1959–1960, *Collage* z 1964 roku), Henryk Mikołaj Górecki (*Canti strumentali* op. 19 nr 2 z 1962 roku), Zbigniew Penherski (*Kontrasty* z 1962 roku) czy Augustyn Bloch (*Dialogi* z 1964 roku)³⁰.

Bibliografia

Źródła

- IV Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, red. J. Patkowski, Warszawa 1960.
- Alvaro Company, <https://www.volterraguitar.org/bio-alvaro-company.html> (23.09.2023).
- Baird Tadeusz, *Ekspresje na skrzypce i orkiestrę*, Kraków 1969.
- Baird Tadeusz, *Jutro. Dramat muzyczny w jednym akcie*, Kraków 1983.
- Błażejczyk Wojciech, *Muzyka strun*, https://chopin.edu.pl/uploaded_files/1663234469_instrukcje-wykonawcze-muzyka-strun-22-08-22.pdf (23.09.2023).
- Chronik Darmstädter Ferienkurse 1946–1966, <https://internationales-musikinstitut.de/content/uploads/imd-1946-66chronikdarmstaedterferienkurse.pdf> (23.09.2023).
- Internetowy katalog polskiej muzyki gitarowej XX i XXI wieku, <http://nagitare.pl/> (23.09.2023).
- Kotoński Włodzimierz, *A battere*, Kraków 1968.

²⁹ Zob. I. Lindstedt, *Sonorystyka a problem „polskiej szkoły kompozytorskiej” lat 60. XX wieku* [w:] *eadem*, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa 2010, s. 77–93.

³⁰ Zob. Internetowy katalog polskiej muzyki gitarowej XX i XXI wieku, <http://nagitare.pl/> (23.09.2023).

- Kotoński Włodzimierz, *Concerto per quattro*, Kraków 1966.
Kotoński Włodzimierz, *Trio per flauto, chitarra e percussioni*, Kraków 1971.
Serocki Kazimierz, *Freski symfoniczne*, Kraków 1966.
Serocki Kazimierz, *Serce nocy*, Kraków 1963.

Opracowania

- Baculewski Krzysztof, Kotoński Włodzimierz [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 5, red. E. Dziębowska, Kraków 1997.
Baird Tadeusz, Grzenkowicz Izabella, *Może jestem za mało muzykiem. Rozmowy, szkice, refleksje*, Kraków 1998.
Cegieła Janusz, *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*, Kraków 1976.
Gąsiorowska Małgorzata, *Rozmowy z Włodzimierzem Kotońskim*, Warszawa 2010.
Gurgul Wojciech, *Zofia Zdziennicka-Bergerowa. Wirtuozka cytry, kompozytorka i działaczka społeczna*, Częstochowa 2023.
Jasińska-Jędraszek Elżbieta, *Rękopisy muzyczne w zbiorach Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Katalog*, t. 1, Warszawa 2014.
Kienik Tomasz, *Sonorystyka Kazimierza Serockiego*, Wrocław 2016.
Lindstedt Iwona, *Instrumentacja a forma w symfoniach Józefa Kofflera*, „Muzyka” 1996, nr 2.
Lindstedt Iwona, *„Piszę tylko muzykę”. Kazimierz Serocki*, Kraków 2020.
Lindstedt Iwona, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa 2010.
Literska Barbara, *Cztery pieśni na mezzosopran i orkiestrę kameralną do wierszy Vesny Parun (1966)*, <https://www.baird.polmic.pl/index.php/pl/tworczosc/omowienia-utworow/83-cztery-piesni> (30.09.2023).
Literska Barbara, *Tadeusz Baird. Kompozytor, dzieło, recepcja*, Zielona Góra 2012.
Tarnawska-Kaczorowska Krystyna, *Tadeusz Baird. Głosy do biografii*, Kraków 1997.
Zieliński Tadeusz A., *O twórczości Kazimierza Serockiego*, Kraków 1985.
Zigante Frédéric, *Alexandre Tansman. Catalogue of compositions or guitar and with guitar* [w:] A. Tansman, *Posthumous Works for Guitar*, red. A. Gilardino, L. Biscaldi, Ancona 2003.

Ways of using the guitar in selected compositions by Kazimierz Serocki, Włodzimierz Kotoński and Tadeusz Baird from the turn of the 1950s and 1960s

Abstract

Until the mid-1950s, the guitar was rarely used as a musical instrument in the works of Polish composers. This state of affairs was changed by three young artists – Kazimierz Serocki, Włodzimierz Kotoński, and Tadeusz Baird. In the late 1950s, they started incorporating the guitar into their vocal-instrumental, orchestral, and chamber compositions. This article will explore how the guitar entered the part of instrumentation of the works of the aforementioned artists. The article will also demonstrate how

these artists used the instrument and in what contexts it made its appearance. This marked a pioneering contribution to the evolution of Polish guitar literature by employing the guitar in a fresh context within Polish music – not merely as an accompanying instrument or a component of dance and mandolin orchestras, but as a fully integrated instrument in contemporary music.

Keywords: Kazimierz Serocki, Włodzimierz Kotoński, Tadeusz Baird, guitar, Darmstädter Ferienkurse

SEMITHA HELOISA MATOS CEVALLOS

Uniwersytet Federalny Stanu Paraná w Kurytybie, Brazylia

Polska i Brazylia: zaskakujące drogi muzyki współczesnej

Polska i Brazylia doświadczyły w drugiej połowie XX wieku transformacji swoich społeczeństw pod względem politycznym, społecznym i ekonomicznym. Były one bezpośrednio związane z najważniejszymi wydarzeniami historycznymi na świecie. Te momenty konfliktu, kryzysu i transformacji znalazły odzwierciedlenie w sztuce. W ich kontekście w obu krajach powstały festiwale poświęcone wyłącznie muzyce współczesnej: Festiwal „Warszawska Jesień” (1956) w czasach reżimu komunistycznego i *Festival da Guanabara* (1969) w czasach dyktatury cywilno-wojskowej. Dwa odmienne festiwale w tym samym zimnowojennym kontekście. Pomimo odległości geograficznej, można między nimi dostrzec wiele podobieństw, które pokazują, że więź Brazylii i Polski wykracza daleko poza więzi ustanowione przez imigrację.

Słowa kluczowe: Brazylia, Polska, muzyka współczesna, *Festival da Guanabara*, „Warszawska Jesień”, Edino Krieger

Wprowadzenie

Polska i Brazylia doświadczyły w drugiej połowie XX wieku transformacji swoich społeczeństw pod względem politycznym, społecznym i ekonomicznym. Były one bezpośrednio związane z najważniejszymi wydarzeniami historycznymi na świecie. Te momenty konfliktu, kryzysu i transformacji znalazły odzwierciedlenie w sztuce. W tym kontekście w tych dwóch krajach pojawiły się dwa festiwale poświęcone wyłącznie muzyce współczesnej: Festiwal „Warszawska Jesień” (1956) w czasach reżimu komunistycznego (pierwsza edycja pod nazwą Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej w Warszawie) i *Festival da Guanabara* (1969) w czasach dyktatury cywilno-wojskowej. Dwa odmienne festiwale w tym samym zimnowojennym kontekście.

Niniejszy artykuł jest pochodną mojej pracy doktorskiej¹. W dysertacji przeprowadziłam studium przypadku, analizując kontekst, w którym pojawił się każdy z omawianych festiwali, a następnie porównując je. Biorąc pod uwagę, że większość czytelników będzie już zaznajomiona z „Warszawską Jesienią”, w niniejszym artykule zajmę się kwestiami związanymi z powstaniem *Festival da Guanabara* w Rio de Janeiro w Brazylii. Przedstawię również trzy zwycięskie brazylijskie kompozycje z pierwszego festiwalu oraz wpływ polskiej awangardy na każdą z nich.

Festivals da Guanabara (1969/1970) odbywały się w okresie ograniczenia wolności słowa w Brazylii, czyli dyktatury, a dokładniej – po ogłoszeniu dekretu AI-5². Kwestia kultury – stanowiąca delikatny problem dla reżimu, ponieważ praktycznie cała klasa artystyczna była lewicowa – osiągnęła swój szczytowy moment, politycznie i muzycznie, podczas Festiwalu Piosenki w 1968 roku. Wydarzenia w brazylijskiej muzyce popularnej stały się inspiracją do stworzenia nowego festiwalu o tym samym charakterze, ale tym razem przeznaczonego dla brazylijskiej muzyki poważnej.

1. Festiwale Muzyki Popularnej

Pokolenie młodych ludzi w latach 60. chciało wziąć sprawy teraźniejszości w swoje ręce. W tamtych latach prężnie rozwijały się ruchy młodzieżowe w Stanach Zjednoczonych (Festiwal Woodstock) i Europie (tzw. Maj 1968 w Paryżu), zdeterminowane, by wprowadzić zmia-

¹ S. Cevallos, *Outono de Varsóvia e Festival da Guanabara: música e sociedade*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. Marcusa Lucasa, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Instituto Villa-Lobos, Rio de Janeiro 2018, <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12506?show=full> (16.11.2023).

² Po raz pierwszy od 1937 r. i po raz piąty w historii Brazylii Kongres został zamknięty na czas nieokreślony. Ustawa była reedycją pojęć wprowadzonych do politycznego leksykonu w 1964 r. Przywrócono zwolnienia grupowe, anulowano mandaty polityczne i zawieszono prawa polityczne. Ponadto zawieszono konstytucyjną wolność słowa i zgromadzeń. Jeden z artykułów zezwalał na zakazanie obywatelom wykonywania zawodu. Inny przewidywał konfiskatę mienia. E. Gaspari, *A ditadura envergonhada*, São Paulo 2002, s. 340.

ny. W Brazylii sytuacja była podobna, młodość była wartością. Młodzi ludzie wychowali się, czytając, a nie oglądając telewizję. Byli zainteresowani dyskusją, aktywnym udziałem społecznym i politycznym oraz zmianą swoich postaw. Ich ulubieńcami byli lewicowi myśliciele. Szczególnym zainteresowaniem cieszyły się teksty, które dotyczyły rewolucji, takie jak *Rewolucja w rewolucji* Régisa Debraya, *Myśli Mao*, *Dziennik Guevary*³. Dużą popularnością cieszyli się tacy autorzy, jak Lukács, Goldmann, Adam Schaff, Althusser i Marcuse⁴.

W 1968 roku w Brazylii młodzi ludzie z ruchu studenckiego wyszli na ulice, aby demonstrować przeciwko dyktaturze. Protesty trwały przez cały rok i nie był to jedyny problem rządu. Panował kryzys i wydawało się, że radykalizacja jest jedynym wyjściem dla obu stron. Punktem kulminacyjnym stał się dekret AI-5, ale problemy wciąż narastały, np. „w ostatnim tygodniu września III Międzynarodowy Festiwal Piosenki zamienił powszechnie panującą nietolerancję w publiczny spektakl pokazany całemu krajowi – na żywo i przy dźwiękach buczenia, a nie muzyki”⁵.

Wspomniane festiwale odbywały się przez prawie 20 lat, od około 1965 do 1985 roku, i były transmitowane przez telewizję w całym kraju. Pierwszy Festiwal Muzyki Brazylijskiej (1965) i Narodowy Festiwal Muzyki Brazylijskiej (1966) były transmitowane przez TV Excelsior. II, III, IV i V Festiwal Muzyki Brazylijskiej (1966–1969) były transmitowane przez TV Record, a I, II, III, IV, V, VI, VII Międzynarodowy Festiwal Piosenki (1966–1972) przez TV Globo. Pierwsze edycje były transpozycją tego, co działo się w programach radiowych, ale transmitowanych przez telewizję⁶.

III Międzynarodowy Festiwal Piosenki był jednym z głównych wydarzeń kulturalnych 1968 roku:

W nocy 28 [września] w teatrze Tuca w São Paulo kilkadziesiąt jajek, pomidorów i papierowych kulek – przy akompaniamencie niekończących się okrzyków – miało uniemożliwić Caetano Veloso (1942) zaśpiewanie *É proibido proi-*

³ Z. Ventura, *1968: o ano que não terminou*, São Paulo 2008, s. 55.

⁴ *Ibidem*, s. 56.

⁵ *Ibidem*, s. 178.

⁶ Z.H. de Mello, *A era dos Festivais: uma parábola*, São Paulo 2003, s. 438–489.

bir [Zabronione jest zakazywanie] – ale w zamian sprowokowało go do wygłoszenia najbardziej błyskotliwego przemówienia w jego życiu⁷.

Ale czy to jest ta młodzież, która mówi, że chce przejąć władzę? Macie odwagę oklaskiwać w tym roku piosenkę, której nie mielibyście odwagi oklaskiwać w zeszłym roku! Jesteście tymi samymi młodymi ludźmi, którzy zawsze, zawsze będą jutro zabijać starego wroga, który umarł wczoraj! Nic nie rozumiecie, nic, nic, absolutnie nic. (...). Jeśli jesteście... jeśli w polityce jesteście tacy, jak w estetyce, to już po nas⁸.

Publiczność – składająca się głównie z młodych lewicowych studentów – wygwizdała piosenkę, odwróciła się plecami do sceny lub rzucała w nią przedmiotami. Był to wyraz ich dezaprobaty dla Caetano, którego postrzegali jako „wyalienowanego hipisa”. Zespół Os Mutantes, który towarzyszył Caetano, również odwrócił się plecami do sceny i kontynuował występ. Była to ostatnia noc krajowych eliminacji, w trakcie której zakwalifikowano sześć piosenek do reprezentowania Brazylii w półfinałach i finałach, które odbywały się w hali Maracanãzinho w Rio de Janeiro. Caetano nie zakwalifikował się. Oto koniec jego przemówienia-happeningu:

Zdyskwalifikuj mnie i Gila! Razem z nim, rozumiesz? A wam... Jury jest bardzo miłe, ale niekompetentne. Bóg jest wolny! Bez melodii, bez melodii. Jak to jest, ławo przysięgłych? Nie zrozumieli tego? Czy zakwalifikowałeś melodię Gilberto Gila? Zostali pominięci. Gil rozwalil wam głowę, co? Tak chcę to widzieć. Wystarczy!⁹

Caetano Veloso i Gilberto Gil reprezentowali wówczas ruch kulturalny *Tropicália*, założony rok wcześniej na Festiwalu Muzyki *Record*, śpiewając pieśni *Alegria*, *Alegria* [Radość, radość] i *Domingo no Parque* [Niedziela w parku]. Ruch nawiązywał m.in. do kontrkultury, psychodelii, brazylijskiego nurtu modernistycznego, antropofagii Oswalda de Andrade, konkretyzmu.

Brazylię postrzegano jako radosny absurd, bez wyjścia, skazany na powtarzanie pierwotnych błędów i zła. Z drugiej strony, zestawiając różnorodne

⁷ Z. Ventura, 1968: *o ano...*, s. 178.

⁸ *Tropicália*, <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-%20proibido-proibir/discurso-de-caetano> (17.10.2017).

⁹ *Ibidem*.

i fragmentaryczne elementy kultury brazylijskiej (narodowej i zagranicznej, nowoczesnej i archaicznej, erudycyjnej i popularnej), tropikalizm podjął zasadę „antropofagii” Oswalda de Andrade, powstałej pod koniec lat dwudziestych XX wieku jako forma syntetyzowania i tworzenia na podstawie tych kontrastów. Artysta w tej koncepcji byłby antropofagiem i „połykając” elementy estetyczne, początkowo odmienne od siebie, zwiększałby swoją siłę twórczą¹⁰.

Koncepcje te różniły się od koncepcji sztuki zaangażowanej lewicy komunistycznej, które były bardziej powiązane z nurtem nacjonalistycznym, pismami Mário de Andrade, literaturą realistyczną i przewidywaniem zła historycznego (społecznego, kulturowego) i ekonomicznego. Syntezą tego nurtu było wydanie w czerwcu 1968 roku długogrającego albumu *Tropicália*, w którym artyści połączyli muzykę pop i awangardową z tradycyjną muzyką brazylijską i muzyką klasyczną. W ten sposób rozpoczęli dialog pomiędzy krajowymi i międzynarodowymi nurtami muzycznymi, jednocześnie dekonstruując to, co uważano za „symbole kultury narodowej”¹¹. Na festiwalach muzycznych w drugiej połowie 1968 roku *Tropicália* było już marką, za pośrednictwem której rynek muzyczny próbował przekształcić doświadczenia grupy artystów ze stanu Bahia w produkt do konsumpcji kulturalnej.

Tropikaliści Caetano i Gil przeszli do historii w półfinale Międzynarodowego Festiwalu Piosenki i właśnie z tego powodu zostali zdyskwalifikowani, ale to, co wydarzyło się w finale, w Maracanãzinho, również zapisało się w historii muzyki brazylijskiej. „Pod względem zachowania 20 tysięcy ludzi w Maracanãzinho nie różniło się od swoich kolegów z Tuca: byli gotowi promować święto buczenia lub, jak mówili, *Festivaia*¹², największe w roku”¹³.

¹⁰ M. Napolitano, 1964: *história do regime militar brasileiro*, São Paulo 2014, s. 109–110.

¹¹ Na gruncie polskim założenia ruchu w przystępny sposób omawia Tusia Nowak. Zob. *eadem*, *Tropicália, czyli jak być hipisem przez nieme „h”*, <http://iberoameryka.com/kultura/muzyka/tropicalia-czyli-jak-byc-hipisem-przez-nieme-h-2/> (31.01.2025) [przyp. red.].

¹² *Vaia* po portugalsku znaczy buczenie. *Festivaia* jest rodzajem gry słów, festiwal buczenia.

¹³ Z. Ventura, 1968: *o ano...*, s. 182.

Publiczne demonstracje były w coraz większym stopniu kontrolowane przez rząd i organy cenzury, a gromadzenie się ludzi było niebezpieczne ze względu na możliwe demonstracje. W przypadku festiwalu wygwizdanie było sposobem publiczności na bycie obecnym¹⁴, bycie wysłuchanym, udział w przedstawieniu, osądzanie, aprobatę lub dezaprobatę. Jednak buczenie było nie tylko wyrazem estetycznej pogardy dla muzyki czy zrozumienia tropikalistów jako wyobcowanych, ale także politycznym manifestem przeciwko rządowi i dyktaturze.

Finał III Międzynarodowego Festiwalu Piosenki w Maracanãzinho był syntezą intensywnego okresu w historii politycznej i kulturalnej kraju oraz zapowiedzią czegoś, co nastąpi w grudniu: ogłoszenia AI-5. Tego wieczoru rywalizowały piosenki: *Sabiá* [Drozd] Chico Buarque i Toma Jobima, utwór interesujący, ale wykraczający poza polityczny kontekst festiwalu; *Caminhando* [Idąc] Geraldo Vandré (1935) – bardzo prosta piosenka, ale z emocjonalnym refrenem i tekstem wyrażającym w większym stopniu to, co czuła w tamtym momencie publiczność i kraj, oraz *Andança* [Wędrówka] autorstwa Edmundo Souto, Danilo Caymmi i Paulinho Tapajós. Elio Gaspari opisuje, co wydarzyło się później:

Dwudziestotysięczny tłum, który był w Maracanãzinho, zamienił się w chór tego melodyjnego wariantu Marighellowskiej¹⁵ koncepcji mówiącej, że „akcja tworzy awangardę”. *Sabiá* pokonała *Caminhando*, ale Tomowi Jobimowi ledwo udało się ją wykonać. Trybuny wygwizdywały go przez 23 minuty. Być może najdłużej słyszano buczenie w audytoriach w kraju. To nie Tom się krzywił, a jury, które pozostawiło *Caminhando* na drugim miejscu. Wygwizdanie było skierowane przeciwko dyktaturze i była to ostatnia głośna demonstracja brazylijskiej publiczności. Spędzili dekadę w milczeniu, krzycząc niewiele więcej niż „gol”. Kilka tygodni później rząd zakazał odtwarzania utworu *Caminhando* w radiu i miejscach publicznych. Obawiał się, że stanie się to punktem wyjścia do przyspieszenia i rozszerzenia procesu dominacji mas¹⁶.

¹⁴ Zuza Homem de Mello w swojej książce *Era festiwalu* komentuje „instytucjonalizację buczenia”. W związku z tym poeta Augusto de Campos napisał i przedstawił Caetano Veloso dzieło *Viva Vaia* z powodu epizodów, które miały miejsce.

¹⁵ Carlos Marighella (1911–1969) – brazylijski marksistowsko-leninowski polityk komunistyczny, pisarz i partyzant, jeden z głównych organizatorów walki zbrojnej przeciwko brazylijskiej dyktaturze wojskowej, która uznała go za „wroga publicznego numer jeden”. Zginął w zasadzce policyjnej w São Paulo.

¹⁶ E. Gaspari, *A ditadura envergonhada*, s. 322.

„Być może nigdy w społeczeństwie brazylijskim nie było pełniejszej syntezy sztuki, życia i polityki, jak w tamtym momencie”¹⁷. W grudniu wydano dekret AI-5, Caetano i Gil zostali aresztowani na trzy miesiące, a następnie opuścili kraj, Geraldo Vandré miał uciec z Brazylii.

O czym jednak historiografia i muzykologia nie wspominają, to fakt, że czwarte miejsce na tym festiwalu przypadło kompozytorowi muzyki poważnej Edino Kriegerowi. Uczestniczył on w festiwalu i był naocznym świadkiem tych wydarzeń. Wpadł na pomysł zorganizowania festiwalu na tych samych zasadach poświęconego muzyce klasycznej: *I Festival da Guanabara* odbędzie się w maju 1969 roku, 5 miesięcy po wydaniu dekretu AI-5. Było to jedno z najważniejszych wydarzeń w muzyce artystycznej, będące jednocześnie syntezą tego, co wydarzyło się w poprzedzających je latach w brazylijskiej muzyce klasycznej i wskazujące na jej przyszłość.

2. Początki festiwali *da Guanabara*

Obie edycje festiwali *da Guanabara* bezpośrednio splatają się z losami kompozytora Edino Kriegera¹⁸. Historia rozpoczęła się w 1967 roku, kiedy otrzymał on od dyrygenta chóru zakładowego zamówienie na proste utwór chórалny. Skomponował wcześniej fugę w rytmie marsza

¹⁷ M. Napolitano, *1964: história...*, s. 116.

¹⁸ Urodzony w Brusque, Santa Catarina, Edino Krieger odgrywał ważną rolę jako kompozytor. Jego utwory należą do kanonu twórczości współczesnej. Za swoje kompozycje otrzymał wiele nagród w Brazylii i za granicą. W Brazylii studiował kompozycję u Koellreutera; w Stanach Zjednoczonych w 1948 r. z Aaronem Coplandem (1900–1990) i Peterem Menninem (1923–1983). Krieger również szeroko angażował się w promowanie brazylijskiej muzyki koncertowej, pracując w kilku instytucjach rządowych zajmujących się muzyką. Kierował działem muzyki klasycznej „Rádio Jornal do Brasil” [Radio Gazeta Brazylii] i pracował jako krytyk muzyczny w „Jornal do Brasil” [Gazeta Brazylii]. W 1976 r. objął kierownictwo artystyczne Fundacji Teatralnej w Rio de Janeiro. W 1979 r. wraz z Narodowym Instytutem Sztuki Narodowej Fundacji Sztuki (Funarte) Ministerstwa Kultury stworzył Brazylijski Projekt Pamięci Muzycznej/Pro-Memus. Od 1981 do 1989 r. był dyrektorem Narodowego Instytutu Muzyki. Był też prezesem FUNARTE, Fundacji Muzeum Obrazu i Dźwięku w Rio de Janeiro oraz Brazylijskiej Akademii Muzycznej. Academia Brasileira de Música, <https://abmusica.org.br/edicoes-abm/compositor/edino-krieger/> (16.06.2017).

ranczerskiego, a następnie dokonał jej transkrypcji na głosy. Zaistniała jednak potrzeba dodania tekstu do tej piosenki. Kompozytor nawiązał kontakt z kilkoma poetami, ale jako pierwszy odezwał się Vinicius de Moraes. Poeta nie tylko napisał tekst pieśni, ale także zgłosił *Fuga e Antifuga*¹⁹ na II Międzynarodowy Festiwal Piosenki. Utwór został wykonany przez dwa kwartety: żeński As meninas z São Paulo i męski – Grupę 004 z Rio de Janeiro. Ostatecznie zajął IV miejsce.

Grupa 004 była zainteresowana wzięciem udziału w konkursie w następnym roku. Chciała zaprezentować muzykę Edino Kriegera. Kompozytor podaje²⁰, że w styczniu 1968 roku był nauczycielem kompozycji na Festiwalu Muzycznym w Kurytybie, przekazując uczniom temat *Passacalha* do ćwiczeń kompozytorskich, a następnie wykorzystując ten temat do stworzenia utworu na kwartet męski w rytmie marsza ranczerskiego, tak jak to zrobiono rok wcześniej. Utwór *Passacalha* w wykonaniu Grupy 004 wziął udział w III Międzynarodowym Festiwalu Piosenki w 1968 roku, zajmując IV miejsce. Przegrał z *Sabiá* Toma Jobima i Chico Buarque, *Caminhando* Geraldo Vandré oraz *Andança* Edmundo Souto, Danilo Caymmi i Paulinho Tapajós.

W tamtym czasie Edino Krieger był członkiem Zarządu Muzeum Obrazu i Dźwięku, a następnie zaprezentował projekt stworzenia *Festival da Guanabara* założycielowi i dyrektorowi Muzeum, Ricardo Cravo Albinowi. Kontynuował prace nad projektem, przedstawiając go Sekretarzowi Edukacji i Kultury Guanabary, Gonzaga da Gama Filho. Ten zaakceptował pomysł wydarzenia, zapewniając wszelkie niezbędne wsparcie, aby odbyło się ono w następnym, 1969 roku.

Ale czy tylko jedna osoba była zainteresowana stworzeniem festiwalu muzyki klasycznej? Zdecydowanie nie. Katalizatorem projektu był Edino Krieger. Aylton Escobar komentuje w wywiadzie:

Festival da Guanabara stał pod wielkim znakiem zapytania, kiedy się rozpoczął. Odbywało się wówczas wiele festiwali muzyki popularnej i nie było wiadomo, jak będzie wyglądać taka impreza, ale z utworami orkiestrowymi. Dużym zasko-

¹⁹ Utwór do posłuchania dostępny na: <https://www.youtube.com/watch?v=rnlV7NNClj8> (31.01.2025).

²⁰ E. Krieger, wywiad przeprowadzony przez Semithę H.M. Cevallos, Rio de Janeiro 9 października 2014.

czeniu dla wszystkich była ogromna liczba zgłoszeń. Tego się nie spodziewano. Już sama liczba zgłoszonych nowych prac przesądziła o sukcesie festiwalu²¹.

Duża liczba zgłoszeń – około 90 nowych partytur autorstwa 70 kompozytorów brazylijskich, niektórych naturalizowanych, m.in. dwóch Węgrów, dwóch Argentyńczyków, po jednym Włochu, Portugalczyku i Niemcu²², świadczy o zainteresowaniu ze strony społeczności muzycznej nowym wydarzeniem związanym z muzyką klasyczną. Pomysłodawcą i organizatorem festiwalu był bez wątpienia Edino Krieger, jednak bez udziału kompozytorów, krytyków muzycznych i wsparcia instytucji kulturalnych²³ zapewnionego przez organy rządowe²⁴ festiwal by się nie odbył.

Istniała zatem potrzeba stworzenia przestrzeni, w której można byłoby prezentować wyłącznie współczesną muzykę brazylijską. W kraju były już organizowane wydarzenia związane z rodzimą muzyką artystyczną, ale nie tylko. Festiwal *Musica Nova*, stworzony w 1962 roku przez Gilberto Mendesa, odbył się w 1969 roku po raz piąty (nie został zorganizowany w latach 1964, 1966 i 1967 z powodu wojskowego zamachu stanu) i prezentował produkcję współczesnej muzyki brazylijskiej, a także europejską muzykę awangardową. W marcu 1969 roku w Rio de Janeiro odbył się I Festiwal Muzyczny Ameryk zorganizowany przez Cláudio Santoro. W programie znalazły się dzieła orkiestrowe, kameralne i elektroniczne, wykonane z udziałem muzyków z różnych krajów. Być może właśnie z powodu zapotrzebowania na stworzenie czegoś poświęconego wyłącznie współczesnej muzyce brazylijskiej *I Festival da Guanabara* spotkał się z tak dobrym przyjęciem ze strony społeczności muzycznej.

W latach 60. nastąpił punkt zwrotny w zakresie zainteresowania muzyką poważną w Brazylii. Odbyło się nie tylko wiele koncertów, ale także odnotowano duże zainteresowanie publiczności. W konsekwencji wiele gazet zatrudniało krytyka muzycznego, który relacjonował wydarzenia, komentował dzieła i artystów oraz wyrażał swoją opinię na temat

²¹ Aylton Escobar, wywiad przeprowadzony przez Semithę H.M. Cevallos, São Paulo 15 września 2017.

²² *Festival da Música escolhe finalistas*, „Diário de Notícias” 1969, 2 IV, s. 3.

²³ Teatr Miejski Rio de Janeiro, Chór i Orkiestra.

²⁴ Departament Edukacji i Turystyki Guanabary oraz Muzeum Obrazu i Dźwięku.

występu. Jednak w ciągu tej dekady muzyka klasyczna straciła na popularności w związku z rozwojem rynku fonograficznego. Także telewizja zaczęła być coraz bardziej obecna w codziennym życiu Brazylijczyków, a kultura masowa zyskiwała popularność, „powodując zmianę wartości i postaw, głównie ze względu na większy udział młodych ludzi w konsumpcji dóbr kultury”²⁵. Co więcej, polityczne zaangażowanie lewicy kulturalnej – dominującej w twórczości artystycznej – przeciwko dyktaturze sprawiło, że w społeczeństwie pojawił się głos wyrażający niezadowolenie z sytuacji politycznej, jaka miała miejsce w kraju. W pewnym sensie zasięg i znaczenie muzyki popularnej w Brazylii przyćmiły obecność i wykonywanie brazylijskiej muzyki artystycznej. Kompozytor Paulo de Tarso Salles komentuje w swojej książce *Aberturas e Impasses*:

(...) Brazylijska muzyka popularna jest lub była wpisana w procesy antropologiczne i społeczne kraju, budując w tekstach pieśni prawdziwe „metafory epistemologiczne”, kojarzone z pięknymi i niezapomnianymi melodiami. W miejskiej piosence popularnej XX wieku, mądrym zrównaniu poezji i muzyki, jednym z poziomów działania tej metafory jest właśnie napięcie pomiędzy treścią tekstu poetyckiego a strukturą muzyczną, gdzie pierwsza składowa jest zdolna do przejścia od intymnego liryzmu po kontestację polityczną, poruszającą kwestie związane z życiem codziennym, zachowaniem i psychiką, a druga jest w większości przypadków powtarzalna i konserwatywna²⁶.

Komentowaną przez muzykologa sytuację doskonale widać w piosenkach, które zwyciężyły na Międzynarodowym Festiwalu Piosenki w 1968 roku: *Sabiá*, *Caminhando* i *Andança* to przykłady utworów, których teksty poruszają tematy intymne, codzienne, a jednocześnie wyrażają protest polityczny. Jednak struktura muzyczna i harmonia są, jak mówi Salles, powtarzalne i konserwatywne.

Brazylijska muzyka popularna jest bez wątpienia jednym z największych przejawów kultury tego kraju, ale jeśli chodzi o rozwój estetyczno-muzyczny i językowy, jest ona w dużej mierze tradycyjna, o czym wspominał Tarso Salles w swoich komentarzach. Salles kontynuuje, wciąż zastanawiając się nad tą kwestią muzyki w Brazylii:

²⁵ P. de T. Salles, *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970–1980*, São Paulo 2005, s. 166.

²⁶ *Ibidem*, s. 141–142.

W jej [muzyki popularnej] strukturze muzycznej znajdują się elementy melodii i harmonii, których paradygmatem jest przede wszystkim system tonalny. Rytm ludowy należy postrzegać także jako konserwatywną formę tradycji kulturowej, której wyrazem są stylizacje kompozytorów i aranżerów. We wspomnianych przypadkach odpowiednio samba, *baião* i funk to gatunki już wchłonięte i ugruntowane na rynku muzycznym. Tym samym rynek *MPB* został zamknięty dla projektów takich jak Arrigo Barnabé, który w latach 80. próbował zbliżyć język serialny i polirytmiczny do popularnej piosenki. Wyniesionego do rangi artysty kultowego Toma Zé nieczęsto można było natomiast usłyszeć w radiu i programach telewizyjnych²⁷.

Telewizja, radio i rynek muzyczny uprzywilejowywały określone grupy i muzyków w stosunku do innych, ograniczając dostęp społeczeństwa do większej różnorodności stylów, gatunków i eksperymentów muzycznych. Czy właśnie niedopasowanie tekstów i muzyki w *MPB* może uzasadniać pojawienie się *Festival da Guanabara*? Wśród utworów wybranych do udziału w festiwalu będzie można zobaczyć szeroką gamę dzieł symfonicznych – czasem z instrumentami solowymi, czasem z chórem – o wyrafinowanym języku, nawiązującym do światowych awangard i łączącym muzykę ze złożonymi, poetyckimi tekstami.

3. I *Festival da Guanabara*

I *Festival da Guanabara* odbył się w okresie od 25 maja do 1 czerwca 1969 roku w formie konkursu utworów symfonicznych (wykonywanych z udziałem solistów, instrumentalistów lub śpiewaków oraz chóru) z nagrodami pieniężnymi. Obejmował cztery koncerty w Teatrze Miejskim Rio de Janeiro. Głównym celem wydarzenia była promocja brazylijskiej muzyki współczesnej. Z tego powodu jednym z wymogów rejestracji było to, żeby utwór był oryginalny, czyli skomponowany specjalnie na festiwal.

Rejestracja zakończyła się 30 marca 1969 roku, a komitet organizacyjny festiwalu otrzymał 90 nowych partytur. Przez dwa dni członkowie komisji selekcyjnej – Edino Krieger (bez prawa głosu), Henrique Morelenbaum, Armando Krieger, Roque Cordero i Renzo Massarani –

²⁷ *Ibidem*, s. 142.

przeanalizowali prace i wybrali szesnaście z nich do udziału w konkursie. Oficjalne wyniki zostały ogłoszone 2 kwietnia o godz. 16.00 w Muzeum Obrazu i Dźwięku²⁸.

Oto lista kompozycji, które wzięły udział w konkursie: Almeida Prado, *Pequenos Funerais Cantantes* [*Małe pogrzeby śpiewane*]; Aylton Escobar, *Poemas do Cárcere* [*Wiersze z więzienia*]; Camargo Guarnieri, *Guaná-Bará*; Claudio Santoro, *VIII Symfonia*; Ernst Widmer, *Diurno*; Fernando Cerqueira, *Heterofonia do Tempo* [*Heterofonia czasu*]; Francisco Mignone, *Sugestões sinfônicas* [*Sugestie symfoniczne*]; Jarmy de Oliveira, *Tonal-a-tonal* Jorge Antunes, *Acusmorfose 1968*; Lindembergue Cardoso, *Procissão Das Carpideiras* [*Procesja żałobników*]; Marlos Nobre, *Concerto Breve*; Milton Gomes, *Primevos e Postrídios*; Olivier Toni, *Três variações para orquestra* [*Trzy wariacje na orkiestrę*]; Radamés Gnattali, *Concerto carioca nr 2* [*Koncert z Rio nr 2*]; Rufo Herrera, *O ciclo da fábula* [*Cykl baśni*]; Sérgio Vasconcellos-Corrêa, *Concertino para piano e orquestra* [*Concertino na fortepian i orkiestrę*]²⁹.

3.1. Jury i nagrody

W jury zasiadły znane postaci z krajowej i światowej muzyki współczesnej, m.in. polski kompozytor Krzysztof Penderecki, który przybył do Brazylii po raz pierwszy; Brazylijczyk Ayres de Andrade, dyrektor *Sala Cecília Meireles*; kompozytor z Petrópolis César Guerra-Peixe; dyrygent z São Paulo Roberto Schnorrenberg; kompozytor z São Paulo João de Souza Lima; włoski krytyk muzyczny Fedele D'Amico; portugalski kompozytor Fernando Lopeza Graça; urugwajski kompozytor Héctor Tosara; dyrygent Franco Autori z USA; niemiecki kompozytor Johannes Hoemberg i panamski dyrygent Roque Cordero³⁰.

Pięciu pierwszych zwycięzców festiwalu otrzymało nagrody w wysokości, odpowiednio 25 000 NCr\$³¹ (Cruzeiro Novo), 10 000 NCr\$,

²⁸ *Festival da Música escolhe finalistas*, „Diário de Notícias” 1969, 2 IV, s. 3.

²⁹ *Programa do I Festival da Guanabara*, 25 maio/1 jun. 1969, Rio de Janeiro 1969, Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

³⁰ *Festival reúne hoje diferentes gerações da música brasileira*, „Jornal do Brasil” 1969, 5 V, s. 37.

³¹ *Cruzeiro Novo* było walutą w Brazylii od 13 lutego 1967 r. do 14 maja 1970 r. Obecnie brazylijską walutą jest *Real*, obowiązujący od 1 lipca 1994 r.

5000 NCr\$, 3000 NCr\$ i 2000 NCr\$. Prace, które przeszły do finału, ale nie znalazły się w pierwszej piątce, otrzymały nagrodę o wartości 1000 NCr\$. Kolejna nagroda o wartości 20 00 NCr\$ została przyznana kompozycji, która zyskała najwięcej głosów publiczności. Komisja Sędziowska przyznała także dodatkowe dwie nagrody: jedną dla najlepszego solisty lub grupy solistów (o wartości 5000 NCr\$) i drugą – dla najlepszego dyrygenta o tej samej wartości³².

3.2. Popularyzacja muzyki współczesnej

Jednym z głównych celów festiwalu było rozpowszechnienie brazylijskiej muzyki współczesnej wśród szerokiej publiczności. Ówczesny Sekretarz Edukacji i Kultury, Gonzaga da Gama Filho, podkreślił te kwestie w tekście programu festiwalu:

Ta uprzywilejowana sytuacja, będąca wynikiem indywidualnego talentu naszych kompozytorów, nie została jeszcze dostrzeżona przez nasze środowisko muzyczne. Najlepsze dzieła naszych kompozytorów, często sławione za granicą, pozostają nieznane naszej publiczności. Rzadkie reakcje ze strony publiczności nie stanowią realnego bodźca do twórczej pracy naszych kompozytorów. Rozpowszechnianie naszego bogactwa muzycznego jest nadal niezadowolające. Podczas gdy sztuki plastyczne, kino, teatr, literatura i sama muzyka popularna zostały najszerzej rozpowszechnione, czy to przez oficjalne instytucje, czy przez prywatną inicjatywę, muzyka klasyczna, muzyka koncertowa, tak zwana „muzyka poważna”, która reprezentuje jedną z najbardziej wyrazistych części twórczości artystycznej w naszym kraju, jest nadal prawie nieznaną szerokiej publiczności³³.

Aby szeroka publiczność mogła cieszyć się festiwalem, bilety były sprzedawane w bardzo przystępnych cenach. Na półfinały, 25, 27 i 29 maja, ceny wynosiły 6,00 NCr\$ za fotele; 4,00 NCr\$ za pierwszy balkon i 2,00 NCr\$ za zwykłe balkony i galerie. Na finał, 1 czerwca, ceny nieco wzrosły: 10,00 NCr\$ za fotele, 8,00 NCr\$ za trybuny, 5,00 NCr\$ za pojedyncze balkony i 3,00 NCr\$ za galerie. Do każdego biletu dołączony był kupon umożliwiający wzięcie udziału w wyborze najlepsze-

³² *Programa do I Festival da Guanabara.*

³³ *Ibidem.*

go dzieła zdaniem publiczności, który należało wrzucić do urn rozstawionych wokół teatru³⁴.

Paradoksalnie, biorąc pod uwagę zwiększenie dostępu do muzyki współczesnej, wydarzyło się coś ciekawego. Młodzi kompozytorzy skarżyli się na obowiązkowe noszenie marynarki i krawata, aby wejść do Teatru Miejskiego, ponieważ był to jedyny teatr w Rio, który stawiał takie wymagania. Istniały „(...) subtelne represje ze strony dyrekcji Teatru Miejskiego [niezrzeszona młodzież mogła wchodzić tylko bocznymi drzwiami i zajmować miejsca na galerii]”³⁵. Aylton Escobar był najmłodszym kompozytorem na festiwalu i jednym z krytyków obowiązujących zwyczajów³⁶. Nawet Arminda Villa-Lobos, druga żona Heitora, wyraziła poparcie dla młodych kompozytorów, mówiąc, że „Villa-Lobos, gdyby żył, byłby wśród tych, którzy popierają zniesienie obowiązkowego krawata w Teatrze Miejskim, ponieważ uważa, że nie ma to nic wspólnego z dobrym rozumieniem muzyki”³⁷. Presja była tak duża, że dyrekcja teatru zezwoliła na noszenie stroju sportowego na balkonach i galeriach, podczas gdy marynarka i krawat pozostały obowiązkowe na miejscach siedzących na parterze i w łóżach.

Festiwal stworzył *Choros No. 10* Heitora Villa-Lobosa, będący hołdem dla kompozytora w 10. rocznicę jego śmierci (1959). Oprócz Chóru i Orkiestry Teatru Miejskiego do wykonania 16 utworów zaproszono śpiewaków, solistów i czterech dyrygentów. Gościnnie wystąpili: sopranistka Maria Lúcia Godoy, barytoniści Eládio Perez, Jarbas Braga, Ataí de Beck i Nelson Portella, pianiści Arnaldo Estrela, Eudóxia de Barros i Radamés Gnatalli, kontrabasista Pedro Vidal i perkusista Edgar Nunes Rocca. Dyrygentem orkiestry był Mário Tavares, a dyrygentem chóru Henrique Morelenbaum. Zaproszono też Eleazara de Carvalho i Armando Kriegera³⁸.

³⁴ *Festival reúne...*, s. 37.

³⁵ J.M. Neves, *Música Contemporânea Brasileira*, Rio de Janeiro 2008, s. 338.

³⁶ *Jovens do I Festival de Música lutam para abolir o paletó no Municipal*, „Jornal do Brasil” 1969, 16 V, s. 10.

³⁷ *Viúva diz ser Villa pela Municipal sem a gratava*, „Correio da Manhã” 1969, 18 V, s. 5.

³⁸ *Programa do I Festival da Guanabara*.

Po tym koncercie nastąpiły cztery dni prezentacji dzieł brazylijskiej muzyki współczesnej – kompozycji, które pokazały bogactwo, technikę i różnorodność stylów obecnych na brazylijskiej scenie muzycznej.

3.3. Krytycy

Krytycy muzyczni, którzy pracowali w tym okresie w Rio de Janeiro, tworzyli profesjonalną grupę. Byli to głównie profesorowie, muzycy lub znani kompozytorzy, którzy służyli społeczeństwu, poszerzając wiedzę i przyczyniając się do rozpowszechniania brazylijskiej twórczości kompozytorskiej, a także promując dyrygentów, wykonawców, orkiestry i chóry. Ermelinda Paz w swojej książce o Edino Kriegerze wymienia każdego z tych krytyków:

Andrade Muricy (1895–1984), krytyk muzyczny „Jornal do Commercio” (1937–1969), zastępując Oscara Guanabarina; Ayres de Andrade (1903–1974), krytyk „O Jornal” przez 35 lat; Eurico Nogueira França (1913–1992), krytyk muzyczny gazet „Correio da Manhã” i „Última Hora”, a także magazynu „Manchete”; João Itiberê da Cunha (1870–1953), znany jako J.I.C., krytyk muzyczny gazet „A Imprensa” i „Correio da Manhã” oraz magazynu „Renasença”; Ondina Ribeiro Dantas, znana również jako D’or (1897–1980), krytyk muzyczny gazety „Diário de Notícias”; Oscar Guanabarina (1851–1937), który był krytykiem „Jornal do Commercio” przez dwadzieścia lat; Octávio Bevilacqua (1887–1973), krytyk muzyczny gazety „O Globo” od momentu jej założenia; Renzo Massarani (1898–1973), krytyk muzyczny gazet „A Manhã” i „Jornal do Brasil”; Edino Krieger (1928) krytyk gazety „Tribuna da Imprensa” i „Jornal do Brasil” (jako tymczasowy, a następnie jako tytułarny krytyk zastępujący Renzo Massarani), między innymi (...)³⁹.

Renzo Massarani był włoskim kompozytorem i dyrygentem. Przybył do Brazylii, uciekając przed faszyzmem, i osiedlił się w Rio de Janeiro. Jeszcze przed wyjazdem z Włoch pracował jako krytyk muzyczny dla gazet „L’Impero” i „Il Tevere”, a kiedy zamieszkał w Brazylii, najpierw był orkiestratorem dla Rádio Nacional, a później przez dziesięciolecie pracował jako krytyk muzyczny⁴⁰. Związek Massaraniego

³⁹ E. Paz, *Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor*, Rio de Janeiro 2012, s. 66.

⁴⁰ Academia Brasileira de Música, <https://abmusica.org.br/academicos/> (15.01.2025).

z *Festival da Guanabara* nie ograniczał się jedynie do krytyki; był on również członkiem komisji programowej festiwalu. W związku z tym bardzo dobrze znał wybrane utwory, stąd artykuły zawierające najwięcej informacji pochodzą od niego, co wynika z faktu, że miał on bezpośredni kontakt z wszystkimi stronami zaangażowanymi w festiwal: z muzykami, kompozytorami i komitetem organizacyjnym.

Ayres de Andrade był muzykologiem i nauczycielem. Studiował grę na fortepianie w Rio de Janeiro i Paryżu, ale przerwał karierę z powodu wypadku, w którym ucierpiała jego ręka. W rezultacie poświęcił się muzykologii i pracował jako krytyk muzyczny⁴¹. Jego artykuły są również pełne informacji na temat *Festival da Guanabara* i pomagają odtworzyć narrację wydarzeń podczas festiwalu.

Obaj, Massarani i Andrade, pisali o współczesności utworów prezentowanych na festiwalu, wskazując na postęp pod względem estetyki, języka muzycznego i dostosowania do awangardy. Jednak Eurico Nogueira França, który także miał wykształcenie muzyczne i pracował jako muzykolog, był przeciwny, by muzykę młodych brazylijskich kompozytorów prezentować w obecności cenionych twórców z zagranicy. W jednym z artykułów na temat *Festival da Guanabara* pisał:

Z pewnością ciekawie jest zobaczyć Pendereckiego w łoży, choć nie wiemy, co może myśleć o utworze, który słyszy. Byłoby jednak o wiele ciekawiej, gdybyśmy słuchali jednej z jego imponujących kompozycji, wtedy – jak można przypuszczać – znaleźlibyśmy się w kontekście festiwalu lub dużego koncertu. Ale zapraszanie Pendereckiego do Guanabary, aby posłuchał muzyki lub tego, co jest określane jako muzyka, a nie po to, aby przywiózł nam swoją własną muzykę, jest tak absurdalne, jak gdybyśmy mieli przywieźć, na przykład, naszą Márcię Haydée⁴², aby mogła obserwować z łoży spór między *corps de ballet* Teatru Miejskiego i, powiedzmy, *corps de ballet* Castro Alves w Bahia⁴³.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Márcia Haydée to światowej sławy brazylijska baletnica znana jako „Callas tańca” ze względu na jej wielką siłę interpretacyjną. Podczas swojej kariery występowała z *Marquis de Cuevas Ballet* we Francji, ale to w *Stuttgart Ballet* w Niemczech, pod kierunkiem Johna Cranko, stała się muzą choreografa na początku lat 60. i została odkryta jako świetna interpretatorka i tancerka.

⁴³ E.N. França, *Festival começa mal*, „Correio da Manhã” 1969, 27 V, s. 2.

We wspomnianym fragmencie krytyk z ironią i pogardą odnosi się do dzieł prezentowanych na festiwalu. Jego krytyka była jednak bezpodstawna, ponieważ nie doceniał on ogromnej pracy wykonanej przez Departament Edukacji i Kultury, orkiestrę, muzyków i organizatora festiwalu, gardził talentem młodych kompozytorów i umniejszał wartość współczesnej muzyki brazylijskiej. Demonstrował raczej eurocentryczną wizję, kulturowy kompleks niższości, umniejszając wartość brazylijskiej twórczości muzycznej, porównując ją do twórczości polskiego kompozytora w przekonaniu, że musi on być lepszy od Brazylijczyka.

Niezależnie od postawy muzycznej każdego z nich, krytycy Renzo Massarani, Ayres de Andrade i Eurico Nogueira França napisali wiele artykułów o muzyce brazylijskiej, w tym o *Festival da Guanabara*. Fakt ten ma kluczowe znaczenie, ponieważ ich teksty są głównymi źródłami w kontekście badań festiwalu. Bez nich nie byłoby możliwe odtworzenie wydarzeń *Festival da Guanabara*. Wszyscy trzej autorzy mieli solidne wykształcenie muzyczne, a także byli członkami Brazylijskiej Akademii Muzycznej, przy czym Massarani zajmował krzesło nr 15, Ayres de Andrade krzesło nr 23, a Nogueira França krzesło nr 35⁴⁴.

3.4. Wynik

Po trzech koncertach półfinałowych, 1 lipca 1969 roku o godzinie 21.00 odbył się koncert finałowy, podczas którego wyłoniono zwycięzców *I Festival da Guanabara*. Pierwsze miejsce przyznano *Pequenos Funerais Cantantes* Almeidy Prado, drugie *Concerto Breve* Marlosa Nobre, trzecie *Procissão das Carpideiras* Lindembergue Cardoso, czwarte *Heterofonia do Tempo* Fernando Cerqueiry, a piąte *Primevos e Postídios* Milтона Gomesa. W głosowaniu publiczności uzyskano remis, przyznając na-

⁴⁴ Brazylijska Akademia Muzyczna (ABM) została założona 14 lipca 1945 r. przez Heitora Villę-Lobosa na wzór Akademii Francuskiej. Jest to organizacja non-profit składająca się z 40 naukowców, którzy są wybitnymi osobistościami na brazylijskiej scenie muzycznej w dziedzinie kompozycji, interpretacji i muzykologii. Każdy członek dostawał numerowane krzesło według hierarchii zasług. Krzesło numer 1 przypadło Villa-Lobosowi i od czasu jego śmierci pozostaje puste.

grodę *Procissão das Carpideiras* Lindembergue Cardoso i *Poemas do Cárcere* Ayltona Escobara⁴⁵. Analizując wyniki dotyczące tej nagrody, można zauważyć, że był tylko Almeida Prado pochodził z São Paulo; wszyscy pozostali nagrodzeni twórcy to kompozytorzy z północnego wschodu Brazylii. Z trzema nagrodami grupa z Bahii okazała się objawieniem na scenie ogólnokrajowej. Trzej finaliści, którzy uplasowali się poza czołówką zwycięzców, również otrzymali nagrody pieniężne. Były to utwory: *Guana-bará* Camargo Guarnieri, *Sinfonia 8* Cláudio Santoro oraz *O Ciclo da Fábula* Rufo Herrera⁴⁶. Przyznano również nagrody dla najlepszych wykonawców.

Dzięki otrzymanej nagrodzie młody kompozytor Almeida Prado mógł studiować we Francji. Już wcześniej był zainteresowany kontynuowaniem nauki, ale w Brazylii dominowała nacjonalistyczna szkoła Guarnieriego, u którego studiował. Dzięki nagrodzie w wysokości 25 000 NCr\$ mógł wyjechać do Paryża, gdzie przebywał od 1969 do 1973 roku, studiując u Nádii Boulanger i Oliviera Messiaena.

Ten okres w Europie pozwolił kompozytorowi dojrzeć, ponieważ otrzymał on solidne wykształcenie kompozytorskie od tych dwojga wielkich nauczycieli o zupełnie przeciwnych podejściach. Almeida Prado był jednym z największych kompozytorów, jakich kiedykolwiek miała Brazylia, i z pewnością jego pobyt w Europie był ważny dla jego edukacji, a był on możliwy wyłącznie dzięki nagrodzie pieniężnej, jaką otrzymał na *I Festival da Guanabara*.

4. Analogie między festiwalami

Dwóch polskich kompozytorów, którzy zyskali rozgłos dzięki festiwalowi „Warszawska Jesień”, zasiadało w jury w Brazylii: Krzysztof Penderecki i Tadeusz Baird.

Penderecki był pierwszym polskim gościem, który wziął udział w obradach jury w 1969 roku. Jego kariera rozwijała się od czasu

⁴⁵ Edino Krieger, wywiad przeprowadzony przez Semithę H. M. Cevallos, Rio de Janeiro 9 października 2014.

⁴⁶ M. Renzo, *À procura de uma nova expressão*, „Jornal do Brasil” 1969, 3 VI, s. 27.

pierwszego występu na „Warszawskiej Jesieni” w 1959 roku z utworem *Strofy* i od tego momentu sekwencja wydarzeń skierowała kompozytora w świat muzyki współczesnej, jak komentuje Lisa Jakelski:

Heinrich Strobel zamówił u Pendereckiego nowy utwór w 1960 roku na Dni Muzyki w Donaueschingen. W ten sposób rozpoczął się intensywny okres promocji, którego kulminacją było zamówienie przez WDR w 1963 roku *Pasji według św. Łukasza*, która stała się punktem zwrotnym w karierze Pendereckiego, gdy ukończył ją w 1966 roku. Do 1969 roku Penderecki mieszkał w Berlinie Zachodnim, otrzymując stypendium od rządu zachodnioniemieckiego, ubierając żonę w najnowsze francuskie ubrania i udzielając wywiadów dla „New York Timesa” – w których promował Warszawę jako „muzyczną stolicę świata”⁴⁷.

Rok 1969 był przełomowym momentem w dotychczasowej karierze Pendereckiego, a także okresem, w którym po raz pierwszy przebywał w Brazylii jako juror *I Festival da Guanabara*.

Drugim polskim gościem był Tadeusz Baird, kompozytor, który aktywnie uczestniczył w tworzeniu „Warszawskiej Jesieni”. W 1955 roku, kiedy rozpoczęły się rozmowy na temat pierwszej edycji festiwalu, Baird był wiceprezesem Związku Kompozytorów Polskich (ZKP). W 1969 roku, czyli roku pierwszej edycji brazylijskiego festiwalu, Baird nie był już jednak członkiem Komisji Repertuarowej „Warszawskiej Jesieni”. Jak podkreśla Jakelski:

Tadeusz Baird, jeden z inicjatorów Warszawskiej Jesieni, przestał pracować w Komisji Repertuarowej w 1969 roku. Jak tłumaczył w wywiadzie z 1971 roku: „Jak wszystko, co mija po pierwszym blasku młodości, festiwal pogrążył się w monotonii codzienności... Konceptyjno-organizacyjny model Warszawskiej Jesieni, który dobrze służył festiwalowi w pierwszym dziesięcioleciu, zdezaktualizował się... Pojawiła się pilna potrzeba zmiany festiwalu, wprowadzenia nowych sposobów doboru repertuaru”. Dla Bairda pierwotna formuła – panorama najnowszych kompozycji wraz z dawką współczesnej klasyki – przestała działać. Kiedy jego żądania zmian nie zostały wysłuchane, złożył rezygnację⁴⁸.

