

**POLITYCZNO-SPOŁECZNE KONTEKSTY
MUZYKI**

**MUZYKA W KONTEKŚCIE PEDAGOGICZNYM,
SPOŁECZNYM I KULTUROWYM**

STUDIA I SZKICE

TOM 3

**POLITYCZNO-SPOŁECZNE KONTEKSTY
MUZYKI**

pod redakcją
Ewy Nideckiej i Jolanty Wąsacz-Krztoń



**WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU RZESZOWSKIEGO
RZESZÓW 2022**

Recenzowały
dr hab. JOANNA SUBEL
prof. dr MIECZYŚŁAWA DEMSKA-TREBACZ

Seria wydawnicza
Muzyka w Kontekście Pedagogicznym,
Społecznym i Kulturowym. Studia i Szkice

Komitet redakcyjny serii
prof. dr hab. JADWIGA HOFF, dr hab. WALENTYNA WĘGRZYN-KLISOWSKA,
dr hab. prof. UR EWA NIDECKA, dr hab. prof. UR JOLANTA WĄSACZ-KRZTOŃ

Opracowanie redakcyjne i korekta
ELŻBIETA KOT

Opracowanie techniczne
EWA KUC

Projekt okładki
GRZEGORZ WOLAŃSKI

© Copyright by
Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego
Rzeszów 2022

ISBN 978-83-8277-022-3
ISSN 2719-4213

1950

WYDAWNICTWO UNIwersYTETU RZESZOWSKIEGO
35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigoń 6, tel.: 17 872 13 69, tel./faks: 17 872 14 26
e-mail: wydaw@ur.edu.pl; <https://wydawnictwo.ur.edu.pl>
wydanie I; format B5; ark. 16,60; ark. druk. 18; zlec. red. 16/2022

Druk i oprawa: Drukarnia Uniwersytetu Rzeszowskiego

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne	7
---------------------	---

MUZYKA, POLITYKA, SPOŁECZEŃSTWO

Krzysztof Prętki , <i>Działalność Departamentu Sztuki i Kultury Ministerstwa byłej Dzielnicy Pruskiej na rzecz utworzenia szkolnictwa muzycznego w Poznaniu u progu Drugiej Rzeczypospolitej</i>	11
Alicja Głębocka , <i>Współczesna rzeczywistość społeczno-polityczna w tekstach rodzimego rapu</i>	27
Katarzyna Milek , <i>Rola muzyki w społeczeństwie, jej aspekty socjologiczne i psychologiczne</i>	49
Konrad Marcelli Tyszka , Michał Jagosz , <i>Rola schematów i archetypów muzycznych w kreowaniu współczesnej reklamy telewizyjnej w świetle autorskich badań</i>	57
Małgorzata M. Stańczyk , <i>Terapeutyczna wartość muzyki</i>	77
Marcel Mrozowski , <i>Basy ludowe w Polsce – stan badań, próby rekonstrukcji, zbiory w polskich muzeach, analiza składów kapel</i>	87

W KRĘGU EDUKACJI MUZYCZNEJ I DZIAŁALNOŚCI SPOŁECZNO-KULTURALNEJ

Anna Pachowicz , <i>Z działalności Kółka Przyjaciół Muzyki (Towarzystwa Muzycznego) w Tarnowie w latach 1869–1914</i>	117
Izabela Andrzejak , <i>Rola akompaniatora w edukacji tanecznej</i>	135
Weronika Molińska , Zuzanna Chomicz , <i>Edukacja muzyczna – jacy są i jacy mogą być przyszli artyści</i>	148

DZIEŁO MUZYCZNE, RECEPCJA I ROZWAŻANIA O MUZYCE

Iwona A. Siedlaczek , <i>Beethoven i mit Prometeusza w dzisiejszych czasach – wybrane aspekty recepcji</i>	167
Ewa Nidecka , <i>Mazurki fortepianowe Teodora Leszetyckiego</i>	206
Joanna Miklaszewska , <i>Konteksty polityczne, społeczne i kulturowe w operach portretowych Philipa Glassa</i>	224
Anna Mikolon , <i>René de Boisdeffre – francuski kompozytor odkryty na nowo przez Wydawnictwo Acte Préalable</i>	241
Jolanta Wąsacz-Krztoń , <i>Opera europejska z I połowy XIX wieku w świetle „Dziennika z podróży” Karola Kurpińskiego</i>	271

TABLE OF CONTENTS

Foreword	7
----------------	---

MUSIC, POLITICS, SOCIETY

Krzysztof Prętki , <i>Activities of the Department of Art and Culture of the Ministry of the Former Prussian District for the Creation of a Music School in Poznań on the Threshold of the Second Polish Republic</i>	11
Alicja Głębocka , <i>Contemporary Socio-Political Reality in the Texts of Polish Rap</i>	27
Katarzyna Milek , <i>The Role of Music in Society, its Sociological and Psychological Aspects</i>	49
Konrad Marcei Tyszką, Michał Jagosz , <i>The Role of Musical Patterns and Archetypes in Creating Contemporary TV Advertising in the Light of Original Research</i>	57
Małgorzata M. Stańczyk , <i>Therapeutic Value of Music</i>	77
Marcel Mrozowski , <i>Folk Bass in Poland – State of Research, Reconstruction Attempts, Collections in Polish Museums, Analysis of Folk Bands Staff</i>	87

IN THE FIELD OF MUSIC EDUCATION AND SOCIO-CULTURAL ACTIVITIES

Anna Pachowicz , <i>From the Archives of the Friends of Music Society (the Music Society) in Tarnów in the Years 1869–1914</i>	117
Izabela Andrzejak , <i>The Role of an Accompanist in Dance Education</i>	135
Weronika Molińska, Zuzanna Chomicz , <i>Music Education – What Are Future Artists and What Can They Be Like?</i>	148

MUSICAL WORK, RECEPTION AND REFLECTIONS ON MUSIC

Iwona A. Siedlaczek , <i>Beethoven and the Myth of Prometheus in Recent Times – Chosen Aspects of Reception</i>	167
Ewa Nidecka , <i>Piano Mazurkas by Teodor Leszetycki</i>	206
Joanna Miklaszewska , <i>Political, Social and Cultural Contexts in Philip Glass's Portrait Operas</i>	224
Anna Mikolon , <i>René de Boisdeffre – French Composer Rediscovered by Acte Préalable Publishing House</i>	241
Jolanta Wąsacz-Krztoń , <i>The European Opera from the First Half of the 19th Century in the Light of Karol Kurpiński's „Diary of Travel”</i>	271

SŁOWO WSTĘPNE

Muzyka była i jest nierozzerwalnie związana z człowiekiem. Należy do jego podstawowych i zarazem najgłębszych potrzeb, jest znaczącym aspektem życia społecznego. Przez wieki zmuszała i dziś ciągle zmusza do refleksji. Wiele zagadnień z nią związanych wciąż pozostaje jeszcze poza zainteresowaniem badaczy i wymaga wnikliwych studiów oraz aktualizacji. Muzyka obecna w życiu człowieka pomaga wyrażać najbardziej skryte przeżycia, oddawać uczucia, wpływać na zmysły. Jest pewnego rodzaju symbolem, ideą. Artur Schopenhauer pisał, że „jest odbiciem samej woli, której przedmiotowością są również idee, dlatego właśnie oddziaływanie muzyki jest o tyle silniejsze i dociera głębiej niż oddziaływanie innych sztuk”¹. Pogląd dotyczący uprzywilejowanej roli muzyki względem innych sztuk wyrażał także Karol Szymanowski. Jego zdaniem człowiek od urodzenia jest muzykiem, zaś muzyka jest niejako niezmienną funkcją pewnych psychologicznych właściwości człowieka, stałym (w miarę wzrostu kultury – coraz doskonalszym) wyrazem jego indywidualnego liryzmu². Szerokich kontekstów powiązań muzyki z innymi dziedzinami życia człowieka istnieje zatem wiele.

Muzyka znajduje szeroki rezonans w życiu społecznym, towarzyszy przemianom społeczno-politycznym, stając się często symbolem tych przemian. Co więcej, jest probierzem postępu, gdyż wraz z przemianami cywilizacyjnymi zmieniała swój język, rozszerzając go o nowe środki wyrazu i wypowiedzi. Muzyka również od zawsze towarzyszyła ważnym wydarzeniom historycznym, mającym wielki wpływ na polityczne losy świata, wywołując określone reakcje społeczeństwa. W całej Europie, szczególnie w XIX stuleciu, muzyka służyła podtrzymywaniu dumy narodowej. W 1830 r. w Brukseli opera *Niema z Portici* Daniela Aubera rozgrzewała uczucia „Belgów”, niezadowolonych z rządów holenderskich, muzyka Verdiego jednoczyła na polach bitewnych mieszkańców rozbitego półwyspu włoskiego, z kolei w Niemczech dramaty muzyczne Wagnera

¹ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, tłum. J. Garewicz, Warszawa 1994, s. 398.

² K. Szymanowski, *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*, „Kwartalnik Muzyczny” 1931, z. 10–11, s. 146, przedruk z „Pamiętnika Warszawskiego” 1930, R. II, z. 8.

(pozostającego nb. pod wpływem Schopenhauera) przywoływały obraz wielkiej germańskiej przeszłości, stając się bodźcem do działań rozwijającej się nacjonalistycznej idei państwa³, zaś po II wojnie światowej były przekleństwem przez wiele dekad skazanym na niebyt. Wreszcie muzyka Fryderyka Chopina wyrażała tęsknotę za nieistniejącą na mapie świata ojczyzną i sprzeciw wobec tego stanu rzeczy. Również i dziś podejmowane są szerokie dyskusje na temat roli muzyki w obliczu militarnej agresji jednego państwa na drugie i imperialistycznych zapędów kraju aspirującego do rangi mocarstwa, które muszą budzić głęboki sprzeciw w wymiarze moralno-etycznym i ogólnoludzkim. Wydaje się nawet, że obecnie muzykę i politykę łączą więzy silniejsze niż kiedykolwiek.

W dzisiejszych czasach muzyka nadal stanowi ważny fenomen powstający na styku wielu dziedzin życia, o czym przekonują rozważania zawarte w niniejszym tomie. *Społeczno-polityczne konteksty muzyki* to kolejny, trzeci już tom serii wydawniczej „Muzyka w Kontekście Pedagogicznym, Społecznym i Kulturowym”. Zebrane tu artykuły podejmują refleksję nad interdyscyplinarnym ujęciem muzyki, którą prowadzą badacze z różnych dziedzin. Właśnie ten wielodyscyplinarny charakter sprawia, że po publikację sięgną zarówno teoretycy muzyki, muzykolodzy, jak i historycy, filozofowie, a także socjologowie, psychologowie oraz pedagodzy. Poruszone zagadnienia ułożone są w trzech blokach tematycznych: 1. *Muzyka, polityka, społeczeństwo*; 2. *W kręgu edukacji muzycznej i działalności społeczno-kulturalnej*; 3. *Dzieło muzyczne, recepcja i rozważania o muzyce*, podkreślając różnorodność i wielowątkowość zainteresowań badawczych.

Mamy nadzieję, że publikacja stanie się dla Czytelnika przyczynkiem do głębszej refleksji na temat szerokich powiązań muzyki z innymi dziedzinami współczesnego świata oraz wielu aspektów edukacji muzycznej, interpretacji dzieł i różnorodnej działalności w sferze kultury muzycznej.

Ewa Nidecka
Jolanta Wąsacz-Krztoń

³ P. Rietbergen, *Europa. Dzieje kultury*, tłum. R. Bartoń, Warszawa 2001, s. 348–349.

MUZYKA, POLITYKA, SPOŁECZEŃSTWO

Krzysztof Prętki

Uniwersytet Medyczny im. Karola Marcinkowskiego w Poznaniu
ORCID 0000-0002-1415-2000

**DZIAŁALNOŚĆ
DEPARTAMENTU SZTUKI I KULTURY
MINISTERSTWA BYŁEJ DZIELNICY PRUSKIEJ
NA RZECZ UTWORZENIA
SZKOLNICTWA MUZYCZNEGO W POZNANIU
U PROGU DRUGIEJ RZECZYPOSPOLITEJ**

**MINISTERSTWO BYŁEJ DZIELNICY PRUSKIEJ
(1919–1922)**

Ministerstwo byłej Dzielnicy Pruskiej (MbDzP)¹ zostało utworzone na mocy ustawy z dnia 1 sierpnia 1919 r. o tymczasowej organizacji zarządu byłej dzielnicy pruskiej². Ziemie byłej dzielnicy pruskiej, które z mocy postanowień Traktatu Wersalskiego z dnia 28 czerwca 1919 r. stały się nierozdzielalną częścią składową Rzeczypospolitej Polskiej, podlegały całkowicie władzy polskich organów centralnych³. Minister byłej dzielnicy pruskiej był członkiem Rady Ministrów i otrzymał następujące zadania:

- a) przejęcie wszystkich władz i urzędów od Komisarjatu Naczelnej Rady Ludowej i od organów państwowych niemieckich i pruskich,
- b) sprawowanie administracji b. dzielnicy pruskiej według postanowień niniejszej ustawy, do czasu oddania wszystkich działów tej administracji pod bezpośrednie kierownictwo właściwych Ministrów,

¹ O genezie Ministerstwa byłej Dzielnicy Pruskiej: A. Gulczyński, *Geneza Ministerstwa byłej Dzielnicy Pruskiej*, „Studia i Materiały do Dziejów Wielkopolski i Pomorza” 1990, t. 18, z. 1, s. 91–118; idem, *Ministerstwo byłej Dzielnicy Pruskiej (1919–1922)*, Poznań 1995.

² Ustawa z dnia 1 sierpnia 1919 r. o tymczasowej organizacji zarządu b. dzielnicy pruskiej, „Dziennik Praw Państwa Polskiego” 1919, nr 64, poz. 385.

³ Na temat oceny ustawy z dnia 1 sierpnia 1919 r. o tymczasowej organizacji zarządu byłej dzielnicy pruskiej: K. Dembski, *Wielkopolska w początkach II Rzeczypospolitej. Zagadnienia prawnoustrojowe*, Poznań 1972, s. 121–124; C. Berezowski, *Powstanie państwa polskiego w świetle prawa narodów*, Warszawa 2008, s. 309–310.

- c) przygotowanie przejścia wszystkich władz i urzędów b. dzielnicy pruskiej pod bezpośrednie kierownictwo właściwych Ministrów, oraz przeprowadzenie reorganizacji tych władz stosownie do zasad dla całego Państwa przyjętych,
- d) wydawanie w porozumieniu z właściwymi Ministrami przepisów wykonawczych dla wprowadzenia polskich ustaw oraz wydawanie rozporządzeń zaprowadzających zmiany niemieckich i pruskich ustaw i rozporządzeń, potrzebne celem zupełnego odłączenia władz i urzędów od Niemiec i przystosowania ich ustroju i procedury do nowych warunków politycznych, wypływających z przyłączenia do Rzeczypospolitej Polskiej⁴.

Powołano dwa województwa: poznańskie z siedzibą w Poznaniu i pomorskie z siedzibą w Toruniu. Województwa te podporządkowano odrębnemu MbDzP, które miało – jak zauważył Antoni Czubiński – doprowadzić do stopniowego zintegrowania różniących się znacznie od reszty kraju ziem zaboru pruskiego i włączenia ich do Polski⁵.

6 listopada 1919 r. na mocy rozporządzenia Ministra byłej Dzielnicy Pruskiej⁶ dokonano ostatecznej likwidacji Komisariatu Naczelnej Rady Ludowej w Poznaniu i przekazano jego kompetencje na rzecz Ministra byłej Dzielnicy Pruskiej w granicach ustawy z dnia 1 sierpnia 1919 r. o tymczasowej organizacji zarządu b. dzielnicy pruskiej⁷. W latach 1919–1920 stanowisko Ministra byłej Dzielnicy Pruskiej sprawował prawnik Władysław Seyda. Jego następcami byli: Władysław Kucharski, Julian Trzciniński i Józef Wybicki.

Dekret Ministra byłej Dzielnicy Pruskiej z 6 listopada 1919 r.⁸ ukształtował organizację MbDzP, które zostało podzielone na departamenty odpowiadające w swoim zakresie działania właściwemu ministerstwu w Warszawie, tak aby przy likwidacji MbDzP cały departament z wszystkimi aktami i personelem mógł zostać przyłączony do odpowiedniego ministerstwa.

⁴ Ustawa z dnia 1 sierpnia 1919 r. o tymczasowej organizacji zarządu b. dzielnicy pruskiej...

⁵ A. Czubiński, *Wielkopolska w latach 1918–1939*, Poznań 2000, s. 28–29.

⁶ Rozporządzenie Ministra byłej dzielnicy pruskiej dotyczące likwidacji Komisariatu Naczelnej Rady Ludowej, „Tygodnik Urzędowy” 1919, nr 61, poz. 140.

⁷ Ustawa z dnia 1 sierpnia 1919 r. o tymczasowej organizacji zarządu b. dzielnicy pruskiej...

⁸ Dekret dotyczący organizacji Ministerstwa byłej dzielnicy pruskiej, „Tygodnik Urzędowy” 1919, nr 61, poz. 142.

Tabela 1. Schemat organizacyjny MbDzP

Ministerstwa w Warszawie	Departamenty MbDzP
Prezydium Rady Ministrów	Biuro Prezydialne Departament Centralny
Ministerstwo Spraw Zagranicznych	Departament Polityczny
Ministerstwo Spraw Wojskowych	-
Ministerstwo Spraw Wewnętrznych	Departament Spraw Wewnętrznych
Ministerstwo Skarbu	Departament Skarbu
Ministerstwo Sprawiedliwości	Departament Sprawiedliwości
Ministerstwo Przemysłu i Handlu	Departament Przemysłu i Handlu
Ministerstwo Kolei Żelaznych	Departament Kolei Żelaznych
Ministerstwo Rolnictwa i Dóbr Państwowych	Departament Rolnictwa i Dóbr Państwowych
Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego	Departament Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego
Ministerstwo Poczty i Telegrafów	Departament Poczty i Telegrafów
Ministerstwo Aprowizacji	Departament Aprowizacji
Ministerstwo Zdrowia Publicznego	Departament Zdrowia Publicznego
Ministerstwo Sztuki i Kultury	Departament Kultury i Sztuki
Ministerstwo Robót Publicznych	Departament Robót Publicznych
Ministerstwo Pracy i Opieki Społecznej	Departament Pracy i Opieki Społecznej
Ministerstwo byłej Dzielnicy Pruskiej	-

Źródło: Dekret dotyczący organizacji Ministerstwa byłej dzielnicy pruskiej, „Tygodnik Urzędowy” 1919, nr 61, poz. 142.

MbDzP zostało zlikwidowane na mocy ustawy z dnia 7 kwietnia 1922 r. w przedmiocie zniesienia Ministerstwa b. Dzielnicy Pruskiej⁹.

DZIAŁALNOŚĆ I FUNKCJONOWANIE DEPARTAMENTU SZTUKI I KULTURY MbDzP

31 lipca 1919 r. na podstawie rozporządzenia Komisarjatu Naczelnej Rady Ludowej utworzono przy Wydziale Oświecenia Publicznego Sekcję Kultury i Sztuki.

12 sierpnia 1919 r. decernat literatury, teatru i muzyki objął Czesław Kędzierski. Decernatem sztuk plastycznych kierował tymczasowo

⁹ Ustawa z dnia 7 kwietnia 1922 r. w przedmiocie zniesienia Ministerstwa b. Dzielnicy Pruskiej, „Dziennik Ustaw” 1922, nr 30, poz. 247.

architekt Kazimierz Ulatowski, ale pod koniec 1920 r. przeniósł się do Bydgoszczy.

Po utworzeniu MbDzP Sekcję Kultury i Sztuki wyłączono z Wydziału Oświecenia Publicznego. Powstał osobny Departament XV Sztuki i Kultury¹⁰, odpowiadający w swoim zakresie działania Ministerstwu Sztuki i Kultury w Warszawie, które zostało utworzone na podstawie dekretu z 5 grudnia 1918 r.¹¹ Na mocy tego aktu prawnego kompetencje zawiadywania i opieki nad sztuką, literaturą piękną, zabytkami, muzeami, teatrami i wykształceniem estetycznym narodu wyłączono z uprawnień Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego i przekazano do Ministerstwa Sztuki i Kultury. Ustawa z dnia 17 lutego 1922 r. o zniesieniu Ministerstwa Sztuki i Kultury delegowała powyższe kompetencje na powrót do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego¹².

1 stycznia 1920 r. kierownictwo Departamentu Sztuki i Kultury MbDzP objął lekarz psychiatra¹³ i filozof medycyny¹⁴ doktor Kazimierz Filip Wize¹⁵.

¹⁰ Na temat działalności tego departamentu także: K. Prętki, *Praca Kazimierza Filipa Wizego w Ministerstwie byłej Dzielnicy Pruskiej (1919–1921)* [w:] *Doktor Kazimierz Filip Wize 1873–1953. Zarys biografii intelektualnej*, red. M. Musielak, Poznań 2017, s. 75–86.

¹¹ Dekret o utworzeniu Ministerstwa Sztuki i Kultury, „Dziennik Praw Państwa Polskiego” 1918, nr 19, poz. 52.

¹² Ustawa z dnia 17 lutego 1922 r. o zniesieniu Ministerstwa Sztuki i Kultury, „Dziennik Ustaw” 1922, nr 14, poz. 128.

¹³ B. Uchto, *Poglądy Kazimierza Filipa Wizego na schizofrenię* [w:] *Doktor Kazimierz Filip Wize...*, s. 292–312; B. Uchto, K. Prętki, *Terapia przez sztukę według Kazimierza Filipa Wizego* [w:] *ibidem*, s. 313–336; K. Prętki, *Badania Kazimierza Filipa Wizego (1873–1953) w zakresie leczenia zajęciowego i terapii przez sztukę w latach 1931–1952* [w:] *Medycyna i rehabilitacja w Polsce w latach 1918–2018*, cz. I: *Z historii medycyny i rehabilitacji w Polsce w latach 1918–2018*, red. M. Migąła, B. Płonka-Syroka, S. Jandziś, Opole 2019, s. 233–242.

¹⁴ M. Musielak, *Poglądy filozoficzno-etyczne Kazimierza Filipa Wize – psychiatry i filozofa*, „Archiwum Historii i Filozofii Medycyny” 2000, t. 63, z. 3–4, s. 71–77; J. Osieglowski, *Podróże filozoficzne Kazimierza Filipa Wizego*, „Kronika Miasta Poznania” 2010, nr 3: *Podróże poznaniaków*, s. 131–138; M. Musielak, *Kazimierz Filip Wize* [w:] *Polska szkoła filozofii medycyny. Przedstawiciele i wybrane teksty źródłowe*, red. M. Musielak, J. Zamojski, Poznań 2010, s. 235–251; idem, *Kazimierz Filip Wize* [w:] *Polské filozofické myšlení a medicína*, wyd. J. Zamojski, M. Petrů, M. Musielak, L. Vladyková, Košice–Ostrava 2012, s. 124–135; idem, *Philosophy of medicine in Poznan in the interwar period – representatives, views, action* [w:] *Around the European Culture. Commemorative Book for the Sixtieth Birthday Anniversary of Professor Edward Jeliński*, ed. B. Horodecki, J. Wiśniewski, P. Wiśniewska, Poznań 2012, s. 251–268; B. Płonka-Syroka, *Die polnische Schule der Philosophie der Medizin vom 19. Jahrhundert*

W Departamencie utworzono Wydział Literatury, Teatru i Muzyki (z naczelnikiem C. Kędzierskim) i Wydział Sztuk Plastycznych (naczelnik vacat, za sprawy Wydziału był odpowiedzialny K.F. Wize jako szef Departamentu i C. Kędzierski, naczelnik Wydziału Literatury, Teatru i Muzyki). Departamentowi podlegały urzędy konserwatora zabytków prehistorycznych b. Dzielnicy Pruskiej, konserwatora zabytków sztuki okręgu wielkopolskiego i konserwatora zabytków sztuki okręgu pomorskiego¹⁶. Funkcję sekretarza Departamentu i zastępcy naczelnika Wydziału Sztuk Plastycznych pełnił Teodor Tyc. Od 1 lipca 1919 r. funkcję konserwatora zabytków sztuki okręgu wielkopolskiego pełnił muzealnik i historyk sztuki Nikodem Pajzderski. 12 lutego 1921 r. powołano osobnego konserwatora zabytków sztuki dla Pomorza z siedzibą w Toruniu, podlegającego zwierzchnictwu

bis heute. Eine Skizze der Problematik, „The Turkish Annual of the Studies on Medical Ethics and Law” / „Türkisches Jahrbuch für Studien zu Ethik und Recht in der Medizin” 2011–2012–2013, t. 4–6, s. 405–417; J. Zamojski, *Kazimierz Filip Wize i jego filozofia w świetle nowo odkrytych źródeł* [w:] *Doktor Kazimierz Filip Wize...*, s. 122–151; idem, *Varia* [w:] *Między historią, bioetyką i medycyną. Księga Jubileuszowa z okazji 70-lecia urodzin Profesora Michała Musielaka*, red. K. Prętki, A. Czabański, E. Baum, K.B. Głodowska, Poznań 2019, s. 543–552.

¹⁵ Szerzej na jego temat: A. Peretiatkowicz, M. Sobeski, *Współczesna kultura polska. Nauka, literatura, sztuka. Życiorysy uczonych, literatów i artystów z wyszczególnieniem ich prac*, Poznań 1932, s. 291–292; A. Szyperski, *Kazimierz Filip Wize*, „Wici Wielkopolskie” 1934, R. 4, nr 4, s. 31; *Czy wiesz kto to jest?*, red. S. Łoza, Warszawa 1938, s. 808; K. Pluciński, *Kazimierz Filip Wize*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk” 1955, nr 2, s. 369–370; *Sto lat Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Album*, Poznań 1957, s. 83; D. Pędzińska, *Wize Kazimierz Filip* [w:] *Wielkopolski słownik biograficzny*, red. A. Gąsiorowski, J. Topolski, Warszawa–Poznań 1981, s. 828–829; S. Jedynek, *Etyka w Polsce. Słownik pisarzy*, Wrocław 1986, s. 197; M. Musielak, *Kazimierz Filip Wize – lekarz, filozof, poeta. Szkic do portretu* [w:] *Sylwetki polskich lekarzy humanistów XIX i XX wieku*, red. M. Obara, Poznań 1989, s. 157–171; A. Wróblewski, *Wize, Kazimierz Filip (1873–1953)* [w:] *Słownik biologów polskich*, red. S. Feliksiak, Warszawa 1987, s. 582; C.W. Domański, *Leksykon botaników polskich*, „Wiadomości Botaniczne” 1996, R. 40, nr 1, s. 66–67; J.J. Lipa, M. Bunalski, *Wize Kazimierz Filip*, dr [w:] *Almanach entomologów polskich XX wieku*, red. M. Bunalski, J.J. Lipa, J. Nowacki, Poznań 2001, s. 225–226; *Poczet członków Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 1857–2007. Materiały do Słownika biograficznego Wielkopolan*, red. A. Pihan-Kijas, Poznań 2008, s. 450–451; G. Mikołajczyk, J. Osieglowski, *Kazimierz Filip Wize (1873–1953)*, „Kronika Wielkopolski” 2010, nr 2, 19–28; *Encyklopedia Gniezna i Ziemi Gnieźnieńskiej*, Gniezno 2011, s. 645; *Doktor Kazimierz Filip Wize 1873–1953...*; J. Czekańska, M. Moskalewicz, J. Zamojski, M. Musielak, *Kazimierz Filip Wize (1873–1953) – psychiatra, biolog i filozof*, „Psychiatria Polska” 2020, t. 54, nr 5, s. 1227–1237.

¹⁶ *Działalność Departamentu XV Sztuki i Kultury*, Biblioteka Raczyńskich w Poznaniu, Papier W. Seydy, rkps. 3560.

MbDzP. Funkcję tę objął historyk sztuki dr Jan Lankau. Numizmatyk Zygmunt Zakrzewski kierował urzędem konserwatora zabytków prehistorycznych b. Dzielnicy Pruskiej i sprawował opiekę nad zabytkami przedhistorycznymi¹⁷.

Likwidację Departamentu XV Sztuki i Kultury MbDzP rozpoczęto na początku 1921 r., gdy na mocy rozporządzenia kompetencje Departamentu przeszły na właściwych wojewodów. Likwidację Departamentu Kultury i Sztuki oraz utworzenie wydziałów kultury i sztuki przy urzędach wojewódzkich polecono szefowi Departamentu Kultury i Sztuki, w porozumieniu z właściwymi wojewodami¹⁸.

29 maja 1921 r. K.F. Wize w związku z postępującą likwidacją Departamentu Sztuki i Kultury zrezygnował z funkcji szefa tej instytucji, a z powodu stanu zdrowia odszedł z pracy w MbDzP.

Departament Kultury i Sztuki MbDzP został ostatecznie zlikwidowany na mocy rozporządzenia Rady Ministrów z dnia 20 lutego 1922 r. w przedmiocie przekazania Ministrowi Sztuki i Kultury zarządu opieki państwowej w dziedzinie sztuki i kultury na obszarze b. dzielnicy pruskiej¹⁹.

DZIAŁALNOŚĆ DEPARTAMENTU SZTUKI I KULTURY MINISTERSTWA BYŁEJ DZIELNICY PRUSKIEJ NA RZECZ UTWORZENIA POLSKIEGO SZKOLNICTWA MUZYCZNEGO W POZNANIU

Wśród celów działalności Departamentu Sztuki i Kultury MbDzP na początku 1920 r. wskazano: krzewienie twórczości samodzielnej, ochronę i zabezpieczenie wszelkich istniejących dóbr kultury, oczyszczanie i uzdrowienie kultury polskiej, zorganizowanie ognisk pracy twórczej (promieniujących na zewnątrz i stwarzających przychylną atmosferę dla rozwoju kulturalnego całego społeczeństwa polskiego)²⁰, przygotowanie ustaw chroniących zabytki

¹⁷ *Sprawozdanie konserwatora zabytków przedhistorycznych w byłej Dzielnicy Pruskiej* Dr. Z. Zakrzewskiego, Biblioteka Raczyńskich w Poznaniu, Papiery W. Seydy, rkps. 3560.

¹⁸ Rozporządzenie w przedmiocie zniesienia Departamentu Kultury i Sztuki Ministerstwa b. dzielnicy pruskiej i utworzenia Wydziałów Kultury i Sztuki w Urzędach Wojewódzkich Poznańskim i Pomorskim, „Dziennik Urzędowy Ministerstwa byłej Dzielnicy Pruskiej” 1921, R. 2, nr 13, poz. 82.

¹⁹ Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 20 lutego 1922 r. w przedmiocie przekazania Ministrowi Sztuki i Kultury zarządu opieki państwowej w dziedzinie sztuki i kultury na obszarze b. dzielnicy pruskiej, „Dziennik Ustaw” 1922, nr 14, poz. 124.

²⁰ *Sprawozdanie konserwatora zabytków...*

sztuki i kultury od zagłady i uszkodzenia i ustawy o zatwierdzaniu projektów pomników oraz utworzenie konserwatorium muzycznego w Poznaniu²¹.

Istotną rolę w tworzeniu polskiego szkolnictwa muzycznego w Poznaniu odegrali muzykolodzy i kompozytorzy Henryk Opieński²² i Łucjan Kamiński²³.

²¹ List K.F. Wizego do Biura Prezydialnego Ministerstwa byłej Dzielnicy Pruskiej z 14 stycznia 1920 r., Biblioteka Raczyńskich w Poznaniu, Papiery W. Seydy, rkps. 3560.

²² Szerzej na jego temat: *Spółcześni kompozytorowie polscy*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1898, R. 15, nr 50 (793), s. 601; A. Chybiński, Henryk Opieński jako pieśniarz, „Młoda Muzyka” 1908, nr 4, s. 1–5; *Na dobie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 7, s. 133; F. Szopski, Henryk Opieński. Na marginesie obchodu jubileuszowego, „Muzyka” 1931, R. 8, nr 1, s. 22–23; H. Opieński, Ze wspomnień osobistych o słynnych i mniej słynnych kapelmistrzach, Przemyśl 1933; A. Peretiatkowicz, M. Sobeski, *Współczesna kultura polska...*, s. 182; Z. Jachimecki, *Muzyka polska od roku 1915 do roku 1930* [w:] *Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*, t. 3: *Od roku 1796 do 1930*, Warszawa [1937], s. 927; *Czy wiesz kto to jest?*..., s. 536–537; *Schweizer Musikbuch. 2, Musikerlexikon*, bearb. W. Schuh, E. Refardt, Zürich [1939], s. 161–162; A. Fornerod, Henryk Opieński, Lausanne 1942; Z. Jachimecki, Henryk Opieński. Wspomnienie pośmiertne, „Ruch Muzyczny” 1946, R. II, nr 19, s. 7–15; S. Poradowski, *Z życia i działalności Henryka Opieńskiego*, „Życie Śpiewacze” 1948, R. I, nr 3, s. 14–15; L.T. Błaszczuk, *Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX wieku*, Kraków 1964, s. 213–214; J. Prosnak, Opieński Henryk [w:] *Słownik muzyków polskich*, t. 2, Kraków 1967, s. 88–89; *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warszawa 1973, s. 504; M. Perkowska, Opieński Henryk [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, 1979, t. XXIV, s. 123–125; H. Rudnicka-Kruszewska, Opieński Henryk [w:] *Wielkopolski słownik biograficzny...*, s. 532–533; *Akademia Muzyczna w Poznaniu w latach 1920–1995*, Poznań 1995, s. 43–45; J. Cywińska-Rusinek, *Twórczość kompozytorska Henryka Opieńskiego w świetle materiałów źródłowych Universitätsbibliothek Basel*, „Res Facta Nova” 2015, nr 16, s. 75–88; eadem, *Tematyka religijna w twórczości Henryka Opieńskiego* [w:] *Twórczość kompozytorów słowiańskich I połowy XX wieku. Zagadnienia wybrane*, red. K. Krzymowska-Szacoń, Lublin 2017, s. 15–30; M. Sieradz, *Archivum Helveto-Polonicum. Spuścizna Henryka Opieńskiego i inne muzykologiczne zbiory w zasobach fryburskiej fundacji* [w:] *Muzyka polska za granicą*, t. 1: *Twórcy, źródła, archiwa*, red. B. Bolesławska-Lewandowska, J. Guzy-Pasiak, Warszawa 2017, s. 259–280; eadem, *Henryk Opieński (1870–1942) w znanej i nieznannej korespondencji Stanisława Wyspiańskiego, Józefa Mehoffera i Stanisława Estreichera. Wątki nie tylko muzyczne*, „Muzyka” 2017, R. 62, nr 4 (247), s. 3–54.

²³ Szerzej na jego temat: *Uniwersytet Poznański w pierwszych latach swego istnienia (1919, 1919–20, 1920–21, 1921–22, 1922–23) za rektoratu Heliadora Świącickiego*. Księga pamiątkowa wydana staraniem Senatu Uniwersytetu Poznańskiego, red. A. Wrzosek, Poznań 1924, s. 490–491; A. Peretiatkowicz, M. Sobeski, *Współczesna kultura polska...*, s. 94; T.Z. Kassern, Łucjan Kamiński. Koncert kompozytorski w Pałacu Działyńskich, „Dziennik Poznański” 1934, R. 76, nr 288, s. 2; A. Szyperski, Arcymistrz wśród pieśniarzy. O prof. dr. Łucjanie Kamińskim, „Wici Wielkopolskie” 1936, R. 6, nr 10, s. 73–74; S. Wiechowicz, *Rehabilitacja muzycznej Pra-Polski*, „Kurier Poznański” 1936, R. 31, nr 406, s. 9; Z. Jachimecki, *Muzyka polska od roku 1915 do roku 1930...*, s. 930; *Czy wiesz kto to jest?*..., s. 318; Z. Mikettowa, Kamiński Łucjan [w:] *Słownik muzyków polskich...*, t. 1, s. 213–214; L. Wit-

H. Opieński, pierwszy dyrektor²⁴ Państwowej Akademii i Szkoły Muzycznej w Poznaniu²⁵, tak opisywał genezę polskiego szkolnictwa muzycznego w Poznaniu w artykule z okazji jego pięciolecia, który ukazał się na łamach czasopisma „Przegląd Muzyczny” w 1925 r.:

Pierwsza myśl utworzenia państwowego instytutu muzycznego w Poznaniu powstała w łonie Naczelnej Rady Ludowej już w sierpniu w roku 1919 za zgodą ówczesnego komisarza p. Poszwińskiego²⁶; projekt ten przyjęło następnie Ministerstwo b. Dzielnicy pruskiej, powierzając go do zrealizowania ówczesnemu Departamentowi sztuki i kultury, na czele którego stał jako dyrektor Dr. K. Wize, jako naczelnik wydziału literatury (teatru i muzyki) Czesław Kędziński. Na wiosnę roku 1920 przystąpiono ostatecznie do wprowadzenia w czyn projektu, który nie tylko dla Poznania, ale dla całej Wielkopolski o tyle większe miał znaczenie, że dotychczas gospodarka pruska zupełnie się sprawą szkolnictwa muzycznego nie zajmowała i rozwój artystycznej kultury polskiej był dla niej bardzo niepożądany. W kwietniu r. 1920 zwrócił się Departament Sztuki do H. Opieńskiego z propozycją przyjazdu do Poznania i omówienia sprawy założenia Akademii muzycznej; w maju nastąpiły przedwstępne umowy i rzucenia ogólnego programu – praca miała się rozpocząć od jesieni. W ciągu czerwca organizacja była już w ogólnych zarysach przygotowana; poczyniono umowy z najcelniejszymi siłami nauczycielskimi miejscowymi oraz kilku zamiejscowymi, na wicedyrektora zaangażował Departament, na mocy pochlebnie przez dyr. H. Opieńskiego wydanej opinii, Dr. Łucjana Kamińskiego. W czerwcu też przedstawiony został Szefom Departamentu wypracowany przez H. Opieńskiego projekt programu szkoły, który potem przedyskutowany z Dr. Kamińskim uległ pewnym zmianom w szczegółach, a zatwierdzony, stał się następnie obowiązującym progra-

kowski, Kamiński (Kamiński-Dotęga) Łucjan [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XI: 1964–1965, s. 540–541; W. Kandulski, Kamiński Łucjan [w:] *Wielkopolski słownik biograficzny...*, s. 311–312; B. Muszkalska, Łucjan Kamiński (1885–1964) as an ethnomusicologist and man in his works and letters, „Musicology Today” 2012, vol. 9, s. 94–131; eadem, Łucjan Kamiński – etnomuzykolog. Portret listami kreślony [w:] *Sto lat muzykologii polskiej. Historia – teraźniejszość – perspektywy*, red. D. Łopatowska-Romsvik, A. Patalas, Kraków 2016, s. 195–204; J. Borzyszkowski, Profesor Łucjan Kamiński (1885–1964) i jego wędrówki „Szlakiem pieśni kaszubskiej”, „Acta Cassubiana” 2019, t. 21, s. 253–258.

²⁴ T. Brodniewicz, *Szkolnictwo muzyczne* [w:] *Dzieje Poznania*, t. 2: 1918–1945, red. J. Topolski, L. Trzeciakowski, Warszawa–Poznań 1998, s. 1250.

²⁵ Szerzej na jej temat: H. Opieński, *Pięciolecie Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Poznaniu*, „Przegląd Muzyczny” 1925, nr 22, s. 4–6; *50 lat Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Poznaniu 1920–1970*, Warszawa–Poznań 1973; *Akademia Muzyczna w Poznaniu w latach 1920–1995...*; *80 lat Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, 1920–2000. Kronika jubileuszu*, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, J. Tatarska, Poznań 2001; *95 lat Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu. Pamięci naszych mistrzów*, Poznań 2015; *Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu 1920–2020*, Poznań 2019.

²⁶ Szerzej na jego temat: K. Dembski, *Poszwiński Adam* [w:] *Wielkopolski słownik biograficzny...*, s. 586–587.

mem szkoły. Wspólne układanie programu z Dr. Kamieńskim było o tyle ułatwione, że idee pedagogiczne dyrektora i wicedyrektora, choć z różnych pochodzących źródeł, były zbliżone. Chodziło o oparcie całokształtu studiów praktycznych na metodzie historycznej; a więc na wpojeniu w uczniów zasad tradycjonalizmu w muzyce – ciągłości rozwoju sztuki muzycznej²⁷.

Metoda historyczna muzycznego rozwoju ucznia polegała na szczegółowym i – w miarę możliwości – praktycznym zaznajamianiu go z dziejami ewolucji muzyki od najdawniejszych epok twórczości, aby „ciągłość tych dziejów rozumiał i nie patrzył na sztukę muzyczną jedynie pod kątem muzyki dnia wczorajszego, romantyzmu i klasycyzmu XVIII wieku”²⁸.

Ł. Kamieński, wicedyrektor Państwowej Akademii i Szkoły Muzycznej w Poznaniu, w artykule z okazji pięciolecia tej uczelni opublikowanym na łamach „Kuriera Poznańskiego” w następujący sposób opisywał rolę Departamentu Sztuki i Kultury MbDzP w powstaniu polskiego szkolnictwa muzycznego w Poznaniu:

Myśl o stworzeniu dla zaniedbanej srodze kultury naszej muzycznej poza istniejącą już od r. 1918 polską operą poznańską drugiej jeszcze dzwigni w postaci poważnej, państwowej uczelni muzycznej wynikała z taką koniecznością ze stanu faktycznego, że niebyło chyba nikogo wśród inteligencji wielkopolskiej, któremu by się przygodnie nie nasunęła. [...] Inicjatorami tymi są ci sami obywatele, którym Poznań zawdzięcza zawiązanie się dzisiejszej Państwowej Szkoły Zdobniczej, mianowicie prof. historii sztuki w Uniwersytecie Poznańskim ks. dr Szczepny Dettloff i ówczesny decernent działu sztuki w Radzie Ludowej, inż. dypl. Kazimierz Ulatowski. Do akcji ich, podjętej na jesień r. 1919, przyłączył się następnie znacznie szerszy komitet złożony – nie licząc samych inicjatorów – z muzyków – artystów miejscowych: Jana Skrzydlewskiego, Edwina i Zdzisława Jahnkego i Miry Zielińskiej. Że jednakże mimo zapалу, z jakim zabrano się do dzieła, do wyniku konkretnego doszło dopiero w 2 połowie roku 1920, sprawiły to przede wszystkim trudności nasuwające się w wyszukaniu z pośród wybitniejszych muzyków polskich, bawiących przeważnie zagranicą, osobistości nadającej się i godzącej się na zorganizowanie przyszłej uczelni. Zwrócono się nasamprzód do znanego muzyka i muzykologa dra Józefa Kromolickiego; Poznańczyka, osiadłego w Berlinie, który jednak po dłuższych pertraktacjach osobistych odmówił. Wobec tego wzięto pod uwagę dwóch innych muzyków rozporządzających również wykształceniem praktycznym i naukowym, a pertraktacje z którymi objął już z pominięciem komitetu, sam Departament Sztuki przy Min. b. dziel. pruskiej w osobach szczerze także sprawie oddanych dra K.F. Wizego i Cz. Kędzierskiego. I tym razem poszczęściło się²⁹.

²⁷ H. Opieński, *Dzieje powstania i pięcioletniej działalności państwowego konserwatorium muzycznego w Poznaniu*, „Przegląd Muzyczny” 1925, nr 22, s. 6.

²⁸ Idem, *Pięcioletnie Państwowego Konserwatorium...*, s. 4.

²⁹ Ł. Kamieński, *Z dziejów Konserwatorium Poznańskiego (w pięciolecie istnienia)*, „Kurier Poznański” 1925, R. 20, nr 329, s. 2.

W połowie października 1920 r. nastąpiło uroczyste otwarcie Państwowej Akademii i Szkoły Muzycznej w Poznaniu. Pierwotna struktura szkoły obejmowała klasy wstępne, przygotowawcze (w których położono nacisk na rytmikę i solfeż), licealne i akademickie. W pierwszym roku w szkole było 522 uczniów. Oprócz lekcji gry instrumentalnej i śpiewu otwarte zostały następujące wydziały: dramatyczny (kierownictwo: Nuna Młodziejowska-Szczurkiewiczowa³⁰), muzyki kościelnej (kierownictwo: ks. dr Wacław Gieburowski³¹ i Feliks Nowowiejski³²) i operowy (kierownictwo Gabryel Górski³³).

18 października 1921 r. Minister byłej Dzielnicy Pruskiej dokonał zmiany nazwy Państwowej Akademii i Szkoły Muzycznej w Poznaniu na Państwowe Konserwatorium Muzyczne w Poznaniu³⁴.

³⁰ Szerzej na jej temat: N. Młodziejowska-Szczurkiewiczowa, *Kartki z niedokończonego pamiętnika* [w:] *Poznańskie wspominki. Starzy poznaniacy opowiadają*, Poznań 1960, s. 237–249; J. Koller, *W poznańskich teatrach* [w:] *Poznańskie wspominki z lat 1918–1939*, red. T. Kraszewski, T. Światała, Poznań 1973, s. 479–481; E. Baniewicz, *Teatr poznański w latach 1908–1918* [w:] *Teatr polski w latach 1890–1918. Zabór austriacki i pruski*, red. T. Sivert, R. Taborski, Warszawa 1987, s. 371.

³¹ Szerzej na jego temat: A. Einstein, *Das neue Musiklexikon nach dem dictionary of modern music and musicians*, Berlin 1926, s. 224; A. Peretiatkowicz, M. Sobeski, *Współczesna kultura polska...*, s. 58; L.T. Błaszczuk, *Dyrygenci polscy i obcy...*, s. 80–81; J. Prosnak, *Gieburowski Wacław* [w:] *Słownik muzyków polskich*, t. 1, Kraków 1964, s. 255; T. Przybylski, *Gieburowski Wacław Kazimierz* [w:] *Wielkopolski słownik biograficzny...*, s. 201–202; M. Banaszak, Z. Bernat, *Gieburowski Wacław (1877–1943), profesor Univ. Poznańskiego, kompozytor, muzykolog, dyrygent* [w:] *Słownik polskich teologów katolickich 1918–1981*, t. 5, red. L. Grzebień, Warszawa 1983, s. 436–439; Z. Bernat, *Ksiądz Wacław Gieburowski. Zarys biografii*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 1987, t. 34, z. 7, s. 391–408; idem, *Gieburowski Wacław* [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 5, red. L. Bieńkowski, Lublin 1989, s. 1058–1059; idem, *Wacław Kazimierz Gieburowski (1877–1943)* [w:] *Zorganizowany amatorski ruch chóralny w Wielkopolsce 1892–1992*, red. J. Hellwig, Poznań 1990, s. 356–358; M. Banaszak, *Gieburowski Wacław (1877–1943), profesor seminarium duchownego w Poznaniu, muzykolog, dyrygent, kompozytor, profesor Uniwersytetu Poznańskiego, kanonik honorowy kapituły katedralnej w Poznaniu* [w:] *Księga społecznicy w Wielkopolsce 1894–1919. Słownik biograficzny*, t. 1, Gniezno 1992, s. 215–217; Z. Bernat, *Ks. Wacław Gieburowski (187–1943). Człowiek legenda. W pięćdziesięciolecie śmierci*, Poznań 1993; W. Domański, *Pamięci ks. Wacława Gieburowskiego*, „Przewodnik Katolicki” 1993, R. 83, nr 45, s. 4.

³² Szerzej na jego temat: A. Peretiatkowicz, M. Sobeski, *Współczesna kultura polska...*, s. 178–179; J. Boehm, *Feliks Nowowiejski 1877–1946. Zarys biograficzny*, Olsztyn 1977.

³³ H. Opieński, *Dzieje powstania i pięcioletniej działalności...*, s. 7.

³⁴ Zawiadomienie, „Dziennik Urzędowy Ministerstwa byłej Dzielnicy Pruskiej” 1921, R. 2, nr 33, s. 522.

ZAKOŃCZENIE

Podsumowując działalność Departamentu Sztuki i Kultury Ministerstwa byłej Dzielnicy Pruskiej na rzecz utworzenia szkolnictwa muzycznego w Poznaniu u progu Drugiej Rzeczypospolitej, należy zwrócić uwagę na istotną rolę, jaką w tej dziedzinie odegrali szef Departamentu Kazimierz Filip Wize i naczelnik Wydziału Literatury, Teatru i Muzyki Czesław Kędzierski. Spore zasługi w powstaniu Państwowej Akademii i Szkoły Muzycznej w Poznaniu mieli również muzykolodzy i kompozytorzy Henryk Opieński i Łucjan Kamiński, zjednujący przychylność dla powstającej poznańskiej uczelni muzycznej przyszłych wykładowców, m.in. Nuny Młodziejowskiej-Szczurkiewiczowej, ks. dr. Wacława Gieburowskiego, Feliksa Nowowiejskiego i Gabryela Górskiego.

BIBLIOGRAFIA

Źródła archiwalne

- Działalność Departamentu XV Sztuki i Kultury*, Biblioteka Raczyńskich w Poznaniu, Papiery W. Seydy, rkps. 3560.
- List K.F. Wizego do Biura Prezydialnego Ministerstwa byłej Dzielnicy Pruskiej z 14 stycznia 1920 r.*, Biblioteka Raczyńskich w Poznaniu, Papiery W. Seydy, rkps. 3560.
- Sprawozdanie konserwatora zabytków przedhistorycznych w byłej Dzielnicy Pruskiej* Dr. Z. Zakrzewskiego, Biblioteka Raczyńskich w Poznaniu, Papiery W. Seydy, rkps. 3560.

Opracowania

- Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu 1920–2020*, Poznań 2019.
- Akademia Muzyczna w Poznaniu w latach 1920–1995*, Poznań 1995.
- Banaszak Marian, Gieburowski Wacław (1877–1943), profesor seminarium duchownego w Poznaniu, muzykolog, dyrygent, kompozytor, profesor Uniwersytetu Poznańskiego, kanonik honorowy kapituły katedralnej w Poznaniu [w:] *Księża społecznicy w Wielkopolsce 1894–1919. Słownik biograficzny*, t. 1, Gniezno 1992.
- Banaszak Marian, Bernat Zdzisław, Gieburowski Wacław (1877–1943), profesor Uniw. Poznańskiego, kompozytor, muzykolog, dyrygent [w:] *Słownik polskich teologów katolickich 1918–1981*, t. 5, red. L. Grzebień, Warszawa 1983.
- Baniewicz Elżbieta, *Teatr poznański w latach 1908–1918* [w:] *Teatr polski w latach 1890–1918. Zabór austriacki i pruski*, red. T. Sivert, R. Taborski, Warszawa 1987.
- Berezowski Cezary, *Powstanie państwa polskiego w świetle prawa narodów*, Warszawa 2008.
- Bernat Zdzisław, Gieburowski Wacław [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 5, red. L. Bieńkowski, Lublin 1989.

- Bernat Zdzisław, Ks. Wacław Gieburowski (1877–1943). *Człowiek legenda. W pięćdziesięciolecie śmierci*, Poznań 1993.
- Bernat Zdzisław, *Ksiądz Wacław Gieburowski. Zarys biografii*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 1987, t. 34, z. 7.
- Bernat Zdzisław, Wacław Kazimierz Gieburowski (1877–1943) [w:] *Zorganizowany amatorski ruch chórалny w Wielkopolsce 1892–1992*, red. J. Hellwig, Poznań 1990.
- Błaszczak Leon Tadeusz, *Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX wieku*, Kraków 1964.
- Boehm Jan, *Feliks Nowowiejski 1877–1946. Zarys biograficzny*, Olsztyn 1977.
- Borzyszkowski Józef, *Profesor Łucjan Kamiński (1885–1964) i jego wędrówki „Szlakiem pieśni kaszubskiej”*, „Acta Cassubiana” 2019, t. 21.
- Brodniewicz Teresa, *Szkolnictwo muzyczne* [w:] *Dzieje Poznania*, t. 2: 1918–1945, red. J. Topolski, L. Trzeciakowski, Warszawa–Poznań 1998.
- Chybiński Adolf, *Henryk Opieński jako pieśniarz*, „Młoda Muzyka” 1908, nr 4.
- Cywińska-Rusinek Joanna, *Tematyka religijna w twórczości Henryka Opieńskiego* [w:] *Twórczość kompozytorów słowiańskich I połowy XX wieku. Zagadnienia wybrane*, red. K. Krzymowska-Szacoń, Lublin 2017.
- Cywińska-Rusinek Joanna, *Twórczość kompozytorska Henryka Opieńskiego w świetle materiałów źródłowych Universitätsbibliothek Basel*, „Res Facta Nova” 2015, nr 16.
- Czekajewska Justyna, Moskalewicz Marcin, Zamojski Jan, Musielak Michał, *Kazimierz Filip Wize (1873–1953) – psychiatra, biolog i filozof*, „Psychiatria Polska” 2020, t. 54, nr 5.
- Czubiński Antoni, *Wielkopolska w latach 1918–1939*, Poznań 2000.
- Czy wiesz kto to jest?*, red. S. Łoza, Warszawa 1938.
- Dembski Krzysztof, Poszwiński Adam [w:] *Wielkopolski słownik biograficzny*, red. A. Gąsiorowski, J. Topolski, Warszawa–Poznań 1981.
- Dembski Krzysztof, *Wielkopolska w początkach II Rzeczypospolitej. Zagadnienia prawno-ustrojowe*, Poznań 1972.
- Domański Cezary W., *Leksykon botaników polskich*, „Wiadomości Botaniczne” 1996, R. 40, nr 1.
- Domański Władysław, *Pamięci ks. Wacława Gieburowskiego*, „Przewodnik Katolicki” 1993, R. 83, nr 45.
- 95 lat Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu. Pamięci naszych mistrzów*, Poznań 2015.
- Einstein Alfred, *Das neue Musiklexikon nach dem dictionary of modern music and musicians*, Berlin 1926.
- Encyklopedia Gniezna i Ziemi Gnieźnieńskiej*, Gniezno 2011.
- Fornerod Aloys, *Henryk Opieński*, Lausanne 1942.
- Gulczyński Andrzej, *Geneza Ministerstwa byłej Dzielnicy Pruskiej*, „Studia i Materiały do Dziejów Wielkopolski i Pomorza” 1990, t. 18, z. 1.
- Gulczyński Andrzej, *Ministerstwo byłej Dzielnicy Pruskiej (1919–1922)*, Poznań 1995.
- Jachimecki Zdzisław, *Henryk Opieński. Wspomnienie pośmiertne*, „Ruch Muzyczny” 1946, R. II, nr 19.
- Jachimecki Zdzisław, *Muzyka polska od roku 1915 do roku 1930* [w:] *Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*, t. 3: *Od roku 1796 do 1930*, Warszawa [1937].

- Jedynak Stanisław, *Etyka w Polsce. Słownik pisarzy*, Wrocław 1986.
- Kamieński Łucjan, *Z dziejów Konserwatorium Poznańskiego (w pięciolecie istnienia)*, „Kurier Poznański” 1925, R. 20, nr 329.
- Kandulski Witold, *Kamieński Łucjan* [w:] *Wielkopolski słownik biograficzny*, red. A. Gąsiorowski, J. Topolski, Warszawa-Poznań 1981.
- Kassern Tadeusz Zygfryd, *Łucjan Kamieński. Koncert kompozytorski w Pałacu Działyńskich*, „Dziennik Poznański” 1934, R. 76, nr 288.
- Koller Jerzy, *W poznańskich teatrach* [w:] *Poznańskie wspominki z lat 1918–1939*, red. T. Kraszewski, T. Światała, Poznań 1973.
- Lipa Jerzy Józefat, Bunalski Marek, Wize Kazimierz Filip, dr [w:] *Almanach entomologów polskich XX wieku*, red. M. Bunalski, J.J. Lipa, J. Nowacki, Poznań 2001.
- Mikettowa Zofia, *Kamieński Łucjan* [w:] *Słownik muzyków polskich*, t. 1, Kraków 1964.
- Mikołajczyk Gabriela, Osięglowski Janisław, Kazimierz Filip Wize (1873–1953), „Kronika Wielkopolski” 2010, nr 2.
- Młodziejowska-Szczurkiewiczowa Nuna, *Kartki z niedokończonego pamiętnika* [w:] *Poznańskie wspominki. Starzy poznaniacy opowiadają*, Poznań 1960.
- Musielak Michał, Kazimierz Filip Wize [w:] *Polska szkoła filozofii medycyny. Przedstawiciele i wybrane teksty źródłowe*, red. M. Musielak, J. Zamojski, Poznań 2010.
- Musielak Michał, Kazimierz Filip Wize [w:] *Polské filozofické myšlení a medicína*, wyd. J. Zamojski, M. Petrů, M. Musielak, L. Vladyková, Košice-Ostrava 2012.
- Musielak Michał, Kazimierz Filip Wize – lekarz, filozof, poeta. Szkic do portretu [w:] *Sylwetki polskich lekarzy humanistów XIX i XX wieku*, red. M. Obara, Poznań 1989.
- Musielak Michał, *Philosophy of medicine in Poznan in the interwar period – representatives, views, action* [w:] *Around the European Culture. Commemorative Book for the Sixtieth Birthday Anniversary of Professor Edward Jeliński*, ed. B. Horodecki, J. Wiśniewski, P. Wiśniewska, Poznań 2012.
- Musielak Michał, *Poglądy filozoficzno-etyczne Kazimierza Filipa Wize – psychiatry i filozofa*, „Archiwum Historii i Filozofii Medycyny” 2000, t. 63, z. 3–4.
- Muszkalska Bożena, *Łucjan Kamieński (1885–1964) as an ethnomusicologist and man in his works and letters*, „Musicology Today” 2012, vol. 9.
- Muszkalska Bożena, *Łucjan Kamieński – etnomuzykolog. Portret listami kreślony* [w:] *Sto lat muzykologii polskiej. Historia – terażniejszość – perspektywy*, red. D. Łopatowska-Romsvik, A. Patalas, Kraków 2016.
- Na dobre*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 7.
- Opieński Henryk, *Dzieje powstania i pięcioletniej działalności państwowego konserwatorium muzycznego w Poznaniu*, „Przegląd Muzyczny” 1925, nr 22.
- Opieński Henryk, *Pięciolecie Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Poznaniu*, „Przegląd Muzyczny” 1925, nr 22.
- Opieński Henryk, *Ze wspomnień osobistych o słynnych i mniej słynnych kapelmistrzach*, Przemysł 1933.
- 80 lat Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu, 1920–2000. Kronika jubileuszu*, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, J. Tatarska, Poznań 2001.
- Osięglowski Janisław, *Podróże filozoficzne Kazimierza Filipa Wizego*, „Kronika Miasta Poznania” 2010, nr 3: *Podróże poznaniaków*.
- Pędzińska Danuta, *Wize Kazimierz Filip* [w:] *Wielkopolski słownik biograficzny*, red. A. Gąsiorowski, J. Topolski, Warszawa-Poznań 1981.

- Peretiatkowicz Antoni, Sobeski Michał, *Współczesna kultura polska. Nauka, literatura, sztuka. Życiorysy uczonych, literatów i artystów z wyszczególnieniem ich prac*, Poznań 1932.
- Perkowska Małgorzata, *Opieński Henryk* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, 1979, t. XXIV.
- 50 lat Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Poznaniu 1920–1970, Warszawa–Poznań 1973.
- Pluciński Karol, Kazimierz Filip Wize, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk” 1955, nr 2.
- Plonka-Syroka Bożena, *Die polnische Schule der Philosophie der Medizin vom 19. Jahrhundert bis heute. Eine Skizze der Problematik, „The Turkish Annual of the Studies on Medical Ethics and Law” / „Türkisches Jahrbuch für Studien zu Ethik und Recht in der Medizin”* 2011–2012–2013, t. 4–5–6.
- Poczet członków Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 1857–2007. *Materiały do Słownika biograficznego Wielkopolan*, red. A. Pihan-Kijas, Poznań 2008.
- Poradowski Stefan, *Z życia i działalności Henryka Opieńskiego*, „Życie Śpiewacze” 1948, R. I, nr 3.
- Prętki Krzysztof, *Badania Kazimierza Filipa Wizego (1873–1953) w zakresie leczenia zajęciowego i terapii przez sztukę w latach 1931–1952* [w:] *Medycyna i rehabilitacja w Polsce w latach 1918–2018*, cz. I: *Z historii medycyny i rehabilitacji w Polsce w latach 1918–2018*, red. M. Migala, B. Plonka-Syroka, S. Jandziś, Opole 2019.
- Prętki Krzysztof, *Praca Kazimierza Filipa Wizego w Ministerstwie byłej Dzielnicy Pruskiej (1919–1921)* [w:] *Doktor Kazimierz Filip Wize 1873–1953. Zarys biografii intelektualnej*, red. M. Musielak, Poznań 2017.
- Prosnak Jan, *Gieburowski Wacław* [w:] *Słownik muzyków polskich*, t. 1, red. J.M. Chomiński, Kraków 1964.
- Prosnak Jan, *Opieński Henryk* [w:] *Słownik muzyków polskich*, t. 2, red. J.M. Chomiński, Kraków 1967.
- Przybylski Tadeusz, *Gieburowski Wacław Kazimierz* [w:] *Wielkopolski słownik biograficzny*, red. A. Gąsiorowski, J. Topolski, Warszawa–Poznań 1981.
- Rudnicka-Kruszewska Hanna, *Opieński Henryk* [w:] *Wielkopolski słownik biograficzny*, red. A. Gąsiorowski, J. Topolski, Warszawa–Poznań 1981.
- Schweizer Musikbuch. 2, Musikerlexikon*, bearb. W. Schuh, E. Refardt, Zürich [1939].
- Sieradz Małgorzata, *Archivum Helveto-Polonicum. Spuścizna Henryka Opieńskiego i inne muzykologiczne zbiory w zasobach fryburskiej fundacji* [w:] *Muzyka polska za granicą*, t. 1: *Twórcy, źródła, archiwa*, red. B. Bolesławska-Lewandowska, J. Guzy-Pasiak, Warszawa 2017.
- Sieradz Małgorzata, *Henryk Opieński (1870–1942) w znanej i nieznannej korespondencji Stanisława Wyspiańskiego, Józefa Mehoffera i Stanisława Estreichera. Wątki nie tylko muzyczne*, „Muzyka” 2017, R. 62, nr 4 (247).
- Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warszawa 1973.
- Spółcześni kompozytorowie polscy*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1898, R. 15, nr 50 (793).
- Sto lat Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Album*, Poznań 1957.
- Szopski Felician, *Henryk Opieński. Na marginesie obchodu jubileuszowego*, „Muzyka” 1931, R. 8, nr 1.
- Szyperski Alfons, *Arcymistrz Wśród pieśniarzy. O prof. dr Łucjanie Kamińskim*, „Wici Wielkopolskie” 1936, R. 6, nr 10.

- Szyperski Alfons, *Kazimierz Filip Wize*, „Wici Wielkopolskie” 1934, R. 4, nr 4.
- Uchto Beata, *Poglądy Kazimierza Filipa Wizego na schizofrenię* [w:] *Doktor Kazimierz Filip Wize 1873–1953. Zarys biografii intelektualnej*, red. M. Musielak, Poznań 2017.
- Uchto Beata, Prętki Krzysztof, *Terapia przez sztukę według Kazimierza Filipa Wizego* [w:] *Doktor Kazimierz Filip Wize 1873–1953. Zarys biografii intelektualnej*, red. M. Musielak, Poznań 2017.
- Uniwersytet Poznański w pierwszych latach swego istnienia (1919, 1919–20, 1920–21, 1921–22, 1922–23) za rektoratu Heliodora Święcickiego. *Księga pamiątkowa* wydana staraniem Senatu Uniwersytetu Poznańskiego, red. A. Wrzosek, Poznań 1924.
- Wiechowicz Stanisław, *Rehabilitacja muzycznej Pra-Polski*, „Kurier Poznański” 1936, R. 31, nr 406.
- Witkowski Leon, *Kamieński (Kamieński-Dotęga) Łucjan* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, 1964–1965, t. XI.
- Wróblewski Aleksander, *Wize, Kazimierz Filip (1873–1953)* [w:] *Słownik biologów polskich*, red. S. Feliksiak, Warszawa 1987.
- Zamojski Jan, *Kazimierz Filip Wize i jego filozofia w świetle nowo odkrytych źródeł* [w:] *Doktor Kazimierz Filip Wize 1873–1953. Zarys biografii intelektualnej*, red. M. Musielak, Poznań 2017.
- Zamojski Jan, *Varia* [w:] *Między historią, bioetyką i medycyną. Księga Jubileuszowa z okazji 70-lecia urodzin Profesora Michała Musielaka*, red. K. Prętki, A. Czabański, E. Baum, K.B. Głodowska, Poznań 2019.
- Zawiadomienie*, „Dziennik Urzędowy Ministerstwa byłej Dzielnicy Pruskiej” 1921, R. 2, nr 33.

Akty prawne

- Dekret dotyczący organizacji Ministerstwa byłej dzielnicy pruskiej, „Tygodnik Urzędowy” 1919, nr 61, poz. 142.
- Dekret o utworzeniu Ministerstwa Sztuki i Kultury, „Dziennik Praw Państwa Polskiego” 1918, nr 19, poz. 52.
- Rozporządzenie Ministra byłej dzielnicy pruskiej, dotyczące likwidacji Komisariatu Naczelnej Rady Ludowej, „Tygodnik Urzędowy” 1919, nr 61, poz. 140.
- Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 20 lutego 1922 r. w przedmiocie przekazania Ministrowi Sztuki i Kultury zarządu opieki państwowej w dziedzinie sztuki i kultury na obszarze b. dzielnicy pruskiej, „Dziennik Ustaw” 1922, nr 14, poz. 124.
- Rozporządzenie w przedmiocie zniesienia Departamentu Kultury i Sztuki Ministerstwa b. dzielnicy pruskiej i utworzenia Wydziałów Kultury i Sztuki w Urzędach Wojewódzkich Poznańskim i Pomorskim, „Dziennik Urzędowy Ministerstwa byłej Dzielnicy Pruskiej” 1921, R. 2, nr 13, poz. 82.
- Ustawa z dnia 1 sierpnia 1919 r. o tymczasowej organizacji zarządu b. dzielnicy pruskiej, „Dziennik Praw Państwa Polskiego” 1919, nr 64, poz. 385.
- Ustawa z dnia 17 lutego 1922 r. o zniesieniu Ministerstwa Sztuki i Kultury, „Dziennik Ustaw” 1922, nr 14, poz. 128.
- Ustawa z dnia 7 kwietnia 1922 r. w przedmiocie zniesienia Ministerstwa b. Dzielnicy Pruskiej, „Dziennik Ustaw” 1922, nr 30, poz. 247.

**Activities of the Department of Art and Culture of the Ministry
of the Former Prussian District for the Creation of a Music School in Poznań
on the Threshold of the Second Polish Republic**

Abstract

The article characterises the structure and powers of the Ministry of the former Prussian District at the threshold of the Second Republic of Poland. It analyses the activities of the Department of Art and Culture, headed by Kazimierz Filip Wize, for the establishment of music education in Poznań at the threshold of the Second Republic of Poland. Attention is drawn to the important role played in these activities by musicologists and composers Henryk Opieński and Łucjan Kamieński.

Keywords: Ministry of the Former Prussian District, Department of Art and Culture, Polish music education in Poznań

Alicja Głębocka

Akademia Górniczo-Hutnicza w Krakowie

WSPÓŁCZESNA RZECZYWISTOŚĆ SPOŁECZNO- -POLITYCZNA W TEKSTACH RODZIMEGO RAPU

KULTURA HIP-HOP I MUZYKA RAP

Hip-hop to pojęcie określające kulturę¹, w skład której wchodzi wiele elementów wyrazu artystycznego. Do najważniejszych, stanowiących trzon, zaliczyć można DJ-ing, graffiti, breakdance oraz rap. Ostatnia z wymienionych składowych hip-hopu to gatunek muzyczny charakteryzujący się rytmicznym wypowiedaniem słów przez rapera zwanego także MC (od angielskiego Master of Ceremony – mistrz ceremonii czy Mic Controller – kontrolujący mikrofon). Rapowanie najczęściej wykonywane jest do podkładu muzycznego – bitu, jednak można także rapować a capella. Pomimo że początkowo to DJ-eje byli pierwszoplanowymi postaciami na scenach podczas imprez hip-hopowych, obecnie właśnie raperzy są najbardziej rozpoznawalnymi artystami² tworzącymi w dziedzinach charakterystycznych dla kultury hip-hop³. W tekstach swoich utworów raperzy często podejmują takie tematy jak: praca na swój sukces, podniesienie standardu życia, ale także niechęć do policji czy prawa⁴. Chętnie nawiązują do sytuacji społeczno-politycznej, relacji międzyludzkich często wyrażają swe osobiste przemyślenia.

¹ Idąc za Miłozem Miszczyńskim i autorami tekstów zamieszczonych w książce *Hip-hop w Polsce: od blokowisk do kultury popularnej*, można mówić o kulturze, a nie subkulturze hip-hopu. Zob. M. Miszczyński, *Hip-hop w Polsce: od blokowisk do kultury popularnej*, Warszawa 2018.

² Raperów artystami nazywają zarówno Miłoz Miszczyński i autorzy tekstów w książce *Hip-hop w Polsce: od blokowisk do kultury popularnej*, jak i autorzy *Antologii polskiego hip-hopu* pod redakcją Tomasza Kukołowicza.

³ Więcej w: *Bity, rymy, życie*, red. R. Miszczak, Poznań 2005, s. 27.

⁴ Karol Kunicki wskazuje na utożsamianie się członków polskiego środowiska hip-hopowego z osobami mającymi problemy z prawem (chuliganami, gangsterami, dilerami narkotyków). Może to być jeden z czynników, które wpływają na kształtowanie się charakterystycznego dla rapu języka niestroniącego od wulgaryzmów. Więcej o twórcach polskiego hip-hopu zob. K. Kurnicki, „Dziś w moim mieście”. *Spółeczna i polityczna przestrzeń codzien- na w polskim hip-hopie* [w:] *Hip-hop w Polsce: od blokowisk....*, s. 149.

Amerykański hip-hop, będący pierwowzorem kultury, narodził się na nowojorskim Bronksie w latach 70. XX wieku. Tworzony był przez zamieszkujących dzielnicę Afroamerykanów i Latynosów, a swymi korzeniami czerpie z kultury afrykańskiej. Kiedy pierwsi polscy twórcy w latach 90. ubiegłego wieku, zainspirowani muzyką zza oceanu, zaczęli tworzyć swoje rapowe utwory, nie mogli nawet podejrzewać, jak ten gatunek muzyczny rozwinie się przez najbliższe dziesięciolecia. Wszystko rozpoczęło się od małej grupy, która na prawie dekadę przed pierwszymi nagrałymi w języku polskim utworami tworzyła w kraju społeczność hip-hopową. To dzięki nim zaistniała szansa na rozwój wszystkich elementów kultury hip-hopowej w Polsce – w tym także rapu.

Początkowo rap był domeną szarych, znudzonych codziennością blokowisk, nie wymagał wieloletniej edukacji muzycznej. Obecnie rodzimi artyści rapowi mogą pochwalić się rzeszą fanów wypełniającą największe obiekty koncertowe w kraju. W wielu środowiskach rap przez długi okres uważany był za bezwartościowy oraz niegodny uwagi czy refleksji. W stacjach radiowych i na antenie telewizji nie pojawiał się często, ale mimo to w niecałe 30 lat przeszedł do mainstreamu. Jego forma przez cały ten czas ewoluowała, artyści proponowali nowe rozwiązania i wprowadzali do swoich produkcji unikalny i charakterystyczny dla nich styl. Pokonując kolejne bariery i stereotypy, rap stał się muzyką dla szerokiego grona odbiorców.

O MUZYCE SŁÓW KILKA

Jak pisze Bogusław Schaeffer, „Faktem jest, że nie istnieją kultury bez muzyki; potwierdzają to badania etnograficzne. W dziejach kultury zawsze istniał śpiew i zawsze istniały instrumenty, kultury bez instrumentów należą dziś do zupełnych wyjątków”⁵.

Barbara Jabłońska wspomina, że muzyka jest przez człowieka tworzona i wykonywana, bez niego nie byłaby w stanie zaistnieć. Niezależnie, czy komponowana jest do publicznego wykonania, czy na prywatne potrzeby, swój byt zawdzięcza właśnie człowiekowi⁶. Wśród funkcji, jakie pełni muzyka w społeczeństwie, autorka wymienia kolejno: estetyczną, komunikacyjną, wychowawczą, integracyjną, tożsamościową, ekspresyjną,

⁵ B. Schaeffer, *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983, s. 17.

⁶ B. Jabłońska, *O społecznym charakterze muzyki. Szkic socjologiczny*, „Pogranicze. Studia społeczne”, t. XXXIV, Kraków 2018, s. 113–114.

rozrywkową (ludyczną), użytkową, terapeutyczną, mobilizacyjną, polityczną (ideologiczną), religijną oraz ekonomiczną. W kontekście przeprowadzonej analizy muzyki w rapie niezwykle ważna i przez to warta omówienia jest funkcja komunikacyjna. Można w niej wyróżnić trzy główne aspekty: komunikację między odbiorcą a nadawcą, między nadawcami oraz między odbiorcami. Fanów danego gatunku łączy możliwość wspólnego dyskusowania o muzyce, wymiana utworów, dzielenie wspólnego światopoglądu czy spojrzenia na świat, a więc „budowanie wspólnoty sensu i podzielenie wspólnej wizji świata manifestującej się poprzez dany gatunek muzyczny”⁷. To właśnie zapis wspomnianej wizji świata słuchaczy muzyki rapowej można odczytać przez utwory muzyczne i ich teksty, ale także teledyski, wydania płyt i inne wytwory wizualne.

Rozważania nad kulturą masową⁸ i jej znaczeniem w społeczeństwie podjęli już w latach 30. XX wieku przedstawiciele szkoły frankfurckiej⁹. Wokół kultury popularnej swoje zainteresowania zorientował między innymi Umberto Eco. W przeciwieństwie do dominujących ówczesnie poglądów filozof uważał, że należy traktować ją poważnie i poddawać naukowej analizie¹⁰. Zauważał, że kultura popularna jest ważna dla jej odbiorców. Przez łatwą dostępność i wszechobecność wpływa na kreowanie ich wizji świata¹¹.

Muzyka, jak każda inna dziedzina sztuki, ma wpływ na słuchaczy. Tworzona jest przez artystów, którzy inspirować się minionymi epokami czy klasykami danego gatunku, ale również aktualnymi wydarzeniami społecznymi i otaczającym ich światem. Rap, jeden z filarów hip-hopu, wywodzi się w Polsce z blokowisk. Pierwsze teksty tworzone były często przez muzycznych laików inspirowanych się pochodzącymi z USA nagraniami na kasetach. Utwory te od początku podejmowały tematy odnoszące się wprost do życia i emocji twórcy. Opowiadały o sytuacji, w której znajdował się raper, o problemach, z jakimi się zmagał, i o świecie, jaki obser-

⁷ B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, Warszawa 2014, s. 34.

⁸ Właściwie „przemysłem kulturowym”, gdyż takiego pojęcia używała szkoła frankfurcka.

⁹ Theodor W. Adorno twierdzi, iż zjawiska kulturowe w rodzaju muzyki popularnej działają cementująco, dostosowując ludzi do życia, jakie wiodą. Adorno był zdania, że życie większości ludzi w społeczeństwach kapitalistycznych jest nieszczęśliwe, ograniczające i ubogie. Muzyka popularna i film jako wytwory kultury masowej nie są po to, by tłumić tę świadomość, ale działają w ten sposób, że godzą ludzi z własnym losem. Więcej: D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, Poznań 1998, s. 63.

¹⁰ P. Bondanella, *Umberto Eco – semiotyka, literatura, kultura masowa*, Kraków 1997, s. 45.

¹¹ A. Burzyńska. M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006, s. 255–256.

wował. Dzięki ścisłemu powiązaniu muzyki z kulturą oraz tekstów utworów rapowych z codziennością raperów można odczytywać i porównywać ich obserwacje z okresu początku rozwoju tego gatunku muzyki z tymi tworzonymi aktualnie.

BADANY MATERIAŁ

W artykule analizie zostały poddane utwory pochodzące z dwóch płyt artystów tworzących w gatunku rap. Pierwszy z krążków to wydany przez Liroya¹² w 1995 r. *Alboom*, drugim jest *Jarmark* autorstwa Taco Hemingwaya¹³ wypuszczony na rynek w 2020 r. Wybór właśnie tych albumów nie był przypadkowy. Analiza obejmuje repertuar artystów, którzy z rapowego podziemia przedostali się do głównego nurtu, a ich utwory docierały do szerokiej publiczności. *Alboom* osiągnął bezsprzecznie najwyższą sprzedaż wśród płyt rapowych w Polsce, co dowodzi jego popularności w latach 90. Taco Hemingway według *Kompleksowego badania rynku muzycznego z 2019 roku* jest trzecim najpopularniejszym artystą w Polsce pod względem obecności na OLiS¹⁴. Wyprzedzają go muzycy klasyfikowani jako tworzący pop, co ustanawia go pierwszym raperem w tym zestawieniu¹⁵. Omawiana płyta – *Jarmark* – otrzymała status złotej oraz została nominowana do nagrody Fryderyki 2021 w kategorii „album roku hip-hop”. Choć sprzedaż *Jarmarku* w żaden sposób nie może konkurować z *Alboomem*, to należy pamiętać, że Taco umożliwia pobranie płyty za darmo ze swojej strony internetowej, można ją również znaleźć na muzycznych platformach streamingowych. Kolejnym kryterium wyboru była tematyka. Utwory z obu płyt podejmują podobne zagadnienia dotyczące otaczającego artystów świata, problemów krajowych, politycznych oraz społecznych. Wydanie *Alboomu* i *Jarmarku* dzieli 25 lat, różnica ta nie niwe-

¹² Liroy, a właściwie Piotr Liroy-Marzec, to kielecki raper uznawany za autora pierwszej polskiej płyty rapowej. Swoją działalność rozpoczął już w latach 80., kiedy środowisko hip-hopowe w Polsce dopiero zaczynało się kształtować.

¹³ Taco Hemingway, a właściwie Filip Szczęśniak, to warszawski raper, który na polskiej scenie zadebiutował płytą *Trójkąt warszawski* wydaną w 2014 r.

¹⁴ OLiS – Oficjalna lista sprzedaży, zestawienie prowadzone przez polski Związek Producentów Audio-Video rejestrujące liczbę sprzedanych płyt muzycznych w danym okresie.

¹⁵ *Kompleksowe badanie polskiego rynku muzycznego*, s. 30, http://sektorykreatywne.mkidn.gov.pl/media/kompleksowe_badanie_rynkmu_muzycznego.pdf [dostęp: 11.12.2021].

czy jednak możliwości porównań. W tym okresie w Polsce zaszło bowiem wiele zmian, które mogły zostać uchwycone w utworach.

Podjęta tu analiza wymagała zapoznania się z tekstami utworów dołączonymi do płyty *Jarmark* oraz transkrypcji utworów z płyty *Alboom*. Transkrypcja ta dokonana została na potrzeby badań, trzeba jednak pamiętać, że muzyka rap to – jak zauważa Arkadiusz S. Mastalski – integralne połączenie warstw muzycznej i tekstowej, które po oddzieleniu od siebie stają się niepełne. Sam zapis tekstu utworu rapowego pozbawia odbiorcę wrażenia, jakie chciał przekazać autor¹⁶. W utworze rapowym dużą rolę odgrywa *flow*¹⁷ artysty – intonacja i rytm.

STOSUNKI MIĘDZYLUDZKIE

Alboom, wydany w 1995 r., opisuje rzeczywistość młodego człowieka, który swoje 18. urodziny obchodził w 1989 r., a więc roku pierwszych częściowo wolnych wyborów parlamentarnych w Polsce¹⁸. Z dzieciństwa pamiętał rzeczywistość systemu komunistycznego, jego dorastaniu towarzyszyła transformacja systemowa, a latom młodości początki budowania ładu demokratycznego. Te wydarzenia miały wpływ na każdego obywatela, a tym bardziej wchodzącego w dorosłość młodego człowieka, jakim był mieszkaniec kieleckiego osiedla Sady – Liroy. W swoich tekstach raper przedstawia społeczeństwo jako zepsute, przesiąknięte konfliktami, owładnięte zazdrością, ale również bezradnością i bezsenssem.

Problem mający swoje podłoże w sytuacji politycznej uwidaczniał się w podziale obywateli, którzy nie potrafią prowadzić ze sobą dialogu¹⁹:

To właśnie nasza Polska, nowa Rzeczpospolita
Coraz bardziej podzielona, coraz bardziej rozbita²⁰.

¹⁶ A.S. Mastalski, *Rap jako rodzaj współczesnej melorecytacji* [w:] *Hip-hop w Polsce: od blokowisk...*, s. 108–111.

¹⁷ *Flow* – charakterystyczny dla danego rapera styl rapowania. Może dotyczyć sposobu wypowiedzania słów, ich akcentowania, zmiany tempa czy rytmu oraz innych modyfikacji wpływających na oryginalność artystycznego wyrazu.

¹⁸ Społeczeństwo, będąc jeszcze jedną nogą w systemie komunistycznym, który współpracował wyłącznie z innymi krajami bloku wschodniego, musiało na nowo nauczyć się budować państwo demokratyczne, korzystać z przywilejów wolnego rynku ale także z wolności i otwarcia na kraje Zachodu.

¹⁹ Pomimo wielu wulgarnych sformułowań w cytowanych tekstach, które mogą wzbudzać negatywne odczucia czytelnika, redakcja niniejszego tomu zdecydowała o przytoczeniu ich w oryginale, ze względu na oddanie poziomu emocji ich autorów.

²⁰ Liroy, *Śleboda* (*sen o wolności*).

Pomimo użycia zaimka „nasza”, wskazującego na przynależność do wspólnoty, autor dostrzega rozłam i zróżnicowanie w podejściu do odzyskanego kraju. W utworze *Coraz dalej od rayoo* Liroy wyraża dezaprobatę dla szerzącej się przestępczości:

Dlaczego? Dlaczego? Powiedźcie mi
Dlaczego giną ludzie i dlaczego Ty
Stoisz z boku i pozwalasz by tak właśnie było?²¹

Raper przedstawia w tym utworze kilka sytuacji pozbawienia życia, na które nikt nie reaguje. Pierwszą jest zbrodnia, której sprawca, by zagłuszyć wyrzuty sumienia, spożywa duże ilości alkoholu; drugą – strzelanina w kantorze, mająca najprawdopodobniej podłoże rabunkowe; trzecia to porzucenie dziecka przez matkę w koszu na śmieci. Raper zauważa, że:

Przemoc dookoła panuje jak w Getcie
Strzelanina to już zwykła codzienność tego kraju²²,

Ludzie w pewien sposób przywykli do takiej codzienności. Przyzwyczaili się do wzajemnej wrogości i agresji wobec siebie. Nie starają się budować więzi oraz nowego porządku w wolnym kraju, a wręcz przeciwnie – targani obawami i strachem przed jutrem, a także problemami politycznymi, rodzinnymi czy wpływem używek (który zostanie omówiony w dalszej części tekstu) wybierają szybkie rozwiązania, niemające nic wspólnego z moralnością i zachowaniem ładu społecznego. Niestety, Liroy, ostrzegając przed prawami, jakie rządzą współczesną mu Polską, sam nawołuje do agresji:

Przypierdol chamowi zanim on przypierdoli Tobie prosto w mordę
lub sprzeda Ci kosę, bądź przezorny bracie bo inaczej już po tobie
To nasze polskie Getto, Polski nowa twarz
tu tylko jeden wybór bracie masz²³.

Getto, będące miejscem odizolowanym, charakteryzującym się trudnymi warunkami do życia, często zamieszkiwane jest przez mniejszość etniczną czy narodową. Słowa Liroya mogą nawiązywać do gett żydowskich tworzonych w czasie drugiej wojny światowej, ale także do charakterystycznych dla Stanów Zjednoczonych miejsc życia m.in. Afroamerykanów, nieodłącznie związanych z hip-hopem. Jak pisze Adamski, „obraz getta i stosunków społecznych w nim panujących na ogół pozostaje stereotypowy: to dominująca w tekstach klisza, zasadzająca się na schematycz-

²¹ Liroy, *Coraz dalej od rayoo*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

nym obrazowaniu rzeczywistości, czego zresztą można się spodziewać”²⁴. Bez względu na odczytanie Polska według Liroya nie jest miejscem przyjaznym do życia i boryka się z wieloma problemami. Wrogi obraz, jaki zaprezentował autor *Alboomu*, pomimo wszystkich negatywnych aspektów nie odbiera mu całej nadziei. Utwór *Coraz dalej od rayoo* kończy się bowiem słowami:

Już najwyższy czas by się w Polsce coś zmieniło na lepsze²⁵

wyrażającymi wiarę i stanowiącymi zachętę do stworzenia przez rodaków nowego jutra i odmiany losów kraju.

Na *Jarmarku* dostrzec można wiele wersów mówiących o tym, że ludzie w dzisiejszej Polsce są wobec siebie nieżyczliwie, a nawet wrogo nastawieni. Trzy utwory znajdujące się na płycie: *Łańcuch I: Kiosk*, *Łańcuch II: Korek* oraz *Łańcuch III: Korpo* przedstawiają tytułowy łańcuch zdarzeń. W jego wyniku każdy kolejny człowiek, którego losy zostają splecione z pozostałymi, wpływa na inne osoby w swoim otoczeniu. Historia nie ma początku ani końca. Na wzór greckiego mitu jest cykliczna, wydarza się nieustannie. Poznany w pierwszej części *Łańcucha* kioskarski zachowuje się nieprzyjemnie wobec klienta – studenta, który właśnie jest w drodze do pracy w małym punkcie gastronomicznym. Tam młodego mężczyznę odwiedza kobieta – na pytanie o skład bułki otrzymuje opryskliwą uwagę na temat swojej wagi. Rozjuszona przelewa swoje zdenerwowanie na kierowcę Ubera, którym jest Ukrainiec. Imigrant drwiąco zwraca się do swojego kolejnego klienta, pracownika korporacji, który opuszcza samochód, trzaskając drzwiami. Ze względu na swoje zdenerwowanie poddaje się presji i na prośbę przełożonego robi coś, czego zawsze starał się unikać. Zwalnia jednego ze starszych pracowników. Bezrobotny znajduje pracę w kiosku przy dworcu. W ten sposób historia zatacza koło, bo od kioskarskiego rozpoczęła się cała opowieść. Według Taco Hemingwaya właśnie w taki sposób krążą panujące w kraju negatywne nastroje, które z dnia na dzień przyczyniają się do rujnowania życia kolejnych wpłątanych w łańcuch zdarzeń osób. Kolejne części *Łańcucha* to 1, 6 i 12 (ostatni) utwór na płycie, co oznacza, że bohaterowie towarzyszą odbiorcy przy odsłuchu całego albumu. Dzięki temu zabiegowi przypominające o swojej obecności postacie uświadamiają słuchaczowi, że przywołane w narracji sytuacje są ciągle obecne

²⁴ M. Jeziński, *Miejskie getto jako motyw w muzyce popularnej* [w:] *Nauki o mediach i komunikacji społecznej. Kryształizacja dyscypliny w Polsce. Tradycje, nurty, problemy, Rezultaty*, red. A. Adamski, S. Gawroński, M. Szewczyk, Warszawa 2017, s. 183.

²⁵ Liroy, *Coraz dalej od rayoo*.

w naszej codzienności oraz że każdy jest wpłątany w jakiś łańcuch. Diagnozę społeczeństwa raper stawia już w pierwszych wersach *Łańcuch I: Kiosk*:

Oni są niemili, bo to...
Ja jestem niemiły, bo to...
Ty jesteś niemiła, bo to... łańcuch
Potem społeczeństwo jest niemiłe, bo to... łańcuch²⁶.

Ogólna zgorzkniałość i apatia społeczna to zasługa wzajemnego negatywnego przekazu emocji i zachowań – wspomniany w utworze „efekt motyla w wartkim tańcu”²⁷.

Pomimo znacznego czasu dzielącego wydanie omawianych tu krążków opis kontaktów międzyludzkich przez obu raperów pozostaje bardzo krytyczny i pesymistyczny. Liroy zwraca o wiele większą uwagę na przestępczość i zbrodnie, które człowiek może wyrządzić drugiemu, a Taco Hemingway skupia się na negatywnych emocjach wciąż krążących w społeczeństwie. Obaj zauważają podziały społeczne i wzajemną wrogość wśród obywateli.

RODZINA

W utworze Liroya *Ciemna strona* przedstawione zostają trzy historie rodzin ukazujące problemy, z którymi boryka się społeczeństwo. Pierwsza z nich wydaje się częściowo nawiązywać do biografii rapera. Opisuje sytuację użycia przemocy ojca wobec syna. Niestety, matce nie udaje się na czas pomóc dziecku. Opisany obraz tragedii:

Pęknięta czaszka, na plecach ślady bicia
To finał ojcowskiego pieprzonego nadużycia
Matka płacze dziecko leży we krwi²⁸

w bezpośredni sposób przekazuje słuchaczowi okrucieństwo ojca, co potwierdzone zostaje w kolejnych wersach:

Po czym uderza w twarz tak silno jak może
Dzieciak pada na podłogę, krew z nosa tryska
Jak fontanna, on przygląda mu się z bliska
Mówi, że to za żywota lub na wszelki wypadek
Uderza jeszcze raz tym razem kolanem²⁹.

²⁶ Taco Hemingway, *Łańcuch I: Kiosk*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Liroy, *Ciemna strona*.

²⁹ *Ibidem*.

Agresja ze strony ojca jest nieuzasadniona, świadczy jedynie o problemach rodzica. Zauważyć można także bierność matki, która daje przyzwolenie na takie działania. Przemoc w rodzinie jest zjawiskiem, któremu w czasach PRL nie poświęcano wiele uwagi pomimo ogromnej skali problemu. Jak pisze Barbara Klich-Kluczevska: „Szczególnie charakterystyczny dla dyskursu przemocowego w ostatnich dwóch dekadach PRL jest wyłaniający się ze źródeł obraz świata podzielonego na «okrutnych mężów» i «bite żony» (i ich dzieci). Należy jednak pamiętać, że jednocześnie prasa (za pośrednictwem publikowanych autentycznych i preparowanych listów od czytelniczek oraz wypowiedzi edukatorów oraz psychologów), podobnie jak czynili to socjologowie, przekonywała swoje czytelniczki o oczywistej współodpowiedzialności za kryzys rodziny”³⁰.

Przywołane zostają tutaj dwie ostatnie dekady PRL, a więc dokładnie te lata, w których Liroy dorastał i obserwował otoczenie z perspektywy dziecka i nastolatka. Pomimo transformacji ustrojowej nie można mówić o szybkiej, realnej zmianie w zachowaniach ludzi³¹.

Kolejne dwie z przedstawionych w *Ciemnej stronie* historii opisują samobójstwa dzieci. Przyczyną jednego z nich jest przemoc ojca, a drugiego zaniedbanie ze strony rodziców. Refren utworu:

Taka często jest cena jaką płaci dziecko
Ukrywana przez świat ciemna strona rodzicielstwa³²

podkreśla bagatelizowanie problemu. Dziecko cierpi, a przemoc ze strony rodziców najprawdopodobniej nigdy nie wyjdzie na jaw. Choć wydawać by się mogło, że pomimo bierności i przyzwolenia na przemoc, to matki są lepiej oceniane przez rapera, po wsłuchaniu się w *Coraz dalej od rayoo*:

Dwie przecznice, w środku miasta w biały dzień
zwyrodniała matka porzuca swoje dziecko w koszu na śmieci,
tam zostawia je³³,

można zauważyć, że także pod ich adresem kierowane są zarzuty. Obraz rodziny przedstawiony przez kieleckiego rapera epatuje brutalnością,

³⁰ B. Klich-Kluczevska, *W tym domu panuje strach. Kultura przemocy i porządek płci w Polsce późnego komunizmu*, „Rocznik Antropologii Historii” [Kraków] 2014, nr 2, s. 179.

³¹ Procedura Niebieskiej Karty, mająca na celu ochronę osób pokrzywdzonych przez przemoc domową, wprowadzona została dopiero w 1998 r.

³² Liroy, *Ciemna strona*.

³³ Liroy, *Coraz dalej od rayoo*.

przemocą domową oraz zaniedbywaniem dzieci. Bliscy funkcjonują w niepoprawnych i niezdrowych relacjach. Przytoczone sytuacje kończą się dla dzieci w sposób tragiczny – to właśnie one zawsze są bezbronnymi ofiarami, które muszą zmierzyć się z bezlitosnym traktowaniem ze strony rodziców. Nie zostaje im zapewnione żadne wsparcie i nie otrzymują pomocy.

W utworze Taco Hemingwaya *1990s Utopia* słuchacz poznaje historię rodziny podzieloną na 3 akty na wzór dramatu. W akcie pierwszym bohaterowie – mąż i żona – przedstawiają swoje marzenia i plany, które jednak znacząco różnią się od siebie. On chce osiągnąć sukces finansowy oraz zawodowy, a ona marzy o pięknym ślubie, rodzinie i przyjęciu roli perfekcyjnej żony. W akcie drugim z marzeń pozostaje ledwie wspomnienie. Mąż mija się z żoną w realizacji życiowych planów, aż ostatecznie ona zostaje jego ofiarą. Pojawia się przemoc domowa:

Wraca o trzeciej czasem, pytam go: „gdzie tym razem?”

Czasem uderzy, ale tak mądrze, stara się nie po twarzy³⁴.

Ofiary przez brak realnych środków pomocy i powszechnie panujące w społeczeństwie tabu wstydyli się widocznych siniaków czy ran zadanych przez oprawcę. Bohaterka jest zadowolona, że mąż, który ją bije, oszczędza twarz, a więc część ciała widoczną na co dzień, z której można odczytać problem. Akt trzeci, kończący utwór, przedstawia samobójstwo kobiety:

Podaję szkrabom płatki, jemu te jajka z klatki

Gdy wychodzi już do pracy, widzę go raz ostatni

Cmokam w czoło moje dzieci, wchodzę do wrzącej wanny

Żyletka Gillette sunie po żyłce, wypływa krew ich matki³⁵.

Samobójstwo w nawiązaniu do refrenu piosenki, w którym podkreślone zostaje wyśnione życie na wzór bezproblemowego scenariusza reklamy:

Chciałaś mieć żywot jak w reklamie

Pan lektor zawsze wiedział, jak żyć i dokąd iść³⁶,

dokonane zostaje żyłką znanej marki, często pojawiającej się w spotach telewizyjnych czy na billboardach. Chociaż historia opisywana przez Taco dotyczy lat 90., dokładnie tego samego okresu, o którym pisał Liroy, to jest niezwykle współczesna. Umieszczenie jej na płycie przez artystę nie tylko

³⁴ Taco Hemingway, *1990s Utopia*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

stanowi przypomnienie rzeczywistości sprzed kilkudziesięciu lat, ale ma zwrócić uwagę na wciąż istniejące w rodzinach dysfunkcje. W utworze *Polskie Tango* padają słowa:

Mówi się: „szare bloki”? Gdzie, kurwa, szare bloki?

Tutaj wszystko pstrokate – baby, typy i yorki

Purpurowe siniaki, pewnie, bo była naughty³⁷.

Kobieta najprawdopodobniej została pobita, a sytuacja rozegrała się na „szarym blokowisku”, o którym w tekstach często wspominają raperzy. Taco zauważa jednak, że w rzeczywistości wszystko jest pstrokate, niepasujące do siebie. Remontowane bloki, które pozostały po PRL-owskiej rozbudowie kraju, często są malowane na różne kolory, tak by urozmaicić wygląd osiedla. Wspomniane „purpurowe siniaki” zostają zestawione z kolorowymi elewacjami bloków. Polska nadal boryka się z problemem przemocy domowej, pomimo pozorowanej próby zmiany sytuacji. Według komunikatu CBOS: „co dziesiąty badany, który kiedykolwiek był w stałym związku, doświadczył agresji ze strony partnera – najczęściej były to pojedyncze zdarzenia. Zauważyć można, że od 17 lat, od kiedy pytamy o tę kwestię, odsetek deklarujących, że doświadczyli przemocy ze strony partnera, kształtuje się na względnie stabilnym poziomie”³⁸.

Pomimo wielu kampanii społecznych zwracających uwagę na przemoc rodzinną i podnoszenie świadomości Polaków nadal wiele osób dotkniętych jest agresją ze strony członków najbliższej rodziny. W *Ogólnopolskiej diagnozie zjawiska przemocy w rodzinie. Raporcie Kantar Polska dla Ministerstwa Rodziny, Pracy i Polityki Społecznej* przedstawiono m.in. wyniki ankiety, w której aż 11% mężczyzn i 6% kobiet podziela pogląd, że gwałt w małżeństwie nie istnieje³⁹. Warto także zwrócić uwagę, że z opinią: „O przemocy można mówić tylko wtedy, gdy widoczne są ślady na ciele ofiary, np. siniaki, rany itp.” zgodziło się 10% mężczyzn i 6% kobiet⁴⁰. Przytoczone przykłady wyraźnie wskazują, jak niska jest świadomość w tej kwestii.

³⁷ Z ang. *naughty* – niegrzeczny, niesforny, nieprzyzwoity.

³⁸ *Przemoc i konflikty w domu*, Komunikat CBOS, nr 48/2019, s. 5, https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2019/K_048_19.PDF [dostęp: 20.12.2021].

³⁹ *Ogólnopolska diagnoza zjawiska przemocy w rodzinie. Raport Kantar Polska dla Ministerstwa Rodziny, Pracy i Polityki Społecznej*, 2019, <https://static.im-g.pl/im/5/26198/m26198755,WYNIKI-BADANIA.pdf> [dostęp: 18.12.2021].

⁴⁰ *Ibidem*.

POLITYKA

Swoje negatywne spostrzeżenia na temat polskiej polityki⁴¹ Liroy wyraził między innymi w *Ślebodzie*. W utworze tym zauważa negatywne nastroje wymierzone w prezydenta

Dzień za dniem, ciągle jedno i to samo
Że prezydent jest do dupy, że pieniędzy mało⁴²,

oraz problemy w rządzie:

Rząd coraz bardziej pojebany
Ciągłe wojny na górze, coraz biedniej na dole⁴³.

Według autora problemy władzy wykonawczej bezpośrednio negatywnie oddziałują na obywateli. Przez brak porozumienia pomiędzy rządzącymi krajem, utożsamianymi z „górami”, całe społeczeństwo „na dole” wie, że życie coraz gorsze. Polacy nie doczekali się upragnionej poprawy, którą obiecywał upadek komunizmu. Autor ocenia sposób rządzenia państwem i wskazuje patologie systemu:

Korupcja osiąga punkt zenitalny [...]
A rząd wciąż wymyśla sobie nowe zabawy
Nowa konstytucja, nowe ustawy
A szary człowiek jak zawsze w dupę jest bity
Bez pieniędzy i pracy. Ciągłe wciska mu swe kity
Rząd demokratycznie przez naród wybrany
Nie robi zbyt wiele, za to ciągle snuje plany
Szpitale zamykają, zamykają przedszkola⁴⁴.

Stwierdzenia te dosadnie wyrażają niezadowolenie Liroya ze stanu polskiej polityki i relacji między ludźmi a władzą. We frazie „rząd demokratycznie przez naród wybrany” podkreślony został demokratyczny przebieg wyborów. Określenie to można odczytywać jako obwinianie społeczeństwa przez rapera. Ludzie źle i zbyt pochopnie wybrali władzę. Mo-

⁴¹ W 1995 r. Polacy zdołali zaledwie rozgościć się w nowym ustroju – demokracji. Od wyborów z 1989 r. stanowisko premiera zdążyło objąć aż pięć osób, a wielkimi krokami zbliżały się wybory prezydenckie, w których mocnym kandydatem na urząd piastowany od 1990 roku przez Lecha Wałęsę był Aleksander Kwaśniewski. W roku wydania *Alboomu* premierem był Waldemar Pawlak, a po nim Józef Oleksy. Ugrupowania wchodzące w skład rządu to Sojusz Lewicy Demokratycznej oraz Polskie Stronnictwo Ludowe, kierujące się wartościami centro-lewicowymi.

⁴² Liroy, *Śleboda*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

że być także oskarżeniem wobec władzy niedziałającej dla dobra narodu, który zaufał wybranym kandydatom. Refren:

To właśnie nasza Polska, nowa Rzeczpospolita
Coraz bardziej podzielona, coraz bardziej rozbita⁴⁵

mówi o istniejących w krajach podziałach. Zjednoczenie nie nastąpiło nawet w sytuacji, w której wreszcie Polakom udało się wprowadzić ustrój demokratyczny i mogli sami decydować o własnym kraju. Wypunktowane zostają także problemy ekonomiczne:

bezrobocie wciąż narasta, coraz trudniej jest przeżyć [...]
Podwyżki cen, podatki coraz wyższe
Emerytury i renty za to coraz niższe [...]
A szary człowiek jak zwykle w dupę jest bity bez pieniędzy i pracy⁴⁶.

Jak wynika z danych Głównego Urzędu Statystycznego, bezrobocie w latach 1990–1993 ciągle rosło i dopiero w 1994 r. zanotowano niewielką poprawę sytuacji na rynku pracy⁴⁷. Poruszone zostało także zagadnienie wolności. Raper stwierdził, że pomimo powszechnego zapewniania, iż Polska i Polacy są wolni, a także szczęśliwi, ciągle dotyczą ich wiele zakazów i nakazów wpływających na m.in. wolność słowa:

Nie wolno mówić głośno i dosadnie o seksie
Źle o kościele i wielu jeszcze⁴⁸.

Zarzuty kierowane są także w kierunku policji, która „jak zwykle niewinnych ludzi okłada”⁴⁹. Raper niejednokrotnie buntuje się przeciwko tym zakazom w tekstach swoich utworów. Przedstawiony przez Liroya obraz polityki kreuje wizję niestabilności i licznych uchybień. Rządzący nie są w stanie poradzić sobie z trudnościami w kraju i zaspokoić potrzeb obywateli. Społeczeństwo jest mocno spolaryzowane i rozzarowane własną sytuacją bytową.

Taco Hemingway wydał swój album w 2020 r. Współczesną sytuację kraju⁵⁰ ocenia w wersach:

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Liroy, *Śleboda*.

⁴⁷ *Lista bezrobotnych zarejestrowanych w latach 1990–2021*, <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/rynek-pracy/bezrobocie-rejestrowane/liczba-bezrobotnych-zarejestrowanych-w-latach-1990-2021,6,1.html> [dostęp: 12.12.2021].

⁴⁸ Liroy, *Śleboda*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Ugrupowania wchodzące w skład rządu to Prawo i Sprawiedliwość, Porozumienie i Solidarna Polska reprezentujące prawicowe wartości. Pierwszy singiel, *Polskie tango*, promujący płytę *Jarmark* został wydany na dzień przed ciszą wyborczą przed

Mój kraj wyszedł z klatki, teraz się mota
Moim krajem może rządzić byle miernota
W moim kraju ta oświata to jest ciemnota
Z jednej strony Jarmark, a z drugiej Europa⁵¹.

Klatka stanowi metaforę komunistycznej rzeczywistości, której opuszczenie nie poprawiło sytuacji obywateli. Ludzie nie zdołali wypracować wzorców postępowania wytyczających drogę do celu i zapewniających sukces. Poruszają się bez planu – „motają się”. Jednoznacznie – jako miernota – oceniona została także władza. Raper nie ukrywa swojej niechęci do rządzących, ale wskazuje także nikłe zaangażowanie społeczne Polaków, które sprzyja degeneracji władzy. W Polsce spotykają się dwie warstwy – Europa, czyli Zachód, oraz Jarmark reprezentujący pozostałości po czasach komunistycznych. Mieszą się one i współlistnieją. Pomimo upływu lat Polacy nie pozbyli się przyzwyczajęń ze starego systemu. Ważny element *Polskiego tanga* stanowi sparafrazowany fragment *Katechizmu polskiego dziecka*⁵² Władysława Bełzy.

Kto ty jesteś? Polak mały (Polak mały, Polak mały)
Jaki znak twój? Torba z białym (Torba z białym, torba z białym)
Gdzie ty mieszkasz? Na strzeżonym (Na strzeżonym)
W jakim kraju? Tym popierdolonym (Uh)
Czym ta ziemia? To mój zamek z piachu (Zamek z piachu)
Czym zdobyta? Propagandą strachu
Czy ją kochasz? Bardzo, mówię szczerze (Mówię szczerze)
A w co wierzysz?
W nic nie wierzę⁵³.

Odpowiedzi na pytania opisują współczesnego młodego Polaka. Orzeł biały wpisany w herb Polski zastąpiony został „torbą z białym” a więc narkotykami. Bardzo prawdopodobne, że mowa tutaj o amfetaminie mającej postać białego proszku. Jak wynika z *Raportu o stanie narkomanii w Polsce* z 2020 r., narkotyków używa aż 10,4% osób w przedziale wiekowym 15–34 lat⁵⁴. Nie obowiązuje już pochodzące z oryginalnego wiersza za-

drugą turą wyborów prezydenckich, w których urzędujący od 5 lat Andrzej Duda walczył o reelekcję. Wspomniany utwór przedstawia fatalną w opinii rapera sytuację kraju. Problemy, z którymi obecnie boryka się naród, wynikają z kondycji kraju odziedziczonej po PRL. Gdy w latach 90. Polacy mieli wreszcie dostęp do zachodnich dóbr, wpadli w niepohamowany konsumpcjonizm.