Baird nie był zbyt dobrze znany w Brazylii, prawdopodobnie dlatego nie ma wywiadów z nim w gazetach ani bardziej szczegółowych wzmianek o jego pobycie w jury *Festival da Guanabara*. Dla

⁴⁷ L. Jakelski, *Making New Music in Cold War Poland: The Warsaw Autumn Festival, 1956–1968*, Oakland 2017, s. 95–96.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 165–166.

porównania Penderecki był kilkakrotnie wspomniany przez miejscowych krytyków muzycznych. Mimo to uczestnictwo Bairda pokazuje, że Polacy byli obecni w międzynarodowym obiegu muzyki współczesnej.

Jednak głównym polskim akcentem na *Festival da Guanabara* stało się wykorzystanie techniki sonorystycznej i aleatoryzmu kontrolowanego, stosowanych przez Pendereckiego i Lutosławskiego, w utworach zgłaszanych przez brazylijskich kompozytorów na konkurs. Świadczy to o tym, że znali twórczość muzyczną tych dwóch kompozytorów i mieli kontakt z polską awangardą.

4.1. Almeida Prado – *Pequenos Funerais Cantantes*

W muzyce Almeidy Prado można wyróżnić dwie fazy: przed rozpoczęciem czteroletnich studiów we Francji (1969–1973) i po ich zakończeniu. Po powrocie do ojczyzny kompozytor prezentuje dzieło wyjątkowe, napisane wyrafinowanym językiem. Jak pisze José Maria Neves:

Muzyka komponowana przez niego [Almeidę Prado] po przyjeździe z Paryża bardzo różni się od dotychczasowej. Ciągłe poszukiwanie nowych brzmień i nowych struktur formalnych oraz wpływ współczesnej muzyki europejskiej (zwłaszcza szkoły polskiej), która zostaje zasymilowana i wcielona w język, prowadzą go do stworzenia dzieła o charakterze doskonale osobistym, bez konieczności wykorzystania zasobów uznawanych za oznaki nowoczesności⁴⁹.

Kompozycja *Pequenos Funerais Cantantes* Almeidy Prado ujawnia jednak pewne ślady polskich wpływów. Utwór jest homonimem wiersza Hildy Hilst napisanego na cześć poety Carlosa Marii de Araújo, który zginął na wodach zatoki Guanabara w Rio w katastrofie samolotu lecącego do Anglii. Premiera odbyła się 1 czerwca 1969 roku w Teatrze Miejskim w Rio de Janeiro pod batutą Henrique Morelenbauma, z Marią Lucią Godoy i Eládio Peres-Gonzalezem w roli solistów. Utwór prezentowany jest w ośmiu częściach, z których pierwszą jest *Corpo de fogo* [*Ciało ognia*] charakteryzująca się najbardziej zauważalnymi polskimi wpływami w sposobie wykorzystania instrumentów smyczkowych z użyciem flażoletów – na początku tworzą one duży blok dźwiękowy i glissanda (przykład 1).

⁴⁹ J.M. Neves, *Música Contemporânea...*, s. 300.

The image shows a musical score for two violins, labeled 'I Viol.' and 'II Viol.'. The notation is complex, featuring many slurs and glissandi lines. A star symbol (*) is placed above the first measure of the first violin part. At the top right, there is a circled number '15'. Below the staves, there is a tempo marking '♩ = 1/4' and the instruction '* : Deslizar lentamente, fazendo soar'. The score is written in a system with five measures.

Przykład 1. A. Prado, *Pequenos Funerais Cantantes*. Notacja fłażoletowa i glissanda

Źródło: A. Prado, *Pequenos Funerais Cantantes*. Campinas 1969, kopia rękopisu. Biblioteca da Universidade Estadual de Campinas.

4.2. Marlos Nobre – *Concerto Breve*

Marlos Nobre przyznał, że muzyki Pendereckiego słuchał jeszcze w Buenos Aires, a utwór *Ukrimakrinkrin* (1964) ujawnia już zapis z pewnymi wpływami polskiej notacji muzycznej. W 1966 roku odbył podróż do Europy. Przebywał w Czechosłowacji jako reprezentant Brazylii na festiwalu „Praska Wiosna”, gdzie usłyszał *Gry weneckie* Lutosławskiego pod dyrekcją kompozytora. Przebywając w Polsce, zetknął się z Henrykiem Góreckim i uzyskał więcej informacji o muzyce polskiej. A gdy w Niemczech Wschodnich przebywał na sympozjum, zakupił wiele partytur polskich kompozytorów. Był także w Paryżu na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO, prezentując utwór *Ukrimakrinkrin*⁵⁰.

⁵⁰ Marlos Nobre, wywiad przeprowadzony przez Semitę H.M. Cevallos, luty 2011. Plik audio w formacie mp3.

103 ad lib. 31

Picc. *f staccatiss. e rapidiss.*

Fl. I
Fl. II

Ob. I
Ob. II

Cl. I
Cl. II
Picc.

Cor. I
Cor. III

Tbe. II I
Tbe. II II

mf staccatiss. e rapidiss.

W.B.
Bong.
Cocos

Xilof.

3 Atab.

mf staccatiss. e rapidiss.

Piano

fff sempre staccatiss. e rapidiss. ad libitum
Ped

Pizz.
Vi. I
Vi. II

Vle.

Celli
Bassi

sf sempre rapidiss.

Przykład 2. M. Nobre, *Concerto Breve*. Notacja modułów aleatoryzmu kontrolowanego

Źródło: M. Nobre, *Concerto Breve: opus 33*, Rio de Janeiro 1969, Marlos Nobre Edition.

Concerto Breve Marlosa Nobre reprezentuje drugą fazę jego twórczości. Ukazuje kompozytora, który całkowicie opanował współczesne techniki kompozytorskie i najbardziej zaawansowane nurty swojej epoki. Premiera odbyła się podczas *I Festival da Guanabara* w Teatrze Miejskim w Rio de Janeiro w wykonaniu Orkiestry Symfonicznej Rio de Janeiro pod dyktando Armanda Kriegera z Arnaldo Estrela przy fortepianie. Utwór składa się z jednej części i przeznaczony jest na dużą, typowo romantyczną orkiestrę składającą się z około 90 muzyków. Kompozytor używa potrójnej obsady instrumentów dętych drewnianych, aby w jednej tylko barwie uzyskać szczególne brzmienie. W wyrafinowany sposób używa także perkusji, której partia rozpisana jest na siedmiu muzyków.

Utwór, podobnie jak kompozycje sonorystyczne, zawiera legendę objaśniającą symbole użyte w całej partyturze. Wyszczególniono w niej niektóre efekty, takie jak: najwyższy i najniższy możliwy dźwięk, grupa melodyczna legato, grupa melodyczna staccato, improwizacja według zadanego modelu. Współistnieją one z zapisem modułów aleatoryzmu kontrolowanego, szeroko stosowanym przez Lutosławskiego (przykład 2).

4.3. Lindembergue Cardoso – *Procissão das Carpideiras*

Kompozycja *Procissão das Carpideiras* (1969) Lindembergue Cardoso miała premierę na *I Festival da Guanabara* z chórem żeńskim Orkiestry Symfonicznej Teatru Miejskiego w Rio de Janeiro pod dyktando Mário Tavaresa. Utwór zawiera wiele elementów charakterystycznych dla muzyki polskiej lat 60. Tak skomentował go kompozytor Wellington Gomes w swoim dziele poświęconym strategiom orkiestrowym kompozytorów z Bahii:

W *Procissão das Carpideiras* wykorzystano wiele środków nieokreślonych: glissanda o nieokreślonej rozdzielczości można spotkać w partii altowego solo, w partii chóru sopranowego i w partii kotłów; klastery o wysokości przybliżonej w partii fortepianu i o nieokreślonej wysokości w partii chóru sopranowego; stosowanie dźwięków skrajnych (najwyższych lub najniższych) bez określonej wysokości w partii sopranu, partii smyczków i partii kotłów; i wreszcie dodanie niekonwencjonalnych instrumentów o nieokreślonej wysokości – motyki i blachy ocynkowane⁵¹.

⁵¹ W. Gomes, *Grupo de Compositores da Bahia: Estratégias Orquestrais*, Salvador 2002, s. 48.

Gomes nie używa wprawdzie określeń *polska awangarda*, *polska szkoła*, *sonoryzm* czy *aleatoryzm kontrolowany*, lecz dostrzega wpływy polskich kompozytorów poprzez analizę szczegółów partytury.

Przykład 3. L. Cardoso, *Procissão das Carpideiras*. Notacja glissanda w chórze żeńskim (ok. 57–62)

Źródło: L. Cardoso, *Procissão das Carpideiras*, Rio de Janeiro 2001, Academia Brasileira de Música-Banco de Partituras de Música Brasileira.

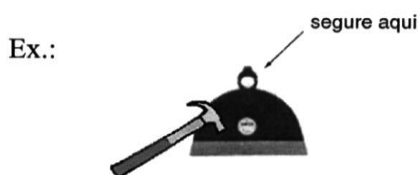
Choć analizowane fragmenty trzech utworów nagrodzonych podczas *I Festiwalu Guanabara* odzwierciedlają typowe techniki kompozytorskie polskiej awangardy, szczególną uwagę należy zwrócić na ich wyjątkowe elementy – te wywodzące się z brazylijskiej tradycji oraz inne nietypowe rozwiązania. Zastosowanie w twórczości Lindembergue modalizmów typowych dla brazylijskiej muzyki północno-wschodniej tworzy – co można zauważyć na przykładzie – atmosferę prowincji.

Kompozycja opiera się na zjawisku suszy, kiedy to na dotkniętych terenach ludność chętnie publicznie wzywa łaski Boże za pośrednictwem żałobników, którzy wychodzą w procesji, niosąc pojemniki z wodą i wśród lamentów, tańców i modlitw modlą się do Boga, aby spadł deszcz na od-ludziu⁵².

⁵² L. Cardoso, *Procissão das Carpideiras*, Rio de Janeiro 2001, Academia Brasileira de Música-Banco de Partituras de Música Brasileira.

Ponadto część instrumentarium prezentowanego przez Cardoso stanowi motyka jako instrument perkusyjny, który jest jednocześnie dźwiękowym i wizualnym symbolem suszy na północnym wschodzie Brazylii. Tak to pokazano w legendzie kompozycji:

Enxada = (instrumento agrícola) para ser percutida com martelo ou pedra.



Przykład 4. L. Cardoso, *Procissão das Capideiras*.

Legenda (Motyka = [narzędzie rolnicze] uderzyć młotkiem lub kamieniem)

Źródło: L. Cardoso, *Procissão das Capideiras*, Rio de Janeiro 2001, Banco de Partituras da Academia Brasileira de Música.

Podsumowanie

Najistotniejszym dziedzictwem *Festiwalu da Guanabara* dla brazylijskiej muzyki koncertowej było zainicjowanie Biennale Muzyki Współczesnej Brazylii, którego pierwsza edycja odbyła się w 1975 roku, a w 2023 roku świętowano jego XXV odsłonę.

Festival da Guanabara powstał w okresie rosnącego napięcia polityczno-ideologicznego, po dekrete AI-5. W kontekście muzycznym doszło do zderzenia modernizmu z nacjonalizmem. Tym razem dominowała muzyka współczesna. Kompozytorzy nacjonalistyczni spotykali się z dezaprobatą opinii publicznej, byli wygwizdywani i prześladowani. Estetyka nacjonalistyczna dominowała w brazylijskiej muzyce koncertowej od 41 lat, od czasu publikacji eseju Mário de Andrade o muzyce brazylijskiej. Ponadto genialna muzyka Villa-Lobosa była ważnym krokiem w zakresie wykorzystania folkloru, ale jego śmierć w 1959 roku pozostawiła pustkę, której nie wypełnił żaden inny kompozytor, a która uczyniła muzykę brazylijską otwartą na nowe możliwości.

Jedną z tych nowych możliwości brzmieniowych Brazylijczycy odnaleźli w polskiej muzyce awangardowej, co starałam się pokazać w artykule. Młodzi kompozytorzy, którzy w 1969 roku wykonali swoje utwory na *Festival da Guanabara*, wzięli w swoje ręce rozwój muzyki brazylijskiej, przechodząc w stronę awangardy. Utwory wykonywane podczas festiwalu wpisują się w kanon najważniejszych dzieł brazylijskiej muzyki artystycznej drugiej połowy XX wieku.

W artykule opisano trzy zwycięskie dzieła *I Festival da Guanabara*, jednak istnieje jeszcze wiele innych kompozycji, które wykazują powiązania z techniką sonorystyczną i aleatoryczną. Takie utwory jak *Canticum Naturale* (1972) i *Três Imagens de Nova Friburgo* (1988) Edino Kriegera są wyraźnie inspirowane stylem tzw. polskiej szkoły lat 60. Należą do takich także dzieła Marlosa Nobre, takie jak: *Ukrimakrinkrin* (1964), *Convergências* (1968), *Mosaico* (1970), *Biosfera* (1970) i *In Memoriam* (1976). W przypadku Lindembergue Cardoso są to natomiast kompozycje: *Extreme* (1971), *Pleorama* (1971), *Reflexões 2* (1974) *Réquiem para o Sol* (1979), *Suite em dó* (1979), *Relatividade I* (1981). Wpływy polskie obecne są również w dziełach Cláudio Santoro: *Três Abstrações* (1966), *Intermitências I* (1967), *Intermitências II* (1967), *Intermitências III* (1968) i *Interações Asintóticas* (1969). Cechy takie noszą też utwory Eduarda Frigattiego⁵³: *Ubá* (2012), *Gihon* (2013), *Iguaçu* (2016), *The Rose of Hiroshima* (2017), *Morriña* (2017), *Campina de Vidro* (2015), *In memoriam* (2019), *O Corvo* (2021), *Symfonia I* (2021), *Simfonia II* (2022).

Przeprowadzone badania pokazują zatem wyraźnie, że wzajemne wpływy Brazylii i Polski wykraczają daleko poza więzi ustanowione przez imigrację i istnieją pomimo odległości geograficznej. Niewątpliwie jest jeszcze wiele do zbadania w kwestii relacji między tymi dwoma krajami w dziedzinie muzyki współczesnej. Jest to „żyźna gleba”, która daje nadzieję na przeprowadzenie kolejnych badań w nadchodzących latach.

⁵³ Dr Eduardo Frigatti jest brazylijskim kompozytorem, absolwentem studiów doktorskich Wydziału Muzycznego Uniwersytetu São Paulo. Studiował kompozycję u Krzysztofa Pendereckiego w Akademii Muzycznej w Krakowie w ramach stypendium Mozarteum Brasileiro. Obecnie wykłada harmonię i instrumentację na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Bibliografia

Źródła

- Cardoso Lindemberg, *Procissão das Carpideiras*, Rio de Janeiro 2001, Academia Brasileira de Música-Banco de Partituras de Música Brasileira.
- Nobre Marlos, *Concerto Breve: opus 33*, Rio de Janeiro 1969, Marlos Nobre Edition.
- Prado Almeida, *Pequenos Funerais Cantantes*. Campinas 1969, kopia rękopisu. Biblioteca da Universidade Estadual de Campinas.
- Programa do I Festival da Guanabara*, 25 maio/1 jun. 1969, Rio de Janeiro 1969, Theatro Municipal do Rio de Janeiro.
- Escobar Aylton, wywiad przeprowadzony przez Semithę H.M. Cevallos, São Paulo 15 września 2017.
- Krieger Edino, wywiad przeprowadzony przez Semithę H.M. Cevallos, Rio de Janeiro 9 października 2014.
- Nobre Marlos, wywiad przeprowadzony przez Semithę H.M. Cevallos, luty 2011. Plik audio w formacie mp3.

Opracowania

- Cevallos Semitha, *Outono de Varsóvia e Festival da Guanabara: música e sociedade*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. Marcosa Lucasa, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Instituto Villa-Lobos, Rio de Janeiro 2018 (komputeropis), <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12506?show=full> (16.11.2023).
- Gaspari Elio, *A ditadura envergonhada*, São Paulo 2002.
- Gomes Wellington, *Grupo de Compositores da Bahia: Estratégias Orquestrais*, Salvador 2002.
- Festival da Música escolhe finalistas*, „Diário de Notícias” 1969, 2 IV.
- Festival reúne hoje diferentes gerações da música brasileira*, „Jornal do Brasil” 1969, 25 V.
- França Eurico Nogueira, *Festival começa mal*, „Correio da Manhã” 1969, 27 V.
- Jakelski Lisa, *Making New Musica in Cold War Poland: The Warsaw Autumn Festival, 1956–1968*, Oakland 2017.
- Jovens do I Festival de Música lutam para abolir o paletó no Municipal*, „Jornal do Brasil” 1969, 16 V.
- Mello Zuza Homem de, *A era dos Festivais: uma parábola*, São Paulo 2003.
- Napolitano Marcos, *1964: história do regime militar brasileiro*, São Paulo 2014.
- Neves José Maria, *Música Contemporânea Brasileira*, Rio de Janeiro 2008.
- Paz Ermelinda, *Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor*, Rio de Janeiro 2012.
- Renzo Massarani, *À procura de uma nova expressão*, „Jornal do Brasil” 1969, 3 VI.
- Salles Paulo de Tarso, *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970–1980*, São Paulo 2005.
- Ventura Zuenir, *1968: o ano que não terminou*, São Paulo 2008.
- Viúva diz ser Villa pela Municipal sem a gravata*, „Correio da Manhã” 1969, 18 V.

Netografia

Academia Brasileira de Música, <https://abmusica.org.br/edicoes-abm/compositor/edino-krieger/> (16.06.2017).

Academia Brasileira de Música, <https://abmusica.org.br/academicos/> (15.01.2025).

Tropicália, <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-%20proibido-proibir/discusrso-de-caetano> (17.10.2017).

Poland and Brazil: surprising paths of contemporary music

Abstract

Poland and Brazil experienced a political, social and economic transformation of their societies in the second half of the 20th century. They were directly related to the most important historical events in the world. These moments of conflict, crisis and transformation were reflected in art. In their context, festivals devoted exclusively to contemporary music were established in both countries: the “Warsaw Autumn” Festival (1956) during the communist regime and the *Festival da Guanabara* (1969) during the civil-military dictatorship. Two different festivals in the same Cold War context. Despite the geographical distance, there are many similarities between both festivals, which show that the bond between Brazil and Poland goes far beyond the bonds established by immigration.

Keywords: Brazil, Poland, contemporary music, Guanabara Festival, Warsaw Autumn, Edino Krieger

KAROLINA WAHL

Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu

**Gdy jodły szumią po włosku...
O włoskiej wersji językowej *Halki*
oraz jej znaczeniu w rozpropagowaniu twórczości
Stanisława Moniuszki poza granicami Polski**

Stanisław Moniuszko, pionier polskiej opery narodowej, to bez wątpienia przykład kompozytora inteligentnego i utalentowanego. Zainteresowanie tą formą pojawiło się u niego już we wczesnej młodości i zaowocowało stworzeniem własnego dzieła operowego, jakim była *Halka*. Niestety przed młodym kompozytorem pojawiło się wiele przeszkód zarówno politycznych, jak i ekonomicznych, które przez kilka lat uniemożliwiały zaprezentowanie *Halki* większej publiczności. Finalnie premiera opery została przyjęta przez słuchaczy i krytyków bardzo pozytywnie. Sława Moniuszki ograniczona była jednak wyłącznie do jego ojczystej ziemi, pomimo przetłumaczenia libretta na język włoski, co miało zapewnić mu wstęp na sceny całej Europy. Sytuacja ta zmieniła się dopiero w 2018 roku, kiedy włoski skrzypek i dyrygent, Fabio Biondi, dyrektor zespołu Europa Galante, postanowił dokonać pierwszego nagrania *Halki* we włoskiej wersji językowej na instrumentach historycznych z udziałem międzynarodowego składu wykonawczego. Projekt zakończył się sukcesem – publiczność przyjęła tę wersję dzieła z entuzjazmem, a w polskich i zagranicznych mediach pojawiły się bardzo pozytywne recenzje wydarzenia. Fabio Biondi postanowił przygotować w podobny sposób inne opery Moniuszki, aby rozpowszechnić twórczość tego nieprzeciętnego kompozytora.

Słowa kluczowe: opera narodowa, Moniuszko, *Halka*, Fabio Biondi, nagranie

Moniuszko i pierwsze wystawienie *Halki*

Zamiłowanie do opery oraz innych form teatralnych pojawiło się u Moniuszki już we wczesnej młodości. Cała jego rodzina lubiła teatr, a na dawnych Kresach, gdzie spędził pierwsze lata swojego życia, czę-

sto pojawiały się wędrowne kompanie teatralne, które wykonywały utwory sceniczne – przede wszystkim komedie i tragedie, ale często też drobniejsze, lżejsze formy, takie jak: operetki, wodewile, sielanki i krotchwile. Pierwsze dzieła kompozytora również utrzymane są w tym stylu – muzyka odgrywa w nich jedynie poboczną rolę, zamiast niej przeważa gra aktorska i tekst mówiony. Przykładem mogą być: *Nowy Don Kiszot, czyli Sto szaleństw* oraz *Karmaniol, czyli Francuzi lubią żartować*. Ambicja stworzenia dzieła poważniejszego – opery, której bardzo pożądała publiczność – narodziła się w roku 1836, kiedy to siedemnastoletni Moniuszko przez kilka miesięcy przebywał w Wilnie wraz ze swoim stryjem Aleksandrem. Miał tam niecodzienną okazję, aby obejrzeć i usłyszeć opery uznanych już kompozytorów europejskich. Były to m.in. *Wolny strzelec* i *Oberon* Webera, *Cyrylik sewilski* i *Wilhelm Tell* Rossiniego, *Fra Diavolo* i *Koń szpizowy* Auberera oraz *Norma* Belliniego. Z jego korespondencji z tamtego czasu wynika, że zwracał uwagę na każdy szczegół przedstawienia – nie tylko na muzykę i śpiewaków, lecz nawet i dekoracje¹.

Przeszkodą w stworzeniu własnego dzieła operowego na wysokim poziomie był dla kompozytora fakt, że nie znał w Wilnie nikogo, kto byłby w stanie napisać wystarczająco dobre libretto. Jego pierwsze próby pisania utworów scenicznych były więc przyjmowane bez większego entuzjazmu, tak jak w przypadku krótkiej fraszki zatytułowanej *Loteria*, którą wystawiono w 1846 roku w Teatrze Wielkim w Warszawie. Sukcesu nie zapewniło nawet zaangażowanie wybitnych śpiewaków, takich jak Paulina Rivoli i Leonard Matuszyński, którzy później z pozytywnym efektem występowali w operach Moniuszki. Sytuacja zmieniła się za sprawą warszawskiego salonu państwa Łuszczewskich, którego kompozytor został stałym bywalcem². Córką gospodarki była Jadwiga, znana później pod pseudonimem Deotyma poetka-improwizatorka. To właśnie za jej pośrednictwem Moniuszko poznał nietuzinkowego młodego literata, Włodzimierza Wolskiego.

Był to człowiek utalentowany i muzykalny, ale jednocześnie zbuntowany i niepokorny, o czym świadczy m.in. jego przynależność do

¹ M. Komorowska, *Teatralna droga do Halki* [w:] *Moniuszko – Halka – Europa Galante/ Fabio Biondi* [CD], Narodowy Instytut Fryderyka Chopina 2018.

² W. Rudziński, *Moniuszko i jego muzyka*, Warszawa 1970, s. 62.

takich grup, jak Cech Głupców, a później Cyganeria Warszawska. Próbował swoich sił przede wszystkim w poezji. Pisał fantazje pochwalne na cześć Liszta, Chopina, Webera i innych twórców³. Miał też gotowy poemat *Halka* (według niektórych źródeł *Halszka*), którego publikację wstrzymała cenzura. Z radością zaakceptował więc pomysł, aby na podstawie tego tekstu stworzyć libretto do opery, co zajęło mu podobno jedynie trzy lub cztery dni. Poza oczywistym oparciem treści na swoim niewydanym dziele Wolski w pewien sposób nawiązał również do popularnej w tamtym czasie opery Aubera *Niema z Portici*, w której obecne były postępowe idee wolnościowe⁴. Wybór takiej, a nie innej tematyki świadczył o odwadze obu twórców. Ze względu na napiętą sytuację polityczną i społeczną w państwie pod zaborami kompozytorzy i autorzy tekstów ograniczali się zazwyczaj do tematyki mitologicznej bądź historycznej, ulokowanej w odległych czasach. Tymczasem Moniuszko i Wolski odnieśli się do aktualnych wydarzeń. Zaledwie rok wcześniej (1846) miała miejsce słynna rzeź galicyjska – spowodowany przez rząd austriacki bunt chłopów, który doprowadził do klęski powstania krakowskiego⁵. Już samo wprowadzenie pary chłopów jako głównych bohaterów dzieła mogło się wydawać zabiegiem dość kontrowersyjnym w świetle panującego w tamtym momencie konfliktu. Wątek nieszcześliwej miłości biednej góralki do panicza, porzucenie Halki przez jej ukochanego oraz ogólny obraz chłopów jako ofiar niesprawiedliwego traktowania przez szlachtę mogły świadczyć o wyraźnym opowiedzeniu się po jednej stronie, co z punktu widzenia cenzury było niedopuszczalne⁶. W opozycji do panującego wówczas konserwatyizmu religijnego oraz panujących norm moralnych stało również przedstawienie Halki jako postaci pozytywnej, mimo że jest matką nieślubnego dziecka, a w finale dzieła popełnia samobójstwo⁷.

³ M. Komorowska, *Teatralna droga...*

⁴ W. Rudziński, *Moniuszko...*, s. 62–63.

⁵ D.H. Kutyla, *Polskie piekło rewolucji, czyli rabacja galicyjska i Jakub Szela*, „Civitas. Studia z Filozofii Polityki” 2018, nr 23.

⁶ W. Rudziński, *Moniuszko...*, s. 63–65.

⁷ *Ibidem*.

Początkowo twórcy *Halki* nie napotkali jednak większych trudności. W lutym 1847 roku cenzura w Wilnie zaakceptowała tekst, a latem cała opera była już gotowa⁸. Moniuszko przedstawił swe dzieło dyrekcji warszawskiego Teatru Wielkiego i finalnie zapadła decyzja o jego wystawieniu i rozpoczęciu prób. Niestety, wkrótce zostały one zawieszono na dłuższy czas – do głosu doszła nieubłagana cenzura. Kompozytor musiał więc znaleźć inny sposób, aby jego muzyka mogła zostać publicznie wykonana i poznana. Wystawił *Halkę* w Wilnie w skromnej, koncertowej wersji (wówczas jeszcze krótszej, dwuaktowej, z partią Jontka wykonywaną przez barytona, którym w tym przypadku był zaprzyjaźniony z Moniuszką, mieszkający w Wilnie, lecz pochodzący z Włoch Józef Achilles Bonoldi). Resztę wykonawców stanowili amatorzy oraz śpiewacy kościelni; muzyków orkiestrowych kompozytor musiał opłacić we własnym zakresie. Przedstawienie odbyło się w kamienicy jego teściów, Ksawerego i Marii Müllerów, w Nowy Rok, 1 stycznia 1848 roku. Spotkało się ono z pozytywną opinią zamieszczoną na łamach „Kuriera Wileńskiego”: libretto zostało uznane za umiejętnie napisane, a sama opera za dzieło wyższego natchnienia, które na publiczności wywarło silne wrażenie⁹.

Kilka lat później udało się Moniuszce dokonać pierwszego pełnego scenicznego wystawienia swojej opery. Nadal jednak nie mógł dokonać tego w Warszawie ze względów politycznych, w związku z czym postanowił zaangażować członków założonego przez siebie Towarzystwa Muzycznego im. św. Cecylii, działającego przy kościele św. Jana. Wspólnie rozpoczęli próby i wykonali *Halkę* na scenie Teatru Wileńskiego 16 lutego 1854 roku. W roli tytułowej wystąpiła Waleria Rostkowska, śpiewaczka kształcona w Warszawie, której do dziś, według tradycji, przysługuje tytuł pierwszej Halki. Partii Jontka nie wykonywał już Bonoldi i nie ma nawet pewności, czy nadal funkcjonowała jako partia barytonowa, czy już na tym etapie kompozytor przekształcił ją na arię tenorową. Pewne jest jednak, że niemożność wystawienia dzieła w Teatrze Wielkim spowodowała jego zniechęcenie do formy opery. Od tego momentu zdecydował, że będzie kompono-

⁸ M. Komorowska, *Teatralna droga...*

⁹ *Ibidem*.

wać kantaty. Podkreślał nawet przewagę kantaty nad operą w liście do Kraszewskiego:

Czas by już obejrzeć się, o ile opera nie jest czym innym jak tylko: uchwaloną niedorzecznością. Każdą treść (...) możemy wygodnie w kantatę ułożyć. Nic w niej nie wiąże: ni przeciąg czasu, ni zmiana miejsca, ni ilość osób (...)¹⁰.

Po dziesięciu latach marzenie o wystawieniu *Halki* w Teatrze Wielkim w Warszawie zostało jednak spełnione, zmieniła się bowiem sytuacja polityczna, nastąpiła pewna liberalizacja. Dyrektorem Teatru był wówczas mieszkający w Warszawie Włoch, Jan Quattrini. Dekoracjami zajmował się pochodzący z Wenecji Antonio Sacchetti. Premiera 1 stycznia 1858 roku spotkała się z ogromnym entuzjazmem, a już w tym samym roku został wydany drukiem jej wyciąg fortepianowy oraz libretto w dwóch wersjach językowych: oryginalnej polskiej oraz włoskiej w tłumaczeniu Achille Bonoldiego, co miało zapewnić jej wstęp na sceny europejskie¹¹.

Warto przy tym zaznaczyć, że tłumaczenie libretta *Halki* na inne języki, w tym także niesłowiańskie, bardzo różniące się od polskiego, nie spowodowało w żadnym stopniu uszczerbku na walorach artystycznych dzieła¹². Jak bowiem zauważa Ryszard Daniel Goliańek, kompozytor nie kierował się w swojej pracy ideą nierozzerwalności muzyki i słowa¹³. Akcenty muzyczne nie są tożsame z właściwą dla języka polskiego akcentuacją słów; również i kierunek linii melodycznej wydaje się być niezależny od warstwy tekstowej. Przykładem tego jest dumka Jontka *Szumią jodły na gór szczycie*, i to już w swojej pierwszej frazie. Końcowy skok o kwintę czystą do góry wymusza niejako nienaturalny akcent na ostatnią sylabę słowa, co jest niepoprawne językowo. Według profesora Goliańka zabieg ten mógł jednak służyć jako próba muzycznej ilustracji wspomnianego w pieśni szczytu¹⁴.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ D. Szymocha, *Halka* [w:] *Moniuszko – Halka*...

¹² R.D. Goliańek, *Twórczość operowa Stanisława Moniuszki a idea opery narodowej* [w:] *Opera polska w XVII i XIX wieku*, red. M. Jabłoński, J. Stęszewski, J. Tatarska, Poznań 2000, s. 127.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, s. 127–128.

Polska opera w oczach zagranicznych odbiorców przed nagraniem włoskiej wersji *Halki*

Triumf *Halki* stanowił istotny punkt zwrotny w dziejach polskiej opery, a dzięki jej włoskiemu tłumaczeniu z librettem mogli zapoznać się także artyści i melomani z sąsiednich krajów Europy. Za sprawą Marii Kalergis wyciąg fortepianowy oraz libretto w dwóch językach trafiło do Hansa von Bülowa, niemieckiego pianisty i dyrygenta. Zao-wocowało to bardzo pochlebnym artykułem w „*Neue Zeitschrift für Musik*” (12 listopada 1858). Zostały w nim uwzględnione okoliczności powstania dzieła oraz trudności, z jakimi borykał się kompozytor przed jego premierą. Bülow dokonał również analizy muzycznej *Halki*, podpierając się konkretnymi przykładami nutowymi. Moniuszkę scharakteryzował jako kompozytora o niezaprzeczalnym talencie, z bardzo poważnym ogólnomuzycznym wykształceniem, natomiast w samej operze docenił swobodę muzyczną, brak wszelkiego niesmaku, nie-naturalności i wymuszenia w charakterach i sytuacjach oraz styl odznaczający się wielką czystością i prawidłowością. Jego recenzję podsumowuje zdanie: „To, co w dziele jest wartościowe, przewyższa znacznie przeciętność”¹⁵.

Informacja o polskiej operze pojawiła się też w brytyjskiej *The Oxford History of Music* w 1905 roku. Zawarty w niej krótki opis *Halki* brzmi następująco: „*Halka* Moniuszki jest ulubioną operą polską. Urok melodii utrzymuje dzieło to przy życiu. Jest ono zachwycająco pisane dla głosów i zachwycająco instrumentowane”¹⁶.

Jeszcze za życia Moniuszki oraz w dość krótkim czasie po jego śmierci *Halka* zaczęła gościć na scenach zagranicznych teatrów, przyczyniając się do rozślawienia imienia kompozytora. W dalszej perspektywie pozostała jedynym rozpoznawalnym za granicą dziełem Moniuszki, a kierunek i obszar jej ekspansji był ściśle powiązany z panującą w danym momencie sytuacją polityczną¹⁷.

¹⁵ D. Szymocha, *Halka*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ J. Allison, *Za górami: recepcja Moniuszki i jego „Halki” za granicą*, „*Studia Chopinowskie*” 2019, nr 1.

Początkowo *Halkę* mogli więc podziwiać mieszkańcy dwóch państw zaborczych: Rosji oraz Austro-Węgier. Rosyjska wersja opery ze słowami Mikołaja Kulikowa wystawiona została w moskiewskim Teatrze Bolszoi 4 marca 1869 roku oraz Teatrze Maryjskim w Petersburgu 17 lutego 1870 roku. Utrzymała się w programie przez trzy kolejne lata – łącznie zrealizowano 31 przedstawień. Za pierwsze międzynarodowe wykonanie *Halki* uznaje się jednak jej wystawienie w Pradze w czeskiej wersji językowej pod dyrekcją samego Bedřicha Smetany 28 lutego 1868 roku. Polską operę można było usłyszeć również w Lublanie, co miało miejsce 30 lat później, 15 września 1898 roku. Wcześniej jej libretto zostało przetłumaczone na język słoweński przez Petera Miklaveca¹⁸.

Nieco inaczej wygląda kwestia wprowadzenia *Halki* do krajów niemieckojęzycznych. Z dostępnych źródeł wynika, że pierwsze wystawienie opery w tym języku miało miejsce w Rydze w 1888 roku. Niemcy wiedzieli jednak o *Halce* dużo wcześniej, już od momentu jej warszawskiej premiery, a to za sprawą artykułu autorstwa Hansa von Bülowa, opublikowanego w „*Neue Zeitschrift für Musik*”. O powstaniu dzieła oraz jego sukcesie Bülow dowiedział się od Marii Kalergis, która nieustannie promowała twórczość Moniuszki w znanym sobie środowisku. 10 września 1892 roku *Halka* została przedstawiona publiczności wiedeńskiej w oryginalnej, polskiej wersji, jednak nie spotkała się tam z entuzjastycznym odbiorem. Prawdopodobnym powodem nie była jednak sama treść dzieła czy też jego wykonanie, ale inscenizacja na niskim poziomie oraz odmienne oczekiwania słuchaczy, którzy spodziewali się nowocześniejszej formy. Kolejna próba w 1926 roku, już w wersji niemieckojęzycznej, okazała się jednak zdecydowanie bardziej udana¹⁹.

W XX wieku *Halka* dotarła do wielu innych zakątków Europy i świata: Włoch (1905), Francji (1957), Bułgarii (1921), Chorwacji (1934), Szwajcarii (1933), Estonii (1938), Finlandii (1936), Węgier i Rumunii (1952), Anglii (1961), Stanów Zjednoczonych (1903), na Kubę (1971), a w 2015 roku także na Haiti. Nie zabrakło również wersji w języku

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

esperanto, którą wykonano w Krakowie w 1912 roku. Tłumaczenia dokonał Antoni Grabowski²⁰.

Współcześnie znaleźliśmy się w czasach niejakiego renesansu opery *Halka*. Jeszcze przed nagraniem wersji włoskiej na instrumentach historycznych przez Europa Galante dzieło Moniuszki zaprezentowane zostało w 2017 roku podczas festiwalu Bard Music Festival w USA w wersji półkoncertowej, przy współpracy z warszawskim Teatrem Wielkim. Piszący recenzję tego wydarzenia dla portalu Operawire Francisco Salazar wypowiada się o muzyce Moniuszki bardzo pozytywnie, wręcz z dużym entuzjazmem. Wskazuje na wpływy włoskiego bel canta, umiejętne wykorzystanie elementów polskiej muzyki ludowej, w tym żywiłowego mazura, oraz w szczególności na mistrzowsko poprowadzoną partię Halki w scenie finałowej, w której zainicjowana liryczna linia melodyczna ewoluje do porywającej dramaturgii, zakończonej jakby modlitwą przy niebiańskich dźwiękach harfy. Jedynym minusem jest dla niego brak pełnego wachlarza gry aktorskiej u wykonawców, którzy nie mieli możliwości poruszania się po scenie, jako że było to wykonanie półkoncertowe²¹.

W 2019 roku, który był dla nas rokiem Stanisława Moniuszki, *Halkę* wykonali w Warszawie muzycy z poznańskiego teatru we współczesnej wersji Pawła Passiniego. Spektakl ten daleki był od tradycyjnej wersji, co nie wszystkim słuchaczom przypadło do gustu. Wśród nich znalazł się też Włoch, Marco Ruzzi, autor bloga *marcomelomane*, na którym komentuje przedstawienia i koncerty, w których miał okazję uczestniczyć. Jak podkreśla w swojej recenzji, nie zna języka polskiego, więc nie mógł odnieść się chociażby do sposobu wykonania warstwy tekstowej, natomiast wcześniej zapoznał się z librettem, aby mieć pojęcie, do czego się odnieść. Ewidentnie jest zwolennikiem tradycyjnej interpretacji XIX-wiecznych europejskich oper, gdyż współczesna koncepcja, włącznie ze scenografią, nie zrobiła na nim dobrego wrażenia.

²⁰ *Ibidem*; J. Kański, *Przewodnik operowy*, Kraków 2014.

²¹ F. Salazar, *Bard Summerscape 2017 Review – Halka: Amanda Majeski Triumphs in This Rarely Heard Polish Opera*, <https://operawire.com/bard-summerscape-2017-review-halka-amanda-majeski-triumphs-in-this-rarely-heard-polish-opera/> (1.12.2023).

Nie zachwyciła go również warstwa muzyczna – partia tytułowej *Halki* wydawała mu się przerastać wykonawczynię, natomiast dyrygent w jego odczuciu nie zawsze zachowywał puls²².

Historia nagrania *Halki* przez Europa Galante

Fabio Biondi to włoski dyrygent i dyrektor orkiestry Europa Galante, który zajmuje się przede wszystkim wykonywaniem dzieł barokowych na instrumentach historycznych. W pewnym momencie zainteresowania Biondiego poszerzyły się również o wczesnoromantyczną operę europejską. W tym kontekście dyrygent bywał w Polsce dość częstym gościem, wykonując wraz ze swoim zespołem koncertowe wersje oper Belliniego i Verdiego w ramach festiwalu „Chopin i jego Europa”. Dzięki kontaktom z Polską miał okazję zapoznać się z muzyką Stanisława Moniuszki. Od razu stał się on dla niego twórcą wyjątkowym, podczas edycji 2018 zaprezentował więc w Warszawie *Halkę*, i to po raz pierwszy w czasach współczesnych we włoskiej wersji językowej z udziałem orkiestry Europa Galante, polskich chórzystów oraz międzynarodowej obsady solistów. Miało to miejsce w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego. Rok później Narodowy Instytut Fryderyka Chopina wydał płytę z nagraniem tego wykonania, co wspaniale wpisało się w obchody uchwalonego przez polski Senat Roku Moniuszki z okazji 200. rocznicy urodzin kompozytora²³.

Odbiór dzieła w oczach wykonawców i słuchaczy

Sam dyrygent wykonanie i nagranie włoskiej wersji *Halki* uważa za jeden ze swoich największych artystycznych sukcesów, do czego przyznał się w wywiadzie z magazynem „Amadeus”. Jego celem było przede wszystkim odkrycie na nowo piękna muzyki Moniuszki nie tylko poza Polską, ale również w ramach jej granic. Podczas prób bar-

²² <http://marcomelomane.it> (7.09.2023).

²³ M. Komorowska, *Teatralna droga...*

dzo często podkreślał chórzystom z Filharmonii Podlaskiej, że dzieło to jest ich niezwykle cennym skarbem narodowym i powinno w nich wzbudzać dumę z bycia Polakiem. Zaznaczał swój podziw dla kompozytora, który żyjąc w Europie I połowy XIX wieku, opanowanej fenomenem Giuseppe Verdiego, był w stanie wykształcić swój własny, niepowtarzalny styl. Posunął się nawet do stwierdzenia, że zwrócenie uwagi na Moniuszkę i fascynacja jego dziedzictwem są niezbędne, aby lepiej zrozumieć muzykę europejską tego okresu²⁴. Samą muzykę Moniuszki ocenił jako nie-masywną, ale za to pełną detali, wyrefinowaną. Dokonał nawet pewnego aktu samokrytyki w stosunku do swoich rodzimych kompozytorów. Przyznał, że choć melodie wykorzystane przez czołowych kompozytorów włoskich są piękne i łatwo wpadają w ucho, to jednak pozostałe warstwy muzyczne, przede wszystkim akompaniament instrumentalny, często pozostają w tych dziełach ubogie. W twórczości Moniuszki zachwyca natomiast bogata i przemyślana orkiestracja – żadna partia nie wydaje się zbędnym dodatkiem, każda pełni konkretną rolę, poszczególne partie wydają się dialogować ze sobą, pozostając w zależności. Ważną rolę przypisywał również dyrygent współdziałaniu muzyki i tekstu słownego. Według niego Moniuszko jako kompozytor inteligentny specjalnie podkreślał muzyką odpowiednie fragmenty tekstu w sposób, który może się wydawać przesadny, lecz dzięki temu tekst jest bardziej zrozumiały dla słuchaczy²⁵.

Z perspektywy solistów wykonanie partii operowych po włosku niesie ze sobą wiele korzyści i ułatwień. Zarówno wokaliści zagraniczni (Matheus Pompeau – odtwórca partii Jontka), jak i polscy (Monika Ledzion-Poraczyńska – Zofia Stolnikówna) w swoich refleksjach na temat projektu odnoszą się do śpiewności języka włoskiego, który opiera się w większości na samogłoskach i pozbawiony jest trudnych do wyartykułowania głosek, często pojawiających się w języku pol-

²⁴ *World premiere of Halka in Italian*, <https://moniuszko200.pl/en/news/2019-2-16/6533/world-premiere-of-halka-in-italian> (15.10.2024).

²⁵ *Conversations non solo barocco: la rivoluzione"con forza e con onore" di Fabio Biondi violinista e direttore*, <https://amadeusmagazine.it/rubrica-news/conversations-non-solo-barocco-la-rivoluzione-con-forza-e-con-onore-di-fabio-biondi-violinista-e-diretto-re/> (1.12.2023).

skim. Tym samym nadaje lekkości wykonaniu i wspomaga jego stronę muzyczną²⁶.

Nieco inne odczucia miała natomiast odtwórczyni roli tytułowej *Halki*, Tina Gorina. Według niej język włoski jest wręcz „zbyt śpiewny” i pozbawia libretto dramaturgii. Przed premierowym wystawieniem opery w tej wersji śpiewaczka miała nawet obawy, że dzieło może zabrzmieć dziwnie w innym języku niż oryginalny. Sama *Halka* była jej natomiast zupełnie nieznana przed rozpoczęciem przygotowań do jej wystawienia. Gdy zapoznała się z dziełem, była nim zachwycona. „Było to dla mnie jak objawienie” – wyznała w rozmowie z Mileną Gąsienicą z Polskiego Radia²⁷.

Po koncertowym wykonaniu *Halki* we włoskiej wersji językowej przy udziale instrumentów historycznych głos na ten temat zabrał m.in. John Allison – redaktor magazynu „Opera” i krytyk muzyczny w brytyjskim dzienniku „The Daily Telegraph”. W swojej recenzji odniósł się głównie do czysto muzycznej warstwy wykonania. Pochwalił udział instrumentów z epoki, które według niego z jednej strony dodały odpowiedniego kolorytu i lekkości, a z drugiej z właściwą wyrazistością uwydatniały momenty dramatyczne. Zaskakujące jest natomiast jego spostrzeżenie związane z kwestią użycia języka włoskiego oraz zaangażowania częściowo włoskiej obsady. Allison twierdzi, że pomimo wykonania dzieła „z włoskim *brio*” opera ta nie zabrzmiała w żadnym stopniu jak dzieła Donizettiego czy Belliniego, co tylko potwierdziło indywidualność twórczości Moniuszki²⁸.

Pozytywne efekty swego rodzaju eksperymentu wykonawczego zauważają także krytycy polscy – Gniewomir Zajączkowski i Szymon Żuchowski. Według tych autorów brak doświadczenia Tyny Goriny oraz Matheusa Pompeu w wykonywaniu oper polskich zaowocował świeżością występu i nadaniem partii głównych postaci nowej jakości. W przypadku śpiewanego przez Halkę fragmentu *Jako od wichru krzew*

²⁶ *Chopin Institut: Halka by Stanisław Moniuszko in Italian. Making of*, https://www.youtube.com/watch?v=W_OMQkNcST8 (1.12.2023).

²⁷ *Tina Gorina: porusza mnie postać Halki*, <https://www.polskieradio.pl/8/5343/artykul/2181927,tina-gorina-porusza-mnie-postac-halki> (1.12.2023).

²⁸ *World premiere of Halka in Italian*, <https://moniuszko200.pl/en/news/2019-2-16/6533/world-premiere-of-halka-in-Italian> (15.10.2024).

połamany tak się duszyczka stargała na korzyść zadziałało już samo niedosłowne włoskie tłumaczenie. Bonoldi przetłumaczył ten moment jako „Sereni al pari del ciel di maggio de’ miei verd’anni scorse il matin”, co w języku polskim oznacza dokładnie: „Pogodny niczym majowe niebo upłynął poranek mych zielonych lat”. Zamiana ta automatycznie wywołuje inny, spokojniejszy nastrój, na który dodatkowo wpływa prostota wykonania. Dzięki Tinie Gorinie „słyszymy bohaterkę prostą, skromną, cierpiącą w większości kameralnie, a nie wiodącą lud nad barykady; bohaterkę, która wzrusza, ale nie szarpie”. Według Zajączkowskiego i Żuchowskiego Matheus Pompeu jako Jontek również wypadł bardzo dobrze, chociaż podszedł do swojej partii zupełnie inaczej, niż zwykli czynić to polscy śpiewacy. Wprowadził do muzyki Moniuszki więcej bel canto (co miało być zgodne z założeniami kompozytora, który wzorował się na muzyce włoskiej i francuskiej) i wydobyl z niej cechy włoskie, jednocześnie nie odbierając jej polskości. Jako przykład autorzy przytaczają arię *Szumią jodły na gór szczycie*, która

ujawniła w jego wykonaniu swój kujawiakowy charakter, zamiast ginać w zalewie werystycznych porykiwań, kojarzącym się raczej z suplikacjami włoskiego pizaiolo, który spalił placek niż z nieszczęśliwie zakochanym młodym góralem²⁹.

Nie wszyscy polscy słuchacze aprobują jednak każdy element tego wykonania *Halki*. Oskar Łapeta, autor bloga muzycznego Klasyczna Płydoteka, nie jest zadowolony z rezultatów, jakie przyniosły instrumenty historyczne, na których grali muzycy włoscy. Wskazuje na „mało zadzierzyste” *Tańce góralskie*, słabe akcenty rytmiczne i niedostatecznie słyszalną perkusję we fragmentach tanecznych. Uważa, że „muzycy niestety tych odcinków chyba po prostu nie czują”. Całość, włącznie z dwójgiem śpiewaków wykonujących główne partie, ocenia jednak również pozytywnie jako nieznaną wcześniej słuchaczom, nieco egzotyczną wersję znanej opery³⁰.

²⁹ G. Zajączkowski, S. Żuchowski, *Szumią pinie na gór szczycie, czyli włoska „Halka” Fabia Biondiego*, <https://kulturaliberalna.pl/2018/08/28/halka-moniuszko-chopin-festiwal-recenzja/> (20.10.2024).

³⁰ Fabio Biondi i *Halka Stanisława Moniuszki*, <http://www.klasycznaplytoteka.pl/fabio-biondi-i-halka-stanislaw-moniuszki/> (20.10.2024).

Mimo pewnych zastrzeżeń, głównie ze strony polskich słuchaczy, włoska wersja językowa *Halki* odniosła sukces. Wyżej wspomniane recenzje to tylko pewna część pozytywnego odbioru, z jakim się spotkała. Wzmianki na temat polskiej opery pojawiają się m.in. na takich portalach, jak: *Connessi all'Opera*, *Belcanto italiano*, *Opera in casa*, *Magia del opera*. Fabio Biondi, zachęcony pozytywnym odbiorem swojej idei, postanowił wykonać wraz ze swoim zespołem również inne opery Stanisława Moniuszki. Owocem tych działań są dostępne już nagrania następujących dzieł: *Flis*³¹, *Hrabina*³², *Verbum Nobile*³³ oraz *Paria*³⁴.

Bibliografia

Opracowania

- Golianek Ryszard Daniel, *Twórczość operowa Stanisława Moniuszki a idea opery narodowej* [w:] *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, red. M. Jabłoński, J. Sęszewski, J. Tatarska, Poznań 2000.
- Kański Józef, *Przewodnik operowy*, Kraków 2014.
- Komorowska Małgorzata, *Teatralna droga do Halki* [w:] *Moniuszko – Halka – Europa Galante/Fabio Biondi* [CD], Narodowy Instytut Fryderyka Chopina 2018.
- Szymocha Dominika, *Halka* [w:] *Moniuszko – Halka – Europa Galante/Fabio Biondi* [CD], Narodowy Instytut Fryderyka Chopina 2018.
- Rudziński Witold, *Moniuszko i jego muzyka*, Warszawa 1970.
- Allison John, *Za górami: recepcja Moniuszki i jego „Halki” za granicą*, „*Studia Chopinowskie*” 2019, nr 1.
- Kutyła Dorota H., *Polskie piekło rewolucji, czyli rabacja galicyjska i Jakub Szela*, „*Civitas. Studia z Filozofii Polityki*” 2018, nr 23.

Netografia

- Chopin Institute: Halka by Stanisław Moniuszko in Italian. Making of*, https://www.youtube.com/watch?v=W_OMQkNcST8 (1.12.2023).
- Conversations non solo barocco: la rivoluzione “con forza e con onore” di Fabio Biondi violinista e direttore*, <https://amadeusmagazine.it/rubrica-news/conversations-non-solo-barocco-la-rivoluzione-con-forza-e-con-onore-di-fabio-biondi-violinista-e-direttore/> (1.12.2023).

³¹ *Moniuszko. Flis*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, NIFCCD 086, 2020.

³² *Moniuszko. Hrabina*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, NIFCCD 089-090, 2021.

³³ *Moniuszko. Verbum nobile*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, NIFCCD 091, 2022.

³⁴ *Moniuszko. Paria*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, NIFCCD 093-094, 2024.

- Fabio Biondi i Halka Stanisława Moniuszki*, <http://www.klasycznapytoteka.pl/fabio-biondi-i-halka-stanislawa-moniuszki/> (20.10.2024).
<https://moniuszko200.pl> (15.10.2024).
- Salazar Francisco, *Bard Summerscape 2017 Review – Halka: Amanda Majeski Triumphs in This Rarely Heard Polish Opera*, <https://operawire.com/bard-summerscape-2017-review-halka-amanda-majeski-triumphs-in-this-rarely-heard-polish-opera/> (1.12.2023).
- Tina Gorina: *porusza mnie postać Halki*, <https://www.polskieradio.pl/8/5343/artykul/2181927,tina-gorina-porusza-mnie-postac-halki> (1.12.2023).
- Zajączkowski Gniewomir, Żuchowski Szymon, *Szumią pinie na gór szczycie, czyli włoska „Halka” Fabia Biondiego*, <https://kulturaliberalna.pl/2018/08/28/halka-moniuszko-chopin-festiwal-recenzja/> (20.10.2024).

When the fir trees rustle in Italian... About the Italian version of *Halka* and its importance in promoting Stanisław Moniuszko's work outside Poland

Abstract

Stanisław Moniuszko, a pioneer of Polish national opera, is definitely an example of an intelligent and talented composer. He became interested in this form already in his early youth and as a result he created his own opera, *Halka*. Unfortunately, the young composer faced many political and economic obstacles, which prevented him from presenting *Halka* to a larger audience for several years. Finally, the premiere of the opera was positively received by both listeners and critics. Moniuszko's fame, however, was limited only to his native land, despite the translation of the libretto into Italian, which was made to ensure his access to stages throughout Europe. This situation changed only in 2018, when the Italian violinist and conductor, Fabio Biondi, director of the Europa Galante band, decided to make the first recording of *Halka* in Italian version on period instruments with the participation of an international ensemble. The project was a success – the audience received this version with great enthusiasm, and there were positive reviews of the event in both Polish and foreign media. In the result, Fabio Biondi decided to prepare other operas of Moniuszko in a similar way in order to disseminate the works of the composer.

Keywords: national opera, Moniuszko, *Halka*, Fabio Biondi, recording

ZAPOMNIANI

JUSTYNA SZCZYGIEŁ

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Leopold Mężnicki (1799–1872) – muzyk z Moraw, kopista i dyrygent kapeli jasnogórskiej

Na przełomie XVIII i XIX wieku klasztor pauliński na Jasnej Górze utrzymywał kontakty międzynarodowe m.in. z ziemiami morawskimi, co przejawiało się nie tylko poprzez przyjmowanie w szeregi paulińskie młodzieży zagranicznej, ale także zatrudnianie świeckich muzyków w kapeli jasnogórskiej. Do tej drugiej grupy należał Leopold Mężnicki (1799–1872), który rozpoczął pracę na Jasnej Górze w 1817 roku. Był on długoletnim muzykiem, a także dyrygentem zespołu w latach 1833–1840. Jego krótki biogram przedstawiony przez Pawła Podejkę zawiera informację o tym, że przybył on na Jasną Górę z Moraw, gdzie grał w kapeli w Novým Rousínovie pod kierunkiem F. Kautnego. Po przybyciu do Częstochowy szybko się zasymilował, zmieniając swoje nazwisko z „Meznik” na „Mężnicki”. Przeprowadzona w ostatnim czasie kwerenda dostarczyła wielu nowych informacji na temat życia i pochodzenia Mężnickiego oraz jego działalności w zespole paulińskim. Celem niniejszego artykułu jest uzupełnienie dotychczasowej wiedzy o kapelmistrzu, o jego licznych obowiązkach pełnionych na Jasnej Górze, istotnym wkładzie w kształtowanie repertuaru kapeli oraz utrzymywaniu przez niego kontaktów międzynarodowych. Artykuł oparty jest na wszechstronnych analizach źródeł archiwalnych – muzycznych i metrykalnych. Wnioski w zasadniczy sposób zmieniają dotychczasowe spojrzenie na sylwetkę tego zasłużonego artysty.