⁵¹ Taco Hemingway, *Polskie tango*.

⁵² W. Bełza, *Katechizm polskiego dziecka*, Warszawa 1995.

⁵³ Taco Hemingway, *Polskie tango*.

⁵⁴ *Raport o stanie narkomani w Polsce 2020*, <https://www.cinn.gov.pl/portal?i=105923> [dostęp: 11.12.2021].

mieszkiwanie „między swymi” wyrażające poczucie wspólnotowości. Zastąpione zostało chęcią ochrony przed obcymi, podejrzanymi o najgorsze rzeczy. Epitet użyty na opisanie kraju to wulgaryzm „popierdolony”. Jest negatywny i pokazuje, że Polska jawi się obywatelom jako kraj odbiegający od wszelkich cywilizowanych norm. Stałość ojczystej ziemi zastąpiona została nietrwałością wyrażoną przyrównaniem do zamku z piasku. Ciągłe napięcia w kraju stanowią zagrożenie dla mocno niepewnej już sytuacji w Polsce. W wierszu Belzy kraj zostaje zdobyty „krwią i blizną”, a u Taco Hemingwaya „propagandą strachu”. Nawiązuje to do wzajemnego nastawiania przeciwko sobie obywateli przez polityków chcących dojść do władzy. Przekazując wartościujące opinie, politycy wzbudzają strach w ludziach, którzy często nie sprawdzają informacji i żyją rzeczywistością wykreowaną przez pseudoautorytety, którym ufają. Odpowiedź na ostatnie pytanie „A w co wierzysz?” – „W nic nie wierzę” jest echem wypowiedzi Adasia Miauczyńskiego z *Dnia świra*⁵⁵ Marka Koterskiego. Te asocjacje nie są przypadkowe. Film opowiada o mężczyźnie, który dostrzega absurdu w swoim otoczeniu, jednak nie jest w stanie nic z nimi zrobić. Ludzie wokół zachowują się tak, jakby wszystko było normalne, choć na takie nie wygląda. Skutkuje to nienawiścią do świata ze strony bohatera. Taco sugeruje tym samym, jak czuje się w Polsce oraz jak mogą czuć się osoby podzielające jego poglądy. Brak wiary w kraj wyrażony jest także w wersach refrenu:

Narodowe barwy mamy jak Santa Claus
I to ma sens, bo przestałem wierzyć w Polskę dawno⁵⁶.

Opowiadana dzieciom legenda o Świętym Mikołaju w biało-czerwonym stroju dodaje życiu najmłodszych magii i umila okres przedświąteczny. Dopóki wiara w Mikołaja przynoszącego prezenty jest podtrzymywana, dopóty dziecko wierzy w fascynujący świat baśni i podań. Kiedy najmłodsze lata miną, dowiaduje się, jaka jest prawda. Dziecko, choć w dobrej wierze, to jednak było oszukiwane przez rodziców. Porównanie Polski do Świętego Mikołaja, noszącego strój w kolorach ojczystej flagi, wskazuje na oszustwa i rozgrywki polityków, którzy nie liczą się z dobrem ogółu. Kończące utwór:

Tak czy siak – Bóg z nami, chuj z wami
Trzy zdrowaśki i do przodu – jazda z kurwami⁵⁷

⁵⁵ *Dzień świra*, reż. M. Koterski, Polska 2002.

⁵⁶ Taco Hemingway, *Polskie tango*.

⁵⁷ *Ibidem*.

to podsumowanie myślenia osób ślepo podążających za przyjętymi ideałami. Mylnie utożsamiane są one z Bogiem i wiarą, których imiona biorą na sztandary. Zdaniem rapera nie zdają sobie sprawy, że krzywdzą innych. „Bóg z nami, chuj z wami” podkreśla podział polityczny i światopoglądowy polskiego społeczeństwa. Ludzie zawsze myślą, że to oni są po dobrej stronie i to z nimi jest Bóg, na którego zawsze mogą liczyć. Nie potrafią dostrzec, że mogą nie mieć racji. „Trzy zdrowaśki” nawiązuje do utworu *Antek* Bolesława Prusa, gdzie antidotum na chorobę Rozalki miało być wsadzenie dziewczynki do pieca na trzy zdrowaśki. Niestety, wiara w zabobony okazała się dla dziecka tragiczna. Mała Rozalka zmarła z powodu poparzenia, a trzy zdrowaśki stały się symbolem ogłupionego narodu. Kolejny fragment „Alleluja i do przodu” jest zawołaniem ojca Tadeusza Rydzyka, katolickiego duchownego i założyciela Radia Maryja⁵⁸, który dla wielu nie odzwierciedla chrześcijańskiej postawy, a wręcz często jej przeczy. Powszechnie kojarzony jest z wystawnym życiem i aktywnością medialną.

Choć raperzy tworzyli w innych latach, a współczesna im władza należała do przeciwnych obozów, to nie sposób nie zauważyć podobieństw w wyrażonych w utworach politycznych opiniach artystów. Obaj zwrócili uwagę na nieskuteczność rządu, który mami obywateli obietnicami bez pokrycia. Obaj zauważają też, że to właśnie obywatele wybrali sobie takich reprezentantów. Pomimo upływu lat negatywne nastawienie wobec władzy w Polsce jest ciągle postawą dominującą wśród twórców rapu. Nie boją się oni wskazywać błędów i oceniać działań z zakresu polityki. Zarówno Liroy, jak i Taco Hemingway dostrzegają polaryzację społeczeństwa i mocne podziały wynikające ze sprzeczności głównych nurtów światopoglądowych w danej rzeczywistości. Polacy lat 90. XX wieku, jak i Polacy lat 20. XXI wieku nie potrafią prowadzić między sobą dialogu. Charakteryzuje ich wiara we własną nieomyślność oraz brak umiejętności postawienia się w sytuacji osoby mającej odmienne poglądy. Przyczyn nieporozumień i nieumiejętności zarządzania obaj dopatrują się w minionej, komunistycznej rzeczywistości. Ich zdaniem spuścizna po PRL dalej wywiera wpływ na życie Polaków.

UŻYWKI

Koniec lat 80. oraz lata 90. XX wieku przyniosły w Polsce wysyp narkotykowych grup przestępczych. Mimo że nasz kraj w biznesie narkotykowym występował wcześniej jedynie jako tranzytowy, to w trakcie

⁵⁸ P. Głuchowski, J. Hołub, *Ojciec Tadeusz Rydzyk. Imperator*, Warszawa 2013.

przemian ustrojowych stał się chłonnym rynkiem wielu substancji odurzających⁵⁹. Spożycie alkoholu w 1995 r. pozostawało na średnim poziomie 6,46 litra 100% alkoholu na osobę rocznie⁶⁰. Wspomnienia o używkach na *Alboomie* pojawiają się kilkakrotnie, mają one zarówno pozytywny, jak i negatywny wydźwięk. Do pierwszej grupy można zaliczyć głównie te, w których raper jest konsumentem substancji, np. słowa „Jo! dź, dajmy se w szyje”⁶¹ są niewyszukaną propozycją odurzenia się w celu zabawy. Utwór *Projekcje astralne*, na który składają się powtarzane wielokrotnie wersy:

Mam projekcje astralne
Omamy wizualne
Mam projekcje astralne
Mam projekcje astralne
wizje seksualne
mam projekcje astralne⁶²

sugeruje otwarcie umysłu po spożyciu narkotyków, zapewniające nieziemskie doznania i zmianę sposobu postrzegania rzeczywistości.

Negatywne doznania skupiają się natomiast głównie wokół agresji po spożyciu substancji odurzających: „Ojciec pije, jak pił, dziecko batem chce wychować”⁶³. Występujący gościnnie w utworze *Scyzoryk* Zajka podkreśla, że alkoholizm jest chorobą, z którą boryka się wiele osób. Mówi, że alkohol przyczynia się do zdegradowania człowieka i pozbawia go zdrowia i godności⁶⁴. Teksty rapowe zwracają także uwagę na obecny w społeczeństwie trend „zapijania problemów”, odurzania się, by zapomnieć o kłopotach. Liroy mówi o sytuacji, w której alkohol ułatwia popełnienie przestępstwa – zabicie drugiego człowieka:

Jeden dobry strzał, potem jedna, druga,
trzecia butelka wódki wypita razem z kumplami
Już nie pamięta, że strzelał, już nie pamięta, że zabił
Alkohol to alkohol, pozwala mu zapomnieć, że strzelał do człowieka⁶⁵.

⁵⁹ B. Międzybrodzki, *Narkomania wśród polskiej młodzieży na przełomie lat 70. i 80. XX wieku*, „Przegląd Pedagogiczny” 2012, nr 2, s. 1.

⁶⁰ Średnie roczne spożycie napojów alkoholowych na 1 mieszkańca w litrach w przeliczeniu na 100% alkohol, <https://www.parpa.pl/index.php/badania-i-informacje-statystyczne/statystyki> [dostęp: 12.12.2021].

⁶¹ Liroy, *Korrba*.

⁶² Liroy, *Projekcje astralne*.

⁶³ Liroy, *Ciemna strona*.

⁶⁴ Liroy, *Scyzoryk*.

⁶⁵ Liroy, *Coraz dalej od rayoo*.

Autor sugeruje, że bez sięgnięcia po alkohol trudniej byłoby dopuścić się takich zbrodni ze względu na wyrzuty sumienia, które za pomocą używek człowiek jest w stanie zagłuszyć.

Swoją perspektywą na temat narkotyków i alkoholu Taco Hemingway dzieli się w kilku tekstach z omawianej tu płyty. Wspomniany już wers „Jaki znak Twój? Torba z białym”⁶⁶ przypomina o wysokiej statystyce używania narkotyków w Polsce. W utworze *Szczękościsk* poruszona zostaje skala problemu korzystania z narkotyków. Już sama nazwa nawiązuje do efektów spożycia ecstasy, po której często występuje mocne zaciśnięcie szczęki, z czego osoba będąca pod wpływem substancji nie zdaje sobie sprawy. Pracujący w korporacji Grzegorz, będąc w restauracji, denerwuje się na kelnera. W pewnym momencie orientuje się, że:

Na takich jak on wpada w piątki w tych lokalach i to serio przedziwne
Ludzi zrówna tylko trumna i kolejka przed kibelem⁶⁷.

„Te lokale” można odczytać jako miejsca imprez z dostępem do narkotyków, w których bawią się osoby niezależnie od stanu majątkowego. Często te same narkotyki spożywają ludzie zajmujący skrajnie odmienne pozycje społeczne. Odurzanie się jest tylko ucieczką od trudnej sytuacji materialnej, ale także pozornym relaksem po pracy czy dobrą zabawą.

Obserwacje dotyczące obecnej sytuacji zostały ujęte w ostatniej zwrotce:

Dziś ziomy się dzielą w kliki według tej specyfiki
Kto lubi wachać, kto lubi spalić, kto lubi więcej wypić
Trzeźwi siedzą na kwadracie, są niekompatybilni
Znam ex-ćpunów, którzy się z nudów bawią w bodybuilding
Byłem w pierwszej, drugiej, trzeciej grupie, ale nie w czwartej
(nigdy w czwartej)

Nie chcesz białej grudy? Jesteś na liście czarnej (liście czarnej)
Chciałbyś wejść do klubu? Nie ma Cię na liście żadnej
A jeżeli nie chcesz wypić wódki, zobacz, nie ma Cię jeszcze bardziej⁶⁸.

Fragment ilustruje, jak ważną rolę w społeczeństwie odgrywają substancje odurzające. Ludzie dzięki nim tworzą grupy przyjaciół, a całkowita abstynencja skutkuje wykluczeniem. Na piedestale nie znajdują się już takie wartości, jak wspólne pasje, zainteresowania czy uczucia. Osoby używające narkotyków, m.in. kokainy czy amfetaminy poprzez wdycha-

⁶⁶ Taco Hemingway, *Polskie tango*.

⁶⁷ Taco Hemingway, *Szczękościsk*.

⁶⁸ Taco Hemingway, *POL Smoke*.

nie, marihuany poprzez palenie, czy pijące alkohol nie budują relacji z zachowującymi trzeźwość.

Jak raper zauważa w *Łańcuch I: Kiosk*, bohaterce „trochę [...] wstyd, że popija czystą”⁶⁹. Nie jest więc dla niej problemem samo spożywanie alkoholu a fakt, że nie jest w stanie wypić wódki bez dodatkowego napoju. Warto nadmienić, że spożycie alkoholu w Polsce ciągle rośnie, w 2020 r. wyniosło 9,6 litra 100% alkoholu na osobę rocznie⁷⁰.

Taco Hemingway eksponuje tylko negatywne aspekty korzystania z używek i w pewien sposób ostrzega o skutkach przyjmowania tych substancji. W tekstach Liroya także widać wiele negatywów, jednak skupione są one głównie wokół alkoholu, zapewne ze względu na dopiero organizującą się sieć sprzedaży narkotyków. W utworach Liroya istnieją też sygnały skłonności samego rapera do korzystania z alkoholu czy innych używek, wtedy swoje poczynania ocenia już bardziej pozytywnie i daje na nie przyzwolenie.

ZAKOŃCZENIE

Przeszło ćwierć wieku temu płyta Liroya osiągnęła sukces na skalę krajową, a artysta zdobył dzięki niej rzeszę fanów. Choć nie brakowało również krytyków jego osoby, to zainteresowanie twórczością stanowiło zapowiedź rozwoju w Polsce importowanego z Zachodu gatunku muzycznego, który budził w słuchaczach całą gamę emocji. Przez kolejne lata rap rozwijał się, dzielił na kolejne podgatunki oraz style prezentowane przez konkretnych, próbujących swoich sił artystów, zyskiwał też kolejnych słuchaczy. Pomimo ćwierćwiecza dzielącego wydanie dwóch omawianych w pracy albumów wiele z poruszanych w nich kwestii jest niezwykle podobnych, a artyści, choć posługują się innymi środkami wyrazu, ostatecznie pragną przekazać odbiorcy podobne opinie i przedstawić swoją wizję rzeczywistości panującej w Polsce.

Obaj muzycy dostrzegają negatywne nastroje panujące w społeczeństwie. Z ich tekstów wyłania się obraz wrogo nastawionych wobec siebie Polaków. W utworach Liroya można zauważyć większy nacisk na brutalność i przemoc fizyczną – napaści, kradzieże czy zabójstwa. Kraj przed-

⁶⁹ Taco Hemingway, *Łańcuch I: Kiosk*.

⁷⁰ Średnie roczne spożycie napojów alkoholowych na 1 mieszkańca w litrach w przeliczeniu na 100% alkohol, <https://www.parpa.pl/index.php/badania-i-informacje-statystyczne/statystyki> [dostęp: 12.12.2021].

stawiony przez Taco Hemingwaya charakteryzuje się głównie agresją słowną czy złośliwością i zgryźliwością. Ludzie często nie są w stanie wykazać się empatią i życzliwością wobec reszty społeczeństwa, dbając jedynie o własne dobro.

Problemy dotyczą także rodzinę, która powinna zapewniać bezpieczeństwo i stanowić miejsce rozwoju, a zamiast tego boryka się z dramatami, takimi jak m.in. przemoc domowa. Patologia ta, ukrywana i posiadająca przyzwolenie społeczne, obecna jest w społeczeństwie do dziś. Pomimo powstawania kolejnych organizacji i przeprowadzania akcji podnoszących świadomość Polacy borykają się z problemem przemocy, który według wielu osób nadal jest tuszowany i bezpośrednio wpływa na codzienną tragedię ofiar. Zarówno Taco, jak i Liroy podkreślają destrukcyjny charakter przemocy i nie szczędzą krytyki sprawcom.

Niezwykle ciekawe są obserwacje dotyczące sfery polityki. Na *Alboomie*, jak i na *Jarmarku* jest ona krytykowana. Błędy polityków są bezlitośnie wytykane, a zarzuty stawiane bezpośrednio. Warto jednak zauważyć, że artyści kwestionują postępowanie opcji politycznych, z którymi się nie identyfikują. Będąca wyrazem buntu muzyka rap głośno i bez pardonowo podkreśla niezadowolenie z obecnej rzeczywistości politycznej. Według Taco Hemingwaya powielane zostają błędy, które dostrzegł 25 lat wcześniej Liroy. Polska władza nie zdołała wyzbyć się wpojonych w czasach PRL złych nawyków, a obywatele nie są politycznie świadomi.

Choć używki skrytykowane zostały przez obu artystów, to u Liroya dostały swego rodzaju taryfę ulgową. Raper nie krytykuje siebie za stosowanie substancji odurzających, stanowią one dla niego element zabawy i rozrywki. Artyści zauważają szkodliwy i niebezpieczny wpływ używek na społeczeństwo, które boryka się z problemem narkotyków (*Jarmark*) i alkoholu (*Alboom*).

Twórczość obu raperów można analizować z perspektywy wielu funkcji, jakie pełni w życiu człowieka muzyka, jednak najważniejsza dla podejmowanego zagadnienia jest funkcja komunikacyjna. To dzięki tekstom wybrzmiewającym na hip-hopowych bitach raperzy mogą zaprezentować odbiorcom swoje postrzeganie otaczającego ich świata. Rap, który gromadzi wielką rzeszę fanów, śmiało można uznać za wytwór kultury popularnej. O jej przemożnym wpływie pisał już wiele lat temu Umberto Eco. Włoski semiotyk zaznaczał, że kultura popularna jest dla odbiorców ważna, a przez łatwą i powszechną dostępność wszechobecna. To właśnie dlatego próby jej interpretowania, odkrywania sensu, jaki stara się przekazać, są niezwykle istotne. Liroy, spoglądając z perspektywy człowieka dorastającego w systemie komu-

nistycznym i pierwszych lat transformacji ustrojowej, dostrzega w Polsce lat 90. XX wieku wiele negatywnych zjawisk. Taco wspomina również o dziedzictwie PRL, lokując w tamtym okresie przyczyny wielu problemów, jednak koncentruje się przede wszystkim na ich wpływie na dzisiejszą Polskę. Z porównania tekstów tych dwóch muzyków wynika, że mimo upływu czasu w spadku po PRL pozostało wiele takich nierozwiązanych kwestii.

Osobnym problemem jest stosowanie licznych wulgaryzmów w cytowanych tekstach. Przyczyn należy upatrywać w środowisku blokowskim, z którego wywodzą się lub do którego wstąpili i które współtworzą ich autorzy. Zdarza się, że członkowie tego środowiska popadają w konflikt z prawem. Powszechnym zwyczajem jest związane z tym komunikowanie się za pomocą wulgarного języka, który przenika do tekstów z gatunku rap, dla których charakterystyczna jest leksyka wyrażająca negatywne emocje. W przytaczanych tekstach dominuje zatem słownictwo potoczne, wulgarne czy nawet obelżywe, a także zapożyczenia z języka angielskiego.

BIBLIOGRAFIA

- Antologia polskiego hip-hopu*, red. Tomasz Kukołowicz, Warszawa 2014.
- Bełza Władysław, *Katechizm polskiego dziecka*, Warszawa 1995.
- Bity, rymy, życie*, red. Radosław Miszczak, Poznań 2005.
- Bondanella Peter, *Umberto Eco – semiotyka, literatura, kultura masowa*, Kraków 1997.
- Burzyńska Anna, Markowski Michał P., *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006.
- Głuchowski Piotr, Hołub Jacek, *Ojciec Tadeusz Rydzyk. Imperator*, Warszawa 2013.
- Jabłońska Barbara, *O społecznym charakterze muzyki. Szkic socjologiczny*, „Pogranicze. Studia społeczne” t. XXXIV, Kraków 2018.
- Jabłońska Barbara, *Socjologia muzyki*, Warszawa 2014.
- Jeziński Marek, *Miejskie getto jako motyw w muzyce popularnej [w:] Nauki o mediach i komunikacji społecznej. Krystalizacja dyscypliny w Polsce. Tradycje, nurty, problemy, Rezultaty*, red. Andrzej Adamski, Sławomir Gawroński, Marcin Szewczyk, Warszawa 2017.
- Klich-Kluczeńska Barbara, *W tym domu panuje strach. Kultura przemocy i porządek płci w Polsce późnego komunizmu*, „Rocznik Antropologii Historii” [Kraków] 2014, nr 2.
- Kurnicki K., „Dziś w moim mieście”. *Spółeczna i polityczna przestrzeń codzienna w polskim hip-hopie [w:] Hip-hop w Polsce: od blokowskiego do kultury popularnej*, red. Miłosz Miszczyński, Warszawa 2014.
- Mastalski Arkadiusz S., *Rap jako rodzaj współczesnej melorecytacji [w:] Hip-hop w Polsce: od blokowskiego do kultury popularnej*, red. Miłosz Miszczyński, Warszawa 2014.
- Międzybrodzki Bartłomiej, *Narkomania wśród polskiej młodzieży na przełomie lat 70. i 80. XX wieku*, „Przegląd Pedagogiczny” [Bydgoszcz] 2012, nr 2.
- Miszczyński Miłosz, *Hip-hop w Polsce: od blokowskiego do kultury popularnej*, Warszawa 2018.
- Schaeffer Bogusław, *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983.
- Strinati Dominic, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, Poznań 1998.

Strony internetowe

- Kompleksowe badanie polskiego rynku muzycznego*, s. 30, http://sektorykreatywne.mkidn.gov.pl/media/kompleksowe_badanie_rynkmu_muzycznego.pdf [dostęp: 11.12.2021].
- Ogólnopolska diagnoza zjawiska przemocy w rodzinie. Raport Kantar Polska dla Ministerstwa Rodziny, Pracy i Polityki Społecznej*, 2019, <https://static.im-g.pl/im/5/26198/m26198755,WYNIKI-BADANIA.pdf> [dostęp: 18.04.2021].
- Przemoc i konflikty w domu*, Komunikat CBOS, nr 48/2019, s. 5, https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2019/K_048_19.PDF [dostęp: 20.03.2021].
- Raport o stanie narkomani w Polsce 2020*, <https://www.cinn.gov.pl/portal?id=105923> [dostęp: 11.12.2021].
- Średnie roczne spożycie napojów alkoholowych na 1 mieszkańca w litrach w przeliczeniu na 100% alkohol*, <https://www.parpa.pl/index.php/badania-i-informacje-statystyczne/statystyki> [dostęp: 12.12.2021].

Dyskografia i filmografia

- Liroy, *Alboom* (album), 1995.
- Taco Hemingway, *Jarmark* (album), 2020.
- Dzień świra*, reżyseria i scenariusz: Marek Koterski, Polska 2002.

Contemporary Socio-Political Reality in the Texts of Polish Rap

Abstract

The article concerns the image of Poland in the texts of contemporary rap. This music genre came from the West in the 1980s and was adapted gaining fans and entering the Polish music mainstream. The text refers to the analysis of the albums "Alboom" by Liroy and "Jarmark" by Taco Hemingway. The main aim of the work was to analyze and compare the works of both artists working 25 years apart. For the purposes of the work, the socio-political reality presented by the artists was divided into the following categories: society, family, politics, and drugs against which the works were compared. Despite the passage of time and the use of other means of expression by artists, many of the issues they present are remarkably similar. Liroy, looking from the perspective of the 1990s, talks about problems that Taco Hemingway also sees after a quarter of a century. The author sees their cause in the persistence of the cultural moral norms of Poles (as well as in the heirloom after the Polish People's Republic).

Keywords: Polish rap, Polish society, popular music, popular culture

Katarzyna Milek

Gnieźnieńska Szkoła Wyższa Milenium w Gnieźnie

ROLA MUZYKI W SPOŁECZEŃSTWIE, JEJ ASPEKTY SOCJOLOGICZNE I PSYCHOLOGICZNE

Podjęmowane w literaturze nauk psychologicznych, pedagogicznych, socjologicznych próby zdefiniowania muzyki skłaniają do wniosku, że muzyka jest jedną z najsztelniejszych wartości, jakie człowiek próbował opisać i z jakimi ma do czynienia. Muzyka nieodłącznie towarzyszy człowiekowi od zamierzchłych czasów, wpisując się w tradycję uroczystego podkreślania niecodziennych wydarzeń, a także w sferę życia codziennego. Mędracy poszukiwali w muzyce pryncypalnych wartości boskich, wychowawczych, uzdrawiających, przypisując jej cechy doskonałości, które uszlachetniają i dostarczają wielu wyjątkowych cnót¹. W każdej kulturze muzyka towarzyszyła i towarzyszy człowiekowi, oddziałuje na niego swymi naturalnymi dźwiękami, jest tłem jego działania i tworzenia².

SPOŁECZNE ASPEKTY MUZYKI

Od wielu stuleci muzyka włączona była w sferę edukacji dzieci i młodzieży z racji jej wielorakich walorów i potrzeb społeczeństwa. Dwudziesty wiek przyniósł rozkwit badań nad znaczeniem muzyki w życiu człowieka. Sprzyjał temu również rozwój obywatelskich koncepcji wychowawczych, których celem jest wychowanie pokolenia ludzi o rozwiniętej indywidualności, ludzi pomysłowych, o szerokich potrzebach kulturalnych, z fantazją i pozytywnymi cechami determinującymi nawiązywanie kontaktów społecznych.

A. Silbermann opisał muzykę jako zjawisko społeczne będące formą działania oraz komunikowania się ludzi. W tym akcie komunikacji bierze udział kompozytor, interpretator oraz słuchacz. Oczywiście podejście takie

¹ W.E. Sacher, *Pedagogika muzyki. Teoretyczne podstawy powszechnego kształcenia muzycznego*, Wydawnictwo Impuls, Kraków 2012, s. 17–20.

² B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 18.

zakłada, że muzyka jest aktem tworzenia dla odbiorcy, a nie samemu sobie, aby zaspokoić akt kreacji³. B. Jabłońska akcentuje społeczny charakter muzyki. Muzyka jest bowiem elementem kultury, ujmując, przekazuje, pomaga interpretować wartości, treści, znaczenia. Muzyka uaktywnia interakcje społeczne, nadając charakter komunikowaniu się ludzi. Wokół muzyki społeczeństwo wypracowuje zasady i normy, wzory działania związane z tworzeniem, odbiorem, przekazem, odtwarzaniem muzyki. Jest ona determinowana zmianami społecznymi i kulturowymi. Społeczny charakter muzyki pozwala wyodrębnić funkcje, jakie odgrywa ona w społeczeństwie, mianowicie funkcję komunikacyjną, tożsamościową, integracyjną, użytkową, ludyczną, ekonomiczną, polityczną⁴.

Muzyka stanowi nośnik znaczeń, treści, wartości estetycznych, które w określony sposób są interpretowane w konkretnych realiach społeczno-kulturowych. A. Kłosowska określa muzykę jako efekt ludzkiej działalności o znaczeniu nadanym w procesie symbolizowania⁵. Muzyka jest dziedziną możliwą do zinterpretowania w każdym miejscu, niezależnie od kultury i czasu, poziomu rozwoju społeczeństwa. Z drugiej strony cecha uniwersalności wiąże się ze znaczeniem muzyki dla społeczeństwa, w którym jest tworzona, stanowi bowiem o jego normach, wartościach, zwyczajach, pamięci społeczno-muzycznej. Ma ona określone znaczenie dla twórcy, jest jednocześnie aktem odbieranym przez słuchacza, stając się przez to aktem komunikowania się o nadanej funkcji estetycznej. W akcie tym objawia się zatem co najmniej kilka znaczeń muzyki⁶. Poszukiwanie w dyskursie definicji muzyki sprowadza się do określenia jej charakteru i roli w życiu społeczeństwa i jednostki. Istnieje zgodność co do społecznego charakteru muzyki, ponieważ jej wartość powstaje w procesie tworzenia kontekstu społecznego dzieła⁷.

S. Ossowski określił muzykę jako więziotwórczy przejaw ludzkiej działalności, umożliwiający porozumienie pomiędzy twórcą, nadawcą, a odbiorcą. Z racji tego o muzyce można mówić jako o interakcji społecznej, źródle kreowania harmonii, współzycia, więzi emocjonalnych⁸. Istnieją

³ A. Silbermann [za:] B. Jabłońska, *O społecznym charakterze muzyki*, *Szkic socjologiczny*, „Pogranicze. Studia społeczne” 2018, nr 34, s. 114.

⁴ B. Jabłońska, *O społecznym...*, s. 114–115.

⁵ A. Kłosowska, *Społeczne ramy kultury. Monografia socjologiczna*, Państwowe Wydawnictwa Naukowe, Warszawa 1972, s. 20.

⁶ M. Flis, W. Klimczyk, *Brzmienia kultury. Wyobraźnia muzyczna w naukach o kulturze*, „Kultura Współczesna” 2017, nr 3(96), s. 136.

⁷ *Ibidem*, s. 137.

⁸ S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Państwowe Wydawnictwa Naukowe, Warszawa 1966, s. 346.

wypracowane społecznie normy zachowania się w sytuacjach związanych z muzyką, co wskazuje na jej funkcje socjalizacyjne.

Muzyka uczestniczy w tworzeniu struktury społecznej. Odnosi się to do poziomu rozumienia i dostrzegania muzyki, jej dostępności i odbioru przez różne warstwy społeczne. Przed rewolucją cyfrową słuchanie muzyki było zarezerwowane dla elity finansowej na koncertach i ważnych wydarzeniach muzycznych. Obecnie każdy ma możliwość słuchania muzyki z uwagi na dostęp cyfrowy do dzieł, ale nadal jest to czynnik ujawniający dysproporcje społeczne ze względu na wypracowane preferencje określonych warstw społecznych w zakresie percepcji muzyki⁹.

Muzyka jest dziełem kultury społecznej, w związku z czym stanowi relację komunikowania się. Podczas komunikowania się zachodzą interakcje społeczne, wobec czego K. Pietras dostrzega w muzyce potencjał ich kreowania. Muzyczne dzieło jest ośrodkiem więzów i stosunków społecznych pomiędzy odbiorcą a twórcą, a także pomiędzy odbiorcami tworzącymi subkulturę słuchaczy o określonej tożsamości społeczno-muzycznej¹⁰. Muzyka zatem oddziałuje na pojedynczych ludzi, ale tworzy wspólnotę poprzez swoją funkcję integracyjną, wpływa na odbiór uczuciowy, kreuje poczucie wspólnoty, jedności pod względem historycznym, geograficznym, psychologicznym, społecznym, kulturowym¹¹.

Każdy utwór muzyczny podlega określonym zasadom i regułom muzycznym, bez których nie stanowiłby integralnej całości, tylko był zlepkiem przypadkowo dobranych dźwięków. Wypracowane metodycznie układy dźwięków, interwałów, stanowią kompozycję podległą regułom muzycznym. Zasady muzyczne nie są jedynymi wytycznymi pozwalającymi spełnić warunek przekazu społecznego dzieła muzycznego. Istnieją też reguły dotyczące sytuacji słuchania utworu, stanowiące społeczny kontekst muzyki. Zależne jest to od gatunku, przeznaczenia, miejsca słuchanego utworu. Zasady społeczne odbioru muzyki stanowią swoiste medium porozumiewania się ludzi, przekraczania granic i barier społecznych.

B. Jabłońska określa wiele innych funkcji muzyki spełniających społeczne potrzeby. Muzyka jest używana w celach politycznych dla pozyskiwania elektoratu. W reklamach wyzyskuje się jej funkcję perswazyjną, marketingową czy mobilizacyjną, a tuż za nią stoi spełnianie zadań eko-

⁹ E. Koffin, *Muzyka wokół nas. Studium przeobrażeń recepcji muzyki w dobie elektronicznych środków jej przekazywania*, Wrocław 2012, s. 74–75.

¹⁰ K. Pietras, *Odbiorca oddziałuje na wykonawcę* [w:] *Psychologia muzyki. Pomiędzy wykonawcą a odbiorcą*, red. J. Kaleńska-Rodziej, R. Lawendowski, Gdańsk 2015, s. 41.

¹¹ S. Ossowski, *op. cit.*, s. 345.

nomicznych. Funkcja religijna muzyki zauważalna jest w rytuale każdej religii. Niewątpliwie muzyka ma też funkcję edukacyjną poprzez wpływ na kształtowanie osobowości pokoleń oraz społeczeństw. Zaspokajanie potrzeb emocjonalnych i relaksacyjnych przez muzykę ujawnia jej funkcję rozrywkową, relaksacyjną¹².

ZASTOSOWANIE MUZYKI

Wpływy muzyki w obszarze egzystencji społecznej nie pozostają bez znaczenia dla jednostki. Muzyka ułatwia uczenie się, komunikowanie, uzewewnętrznianie uczuć i potrzeb. Służy koncentracji fizycznej, emocjonalnej, poznawczej, pozwala na mobilizację potencjału człowieka, w związku z czym sprzyja polepszaniu jakości życia. Dzięki tym właściwościom znajduje zastosowanie w leczeniu zaburzeń somatycznych i schorzeń psychicznych¹³. Muzykoterapia bazuje na wartościach estetycznych dzieła muzycznego. Jest to forma leczenia poprzez uruchomienie odpowiednio zaprojektowanego procesu wykorzystującego muzykę. Forma ta wspomaga uczenie się pacjentów, ułatwia im komunikację, pomaga w osiągnięciu integracji intrapersonalnej i interpersonalnej¹⁴. Stan zdrowia człowieka jest ściśle uzależniony od jego stanu psychicznego, a muzyka łagodzi stany napięcia uczuciowego i nadaktywność systemu nerwowego¹⁵.

Ze względu na łatwość w odbiorze i podatność pacjentów na świat dźwięków muzyka ma szerokie zastosowanie w terapii i dorosłych, i dzieci, a nawet pacjentów z uszkodzeniami mózgu. Leczeniem muzyką obejmuje się pacjentów w każdym wieku. Wyjątkowa siła oddziaływania muzyki na sferę emocjonalną wykorzystywana jest w kształtowaniu postaw i nastawień. Język, jakim posługuje się muzyka, pozwala na swobodę w interpretacji, wyrażaniu swoich stanów uczuciowych. Utwory muzyczne niosą ze sobą ładunek emocjonalny, dzięki czemu stanowią pomost komunikacyjny dla pacjenta¹⁶. Ze względu na umożliwienie niewerbalne-

¹² B. Jabłońska, *O społecznym...*, s. 126.

¹³ A. Janicki, *Muzyka w leczeniu psychiatrycznym*, „Zeszyty Naukowe PWSM we Wrocławiu” 1983, nr 34, s. 8–9.

¹⁴ W. Strzelecki, *Terapeutyczne zastosowanie muzyki* [w:] *Psychologia w naukach medycznych*, red. M. Cybulski, W. Strzelecki, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Medycznego im. Karola Marcinkowskiego, Poznań 2010, s. 105.

¹⁵ J. Wierszyłowski, *Psychologia muzyki*, Państwowe Wydawnictwa Naukowe, Warszawa 1981, s. 266.

¹⁶ T. Natanson, *Programowanie muzyki terapeutycznej. Zarys podstaw teoretycznych*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej, Wrocław 1990, s. 115–116.

go kontaktu muzyka znajduje zastosowanie w terapii dzieci autystycznych, dzieci z uszkodzeniami mózgu, niewidomych, sparaliżowanych, z porażeniami, z dysfunkcjami mowy. To nieoceniona wartość muzyki ze względu na możliwość ominięcia farmakologii. Wysokie preferencje muzyczne przejawiają dzieci z upośledzeniami głębokimi, co pozwala na budowanie kontaktu z nimi¹⁷.

PSYCHOLOGICZNE ASPEKTY MUZYKI

Rola muzyki wykorzystywanej w muzykoterapii sprowadza się nie tylko do leczenia. Ma ona szerokie zastosowanie w edukacji w zakresie pedagogiki przedszkolnej, wczesnoszkolnej, specjalnej, opiekuńczej. Aktywne słuchanie muzyki rozwija zdolności artystyczne, wzmacnia społeczny potencjał jednostki, uaktywnia potencjał twórczy, dostarcza bogatych przeżyć i doświadczeń jednostkowych i społecznych, uwrażliwia na piękno, wpływa na funkcjonowanie społeczne. Edukacyjna rola muzyki stwarza też możliwości usprawniania wszystkich zmysłów, percepcji poznawczej, wyciszania niepożądanych zachowań destrukcyjnych, agresywnych, nadpobudliwych. Wzmacnia również autopercepcję, samoocenę, a więc muzyka wpływa na budowanie tożsamości i postaw. Muzyka stanowi też medium rozpoznawania stanów emocjonalnych pacjentów. Sam wybór instrumentu obrazuje potrzeby i nagromadzenia napięć, symbolizuje problemy pacjenta. Muzyka odgrywa więc rolę diagnozującą oraz pozwala na wyrażanie siebie w niekonwencjonalny sposób¹⁸.

A. Górniok-Naglik wartości wychowawczych muzyki upatruje w kształtowaniu umiejętności słuchania, rozumienia siebie, nauce obyczajów, doskonaleniu kultury muzycznej oraz smaku muzycznego. Muzyka wpływa na rozwój zainteresowań, budzenie sympatii do innych ludzi, wspomaga rozwijanie więzi grupowych, samodzielności, pamięci, motywacji do wypowiadania się, do aktywności, do pracy. Autorka podkreśla również wpływ muzyki na budowanie indywidualności, kształtowanie pozytywnych cech charakteru, na wszechstronny rozwój osobowości, która przejawia się w samodzielności działania i w podejmowanych inicjatywach¹⁹.

¹⁷ W. Strzelecki, *op. cit.*, s. 115.

¹⁸ *Ibidem*, s. 116.

¹⁹ A. Górniok-Naglik, *Muzyka a rozwój małego dziecka* [w:] *Dziecko w świecie muzyki*, red. B. Dymara, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2000, s. 64–66.

W dyskursie na temat roli muzyki w życiu człowieka pojawiają się wątki dotyczące wartości, jakie niesie ze sobą edukacja muzyczna. H. Balińska uważa, że aktywność muzyczna i kształtowanie percepcji muzycznej mają wpływ na rozwój poznawczych struktur mózgowych. Dzieci i młodzież uczą się na lekcjach muzyki szybkości reagowania, spostrzegania, pamięci, wyobrażeń. Rozwijają umiejętność analizy i syntezy myślowej oraz myślenie dywergencyjne. Autorka podkreśla również znaczenie muzyki w rozwoju fizycznym i emocjonalnym dziecka oraz w zrównoważonym rozwoju psychicznym²⁰.

A. Nogaj doceniła edukację muzyczną dziecka jako sprzyjającą uwrażliwieniu na muzykę podczas budowania pozamuzycznych kompetencji. Jej zdaniem edukacja muzyczna przyczynia się do zapewnienia dziecku wszechstronnego rozwoju, poszerzenia zdolności technicznych, słuchowych, kształtowania cech osobowości, odporności psychicznej, budowania realistycznej samooceny. W zajęciach z edukacji muzycznej dostrzega potencjał poszerzania kompetencji społecznych dziecka, stabilizacji tożsamości, określania kompetencji społecznych, poznawania standardów zachowania, kształtowania poczucia własnej wartości²¹.

M. Żylińska podjęła się analizy badań nad fizjologią mózgu człowieka, który zdecydowanie lepiej rozwija się i działa efektywniej, jeśli poddany jest edukacji muzycznej, w ramach której uczeń ma możliwość śpiewu, tańca, rytmizowania, gry na instrumencie. Nie musi być to edukacja w szkole artystycznej, aby widoczne były skuteczne zmiany w mózgu. Każda muzyka i aktywność z nią związana działa odśrodkowująco, łagodzi napięcia somatyczne i psychiczne człowieka, powodując wydzielanie substancji odpowiedzialnych za dobre samopoczucie, właściwe nastawienie do ludzi i życia, motywację do podejmowania działań w społeczeństwie i integrowania się z nim²². Muzyka ma bezpośredni wpływ na poziom rozwoju mózgu i jakość jego funkcjonowania bez względu na uzdolnienia muzyczne i preferencje człowieka. Aktywność polegająca na stałym kontakcie z muzyką wspiera rozwój każdego człowieka²³.

Muzyka jest dziedziną najsilniej oddziałującą na psychofizyczną sferę człowieka. Badania donoszą, że ma ona wpływ na somatyczne

²⁰ H. Balińska, *Moje dziecko – dobry uczeń*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1984, s. 121–124.

²¹ A. Nogaj, *Psychologiczny portret małego muzyka*, Wydawnictwo CENSA, Warszawa 2013, s. 45–46.

²² M. Żylińska, *Muzyka w mózgu*, Wydawnictwo CENSA, Warszawa 2013, s. 25–26.

²³ *Ibidem*, s. 28.

funkcjonowanie ciała ludzkiego, stymuluje metabolizm, wpływa na regulację oddechu, wzmacnia percepcję, napięcie mięśni, wpływa na ciśnienie oraz krążenie krwi, na energię mięśni, obniżając próg dla bodźców czuciowych²⁴. Stwierdzono również aktywizację półkul mózgowych podczas słuchania i tworzenia muzyki. Stymulacja muzyczna rozwija procesy poznawcze człowieka, przekładając się na zmiany w neurofizjologicznym funkcjonowaniu mózgu, wpływając na uelastycznienie wybranych jego funkcji. Nie bez znaczenia pozostaje wpływ muzyki na nastrój i stan emocjonalny słuchacza. Muzyka usprawnia pamięć, a więc również przyspiesza uczenie się, utrwalanie przyswajanych treści, aktywizuje myślenie, wyobrażenia i doznania kinestetyczne²⁵.

Niewątpliwie muzyka oddziałuje najsilniej na sferę doznań artystycznych, ale nie pozostaje też bez wpływu na czynności somatyczne oraz psychiczne człowieka. Człowiek, wykonując zadania poznawcze, często wspomaga się słuchaniem muzyki. Dzieci i młodzież wyznają, że słuchają muzyki podczas uczenia się. Wykorzystują ją również jako tło do wykonywania różnorodnych prac domowych. Udowodniono, że kontekst muzyczny ułatwia zapamiętywanie, a odtwarzanie treści pamięciowych jest skuteczniejsze, jeśli ten sam motyw muzyczny pojawia się w trakcie czynności zapamiętywania i odtwarzania. Odkryto również skuteczność oddziaływania muzyki na wzrost skupienia uwagi. Ze wszystkich sztuk pięknych przejawiających się w naszej kulturze aktywność muzyczna ma wyjątkową własność społecznego charakteru. Niezależnie od bogactwa form, w jakich przejawia się w aktywności człowieka, wytwarza aurę pogodną, radosną, pozytywnie odbieraną przez ludzi, niezależnie od wieku, statusu, zainteresowań. Stanowi katalizator kontaktów i relacji społecznych, poprzez co zaspokaja jedną z najważniejszych potrzeb człowieka, jaką jest potrzeba przynależności społecznej i poczucia bezpieczeństwa.

BIBLIOGRAFIA

- Balińska Hanna, *Moje dziecko – dobry uczeń*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1984.
- Czerniawska Ewa, *Muzyka jako kontekst zadania pamięciowego*, „Forum Psychologiczne” 2000, T. 5, nr 2.

²⁴ A. Smith, *Umysł*, Państwowy Zakład Wydawnictw Literackich, Warszawa 1989, s. 164.

²⁵ E. Czerniawska, *Muzyka jako kontekst zadania pamięciowego*, „Forum Psychologiczne” 2000, T. 5, nr 2, s. 94–95.

- Flis Maria, Klimczyk Wojciech, *Brzmienia kultury. Wyobrażenia muzyczna w naukach o kulturze*, „Kultura Współczesna” 2017, nr 3(96).
- Górniok-Naglik Alina, *Muzyka a rozwój małego dziecka* [w:] *Dziecko w świecie muzyki*, red. Bronisława Dymara, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2000.
- Jabłońska Barbara, *O społecznym charakterze muzyki, Szkic socjologiczny*, „Pogranicze. Studia społeczne” 2018, nr 34.
- Jabłońska Barbara, *Socjologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014.
- Janicki Andrzej, *Muzyka w lecznictwie psychiatrycznym*, „Zeszyty Naukowe PWSM we Wrocławiu” 1983, nr 34.
- Kłoskowska Antonina, *Spoleczne ramy kultury. Monografia socjologiczna*, Państwowe Wydawnictwa Naukowe, Warszawa 1972.
- Koffin Ewa, *Muzyka wokół nas. Studium przeobrażeń recepcji muzyki w dobie elektronicznych środków jej przekazywania*, Wrocław 2012.
- Natanson Tadeusz, *Programowanie muzyki terapeutycznej. Zarys podstaw teoretycznych*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej, Wrocław 1990.
- Nogaj Anna, *Psychologiczny portret małego muzyka*, Wydawnictwo CENSA, Warszawa 2013.
- Ossowski Stanisław, *U podstaw estetyki*, Państwowe Wydawnictwa Naukowe, Warszawa 1966.
- Pietras Karolina, *Odbiorca oddziałuje na wykonawcę* [w:] *Psychologia muzyki. Pomiędzy wykonawcą a odbiorcą*, red. Julia Kalerńska-Rodzaj, Rafał Lawendowski, Gdańsk 2015.
- Sacher Wiesława, *Pedagogika muzyki. Teoretyczne podstawy powszechnego kształcenia muzycznego*, Wydawnictwo Impuls, Kraków 2012.
- Smith Anthony, *Umysł*, Państwowy Zakład Wydawnictw Literackich, Warszawa 1989.
- Strzelecki Wojciech, *Terapeutyczne zastosowanie muzyki* [w:] *Psychologia w naukach medycznych*, red. Marcin Cybulski, Wojciech Strzelecki, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Medycznego im. Karola Marcinkowskiego, Poznań 2010.
- Wierszyłowski Jan, *Psychologia muzyki*, Państwowe Wydawnictwa Naukowe, Warszawa 1981.
- Żylińska Marzena, *Muzyka w mózgu*, Wydawnictwo CENSA, Warszawa 2013.

The Role of Music in Society, its Sociological and Psychological Aspects

Abstract

Music is a universal good for every person and for every society. The article focuses on the search and analysis of the role of music for society and a human being as a social being. Through contact with music, each individual develops positive qualities, cognitive properties, brain functions, builds his own identity and enriches his personality. Each musical activity generates communication and educational situations. Music also plays its role in treatment, finding applications in diagnostics and therapy. The aim of the article is to present the sociological and psychological aspects of music.

Keywords: music, social character of music, psychological aspect of music, communicative, relaxing, socializing, educational and therapeutic functions

Konrad Marcelli Tyszka

Uniwersytet Warszawski

Michał Jagosz

Uniwersytet Warszawski

ROLA SCHEMATÓW I ARCHETYPÓW MUZYCZNYCH W KREOWANIU WSPÓŁCZESNEJ REKLAMY TELEWIZYJNEJ W ŚWIETLE AUTORSKICH BADAŃ

WSTĘP

Reklama telewizyjna w czasach prężnie rozwijającego się społeczeństwa konsumpcyjnego jest jednym z głównych instrumentów wywierania wpływu na odbiorcę. Dysponuje ona niezwykle silną perswazją, dlatego jest tak chętnie wykorzystywana w marketingu. Składa się z trzech elementów: obrazu, słowa i dźwięku. Właśnie ten ostatni komponent, czyli warstwa muzyczna, jest najczęściej marginalizowany w literaturze podmiotu.

Celem niniejszego artykułu jest uzyskanie odpowiedzi na pytania dotyczące funkcji muzyki w reklamie telewizyjnej, a także roli schematów i archetypów muzycznych w kreowaniu współczesnych spotów audiowizualnych. W tym celu zostanie tu przedstawiona synteza literatury z pogranicza psychologii muzyki, komunikowania społecznego i marketingu. Ponadto zostaną zdefiniowane takie pojęcia, jak archetyp i schemat muzyczny, a także opisana specyfika reklamy telewizyjnej i wyjaśnione zjawisko percepcji muzycznej. Następnie będą zaprezentowane wyniki badania ankietowego przeprowadzonego na podstawie 200 kwestionariuszy, w których respondenci odpowiadali na pytania dotyczące dwóch reklam telewizyjnych: Dolce & Gabbana oraz Under Armour. Co istotne, ankietowani na samym początku odpowiadali na pytania związane z samą ścieżką dźwiękową, dopiero później mieli możliwość odtworzenia kompletnej reklamy. Zabieg ten miał wpłynąć na jak największą autentyczność i niezależność badania.

W ostatniej dekadzie w polskiej muzykologii badania z zakresu zastosowania muzyki w marketingu prowadzi m.in. Anna Ćwiklińska¹ czy Sylwia Makomaska², która oprócz oryginalnych własnych analiz prezentuje podsumowanie niezwykle bogatych zagranicznych poszukiwań w tym zakresie.

PERCEPCJA MUZYKI

Percepcja, czyli spostrzeganie, jest „podstawowym ogniwem naszych procesów poznawczych (obok myślenia, pamięci, mowy i uczenia się), dzięki którym uzyskujemy orientację w otoczeniu, poznajemy je i możemy w nim skutecznie działać”³. Predyspozycje słuchacza, które wpływają na ostateczny kształt percepcji, można podzielić na dwie grupy: uwarunkowania psychosensoryczne i poznawczo-osobowościowe.

Uwarunkowania psychosensoryczne łączą się bezpośrednio z funkcjonowaniem systemu słuchowego. Przykładem takiego uwarunkowania jest zdolność ludzkiego systemu słuchowego do zlokalizowania źródła dźwięku w przestrzeni czy wydzielenia ze złożonej fali akustycznej fal składowych. Indywidualne uwarunkowania psychosensoryczne opisują także różnice indywidualne między ludźmi w zakresie percepcji słuchowej, ponieważ każdy człowiek ma inną czułość na wysokość, głośność, barwę i czas trwania dźwięku⁴.

Uwarunkowania osobowościowe są ściśle powiązane z indywidualnym systemem wartości człowieka, jego upodobaniami, emocjami i motywacjami. Z perspektywy tematu tego artykułu najbardziej interesujące są jednak uwarunkowania poznawczo-osobowościowe. Odwołują się one do wiedzy, doświadczeń, intelektu, zainteresowań i potrzeb człowieka. To dzięki tym uwarunkowaniom możliwe jest stworzenie skutecznej reklamy telewizyjnej, korzystającej z szerokiej możliwości, jakim dysponuje muzyka. Uwarunkowania poznawcze mają dwa wy-

¹ A. Ćwiklińska, *Konwergencja muzyki i reklamy. Istota i znaczenie muzyki w telewizyjnym spocie reklamowym* [w:] *Przedsiębiorstwo i zarządzanie*, t. XV, z. 4, cz. I: *Komunikacja marketingowa we współczesnych działaniach prowizerunkowych*, red. M. Dębski, A. Jupowicz-Ginalska, Łódź 2014, s. 187–197.

² S. Makomaska, *Muzyka na peryferiach uwagi. Od „musiqe d’ameublement” do audio-marketingu*, Warszawa 2021.

³ A. Jordan-Szymańska, *Percepcja muzyki* [w:] *Wybrane zagadnienia z psychologii muzyki*, red. M. Manturzevska, H. Kotarska, Warszawa 1990, s. 120.

⁴ *Ibidem*, s. 123.

miary: procesualny i strukturalny. Oba te wymiary wzajemnie na siebie wpływają⁵.

Aspekt procesualny odwołuje się do stanu naszej uwagi podczas słuchania muzyki. Zdajemy sobie sprawę, że możemy słuchać muzyki „jednym uchem”, jednocześnie poświęcając się innym czynnościom. Na nasze zaangażowanie podczas słuchania wpływają dwa aspekty: znajomość utworu i jego prostota. Im utwór jest nam bardziej znany i prostszy, tym mniej poświęcamy uwagi na jego percepcję. Należy również zaznaczyć, że spostrzeganie może odbywać się poza kontrolą uwagi lub przy jej minimalnym udziale. Przykładem takiego zjawiska jest słuchanie muzyki na obrzeżach naszej świadomości, gdy doznania dźwiękowe stają się bezbarwnym tłem tego, na czym skupiamy naszą uwagę.

Aspekt strukturalny wiąże się bezpośrednio ze strukturami poznawczymi. Wyróżniamy dwie formy struktur poznawczych: reprezentacje epizodów i schematy poznawcze. Reprezentacje epizodów są to zapamiętane przez nas konkretne zjawiska, czyli np. utrwalone w pamięci motywy, fragmenty czy utwory muzyczne. Są to dokładnie odzwierciedlone zjawiska i zdarzenia muzyczne doświadczane przez słuchacza. Schematy poznawcze natomiast określają podobieństwa między zestawionymi zjawiskami. Schemat taki składa się z rdzenia i granic podobieństwa. Słuchacz wyznacza sobie pewien prototyp, do którego porównuje inne zjawiska muzyczne, i jest w stanie ocenić skalę ich podobieństwa. Schematy poznawcze powstają na skutek osłuchania⁶.