Słowa kluczowe: Leopold Mężnicki, Meznik, kapela na Jasnej Górze, muzyka religijna, XIX wiek, Nový Rousínov

W ciągu ostatniego ćwierćwiecza badania muzykologiczne związane z kapelą jasnogórską nabrały tempa¹. Wydarzeniem przełomo-

¹ Obecnie szczególnie istotne są prace prowadzone przez zespół muzykologów pod kierownictwem prof. Remigiusza Pośpiecha, zmierzające do uzupełnienia i zrewidowania katalogu muzykaliów jasnogórskich stworzonego przez Podejkę od lat 60., a opublikowanego na początku lat 90. minionego stulecia. Zob. P. Podejko, *Katalog*

wym, mającym realny wpływ na rozwój wspomnianych prac, było powstanie w 2003 roku Komitetu Naukowo-Redakcyjnego Jasnogórskich Muzykaliów². Oprócz szeregu nagrań³ i wydań dzieł twórców jasnogórskich⁴ dokonano wielu nowych odkryć i prezentacji „nieznanych dotąd informacji dotyczących życia muzycznego Jasnej Góry i związanych z nią poszczególnych muzyków”⁵. Te pogłębione badania, w połączeniu z szerokim dostępem do zdigitalizowanych archiwaliów, a także kwerendy zagraniczne pozwalają uzupełnić wiedzę na temat funkcjonowania kapeli oraz życia i działalności jej członków, m.in. Leopolda Mężnickiego (1799–1872) – muzyka i kapelmistrza zespołu paulińskiego. Podejmowane czynności badawcze są niezwykle istotne również z nieco innej perspektywy – stanowią część szerszej refleksji naukowej na temat przepływu, recepcji i sposobów gromadzenia repertuaru muzycznego w skali międzynarodowej i międzykulturowej. W odniesieniu do kapeli jasnogórskiej jednym z rozpatrywanych zagadnień jest pozyskiwanie – w szczególności przez kapelmistrzów – istniejącego już wcześniej materiału muzycznego i włączenie go do repertuaru wymienionego zespołu. I chociaż obecność w katalogu Podejki licznych nazwisk obcych twórców świadczy najdobitniej o takich transferach, to jednak rzadko możemy wskazać konkretne osoby za nie odpowiedzialne. Inaczej jest w przypadku Mężnickiego, który w pierwszej połowie XIX wieku miał bezpośredni wpływ na wzbogacenie zasobów muzycznych kapeli jasnogórskiej o źródła proweniencji morawskiej.

tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalnoinstrumentalnej na Jasnej Górze, Kraków 1992.

² Zob. R. Pośpiech, *Odkrywanie jasnogórskich muzykaliów u progu XXI wieku* [w:] *Europejska kultura muzyczna w polskich bibliotekach i archiwach*, red. A. Patalas, S. Hrabia, Kraków 2008, s. 144.

³ W ramach serii Jasnogórska Muzyka Dawna ukazało się już około 80 płyt. Zob. https://jasnagora.com/zycie_muzyczne/plyty.php?cat=1 (3.12.2023).

⁴ W latach 2005–2023 w serii *Musica Claromontana* opublikowanych zostało 12 tomów zawierających dzieła kompozytorów jasnogórskich.

⁵ Zob. R. Pośpiech, *Odkrywanie jasnogórskich...*, s. 147.

Sylwetkę Mężnickiego zaprezentował po raz pierwszy Podejko w pracy *Kapela wokalnie-instrumentalna na Jasnej Górze*⁶. Zauważył on, jak bardzo istotną rolę w historii wymienionego zespołu odegrali muzycy i kompozytorzy przybywający na Jasną Górę z krajów sąsiednich, w tym – w znacznej liczbie – z Moraw⁷. Badacz podkreślił, że klasztor pauliński już od początku XVIII wieku utrzymywał z Morawami kontakty międzynarodowe, które przetrwały aż do wieku XIX⁸. W nocie biograficznej Leopolda Podejko zaznaczył, że przybył on na Jasną Górę z Moraw, gdzie „grał w kapeli w Novým Rousínovie pod batutą F. Kautnego”, szybko się zasymilował i zmienił swoje nazwisko z Meznik (Mesznik) na Mężnicki⁹. Wspomniano, że na Jasnej Górze został zatrudniony w 1817 roku, najpierw jako wokalista – altysta, potem jako organista z pensją 90 złp¹⁰; podano też dwie możliwe daty urodzenia Mężnickiego (1799 i 1800), a jako miejsce urodzenia wskazano Gross-Becskerek¹¹. Podkreślono, że 2 września 1833 roku Mężnicki został kapelmistrzem zespołu i obowiązki te pełnił do końca roku 1840 (w tym okresie jego kwartalne zarobki wzrosły ze 100 do 125 złp). Od 1841 roku Mężnicki nie pracował już jako muzyk, chociaż Podejko określił, że był „nadal związany z zespołem”¹². Świadectwem tego miały być dostarczane przez niego instrumenty, nuty i książki dla kapeli. W biogramie wspomniano także o jego ślubie z Barbarą Mączyńską, który miał miejsce 20 września 1820 roku¹³.

Przeprowadzona przeze mnie analiza źródeł archiwalnych pochodzących z Moraw i Gross Betschkerek dostarczyła nowych infor-

⁶ P. Podejko, *Kapela wokalnie-instrumentalna na Jasnej Górze*, Warszawa 2001, s. 341.

⁷ Z Moraw na Jasną Górę oprócz muzyków przyjeżdżały także osoby, które chciały wstąpić do zakonu. Zob. J. Szpak, *Bohemian Crown subjects in Polish province of the Order of St. Paul in 18th century*, „Historica” 2019, no. 1, s. 14–32.

⁸ P. Podejko, *Kapela wokalnie-instrumentalna...*, s. 229.

⁹ Sam muzyk podpisywał się nazwiskiem „Meznik” bądź „Meznicki”, natomiast formę „Mesznik” spotykamy w księgach rachunkowych kapeli jasnogórskiej. *Ibidem*, s. 341.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Prawidłowo: Gross Betschkerek.

¹² P. Podejko, *Kapela wokalnie-instrumentalna...*, s. 341.

¹³ Zob. Archiwum Archidiecezji Częstochowskiej (PL-CZa), *Liber metrices copulatum pro ecclesia Vetero Częstochoviensi sub titulo S. Sigismundi Regis et Martyris incepta die 1 Januarii 1793 (1793-1825)*, sygn. III-109.

macji o losach młodego Leopolda Mężnickiego i jego rodziny, a zarazem dowiodła, jak różnorodne doświadczenia kulturowe zebrał przez przybyciem do Częstochowy. Z kolei badania źródeł muzycznych pozostałych po kapeli jasnogórskiej ujawniły szeroki zakres obowiązków, jakie pełnił w wymienionym zespole.

Historia rodziny Mezników

Jak słusznie wskazał Podejko, dzieciństwo Leopolda Mężnickiego przebiegało w Gross Betschkerek, mieście położonym w prowincji Banat, ówczesnie należącej do ziem podległych Cesarstwu Habsburgów¹⁴. Wydaje się jednak, że Podejko miał trudności z identyfikacją miejsca urodzenia¹⁵, którego nazwę podał najprawdopodobniej za źródłem jasnogórskim zawierającym wypłaty dla kapelistów. W roku 1825 wpisano w nim: „Leopold Meznicki, lat 25, miejsce urodzenia Gross-Beczkerék in Ungarn”¹⁶. Dopiero ostatnio odnaleziony akt chrztu muzyka pozwolił uszczegółwić dane związane z jego urodzeniem. Leopold Meznik, syn Martina i Eleonory, został ochrzczony 26 października 1799 roku w Gross-Betschkerek (po serbsku Veliky Bečkerek, dzisiejszy Zrenjanin w Serbii, zob. ilustracja 1)¹⁷.

Losy rodziny Mezników w Gross Betschkerek możemy prześledzić głównie na podstawie zachowanych ksiąg metrykalnych z parafii rzymskokatolickiej św. Jana Nepomucena¹⁸.

¹⁴ Na temat prowincji oraz jej historii zob. J.I. Mandić, *Banatska vojna krajina (1764–1800)*, Beograd 2020.

¹⁵ W artykule *Dzieła kompozytorów czeskich w repertuarze kapeli jasnogórskiej* [w:] *Muzyka Czechosłowacka XX wieku*, red. M. Podchajski, Gdańsk 1974, s. 73–82, P. Podejko podaje, że Mężnicki był Słowakiem.

¹⁶ Zob. Archiwum na Jasnej Górze (dalej: AJG), sygn. 29 *Rachunki*, s. 167.

¹⁷ Hungary, Church Books, 1624–1950, <https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CS6C-49S8-M?cc=4133831> : 19 October 2023, > image 1 of 1.

¹⁸ W Gross Betschkerek był wówczas tylko jeden kościół rzymskokatolicki; obecnie jest to katedra pw. św. Jana Nepomucena. Księgi metrykalne z tej parafii obecnie przechowywane są w Istorijski arhiv Zrenjanin w Zrenjaninie (Serbia). Na potrzeby artykułu korzystano jednak z ich zdigitalizowanej wersji dostępnej na www.familysearch.org. Źródła dostępne zdalnie obejmują księgi chrztów (*Taufen*) z lat 1753–1809 i 1809–1815, metryki ślubów (*Heiraten*) 1753–1834 i pogrzebów (*Total*) z lat 1753–1816. W niniejszym

7 ^o	25 ^o	Martinum Cocolum.	Georgii Hubert. et Annae leg. conj.	Dno Josepho Petrovic, et Dna Anna Schueyer	Idem
7 ^o	26 ^o	Joannem ex K. M. haly.	Joannis Korbz. et Annae Leg. Conj.	Joanne Gola, nax et Theoria Conjuge	Idem
7 ^o	26 ^o	Leopoldu hufatem.	Maximiliani Mez. nig. judiceztonij et Eleonora Leg. Conj.	Dno Michade Rips, et Otisa Letha conjuge	Idem
7 ^o	27 ^o	Geordium ex K. M. haly.	Joannis Palint et Rosae Leg. conj.	Georgio Korbz. et Juliana conjuge	Idem
		Cathari.	Ferdinandi	Bartholomaeo	

Ilustracja 1. Akt chrztu Leopolda Mężnickiego

Po raz pierwszy ich nazwisko pojawia się w 1796 roku, kiedy to 2 maja zanotowano zgon czteroletniej Anny, córki Martina i Eleonory¹⁹. Wpis ten okazał się istotny, ponieważ pozwolił stwierdzić, że rodzice Leopolda, których imiona nie figurują we wcześniejszych księgach metrykalnych, nie pochodzili z tego miasta, a jedynie się tam osiedlili. Łącząc ten fakt z późniejszą działalnością Leopolda na Morawach, przyjąłam hipotezę, że najprawdopodobniej Martin i Eleonora pochodzili właśnie z Moraw. Potwierdzeniem tego przypuszczenia okazał się odnaleziony w księgach metrykalnych z Austerlitz akt chrztu Martina Meznika z 9 listopada 1762 roku (Slavkov u Brna, por. ilustracja 2²⁰). Rodzice Martina, Maxymilian i Rosina, mieszkali w Spitalgasse, wsi położonej ówczesnie na przedmieściach tego miasta (dzisiaj jedna z jego ulic).

opracowaniu poszczególne wpisy z tych ksiąg cytuję wedle wzoru podanego na stronie familysearch.org.

¹⁹ Hungary, Church Books, 1624–1950, <https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CS6C-4SMQ-V?cc=4133831> : 19 October 2023, > image 1 of 1.

²⁰ Moravský Zemský Archiv (MZA), fond E 67, sygn. III.13121 Metryki Austerlitz [1738–1778], bez paginacji.

November		November	
November	Dem	Martin	Wernerslag, Nemetz, inquilina Anna, Chemzario
1	Dem	Elisabelha	Andreas Korašek, Rustig Anna, Krißbela
2	Dem	Martin	Joannes Dichtogard, Rosina Chemzario
9	Dem	Martin	Maximilianę Neznij, Rosina cochemzari, walensiplalea
9	Dem	Antonius, Martin	Joannes fiala, Elisabetha, Antons, Anna, Dichtberin

Ilustracja 2. Akt chrztu Martina Meznika z 9 listopada 1762 roku

Kolejne fakty dotyczące życia Martina Meznika pochodzą z ksiąg metrykalnych z Brumovic – wsi oddalonej o około 30 km od Austerlitz²¹. Odnajdujemy w nich informację o zawarciu związku małżeńskiego Martina Meznika z wdową Marianną Dobrowolną 3 lutego 1788 roku (zob. ilustracja 3).

In Monate Februar		In Monate Februar	
72.	Martin	Marianna	Professur Maria
	Marianna		

Ilustracja 3. Wpis w księdze metrykalnej potwierdzający zawarcie ślubu Martina Meznika i Marianny Dobrowolnej

Pod nazwiskiem pana młodego w języku niemieckim został wpisany jego zawód – *Schullehrer*. Zatem w wieku dwudziestu pięciu lat Martin Meznik był nauczycielem, najprawdopodobniej zatrudnionym

²¹ MZA, fond E 67, sygn. I 2397 metryki Brumovice [1784–1850], s. 6.

właśnie w Brumovicach. Nie znamy jednak szczegółów dotyczących jego lat wcześniejszych, w tym – zdobytego wykształcenia. Zapewne swoją podstawową edukację odbył w rodzinnym Austerlitz. Zgodnie z reformą zwaną *Allgemeine Schulordnung*²², przeprowadzoną przez Marię Teresę w 1774 roku, aby otrzymać kwalifikacje nauczycielskie, musiał on zdać egzamin (*preparandę*). Do jego przeprowadzania uprawnione były szkoły wyższego stopnia (*Normalschule*), które działały w dużych miastach, m.in. w Brnie²³. Najprawdopodobniej to właśnie tam Meznik mógł uzyskać niezbędne dokumenty pozwalające mu na nauczanie. Nie wiemy też, od kiedy był związany z Brumovicami, ale z metryk wynika, że przynajmniej od roku 1788 (kiedy to brał ślub), chociaż nie jest wykluczone, że mógł tam przebywać przynajmniej rok wcześniej. W tej miejscowości rodzi się także pierwsze dziecko pary – Martin, który został ochrzczony 5 listopada 1788 roku (zob. ilustracja 4)²⁴.



Ilustracja 4. Akt chrztu Martina juniora – pierworodnego syna Martina Meznika

Niestety, w ciągu kilku dni po narodzinach umierają zarówno syn, jak i żona²⁵. Sześć miesięcy później, 30 czerwca 1789 roku, Martin oże-

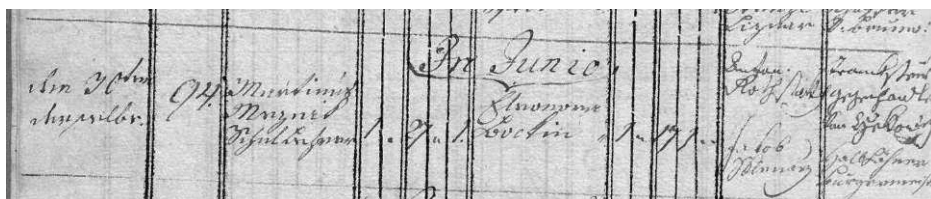
²² *Allgemeine Schulordnung für die deutschen Normal- Haupt und Trivialschulen in sämtlichen Kaiserl. Königl. Erbländern*: d. d. Wien den 6. December 1774 / [Verf.: Johann Ignaz Felbiger]. Wien, 1774. Wienbibliothek im Rathaus. <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:AT-WBR-51686> / Public Domain Mark 1.0 (17.10.2023).

²³ *Normalschule* w Brnie została założona w 1772 r. Zob. J. Trojan, *Kantoři na Moravě a ve Slezsku v 17–19 století*, Brno 2000, s. 12.

²⁴ MZA, fond E 67, sygn. I 2387 Metryki *Brumovice* [1784–1829], bez paginacji.

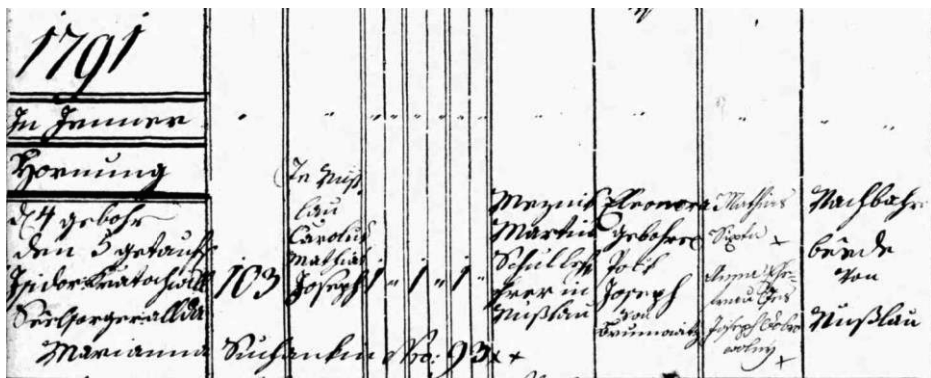
²⁵ Syn Martin umiera 6 listopada, a Marianna 10 listopada. Zob. MZA, fond E 67, sygn. I 2405 Metryki *Brumovice* [1784–1835], bez paginacji.

nił się ponownie, tym razem z młodszą od siebie o dziesięć lat Eleonorą Bock²⁶ (zob. ilustracja 5).



Ilustracja 5. Akt ślubu Martina Meznika i Eleonory Bock

W 1790 roku Martin i Eleonora Meznik opuścili Brumovice i przeprowadzili się do Nosislavia (położonego o 25 km od Brumovic), gdzie po śmierci wcześniejszego *Rectora*²⁷ poszukiwano nowego nauczyciela²⁸. W tej miejscowości przychodzi na świat dwójka dzieci Mezników – Carol Mathias Joseph ochrzczony 4 stycznia 1791 roku (zob. ilustracja 6) i Marianna urodzona 19 stycznia 1793 (zob. ilustracja 7)²⁹.



Ilustracja 6. Akt chrztu Carola Mathiasa Josepha Meznika

²⁶ MZA, fond E 67, sygn. I.2397 Metryki *Brumovice* [1784–1850], s. 8.

²⁷ *Rector* według terminologii przyjętej na terenie Moraw oznaczał głównego nauczyciela zatrudnionego w szkole.

²⁸ 14 stycznia w Nosislaviu zmarł dotychczasowy *Rector* Gallus Kopalík. Zob. fond E 67 sygn. 3092 Metryki *Nosislav* [1784–1816], s. 23. To właśnie po jego śmierci Meznik objął prowadzenie szkoły.

²⁹ MZA, fond E 67, sygn. 3084 Metryki *Nosislav* [1784–1807], s. 38 i 50.

N. R. S. 1793							
In Januario							
Anno 7 Spolom Svatoj vill. Dvůrgorjan all. M. J. J.	96	Jan 1	1	1	Martin Eleonora Dvůrgorjan No. 99.	Marianne Josef Dvůrgorjan No. 99.	Spolom Svatoj vill. Dvůrgorjan all. M. J. J.
Anno 20 Spolom Svatoj vill. Dvůrgorjan all. M. J. J.	103	Jan 20	1	1	Martin Eleonora Dvůrgorjan No. 99.	Marianne Josef Dvůrgorjan No. 99.	Spolom Svatoj vill. Dvůrgorjan all. M. J. J.

Ilustracja 7. Akt chrztu Marianny Meznik

Pobyt małżeństwa Mezników w Nosislaviu nie trwał długo. Tamtejszy budynek szkolny był w bardzo złym stanie, co groziło zamknięciem szkoły i likwidacją etatu nauczycielskiego – sam Martin zostały przyjęty tam tylko czasowo³⁰. Być może niepewna sytuacja życiowa skłoniła go do poszukania innego, stałego miejsca pracy. 9 listopada 1793 opuścił wraz z rodziną Morawy³¹ i udał się do prowincji Banat, gdzie rozpoczął pracę jako *Ludirector* (co potwierdza akt chrztu Leopolda – zob. ilustracja 1), czyli nauczyciel i zarazem muzyk w kościele św. Jana Nepomucena³².

O dalszych losach rodziny Mezników czerpiemy informację ze wspomnianych wcześniej ksiąg metrykalnych z Gross Betschkerek. Pierwszy wpis dotyczy śmierci córki Marianny w 1796, urodzonej jeszcze na Morawach, natomiast kolejne są czynione przy okazji chrztu bądź zgonu młodszego potomstwa Mezników. W prowincji Banat Martinowi i Eleonorze urodziło się siedmioro dzieci, z których większość

³⁰ MZA, fond B 14 *Místodržitelství starší*, karton 1688, k. 388–395. Za pomoc w dotarciu do tego źródła i podanie informacji autorka gorąco dziękuje dr Petrovi Hlaváčkovi.

³¹ *Ibidem*.

³² Źródłowy termin *Ludirector* określał osobę, która zajmowała się nauczaniem dzieci w szkole parafialnej oraz była muzykiem w kościele. Więcej informacji na ten temat zob. J. Trojan, *Kantoři na Moravě...*, s 70.

zmarła, nie dożywszy wieku dorosłego: Martin [II] (1796–1798)³³, Rosalia Elizabetha (1798–1799)³⁴, Leopold (1799–1872)³⁵, Elizabetha (1801–1801)³⁶, Joseph (1803–1803)³⁷, Joseph Calasantius (1804 –?)³⁸ i Vendelin Joannes Franciscus (1806–?)³⁹. W 1806 roku wspomniane księgi określają Martina Meznika nieco inaczej, jako *Docentis Germani*⁴⁰. Co ciekawe, w tych samych źródłach od 1801 roku jako *Ludirector* wskazany jest

³³ Wszystkie chrzty i zgony podano za familysearch.org. Chrzest: Hungary, Church Books, 1624–1950, <https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CS6C-49SF-H?cc=4133831> : 19 October 2023, > image 1 of 1; zgon: Hungary, Church Books, 1624–1950, <https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CS6C-4SMS-3?cc=4133831>: 19 October 2023, > image 1 of 1.

³⁴ Chrzest: Hungary, Church Books, 1624–1950, <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6NS5-7SM6>: Tue Oct 31 08:12:45 UTC 202, Entry for Rosaliam Elisabetham Meznik and Martini Meznik, 3 Sep 1798; zgon: Hungary, Church Books, 1624–1950, <https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CS6C-4SMS-Z?cc=4133831>: 19 October 2023, > image 1 of 1.

³⁵ Chrzest: Hungary, Church Books, 1624–1950, <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6NSP-BBFR>: Tue Oct 31 19:58:49 UTC 2023, Entry for Leopoldus Meznik and Martini Meznik, 26 Oct 1799.

³⁶ Chrzest: Hungary, Church Books, 1624–1950, <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6NSP-BJR5>: Tue Oct 31 16:02:03 UTC 2023, Entry for Elisabetha Meznik and Martini Meznik, 20 Aug 1801; zgon: Hungary, Church Books, 1624–1950, <https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CS6C-4S99-F?cc=4133831>: 19 October 2023, > image 1 of 1.

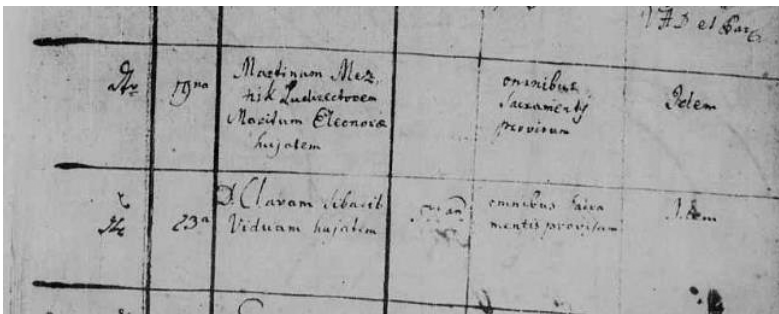
³⁷ Chrzest: Hungary, Church Books, 1624–1950, <https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CS6C-49SS-M?cc=4133831>: 19 October 2023, > image 1 of 1; zgon: Hungary, Church Books, 1624–1950, <https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CS6C-4912-8?cc=4133831> : 19 October 2023), > image 1 of 1.

³⁸ Chrzest: Hungary, Church Books, 1624–1950, <https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CS6C-4991-T?cc=4133831>: 19 October 2023, > image 1 of 1.

³⁹ Chrzest: Hungary, Church Books, 1624–1950, <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6NS5-MKGD>: Tue Oct 31 19:17:39 UTC 2023, Entry for Vendelinum Joannem Francisci Meznik and Martini Meznik, 22 Oct 1806.

⁴⁰ Nagy-Becskerek, Torontál, Hungary records, Aug 5, 2018, images, <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CS6C-4932-R?view=explore>: Nov 28, 2023, image 404 of 459; Katholische Kirche Groß Betschkerek (Banat). Na Morawach istniało rozróżnienie na nauczycieli uczących po czesku i tych uczących po niemiecku. Ci ostatni byli wyżej opłacani i bardziej cenieni. Zob. J. Trojan, *Kantorři na Moravě...*, s. 36–38.

Antonius Getsa⁴¹. Być może oznacza to, że w pewnym okresie Martin Meznik zajmował się jedynie pracą w szkole, a swoje obowiązki muzyczne przekazał drugiemu nauczycielowi. Wiadomo, że na Morawach w większych szkołach, gdzie pracowało kilku nauczycieli, dydaktyka oraz służba w kościele były rozdzielane pomiędzy pracowników. Na przykład w Austerlitz główny nauczyciel płacił swojemu pomocnikowi za pełnienie obowiązków organisty⁴². Biorąc pod uwagę, że ten sam system oświatowy obejmował zarówno prowincję Banat, jak i Morawy, możemy przypuszczać, że Meznik przez pewien okres nadzorował prowadzenie szkoły w Gross Betschkerek. 19 sierpnia 1807 roku Martin Meznik umiera, a odnośny wpis w księdze zgonów ponownie określa go mianem *Ludirector* (zob. ilustracja 8)⁴³. Wydaje się jednak, że bez względu na pełnione przez niego funkcje rodzina Mezników cieszyła się szacunkiem w społeczeństwie. Kilkakrotnie rodzicami chrzestnymi ich dzieci byli Michael i Elizabetha Riss⁴⁴ – tamtejszy senator⁴⁵ wraz z żoną.



Ilustracja 8. Akt zgonu Martina Meznika

⁴¹ Hungary, Church Books, 1624–1950, <https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CS6C-4S9C-2?cc=4133831> : 19 October 2023, > image 1 of 1.

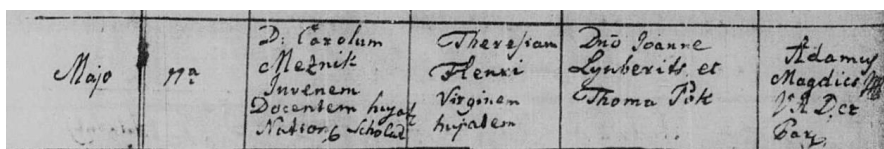
⁴² Zob. P. Hlaváček, *Hudba v chrámu Vzkříšení Páňe ve Slavkově u Brna do poloviny 20. století* [w:] *Hudba v Olomouci a na střední Moravě II*, red. E. Vičarova, Olomouc 2008, s. 13.

⁴³ Hungary, Church Books, 1624–1950, <https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CS6C-4SM9-J?cc=4133831>: 19 October 2023, > image 1 of 1.

⁴⁴ Byli oni rodzicami chrzestnymi Leopolda.

⁴⁵ Zapewne chodzi o członka rady miejskiej.

Po 1807 roku w księgach parafialnych w Gross Betschkerek pojawia się jedynie Carol Meznik, który 11 maja 1812 roku zawarł związek małżeński z Theresią Flenri (zob. ilustracja 7)⁴⁶. Z wpisów dokonanych przy zawarciu związku małżeńskiego oraz chrzcie jego dzieci (Carol, ur. 1813, i Martin, ur. 1814) dowiadujemy się, że był on młodszym nauczycielem (zapewne pomocnikiem nauczyciela) w szkole ludowej oraz organistą⁴⁷. Jako najstarszy żyjący syn Martina Meznika zapewne był uczony zawodu ojca i przejął po jego śmierci posesję.



Ilustracja 9. Akt ślubu Carola Meznika i Theresi Flenri

Leopold Meznik i kapela w Nowym Rousínovie

W związku z tym, że nie znamy miejsca pobytu Leopolda w latach 1807–1814, również niewiadoma pozostaje kwestia jego edukacji. Możemy przypuszczać, że rozpoczął ją jeszcze pod okiem swojego ojca w Gross Betschkerek. Dopiero od 1814 roku jego nazwisko pojawia się na rękopisach należących do Franza Kautnego – kantora działającego na Morawach w Nowym Rousínovie⁴⁸. Być może Leopold Meznik wraz z matką i rodzeństwem powrócił na Morawy po śmierci ojca i zamieszkał w rodzinnym mieście Martina, czyli w Austerlitz. Istnieje także możliwość, że sam Leopold został wysłany do rodziny swojego ojca i w ten

⁴⁶ Zob. Hungary, Church Books, 1624–1950, [https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CS6C-49TS-4?cc=4133831:19 October 2023](https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CS6C-49TS-4?cc=4133831:19%2F10%2F1), > image 1 of 1.

⁴⁷ Carol Meznik jest tam określony zarówno jako *Juvenus Docentus*, jak i organista. Zob. Hungary, Church Books, 1624–1950, [https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6NS5-MCCN: Tue Oct 31 10:15:06 UTC 2023](https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6NS5-MCCN:Tue%20Oct%2031%2010:15:06%20UTC%202023) oraz Nagy-Becskek, Torontál, Hungary records, Aug 5, 2018, images, [https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CS6C-49YJ-G?view=explore: Nov 29, 2023](https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CS6C-49YJ-G?view=explore:Nov%2029%202023), image 54 of 735; Katholische Kirche Groß Betschkerek (Banat).

⁴⁸ J. Szczygieł, *Franz Kautny (1788–1836): the owner of musical manuscripts from the Jasna Góra collection*, „*Musicologica Brunensia*” 2023, vol. 1, s. 125–150.

sposób miał możliwość nawiązania współpracy z Kautnym, który sam pochodził z tego miasta⁴⁹.

W Novým Rousínovie przynajmniej od 1815 roku działała kapela, którą kierował wymieniony już Kautny. Pierwszy udokumentowany w źródłach koncert zespołu miał miejsce 31 października 1815 roku z okazji oddania do użytku nowego budynku szkoły. W *Kronice Szkolnej* Kautny zapisał:

W uroczystym dniu otwarcia uczestniczyły wszystkie dzieci w wieku szkolnym wraz z zatrudnionym nauczycielem (...) w towarzystwie zespołu kościelnego⁵⁰.

Dodatkowo z biografii Františka Sušila (1804–1868), księdza i teologa urodzonego w Novým Rousínovie, dowiadujemy się, że kapela rusinowska była znana w całej okolicy i często występowała⁵¹. Jej dyrygent odznaczał się dobrym wykształceniem muzycznym i niezwykle zdolnością organizatorską⁵². Leopold przypuszczalnie dołączył do zespołu, który zapewnił mu ogólny rozwój muzyczny i zdobycie większych umiejętności zarówno w śpiewie, jak i grze na instrumentach. Jeśli bazować jedynie na informacjach umieszczonych w źródłach muzycznych⁵³, to okres jego działalności w kapeli noworusinowskiej obejmował niespełna cztery lata, od 1814 do połowy roku 1817. Nie jest jednak wykluczone, że już wcześniej był związany z Kautnym, jednak dopiero w wieku piętnastu lat rozwinął odpowiednie umiejętności skryptorskie, by kopiować rękopisy.

Jego pierwszy podpis na rękopisach stanowiących część kolekcji Kautnego został zanotowany na partii skrzypiec II z odpisanego w 1814 roku ofertorium *Zdražilka* (zob. ilustracje 10 i 11).

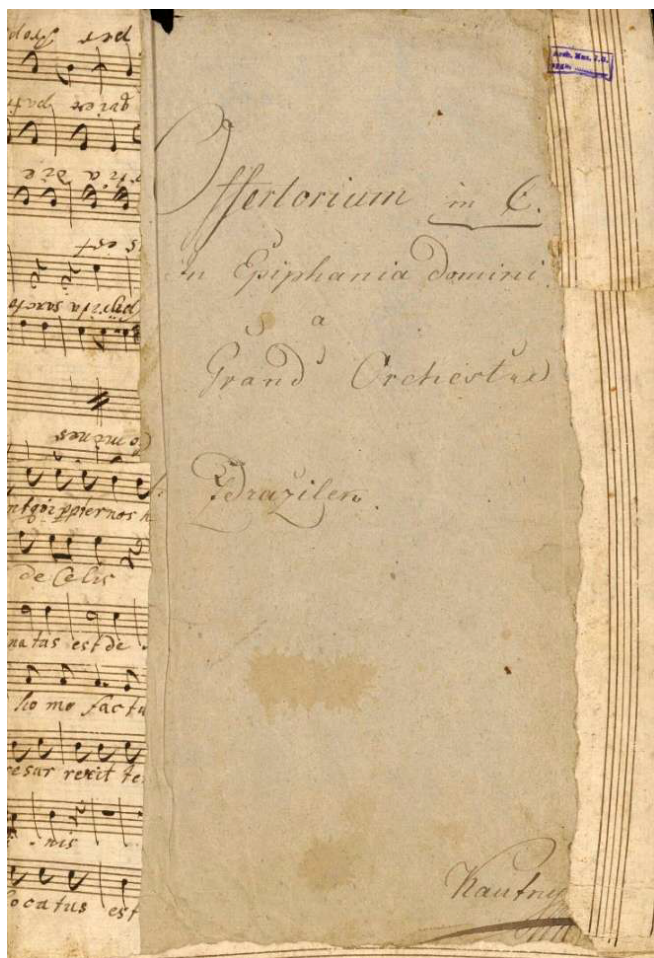
⁴⁹ Rousínov jest oddalony jedynie o 7 km od Austerlitz.

⁵⁰ (...) Samtliche Schulkinder wurcin an diesen Tage imterVortretung der angestellten Schullehrer Franz Kautny mit Begleitung von für kircher Musik (...), SOKA Vyškov, Fond Národní škola Rousínov, *Pamětní kniha* [1824–1872], nr inw., 1, bez paginacji.

⁵¹ František Sušil grał w niej na flecie. Zob. P. Vychodíl, *František Sušil. Životopisný nástin*, Brno 1898, s. 10–11.

⁵² J. Szczygieł, *Franz Kautny...*, s. 132.

⁵³ Chodzi o rękopisy proveniencji noworusinowskiej, obecnie przechowywane w archiwum oo. paulinów na Jasnej Górze. P. Podejko, *Katalog tematyczny...*



◀ Ilustracja 10.
Karta tytułowa
PL-CZ II-212



▼ Ilustracja 11.
Monogram
Leopolda
Meznika
na partii
skrzypiec II,
PL-CZ II-212

Podpis Leopolda składa się z inicjałów imienia i nazwiska połączonych ze sobą. W latach późniejszych, kiedy już pracował na Jasnej Górze, Mężnicki nadal używał skrótowej formy podpisu, jednak rozdzieliał litery kropką („L.M.”). W roku 1815 wraz z Carlem Rambauschem (ur. 1800) i Johannem Vojačkiem (ur. 1797), innymi kapelistami z Novego Rousínova⁵⁴, skopiował kilka głosów w ofertorium Vinzenta Maschka. Odpisał partię skrzypiec pierwszych, dwa głosy rogów oraz *Organo*, tym razem używając pełnej formy swojego nazwiska – Meznik (por. ilustracje 12 i 13).



Ilustracja 12.
Karta tytułowa
PL-CZ III-393

⁵⁴ Informacje o muzykach związanych z kapelą pod kierunkiem Kautnego oraz sporządzonych przez nich kopiach muzykaliów zob. J. Szczygieł, *Franz Kautny...*, s. 138.

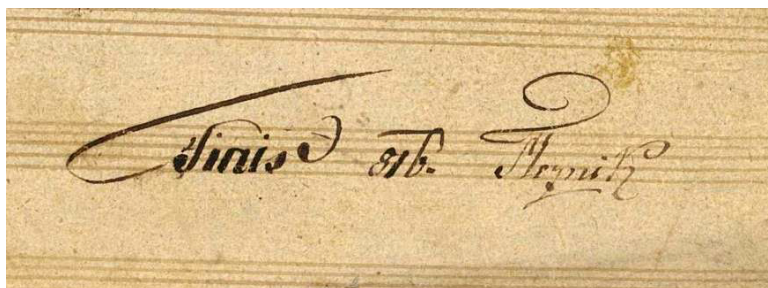


Ilustracja 13.
Podpis Meznik
na partii skrzypiec I,
PL-CZ III-393

Ostatnim utworem proweniencji morawskiej, na którym widniej podpis młodego Mężnickiego (w głosach Alto i *Violino Secundo*), jest msza Müllera (por. ilustracje 14 i 15).



Ilustracja 14. Karta
tytułowa PL-CZ II-180



Ilustracja 15. Podpis Meznika na głosie Alto, PL-CZ II-180

Trzy przytoczone powyżej podpisy Leopolda Meznika różnią się od siebie, można jednak zauważyć łączące je cechy wspólne. Pierwszy z 1814 roku, obejmujący inicjał LM, jest bardzo prosty. Tym, co zwraca uwagę, jest nieco wydłużona i zapętłona środkowa część litery „M”. Przypatrując się podpisowi z 1815 roku, zauważamy, że zasada wydłużenia pierwszej litery nazwiska jest utrzymana pomimo jego rozwinięcia. Dodatkowo pojawia się uwypuklona litera „z”. Za trzecim razem Leopold odchodzi od wydłużenia pierwszej litery, ozdabiając jej górną część, ale tak jak w poprzednim przypadku eksponuje literę „z”. Również pewnej przemianie ulega jego pismo muzyczne, co prezentujemy w tabeli 1.

Tabela 1. Dukt pisma Leopolda Mężnickiego w latach 1814–1816

Rok	1814	1815	1816
Klucz i metrum			
Pauza ósemkowa			

Pauza ćwierćnu- towa			
Ósemki			
Ćwierć- nuty			
Zakończe- nia			

Analizując kopie sporządzone przez Leopolda, mamy wrażenie, że skryptor próbuje stopniowo wypracować swój charakter pisma. W ciągu trzech lat jego dukt staje się pewniejszy i bardziej zdecydowany. Największe zróżnicowanie można zauważyć w pisowni pauz – zwłaszcza ćwierćnutowych, jednak większość znaków muzycznych jest dość podobna do siebie. Odpisane przez Leopolda Meznika partie, zarówno wokalne (alt), jak i instrumentalne (skrzypce i organy), wskazują na jego wykonawcze umiejętności w zakresie śpiewu i gry na instrumentach, które znajdują poświadczenie w księgach przechowywanych w archiwum oo. paulinów na Jasnej Górze⁵⁵.

Działalność Mężnickiego w kapeli na Jasnej Górze

W lipcu 1817 roku Leopold Meznik przyjechał na Jasną Górę i został zatrudniony w kapeli najpierw jako wokalista – altysta (od 1817 roku), a następnie jako organista, skrzypek, kwartwiolista⁵⁶. Jak

⁵⁵ Zob. AJG 29 *Rachunki*, rok 1817 i 1825.

⁵⁶ Zob. przyp. 54.

stwierdził Podejko⁵⁷, osobą odpowiedzialną za jego sprowadzenie z Moraw był o. Cyryl Goetz Gieczyiński (OSPPE) urodzony w Novým Rousínovie. W latach 1815–1819 pełnił on na Jasnej Górze obowiązki kapelmistrza, do których należało m.in. pozyskiwanie nowych muzyków dla kapeli. Rzeczywiście nie jest wykluczone, że Gieczyiński poznał młodego Meznika w swoim rodzinnym mieście, nie odnaleziono jednak potwierdzenia tej hipotezy w źródłach jasnogórskich. Leopold dosyć szybko zasymilował się w Częstochowie i zaczął używać spolszczonej wersji swojego nazwiska. Jeszcze w tym samym roku skopiował rękopis mszy Dreyera dla kapeli w Gidlach, na której podpisał się już nazwiskiem „Meznicki” (zob. ilustracja 16), i na źródłach muzycznych tę formę utrzymał do końca działalności w kapeli.



Ilustracja 16. Podpis Leopolda Meznickiego na kopiowanym przez niego rękopisie PL-Kd 13 z 1817 roku

Nieco inaczej wygląda sposób zapisu jego nazwiska przez osoby prowadzące księgi rachunkowe na Jasnej Górze. Stosowały one bardzo różne formy: Meznik, Meźnik, Mężnik, a nawet Mesznik. Dopiero w roku 1825 w dokumentach tych już na stałe zagościła forma Mężnicki (zob. ilustracja 17), którą dziś stosuje się w odniesieniu do wymienionego muzyka.

⁵⁷ P. Podejko, *Kapela wokalnie-instrumentalna...*, s. 54.

*Wypłata
Muzykusom i Ludziom Kościelnym
za Czwarty Kwartał
podług następującej Listy.*

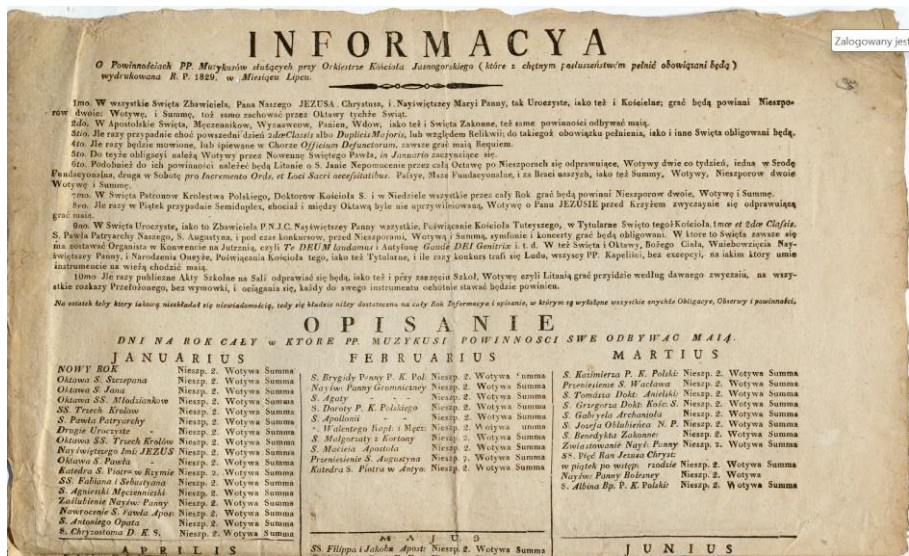
1. M. Michalowi Zabłockiemu " " " " 125.	15. M. Siwickiemu " " " " 40.
2. Leopoldowi Mżnińskiemu " " " " 100.	16. J. Czajkowskemu " " " " 55.
3. Tomaszowi Nawaszkowi " " " " 90.	17. J. Szubockiemu " " " " 30.
4. T. Marckiewiczowi " " " " 95.	18. J. Nowoski <u>713</u> , przysłał do Wojtek 60.
5. <u>H. Sobalichowi 713</u> , przysłał do Polyski 75.	19. M. <u>Bożarskiewiczowi 713</u> , przysłał do J. 30.
6. J. Przeczyńskiemu " " " " 80.	20. A. <u>Bedziankiewiczowi 713</u> , przysłał do J. 12.
7. J. Kuligowskemu " " " " 70.	21. P. Grabki kucharzowi " " " " 34.
8. T. Fortnerowi " " " " 80.	22. A. <u>Bożkowskemu</u> Blicharzowi 75.
9. J. <u>Arcewskiemu</u> " " " " 60.	23. J. <u>Bileckiemu</u> <u>Tróscielnemu</u> 40.
10. <u>H. Nygowskiewiczowi 713</u> , przysłał do Wojtek 65.	24. Cyp. <u>Angliczowskiewiczowi</u> J ^o 38.
11. <u>J. Samborskiewiczowi 713</u> , umiart r. 1830. 70.	25. <u>Walenty Angliczowski</u> do Muzyki 10.
12. J. <u>Schirwiskiewiczowi</u> " " " " 70.	26. <u>Prace Kościelnej</u> " " " " 75.
13. J. <u>Jaworski</u> " " " " 90.	" " " " " " " " " "
14. <u>H. Müllerowi</u> " " " " 50.	" " " " " " " " " "

Ilustracja 17. AJG 29 Rachunki, rok 1825

Jako kapelista Mężnicki miał różne obowiązki. Przede wszystkim brał udział w nabożeństwach odprawianych z udziałem kapeli. Bardziej szczegółowych informacji na ten temat dostarcza księga rachunkowa z 1829 roku⁵⁸, w której znajdujemy m.in. wydrukowaną listę zadań członków zespołu wraz z informacją, w które dni w roku „muzykusi powinności swe odbywać mają”⁵⁹. Wykaz ten opracował ówczesny kustosz Felix Paryża, który był wyznaczony przez zakon jako zwierzchnik kapeli. Wymienił on święta kościelne, podczas których miała grać kapela, a w niektórych przypadkach podał nawet konkretne tytuły (zob. *Informacja*, ilustracja 18).

⁵⁸ AJG, 430 Akta muzyki, k. 39r.

⁵⁹ Szerzej na ten temat por. P. Podejko, *Kapela wokalnoinstrumentalna...*, s. 108–109.



Ilustracja 18. AJG 430, Rachunki, k. 39r

Dowiadujemy się zatem, że kapela była zobowiązana występować podczas wszystkich dni uroczystych i świątecznych: w styczniu – 17 razy, w lutym – 10, w marcu – 12, w kwietniu – 10, w maju – 18, w czerwcu – 8, w lipcu – 14, w sierpniu – 14, we wrześniu – 16, w październiku – 13, w listopadzie – 16, w grudniu – 14. Ponadto uczestniczyła w nabożeństwach przypadających w oktawy głównych świąt. Najczęściej danego dnia zespół miał wykonywać nieszpory, mszę wotywną i sumę.

Cytowane źródło wiąże niektóre typy kompozycji z określonymi nabożeństwami:

- litanie maryjne i o św. Janie Nepomucenie należało wykonywać na mszach wotywnych,
- symfonie i koncerty – przed nieszporami i mszami,
- hymn *Te Deum* i antyfonę *Gaude Dei Genitrix* – na jutrznię,
- *Requiem* – podczas *Officium defunctorum*.

Dodatkowym obowiązkiem wszystkich instrumentalistów – jak czytamy w punkcie 9 *Informacyi* – było granie tzw. ganków na wieży kościelnej; najczęściej rozbrzmiewały wówczas różne pieśni maryjne. Oczywiście Mężnicki jako członek zespołu śpiewał lub grał podczas wymienionych uroczystości.

Do innych zadań kapelistów należało kopiowanie nut na potrzeby zespołu muzycznego. Leopold spełniał ten obowiązek od samego początku zatrudnienia w kapeli paulińskiej (zob. ilustracja 16) i czynił to przez cały okres działalności na Jasnej Górze. Był zaangażowany w powstanie przynajmniej 29 rękopisów, które odpisał w latach 1817–1838, sygnując nuty swoim nazwiskiem. W większości przypadków dzielił ten obowiązek z innymi kapelistami, przepisując jedynie niektóre partesy. Wydaje się jednak, że od roku 1833, kiedy został kapelmistrzem, sporządzanie manuskryptów zlecał innym członkom zespołu, gdyż z tego okresu zachowały się jedynie cztery jego odpisy (zob. tabela 2).

Tabela 2. Lista rękopisów skopiowanych przez Mężnickiego⁶⁰

Kompozytor	Utwór	Sygnatura	Data	Głosy
1	2	3	4	5
Brixl, František Xaver (1732–1771)	Vespere in D	III-85	–	całość
Dreyer, Johann Melchior (1747–1824)	2 Vesperes in D	III-154	–	Org
Röder, Georg Valentin (1776–1848)	<i>Ave Regina caelorum</i>	I-104	–	całość
Brdička Ferdinand (18/19 w.)	Missa in C	III-48	–	cor 1, 2
Meyerbeer, Giacomo (1791–1864)	Robert le diable (kontrafaktura arii z tekstem <i>Ave Maria</i>)	II-165	–	całość
Weber, Carl Maria von (1786–1826)	Der Freischütz (kontrafaktura arii z tekstem <i>In te Domine speravi</i>)	II-30	–	całość
Dreyer Johann Melchior (1747–1824)	Missa in G	Kd 13	1817	całość
Goetz-Gieczyński, Cyryl (1793–1866)	Missa in D	III-846	1819	C, A, T, B, vl 2, vla
Haydn, Joseph (1732–1809)	<i>Die Sieben Letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze</i>	III-287	1820	T, trb
Ścigalski, Franciszek (1782–1846)	Missa in B	III-669	1821	A

⁶⁰ W tabeli nie uwzględniamy tych rękopisów, w których Mężnicki spisał jedynie kartę tytułową. Dodatkowo Podejko wskazuje Mężnickiego jako kopistę w II-53, III-89, III-182. Po analizie stwierdzono, że nie można jednoznacznie przypisać skopiowania tych rękopisów Mężnickiemu.

1	2	3	4	5
Ścigalski, Franciszek (1782–1846)	Missa in C	III-666	1821	C, A, corno princ
Cibulka, Matouš Alois (1768–1845)	Symfonia in D	II-45	1821	cl 1 + k. tyt.
Dittersdorf, Karl Ditters von (1739–1799), Vogel, Kajetán (ok. 1750–1794)	2 <i>Regina caeli</i>	III-757	1822	clno 2, timp
Maader, Ludwik (ok. 1763–1798)	Mazurek	III-885	1822	C
Haydn, Joseph (1732–1809)	<i>Die Schöpfung</i>	III-269	1822/23	trb
Rygall, Ignacy (18/19 w.)	<i>Salve Regina in F</i>	III-572	1823	C
Haydn, Joseph (1732–1809)	Msza	III-261	1824	T
Mozart, Wolfgang Amadeus (1756–1791)	<i>Requiem</i>	III-403	1825	cl 1, 2
Schiedermayr, Johann Baptist (1779–1840)	Missa in C	III-619	1825	org
Dankowski, Adalbert (1760–1814)	Vespere in Es	III-107	1825	k. tyt. + org
Dreyer, Johann Melchior (1747–1824)	2 Vesperes in D	III-154	1826	C, org
Dittersdorf, Carl Ditters von (1739–1799)	Missa in D	III-134	1827	org
Beethoven, Ludwig van (1770–1827)	Sinfonia in C ⁶¹	III-19	1828	f1 1, cor 1, fag 1
Pleyel, Ignace (1757–1831)	Sinfonia in F	III-537	1829	B
Anonymus	<i>Lauda Sion</i>	II-303	1831	całość
Lange, J.	Offertorium in C <i>Seur-rexit Dominus</i>	III-482	1836	cor 1, 2
Elsner, Józef (1769–1854)	<i>Salve Regina</i>	II-81	1837	całość
Schiedermayr, Johann Baptist (1779–1840)	Offertorium in B <i>Domine Dominus noster</i>	Kd 137	1837	całość
Nowakiewicz, Kazimierz (18/19 w.)	Ofertorium pastoralne in G	II-298	1838	całość
Starke, Friedrich (1774–1835)	Msza (druk)	D.III-27	1839	cl

⁶¹ Symfonia op. 21.

Gdy 2 września 1833 roku, po śmierci Michała Zabłockiego, Mężnicki przejął prowadzenie kapeli⁶², zmianie uległ nie tylko zakres jego pracy, ale także wysokość wynagrodzenia, która wzrosła ze 100 do 125 zł wypłacanych kwartalnie⁶³. Od tego momentu muzyk stał się odpowiedzialny za dobór repertuaru, stan muzykaliów i pozyskiwanie nowych kompozycji.

Aby właściwie przygotować kapelę, Leopold musiał wcześniej wyszukać kompozycje adekwatne do uroczystości. Dzisiaj możemy prześledzić jedynie część dobieranego przez niego materiału muzycznego, a świadectwem tej praktyki są dopisane przez niego partie kotłów do kompozycji, które wcześniej były ich pozbawione. Wydaje się prawdopodobne, że zabieg taki miał na celu nadanie dziełom bardziej uroczystego i wzniosłego charakteru. Zmiany te dotyczyły stosunkowo niewiele, bo jedynie 13 kompozycji, a ich intensyfikacja przypada na lata 1836–1838 (por. tabela 3).