EMOCJE WYWOŁYWANE PRZEZ MUZYKĘ

Nastroj, w jakim się znajdujemy, i emocje, jakie w danej chwili nam towarzyszą, mają ogromny wpływ na postrzeganie i wyobrażanie otaczającego nas świata. W świecie tym naszą uwagę usilnie stara się zdobyć reklama telewizyjna, której fundamentalnym i nieodłącznym elementem jest warstwa dźwiękowa. Warto zatem rozważyć, jak emocje wywoływane przez muzykę w komunikacie reklamowym mogą wpływać na podejmowane przez nas decyzje zakupowe.

Na wstępie dobrze jest uświadomić sobie różnicę między nastrojem a emocjami, ponieważ często te terminy w literaturze podmiotu są ze sobą

⁵ *Ibidem*, s. 124.

⁶ *Ibidem*, s. 125–128.

utożsamiane. Jak wskazuje Leonard Meyer, cytując Welda, „emocja jest chwilowa i przelotna; nastrój stosunkowo długotrwały i niezmienny”⁷.

Znaczenie emocji w muzyce ma co najmniej dwa aspekty. Muzyka może mieć znaczenie funkcjonalne, co oznacza, że pełni różne funkcje w życiu człowieka. Muzyka może też mieć znaczenie semantyczne, co oznacza, że pewien fragment muzyczny zawiera określone przesłanie znaczeniowe i emocjonalne. Fragment muzyczny jest zatem komunikatem – znajomość zawartych w nim kodów istotnie wpływa na skuteczny odbiór tego przekazu⁸.

John Sloboda przeprowadził szereg badań na temat reakcji fizjologicznych na muzykę. 90% badanych w ciągu ostatnich pięciu lat doświadczyło reakcji w postaci dreszczy i ciarek, natomiast 85% w postaci łez⁹. Sloboda przytacza także badania Williama Freya dotyczące samego zjawiska płaczu¹⁰. Wykazały one, że 8% przypadków płaczu wywołanych było przez muzykę. Emocje towarzyszące muzyce przybierają różne formy. Po pierwsze, mogą wynikać z kontekstu sytuacyjnego. Gdy słyszymy utwór w kościele czy podczas pogrzebu odczuwamy smutek. Inną formą związku muzyki z emocjami są skojarzenia. Na przykład utwór, który słyszeliśmy w tle podczas oświadczenia, zawsze będzie nam się kojarzył z ukochaną osobą. Trzecią formą jest analogia. Jeżeli muzyka jest głośna, szybka – przypomina nam zachowanie energicznej osoby. Jeśli muzyka jest powolna – kojarzy się z łagodną osobą¹¹.

Na cechy osobowości zwracają uwagę Kudlik i Czerniawska¹². Stwierdzają, że osoby lękliwe chętniej wybierają utwory o prostym wyrazie, radosne. Zdaniem autorek także płeć wpływa na odbiór muzyki. Kobiety odczuwają swoje stany emocjonalne zdecydowanie intensywniej niż mężczyźni. Utwory nieprzyjemne w słuchaniu silniej oddziałują na nie niż na mężczyzn.

Interesujących rezultatów dostarczyło badanie, w którym respondentami były osoby niemające wykształcenia muzycznego¹³. Badani po usłyszeniu

⁷ L.B. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, Kraków 1974, s. 18.

⁸ J. Sloboda, *Poznanie, emocje i wykonanie – trzy wykłady z psychologii muzyki*, Warszawa 1999, s. 36.

⁹ *Ibidem*, s. 38.

¹⁰ W.H. Frey, *Crying: The Mystery of Tears*, Minneapolis 1985 [za:] J. Sloboda, *op. cit.*, s. 38–39.

¹¹ J. Sloboda, *op. cit.*, s. 40–41.

¹² A. Kudlik, E. Czerniawska, *Indywidualne oddziaływanie muzyki na człowieka – wpływ muzyki na nastrój* [w:] *Nastrój. Modele, geneza, funkcje*, red. E. Goryńska i in., Warszawa 2011, s. 249.

¹³ R. Watt, R. Ash, *A psychological investigation of meaning in music*, „*Musicae Scientiae*”, nr 2, s. 33–53, online: <https://doi.org/10.1177%2F102986499800200103> [dostęp: 1.12.2021].

kilku fragmentów utworów Wagnera mieli ocenić te kompozycje w dwubiegowych skalach. Zgodność odpowiedzi była bardzo duża, a gdy po pewnym czasie badanie zostało powtórzone, wyniki nie uległy większym zmianom. Sloboda zbadał również, jak struktura utworu może wpływać na emocje. Ustalił, że wszelkie zmiany w funkcjach harmonicznym utworu, burzące schematyczne oczekiwania, wywołują u słuchających napięcie, które zostaje rozładowane na kolejnym dźwięku należącym już do danej struktury harmonicznej. O tym samym zjawisku pisał Meyer, nazywając je oczekiwaniem i zawieszeniem¹⁴. Polega ono na tym, że słuchając danego utworu, jesteśmy w stanie „przewidzieć” kolejny akord/funkcję harmoniczną. Gdy jednak ten moment się odwleka, np. przez zwolnienie tempa, wydłużenie wartości metrycznej nut czy dodatkowe akordy poboczne, szybko narasta napięcie, słuchacz jest trzymany w niepewności i może czuć się rozdrażniony, ponieważ podświadomie czeka na zakończenie danej frazy muzycznej.

Istotne badanie przeprowadził również student Johna Slobody, który zaprosił grupę ludzi do laboratorium¹⁵. Respondenci wysłuchali m.in. jednego z koncertów Vivaldiego i w momentach największego nasilenia emocji mieli za zadanie nacisnąć przycisk. Wyniki charakteryzowały się dużą zgodnością między badanymi. Po roku powtórzono ten eksperyment i uzyskano podobne odpowiedzi, co oznacza, że wyniki są stabilne w czasie. Co prawda słuchacze odczuwali inne emocje w zasygnalizowanych momentach, ale to oznacza, że doświadczenia emocjonalne są różne, jednak siła i natężenie emocji są stałe i wyznaczone przez strukturę utworu.

Siła wielu przekazów reklamowych opiera się na efekcie. Miła dla ucha muzyka szybko wprowadza odbiorcę w pozytywny nastrój, przez co konsument podejmuje często decyzje momentalnie. W takiej chwili zdecydowanie rosną szanse na skuteczność reklamy¹⁶. Co zatem oznacza wyrażenie „muzyka miła dla ucha”? Wedle Dolińskiego najlepsza jest muzyka lubiana przez odbiorców, która jest im już znana i ma tempo umiarkowane¹⁷. Jeżeli chodzi o emocje, wysokie pobudzenie emocjonalne wpływa negatywnie na percepcję reklamy, ponieważ powoduje zawężenie uwagi i skupienie się na bodźcach, które to pobudzenie wywołują. Wykazano również, że na efektywne zapamiętywanie reklam wpływa umiarkowany poziom emocji¹⁸.

¹⁴ L.B. Meyer, *op. cit.*, s. 40–44.

¹⁵ J. Sloboda, *op. cit.*, s. 46.

¹⁶ D. Doliński, *Psychologiczne mechanizmy reklamy*, Gdańsk 2003, s. 119.

¹⁷ *Ibidem*, s. 116.

¹⁸ *Ibidem*, s. 120.

Reasumując, trzeba stwierdzić, że wpływ muzyki na nastrój jest bezsprzeczny. Oddziaływanie muzyki obejmuje wymiar reakcji fizjologicznych i psychologicznych. Oba te wymiary tworzą spójną i zintegrowaną całość¹⁹. Jak wykazano, wpływowi muzyki są poddani w zasadzie wszyscy, niezależnie od wieku, płci czy wykształcenia. W odbiorze muzyki znaczenie mają takie czynniki, jak osobiste doświadczenia, cechy osobowości i preferencje muzyczne. Wydaje się, że znajomość psychologicznych aspektów muzyki może być kluczem do skutecznej reklamy telewizyjnej. Stworzenie uniwersalnego klucza byłoby zapewne niemożliwe, ale użytecznego w konkretnej sytuacji komunikacyjnej – jak najbardziej realne. Uwzględniając typ reklamowanego produktu, wiek, status i cechy potencjalnego konsumenta, specjaliści w dziedzinie marketingu mogą wykorzystać muzykę w pełni jej możliwości. I robią to coraz częściej.

ARCHETYPY I SCHEMATY MUZYCZNE – DEFINICJA

Pojęcie archetypu wprowadzone zostało do teorii psychoanalitycznej przez szwajcarskiego psychiatrę i psychologa Carla Gustava Junga. Oznacza ono wspólny dla wszystkich ludzi wzorzec reagowania i postrzegania świata, stanowiący element tzw. nieświadomości zbiorowej²⁰.

W niniejszym artykule archetypem muzycznym nazywane jest takie dzieło muzyczne, którego poszczególne elementy poprzez podświadome odwołanie się do utrwalonych wzorców budzą u słuchacza konkretne skojarzenia. Tak rozumiany archetyp nie tworzy się w chwili ukonstytuowania dzieła muzycznego przez jego twórcę, lecz dopiero w chwili jego odbioru i podświadomego skojarzenia oraz klasyfikacji przez słuchacza. Archetyp muzyczny w końcu jest też pojęciem transgatunkowym i transformalnym (tj. opiera się na elementach wspólnych dla różnych form czy gatunków), przez co szerzej opisuje materię muzyczną.

Kształtowanie się takich archetypów można w obrazowy sposób przedstawić na przykładzie preferencji społeczności serwisu internetowego YouTube. Powszechnym zjawiskiem jest tworzenie przez użytkowników portalu playlist z muzyką różnych gatunków i stylów, ale kierowanych do konkretnej grupy, subkultury czy towarzyszących specyficznym sytuacjom. I tak np. pod hasłem „workout music” (pol. „muzyka do ćwiczeń”) odnaleźć można składanki z estetycznie homogeniczną muzyką, najczęściej dającą się zakwalifi-

¹⁹ A. Kudlik, E. Czerniawska, *op. cit.*, s. 249.

²⁰ A. Stevens, *The archetypes* [w:] *The Handbook of Jungian Psychology*, red. R.K. Papadopoulos, Hove – Nowy Jork 2006, s. 74–93.

kować jako podgatunek rapu/hip-hopu, szeroko pojętej muzyki elektronicznej lub popu. Pomimo różnorodności w gatunku czy formie wspólnymi charakterystycznymi cechami przynależnych do tej kategorii utworów jest m.in. silnie wyeksponowana sekcja rytmiczna (bas, perkusja), nierzadko o agresywnym brzmieniu, czy relatywnie szybkie tempo. Innym przykładem może być kategoria kryjąca się pod hasłem: „gaming music”, która gromadzi utwory z pogranicza gatunków takich jak EDM, house, dubstep czy trap, a także te należące do specyficznej wyrosłej z kultury remiksu stylistyki nightcore. Jeszcze jednym przypadkiem archetypizacji jest muzyka określana jako „epic” – są to utwory utrzymane w estetyce muzyki filmowej, często kojarzonej z blockbasterami lub trailerami filmowymi, jednak stanowiące od początku autonomiczne dzieło (np. autorstwa wytwórni Two Steps From Hell lub Audiomachine). Dzieła te łączy przede wszystkim wykorzystanie wielkiego rozbudowanego aparatu orkiestrowego, chórów, brzmienia przesterowanych gitar elektrycznych czy też szerokiego spektrum syntezatorów (wówczas taka stylistyka określana jest mianem „hybrid” – od połączenia brzmienia orkiestry, rozumianego jako tradycyjne, ze współczesnym, cyfrowym).

Na przykładzie powyższych klasyfikacji można zatem mówić o ustaleniu kolejno archetypu muzyki „sportowej”, „dla graczy” czy „epickiej”. Jak widać, podział ten dokonał się niejako naturalnie, poprzez zakwalifikowanie grupy gatunków czy po prostu konkretnych utworów o zbieżnej stylistyce i charakterystycznych parametrach przez społeczność słuchaczy. Tak rozumiane archetypy kształtują się poprzez odwołania do wspomnianych już uwarunkowań poznawczo-osobowościowych lub atrybutów percepcyjnych unifikujących podgrupy dzieł muzycznych²¹. Tego typu skojarzenia pozwalają na skuteczne zastosowanie zarchetypizowanej muzyki w produkcji reklamy multimedialnej, gdyż dzięki efektowi aktywizacji konsument przejawia zachowania zgodnie z oczekiwaniami producenta²². Taki proces rozumiany jest w niniejszym artykule jako schemat muzyczny.

SPECYFIKA REKLAMY TELEWIZYJNEJ

Reklama telewizyjna należy do grupy audiowizualnych środków reklamowych. Charakteryzuje się brakiem wpływu odbiorcy na czas jej trwania. Przekaz telewizyjny angażuje jednocześnie zmysł wzroku i słu-

²¹ D.M. Greenberg i in., *The Song Is You: Preferences for Musical Attribute Dimensions Reflect Personality*, „Social Psychological and Personality Science” 2016, t. 7, nr 6, s. 596–607, online: <https://doi.org/10.1177%2F1948550616641473> [dostęp: 12.12.2021].

²² S. Makomaska, *op. cit.*, s. 206–207.

chu, przy czym łatwo skupia na sobie uwagę telewidza²³. Główną cechą spotu telewizyjnego jest transsemiotyczność, inaczej multimodalność. Zjawisko to polega na operowaniu systemem znaków, na który składa się obraz, słowo i dźwięk, odpowiednio przekształcane przez właściwe urządzenia techniczne²⁴.

Reklama telewizyjna dysponuje najszerszą paletą form i środków oddziaływania na odbiorców. Koszt wyprodukowania reklamy telewizyjnej jest wysoki, jednak wiele marek korzysta z tego medium regularnie, ponieważ daje ono możliwość dotarcia do odbiorców na skalę masową²⁵. Innymi zaletami reklamy telewizyjnej są wysoka oglądalność, pozytywny wpływ na wizerunek marki i jej produktów oraz element opiniotwórczy (dla wielu odbiorców telewizja jest głównym źródłem wiedzy o świecie)²⁶.

Radosław Sajna wymienia 6 podstawowych form reklamy telewizyjnej, które mogą się między sobą mieszać: 1) demonstracja działania – zademonstrowanie, jak działa nowy produkt, porównanie go z podobnymi produktami, 2) „kawałek życia” – reklamy oparte na schemacie kłopoty–rozwiązanie–zadowolenie, 3) rekomendacje – biorą w nich udział eksperci, gwiazdy, 4) styl życia – najważniejszy jest kontekst, chodzi o wytworzenie emocji, zaprezentowanie stylu życia jakiejś grupy społecznej, 5) humor – czyni reklamę bardziej interesującą, 6) animacja – tworzy ciepłą i przyjazną atmosferę, tłumaczy w prosty sposób skomplikowane rzeczy²⁷.

W reklamie telewizyjnej wykorzystuje się szereg różnorodnych form dźwiękowych. Najpopularniejsze z nich to²⁸:

1. podkład muzyczny, który stanowi tło całego przekazu, niezwiązany z samą treścią przekazu;
2. podkład bezpośrednio związany z treścią przekazu (motywy muzyczne takie jak np. odgłos silnika w reklamie samochodu);
3. efekty dźwiękowe, które mają za zadanie wywołać napięcie i emocji (np. trzaski, szумы, odgłosy uderzeń sugerujące jakieś nagłe zdarzenie);

²³ E. Szczęsna, *Poetyka reklamy*, Warszawa 2001, s. 8–11.

²⁴ M. Lisowska-Magdziarz, *Obrazy ciała, obrazy produktu. Analiza metafor wizualnych i multimodalnych w mediach masowych* [w:] *Komunikacja wizualna*, red. P. Francuz, Warszawa 2012, s. 106.

²⁵ M. Makowski, *Niewerbalna komunikacja w reklamie telewizyjnej. Zastosowanie i oddziaływanie*, Warszawa 2013, s. 166.

²⁶ R. Nowacki, *Reklama*, Warszawa 2005, s. 91.

²⁷ R. Sajna, *Kolory, zwierzęta, tańce... Niesamowity świat niewerbalny w reklamach telewizyjnych (ujęcie globalne)*, Chicago 2008, s. 35.

²⁸ R. Nowacki, *op. cit.*, s. 63.

4. wykorzystanie linii melodycznych do przedstawienia sloganu reklamowego;
5. zaprezentowanie treści reklamy w formie piosenki.

Muzyka w przekazach reklamowych może pełnić wiele funkcji. Oglądając reklamy, nawet nie zdajemy sobie sprawy, jak ogromną siłą perswazji dysponuje muzyka. Muzyka, która jest zgodna z reklamowanym przedmiotem, może pobudzić przetwarzanie informacji nawet u osób o bardzo niskim poziomie zaangażowania. Być może jest to spowodowane tym, że działa ona często na nas w sposób podświadomy. Marginalizowanie jej znaczenia czy pomijanie jej w analizie zjawiska reklamy telewizyjnej jest z pewnością poważnym błędem.

Jak odnotowuje Nowacki²⁹, muzyka w reklamie ma wiele zalet. Przede wszystkim:

- ma większą skuteczność perswazyjną, ponieważ jest mniej natrączywa od innych elementów reklamy;
- może przenosić pozytywne emocje na produkt;
- sprzyja lepszemu zapamiętywaniu sloganów i treści reklamowych (poprzez rytmiczność);
- pobudza wyobraźnię odbiorcy;
- wzmacnia oddziaływanie przekazu wizualnego;
- przywołuje miłe wspomnienia, bazuje na skojarzeniach, wykorzystując np. motywy muzyczne z czasów dzieciństwa;
- pozwala dotrzeć do określonej grupy odbiorców, np. do dzieci za pośrednictwem muzyki z bajek;
- akcentuje pozytywne skutki użycia produktu poprzez zastosowanie dramatycznej muzyki przed i spokojnej po jego użyciu.

Bardzo podobne znaczenia muzyki w reklamie wskazuje Katarzyna Cebryń³⁰, dodaje jednak kilka dodatkowych funkcji:

- muzyka wpływa podświadomie na nasze emocje (umiejętny dobór muzyki w takim przypadku odwraca uwagę konsumenta od treści reklamy i zwiększa możliwość impulsywnego podejmowania decyzji, a co za tym idzie, zaciera kontekst sprzedażowy);
- kształtuje i podtrzymuje świadomość, buduje tożsamość i współtworzy kulturę danej marki;
- może pobudzać solidarność w grupie, mobilizować do działania.

Ponadto, muzyka może zwiększać przyjemność oglądania reklam i korzystnie wpływać na nasz nastrój.

²⁹ *Ibidem*, s. 63–64.

³⁰ J. Buczny, *Wyobrażenia na usługach reklamy*, online: http://www.audio-marketing.pl/fakty,wyobrazenia_na_uslugach_reklamy.htm [dostęp 19.10.2021].

BADANIE – CEL, PRZEBIEG I METODOLOGIA

Cele badania były następujące: (1) weryfikacja tezy mówiącej, iż podkład muzyczny poprzez odwołanie do schematów i archetypów zakorzenionych w podświadomości odbiorcy budzi skojarzenia z konkretnymi kategoriami produktu, jakością czy przedziałami cenowymi; (2) sprawdzenie, czy wśród percepcji respondentów istnieje korelacja pomiędzy podatnością na oddziaływanie archetypów i schematów muzycznych a wrażliwością na muzykę w ogóle.

Badanie zostało przeprowadzone w okresie od stycznia do lutego 2021 r.; do jego realizacji wybrano metodę ankietową nienadzorowaną (kwestionariusz internetowy). W badaniu wzięło udział łącznie 200 osób (N = 200). Na podstawie zebranego wywiadu dane demograficzne grupy statystycznej prezentują się następująco:

Tabela 1. Rozkład danych demograficznych grupy statystycznej (część 1 ankiety)

KATEGORIA	WARIANT	DANE
Wiek (18–44 lata)	18–24 lata	72% (n = 144)
	25–34 lata	24,5% (n = 49)
	35–44 lata	3,5% (n = 7)
Płeć	Kobieta	63% (n = 126)
	Mężczyzna	36,5% (n = 73)
	Nie chcę podawać	0,5% (n = 1)

Zadaniem uczestników było wysłuchanie dwóch ścieżek dźwiękowych z zagranicznych klipów reklamowych, były to reklama perfum Light Blue Dolce & Gabbana oraz reklama produktów sportowych firmy Under Armour. Powodem wyselekcjonowania tych właśnie klipów był około dziesięcioletni odstęp czasowy od ich pierwotnej publikacji, a także przeznaczenie na rynek światowy, a nie krajowy, co w założeniu miało zminimalizować szansę wcześniejszej styczności któregoś z respondentów z prezentowanym materiałem. Dodatkowo obydwie reklamy reprezentowały różne kategorie produktu, przedziały cenowe czy grupy docelowe.

Po zapoznaniu się badanych z kolejnymi przykładami samej warstwy dźwiękowej wyodrębnionej z nagrań dostępnych w serwisie YouTube byli oni proszeni o udzielenie odpowiedzi na pytanie o skojarzenia z przedstawionym klipem audio. Następnie na podstawie samych wrażeń słuchowych mieli określić domniemany przedział cenowy produktów ofero-

wanych przez reklamowaną markę. W kolejnej części respondenci używali wgląd w całość klipu, łącznie z obrazem. Na tej podstawie dzielili się opinią na temat spójności treści reklamy i oprawy muzycznej/dźwiękowej. Ostatnią część badania stanowiły pytania dotyczące funkcji muzyki w treściach multimedialnych oraz jej roli w życiu ankietowanych.

Pierwszy klip jest reklamą marki perfum Light Blue, luksusowego włoskiego domu mody Dolce & Gabbana z 2010 roku³¹. Przedstawia ona dwójkę modeli spędzających czas nad brzegiem morza. W warstwie audio usłyszeć można dźwięk wody oraz krzyki mew, a także odgłos wskakiwania do wody. Całości towarzyszy utwór Achille Toglianiego *Parlami d'amore Mariù* (pol. *Opowiedz mi o miłości, Mariù*) z 1959 r., który w pierwszej chwili jest częścią narracji w reklamie, lecz następnie przenosi się w sferę niediegetyczną, tym samym wyciszając resztę oprawy dźwiękowej. Po chwili całość urywa się na komendę reżysera i odgłos widocznego w kadrze klapsa filmowego.

Tabela 2a. Odpowiedzi udzielone w części 2a

KATEGORIA	WARIANT	DANE
Z czym kojarzy Ci się wysłuchany fragment muzyczny? (5 najpopularniejszych odpowiedzi)	elegancja	70,5% (n = 141)
	ekskluzywność	60,5% (n = 121)
	prestż	47% (n = 94)
	spokój	45,5% (n = 91)
	nostalgia	33,5% (n = 67)
Jakie ceny sugerowałaby muzyka, gdyby umieszczona została w reklamie produktu?	wysokie ceny	66,5% (n = 133)
	przeciętne ceny	21% (n = 42)
	niskie ceny	1,5% (n = 3)
	trudno powiedzieć	11% (n = 22)
W reklamie jakiego produktu umieścić(a)byś ten fragment muzyczny? (5 najpopularniejszych kategorii)	perfumy (ew. kosmetyki)	47% (n = 94)
	produkty spożywcze	38% (n = 76)
	samochód/motoryzacja	12,5% (n = 25)
	Odzież/obuwie/akcesoria i biżuteria	11% (n = 22)
	usługi turystyczne	7,5% (n = 15)
	inne/brak zdania	5,5% (n = 11)
Czy muzyka koresponduje z treścią reklamy i marką produktu?	5 - zdecydowanie tak	46,5% (n = 93)
	4 - raczej tak	25% (n = 50)
	3 - nie wiem/trudno powiedzieć	15% (n = 30)
	2 - raczej nie	10,5% (n = 10)
	1 - zdecydowanie nie	3% (n = 6)

³¹ <https://youtu.be/zLrUJY4D5Bc> [dostęp: 7.01.2021].

Jak wynika z badania, aż ponad 70% respondentów wskazało, że przedstawiony fragment muzyczny kojarzy im się z elegancją. Co istotne, ponad 60% ankietowanych wskazało również na ekskluzywność, a prawie połowa na prestiż. Pokazuje to dosyć dużą jednomyślność odbiorców w opisie usłyszanego fragmentu muzycznego, tym bardziej że wyżej wymienione wyrazy uznawane są za bliskoznaczne. Można zatem domniemywać, że muzyka w tempie umiarkowanym, spokojna i śpiewna melodia w języku włoskim wykonywana przez barytonowy głos męski, połączona z raczej nieangażującymi odgłosami natury odwołuje się do utrwalonych już w głowach słuchaczy schematów muzycznych. Warto dodać, że $\frac{2}{3}$ respondentów zaznaczyło także, że słyszana przez nich muzyka sugerowałaby wysokie ceny, co również w dużym stopniu koreluje z wymienionymi wcześniej cechami. W końcu elegancja, prestiż i ekskluzywność są przymiotami, które powszechnie kojarzone są z czymś droгим lub trudno dostępnym. Interesująca rzecz natomiast wynikła z pytania o produkt, który mogłaby reklamować zaprezentowana muzyka. Prawie połowa odpowiedzi była w pełni trafna, ponieważ wskazywała na perfumy. Można zatem przyjąć, że jest to proporcja pokazującą całkiem dużą skuteczność reklamy. Co ciekawe, aż 38% ankietowanych udzieliło odpowiedzi „produkty spożywcze”. Bardzo prawdopodobne zatem, że włoski tekst w wysłuchanym fragmencie nakierował niektórych respondentów na skojarzenia dotyczące tradycyjnych potraw i produktów kuchni włoskiej, takich jak pizza, risotto czy spaghetti. To także potwierdza dużą responsywność ankietowanych opartą na wykorzystaniu przez nich istniejących już schematów poznawczych. Ostatnie pytanie, zadane respondentom już po analizie reklamy wraz z obrazem, potwierdziło w dużym stopniu spójność wcześniejszych odpowiedzi. Ponad 70% ankietowanych na pytanie, czy muzyka koresponduje z treścią reklamy i marką produktu, odpowiedziało, że „zdecydowanie tak” lub „raczej tak”. Rozkład odpowiedzi świadczy więc o tym, że muzyka wykorzystana w omawianej reklamie telewizyjnej została dobrana w sposób raczej celowy i przemyślany. Zawarty tu schemat muzyczny z powodzeniem odwołuje się do archetypów znanych respondentom, a sami ankietowani uważają, że wszystkie elementy tej reklamy są ze sobą koherentne.

Drugą reklamą był spot komercyjny kampanii „Protect This House. I WILL.” amerykańskiego przedsiębiorstwa Under Armour, również z 2010 roku³². Poszczególne klipy w tej serii ukazują znanych amerykańskich sportowców (w omawianej reklamie jest to utytułowany pływak

³² <https://youtu.be/qjnEciwYRX0> [dostęp: 7.01.2021].

Michael Phelps) w ich przygotowaniach do Letnich Igrzysk Olimpijskich w Londynie w 2012 r. Przedstawionym dynamicznym sekwencjom treningowym towarzyszy pozanarracyjny utwór, którego główną warstwą jest linia perkusyjna utrzymana w stylu muzyki wykonywanej przez tzw. zespoły *drum & bugle corps* charakterystyczne dla wszelkiego rodzaju wydarzeń sportowych w Stanach Zjednoczonych. Oprócz tego słyszalne są pojedyncze akcenty sekcji dętej blaszanej w niskim rejestrze o zmodulowanym brzmieniu oraz lakoniczne deklamacyjne partie wokalne, idiomatyczne dla muzyki hip-hopowej.

Tabela 2b. Odpowiedzi udzielone w części 2b

KATEGORIA	WARIANT	DANE
Z czym kojarzy Ci się przesłuchany fragment muzyczny? (5 najpopularniejszych odpowiedzi)	dynamizm	89% (n = 178)
	energiczność	75% (n = 150)
	siła	73% (n = 146)
	żartobliwość	8,5% (n = 17)
	profesjonalizm i tandeta (ex aequo)	7,5% (n = 15)
Jakie ceny sugerowałaby muzyka, gdyby umieszczona została w reklamie produktu?	przeciętne ceny	66,5% (n = 133)
	trudno powiedzieć	13% (n = 26)
	wysokie ceny	12% (n = 24)
	niskie ceny	8,5% (n = 17)
W reklamie jakiego produktu umieścił(a)byś ten fragment muzyczny? (5 najpopularniejszych kategorii)	odzież i akcesoria sportowe	66% (n = 132)
	motoryzacja i militaria	16,5% (n = 33)
	produkty spożywcze (szczególnie energetyzujące)	15% (n = 30)
	kosmetyki (głównie męskie)	10% (n = 20)
	technologia, rozrywka i multimedia	4,5% (n = 9)
	inne/brak zdania	2% (n = 4)
Czy muzyka koresponduje z treścią reklamy i marką produktu?	5 - zdecydowanie tak	58,5% (n = 117)
	4 - raczej tak	26,5% (n = 53)
	3 - nie wiem/trudno powiedzieć	9,5% (n = 19)
	2 - raczej nie	5% (n = 10)
	1 - zdecydowanie nie	0,5% (n = 1)

W drugim analizowanym przykładzie aż 89% ankietowanych uznało, że fragment muzyczny kojarzy im się z dynamizmem. Ponadto aż 75% osób zaznaczyło energiczność, a 73% siłę. Odpowiedzi respondentów jednoznacznie wskazują, że muzyka wykorzystana w reklamie kojarzy im się z przymiotami opisującymi najprawdopodobniej ruch i wysiłek fizyczny. Potwierdziły to odpowiedzi na pytanie dotyczące potencjalnego reklamowanego produktu, gdzie aż 66% osób zaznaczyło odzież i akcesoria spor-

towe. Ponadto 15% ankietowanych udzieliło odpowiedzi „produkty spożywcze energetyzujące”. Pokazuje to, że muzyka instrumentów perkusyjnych połączona ze stanowczymi, krótkimi komendami w sposób dość klarowny przywołuje schematy muzyczne odnoszące się do treningu sportowego i wszelkich kwestii z nim związanych, jak np. motywacja zawodników. Warto dodać, że respondenci również dosyć słusznie na podstawie samego fragmentu muzycznego określili cenę sugerowaną produktów; $\frac{2}{3}$ ankietowanych udzieliło odpowiedzi „przeciętne ceny”, co raczej można uznać za prawidłowy szacunek cen odzieży firmy Under Armour. Co istotne, po zapoznaniu się z pełną formą reklamy aż 85% ankietowanych odpowiedziało, że muzyka w niej wykorzystana jest spójna z treścią reklamy i marką produktu. Powyższy przykład pokazuje zatem skuteczne dobranie muzyki do reklamowanego towaru. Odwołanie się tutaj do powszechnie znanych archetypów i schematów muzycznych okazało się nad wyraz efektywne, ponieważ nawet bez znajomości treści i obrazu respondenci w większości słusznie wskazali typ reklamowanego produktu.

Tabela 3. Wykaz odpowiedzi udzielonych w na pytania w 3 segmencie badania

KATEGORIA	WARIANT	DANE
Czy w ciągu ostatnich 5 lat doświadczyłeś/aś silnych emocji związanych z muzyką, takich jak dreszcze, ciarki, płacz, silne pobudzenie itp.?	tak	90% (n = 180)
	nie	4,5% (n = 9)
	trudno powiedzieć	5,5% (n = 11)
Czy w Twoim życiu codziennym muzyka pełni istotną funkcję?	5 - zdecydowanie tak	69,5% (n = 139)
	4 - raczej tak	23,5% (n = 47)
	3 - nie wiem/trudno powiedzieć	4,5% (n = 9)
	2 - raczej nie	1,5% (n = 3)
	1 - zdecydowanie nie	1% (n = 2)
Czy uważasz, że muzyka ma istotny wpływ na odbiór treści multimedialnych (np. filmy, reklamy)?	5 - zdecydowanie tak	83,5% (n = 167)
	4 - raczej tak	15% (n = 30)
	3 - nie wiem/trudno powiedzieć	1% (n = 2)
	2 - raczej nie	0,5% (n = 1)
	1 - zdecydowanie nie	0% (n = 0)

W 3 segmencie pytań ankietowani zostali zapytani o wpływ muzyki na ich emocje i przeżycia. Na samym początku zostało postawione pytanie, które w latach 90. zadawał już John Sloboda. Dotyczyło ono odczuwania silnych emocji w związku z muzyką. Aż 90% respondentów odpowiedziało na to pytanie twierdząco, co oznacza, że muzyka potrafi u nich spowodować takie odczucia, jak silne pobudzenie, dreszcze, ciarki czy nawet płacz. Wynik tej

analizy jest tożsamy z wynikiem uzyskanym przez Slobodę, co świadczy o uniwersalności, jak i ciągłej aktualności jego badania. Kolejne pytanie pokazało, że 93% ankietowanych uważa, że muzyka pełni istotną funkcję w ich życiu. Było to pytanie pozwalające stwierdzić, jaki jest stosunek respondentów do muzyki i w jaki sposób może on rzutować na prawdziwość innych odpowiedzi w przeprowadzonym badaniu. Ostatnie pytanie natomiast miało na celu sprawdzić, czy respondenci postrzegają muzykę jako jeden z istotnych elementów reklamy. Tutaj odpowiedź twierdząca padła 197 razy, co tylko utwierdziło nas w przekonaniu, że badana grupa odbiorców jest świadoma ważności muzyki w przekazach audiowizualnych.

W celu weryfikacji, czy w udzielonych odpowiedziach zachodzi zbieżność pomiędzy trafnym rozpoznaniem archetypu lub schematu muzycznego a odbiorem muzyki w sposób emocjonalny i jej istotnym wpływem na życie ankietowanych, respondenci zostali podzieleni na dwie grupy ze względu na udzielone odpowiedzi w części 3. W grupie A ($N_1 = 173$; 86,5% badanych) znalazły się osoby, które w obydwu pytaniach (zob. tabela 3., pyt. 1 i 2) udzieliły odpowiedzi twierdzącej („tak” w pyt. 1 oraz „zdecydowanie tak” lub „raczej tak” w pyt. 2”). Do grupy B ($N_2 = 27$, 13,5% badanych) zaliczono natomiast tych, którzy odpowiedzieli jednoznacznie negatywnie („nie” w pyt. 1 i „raczej nie” albo „zdecydowanie nie” w pyt. 2) lub w sposób neutralny („nie wiem/trudno powiedzieć” w obydwu pytaniach).

**Tabela 4. Rozkład odpowiedzi ankietowanych w części 3
względem predykcji badających**

KATEGORIA	GRUPA	WARIANT	DANE
reklama 1 (Dolce&Gabbana)	grupa A	odpowiedź zgodna z przewidywaniami badających	77,5% (n = 155)
		odpowiedź sprzeczna z oczekiwaniami badających	9% (n = 18)
	grupa B	odpowiedź zgodna z przewidywaniami badających	9,5% (n = 19)
		odpowiedź sprzeczna z oczekiwaniami badających	4% (n = 8)
reklama 2 (Under Armour)	grupa A	odpowiedź zgodna z przewidywaniami badających	84,5% (n = 169)
		odpowiedź sprzeczna z oczekiwaniami badających	2% (n = 4)
	grupa B	odpowiedź zgodna z przewidywaniami badających	15,5% (n = 25)
		odpowiedź sprzeczna z oczekiwaniami badających	1% (n = 2)

Jak pokazują wyniki, respondenci byli bardzo podatni na archetypy muzyczne w obu reklamach. Co interesujące, to jednak w reklamie firmy Under Armour schematy muzyczne oddziaływały silniej na odbiorców. Najprawdopodobniej spowodowane było to mniejszą liczbą elementów muzycznych w danym fragmencie, ale także ich większą sugestywnością. Istotne jest to, że nawet osoby, które zostały zaliczone do grupy B (czyli tej, która deklarowała brak zaangażowania emocjonalnego względem muzyki lub pozostawała w tej kwestii neutralna), okazały się podatne na działanie różnych archetypów i schematów muzycznych. Może to oznaczać, że odbiorcy mogą im ulegać, nawet nie zdając sobie do końca z tego sprawy. Badanie to pokazuje także, że archetypy są tak głęboko i silnie zakorzenione w odbiorcach, że działają na nich instynktownie i podświadomie.

PODSUMOWANIE

Muzyka, niezależnie od jej gatunku, pełni wiele istotnych funkcji w spocie reklamowym i jest elementem, bez którego odbiór reklamy mógłby być utrudniony. Podstawową rolą muzyki jest stworzenie odpowiedniego nastroju w reklamie oraz gra emocjami widza. Przyjemna i spokojna muzyka wprowadza konsumenta w dobry nastrój, przez co korzystniej odbiera on dany produkt czy wizerunek danej marki. Muzyka o zabarwieniu dramatycznym lub zmieniająca się w sposób gwałtowny na pewno potęguje emocje u widza, przez co będzie on aktywniej śledził przekaz. Muzyka poprzez swoją melodyczność i rytmiczność pobudza wyobraźnię odbiorcy i wpływa na lepsze zapamiętanie treści i sloganów reklamowych. Wszelkiego rodzaju efekty muzyczne również dynamizują obraz. Muzyka ma za zadanie podkreślenie ruchu, uwypuklenie dźwięków świata przedstawionego, a synchronizując się dokładnie z obrazem, pomaga w płynnej zmienności ujęć. Podkład muzyczny może również pomóc wyrazić to, co trudno jest oddać słowami lub elementami wizualnymi. Można z dużym prawdopodobieństwem założyć, że muzyka spełniająca wymienione wyżej funkcje znacząco zwiększa skuteczność reklamy, a ponadto uatrakcyjnia przekaz. W połączeniu z obrazem i tekstem tworzy spójną całość, która dysponuje niezwykle silną perswazją.

Jak pokazuje opisane tu badanie, schematy i archetypy muzyczne pełnią bardzo ważną funkcję w kreowaniu reklamy telewizyjnej. Odbiorcy

potwierdzają, że muzyka odgrywa istotną rolę w ich życiu, bardzo często wzbudza u nich silne emocje, a ponadto ma duży wpływ na odbiór treści multimedialnych. W przypadku obu reklam po wysłuchaniu samej ścieżki dźwiękowej respondenci wskazywali na tożsame lub podobne skojarzenia z muzyką. Również w obu przypadkach całkiem celnie określali typ reklamowanego produktu. Co istotne, udało im się także poprawnie wskazać jego potencjalną cenę. Po obejrzeniu w całości obu reklam ankietowani byli raczej zgodni, że wykorzystana muzyka koresponduje z treścią przekazu i marką produktu. Warto także podkreślić, że odbiorcy mogą być podatni na oddziaływanie archetypów muzycznych, nawet jeżeli sami deklarują małą wrażliwość na muzykę. Udowadnia to, że pewne schematy mogą być tak silnie zakorzenione w podświadomości odbiorców, że nie są oni nawet tego do końca świadomi.

Artykuł jest przyczynkiem do dalszych badań na temat istoty i funkcji muzyki w przekazach audiowizualnych, szczególnie takich jak reklama telewizyjna, funkcjonowania i powstawania archetypów muzycznych, a także wykorzystywania schematów muzycznych m.in. w strategiach marketingowych. Jest to temat interdyscyplinarny, łączący wiedzę z zakresu takich dziedzin nauki, jak muzykologia, psychologia czy marketing, przez co pozwala przyjąć wiele perspektyw badawczych. Co jednak najważniejsze, w dobie powszechnego konsumpcjonizmu i ciągle rozwijających się mediów masowych reklama stała się głównym nośnikiem informacji, dlatego tak ważne jest, aby pozostawała w kręgu zainteresowania wielu nauk, w tym muzykologii.

BIBLIOGRAFIA

- Ćwiklińska Anna, *Konwergencja muzyki i reklamy. Istota i znaczenie muzyki w telewizyjnym spocie reklamowym* [w:] *Przedsiębiorstwo i zarządzanie*, t. XV, z. 4, cz. I: *Komunikacja marketingowa we współczesnych działaniach prowizerunkowych*, red. M. Dębski, A. Jupowicz-Ginalska, Łódź 2014.
- Doliński Dariusz, *Psychologiczne mechanizmy reklamy*, Gdańsk 2003.
- Frey William Henry, *Crying: The Mystery of Tears*, Minneapolis 1985 (za: Sloboda John, *Poznanie, emocje i wykonanie – trzy wykłady z psychologii muzyki*, Warszawa 1999).
- Jordan-Szymańska Anna, *Percepcja muzyki* [w:] *Wybrane zagadnienia z psychologii muzyki*, red. M. Manturzevska, H. Kotarska, Warszawa 1990.
- Kudlik Agata, Czerniawska Ewa, *Indywidualne oddziaływanie muzyki na człowieka – wpływ muzyki na nastrój* [w:] *Nastrój. Modele, geneza, funkcje*, red. E. Goryńska i in., Warszawa 2011.

- Lisowska-Magdziarz Małgorzata, *Obrazy ciała, obrazy produktu. Analiza metafor wizualnych i multimodalnych w mediach masowych* [w:] *Komunikacja wizualna*, red. P. Francuz, Warszawa 2012.
- Makomaska Sylwia, *Muzyka na peryferiach uwagi. Od „musiqe d’ameublement” do audio-marketingu*, Warszawa 2021.
- Makowski Michał, *Niewerbalna komunikacja w reklamie telewizyjnej. Zastosowanie i oddziaływanie*, Warszawa 2013.
- Meyer Leonard B., *Emocja i znaczenie w muzyce*, Kraków 1974.
- Nowacki Robert, *Reklama*, Warszawa 2005.
- Sajna Radosław, *Kolory, zwierzęta, tańce...: niesamowity świat niewerbalny w reklamach telewizyjnych (ujęcie globalne)*, Chicago 2008.
- Sloboda John, *Poznanie, emocje i wykonanie – trzy wykłady z psychologii muzyki*, Warszawa 1999.
- Stevens Anthony, *The archetypes* [w:] *The Handbook of Jungian Psychology*, red. Renos K. Papadopoulos, Hove – Nowy Jork 2006.
- Szczęsna Ewa, *Poetyka reklamy*, Warszawa 2001.

Strony internetowe

- Buczny Jacek, *Wyobrażenia na usługach reklamy*, http://www.audio-marketing.pl/fakty,wyobrazenia_na_uslugach_reklamy.htm
- Greenberg David M. i in., *The Song Is You: Preferences for Musical Attribute Dimensions Reflect Personality*, „Social Psychological and Personality Science” 2016, t. 7, nr 6, s. 596–607, <https://doi.org/10.1177%2F1948550616641473>
- Watt Roger, Ash Roisin, *A psychological investigation of meaning in music*, „Musicae Scientiae”, nr 2, s. 33–53, <https://doi.org/10.1177%2F102986499800200103>

Klipy wideo

- Dolce & Gabbana – Light Blue Fragrance Commercial*, <https://youtu.be/zLrUJY4D5Bc>.
- Michael Phelps – Protect This House. I WILL*, <https://youtu.be/qjnEciwYRX0>.

The Role of Musical Patterns and Archetypes in Creating Contemporary TV Advertising in the Light of Original Research

Abstract

During the present era of a rapidly developing consumer society, TV advertising is one of major instruments of influencing the recipient. It has a remarkable power of persuasion, which is why it is often such a willingly used tool. In the following paper, one of its main components, i.e. music, is of special interest. In the face of dynamization of the media in the modern world and the growing interest in interdisciplinary advertising studies of various research fields, this article aims in answering questions about the function of music in TV advertising, as well as the role of musical patterns and archetypes regarding to creating contemporary audio-visual spots. Based on a survey of 200 questionnaires in which respondents gave their thoughts on two different commercials, there will be presented an analysis of

those data. Moreover, for this purpose, a synthesis of literature from the border of psychology of music, social communication and marketing will be undertaken. Finally, the paper also presents answers to questions such as: is musical archetypes useful in the process of creating musical patterns, and thus successful TV commercial; what makes a musical archetype more recognizable; is this recognition dependent on emotional receptivity to music.

Keywords: music in media, TV advertising, musical archetypes, musical patterns, psychology of music, music perception

ANEKS 1

WYKAZ PYTAŃ ZASTOSOWANYCH W ANKIECIE

Część 1 – informacje wstępne:

1. Prosimy o orientacyjne podanie wieku:
 - <18
 - 18–24
 - 25–34
 - 35–44
 - 45+
2. Płeć:
 - Kobieta
 - Mężczyzna
 - Inna
 - Nie chcę podawać

Część 2a – podkład muzyczny (dla obydwu reklam):

1. Wysłuchaj poniższego przykładu muzycznego; z czym kojarzy Ci się wysłuchany fragment? Wybierz jedną lub kilka z poniższych odpowiedzi. Możesz też dodać własną:
 - dynamizm; ekskluzywność; elegancja; energiczność; inkluzywność; nostalgia; powaga; prestiż; profesjonalizm; radość; siła; smutek; spokój; tanęda; żartobliwość; inna odpowiedź [odpowiedź własna]³³
2. Jakie ceny sugerowałaby muzyka, gdyby została umieszczona w reklamie produktu?
 - wysokie
 - przeciętne
 - niskie
 - trudno powiedzieć
3. W reklamie jakiego produktu umieścił(a)byś ten fragment muzyczny?
 - [odpowiedź własna]

³³ W aneksie podano kolejność alfabetyczną; podczas badania w ankiecie podano kolejność losową, różną dla obydwu reklam.

Część 2b – kompletna reklama (dla obydwu reklam):

1. Zapoznaj się z kompletną reklamą telewizyjną; czy muzyka koresponduje z treścią reklamy i marką produktu (skala 5-stopniowa)?
 - 5 – zdecydowanie tak
 - 4 – raczej tak
 - 3 – nie wiem/trudno powiedzieć
 - 2 – raczej nie
 - 1 – zdecydowanie nie

Część 3 – pytania dodatkowe:

1. Czy w ciągu ostatnich 5 lat doświadczyłeś/aś silnych emocji związanych z muzyką, takich jak dreszcze bądź ciarki, płacz, silne pobudzenie itp.?
 - tak
 - nie
 - trudno powiedzieć
2. Czy w Twoim życiu codziennym muzyka pełni istotną funkcję?
 - 5 – zdecydowanie tak
 - 4 – raczej tak
 - 3 – nie wiem/trudno powiedzieć
 - 2 – raczej nie
 - 1 – zdecydowanie nie
3. Czy uważasz, że muzyka ma istotny wpływ na odbiór treści multimedialnych (np. filmy, reklamy)?
 - 5 – zdecydowanie tak
 - 4 – raczej tak
 - 3 – nie wiem/trudno powiedzieć
 - 2 – raczej nie
 - zdecydowanie nie

Małgorzata M. Stańczyk

Pracownia Muzykoterapii, Wielkopolskie Centrum Onkologii w Poznaniu

TERAPEUTYCZNA WARTOŚĆ MUZYKI

WPROWADZENIE

Muzyka, będąca istotnym składnikiem ludzkiej egzystencji, pełni wiele różnorodnych funkcji. Jako elementowi kultury można jej przypisać przede wszystkim funkcję ogólnorozwojową, społeczną, edukacyjną czy komunikacyjną¹. Muzyka została uznana za środek oddziaływania terapeutycznego, czym przyczyniła się do rozwoju nowej dyscypliny naukowej – muzykoterapii². Muzykoterapia ma charakter interdyscyplinarny, ponieważ łączy w sobie elementy medycyny, psychologii muzyki, muzykologii, estetyki. W ostatnich latach można zauważyć znaczny wzrost zainteresowania tą formą terapii z uwagi na jej skuteczność potwierdzoną w pracach empirycznych. Wielokierunkowy charakter oddziaływań terapeutycznych z udziałem muzyki, jak również ich udokumentowana skuteczność terapeutyczna spowodowały, że muzykoterapia znalazła zastosowanie w wielu obszarach medycyny. Szereg publikacji potwierdza efektywność terapeutyczną zarówno technik muzykoterapii receptywnej, jak i aktywnej w kontekście klinicznym³. Muzyka jako forma sztuki abstrakcyjnej i symbolicznej jest nie tylko źródłem przeżyć estetycznych i artystycznych. Dostarcza również rozmaitych doznań emocjonalnych, moduluje sposób wewnętrznego przeżywania zdarzeń i sytuacji. Kontakt z muzyką stymuluje wyobraźnię, ekspresję i rozbudza zainteresowania twórcze. Muzyka aktywizuje procesy emocjonalne i poznawcze, a także wpływa na reakcje organizmu na poziomie fizjologicznym⁴. W rozważaniach

¹ M.C. Sandu, *Sociomusicology and importance of music education in society*, „Revista Universitara de Sociologie” 2020, nr XVI(2), s. 377–385.

² E. Ruud, *Music therapy – history and cultural context*, „Nordic Journal of Music Therapy” 2000, nr 9(2), s. 67–76.

³ D. Aldridge, *The music of the body: music therapy in medical settings*, „Journal of Mind-Body Health” 1993, nr 9(1), s. 17–35, por. S. Masayuki, *Scientific investigations of the therapeutic effects of music therapy*, „Acoustical Science and Technology” 2013, nr 34(1), s. 1–4.

⁴ L.J. Trainor, K.A. Corrigall, *Music acquisition and effects of musical experience* [w:] *Music Perception. Springer Handbook of Auditory Research*, eds. M. Riess Jones, R. Fay, A. Popper, New York 2010.

o muzyce nie może zatem zabraknąć zagadnień dotyczących jej wartości terapeutycznej.

MUZYKA JAKO TRZYPOZIOMOWY ZBIÓR INFORMACJI

Tadeusz Natanson, prekursor polskiej muzykoterapii, w rozważaniach nad zagadnieniem programowania muzyki terapeutycznej przedstawił koncepcję Weavera, zgodnie z którą muzyka postrzegana jest jako trzypoziomowy zbiór informacji⁵. W myśl tej koncepcji utwór muzyczny jest rozpatrywany jako wielopoziomowy komunikat skierowany przez kompozytora do słuchacza. Treścią tego komunikatu jest informacja zawarta na trzech poziomach – akustycznym, semantycznym i estetycznym. Na poziomie akustycznym muzyka jest postrzegana jako zbiór symboli akustycznych. Poziom ten dotyczy brzmieniowych i wymiernych jakości muzyki. Zbiorem symboli akustycznych stanowiącym materiał brzmieniowy muzyki są dźwięki, którym przypisuje się cztery podstawowe cechy – wysokość, głośność, czas trwania i barwę. Poziom drugi – semantyczny – odnosi się do istoty „znaczenia muzycznego”⁶. „Znaczenie w muzyce” dotyczy treści zawartej w muzyce lub przekazywanej przez muzykę, którą reprezentuje zbiór tworzących ją „symboli semantycznych” zawartych w partyturze⁷. W ramach poziomu semantycznego wyróżniono podzbiory określane mianem „elementów dzieła muzycznego”, do których należą: interwały i melodyka, rytm, metrum, tempo (agogika), dynamika, tonalność, faktura, artykulacja i frazowanie, barwa dźwięku oraz budowa formalna (schemat architektoniczny dzieła muzycznego). Poziom estetyczny,

⁵ Za: T. Natanson, *Programowanie muzyki terapeutycznej*, Wrocław 1992.

⁶ Problem znaczenia muzyki w sensie zawartości znaczeniowej jest wątkiem zawieszonym w rozważaniach nad ontologią dzieła muzycznego. Tradycja przypisywania muzyce własności ekspresyjnych, zdolności poruszania uczuć i wyobrażeń, a także wyraźnych powiązań z rzeczywistością pozamuzyczną sięga początków europejskiej kultury muzycznej. Zarazem jednak historia estetyki muzycznej potwierdza obecność ideału czysto muzycznego piękna upatrywanego w formalnym wymiarze muzyki, B. Smoleńska-Zielińska, *Symboliczna treść muzyki współczesnej*, „Annales” 2003, R. I, s. 157–171, por. K. Guzalowski, *Znaczenie muzyki – znaczenie muzyczne*, Kraków 1999.

⁷ Zgodnie z koncepcją Levi-Straussa każdy kompozytor tworzy na dwóch „poziomach artykulacji”. Pierwszy poziom artykulacji dotyczy składni muzycznej (skal, systemów tonalnych, hierarchicznych relacji zachodzących pomiędzy dźwiękami) i stanowi zarazem podstawę dla drugiego „poziomu artykulacji”, którym jest kreowanie muzycznego znaczenia i emocjonalnego sensu utworu muzycznego., B. Smoleńska-Zielińska, *op. cit.*

nazywany również poziomem efektywności, obejmuje natomiast wszelkie zmiany wywoływane przez muzykę, tj. stopień, w jakim odebrane „znaczenie muzyczne” oddziałuje na słuchacza w aspekcie emocjonalnych, poznawczych i fizjologicznych reakcji organizmu⁸.

PSYCHOFIZJOLOGICZNY ASPEKT ODDZIAŁYWANIA MUZYKI NA ORGANIZM CZŁOWIEKA

Oddziaływanie muzyki na psychikę człowieka, na kształtowanie postaw i zachowań zostało dostrzeżone i stało się przedmiotem rozważań już w czasach starożytnych. W tym zakresie istotną rolę przyznano nastrojotwórczym walorom muzyki oraz jej zdolności do wzbudzania reakcji emocjonalnych⁹. Zdaniem Meyera o istnieniu emocjonalnej reakcji na muzykę świadczą dane subiektywne i dane obiektywne¹⁰. Dane subiektywne stanowią introspekcyjne opisy reakcji na muzykę jej odbiorców – kompozytorów, wykonawców i słuchaczy, natomiast dane obiektywne dotyczą zachowań i reakcji fizjologicznych, które zachodzą podczas percepcji. Zgodnie z „teorią emocji w muzyce” przedstawioną przez wspomnianego autora emocja powstaje w wyniku unikania reakcji bądź odpowiedzi. Oddziaływanie muzyki można określić zatem przez analogię do tego zjawiska, co oznacza, że pojawiające się w muzyce następstwa dźwięków, rytmów czy określonych współbrzmień odbiorca traktuje jako naturalne, dlatego też nie wywołują one gwałtownych reakcji emocjonalnych. Owe przebiegi muzyczne zawierają w sobie schematy muzyczne znane słuchaczowi z doświadczeń kulturowych. Muzyka potrafi jednak wzbudzać bardzo silne emocje, co zdaniem Meyera ma miejsce wtedy, gdy podczas percepcji pojawia się czynnik, który zakłóca istniejące oczekiwania percepcyjne. Przebiegi muzyczne, które zawierają nieznane dotąd współbrzmienia dźwięków czy schematy formalne, wydłużają czas oczekiwania na odpowiedź, czyli odprężenie. Zgodnie z założeniami teorii Meyera źródłem emocji, które powstają podczas percepcji, a zarazem źródłem samych przeżyć emocjonalnych jest mimowolne postrzeganie pojawiających się w przebiegu utworu muzycznego napięć kulminacyjnych i ich rozwiązań oraz porównywanie ich do znanych już z doświadczeń wcześniejszych. Jeżeli narastanie kulminacji jest niewielkie – nie powoduje istotnych zmian

⁸ T. Natanson, *op. cit.*

⁹ E. Ruud, *Music therapy...*

¹⁰ L.B. Meyer, *Emotion and meaning in music*, Chicago 1956.

w reakcji, a stany napięcia i rozluźnienia przebiegają w sposób łagodny. Jeżeli jednak napięcie wzrasta w sposób znaczny – moment rozluźnienia jest przez słuchacza bardziej odczuwany, gdyż bezpośrednio wiąże się z uzyskaniem długo oczekiwanego stanu odprężenia¹¹.

Jednym z zasadniczych celów stosowania technik terapeutycznych z zastosowaniem muzyki jest wzbudzanie pożądanych emocji (stanów afektywnych, nastrojów) oraz sterowanie nimi. W tym aspekcie pozytywny wpływ muzyki może mieć charakter wzmacniający, mobilizujący do działania, kiedy utwór muzyczny, zgodny z oczekiwaniami percepcyjnymi słuchacza, określany jest jako aktywizujący. Natomiast pozytywny, aczkolwiek uspokajający wpływ muzyki może prowadzić również do uzyskania stanu odprężenia, ukojenia, relaksu, a także wzbudzać potrzebę zadumy, refleksji czy kontemplacji¹². Szereg prac empirycznych prowadzonych w zakresie psychologii poznawczej potwierdza istotny wpływ muzyki na myślenie przestrzenne i logiczno-abstrakcyjne, pamięć, uwagę, spostrzeganie, a zwłaszcza na wyobraźnię¹³. Doświadczenie muzyki jest często związane z aktywizacją procesów wyobraźniowych. Określone cechy materiału muzycznego przyczyniają się do uruchamiania skojarzeń pozamuzycznych, wyzwalania przeżyć i odtwarzania przeszłych doświadczeń¹⁴. Muzyka może przywoływać wspomnienia, doznania, marzenia lub pobudzać świadome konotacje związane z przedmiotami referencjalnymi, a ze względu na powiązania z życiem wewnętrznym danego słuchacza może wywoływać pozytywne lub negatywne reakcje emocjonalne¹⁵.

Oddziaływanie muzyki na sferę psychiczną człowieka znajduje odbicie w przebiegu procesów i reakcji fizjologicznych. Zdaniem Janickiego oddziaływanie muzyki na sferę emocji powoduje automatycznie rezonans somatyczny, podobnie jak oddziaływanie na sferę somatyczną wpływa zarazem na psychikę słuchacza¹⁶. Wpływ dźwięku na organizm człowieka

¹¹ L.B. Meyer, *op. cit.*

¹² T. Natanson, *op. cit.*

¹³ L. Harmon, *the effects of different types of music on cognitive abilities*, „Journal of Undergraduate Psychological Research” 2008, nr 3, s. 41–46; zob. też: P. Pałosz, *Przegląd badań nad uwarunkowaniami preferencji muzycznych*, „Przegląd Psychologiczny” 2009, nr 2, s. 151–179.

¹⁴ J. Aleksandrowicz, *Psychoterapia*, Warszawa 1992.

¹⁵ T. Natanson, *op. cit.*, por. L. Meyer, *op. cit.*

¹⁶ Fala dźwiękowa po przejściu przez ucho zewnętrzne i środkowe ulega transformacji na bodziec elektryczny w obrębie receptora nerwu słuchowego. Z nerwu słuchowego pochodzi impuls, który jest modulowany przez wiele czynników, między innymi przez czynnik hormonalny (adrenalinę), dzięki temu percepcja następuje

wywołuje zmiany w zakresie procesów fizjologicznych, które dotyczą przemiany materii, napięcia mięśniowego, układu oddechowego, układu krążenia oraz aktywności układu nerwowego. W obszarze somatycznym zmiany wywołane oddziaływaniem muzyki można ująć jako zmiany wartości określonych wskaźników biomedycznych, takich jak szybkość tętna, wartość ciśnienia krwi, częstość akcji serca, temperatura ciała oraz zmiany stanu pobudzenia psychomotorycznego¹⁷. Muzyka uspokajająca zwiększa aktywność przywspółczulnego układu nerwowego, tym samym przyczynia się do spowolnienia oddechu, zmniejszenia częstości akcji serca, powoduje zwężenie źrenic, w odróżnieniu od muzyki pobudzającej, która oddziałuje aktywizująco na współczulny układ nerwowy¹⁸. Badania, które dotyczą wpływu muzyki na organizm człowieka, wskazują również na zmiany w zakresie minutowego zużycia tlenu, podstawowej przemiany materii, aktywności gruczołów dokrewnych oraz wielkości oporów w drogach oddechowych¹⁹. Doświadczenie muzyki jest związane z motorycznymi reakcjami organizmu na rytm, który jest silnym czynnikiem bodźcowym. Odpowiedź organizmu na bodziec rytmiczny może mieć charakter świadomy lub nieświadomy, przy czym reakcjom motorycznym na przebieg rytmiczny zawsze towarzyszy pobudzenie emocjonalne²⁰.

TERAPEUTYCZNA WARTOŚĆ MUZYKI W KONTEKŚCIE LECZENIA PRZECIWNOWOTWOROWEGO

Wielowymiarowy charakter oddziaływania muzyki na organizm człowieka uzasadnia jej wykorzystanie w działaniach o charakterze terapeutycznym, co ostatecznie przyczyniło się do rozwoju nowej dyscypliny naukowej – muzykoterapii. W literaturze istnieje znaczne zróżnicowanie w zakresie jej definiowania, związane z różnorodnością celów, które mogą

w pniu mózgu, międzymózgowiu i korze mózgu. Dalsze przetwarzanie dźwięku odbywa się w podwzgórzu, wzgórzu, układzie limbicznym i mózdzku, E. Cieniek, *Co nam w mózgu gra? Neuropsychologiczny aspekt doświadczania muzyki*, „Młoda Psychologia” 2012, t. I, s. 339–352.

¹⁷ F. Tan, *A study of the effect of relaxing music on heart rate recovery after exercise among healthy students*, „Complementary Therapies in Clinical Practice” 2014, nr 20(2), s. 114–117, zob. też: P. Pałosz, *op. cit.*

¹⁸ A. Metera, *Muzykoterapia. Muzyka w medycynie i edukacji*, Leszno 2002.

¹⁹ D. Aldridge, *op. cit.*; por. B. Abrams, *Music, cancer, and immunity*, „Clinical Journal of Oncology Nursing” 2001, nr 5(5), s. 222–224.

²⁰ M. Janiszewski, *Muzykoterapia aktywna*, Warszawa–Łódź 1993.

być realizowane z jej udziałem. Tytułem przykładu Światowa Federacja Muzykoterapii definiuje muzykoterapię jako „wykorzystanie muzyki i/lub jej elementów przez muzykoterapeutę i pacjenta w procesie zaprojektowanym dla ułatwienia komunikacji, uczenia się, mobilizacji, ekspresji, koncentracji fizycznej, emocjonalnej, intelektualnej i poznawczej w celu rozwoju wewnętrznego potencjału oraz rozwoju lub odbudowy funkcji jednostki, tak by mogła ona osiągnąć lepszą integrację intra- i interpersonalną, a w konsekwencji lepszą jakość życia”²¹. Natomiast Simon postrzega muzykoterapię jako metodę postępowania psychoterapeutycznego, która posługuje się muzyką jako niespecyficznym środkiem przekazu w sposób receptywny i aktywny, pozwalającym na uzyskanie efektów terapeutycznych w leczeniu nerwic, zaburzeń psychosomatycznych i schorzeń psychicznych²².

Szereg prac empirycznych potwierdza zasadność stosowania muzykoterapii w obszarze chorób psychosomatycznych, którym towarzyszą odczucia bólowe, lęk, niepewność, stany obniżonego nastroju, poczucie bezradności, smutku czy przygnębienia.

Efektywność muzykoterapii stwierdzono w zakresie łagodzenia skutków ubocznych leczenia przeciwnowotworowego – chemioterapii²³, radioterapii²⁴, i chirurgii²⁵. Wykazano istotny wpływ muzykoterapii na obniżenie poziomu lęku²⁶, bólu²⁷ czy stresu pooperacyjnego²⁸. Muzykoterapia wpływała korzystnie na poprawę nastroju i ogólnego samopoczucia²⁹, jak również na poprawę jakości życia³⁰. W procesie kompleksowego leczenia

²¹ E. Ruud, *Music and Quality of Life*, „Nordic Journal of Music Therapy” 1997, nr 6(2), s. 86–97.

²² Za: H. Cesarz, *Muzykoterapia jako jedna z metod psychoterapeutycznych w leczeniu osób z zaburzeniami psychicznymi*, „Fizjoterapia” 2003, nr 11(3), s. 62–67.

²³ E. Spilioti, *The effects of music on cancer patients submitted to chemotherapy treatment*, „International Journal of Caring Sciences” 2017, nr 10 (3), s. 1465–1477.

²⁴ M. Clerk, et al., *Use of preferred music to reduce emotional distress and symptom activity during radiation therapy*, „Journal of Music Therapy” 2006, nr 43(3), s. 247–265.

²⁵ T. Kenyon, *Effects of music therapy on surgical and cancer patients*, „Breast Care” 2007, nr 2, s. 217–220.

²⁶ A. Ferrer, *The effect of live music on decreasing anxiety in patients undergoing chemotherapy treatment*, „Journal of Music Therapy” 2007, nr 44, s. 242–255.

²⁷ X-M. Li, et al., *Effects of music therapy on pain among female breast cancer patients after radical mastectomy; results from randomized controlled trial*, „Breast Cancer Research and Treatment” 2011, nr 128, s. 411–419.

²⁸ T. Kenyon, *op. cit.*

²⁹ S. Bilgic, *Effects of listening to music on the comfort of chemotherapy patients*, „Western Journal of Nursing Research” 2017, nr 39(6), s. 457–462.

³⁰ S. Bareh, F. D’Silva, *Effect of music therapy on pain and quality of life among cancer survivors*, „Nitte University Journal of Health Sciences” 2017, nr 7(3), s. 25–29; por. S. Hanser,

onkologicznego muzykoterapia stanowi formę terapii uzupełniającą i wspierającą, a jej pozytywny wpływ dotyczy zwłaszcza psychologicznych, emocjonalnych skutków choroby, jak również skutków ubocznych zastosowanego leczenia. Zarówno receptywny, jak i aktywny model muzykoterapii jest możliwy do zastosowania w leczeniu przeciwnowotworowym – stanowi bezpieczną i nieinwazyjną formę oddziaływania o potwierdzonej skuteczności³¹. Warto w tym miejscu wskazać na jeszcze jeden istotny aspekt związany z obecnością muzyki w sytuacji klinicznej, a mianowicie poza łagodzeniem dolegliwości i objawów klinicznych muzyka tworzy bezpieczną i przyjazną przestrzeń terapeutyczną w nowej i obcej dla pacjenta przestrzeni szpitalnej³².

PODSUMOWANIE

Muzyka, jako sztuka abstrakcyjna i symboliczna, jest nie tylko źródłem przeżyć estetycznych czy artystycznych. Doświadczenie muzyki aktywizuje procesy emocjonalne, poznawcze, wpływa na reakcje organizmu na poziomie fizjologicznym, co sprawia, że w rozważaniach o muzyce nie może zabraknąć zagadnień dotyczących jej waloru terapeutycznego. Przedstawiona w niniejszej publikacji koncepcja muzyki jako wielopoziomowego komunikatu pozwala dostrzec złożoność i współzależność określających ją aspektów. Wskazuje zarazem na szerokie spektrum terapeutycznego oddziaływania muzyki na organizm człowieka, co tym samym uzasadnia wykorzystanie terapeutycznych właściwości muzyki w wielu obszarach medycyny. Potencjał terapeutyczny muzyki stanowi podstawę aktywnych treningów słuchowych stosowanych w celu stymulowania percepcji w zakresie różnych funkcji słuchowych u osób z zaburzeniami przetwarzania słuchowego³³. Terapeutyczne właściwości muzyki dostrzeżono również w obszarze chorób neurologicznych i neurodegeneracyj-

Effects of music therapy intervention on quality of life and distress in woman with metastatic breast cancer, „Journal of the Society of Integrative Oncology” 2006, nr 4(3), s. 62–66.

³¹ M.M. Stanczyk, *Music therapy in supportive cancer care*, „Reports of Practical Oncology and Radiotherapy” 2011, nr 16(5), s. 170–172; por. *eadem*, *Muzykoterapia w procesie kompleksowego leczenia pacjentów onkologicznych*, „Hygeia Public Health” 2012, nr 47(40), s. 424–426.

³² B. Canga, *Environmental Music Therapy: A pilot study on the effects of music therapy in a chemotherapy infusion suite*, „Music and Medicine” 2013, nr 4(4), s. 223–230.

³³ J. Lerousseau, et al., *Musical training for auditory rehabilitation in hearing loss*, „J Clin Med” 2020, nr 9(4), s. 1–15.

nych³⁴. Prowadzone w tym zakresie badania kliniczne potwierdzają istotną rolę muzyki jako czynnika neuroplastyczności mózgu³⁵. Należy również zwrócić uwagę na profilaktyczne zastosowanie muzyki w obszarze badań nad stresem, czy zespołem wypalenia zawodowego³⁶. Muzykoterapia jest także realizowana w formie treningów relaksacyjnych, które ukierunkowane są na odreagowanie napięć emocjonalnych, uzyskanie stanu rozluźnienia mięśniowego i emocjonalnego, co w efekcie prowadzi do istotnych zmian w zakresie wartości poszczególnych wskaźników biomedycznych i poprawy ogólnego samopoczucia³⁷.

Bardzo duża liczba publikacji dotyczących wykorzystania terapeutycznych właściwości muzyki i muzykoterapii w obszarze różnych dyscyplin medycyny sprawia, że temat ten mógłby stać się przedmiotem wielu obszernych opracowań. Na potrzeby niniejszej pracy zwrócono przede wszystkim uwagę na możliwości terapeutycznego wykorzystania muzyki w leczeniu przeciwnowotworowym, co stanowi obszar zainteresowań i praktyki klinicznej autora niniejszej publikacji. Należy również podkreślić, że rosnąca liczba publikacji dotyczących oddziaływania muzyki na organizm człowieka oraz wykorzystania jej terapeutycznego potencjału sugeruje, że jest to temat istotny i wciąż aktualny w rozważaniach o muzyce.

BIBLIOGRAFIA

- Abrams Brian, *Music, cancer, and immunity*, „Clinical Journal of Oncology Nursing” 2001, nr 5(5), s. 222–224.
- Aldridge David, *The music of the body: music therapy in medical settings*, „Journal of Mind – Body Health” 1993, nr 9(1), s. 17–35.
- Aleksandrowicz Julian, *Psychoterapia*, Warszawa 1992.
- Altenmüller Eckart, Schlaug Gottfried, *Neurologic music therapy: The beneficial effects of music making on neurorehabilitation*, „Acoustical Science and Technology” 2013, nr 34(1), s. 5–12.

³⁴ E. Altenmüller, G. Schlaug, *Neurologic music therapy: The beneficial effects of music making on neurorehabilitation*, „Acoustical Science and Technology” 2013, nr 34(1), s. 5–12.

³⁵ E. Stegemöller, *Exploring a neuroplasticity model of music therapy*, „Journal of Music Therapy” 2014, nr 51(3), s. 211–227.

³⁶ M. Kronenberger, *Muzykoterapia. Podstawy teoretyczne do zastosowania muzykoterapii w profilaktyce stresu*, Szczecin 2005.

³⁷ T. Fuitze, *A study of the effect of relaxing music on heart rate recovery after exercise among healthy students*, „Complementary Therapies in Clinical Practice” 2014, nr 20(2), s. 114–117.

- Bareh Samrika, D'Silva Fatima, *Effect of music therapy on pain and quality of life among cancer survivors*, „Nitte University Journal of Health Sciences” 2017, nr 7(3), s. 25–29.
- Bilgic Sebnem, *Effects of listening to music on the comfort of chemotherapy patients*, „Western Journal of Nursing Research” 2017, nr 39(6), s. 457–462.
- Canga Bernard, *Environmental Music Therapy: A pilot study on the effects of music therapy in a chemotherapy infusion suite*, „Music and Medicine” 2013, nr 4(4), s. 223–230.
- Cesarz Helena, *Muzykoterapia jako jedna z metod psychoterapeutycznych w leczeniu osób z zaburzeniami psychicznymi*, „Fizjoterapia” 2003, nr 11(3), s. 62–67.
- Cieniek Ewa, *Co nam w mózgu gra? Neuropsychologiczny aspekt doświadczania muzyki*, „Młoda Psychologia” 2012, t. I, s. 339–352.
- Clerk Michael, et al., *Use of preferred music to reduce emotional distress and symptom activity during radiation therapy*, „Journal Music Therapy” 2006, nr 43(3), s. 247–265.
- Ferrer Alejandra, *The effect of live music on decreasing anxiety in patients undergoing chemotherapy treatment*, „Journal of Music Therapy” 2007, nr 44, s. 242–255.
- Fuitze T., *A study of the effect of relaxing music on heart rate recovery after exercise among healthy students*, „Complementary Therapies in Clinical Practice” 2014, nr 20(2), s. 114–117.
- Guczalski Krzysztof, *Znaczenie muzyki – znaczenie muzyczne*, Kraków 1999.
- Hanser Suzanne, *Effects of music therapy intervention on quality of life and distress in woman with metastatic breast cancer*, „Journal of the Society of Integrative Oncology” 2006, nr 4(3), s. 62–66.
- Harmon Laurel, *The effects of different types of music on cognitive abilities*, „Journal of Undergraduate Psychological Research” 2008, nr 3, s. 41–46.
- Janiszewski Mirosław, *Muzykoterapia aktywna*, Warszawa–Łódź 1993.
- Kenyon Tom, *Effects of music therapy on surgical and cancer patients*, „Breast Care” 2007, nr 2, s. 217–220.
- Kronenberger Małgorzata, *Muzykoterapia. Podstawy teoretyczne do zastosowania muzykoterapii w profilaktyce stresu*, Szczecin 2005.
- Krout Robert, *Music listening to facilitate relaxation and promote wellness: Integrated aspects of our neurophysiological responses to music*, „Arts in Psychotherapy” 2007, nr 34, s. 134–141.
- Langer Susanne, *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki (symbole, mity, obrzędy)*, PIW 1976.
- Lerousseau Jacques, et al., *Musical training for auditory rehabilitation in hearing loss*, „Journal of Clinical Medicine” 2020, nr 9(4), s. 1–15.
- Li Xiao-Mei, et al., *Effects of music therapy on pain among female breast cancer patients after radical mastectomy; results from randomized cotrolled trial*, „Breast Cancer Research and Treatment” 2011, nr 128, s. 411–419.
- Masayuki Satoh, *Scientific investigations of the therapeutic effects of music therapy*, „Acoustical Science and Technology” 2013, nr 34(1), s. 1–4.
- Metera Anna, *Muzykoterapia. Muzyka w medycynie i edukacji*, Leszno 2002.
- Meyer Leonard Bernard, *Emotion and meaning in music*, Chicago 1956.
- Natanson Tadeusz, *Programowanie muzyki terapeutycznej*, Wrocław 1992.
- Pałosz Paulina, *Przegląd badań nad uwarunkowaniami preferencji muzycznych*, „Przegląd Psychologiczny” 2009, nr 52(2), s. 151–179.
- Piotrowski Michał, *Autonomiczne wartości muzyki*, Poznań 1984.

- Ruud Even, *Music and Quality of Life*, „Nordic Journal of Music Therapy” 1997, nr 6(2), s. 86–97.
- Ruud Even, *Music therapy–history and cultural context*, „Nordic Journal of Music Therapy” 2000, nr 9(2), s. 67–76.
- Sandu Marta Cristina, *Sociomusicology and importance of music education in society*, „Revista Universitara de Sociologie” 2020, t. XVI(2), s. 377–385.
- Smoleńska-Zielińska Barbara, *Symboliczna treść muzyki współczesnej*, „Annales” 2003; R. I, s. 157–171.
- Spilioti Evangelia, *The effects of music on cancer patients submitted to chemotherapy treatment*, „International Journal of Caring Sciences” 2017, nr 10(3), s. 1465–1477.
- Stanczyk Małgorzata Monika, *Music therapy in supportive cancer care*, „Reports of Practical Oncology and Radiotherapy” 2011, nr 16(5), s. 170–172.
- Stańczyk Małgorzata Monika, *Muzykoterapia w procesie kompleksowego leczenia pacjentów onkologicznych*, „Hygeia Public Health” 2012, nr 47(40), s. 424–426.
- Stegemöller Elizabeth, *Exploring a neuroplasticity model of music therapy*, „Journal of Music Therapy” 2014, nr 51(3), s. 211–227.
- Tan Fuitze, *A study of the effect of relaxing music on heart rate recovery after exercise among healthy students*, „Complementary Therapies in Clinical Practice” 2014, nr 20(2), s. 114–117.
- Trainor Laurel, Corrigan Kathleen, *Music acquisition and effects of music experience [w:] Music Perception. Springer Handbook of Auditory Research*, eds. Mari Riess Jones, Richard Fay, Arthur Popper, New York 2010.

Therapeutic Value of Music

Abstract

Music is an important element of human existence, an integral part of human life. In this article the therapeutic value of music is analyzing, especially multidimensional nature of music as a therapeutic tool. According to the Weaver’s concept of music – music can be defined as a compilation of information (acoustic, semantic, esthetic). The acoustic qualities of the sounds and music elements create „musical meaning” through the specific and unique compilation of individual music elements and acoustic qualities of the sounds. Music is described as a symbolic and abstractive art, as well as a powerful therapeutic tool. Music can influence the psychological and physiological level on human being. The value of music as a therapeutic tool is confirmed in many clinical studies. Music therapy is applied in various areas of medicine. The effectiveness of music therapy in oncology has been also documented. Music has many numerous functions in human life – therapeutic function of music is always relevant problem within discussion about music.

Keywords: Music, therapeutic value of music, psychophysiological impact of music, music therapy, cancer treatment

Marcel Mrozowski

Uniwersytet Warszawski

BASY LUDOWE W POLSCE – STAŃ BADAŃ, PRÓBY REKONSTRUKCJI, ZBIORY W POLSKICH MUZEACH, ANALIZA SKŁADÓW KAPEL

Basy ludowe stanowią szczególną grupę instrumentów będących dziedzictwem polskiego instrumentarium. Na pierwszy rzut oka wydają się podobne do klasycznej wiolonczeli lub do najpopularniejszych chordofonów profesjonalnych. Rzeczywiście ich budowa, wygląd czy technika gry wykazują wiele podobieństw, choć jest to kwestia bardzo złożona. Każdy pojedynczy instrument, jakim są basy, może bowiem stanowić odrębny przedmiot badań, bo twórcy tych instrumentów wykazywali się sporą inwencją. W zależności od regionu, z którego pochodzi instrument, można doszukiwać się różnych wzorców, wpływów, schematów konstrukcyjnych czy innych inspiracji. Basy mogą się zatem różnić kształtem (i to diametralnie), liczbą strun, rodzajem i techniką żłobienia drewna, wysokością czy wielkością pudła rezonansowego (niektóre wcale go nie mają). Celem niniejszego artykułu jest ogólne spojrzenie na polski instrument etniczny – basy ludowe – w kilku aspektach (badań, kolekcji muzealnych, współczesnych rekonstrukcji tego instrumentu oraz składów kapel, w których pojawiały się basy).

Basy ludowe to chordofon, który na terenie Polski przybierał różne formy i nazewnictwo. Dzieje tego instrumentu sięgają w naszym kraju ponad dwustu lat. Konstruktorzy basów, okreśłani jako ludowi lutnicy bądź po prostu twórcy instrumentów, byli najczęściej stolarzami lub różnego rodzaju rzemieślnikami. Niemal każda polska wieś miała mniej lub bardziej zdolnego stolarza, który poza przedmiotami codziennego użytku potrafił skonstruować skrzypce bądź też inny instrument wchodzący w skład wiejskiej kapeli¹.

W samej nazwie *basy* etymologicznie zawarta jest podstawowa rola tego instrumentu w kapeli, którą stanowi burdon. Inne określenia tego in-

¹ C. Pietkiewicz, *Kultura duchowa Polesia Rzeczyckiego. Materiały etnograficzne*, 1938, s. 232.

strumentu to – *bas, basetla, basica, baski, basięta, maryna, tubmaryna, tłusta maryna, trómblje, dundry*. W znaczeniu potocznym określenie *basy* oznacza również burdon dud lub nawet konkretny dźwięk jednostronnego bębna obręczowego. Określenia takie jak *huk, wtór, czy fuk* odnoszą się do brzmieniowego wymiaru tego instrumentu, który stanowi prosty, wyrazisty, energiczny ćwierćnutowy akompaniament². Najczęściej była to motoryczna kwintowa gra na pustych strunach (choć występuje również technika skracania strun), w której dźwięk basów przypadał na każdą miarę taktu.

W brzmieniu basów melodyka i harmonika nie są kluczowe. Charakteryzuje je przeważnie jednostajny, motoryczny akompaniament, w którym dostrzec można *toutes proportions gardées* wręcz jakości quasi-sonorystyczne (operowanie unikalnym, często trudnym do zdefiniowania wysokościami czy tonalnego brzmieniem, stanowiącym jakość samą w sobie). W zdecydowanej większości *basy* ludowe realizują swą partię w interesujący sposób – prosto, motorycznie i można by rzec transowo. W pracach słynnego etnografa i muzeologa Franciszka Kotuli odnajdujemy informacje dotyczące ludowych basów i basistów. Kotula rejestruje techniki gry na basach (tzw. gra „pod psa” lub „pod żabkę” oraz gra „z pazura”), sposoby uzyskiwania efektu transowości muzyki, w której występowały *basy*. Podkreśla szczególne przywiązanie muzykantów do swoich basetli (traktowanych niczym *sacrum*). Wymienia cechy, którymi najczęściej charakteryzował się ludowy basista (przede wszystkim rytmiczność bez koniecznej świadomości harmonicznego, tonalnego i technicznego zaawansowania gry). Nie pomija też utylitarnej funkcji basetli pełniącej na wiejskich zabawach i weselach rolę skarboxy, do której wrzucało się pieniądze, zamawiając taniec. Ewolucja brzmienia i technik gry na basach wiązała się z emancypacją muzyki instrumentalnej oraz rozwojem tonalnej i harmonicznego świadomości muzyków ludowych. Przejawiało się to m.in. w strojeniu instrumentu, skracaniu strun i różnicowaniu funkcji harmonicznego.

STAN BADAŃ

Basy ludowe nie doczekały się do tej pory szerokiego opracowania naukowego. Istnieją jednak prace znaczących polskich muzykologów i folklorystów poruszających tematykę basów ludowych w ograniczonym

² W. Noll, *Peasant Music Ensembles in Poland: A Culture History*, Waszyngton 1986, za: P. Dahlig, *The Basy in Peasant and Highlanders' Music in Poland*, „*Studia Instrumentorum Musicae Popularis*” [Halle] 2004, XII, s. 143.

zakresie, np. monografia instrumentów ludowych z terenu Podhala autorstwa Adolfa Chybińskiego³, opis basetli kurpiowskiej ze zbioru etnografa Adama Chętnika⁴ oraz monograficzny artykuł Jarosława Lisakowskiego poświęcony basom kaliskim⁵. Zdjęcia basów z różnych stron Polski autorstwa Zbigniewa Kamykowskiego wraz z krótkim opisem zawarł Stanisław Olędzki w swojej pracy stanowiącej przekrojowy album polskich instrumentów ludowych⁶. Ważną pozycją jest artykuł Piotra Dahliga na temat basów ludowych w ujęciu ogólnym, opublikowany w międzynarodowym periodyku o profilu instrumentologicznym „*Studia Instrumentorum Musicae Popularis*”⁷. Temat ten zajmował również badaczy spoza Polski, o czym świadczyć mogą informacje zawarte w pracy Williama Nolla *Peasant Music Ensembles in Poland: A Culture History*⁸. Artykuł Tomasa Nowaka jest najnowszym spojrzeniem na temat basów w ujęciu zastępowania tego instrumentu na terenie województwa podkarpackiego przez bęben⁹.

Syntetycznym ujęciem zagadnienia, jakim są basy ludowe na terenie Polski, były pionierskie badania Adolfa Chybińskiego nad instrumentarium muzycznym Podhala, w którym autor uwzględnił basy. Przedmiotem badań Chybińskiego były trzy instrumenty ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem. Metodologię zastosowaną przez Adolfa Chybińskiego cechuje oparcie na systemie podziału instrumentów muzycznych autorstwa Erica Hornbostla i Curta Sachsa. Autor przedstawił tam etymologię nazwy, dzieje instrumentu oraz kwestie konstrukcyjne ze wskazaniem dokładnych wymiarów basów (z uwzględnieniem proporcji pomiędzy wyróżnionymi odległościami). Chybiński opisuje również strój badanych instrumentów oraz dokonuje porównania z podobnymi instrumentami profesjonalnymi i tradycyjnymi w perspektywie

³ A. Chybiński, *Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu* [w:] *O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych*, t. 2, red. L. Bielawski, Warszawa 1961.

⁴ A. Chętnik, *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach*, red. S. Olędzki, Olsztyn 1983.

⁵ J. Lisakowski, *Nieznane ludowe instrumenty muzyczne. Basy kaliskie*, „*Muzyka*” 1965, R. X, nr 3.

⁶ S. Olędzki, *Polskie instrumenty ludowe*, zdj. Z. Kamykowski, Kraków 1978.

⁷ P. Dahlig, *The Basy in Peasant...*

⁸ W. Noll, *op. cit.*

⁹ T. Nowak, *Basy na terenie współczesnego województwa podkarpackiego i problem ich zastępowania przez bęben* [w:] *VII Festiwal Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki*, Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej, Kolbuszowa 2020.

historycznej i międzynarodowej (viola da gamba, viola da braccio, viola bastarda, basse de viole, quart viola, tromba marina, tubmaryna, tambarra). Wskazane zostały również przez Chybińskiego kwestie konstrukcyjne smyczka¹⁰.

Etnograf Adam Chętnik przeprowadził badanie basów z terenu Kurpi, określanych jako *maryna*. Analizy tego autora zawarte zostały w rozdziale publikacji *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach*. Dowiadujemy się z niego m.in. o funkcji maryny w kapeli, społeczno-socjologicznych kontekstach związanych z tym instrumentem (ten nie był chętnie wybierany przez ludzi młodych, powszechne było skrepowanie grą na marynie, stąd też widoczna przewaga wśród basistów doświadczonych muzyków starszych). Chętnik przedstawił też historię instrumentu opartą na przeprowadzonych przez niego wywiadach terenowych. Istotny jest opis niektórych kwestii konstrukcyjnych. Zasadniczy walor badań Chętnika stanowi porównanie ośmiu instrumentów, w których uwzględnił miejscowość pochodzenia, zróżnicowane nazewnictwo (*maryna*; *prawdziwa maryna*; *stara basetla*, *basetla nowoczesna*), liczbę strun (3–4), rok bądź okres produkcji, niektóre wymiary oraz informacje o cechach charakterystycznych (elementach zdobnictwa, osobliwym kształcie główki, elementach rzeźbionych, metodach łączenia elementów konstrukcyjnych)¹¹.

Specjalna odmiana basów ludowych – tzw. *basy kaliskie* – opisana została przez etnomuzykologa Jarosława Lisakowskiego. Instrumenty z tego regionu cechuje dwustrunowość, specyficzna budowa (m.in. korpus żłobiony z jednego kawałka drewna, brak duszy) oraz niespotykana forma podstawka (z długą nóżką przechodzącą przez pudło rezonansowe). Wskazany został również związek tego rodzaju basów z tradycyjnym instrumentem celtyckim – *chrottą*. Praca zawiera bardzo dokładne wymiary dwudziestu dziewięciu badanych egzemplarzy, metody produkcji (m.in. trzy rodzaje technik konstrukcji pudła rezonansowego, cztery rodzaje zaczepienia strunociągu), opis materiałów używanych do produkcji, charakterystykę poszczególnych elementów konstrukcyjnych instrumentu (pudła rezonansowe, efy, podstawki, szyjki, strunociągi, kołki, podstrunnice), informacje na temat stroju oraz smyczków basów kaliskich¹².

¹⁰ A. Chybiński, *op. cit.*

¹¹ A. Chętnik, *op. cit.*

¹² J. Lisakowski, *op. cit.*

BASY LUDOWE

Basy mają historię sięgającą ponad 200 lat (1750–1950)¹³. W niektórych regionach (np. na Podhalu czy Podkarpaciu¹⁴) są w ciągłym użyciu, jak również w praktyce wytwórczej. Dyskusja dotycząca basów obejmowała do tej pory głównie przemiany zewnętrzne, np. wpływ i dystrybucję profesjonalnego instrumentarium, oddziaływanie kwartetu smyczkowego oraz postulaty zmiany repertuaru na ten importowany z miast. Mniej uwagi poświęca się wewnętrznym zmianom: wolnemu rozwojowi kompetencji muzyków ludowych i wymianie muzyki między muzykantami. Znamienne jest, iż w podstawowej dla wsi instytucji, jaką była karczma, ścierały się ze sobą kompetencje i tradycje muzyczne muzyków chłopskich z zawodowymi muzykami cygańskimi lub żydowskimi¹⁵.

Już same kształty basów sugerują rozwój czy też transformacje tego instrumentu. W XIX stuleciu i na początku wieku XX twórcy basów imitowali instrumenty profesjonalne, choć nie z taką determinacją, jak w przypadku skrzypiec¹⁶. Cztery główne aspekty wewnętrznej ewolucji basów dotyczą:

- 1) określenia niskiego rejestru
- 2) burdonu
- 3) zmian w rejestrze basów (szczególnie skracania strun)
- 4) różnicowania funkcji harmoniczných¹⁷

Lokalnymi wariantami basów ludowych są instrumenty o nazwach *tubmaryna*, *summaryna* lub po prostu *maryna* oraz dychord typu *trumsheit*. Najstarsza informacja o *tubmarynie* pochodzi z Mazowsza z 1634 r. i sugeruje, że był to zupełnie samowystarczalny instrument. Prawdopodobnie tylko tak duże monochordy mogły być odpowiednim instrumentem, na którym akompaniowało się chłopskim tańcom¹⁸. *Tubmaryna* jest również wymieniona na liście instrumentów Kapeli Jezuickiej w Krakowie z 1686 r. pochodzącej z pracy Adolfa Chybińskiego *Z dziejów muzyki krakowskiej*¹⁹. Wcześniejsze informacje z roku 1555 o flisaku grającym na *tubmarynie* w celach sygnalizacyjnych wydają się wątpliwe. Sygnalizacyjna rola *tubmaryny*, nazywanej również *Rumelmarie*, była znana wśród zakonnic

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ T. Nowak, *op. cit.*, s. 28.

¹⁵ P. Dahlig, *The Basy in Peasant...*, s. 144.

¹⁶ *Ibidem*, s. 145.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, s. 145.

¹⁹ *Ibidem*.

w XIX wieku w klasztorach zachodniej części Karpat. Ze względu na autonomię tubmaryny chordofon ten do instrumentalnych kapel chłopskich i góralskich był wcielany raczej późno – być może w XVIII wieku. W wiekach wcześniejszych podstawowym instrumentem były dudy.

Z artykułu z 1841 r. dowiadujemy się, iż w regionie Podhala powóz weselny poprzedzało sześciu młodych pasterzy w odświętnych ubiorach, którzy grali na skrzypcach, dudach i co kluczowe – jednostrunowym basie imitującym trąbkę lub beczenie kozy²⁰. Ta informacja jest istotna dla genezy bądź najbardziej prymarnych form instrumentów, do których można odnieść basy ludowe. Należy wspomnieć tu o narzędziu dźwiękowym, jakim jest łuk muzyczny. Jego prymarna konstrukcja i obecność jednej struny w prosty sposób ogranicza go do realizowania roli basowo-burdonowej, co czyni go analogicznym narzędziem dźwiękowym wykazującym związek z muzyczną rolą, jaką pełnią basy. W wieku XVIII i XIX nastąpiła eksperymentalna, przejściowa faza powiększania lub uzupełniania niskiego rejestru w muzyce chłopskiej. Wówczas aktywne były jednocześnie dwa instrumenty basowe, np. małe basy (basetla) i duży bas podobny do kontrbasu, nazywany *tlustą maryną*²¹.

Rozprzestrzenianie się basów wydaje się paralelne ze zwiększającą się i krystalizującą rolą rytmów tanecznych w XVII i XVIII wieku. Tylko bardzo zaawansowany dudziarz był w stanie grać rytmiczny burdon. Istotny był również aspekt ekonomiczny – dudziarz był jedynym muzykiem ludowym pomiędzy XVI a XVIII wiekiem płacącym podatki. Dla małych karczm wynajęcie dudziarza często okazywało się zbyt drogim wydatkiem. Tak więc ze względów ekonomicznych skrzypek z ochotnikiem grającym na basach (jak dychord o nazwie *maryna*) zastępował dudziarza nie tylko w tawernach, ale również na weselach wiejskich prawdopodobnie od końca XVII wieku. Nie wiadomo, jak ów dychord w tym czasie był strojony, lecz bez wątpienia instrument ten posiadał kołki do strojenia. W XIX wieku natomiast ten rodzaj basów strojony był w odniesieniu do środkowych strun skrzypiec (D i A). Właściwe strojenie basów głównie zależało od skrzypka ze względu na to, iż grający na basach był zwykle ochotnikiem. Do dziś często to właśnie skrzypek stroi basy²².

Podstawową rolą basisty było utrzymanie rytmu, pulsacji do tańca, co najczęściej osiągało się grą na pustych strunach. Czasami basy ewoluują

²⁰ *Ibidem*, s. 146.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, s. 146.

w swojej funkcji, jak w przypadku tubmaryny, w której poprzez obecność elementów perkusyjnych na szczycie instrumentu (metalowych blaszek) instrument zyskuje na jakości i zwiększa swe możliwości rytmiczne. Tubmaryna miała również jedną swobodnie uderzającą i wibrującą w pudło rezonansowe nóżkę. Instrumenty z północy wzbogacone były o małe metalowe płytki na główce maryny, a z kolei diabelskim basem uderzało się o podłoże²³.

Przez dwa stulecia – od końca XVII aż do końca XIX wieku – grało się na basach, nie skracając strun, co jest dziedzictwem burdonu dud. Muzyczna mentalność zmieniała się dużo wolniej niż instrumentarium²⁴. Brak transkrypcji muzyki kapel chłopskich z XIX wieku można tłumaczyć nierozwiniętym harmonicznym akompaniamentem i dominacją przede wszystkim rytmicznego burdonu. Oskar Kolberg podsumował tę praktykę w tomie *Kujawy*, stwierdzając, że skrzypkowi często akompaniują basy takie jak maryna, której struny nie zawsze rozbrzmiewają w tym samym stroju, w jakim grają skrzypce²⁵.

Ewolucja basów jest związana z emancypacją muzyki instrumentalnej, chromatyzacją muzyki chłopskiej oraz rozwojem tonalnej i harmonicznej świadomości muzyków ludowych. Proces ten miał cztery stadia (strojenie instrumentu, burdonowy akompaniament, skracanie strun oraz różnicowanie funkcji harmoniczných)²⁶. Z czasem ludowy basista chciał pokazać się jako dojrzały muzyk zdolny do palcowania lewą ręką. Wpływ na rozwój techniki gry miała potrzeba muzycznej zmiany podczas tańca (np. krzesanego) będąca impulsem dla „skoków” w partii basowej. Zdwojona struna D (w układzie D-d-a) sprzyjała hierarchiczności funkcyjnej (tonika-dominanta) i oddziaływała na harmoniczną zmianę połączoną z elementem motorycznym – zmianą wektora smyczkowania²⁷. Pierwszymi nauczycielami skracania strun na basach byli ubodzy muzycy cygańscy, którzy zapraszali młodych chłopów do wspólnej gry. W zamian cygańscy muzycy otrzymywali w „barterze” ziemniaki lub chleb. W latach 1880–1910 muzykanci grający na basach zaczęli grać bardziej precyzyjnie niż wcześniej. Dotychczas gra wiązała się jedynie z pewnym monotonnym wysiłkiem. Szczególną rolę osiągnęli ludowi muzycy z Zakopanego, któ-

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ O. Kolberg, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Kujawy. Część druga*, Warszawa 1867, s. 207.

²⁶ P. Dahlig, *The Basy in Peasant...*, s. 149.

²⁷ *Ibidem*, s. 147.

rzy w ostatnich dekadach XIX wieku konsultowali się z profesjonalnymi muzykami. W 1888 roku Jan Kleczyński, jeden z owych profesjonalnych muzyków, napisał, że kwinta d-a to jedyna wartość harmonii góralskiej. Jego opublikowana autorska harmonizacja melodii góralskich była jednak bezcelowa i w swej naturze przeciwna tradycyjnemu stylowi i praktyce wykonawczej. Rezultaty ludowej praktyki wykonawczej stały się połączeniem własnej muzycznej inwencji górali oraz „akademickiej” harmonii nauczanej w szkołach w XIX wieku²⁸.

W praktyce grania na basach w regionie Podhala typowy jest ruch ćwierćnutowy, a dla Polski wschodniej – przebieg ósemkowy. W regionach Polski wschodniej precyzja harmoniczna była zaniedbywana być może ze względu na to, iż występowały tam najstarsze instrumenty basowe²⁹. Skracanie strun na basach jest stopniowym osiągnięciem muzyków chłopskich. Proces ten można opisać jako względnie narastający od burdonu. Miał 5 etapów:

- a) zmiana pozycji mostka (niektóre instrumenty miały mostek z jedną dłuższą nóżką ustawianą również dla efektu dźwiękowego);
- b) obwiązywanie szyjki sznurkiem (podobna metoda była stosowana w lutniczych skrzypcach, by utrzymać poprzednią wysokość graną na mazankach);
- c) trzymanie gryfu całą dłonią (z nagłymi zmianami pozycji);
- d) angażowanie wszystkich palców na podstrunnicy;
- e) stosowanie skordatury³⁰.

Ogólna tendencja do uczenia się gry na basach z pełnym zaangażowaniem obu rąk z czasem stała się bardzo wyraźna. Wcześniej prawa ręka ze smyczkiem była stosunkowo ograniczona w ruchach, a lewa ręka wykorzystywana była tylko w jednej pozycji (jak w przypadku maryny szamotulskiej). Najczęściej prawa ręka trzymała smyczek, a lewa ręka jedynie utrzymywała instrument. Bardzo często na basach grali uczniowie, którzy chcieli awansować do grania na drugich lub pierwszych skrzypcach. Granie na basach było pierwszym etapem do zdobycia muzycznych kompetencji, stąd najwolniejsza specjalizacja i częste wymiany grających. Oburęczni basiści wcale nie byli zbyt liczni³¹.

Można odnieść wrażenie, że aby zostać basistą w kapeli, nie trzeba było się wykazywać wielkimi umiejętnościami muzycznymi, lecz niezbędna

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, s. 148.

³⁰ *Ibidem*, s. 149.

³¹ *Ibidem*, s. 149.

była charyzma. Świadczą o tym liczne zachowane do dziś anegdoty³². Na podstawie krótkich wzmianek i opisów sylwetek basistów zawartych w literaturze przedmiotu można stwierdzić, iż istniał pewien archetyp muzykanta grającego na basach, który wiązał się z charakterystycznymi cechami. Franciszek Kotula opisuje: „Basistami byli prawie zawsze starsi i dobrodusznymi ludźmi. Dużo z nich było kiedyś prymistami, ale kiedy się postarzeliby i palce im już nie mogły tak chodzić, jak powinny, brali się za basy”³³.

Podczas badań terenowych prowadzonych przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w latach 1971–73 na terenie Bieszczad (rejon wschodnich Karpat polskich) przeprowadzono szereg wywiadów, które dostarczyły informacji na temat instrumentów muzycznych. Na tej podstawie jednoznacznie stwierdzono, iż na badanym obszarze podstawowym instrumentem były skrzypce, które wraz z dwu- lub trzystrunowymi basami własnego wyrobu tworzyły zespół muzyków (na tym terenie termin „kapela” nie był używany). Zespół w takiej konfiguracji grał podczas wesel, zabaw, chrzcin oraz innych uroczystości rodzinnych. Do skrzypiec i basów od ok. 1910 r. zaczęły dochodzić drugie skrzypce w roli tzw. sekundu lub wtóru. Taki skład utrzymywał się do 1939 r. Po II wojnie światowej basy często zastępował bęben dwustronny. Skład zespołu muzyków, do którego oprócz dwójki skrzypiec (prym i sekunda) zaliczały się basy, stanowił tylko jeden wariant obok obsady indywidualnej, obsady na dwoje skrzypiec oraz na dwoje skrzypiec z bębniem z talerzem³⁴. Skrzypek z Bukowca Jan Pasławski (ur. 1922) stwierdził, iż lokalnie wyrabiane basy to tzw. trzyćwierciowy o trzech strunach. Struny wykonywano z baranich jelit. W Bukowcu basy wyszły z obiegu podczas II wojny światowej. W miejscowości Średnia kapela braci Gefertów podczas nagrania w 1972 r. wykorzystywała basy dwustrunowe, których twórcą był Michał Tworowski (zm. 1960) ze Średniej Wsi. Ze względu na brak właściwych strun baranich ekwiwalentem był naciąg z drutu telegraficznego³⁵. W kapeli jednego z najlepszych bieszczadzkich muzyków – Augustyna Zabawskiego (ur. 1893) występowały trzystrunowe basy, które nie były wyrobem żadnej manufaktury czy lokalnego twórcy. Należały do drugiego prymisty Stanisława Górki (ur. 1915), który kupił je od Cyganów. Co ciekawe, in-

³² F. Kotula, *Muzykanty*, Warszawa 1979, s. 243.

³³ *Ibidem*.

³⁴ A. Szałańska, *Instrumenty muzyczne w Bieszczadach* [w:] *Instrumenty muzyczne w polskiej kulturze ludowej*, red. L. Bielawski, P. Dahling, A. Kopoczek, Łódź 1987, s. 61.

³⁵ *Ibidem*, s. 61.

strument, mimo iż wyposażony był w trzy struny, miał główkę z czterema kołkami. Basy w tym regionie stroiło się zawsze do struny D skrzypiec. Oryginalny w technice basowania był Jan Kochan (ur. 1921), który grał w pozycji siedzącej, pocierając struny ruchami ukośnie pionowymi³⁶.

REKONSTRUKCJE BASÓW LUDOWYCH

Rekonstrukcja instrumentu muzycznego to praca, która może być wykonywana w dwojaki sposób. Może polegać na uzupełnieniu, naprawieniu, odrestaurowaniu istniejącego uszkodzonego lub niekompletnego instrumentu bądź też na odtworzeniu, czyli zbudowaniu całkowicie nowego instrumentu w oparciu o dostępne informacje. Niezwykle precyzyjne zadanie, jakim jest wykonanie kopii instrumentu, wymaga dotarcia do materiałów i technologii adekwatnych do okresu, w którym instrument powstał i którymi posługiwał się wytwórca³⁷. Źródłem najlepszych i najpożyteczniejszych informacji jest bez wątpienia sam instrument w każdym stanie jego zachowania. Źródło tego rodzaju pozwala nie tyle na rekonstrukcję instrumentu, ile raczej na wierne wykonanie jego kopii³⁸.

Rekonstrukcja instrumentu oraz wykonanie kopii wiąże się z uczynieniem pewnych wartości obiektu. Może to polegać na ponownym zestawieniu części w całość, co niekiedy wymaga dodania nowego spoiwa. W zależności od wymagań w różnym zakresie można uczynić formę obiektu poprzez dodanie nowych elementów. Wybór działań rekonstrukcyjnych zależy przede wszystkim od celu, jaki zamierza się osiągnąć. Oczekiwania mogą być różne – od odtworzenia ogólnych wartości wizualnych, odtworzenia brzmienia, przybliżenia formy instrumentu z danego okresu istnienia po dokładną rekonstrukcję czy wykonanie kopii oryginału³⁹. Wykonanie kopii instrumentu jest w miarę możliwości wiernym odtworzeniem aktualnego stanu oryginału. Wierność oryginałowi w zależności od potrzeb może mieć różny zakres. Możliwe jest np. skopiowanie wyłącznie zewnętrznego wyglądu instrumentu – powstaje wówczas makiet; można też uzupełnić kopię o elementy brakujące w oryginale lub

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ A. Kuczkowski, *Problemy konserwacji i rekonstrukcji instrumentów ludowych* [w:] *Instrumenty muzyczne w polskiej kulturze ludowej*, red. L. Bielawski, P. Dahlig, A. Kopiczek, Łódź 1990, s. 118.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ B. Bielawski, *Rola rekonstrukcji w konserwacji zabytkowych instrumentów muzycznych*, „Ochrona Zabytków” 1993, nr 46/3 (182), s. 248.

skopiować tylko jedną warstwę historyczną, pomijając pozostałe w instrumencie wielokrotnie przebudowywanym. Szczególnego rodzaju kopia, powtarzająca aktualny stan instrumentu, powinna powtórzyć wszystkie cechy oryginału, również wynikające ze starości i zniszczeń zarówno w zakresie wyglądu, materiału, konstrukcji, jak i brzmienia. Każda technologia pozostawia swoje piętno na wykonanym instrumencie, dlatego też przy wykonywaniu kopii wskazane jest zachowanie wiernego rzemiosła oryginału⁴⁰. W kopii instrumentu strunowego drewno jest czynnikiem decydującym zarówno o wyglądzie, jak i brzmieniu. Drewno użyte do rekonstrukcji powinno być tego samego rodzaju co w oryginale, a co więcej, powinno być wysezonowane w naturalnych warunkach przez nawet pięć, sześć lat. Jeśli można skorzystać z drewna jeszcze starszego (kilkunasto- lub kilkudziesięcioletniego), dokładna rekonstrukcja może się jeszcze bardziej zbliżyć do oryginału. Wybierając materiał drzewny, z którego wykonuje się rekonstrukcję, należy zwrócić uwagę na m.in. odpowiednie usłojenie, barwę i zniekształcenie struktury drewna⁴¹.