Tabela 3. Lista kompozycji z dopisaną partią kotłów przez Mężnickiego

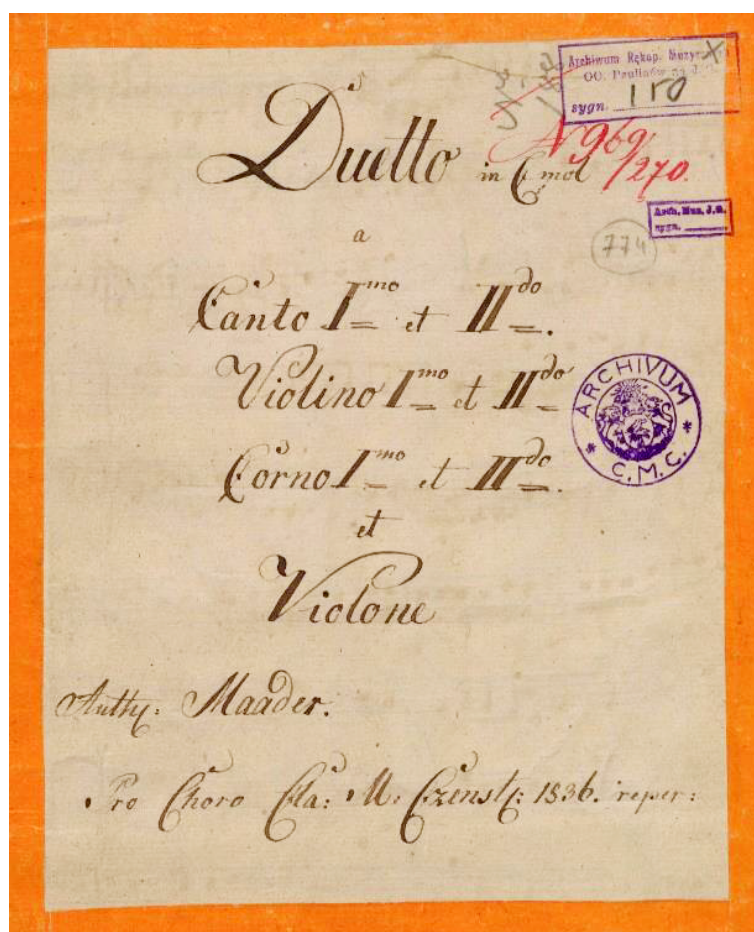
Kompozytor	Dzieło	Sygnatura	Data
Pohl (18 w.)	Missa in D	III-542	1824
Dankowski, Adalbert (1760–1814)	Missa in D	III-105	1836
Volckmer, Augustin (1755–1820)	Missa in Es	III-696	1836
Dankowski, Adalbert (1760–1814)	Missa in D	III-99	1836
Pleyel, Ignace (1757–1831)	Missa in D	III-405	1836
Pleyel, Ignace (1757–1831)	Sinfonia in F	III-537	1836
Gyrowetz, Adalbert (1763–1850)	Sinfonia in Es	III-243	1836
Anonymus	<i>Rorate caeli</i>	III-883	1837
Rygall, Ignacy (18 w.)	<i>Rorate caeli</i>	III-573	1837
Mrozowski, Tadeusz (18/19 w.)	Pieśń kościelna in A	I-57	1837
Anonymus	Missa in D	III-858	1838
Maader, Ludwik (ok. 1763–1798)	<i>Rorate caeli</i>	III-453	1838
Dankowski, Adalbert (1760–1814)	Motetto in Es	III-113	1838

Najprawdopodobniej w trakcie wyszukiwania stosownego repertuaru Mężnicki natykał się na zniszczone obwoluty rękopisów muzycznych, które starał się zabezpieczyć. W ten sposób objął troską oko-

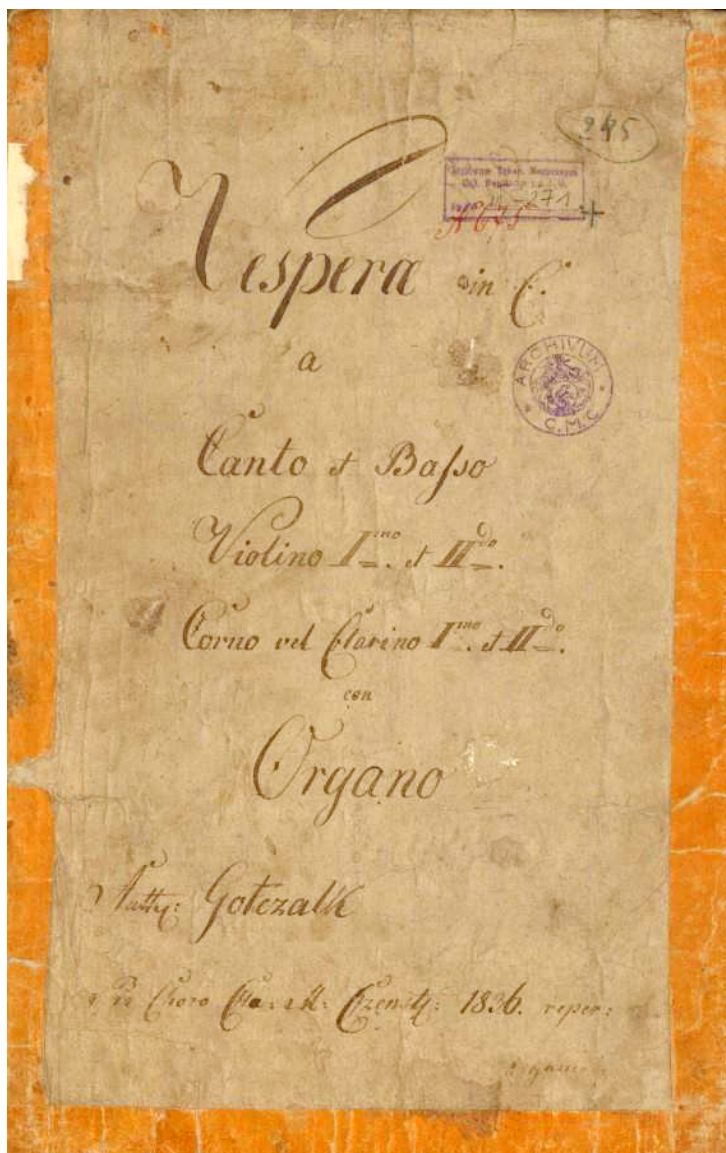
⁶² Zob. P. Podejko, *Kapela wokalnie-instrumentalna...*, s. 341.

⁶³ *Ibidem*.

ło 20 manuskryptów. W niektórych przypadkach tworzył nową kartę tytułową, w innych przygotowywał duplikaty nazbyt zniszczonych partesów, jeszcze w innych uzupełniał utwory o nowe, nieistniejące wcześniej głosy. Dokonując tych napraw, dyrygent często pozostawiał oryginalne karty tytułowe, dzięki czemu w dalszym ciągu dysponujemy tak cennymi danymi, jak proveniencja rękopisu, nazwisko posesora, a czasami również czas i miejsce sporządzenia pierwotnej okładki. Tworząc nowe obwoluty, Mężnicki niektóre z nich datował i opatrywał wpisem *reparata*. Stąd wiadomo, że znaczna ich liczba powstała w latach 30. XIX wieku (por. ilustracje 19 i 20).



Ilustracja 19. Maader Ludwik, Duetto, PL-CZ I-50



Ilustracja 20. Gotschalk Filip, Vespere, PL-CZ III-271

W tabeli 4 zawarto wykaz wszystkich rękopisów, w których Mężnicki dokonał różnego rodzaju korekt i uzupełnień: 1) był kopistą karty tytułowej; 2) sporządził nową obwolutę w miejsce zużytej; 3) uzupełnił zniszczone partie wokalne/instrumentalne bądź wprowadził nowe,

wcześniej nieobecne. Najwięcej tego typu działań dokonał w roku 1836, w którym opracowano na nowo aż sześć manuskryptów zawierających głównie kompozycje twórców działających w Polsce, jak Dankowski czy Engel, a w szczególności tych związanych bezpośrednio z Jasną Górą, jak Maader czy Gotschalk.

Tabela 4. Kompozycje dla których Mężnicki utworzył nowe karty tytułowe i partie głosów

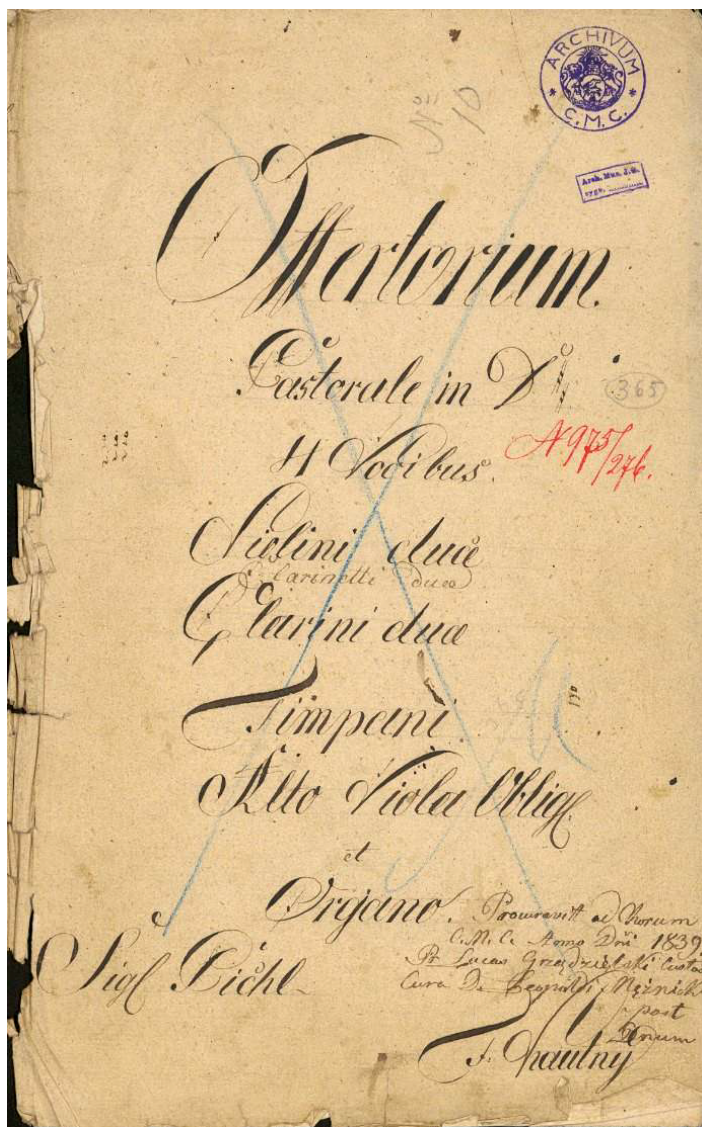
Kompozytor	Dzieło	Sygnatura	Data	Reperacja/ uzupełnienie
1	2	3	4	5
Vanhal, Johann Baptist (1739–1813)	Missa in C	III-723	–	k. tyt.
Aumann, Franz Josef (1728–1797)	Missa in F	III-237	–	k. tyt.
Lohelius, Joannes (1724–1788)	Offertorium in Dis	III-416	–	v1 2
Koperski, Maksymilian (1812–1886)	Missa in Es	III-351	–	k. tyt.
Koperski Maksymilian (1812–1886)	Duae Vidi aquam ex C et G	II-267	1839	k. tyt.
Gyrowetz, Adalbert (1763–1850)	Symphoniae ex Dis	III-242	–	k. tyt.
Lickl, Johann Georg (1769–1843)	Missa in C	II-345	–	k. tyt.
Rossini, Gioachino (1792–1868)	<i>La gazza ladra</i> (kontrafaktura z tekstem <i>Vias tuas Domine</i>)	II-226	–	k. tyt.
Preindl, Joseph (1756–1823)	Missa in Dis	III-901	–	k. tyt.
Dittersdorf, Carl Ditters von (1739–1799)	Missa D	III-134	1827	org
Volckmer, Augustin (1755–1820)	Chorus in D	III-688	1833	k. tyt.
Pausch, Eugen (1758–1838)	Missa ex C	III-201	1835	k. tyt.

1	2	3	4	5
Engel, Jan (zm. 1788)	Symfonia in D	III-214	1836	k. tyt.
Dankowski, Adalbert (1760-1814)	Mottetto in Es	III-113	1836	k. tyt.
Schwanberger, Johann Gottfried (1737-1834)	<i>Issipile</i> (kontrafaktura z tekstem <i>Eia plaudite fideles</i>)	III-473	1836	k. tyt.
Maader, Ludwik (ok. 1763-1798)	Ofertorium ex A	III-449	1836	k. tyt.
Maader Ludwik (ok. 1763-1798)	Duetto in c moll	I-50	1836	k. tyt.
Gotschalk, Filip (1760-1809)	Vesperae in C	III-271	1836	k. tyt.
Gyrowetz, Adalbert (1763-1850)	Symfonia in Es	III-243	1836	k. tyt. + timp
Diabelli, Anton (1781-1858)	Missa ex C	II-50	1837	k. tyt.
Abeille, Ludwik (1761-1838)	Graduale in Es	I-44	1839	k. tyt. + vlne
Anonim	Graduale in A	I-193	1839	k. tyt. + vlne
Anonim	Salve Regina ex C	II-277	1822	cor 1,2 + k. tyt.
Anonim	Litania de B.M.V. ex B	II-338	1840	k. tyt.
Anonim	Offertorium in G. F.	III-780	1840	k. tyt.

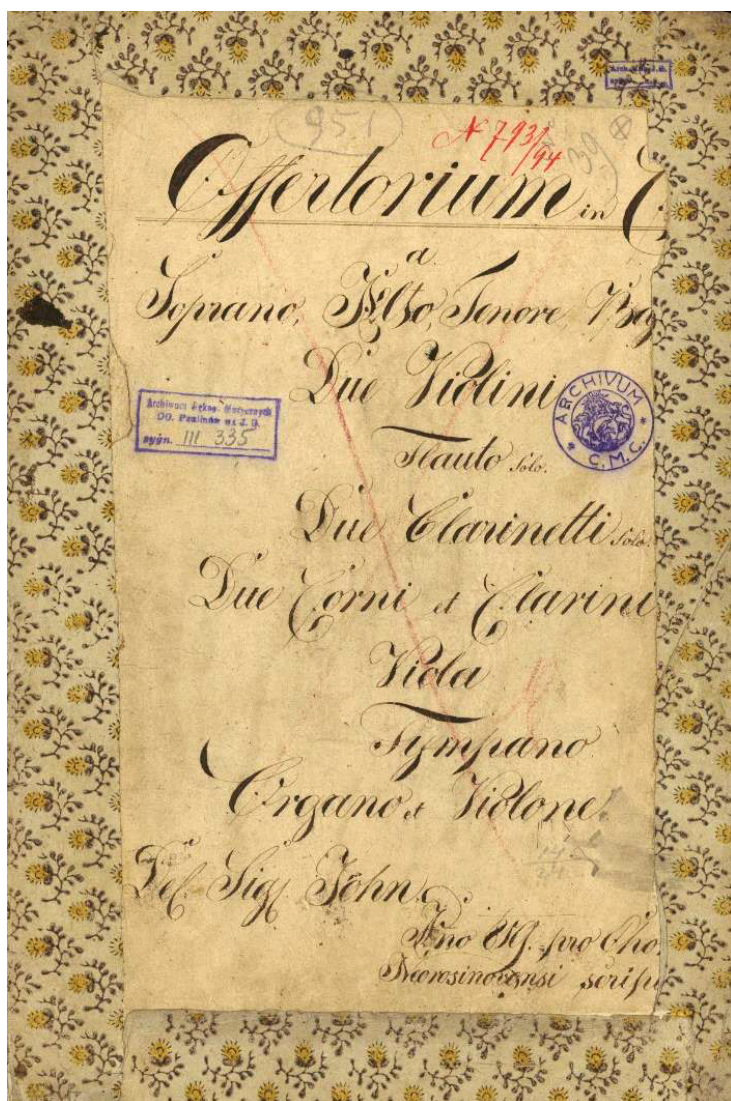
Za czasów dyrygentury Mężnickiego pozyskano największą w dziejach zespołu jasnogórskiego liczbę kompozycji. Było to około 150 rękopisów proveniencji morawskiej, a dokładniej – pochodzących z Novego Rousínova. Większa ich część wchodziła w skład prywatnej kolekcji należącej do wspomnianego już Franza Kautnego⁶⁴, a pozostałe stanowiły repertuar noworusinowskiej kapeli parafialnej (por. ilustracje 21 i 22). Poza kilkoma wyjątkami⁶⁵ manuskrypty te trafiły na Jasną Górę po śmierci Kautnego, czyli po roku 1836.

⁶⁴ J. Szczygieł, *Franz Kautny...*

⁶⁵ Kilka utworów trafiło do repertuaru jasnogórskiego jeszcze za życia Kautnego.



Ilustracja 21. PL-CZ II-206, karta tytułowa



Ilustracja 22. PL-CZ III-335, karta tytułowa

Muzykalia morawskie wzbogaciły repertuar jasnogórski o ponad 30 nowych utworów, których twórcy nie byli tam wcześniej znani (zob. tabela 5). Pośród nich sporą grupę tworzą kompozytorzy pochodzący z ziem Korony Czeskiej.

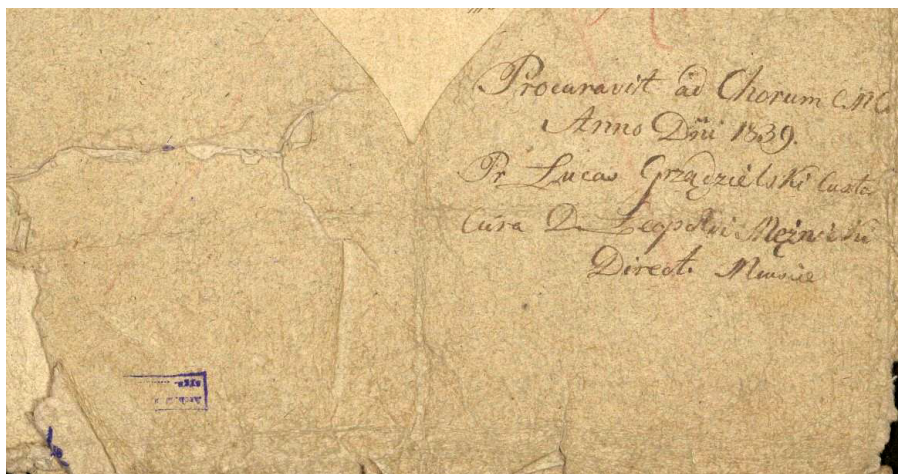
Tabela 5. Spis nowych dzieł, wcześniej niewykonywanych twórców na Jasnej Górze

Lp.	Autor	Dzieło	Sygnatura
1	2	3	4
1.	Anonim	Te Deum in D	III-766
2.	Blumenthal [Joseph? (1782–1850), Casimir? (1788–1849)]	Offertorium in F	I-102
3.	Brdička, Ferdinand (18/19 w.)	Masses in C	III-48
4.	Gerl, Franz Xaver (1764–1827)	Offertorium in F	III-232
5.	Giordani, Tommaso (ok. 1733–1806)	Aria in G	II-91
6.	Grolich, Karl (1787–1825)	Masses in D	III-250
7.	Hajek Jan (18/19 w.)	Masses in D	III-295
8.	Hajek Jan (18/19 w.)	Missa in C	III-296
9.	Hajek Jan (18/19 w.)	Masses in D	III-297
10.	Hnojil, Jan (1795–1852)	Graduale in A	II-111
11.	Kautny, František (1788–1836)	Missa in C	III-342
12.	Krafft, François-Joseph (1721–1795)	Missa in B	III-343
13.	Krafft, François-Joseph (1721–1795)	Masses in C major	II-351
14.	Krafft, François-Joseph (1721–1795)	Missa in D	III-358
15.	Krafft, François-Joseph (1721–1795)	Missa in G	III-359
16.	Krafft, François-Joseph (1721–1795)	Missa in C	III-360a
17.	Krafft, François-Joseph (1721–1795)	Missa in F	III-361
18.	Kratochwila, [Dominik] (18/19 w.)	Missa in D	III-362
19.	Kratochwila, [Dominik] (18/19 w.)	Missa Pastoralis in a	III-363
20.	Kronle (XIX w.) [Kernle, Antonin]	Missa in C	III-368
21.	Kubitschek Adalbert (1776? –1838)	Offertorium in F	I-67
22.	Kunerth, Jan Leopold (1784–1865)	Offertorium in A	II-138
23.	Lokaj Jakub (ur. 1732)	Missa in G	III-439
24.	Müller, Carl (1729–1803)	Missa in B	II-173
25.	Müller, Carl (1729–1803)	Missa in D	II-180
26.	Oswald, Anton (?)	Missa in D	III-871
27.	Pařízek, Alexius (1748–1822)	Missa in D	III-524
28.	Pařízek, Alexius (1748–1822)	Missa in C	III-525
29.	Richter, Franz Xaver (1709–1789)	2 Gradualia in G, B	III-627
30.	Zapf, Johann Nepomuk (1760–1831)	Missa in C	III-733

1	2	3	4
31.	Schikaneder Abeille, Ludwig (1761-1838)	Graduale in Es	I-44
32.	Schubert, Ferdinand (1794-1859)	Regina cieli in C	II-60
33.	Seyler, Joseph Anton (ok. 1778 - ok. 1860c)	Missa in C	III-641
34.	Sonnleithner, Joseph (1766-1835)	Requiem in Es	III-645
35.	Stross, Karel (1752-1805)	Missa in D	III-663

Co ciekawe, dzieła niektórych wyżej wymienionych kompozytorów musiały przypaść do gustu wykonawcom i słuchaczom, ponieważ w latach późniejszych pozyskano inne ich utwory⁶⁶.

Rola Mężnickiego w sprowadzeniu wyżej wymienionych rękopisów była kluczowa. Znał on osobiście właściciela zbioru, co z pewnością ułatwiło negocjacje. Wydaje się też, że sam bezpośrednio zabiegał o muzykalia i zaangażował się w proces ich przekazania. Potwierdzają to wpisy umieszczone na kartach tytułowych, dokonane ręką ówczesnego kustosa kapeli jasnogórskiej Łukasza Grzędzielskiego: „Cura D[omini] Leopoldi Mężnicki”, ale także „Negotiante D[omino] Leopoldo Mężnicki” (zob. ilustracje 23 i 24).



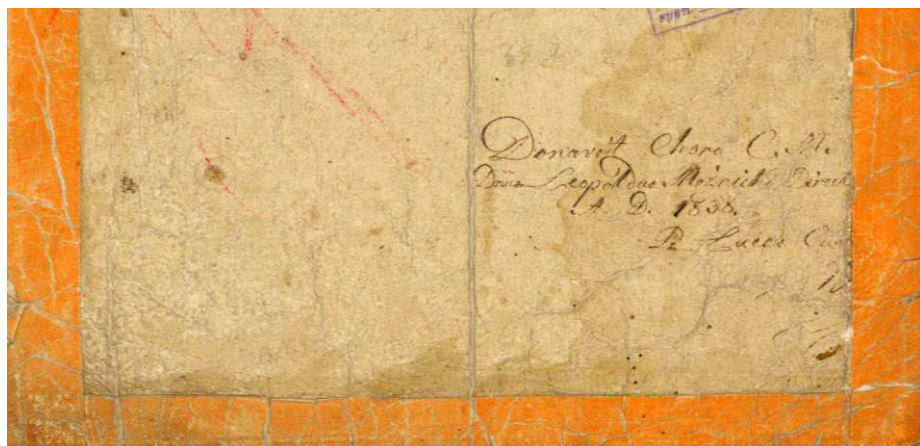
Ilustracja 23. PL-CZIII-709, wpis ręką kustosa Grzędzielskiego „Cura D. Leopoldi Mężnicki”

⁶⁶ Chodzi o takich twórców, jak Krafft, Hajek, Pařízek, Winter.



Ilustracja 24. PL-CZ II-306, wpis ręką kustosza Grzędzielskiego „Negotiante D. Leopoldo Mężnicki”

Niektóre z rękopisów należących do Kautnego zawierają wpis: „Donavit Choro C.M.[C] D[ominus] Leopoldus Mężnicki”. Adnotacja ta sugeruje, że kilka rękopisów Kautnego zostało podarowanych bezpośrednio Mężnickiemu, który później zdecydował się ofiarować je na użytek zespołu jasnogórskiego. Nie wiemy jedynie, kiedy otrzymał je Mężnicki – czy dostał je z rąk Kautnego, czy już po jego śmierci (zob. ilustracja 25).



Ilustracja 25. PL-CZ III-125, rękopis Kautnego podarowany przez Mężnickiego dla kapeli jasnogórskiej

Oprócz kompozycji morawskich Mężnicki przekazał kilka utworów dla zespołu jasnogórskiego, które stanowiły jego prywatną własnością (zob. tabela 6).

Tabela 6. Kompozycje należące do Leopolda Mężnickiego, podarowane dla zespołu jasnogórskiego

Kompozytor	Dzieło	Sygnatura	Data przekazania
Drechsler, Joseph (1782–1852)	Offertorium in F	III-774	1843
Dedler, Rochus (1779–1822)	Missa ex G	III-121	-
Brdička, Ferdinand (18/19 w.)	Missa ex C	III-48	[1822]
Koperski, Maksymilian (1812–1886)	Vidi aquam in A	I-71	1834
Kampe (18 w.?)	Offertorium Pastorale in D	II-117	1837

Dwie msze: Drechslera i Dedlera powstały jeszcze w Novym Rousínovie. Jedna z nich została odpisana w 1843 roku przez Millera⁶⁷ już na Jasnej Górze – niestety oryginał się nie zachował. Msza Brdički została skopiowana w 1821 przez Fuchsa, kantora ze Starego Rousínova. Rok później Mężnicki dopisał do niej dwa głosy rogów, co mogło być związane z wykonaniem tego utworu przez kapelę. Muzyk zapewne podróżował na Morawy w roku 1821, czego świadectwem jest właśnie wspomniany rękopis. Ofertorium bliżej nieznanego kompozytora Kampego zostało podarowane kapeli w 1837 roku⁶⁸. Wydaje się, że był to szczególny rękopis dla Mężnickiego, ponieważ najprawdopodobniej należał do jego ojca Martina Meznika. Manuskrypt poddano pewnej renowacji – Mężnicki sam utworzył nową kartę tytułową oraz odpisał na nowo zniszczone partie trąbki clarino oraz rogów, a także dodał nieistniejące wcześniej kotły. O tym, że poprzednim właścicielem był Martin Meznik⁶⁹, świadczy zachowana oryginalna karta tytułowa (zob. ilustracja 26).

⁶⁷ Najprawdopodobniej chodzi o Konrada Millera zatrudnionego w 1843 r. Zob. P. Podejko, *Kapela wokalnoinstrumentalna...*, s. 355.

⁶⁸ Na karcie tytułowej znajdujemy wpis R.D. Kampe. Skrót ten może oznaczać *Reverendo Domino*, co sugeruje, że Kampe był osobą duchowną.

⁶⁹ Trudno całkowicie jednoznacznie utożsamiać go z ojcem kapelmistrza.



Ilustracja 26. Karta tytułowa PL-CZ II-117 z wpisanym posesorem Martinem Meznikiem

przyjął 14 września 1834 roku⁷⁰. Rok później w parafii św. Zygmunta w Częstochowie ślub wziął bratanek Leopolda – Carol Meznik, urodzony w Gross Betschkerek. Najpewniej to właśnie on przywiózł kompozycję swojego ojca Carola Meznika seniora jako podarunek dla Leopolda, który przekazał ją na użytek kapeli⁷¹.

Morawski repertuar nie był jedynym, jaki Mężnicki pozyskał dla zespołu paulińskiego. W latach 1828–1835 około 60 kompozycji znalazło się na Jasnej Górze dzięki kontaktom Mężnickiego z Marcinem Studzińskim (ur. około 1786), fagocistą zatrudnionym od 1820 roku w orkiestrze milicji Wolnego Miasta Krakowa⁷². Wyjaśnia to stwierdzenie Podejki, że z Krakowa przybyło „wyjątkowo dużo kompozycji instrumentalnych”⁷³. O tym, że Mężnicki mógł znać osobiście Studzińskiego, świadczy fakt, że w 1828 roku pierwszy z nich podróżował do Krakowa, co zapoczątkowało trwającą kilka lat współpracę obu muzyków. W archiwum jasnogórskim zachowała się krótka notatka sporządzona przez kustosa Felixa Paryżę, zezwalająca na wyjazd ówczesnego kapelmistrza Zabłockiego i muzyka Mężnickiego do Krakowa (zob. ilustracja 28)⁷⁴.

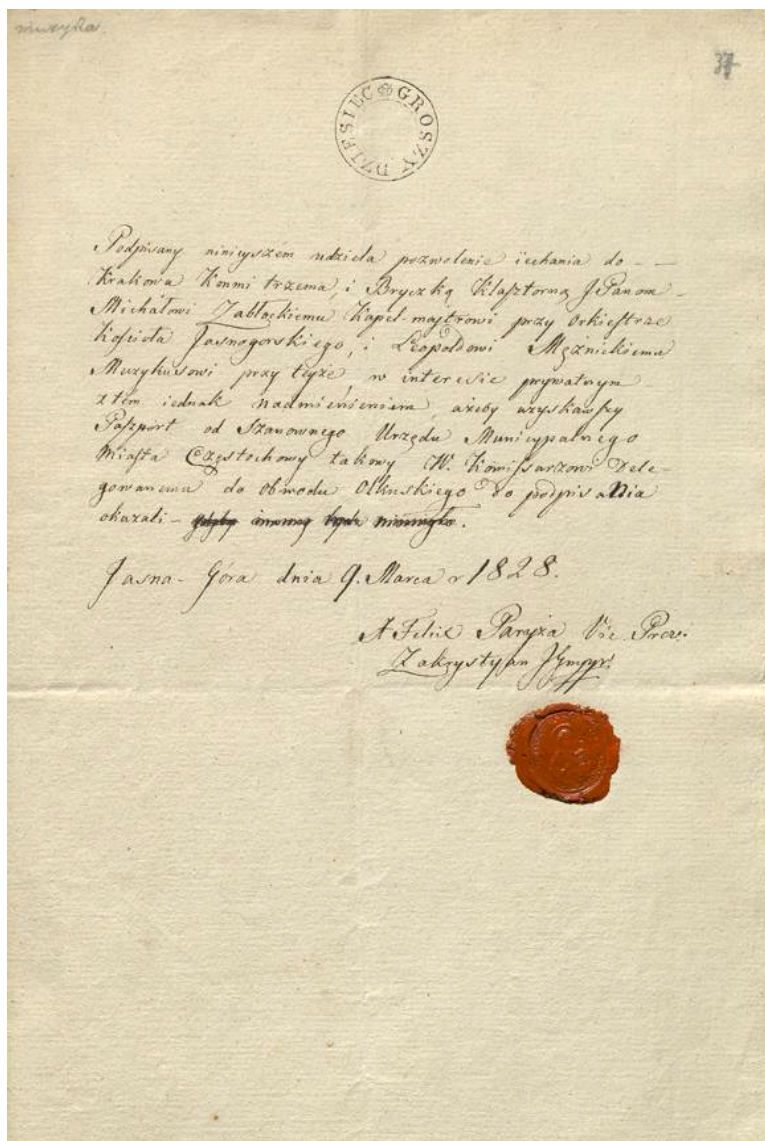
⁷⁰ Benda: Lonovicz József [w:] *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, t. 5, Wien 1972, s. 306–307. Zob. https://www.biographien.ac.at/oeb1_5/306.pdf (30.11.2023).

⁷¹ Księgi metrykalne parafii św. Zygmunta w Częstochowie w 1835 r. odnotowują związek małżeński Carola Meznika urodzonego w 1813 r. z Marianną Kawał. Chodzi o bratanka Leopolda urodzonego w Gross Betschkerek, który przybył do Częstochowy i tutaj się osiedlił. Założył rodzinę i prowadził własną firmę introligatorską. Zob. Poland, Częstochowa Roman Catholic Church Books, 1226–1950, <https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HT-627W-NZ1?cc=2115410&wc=9RTS-DPF%3A362228601%2C362234901%2C362441502> : 17 July 2014, Katowice > Częstochowa > Marriages (Akta małżeństw) 1826–1860 > image 178 of 566; Archiwum Archidiecezji Częstochowskiej (Czestochowa Archdiocese Archives, Czestochowa).

⁷² B. Chmara-Żaczekiewicz, *Studziński Wincenty* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 45/1, z. 184, Warszawa–Kraków 2007, s. 153–155. Być może był on synem Marcina Studzińskiego (seniora), członka kapeli jezuickiej w Krakowie w latach 1764–1768. Zob. I. Tylka, *Instrumentaliści i wokaliści kapeli jezuickiej kościoła ss. Piotra i Pawła w Krakowie*, „Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars” 2014, nr 2, s. 468.

⁷³ P. Podejko, *Katalog tematyczny...*, s. XVII. Na niektórych z tych rękopisów widnieje nazwisko Studzińskiego.

⁷⁴ AJG, sygn. 430, s. 37r.



Ilustracja 28. Notatka zezwalająca na wyjazd Zabłockigo i Mężnickiego do Krakowa

Równie owocna – ze względu na napływ nowych kompozycji – okazała się znajomość Mężnickiego z Franciszkiem Białaszewskim, muzykiem pochodzącym z Gostynia, który okresowo był zatrudniony

w kapeli na Jasnej Górze⁷⁵. Kiedy został członkiem zespołu muzycznego w Gostyniu⁷⁶, skopiował on na potrzeby swojej dawnej kapeli około 30 utworów, które ówczesnie wchodziły w skład repertuaru muzycznego u filipinów. Dzięki temu na Jasnej Górze rozbrzmiewała twórczość Zeidlera i Koperskiego, twórców związanych ze Świętą Górą⁷⁷.

Podsumowanie

Leopold Mężnicki swoją pracę w kapeli zakończył w 1840 roku. Po tej dacie jego nazwisko nie pojawia się już w wykazach płatności dla kapelistów, a dyrygentem zespołu zostaje Józef Kuligowski⁷⁸. Dalsze losy muzyka i jego rodziny nie są dokładnie znane i wymagają wnikliwych kwerend archiwalnych. Podejko zaznaczył, że Mężnicki po opuszczeniu Jasnej Góry został kupcem i sprowadzał dla kapeli nuty oraz instrumenty⁷⁹. Potwierdzeniem tej konstatacji jest wykaz zamieszczony w gazecie „Dziennik Urzędowy Gubernii Warszawskiej”⁸⁰ z 1853 roku, w którym Leopold Mężnicki został określony jako „kupiec 2-jej Gildyi” (zob. ilustracja 29). Jego dalsza współpraca z paulinami jasnogórskimi wymaga jednak dalszych badań. Najbardziej tajemniczy pozostaje okres działalności Mężnickiego pomiędzy 1840 a 1853 rokiem, gdy nie był już zatrudniony w kapeli, ale jeszcze nie miał uprawnień do prowadzenia handlu. *Słownik muzyków pedagogów urodzonych do 1871 roku* podaje, że do roku 1854 był organistą w kościele św. Barbary⁸¹. Informacja ta, choć

⁷⁵ Było to w latach 1828–1829 i dwa miesiące w 1837 r. Zob. P. Podejko, *Katalog tematyczny...*, s. XVI.

⁷⁶ W. Zientarski, *Kapela Gostyńska. Wpływ księży Filipinów na wielkopolską kulturę muzyczną*, „*Nasza Przeszłość*” 1970, nr 32, s. 145–182.

⁷⁷ Zob. P. Podejko, *Katalog tematyczny...*, s. XVI.

⁷⁸ P. Podejko, *Kapela wokalnoinstrumentalna...*, s. 341–342.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, *Dziennik Urzędowy Gubernii Warszawskiej*, 1853 nr 17 + dod., s. 1.

⁸¹ K. Janczewska-Sołomko, B. Roźniatowska, *Muzycy pedagodzy urodzeni do 1871 roku w kulturze polskiej. Leksykon*, Warszawa 2018, s. 360. Niestety biogram Mężnickiego w tym leksykonie zawiera wiele błędów.

prawdopodobna, wymaga jednak potwierdzenia źródłowego. Przedstawione przeze mnie fakty z życia Mężnickiego, który zmarł w 1872 roku, dotyczą jedynie połowy jego biografii. Między innymi niepotwierdzone pozostają informacje o jego życiu prywatnym, o życiu jego dzieci, o pozycji rodziny Mężnickich w Częstochowie⁸². O istotnej roli, jaką pełnili oni w mieście, świadczą piękne nagrobki znajdujące się na cmentarzu św. Rocha, upamiętniające Leopolda oraz jego krewnych.

Leopold Mężnicki jawi się jako człowiek obdarzony licznymi talentami. Był muzykiem – instrumentalistą i wokalistą – kapelmistrzem i organizatorem życia muzycznego na Jasnej Górze. Jego niezwykła dbałość o stan zachowania rękopisów i dążenia do pozyskiwania nowego repertuaru zasługują na podziw; to za jego dyrygentury zbiór jasnogórski poszerzył się o kilkaset nowych kompozycji. Był kopistą i jednocześnie konserwatorem muzykaliów należących do kapeli jasnogórskiej. Jego długie życie (umiera w wieku siedemdziesięciu trzech lat)⁸³ obfitowało w różnorodne doświadczenia kulturowe. Najmłodsze lata spędził w prowincji Banat na Węgrzech, następnie okres młodości czy na Morawach, a całe dorosłe życie związał z Częstochową. To właśnie dzięki takim postaciom jak Mężnicki paulini utrzymywali kontakty międzynarodowe z południowymi sąsiadami. Miały one duży wpływ na kulturę muzyczną na Jasnej Górze w XIX wieku.

Chociaż działalność muzyka po 1840 roku uległa zmianie, to jego współpraca z klasztorem nadal trwała, czego dowodem jest dar w postaci druku muzycznego z utworem Diabellego. Na karcie tytułowej edycji wpisano: „Ofiara Pana Mężnickiego w roku 1862” (zob. ilustracja 30).

⁸² Podejko podaje, że na Jasnej Górze w latach 1866–1872 pracował Ludwik Mężnicki, nie podaje jednak stopnia pokrewieństwa z Leopoldem. Zob. P. Podejko, *Kapela wokalnie-instrumentalna...*, s. 361.

⁸³ Zob. Poland, Częstochowa Roman Catholic Church Books, 1226–1950, <https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HY-DTPS-KPS?cc=2115410&wc=9RT7-Y4S%3A362228601%2C362234901%2C362334801>: 17 July 2014, Katowice > Częstochowa > Deaths (Akta zgonów) 1871–1872 > image 69 of 95; Archiwum Archidiecezji Częstochowskiej (Czestochowa Archdiocese Archives, Czestochowa).



Ilustracja 29. „Dziennik Urzędowy Gubernii Warszawskiej” z 1853 roku

9^{tes}
OPFERFESTUNGEN
 (in F.)
(Misericordias Domini in aeternum cantate)

SOLO für BASS (oder ALT)
 mit Begleitung
 von 2 Violinen, Viola, 2 Oboen (od. Clarinetten),
 2 Hörner, Violoncell, Contrabass und Orgel.

Mit beigegängiger Begleitung des Pianoforte anstatt des Orchesters.

Componirt
 von
ANT. DIABELLI.
 175^{te} Werke.

Eigentum der Verleger.
 Einprägung in das Vereins-Archiv. Prof. W. v. M.

WIEN,
 bei A. Diabelli u. Comp.
 Graben 374/383.

Opus Dana Mzemischke... w roku 1852

Archivum Rybn. Muzycznych
 OO. Paulinów na J. G.
 1997. D. III-35
 Arch. Wm. S.M.
 1978.

429
 498
 913
 ARCHIVUM
 C.M.C.

Ilustracja 30. PL-CZ D. III-35

Bibliografia

Źródła

Archiwum Archidiecezji Częstochowskiej (PL-CZa)

Liber metrices copulatorum pro ecclesia Vetero Czestochoviensi sub titulo S. Sigismundi Regis et Martyris incepta die 1 Januarii 1793 (1793-1825), sygn. III-109.

Liber copulatorum in ecclesia parochiali Czestochoviensi sub titulo S. Sigismundi Regis et Martyris, curam animarum, gerentibus RR in Christo Patribus Ordinis Eremitarum S. Pauli Primi Eremitae professis et presbyteris, anno 1826 inchoatus (1826-1860), sygn. III 112.

Archiwum Jasnogórskie (AJG):

Regestra perceptarum et expensarum ecclesiae Clari Montis Czestochoviensis anno Domini 1817, sygn. 29 [Rachunki].

Akta odnoszące się do muzyki, sygn. 430 [Akta muzyki].

Moravský Zemský Archiv (MZA):

Fond E 67, sygn. III.13121 metryki Austerlitz [1738–1778].

Fond E 67, sygn. I 2397 metryki Brumovice [1784–1850].

Fond E 67, sygn. I 2387 metryki Brumovice [1784–1829].

Fond E 67, sygn. I 2405 Metryki Brumovice [1784–1835].

Fond E 67 sygn. 3092 Metryki Nosislav [1784–1816].

Fond E 67, sygn. 3084 Metryki Nosislav [1784–1807].

Fond B 14 *Místodržitelství starší*, karton 1688, k. 388–395.

Statní Okresní Archiv (SOkA Vyškov)

Fond Národní škola Rousínov, *Pamětní kniha* [1824–1872], nr inw. 1.

Archiwum Polskiej Prowincji oo. Dominikanów w Krakowie

PL-Kd 13

Źródła i opracowania dostępne online

www.familysearch.org (1.06.2023):

– Księgi metrykalne z Gross Betschkerek: księgi chrztów (*Taufen*) z lat 1753–1809 i 1809–1815, metryki ślubów (*Heiraten*) 1753–1834 i pogrzebów (*Toten*) z lat 1753–1816.

<https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:AT-WBR-51686> (25.05.2023).

https://www.biographien.ac.at/oeb1_5/306.pdf (20.05.2023).

https://polish.musicsources.pl/plMuzykalia_jasnogorskie (5.07.2023).

<https://crispa.uw.edu.pl/object/files/616191/display/Default> (30.07.2023).

Opracowania

Chmara-Żaczekiewicz Barbara, *Studziniński Wincenty* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 45/1, z. 184, Warszawa–Kraków 2007.

Hlaváček Petr, *Hudba v chrámu Vzkříšení Páně ve Slavkově u Brna do poloviny 20. století* [w:] *Hudba v Olomouci a na střední Moravě II*, red. E. Vičarova, Olomouc 2008.

- Janczewska-Sołomko Katarzyna, Roźniatowska Bożenna, *Muzycy pedagodzy urodzeni do 1871 roku w kulturze polskiej. Leksykon*, Warszawa 2018.
- Mandić Jelena Ilić, *Banatska vojna krajina (1764–1800)*, Beograd 2020.
- Podajko Paweł, *Dzieła kompozytorów czeskich w repertuarze kapeli jasnogórskiej [w:] Muzyka Czechosłowacka XX wieku*, red. M. Podchajski, Gdańsk 1974.
- Podajko Paweł, *Kapela wokalnie-instrumentalna na Jasnej Górze*, Warszawa 2001.
- Podajko Paweł, *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalnie-instrumentalnej na Jasnej Górze*, Kraków 1992.
- Pośpiech Remigiusz, *Odkrywanie jasnogórskich muzykaliów u progu XXI wieku [w:] Europejska kultura muzyczna w polskich bibliotekach i archiwach*, red. A. Patalas, S. Hrabia, Kraków 2008.
- Szczygiel Justyna, *Franz Kautny (1788–1836): the owner of musical manuscripts from the Jasna Góra collection*, „*Musicologica Brunensia*” 2023, vol. 1.
- Szpak Jacek, *Bohemian Crown subjects in Polish province of the Order of St. Paul in 18th century*, „*Historica*” 2019, no. 1.
- Trojan Jan, *Kantoři na Moravě a ve Slezsku v 17–19 století*, Brno 2000.
- Tylka Iwona, *Instrumentaliści i wokaliści kapeli jezuickiej kościoła ss. Piotra i Pawła w Krakowie*, „*Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars*” 2014, nr 2.
- Vychodil Pavel, *František Sušil. Životopisný nástin*, Brno 1898.
- Zientarski Władysław, *Kapela Gostyńska. Wpływ księży Filipinów na wielkopolską kulturę muzyczną*, „*Nasza Przeszłość*” 1970, nr 32.

Leopold Mężnicki (1799–1872) – musician from Moravia, copyist and conductor of the Jasna Góra ensemble

Abstract

At the turn of the 18th and 19th centuries, the Pauline monastery at Jasna Góra maintained international contacts, with the Moravian lands, which was manifested not only by accepting foreign youth into the Pauline ranks, but also by employing lay musicians in the Jasna Góra ensemble. The latter group included Leopold Mężnicki (1799–1872), who began working at Jasna Góra in 1817. He was a long-time musician and conductor of the music chapel in the years 1833–1840. His short biography presented by Paweł Podajka contains information that he came to Jasna Góra from Moravia, where he played in the church chapel in Nový Rousínov under the direction of F. Kautny. After arriving in Częstochowa, he quickly assimilated, changing his surname from “Mezник” to “Mężnicki”. A recent query provided a lot of new information about the life and origin of Mężnicki and his activities in the Pauline complex. The aim of this article is to supplement the existing knowledge about the chapelmaster, about his numerous duties performed at Jasna Góra, about his significant contribution to shaping the band’s repertoire, and about his international contacts. The article is based on comprehensive analyzes of archival sources – music and records. The conclusions fundamentally change previous view of this distinguished artist.

Keywords: Leopold Mężnicki, Mezник, the Jasna Góra ensemble, religious music, 19th century, Nový Rousínov

JACEK SZERSZENOWICZ

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi

Repolonizować Kowalskiego

Dorobek Henryka Kowalskiego – urodzonego w Paryżu w 1841 roku potomka emigranta po powstaniu listopadowym, pianisty i kompozytora – zasługuje na zainteresowanie polskiego muzykologa. Nie wiadomo, czy Henryk miał szczęście słuchać Chopina, ale był przez słuchaczy ceniony za wykonywanie jego utworów (szczególnie nokturnów i walców). Sam też był kompozytorem: jego biogram w *Encyklopedii Muzycznej PWM* zawiera tytuły ponad 100 utworów – w większości miniatur fortepianowych, ale też oper, operetki... Rozległa jest mapa jego podróży artystycznych: poza Europą – Stany Zjednoczone, Kanada, Australia. Osobliwą zachętą do zbadania dorobku kompozytora jest fragment filmu dokumentalnego Piotra Zarębskiego, w którym dyrektor Biblioteki Miejskiej w Dinan prezentuje bogaty zbiór kompozycji Kowalskiego.

Słowa kluczowe: pianiści polscy, polscy kompozytorzy na emigracji, muzyka salonowa XIX wieku, opera, sceny dramatyczne, organizacja życia muzycznego, przywracanie pamięci

Komunikat ten ma funkcję bardziej motywacyjną niż informacyjną. Jego tytuł nie jest figurą *pars pro toto*, ale propozycją dotyczącą konkretnego kompozytora z ciekawą biografią i niemałym dorobkiem, który warto by zbadać, ocenić i przybliżyć polskim melomanom. Jak wykazał pobieżny sondaż, postacią tą nie zajmuje się obecnie nikt z naszych muzykologów, a i przez *Encyklopedię Muzyki PWN* w 2006 roku (red. A. Chodkowski) była niezauważona, choć redaktorzy uwzględnili takie nazwiska na literę „k”, jak Maria Koterbska, Seweryn Krajewski i Krzysztof Krawczyk. W tym alfabetycznie bliskim towarzystwie nie ma zresztą ani jednego Kowalskiego – mimo że kilka postaci o tym najpowszechniejszym polskim nazwisku wymieniają poważne wydawnictwa zagraniczne: *Larousse de la Musique* (1957), *Das grosse Lexikon der Musik* (1978), *Riemann Musik Lexikon* (1972).

W dwóch pierwszych spotykamy Alfreda Kowalskiego (pisanego również jako: Kowalsky). Określony jest jako kompozytor luksemburski pochodzenia polskiego. Urodzony w Luksemburgu w roku 1879, zmarł w Metz w roku 1941 lub 1943. Kształcił się w konserwatoriach w Paryżu i Berlinie oraz na Uniwersytecie w Heidelbergu. Był autorem czterech mszy, trzech oper, symfonii, muzyki kameralnej i pieśni¹.

Das grosse Lexikon der Musik i *Riemann Musik Lexikon* odnotowały Juliusa Kowalskiego – kompozytora czeskiego, urodzonego w roku 1912 w Ostrawie na Morawach². Wydawnictwa te podają też informacje na temat Maxa Kowalskiego; podkreślając, że urodził się „1882 zu Kowal (Polen) nicht: Frankfurt am Main”, suponują istnienie wcześniejszej publikacji na jego temat. Dowiadujemy się, że Max był więźniem KL Buchenwald (1933–1939), po czym wyemigrował do Anglii, gdzie utrzymywał się jako stroiciel fortepianu i gdzie zmarł w roku 1956. Z jego dorobku przywołane są jedynie cykle pieśni, m.in. *Pierrot lunaire*, skomponowane w roku 1912 – dokładnie wtedy, kiedy Arnold Schoenberg stworzył swoją interpretację tych samych wierszy Alberta Girauda³.

Spośród wymienionych kompozytorów Max byłby chyba najlepszym kandydatem do repolonizacji. Jednak ani on, ani żaden z wcześniej wymienionych nie jest tym Kowalskim, o którego chciałbym się upomnieć. Nie znajdziemy go (jak zresztą jakiegokolwiek Kowalskiego) w różnych niemieckich źródłach: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1958), *Das Grosse Lexikon der Musik* (1976), *Brockhaus Riemann Musiklexikon* (1978)...

Henryka Kowalskiego nie ma również w wydawnictwach francuskich: *Encyclopédie de la Musique* (1959; jest tu biogram Alfreda⁴); *Larous-*

¹ Zaktualizowane informacje o Alfredzie Kowalskim znajdziemy np. w: G. Hausemer, *Luxemburger Lexikon. Das Großherzogtum von A–Z*, Luxemburg 2006, s. 226.

² Bliższe informacje o tym kompozytorze, którego rodzina pochodziła z Krakowa, wraz ze spisem kompozycji znajdziemy w: *Československý hudební slovník osob a institucí*, t. 1: A–L, Praha 1963, s. 724–725.

³ Kompozytorska spuścizna Maxa Kowalskiego (The Max Kowalski Collection) znajduje się w Gilmore University Library. Zob. <https://as13dev-new.library.yale.edu/10553.pdf> (2.02.2025).

⁴ [bna], *Kowalsky Alfred* [w:] *Encyclopédie de la Musique*, Paris 1959, s. 702.

se de la Musique (1957); *Dictionnaire de la Musique* (Larousse, 1987). To szczególnie dziwi, bo w życiorysie naszego bohatera Francja pełniła rolę zastępczej ojczyzny. Urodził się w Paryżu w roku 1841 jako syn emigranta – uczestnika powstania listopadowego. Od dwunastego roku życia kształcił się w paryskim konserwatorium (fortepian, organy, kompozycja), był chórzystą w La Chapelle Impériale i pianistą w Operze paryskiej. W 1858 roku rozpoczął karierę wirtuozowską, dokonując wkrótce podboju Ameryki Północnej (łącznie z Kanadą), co opisał w swoim dzienniku *A travers l'Amérique. Impressions d'un musicien* (Paryż, 1872). Pisał też o muzyce do „Le Figaro” i „L'Europe”... Życie swoje zakończył 8 lipca 1916 roku w Bordeaux, gdy nagła choroba zniweczyła jego plany następnego zamorskiego tournée. Takie informacje znajdujemy w dziesiątym tomie *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*⁵ (nie ma ich we wcześniejszym wydaniu *Grove's...* z 1966). Dlaczego zainteresowała się nim brytyjska autorka hasła, możemy się domyślić, patrząc na źródła, z których korzystała: artykuły opublikowane w Sydney w 1895 roku. W Australii Henryk Kowalski wyróżniał się bardzo aktywną działalnością nie tylko artystyczną, ale i organizacyjną. Był dyrektorem Sydney Philharmonic Society, współzałożycielem Sydney Orpheus Club, prowadził koncerty, uczył gry na fortepianie.

Te informacje z *The New Grove...* powtarza biogram Henryka Kowalskiego w *Encyklopedii Muzycznej PWM*⁶. Autorka [ISp] podaje – zresztą jako jedyne źródło – jeden z tych australijskich tytułów⁷. Biogram w polskiej *Encyklopedii* zawiera tylko 20 linijek życiorysu; zatrzymuje się na „australijskim” etapie – roku 1895 – kwitując dalsze dwadzieścia lat życia artysty ogólnikowym stwierdzeniem: „Potem działał we Francji”. Bardziej obszerny jest spis kompozycji: 80 linijek wymienia ponad 100 opusów – wydanych głównie w Paryżu, ale też

⁵ E. Wood, *Kowalski Henri* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 10, red. S. Sadie, London 1980, s. 223. Wydawnictwo to zamieszcza również biogramy Juliusa i Maxa.

⁶ I. Spóz, *Kowalski Henryk* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, t. klf, red. E. Dziębowska, Kraków 1997, s. 180–181.

⁷ *Ibidem* s. 181: D.J. Quinn, *Musicians and Musical Taste in Australasia*, „Review of Reviews” Sydney, 20 IV 1895.

w Moguncji, Londynie, Montrealu, Sydney. W większości są to pieśni oraz drobiazgi fortepianowe: walce, polki, mazurki, marsze, barkarole. Te typowo salonowe utwory często nawiązują do idiomów narodowych i etnicznych (*Marsz węgierski*, *Cygańska polka*), są też zapiskami z podróży do miejsc egzotycznych (*Nuit australienne*, *Suvenir de Calcutta*).

Do poważniejszych opusów należą cztery opery: *Gilles de Bretagne* (o władcy tej prowincji z XV wieku – wystawiona w Paryżu w roku 1877), *Vercingetorix* (o powstaniu Galów przeciw Rzymianom – realizacja w Sydney i Melbourne, 1881), *Les Crétois* (*Kreteńczycy* – Montreal, 1908), *Les laveuses de minuit* (*Pracznice o północy* – Dinan), operetka *Le moustique* (*Komar* – Bruksela, 1884) oraz trzy sceny dramatyczne: *L'Absente* (na głos, skrzypce, fortepian i organy, 1874), *Jeanne d'Arc* (głos z orkiestrą, 1874), *The Future Life* (Sydney, 1895).

Spis obejmuje kilka tytułów późniejszych niż rok 1895, ale źródło tych informacji nie jest ujawnione. Autorka określa najbardziej popularne drobiazgi fortepianowe i pieśni jako utwory „salonowe”, które odeszły w zapomnienie „wraz ze schyłkiem epoki hołdującej gustom mieszczańskim”. Dziś jednak możemy zaryzykować twierdzenie, że w erze postmodernizmu twórczość tego typu odzyskuje swe miejsce w kulturze; warto więc przyrzeć się dorobkowi Henryka Kowalskiego i spróbować przypomnieć co ciekawsze pozycje.

Pobudzającym wyobraźnię badacza impulsem może być barwny wizerunek artysty, jaki Albert (Wojciech) Sowiński nakreślił w *Słowniku muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*⁸. Pisany był jeszcze za życia Henryka – w czasach powrotu do Paryża po amerykańskim *tournee* w Ameryce i ślubu z bogatą aktorką. Wówczas liczba jego utworów „dochodziła do trzydziestu”, ale nie było jeszcze mowy o wyjeździe do Australii. Sowiński suponuje kilka ciekawych perspektyw badawczych: środowisko muzyczne paryskiej emigracji, możliwe spotkanie z Chopinem⁹... W *Słowni-*

⁸ A. Sowiński, *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, Warszawa 1982. Pierwsza, francuska wersja *Słownika muzyków polskich* ukazała się w Paryżu w 1857 r., polska wersja – w 1874 r. Autor zmarł w Paryżu w 1880 r.

⁹ Marie-Claire Mussat podaje, że do takiego spotkania doszło, gdy Henryk miał sześć lat. Por. *Henri Kowalski (1841–1916), pianiste et compositeur*, <https://samb-dinan.fr/concours-de-piano-henri-kowalski/pianiste-compositeur/> (24.09.2024).

ku... czytamy np., że Henryk należał do kościoła św. Magdaleny, gdzie – *comme enfant de chœur* – poznał utwory wielkich klasyków. Pamiętamy, że w tym kościele w październiku 1849 roku nad trumną Chopina rozbrzmiewały dźwięki *Requiem* Mozarta. Henryk miał wtedy osiem lat; dwa lata wcześniej rozpoczął naukę gry na fortepianie, a przejęty grą Antoniego Kątskiego – „na jednym z posiedzeń muzycznych u Pani Chodźkowej” (nb. z domu Kątskiej) – sam zapragnął być artystą. Później stał się „specjalistą od muzyki Chopina” – szczególnie cenionym za interpretacje nokturnów i walców. Jako mierniki jego talentu pianistycznego możemy potraktować: złoty zegarek, który otrzymał od króla Belgii w wieku dwudziestu trzech lat, występy przed francuską „familiją królewską”, angielskim księciem Arturem..., a zwłaszcza (to już informacja z *The New Grove*...) przydomek „księcia fortepianu” zyskany w Australii.