Stworzony przez Instytut Muzyki i Tańca program „Szkoła mistrzów budowy instrumentów ludowych” to międzypokoleniowa idea wspierania procesu nauki i przekazywania bezpośrednią metodą mistrz-uczeń praktycznych umiejętności w zakresie budowy polskich instrumentów ludowych. Wielką wartość programu stanowi również propagowanie wiedzy o instrumentach ludowych oraz ich roli w kulturze na ziemiach polskich. Głównym celem realizowanym w ramach projektu jest ocalenie zanikających lokalnych tradycji w zakresie wyrobu instrumentów i przekazywanie związanej z nimi wiedzy historycznej czy też lokalnych zwyczajów. Program „Szkoła mistrzów budowy instrumentów ludowych” stanowi zachętę skierowaną do młodych, aby poszukiwali mistrzów, od których mogą nauczyć się tradycyjnych technik budowy instrumentów ludowych, i tym samym kontynuować i upowszechniać ten cenny i zanikający fach⁴². Do głównych celów programu należy promowanie lokalnych tradycji muzycznych, wykreowanie swoistego „projektu regionalnego” będącego ważnym elementem tożsamości kulturowej i narodowej oraz przekazywanie przez artystów ludowych swoich umiejętności młodemu pokoleniu, które stworzy

⁴⁰ *Ibidem*, s. 249.

⁴¹ A. Kuczkowski, *op. cit.*, s. 118.

⁴² Instytut Muzyki i Tańca, *Szkoła mistrzów budowy instrumentów ludowych. Wprowadzenie do programu*, <https://imit.org.pl/uploads/Przewodnik%20SZKOŁA%20MISTRZOW%20BUDOWY%20INSTRUMENTOW%20LUDOWYCH.pdf> [dostęp: 9.01.2022].

podstawy twórczości zaspokajającej potrzeby krajowego rynku muzyków ludowych⁴³.

W ramach pierwszej edycji programu w 2012 r. Michał Maziarz podjął naukę budowy *basów radomskich* u Piotra Sikory z Kuźnicy koło Przysuchy. Rezultatem warsztatów jest rekonstrukcja tego instrumentu. Zdecydowano się na wykonanie kopii istniejącego egzemplarza basów, które występowały w regionie Mazowsza i były określane jako *basy radomskie*. Do budowy instrumentu zgromadzono materiały, przede wszystkim odpowiednie rodzaje drewna – jodła (płyta wierzchnia), lipa (spodnia płyta, boki), buk (szyjka, podstrunnica, strunociąg, kołki) oraz sosna (dusza). Użyte do konstrukcji drewniane materiały zostały poddane procesowi sezonowania, podczas którego ustabilizowała się wewnętrzna struktura drewna oraz zniknęły naprężenia mogące doprowadzić do wypaczania (pękania) lub skręcania powstałego instrumentu⁴⁴. Użyto współczesnych odpowiadających tradycyjnym narzędzi do obróbki drewna, takich jak piły, dłuta, pilniki, strugi (heble), heblarka maszynowa, piła tarczowa, siekiera, wiertarka, papier ścierny, ściski do drewna, imadło⁴⁵.

W ramach czwartej edycji programu „Szkoła mistrzów budowy instrumentów ludowych” w 2015 r. Patrycja Kuczyńska podjęła naukę budowy *basetli kurpiowskiej*, zwanej maryną, u Andrzeja Staśkiewicza z miejscowości Kadzidło. Rezultatem warsztatów jest rekonstrukcja *basetli kurpiowskiej*. Ważnym źródłem, które dostarczyło wielu istotnych informacji rekonstruktorom instrumentu, było dzieło Adama Chętnika *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach*. Obecnie *basetla kurpiowska* została wyparta przez harmonię pedałową i nie występuje w żadnym składzie kapel ludowych na terenie Kurpiowszczyzny. Pierwszą rekonstrukcję *basetli kurpiowskiej* wykonał Andrzej Staśkiewicz w 2011 r. podczas I edycji Warsztatów Tradycji Kurpiogranie⁴⁶. Basy ludowe określane jako *basetla kurpiowska* oraz *maryna* w swojej funkcji i budowie nie wyróżniają się spośród analogicznych instrumentów występujących w innych regionach. Pojawiają się niewielkie różnice konstrukcyjne oraz detale dekoracyjne, jak np. otwory rezonansowe w innym niż powszechnie przyjętym kształcie lub

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 5.

⁴⁵ M. Maziarz, *Budowa basów radomskich. Projekt zrealizowany w 2012 r. w ramach I edycji programu „Szkoła mistrzów budowy instrumentów ludowych”*, <https://imit.org.pl/uploads/materials/files/Basy%20radomskie.pdf> [dostęp: 10.01.2022].

⁴⁶ Targowisko Instrumentów, Andrzej Staśkiewicz, <http://www.targowiskoinstrumentow.pl/andrzej-staskiewicz> [dostęp: 10.01.2022].

rzeźbiona główka instrumentu. Wzór i inspiracje dla powstałego instrumentu stanowiły dostępne materiały, zdjęcia oraz maryna zbudowana w latach sześćdziesiątych XX wieku przez Bolesława Olbrysa, znajdująca się w Skansenie Kurpiowskim w Nowogrodzie. Rekonstrukcji basetli kurpiowskiej przyświecała idea uwzględnienia ograniczeń wynikających z braku profesjonalnego wyposażenia pracowni, niewielkiego nakładu środków finansowych oraz dostępu materiałów, analogicznie do trudności, z którymi mierzyli się twórcy basów zamieszkujący Puszczę Kurpiowską⁴⁷.

W ramach piątej edycji programu „Szkoła mistrzów budowy instrumentów ludowych” w 2016 r. Katarzyna Rosik podjęła naukę budowy kujawskich *basów dłubanych* u Zbigniewa Butryna z Janowa Lubelskiego. Rezultatem warsztatów jest rekonstrukcja *basów dłubanych*. Basy zbudowane przez Katarzynę Rosik i Zbigniewa Butryna są rekonstrukcją trzystrunowych basów dłubanych przechowywanych w zbiorach Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu. Dane na temat instrumentu są znikome, wiadomo jedynie, że pochodzi z ok. 1890 r. i wykonał go jegomość o nazwisku Belczyński (imię nieznane) z miejscowości Wólki (gmina Aleksandrów Kujawski). Ostatni raz basy używane były w latach 30. XX wieku i są jednym z nielicznych zachowanych instrumentów tego typu z terenu Kujaw. Przez pokrycie instrumentu farbą olejną trudno jest jednoznacznie stwierdzić, z jakiego drewna zostały wykonane basy Belczyńskiego. Prawdopodobne jest, że dolna część korpusu wykonana została z topoli, a górna z drewna sosny. Nie wiadomo jednak, z jakiego drewna powstała podstrunnica, choć nie jest to drewno twarde. Obie deski pudła rezonansowego są dość mocno wypukłe, lecz nie jest pewne, czy intencjonalnie zostały tak wyrzeźbione, czy też jest to efekt odkształcenia drewna związany upływem czasu. Brzegi dolnej płyty zostały ścięte, co albo miało wpłynąć na rezonowanie pudła, albo wynikało z komfortu trzymania instrumentu. Nie zachował się podstawek instrumentu, ale na podstawie odcisków na wierzchniej płycie można wywnioskować, gdzie i w jaki sposób był umieszczony. Podstrunnica nie ma odcisków strun, mimo że nie jest wykonana z twardego drewna, stąd wniosek, że grając na basach, prawdopodobnie nie skracano strun. Główka instrumentu nie jest jednorodnym elementem szyjki, była wykonana osobno. Nie wiadomo, czy to pierwotny zamysł, czy uległa kiedyś zniszczeniu

⁴⁷ P. Kuczyńska, *Budowa kurpiowskiej basetli – maryny*. Instytut Muzyki i Tańca w Warszawie – Program „Szkoła mistrzów budowy instrumentów ludowych” IV edycja 2015 r., <https://imit.org.pl/storage/app/media/uploaded-files/SMBiL%20IV%20Budowa-%20-basetli%20kurpiowskiej.pdf> [dostęp: 10.01.2022].

i została zrekonstruowana. Elementy, które się nie zachowały, to prożek, na którym opierają się struny, jeden kołek oraz strunociąg⁴⁸. Rekonstrukcja basów ludowych – tzw. *basów Bełczyńskiego* – stanowiła dla Katarzyny Rosik i Zbigniewa Butryna nie lada wyzwanie, ponieważ instrument stanowiący wzór dla rekonstrukcji zdradzał wiele cech spontanicznej twórczości lutniczej, którą jest bardzo trudno odtworzyć. Składa się na to specyfika użytych materiałów, dostępność narzędzi oraz fantazja twórcy. Rekonstruujący posługiwali się wyłącznie dokumentacją fotograficzną basów (niekompletnych) stanowiących obiekt muzealny, dlatego powstały instrument finalnie zachował wygląd oraz proporcje oryginalnych basów, lecz naznaczony jest cechami, które wynikają z metod pracy, stosowanych materiałów oraz koncepcji twórców współczesnych. Nowy instrument powstały w ramach projektu ma być czynnie eksploatowany w praktyce muzycznej, dlatego też pewne decyzje podejmowane w czasie jego budowy odnosiły się do tego aspektu (np. założenie fabrycznych strun wiolonczelowych zamiast drogich i trudno dostępnych strun jelitowych). Innymi źródłami pomocnymi przy rekonstrukcji *basów Bełczyńskiego* były nagrania ze Zbiorów Fonograficznych IS PAN basisty Kazimierza Andrzejczaka oraz konsultacje ludowego muzyka Juliana Pawłowskiego (ur. 1922)⁴⁹. Z powodu trudności związanych z określeniem rodzaju drewna użytego do konstrukcji basów będących wzorem dla rekonstruowanego instrumentu, materiały dobierano pod kątem ich właściwości i dostępności. Dolna płyta pudła rezonansowego, szyjka oraz główka wykonane zostały z drewna olchy, górna płyta z sezonowanego, leżakującego ponad 10 lat drewna sosny. Z mahoniu, który leżakował ponad 20 lat, powstały podstawka, kołki, strunociąg, nóżka oraz smyczek⁵⁰.

BASY LUDOWE W ZBIORACH MUZEALNYCH

W zbiorach Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu znajduje się trzynaście różnorodnych egzemplarzy basów ludowych. Autorami kart muzealnych owych instrumentów są Zbigniew J. Przerembski, Maria Gangi-Żurowska i Maria Jost. Cztery egzemplarze

⁴⁸ K. Rosik, *Budowa basów dębanych – rekonstrukcja basów Bełczyńskiego z Kujaw, instrumentu ze zbiorów Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu*, 2016, s. 4–5.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 2.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 8.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 9.

basów pochodzą z końca XIX wieku, osiem egzemplarzy z I połowy XX wieku oraz jeden z II połowy XX wieku. W przypadku pięciu egzemplarzy rok wykonania ustalony jest dokładnie, a w pozostałych ośmiu podano przybliżone daty bądź okresy. Pięć spośród trzynastu basów jest dwustrunowych, a osiem pozostałych trzystrunowych. Basy ze zbiorów Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu pochodzą z czterech regionów: Wielkopolski (Zadowice, Krzemionka, Obłok, Przysiańska Kolonia, Godziesze Małe), Podhala (Bukowina Tatrzańska), Mazowska (Rawa Mazowiecka, Dębiałki) oraz Małopolski (Podlesie-Skotnik, Jagodne, Żywiec). Nie są znani twórcy pięciu egzemplarzy, natomiast twórcami pozostałych ośmiu basów są Józef Rosik, Jan Rafalski (3 egzemplarze), Marcin Waszak, Piotr Skalski, Paweł Rajca i Adam Królikowski⁵¹.

W zbiorach Muzeum Etnograficznego im. Franciszka Kotuli w Rzeszowie znajduje się piętnaście egzemplarzy basów ludowych. Autorami kart muzealnych tych instrumentów są Zbigniew J. Przerembski i Jolanta Pękacz. Tylko dla pięciu basów można określić przybliżony okres, w którym prawdopodobnie powstały. Dla żadnego z nich nie ustalono twórcy. Miejscowość, z której pochodzą, można określić tylko w odniesieniu do trzech instrumentów, z czego w jednym przypadku jest to dokładna miejscowość (Przysietnica), a w pozostałych dwóch okolice (prawdopodobnie okolice Mielca oraz okolice Sieniawy). Również w przypadku tych trzech instrumentów ustalono region, z którego pochodzą – Podkarpacie. Dziewięć basów ze zbiorów Muzeum Etnograficznego im. Franciszka Kotuli w Rzeszowie to basy czterostrunowe, a sześć to instrumenty trzystrunowe. Kształt czterech basów jest wzorowany na wiolonczeli, jeden egzemplarz ma unikatowy ósemkowy kształt korpusu. Dziesięć instrumentów to w nomenklaturze ludowej tzw. *duże basy* wzorowane na kontrabasie, a niektóre z nich prawdopodobnie są wprost przerobionym kontrabasem⁵².

W zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie znajduje się pięć egzemplarzy basów ludowych. Autorami kart muzealnych basów są Zbigniew Przerembski oraz Teresa Lewińska. W odniesieniu do trzech egzemplarzy wiadomy jest dokładny rok powstania instrumentu (1919, 1963, 2009), a dla pozostałych dwóch – okres, w którym instrument powstał (początek XX wieku, lata 20. XX wieku). Ustalono personalia twórców czterech instrumentów ze zbioru (Franciszek Pliszka,

⁵¹ Projekt „Polskie ludowe instrumenty muzyczne”, 2014, www.ludowe.instrumenty.edu.pl [dostęp: 9.01.2022].

⁵² *Ibidem*.

Józef Rafalski, Franciszek Morawski, Łukasz Kuczkowski). Cztery basy spośród pięciu są trzystrunowe, a jeden egzemplarz jest dwustrunowy. Basy ze zbiorów Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie pochodzą z czterech regionów: Mazowska (Rzodkiewnica, Warszawa), Małopolski (Jagodno, Grodzisko Gróne) i Wielkopolski (Kliny)⁵³.

W zbiorach Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu, które jest oddziałem Muzeum Narodowego w Poznaniu, znajdują się dwa egzemplarze basów ludowych. Autorami kart muzealnych opisywanych basów są Zbigniew J. Przerembski oraz Janusz Jaskólski. Znany jest dokładny rok powstania jednego egzemplarza instrumentu (1922 r.), a o drugim wiadomo, że powstał w XIX wieku. Wiadome są personalia twórcy jednego instrumentu (Jan Pawlikowski). Egzemplarze basów z Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu to basy dwu- i trzystrunowe. Pochodzą z regionu Podhala (Małe Ciche) oraz Wielkopolski (Michałowo koło Kalisza)⁵⁴.

W zbiorach Muzeum Miejskiego w Żywcu – Starym Zamku znajduje się jeden egzemplarz basów ludowych. Autorami karty muzealnej opisywanych basów są Piotr Żebracki, Karolina Wałęga oraz Zbigniew J. Przerembski. Jest to instrument z obszarów Karpackich – Beskid Żywiecki, z miejscowości Pewel Mała. Instrument ten został wykonany przez Rodzinę Szwedów (Szwed Family) prawdopodobnie przed I wojną światową i był poddany renowacji w 1965 r. przez Józefa Habdasa z Rychwałdka. Są to basy typu podhalańskiego wzorowane na profesjonalnych wiolonczelach, początkowo czterostrunowe, z czasem przerobione na trzystrunowe. Basy są barwione na brązowo, a wewnątrz korpusu zamieszczona jest kartka z pieczętką z napisem w owalnej ramce: *Wyrób Skrzypców, Basów / oraz Stolarstwo / J [?] Szwed w Pewli – małej / Poczta Żywiec (Galicya)*. Strój basów jest kwintowy – D – d – a⁵⁵.

ANALIZA SKŁADÓW KAPEŁ

Na podstawie analizy 3729 nagrań muzycznych, w których pojawiają się basy, ze Zbiorów Fonograficznych IS PAN chciałbym wskazać, w jakich składach instrumentalnych występowały w polskiej muzyce ludowej

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ P. Żebracki, K. Wałęga, Z.J. Przerembski, *Karta muzealna basów ludowych nr inw MŻ-E/712 z Muzeum Miejskiego w Żywcu – Starym Zamku*, <http://ludowe.instrumenty.edu.pl/pl/instruments/show/instrument/4823> [dostęp: 9.01.2022].

basy, w jakich regionach wykorzystywany był ten instrument, oraz wyróżnić personalia 143 basistów i basistek z terenu Polski, których muzyka została udokumentowana fonograficznie. Uwzględnione zostały również najbardziej oryginalne, osobliwe konfiguracje instrumentalne, w których występowały bądź nadal występują basy ludowe. Nagrania pochodzą ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN w Warszawie.

Przedstawione dane zostały uporządkowane w poniższej tabeli. Każdemu regionowi przyporządkowane zostały występujące na nim rodzaje składów kapel – konfiguracje instrumentalne (w nawiasie podana jest liczba nagrań z daną obsadą pochodzących z określonego regionu). W ostatniej kolumnie wymienieni są basiści oraz basistki zamieszkujący w danym regionie.

Tabela 1. Podsumowanie wyników badań

Lp.	Region	Skład kapeli (liczba nagrań)	Basiści/basistki
1.	Warmia	basy, dwoje skrzypiec (31), dwoje basów, skrzypce (1)	Dymitr Hodowaniec
2.	Mazury	basy, klarnet, cymbały, skrzypce (4)	Przemysław Stępkowski
3.	Kujawy	basy, dwoje skrzypiec (54), basy, dwoje skrzypiec, śpiew (23), basy, klarnet, harmonia, dwoje skrzypiec (11), basy, klarnet, harmonia, dwoje skrzypiec, śpiew (7), basy, klarnet, skrzypce (11), basy, klarnet, dwoje skrzypiec (22), basy, klarnet, dwoje skrzypiec, śpiew (44)	Stefan Stróżewski, Szczepan Strzelecki, Wojciech Małkowski, Bronisław Nowicki, Radosław Mauthy, Benedykt Szelażek
4.	Łódzkie	basy, skrzypce (9), basy, bęben, skrzypce (118), basy, bęben, skrzypce, śpiew (18)	Władysław Kretek, Joanna Wrzosek, Franciszek Miniak, Ryszard Kieliszek
5.	Wielkopolska	basy, skrzypce (5), dwoje basów, skrzypce (4), basy, dwoje skrzypiec (2), basy, dwoje skrzypiec, śpiew (1), basy, klarnet, skrzypce (56), basy, klarnet, skrzypce, śpiew (1), basy, akordeon, dwoje skrzypiec, śpiew (26), basy, bęben, skrzypce (32), basy, bęben, skrzypce, śpiew (22), basy, dwa bębny i dwoje skrzypiec (4)	Antoni Banach, Tomasz Aleksandrak, Józef Schmidt, Józef Płotek, Jan Dera, Czesław Orlik, Jan Czesław Orlik, Jan Kubiacyk, Idzi Siewieja, Władysław Banasiak

6.	Lubuskie	basy, klarnet, skrzypce (9)	Wojciech Buganik
7.	Mazowsze	basy, śpiew (1), basy, skrzypce (26), basy, skrzypce, śpiew (3), dwoje basów, dwoje skrzypiec (5), basy, klarnet, dwoje skrzypiec (12), basy, harmonia, skrzypce (41), basy, harmonia, skrzypce, śpiew (103), kontrabas, harmonia, skrzypce (28), basy, bęben, skrzypce (55), basy, bęben, skrzypce, śpiew (40), basy, dwa bębny, skrzypce (10), basy, dwa bębny, skrzypce, śpiew (3)	Piotr Dunin, Stefan Nowaczek, Józef Meto, Patrycja Kuczyńska, Stanisław Łoskot, Agnieszka Niwińska
8.	Lubelskie	basy, skrzypce (48), basy, skrzypce, śpiew (1), kontrabas, skrzypce, śpiew (1), basy, dwoje skrzypiec (152), basy, troje skrzypiec (21), basy, klarnet, dwoje skrzypiec (8), basy, dudy, skrzypce, śpiew (1), basy, bęben, skrzypce (9), basy, bęben, dwoje skrzypiec (14), kontrabas, bęben, skrzypce (11)	Józef Mróz, Władysław Kuropatwa, Janina Mirończuk, Zbigniew Butrym, Zbigniew Michalczyk, Zbigniew Butryn
9.	Świętokrzyskie	kontrabas, dwoje skrzypiec (40), basy, klarnet, kornet, troje skrzypiec (75), kontrabas, klarnet, dwie trąbki, troje skrzypiec (173), basy, flet, dwa kornety, harmonia, dwoje skrzypiec (5), basy, bęben, skrzypce (4)	Józef Haczyk, Piotr Juszczuk, Piotr Pietrzaba, Jan Szkliniarz, Jan Gładki, Feliks Pańtak, Józef Prokop, Jerzy Śpiigel
10.	Śląsk	basy, klarnet, harmonia, dwoje skrzypiec (15)	Piotr Kwiatkowski
11.	Dolnośląskie	Basy, bęben, skrzypce (3)	Joanna Kasper
12.	Podkarpacie	basy, skrzypce (18), basy, skrzypce, śpiew (12), basy, dwoje skrzypiec (47), basy, dwoje skrzypiec, śpiew (19), basy, troje skrzypiec (78), basy, troje skrzypiec, śpiew (2), basy, klarnet, skrzypce (2), kontrabas, klarnet, harmonia, skrzypce (7), basy, cymbały, dwoje skrzypiec (15), basy, klarnet, cymbały, dwoje skrzypiec (16), basy, klarnet, cymbały, skrzypce (26), basy,	Julia Magryś, Jan Giełżecki, Jan Kochan, Józef Balawejder, Jan Żydek, Stanisław Giefert, Eugeniusz Hodowaniec, Adam Firak, Joanna Dragan-Bytnar, Jacek Szeremeta, Patrik Spławiński,

		harmonia, skrzypce (5), basy, akordeon, troje skrzypiec (16)	(imię nieznane) Rosół, Franciszek Guzik
13.	Małopolska	basy, śpiew (2), basy, dwoje skrzypiec (149), bębny, dwoje skrzypiec, śpiew (1), basy, dwoje skrzypiec, śpiew (51), basy, troje skrzypiec (286), basy, czworo skrzypiec, śpiew (59), basy, skrzypiec, śpiew (2), basy, altówka, skrzypce (65), kontrabas, altówka, skrzypce (20), basy, klarnet, dwoje skrzypiec (95), basy, klarnet, trąbka, dwoje skrzypiec (8), basy, klarnet, trąbka, troje skrzypiec (34), basy, klarnet, trąbka, harmonia, skrzypce (31), basy, klarnet, trąbka, harmonia, skrzypce, śpiew (33), basy, klarnet, trąbka, harmonia, dwoje skrzypiec, śpiew (16), basy, klarnet, trąbka, dwoje skrzypiec, śpiew (3), basy, klarnet, kornet, dwoje skrzypiec (65), basy, klarnet, kornet, troje skrzypiec (8), kontrabas, klarnet, trąbka, akordeon, skrzypce (7), kontrabas, klarnet, kornet, harmonia, dwoje skrzypiec (118), kontrabas, klarnet, kornet, harmonia, dwoje skrzypiec, śpiew (67), kontrabas, klarnet, kornet, harmonia, bębny, dwoje skrzypiec, śpiew (1), kontrabas, kornet, altówka, skrzypce (19)	Jan Staško, Franciszek Szczepaniak, Jakub Kaczmarczyk, Wojciech Biskup, Stanisław Skalniak, Michał Knururowski, Józef Staszal, Tomasz Boryczka, Stanisław Lasak, Władysław Prusak, Józef Rzepka, Ignacy Kostyra, Stanisław Różański, Michał Krzysik, Jan Cisoń, Karol Milaniak, Piotr Tabiś, Józef Iwan, Józef Kokosza, Józef Kluska, Józef Janik, Jan Malik, Jan Szostak, Wandelin Kozak, Tadeusz Dyba, Ignacy Nowak, Franciszek Madeja, Jerzy Ambroży, Wincenty Szlembarski, Stanisław Gacek, Józef Zborek, Stanisław Pazdur, Władysław Głodowski, Stanisław Cudzych, Wojciech Brewczyński, Józef Kaczmarczyk, Tomasz Wójcik, Zbigniew Miś, Bronisław Rogala, Józef Pustelnik, Józef Pitoń
14.	Podhale	basy, skrzypce (7), basy, dwoje skrzypiec (22), basy, dwoje skrzypiec, śpiew (15), basy, troje skrzypiec (705), basy, troje skrzypiec, śpiew (51), basy, czworo skrzypiec (26), basy, czworo skrzypiec, śpiew (1), basy, troje gęśli (9), basy, gęśle, dwoje skrzypiec (45), basy, gęśle, dwoje skrzypiec, śpiew	Stanisław Fatla, Józef Knapczyk-Duch, Michał Zapała, Stanisław Gąsienica, Józef Bizup, Józef Szczepaniak-Sywarny, Jan Jarząbek, Józef Krupa, Andrzej Tybor,

		(7), basy, trzy złóbcoki (3), basy, harmonia, dwoje skrzypiec (12)	Władysław Tatar, Michał Kwindura, Jan Cudzych-Dusa, Stanisław Karpiel, Stanisław Budz-Terescarz, Stanisław Łukaszczyk-Bukowian, Franciszek Szczurek, Władysław Gut, Franciszek Łukaszczyk Szczerbaty, Mieczysław Michalik, Jan Sztrama, Andrzej Bachleda, Józef Styrczula-Maśniak, Andrzej Sarna, Franciszek Kunkas-Czernik, Jan Trebunia-Kwirotek, Jan Rabiasz, Jan Straszal, Wacław Słodyczka, Tadeusz Szwab-Bojor, Józef Galica, Józef Szwab-Bojor, Piotr Chowaniec, Jan Stachoń-Ciaptak, Wojciech Szeliga, Zdzisław Styrczula-Maśniak, Tadeusz Styrczula-Maśniak, Franciszek Topór-Futer, Tadeusz Gocał, Edward Bafia, Krzysztof Remiasz, Anna Trebunia-Tutka, Stanisław Tylka-Wyroba, Maciej Bieniek, Józef Chyc
Łącznie	14 regionów	56 różnych rodzajów składów kapel, liczba nagrań: 3729	135 basistów, 8 basistek (łącznie 143)

Poddane analizie nagrania ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN dokumentujące basy w składach kapel ludowych pochodzą łącznie z czternastu regionów: Warmii, Mazur, Kujaw, Łódzkiego, Wielkopolski, Lubuskiego, Ma-

zowska, Lubelskiego, Świętokrzyskiego, Śląskiego, Dolnośląskiego, Podkarpacia, Małopolski i Podhala. Regiony te reprezentują wszystkie obszary kraju – Polskę wschodnią, zachodnią, północną, centralną i południową. Spośród 3729 nagrań wyróżnionych zostało 56 różnych konfiguracji instrumentalnych, z których 21 rodzajów stanowią składy wokально-instrumentalne (łącznie 635 nagrań), a 36 rodzajów to składy instrumentalne (łącznie 3085 nagrań). Wśród ogółu nagrań z udziałem basów wyróżniłem 2 rodzaje duetów (90 nagrań), 11 rodzajów triów (1060 nagrań), 17 rodzajów kwartetów (1618 nagrań), 16 rodzajów kwintetów (508 nagrań), 6 rodzajów sekstetów (223 nagrania), 3 rodzaje septetów (194 nagrania) oraz nonet (jedno nagranie). Wśród analizowanych nagrań wyróżnić można podział na składy instrumentalne, wśród których występują zespoły składające się z samych chordofonów, oraz mieszane składy kapel. Wśród składów mieszanych oprócz chordofonu, jakim są basy, bądź też innych instrumentów strunowych, pojawiają się membranofony, idiofony, aerofony oraz głos ludzki. Poniżej zamieszczam zestawienie przyporządkowań konkretnych konfiguracji instrumentalnych i wokально-instrumentalnych do danego rodzaju obsady kapel:

- 1. Duety:** basy, śpiew; basy, skrzypce
- 2. Trii:** basy, skrzypce, śpiew; basy, dwoje skrzypiec; basy, altówka, skrzypce; basy, klarnet, skrzypce; basy, bęben, skrzypce; dwoje basów, skrzypce; basy, harmonia, skrzypce; kontrabas, dwoje skrzypiec; kontrabas, skrzypce, śpiew; kontrabas, altówka, skrzypce; kontrabas, harmonia, skrzypce
- 3. Kwartety:** basy, troje skrzypiec; basy, troje gęśli; basy, trzy złóbcoki; basy, dwoje skrzypiec, śpiew; basy, gęśle, dwoje skrzypiec; basy, bęben, dwoje skrzypiec; basy, dwa bębny, skrzypce; dwoje basów, dwoje skrzypiec; basy, klarnet, skrzypce, śpiew; basy, klarnet, dwoje skrzypiec; basy, klarnet, cymbały, skrzypce; basy, harmonia, skrzypce, śpiew; basy, harmonia, dwoje skrzypiec; basy, dudy, skrzypce, śpiew; basy, cymbały, dwoje skrzypiec; kontrabas, klarnet, harmonia, skrzypce; kontrabas, kornet, altówka, skrzypce
- 4. Kwintety:** basy, troje skrzypiec, śpiew; basy, czworo skrzypiec; basy, gęśle, dwoje skrzypiec, śpiew; basy, dwa bębny, skrzypce, śpiew; basy, dwa bębny, dwoje skrzypiec; basy, klarnet, dwoje skrzypiec, śpiew; basy, klarnet, trąbka, dwoje skrzypiec; basy, klarnet, kornet, dwoje skrzypiec; basy, klarnet, harmonia, dwoje skrzypiec; basy, klarnet, harmonia, dwoje skrzypiec, śpiew; basy, klarnet, trąbka, harmonia, skrzypce; basy, klarnet, cymbały, dwoje skrzypiec; basy, akordeon, dwoje skrzypiec, śpiew; basy, akordeon, troje skrzypiec; kontrabas, klarnet, harmonia, dwoje skrzypiec; kontrabas, klarnet, trąbka, akordeon, skrzypce

5. **Sekstety:** basy, czworo skrzypiec, śpiew; basy, klarnet, trąbka, dwoje skrzypiec, śpiew; basy, klarnet, trąbka, troje skrzypiec; basy, klarnet, kornet, troje skrzypiec; basy, klarnet, trąbka, harmonia, skrzypce, śpiew; kontrabas, klarnet, harmonia, dwoje skrzypiec, śpiew
6. **Septety:** basy, klarnet, trąbka, harmonia, dwoje skrzypiec, śpiew; basy, flet, dwa kornety, harmonia, dwoje skrzypiec; kontrabas, klarnet, dwie trąbki, troje skrzypiec
7. **Nonet:** kontrabas, klarnet, kornet, harmonia, dwa bębny, dwoje skrzypiec, śpiew

W regionach takich jak Warmia, Mazury, Lubuskie, Śląsk i Dolnośląskie fonograficznie udokumentowana muzyka ludowa z udziałem basów reprezentowana jest poprzez nagrania z udziałem jednego tylko basisty z każdego ww. regionu. Nagrania z każdego z powyższych regionów prezentują po jednym rodzaju składu, poza nagraniami z Warmii, które dokumentują dwa rodzaje obsady. Wśród nagrań z Dolnośląskiego, Łódzkiego, Mazowsza, Lubelskiego, Podkarpacia i Podhala wyróżnić można nagrania z udziałem łącznie ośmiu basistek. Pod względem liczby różnych rodzajów składów kapel w danym regionie najwyższej klasyfikuje się Małopolska (23 składy kapel), a w dalszej kolejności Podkarpacie (13 składów), Mazowsze i Podhale (12 składów), Wielkopolska i Lubelskie (10 składów), Kujawy (7 składów), Świętokrzyskie (5 składów) i Łódzkie (3 składy). Pod względem liczby nagrań z udziałem basów regiony plasują się w następującej kolejności: Małopolska (1140 nagrań), Podhale (903 nagrania), Mazowsze (327 nagrań), Świętokrzyskie (297 nagrań), Lubelskie (266 nagrań), Podkarpacie (263 nagrania), Kujawy (172 nagrania), Wielkopolska (153 nagrania), Łódzkie (145 nagrań), Warmia (32 nagrania), Śląsk (15 nagrań), Lubuskie (9 nagrań), Mazury (4 nagrania) i Dolnośląskie (3 nagrania). Pod względem liczby basistów nagranych w danym regionie najwyższej plasuje się region Podhala (43 basistów i basistka), a następnie Małopolska (41 basistów), Podkarpacie (11 basistów i dwie basistki), Wielkopolska (10 basistów), Świętokrzyskie (8 basistów), Kujawy (6 basistów), Lubelskie (5 basistów i basistka), Mazowsze (4 basistów i dwie basistki), Łódzkie (3 basistów i basistka) oraz Warmia, Mazury, Lubuskie, Śląsk i Dolnośląskie (1 basista).

Wszystkie poddane analizie udokumentowane na nagraniach składy kapel, w których pojawiają się basy, można podzielić na trzy grupy zespołów – zespoły smyczkowe, wśród których jest 12 różnych konfiguracji instrumentalnych, zespoły wokально-instrumentalne, wśród których jest 19 różnych składów, oraz instrumentalne zespoły mieszane (składające się

z chordofonów, aerofonów, idiofonów i membranofonów), których jest 25 różnych rodzajów.

Do najbardziej oryginalnych, charakterystycznych i unikatowych składów kapel z udziałem basów zaliczam zespoły o następujących obsadach: basy i śpiew (3 nagrania); basy i trzy złóbcoki (12 nagrań); dwoje basów i skrzypce (15 nagrań); dwoje basów, dwoje skrzypiec (5 nagrań); basy, klarnet, trąbka, harmonia i skrzypce (31 nagrań); basy, cymbały i dwoje skrzypiec (15 nagrań); basy, klarnet, cymbały i skrzypce (30 nagrań); basy, flet, dwa kornety, harmonia i dwoje skrzypiec (5 nagrań); kontrabas, klarnet, kornet, harmonia, dwa bębny, dwoje skrzypiec, śpiew (jedno nagranie).

Pośród wszystkich nagrań z czternastu regionów najpopularniejszymi obsadami w perspektywie całej Polski są: basy i troje skrzypiec (1090 nagrań); basy i dwoje skrzypiec (457 nagrań); basy, bęben i skrzypce (223 nagrania); kontrabas, klarnet, dwie trąbki i troje skrzypiec (173 nagrania) oraz basy, klarnet i dwoje skrzypiec (137 nagrań). Nagrania z innymi rodzajami obsad są w ilości mniejszej lub lekko przekraczającej setkę.

Wymienione powyżej konfiguracje instrumentalne występujące w składach polskich kapel ludowych zachowanych na nagraniach wypadają interesująco w porównaniu z zespołami instrumentalnymi, które Oskar Kolberg wspomina w monografiach regionalnych dokumentujących całokształt XIX-wiecznej kultury tradycyjnej. Używane przez Kolberga określenie zespołu – „muzyka” lub też kapela ma swoją genezę właściwie w jednym wykonawcy – skrzypku (określanym jako *gracz*, *grajek*, *weselu-cha*, *wesołek*, *rzępolista* itd.), który mógł dobierać sobie akompaniujące mu osoby (na bębunku czy basach) spośród gości weselnych. Zabawy i wesela mogły się odbywać nawet tylko przy solowej grze skrzypka. Kapele, które wymienia Kolberg, na ogół były dwu- i trzyosobowe, rzadziej czteroosobowe. Z niektórych regionów pochodzą jedynie pojedyncze wzmianki na temat kapel występujących na danym obszarze. Tylko w odniesieniu do niektórych regionów można wskazać typy regionalne kapel i ich zróżnicowanie⁵⁶. Wśród kapel, które podaje Kolberg, można wyróżnić 11 różnych składów instrumentalnych z 16 regionów:

1. Sandomierskie: basy, skrzypce; basy, dwoje skrzypiec; basy, troje skrzypiec; basy, fujarki, skrzypce; basy, cymbały, skrzypce; basy małe (basetla), kontrabas (maryna), skrzypce, flet, obój, klarnet, trąbka,

⁵⁶ P. Dahlig, *Instrumentarium muzyczne w dziełach etnograficznych Kolberga*, „Muzyka” 1988, nr 3, s. 85.

bębenek (poza skrzypcami i basami inne instrumenty występują opcjonalnie),

2. **Krakowskie:** basy, skrzypce; basy, dwoje skrzypiec, dudy,
3. **Wielkopolska:** basy, skrzypce; basy, skrzypce, dudy; basy, skrzypce, klarnet; basy, dwoje skrzypiec, klarnet,
4. **Mazowsze, Kieleckie, Sieradzkie, Lubelskie, Kaszuby, Sanockie, Tarnowskie, Poleskie:** basy, skrzypce,
5. **Podhale:** basy, skrzypce; basy, dwoje skrzypiec; basy, skrzypce, dudy,
6. **Ziemia Chełmińska:** basy, skrzypce, klarnety, trąby,
7. **Pokucie i Ruś Karpacka:** basy, skrzypce; basy, skrzypce, cymbały,
8. **Wołyń:** basy, skrzypce, bęben⁵⁷.

Porównując składy kapel udokumentowane w monografiach regionalnych Oskara Kolberga ze składami kapel utrwalonych fonograficznie ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN, zauważam, iż zdecydowana większość konfiguracji instrumentalnych, o których pisze Kolberg, zachowała się również w dziedzictwie fonograficznym – tj. basy, skrzypce; basy, dwoje skrzypiec; basy, troje skrzypiec; basy, cymbały, skrzypce; basy, skrzypce, dudy; basy, skrzypce, klarnet; basy, skrzypce, cymbały; basy, skrzypce, bęben. Uwagę u Kolberga zwraca ciekawy rodzaj obsady opcjonalnie rozbudowywanej, której trzon stanowią skrzypce i basy, a instrumentami dodatkowymi są maryna, skrzypce, flet, obój, klarnet, trąbka i bębenek. Taka konfiguracja nie wystąpiła na żadnym z analizowanych nagrań. Skład kapeli – basy oraz skrzypce, który u Kolberga pojawia się w trzynastu spośród wszystkich szesnastu regionów, fonograficznie udokumentowany jest na 87 fonogramach. Zważywszy na dawną popularność takiego duetu instrumentalnego oraz fakt, iż w takich regionach jak Mazowsze, Kieleckie, Sieradzkie, Lubelskie, Kaszuby, Sanockie, Tarnowskie, Poleskie, był jedynym składem instrumentalnym, w którym występowały basy, można stwierdzić, iż ten rodzaj obsady stracił swoją dawną popularność (w porównaniu np. do 1090 nagrań składu basy i troje skrzypiec). Składy kapel opisywanych przez Kolberga odróżnia od kapel udokumentowanych fonograficznie fakt, iż Kolberg podaje tylko dwa składy kapel, w których basom towarzyszy bęben/bębenek. Wśród nagrań ze Zbiorów Fonograficznych IS PAN wyróżnić można 6 rodzajów składów z bębniem, na które składa się 255 nagrań. Uwagę zwraca również liczba instrumentów w składach opisywanych przez Kolberga (jeden duet, osiem triów, trzy kwartety i jeden oktet). Porównując

⁵⁷ *Ibidem*, s. 85.

liczbę instrumentów w składzie kapeli, można stwierdzić, iż na nagraniach z basami występują składy kapel o znacznie większej liczbie instrumentów (szesnaście rodzajów kwintetów, sześć rodzajów sekstetów, trzy rodzaje septetów i nonet), choć największą liczbę nagrań spośród wszystkich obsad dokumentują instrumentalne tria.

Dzięki dokonanej analizie udało się wskazać dokładną liczbę zachowanych w chwili obecnej w Archiwum Fonograficznym IS PAN nagrań z basami. Oprócz wyróżnienia różnych konfiguracji instrumentalnych dzięki przeprowadzonej kwerendzie wskazuje, ile nagrań przypada na dany typ obsady kapeli, liczbę składów kapel, nagrań i basistów poszczególnych regionów, podkreślając regiony przodujące w danym aspekcie. Odnotowuję również oryginalne i unikatowe konfiguracje instrumentalne spośród ogółu składów kapel. Ogół ten dzielę na trzy kategorie zespołów, do których można zaklasyfikować wszystkie występujące na nagraniach obsady, oraz podaję najpopularniejsze wśród ogółu nagrań składy kapel. Dokonuję również zestawienia i porównania składów kapel udokumentowanych fonograficznie ze składami kapel wyróżnionymi przez Oskara Kolberga. Bardzo ważny element analizy stanowi imienne wyróżnienie muzyków grających na basach – ośmiu basistek i stu trzydziestu pięciu basistów. To zestawienie pozwala utrwalić w obiegu naukowym wiele nazwisk muzyków i muzykantek, które poprzez upływ czasu mogą ulegać stopniowemu zapomnieniu bądź pomijaniu. W przypadku wielu basistów udało się zgromadzić również inne informacje na temat muzykanta (rok urodzenia, miejscowość pochodzenia i zamieszkania, informacje o udziale w przeglądach, festiwalach, instrumencie bądź też ciekawe komentarze odnoszące się do praktyki muzycznej czy też osobowości i temperamentu muzykanta), pochodzą one z dokumentacji różnych sesji nagraniowych. Ogół zachowanych na chwilę obecną 3729 nagrań jest audialną dokumentacją praktyki instrumentalnej stu czterdziestu trzech basistów i basistek.

ZAKOŃCZENIE

Basy ludowe występujące na terenie Polski to grupa instrumentów reprezentatywnych dla muzyki tradycyjnej większości regionów naszego kraju. Okres rozwoju i przemian tego instrumentu przypada na lata 1750–1950, choć w wielu regionach górskich, a przede wszystkim na Podhalu instrument ten jest wciąż używany, dlatego też współcześni twórcy mogą

stosować innowacyjne rozwiązania. Termin „basy ludowe” obejmuje szereg instrumentów, które mogą się różnić nazwą, kształtem, wielkością, technikami konstrukcji, strojem, brzmieniem czy liczbą strun. Niemal każdy instrument, który powstał w warsztacie ludowych lutników, ma wiele cech szczególnych wpływających na unikatowość brzmienia. Zasadniczą rolą wszystkich instrumentów określanych jako basy ludowe (co w wielu przypadkach wynika również z etymologii nazwy) jest pewien rodzaj rytmicznego burdonowego akompaniamentu. Prawdopodobnie wpływ na wykształcenie tego rodzaju akompaniamentu w basach ludowych miało przejście przez ten instrument roli, jaką pełniły dudy. Charakterystyczna do końca XIX wieku dla tego instrumentu była gra na pustych strunach bez ich skracania. Perspektywy możliwych przyszłych badań nad zagadnieniem, jakim są basy ludowe są różnokierunkowe. Bardzo wartościowa byłaby analiza pomiarów akustycznych konkretnych egzemplarzy basów (np. spektralna analiza widma dźwięku), która pomogłaby porównać basy od strony audialnej oraz wskazać m.in., jak konkretne rozwiązania technologiczne przekładają się na brzmienie instrumentu. Inną istotną perspektywą jest porównanie polskich basów ludowych na tle innych chordofoonów basowych należących do rozległej grupy instrumentów etnicznych całego świata.

BIBLIOGRAFIA

- Bielawski Bolesław, *Rola rekonstrukcji w konserwacji zabytkowych instrumentów muzycznych*, „Ochrona Zabytków” [Warszawa] 1993, nr 46/3 (182).
- Chętnik Adam, *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach*, red. Stanisław Olędzki, Olsztyn 1983.
- Chybiński Adolf, *Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu* [w:] *O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych*, t. 2, red. Ludwik Bielawski, Warszawa 1961.
- Dahlig Piotr, *Instrumentarium muzyczne w dziełach etnograficznych Kolberga*, „Muzyka” [Warszawa] 1988, nr 3.
- Dahlig Piotr, *The Basy in Peasant and Highlanders' Music in Poland*, „Studia Instrumentorum Musicae Popularis” XII, Halle 2004.
- Instytut Muzyki i Tańca, *Szkoła mistrzów budowy instrumentów ludowych. Wprowadzenie do programu*, <https://imit.org.pl/uploads/Przewodnik%20SZKOŁA%20MISTRZOW%20BUDOWY%20INSTRUMENTOW%20LUDOWYCH.pdf> [dostęp: 9.01.2022].
- Kolberg Oskar, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusta, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Kujawy. Część druga*, Warszawa 1867.
- Kotula Franciszek, *Muzykanty*, Warszawa 1979.
- Kuczkowski Andrzej, *Problemy konserwacji i rekonstrukcji instrumentów ludowych* [w:] *Instrumenty muzyczne w polskiej kulturze ludowej*, red. Ludwik Bielawski, Piotr Dahlig, Alojzy Kopoczek, Łódź 1990.

- Kuczyńska Patrycja, *Budowa kurpiowskiej basetli – maryny*. Instytut Muzyki i Tańca w Warszawie – Program „Szkoła mistrzów budowy instrumentów ludowych” IV edycja 2015 r., <https://imit.org.pl/storage/app/media/uploaded-files/SMBiL%20IV%20Budowa%20basetli%20kurpiowskiej.pdf> [dostęp: 10.01.2022].
- Lisakowski Jarosław, *Nieznane ludowe instrumenty muzyczne. Basy kaliskie*, „Muzyka” 1965, R. X, nr 3.
- Maziarz Michał, *Budowa basów radomskich. Projekt zrealizowany w 2012 r. w ramach I edycji programu „Szkoła mistrzów budowy instrumentów ludowych”*, <https://imit.org.pl/uploads/materials/files/Basy%20radomskie.pdf> [dostęp: 10.01.2022].
- Noll William, *Peasant Music Ensembles in Poland: A Culture History*, Waszyngton 1986.
- Nowak Tomasz, *Basy na terenie współczesnego województwa podkarpackiego i problem ich zastępowania przez bęben* [w:] VII Festiwal Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki, Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej, Kolbuszowa 2020.
- Olędzki Stanisław, *Polskie instrumenty ludowe*, zdj. Zbigniew Kamykowski, Kraków, 1978.
- Pietkiewicz Czesław, *Kultura duchowa Polesia Rzeczyckiego. Materiały etnograficzne*, Warszawa 1938.
- Projekt „Polskie ludowe instrumenty muzyczne”, 2014, www.ludowe.instrumenty.edu.pl [dostęp: 9.01.2022].
- Przerembski Zbigniew J., Wałęga Karolina, Żebracki Piotr, *Karta muzealna basów ludowych nr inw MŻ-E/712 z Muzeum Miejskiego w Żywcu – Starym Zamku*, <http://ludowe.instrumenty.edu.pl/pl/instruments/show/instrument/4823> [dostęp: 9.01.2022].
- Rosik Katarzyna, *Budowa basów dębanych – rekonstrukcja basów Bělczyńskiego z Kujaw, instrumentu ze zbiorów Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu*, 2016.
- Szalańska Anna, *Instrumenty muzyczne w Bieszczadach* [w:] *Instrumenty muzyczne w polskiej kulturze ludowej*, red. Ludwik Bielawski, Piotr Dahlig, Alojzy Kopoczek, Łódź 1987.
- Targowisko Instrumentów, Andrzej Staśkiewicz, <http://www.targowiskoinstrumentow.pl/andrzej-staskiewicz/> [dostęp: 10.01.2022].

Folk Bass in Poland – State of Research, Reconstruction Attempts, Collections in Polish Museums, Analysis of Folk Bands Staff

Abstract

This article focuses on wide range of issues related to the traditional Polish musical instrument – *basy ludowe* (folk basses). One of the aims is an attempt to systematize information with an instrumentological profile in the literature about Polish *basy ludowe*. Another goal of the work is an attempt to juxtapose and describe the *basy ludowe* in the collections of five Polish museums. The next goal was to analyze three reconstructed instruments, made as part of the Polish program of the Institute of Music and Dance “Szkoła mistrzów budowy instrumentów ludowych” (School of masters of building folk instruments). The last and main goal of the article was to analyze 3,729 recordings with bass in terms of instrumental configurations in which bass appeared in

Polish folk music, regions where this instrument performed and the personalities of bassists from Poland, whose music has been phonographically documented. The most original, peculiar instrumental configurations in which *basy ludowe* appeared, or still occur, were also distinguished.

Keywords: traditional instrument, folk instrument, folk basses, basolia, the Podhale basses, the Kalisz basses, the Kurpie bassolia, the Marina

**W KRĘGU EDUKACJI MUZYCZNEJ
I DZIAŁALNOŚCI SPOŁECZNO-
-KULTURALNEJ**

Anna Pachowicz

Akademia Nauk Stosowanych w Tarnowie

Z DZIAŁALNOŚCI KÓŁKA PRZYJACIÓŁ MUZYKI (TOWARZYSTWA MUZYCZNEGO) W TARNOWIE W LATACH 1869–1914

Na przełomie XIX i XX wieku Tarnów był miastem, w którym działały organizacje o charakterze kulturalnym, oświatowym, politycznym, gospodarczym, sportowym (były to np. Towarzystwo Oświaty Ludowej, Towarzystwo Szkoły Ludowej, Towarzystwo Ogrodnicze, Towarzystwo Leśne, Chrześcijańskie Stowarzyszenie Rękodzielników „Gwiazda Tarnowska”, Kółko Przyjaciół Sztuki Dramatycznej).

Celem artykułu jest próba przedstawienia dziejów Kółka Przyjaciół Muzyki w Tarnowie utworzonego w 1869 r. (po zmianie nazwy Towarzystwa Muzycznego), czyli ukazanie jego historii, osób działających w tej instytucji, a także najważniejszych wydarzeń znaczących dla życia kulturalnego miasta. Cezury czasowe omawianego zagadnienia wyznacza data początkowa, rok 1869, w którym utworzono Kółko, natomiast rok 1914, czyli rozpoczęcie wielkiej wojny, wiąże się z zawieszeniem działalności tej organizacji z powodu działań wojennych i sytuacji niesprzyjającej rozwojowi kultury.

KÓŁKO PRZYJACIÓŁ MUZYKI W TARNOWIE

Historia organizacji muzycznych w Tarnowie sięga drugiej połowy XIX wieku, jednak życie muzyczne w mieście rozwijało się dużo wcześniej, od czasów średniowiecza. W szkole parafialnej, o której wzmianka pochodzi z 1413 r., uczono śpiewu kościelnego, w kolejnych wiekach istniały kapele miejskie, cechy muzyków, zespoły śpiewacze, własną kapelę miał hetman Jan Tarnowski. Muzykę religijną reprezentowali kantorzy szkół parafialnych¹.

¹ E. Frydel-Jasińska, *Muzyka* [w:] *Encyklopedia Tarnowa*, red. A. Niedojadło, Tarnów 2021, s. 277–278; J.T. Pekacz, *Music in the Culture of Polish Galicia, 1772–1914*, Rochester 2002, *passim*.

Natomiast w drugiej połowie XIX wieku powstało Kółko Przyjaciół Muzyki², pierwsza organizacja propagująca muzykę. Na odtworzenie działalności tej organizacji pozwalają zachowane dokumenty, a także artykuły zamieszczane w lokalnej, wydawanej wówczas prasie. Były to dokładne informacje o terminach wydarzeń, programy organizowanych imprez, komentarze, opinie i recenzje odnoszące się do ich przebiegu, oceny poziomu artystycznego. Czytelników i tarnowian starano się nie tylko poinformować, ale także zachęcić do wzięcia udziału w konkretnym wydarzeniu³.

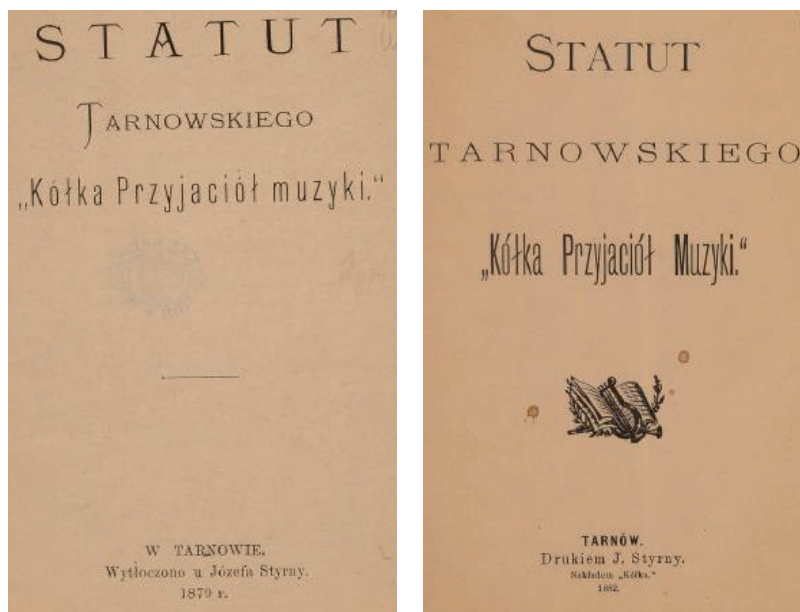
Utworzonym w 1869 r. w Tarnowie Kółkiem Przyjaciół Muzyki kierował ks. Wawrzyniec Gwiazdoń⁴. Skupiało muzyków, profesorów gim-

² A. Pachowicz, *Instytucje oświatowe w Tarnowie w świetle lokalnej prasy („Unia” 1882–1887)* [w:] *Czasopiśmiennictwo XIX i początków XX wieku jako źródło do historii edukacji*, red. I. Michalska, G. Michalski, Łódź 2010, s. 103–105; eadem, *Działacze tarnowskich instytucji oświatowych w świetle lokalnej prasy* [w:] *Galicja 1772–1918. Problemy metodologiczne, stan i potrzeby badań*, red. A. Kawalec, W. Wierzbieniec, L. Zaszkilniak, t. III, Rzeszów 2011, s. 52–64.