Niewątpliwie biografia i dorobek Henryka Kowalskiego zasługują na prezentację polskiemu czytelnikowi i słuchaczowi, a przy tym wydają się być atrakcyjnym tematem na doktorat z muzykologii czy przewód artystyczny w dziedzinie pianistyki czy wokalistyki. Ewentualny badacz miałby idealną sytuację ze względu na uniknięcie trudu kwerendy: cały materiał potrzebny do badań zgromadzony jest w jednym miejscu – *Bibliothèque municipale de Dinan*. Wcześniej może zapoznać się z tą kolekcją na stronie internetowej Towarzystwa przyjaciół biblioteki¹⁰, gdzie znajdzie informacje biograficzne, spis rękopisów i drukowanych partytur, ikonografię (fotografie, obrazy rzeźby), informacje o płycie CD z utworami fortepianowymi i wokalnymi Henryka Kowalskiego¹¹. W spisie wydanych przez bibliotekę tekstów o Kowalskim królują prace Marie-Claire Mussat – autorki dziesięciu pozycji, łącznie z biografią kompozytora¹². Ponadto znajdziemy tu adresowane

¹⁰ *Société des amis dumusée et de la bibliothèque de Dinan*, <https://samb-dinan.fr> (24.09.2024).

¹¹ Kilka z tych utworów – w wykonaniu pianisty François Dumontiego, sopranistki Helen Kearns – możemy wysłuchać na YouTubie: <https://www.youtube.com/@samb-dinanbretagne> (24.09.2024).

¹² Marie-Claire Mussat, *Dans le sillage de Chopin: le pianiste Henri Kowalski (1841–1916)*, „Le Pays de Dinan”, Dinan 2014. Autorka opublikowała też artykuł *Henri Kowalski et les pays de Rance* w wydanym przez Uniwersytet Warszawski zbiorze *Muzyka wobec tradycji: Idee, dzieło, recepcja*, red. S. Paczkowski, Warszawa 2004.

do młodych pianistów ogłoszenie o kolejnym już międzynarodowym konkursie pod patronatem Henryka Kowalskiego.

Tej unikatowej kolekcji dokumentów i pamiątek poświęcony jest fragment dokumentalnego filmu Piotra Zarębskiego *Polska-Bretania*¹³. Dyrektor Biblioteki Miejskiej – Loïc-René Vilbert – podkreśla, że Dinan, średniowieczne miasto o bogatej tradycji kulturalnej, jest dumne z możliwości wpisania Henryka Kowalskiego w poczet swoich obywateli. Potwierdza te słowa pełnym zaangażowaniem w barwną opowieść o kolejach życia kompozytora i znajomością zgromadzonych materiałów.

Tę życzliwość pozwala zrozumieć dokument Zarębskiego ukazujący też różnorodne momenty i okoliczności, w których Polacy pojawiali się na północno-zachodnim wybrzeżu Francji. W latach 30. XIX wieku odległe od Paryża departamenty były miejscem osadzania popowstańcowych uchodźców przez władze francuskie obawiające się fermentów rewolucyjnych w stolicy. W ten sposób znaleźli się w Dinan ojciec Henryka Kowalskiego – Adam i jego brat. Chociaż Henryk urodził się w Paryżu, a obszar jego działalności obejmował cały glob – od Kanady po Nową Zelandię – Bretania stała się przystanią w jego wożazach. Sprawiała to żona pianisty – aktorka Maria Louise Eloy – właścicielka malowniczego zamku Vaux-Carheil położonego nad brzegami Rance, w okolicach Dinan.

Z Bretanią splecione są zresztą losy wielu znanych polskich postaci. Zamieszkała tam Gabriela Zapolska wraz z francuskim mężem. W domu, który Maria Curie-Skłodowska kupiła za pieniądze z Nagrody Nobla, do dziś przebywają jej potomkowie. Zameczek Château Co-staériès, wybudowany przez inżyniera Abdankiewicza, gościł Henryka Sienkiewicza, gdy pisał *Quo vadis*. W Bretanii spędzał wakacje Władysław Reymont, a Józef Konrad Korzeniowski pojechał tam w podróż poślubną. Region ten cieszył się szczególnym zainteresowaniem malarzy – począwszy od Władysława Ślewińskiego podążającego za przyjacielem, Paulem Gauguinem. Zakochany w pejzażach Bretanii (nazywanej przez malarza „drugą ojczyzną”) Ślewiński zwabił do niej całą

¹³ P. Zarębski, *Polska-Bretania*, Marta Tv & Film, Łódź 2013. Tą drogą składam podziękowanie Autorowi za możliwość wykorzystania fragmentu filmu w czasie Konferencji ZKP w Rzeszowie.

generację młodych polskich artystów, m.in. Witkacego, Józefa Pankiewicza, Tadeusza Makowskiego (jego *Muzykanci* grają na tradycyjnych instrumentach właśnie z tego regionu).

Bretania okazuje się więc krainą bliższą naszemu sercu, niż by to z mapy wynikało. Odległość do Dinan (nie mówiąc o znajomości francuskiego) może stanowić pewne utrudnienie w badaniu dziejów i dorobku Henryka Kowalskiego, ale atrakcyjność tematu i bogactwo materiałów łatwo dostępnych w urokliwym średniowiecznym miasteczku bez wątpienia ten trud wynagrodzą.

Bibliografia

- Československý hudební slovník osob a institucí, t. 1: A–L, Praha 1963.
- Encyclopédie de la Musique*, Paris 1959,
- Hausemer Georges, *Luxemburger Lexikon. Das Großherzogtum von A–Z*, Luxemburg 2006.
- Henri Kowalski (1841–1916), *pianiste et compositeur*, <https://samb-dinan.fr/concours-de-piano-henri-kowalski/pianiste-compositeur/> (24.09.2024).
- Mussat Marie-Claire, *Dans le sillage de Chopin: le pianiste Henri Kowalski (1841–1916)*, „Le Pays de Dinan”, Dinan 2014.
- Mussat Marie-Claire, *Henri Kowalski et les pays de Rance* [w:] *Muzyka wobec tradycji: Idee, dzieło, recepcja*, red. S. Paczkowski, Warszawa 2004.
- Société des amis du musée et de la bibliothèque de Dina*, <https://samb-dinan.fr> (24.09.2024).
- Sowiński Albert, *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, Warszawa 1982.
- Spóz Irena, *Kowalski Henryk* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, t. *klł*, red. E. Dziębowska, Kraków 1997.
- The Max Kowalski Collection*, <https://as13dev-new.library.yale.edu/10553.pdf> (2.02.2025).
- Wood Elisabeth, *Kowalski, Henri* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 10, red. S. Sadie, London 1980.
- Zarębski Piotr, *Polska-Bretania*, Marta Tv & Film, Łódź 2013.

Repolonize Kowalski

Abstract

The work of Henryk Kowalski – born in Paris in 1841, a descendant of an emigrant after the November Uprising, pianist and composer – deserves the interest of a Polish musicologist. It is not known whether Henryk was lucky enough to listen to Chopin, but he was appreciated by listeners for his performance of his works (especially nocturnes and waltzes). He was also a composer himself: his biography in the *PWM Encyclopedia of Music* contains the titles of over 100 works – mostly piano miniatures, but

also operas, operettas... The map of his artistic journeys is extensive: outside Europe – the United States, Canada, Australia. A peculiar encouragement to examine the composer's oeuvre is a fragment of a documentary film by Piotr Zarębski, in which the director of the Municipal Library in Dinan presents a rich collection of Kowalski's compositions.

Keywords: Polish pianists, Polish composers in exile, 19th century salon music, opera, dramatic stages, organization of musical life, restoration of memory

ANNA STACHURA-BOGUSŁAWSKA

Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie

Pielęgnujmy pieśni, „bo to one będą świadkami polskiej kultury muzycznej”. Kompozycje chóralne Stefana Mariana Stoińskiego (1891–1945)¹

Stefan Marian Stoiński (1891–1945) uznawany jest za jednego z najbardziej zasłużonych działaczy muzycznych na Górnym Śląsku w czasie dwudziestolecia międzywojennego. Nazywany „polskim patriotą oraz krzewicielem kultury muzycznej”, angażował się na wielu polach, m.in. dyrygenckim, etnograficznym, publicystycznym, pedagogicznym i organizacyjnym. Listę osiągnięć Stoińskiego dopełnia dorobek kompozytorski. W jego centrum – tak jak i całej działalności górnośląskiego działacza – od zawsze stała pieśń. W jego kompozytorskiej tece, liczącej ponad 20 opusów, najistotniejsze miejsce zajmują pieśni przeznaczone na chór mieszany oraz męski. Kompozycje Stoińskiego, choć dziś niemal zapomniane, w okresie międzywojennym cieszyły się uznaniem krytyków oraz popularnością wśród wykonawców. Były – jak pisał Aleksy Aniszczuk w czasopiśmie „Śpiewak” w 1939 roku – przykładem „umiarkowanego eksploatowania nowoczesnych terenów dźwiękowych”. Pieśni pisane do tekstów poetyckich, a także inspirowane ludowością, stanowiły nie tylko wyraz hołdu dla śpiewu chóralnego, lecz również przesiąknięte patriotyzmem, rozumiane były przez Stoińskiego jako nieustanna praca na rzecz ojczyzny i przedstawianie słuchaczom kart jej historii i tradycji. Artykuł przybliży język brzmieniowy utworów, sposób operowania tekstem słownym, a także jest próbą ukazania najbardziej charakterystycznych cech warsztatu kompozytorskiego Stefana Mariana Stoińskiego.

Słowa kluczowe: Stefan Marian Stoiński, dwudziestolecie międzywojenne, Górny Śląsk, pieśń chóralna, patriotyzm

Dwudziestolecie międzywojenne na Górnym Śląsku, po latach powstań i plebiscytowych decyzji dotyczących granic województwa,

¹ Artykuł jest fragmentem pracy *Twórczość solowa, chóralna i wokalnoinstrumentalna Stefana Mariana Stoińskiego* powstałej w ramach programu Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca „Białe plamy – muzyka i taniec” i ukończonej w 2021 r.

uznawane jest za okres „organizowania politycznej i gospodarczej stabilizacji”². Nastąpił wtedy powolny rozwój szkolnictwa i nauki, a także życia kulturalnego. Jednym z najbardziej zasłużonych działaczy muzycznych tamtego czasu był Stefan Marian Stoiński. Jego artystyczna aktywność, w tym również twórczość kompozytorska, przecierała na Górnym Śląsku szlaki zmianom, jakie zaczęły zachodzić w polskiej kulturze muzycznej w okresie do 1945 roku. Chodzi m.in. o wprowadzanie do utworów „treści społeczno-rewolucyjnych i patriotycznych”³ oraz „włączenie pieśni ludowych do repertuaru chórów”⁴.

Zdaniem kompozytora Stanisława Kazury Stoiński:

to muzyk, jakich niewielu w Polsce znajdziemy; ogarnia bowiem fachowo różne gałęzie życia muzycznego i na pracy artystycznej i społeczno-muzycznej wyciska piętno głębokiej kultury, popartej niepowszednim talentem⁵.

Nazywany „polskim patriotą oraz krzewicielem kultury muzycznej”⁶, angażował się na wielu polach, m.in. dyrygenckim, etnograficznym, publicystycznym, pedagogicznym i organizacyjnym. Czas jego działalności zwykło się określać mianem „złotego wieku śpiewactwa górnośląskiego”⁷, a jego samego – „ambasadorem śpiewaków śląskich”⁸.

Stefan Marian Stoiński⁹ urodził się 29 sierpnia 1891 roku w Obornikach koło Poznania¹⁰. Kształcił się w berlińskim konserwatorium Juliu-

² J. Bauman-Szulakowska, *Polska kultura muzyczna na Śląsku Górnym i Cieszyńskim w latach 1922–1939*, Katowice 1994, s. 80.

³ P. Dahlig, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, Warszawa 1987, s. 40.

⁴ *Ibidem*.

⁵ S. Kazuro, *Stefan Stoiński w Filharmonii Warszawskiej*, „Śpiewak” 1938, nr 6, s. 91.

⁶ H. Orzyszek, *Stefan Marian Stoiński – patriota i muzyk śląski*, „Rocznik Katowicki” 1979, t. 7, s. 114.

⁷ L. Szaraniec, *Stefan Marian Stoiński [w:] idem, Moje Katowice. III*, Katowice 2018, s. 59.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Życiorys i działalność Stefana Mariana Stoińskiego opracowano na podstawie tekstów: H. Orzyszek, *Stefan Marian Stoiński...*, s. 114–121; B. Surówka, *Stefan Marian Stoiński [w:] 50 lat w służbie pieśni. Wydanie jubileuszowe chóru mieszanego „Ogniwo” przy Państwowej Filharmonii Śląskiej w Katowicach*, Katowice 1963, s. 63–71; L. Szaraniec, *Stefan Marian Stoiński*, s. 59–60.

¹⁰ Część źródeł internetowych podaje jako miejsce urodzenia Szamotuły koło Poznania. Zob. <https://encyklopediateatru.pl/osoby/70043/stefan-stoinski> (2.04.2021);

sza Sterna, a także prywatnie pod kierunkiem Hugona Leichtentritta i Oskara Fleischera. Jako dyrygent zadebiutował 25 stycznia 1920 roku na koncercie zorganizowanym przez Polski Komitet Narodowy w Filharmonii Berlińskiej. W 1922 roku przybył na Śląsk, gdzie pozostał do końca życia. Od 1923 roku datuje się jego działalność jako dyrygenta chórów amatorskich. Największe sukcesy odnosił z katowickim chórem „Ogniwo”, któremu przewodził w latach 1927–1945, z przerwą w czasie II wojny światowej. Wielkim wydarzeniem w życiu muzycznym Górnego Śląska było wykonanie w Teatrze Polskim w Katowicach w 1934 roku przez chór „Ogniwo” pod batutą Stoińskiego *Stabat Mater* Karola Szymanowskiego w obecności samego kompozytora.

W 1925 roku Stoiński założył Instytut Muzyczny, który odegrał znaczącą rolę zarówno w kształceniu adeptów sztuki muzycznej, jak i we wspieraniu amatorskiego ruchu muzycznego. W latach 1925–1936 sprawował funkcję dyrygenta Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, a w latach 1931–1935 oraz w 1945 roku pełnił funkcję prezesa Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Od 1926 roku był redaktorem naczelnym miesięcznika „Śpiewak Śląski” (do wybuchu II wojny światowej). Z jego inicjatywy w 1927 roku powstała także „Śląska Biblioteka Muzyczna”, której nakładem w okresie międzywojennym ukazało się drukiem około stu utworów chóralnych kompozytorów polskich, m.in. Stanisława Moniuszki, Jana Maklakiewicza, Jana Gawłasa. W 1929 roku zainicjował budowę pomnika Stanisława Moniuszki w Katowicach. Odsłonięcie monumentu nastąpiło 8 czerwca 1930 roku podczas Uroczystości Moniuszkowskich zorganizowanych w ramach VI Zjazdu Związku Śląskich Kół Śpiewaczych.

<https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/stoinski-stefan-marian/> (2.04.2021). Wyjaśnienie tej kwestii może przynieść m.in. tekst P. Dziemby zamieszczony w numerze specjalnym „Śpiewaka”, który ukazał się po śmierci Stoińskiego. Dziemba napisał: „...Kto ty jesteś: Polak mały; jaki znak twój... Te i podobne polskie wierszyki deklamował gościom w domu rodziców podówczas mały jeszcze Stefan w Obornikach, położonych niedaleko Szamotuł, gdzie w roku 1891 przyszedł na świat”. P. Dziemba, *Po własnej drodze*, „Śpiewak” 1946, nr specjalny (luty), s. 5.

Stoiński zajmował się też działalnością muzykologiczną (w tym głównie etnografią muzyczną) i publicystyczną. Był m.in. autorem następujących prac: *Dudy żywieckie* (Żywiec 1938, studium z zakresu ludowego instrumentoznawstwa), *Pieśni żywieckie* (praca wydana dopiero w 1964 roku pod redakcją Włodzimierza Poźniaka) oraz (wspólnie z Józefem Ligęzą) II i III tomu *Pieśni ludowych z polskiego Śląska* (t. II, *Pieśni balladowe o zalotach i miłości* Kraków 1938, t. III, Kraków 1939), a także podręcznika *Katechizm najważniejszych wiadomości z muzyki i śpiewu dla szkół i śpiewaków chórowych* (Katowice 1926).

Po okupacji spędzonej w Krakowie powrócił do Katowic w 1945 roku. Założył w Bytomiu Konserwatorium Muzyczne (obecnie to Ogólnokształcąca Szkoła Muzyczna I i II stopnia im. Fryderyka Chopina). Zmarł w Bytomiu 26 grudnia 1945 roku.

Za wszechstronną działalność Stoiński uhonorowany został wieloma wyróżnieniami, m.in. Złotym Krzyżem Zasługi (1936), Nagrodą Muzyczną Miasta Katowic oraz Srebrnym Wawrzynem Akademickim (1937).

Pomimo wielu obowiązków spełniał się również jako kompozytor. O procesie powstawania swoich dzieł zanotował:

Pisząc, mam wrażenie, że to, co rzucę na puste stronicie partytury jest gdzieś, może w czwartym lub piątym wymiarze, już gotowe, że mozolnie, takt za taktem tylko odkrywam, niejako wydzieram nieznanym zaświatom, niedostępnym naszym zmysłom i przenoszę do świata naszych dźwięków. Wartość utworu zależeć będzie od dokładności, z jaką zdolam to uczynić. Tak w zaświatach zapewne wszystko jest doskonałe; szczęśliwi ci, którzy duchem tam dotrą jak najdalej. Ja do nich należeć nie będę, ale nie umiem oprzeć się czarowi, jaki płynie z takiej pracy¹¹.

Dorobek kompozytorski Stefana Mariana Stoińskiego obejmuje ponad dwadzieścia opusów oraz dzieła nieopusowane i niedokończone, pozostające jedynie w formie szczątkowych zapisków. Znaczna część utworów nadal pozostaje w rękopisach¹², pozostałe wydane zostały w Katowicach

¹¹ F.M. Nowowiejski, *Nowa polska twórczość muzyczna (ankieta - cz. III)*, „Tęcza” 1935, nr 6, s. 39.

¹² Większość rękopisów znajduje się w zbiorach Biblioteki Śląskiej w Katowicach – dokładny spis zasobów skatalogowany został w 2007 r. Zob. M. Witowska, *Spuścizna Stefana Mariana Stoińskiego w zbiorach Biblioteki Śląskiej. Katalog*, Katowice 2007. Wyjątek

nakładem Związku Śląskich Kół Śpiewaczych oraz w ramach zeszytów Śląskiej Biblioteki Muzycznej, a także w Poznaniu i we Lwowie.

W spisie jego kompozycji, obok kilku utworów wokально-instrumentalnych (z *Wielką Modlitwą* na sopran, baryton, chór mieszany, orkiestrę i organy) i instrumentalnych, główny trzon stanowią przede wszystkim pieśni chóralne. I to właśnie pieśni, które – jak zauważył Józef Reiss – znał „każdy śpiewak chóralny na Śląsku i poza Śląskiem”¹³, stały się wizytówką kompozytorskich osiągnięć Stoińskiego. Twórca uważał, że

pod względem techniczno-muzycznym jest śpiew chóralny prawie pełnowartościowym wokalnym równoważnikiem orkiestry i jedynym sposobem i środkiem, który przez wielokrotne powielenie słowa prowadzi je na mocne i potężne szlaki wznoszące się ku krainie wizji muzycznych (...). Chór jest jedną olbrzymią i jednolitą energią, jedną wolą zespoloną w dźwięku, jest ideą i symbolem duszy zbiorowej, (...) duszy narodu jako czynnika artystycznego¹⁴.

Słowa śląskiego artysty, zapisane w czasopiśmie „Śpiewak” i wielokrotnie powtarzane, wyjaśniają jego wielkie zaangażowanie w działalność dyrygencką i organizacyjną życia chóralnego na Śląsku. Znajdują również potwierdzenie w liczbie kompozycji chóralnych, zdecydowanie dominujących w jego twórczym dorobku.

Utwory chóralne w tece Stoińskiego podążają dwoma szlakami twórczymi. Pierwszy to kompozycje z tekstami literackimi, w których artysta rozwija pełnię kompozytorskiego warsztatu. Zespół chóralny traktuje jak swoistą doświadczalną materię, która dzięki jego eksperymentom brzmieniowym i fakturalnym otrzymuje szansę na zaprezentowanie szerokiej palety swych umiejętności. Natomiast kompozycje nurtu drugiego, inspirowane folklorem oraz życiem społecznym Górnego Śląska, choć nierzadko stawiające przed wykonawcami nieco mniejsze wymagania, „to utwory wartościowe, o znamionach niewymuszonej prostoty i jędrności melodii”¹⁵.

stanowi rękopis *Wielkiej Modlitwy* znajdujący się w zbiorach Biblioteki Głównej Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach.

¹³ J. Reiss, *Umarł przyjaciel*, „Śpiewak” 1946, nr specjalny (luty), s. 11.

¹⁴ S.M. Stoiński, *Znaczenie społeczne śpiewu zbiorowego*, „Śpiewak” 1930, nr 2, s. 18.

¹⁵ A. Aniszczyk, *Stefan Marian Stoiński* [cykl: *Sylwetki muzyków śląskich (Kompozytorzy)*], „Śpiewak” 1939, nr 2, s. 25.

Utwory¹⁶ przynależne do nurtu pierwszego, powstające w głównej mierze do 1932 roku, to:

- op. 3 *Trzy utwory* na chór mieszany a cappella (*Śmierć komara, Nie mogę, Brałem niegdyś*),
- op. 5 *Rozmowa z piramidami* oraz *Żebym wiedział* na chór mieszany a cappella,
- op. 6 *Dwa utwory* na chór męski a cappella (*Jesienną nocą, Otworem*),
- op. 7 *Bajka o wieprzu i kotce* na chór mieszany,
- op. 9 *Dwa nokturny* na chór mieszany a cappella (*Mgły, Noc*).

W drugim nurcie wymienić należy:

- op. 2 *Siedem pieśni ludowych śląskich* na chór mieszany a cappella (*Smutna piosenka, Rudzkie dziewczki, Żołnierz śląski, Jarzębaty ptak, Mój kochanek, Cztery mile za Opawą, Pij braciszku*),
- op. 11 *Nieznane kolendy i pastoralki* (*Kołysanka Jezusina, Kolenda klasztorna*),
- op. 12 *Pieśń polskich górników* oraz *Pieśń polskiego hutnika* na chór mieszany a cappella,
- op. 13 *Pieśń polskich górników, Pieśń polskiego hutnika, Pieśń do św. Barbary* (*patronki górników*) na chór męski a cappella oraz *Pieśń do św. Barbary* (*patronki górników*) na głos solowy (lub chór męski z towarzyszeniem organów),
- op. 16 *Na pograniczu śląskiem*. Wiązanka ludowa w łatwym układzie z towarzyszeniem fortepianu lub orkiestry (na jeden głos; na chór mieszany; na chór męski),
Na Śląsku. Wiązanka pieśni ludowych na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu lub orkiestry,
- op. 19 *Zolyty śląskie*. Wiązanka ludowa w łatwym układzie na chór mieszany i fortepian lub orkiestrę,
- op. 20 *Dwie pieśni ludowe od Żywca* na chór męski (*Idzie woda z pod jawora, Ej! Żoł mi, żoł mi*).

Kompozycje chóralne Stefana Mariana Stoińskiego do tekstów poetyckich powstawały na przestrzeni około siedmiu lat (1925–1932). Dziesięć utworów ujętych zostało w cztery cykle (grupowane po dwa lub trzy), a jeden otrzymał samodzielny numer opusowy. Kompozytor

¹⁶ Spis utworów chóralnych Stefana Mariana Stoińskiego wraz ze wskazaniem autora tekstu (jeśli jest znany) oraz roku wydania umieszczony został w aneksie.

sięgał wyłącznie po teksty poetów polskich, wybierając przede wszystkim twórców jemu współczesnych (Kazimierz Laskowski, Leopold Staff, Rajmund Bergel, Karol Dym), lecz także dawniejszych mistrzów (Juliusz Słowacki). Tematyka interesujących twórcę wierszy koncentrowała się wokół zagadnień mu najbliższych. Uważany za „szczerego i głębokiego patriotę”¹⁷, wykorzystywał teksty pochylające się nad smutnymi losami ukochanej ojczyzny oraz trudami ludzkiej niedoli. Ale ponieważ był również obdarzonym „zdrowym śląskim humorem”¹⁸ optymistą, sięgał też po wiersze żartobliwe.

Żartobliwą stronę zaprezentował kompozytor bardzo wcześnie, bo już w 1925 roku. Wtedy to, podczas V Zjazdu Śląskich Kół Śpiewaczych w Katowicach, chór Towarzystwa Śpiewaczego Domu Ludowego w Sosnowcu ze Stoińskim za pulpitem dyrygenckim przedstawił publiczności *Śmierć komara* na chór mieszany i zachwycił

jakimś Scherzem, Humoreską, arcypomysłowym figlem wokalnym, wymagającym od śpiewaków sporej wprawy w wielogłosowej technice chóralnej, brzmiącej przytem doskonale¹⁹.

W kompozycji *Śmierć komara* wykorzystał Stoiński tekst dostępny w wielu wersjach i pod wieloma tytułami, m.in. *Śmierć komara*, *Pogrzeb komara*, *Coś tam w lesie stuknęło*. Często funkcjonuje on także jako „tekst autora nieznanego” lub „słowa ludowe”²⁰, a autorką jednej z wersji wiersza jest Zofia Rogoszówna²¹. Stoiński najprawdopodobniej zaczerpnął tekst ze zbioru Józefa Gallusa *Pieśni polskie używane na Górnym Szląsku* wydanego w Bytomiu w 1893 roku²² i poddał go pewnym mo-

¹⁷ J. Smotrycki-Jotes, *O przyjacielu*, „Śpiewak” 1946, nr specjalny (luty), s. 14.

¹⁸ J. Lewinger, *Z działalności pedagogicznej śp. St. M. Stoińskiego*, „Śpiewak” 1946, nr specjalny (luty), s. 12.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ „Słowa ludowe” zanotowano przy okazji wydania *Coś tam w lesie stuknęło* na trzy głosy żeńskie lub dziecięce a cappella B. Rutkowskiego: *Polska Literatura Chóralna* nr 187, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1954.

²¹ Zob. *Pogrzeb komara* [w:] Z. Rogoszówna, *Piosenki dziecięce. Muzykę na tle motywów ludowych napisał Colonna-Walewski*, Warszawa 1924, s. 47.

²² Zob. nr 24 z *Pieśni polskie używane na Górnym Szląsku*, z. 1, oprac. J. Gallus, Bytom 1893. Z tego zbioru wykorzystał też Stoiński teksty do pieśni z op. 12 i 13: *Pieśń polskich górników* oraz *Pieśń polskiego hutnika*.

dyfikacjom. Wiersz w zabawny sposób opowiada tragiczne losy komara, który „z dębu spadł, złamał sobie w nosie gną”. Choć mucha bardzo chciała mu pomóc, niestety nie dała rady, bo „już nie potrzeba doktora, jeno księdza przeora”. Opowieść kończy się w momencie pięknego pogrzebu, podczas którego „wszystkie muchy płakały”.

Na przestrzeni całego utworu warstwa tekstowa podawana jest w sposób bardzo czytelny (najczęściej równocześnie we wszystkich głosach), gdyż to na niej koncentruje kompozytor uwagę słuchacza. Muzyka podąża za słowem i maluje dźwiękami sugestywne obrazy, doskonale oddające jego nastrój, znaczenie i symbolikę. Czysta diatonika (C-dur, a-moll) jedynie z nielicznymi dźwiękami barwiącymi, a także nieskomplikowane motywy melodyczne, rozwijane w przebiegu niemal z jednego wspólnego trzonu, jakim są krótkie sekwencje wznoszących i opadających pochodów sekundowych, pozwalają wydobyć na plan pierwszy prawdziwe bogactwo fakturalne oraz kolorystyczne.

Opowiadający historię czterogłosowy chór (jedynie momentami zwiększający liczbę głosów do sześciu) mierzy się z niemalymi wyzwaniem wykonawczymi. Na krótkich przestrzeniach zderzane są sekwencje pionów akordowych, dialogów par głosów oraz wątków imitacyjnych. Poszczególne fragmenty tekstu podawane są zarówno w postaci szybkich skandowanych deklamacji, jak i delikatnych kantylen. Dodatkowo w przebiegu istotną rolę odgrywają elementy onomatopieczne (żartobliwe: „ha! ha!” oraz odgłosy płaczu na pogrzebie: „bu! bu!”), uwypuklające odpowiedni nastrój płynący z wyśpiewywanej opowieści. Pełnię technicznych trudności dopełniają: operowanie szerokim ambitusem we wszystkich partiach głosowych i szeroki wachlarz szaty dynamicznej (gwałtowne wahania od *pp* do *ff*), artykulacyjnej i agogicznej.

Warto również zwrócić uwagę na muzyczne aluzje, które Stoiński umiejętnie wplótł w przebieg kompozycji. Jeden z przykładów towarzyszy scenie oplakiwania zmarłego komara („Wszystkie muchy płakały i śpiewały rekwije”), kończącej środkowe ogniwo utworu. W taktach 46–51, jedyny raz w całej kompozycji, Stoiński wyraźnie rozgranicza partie głosów żeńskich i męskich. Głosem żeńskim na słowach „wszystkie

muchy płakały” przypisał kantylenowe melodie o falistym rysunku wykonywane w dynamice *pp*. Natomiast oba głosy męskie („i śpiewały rekwije”) prezentują w długich wartościach podkreślanych *marcato* incipit średniowiecznej żałobnej sekwencji *Dies irae*. W ten muzyczny sposób kompozytor godnie pożegnał głównego bohatera swojej pieśni.

Przykład 1. S.M. Stoiński, *Trzy utwory na chór mieszany a cappella* op. 3 nr 1
Śmierć komara na chór mieszany a cappella (takty: 45–51)
Wyd. Związek Śląskich Kół Śpiewaczych, Katowice 1927

Zgoła odmienne oblicze zaprezentował Stefan Marian Stoiński w *Rozmowie z piramidami* na chór mieszany op. 5 nr 1, który to utwór nazywany został jego patriotycznym manifestem muzycznym. Tak traktowana była niemal każda prezentacja tego dzieła, począwszy od wykonania przez zjednoczone chóry śląskie pod dyрекcją kompozytora na Wszechsłowiańskim Zjeździe Śpiewackim w Poznaniu w 1929 roku, które, co zanotował Stoiński,

wywarło wrażenie potężne i Ślązacy mogą dziś, dzięki swej pracy i karności poszczycić się sukcesem o znaczeniu pierwszorzędnym; dowiedli bowiem, że mimo kilkusetletnią niewolę zdolni są stanąć w pierwsze szeregi szermierzy nie tylko o dobra materialne kraju – ale i w pielęgnowaniu tych wszystkich innych skarbów oderwanych, jakie zawsze świadczyć będą o tężyźnie i duchowem zdrowiu narodu²³.

²³ S.M. Stoiński, *I. Wszechsłowiański Zjazd Śpiewaków w Poznaniu (18–21.05.1929 r.)*, „Śpiewak” 1929, nr 6, s. 71. Zapis oryginalny.

Stoiński w swoim utworze wykorzystał wiersz Juliusza Słowackiego, którego twórczość obok dorobku m.in. Mickiewicza, Chopina, Moniuszki i Matejki nazywał „artystycznymi i naukowymi wcieleniami Ducha Dziejów Polski”²⁴. Inspiracją pochodzącego z 1836 roku tekstu *Rozmowa z piramidami*²⁵ była podróż poety z Neapolu przez Grecję, Egipt, aż do Ziemi Świętej, a widok monumentalnych egipskich piramid – do refleksji na temat trudnej sytuacji w pozbawionej niepodległości Polsce.

Ze względu na podniosły charakter tekstu kompozytor zrezygnował ze zróżnicowania fakturalnego oraz komplikacji melodyczno-harmonicznych. W ogniwie obejmującym cztery zwrotki dominuje rekwalna tonacja d-moll oraz faktura akordowa z sukcesywnym dołączaniem głosów w zawołaniach do piramid. Rysunek linii melodycznych poszczególnych głosów ograniczony został niemal do dwóch wariantów: sekwencji złożonej z inicjalnego większego skoku (najczęściej kwarty bądź seksty) i kilkudziesiękowego opadającego pochodłu oraz melorecytacji na jednym dźwięku z pojedynczymi wychyleniami (najczęściej o interwał tercji w górę). W ogniwie finalnym (takty 38–78) warstwę muzyczną cechuje nieco większe zróżnicowanie. Dotyczy to przede wszystkim faktury oraz sfery harmoniczej. Choć nadal dominuje faktura homorytmiczna, głosy zyskują większą samodzielność poprzez sukcesywne wprowadzanie kolejnych partii, dialog par oraz fragmentaryczną wymianę muzycznego materiału pomiędzy głosami. Również w warstwie harmoniczej, co podyktowane było oddaniem emocji wypływających ze słów wiersza, nadrzędność mrocznego d-moll zanika stopniowo na rzecz zmiennych centrów tonalnych (z przewagą durowych), prowadzących w finale do zwyczajnego D-dur.

Kluczową rolę w kształtowaniu narracji w kompozycji odgrywa dialog prowadzony pomiędzy poetą a piramidami. W muzycznym

²⁴ S.M. Stoiński, *Znaczenie Moniuszki w polskiej kulturze artystycznej XIX w.*, „Śpiewak” 1932, nr 6, s. 82.

²⁵ *Rozmowa z piramidami* to edytorski tytuł wiersza. Tekst ten znany był także jako *Piramidy, czy wy macie...* Zob. Z. Przychodniak, *O dwóch nieukończonych wierszach egipskich z odnalezionego Raptularza Juliusza Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 2020, nr 4, s. 126, <http://pamietnik-literacki.pl/wp-content/uploads/2020/12/10-Przychodniak.pdf> (5.04.2021).

opracowaniu czterech początkowych zwrotek wiersza efekt dialogu uzyskał Stoiński poprzez kontrast rejestrów i dynamiki. Emocjonalnym zapytaniom podmiotu lirycznego zawsze towarzyszy zmienna dynamika (od *pp* do *ff* oraz *crescenda* i *diminuenda*) oraz znaczny ambitus pomiędzy głosami (w skrajnym momencie głosy basowe i sopranowe rozpięte zostały w odległości: A-a²). Muzyczne odpowiedzi piramid cechuje natomiast porządek pionów akordowych w rejestrowej średnicy, opadający kształt linii melodycznej oraz szmerowa dynamika (*pp-p*). Natomiast w ogniwie finalnym to wypowiedź monumentalnych grobowców staje się nośnikiem największego ładunku ekspresji. Poszczególne sekwencje brzmia w zróżnicowanych rejestrach (począwszy od średnicy aż po rozbudowane konstrukcje wielodźwiękowe o dużym ambitusie) oraz tempach i dynamice (od *p* do kulminacyjnego *fff*).

Pomimo plastycznej narracji oraz rozmachu dynamicznego *Rozmowa z piramidami*, w porównaniu z innymi kompozycjami chóralnymi Stoińskiego, zadziwia ascezą warstwy melodyczno-harmonicznej. Nie jest to jednak zabieg przypadkowy. Dzięki temu w czasie wykonania uwaga słuchacza koncentruje się na przekazie tekstu słownego, a także odczytaniu muzycznych aluzji do wielkich dzieł polskich, wplecionych przez kompozytora w tkankę dźwiękową²⁶.

Warto zwrócić uwagę na dwie z nich: pierwsza pojawia się już w taktach 9–10, kiedy w głosie basowym w dynamice *ff* brzmi incipit *Roty* z muzyką Feliksa Nowowiejskiego. Melodia tej bezsprzecznie jednej z najważniejszych patriotycznych pieśni polskich (a co istotne dla Stoińskiego – szczególnie ważnej na Śląsku podczas powstań śląskich i plebiscytu) poprzedzona została słowami: „Aby miecz położyć nagi”. Przez te kilka taktów Stoiński przywołuje więc obraz jednej z najwięk-

²⁶ Bogumiła Mika wymienia aluzje, obok m.in. zapożyczeń i reminiscencji, jako jeden ze sposobów łączenia muzyki dawnej z nową. Aluzje, w odróżnieniu od reminiscencji, rozumie jako „użyte z pełną świadomością. Ich zadaniem jest odesłać słuchacza do konkretnego kompozytora, do jakiegoś konkretnego utworu, z jakimś określonym celem. Od cytatu odróżnia je dyskrekcja i właśnie owa aluzyjność”. Za aluzję uznać można też użycie początkowego fragmentu melodycznego sekwencji *Dies irae* w pieśni Stoińskiego *Śmierć komara* op. 3 nr 1. Zob. B. Mika, *Cytaty w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 2008, s. 81.

szych wygranych bitew w historii naszego kraju²⁷. Tamto zwycięstwo (a także to przyszłe) podkreśla dodatkowo tonacją D-dur (jednoimienną dla tonacji głównej) w kolejnych dwóch taktach na wiele mówiących słowach: „I naszą zemstę pogrześć i zabalsamować”.

The image shows a musical score for a mixed choir a cappella. It consists of four staves. The lyrics are in Polish and are written below the notes. The score includes dynamic markings such as *ff* and *f*. The lyrics are:
 ma-cie sar-ko - fa - gi? i naszą zemstę po - grześć,
 macie i tza - wi - ce! macie i tza - wi - ce! po półojczystych stra - cie,
 ma-cie sar-ko - fa - gi? A - by miecz położyć na - gi i naszą zemstę po - grześć,
 macie i tza - wi - ce? Byłzy na-sze i tę - skni - ce popółojczystych stra - cie,
 sar - ko - fa - gi? A - by miecz położyć na - gi i naszą zemstę
 i tza - wi - ce? Byłzy na-sze i tę - skni - ce, by popółstracie
 macie sarko - fa - gi? i naszą zemstę w ty mbuta - cie, i naszą zemstę
 macie i tza - wi - ce? by po ojczystych pół u - tra - cie, by popółstracie

Przykład 2. S.M. Stoiński, *Rozmowa z piramidami* na chór mieszany a cappella
op. 5 nr 1 (takty: 7-12)

Wyd. Śląska Biblioteka Muzyczna nr 5 poz. 6 (nakład II), Katowice 1946

Druga aluzja pojawia się w taktach 44-46. Przy ostatnim zapytaniu poety: „Czy została jeszcze jaka trumna głucha, gdziebym złożył mego ducha!” na początku brzmi w głosie tenorowym melorecytacja na dźwięku *a* w powtarzającym się rytmie (ósemka z kropką i szesnastka - półnuta - ćwierćnuta - dwie ósemki). Odbija się w niej echo początkowych taktów *Marsza żałobnego* z *Sonaty b-moll* Fryderyka Chopina.

²⁷ *Rota* do słów Marii Konopnickiej i muzyki Feliksa Nowowiejskiego po raz pierwszy wykonana została publicznie przez kilkuset chórzystów z terenów objętych zaborami 15 lipca 1910 r. w czasie uroczystości odsłonięcia Pomnika Grunwaldzkiego w Krakowie, zorganizowanej w rocznicę 500-lecia zwycięstwa Polski w bitwie pod Grunwaldem. Połączonymi chórami z całej Polski dyrygował kompozytor. Zob. *Rota. Informacje o utworze*, oprac. P. Pacak, <https://www.spiewnikniepodleglosci.pl/rota/> (8.05.2021).

Wątek tęsknoty za pięknem minionych czasów i utraconą ojczyzną był niemal głównym kryterium doboru tekstu poetyckiego w większości pieśni Stoińskiego. W warstwie muzycznej kompozytor kreśli obraz szczęścia prostymi, lecz sugestywnymi środkami, m.in. poprzez śpiewną melodykę wyzyskującą głównie pochody sekundowe, wspólny dla wszystkich głosów porządek rytmiczny, a także klarowną tonalność (bardzo często jest to D-dur) i delikatną dynamikę. Na drugim biegunie umiejscawia obrazy związane z wojną, niedolą i żalem, co w warstwie brzmieniowej łączy się z wykorzystaniem dysonansów oraz komplikacją rytmiczną i większą samodzielnością głosów (np. poprzez stosowanie krótkich imitacji).

Zwraca uwagę również podkreślanie rozwiązaniami brzmieniowymi słów-kluczy mających szczególne znaczenie dla opracowywanego tekstu. Zauważyć to można m.in. w pieśni *Bratem niegdyś...* z opusu 3 do wiersza Kazimierza Laskowskiego pochodzącego z tomiku poezji *Choć jeno Polską chodzę...* z 1911 roku. Poeta wspomina w nim minione czasy, które tęsknotą wypełniają mu duszę. Myśli o ukochanych skrzypcach, które „grały dziecku - luli! luli/ Aż mu pachniał świat!”. Niestety, teraz „jakby zapomniały/ Onej nuty swej!”, a ze strun wydobywa się jedynie smętne „dudu dudu!/ Aż się nie chce grać!”. I właśnie owym skrzypcom nadał Stoiński specjalne muzyczne znaczenie. Ponieważ w wierszu Laskowskiego pełniły rolę symbolu utraconej ojczyzny, tak też potraktował je w warstwie muzycznej Stoiński. Pierwszym dwóm wspomnieniom instrumentu w ogniwie początkowym towarzyszy delikatny, tęskny ton (w głosie sopranowym kołysankowe wychylenie o sekundę w górę i w dół na słowach *luli luli*), a także dwukrotne powtórzenie opadającej sekwencji brzmieniowej w punktowanym rytmie na słowach *danać! dana!*. Zaskakująco brzmi trzecia postać instrumentu. Na zakończenie ogniwa środkowego, gdy mowa o tym, że „zapomniały nuty swej!”, brzmi konstrukcja akordowa: d-cis¹-e¹-a¹ z septymowym dysonansem w głosach męskich. Z całą pewnością nie może być tu mowy o przypadku. Fałszywe brzmienie skrzypiec jest muzycznym symbolem okrutnej sytuacji ukochanej ojczyzny.

17

mp *f* *Tempo I*

za - po - mnia - ty, hej! o - nej nu - ty swej! Choć ją u - jąc
 no - ty ją - sa - vé, vé! no - ty ją - sa - vé! Jen je ve - zmu

za - po - mnia - ty, o - nej nu - ty swej!
 za - po - mnę - ly, no - ty ją - sa - vé,

za - po - mnia - ty, o - nej nu - ty swej! o - nej nu - ty swej! Choć ją u - jąc
 za - po - mnę - ly, no - ty ją - sa - vé, no - ty ją - sa - vé! Jen je ve - zmu

za - po - mnia - ty, hej!
 no - ty ją - sa - vé,

Przykład 3. S.M. Stoiński, *Trzy utwory* na chór mieszany a cappella op. 3 nr 3
Bratem niegdyś na chór mieszany a cappella (takty: 27–32)
 Wyd. Związek Śląskich Kół Śpiewaczy, Katowice 1927

Pod względem muzycznego warsztatu interesujące wydają się *Dwie pieśni* z op. 9: nr 1 *Mgły* do słów Rajmunda Bergela²⁸ i nr 2 *Noc* do słów Leopolda Staffa. Pieśń pierwsza dedykowana „Lwowskiej «Lutni Macierzy» w 50-letnią rocznicę istnienia” wydana została we Lwowie w 1932 roku, a pieśń druga pozostała w rękopisie.

Nastrojowe nokturny, „noszące cechy muzyki impresjonistycznej”²⁹, malują muzycznym pędzlem nostalgiczne obrazy zmierzchu lata. Obie pieśni scala srebrny kolor, „pokrywający szronem trawy” (Bergel) oraz „osrebrzający brzozy blaskiem księżycy” (Staff). Srebrny kolor to nie jedyna cecha łącząca obie kompozycje. Wspólna jest również wyjściowa tonacja c-moll, linearne myślenie w konstruowaniu chóralnej tkanki brzmieniowej, a także – w odróżnieniu od pieśni wcześniejszych – harmonika dość odważnie wykraczająca poza tradycyjne ramy systemu dur-moll.

Jako przykład posłużyć może fragment pieśni *Noc*. W ogniwie środkowym słowa: *senny strumień* zarysowane zostały falującymi li-

²⁸ Wiersz Rajmunda Bergela nosi tytuł *Jesienne nastroje* i pochodzi z tomu *Tęczowe mosty* wydanego w 1924 r.

²⁹ B.F., *Przy głośniku. Muzyka na fali z Katowic*, „Śląskie Wiadomości Muzyczne” 1938, nr 2, s. 15.

niami melodycznymi głosów żeńskich w wysokim rejestrze, a głosy męskie, nieobecne na początku ogniwa, dopełniają całość pionami akordowymi, ilustrującymi górą „ciągnące się chmury”. Wynikiem scalenia tkanki brzmieniowej wszystkich głosów są wielodźwiękowe konstrukcje o dysonansowych konturach i nieregularnej budowie interwałowej (przykładowo: Gis-gis-e¹-b¹-des²-ges²; Gis-gis-cis¹-fes¹-as¹-b¹-es²), zdecydowanie wykraczające poza tradycyjną funkcyjność.

Kontrast pomiędzy migotliwością i delikatnością strumyka a ciężkością chmur uchwycił kompozytor w sposób bardzo obrazowy. Nie poprzestał jedynie na różnicowaniu melodyki, rytmiki i rejestru. Partie głosów żeńskich zapisał w tonacji z trzema bemolami, a partie męskich – w tonacji z czterema krzyżykami. Po raz pierwszy Stoiński zdecydował się na wprowadzenie w zapisie bitonalności. Dzięki temu zabiegowi rozdzwięk pomiędzy ulotnością a masywem zyskał niemal symboliczną wymowę.

The image shows a page of a musical manuscript. At the top, there are two lines of lyrics: "mi - go - ce w les' - nej de - brze w les' - nej de - brze" and "mien mi - go - ce w les' - nej de - brze mi - go - ce w les' - nej de - brze w les' - nej de - brze w les' - nej de - brze". Below the lyrics are four staves of music. The top two staves are for voices (Soprano and Alto), and the bottom two are for piano (Tenor and Bass). The piano part includes dynamics like *mf* and *f*, and lyrics "gó - ra, ci'a, - gna, chmu -" and "ce gó - ra, ci'a, - gna, chmu -". The manuscript is handwritten and shows some signs of age.

Przykład 4. S.M. Stoiński, *Dwa nokturny* na chór mieszany a cappella op. 9 nr 2 *Noc* na chór mieszany a cappella (takty: 21-23) (rękopis)

Pieśni z opusu 9 zamykają tekę z utworami do tekstów poetyckich. W dalszych latach Stoiński skoncentrował swoją uwagę na pieśniach inspirowanych folklorem oraz życiem społecznym Górnego Śląska, w któ-

rych – ze względu na ich charakter i przeznaczenie – nie decydował się już na wyrafinowane zabiegi harmoniczne. W tece Stoińskiego największy wysyp tego typu pieśni przypadł na lata od 1930 roku aż do śmierci twórcy. Kompozycje te cieszyły się dużym zainteresowaniem ze strony wykonawców i przychylnością krytyków. W recenzji z 1932 roku zapisano:

Tajemnicą ich powodzenia jest świetna znajomość śpiewu chóralnego, prowadzenia poszczególnych głosów i efektów prostych, a tak niestety trudnych do osiągnięcia dla kompozytorów, którzy utwór chóralny traktują jak zadanie harmoniczne, a wokalnosc jego mierzą trudnością aplikatury fortepianowej³⁰.

Największą popularnością wśród chórów śląskich cieszyły się skomponowane przez Stoińskiego trzy wiązanki pieśni ludowych: *Na pograniczu śląskiem* op. 16 – wiązanka ludowa w łatwym układzie z towarzyszeniem fortepianu lub orkiestry³¹, *Na Śląsku* – wiązanka pieśni ludowych na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu lub orkiestry (z uzupełnieniami Henryka Tondery oraz Antoniego Łukowca) oraz *Zolyty Śląskie* op. 19 – wiązanka ludowa w łatwym układzie na chór mieszany i fortepian lub orkiestrę. Stoiński pisał je – jak sam mówił – „na marginesie prac o większych rozmiarach, niejako dla wypoczynku”³² bądź też „dla rozrywki dla chórów mieszanych i męskich”³³.

W wiązankach Stoiński zestawiał pieśni kontrastowo pod względem charakteru, tempa, a często i tonacji. Ponadto cechują je: w większości wierne wykorzystanie tekstów i melodii oryginalnych, najczęściej umieszczonych w głosie najwyższym, nieskomplikowana szata brzmieniowa, osadzona w tradycyjnych ramach formalnych, brak znaczących komplikacji rytmicznych oraz przewaga prostej, akordowej faktury. Również warstwa instrumentalna ograniczona została w głównej mierze do podwajania i wzbogacania brzmienia partii głosowych. Całość tworzy barwny śląski pejzaż, malowany znanymi melodiami tego regionu.

Wiązanka *Na pograniczu śląskiem* złożona została z sześciu śpiewów (według określenia Stoińskiego): I. (od Rozbarku) *Jagech jo ten Rozbark mi-*

³⁰ j.l. *Nadestane nuty, książki i czasopisma*, „Śpiewak” 1933, nr 10, s. 142.

³¹ W wydanej partyturze widnieje informacja o trzech wersjach wiązanki: na jeden głos, na chór mieszany oraz na chór męski.

³² F.M. Nowowiejski, *Nowa polska twórczość...*, s. 39.

³³ L. Janicki, *Tegoroczne zjazdy śpiewacze na Śląsku*, „Śpiewak” 1937, nr 3, s. 36.

joł; II. (od Bytomia) *Bytomski mosteczek łogibol się*; III. (od Raciborza) *W Raciborzu na ryneczku*; IV (od Zabrza i Opola) *Choćby mi grała muzyka z Opola*; V. (od Cieszyna) *Hejże nasze górskie strony* oraz VI. (z całej Polski) *Będzie mnie bił ktosi abo ja kogosi*. Wiązanka pieśni ludowych *Na Śląsku* zawiera dziewięć śpiewów i stanowi rodzaj rozwinięcia poprzedniej kompozycji. Natomiast w trzeciej wiązance ludowej prezentuje Stoiński śpiewy ludowe z tekstami o tematyce miłosnej. W *Zolytach śląskich* znalazły się opracowania jedenastu pieśni: *Wyszła na poleczko*; *A tam myśliweczek*; *Idźże sobie ptaszku*; *Dostanę ja chłopca* (obracany – waloszek); *Świeci się Warszawa*; *Choćby bych była*; *Za górami, za lasami*; *Pamiętaj dziewczyno, że twoim nie byda*; *Kochaneczku*; *Na Zawodziu w polu*; *Pomykała, grejże jeszcze* (oberek śląski).

Wykonania wiązańek pieśni ludowych Stoińskiego, choć nieskomplikowanych w formie i muzycznej treści, bardzo często przeradzały się w lokalne manifestacje patriotyczne. Przykładem *Na pograniczu śląskim* – wiązanka ludowa w łatwym układzie z towarzyszeniem fortepianu lub orkiestry, która zadedykowana została „Śpiewakom Śląskim na Zjazd Jubileuszowy 1935 r.”. O kompozycji skreślił twórca kilka słów w czasopiśmie „Tęcza”:

Wraz z poetą Janem Smotryckim, który czuwał nad poprawnością i logicznym powiązaniu tekstów, udało się oryginalną melodią śląską wyśpiewać miłość Ślązaka do jego pięknej i bogatej ziemi, leżącej częściowo za naszymi granicami. Wiązankę tę wykonają zjednoczone chóry śląskie (ok. 10000 śpiewaków) na tegorocznym jubileuszowym zjeździe w dniach Zielonych Świąt, co będzie potężną manifestacją tęsknoty i miłości do prastarej ziemi śląskiej³⁴.

Ostatecznie, ze względu na żałobę narodową ogłoszoną po śmierci marszałka Józefa Piłsudskiego, zjazd odbył się w Katowicach rok później – w 1936 roku. I rzeczywiście *Na pograniczu śląskim* zabrzmiało przed budynkiem Śląskiego Urzędu Wojewódzkiego w wykonaniu członków chóru męskiego urzędników magistratu miasta Katowic i chóru „Ogniwo” przy akompaniamencie orkiestry symfonicznej Towarzystwa Muzycznego. Wykonanie to – jak zanotowano – „spotkało się z gorącymi oklaskami”³⁵.

³⁴ F.M. Nowowiejski, *Nowa polska twórczość...*, s. 39.

³⁵ S.M. Stoiński, *Wielki Zjazd Jubileuszowy Śpiewaków Śląskich*, „Śpiewak” 1936, nr 6/7, s. 70.

Wspomniana prezentacja z 1936 roku zapamiętana została także ze względu na symboliczny fragment śpiewu II (od Bytomia), wieszczący wówczas: „Zaś może nadejdą insze czasy/ Bytomski mosteczek będzie naszy”. Znaczący to ustęp, gdyż w wyniku poplebiscytowego podziału Górnego Śląska w 1922 roku większa część miasta i powiatu pozostała w granicach Niemiec. Zmieniło się to dopiero 18 marca 1945 roku, kiedy Bytom oficjalnie został przekazany w ręce polskiej administracji³⁶. Walenty Baluch, jeden ze śpiewaków, wspominał: „Nikt na pewno z nas śpiewaków, którzyśmy wtedy (...) śpiewali te słowa, nie wiedział, że w niespełna 10 lat bytomski mosteczek będzie nasz naprawdę”³⁷, a Jan Fojcik, działacz społeczny i publicysta, podsumował: „Mamy tu dowód, że pieśń może być nie tylko łącznikiem terażniejszości z przeszłością, ale także nosicielką myśli proroczych, oswajającą umysły z wydarzeniami przyszlými”³⁸.

Warto wspomnieć również o pieśniach z opusów 12 i 13, należących – jak pisał Józef Reiss – do nurtu „pieśni śląska czarnego, (...) w których tętni rytm zbiorowej, ciężkiej pracy”³⁹. Są to: *Pieśń polskich górników* oraz *Pieśń polskiego hutnika*⁴⁰. W obu utworach Stoiński wykorzystał teksty zaczerpnięte ze zbioru Józefa Gallusa *Pieśni polskie używane na Górnym Szląsku* wydanego w Bytomiu w 1893 roku. Trzecia pieśń ze zbioru poświęcona została św. Barbarze, patronce górników i hutników, po dziś dzień w sposób szczególny czczona na Górnym Śląsku.

Pieśń polskich górników oraz *Pieśń polskiego hutnika* to muzyczne obrazy odmalowujące brzmieniem ciężką pracę robotników. Niemal całą przestrzeń wypełniają wydobywane w szybkim tempie (*Allegro Mode-*

³⁶ Zob. C. Czerwiński, *Chronologiczny wykaz najważniejszych wydarzeń z dziejów Bytomia*, http://tmb-bytom.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=35&Itemid=6 (5.04.2021).

³⁷ W. Baluch, *Polska pieśń zwycięska*, „Śpiewak” 1947, nr 11, s. 12.