³ W tym okresie ukazywały się m.in. „Unia” i „Pogoń”. „Unia” była dwutygodnikiem wychodzącym od 4 czerwca 1882 r. do 30 czerwca 1888 r., na przemian z dwutygodnikiem „Pogoń”. Wydawcą obu czasopism był Józef Pisz, a jego brat, księgarz Karol Pisz, nominalnym redaktorem naczelnym. W rzeczywistości pieczę nad obu tytułami sprawowali ks. dr Adam Kopyciński, dr Aleksander Pechnik i dr Karol Kaczkowski. Spośród nich pierwszy został faktycznym redaktorem naczelnym. W 1888 r. wydawca zrezygnował z wydawania „Unii”, przekształcając automatycznie „Pogoń” w tygodnik, który w tej formie ukazywał się do 1914 r. B. Jaśkiewicz, *Prasa tarnowska do 1918 r. (prasa informacyjno-polityczna)*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1980, nr 19/3, s. 15–46; J. Wąsacz-Krztoń, J. Posłuszna, *Kobiety w kulturze muzycznej Galicji na przykładzie Tarnowa*, „Rocznik Łódzki” 2017, t. 67, s. 207–218.

⁴ Urodził się 13 V 1822 r. w Jordanowie, ukończył szkołę średnią i studia filozoficzne w kolegium pijarskim w Podolińcu; w 1839 r. wstąpił do WSD w Tarnowie, od 1841 r. kontynuował studia w Wiedniu, w 1845 r. wrócił do Tarnowa; w latach 1846–1859 odbył studia doktoranckie na Uniwersytecie w Wiedniu. Wykładał w Instytucie Teologicznym m.in. historię Kościoła, patrologię, prawo kanoniczne. Był obrońcą węzła małżeńskiego w sądzie diecezjalnym, radcą i asesorem konsystorza, w 1863 kanonikiem honorowym kapituły tarnowskiej, kanonikiem gremialnym. W 1863 r. towarzyszył bp. J.A. Pukalskiemu w pielgrzymce do Rzymu, tam został mianowany pierwszym w diecezji tarnowskiej szambelanem papieskim. Od 1880 r. prepozyt infulat i wikariusz kapituły tarnowskiej, oficjał sądu biskupiego, zastępca dyrektora Instytutu Teologicznego w Tarnowie. Był zarządcą diecezji tarnowskiej od 6 I 1885 r. po śmierci bp. J.A. Pukalskiego. Ks. W. Gwiazdoń zmarł 23 XI 1885 r. Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, Akta personalne kapłanów sygn. PG V/23 Ks. Gwiazdoń Wawrzy-

nazjalnych, oficerów, sędziów, przedstawiciele inteligencji⁵. Miejscem spotkań członków i sympatyków tego zrzeszenia była kamienica Ludwika Pietrzyckiego przy ulicy Krakowskiej⁶. Podstawy działalności tej organizacji określał statut, który przyjęto w 1879 r. oraz w 1882 r.



Fot. 1. Okładki Statutu tarnobrzeżskiego Kółka Przyjaciół Muzyki z 1879 r. oraz 1882 r.

Głównym celem Kółka było „rozbudzenie i podniesienie ducha muzycznego przez wykonywanie celujących utworów muzycznych [...] wspieranie nauki w muzyce, o ile do tego środki materialne [...] starczyć będą i nadanie jej należytego kierunku”⁷. Planowano także zorganizować każdego roku „kilka wieczorów muzycznych, a względnie [Kółko] będzie brało udział w publicznych produkcjach muzycznych”⁸, a ponadto popularyzowanie literatury, sztuki polskiej, a przede wszystkim muzyki o charakterze świeckim i dążenie do utworzenia szkoły muzycznej.

niec; B. Kumor, *Diecezja tarnobrzeżska. Dzieje ustroju i organizacji 1786–1985*, Kraków 1985, s. 201, 303, 319–321, 524.

⁵ K. Tadel, *Tarnobrzeżskie Towarzystwo Muzyczne w latach 1918–1939*, „Rocznik Tarnobrzeżski” 1994, s. 165; *Wielki przewodnik. Tarnobrzeg, t. V: Zawale*, red. S. Potępa, Tarnobrzeg 1998, s. 163.

⁶ A. Piszowa, *600-lecie Tarnobrzega*, Tarnobrzeg 1930, s. 191.

⁷ *Statut Towarzystwa Muzycznego w Tarnobrzegu*, Tarnobrzeg 1879, s. 3.

⁸ *Ibidem*.

Zwracano uwagę na „kształcenie w muzyce przez założenie szkoły muzycznej i przez ćwiczenie pod kierunkiem znawców”⁹. Zapisano także, że „co tydzień w niedzielę po południu o godzinie trzeciej zejdą się wszyscy członkowie współdziałający i nauczyciele celem ćwiczenia się w produkcjach muzycznych pod dyktando kapelmistrza i zarządem artystycznego dyrektora, zaś w czasie od 1 września do ostatniego kwietnia każdego roku w każdym z powyższych 8 miesięcy w pierwszą sobotę każdego miesiąca wieczór dany będzie popis muzyczny, do którego utalentowani uczniowie także dopuszczani będą”¹⁰.

W Kółku Przyjaciół Muzyki działali członkowie pierwotni (zapisywali się w czterech kategoriach; pierwszą stanowili przystępujący na podstawie swojego podpisu jako współdziałający i opłacający składki, drugą nieopłacający, ale chcący działać, trzecią jedynie opłacający składki)¹¹ i członkowie honorowi mianowani w szczególnych wypadkach. Aby Kółko mogło powstać, musiało zebrać 50 członków deklarujących uiszczenie składki. Każdy członek rzeczywisty miał prawo przedstawienia osoby trzeciej do składu Kółka, natomiast ostateczną decyzję pozytywną bądź negatywną wydawał Wydział. Osoba nieprzyjęta mogła odwołać się od decyzji, a chcąc odejść musiała zwrócić się w wersji pisemnej dwa tygodnie przed planowanym odejściem¹². Każdy członek Kółka miał prawo zabrania głosu w obradach ogólnego zgromadzenia i zgłaszania wniosków na walnym bądź wydziałowym zgromadzeniu oraz przysługiwało mu prawo obieralności. Ogólne zgromadzenie zbierało się każdego roku 6 stycznia o godzinie 15.00, natomiast zgromadzenie nadzwyczajne odbywało się na wezwanie przełożonego, który w sytuacjach wyjątkowych mógł zwołać je na pisemną prośbę 10 członków towarzystwa.

Do zadań zgromadzenia należały m.in. wybór przewodniczącego Wydziału, dyrektora artystycznego, pięciu dyrektorów wydziałowych, dwóch zastępców, kasjera¹³, archiwisty¹⁴, a ponadto weryfikacja sprawo-

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ „Wiadomości Tarnowskie” 2020, nr 67, s. 3.

¹¹ *Wielki przewodnik. Tarnów*, t. V: *Zawale...*, s. 163.

¹² *Ibidem*, s. 163–164; *Statut Towarzystwa Muzycznego w Tarnowie*, Tarnów 1882, *passim*.

¹³ Zajmował się przyjmowaniem wpłat, prowadzeniem dziennika przychodu i rozchodu, uiszczaniem w porozumieniu z archiwistą wszystkich wypłat. *Statut Towarzystwa Muzycznego w Tarnowie*, Tarnów 1879, s. 6.

¹⁴ Do jego obowiązków należało gromadzenie list członków, wydawanie kart przyjęć i pisemnych zaproszeń, sporządzanie spisów muzykaliów i innych przedmiotów należących do Kółka. *Statut Towarzystwa Muzycznego w Tarnowie*, Tarnów 1879, s. 7.

zdań z czynności Wydziału i rocznych rachunków oraz uchwalanie zmian w statucie, z zastrzeżeniem zatwierdzania ich przez władze, uchwalenie rozwiązania Towarzystwa, uchwalenie budżetu. Wydział Towarzystwa wywodził się ze zgromadzenia i składał się z przełożonego, pięciu radnych i dyrektora artystycznego; jego kadencja trwała trzy lata. Do zadań Wydziału należało m.in. mianowanie kapelmistrza, nauczycieli, zaasynowanie im płacy oznaczonej w budżecie, przyjmowanie nowych członków do Kółka (na wniosek czynnego członka Towarzystwa), przyjmowanie uczniów do zakładu, wymierzanie taks za przyjęcia lub zwolnienie z nich; zakup potrzebnych instrumentów, muzykaliów, książek naukowych, pism muzycznych, akceptacja projektów publicznych produkcji, wykonywanie kontroli nad kasą, nauką i postępem Kółka, utrzymywanie dokładnego spisu członków, wydawanie kart przyjęcia, wypracowanie i przedłożenie ogólnemu zgromadzeniu projektu budżetu. Wydział odbywał obrady zwyczajne (w pierwszym tygodniu każdego miesiąca na wezwanie przewodniczącego) oraz nadzwyczajne (na nadzwyczajne zarządzenie przełożonego)¹⁵.

Na czele Towarzystwa stał przewodniczący, który reprezentował je na zewnątrz, zwoływał i kierował obradami zgromadzenia oraz Wydziału, nadzorował wykonywanie uchwał, głosowań, ogłaszał także wyniki wyborów¹⁶. Bezpośrednim zastępcą przewodniczącego był dyrektor artystyczny, który nadzorował pracę szkoły muzycznej, kapelmistrza i nauczycieli, dokonywał zakupów potrzebnych muzykaliów, publikacji naukowych i muzycznych¹⁷. Kapelmistrz zajmował się nauką ogólnej harmonii, śpiewu, stał na czele orkiestry, a wraz z nauczycielami był przyjmowany na stałą posadę¹⁸.

W każdą niedzielę, o godzinie 15.00 wszyscy członkowie spotykali się, aby przygotować się do występów muzycznych pod dyktando kapelmistrza i pod zarządem dyrektora artystycznego¹⁹.

Od kwietnia do września w każdą pierwszą sobotę miesiąca odbywały się publiczne popisy muzyczne nauczycieli. Mogli w nich brać udział także utalentowani uczniowie oraz bezpłatnie członkowie Kółka, a ich rodziny płaciły tylko połowę biletu. Według statutu protektorat nad tą organizacją miała sprawować osoba „znacznego wpływu w kraju mająca i na wyso-

¹⁵ *Wielki przewodnik. Tarnów, t. V: Zawale..., s. 165.*

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem, s. 167.*

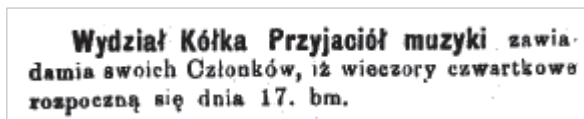
kim stopniu godności stojąca”²⁰. Kółko organizowało wiele różnorodnych koncertów, w których brali udział miejscowi muzycy.

W 1874 r. zawiesiło działalność, a w 1879 r. jego funkcję przejęło nowe Kółko Przyjaciół Muzyki.

Prezesami tej organizacji byli kolejno Julian Morelowski, Szymon Benda, Emil Szancer, Stefan Surzyński, Antoni Isakowicz (Issakowicz).

LATA 80. XIX WIEKU W HISTORII KÓŁKA PRZYJACIÓŁ MUZYKI W TARNOWIE

W 1882 r. Julian Morelowski, jeden z aktywniejszych członków Kółka, zainicjował organizację wieczorów czwartkowych poświęconych muzyce kameralnej²¹.



Fot. 2. Artykuł w „Pogoni” zapowiadający tzw. wieczór czwartkowy 17 października 1889 r. „Pogoń” z 13 X 1889, nr 41, s. 5.

Cieszyły się one dużą popularnością w środowisku tarnowskim, umożliwiały spędzenie kilku godzin „przyjemnie i z pożytkiem”²². Były to z jednej strony spotkania towarzyskie, a z drugiej strony koncerty. Jeśli na taki wieczór zaplanowano większy występ, zawsze wcześniej zamieszczało ogłoszenie w lokalnej prasie²³. Koncerty te gromadziły liczne grono miłośników muzyki. Później można było przeczytać różne opinie i recenzje. Niektórzy popierali ich organizację, inni twierdzili, że powinny one zawsze prezentować pewien poziom, słabych przedstawień nie należało organizować.

W latach 80. XIX wieku Kółko liczyło ponad 200 członków, miało na wyposażeniu dwa fortepiany, kilkanaście instrumentów dętych, smyczkowych, umeblowanie oraz bibliotekę. Użyczony dotychczas lokal gimna-

²⁰ *Ibidem*.

²¹ „Unia” z 13 XI 1887, nr 23, s. 6; S. Potępa, *Życie kulturalne w okresie autonomii galicyjskiej* [w:] Tarnów. Dzieje miasta i regionu, t. II: Czasy rozbiorów i Drugiej Rzeczypospolitej, Tarnów 1983, s. 396.

²² *Wielki przewodnik. Tarnów*, t. V: *Zawale...*, s. 171.

²³ *Ibidem*.

zjum okazał się zbyt mały. Po otwarciu gmachu Tarnowskiej Kasy Oszczędności przy ulicy Wałowej Towarzystwo Muzyczne przeniosło się do sali na pierwszym piętrze²⁴. Pierwszym kierownikiem artystycznym został Stanisław Skibiński, natomiast dyrektorem artystycznym Szymon Benda.

W 1882 r. Zarząd Miasta, biorąc pod uwagę zakres prac i uznanie dotychczasowej działalności, przyznał Wydziałowi Kółka subwencję w wysokości 200 złotych reńskich. To finansowe wsparcie władz miejskich stanowiło poważne zabezpieczenie finansowe muzycznej działalności²⁵.

Na zaproszenie Wydziału Kółka Przyjaciół Muzyki do Tarnowa przyjechała Helena Modrzejewska. „Dzień 8 i 9 stycznia 1882 roku musi być złotymi głoskami zapisany w kronice miasta Tarnowa. Były to dla grodu hetmańskiego dni chwały i podniesienia się duchowego”²⁶. Powitali ją na dworcu kolejowym przedstawiciele Kółka Przyjaciół Muzyki dyrektor Bronisław Trzaskowski i jego sekretarz dr J. Morelowski. H. Modrzejewska wzięła udział w koncercie zorganizowanym 9 stycznia 1882 r. jako benefis jej brata i dyrektora artystycznego Kółka – Szymona Bendi. Wystąpiła z deklamacją kilku utworów poetyckich. Po koncercie wiceprezes Kółka Bronisław Trzaskowski zorganizował specjalne spotkanie na jej cześć, uczestniczyli w nim wybrani członkowie Wydziału, przyjaciele i zaproszeni goście²⁷. Spotkanie to przyczyniło się do zachęcenia tarnowian do zaangażowania się w działalność, jaką prowadziło Kółko²⁸.

Wśród wydarzeń, które zapisały się w historii tej organizacji w 1882 r., warto wymienić także wieczór 4 czerwca określany jako muzykalno-deklamacyjny pod kierownictwem artystycznym Szymona Bendi²⁹, a ponadto wieczór 29 listopada upamiętniający osobę Adama Mickiewicza³⁰. W każdym roku działalności Kółka w listopadzie lub w grudniu

²⁴ Budynek ten został wzniesiony dla Kasy Oszczędności miasta Tarnowa w latach 1880–1882 według projektu Karola Polityńskiego. Kasa była pierwszą i przez wiele lat najpoważniejszą instytucją finansową miasta, ponieważ wspomagała miejscowy handel, rzemiosło i przemysł, kredytowała inwestycje miejskie i wspierała instytucje społeczne oraz inicjatywy kulturalne. W sali Lustrzanej odbywały się koncerty i przedstawienia operowe.

²⁵ K. Tadel, *Tarnowskie Towarzystwo Muzyczne w latach 1918–1939...*, s. 165.

²⁶ „Pogoń” z 16 I 1882, nr 2, s. 1.

²⁷ *Wielki przewodnik. Tarnów*, t. V: *Zawale...*, s. 170.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ „Unia” z 4 VI 1882, nr 1, s. 5.

³⁰ „Unia” z 3 XII 1882, nr 14, s. 5; „Unia” z 2 XII 1883, nr 25, s. 5. Kółko zorganizowało także wieczór muzyczny dla uczczenia pamięci A. Mickiewicza

wspominano tego wieszcza narodowego, przygotowywano okolicznościowy program jemu poświęcony okazji.

Pozytywne recenzje ukazały się również w prasie tarnowskiej po wieczorach artystycznych w następnym 1883 r. Kółko zorganizowało je np. 18 marca („Unia” informację o tym wydarzeniu opatrzyła komentarzem „za urządzenie licznej orkiestry (21 członków) należy się towarzystwu wielkie uznanie”³¹) czy też 6 czerwca (w gazecie napisano, że wieczór „udał się dobrze”)³².

Kółko Przyjaciół Muzyki włączało się także w działalność charytatywną, organizując wydarzenia, z których dochód przeznaczano na konkretny cel. Jednym z przykładów może być koncert z 19 kwietnia 1883 r. Zebrane środki przekazano dla inwalidów, wdów, sierot Stowarzyszenia Rękodzielników „Gwiazda Tarnowska”. W sumie udało się zebrać 75 złr³³.

Kółko Przyjaciół Muzyki włączało się także w obchody dwusetnej rocznicy odsieczy wiedeńskiej, która przypadała w 1883 r.³⁴ Wówczas 8 września 1883 r. zorganizowało koncert w sali teatralnej, z którego dochód przeznaczono na zakupienie obrazu Jana Matejki *Sobieski pod Wiedniem*.

W 1885 r. Emil Szancer, kolejny dyrektor artystyczny Kółka Przyjaciół Muzyki, otworzył szkołę gry na fortepianie³⁵. Zgłosiło się wówczas czterech chętnych do nauki uczniów, a w gronie pedagogicznym znaleźli się Mendochowa, Lorenowicz-Auber, Serdówna-Zbiegniewiczowa, Borsażanka³⁶. W tym też roku Kółko pod batutą Stanisława Skibińskiego zorganizowało słynny koncert, który miał na celu zapoznać szerszą publiczność z utworem J.C.E. Stehlego³⁷ pt. „*Legenda o św. Cecylii*”. Z tej okazji wydano

1 grudnia 1886 r. o godz. 17.30. W programie znalazły się m.in. utwory Roberta Schumana, Piotra Czajkowskiego, Stanisława Moniuszki, Fryderyka Chopina, Henryka Wieniawskiego. „Unia” z 28 XI 1886, nr 24, s. 6.

³¹ „Unia” z 25 III 1883, nr 7, s. 6.

³² „Unia” z 6 V 1883, nr 10, s. 5. S. Potępa, *op. cit.*, s. 396–397.

³³ „Unia” drukowała także podziękowania dyrekcji Tarnowskiej „Gwiazdy”, jej prezesa ks. dr. Kopycińskiego i sekretarza J. Styły dla Kółka. „Unia” z 22 IV 1883, nr 9, s. 5.

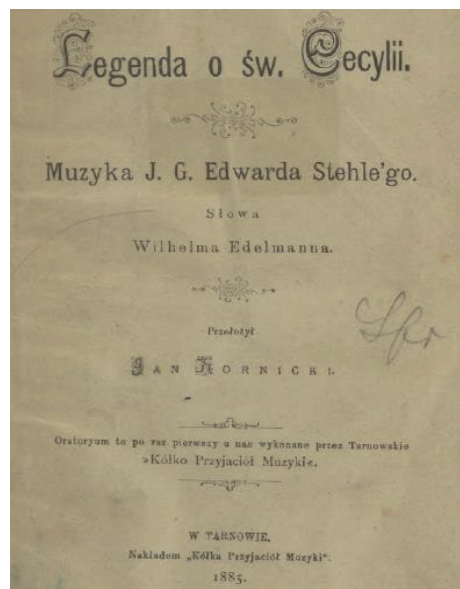
³⁴ *Wielki przewodnik. Tarnów*, t. V: *Zawale...*, s. 172.

³⁵ B. Kumor, *op. cit.*, s. 524; A. Elżlakowski, *Historia szkoły muzycznej w Tarnowie 1945–1995*, Tarnów 1995, *passim*.

³⁶ A. Piszowa, *op. cit.*; J. Wąsacz-Krztoń, *Kobiety na estradzie muzycznej Rzeszowa na przełomie wieków XIX i XX*, „Galicja. Studia i materiały” 2018, nr 4, s. 88–102.

³⁷ Johann Gustav Eduard Stehle (1839–1915), kompozytor. *Stehle J. Gustav Eduard* [w:] *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, New York 1940, p. 1049.

dwudziestostronicową broszurę z tekstem³⁸. Występ ten podobał się społeczności tarnowskiej, a w recenzjach pisano, że Kółko przynosi chlubę tarnowskiej organizacji³⁹.



Fot. 3. Okładka *Legendy o św. Cecylii* wydanej w Drukarni J. Styrny w Tarnowie w 1885 r.

Od 1 grudnia 1886 r. Kółko organizowało kurs zimowy dla kobiet i mężczyzn. Przywidywał on m.in. naukę gry na skrzypcach (trzy razy w tygodniu, 3 osoby na godzinę, pod kierunkiem Salo Bana, którego przedstawiano następująco: „ukończony konserwatysta i odszczególniony złotym medalem na konkursie w Wiedniu”⁴⁰); naukę gry na fortepianie pod kierunkiem dyrektora artystycznego Kółka; naukę śpiewu solowego oraz chóralnego⁴¹.

W rocznicę uchwalenia Konstytucji 3 maja 1886 r.⁴² zorganizowano koncert w sali kasyna. W programie znalazły się utwory: *Polonez na wielką orkiestrę* Władysława Żeleńskiego, *Piosenka młodego wygnańca* Czerwińskiego oraz

występ chóru mieszanego z „*Wieczornicą*” z towarzyszeniem orkiestry, początek planowano na godzinę 17.30⁴³.

10 maja 1886 r. Kółko powtórzyło swój ostatni koncert, z częściowo zmienionym repertuarem⁴⁴. W piśmie „Unia” ukazała się opinia, że „oby-

³⁸ *Legenda o św. Cecylii. Muzyka J.C. Edwarda Stehle'go, słowa Wilhelma Edelmann, nakładem Kółka Przyjaciół Muzyki, druk J. Styrny, Tarnów 1885, s. 1–20; A. Piszowa, op. cit., s. 191.*

³⁹ *Wielki przewodnik. Tarnów, t. V: Zawale..., s. 168.*

⁴⁰ „Unia” z 28 XI 1886, nr 24, s. 6; I. Homola, *Kwiat społeczeństwa: struktura społeczna i zarys położenia inteligencji krakowskiej w latach 1860–1914*, Kraków 1984, s. 346.

⁴¹ „Unia” z 28 XI 1886, nr 24, s. 6.

⁴² „Unia” z 2 V 1886, nr 9, s. 5. W roku następnym 5 maja 1887 z okazji kolejnej rocznicy uchwalenia Konstytucji 3 maja Kółko zorganizowało również uroczysty koncert. „Unia” z 15 V 1887, nr 10, s. 5.

⁴³ „Unia” z 2 V 1886, nr 9, s. 5.

⁴⁴ „Unia” z 16 V 1886, nr 10, s. 6.

dwa utwory Żeleńskiego *Polonez* i *Mazur* wyszły równie starannie jak za pierwszym razem, a wartość ich występuje w tym, iż więcej razy słyszane, zamiast powszednieć, coraz więcej budzą w słuchaczu zajęcia i zadowolenia. Chór mieszany z *Wieczornicą* Noskowskiego i sekstet z *Halki* oddano tym razem mniej starannie; mimo energii dyrygującego, mimo usiłowań pani M., której wysokiemu ukształceniu muzycznemu i niezmordowanej pracy nad przysposobieniem głosów [...] prowadzenie żeńskiego chóru zawdzięczamy, śpiew ciągnął się leniwo, bez pewności, energii i życia. Prawdopodobnie zaniedbano próby, która przecież po 6 dniach była przed nowym wystąpieniem konieczną⁴⁵.

Kółko, prowadząc działalność edukacyjną, przypominało również o rozpoczęciu sezonu jesienno-zimowego, a więc zaczynały się systematyczne próby chóru męskiego, a już 20 października 1887 r. zapraszano na występ chóru⁴⁶.

Członkowie Kółka występowali także z innymi artystami, np. z Towarzystwa Śpiewackiego „Lutnia” ze Lwowa. Taki występ zorganizowano podczas zjazdu leśników w Tarnowie. Do sali teatralnej przybyło bardzo wiele osób, aby podziwiać umiejętności wykonawców, „podość się może każda muzyka, każda wywoływać najrozmaitsze stany duszy w słuchaczu, [...] żadna nie działa tak potężnie [...] jak czyni to klasyczna, która wszystkim dostępna i zrozumiała, najwięcej podnosi i uszlachetnia umysły. [...] udział Kółka ograniczył się do śpiewu dwóch utworów na sopran. [...] interpretacja obydwu tych utworów wymaga prawdziwie artystycznego przysposobienia”⁴⁷.

Rozwój artystyczny Kółka następował w 1888 r. pod kierownictwem artystycznym muzyka i kompozytora Stefana Surzyńskiego. Mimo trudności finansowych i personalnych udało się wystawić kilka oper i operetek przy udziale własnego chóru, a także zaprosić do Tarnowa znanych muzyków, np. 3 października 1889 r. przybył Ignacy Jan Paderewski (1860–1941), który już wówczas był niezwykle popularnym artystą, miał „uznanie najpierwszych powag Wiednia i entuzjazm Paryża, gdzie go drugim Rubinsteinem, a nawet nowym Chopinem nazywano”⁴⁸. W trakcie koncertu w Tarnowie goście mogli wysłuchać m.in. utworów Ludwika van Beethovena, Franciszka Schuberta, Fryderyka Chopina. Po kon-

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ „Unia” z 16 X 1887, nr 21, s. 7.

⁴⁷ „Unia” z 2 X 1887, nr 20, s. 6.

⁴⁸ *Wielki przewodnik. Tarnów*, t. V: *Zawale...*, s. 169.

cercie w „Pogoni” ukazała się recenzja, w której wyrażano zachwyt nad tym artystą⁴⁹.

Kolejnym wydarzeniem, w którego organizację włączyło się Kółko, była setna rocznica przysięgi Tadeusza Kościuszki na rynku w Krakowie⁵⁰. Zorganizowane wówczas spotkanie miało charakter wokalny-instrumentalny połączony z deklamacją wierszy polskich poetów.

LATA INTENSYWNEGO ROZWOJU DZIAŁALNOŚCI KÓŁKA PRZYJACIÓŁ MUZYKI W TARNOWIE

W 1895 r. Kółko obchodziło jubileusz 25-lecia, z każdym rokiem działalności cieszyło się coraz większym zainteresowaniem w Tarnowie i w okolicy.

Pierwszym wystawionym od momentu założenia Kółka spektaklem muzycznym przygotowanym w 1896 r. była jednoaktowa opera *Verbum mobile* Stanisława Moniuszki. Operę tę udało się zrealizować z pomocą orkiestry 57 Pułku Piechoty Ziemi Tarnowskiej⁵¹. Przedstawienie spotkało się z dużym uznaniem słuchaczy⁵². Następnie wystawiono operetkę Wiesława Oskara Kolberga.

W 1900 r. Kółko Przyjaciół Muzyki zmieniło nazwę na Towarzystwo Muzyczne w Tarnowie⁵³. W kwietniu 1900 r. odbył się popis uczniów szkoły muzycznej M. Aubera. W „Pogoni” opisywano, że „program składający się z kilku numerów wykonany był z widoczną starannością i pewną elegancją, co p. Auberowi jako kierownikowi szkoły zapewni większą frekwencję uczniów z przyszłości”⁵⁴.

W tym samym roku w czerwcu w sali teatralnej zorganizowano wielki koncert Heleny Sipierzanki (1865–1907), absolwentki wiedeńskiej szkoły śpiewu, śpiewaczki operowej i operetkowej, a także muzyki wojskowej

⁴⁹ *Ibidem*, s. 170. *Sprawozdanie Tarnowskiego Kółka Przyjaciół Muzyki za rok 1884, 1886, 1888, Tarnów 1885–1889*.

⁵⁰ W 1894 r. w Tarnowie zorganizowano komitet obchodów 100-lecia rocznicy przysięgi Tadeusza Kościuszki, zaprosił on do współudziału w uroczystościach Kółko Przyjaciół Muzyki. *Wielki przewodnik. Tarnów, t. V: Zawale...*, s. 172.

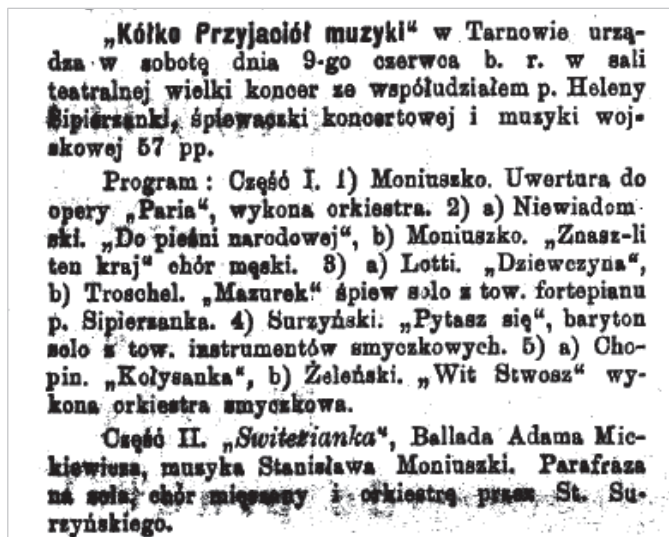
⁵¹ A. Pachowicz, *16 Pułk Piechoty Ziemi Tarnowskiej w latach 1918–1939, „Rocznik Tarnowski” 2003–2004, R. 9, s. 229–246*.

⁵² *Wielki przewodnik. Tarnów, t. V: Zawale...*, s. 169.

⁵³ E. Frydel-Jasińska, *Tarnowskie Towarzystwo Muzyczne* [w:] *Encyklopedia Tarnowa...*, s. 457; E. Frydel-Jasińska, *Muzyka* [w:] *Encyklopedia Tarnowa...*, s. 277.

⁵⁴ „Pogoń” z 29 IV 1900, nr 34, s. 3.

57 pp., pierwszej primabaleriny tarnowskiej, niezapomnianej w Tarnowie w roli „Halki”.



Fot. 4. Fragment artykułu w czasopiśmie „Pogoń” z 6 VI 1900, nr 45, s. 3.

Nie wszystkie opinie w „Pogoni” były pozytywne. Ostatni koncert w sezonie nie powiódł się, ponieważ na sali oprócz czynnych członków Towarzystwa było zaledwie kilkanaście osób. Zastanawiano się nad przy- czyną tak małego zainteresowania koncertem. Orzeczono, że powodem niskiej frekwencji była piękna letnia pogoda. Potencjalni słuchacze udali się na wypoczynek za miasto, na zewnątrz było niewątpliwie przyjemniej niż w sali teatralnej. W programie koncertu znalazły się m.in. uwertura Stanisława Moniuszki do opery *Paria* pod kierownictwem Żerownickiego, dwa utwory: Stanisława Niewiadomskiego *Do pieśni narodowej* i Stanisława Moniuszki *Znaszli ten kraj*. Wystąpiła także H. Sipierzanka, przy akompa- niemencie Mendochowej⁵⁵.

W 1901 r. własnymi siłami członków pod kierownictwem S. Surzyń- skiego wystawiono *Halkę* S. Moniuszki, czteroaktową operę z librettem Włodzimierza Wolskiego. Odegrano ją pięć razy. Podczas ostatniego przedstawienia w uznaniu dla trudu związanego z przygotowaniem *Halki* Towarzystwo Muzyczne ofiarowało S. Surzyńskiemu wieniec laurowy w kształcie lutni ozdobiony białą wstęgą z napisem „Towarzystwo Mu-

⁵⁵ „Pogoń” z 13 VI 1900, nr 47, s. 3.

zyczne swojemu Dyrektorowi za *Halkę*⁵⁶. Dużym zainteresowaniem cieszyła się także operetka Jacques'a Offenbacha *Zaczarowane skrzypce*.

Towarzystwo wciąż starało się organizować różne wydarzenia, koncerty, pikniki, wieczory⁵⁷, które cieszyły się sporym zainteresowaniem mieszkańców⁵⁸. Informowało o nich za pośrednictwem prasy, czytelnik „Pogoń” mógł w dziale „Z Kółka Przyjaciół Muzyki” znaleźć wszystkie niezbędne informacje o czasie, terminie, miejscu koncertu czy też o programie⁵⁹. Mimo że zmianie uległa nazwa Towarzystwa, w prasie niezmiennie publikowano wiadomości pod starą nazwą. Towarzystwo zapraszało do Tarnowa na koncerty znanych artystów, np. kompozytora Władysława Żeleńskiego⁶⁰.

⁵⁶ *Wielki przewodnik. Tarnów*, t. V: *Zawale...*, s. 169.

⁵⁷ „Pogoń” z 11 II 1900, nr 12, s. 3.

⁵⁸ Odnotowano, że w wydarzeniu tym uczestniczyły 42 pary, a ponadto „nie było nikogo, kto by niezadowolony opuścił salę, owszem nadzwyczaj miłe tego wieczorku wrażenia ujawniły się najwyraźniej w żalu, że tylko jeden tego rodzaju wieczorek urządzono”. „Pogoń” z 21 II 1900, nr 15, s. 3.

⁵⁹ Przykładowy program zapowiadanego koncertu, który odbył się w sobotę 24 marca 1900 r., zawierał następujące utwory: Ambroise Thomas. *Uwertura do opery Mignon* – wykona orkiestra; Joseph Haydn. *Siedem słów Zbawiciela na Krzyżu* (nr 2. *Zaprawdę mówię Tobie, dziś jeszcze ze mną będziesz w raju*) – schola, chór mieszany i orkiestra; Stanisław Moniuszko. *Maciek* – baryton solo z towarzyszeniem fortepianu; Johann Nepomuk Hummel. *Koncert fortepianowy z orkiestrą*; Fabio Campana. *Kochać to żyć* – duet na sopran i tenor z towarzyszeniem fortepianu; Richard Wagner. *Chór pielgrzymów z opery „Tannhäuser”* – wykona orkiestra; Richard Wagner. *Fantazja z opery Lohengrin* – wykona orkiestra. „Pogoń” z 4 III 1900, nr 18. Opisywano także dokładnie wrażenia słuchaczy po tym koncercie, zebrani mogli podziwiać znakomitą technikę, „chór męski urozmaicił program koncertu piękną pieśnią z *Tannhäusera* Wagnera *Chór pielgrzymów*, którą członkowie Towarzystwa dzielnie i z imponującą siłą odśpiewali. Prześliczną uwerturę *Mignon* Thomasa, w której łączy się cudna melodia pieśni «Znaszli ten kraj» z pełnym werwy polonezem, odegrała orkiestra wojskowa 57 pp z harmonijną zgodnością [...]. Z wielką werwą również odegrała orkiestra mglistą fantazję z opery *Lohengrin* Wagnera, za którą nie szczędziła publiczność wykonawcom oklasków”. „Pogoń” z 28 III 1900, nr 25, s. 2–3.

⁶⁰ Był kompozytorem i pedagogiem, dzięki jego zaangażowaniu i inicjatywie utworzone zostało konserwatorium w Krakowie, prowadził w nim klasę organów i wykładał przedmioty teoretyczne, a także pełnił funkcję dyrektora, aż do śmierci w 1921 r. M. Negrey, *Żeleński Władysław* [w:] *Encyklopedia muzyczna*, t. 12: *W–Ż część biograficzna*, red. E. Dziębowska, Kraków 2012, s. 392–401; *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 987–988; Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński*, Kraków 1987, *passim*; Z. Chechlińska, *Żeleński, Władysław* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 27, ed. by S. Sadie, executive editor J. Tyr-

Z „Kółka przyjaciół muzyki“. W ubiegłą sobotę odbył się koncert „Kółka przyjaciół muzyki“, który znakomicie się powiódł i w wysokim stopniu zadowolnił zebraną publiczność, która z zajęciem przysłuchiwała się wybornie wykonanym produkcjom i występujących nagradzała formalną burzą oklasków. Po dłuższej przerwie usłyszeliśmy znowu p. Mendochową i przekonaliśmy się, jak korzystnie rozwinęła swój talent muzyczny. Znakomita pianistka nasza wykonała koncert A-moll Hummela z orkiestrą, zawierający wiele trudności, których w grze artystki przecież wcale zauważyć nie było można. Gra ona bowiem po mistrzowsku, palce jej lekko jak puch przesuwają się po klawiaturze, a mimo to wydobywa tony pełne i dźwięczne, nie gubiąc żadnego po drodze. W grze p. Mendochowej podziwialiśmy oprócz tego znakomitą technikę, odpowiednią siłę, zapomoćą której łatwo koloryzuje, motyw, a wyrazistymi dźwiękami grę efektowniejszą czyni.

Publiczność nie szczędziła oklasków ku okazaniu swego zadowolenia i obdarzyła koncertantkę

Fot. 5. Przykładowy opis wydarzeń muzycznych w czasopiśmie „Pogoń” z 28 III 1900, nr 25, s. 2

Rok 1910 był jednym z ważniejszych w historii Towarzystwa, zmieniły się wówczas władze, zapisali się nowi członkowie, z których część działała w całym okresie międzywojennym. Podjęto decyzję o wystawieniu *Halki* S. Moniuszki. Towarzystwo urządzało także koncerty polskich oraz zagranicznych muzyków. Solistką koncertową Tarnowa była w tym czasie Stefania Kopffowa⁶¹.

W 1912 r. Towarzystwo Muzyczne podjęło decyzję o utworzeniu w Tarnowie pierwszej prywatnej szkoły muzycznej. Nazwano ją Instytut Muzyczny⁶², kształciła młodzież m.in. w klasach fortepianu, skrzypiec, wiolonczeli, śpiewu solowego i chóralnego oraz historii, teorii muzyki. Teorię muzyki wykładał dr Józef Władysław Reiss (1879–1956) z konserwatorium krakowskiego⁶³, gry na fortepianie uczyli S. Lipski, H. Siblige-

rell, Oxford – New York 2004, s. 777. W. Żeleński, *Moje pamiętniki*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 30; A. Nowak, *Pieśni Władysława Żeleńskiego*, *Krakowska szkoła kompozytorska 1888–1988* [w:] *100-lecie Akademii Muzycznej w Krakowie*, Kraków 1992, s. 23–38.

⁶¹ A. Piszowa, *op. cit.*, s. 193; U. Zygula, *Życie muzyczne w międzywojennym Tarnowie*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2010, nr 7, 41–52.

⁶² K. Tadel, *op. cit.*, s. 166; A. Piszowa, *op. cit.*, s. 192; S. Potępa, *op. cit.*, s. 398.

⁶³ Ukończył studia z zakresu historii na UJ i muzykologię w Wiedniu. Od 1901 r. wykładał w krakowskim konserwatorium, od 1922 r. także na UJ jako

rowa, M. Tyrowiczówna, gry na skrzypcach – Bau, gry na wiolonczeli, śpiewu – B. Klimczak, F. Szancer, harmonium i chóry – S. Surzyński, a po jego wyjeździe do Lwowa (pracował tam jako organista i dyrygent chóru w bazylice lwowskiej) – Antoni Isakowicz, który został także po S. Surzyńskim dyrektorem artystycznym Towarzystwa⁶⁴. Zorganizował on od nowa chór mieszany oraz amatorską orkiestrę. Pod jego kierownictwem przygotowany został koncert religijny Gioacchino Rossiniego, *Stabat Mater*⁶⁵. W 1913 r. przy tej szkole powołano orkiestrę złożoną z zawodowych muzyków i amatorów⁶⁶.

Ze względu na wydarzenia polityczne, zbliżającą się wojnę, działalność Towarzystwa została ograniczona, zmniejszyła się także liczba członków ze 100 do 60, pozostali odmówili płacenia składek⁶⁷. Od sierpnia 1914 r. do wiosny 1915 r. Towarzystwo Muzyczne zawiesiło swoją działalność z powodu inwazji rosyjskiej. Dzięki pozostającemu w mieście jednemu członkowi Towarzystwa Muzycznego, inż. Klimczakowi, nie wyrządziła ona większych strat materialnych w zasobach Towarzystwa, jednak w maju 1915 r. przybyłe wojska zniszczyły znacznie bibliotekę Towarzystwa⁶⁸.

Podsumowując, należy stwierdzić, że działalność Kółka Przyjaciół Muzyki, a potem Towarzystwa Muzycznego wpisuje się jasnymi akcentami w historię miasta Tarnowa w trudnym okresie, kiedy państwo polskie nie istniało. Instytucje te tworzyli miejscowi muzycy i wszyscy wchodzący w skład różnych orkiestr i chórów. Niewątpliwie, starali się oni pobudzać życie kulturalne i muzyczne Tarnowa, podtrzymywać ducha patriotyzmu w lokalnej społeczności (np. przygotowując koncerty, oprawę uroczystości poprzez współorganizację obchodów rocznic narodowych). Z zachowanych sprawozdań z kolejnych lat funkcjonowania wynika, że codzienność tej organizacji bywała różna. Od momentów wzniosłych, intensywnej i wytężonej pracy, do tych, w trakcie których napotymano na poważne problemy, np. kadrowe. Wynikały one przede wszystkim z tego, że w pracę w Kole angażowały się różne osoby, nie tylko śpiewacy czy instrumen-

docent, od 1945 r. jako profesor. Był historykiem muzyki polskiej i jej popularyzatorem oraz autorem wielu prac naukowo-badawczych i podręczników dla szkół, m.in. *Historia muzyki w zarysie* (1920), *Beethoven* (1920), *Problem treści w muzyce* (1922), *Harmonia* (1923), *Przyczynki do dziejów muzyki w Polsce* (1923).

⁶⁴ A. Piszowa, *op. cit.*, s. 192.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ E. Frydel-Jasińska, *Instytut Muzyczny [w:] Encyklopedia Tarnowa...*, s. 169–170.

⁶⁷ *Sprawozdanie Tarnowskiego Towarzystwa Muzycznego za lata 1914, 1915, 1916, 1917 i kwartał 1918*, Tarnów 1918, *passim*; *Wielki przewodnik. Tarnów*, t. V: *Zawale...*, s. 175.

⁶⁸ K. Tadel, *op. cit.*, s. 166.

taliści, ale urzędnicy różnych instytucji państwowych. Z racji pełnionych funkcji, głównie awansów, musieli opuścić Tarnów i zmienić miejsce zamieszkania, a więc nie mogli działać. To niekorzystnie wpływało na rozwój Kółka. W omawianych latach instytucja ta wyraźnie zaznaczyła swoją obecność w życiu kulturalnym Tarnowa, włączała się w obchody rocznic świąt narodowych, organizowała wieczory muzyki, imprezy upamiętniające rocznice urodzin, śmierci wybitnych postaci czy wydarzeń z historii Polski (m.in. uchwalenia Konstytucji 3 maja, uczczenia pamięci poległych uczestników powstania listopadowego 1830 r. oraz powstania styczniowego 1864 r.). Kółko Przyjaciół Muzyki (Towarzystwo Muzyczne) odegrało ważną rolę w rozwoju kultury muzycznej mieszkańców Tarnowa.

BIBLIOGRAFIA

Archiwum Diecezjalne w Tarnowie

Akta personalne kapłanów sygn. PG V/23 Ks. Gwiazdoń Wawrzyniec

Dokumenty opublikowane

Statut Towarzystwa Muzycznego w Tarnowie, Tarnów 1879.

Statut Towarzystwa Muzycznego w Tarnowie, Tarnów 1882.

Sprawozdanie Tarnowskiego Towarzystwa Muzycznego za lata 1914, 1915, 1916, 1917 i kwartał 1918, Tarnów 1918.

Opracowania

Elżłakowski Artur, *Historia szkoły muzycznej w Tarnowie 1945–1995*, Tarnów 1995.

Homola Irena, *Kwiat społeczeństwa: struktura społeczna i zarys położenia inteligencji krakowskiej w latach 1860–1914*, Kraków 1984.

Jachimecki Zdzisław, Władysław Żeleński, Kraków 1987.

Kumor Bolesław, *Diecezja tarnowska. Dzieje ustroju i organizacji 1786–1985*, Kraków 1985.

Legenda o św. Cecylii. Muzyka J.C. Edwarda Stehle'go; słowa Wilhelma Edelmann'a, nakładem Kółka Przyjaciół Muzyki, druk J. Styrny, Tarnów 1885.

Pekacz Jolanta T., *Music in the Culture of Polish Galicia, 1772–1914*, Rochester 2002.

Piszowa Aniela, *600-lecie Tarnowa*, Tarnów 1930.

Potępa Stanisław, *Życie kulturalne w okresie autonomii galicyjskiej [w:] Tarnów. Dzieje miasta i regionu, t. II: Czasy rozbiorów i Drugiej Rzeczypospolitej*, Tarnów 1983.

Sprawozdanie Tarnowskiego Kółka Przyjaciół Muzyki za rok 1884, 1886, 1888, Tarnów 1885–1889.

Wielki przewodnik. Tarnów, t. V: Zawale, red. S. Potępa, Tarnów 1998.

Artykuły w czasopismach

Jaśkiewicz Bronisław, *Prasa tarnowska do 1918 r. (prasa informacyjno-polityczna)*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1980, nr 19/3.

Nowak Anna, *Pieśni Władysława Żeleńskiego, Krakowska szkoła kompozytorska 1888–1988 [w:] 100-lecie Akademii Muzycznej w Krakowie*, Kraków 1992.

- Pachowicz Anna, *16 Pułk Piechoty Ziemi Tarnowskiej w latach 1918–1939*, „Rocznik Tarnowski” 2003–2004, R. 9.
- Pachowicz Anna, *Działacze tarnowskich instytucji oświatowych w świetle lokalnej prasy*, [w:] *Galicja 1772–1918. Problemy metodologiczne, stan i potrzeby badań*, red. A. Kawalec, W. Wierzbieniec, L. Zaskilniak, t. III, Rzeszów 2011.
- Pachowicz Anna, *Instytucje oświatowe w Tarnowie w świetle lokalnej prasy („Unia” 1882–1887)* [w:] *Czasopiśmiennictwo XIX i początków XX wieku jako źródło do historii edukacji*, red. I. Michalska, G. Michalski, Łódź 2010.
- Tadel Krzysztof, *Tarnowskie Towarzystwo Muzyczne w latach 1918–1939*, „Rocznik Tarnowski” 1994.
- Wąsacz-Krztoń Jolanta, *Kobiety na estradzie muzycznej Rzeszowa na przełomie wieków XIX i XX*, „Galicja. Studia i materiały” 2018, nr 4.
- Wąsacz-Krztoń Jolanta, Posłuszna Joanna, *Kobiety w kulturze muzycznej Galicji na przykładzie Tarnowa*, „Rocznik Łódzki” 2017, t. 67.
- Zyguła Urszula, *Życie muzyczne w międzywojennym Tarnowie*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2010, nr 7.
- Żeleński Władysław, *Moje pamiętniki*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 30.

Encyklopedie, słowniki

- Chechlińska Zofia, Żeleński Władysław [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 27, ed. by S. Sadie, executive editor J. Tyrrell, Oxford – New York 2004.
- Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 987–988.
- Frydel-Jasińska Ewa, *Instytut Muzyczny* [w:] *Encyklopedia Tarnowa*, red. A. Niedojadło, Tarnów 2021.
- Frydel-Jasińska Ewa, *Muzyka* [w:] *Encyklopedia Tarnowa*, red. A. Niedojadło, Tarnów 2021.
- Frydel-Jasińska Ewa, *Tarnowskie Towarzystwo Muzyczne* [w:] *Encyklopedia Tarnowa*, red. A. Niedojadło, Tarnów 2021.
- Negrey Maciej, Żeleński Władysław [w:] *Encyklopedia muzyczna*, t. 12: *W–Ż część biograficzna*, red. E. Dziębowska, Kraków 2012.
- Steh'le Jo, *Gustav Eduard* [hasło w:] *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, New York 1940.

Czasopisma

- „Pogoń” z 11 II 1900, nr 12.
- „Pogoń” z 21 II 1900, nr 15.
- „Pogoń” z 28 III 1900, nr 25.
- „Pogoń” z 29 IV 1900, nr 34.
- „Pogoń” z 13 VI 1900, nr 47.
- „Unia” z 4 VI 1882, nr 1.
- „Unia” z 3 XII 1882, nr 14.
- „Unia” z 25 III 1883, nr 7.
- „Unia” z 22 IV 1883, nr 9.
- „Unia” z 6 V 1883, nr 10.
- „Unia” z 2 XII 1883, nr 25.
- „Unia” z 16 V 1886, nr 10.
- „Unia” z 2 V 1886, nr 9.

- „Unia” z 28 XI 1886, nr 24.
„Unia” z 15 V 1887, nr 10.
„Unia” z 2 X 1887, nr 20.
„Unia” z 16 X 1887, nr 21.
„Unia” z 13 XI 1887, nr 23.
„Wiadomości Tarnowskie” 2020, nr 67.

From the Archives of the Friends of Music Society (the Music Society) in Tarnów in the Years 1869–1914

Abstract

The main aim of the article is to present the history of the Friends of Music Society in Tarnów (the Music Society) in the years 1869-1914. The times under discussion are related to the first period of its activities. The organization took different names throughout its history: Music Club, Music Association, Tarnów Music Society. The Statute of the Music Society in Tarnów was issued on November 4, 1869, which stated that the main goal of this institution was to establish a music school, as well as to organise music concerts and promote secular music. The society gathered mainly musicians, secondary school teachers, officers, judges and representatives of the local intelligentsia. Thanks to the involvement of the activists of the Music Society, artists such as Ignacy Jan Paderewski and Władysław Żeleński came to Tarnów and gave concerts.

Keywords: the Friends of Music Society in Tarnów 1869-1914; the Music Society in Tarnów

Izabela Andrzejak

Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca „Mazowsze” im. Tadeusza Sygietyńskiego

ROLA AKOMPANIATORA W EDUKACJI TANECZNEJ

DEFINICJA POJĘCIA AKOMPANIAMENT

Accompagner, czyli wtórować, towarzyszyć. To francuskie słowo ma swoje odpowiedniki w wielu językach, a jego różne formy pokrewne, jak na przykład „akompaniament”, „akompaniować” czy „akompaniator”, sugerują, że jego znaczenie jest szerokie. Literatura podaje następującą definicję akompaniamentu: „towarzyszenie instrumentalne głównej melodii jako jej podstawa rytmiczna i harmoniczna (wypełniająca ją współbrzmieniami). Typowym przykładem jest pieśń z akompaniamentem fortepianu albo utwory fortepianowe okresu klasycznego i romantycznego: prawa ręka gra melodię, lewa akompaniuje. Pierwotne formy akompaniamentu w starożytności ograniczały się do zdwajania przez instrument melodii śpiewu albo do wspierania jej rytmem instrumentu perkusyjnego”¹. W rozwoju akompaniamentu w perspektywie epok i dziejów sztuki muzycznej główny nacisk skierowany jest na relację śpiewu i towarzyszących mu instrumentów, traktowanie akompaniamentu jako podpory harmonicznej i rytmicznej oraz rolę formowania charakteru danego utworu.

Lakoniczne wyjaśnienie terminu „akompaniament” pojawia się między innymi w *Podręcznym leksykonie muzycznym*, gdzie opis brzmi następująco: „muzyka instrumentalna (rzadziej wokalna) towarzysząca soliście lub zespołowi, wykonywana przez orkiestrę, organy lub (najczęściej) fortepian”².

Pojęcie akompaniamentu wyjaśniane jest jako: „głos albo głosy towarzyszące lub uwypuklające główny głos w utworze muzycznym. W średniowiecznej muzyce świeckiej, w muzyce ludowej i pozaeuropejskiej śpiewakom towarzyszą instrumenty dęte lub strunowe, zdwajające w uni-

¹ J. Ekiert, *Blżej muzyki, Encyklopedia*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1994, s. 12.

² P. Brooke-Ball, *Podręczny leksykon muzyczny*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 1997, s. 8.

sonie lub oktawie melodię [...], towarzyszące oryginalną rytmiką [...] lub burdonem”³. Akompaniament opiera się zatem na więzi muzyki rodzącej się podczas śpiewu i harmonizujących z nią instrumentów.