³⁸ J. Fojcik, *Śląska pieśń ludowa w twórczości kompozytorów polskich*, „Śpiewak” 1947, nr 9, s. 6.

³⁹ J. Reiss, *Czar śląskiej pieśni ludowej*, „Śpiewak” 1936, nr 1, s. 3.

⁴⁰ Pod nr. 12 znalazły się obie pieśni w opracowaniu na chór mieszany a cappella, natomiast pod nr. 13 – na chór męski a cappella. Numer 13 uzupełniają: 3a. *Pieśń do św. Barbary (patronki górników)* na chór męski a cappella oraz 3b. *Pieśń do św. Barbary (patronki górników)* na głos solowy (lub chór męski z towarzyszeniem organów).

rato) piony akordowe symbolizujące buchanie ognia, gruchanie młotów i kilofów oraz nieustający ruch maszyn. Wertykalne konstrukcje, brzmiące najczęściej w dynamice forte, charakteryzuje wewnętrzna zmienność interwałowa (pomiędzy akordami durowymi i molowymi nie brak czterodźwięków zmniejszonych lub z dodatkowymi ostrymi dysonansami), niemal całkowity zanik rysunku melodycznego na rzecz wielokrotnie powtarzanych dźwięków lub sekwencji chromatycznych pochodów oraz motoryczny (ósemkowy lub szesnastkowy) porządek rytmiczny. Wszystkie zastosowane muzyczne środki, a także liczne sekwencje miarowo powtarzanych sylab dźwiękonaśladowczych i zróżnicowana szata dynamiczna kreślą w pieśni energetyczny obraz ciężkiej pracy górnika i hutnika.

gru-cha gru-cha gru-cha gru-cha. Tam jak w piekle go-re tam jak w piekle go-re
gru-cha gru-cha gru-cha gru-cha hej! tam jak w piekle go-re
Tam jak w piekle
wo-gniu, wdy-mie, w o-gniu wdy-mie
wo-gniu wdy-mie pot ki-pi ze mnie ki-pi cią-gle ze mnie
wo-gniu wdy-mie w o-gniu wdy-mie
wszy-stko z że-la-za, sta-li wszy-stko go-rą-co pa-li ma-szy-ny w ciągłym ru-chu
wszy-stko z że-la-za sta-li wszy-stko go-rą-co pa-li ma-szy-ny w ciągłym ru-chu

Przykład 5. S.M. Stoiński, *Pieśń polskiego hutnika* na chór mieszany a cappella
op. 12 nr 2 (takty: 32-45)

Wyd. Śląska Biblioteka Muzyczna nr 14, Katowice 1932

Twórczość Stefana Mariana Stoińskiego, choć obecnie niemal całkowicie nieznana szerszej publiczności, za jego życia doceniana była nie tylko przez wykonawców, lecz również przez polskich kompozytorów oraz uznanych muzykologów. Zdaniem cytowanego już wcześniej kompozytora Stanisława Kazury, Stoiński jako twórca

jest mocną indywidualnością. Aczkolwiek jego kultura muzyczna oparta jest na fundamentach klasycznych, to jednak komponuje w sferze współczesnego zdrowego modernizmu, skonstruowanego na wzorowej logice i walorach twórczych. Posługuje się on niekiedy pozornie folklorem polskim, lecz przy dokładniejszym wsłuchaniu się w jego tworzywo spostrzegamy, że nie jest to folklor in crudo, ale oryginalna tematyka nim jakby zabarwiona. Wypływa to z głębokiej znajomości pieśni ludowej, która odzwierciedla się w kompozycji Stoińskiego i tworzy dla niej jakby atmosferę, kładącą piętno polskości na dziele⁴¹.

Z kolei muzykolog i publicysta, wykładowca Instytutu Muzycznego w Katowicach, Feliks Sachse pisał o utworach „pełnych polotu twórczego i ujmującej poezji oraz wysokich walorów muzycznych”⁴², a historyk muzyki Zdzisław Jachimecki uzupełnił: „W dążeniu do prostoty, wyrażającej się w djatonicznych melodiach i w konsonansowych harmonjach, w jędrności rytmicznej (...) osiąga Stoiński (...) kapitalne wprost rezultaty”⁴³. Badacz docenił też „niewymuszony humor”, motywikę „niezmiernie naturalnej inwencji” oraz „piękno brzmienia”⁴⁴. Entuzjastycznie do pieśni Stoińskiego odnosił się również Feliks Nowowiejski. Dowodem tego może być kartka pocztowa datowana na 12 października 1927 roku, którą przesłał śląskiemu twórcy:

Kochany Panie! Serdeczne dzięki za tę miłą niespodziankę! Pieśni Pańskie podobają mi się i je chętnie polecę towarzystwom. Zachęcam szczerze do dalszej twórczej pracy, bo talent Pana wybitnie pieśniarski⁴⁵.

⁴¹ S. Kazuro, *Stefan Stoiński...*, s. 91.

⁴² F.S. *Opera i koncerty*, „Śpiewak” 1926, nr 1/2, s. 7.

⁴³ Z. Jachimecki, *Twórczość chóralna i liryczna współczesnych kompozytorów polskich*. R. 1930 [w:] *Księga Pamiątkowa VI Ogólnopolskiego Zjazdu Śpiewaków i Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich w Katowicach w czerwcu 1930 r.*, Katowice 1930, s. 109.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Fragment korespondencji Stefana Mariana Stoińskiego*, list F. Nowowiejskiego do S.M. Stoińskiego, 12 X 1927, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Rps 10225 III, mf. 91405.

Stefan Marian Stoiński całe życie przeżył w służbie pieśni. Poprzez swoje kompozycje starał się przekazać wykonawcom i słuchaczom wszystko to, co dla niego stanowiło wartość najwyższą, czyli miłość do ojczyzny oraz piękno śpiewu, przede wszystkim chóralnego. Stąd też i jego credo: „Polski ruch śpiewaczy pielęgnować musi pieśni we wszystkich formach (...), bo to one będą świadkami polskiej kultury muzycznej”⁴⁶.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Biblioteka Narodowa w Warszawie, Rps 10225 III, mf. 91405, *Fragment korespondencji Stefana Stoińskiego*, list Feliksa Nowowiejskiego do Stefana Mariana Stoińskiego, 12 X 1927.

Źródła drukowane

- Baluch Walenty, *Polska pieśń zwięzła*, „Śpiewak” 1947, nr 11.
- B.F., *Przy głośnieku. Muzyka na fali z Katowic*, „Śląskie Wiadomości Muzyczne” 1938, nr 2.
- Dziemba Piotr, *Po własnej drodze*, „Śpiewak” 1946, nr specjalny (luty).
- Fojcik Jan, *Śląska pieśń ludowa w twórczości kompozytorów polskich*, „Śpiewak” 1947, nr 9.
- F.S., *Opera i koncerty*, „Śpiewak” 1926, nr 1/2.
- j.l., *Nadestane nuty, książki i czasopisma*, „Śpiewak” 1933, nr 10.
- Jachimecki Zdzisław, *Twórczość chóralna i liryczna współczesnych kompozytorów polskich*. R. 1930 [w:] *Księga Pamiątkowa VI Ogólnopolskiego Zjazdu Śpiewaków i Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich w Katowicach w czerwcu 1930 r.*, Katowice 1930.
- Janicki Leopold, *Tegoroczne zjazdy śpiewacze na Śląsku*, „Śpiewak” 1937, nr 3.
- Kazuro Stanisław, *Stefan Stoiński w Filharmonii Warszawskiej*, „Śpiewak” 1938, nr 6.
- Lewinger Julian, *Z działalności pedagogicznej. śp. St. M. Stoińskiego*, „Śpiewak” 1946, nr specjalny (luty).
- Nowowiejski Feliks Maria, *Nowa polska twórczość muzyczna (ankieta – cz. III)*, „Tęcza” 1935, nr 6.
- Pieśni polskie używane na Górnym Szląsku*, z. 1, oprac. J. Gallus, Bytom 1893.
- Reiss Józef, *Czar śląskiej pieśni ludowej*, „Śpiewak” 1936, nr 1.
- Reiss Józef, *Umarł przyjaciel*, „Śpiewak”, nr specjalny (luty).
- Rogoszówna Zofia, *Piosenki dziecięce. Muzykę na tle motywów ludowych napisał Colonna-Walewski*, Warszawa 1924.
- Smotrycki-Jotes Jan, *O przyjacielu*, „Śpiewak”, nr specjalny (luty).
- Stoiński Stefan Marian, *I. Wszechrzeczniński Zjazd Śpiewaków w Poznaniu (18–21.05.1929 r.)*, „Śpiewak” 1929, nr 6.

⁴⁶ S.M. Stoiński, *O ostateczne cele ruchu śpiewaczego*, „Śpiewak” 1933, nr 9, s. 115.

- Stoiński Stefan Marian, *O ostateczne cele ruchu śpiewaczego*, „Śpiewak” 1933, nr 9, s. 113–115.
 Stoiński Stefan Marian, *Wielki Zjazd Jubileuszowy Śpiewaków Śląskich*, „Śpiewak” 1936, nr 6/7.
 Stoiński Stefan Marian, *Znaczenie społeczne śpiewu zbiorowego*, „Śpiewak” 1930, nr 2.
 Stoiński Stefan Marian, *Znaczenie Moniuszki w polskiej kulturze artystycznej XIX w.*, „Śpiewak” 1932, nr 6.

Opracowania

- Aniszczuk Aleksy, *Stefan Marian Stoiński* [cykl: *Sylwetki muzyków śląskich (Kompozytorzy)*], „Śpiewak” 1939, nr 2.
 Bauman-Szulakowska Jolanta, *Polska kultura muzyczna na Śląsku Górnym i Cieszyńskim w latach 1922–1939*, Katowice 1994.
 Czerwiński Czesław, *Chronologiczny wykaz najważniejszych wydarzeń z dziejów Bytomia*, http://tmb-bytom.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=35&Itemid=6 (5.04.2021).
 Dahlig Piotr, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, Warszawa 1987.
 Miła Bogumiła, *Cytaty w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 2008.
 Orzyszek Henryk, *Stefan Marian Stoiński – patriota i muzyk śląski*, „Rocznik Katowicki” 1979, t. 7.
 Przychodniak Zbigniew, *O dwóch nieukończonych wierszach egipskich z odnalezionego Raptularza Juliusza Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2020, nr 4, <http://pamietnik-literacki.pl/wp-content/uploads/2020/12/10-Przychodniak.pdf> (5.04.2021).
 Rota. *Informacje o utworze*, oprac. P. Pacak, <https://www.spiewnikniepodleglosci.pl/rota/> (8.05.2021).
 Surówka Bolesław, *Stefan Marian Stoiński [w:] 50 lat w służbie pieśni. Wydanie jubileuszowe chóru mieszanego „Ogniw” przy Państwowej Filharmonii Śląskiej w Katowicach*, Katowice 1963.
 Szaraniec Lech, *Moje Katowice. III*, Katowice 2018.
 Witowska Małgorzata, *Spuścizna Stefana Mariana Stoińskiego w zbiorach Biblioteki Śląskiej. Katalog*, Katowice 2007.

Let us cherish songs, “because they will be deponent to Polish musical culture”. Choral compositions by Stefan Marian Stoiński (1891–1945)

Abstract

Stefan Marian Stoiński (1891–1945) is considered one of the most distinguished musical activists in Upper Silesia during the interwar period. Called “a Polish patriot and a promoter of musical culture”, he was involved in many fields, including: conducting, ethnographic, journalistic, pedagogical and organizational. The list of Stoiński’s achievements is complemented by his compositional achievements. At its center – as well as the entire activity of the Upper Silesian activist – there has always been song. In his compositional achievements, which number over 20 opuses, the most

important places are occupied by songs for mixed and men's choir. Stoiński's compositions, although almost forgotten today, enjoyed critical acclaim and popularity among performers in the interwar period. They were – as Aleksy Aniszczuk wrote in the “Śpiewak” journal in 1939 – an example of “moderate exploitation of modern sound areas”. Songs written to poetic texts and inspired by folk music were not only an expression of tribute to choral singing, but also filled with patriotism; they were understood by Stoiński as constant work for the homeland and presenting the pages of its history and tradition to the listeners. The article introduces the sound language of the works, the way of using verbal text, and is also an attempt to show the most characteristic features of Stefan Marian Stoiński's compositional technique.

Keywords: Stefan Marian Stoiński, interwar period, Upper Silesia, choral song, patriotism

ANEKS

Utwory chóralne Stefana Mariana Stoińskiego z tekstami literackimi (przynależne do nurtu pierwszego):

op. 3 *Trzy utwory* na chór mieszany a cappella

1. *Śmierć komara* (sł. autor nieznany)

2. *Nie mogę* (sł. Kazimierz Laskowski)

3. *Brałem niegdyś* (sł. Kazimierz Laskowski)

Wyd. Związek Śląskich Kół Śpiewaczych, Katowice 1927.

Nakład II. Śląska Biblioteka Muzyczna nr 75, Katowice 1948.

op. 5 1. *Rozmowa z piramidami* na chór mieszany a cappella (sł. Juliusz Słowacki)

(w zbiorze: *Sześć utworów* na chór mieszany a cappella. Wraz z kompozycją Stoińskiego wydanie zawiera utwory: Stanisław Lipski: *Wiosna*; Feliks Sachse: *Śląska pieśń ludowa*; Zygmunt Moczyński: *Z twoich kości, hetmanie*; Piotr Maszyński: *Zima*; Karol Hławiczka: *Wstań pieśni*)

Wyd. Śląska Biblioteka Muzyczna nr 5, Katowice 1929

Nakład II. Śląska Biblioteka Muzyczna nr 5 poz. 6, Katowice 1946

2. *Żebym wiedział* na chór mieszany a cappella (sł. Kazimierz Laskowski)

(w zbiorze: *Sześć utworów* na chór mieszany a cappella. Wraz z kompozycją Stoińskiego wydanie zawiera utwory: Bolesław

- Wallek-Walewski: *Krakowiak*; Michał Świerzyński: *Panicz i dziewczyna*; Feliks Nowowiejski: *Madrygał „Jaś zakochany”*; Jan Gawlas: *Przyszła baba do fararza oraz Przygoda Jasia z Burkiem*
Wyd. Śląska Biblioteka Muzyczna nr 4, Katowice 1929
- op. 6 *Dwa utwory* na chór męski a cappella
1. *Jesienną nocą* (sł. Leopold Staff)
2. *Otworem* (sł. Kazimierz Laskowski)
Wyd. Śląska Biblioteka Muzyczna nr 6, Katowice, 1930.
- op. 7 *Bajka o wieprzu i kotce* na chór mieszany (sł. Karol Dym, właśc. Emanuel Imiela)
Wyd. Wielkopolski Związek Kół Śpiewaczych, Poznań 1929.
- op. 9 *Dwa nokturny* na chór mieszany a cappella
1. *Mgły* (sł. Rajmund Bergel)
Wyd. Lwowskiej „Lutni-Macierzy” w 50-tą rocznicę istnienia, Lwów 1932
2. *Noc* (rękopis) (sł. Leopold Staff)

Utwory chóralne Stefana Mariana Stoińskiego inspirowane folklorem oraz życiem społecznym Górnego Śląska (przynależne do nurtu drugiego):

- op. 2 *Siedem pieśni ludowych śląskich* na chór mieszany a cappella (sł. ludowe)
1. *Smutna piosenka*
2. *Rudzkie dziewczki*
3. *Żołnierzyc śląski*
4. *Jarzębaty ptak*
5. *Mój kochanek*
6. *Cztery mile za Opawą*
7. *Pij braciszku*
Wyd. Śląska Biblioteka Muzyczna nr 24, Katowice 1934.
- op. 11 *Nieznane kolendy i pastoralki* (sł. ludowe)
1. *Kołysanka Jezusina*
2. *Kolenda klasztorna*
Wyd. Śląska Biblioteka Muzyczna nr 9, Katowice 1930.
- op. 12 1. *Pieśń polskich górników* na chór mieszany a cappella (sł. ludowe)
Wyd. Śląska Biblioteka Muzyczna nr 13, Katowice 1932.

2. *Pieśń polskiego hutnika* na chór mieszany a cappella (sł. ludowe)
Wyd. Śląska Biblioteka Muzyczna nr 14, Katowice 1932.
- op. 13 1. *Pieśń polskich górników* na chór męski a cappella (sł. ludowe)
Wyd. Śląska Biblioteka Muzyczna nr 16, Katowice 1932.
2. *Pieśń polskiego hutnika* na chór męski a cappella (sł. ludowe)
Wyd. Śląska Biblioteka Muzyczna nr 17, Katowice 1932.
3a. *Pieśń do św. Barbary (patronki górników)* na chór męski a cappella (sł. ludowe)
3b. *Pieśń do św. Barbary (patronki górników)* na głos solowy (lub chór męski z towarzyszeniem organów)
Wyd. Śląska Biblioteka Muzyczna nr 18, Katowice 1932.
- op. 16 *Na pograniczu śląkiem*. Wiązanka ludowa w łatwym układzie z towarzyszeniem fortepianu lub orkiestry (na jeden głos; na chór mieszany; na chór męski) (sł. ludowe)
Wyd. Śląska Biblioteka Muzyczna nr 25, Katowice 1935.
Na Śląsku. Wiązanka pieśni ludowych na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu lub orkiestry (sł. ludowe)
Wyd. Śląska Biblioteka Muzyczna nr 23, Katowice 1949.
- op. 19 *Zolyty śląskie*. Wiązanka ludowa w łatwym układzie na chór mieszany i fortepian lub orkiestrę (sł. ludowe)
Wyd. Śląska Biblioteka Muzyczna nr 29, Katowice 1937.
Nakład II, Śląska Biblioteka Muzyczna nr 29, Katowice 1948.
- op. 20 *Dwie pieśni ludowe od Żywca* na chór męski (sł. ludowe)
1. *Idzie woda z pod jawora* (rękopis)
2. *Ej! Żoł mi, żoł mi*
Wyd. Śląska Biblioteka Muzyczna nr 31, Katowice 1937.

ANNA WRÓBEL

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie

Antoni Stolpe. W poszukiwaniu źródeł do biografii i twórczości

Artykuł przedstawia postać znakomitego, a niesłusznie zapomnianego kompozytora Antoniego Stolpego – jego młode lata spędzone w Warszawie, krótki okres studiów i pracy w Berlinie oraz dramatyczną podróż do włoskiego kurortu w Merano w celu ratowania zdrowia i życia. Do Merano śladami Stolpego autorka wybrała się osobiście. Szukała nie tylko śladów życia kompozytora, ale też jego twórczości – istniała bowiem duża szansa, że zaginiona *Sonata skrzypcowa* znajdzie się właśnie w tyrolskim uzdrowisku. Tekst stanowi opis perypetii autorki w poszukiwaniu bardziej szczegółowych informacji o pobycie Stolpego w Merano. Relacjonuje jej kwe-rendy w archiwum miejskim i willi, w której młody artysta zmarł. *Sonata* niestety nadal pozostaje nieodnaleziona.

Słowa kluczowe: biała plama muzyki polskiej, geniusz, twórca, Antoni Stolpe, gruźlica, Warszawa, Merano, poszukiwania

Gdy słyszę „Antoni Stolpe”, myślę – doskonałość, geniusz, piękno absolutne, czując jednocześnie zachwyt i żal. Zachwyt nad jego piękną muzyką, żal nad krótkim życiem tego wspaniałego kompozytora. Jego twórczość oczarowała mnie niemal od pierwszych usłyszących, a potem też nagranych dźwięków. Niniejszy artykuł ma więc dość specyficzny charakter, gdyż wynika z tych emocji. Jest osobistą relacją z podróży śladami kompozytora, własnych poszukiwań i doświadczeń w zakresie odkrywania faktów z jego życia i twórczości. Podróż ta nie byłaby możliwa, gdyby nie dokonane przed niemal ćwierćwieczem odkrycie mojego ojca, prof. Andrzeja Wróbla, który w składzie makulatury, zapewne niedługo przed jego likwidacją, odnalazł *Wariacje na kwartet smyczkowy* Stolpego.



Ilustracja 1. Antoni Stolpe (1851–1872)

Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Antoni_Stolpe#/media/Plik:Antoni_Stolpe,_polish_composer_and_pianist.jpg (28.01. 2025).

* * *

Rodzina Stolpe pochodziła ze Szwecji. Do Polski, na przełomie XVIII i XIX wieku sprowadził się dziadek Antoniego – Alojzy. Był nauczycielem gry na fortepianie w Konserwatorium Warszawskim. Miał trzech synów: Alojzego młodszego, Antoniego i Edwarda. Wszyscy byli związani z muzyką.

Edward Stolpe był absolwentem klasy fortepianu u Józefa Elsnera. Ożenił się ze śpiewaczką Marią Turowską i otrzymał posadę nauczyciela muzyki w nowo powstałym Instytucie Wychowania Panien w Nowej Aleksandrii, czyli Puławach. Młodzi małżonkowie wyjechali, a rodzina zaczęła się powiększać. Jeszcze w latach 40. urodziło się dwóch synów: Władysław i Kazimierz, a w roku 1851, 23 maja, przyszedł na świat Antoni. Trzy lata później do rodziny dołączyła najmłodsza latorośl – Natalia.

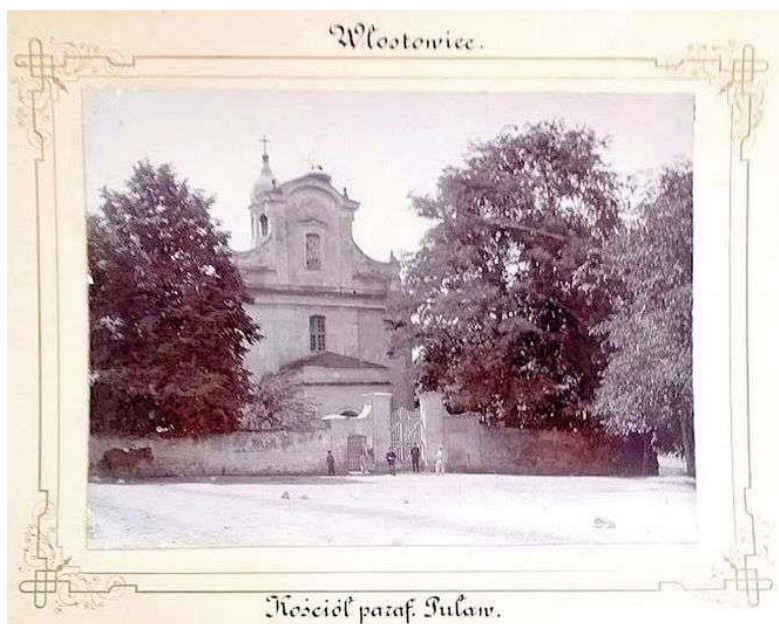
Co ciekawe, chrzest młodszego rodzeństwa odbył się, nie zważając na różnicę wieku, jednocześnie – 11 lipca 1856 roku w kościele św. Józefa we Włostowicach (dziś jest to dzielnica Puław).



Ilustracja 2.

Antoni i Natalia Stolpe

Źródło: Zbiory Stanisława Gołachowskiego w Bibliotece Jagiellońskiej, z archiwum prof. Andrzeja Wróbla.



Ilustracja 3. Kościół św. Józefa we Włostowicach, dziś Puławy.

Tu odbył się chrzest Antoniego i Natalii Stolpe

Źródło: <https://www.dziennikwschodni.pl/magazyn/dzieje-pulaw-we-wlostowicach-chcieli-miec-parafie-ktos-byl-jednak-przeciwny,n,1000212941.html> (28.01.2025).

Antoni przebywał w Puławach do jedenastego roku życia. Przez cały ten czas wchodził z zapałem w świat muzyki, który odkrywał przed nim ojciec. Edward Stolpe widział niezwykle talent najmłodszego syna, jednak rodzicielska mądrość i skromność nie pozwoliły mu na wykorzystanie tych zdolności w celach zarobkowych bądź dla zyskania poklasku. Mimo iż zjawisko „cudownych dzieci” było w owym czasie nadal bardzo popularne, Edward Stolpe nie chciał takiej drogi kariery dla swojego syna. Antoni robił więc postępy w grze na fortepianie, stawiał też pierwsze kroki w dziedzinie kompozycji. Dość, że gdy w 1862 roku nastąpiły zmiany organizacyjne w puławskim ośrodku i zlikwidowano etat nauczyciela muzyki, rodzina Stolpe wróciła do Warszawy, tam bowiem Edward otrzymał pracę w Instytucie Aleksandryjsko-Maryjskim, został też pedagogiem klasy fortepianu w Instytucie Muzycznym.

Antoni z kolei rozpoczął edukację w Instytucie. Studia z zakresu fortepianu kontynuował u ojca, jednak na zajęcia z harmonii i kontrapunktu uczęszczał początkowo do klasy Augusta Freyera, a później do Stanisława Moniuszki.

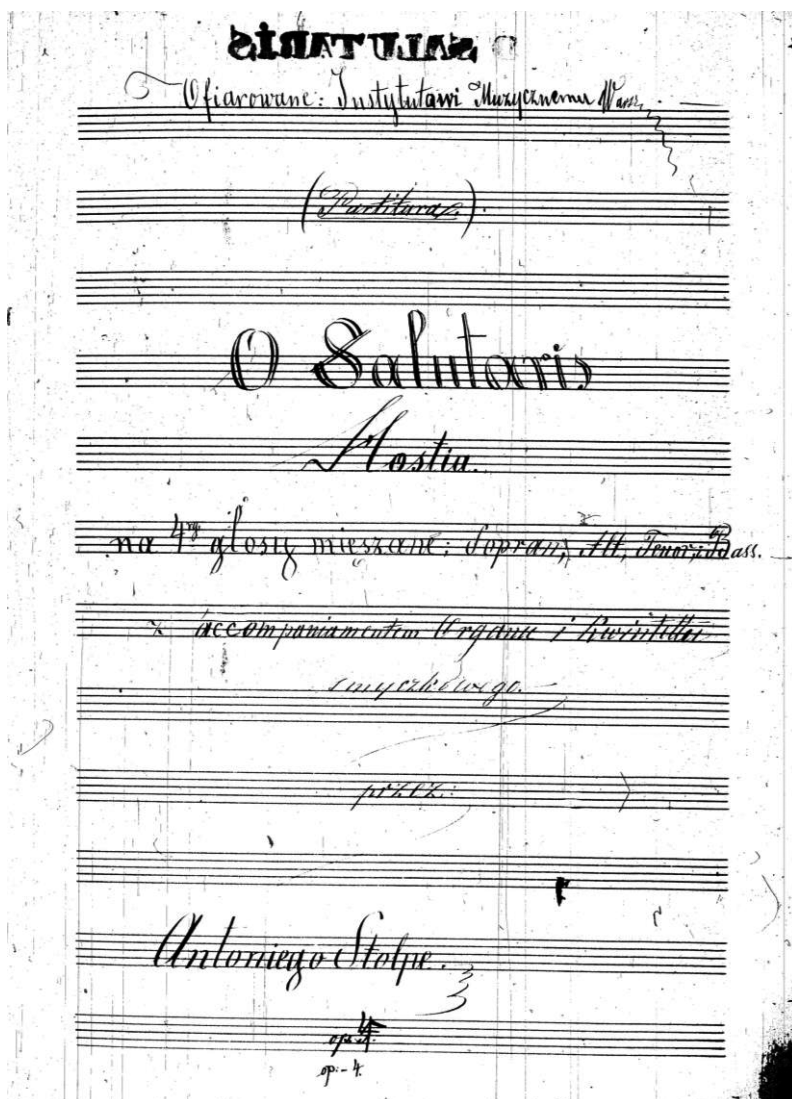
Z tego czasu zachowało się jego przepiękne *O, Salutaris Hostia* op. 4 na chór mieszany, kwintet smyczkowy i organy. Na rękopisie widnieje data ukończenia utworu – 1 lutego 1866 roku. Utwór ten czterastoletni wówczas autor zadedykował... Instytutowi Muzycznemu w Warszawie.

Pięcioletni okres studiów muzycznych w Warszawie Antoni Stolpe ukończył z nagrodami – fortepian z „wielką” nagrodą, a kompozycję z pierwszą. Na koncercie laureatów oprócz utworów Chopina wykonał *Mazurka h-moll* swojego autorstwa.

Na marginesie warto dodać, że rodzinę Stolpe dotknęła w tym czasie tragedia – w grudniu 1867 roku zmarł dwudziestotrzyletni Kazimierz, starszy brat Antoniego. Była to pierwsza tak bolesna strata w rodzinie, choć niestety nie ostatnia.

Szesnastoletni Antoni starał się jednak, mimo trudów i trosk w domu rodzinnym, dbać o własny rozwój. Marzył o wyjeździe na studia do Berlina. Wiedział jednak, że rodzice nie będą mogli sobie pozwolić na tak wielki wydatek. Postanowił więc zorganizować koncerty – si-

łami swoich przyjaciół, a także muzycznych znajomych Edwarda Stolpego wykonana została wówczas większość utworów młodego kompozytora.



Ilustracja 4. A. Stolpe – *O Salutaris Hostia*,
utwór ofiarowany Instytutowi Muzycznemu w Warszawie

Źródło: Biblioteka Jagiellońska, z archiwum prof. Andrzeja Wróbla.

Pierwszy koncert odbył się 22 marca 1868 roku w sali fabryki fortepianów Hofera przy ul. Elektoralnej.



Ilustracja 5. Fortepian Hofera

Źródło: <https://www.lazienki-krolewskie.pl/pl/katalog/obiekty/lkr-1341> (28.01.2025).

Stolpe odniósł sukces. Publiczność wychodziła z koncertu oczarowana, a co ważniejsze – talent kompozytora docenili także krytycy. Jan Kleczyński stwierdził, że w dziełach Stolpego

temata są tak piękne, tak miłe, że brzmiały nam kilka dni w uszach! A w przeprowadzeniu myśli co nam się najbardziej podobało, to ich wielka jasność, wielkie uszanowanie dla form klasycznych¹.

Również inni recenzenci nie szczędzili pochwał. „Kurier Warszawski” pisał:

Po tak licznych popisach miernoty na rozmaitych koncertach spotykanej, miłą i pocieszającą rzeczą było spotkać talent prawdziwy, gruntowną wsparty nauką, w szlachetnym i zacnym kierunku zdążający².

W „Gazecie Warszawskiej” można było przeczytać:

¹ J. Kleczyński, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” 1868, nr 51, s. 334.

² „Kurier Warszawski” 1868, nr 66, s. 3.

nie przypuszczaliśmy, by ten chłopaczek brał się do kompozycji takiej wagi, takiej formy. Widzieliśmy w tym więcej wpływy znakomitych nauczycieli i ojca, aniżeli naturalny pęd młodego kompozytora. Spodziewaliśmy się znaleźć jakieś muzykalne pensa, poprawnie napisane, ale komunalowe, zwyczajne i nudne, jak rozprawy uczniów na medal³.

O wykonanym podczas koncertu *Sekstecie* na fortepian i instrumenty smyczkowe pisano: „W utworze tym są takie miejsca, którychby się Onslow nie tylko nie powstydział, lecz nawet pozazdrościł”⁴. Jan Kleczyński stwierdził ponadto, że „p. Stolpe powinien dziękować Bogu za to, że otrzymał od niego dar taki, który go może kiedyś uczynić jednym z pierwszych w swoim zawodzie”⁵. O grze fortepianowej Stolpego napisał też, że jest „tak świetną, że najniebezpieczniejsze porównanie wytrzymać może”⁶.

Wiele dobrego zatem usłyszał i przeczytał Antoni po swoim pierwszym autorskim koncercie. Jednak niestety tak wtedy, jak i dzisiaj – za dobre słowo niczego nie można kupić. Prawa rynku zawsze były nieubłagalne i bezlitosne. Zebrany po pierwszym koncercie budżet jeszcze nie pozwalał na wyjazd do Berlina. Stolpe jednak był zdeterminowany i zabrał się do organizacji kolejnego wydarzenia.

W sumie Antoni zorganizował trzy koncerty, z których fundusze przeznaczał na wyjazd na studia. Na koncertach tych prezentował przede wszystkim własne kompozycje: wspomniany *Sekstet* na fortepian i instrumenty smyczkowe, *Uwerturę* na orkiestrę (aczkolwiek wykonana przez kwintet smyczkowy i fortepian na cztery ręce), *Scenę dramatyczną* na wiolonczelę i kwintet smyczkowy, kilka pieśni z towarzyszeniem kwintetu smyczkowego, *Trio fortepianowe* oraz *Fantazję* na wiolonczelę i orkiestrę.

Po trzecim koncercie, który miał miejsce pod koniec czerwca 1869 roku, Stolpe wyruszył do upragnionego Berlina. Zgłosił się do Friedricha Kiela, któremu zagrał swoje kompozycje na fortepianie. Musiał zrobić na profesorze ogromne wrażenie, gdyż ten niezwłocznie wystosował list do jego ojca. Treść listu przedrukowano w polskim czasopiśmie:

³ Antoni Stolpe, „Gazeta Warszawska” 1868, nr 67, s. 1.

⁴ *Ibidem*.

⁵ J. Kleczyński, *Ze świata muzycznego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 51, s. 295.

⁶ *Ibidem*.

Szanowny Panie! Pośpieszam z udzieleniem Panu sądu o muzycznym usposobieniu syna Pańskiego. (...) Znajduję, iż syn Pański, jako fortepianista, tak pod technicznym, jak i muzycznym względem, już jest znakomitym, a wiek jego młodociany, upoważnia do najpiękniejszych nadziei. Jego produkcje przynoszą zaszczyt jego pilności i metodzie jego nauczycieli pp. Freyera i Moniuszki, i świadczą o niezaprzecznym talencie. Toż samo da się powiedzieć i o kompozycjach (...)⁷.

W rezultacie od września 1869 roku Antoni rozpoczął studia w Neue Akademie der Tonkunst w Berlinie. Uczył się w klasie kompozycji Friedricha Kiela i w klasie fortepianu Teodora Kullaka. Kullak był pod tak ogromnym wrażeniem talentu i umiejętności Stolpego, że po kilku miesiącach powierzył mu prowadzenie własnej klasy fortepianu. Antoni z zapałem wziął się do pracy. Studiował, poszerzał własne horyzonty, a jednocześnie uczył innych.



Ilustracja 6. Theodor Kullak

Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Theodor_Kullak#/media/Plik:Theodor_Kullak.jpg (28.01.2025).



Ilustracja 7. Friedrich Kiel

Źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Kiel#/media/Plik:Friedrich_Kiel_by_F_Garibotti_-_Archivio_Storico_Ricordi_ICON010546_\(cropped\).jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Kiel#/media/Plik:Friedrich_Kiel_by_F_Garibotti_-_Archivio_Storico_Ricordi_ICON010546_(cropped).jpg) (28.01.2025).

⁷ Cyt. za: S. Golachowski, *Antoni Stolpe – szkic biograficzny*, „Muzyka Polska” 1935, z. VII, s. 178.

Praca w berlińskiej Akademii Muzycznej była dla Stolpego niezwykle wyczerpująca. Jego zawsze wątłe zdrowie przez nadmiar zajęć i obowiązków mocno osłabło. W końcu, wychodząc rozgrzany z koncertu muzyki Richarda Wagnera, przeziębził się. Wdało się zapalenie płuc, które przerodziło się w otwartą gruźlicę.

Początkowo rodzice zadbali o to, by syn wrócił do Warszawy, gdzie pod troskliwym okiem matki miał dojść do zdrowia. Okazało się jednak, że matczyna kuracja niewiele pomagała. Postanowiono więc zorganizować wyjazd do uzdrowiska w Salzbrenn, czyli Szczawna-Zdroju, co jednak również nie przyniosło poprawy.

Nie wiadomo kto i jak zorganizował Antoniemu, jego matce i siostrze wyprawę do renomowanego historycznego uzdrowiska Meran – dziś Merano w północnych Włoszech, w regionie Trydent-Górna Adyga (Południowy Tyrol).



Ilustracja 8. Merano, widok na promenadę uzdrowiskową

Źródło: archiwum prywatne autorki. Fot. Anna Wróbel.

Było to wówczas ulubione uzdrowisko cesarzowej Sissi. Rodzina Stolpe wsiadła zatem w pociąg kolei żelaznej do Wiednia, stamtąd do Insbrucka i przez Dolomity przejechała już bryczką. Podróż zakończyła się 4 września przybyciem do Willi Egger w Merano. Antoni zmarł tam zaledwie trzy dni później – 7 września 1872 roku.

Poniższa relacja jest wynikiem mojej wyprawy do Merano – miejsca śmierci Antoniego. Dzięki przewodnikowi w osobie altowiolisty Leszka Brodowskiego, który mieszkał wiele lat we Włoszech, udało się tam dotrzeć do archiwów – miejskiego, parafialnego i domu zdrojowego. Celem przeprowadzonej przeze mnie kwerendy było odnalezienie zaginionej *Sonaty skrzypcowej*, którą Zygmunt Noskowski zaliczył do najlepszych dzieł Stolpego. Po jego śmierci napisał:

„(...) Bywając u niego często w ostatnich miesiącach życia jego, miałem sposobność ocenić talent i charakter nieboszczyka.

Widziałem zapał niezrównany dla sztuki (...). W rozmowach z nim poznałem, że obok artyzmu kształcił umysł, i podziwiałem jego głębokie poglądy na sztukę. (...)

Ogólny charakter jego utworów nosi na sobie cechę młodzieńczej fantazji. Naiwność i spokój przeważają głównie, obok potęgi i skończoności form klasycznych, połączonych z nowymi środkami zdobytymi w muzyce. Przegrywając mi swoją *Sonatę* ze skrzypcami którą kończył już w Warszawie na łożu boleści, nazwał ją poematem mieszczańskim i bardzo dobrze ją tym scharakteryzował.

Ta *Sonata* jest bez wątpienia najpiękniejszym jego dziełem, jak również i dwie *Sonaty fortepianowe*, *wariacje na fortepian* i 5 fug. Ze zbiorowej muzyki prześliznęły się *wariacje na kwartet smyczkowy*, znane w Warszawie z wykonania na koncercie w Towarzystwie Muzycznym.

Wszystkie te dzieła oczekują wydawcy, a daj Boże, aby prędko wyszły na widok publiczny, bo zasługują na to i wewnętrzną i techniczną wartością, świadcząc o genialnym talencie, o wielkiej pracy i nauce tak rychło zgasłego artysty⁸.

Znając inne dzieła Stolpego, liczyłam, że w Merano znajdziemy albo ową *Sonatę*, albo bodaj jakieś ślady życia Antoniego. Niestety – odnalazłam jedynie ślady jego śmierci.

⁸ Z. Noskowski, *Antoni Stolpe. Wspomnienie pośmiertne*, „Tygodnik Ilustrowany” 1872, nr 249, s. 165–166.



Ilustracja 9. Merano, dom zdrojowy, w którego Archiwum poszukiwaliśmy zaginionej *Sonaty skrzypcowej* A. Stolpego

Źródło: archiwum prywatne autorki. Fot. Anna Wróbel.

Udało się jednak po wielu przygodach, rozmowach z nieznanymi ludźmi, starymi mieszkańcami Merano, na podstawie archiwalnych fotografii odszyfrować, w której willi mieszkał Stolpe.



Ilustracja 10. Willa, do której przyjechał i w której 7 września 1872 roku zmarł A. Stolpe
Źródło: archiwum prywatne autorki. Fot. Anna Wróbel.



Ilustracja 12. Kościół Maia Bassa w Merano. Tu odbył się pogrzeb A. Stolpego, 9 września 1872 roku

Źródło: archiwum prywatne autorki. Fot. Anna Wróbel.



Ilustracja 13. Wnętrze kościoła w Maia Bassa w Merano, gdzie odbył się pogrzeb A. Stolpego. Kościół ten kilka lat po pogrzebie uległ pożarowi, stąd wystrój bardziej już nowoczesny

Źródło: Archiwum prywatne autorki. Fot. Anna Wróbel.

Jednak poszukiwania miejsca wiecznego spoczynku Antoniego Stolpego skończyły się niepowodzeniem. Z dokumentów miejskich wynikało, że cmentarz parafialny został przeniesiony. Pierwotnie znajdował się blisko centrum miasta. Gdy jednak powstały plany powiększenia parku zdrojowego, usunięto wszystkie mogiły i przeniesiono właśnie do Maia Bassa. Zostały tylko ładniejsze płyty nagrobne. A wiemy z „Gazety Toruńskiej” z 1879 roku, że Stolpe miał płytę nagrobną z wrytym napisem: „Antoni Stolpe z Warszawy, artysta pełen nadziei, najlepszy z synów, żył lat 21, umarł w 1872 na obcej ziemi, prosi rodaków o weschnięcie”¹⁰. Mimo gorliwości w poszukiwaniach na cmentarzu w Merano nie natrafiłam na nic, co by miało jakikolwiek związek ze Stolpem czy Warszawą. Podobnie negatywny wynik dały poszukiwania nekrologów w tyrolskich gazetach. W dniu śmierci Antoniego lokalna prasa zajęta była wyłącznie relacjonowaniem wizyty cesarzowej Sissi. Podczas gdy szpalty gazet wypełniały trywialne szczegóły z jej pobytu, nikt nie odnotował odejścia wybitnie utalentowanego polskiego muzyka.



Ilustracja 14. Sissiweg – droga Sissi – ścieżka prowadząca z willi, w której zmarł Stolpe, do uzdrowiska

Źródło: archiwum prywatne autorki. Fot. Anna Wróbel.

¹⁰ Z *Meranu*, „Gazeta Toruńska” 1879, nr 140, s. 4.

Z mej wyprawy do Merano pozostały dokumenty, zdjęcia willi, gdzie zmarł Stolpe, i emocje. Z jednej strony rozczarowanie, że nie udało się odkryć nowych śladów – czego wyrazem stało się westchnienie żalu, o które prosiła rodzina na nagrobku. Z drugiej – radość, że przynajmniej część dorobku Antoniego została już wcześniej ocalona od zapomnienia.

W 1970 roku w Instytucie Muzykologii na Uniwersytecie Warszawskim Władysław Terlecki napisał pracę poświęconą Antoniemu Stolpemu i jego twórczości symfonicznej: *Nieznane utwory symfoniczne Antoniego Stolpego (1851–1872)*¹¹. W pracy tej obok wielu informacji, które siłą rzeczy autor czerpał głównie z artykułu Stanisława Gola-chowskiego opublikowanego na łamach „Muzyki Polskiej”¹², ale też z pracy Teresy Chylińskiej *Antoni Stolpe (Kronika życia. Katalog tematyczny)*¹³, obok wielu postawionych (czasem retorycznych) pytań dotyczących zapomnienia o kompozytorze, wśród analiz formalnych niektórych dzieł symfonicznych, padło zdanie, można powiedzieć – prorocze:

Jaki los spotkał resztę kompozycji¹⁴ Stolpego, nie wiadomo. (...) I dopiero chyba przypadek pozwoli je wydobyć z zapomnienia¹⁵.

I rzeczywiście! Wprawdzie od napisania tych słów do owego „przypadku” minęło ponad trzydzieści lat, ale warto było czekać.

A wszystko zaczęło się od stosu makulatury, którą w 2001 roku w księgarni muzycznej przy Operze Narodowej w Warszawie zobaczył prof. Andrzej Wróbel. Jako miłośnik pchlich targów i doszukiwania się „czegoś ciekawego” w najbardziej zaskakujących miejscach pochylił się i nad tą stertą ułożonych bez ładu i składu papierów. Między resztkami okładek starych książek, pojedynczymi kartkami z różnych publikacji, między nic nieznaczącymi zwykłymi papierzyskami znalazł nuty. Ręko-

¹¹ W. Terlecki, *Nieznane utwory symfoniczne Antoniego Stolpego (1851–1872)*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Z. Lissy, Warszawa, 1970 r. Biblioteka Instytutu Muzykologii UW, sygn. A-144.

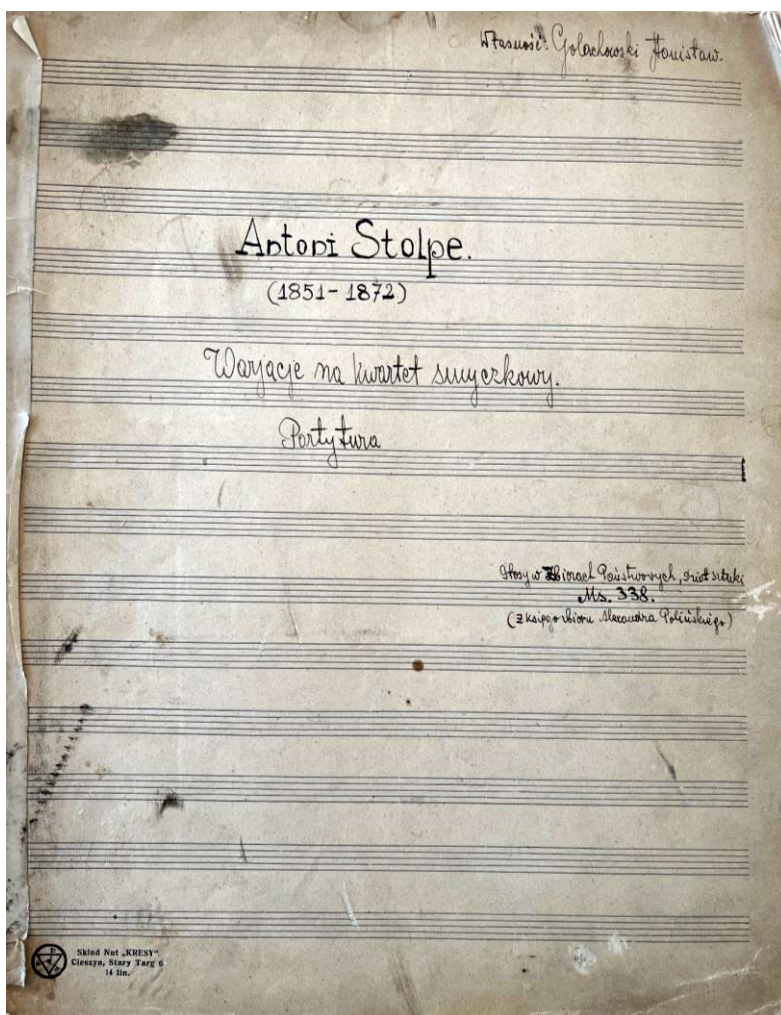
¹² Por. przyp. 7. Golachowski opublikował ponadto opracowanie pt. *Antoni Stolpe (1851–1872)*, „Rocznik Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego” 1930/1934, t. 1, z. 1, które prezentowało rezultat jego badań będących przedmiotem pracy magisterskiej powstałej w ramach Seminarium Historii i Teorii Muzyki UJ.

¹³ Kraków 1955, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, rkp. 2173.

¹⁴ Poza utworami fortepianowymi i wydaną *Sonatą d-moll*.

¹⁵ W. Terlecki, *Nieznane utwory...*, s. 17.

pis. W zasadzie stan jakości całego stosu sprawiał wrażenie, że wszystko jest przygotowane do wyrzucenia i jak ktoś bardzo chce – może to sobie wziąć. Ostatecznie za ten rękopis znaleziony na makulaturze prof. Wróbel zapłacił 10 zł – mimo iż jeszcze zupełnie nie wiedział, co kupuje. To był właśnie ów przewidziany przez Terleckiego „przypadek”. Na okładce widniał napis: „Antoni Stolpe (1851–1872), Wariacje na kwartet smyczkowy. Własność: Stanisław Golachowski. Partytura”.



Ilustracja 15. Antoni Stolpe – Wariacje na kwartet smyczkowy. Partytura
Źródło: własność prof. Andrzeja Wróbla.

Po przepisaniu nut, sporządzeniu głosów i wykonaniu wraz z muzykami z zespołu Camerata Vistula okazało się, że to utwór rewelacyjny!

Ponieważ o kompozytorze niewiele wiadomo, rozpoczęto poszukiwania innych dzieł Stolpego. Wspomniana historyczna praca Stanisława Golachowskiego nie napawała optymizmem. Wynikało z niej, że zachowały się właśnie owe *Wariacje, Mazurek h-moll* na fortepian i *O, Salutaris Hostia*. Jednak Państwowe Zbiory Sztuki zostały przekazane do Biblioteki Jagiellońskiej i tam też odnalazła się większość z dotychczas zaginionych lub uważanych za zaginione dzieł Antoniego Stolpego¹⁶. Zostały one przepisane komputerowo przez prof. Andrzeja Wróbla i wykonane na kolejnych Festiwalach Polskiej Muzyki Kameralnej organizowanych przez zespół Camerata Vistula w Warszawie. Były to wydarzenia o ogromnym znaczeniu, gdyż – jak pamiętamy – ostatni raz dzieła kameralne Stolpego były wykonywane w 1868 roku, podczas jego koncertów kompozytorskich. Musiały więc prawie 150 lat czekać, aż ktoś znowu się nimi zachwyci. Dzięki wysiłkom prof. Wróbla udało się przywrócić do życia koncertowe następujące kompozycje: *O, Salutaris Hostia, Credo, Veni creator, Wariacje na kwartet smyczkowy, Sekstet* na fortepian i smyczki – zachowane tylko 2 części, *Romans* na skrzypce, wiolonczelę i fortepian, *Scenę dramatyczną* na wiolonczelę i kwintet smyczkowy, *Fantazję* na wiolonczelę i orkiestrę.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że współcześni Stolpemu krytycy muzyczni popełnili błąd, uznając, że *Scena dramatyczna* na wiolonczelę i kwintet smyczkowy oraz *Fantazja* na wiolonczelę i orkiestrę to jeden i ten sam utwór. Nawet został on logicznie nazwany – „Fantazja – Scena dramatyczna”. Ten błąd pojawia się zresztą także w późniejszych opracowaniach. Wykonania, w których brałam udział, poświadczają jednak dobitnie, że są to dwa zupełnie różne dzieła. Łączy je jedynie instrument solowy i wiolonczelista, który je wykonywał podczas wspomnianych wyżej koncertów Stolpego w Warszawie. Wiolonczelistą tym był Jan Mączyński. Niestety, jak dotąd nie udało się ustalić jakichkolwiek da-

¹⁶ Obecnie partytury kompozycji Stolpego ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej dostępne są w Jagiellońskiej Bibliotece Cyfrowej. Zob. [https://jbc.bj.uj.edu.pl//dlibra/metadatasearch?action=AdvancedSearchAction&type=-3&val1=Creator:%22Stolpe%2C+Antoni+%5C\(1851%5C-1872%5C\)%22](https://jbc.bj.uj.edu.pl//dlibra/metadatasearch?action=AdvancedSearchAction&type=-3&val1=Creator:%22Stolpe%2C+Antoni+%5C(1851%5C-1872%5C)%22) (29.01.2025).

nych biograficznych na temat tego muzyka. Jedyna informacja jest taka, że również (zapewne będąc pod wrażeniem *Sceny dramatycznej* – która rzeczywiście jest niezwykle dziełem) napisał utwór na wiolonczelę i kwintet smyczkowy. Niestety, najprawdopodobniej kompozycja ta nie zachowała się.

Na tym zakończę tę krótką opowieść o muzyku, który miał wszelkie możliwości, aby zaistnieć w świecie muzycznym, ale którego przedwczesna śmierć zniweczyła wszystkie jego marzenia i plany. Twórczość i osobowość Stolpego lapidarnie ujął Friedrich Kiel, który napisał: „Francuzi mają wdzięk, Niemcy mają rozum, a Polak – ma jedno i drugie”¹⁷.

Historia muzyki zna wiele przypadków niespodziewanych odkryć – od legendarnej *Pasji wg św. Mateusza* Bacha, którą Mendelssohn ocalił w 1828 roku, po *Wariacje na kwartet smyczkowy* Stolpego, wydobyte ze stosu makulatury niemal dwa wieki później. Te historie pokazują, że wiele cennych kompozycji może wciąż czekać na odkrycie w najmniej spodziewanych miejscach. Pozostaje mieć nadzieję, że odnajdzie się także i skrzypcowa *Sonata* Stolpego.

Bibliografia

Źródła

- Antoni Stolpe, „Gazeta Warszawska” 1868, nr 67, s. 1–2.
Kleczyński Jan, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” 1868, nr 51.
Kleczyński Jan, *Ze świata muzycznego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 51.
„Kurier Warszawski” 1868, nr 66, s. 3.
Noskowski Zygmunt, *Antoni Stolpe. Wspomnienie pośmiertne*, „Tygodnik Ilustrowany” 1872, nr 249.
Z Meranu, „Gazeta Toruńska” 1879, nr 140.

Opracowania

- Chylińska Teresa, *Antoni Stolpe (Kronika życia. Katalog tematyczny)*, Kraków 1955, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, rkp. 2173.
Golachowski Stanisław, *Antoni Stolpe – szkic biograficzny*, „Muzyka Polska” 1935, z. VII.
Golachowski Stanisław, *Antoni Stolpe (1851–1872)*, „Rocznik Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego” 1930/1934, t. 1, z. 1.

¹⁷ Z. Noskowski, *Antoni Stolpe...*, s. 165.

Terlecki Władysław, *Nieznane utwory symfoniczne Antoniego Stolpego (1851-1872)*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Z. Lissy, Warszawa 1970, recenzent: Andrzej Chodkowski. Biblioteka Instytutu Muzykologii UW, sygn. A-144.

Antoni Stolpe. In Search of Sources for Biography and Works

Abstract

The article presents the figure of the outstanding and unjustly forgotten composer Antoni Stolpe – his young years spent in Warsaw, a short period of study and work in Berlin, and a dramatic journey to the Italian resort in Merano in order to save his health and life. The author personally went to Merano following Stolpe's footsteps. She was looking not only for traces of the composer's life, but also his work – there was a good chance that the lost *Violin Sonata* would be found in a Tyrolean spa. The text is a description of the author's adventures in searching for more detailed information about Stolpe's stay in Merano. He reports on her research in the city archives and the villa where the young artist died. Unfortunately, the sonata still remains undiscovered

Keywords: a white spot of Polish music, genius, creator, Antoni Stolpe, tuberculosis, Warsaw, Meran, search

VARIA

KLARA AMELIA ZIENKIEWICZ

Uniwersytet Warszawski

Z badań nad instrumentami ze stroikiem przelotowym. Problemy terminologiczne

W artykule została przybliżona problematyka, z którą mierzy się czytelnik obcojęzycznej literatury dotyczącej zagadnień technicznych dotyczących budowy instrumentów. Jest to praca, która wymaga łączenia ze sobą kompetencji filologicznych z wiedzą dotyczącą organologii. Lektura traktatów przeważnie dostarcza wielu wyzwań. Nie zawsze użycie słów jest jednoznaczne – zachodzi wtedy konieczność porównywania ze sobą źródeł, co zilustrowano na przykładzie *Choralionu* Augusta Brunnera. Zdarza się także, że dosłowne tłumaczenie słowa wskazuje na inne znaczenie, niż sugeruje zamieszczona w druku definicja. Niekiedy można natrafić na opisy wynalazków technicznych, których mechanizm działania nie jest pewny i możliwy do zweryfikowania w innych źródłach. Na końcu artykułu została nakreślona wstępna koncepcja wielojęzycznego słownika, który powstanie prawdopodobnie w dwóch wersjach: przekładu dosłownego, pomocnego w pracy naukowej, oraz bazy danych, w której zostanie oddana cała różnorodność słownictwa wraz z synonimami, definicjami zaczerpniętymi z oryginalnych tekstów oraz nietypowymi oznaczeniami kontekstu.

Słowa kluczowe: wielojęzyczny słownik, stroik przelotowy, akordeon, fisharmonia, instrumentologia, organologia

Wprowadzenie

Praca instrumentologa, wiążąca się z lekturą dawnych traktatów, często jest swego rodzaju zanurzeniem nie tylko w kulturę, zwyczaje minionych epok, lecz także zetknięciem z różnymi językami. W tekstach (poza zwyczajnymi różnościami, jak np. dukt pisma, podział tekstu na szpalty) odnaleźć można słownictwo, które wyszło już z użycia lub wraz z upływem czasu zmieniło swoje znaczenie. Terminologia

techniczna, nierzadko nieposiadająca swoich polskich odpowiedników, jest czasami dość zagmatwana lub niejasna. Wtedy w sukurs mogą przyjść różnego rodzaju rysunki techniczne, ryciny, drzeworyty, definicje i eksplikacje zawarte w tekście bądź, jeśli publikacja ich nie zawiera, porównywanie traktatów powstałych w tej samej epoce i kręgu kulturowym, choć akurat ta metoda może okazać się niekiedy zwodnicza. Słownictwo potrafi różnić się w ramach danego języka, np. w zależności od regionu. W przeciwieństwie do innych instrumentów, również nienależących do muzycznego mainstreamu, w XIX wieku nigdy nie powstała klasa fisharmonii czy akordeonu. Ósrodek, który specjalizowałby się w nauczaniu gry na konkretnym instrumencie, pozwalałby adeptom gry nie tylko na pozyskanie umiejętności technicznych, lecz także na zdobycie określonego słownictwa, które za jego sprawą mogłoby zyskać popularność w jego miejscu zamieszkania.

1. Terminy techniczne w pierwszych traktatach – wzmianki o stroiku przelotowym

Instrumenty, które wykorzystują stroik przelotowy jako źródło dźwięku, pociągnęły za sobą konieczność ukucia nowej terminologii. Część słownictwa można było zaczerpnąć z nomenklatury organowej, potrzebne było także utworzenie nowych słów. Zupelne zręby tworzenia się technicznego nazewnictwa odnaleźć można w muzykologicznych traktatach z XVII i XVIII wieku. W XIX i na początku XX wieku słownictwo nadal nie uległo ujednoczeniu. Każdy z traktatów czy samouczków gry posługiwał się trochę inną terminologią.

Początki słownictwa związanego ze stroikami przelotowymi wiążą się z ich przybyciem w XVII wieku do Europy wraz z organkami *sheng*¹. Stanowiły one swego rodzaju *curiosum*, które ozdabiało różne prywatne kolekcje czy też gabinety osobliwości. Słownictwo częściowo było zaczerpnięte z nomenklatury organowej, a częściowo stanowiło

¹ *Sheng* (笙) – chiński idiofon, znany już w XIV–XII w. p.n.e. Przeważnie składa się z 17 (lub więcej) bambusowych rezonatorów w kształcie piszczałek. Tylko część z nich skrywa w sobie stroik przelotowy, pozostałe mają walor ozdobny (*huangpian*).

próbę opisu nieznanego dotychczas źródła dźwięku, które określano jako *lingula, follium*.

Jedną z pierwszych wzmianek o tym instrumencie odnaleźć można w *Harmonicorum instrumentarum*² Marina Mersenne'a z 1636 roku³. W łacińskiej wersji tego traktatu odnaleźć można miarodajny opis *sheng*. Instrument jest przedstawiony jako 12 połączonych ze sobą trzcin, które przypominają fistule lub organy. Stroiki przelotowe zostały umieszczone w każdym z rezonatorów (*tubae*), mają one swój wylot (*tuborum ora*). W traktacie znajduje się rycina całego instrumentu oraz języczka, który jest określany mianem *lingula*.

Kolejny opis *sheng* znajduje się u Franciscusa Blanchiniego w traktacie *De tribus generibus instrumentorum musicae veterum organicae dissertatio* wydanym w 1742 roku. Tam można zapoznać się z historią instrumentu, który sprowadził do Europy Chińczyk Cinfochus, który towarzyszył w podróży morskiej Philippe'owi Fouquet'owi i przyjął imię chrzcielne Michael. Instrument ten został nazwany *Organum πολυαυλος* [fon. polyaulos], a więc tłumacząc dosłownie, wieloaulosowe organy. Tu forma zewnętrzna jest inna – piszczałki są umieszczone w rezonatorze wykonanym prawdopodobnie z tykwy. U Blanchiniego można znaleźć dość dokładny opis: „Mógłby być raczej nazwany aweną niż tibią, ze względu na delikatność rezonatorów (*tuborum*), z których wydobywa się dźwięk. W rzeczy samej są rurkami (*tubuli*) wyłożonymi skórą”. Posiadają one stroik (*follium* – liść) umieszczony w środku, który wydaje dźwięk przy wdmuchiowaniu powietrza.

Również Jean-Benjamin de la Borde w *Essai sur la musique ancienne et moderne*⁴ z 1780 roku opisał *sheng* (*cheng*). Nie można tu odnaleźć dokładnego opisu źródła dźwięku, autor natomiast przedstawia rys historyczny i nazwy instrumentu ze względu na odmianę. *Yu* i *tchao* składają się z 24 piszczałek (*tuyaux*), *ho* – z 19, zaś *cheng* – z 13. „Współcześnie duże *sheng* z 19 piszczałkami, jest prawdziwym *yu* starożyt-

² Marin Mersenne, *Harmonicorum instrumentarum, Liber II De instrumentis harmonicis*, Paryż 1636, s. 111–112.

³ Wyboru traktatów dokonałam na podstawie pracy Ch. Ahrensa *Zur Frühgeschichte der Instrumente mit Durchschlagzungen in Europa* [w:] *Michaelsteiner Konferenzberichte 62: Harmonium und Handharmonika*, red. M. Lustig, Michaelstein 2002, s. 31–50.

⁴ J.-B. de la Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, t. I, Paris 1780, s. 141–142.

nych, a *sheng* o 13 piszczałkach, jest tym, co nazywane jest małym *yu*, to *ho*"⁵. La Borde pisze również o zamianie drewna, z którego niegdyś wykonywany był korpus, na tykwę. W traktacie można też odnaleźć informacje o diapazone instrumentu, którego dźwięki zawierają się w ramach oktawy. Piszczałki (w przypadku *sheng* 13-piszczałkowego) strojone są co pół tonu (po chińsku – *lu*). Opis wskazuje na to, że autor miał informatora, który potrafił mu przybliżyć chińską terminologię muzyczną, lub sam opanował jej podstawy.

Słownictwo dotyczące fisharmonii jest bardzo zróżnicowane, zaczynając od samej nazwy instrumentu. Zdarzało się nawet, że w jednym języku posługiwano się dwiema nazwami. Samo słowo *fisharmonia* wyraźnie wskazuje na swoje grecko-łacińskie pochodzenie. Z języka greckiego (potwierdza to chociażby zapis przez *ph*) zaczerpnięto pierwszy człon nazwy $\phi\upsilon\sigma\alpha$ [fon. *physa*], oznaczający parę miechów, lecz także krater wulkanu. Zatem tak jak pierwsze modele akordeonu nosiły często w swojej nazwie greckiego boga wiatrów Eola⁶, tak fisharmonię można powiązać z Hefajstosem/Vulkanem ze względu na imię i miechy, które stanowiły stałą część wyposażenia każdej kuźni. Fisharmonia była instrumentem, którego podstawowe modele stanowiły tańszą alternatywę dla strunowych instrumentów klawiszowych⁷. Na taki zakup mogły sobie pozwolić średnio zaможne rodziny. Przeważnie wykonywano na nim repertuar popularny, salonowy – często transkrypcje, choć również powstawała literatura przeznaczona na ten instrument, w której kompozytor świadomie wykorzystywał możliwości interpretacyjne w grze na fisharmonii. Przeważnie nie były to utwory, które można zaliczyć do głównego nurtu twórczości; plasowały się one raczej na jej peryferiach. Dość często zdarzało się, że fisharmonia zastępowała w kościele organy, co pozwalało na znaczne oszczędności, np. pod względem strojenia głosów językowych w organach – nie trzeba było wynajmo-

⁵ *Ibidem*, s. 142.

⁶ M. Dunkel, A. Fett, *Harmonikainstrumente* [w:] *Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. L. Finscher, Kassel und Stuttgart 1994–2008, s. 168.

⁷ J. Grossbach, *Harmonium* [w:] *Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. L. Finscher, Kassel und Stuttgart 1994–2008, s. 223.

wać kalikanta⁸. Nie było jednak żadnego ośrodka, w którym otwarto by klasę tego instrumentu w konserwatorium, w przeciwieństwie do np. *piano-pédalier*, który doczekał się swojej klasy w Lipskim Konserwatorium prowadzonej przez Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego z inspiracji Roberta Schumanna⁹. Mogłoby to sprzyjać wyklarowaniu się jednolitego nazewnictwa.

Również akordeony i harmonie, będąc w swojej początkowej fazie instrumentem wykorzystywanym w muzyce tradycyjnej i popularnej, mają różne rozbieżności w terminologii. Były one często dopasowywane do lokalnych skal muzycznych, co spowodowało koegzystencję tak wielu różnych odmian w Rosji¹⁰.

2. Problemy związane z opracowywaniem źródeł

Podczas pracy z oryginalnymi tekstami pojawia się wiele trudności. Niejednokrotnie zdarza się, że dosłowne tłumaczenie słowa wskazuje na inne znaczenie, niż sugeruje zamieszczona w druku definicja. Autor często posługuje się wyrazami bliskoznacznymi, które niekiedy wyszły już dawno z użycia (wtedy zachodzi potrzeba sięgnięcia do słowników z minionych epok). W przypadku niezrozumiałych haseł trzeba sięgać do innych źródeł, by móc porównać użycie danego wyrazu i jego osadzenie w kontekście.

2.1. Instrumentologiczne zagadki

2.1.1. *Melodica*

Niekiedy lektura dawnych traktatów dostarcza wielu zagadek. Na jedną z nich natrafiłam w IV części *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst* (1842) Gusta-

⁸ W. Riehm, *Das Harmonium in seiner Construction und Behandlung. Mit 8 lithographirten Tafeln.*, Basel und Ludwigsburg 1868, s. 6. Na stronie tytułowej zapisano: „Geschrieben von einem badischen Pfarrer”.

⁹ E.M. Ripin, E.M. Good, *Pedal pianoforte* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, London 2001 (wersja elektroniczna).

¹⁰ А. Мирек, *Гармоника. Прошлое настоящее. Научно-историческая энциклопедическая книга*, Москва 1994, s. 51.

va Schillinga wydanej w siedmiu tomach w latach 1840–1842. Znajduje się tam opis instrumentu *Melodica* Johanna Andreasa Steina, który powstał w 1770 roku. W opisie zaskakuje fragment: „Piękniej i dokładniej, niż zazwyczaj na innym instrumencie, można wykonać *crescendo* i *de-crescendo* na Melodyce, jedynie za pomocą odpowiedniego nacisku palców”. Nie można jednak nigdzie odnaleźć dokładniejszego opisu, który wyjaśniałby działanie tego dziś już zapomnianego mechanizmu. Podczas poszukiwań podobnych instrumentów udało mi się natrafić na nagranie włoskiego profesora gry na organach i kolekcjonera zabytkowych instrumentów (przeważnie fisharmonii oraz instrumentów hybrydowych) Claudio Briziego, który dzielił się wrażeniami z gry na *Physharmonice* J. Deutschmanna, datowanej na lata 1839–1844. Instrument ten także pozwala na zróżnicowanie dynamiki za pomocą siły nacisku na klawisz (regulacja strumienia powietrza poprzez zawór) oraz poprzez odpowiednie użycie pedałów połączonych z miechami. Bez odnalezienia instrumentu Steina nie można wyciągnąć konkretnych wniosków, jednak można przypuszczać, że system w obu instrumentach mógł być podobny¹¹.

2.1.2. Choralion

Na kolejną muzykologiczną zagadkę natrafiłam podczas lektury *Das General-Lexikon oder vollständiges Wörterbuch alles menschlichen Wissens* Johanna Konrada Friedericha¹², gdzie w opisie *Choralionu/Eolum Trombonum* (1825) autorstwa polskiego budowniczego instrumentów Augusta Karola Fidelisa Brunnera można napotkać informację, że instrument był wyposażony w piszczałki (*Pfeifen*). Lektura słowników nie pomogła w rozwikłaniu zagadki. Takie połączenie byłoby jak najbardziej możliwe. Za przykład mogą posłużyć hybrydowe fisharmonie Teofila Kotykiewicza, polskiego organmistrza działającego w Wiedniu, który produkował instrumenty wyposażone w rejestr piszczałkowy. Były one wyposażone w elektryczną wiatrownicę i nie stanowiły wyłącznie pozycji w katalogu, ale faktycznie zostały zbudowane i do dziś

¹¹ *A journey around the my Deutschmann 80 keys Physharmonica, a Viennese ancestor of the harmonium*, <https://www.youtube.com/watch?v=kdHBNhmfj48> (30.06.2023).

¹² J.K. Friederich, *Das General-Lexikon oder vollständiges Wörterbuch alles menschlichen Wissens: A – Akytos*, t. I, Frankfurt am Main 1836, s. 75.

można je usłyszeć¹³. Wydawało mi się to jednak mało prawdopodobne i dalsze poszukiwania okazały się owocne. Można przypuszczać, że niemiecki autor nie miał bezpośredniej styczności z instrumentem. Polski opis rozwiął wszystkie wątpliwości: „Brunner korzystając ze wskazówek profesora Uniwersytetu Warszawskiego Jakuba Hoffmana wyposażył języczki eolimelodykonu w dodatkowe rezonatory dając dzięki temu nowe możliwości brzmieniowe. Dźwięk instrumentu nie tylko został wzmocniony, ale również jego barwa uległa korzystnej modyfikacji”¹⁴. Takie rozwiązanie techniczne wpisuje się znakomicie w rozwiązania techniczne XIX wieku. Różnego rodzaju rezonatory były chętnie wykorzystywane w barwowych harmoniach rosyjskich, które miały imitować wszystkie instrumenty orkiestry klasycznej i dętej. Metalowe tuby należały do prostszych rozwiązań. Instrumenty te różniły się znacząco wielkością i wyglądem, często posiadały różne oryginalne rezonatory, np. z galeryjki instrumentu wystawała czarna trąbka. Podobne rozwiązanie powtórzyło się w latach 20. XX wieku w Szwecji, gdy Carl Johann Malmring skonstruował tzw. akordeon saksofonowy¹⁵.

2.2. Oprogramowanie

W pracy nad zebraną literaturą z pomocą mogą przyjść różne narzędzia informatyczne. Za najbardziej pomocne można uznać programy OCR¹⁶, jednak niestety nie każdy plik jest wyposażony w taką warstwę. Jeśli nawet dokument można przeszukiwać, nie można uznać tej metody za główną w podobnych badaniach, ponieważ programy rozpoznające tekst często popełniają błędy. Wiąże się to ponadto z różnymi krojami pisma. Jeśli dobrze zostanie zapisany gotyk, często zdarza się, że program przetranskrybuje alfabet łaciński zupełnie niewłaściwie (w skrajnych przypadkach tylko pojedyncze litery będą zgodne z tek-

¹³ Köppelhofer: *Romanze, for Kotykiewicz harmonium*, <https://www.youtube.com/watch?v=mj2oIuAm4wk> (15.06.2023).

¹⁴ J. Musialik, *Fisharmonia w kulturze ziem polskich XIX i XX wieku*, Lublin 2022, s. 50–51.

¹⁵ B. Nyberg, *Carl Fridberg and Carl Johan Malmring – Nineteenth-Century Swedish Accordion Builders* [w:] *Michaelsteiner Konferenzberichte 62...*, s. 238.

¹⁶ OCR (ang. *optical character recognition*) – oprogramowanie, którego celem jest zamiana rozpoznanych znaków w pliku graficznym na tekst.

stem źródłowym). Pewną nadzieję przynosi oprogramowanie ICR¹⁷, które pozwala na sczytywanie różnych krojów pisma, włączając w to zapiski odręczne. Można więc próbować przyspieszyć pracę, wykorzystując różne narzędzia, należy jednak pamiętać o ich niedoskonałości.

3. Słownik

3.1. Dobór źródeł

Praca nad przełożeniem terminów technicznych na język polski będzie wymagała wiele trudu. Polskich terminów na określenie samej fisharmonii, które w swojej pracy podaje Janusz Musialik, jest bardzo wiele. Również terminologia techniczna dotycząca tego instrumentu różni się w zależności od rejonu Polski. Akordeon jak dotąd nie doczekał się opracowania.

Do sporządzenia słownika zostały wybrane źródła z XIX wieku i początku XX wieku, kiedy instrumenty wykorzystujące stroiki przelotowe cieszyły się największą popularnością w Europie dzięki wynalazkom europejskich budowniczych. Uwzględnione i omówione zostały też wcześniejsze źródła, w których są wzmiankowane organki *sheng*. Posłużyłam się tu wszelkimi tekstami, do których udało mi się pozyskać dostęp. Wśród nich znalazły się opracowania dotyczące budowy instrumentu, dokonywania napraw, licznie reprezentowane szkoły gry, opracowania encyklopedyczne, rysunki techniczne, katalogi producentów oraz gazety. Jedynym kryterium wyboru była tematyka dotycząca terminologii technicznej związanej z instrumentami wykorzystującymi stroiki przelotowe. Wykluczone zostały więc wszystkie wydania muzyczne, które pozbawione były wstępu czy wskazówek wykonawczych w formie tekstu.

3.2. Wybrane pozycje bibliograficzne

Słownictwo dotyczące idiofonów języczkowych zostało uporządkowane przez Alfreda Mirka – rosyjskiego muzykologa polskiego pochodzenia, który swoim życiowym tematem uczynił wszelkiego rodzaju

¹⁷ ICR (ang. *intelligent character recognition*) – bardziej rozbudowana wersja oprogramowania OCR.

akordeony i harmonie. Jego opracowania o charakterze encyklopedycznym charakteryzują się ujednoliconym słownictwem oraz licznymi rycinami z podpisanymi poszczególnymi częściami instrumentów¹⁸. Do dziś funkcjonuje w Moskwie Muzeum Rosyjskiej Harmonii Alfreda Mirka (Музей русской гармоники Альфреда Мирека), które prowadzi jego córka Natalia. Jest to owoc wieloletnich badań terenowych na obszarze całej Rosji, gdzie uczony polskiego pochodzenia dokumentował wszystko, co wiąże się z harmonią rosyjską, nie pomijając także zbierania samych instrumentów, pamiątek, fotografii i dokumentów, które do dziś można podziwiać w muzeum¹⁹. Równie cennym źródłem jest książka Iwana Fadijewa i Iwana Kuzniecowa, poświęcona remontowi harmonii i akordeonów. Znajdują się w niej rysunki i wkładka z rysunkami technicznymi²⁰.

W języku niemieckim szczególnie wartościową pozycją jest książka wydana anonimowo przez pewnego proboszcza z Badenii, którym prawdopodobnie był Wilhelm Riehm. Zawiera ona nie tylko szczegółowy opis samego instrumentu i jego specyfiki, lecz również wskazówki dotyczące naprawy. Na samym końcu zamieszczono szczegółowe ryciny, które pozwolą na wierne powiązanie słowa z desygnatem²¹.

Znakomitą pozycją w języku angielskim jest *A Catechism for the Harmonium* Johna Hilesa²², który w formie pytań i odpowiedzi opowiada o najważniejszych kwestiach związanych zarówno z budową, działaniem instrumentu, jak i zagadnieniami wykonawczymi.

Wymienione pozycje są jedynie wyimkiem z długiej listy źródeł, do których udało mi się dotrzeć.

3.3. Projekt i układ słownika

Sporządzenie słownika, nad którym prace zostały już rozpoczęte, nie będzie łatwym zadaniem, by nie zaprzepaścić mnogości słów nawet w ramach jednego języka. Opracowywanie kolejnych haseł utwierdziło

¹⁸ А. Мирек, *Гармоника. Прошлое настоящее. Научно-историческая энциклопедическая книга*, Москва 1994; *idem*, *Из истории аккордеона и баяна. Возникновение, производство, усовершенствование и распространение гармоника*, Москва 1967.

¹⁹ <https://mirekmuseum.ru/about-museum/history-mirek/> (12.06.2023).

²⁰ И.Г. Фадеев, И.А. Кузнецов, *Ремонт гармоник, баянов и аккордеонов*, Москва 1971.

²¹ W. Riehm, *Das Harmonium in seiner...*

²² J. Hiles, *A Catechism for the Harmonium*, London 1877.

mnie w przekonaniu, że przydatne byłoby stworzenie dwóch słowników – jednego do bezpośredniego przekładu terminów technicznych, a drugiego na podobieństwo kosmosu. Hasła można by przyrównać do planet, które tworzą układy słoneczne (w ramach jednego układu wszystkie synonimy). Układy słoneczne łączą się w galaktyki (połączenie wszystkich terminów w danym języku, dla każdego regionu/traktatu oddzielny zbiór), zaś galaktyki utworzą *sui generis* wielojęzyczny wszechświat. Słownik docelowo będzie obejmował osiem języków: polski, angielski, niemiecki, rosyjski, francuski, hiszpański, włoski i grecki (jeśli uda się dotrzeć do odpowiednich źródeł). Przydatne byłoby też dodanie hiperłączy do odpowiednich ilustracji lub zdjęć, które pomogą osobie bez wiedzy technicznej zidentyfikować konkretną część instrumentu.

Celem słownika będzie ujednoczenie słownictwa technicznego. Lepszym pomysłem wydaje się być stworzenie sieci powiązań pomiędzy hasłami zarówno w ramach danego języka, jak i w języku polskim, niż literalny przekład. Pozwoli to na osadzenie danego słowa w oryginalnym kontekście.

Każde hasło słownikowe będzie opracowane w paru kategoriach wraz z dodanym zdjęciem/fragmentem ryciny, by umożliwić szybsze zlokalizowanie części. Słowo będzie miało oznaczenie rodzaju gramatycznego, co jest podstawowym aspektem każdego słownika. Zostanie również podane źródło, w którym dany termin występuje, co będzie mogło stanowić punkt wyjścia do dalszych badań nad procesem ewoluowania słownictwa. Bardzo istotną częścią hasła jest definicja, jeśli została przytoczona w tekście źródłowym. Pozwoli to uniknąć wszelkich wątpliwości dotyczących znaczenia konkretnego terminu. Kolejnym polem będzie ukazanie słowa w konkretnym kontekście, jeśli ma to wpływ na jego znaczenie. W osobnym polu znajdą się także wyrazy bliskoznaczne, które będą odsyłaczami do osobnych haseł. Każdy rekord zostanie też opatrzony słowami kluczowymi w języku polskim i angielskim, które umożliwią swobodne sortowanie według różnych kategorii. Ostatnim polem będą uwagi, gdzie można zamieścić wszelkie wątpliwości, wyjaśnienia i inne informacje. Hasła będzie można sortować według autora i konkretnego źródła, instrumentu oraz znaczenia.

Słownik docelowo zostanie opublikowany w wersji online, jeśli uda się pozyskać fundusze na ten cel. Być może powstanie również interaktywna mapa instrumentu, którą można będzie wykorzystać zarówno jako pomoc badawczą, jak i edukacyjną.

3.4. Stopień zaawansowania prac

Praca nad projektem została rozpoczęta. Przejrzałam źródła niemieckie oraz część angielskich i francuskich pozycji i sporządziłam wstępne hasła oraz notatki. Jest to bardzo pracochłonny proces, który wymaga tworzenia hasła oraz uzupełniania go, jeśli podczas dalszej lektury źródła pojawią się dodatkowe, istotne informacje. Nie jest to praca łatwa.

Po przeprowadzeniu wstępnej kwerendy udało mi się dotrzeć do 15 pozycji francuskich, 12 niemieckich, co stanowi wystarczającą próbę. Zgromadziłam ponadto 4 źródła anglojęzyczne, jedno hiszpańskojęzyczne. Poszukiwania kolejnych tekstów wciąż trwają. Szczególnie interesująca z perspektywy translatorskiej jest *Harmonium-Schule* Augusta Reinharda op. 16, którą opracowano w trzech językach: niemieckim, francuskimi i angielskim, co stanowi cenne źródło do namysłu nad przekładem.

Podsumowanie

Praca nad tak obszerną bazą danych będzie niewątpliwie wieloletnią drogą *ad astra*, do których dochodzi się *per multa aspera*, jednak myślę, że przyniesie ona owoce w postaci kolejnych artykułów, być może także monografii. Mam nadzieję, że gotowy słownik przyczyni się również do ułatwienia lektury kolejnym pokoleniom instrumentologów obcojęzycznych traktatów, które dotychczas były trudne w odbiorze ze względu na niezbędną znajomość tak zróżnicowanych terminów technicznych.

Bibliografia

Źródła

Friederich Johann Konrad, *Das General-Lexikon oder vollständiges Wörterbuch alles menschlichen Wissens: A – Akytos*, t. I, Frankfurt am Main 1836.

Hiles John, *A Catechism for the Harmonium*, London 1877.

- La Borde Jean-Benjamin de, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, t. I, Paris 1780.
 Riehm Wilhelm, *Das Harmonium in seiner Construction und Behandlung. Mit 8 lithographirten Tafeln*, Basel und Ludwigsburg 1868.

Opracowania

- Ahrens Christian, *Zur Frühgeschichte der Instrumente mit Durchschlagzungen in Europa* [w:] *Michaelsteiner Konferenzberichte 62: Harmonium und Handharmonika*, red. M. Lustig, Michaelstein 2002.
 Dunkel Maria, Fett Armin, *Harmonikainstrumente* [w:] *Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. L. Finscher, Kassel und Stuttgart 1994–2008.
 Grossbach Jan, *Harmonium* [w:] *Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. L. Finscher, Kassel und Stuttgart 1994–2008.
 Musialik Janusz, *Fisharmonia w kulturze ziem polskich XIX i XX wieku*, Lublin 2022.
 Nyberg Bo, *Carl Fridberg and Carl Johan Malmring – Nineteenth-Century Swedish Accordion Builders* [w:] *Michaelsteiner Konferenzberichte 62: Harmonium und Handharmonika*, red. M. Lustig, Michaelstein 2002.
 Ripin Edwin M., Good Edwin M., *Pedal pianoforte* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, London 2001.
 Фадеев Иван Георгиевич, Кузнецов Иван Александрович, *Ремонт гармоник, баянов и аккордеонов*, Москва 1971.
 Мирек Альфред, *Гармоника. Прошлое настоящее. Научно-историческая энциклопедическая книга*, Москва 1994.
 Мирек Альфред, *Из истории аккордеона и баяна. Возникновение, производство, усовершенствование и распространение гармоник, Москва 1967.*

Netografia

- A journey around the my Deutschmann 80 keys Physharmonica, a Viennese ancestor of the harmonium*, <https://www.youtube.com/watch?v=kdHBNhmfj48> (30.06.2023).
Köppelhofer: Romanze, for Kotykiewicz harmonium, <https://www.youtube.com/watch?v=mj2oIuAm4wk> (15.06.2023).
<https://mirekmuseum.ru/about-museum/history-mirek/> (12.06.2023).

From study on instruments with a free reed. Terminological problems

Abstract

The article presents the issues that face readers of foreign language literature on technical issues. This is a job that requires connecting philological competencies with knowledge of organology. Reading treatises usually provides many challenges. The use of words is not always clear – then it is necessary to compare sources, as illustrated by the example of August Brunner's *Choralion*. It also happens that

the literal translation of a word indicates a different meaning than the printed definition suggests. Sometimes you can come across descriptions of technical inventions whose mechanism of action is not certain or possibly verified in other sources. At the end of the article, the initial concept of the multilingual dictionary is outlined here, which will probably be created in two versions: a literal translation, helpful in scientific work, and a database in which the entire diversity of vocabulary will be reflected, along with synonyms, definitions taken from the original texts and unusual context markings.

Keywords: multilingual dictionary, free reed, accordion, harmonium, instrumentology, organology

BERNADETA CZAPRAGA

Uniwersytet Mozarteum w Salzburgu, Austria

Eppur si muove –
torowanie nowych szlaków w muzyce
przez polskich i zagranicznych artystów-muzyków.
Autorskie wywiady z wykonawcami, pedagogiem
oraz krytykiem muzycznym

Bogate życie kulturalne Salzburga, na czele z festiwalem „Salzburger Festspiele”, na który zapraszani są wybitni polscy muzycy – Krystian Zimerman, Rafał Blechacz, Piotr Beczała, Jan Lisiecki – to tylko jedna z możliwości na popularyzowanie polskiej muzyki na salzburskiej ziemi. Kluczowym rozwiązaniem w kwestii działalności propagatorskiej jest współpraca wykonawców, muzykologów i pedagogów powiązana z wymianą doświadczeń wykonawczych, naukowych i pedagogicznych oraz rozpowszechnianie edycji i nagrań polskich kompozytorów. W równym stopniu cieszy się popularnością odkrywana twórczość Mieczysława Wajnb erga oraz stanowiąca wyzwanie wykonawcze muzyka Karola Szymanowskiego. Celem artykułu jest określenie roli polskiej muzyki, jej odbiór oraz rozbudzanie zainteresowania wśród zagranicznej publiczności. Przedstawione tezy omówione zostały na podstawie przeprowadzonych wywiadów z wykonawcami, pedagogiem oraz austriackim krytykiem muzycznym.

Słowa kluczowe: Salzburg, propagowanie muzyki polskiej, Rafał Blechacz, kompozytorzy polscy, Grażyna Bacewicz

Salzburg jest twórczym centrum wielu muzyków, począwszy od Heinricha Ignaza Franza Bibera, Michela Haydna i Wolfganga Amadeusza Mozarta. Jest to miasto-rezydencja dla takich artystów polskich, jak: Adam Harasiewicz (ur. 1932), do niedawna Bogusław Schaeffer (1929–2019), jak również miejsce przełomowych wykonania dzieł artystycznych Krzysztofa Pendereckiego (1933–2020): premiera *Czarnej*

maski (1986), prezentacja *Pasji według św. Łukasza* (2018) i jedno z ostatnich wystąpień tego wyjątkowego kompozytora-dyrygenta¹.

Hasłem przewodnim artykułu jest *Eppur si muove*², co ma sugerować, że wszystko można poruszyć, zmotywować, zmobilizować. „A jednak się kręci” to metafora, która oznacza, że możemy kreować i zmieniać nastawienie publiczności do muzyki. Jako metodę badawczą w celu uzyskania wniosków wykorzystano sprawdzony przez autorkę artykułu wielokrotnie wywiad. Przeprowadzono cztery rozmowy z osobami o bardzo odmiennej profesji: artystą-solistą Rafałem Blechaczem, znawcą muzyki Chopina, pedagogiem Rolfem Plagge, profesorem klasy fortepianu na Uniwersytecie Mozarteum w Salzburgu, muzykiem orkiestrowym i kameralistą Frankiem Stadlerem, koncertmistrzem Mozarteumorchester Salzburg oraz recenzentem i krytykiem muzycznym Gottfriedem Franzem Kasparkiem. Celem rozmów było zdobycie jak najaktualniejszych informacji, dlatego wybrane zostały osoby, które posiadają wiele doświadczeń związanych z polską muzyką. Specyfiką wszystkich rozmów była dbałość o jak najgłębsze podejście do tematu.

12 maja 2023 roku, przy wypełnionej po brzegi sali, odbył się koncert w salzburskim Großes Festspielhaus, na którym w pierwszej części wystąpił wraz z orkiestrą Deutsche Radio Philharmonie pod batutą Pietari Inkinena pianista Rafał Blechacz. Pomimo ogromnego zaangażowania artystycznego Blechacz po usłyszeniu tematu pracy autorki

¹ *Pasja według św. Łukasza*, wykonana 20 lipca 2018 r. pod batutą Kenta Nagano, zainaugurowała Salzburger Festspiele. Sam Krzysztof Penderecki wystąpił w Salzburgu po raz ostatni 8 kwietnia 2018 r. z orkiestrą Mozarteumorchester Salzburg. Poprowadził wówczas wykonanie swojego *Koncertu skrzypcowego „Metamorphosen”* oraz *VII Symfonii A-dur op. 92* Ludwiga van Beethovena. W 2017 r. dla wydanej zbiorowej publikacji naukowej *Komponieren & Dirigieren. Doppelbegabung als Thema der Interpretationsgeschichte* [Komponowanie i dyrygowanie. Podwójny talent jako temat historii interpretacji] został opracowany artykuł o Stanisławie Skrowaczewskim i Krzysztofie Pendereckim, z którymi autorka artykułu przeprowadziła rozmowy. Por. B. Czapraga, *Stanisław Skrowaczewski und Krzysztof Penderecki: Der Dirigent als Komponist – der Komponist als Dirigent* [w:] *Komponieren & Dirigieren. Doppelbegabungen als Thema der Interpretationsgeschichte*, red. A. Drčar, W. Gratzner, Berlin–Wien 2017, s. 345–370.

² *Eppur si muove* z włoskiego „A jednak się kręci” to według legendy słowa wypowiedziane przez Galileusza w 1633 r., gdy stanął przed sądem inkwizycji rzymskiej za wyrażenie poglądu, że Ziemia krąży wokół Słońca.

artykułu chętnie zgodził się na wywiad; rozmowa trwała niemal godzinę. Egzemplarycznie przedstawiono niżej najważniejsze wnioski wypływające z wypowiedzi i przemyśleń artysty³.

Plany repertuaru Blechacza związane są zazwyczaj z zamierzeniami nagraniowymi. Rozszerzanie repertuaru i zgłębianie indywidualnych stylów innych kompozytorów – Mozarta, Beethovena, Liszta, Schumanna, Debussy’ego czy Ravela – jest dla artysty nieodzowne, przy czym zbalansowanie dwóch różnych oczekiwań: publiczności i swoich własnych nie stanowi dla niego najmniejszego problemu. Blechacz wybiera zawsze tylko te utwory, nad którymi chce naprawdę pracować i które chce zagrać dla większej publiczności. Artysta chce być przy tym bardzo przekonujący.

Fryderyk Chopin to ukochany kompozytor Blechacza, to dzięki niemu świat stanął przed nim otworem, dlatego pianista regularnie powraca do niego. Właśnie z tym kompozytorem wiąże Blechacz najbliższe plany koncertowe, przede wszystkim fonograficzne:

Mam poważne plany, o których dyskutowałem z moją firmą Deutsche Grammophon, żeby zarejestrować wszystkie mazurki Chopina, cały komplet, tj. 58 mazurków, byłyby to dwie płyty. Album dwupłytowy to duże wyzwanie (...). A pięknie byłoby, gdybym mógł zarejestrować po prostu wszystkie utwory Chopina w przeciągu kolejnych lat, sezonów. Mam już opracowane prawie wszystkie ballady, scherza; wszystko jest w mojej głowie, w moim sercu⁴.

Blechacz widzi szansę na ukazanie się mazurków Chopina z końcem 2025 roku – co niewątpliwie uświetniłoby dwudziestolecie wygranego przez niego 21 października 2005 roku Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina. Na podstawie przeglądu płyt wydanych w Deutsche Grammophon widać, że Chopin znajduje się w centrum uwagi artysty⁵.

³ Wywiad z Rafałem Blechaczem przeprowadzony został 14 czerwca 2023 r. Transkrypcja całego wywiadu umieszczona jest na końcu niniejszego artykułu.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Por. Rafał Blechacz | Discography, <https://www.deutschegrammophon.com/en/artists/rafalblechacz/discography> (11.11.2023). Oprócz Blechacza z firmą Deutsche Grammophon współpracują Krystian Zimerman i Jan Lisiecki.

Propagowanie polskiej muzyki poprzez działalność koncertową

Na pytanie o rolę polskiej muzyki Blechacz odpowiedział:

To ważne pytanie. Uważam, że mogłaby odgrywać jeszcze większą rolę i to jest zadanie właśnie nas jako wykonawców, żeby muzykę polską mieć w repertuarze, cieszyć się nią, być nią zafascynowanym, dzielić się, a tym samym promować. Mam to szczęście, że po Konkursie Chopinowskim rzeczywiście zainteresowanie interpretacjami chopinowskimi jest duże. W ogóle muszę powiedzieć, że jak patrzę na repertuary różnych sal koncertowych, zwłaszcza w Europie, to Chopin zawsze chętnie jest przyjmowany. Z reguły jest tak, co potwierdzają promotorzy różnych koncertów, że jeżeli koncert składa się chociaż w połowie z utworów Chopina, to zwykle sale są pełne⁶.

Dodał również:

Chciałbym także upowszechnić muzykę Szymanowskiego i umieścić na stałe w swoim repertuarze, żeby stawał się coraz bardziej znany, coraz bardziej kochany nie tylko w naszym kraju, ale też poza granicami. Jeżeli chodzi o muzykę polską, to oczywiście jest to nie tylko Chopin, nie tylko Szymanowski. Mamy też przecież Lutosławskiego, Pendereckiego, Bacewiczównę, Zarębskiego, Paderewskiego⁷.

Blechacz nie poprzestaje na graniu Chopina i Szymanowskiego, szuka też nowych utworów. Jego niezrealizowanym jeszcze marzeniem pozostaje nagranie muzyki Ignacego Jana Paderewskiego. O jego muzyce mówi:

Jestem zachwycony *Sonatą skrzypcową* op. 13 Ignacego Paderewskiego. Wspomniałem w niedawnej rozmowie, że warto byłoby mieć Paderewskiego pod skrzydłami Deutsche Grammophon. Byłoby to wówczas zupełnie inne przełożenie, inna promocja jego muzyki. Myślę, że jest to temat do dalszej dyskusji, i nie sądzę, żeby było trudno to zrealizować, bo utwór jest wspaniały i broni się sam. Jak ktoś go posłucha, to na pewno będzie chciał go promować. Podobnie jest z *Koncertem fortepianowym* Paderewskiego. *Fantazja polska* [*Fantaisie Polonaise sur des thèmes originaux*] - chciałyby ten plan zrealizować, chciałyby naszego Paderewskiego mocniej promować. Jemu tak

⁶ Por. wywiad z Rafałem Blechaczem.

⁷ *Ibidem*.

zależało na Polsce, na polskich sprawach, wszędzie walczył o Polskę, więc myślę, że to mu się po prostu należy, ale też wynika z pięknego szlachetnego przekazu, jaki przebija z jego muzyki. Myślę, że w przeciągu kilku lat będzie się można spodziewać w programach moich koncertów również jego muzyki⁸.

Blechacz, odpowiadając na pytanie o torowanie nowych szlaków w popularyzacji muzyki, stwierdził, że edukacja muzyczna w formie projektów o muzyce dla dzieci i młodzieży to dziedzina, która światowej sławy artyście nie jest obca. Jego zdaniem jako temat pogadanek nadaje się niemalże każda muzyka – może to być zarówno Chopin, jak i Mozart. Na ten cel nie należy szczędzić czasu ani energii. Oprócz koncertów dużą siłą przekazu mają również rozmowy i dyskusje o muzyce z udziałem wykonawcy. Ze względu na dodatkową profesję Blehacza, który jest doktorem filozofii, w kręgu akademickim podejmuje on też dyskusje dotyczące metafizyki w muzyce⁹. Przykładami muzycznymi są tu utwory z późnej twórczości Chopina – demonstrowane przez niego samego – które sprawiają, że tematyka ta staje się dostępniejsza zarówno dla publiczności, jak i dla ludzi związanych z filozofią, a nawet z doświadczeniami mistycznymi i duchowymi. Podczas warsztatów ze studentami z kolei pianista odpowiedzialnie i ostrożnie podchodzi do tematu interpretacji muzycznej, jest bowiem świadom, że narzucenie własnej interpretacji jest błędne i kontrproduktywne; jednocześnie jednak chętnie dzieli się swoimi doświadczeniami i pomysłami w tej dziedzinie.

Twórczość Karola Szymanowskiego w międzynarodowej perspektywie wykonawczej

Profesor Rolf Plagge od 1991 roku prowadzi klasę fortepianu na salzburskim Mozarteum. Od lat też jest zagorzałym i wiernym wykonawcą muzyki Karola Szymanowskiego. Jego przygoda z Szymanowskim rozpoczęła się w Nowym Jorku, gdy po raz pierwszy usłyszał

⁸ *Ibidem*.

⁹ Temat rozprawy doktorskiej Rafała Blehacza to *Tożsamość dzieła muzycznego w kontekście jego interpretacji*. Jest on też autorem artykułu *Logika dzieła muzycznego i jej znaczenie dla jego zrozumienia*, „Ruch Filozoficzny” 2013, t. 70, nr 2, s. 393–404.

jeden z poematów *Metopy* op. 29 na koncercie studenckim podczas swojego jednorocznego stypendium w Juilliard School of Music w Nowym Jorku. Decydujące zdarzenie miało jednak miejsce w 1985 roku w Warszawie, podczas jego uczestnictwa w Konkursie Chopinowskim. Wspomina je następująco:

Na Nowym Świecie w antykwariacie muzycznym przypadkiem znalazłem komplet sześciu płyt, pojedyncze nagrania, wszystkie w tej samej okładce, z polskim pianistą Andrzejem Stefańskim. Kupiłem cały komplet dzieł Szymanowskiego po niewiarygodnie okazajnej cenie¹⁰.

Zafascynowany muzyką Szymanowskiego, artysta z własnej inicjatywy znalazł wytwórnię płyt „Aulos”, w której nagrał dwie płyty: „Pod koniec lat 90. zapytałem wytwórnię, czy to byłoby możliwe, Szymanowski nie jest zbyt często grany, jest stosunkowo nieznan, chciałbym zrobić kompletne nagranie krok po kroku?”¹¹. Trzecia płyta ze wszystkimi trzema sonatami (op. 8, op. 21 i op. 36) została nagrana i wydana na Uniwersytecie Mozarteum w 2000 roku. Czy jeszcze raz uda się Plagge wykonać *IV Symfonię koncertującą* op. 60 z niemiecką orkiestrą, trudno powiedzieć. Zdaniem muzyka ma na to wpływ przede wszystkim stopień zainteresowania:

Raz w życiu miałem szczęście wykonywać ten koncert fortepianowy Szymanowskiego [*IV Symfonia koncertująca* op. 60], ale daleko, to było w Meksyku, w Monterrey. (...) Można to zrobić tylko dzięki znajomościom, które się ma, nawet od bardzo wczesnych lat. Byłem w Wiedniu przez dwa lata od 1982 do 1983 roku, gdzie studiowałem u Paula Badury-Skody i był tam meksykański dyrygent, kolega ze studiów, który potem ustabilizował sobie życie w Monterrey w swoim rodzinnym kraju. Jest to duże miasto na północy Meksyku - z orkiestrą. I kiedy spotkaliśmy się

¹⁰ Wywiad z Rolfem Plagge przeprowadzony został 23 marca 2023 r. w Salzburgu. Z języka niemieckiego przetłumaczyła Bernadeta Czapruga [In einem Notenantiquariat in der Nowy Świat-Straße habe ich durch Zufall eine 6 LPs umfassende Gesamtaufnahme in Einzelaufnahmen gefunden, alle mit dem gleichen Cover, mit einem Bild des polnischen Pianisten Andrzej Stefański, und so das Gesamtwerk von Szymanowski, spottbillig eingekauft].

¹¹ *Ibidem* [Dann, in den späten 90er-Jahren, habe ich bei einem Label angefragt: ‘Szymanowski wird wenig gespielt, ist relativ unbekannt, ich hätte Lust Schritt für Schritt eine Gesamtaufnahme zu machen, wie sieht es aus?’].

ponownie, w pewnym momencie wpadłem na ten pomysł i zostałem zaproszony, zagrałem tam ten koncert raz w życiu. Kolega Andrzej Pikul, profesor fortepianu Akademii Muzycznej w Krakowie, dokonał nagrania, o to zawsze warto się starać¹².

Plagge nie wyklucza nagrania czwartej płyty z mazurkami op. 50 i op. 62, z *Walcem romantycznym* b.op. i *Preludium i fugą cis-moll* b.op. Mówi, że „już dawno bym wszystko nagrał i starał się zdobyć wszystkie nuty; być muzykologiem jest równie wspaniale jak koncertować, jednak wtedy nie ma się czasu na ćwiczenie”¹³. Trudności techniczne są niewątpliwie jednymi z najtrudniejszych w muzyce fortepianowej Szymanowskiego. Zmierzyć się z twórczością pianistyczną Szymanowskiego to zdaniem pianisty:

(...) fantastyczne zadanie pianistyczne, ale też bardzo wymagające, bo ten materiał na początku naprawdę nie jest łatwy do odczytania. (...) Trudno też nauczyć się go na pamięć. Szczególnie warto tu wspomnieć o sonatach, bo to dzieła dużego formatu. Cykle nie są trudne, można się w nie wczytać, są podobne do muzyki Skriabina czy Messiaena, ma się tu wyczucie języka muzycznego. Trzeba być jednak doświadczonym pianistą, żeby przez te sonaty przebrnąć – nie chcę siebie chwalić – ale to ciężka harówka. Podczas gdy w przypadku pierwszej *Sonaty c-moll* op. 8 można zauważyć, że nie jest to jeszcze w pełni styl Szymanowskiego, wciąż tu trochę eksperymentował, to w przypadku drugiej i trzeciej sonaty trzeba mieć dużo wytrzymałości, także fizycznej. Nie jest to łatwe, trzeba mieć ogromne dłonie, trochę jak w przypadku Skriabina – i trzeba być w stanie

¹² *Ibidem* [Ich hatte einmal im Leben das Glück, das Klavierkonzert [*Symphonie Concertante* op. 60] Szymanowskis aufzuführen, allerdings weit weg, das war in Mexiko, in Monterrey. (...). Das geht nur durch Verbindungen, die man irgendwann aufgebaut hat, selbst wenn sie von ganz früher stammen. Ich war zwei Jahre in Wien, von 1982 bis 1983, wo ich bei Paul Badura-Skoda studiert habe. Dort gab es einen mexikanischen Dirigenten, einen Studienkollegen, der hat sich dann in Monterrey in seinem Heimatland in Norden von Mexiko – eine große Stadt mit einem Orchester – etabliert. Wir trafen uns irgendwann wieder, und ich kam dann auf diese Idee und bin tatsächlich eingeladen worden und habe dann dort dieses Konzert das einzige Mal in meinem Leben gespielt. (...). Kollege Andrzej Pikul, Professor in Krakau, der hat davon eine Aufnahme gemacht, es ist immer einen Versuch wert].

¹³ *Ibidem* [ich hätte gerne längst alles aufgenommen und versucht von allem die Noten zu kriegen – aber dann wird man zum Musikwissenschaftler. Das ist zwar auch toll, aber dann ist keine Zeit zum Üben mehr].

uchwycić i zrozumieć szalone i na pierwszy rzut oka bardzo skomplikowane akordy, to nie jest dla każdego. (...) Bardzo interesujące było dla mnie opanowanie tej muzyki wyłącznie z pianistycznego punktu widzenia i oczywiście brzmi ona świetnie¹⁴.

Organizowanie koncertów z udziałem międzynarodowych studentów wykonujących polską muzykę jest również możliwością rozpowszechniania jej wśród zagranicznej publiczności. Dzięki pomysłom profesora Plaggego studenci z Mozarteum przygotowali i zaprezentowali publiczności w Niemczech program składający się wyłącznie z muzyki Karola Szymanowskiego. Koncert odbył się 3 grudnia 2022 roku w nowoczesnej sali centrum fortepianowego w Bayreuth, a decydującym czynnikiem była przychylność sponsora – Udo Schmidta-Steingraebera, właściciela firmy fortepianowej Steingraeber & Söhne.

Profesor Plagge powiedział:

Naturalnie nie można tego samego repertuaru oferować cały czas, wszystko zależy od ugruntowanego odbioru muzyki. Z punktu widzenia organizatora najlepiej sprzedaje się repertuar standardowy. To, co zrobiłem w Bayreuth, można zrobić tylko w centrum pianistycznym, nie można tego zaoferować w monachijskim Gasteig, bo przyszłoby może 20 osób. Nie

¹⁴ *Idibem*. [Das war natürlich eine pianistisch fantastische und auch sehr herausfordernde Aufgabe, weil es wirklich nicht leicht ist, die Stücke erst einmal zu lesen. (...) Es ist sehr schwer, die Stücke auswendig zu lernen. Da sind vor allem die Sonaten zu nennen, weil das die großformatigen Werke sind. Die Zyklen sind nicht derart schwierig. Man muss sich einlesen, aber es ist ähnlich wie bei Skrjabin oder bei Musik von Messiaens, man bekommt irgendwann ein Gefühl für die musikalische Sprache. Man muss schon ein gestandener Pianist sein – ich möchte mich nicht selber loben –, um diese Sonaten durchhalten zu können. Das ist schon ein harter Brocken, so eine Sonate. Die Nr. 1, die *Sonate c-Moll* op. 8, ist noch nicht so schlimm, da merkt man, dass das noch nicht wirklich Stil Szymanowskis ist. Da hat er noch ein bisschen herumexperimentiert, während bei der zweiten und dritten, da muss man schon ganz viel Durchhaltevermögen, auch rein von den physischen Anforderungen hergesehen, haben. Bei Szymanowski muss man riesige Hände haben, das ist sehr ähnlich zu Skrjabin, und man muss ungewöhnliche und auf den ersten Blick sehr kompliziert gesetzte Akkorde, greifen – und im Wortsinn begreifen können, und das ist nicht jedermanns Sache. (...) Für mich war es schon sehr interessant diese Musik alleine aus dem pianistischen Blickwinkel zu bewältigen – und natürlich klingt das auch toll].

przyniosłoby to nic dobrego. Taki format musi odbywać się w środowisku pianistycznym lub czysto akademickim. Wynajęcie sali koncertowej byłoby finansowym szaleństwem¹⁵.

Recepcja muzyki polskiej w salzburskim środowisku muzycznym

Pochodzący z Wiednia recenzent i krytyk muzyczny Gottfried Franz Kasparek mieszka od 1988 roku w Salzburgu¹⁶. Jest on zarówno asystentem dramaturgii w Mozarteumorchester Salzburg oraz Salzburzkiego Stowarzyszenia Kulturalnego, jak i dyrektorem artystycznym festiwalu „Mattseer Diabelli Sommer”. W archiwum jego tekstów (Kasparek pisze od ćwierć wieku programy koncertowe w krajach niemieckojęzycznych, jak Austria, Niemcy i Szwajcaria), znajdują się recenzje różnych dzieł kompozytorów polskich. On sam wspomina:

Jest jeden kompozytor, który absolutnie odgrywa wiodącą rolę w świecie muzycznym, jest nim Krzysztof Penderecki. Napisałem o jedenastu utworach Pendereckiego, nie o tych naprawdę wielkich, ale o dwóch *Sinfoniettach*, o wielu utworach kameralnych i o *Koncercie skrzypcowym*, który też był grany w Salzburgu; pisałem o Pendereckim i jego powrocie do tradycji. Nigdy nie zlecono mi napisania czegokolwiek o *Pasji według św. Łukasza*, tak więc ten awangardowy Penderecki, którego również bardzo cenię, nigdy nie stanął mi na drodze jako krytykowi muzycznemu. Zawsze był to Penderecki już po powrocie do rozszerzonej tonalności¹⁷.

¹⁵ *Ibidem* [Man kann das natürlich nicht ständig anbieten. Was nachgefragt wird, hängt immer auch von der 'eingefahrenen' Musikkrezeption ab. Standardrepertoire ist natürlich aus der Sicht eines Veranstalters verlockend, weil es sich am besten verkauft. Das, was ich in Bayreuth gemacht habe, das kann man nur in einem Klavierzentrum machen, das kannst du nicht im Münchner Gasteig anbieten, denn da kommen vielleicht 20 Leute. Das geht natürlich nicht, es muss schon ein klavieristischer oder akademischer Rahmen sein, wie eine Schule oder eine Universität, da kann man so etwas anbieten. Einen normalen Konzertsaal zu mieten ist sehr teuer, und wenn du dann einen ganzen Szymanowski Abend machen willst, dann schauen die Veranstalter dich an, als ob du ein Außerirdischer wärest und sagen, das werden wir nicht verkaufen können. Vielleicht ist das in Polen genauso].

¹⁶ Wywiad z Gottfriedem Franzem Kasparkiem przeprowadzony został 3 sierpnia 2023 r. w Salzburgu. Z języka niemieckiego przetłumaczyła Bernadeta Czapruga.

¹⁷ *Ibidem* [Es gibt einen Komponisten, der, bei dem was ich geschrieben habe, sozusagen eine absolute Führungsrolle in der Musikwelt einnimmt, nämlich Krzysztof Penderecki. Ich habe über mehr als zehn Werke von Penderecki etwas geschrieben,

Inną wielką postacią był według niego Bogusław Schaeffer¹⁸:

To wielka osobowość, żałuję, że jego utwory z lat 60. i 70. nie są już grane, zupełnie zniknęły, przynajmniej poza Polską. Jest wspaniały *Koncert jazzowy* [1969], kilka koncertów instrumentalnych, jest piękne *Stabat Mater* [1983], skomponowane z zachowaniem tradycji. Kompozytor mówił, że ten utwór musi być tonalny, skomponował tonalnie dla kościoła w Krakowie. Trudno byłoby znaleźć słuchaczy dla jego aleatorycznej muzyki. Artysta bardzo mocno przeżywał duchowość w muzyce, bo był bardzo religijny. (...) W *Koncertie jazzowym*, który napisał dla miasta Boston, jak sądzę, można naprawdę swingować, ale wciąż jest to bardzo złożona muzyka. To nie jest muzyka Gershwin, którą bardzo lubię, ale to jest muzyka Bogusława Schaeffera¹⁹.

Wskazał też na Grażynę Bacewicz:

Grażyna Bacewicz: sam odkryłem i poznałem bliżej tę kompozytorkę, którą wcześniej znałem tylko ze słyszenia, i mam całą serię płyt CD z jej symfoniami i muzyką kameralną. Myślę, że jest ona wielkim talentem kompo-

nicht über die ganz großen, sondern über zwei *Sinfoniettas*, über viel Kammermusik und über das *Violinkonzert*, das auch in Salzburg gespielt wurde; also nur über den Penderecki nach seiner Wendung zurück zur Tradition. Ich wurde noch nie beauftragt etwas über die *Lukas Passion* zu schreiben. Der avantgardistische Penderecki, den ich auch sehr schätze, ist mir als Schreiber deswegen noch nie untergekommen, weil ich noch nie einen Auftrag bekommen habe, etwas über so ein Werk zu schreiben. Immer nur über Penderecki nach seiner Rückwendung zur, sagen wir, erweiterten Tonalität].

¹⁸ Aspektom muzyki symfonicznej Schaeffera poświęciła swoją dysertację Barbara Dobretsberger, *Bogusław Schaeffer und sein sinfonisches Werk*, Frankfurt am Main 2003. 31 października 2023 r. wyemitowano obszerną audycję radiową poświęconą Bogusławowi Schaefferowi. Por. Thomas Groetz/Barbara Dobretsberger, *Komponist Bogusław Schaeffer (1929–2019). Musik von morgen*, Deutschlandradio, Podcast Neue Musik, Erinnerung an Bogusław Schaeffer (1929–2019), deutschlandfunkkultur.de (11.11.2023).

¹⁹ Por. wywiad z Gottfriedem Franzem Kasparkiem [Eine große Persönlichkeit, ich finde persönlich schade, dass seine Werke aus seiner stärksten Periode, die ich in der 60er und 70er-Jahren ansiedeln würde, nicht mehr gespielt werden, die sind völlig aus dem Repertoire verschwunden, zumindest außerhalb Polens. Da gibt es wunderbares *Jazz-Concerto*, einige Instrumentalkonzerte, es gibt ein schönes *Stabat Mater*, das relativ traditionsgebunden komponiert ist. Der Komponist hat gesagt, das muss tonal klingen, weil das für die Kirche in Krakau komponiert war, was ihm als gläubigem Menschen sehr wichtig war; da hätte er in seiner aleatorischen Musik keine Chance gehabt. (...) Bei dem *Jazz-Concerto*, das er für Amerika, für Boston glaube ich, geschrieben hat, kann man zeitweise richtig mitswingen, obwohl das sehr komplexe Musik ist. Es ist nicht wie die Musik Gershwins, den ich sehr mag, sondern es ist Musik von Bogusław Schäffer].

zytorskim XX wieku – i mówię to w sposób celowo neutralny językowo – który jest całkowicie niedoceniany w naszym repertuarze koncertowym²⁰.

Ponadto krytyk wymienił Lutosławskiego, Szymanowskiego, Wieniawskiego, Góreckiego, Karłowicza, Kilara, Lachsa i Chopina: „Celowo go ująłem na końcu, bo Fryderyk Chopin stał się kompozytorem światowym. Jako osoba pisząca nie natknąłem się na więcej polskich kompozytorów”²¹.

Kasperek jest łowcą nagranych rarytasów, w swej kolekcji posiada płyty polskich kompozytorek i kompozytorów, takich jak: Grażyna Bacewicz, Tadeusz Baird, Kazimierz Serocki, Zbigniew Słowik, Władysław Słowiński, Michał Spisak, Krzysztof Meyer. Nagrania z muzyką Karola Lipińskiego, Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego, Witolda Maliszewskiego, Zygmunta Stojowskiego i Marii Szymanowskiej odkrył zupełnie przypadkiem. Muzyka o szczególnym swoistym kolorycie tkwi – jego zdaniem – w kompozycjach Ludomira Różyckiego, a w młodej generacji u Dariusza Przybylskiego:

Dariusz Przybylski nie jest tak znany, jak powinien być, pisze bardzo dobrą muzykę, która dla mnie ma też trochę polski charakter, chociaż on by się od tego bardzo odzegnował, ale jednak ma polski charakter. Ten koloryt czasami mi umyka, bo muzyka staje się niekiedy taka nieokreślona, arbitralna. (...) Tak czy inaczej, myślę, że to bardzo ważne, gdy znów pojawiają się kompozytorzy, którzy wnoszą barwę, koloryt muzyki ludowej, kolorystykę tańców, brzmienie języka²².

²⁰ *Ibidem* [Ich selbst habe Grażyna Bacewicz entdeckt und ich habe mich dann näher mit dieser Komponistin, die ich früher eher nur vom Hören kannte, auseinandergesetzt. Mittlerweile habe ich eine ganze Reihe von CDs mit ihrer Symphonien und mit Kammermusik, und finde, das ist eine der großen kompositorischen Begabungen des 20. Jahrhunderts. Ich drücke das jetzt absichtlich geschlechtsneutral aus, die in unserem Konzertrepertoire total unterschätzt wird].

²¹ *Ibidem* [Ihn habe ich jetzt bewusst beiseitegelassen, weil dieser Fryderyk Chopin Weltkomponist geworden ist. Andere polnische Komponisten sind mir als schreibendem Menschen nie untergekommen].

²² *Ibidem* [Mariusz Przybylski ist nicht so bekannt, wie er sein sollte. Przybylski schreibt sehr gute Musik, die für mich auch ein bisschen einen polnischen Charakter hat, obwohl er das sehr von sich weisen würde. Für mich hat es aber trotzdem erkennbar einen polnischen Einschlag. Diese polnische Färbung, die geht mir sonst manchmal ab,

Kasperek zauważa bariery mające wpływ na krzewienie polskiej muzyki za granicą. Dopatruje się trzech głównych przyczyn, którymi są opory ze strony organizatorów, publiczności i samych artystów, przy czym dodał, że polska muzyka nie jest w tym odosobniona. Z podobnymi problemami boryka się także muzyka z Bułgarii lub Portugalii. Tak to skomentował: „Komu więc przychodzi na myśl portugalski kompozytor, nikomu! Od czasów baroku byli tam też kompozytorzy, którzy byliby warci grania poza ich ojczyzną”²³.

Warto zacytować w tej kwestii całą jego wypowiedź:

Myślę, że to jest po prostu błędne koło, powstałe przez brak odwagi ze strony organizatorów, oni po prostu słyszą Polska, i myślą Chopin – on napelnia kasę. Na koncertach można też zmieścić kilka utworów Lutosławskiego, Szymanowskiego i Pendereckiego. Penderecki ma opinię kreującego nową muzykę, jest nadal popularny, ponieważ wrócił do muzyki związanej z tradycją. To jest jedna rzecz godna odwagi ze strony organizatorów – ja też tak robiłem, sam też organizowałem podobne koncerty – niestety, organizatorzy muszą się liczyć z tym, że kasa musi się zgadzać. Innym problemem tego błędnego koła jest publiczność, która nie jest wystarczająco ciekawa i otwarta na nowych twórców. Podczas festiwalu w Mattsee młody kwartet z Salzburga wykonał *III Kwartet smyczkowy* Grażyny Bacewicz, który odniósł ogromny sukces. Jednak sala koncertowa była pełna, ponieważ publiczność przyciągnął utwór Franza Schuberta *Śmierć i dziewczyna*. Trzecia sprawa to po części sami muzycy, są tacy, którzy lubią grać nowatorskie kompozycje, ale są też tacy, którzy mają wielkie nazwiska i których trzeba z największym trudem namówić, żeby zagrali *Kwintet fortepianowy* Grażyny Bacewicz. Więc jeśli nie są z Polski, to jest to duży kłopot, bo oni mówią, że to jest dobry utwór, że już obejrzelśmy nuty i wysłuchaliśmy nagrania, ale można go zagrać tylko raz²⁴.

weil die Musik so unbestimmt wird, beliebig manchmal. (...) Ich erachte es als sehr wichtig, dass es wieder komponierende Menschen gibt, die eine Färbung, die Farbe einer bestimmten Volksmusik, die Farbe bestimmter Tänze, die Färbung einer Sprache, einbringen].

²³ *Ibidem* [Also wem fällt, beispielsweise, ein portugiesischer Komponist ein? Niemandem! Dabei gibt es dort seit dem Barock auch Komponisten, die es auch wert wären, auch außerhalb ihrer Heimat gespielt zu werden].

²⁴ *Ibidem* [Ich glaube das liegt an einem Teufelskreis, angetrieben auch durch den mangelnden Wagemut der Veranstalter. Die hören „Polen“, und denken Chopin – er füllt die Kassen. Ein paar Stücke von Lutosławski und Szymanowski können wir auch unterbringen, und Penderecki, der den Ruf hat modern zu sein, da kann man sagen wir spielen Neue Musik, aber es läuft keiner davon, weil er zurückgekehrt ist zu mehr

Tę samą problematykę Kasparek wyjaśnił jeszcze dosadniej na przykładzie muzyki Baxa:

Symfonia Arnolda Baxa jest absolutnym arcydziełem, ale jak się ją umieścić w programie Towarzystwa Kulturalnego, to abonenci Towarzystwa Kulturalnego przychodzą – i to samo by dotyczyło pięknej symfonii Zbigniewa Stojowskiego – i zmieniają abonamenty, nawet jeśli w drugiej połowie programu jest symfonia Mahlera. Mahler jest dla nich częściowo kontrowersyjny²⁵.

Według Kasparaka sprawdzonym rozwiązaniem jest kreowanie urozmaiconych programów koncertowych i świadome wplatanie utworów, które są ludzom jeszcze nieznanne:

Takie zbalansowanie muzyki nie zagraża ani Mozartowi, ani Schubertowi, niedocenieni kompozytorzy nie są w stanie ich przeskoczyć; to byłoby wręcz bezcelowe, bo potrzeba szerszego spojrzenia na to, co zostało stworzone i jest tworzone. Nieodzowne jest również uświadomienie ludziom, co tracą, gdy nie zwracają uwagi na tak wiele wspaniałej muzyki z przeszłości i teraźniejszości²⁶.

traditionsgebundener Musik. Veranstalter müssen – leider habe ich dieselbe Erfahrung gemacht, ich habe selber auch Konzerte veranstaltet – darauf schauen, dass die Kasse gefüllt wird. Der zweite Punkt des Teufelskreises ist das Publikum, das nicht neugierig genug ist. Wen es dann einmal drinnen ist, in einem Konzert, ist es durchaus interessiert. Beispielsweise bei der Aufführung des dritten *Streichquartetts* vom Grażyna Bacewicz in Mattsee durch ein junges Salzburger-Quartett – das war ein riesiger Publikumserfolg, aber verkauft geworden ist das Konzert, weil nach der Pause der *Tod und das Mädchen* von Schubert auf dem Programm stand. Der dritte Antrieb des Teufelskreises ist auch bei manchen Musikerinnen und Musiker selber zu suchen. Es gibt welche, die spielen sehr gerne auch diese Raritäten, aber es gibt auch viele, die große Namen haben – ich nenne jetzt keine – die man mühseligst überreden muss, jetzt z.B. ein *Klavierquintett* von Grażyna Bacewicz einzustudieren. Wenn die Musiker und Musikerinnen nicht zufällig aus Polen kommen, dann ist das die reinste Mühsal. Oft sagen sie, das ist zwar ein gutes Stück, wir haben die Noten schon angeschaut und eine Aufnahme angehört, aber das kann man leider nur einmal spielen].

²⁵ *Ibidem* [Die Symphonie vom Arnold Bax ist ein absolutes Meisterwerk, aber wenn man die in einer Kulturvereinigung auf das Programm setzt, kommen die Abonnenten der Kulturvereinigung – und dasselbe würde eine wunderschöne Symphonie von Zbigniew Stojowski betreffen – und tauschen ihre Abos, auch wenn in zweiten Hälfte eine Mahler Symphonie auf dem Programm steht. Mahler ist ihnen teilweise auch schon suspekt, auch noch suspekt].

²⁶ *Ibidem* [Eine Ausgewogenheit der aufgeführten Musik wäre schön, aber man wird nie Mozart oder Schubert „sprengen“ können. Da soll man vielleicht auch gar

Ponadczasowość twórczości Mieczysława Wajnerberga

Od roku 2019 w Salzburgu corocznie odbywa się zorganizowany przez Franka Stadlera Festiwal im. Mieczysława Wajnerberga: „Festival WØD-Weinberg”²⁷. Renesans Wajnerberga zaistniał w dużej mierze dzięki Gidonowi Kremerowi, który jako światowej sławy muzyk sprowadził do Europy najpierw Alfreda Sznittkego, potem Sofię Gubajdulinę i Arvo Pärta. On również zdał sobie sprawę z wartości i znaczenia muzyki Wajnerberga, którego znał dobrze z Moskwy. Dzięki niemu muzyka ta uległa szybkiemu rozpowszechnieniu. *21 Symfonię* op. 152 dostrzegła i zrealizowała litewska dyrygentka Mirga Gražinitė-Tyla, a kwartety smyczkowe Wajnerberga wykonuje regularnie Stadler Quartett. Stadler podkreślił walory muzyki kompozytora:

Staromodna, staroświecka harmonia, romantyczne myślenie harmoniczne Wajnerberga są w dzisiejszym czasie nadzwyczaj doceniane. Może to tylko w Salzburgu, jak mi się wydaje, nowa muzyka nie jest zbyt mocno reprezentowana w programach, upodobania publiczności stały się bardziej tradycyjnie, Wajnerberg jest grany na festiwalach i nie spotkałem nikogo, kto by mówił, że jego utwory są zbyt nowoczesne²⁸.

nicht. Aber trotzdem braucht es den größeren Blick auf, das was geschaffen wurde und geschaffen wird. Es ist auch wichtig den Menschen bewusst zu machen, was sie verpassen, wenn sie so viel an großer Musik nicht beachten. An großer Musik der Vergangenheit und der Gegenwart].

²⁷ Na festiwalu „Festival WØD-Weinberg 2023” w listopadzie zawiązał ponownie Gidon Kremer. Z Polski przyjęły zaproszenie: sopranistka Aleksandra Kubas-Kruk, mezzosopranistka Anna Bernacka. Razem z pianistką Moniką Kruk wykonały utwory Mieczysława Weinberga na podstawie tekstów Juliana Tuwima i Adama Mickiewicza. W poprzednim sezonie prezentował pieśni Weinberga i Bairda Tomasz Raff. Por. Festival WØD-Weinberg 2024, ooo-ddd.at oraz Instytut Polski w Wiedniu (11.11.2023).

²⁸ Wywiad telefoniczny z Frankiem Stadlerem przeprowadzony został 17 czerwca 2023 r. Frank Stadler jest pierwszym koncertmistrzem Mozarteumorchester i primariuszem Stadler Quartett specjalizującym się w Nowej Muzyce. Jest on pierwszym i do dziś jedynym odtwórcą zadedykowanego mu przez Bogusława Schaeffera *IV Koncertu skrzypcowego*, którego premiera odbyła się na „Warszawskiej Jesieni” w 2003 r. Z języka niemieckiego przetłumaczyła Bernadeta Czapruga [Weinbergs altmodisch wirkende Harmonie und sein romantisches Denken werden heute äußerst geschätzt. Vielleicht sind in Salzburg die Vorlieben des Publikums traditioneller geworden, mir kommt vor, dass Neue Musik nicht sehr stark in den Programmen vertreten ist. Weinberg wird auf Festivals gespielt und ich habe niemandem getroffen, der gesagt hätte, dass seine Werke ‘zu modern’ seien].

Podsumowanie

Współpraca z polskimi artystami, pedagogami, placówkami kulturalnymi i muzycznymi może przynieść bogate efekty przy popularyzowaniu muzyki polskiej za granicą. Reasumując niniejsze rozważania, posłużyć się można wnioskami dwóch wybitnych postaci – Kasparka i Blechacza – które należałoby uznać za zasadne, celne i wartościowe. Kasperek twierdzi:

Jeśli świat pozostanie taki i kultura muzyczna również pozostanie taka, jaka jest, miałbym nadzieję, że będzie po prostu więcej ważnych muzyków, którzy staną w obronie pewnej muzyki, doskonałym przykładem tego, kto to potrafi zrobić, jest Gidon Kremer, zawsze stawał w obronie wszystkich rodzajów muzyki, nie tylko ze swojej ojczyzny (...). Bo ludzie chodzą na koncerty, żeby doświadczyć Gidona Kremera²⁹.

Artystą podobnej rangi co Gidon Kremer jest już w tym momencie Rafał Blechacz. Grając koncerty przed wielotysięczną publicznością, jest świadom, że odczuwa nie tylko satysfakcję i spełnienie artystyczne. Pianista mówi:

Dla mnie to jest swoistego rodzaju misja, powiedziałbym misja artystyczna prezentowania i dzielenia się przede wszystkim pięknem i najwyższymi wartościami, duchowością, metafizyką, czyli otwarciem się na coś więcej, na drugiego człowieka. To jest piękne i może zaistnieć tylko w sytuacji bycia z drugim człowiekiem, sytuacji koncertu, tej danej chwili³⁰.

Z pewnością stopień odbioru Chopina czy Szymanowskiego w Polsce jest większy niż gdziekolwiek indziej na świecie. Nie ma także wątpliwości, że zawsze znajdują się kreatywne, ciekawe i utalentowane osoby mające możliwości i chcące promować muzykę polską.

Bibliografia

Źródła

Wywiad telefoniczny B. Czapragi z Frankiem Stadlerem przeprowadzony 17 czerwca 2023 r.
Wywiad B. Czapragi z Gottfriedem Franzem Kasparkiem przeprowadzony 3 sierpnia 2023 r. w Salzburgu.

²⁹ Por. wywiad z Gottfriedem Franzem Kasparkiem.

³⁰ Por. wywiad z Rafałem Blechaczem.

Wywiad telefoniczny B. Czapragi z Rafałem Blechaczem przeprowadzony 14 czerwca 2023 r.
Wywiad B. Czapragi z Rolfem Plagge przeprowadzony 23 marca 2023 r. w Salzburgu.

Opracowania

- Blechacz R., *Logika dzieła muzycznego i jej znaczenie dla jego zrozumienia*, „Ruch Filozoficzny” 2013, t. 70, nr 2.
- Czapraga B., *Stanisław Skrowaczewski und Krzysztof Penderecki: Der Dirigent als Komponist – der Komponist als Dirigent [w:] Komponieren & Dirigieren. Doppelbegabungen als Thema der Interpretationsgeschichte*, red. A. Drčar, W. Gratzner, Berlin, Wien 2017.
- Dobretsberger B., *Bogusław Schaeffer und sein sinfonisches Werk*, Frankfurt am Main 2003.

Netografia

- Groetz Thomas, Dobretsberger Barbara, *Komponist Bogusław Schaeffer (1929–2019). Musik von morgen*, Deutschlandradio, Podcast Neue Musik, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/neue-musik-der-komponist-bogus-aw-schaeffer-dlf-kultur-8212f2a5-100.html> (11.11.2023).
- <https://www.deutschegrammophon.com/en> (11.11.2023).
- Festival WØD-Weinberg 2024, <https://www.ooo-ddd.at> (11.11.2023).
- <https://instytutpolski.pl/wien/2023/10/13/festival-wod-weinberg-2023/> (11.11.2023).

Eppur si muove – paving new paths in music by Polish and foreign artists-musicians.

Author interviews with performers, an educator and a music critic

Abstract

The rich cultural life of Salzburg, with the “Salzburger Festspiele” being the most prominent festival to which outstanding Polish musicians are invited – Krystian Zimmerman, Rafał Blechacz, Piotr Beczała, Jan Lisiecki – is just one of the opportunities to popularize Polish music in Salzburg. The key solution for propagating music is the cooperation of performers, musicologists and teachers combined with the exchange of performance, scientific and pedagogical experiences as well as the dissemination of editions and recordings of Polish composers. Equally popular are the rediscovered works of Mieczysław Wajenberg and the challenging music of Karol Szymanowski. The aim of the article is to determine the role of Polish music, its reception and to arouse interest among foreign audiences. The presented theses were discussed based on interviews with performers, a teacher and an Austrian music critic.

Keywords: Salzburg, promoting Polish music, Rafał Blechacz, Polish composer, Grażyna Bacewicz.

ANEKS

„Dla mnie to jest swoistego rodzaju misja, powiedziałbym misja artystyczna...” - wywiad z Rafałem Blechaczem

Bernadeta Czapruga: Na wstępie chciałabym bardzo serdecznie podziękować Panu za wyrażenie zgody na udzielenie wywiadu w czasie, gdy Pan tak bardzo zaangażowany jest w działalność artystyczną. Myślę, że będę wyrazić wiele Pana słuchaczy i wielbicieli wdzięcznych i pełnych podziwu za Pana umiejętności przekazywania muzycznych ekspresji i emocji. Osobiście doznałam intensywnych wrażeń podczas Pana interpretacji *II Koncertu* Franza Liszta w Festspielhausie w Salzburgu. Chciałabym zadać pytanie: dlaczego Liszt a nie Chopin był głównym punktem koncertowego programu?

Rafał Blechacz: To było związane w większej części ze sprawami repertuarowymi orkiestry, z którą grałem, orkiestry Deutsche Radio Philharmonie. Z ich strony padły propozycje dwóch koncertów fortepianowych do wyboru; to był właśnie *II Koncert A-Dur* Franza Liszta i *Koncert fortepianowy a-moll* Roberta Schumanna. Zdecydowałem przypomnieć sobie *II Koncert* Liszta, który grałem już prawie dwadzieścia lat temu, na różnych innych koncertach, jeszcze nawet przed Konkursem Chopinowskim. Myślałem, że mój następny projekt dla Deutsche Grammophon, kolejny album, kolejna płyta, będzie właśnie z utworami Liszta i Schumanna. Taką decyzję podjąłem, aby na koncertach z tą orkiestrą – a były to dokładnie trzy koncerty, jeden w Salzburgu i wcześniej dwa w Niemczech – zaproponowałem właśnie Liszta. To zostało zaplanowane mniej więcej rok temu. Natomiast w międzyczasie zmieniły się trochę plany repertuarowe i sytuacja w Deutsche Grammophon. Ostatecznie na moją płytę z orkiestrą nie będę nagrywał utworów Liszta, tylko Mozarta i Beethovena.

A wracając do Chopina, koncert Fryderyka Chopina grałem w Salzburgu. Pamiętam, że krótko przed Świętami Bożego Narodzenia w 2018 roku. To była Orkiestra Radiowa z Frankfurtu, wykonywała

trzy koncerty dzień po dniu, w Festspielhausie. Grałem wówczas *I Koncert e-moll* Fryderyka Chopina. Dlatego drugi raz będąc w tej sali, nie chciałem powtarzać tego samego repertuaru.

B.C.: Doskonale rozumiem, że rozszerzanie repertuaru i zgłębianie indywidualnych stylów innych wielkich kompozytorów: Mozarta, Beethovena, Liszta czy Schumanna jest dla artysty nieodzowne, to już konsekwencja wspomnianych elementów wykonawczych. Jakie są możliwości zbalansowania dwóch różnych oczekiwań: publiczności i Pana własnych?

R.B.: Kiedy wybieram jakiś utwór, nad którym chcę pracować, przekazać go słuchaczom, podzielić się nim, to zawsze muszę wewnętrznie czuć, że jestem absolutnie przekonany do tego utworu, że on mi się po prostu bardzo podoba i że chcę go zagrać dla większej publiczności. Jeżeli tego poczucia nie mam w sobie na samym początku, kiedy wybieram utwór, to raczej nie zabieram się za pracę nad nim, bo wiem, że nie do końca będę przekonujący dla publiczności. Dlatego tak pilnuję i jestem wierny temu podejściu, żeby grać tylko utwory, które po prostu kocham, a niektóre czekają na lepsze czasy, lepszy moment, kiedy dojrzeję do nich i wtedy będę mógł przygotować interpretację, którą będę mógł się podzielić. Oczywiście, zawsze myślę o słuchaczach. Kiedy pracuję w samotności i przygotowuję określoną interpretację, czy to Chopina, czy właśnie Liszta, czy Beethovena, to już wówczas mam w świadomości piękne sale koncertowe i tę publiczność, którą w pewnym sensie już poznałem od czasu Konkursu Chopinowskiego. To jest zawsze wielkie oczekiwanie. Kiedy interpretacja staje się gotowa, czeka się już bardzo mocno na to, aby móc się podzielić swoimi emocjami artystycznymi w ulubionych salach i z ludźmi, których poznałem. Oczekiwania publiczności oczywiście są ważne. Po Konkursie Chopinowskim te oczekiwania były bardzo chopinowskie, prawie wszyscy spodziewali się moich interpretacji chopinowskich, ale grając później więcej koncertów w Europie Zachodniej, zauważyłem, że moje fascynacje muzyką Bacha, muzyką barokową oraz klasyczną spotykały się również z bardzo dobrym przyjęciem. Myślę, że wyrobione audyto-

rium oczekuje recitali, na których zestawia się różne style – właśnie barokowy, klasyczny i romantyczny, a także impresjonizm w muzyce Debussy’ego. To jest jakby pokazanie pewnych wpływów i inspiracji, które np. Fryderyk Chopin czerpał z twórczości Mozarta, Bacha. Uważam, że dla publiczności to też jest ciekawe.

B.C.: Jest Pan z pewnością najwspanialszym interpretatorem muzyki Chopina. Publiczność za granicą chce słuchać przede wszystkim Chopina.

R.B.: Tak oczywiście, ja od Chopina nie ucieknę.

B.C.: Jaki jest Pana dzisiejszy stosunek do muzyki Chopina? Interpretacje Chopina uczyniły Pana słynnym pianistą. Czy to nadal Pana ulubiony kompozytor?

R.B.: Myślę że tak, w pewnym sensie tak. Chociaż nie mogę powiedzieć bardzo stanowczo, że to dla mnie kompozytor numer jeden i żadnego innego nie ma. Nie, tak nie mogę powiedzieć. Jest to oczywiście bardzo ukochany kompozytor, ale właściwie też cała moja edukacja muzyczna, te początki zaczęły się nie od muzyki Fryderyka Chopina, tylko od muzyki Bacha, a konkretnie może od muzyki organowej. Moje pierwsze fascynacje muzyką w ogóle były związane z organami; z chodzeniem do kościoła, słuchaniem potężnego brzmienia tego instrumentu. Kiedy wracałem np. z nabożeństwa do domu – a mieliśmy już w naszym domu rodzinnym pianino – to siadając do niego, jako mały chłopiec wyobrażałem sobie, że gram na organach. Początkowo były to kolędy, pieśni kościelne, czyli liturgia mszalna, ja bardzo chciałem zostać organistą. Kiedy rozpocząłem pierwsze lekcje w ognisku muzycznym, później w szkole muzycznej i kiedy zgłębiałem literaturę fortepianową, dosyć szybko przekonałem się, że chyba jednak fortepian jest właściwym instrumentem dla mnie, bardziej oddającym moje emocje. Organy jednak są cały czas drugą moją fascynacją i kiedy mam wolną chwilę, wówczas chętnie dla przyjemności gram na organach.

Fryderyk Chopin pojawił się w ważnym procesie kształtowania edukacyjnego. Pierwsze utwory Chopina pamiętam doskonale. *Nokturn H-dur* op. 32, byłem zafascynowany tym utworem, harmonią, piękną melodią, poetyką fortepianową. Chciałem więcej i więcej grać Chopina, ale zdałem sobie sprawę, bo tak mi moi profesorowie mówili, że aby dobrze grać Chopina, to trzeba go dobrze zasilać innymi stylami, innymi kompozytorami; cały czas należy poznawać utwory Bacha, muzykę klasyczną, która uczy takiego podejścia, nazwijmy to podejścia czystego do form, do architektury, do budowania dużych form, np. *Sonata b-moll* op. 35. To jest bardzo ważne, aby tak klasycznie spojrzeć w sensie architektury całego cyklu na te cztery części. Muzyka klasyczna miała na mnie wpływ, ale pracowałem też nad rozwojem kolorystyki brzmieniowej, a więc od roku 2000 wszedłem w muzykę Debussy'ego i Ravela, przy czym bardziej Debussy'ego. To rozwinęło mnie barwowo, a także sprawdziło się w utworach Chopina, bo tam właśnie te niuanse barwowe i kolorystyczne odgrywają dużą rolę. Rozpoczynając pracę nad określonym stylem, nad określonym kompozytorem, zawsze bardzo się tym fascynowałem i dlatego też tak konstruuje recitale, w których gram Chopina, dzięki któremu gram na całym świecie. Ale są też kompozytorzy, którzy bardzo dużo mi dali i bardzo dużo dali interpretacji chopinowskiej, a więc Bach, Mozart, Beethoven, Debussy.

B.C.: Pańska piękna technika gry legato w momentach kantylenowych utworów Fryderyka Chopina wyróżnia Pana spośród innych wykonawców. W jaki sposób Pan uzyskuje tak przepiękne spoiste muzyczne efekty?

R.B.: Z pewnością jest to wynik systematycznej pracy przy instrumencie – i ważna uwaga – przy dobrym instrumencie. Miałem to szczęście, że niemal od początku – na początku było pianino, jak w przypadku większości uczniów szkoły muzycznej – bo już przed ważniejszymi międzynarodowymi konkursami muzycznymi, np. przed rokiem 2003, w którym przygotowywałem się do konkursu w Japonii w Hamamatsu, dzięki uprzejmości firmy Yamaha miałem do dyspozycji krótszy,

ale jednak fortepian. Mogłem lepiej przygotować się do tego konkursu w Japonii i to bardzo dużo mi dało, bo duży repertuar na ten konkurs mogłem ćwiczyć na innej mechanice, na fortepianie. Oczywiście po Konkursie Chopinowskim, dzięki sponsorowi, który wspierał Konkurs Chopinowski w 2005 roku, mogłem kupić fortepian marki Steinway. Zaczęła się wtedy większa praca nad dźwiękiem, nad studiowaniem dźwięku i właśnie nad artykulacją, legato, nad szukaniem tego, aby osiągnąć piękno *bel canto* np. w Chopinie. Ja myślę, że to jest oczywiście kwestia instrumentu, ale również wewnętrznego podejścia. Wyobrażam sobie, jak ta fraza ma brzmieć, intuicja później podpowiada mi, jak palec ułożyć, jakie ma być napięcie palca, jak ruch ręki ma się kształtować, aby to legato wyszło tak, jak ja to słyszę w głowie.

Może troszeczkę też, jeśli chodzi o legato, pomagała mi – to też dotyczy muzyki barokowej – gra właśnie na organach, bo kiedy gram na tym instrumencie, to muszę zrobić legato właściwie tylko palcami, nie można tam sobie pomagać mechanizmem pedałowym w taki sposób, jak to jest w fortepianie. Oczywiście mamy pedały, mamy bas w organach, ale on pełni zupełnie inną rolę – jest to legato tzw. palcowe. Zauważyłem, że kiedy gram Bacha na fortepianie, ale też niektóre sekcje w Chopinie, to używam tego legata palcowanego i dzięki temu dźwięk wydaje mi się bardziej czytelny, czystszy, a jednocześnie te poszczególne dźwięki są lepiej połączone i nie traci się czystości dźwięku.

B.C.: Za dwa lata minie dwadzieścia lat od zdobycia przez Pana pierwszej nagrody na Konkursie Chopinowskim, który odbył się 21 października 2005 roku. Co jakiś czas powraca Pan do Chopina (najnowsze CD „Chopin”) i nie wyklucza Pan ponownych nagrań jego utworów. Czy mogłabym poznać Pańskie plany odnoszące się do tego kompozytora?

R.B.: Tak, oczywiście. Tak naturalnie się układa, że co jakiś czas powracam do Chopina, nie tylko w koncertach, ale właśnie w fonografii, raz były sonaty oraz wspomniana płyta z orkiestrą; i po tej płycie z orkiestrą, nad którą teraz pracuję, myślę, że znowu przyjdzie czas na Chopina – to zależy, kiedy album z orkiestrą ukaże się na rynku. Mam

poważne plany, o których dyskutowałem z Deutsche Grammophon, żeby zarejestrować wszystkie mazurki Chopina, cały komplet, tj. 58 mazurków, byłyby to dwie płyty. Album dwupłytowy to duże wyzwanie, nie można tego na pewno od razu nagrać, wejść do studia na tydzień czy dwa i nagrywać od razu całość. Poprosiłem, aby te nagrania podzielić, może nawet już w przyszłym roku nagrać 25 mazurków, potem poczekać, pobyc jeszcze z tymi utworami dłużej i za kilka miesięcy wejść ponownie do studia i nagrać drugą partię. Myślę, że to też jest jakieś zabezpieczenie, że nie popadnie się w tzw. rutynę, zwłaszcza tę rytmiczną, bo kiedy gramy formę muzyczną i powtarzamy ją wiele razy, np. mazurki czy walce, to istnieje pewne ryzyko, że ten rytm stanie się albo rutyną, albo może się wkraść jakaś maniera rytmiczna, a tego chcę uniknąć, żeby zachować świeżość i naturalność do rytmu, do interpretacji. Tak więc myślę, że mazurki to będzie kolejna płyta chopinowska. A pięknie byłoby, bym mógł zarejestrować po prostu wszystkie utwory Chopina w przeciągu kolejnych lat, sezonów. Mam już opracowane prawie wszystkie ballady, scherza; wszystko jest w mojej głowie, w moim sercu i na pewno będę chciał się tym podzielić.

B.C.: Ile lat potrzebowałby Pan na zrealizowanie kompletnego nagrania dzieł muzyki Chopina?

R.B.: Biorąc pod uwagę mazurki, wszedłbym do studia na początku przyszłego roku. Na końcu przyszłego roku byłyby nagrania pozostałych mazurków. Ten album ma szansę ukazać się pod koniec roku 2025, być może w okolicach czy krótko po kolejnym Konkursie Chopinowskim w Warszawie.

B.C.: Jaką rolę odgrywa Pana zdaniem polska muzyka poza granicami kraju?

R.B.: To ważne pytanie. Uważam, że mogłaby odgrywać jeszcze większą rolę i to jest zadanie właśnie nas jako wykonawców, żeby muzykę polską mieć w repertuarze, cieszyć się nią, być nią zafascynowanym, dzielić się, a tym samym promować. Mam to szczęście, że po Konkur-

sie Chopinowskim rzeczywiście zainteresowanie interpretacjami chopinowskimi jest duże. Ale w ogóle muszę powiedzieć, że jak patrzę na repertuary różnych sal koncertowych, zwłaszcza w Europie, to Chopin zawsze chętnie jest przyjmowany. Z reguły jest tak, a potwierdzają to promotorzy różnych koncertów, że jeżeli koncert składa się chociaż w połowie z utworów Chopina, to zazwyczaj sale są pełne. Rubinstein też mówił, że gdziekolwiek na świecie ma recital chopinowski, to spodziewa się pełnej sali. I to rzeczywiście się sprawdza, ale oprócz Chopina mamy też wspaniałych innych kompozytorów, jak np. Szymanowski. Ja też staram się rozwijać ten nurt, już przed Konkursem Chopinowskim w 2005 roku nagrałem krótki utwór Szymanowskiego, *Wariacje b-moll op. 3*, ten utwór nagrywałem jeszcze dla polskiej firmy. Op. 3 to żywy utwór, skontrastowany, bardzo emocjonalny i dynamiczny; krótkie wariacje o tajemniczym temacie. Prezentowałem go po konkursie na niektórych koncertach, został bardzo dobrze przyjęty przez publiczność w Stanach Zjednoczonych, w Europie, w Japonii.

B.C.: Muzyka Szymanowskiego jest wciąż niedoceniana na świecie. Dlaczego tak nadal się dzieje? Przez publiczność jest on bardzo podziwiany, a więc nie ma wątpliwości, że jest godny propagowania. Czy można mieć nadzieję, że jego kompozycje będą znane szerszej grupie miłośników muzyki polskiej?

R.B.: Tak, zgadzam się. Chciałbym, aby tak się stało, dlatego właśnie wracam i przygotowuję nowe utwory Szymanowskiego. Pamiętam rok 2011, dyskutowałem z Deutsche Grammophon, z menedżerami tej firmy, właśnie na temat zarejestrowania przynajmniej połowy albumu z muzyką Szymanowskiego i to się udało. Połączyłem muzykę Debussy'ego z Szymanowskim na zasadzie kontrastu. I to była moja czwarta płyta dla Deutsche Grammophon wydana w 2012 roku. Na płycie znalazły się utwory Debussy'ego, ale też pierwsza sonata właściwie nieznaną dobrze nawet w naszym kraju, pierwsza *Sonata c-moll* Szymanowskiego oraz *Preludium i fuga cis-moll*. Ten utwór należy do wczesnego okresu twórczości Szymanowskiego, są w nim słyszalne wpływy Skriabina. Jest to – tak uważam – żywy i godny pokazywania

utwór. Na wielu koncertach tę sonatę wykonywałem i też bardzo się podobała. Myślę o tym, aby kolejne dwie sonaty, drugą i trzecią, włączyć do repertuaru. Pokazywać te utwory właściwie wszędzie, w Europie, w Stanach Zjednoczonych i Azji. Będę dyskutował z Deutsche Grammophon, aby te utwory zarejestrować.

Jeśli chodzi o muzykę Szymanowskiego, to jest z nią związana postać nieżyjącego już pianisty Jerzego Godziszewskiego. On połowę życia był związany z moją uczelnią – Akademią Muzyczną im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy i miałem to wielkie szczęście, że utrzymywałem z profesorem pewien kontakt. Był wielkim miłośnikiem i bardzo dobrym interpretatorem Szymanowskiego, nagrał wszystkie jego utwory, cztery czy pięć płyt, dostał też za nie dużo nagród. I kiedy ja pracowałem nad wspomnianymi *Wariacjami b-moll*, miałem szczęście zasięgnąć kilku konsultacji u profesora Godziszewskiego, co mi bardzo dużo dało. Trzeba stwierdzić, że to charyzmatyczna, ciekawa postać: Jerzy Godziszewski. Chciałbym również upowszechnić muzykę Szymanowskiego, umieścić ją na stałe w swoim repertuarze, żeby stawała się coraz bardziej znana, coraz bardziej kochana nie tylko w naszym kraju, ale też poza granicami.

Jeżeli chodzi o muzykę polską, to oczywiście jest nie tylko Chopin i Szymanowski. Mamy też Lutosławskiego, Pendereckiego, Bacewiczównę, Zarębskiego, Paderewskiego. Co do kompozycji Paderewskiego, również mam pewne plany, nie wiem, czy mogę je wszystkie zdradzić. Mogę powiedzieć, jako że fascynuje mnie muzyka dużo nagród, że jestem zachwycony *Sonatą skrzypcową* op. 13 Ignacego Jana Paderewskiego. Wspomniałem w niedawnej rozmowie, że warto byłoby mieć Paderewskiego pod skrzydłami Deutsche Grammophon. Byłoby to wówczas zupełnie inne przełożenie, inna promocja jego muzyki. Myślę, że jest to temat do dalszej dyskusji i nie sądzę, aby było trudno to zrealizować, bo utwór jest wspaniały i broni się sam. Jak ktoś go posłucha, na pewno będzie chciał go promować. Podobnie jest z *Koncertem fortepianowym* Paderewskiego, *Fantazją polską* [*Fantaisie Polonaise sur des thèmes originaux*] – chciałem ten plan zrealizować, mocniej promować Paderewskiego. Jemu tak zależało na Polsce, na polskich sprawach, wszędzie walczył o Polskę, więc myślę, że to mu się po prostu należy,

ale też wynika z pięknego szlachetnego przekazu, jaki przebija z jego muzyki. Myślę że w przeciągu kilku lat będzie się można spodziewać w programach moich koncertów również jego muzyki.

B.C.: To wspaniale. Spróbujmy jeszcze głębiej wejść w ten temat. Jakie są najskuteczniejsze drogi propagowania muzyki polskiej poza granicami kraju? Jakie możliwości widzi Pan w torowaniu nowych szlaków w muzyce i jaką rolę odgrywa w tym procesie muzyka polska?

R.B.: Miałem kilkanaście, właściwie nazwijmy to – może to jest za duże słowo – projektów polegających na tym, że jest to swoiste połączenie krótszego koncertu czy występu z dyskusją i opowiadaniem o muzyce. I to miało miejsce w zeszłym roku, jak i w poprzednim, w kraju. W szkołach muzycznych I i II stopnia zdecydowałem się zagrać kilka utworów, nie tylko Chopina, ale też z drugim fortepianem. Na przykład koncerty fortepianowe Liszta, Schumanna, Mozarta. Jako że trudno jest z tak krótkim wyprzedzeniem zorganizować orkiestrę, więc czasami trzeba się posiłkować drugim wyciągiem fortepianowym. Z kolegą grałem koncert Mozarta, który na fortepianie realizował partię orkiestry, i o tym koncercie później opowiadaliśmy. To była krótka historia, krótkie doświadczenie pracy z tym utworem. Młodzież mogła się podzielić swoimi doświadczeniami związanymi z wykonywaniem np. muzyki Mozarta, ale też ogólnie dzieci mówiły o swoich poczynaniach muzycznych, inspiracjach, o tym, jakie mają problemy. I na podstawie takich rozmów, pogadań o muzyce, wydaje się, że czasami jest łatwiej przybliżyć w ogóle muzykę i zarażać nią, inspirować zwłaszcza młodych ludzi, kiedy są w procesie chłonięcia różnych bodźców muzycznych. Ważne jest, żeby uczniowie mieli dobre przykłady na początku kształcenia, co pomoże wzmacniać, wzniecać miłość do muzyki. Takie pogadanki dają też bardzo dużo mnie osobiście, ponieważ jak ktoś zadaje ciekawe i interesujące pytania, to wówczas zaczynam się zastanawiać nad pewnymi rzeczami, do których dochodziłem czasami intuicyjnie i nie musiałem ich werbalizować. A teraz dzięki takiemu pytaniu muszę się zastanowić, pomyśleć, by dać konkretną odpowiedź,

co też wpływa bardziej inspirująco na mnie. Myślę, że to jest dobry pomysł, żeby nie tylko przedstawiać muzykę na koncertach, ale trochę o niej mówić i trochę o niej dyskutować.

Pamiętam też, że na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika miałem okazję przeprowadzić dwie dyskusje muzykologiczno-filozoficzne, z udziałem profesora Władysława Stróżewskiego. Spotkanie było zorganizowane w ten sposób, że fortepian był na scenie w auli uniwersytetu i nasze rozważania o metafizyce w muzyce mogły być zilustrowane krótkimi przykładami, które grałem na fortepianie: np. muzyki Bacha, późnego Chopina. Są w nich wartości metafizyczne, które nie są może od razu dostrzegalne, ale jednak są, więc warto o nich mówić. Sądzę, że taki sposób propagowania muzyki spodobałby się publiczności i ludziom związanym z filozofią i muzyką. Myślę, że to są pomysły godne realizowania, idee godne propagowania. Uważam, że jest to wielka szansa kształcenia i rozwijania kultury muzycznej; ludzie będą słuchać muzyki z większą świadomością.

B.C.: W dziedzinie sztuki wykonawczej i interpretacji posiada Pan ogromną wiedzę o muzyce Chopina. Czy przeprowadza Pan mistrzowskie kursy chopinowskie ze studentami za granicą?

R.B.: Czasami tak, ale nie aż tak często. Chyba pierwszy taki kurs miał miejsce w 2014 roku przy okazji festiwalu w Gilmore w Stanach Zjednoczonych na Uniwersytecie w Michigan. To były dwa dni pracy z różnymi pianistami-studentami, głównie z tego uniwersytetu. Później, chyba w roku 2016, powtórzyłem ten pomysł w tym samym miejscu. Tak, że miałem kilka takich kursów mistrzowskich, od czasu do czasu pojawiają się też na mojej macierzystej uczelni w Bydgoszczy. Pracuję ze studentami na zasadzie warsztatów, kursów, bo nie mam czasu, żeby prowadzić regularne lekcje, nie mam regularnych studentów. Ale chętnie dzielę się swoimi doświadczeniami i pomysłami dotyczącymi interpretacji różnych utworów właśnie z młodymi ludźmi na zasadzie, że ja określoną frazę czy określone miejsce w utworze zagrałbym w ten sposób, a oni interpretują to indywidualnie, bo istnieje dużo różnych możliwości interpretowania tego samego utworu. Pracujemy

na zasadzie dzielenia się swoimi pomysłami. Tak jak powiedziałem wcześniej, daje mi to dużo inspiracji, radości, ale oczywiście nie mam tak znakomitego doświadczenia pedagogicznego, jak w graniu koncertów, więc ostrożnie podchodzę do tego tematu. Jest to odpowiedzialne zadanie, bo w jakimś sensie kształtuje się młodego człowieka, przyszłego artystę.

B.C.: Napisał Pan dysertację doktorską dotyczącą aspektów metafizyki i estetyki w muzyce. Praca ta pozwala na zrozumienie swobód i ograniczeń interpretacji muzycznej. Jak ważne byłoby dla Pana opracowanie następnej naukowej pracy na temat interpretacji muzyki na przykładzie Chopina? Czy widziałby Pan potrzebę takiej pracy?

R.B.: Ja już częściowo odniosłem się do Chopina w poprzedniej pracy – podałem wiele przykładów, dużo mazurków, bo mazurki to jest taka forma, niby czasami nawet bardzo swobodna, ale nie do końca. Jednak istnieją granice interpretacji. Temat ten podnosiłem też wiele razy we wspomnianych dyskusjach czy spotkaniach. Jest duża swoboda wykonawcza, bo w utworze istnieją tzw. miejsca niedookreślone, w przedmiocie estetycznym i intencjonalnym. I właśnie te miejsca niedookreślone wypełniają w dowolny sposób wykonawcy, ale też dla publiczności jest to pewnego rodzaju zaskoczenie. Ale czy rzeczywiście można tę przestrzeń wypełnić w sposób tak dowolny?

Wydaje mi się, że utwór muzyczny jest tak zbudowany – jest też oczywiście schematycznie zapisany, bo nie wszystko da się zapisać – że to jest pewien szkielet, którego moim zdaniem nie można naruszać. Oczywiście są interpretacje, które naruszają nawet tę określoną strukturę, ale w moim odczuciu to nie jest dobra droga, bo tutaj wkraczam już na grunt kompozytora, a ja nie jestem kompozytorem, tylko jakby pomocnikiem, który wskrzesza utwór i wyjaśnia go w przeżyciu estetycznym. I tutaj muszę współpracować z kompozytorem, muszę mieć dla niego szacunek, muszę mieć świadomość, że kiedy gram walca, to nie mogę z tego walca zrobić mazurka, i odwrotnie. To mi się wydaje być zabezpieczeniem, aby rzeczywiście interpretacja była interpretacją mazurka, a nie innej formy.

Ale w ramach tego pozostaje właśnie wypełnianie miejsc niedookreślonych, czyli szukanie jakiejś indywidualnej ciekawej barwy, każdy pianista ma troszeczkę inne podejście do dźwięku. Również jeśli chodzi o przestrzeń agogiczną, bo jeżeli kompozytor daje nam uwagę, że tempo ma być moderato czy allegro, to ten przedział też jest trochę różny; może to być allegro nieco wolniejsze lub żywsze. Pozostaje tutaj jakaś dowolność i takich elementów jest nawet sporo. Daje to wolność wykonawczą. Przy czym mądra wolność to nie samowola interpretacyjna, choć jak najbardziej można też utwór wypełnić swoimi przeżyciami, ożywić go jakimiś swoimi wspomnieniami – to się później pięknie przekłada na sferę techniczną, na dźwięk, na kreowanie atmosfery podczas koncertu.

B.C.: Czy chciałby Pan coś jeszcze uzupełnić na temat Pańskiej dysertacji?

R.B.: Chciałbym przedstawić dokładny temat mojej pracy, który brzmi *Tożsamość dzieła muzycznego w kontekście jego interpretacji*. Pierwsza część jest bardziej analityczna, zajmowałem się pojęciem logiki w muzyce, następnie metodami, połączyłem je, rozróżniając na początku metody fenomenologiczne i hermeneutyczne. Fenomenologiczne i hermeneutyczne podejście do utworu muzycznego, tym zajmowali się również filozofowie, Roman Ingarden i Hans-Georg Gadamer. Interesowała mnie kwestia duchowości, czyli metafizyki w muzyce. Wartościami metafizycznymi zajmował się też profesor Marian Przełęcki. Niektóre utwory są wybitnie nośnikami wartości metafizycznych i sporo w mojej pracy o tym pisałem.

B.C.: To jest niezwykle i godne uwagi, bo wiem, że bardzo niewielu artystów-wykonawców – a jest Pan tutaj prekursorem – zajmuje się interpretacją utworów pod względem filozoficznym, tym samym potrafi Pan tę wiedzę zgłębić i zapisać. Tutaj ogromny podziw z mojej strony.

B.C.: Oprócz satysfakcji i spełnienia artystycznego, co dają Panu wystąpienia koncertowe w świecie, na największych scenach międzynarodowych, często przed wielotysięczną publicznością?

R.B.: To jest przede wszystkim efekt pracy, zagranie koncertu nie jest dla mnie pracą. Wcześniej mówiłem, że w warunkach domowych, studyjnych, w samotności trzeba przygotować określoną interpretację, a później jest już dzielenie się tą interpretacją. Dla mnie to jest swoistego rodzaju misja, powiedziałbym misja artystyczna prezentowania i dzielenia się przede wszystkim pięknem i najwyższymi wartościami, duchowością, metafizyką, czyli otwarciem się na coś więcej, na drugiego człowieka. To jest piękne i to może zaistnieć tylko w sytuacji bycia z drugim człowiekiem, sytuacji koncertu, tej danej chwili. To nie jest tak, że to się planuje. Nie mamy pełnej kontroli nad tą tajemniczą sferą, której sztuka może dotknąć, ale trzeba być na nią otwartym, bo jeżeli taka otwartość zwiększa szansę, że tego typu wartości i sytuacje zaistnieją. Dzięki sztuce mamy możliwość tego doświadczyć, a nawet się tym podzielić. I tego chyba najbardziej brakowało mi w trudnym czasie pandemii, nie było otwartości na tego rodzaju przeżycia. Na szczęście teraz mogę znów przedstawiać piękno muzyki ludziom i mieć potwierdzenie, że moja praca nad interpretacją znajduje dobre przyjęcie. Można na bazie tego budować coś więcej. Sztuka jest pewnym językiem, za pomocą którego się komunikujemy, dzięki któremu dotykamy rzeczy wyższych.

B.C.: Czy mógłby Pan określić dzisiejsze wyzwania dotyczące wykonawstwa dzieł chopinowskich?

R.B.: Przede wszystkim to czas, gdzie zmieniają się instrumenty, przecież większość koncertów jednak odbywa się na współczesnych fortepianach, które są bardzo różne od instrumentów z czasów Fryderyka Chopina. Ale oczywiście zmieniają się też sale koncertowe, są na ogół większe. Chopin bardzo lubił kameralne spotkania, kameralne koncerty, gdzie nie potrzeba było aż tak dużego kontrastu brzmieniowego, ostrości brzmienia. To wszystko trzeba brać pod uwagę, na tyle, na ile można respektować danego kompozytora. Usłyszałem kiedyś taką opinię, że rozpoczęła się „era grania dwudziestego pierwszego wieku”, „dwudziestopierwszowieczny Chopin”. Może tak, ale trzeba uważać, bo to może nieść pewne ryzyko, że zacznie się zapominać o Chopinie,

bo za bardzo będziemy zafascynowani wszystkimi nowościami, rozwojem techniki instrumentalnej, że gdzieś zgubimy odnośnik historyczny. Wydaje mi się, że powinno się prowadzić swoisty dialog między tradycją a tym, co mamy teraz. Ten dialog zabezpieczy nas, sprawiając, że nie dokonamy istotnych deformacji stylu chopinowskiego, deformacji interpretacyjnych, czyli czegoś, co naruszyłoby grunt kompozytorski.

B.C.: W jednym z wywiadów wspomina i podkreśla Pan koncert z muzyką Grażyny Bacewicz w Salzburgu. Czy mógłby Pan się do tego tematu odnieść?

R.B.: Byłem zafascynowany tym koncertem. Pamiętam, to był rok 2010, Rok Chopinowski. W październiku byłem na koncercie Krystiana Zimmermana – później miałem też swoje tournée – poszedłem na koncert, w którego programie była tylko muzyka Grażyny Bacewicz, z Hagen Quartett, jeszcze był *Kwintet fortepianowy* Schumanna na koniec, ale trzy czwarte tego koncertu to była muzyka Bacewicz. Byłem najbardziej zafascynowany chyba tą wewnętrzną siłą witalną, energią tej muzyki, zmieniającymi się ciekawymi harmoniami i akcentami rytmicznymi, wyczułem też bardzo dużą inspirację polską muzyką ludową. I to przez Hagen Quartett i Zimmermana było mocno zaakcentowane i zabrzmiało bardzo po polsku, choć muzycy kwartetu nie są przecież Polakami. Ale powiedziałbym, że miłość Krystiana Zimmermana do muzyki Bacewicz rozlała się na muzyków i na publiczność. Osobiście nie mam jeszcze w repertuarze utworów Grażyny Bacewicz, wiem, że jest piękna sonata fortepianowa. Zimmerman bardzo dobrze tę muzykę zapromował, nagraniem płyty i koncertami. Wiem, że skrzypaczka Bom-sori Kim, z którą współpracuję, jest wielką miłośniczką muzyki Bacewicz, już kilka utworów włączyła do swojego repertuaru, więc być może zagramy któryś z jej utworów razem.

B.C.: Dziękuję Panu za tę refleksję. Na zakończenie pragnę zadać osobiste pytanie. Niedawno przeczytałam wywiad Kingi Wojciechowskiej z Krzysztofem Pendereckim, który wyznał: „Myślę, że

przez moją muzykę pozostałem wierzącym. Coś, co ważne, sprawdziło się w moim życiu”¹. Penderecki często podejmował tematy związane z religią, np. w *Polskim Requiem*, w symfonii *Siedem bram Jerozolimy* czy w *Credo*. Stwierdził, że „moja muzyka sakralna przyciąga ludzi także niewierzących”². Czy Pan mógłby się odnieść do tych słów i ich realizacji w swojej działalności artystycznej?

R.B.: Tak, oczywiście. Ja już częściowo powiedziałem, tylko to nie było dokładnie nazwane, ale właśnie sztuka jest tą płaszczyzną, dzięki której możemy dotknąć wartości wyższych. Na koncert przychodzą różni ludzie, wierzący, niewierzący, nieraz bardziej zamknięci na tego typu przeżycia mistyczne. Ale wielokrotnie doświadczyłem czegoś takiego, że chociaż nawet taka niewielka otwartość na świat pozamaterialny jest już dobrym przyczynkiem do idei, że może istnieć coś więcej. Cieszę się, że mogę to rozwijać i mogę w jakimś sensie czasami pomagać niektórym ludziom w dochodzeniu do prawdy. Jeżeli o mnie chodzi, to muszę powiedzieć, że muzyka często pomaga mi w religijnym życiu, umacnia wiarę, bo bardzo dużo utworów, oczywiście tak jak powiedział Krzysztof Penderecki, w tzw. muzyce sakralnej, która jest w jakimś sensie też piękną modlitwą, wspomaga naszą relację z Bogiem. Ale również muzyka instrumentalna, Chopina czy innych kompozytorów, muzyka absolutna może też nas otworzyć, pomóc wzbogacić naszą relację ze Stwórcą. U mnie tak się wielokrotnie dzieje, że muzyka jest formą rozmowy, dialogu, modlitwy z Bogiem. I to jest bardzo piękne.

¹ K. Wojciechowska, *Krzysztof Penderecki: Moja muzyka przyciąga niewierzących*, <https://prestportal.pl/krzysztof-penderecki-moja-muzyka-przyciaga-niewierzacych> (1.02.2025).

² Por. artykuł S. Babuchowskiego, *Wierzę dzięki muzyce*, oparty na wywiadzie K.A. Wojciechowskiej z Krzysztofem Pendereckim w „Gościu Niedzielnym” z 21 maja 2023 r.