Dosyć obszerny opis akompaniamentu daje *Encyklopedia muzyki*. I tu definiuje się go jako relację jednego komponentu muzyki z innym: „partia instrumentalna lub niekiedy wokalna utworu podporządkowana [jest – I.A.] jako czynnik pomocniczy (intonacyjny i rytmiczny) jego partii głównej, solowej lub zespołowej. [...] Rozróżniamy dwa rodzaje akompaniamentu: monofoniczny i polifoniczny. [...] Rodzaj pośredni między akompaniamentem monofonicznym a polifonicznym tworzy akompaniament rytmiczny. [...] Taki akompaniament spotykamy w tańcach ludowych i muzyce orientalnej”⁴. Ostatnie przytoczone zdanie wspomina wreszcie o zależności muzyki i tańca.

Charakterystyczną cechą wyjaśnień terminu jest nacisk na związek jednego elementu muzycznego z innym elementem muzycznym. Powyższe przykłady ukazują już we wstępie tego artykułu, że jego tytuł niezbyt precyzyjnie odpowiada definicji akompaniamentu. Pojęcie, które mówi nam o tworzeniu podstawy rytmicznej i towarzyszeniu melodii w charakterze dopełnienia muzyki wykonywanej zazwyczaj przez solistę, nie bardzo wskazuje na to, że jego rola mogłaby być niezwykle istotna również w tańcu. I choć bardzo podstawowym skojarzeniem jest zażyłość wykonawców muzyki z wykonawcami tańca, jak się okazuje, literatura nie precyzuje tego oczywistego mariażu. Muzyka i taniec są nierozłączne, dlatego warto przyjrzeć się istocie ich głęboko zakorzenionej relacji.

Jan Wierszyłowski opisał specjalności muzyczne, których podstawa leży w zdolnościach i psychofizycznych cechach osób wykonujących muzyczne zawody. Wyróżnił trzy główne kategorie specjalistów muzycznych. Pierwszą z nich są twórcy, czyli muzycy, których zadaniem jest „konstruowanie nowych ukształtowań dźwiękowych”⁵. Zaliczamy do nich kompozytorów „1) muzyki związanej z tekstem; 2) muzyki instrumentalnej, programowej; 3) muzyki absolutnej konkretnej, elektronicznej na użytek radia, TV, filmu”⁶. Kolejną grupą są odtwórcy, czyli soliści i muzycy

³ C. Andruszko, M. Banasiak, T. Brodniewicz, *Encyklopedia audiowizualna Britannica®. Muzyka*, red. M. Bandurski, M. Bąk, A. Gorczyńska-Kaczmarek, Wyd. Kurpisz SA, Poznań 2006, s. 9–10.

⁴ K. Baculewski, Z. Bagiński, K. Biegański, *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, PWN, Warszawa 2001, s. 20–21.

⁵ J. Wierszyłowski, *Psychologia muzyki*, PWN, Warszawa 1979, s. 45.

⁶ *Ibidem*, s. 45–46.

zespołowi. Jak pisze Wierszyłowski, jest to wyjątkowy krąg muzyków, którzy w swojej profesji muszą się charakteryzować wybitną zdolnością zapamiętywania muzyki, szybkim czytaniem nut i graniem *a vista*. W tej grupie specjalistów znajdują się także akompaniatorzy. Do ostatniej z trzech kategorii należą słuchacze, czyli krytycy, prelegenci i reżyserzy. Są to specjaliści, którzy sami nie tworzą muzyki, ale wypowiadają się o niej profesjonalnie, a ich zdanie może stać się opiniotwórcze w świecie sztuki. Pozwala im na to między innymi muzyczne wykształcenie, doświadczenie praktyczne, osłuchanie, płynne poruszanie się w zagadnieniach związanych z historią muzyki, dobry słuch muzyczny i oczywiście lekkie pióro.

Temat artykułu skłania do refleksji nad drugą grupą specjalistów muzycznych. Wierszyłowski o zawodzie akompaniatora pisze w następujący sposób:

Bardzo ściśle czynnościowa i o wysokiej randze artystycznej jest specjalność akompaniatora. Do niego odnosi się wszystko to, co było powiedziane o soliście, poza warunkiem gry z pamięci. Oprócz umiejętności szybkiego czytania nut *a vista* musi on posiadać zdolności interpretacyjne, nieodzowne przy wykonywaniu utworów, w których rola akompaniatora polega nie tylko na towarzyszeniu solistce, lecz na współrzednym muzykowaniu. Ten zawód muzyczny zaczyna spełniać coraz poważniejszą funkcję w całokształcie życia muzycznego. Jest to specjalność bardzo odpowiedzialna i trudna, a to choćby z tego powodu, że dobry akompaniator musi umieć transponować, szybko i trafnie wczuwać się w intencje interpretacyjne solisty. Ta specjalność artystyczna wymaga dużej kultury muzycznej, polegającej głównie na bezpośredniej (poprzez osłuchanie) znajomości obszernej literatury muzycznej⁷.

Wnikliwa analiza zawodu akompaniatora, którą przedstawił Wierszyłowski, nadal nie jest na tyle wyczerpująca, aby objęła wszystkie zadania, jakie rzeczywiście wykonują ci muzycy. Jerzy Marchwiński podkreśla podwójne znaczenie akompaniatora:

Pojęcie *akompaniator* ma podwójny sens. Pierwszy wynika ze wspomnianej struktury dzieła, kiedy wykonawcy wymiennie sobie „liderują” lub «akompaniują». Postrzegam ten aspekt jako wyłącznie profesjonalny, akceptowalny i zrozumiały. Aspekt drugi, jak go nazywam społeczny lub środowiskowy, tradycyjny, jest to układ solista–akompaniator, w którym niezależnie od struktury dzieła jeden z wykonawców jest w pewnym sensie *a priori* uprzywilejowany, a drugi w pewnym sensie *a priori* subordynowany⁸.

⁷ *Ibidem*, s. 47–48.

⁸ J. Marchwiński, *Muzyczne partnerstwo*, Wydawnictwa Drugie, Warszawa 2018, s. 122.

Wyjątkową sferą towarzyszenia jest muzyczne wtórowanie tancerzom. W bardziej współczesnych źródłach częściej można już znaleźć wzmiankę o korelacji akompaniatora z tancerzami. Warto tu przytoczyć wyjaśnienie proponowane przez autorów Zintegrowanej Platformy Edukacyjnej: „Piaśniści pełniący tę funkcję asystują w pracach chóru, zespołu operowego, solisty lub baletu. Nie zawsze jednak towarzyszą muzykom lub tancerzom podczas koncertu, ponieważ zastępuje ich orkiestra”⁹.

Zaproponowany tu przegląd definicji akompaniamentu i zawodu akompaniatora nie ma na celu krytyki teoretyków, którzy wyjaśnień tego terminu się podjęli, lecz jest próbą zwrócenia uwagi na sferę relacji akompaniatora z pedagogiem tańca i wpływ tej współzależności na taneczną edukację.

MUZYKA JAKO NARZĘDZIE KOMUNIKACJI

O tym, jak istotną rolę w procesie wychowania dzieci odgrywa muzyka, wiele już napisano i o nieocenionych zaletach tej sfery kultury nikogo nie trzeba przekonywać. Szeroko rozpowszechniony pogląd o pozytywnym wpływie muzyki na rozwój człowieka należy zatem potraktować jako punkt wyjścia do rozważań na temat miejsca akompaniatora w procesie tanecznej edukacji. Świadoma stymulacja kształtującej się dziecięcej wyobraźni może obudzić ogromne pokłady wrażliwości i kreatywności. Muzyka i taniec stają się w tym procesie kluczowymi elementami, o czym pisze Alina Górniok-Naglik: „Dźwięk muzyczny wywołuje różne reakcje emocjonalne u odbiorców. Przenika poprzez narząd słuchu do wyobraźni i świadomości człowieka. Wyobraźnia zaś stymuluje działalność jednostki [...]. Taniec podnosi poziom endorfin, czyli «związków przyjemności» we krwi, a przyjemność czerpana z ruchu w takt muzyki zwiększa naturalną radość dziecka. Ponadto, gdy dziecko tańczy, towarzysząc sobie klaskaniem czy śpiewaniem, podwójne odczucia sensoryczne sprzyjają powstawaniu i utrwalaniu się stałych wyobrażeń kinestetyczno-brzmieniowych”¹⁰.

Połączenie muzyki z tańcem w procesie wychowania dziecka, jego edukacji i stopniowego wchodzenia w świat dorosłych odgrywa ogromną

⁹ Zintegrowana Platforma Edukacyjna, <https://zpe.gov.pl/a/akompaniament-muzyczny/DZGPqtOE5> [dostęp: 5.01.2022].

¹⁰ A. Górniok-Naglik, *Muzyka a rozwój małego dziecka* [w:] *Dziecko w świecie muzyki*, red. B. Dymara, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2000, s. 54, 60.

rolę jako czynnik rozbudzający pasję, wrażliwość, ciekawość, wyobraźnię, kreatywność, a także potrzebę obcowania ze sztuką. Ruch taneczny rozwija u dzieci między innymi sprawność fizyczną, estetykę ruchu, wytrwałość, koordynację i kondycję. Zajęcia taneczne zarówno w ruchu amatorskim (w domach kultury, szkołach tańca, zespołach itp.), jak i profesjonalnym (edukacja w ogólnokształcącej szkole baletowej) są ofertą otwierającą przed dziećmi magiczny świat tańca, muzyki, teatru i sceny. Taneczna edukacja jest procesem długofalowym, na którego sukces składa się ogromna ilość czynników fizycznych i mentalnych. Jak pisze Alina Górniok-Naglik: „Opisywany typ aktywności ma zawsze zabarwienie emocjonalne. Stąd też zabawy muzyczno-ruchowe i taniec wzbogacają skalę przeżyć dziecka i przyczyniają się do jego harmonijnego rozwoju”¹¹. Taniec jest tą wyjątkową dyscypliną, która wymaga od adepta sztuki z jednej strony konsekwentnej pracy nad własnym ciałem, a z drugiej nieprawdopodobnej wrażliwości artystycznej.

Powyższe argumenty i przytoczone przykłady z literatury wyraźnie pokazują, że nauka tańca ma swoje ściśle powiązanie z muzyką. Interesującym zatem zagadnieniem staje się odpowiedni dobór muzyki do przeprowadzenia procesu edukacji tanecznej.

Muzyka grana na żywo jest dla dziecka znacznie bardziej atrakcyjna niż odtwarzana z telewizji, magnetofonu czy „kompaktu”. [...] gdy usłyszy ono dźwięki instrumentu, na którym grywa się w domu, wówczas zwraca się w kierunku źródła dźwięku i słucha go z zainteresowaniem. Znacznie trudniej jest wyrobić sobie stosunek do muzyki podczas jej słuchania jedynie za pośrednictwem urządzeń technicznych¹².

W edukacji tanecznej muzyka staje się niejako narzędziem komunikacji, w której akompaniament jest elementem ćwiczenia muzyczno-ruchowej wyobraźni. To właśnie wzbudzanie w dziecku potrzeby poszukiwania nowych doznań za pomocą muzyki i tańca kształtuje jego fantazję w jeden z najbardziej wyrafinowanych sposobów.

W edukacji tanecznej w Polsce zajęcia z akompaniamentem są wciąż pewnego rodzaju przywilejem. O ile w ogólnokształcących szkołach baletowych akompaniator jest zatrudniany na umowę o pracę i swoje godziny wypracowuje na różnych przedmiotach (taniec klasyczny, taniec dawny, taniec ludowy, taniec charakterystyczny i taniec współczesny), o tyle już w placówkach, w których tańca uczy się na poziomie amatorskim, sytuacja wygląda zgoła inaczej. W rozmowie, którą przeprowadziłam w styczniu

¹¹ *Ibidem*, s. 60.

¹² *Ibidem*, s. 62.

2022 r. z zawodowym muzykiem Mateuszem Chmielewskim – mającym doświadczenie w pracy akompaniatora zarówno w ogólnokształcącej szkole baletowej, amatorskich zespołach ludowych, jak i w zawodowej instytucji teatralnej – zadałam pytania o istotę tego zawodu. Jak stwierdził:

Rola akompaniatora w szkole baletowej ma bardzo długą tradycję, wywodzącą się z najlepszych rosyjskich baletów. Pedagodzy uczący w szkołach mają komfort pracy z „żywą muzyką”, która dostosowuje się do możliwości uczniów z konkretnych klas i na konkretnym poziomie edukacji. Na poziomie amatorskim moim zdaniem za mało wykorzystuje się elementów tańca klasycznego oraz ich oryginalnego nazewnictwa¹³.

Przeszkodą w miejscach, gdzie tańca uczy się na poziomie amatorskim, staje się nie tylko kłopot z zatrudnieniem dodatkowej osoby, ale również brak instrumentu i możliwości jego zakupu. W placówkach, w których nie ma szansy na kupno pianina, warto poszukać do współpracy na przykład akordeonistów z własnym przenośnym instrumentem.

RELACJA AKOMPANIATORA Z PEDAGOGIEM TAŃCA

O istocie towarzyszenia muzyki na żywo podczas lekcji tańca wspomina Zofia Rudnicka w publikacji *Tancerz, szkoła i scena*. Autorka zwraca uwagę, że zdolność muzycznego tańczenia rozwija się oczywiście na wszystkich zajęciach tanecznych (sama analizuje przypadek kształcenia uczniów ogólnokształcących szkół baletowych), ale największą rolę odgrywają te z akompaniamentem pianisty. Pierwszym kryterium, którego nie jest w stanie spełnić muzyka mechaniczna, jest dostosowanie tempa do ćwiczących¹⁴. Akompaniator przede wszystkim dostaje od pedagoga konkretne informacje, swego rodzaju „zamówienie” na muzykę, która ma być zagrana podczas ćwiczenia. Opierając się na metodyce nauczania tańca klasycznego (niemniej jednak w innych technikach tanecznych zasada relacji muzyki na żywo z tancerzami działa podobnie), niektóre ćwiczenia wykonuje się w wolnym tempie, inne w szybkim. Do jednych ćwiczeń pasuje metrum parzyste, a do innych trójdzielne. Metrum i tempo są istotnymi elementami nie tylko ze względu na charakter ćwiczenia, ale także na poziom uczniów. W przypadku młodszych dzieci, które dopiero za-

¹³ Wywiad z Mateuszem Chmielewskim, akompaniatorem OSB w Warszawie, PZLPiT „Mazowsze” im. T. Sygietyńskiego, data rozmowy: 9.01.2022.

¹⁴ Zob. Z. Rudnicka, *Tancerz, szkoła i scena*, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2012, s. 49.

czynają swoją przygodę z tańcem, stosuje się rozliczenie pozwalające na powolne, precyzyjne wykonanie ćwiczenia i zrozumienie istoty ruchu, a już w starszych klasach tempo można przyspieszyć, wyrabiając tym samym koordynację i dynamikę ruchu w ciałach tancerzy.

Istotnym aspektem w relacji akompaniatora z pedagogiem baletu jest umiejętność słuchania siebie nawzajem. W opozycji do ogólnego rozumienia zawodu akompaniatora staje Jerzy Marchwiński, który o muzycznej relacji pisze w sposób następujący:

W dramaturgii utworu ważność elementów zmienia się zależnie od idei kompozytora, od struktury, w konsekwencji wymiennie przechodząc od jednego wykonawcy do drugiego. To między innymi jest powodem, dla którego taką niechęcią pałam do pojęcia *akompaniator*, którego rola w powszechnym odczuciu kojarzona jest z usługą, generalną uległością i podporządkowaniem¹⁵.

I choć Marchwiński pisze głównie o relacji pianisty z innymi muzykami oraz wokalistami, to z jego rozważań należy wyciągnąć na potrzeby analizy relacji akompaniatora z pedagogiem tańca słowa klucze: usługa, uległość, podporządkowanie. Warto się zastanowić, na ile rzeczywiście akompaniator tancerzy powinien być uległy, a na ile współtworzyć tańczeniowo-muzyczne dzieło swoją artystyczną kreatywnością.

Bardzo ważne jest, aby pedagog przygotowujący lekcję taneczną dokładnie opracował sobie zadawane uczniom ćwiczenia, których stopień trudności rośnie wraz z postępem zajęć. Rozgrzewka i ćwiczenia przygotowujące powinny być wolniejsze, optymalnie dostosowane do potrzeb ćwiczących i kompatybilne z zadaniami, które później czekają tancerzy. Inaczej wyglądać będzie rozgrzewka dzieci młodszych, a inaczej bardziej zaawansowanych i świadomych tancerzy. Inny charakter ma rozćwiczenie po długiej przerwie (na przykład wakacjach), a jeszcze inna jest rozgrzewka w środku sezonu i u szczytu tanecznej formy. Jasno sprecyzowany cel lekcji jest kluczem do porozumienia pedagoga z akompaniatorem. Rola akompaniatora nie ogranicza się tu tylko do „podgrywania” tanecznych melodii, ale jego zadaniem jest przede wszystkim uważne słuchanie poleceń pedagoga do uczestników, zwrócenie uwagi na rozliczenie zadanych ćwiczeń i na ich akcentację, a także dostosowanie melodii do charakteru zadanej kombinacji tanecznej. Innymi słowy, jeśli pedagog prowadzący pokazuje tancerzom kroki mazura, to nie wystarczy grać „na trzy”. Akompaniament powinien oddać naturę tego tańca i charakteryzować się wyraźnie słyszalnymi akcentami, które pomogą tancerzom w pełni zrozumieć jego sens.

¹⁵ J. Marchwiński, *op. cit.*, s. 37.

Trudność w wykonywaniu zawodu akompaniatora kryje się w tym, że muzyk winien zrozumieć istotę ruchu. Szttywne dostosowywanie się li tylko do poleceń pedagoga na nic się zda, jeśli brakować będzie w akompaniamencie tego pierwiastka pasji do sztuki muzycznej i pełnego zaangażowania w grę dla tancerzy. Wybór metrum i tempa to tylko podstawa akompaniamentu, ogromnie ważny jest również dobór melodii, która stymuluje tancerzy, rozbudza w nich zapał i ochotę do tańca. Jak pisze Zofia Rudnicka: „To muzyka daje impuls do wykonywania ćwiczeń”¹⁶. Również wybór tonacji staje się narzędziem stymulacji adeptów sztuki tańca. Odpowiedni dobór dominujących kolorów w utworze pozwala nadać ćwiczeniom właściwy charakter. Nie bez powodu niektóre z tanecznych ćwiczeń noszą nazwy tożsame z muzycznymi terminami (np. *adagio* odnosi się zarówno do wolnego tempa w muzyce, jak i do charakterystycznej grupy ćwiczeń tanecznych o tej samej dynamice).

Pozostając jeszcze w tematyce zrozumienia istoty ruchu, która jest z pewnością wymagającym zadaniem dla akompaniatora, warto zwrócić uwagę na uzmysłowienie sobie tego, ile na przykład może trwać skok tancerza i w jaki sposób dobór odpowiedniego akompaniamentu pomoże tancerzowi go wykonać, a kiedy będzie zadanie to utrudniał, a wręcz w nim przeszkadzał. Innym elementem tanecznym wymagającym szczególnej uwagi muzyka są różnego rodzaju obroty i piruety, które wplecione w taneczne kombinacje często sprawiają początkującym akompaniatorom problem. Metodyka nauczania tańca podpowiada oczywiście pedagogom rozliczenie ćwiczeń, niemniej jednak nadal to za sprawą rąk akompaniatora nastąpi mariaż tańca i muzyki. Bardzo często w tanecznych kombinacjach, aby z wdziękiem połączyć elementy lub płynnie przejść z jednego ćwiczenia w następne, pomocna staje się fermata, którą akompaniator zastosować winien w odpowiednim momencie, śledząc ruchy tancerzy. W tych wszystkich trudnych zadaniach potrzebna jest świadoma analiza poszczególnych ćwiczeń oraz baczna obserwacja tańczących, ich techniki i poziomu umiejętności, dzięki którym muzyk będzie swoją grą uskrzydlać tancerzy.

Zofia Rudnicka kładzie duży nacisk na rytmikę i frazowanie, co jest podstawowym elementem pozwalającym nauczyć dzieci charakterystycznego dla tancerzy aktywnego słuchania muzyki i odzwierciedlania jej ruchem. Kolejnym elementem, o którym akompaniator zawsze powinien pamiętać, jest przedtakt, noszący w tanecznej nomenklaturze nazwę pre-

¹⁶ Z. Rudnicka, *op. cit.*, s. 49.

paracji. Chodzi tu o przygotowanie się do ćwiczenia – przybranie odpowiedniej pozycji lub charakterystycznego ustawienia, z którego ruch taneczny będzie się zaczynał, a także o aktywne wsłuchanie się tancerzy w proponowane tempo i charakter muzyczny. Rudnicka pisze, że „Amplituda ruchu wymaga egzekwowania *auf* taktu, aby osiągnąć właściwy akcent. Taniec jest wtedy płynny i harmonijny. Dobry pianista czuje istotę ruchu i jest sprzymierzeńcem tancerza”¹⁷.

Powyższe przykłady powinny uzmysłwić, że rola akompaniamentu do tańca jest w swej istocie bardzo złożona. Żywa muzyka kształtuje osobowość ucznia, jego zapal do tańca, wrażliwość na dźwięki i wyobraźnię kinestetyczną, która uruchamia się podczas słuchania muzyki. Warto zauważyć, że wybieranie utworów do ćwiczeń tanecznych poza podstawową funkcją nadawania tempa i charakteru ćwiczeniom staje się jednocześnie lekcją literatury muzycznej dla tancerzy. Jest to najbardziej efektywny sposób, w jaki tańczące dzieci i młodzież mogą osłuchiwać się z utworami klasycznymi, jazzową improwizacją czy muzyką ludową.

W tym miejscu warto również powrócić do myśli Marchwińskiego i zastanowić się, czy akompaniator rzeczywiście jest zupełnie uległy i podporządkowany. W pewnym sensie tak, bo dostosowuje rytm i tempo, co w przypadku lekcji tańca jest jednym z jego najważniejszych zadań. Ale pozostaje jeszcze duża doza własnej interpretacji ruchu w muzyce, doboru repertuaru i nadania charakteru swojej grze. Z pewnością należy postrzegać współdziałanie muzyka i pedagoga w kategoriach partnerstwa, bo jak wspomina Mateusz Chmielewski: „powinna być to wyłącznie relacja partnerska, jakość wykonywanej przez akompaniatora muzyki musi idealnie współgrać ze wskazówkami pedagoga tańca. Wtedy efekt takiej współpracy przekłada się bezpośrednio na efekt taneczno-artystyczny”¹⁸.

JAKIM ODBIORCĄ MUZYKI STAJE SIĘ TANCERZ?

Pytanie rozpoczynające tę część rozważań pojawiło się również w wywiadzie z zawodowym akompaniatorem. Mateusz Chmielewski swoją odpowiedź ujął w następujących słowach: „Istnieją zespoły, zwłaszcza na wschodzie Europy, gdzie synergia muzyki i tańca jest szczególnie widoczna i kładziony jest na nią ogromny nacisk, każdy ruch jest bardzo precyzyjnie wykonywany, a muzyka w tle idealnie z nim współgra. Nie-

¹⁷ *Ibidem*, s. 49.

¹⁸ Wywiad z Mateuszem Chmielewskim...

kiedy, zwłaszcza w amatorskich zespołach, widać, że następuje rozluźnienie tych relacji. Jest to związane z umiejętnością słuchania muzyki przez tancerzy. Osobiście uważam, że zarówno tancerze powinni w szkole obcować z większą ilością różnorodnej muzyki, ale również uczący się instrumentalisci i wokaliści mieć zajęcia taneczne¹⁹. Nie ulega wątpliwości, że profesjonalna edukacja taneczna dostarcza zdecydowanie większych doświadczeń na polu muzyczno-ruchowym, dzięki czemu zawodowi tancerze są specyficzną grupą odbiorców muzyki.

Po analizie powyższych przypadków roli żywego akompaniamentu w procesie tanecznej edukacji warto odnieść się także do przytoczonych w pierwszej części artykułu propozycji Wierszyłowskiego na temat podziału specjalności zawodów muzycznych. Tak specyficzny, można śmiało rzec – praktyczny kontakt tancerzy z muzyką stawia ich niezaprzeczalnie w grupie słuchaczy. Choć autor *Psychologii muzyki* zalicza do tej kategorii specjalistów muzyki – krytyków, prelegentów i reżyserów, nazywając ich „zawodowymi słuchaczami”, to wieloletnia edukacja taneczna przy żywym akompaniamencie czyni również z tancerzy „zawodowych słuchaczy”, posiadających specyficzną praktykę, znających literaturę muzyczną i posiadających nie tylko poczucie rytmu, ale również dobry słuch muzyczny. Tancerze dzięki tak istotnej w ich edukacji roli muzyki stają się wyjątkowo na nią wrażliwi, ponieważ to ona inspiruje i determinuje ich największą życiową pasję.

Wieloletnia nauka tańca przy akompaniamencie na żywo i przyglądanie się przez adeptów tanecznej sztuki relacji pedagogów z akompaniatorami to również wstęp do ich zawodowego życia. Jako profesjonalni tancerze mają bogaty warsztat otwierający drzwi do współpracy nie tylko z pojedynczymi muzykami, ale również z całą orkiestrą i dyrygentem, co w przypadku podjęcia pracy w teatrze jest kluczowe.

Muzyka w edukacji tanecznej jest jednym z elementów wyrabiania w artystach tańca postawy intelektualnej, odtwórczej (jako wykonawcy dzieła choreograficznego), twórczej (jako kreatora nowych kompozycji choreograficznych) i pedagogicznej. Praca z akompaniatorem z pewnością poszerza horyzonty i zwiększa możliwości taneczne, choreograficzne i pedagogiczne, wzbogaca język komunikacji, ułatwiając tancerzom porozumienie z zawodowymi muzykami. Dlatego też tak ważne jest w procesie edukacji położenie nacisku na przyswojenie przez tancerzy podstawowej nomenklatury muzycznej i zrozumienie gruntownych podstaw mu-

¹⁹ *Ibidem*.

zycznych, jakimi są na przykład wartości rytmiczne. W drodze do zawodowego sukcesu tancerza zarówno w roli artysty scenicznego, jak i choreografa oraz pedagoga tańca współpraca z akompaniatorem jest niezastąpiona.

PODSUMOWANIE

Tradycja żywej muzyki do tańca jest tak długa, jak długo człowiek tańczy, dlatego więc mielibyśmy ją wynaturzać i prowadzić lekcje tańca do muzyki mechanicznej? Nie trzeba daleko szukać, aby pokazać, że to właśnie muzyka na żywo towarzyszyła ludziom w tańcu od zawsze, tak naturalnie. W izbach do tańca grali muzykanci, a ludzie spontanicznie śpiewali, klaskali i wystukiwali rytm. Grażyna Dąbrowska w swoich licznych pracach szeroko opisywała ważną rolę muzykantów akompaniujących do tańca, podkreślając ich pozycję w społeczności wiejskiej. „Jeśli nawet we wsi nie było «swojej muzyki», czy choćby tylko muzykanta dobrze grającego na skrzypcach – zapraszano go z innej wsi. Dobrzy muzycy byli znani na całą szeroką okolicę. Nie obywało się bez muzyki i tańców żadne co jakiś czas z okazji zawierania związku małżeńskiego urządzone we wsi wesele”²⁰. Pierwotna potrzeba obcowania człowieka z muzyką i tańcem jest w związku z tym czymś, o czym nie powinno się zapominać w procesie współczesnej edukacji tanecznej. Oczywiście, w czasach, w których rozwój techniki dostarcza nam praktycznych rozwiązań na wyciągnięcie ręki, użycie muzyki z odtwarzacza jest najszybszą metodą. Niemniej jednak, mając świadomość pozytywnego wpływu żywego akompaniamentu na rozwój dziecka, warto uczyć tańca, podjąć współpracę z zawodowym muzykiem.

Nasuujące się wnioski dotyczą zarówno roli akompaniatora w edukacji tanecznej, jak i wszystkich pozytywnych aspektów rodzących się podczas żywego kontaktu tańca z muzyką. Ta ogromna wartość, jaką niosą ze sobą lekcje tańca z akompaniamentem, zostaje z artystami tańca na całe życie. Fascynacja muzyką wydobywaną z instrumentów nie jest tylko efektem podziwu dla kunsztu prezentowanego przez artystów muzyków, ale również naturalną reakcją tancerzy na muzykę graną na żywo.

Dla doświadczonego muzyka najważniejszymi cechami jego habitusu są: „Czułość, umiejętność improwizacji i biegłość techniczna. Często bywa tak, że akompaniator ma dosłownie ułamek sekundy na reakcję na to, co

²⁰ G. Dąbrowska, *Kultura Ludowa.pl*, <https://kulturaludowa.pl/artykuly/taniec/> [dostęp: 5.01.2022].

dzieje się na sali baletowej lub scenie”²¹. Technika gry, zdolność szybkiego czytania nut *a vista*, sprawność w improwizacji na instrumencie to specjalistyczny pakiet umiejętności, którym powinien się charakteryzować warsztat akompaniatora. W przypadku akompaniamentu do tańca dochodzi jeszcze zrozumienie istoty ruchu, baczna obserwacja tancerzy i świadoma relacja z pedagogiem tańca. Ta relacja z pewnością powinna mieć charakter partnerski, zarówno akompaniator uczy się od pedagoga, jak i odwrotnie. Doświadczony akompaniator w świecie tańca jest na wagę złota. Tak jak muzyk, który gra na swoim instrumencie z pamięci, z nut lub improwizując i wkłada w ten wysiłek całe swoje serce, tak tancerz, wykonując swój zawód, traktuje swoje ciało jako instrument do przedstawiania piękna ruchu w magicznej korelacji z muzyką. Czy wobec powyższych rozważań nie warto byłoby się zastanowić nad poszerzeniem definicji akompaniamentu o aspekt szlachetnego współtowarzyszenia sztuce tańca?

BIBLIOGRAFIA

- Andruszko Czesław, Banasiak Magdalena, Brodniewicz Teresa, *Encyklopedia audiowizualna Britannica®. Muzyka*, red. Mateusz Bandurski, Marcin Bąk, Arletta Gorczyńska-Kaczmarek, Wyd. Kurpisz SA, Poznań 2006.
- Baculewski Krzysztof, Bagiński Zbigniew Ryszard, Biegański Krzysztof, *Encyklopedia muzyki* red. Andrzej Chodkowski, PWN, Warszawa 2001.
- Brooke-Ball Peter, *Podręczny leksykon muzyczny*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 1997.
- Dąbrowska Grażyna, *Kultura Ludowa.pl*, <https://kulturaludowa.pl/artykuly/taniec/> [dostęp: 5.01.2022].
- Ekiert Janusz, *Blżej muzyki. Encyklopedia*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1994.
- Górniok-Naglik Alina, *Muzyka a rozwój małego dziecka* [w:] *Dziecko w świecie muzyki*, red. B. Dymara, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2000.
- Marchwiński Jerzy, *Muzyczne partnerstwo*, Wydawnictwa Drugie, Warszawa 2018.
- Rudnicka Zofia, *Tancerz, szkoła i scena*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2012.
- Wierszyłowski Jan, *Psychologia muzyki*, PWN, Warszawa 1979.
- Zintegrowana Platforma Edukacyjna, <https://zpe.gov.pl/a/akompaniament-muzyczny/DZGPqtOE5> [dostęp: 5.01.2022].

Wywiad

Wywiad z Mateuszem Chmielewskim, akompaniatorem OSB im. R. Turczynowicza w Warszawie, PZLPiT „Mazowsze” im. T. Sygietyńskiego, data rozmowy: 9.01.2022.

²¹ Wywiad z Mateuszem Chmielewskim...

The Role of an Accompanist in Dance Education

Abstract

The article is an attempt to explain the complex role of an accompanist cooperating with dancers. The first thing about accompaniment that comes into mind is usually its association with vocal music or a solo instrument. In specialist literature, there are many definitions of such accompaniment. However, there is no information about the complex relationship between accompaniment and the art of dance.

An important aspect discussed in the article is the cooperation between the accompanist and the dance teacher, which is the basis of dance education in both the professional and amateur worlds. Reflections on the valuable functions of live accompaniment in the process of educating young dancers appear in specialist dance literature and form the basis for more extensive analysis.

The aim of the article is to emphasize the important role of the accompanist in the world of dance, where he is not only a musician playing to dance, but equally with a good dance teacher comprehensively introduces young artists to the world of art. The basic tasks of the accompanist mainly include adjusting the pace to enable practitioners to do the exercise properly and reflect its character. The sublime workshop of the accompanist should contain a wide range of skills of reading music, sight-read, *a vista*, improvisation, proper communication with the dance teacher, careful observation of the dancers and understanding the essence of movement. It is worth considering the issue of live accompaniment, which in the world of dance is worth its weight in gold.

Keywords: accompaniment, dance, dance pedagogy, movement, dynamics

Weronika Molińska

Akademia Pedagogiki Specjalnej, Instytut Psychologii

Zuzanna Chomicz

Uniwersytet Adama Mickiewicza, Wydział Psychologii i Kognitywistyki

EDUKACJA MUZYCZNA – JACY SĄ I JACY MOGĄ BYĆ PRZYSZLI ARTYŚCI?

WPROWADZENIE

Edukacja artystyczna niesie ze sobą wiele korzyści ogólnorozwojowych, do których między innymi należą: poprawa procesów poznawczych¹, świadomość czasu i przestrzeni², zwiększenie wrażliwości jednostki³ czy wzrost poziomu koordynacji słuchowo-ruchowej. Literatura zwraca również uwagę na to, iż śpiew może być jedną z form samoregulacji stresu⁴, który paradoksalnie nierzadko towarzyszy edukacji muzycznej. Oprócz niewątpliwie korzystnego związku edukacji muzycznej z rozwojem jednostki kształcenie to niesie ze sobą rozmaite wyrzeczenia i negatywne skutki psychologiczne⁵. Coraz częściej publikowane są artykuły opisujące cechy osobowości uczniów uczęszczających do szkół artystycznych. Ich autorzy widzą ogromną potrzebę zapewnienia wsparcia psychologicznego w tych szkołach⁶. Główne trendy

¹ G. Miller, *Music Builds Bridges in the Brain*, "ScienceNOW Daily News" z 16.04.2008.

² M. Przychodzińska, *Wychowanie muzyczne – idee, treści, kierunki rozwoju*, WSiP, Warszawa 1989.

³ L-O. Lundqvist, F. Carlsson, P. Hilmerston, P. Juslin, *Emotional responses to music: Experience, expression, and physiology*, "Psychology of Music" 2009, nr 37(1), s. 61–90.

⁴ A. Winsler, L. Ducenne, A.J. Koury, *Singing One Way to Self-Regulation: The Role of Early Music and Movement Curricula and Private Speech*, "Early Education and Development" 2011, vol. 22.

⁵ H. Hildebrandt, M. Nübling, V. Candia, *Increment of Fatigue, Depression, and Stage Fright During the First Year of High-Level Education in Music Students*, "Medical Problems of Performing Artists" 2012, vol. 27, nr 1, s. 43.

⁶ B. Wojtanowska-Janusz, *Rola wsparcia psychologicznego w budowaniu odporności psychicznej uczniów szkół muzycznych*, „Zeszyty Psychologiczno-Pedagogiczne Centrum Edukacji Artystycznej” 2017.

badawcze skupiają się jednak na tematyce tremy związanej z występami publicznymi⁷. Nauczyciele w odpowiedzi na nią postulują, aby zwiększać liczbę występów⁸, czego konsekwencją właściwie byłoby wystawienie ucznia na kolejne sytuacje stresujące, mające stanowić czynnik „hartujący”, zwiększający jego odporność na tego typu sytuacje. Może to świadczyć niekorzystnie o kompetencjach psychologicznych i dydaktycznych nauczycieli przedmiotów artystycznych. Biorąc pod uwagę złożoność tego zjawiska, warto zastanowić się, jacy są i jacy mogą być współcześni muzycy.

UPRAWIANIE MUZYKI – KORZYŚCI

Dotychczasowe badania zwracają uwagę na korzystne działanie edukacji muzycznej na rozwój neuronalny człowieka. Można więc wnioskować, że uczniowie szkół muzycznych, a zatem również późniejsi artyści, mają lepiej rozwinięte zarówno funkcje poznawcze, jak i psychospołeczne. Ponad dwie dekady opracowywano badania pozwalające zrozumieć, w jaki sposób mózg przetwarza muzykę, wpływając na doskonalenie się systemu emocjonalnego jednostki oraz na rozwój struktur neurologicznych. Wiele z tych badań opiera się na modelu porównującym funkcje mózgu uczestników sklasyfikowanych jako *muzycy* i *niemuzycy*. Ta wiedza ujawnia wiele korzyści płynących z edukacji muzycznej, w tym poprawę systemu pamięciowego, poszerzenie umiejętności przyswajania języka oraz pozytywny wpływ na sprawność funkcji wykonawczych i plastyczność mózgu⁹. Odkrycia te stanowią podstawę opartego na dowodach argumentu na rzecz korzystnego wpływu edukacji muzycznej na rozwój każdego dziecka. Pozytywne zmiany w strukturze i funkcjach mózgu zaobserwowano u muzyków, którzy uczyli się gry na instrumencie podczas cotygodniowej lekcji indywidualnej przez ponad 2 lata i rozpoczęli naukę na tyle wcześnie, na ile jest to właściwe dla ich instrumentu¹⁰. Jeśli chodzi o edukację muzyczną, definicja ta wspiera głównie koncepcję uczenia się

⁷ A. Steptoe, *Stress, Coping and Stage Fright in Professional Musicians*, „Psychology of Music” 1989.

⁸ U. Bissinger-Ćwierz, *Poradnictwo psychologiczno-pedagogiczne szkolnictwa artystycznego formą wsparcia uczniów zdolnych*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, sectio J: Paedagogia-Psychologia” 2017, nr 29(3), s. 177.

⁹ A. Collins, *Music education and the brain: What does it take to make a change?*, „Update: Applications of Research in Music Education” 2014, nr 32(2), s. 4–10.

¹⁰ *Ibidem*.

poprzez doświadczenie. Ten rodzaj edukacji muzycznej wpisuje się w paradygmat, na którym opierają się także aktualne programy nauczania muzycznego. Zgodnie z nimi edukacja muzyczna odbywa się między innymi za pośrednictwem tworzenia muzyki. W jeszcze ściślejszym sensie tworzenie muzyki dokonuje się poprzez jej wykonywanie, niekoniecznie jej kompozycję. Definicja ta wspiera również bezpośredni model nauczania indywidualnego – zakładającego spotkania nauczyciela/mistrza oraz ucznia/praktykanta edukacji muzycznej. Model ten obejmuje regularne cotygodniowe kontakty z ekspertem w zakresie instrumentu i staranne szlifowanie umiejętności poprzez ćwiczenia. Odnotowano, iż minimum dwa lata edukacji muzycznej zrealizowane w tym trybie nauki przynoszą istotne skutki w rozwoju funkcji poznawczych. Spojrzenie na rozwój muzyczny w przynajmniej dwuletnich ramach programowych nie jest powszechne dla programów nauczania – to odkrycie może jednak zachęcić do ponownego przeanalizowania sposobu postrzegania rozwoju muzycznego w odniesieniu do rozwoju mózgu, a nawet powinno skłonić do refleksji, czy za pomocą wprowadzenia dwuletniego systemu nie warto skorzystać z dobrodziejstw, jakie niesie ze sobą edukacja muzyczna na pozostałych płaszczyznach rozwoju.

Badania dowodzą ponadto, że muzycy posiadają zaawansowane umiejętności w zakresie pamięci długoterminowej i krótkotrwałej¹¹ oraz przechowywania i przeszukiwania pamięci¹². Sugeruje się, że treningi muzyczne pomagają poprawić ścieżki pamięci w mózgu i że muzycy używają obrazów i narracji do łączenia wspomnień. Co więcej, udowodniono tezę, że muzycy mają zdolność budowania wielowymiarowych wspomnień – zapisywania nie tylko znacznika pojęciowego, ale również znaczników emocjonalnych i kontekstowych w odniesieniu do jednego wspomnienia, co znacznie usprawnia przechowywanie i odzyskiwanie śladów pamięciowych.

Zagadnienie przetwarzania informacji przez umuzykalniony system poznawczy pozwala również na nowe spojrzenie na umiejętność przyswajania i posługiwania się językiem. Dzięki badaniom na temat przetwarzania muzyki uzyskujemy wgląd w rozwój przetwarzania języka

¹¹ J. Jonides, *Musical skill and cognition* [w:] *Learning, arts, and the brain: The Dana Consortium Report on Arts and Cognition*, ed. M. Gazzaniga, Dana Consortium, New York 2008, s. 11–17.

¹² K.N. Dunbar, *Arts education, the brain, and language* [w:] *Learning, arts, and the brain: The Dana Consortium Report on Arts and Cognition*, ed. M. Gazzaniga, Dana Consortium, New York 2008, s. 81–104.

w mózgu¹³. W prezentowanych wynikach rysuje się ciąg zależności, na który składa się powiązanie edukacji muzycznej z rozwojem rozumienia składni muzycznej, co z kolei pozytywnie wpływa na rozumienie składni języka. Edukacja muzyczna może również rozwinąć system neuronów lustrzanych w mózgu¹⁴. Umożliwia on mózgowi wykonanie dwóch procesów jednocześnie, dzięki czemu mózg pracuje dwa razy wydajniej w tym samym czasie. Zasadniczo mózg muzyka może pracować dwa razy lepiej w połowie czasu.

Ten obszar rozwoju mózgu łączy się z grupą umiejętności znanych pod wspólną nazwą funkcji wykonawczych. Stwierdzono, że muzycy mają wyższy poziom zaawansowania funkcji wykonawczych¹⁵, które odnoszą się do grupy powiązanych ze sobą zadań obejmujących planowanie, opracowywanie strategii, wyznaczanie celów i zwracanie uwagi na szczegóły. Aby wykonać te zadania na wysokim poziomie, mózg musi być zdolny do jednoczesnej analizy informacji i brania pod uwagę zarówno aspektów poznawczych, jak i emocjonalnych. Wysoki poziom funkcji wykonawczych skutkuje wysoką skutecznością w rozwiązywaniu konfliktów wewnętrznych i zewnętrznych, a także umiejętnością rozwiązywania napotkanych problemów. Badania sugerują również, że treningi muzyczne wspomagają rozwój umiejętności uwagi, która jest istotnym czynnikiem funkcji wykonawczych¹⁶.

Edukacja muzyczna wpływa także na wysoki poziom plastyczności mózgu, szczególnie w korze słuchowej (w której przetwarzamy informacje dźwiękowe) i korze czołowej (w której przetwarzamy wiele funkcji wykonawczych, takich jak zdolność przewidywania konsekwencji, łagodzenie reakcji emocjonalnych oraz określanie podobieństw i różnic). Ta plastyczność pozwala na wyższy poziom kreatywności i podzielności uwagi¹⁷, a także na poprawę zdrowia mózgu w później-

¹³ A.D. Patel, *Science & music: Talk of the tone*, "Nature" 2008, nr 453, s. 726–727.

¹⁴ B. Haslinger, P. Erhard, E. Altenmüller, U. Schroeder, H. Boecker, A.O. Ceballos-Baumann, *Transmodal sensorimotor networks during action observation in professional pianists*, "Journal of Cognitive Neuroscience" 2005, nr 17, s. 282–293.

¹⁵ J. Geake, *Brain at school: Educational neuroscience in the classroom*, McGraw-Hill Education, New York 2009; B. Hanna-Pladdy, A. MacKay, *The relation between instrumental musical activity and cognitive aging*, "Neuropsychology" 2011, nr 25, s. 378–386.

¹⁶ J. Jonides, *op. cit.*

¹⁷ C. Gibson, B.S. Folley, S. Park, *Enhanced divergent thinking and creativity in musicians: A behavioral and near-infrared spectroscopy study*, "Brain and Cognition" 2009, nr 69, s. 162–169.

szych etapach życia¹⁸. Chociaż przegląd badań neurologicznych w zakresie wpływu edukacji muzycznej na wykształcenie skutecznego mechanizmu ochronnego przed spadkiem funkcji poznawczych wśród osób starszych nie jest wyczerpujący¹⁹, wielu badaczy podkreśla korzyści płynące z edukacji muzycznej. Obejmują one owocny wpływ tworzenia, treningów, wykonywania, a nawet samego rozumienia i interpretacji muzyki na rozwój struktur neurologicznych. Konkretnie określenie zaangażowania muzycznego, a następnie wykorzystanie wysokiej jakości randomizowanych badań mogłoby pomóc w wypełnieniu luki w tej dziedzinie.

MŁODZI MUZYCY - UCZNIOWIE

Biorąc pod uwagę przytoczone korzyści płynące z edukacji artystycznej czy wykonywania oraz słuchania muzyki, które mogą przyczyniać się do rozwoju umiejętności poznawczych, takich jak zapamiętywanie i przypominanie sobie, umiejętności wnioskowania i kojarzenia informacji²⁰, a co za tym idzie, również kompetencji naukowych i uczenia się, a także rozmaitych możliwości manualno-przestrzennych²¹, można wnioskować, iż edukacja muzyczna niesie dla człowieka niebywały kontekst rozwojowy, odróżniając uczniów szkół muzycznych od uczniów szkół ogólnokształcących. Z tego powodu każdego roku szkoły przepełnione są nowymi kandydatami na muzyków. Rodzice zachęcani korzyściami ogólnorozwojowymi oraz potencjalnie prestiżowym profilem edukacji kierują swoje dzieci do szkół muzycznych z nadzieją, że będzie to miało dla nich same adaptacyjne skutki²². Badania dotyczące charakterystyk uczniów szkół arty-

¹⁸ S.R. Moser, *Beyond the Mozart effect: Age-related cognitive functioning in instrumental music participants* [w:] *Bulletin of the council for research in music education*, ed. M. Lammers (2005, vol. 163, ss. 89–91).

¹⁹ C.E. Schneider, E.G. Hunter, S.H. Bardach, *Potential cognitive benefits from playing music among cognitively intact older adults: a scoping review*, "Journal of Applied Gerontology" 2019, nr 38(12), s. 1763–1783.

²⁰ G. Schalg, *Brain structures of musicians: executive functions and morphological implications* [w:] *Music, Motor Control and the Brain*, eds. E. Altenmüller, M. Wiesendanger, J. Kesselring, Oxford University Press, New York 2006, ss. 141–152.

²¹ A. Pascal-Leone, *The brain that make music and is changed by it* [w:] *The Cognitive Neuroscience of Music*, eds. I. Peretz, R.J. Zatorre, Oxford University Press, New York 2009, ss. 396–409.

²² A. Nogaj, *Czy muzyka stresuje? Prawdy i mity o stresie w edukacji muzycznej* [w:] *Strategie radzenia sobie z tremą w kształceniu muzycznym oraz w zawodzie*, red. U. Bissinger-Ćwierz, A. Nogaj, Wyd. Difin, Warszawa 2018.

stycznych przedstawiają jednak obraz szerszy niż tylko eksponujący korzyści rozwojowe. Literatura polska²³ i zagraniczna opisuje młodych muzyków pod kątem różnic w zachowaniu, temperamencie osobowości i rozmaitych cech²⁴, co może również wynikać z różnic podyktowanych rodzajem instrumentu (smyczkowe lub klawiszowe) oraz formą uprawiania muzyki (solistycznie lub zespołowo/kameralnie/orkiestrowo)²⁵. Na podstawie wieloletnich doświadczeń oraz wielu międzynarodowych badań²⁶ Anna Antonina Nogaj²⁷ zwróciła uwagę, że uczniowie szkół muzycznych są bardziej wrażliwi (w tym na doznania sensoryczne) w związku z obcowaniem z muzyką klasyczną i próbami interpretacji dzieła muzycznego, bardziej sumienni z racji intensywnej pracy i liczby obowiązków. Młodzi muzycy przewyższają uczniów szkół publicznych poziomem kreatywności, możliwościami utrzymywania uwagi i koncentracji przy trudnych zadaniach, plastycznością na poziomie procesów poznawczych, perfekcjonizmem oraz nierzadko neurotycznością i jednocześnie strategiami radzenia sobie z czynnikami stresującymi.

Literatura tematu zwraca jednak również uwagę na przeciwny aspekt umiejętności samoregulacyjnych muzyków, opisując istotną kwestię radzenia sobie z presją, treścią i stresem, które towarzyszą muzykom na każdym etapie edukacji i kariery muzycznej. Przytoczony wcześniej nieadaptacyjny perfekcjonizm może pogłębiać owe problemy oraz transferować je na inne niż tylko zawodowe dziedziny życia, powodując nie tylko trudności w stabilnym funkcjonowaniu na co dzień, ale również cierpienie. Ze względu na znaczne wyzwania zawodowe i stresory muzycy klasyczni są narażeni na zwiększone ryzyko problemów ze zdrowiem psychicznym w porównaniu z populacją ogólną. W związku z tym naukowcy podkreślają znaczenie rozwijania odporności psychicznej u muzyków. Powinno mieć ono wsparcie psychologiczno-pedagogiczne już na pierwszych etapach edukacji muzycznej. Badania opisujące związek między problemami

²³ M. Manturzevska, *Psychologiczne wyznaczniki powodzenia w studiach muzycznych*, „Materiały pomocnicze dla nauczycieli szkół i ognisk artystycznych. Materiały do psychologii muzyki” 1974, z. 147, t. III, Centralny Ośrodek Pedagogiczny Szkolnictwa Artystycznego, Warszawa.

²⁴ A. Nogaj, *Korzyści wynikające z kształcenia muzycznego*, „Zeszyty Psychologiczno-Pedagogiczne Centrum Edukacji Artystycznej” 2017, z. 4.

²⁵ A. Lehmann, J. Sloboda, R. Woody, *Psychology for Musicians. Understanding and Acquiring the Skills*, Oxford University Press, New York 2007.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ A. Nogaj, *Czy muzyka stresuje?*...

zdrowia psychicznego a odpornością²⁸ podkreślają, że objawy depresji oraz lęków są stosunkowo wysokie w grupie przebadanych muzyków (studentów i profesjonalistów). Co więcej, studenci muzyki doświadczali znacznie więcej objawów dyskomfortowych w porównaniu z zawodowymi muzykami. Stwierdzono, że zarówno odporność, jak i ogólny stan zdrowia fizycznego są negatywnie powiązane z problemami ze zdrowiem psychicznym. Wyniki te podkreślają potrzebę dalszych badań nad problemami zdrowia psychicznego studentów muzyki i dostarczają wstępnych dowodów na znaczenie odporności psychicznej u muzyków klasycznych.

MUZYCY PROFESJONALNI - OBRAZ

Podczas gdy muzyka jest powiązana z lepszym samopoczuciem w wielu różnych kontekstach, profesjonalne dążenie do kariery muzycznej często idzie w parze ze słabym zdrowiem psychicznym. Potwierdza to między innymi badanie porównujące zdrowie fizyczne i psychiczne muzyków²⁹ (występujących w różnych orkiestrach) w porównaniu z populacją ogólną oraz przedstawicielami innych profesji (lekarzy i producentów samolotów). Wśród muzyków stwierdzono niższe wyniki na skali zdrowia psychicznego w porównaniu z populacją ogólną oraz jednocześnie wyższe wyniki na skali zdrowia fizycznego. Jeszcze ciekawsze wnioski ukazuje przegląd badań opisujących, w jaki sposób profesjonalni muzycy popularni postrzegają, angażują się i reagują na interwencje w zakresie zdrowia psychicznego. Biorąc pod uwagę doniesienia, iż profesjonalni popularni muzycy są narażeni na zwiększone ryzyko zaburzeń psychicznych, problemów związanych z używaniem substancji psychoaktywnych czy samobójstw, przy jednoczesnej małej ilości dostępnych dowodów na skuteczne praktyki psychoterapeutyczne w celu rozwiązania tych problemów, opisano cztery kategorie tematyczne: (1) podatność profesjonalnych muzyków popularnych na określone podejścia terapeutyczne; (2) przypisanie wyników leczenia do podejść dostosowanych; (3) postrzegane przez zawodowych muzyków popularnych bariery w leczeniu; oraz (4) zalecenia dotyczące metod leczenia. Wnioski z tego przeglądu potwierdzają zasad-

²⁸ J. Kegelaers, M. Schuijjer, R. Oudejans, *Resilience and mental health issues in classical musicians: a preliminary study*, "Psychology of Music" 2021, nr 49(5), s. 1273-1284.

²⁹ E. Voltmer, M. Zander, J.E. Fischer, B.M. Kudielka, B. Richter, C. Spahn, *Physical and mental health of different types of orchestra musicians compared to other professions*, "Medical Problems of Performing Artists" 2012, nr 27(1), s. 9-14.

ność rozważenia cech profesjonalnych muzyków popularnych jako odrębnej grupy o wyjątkowych potrzebach, wyzwaniach i mocnych stronach w zakresie dobrostanu. Istnieje wyraźna preferencja dla dostosowanych, przystępnych cenowo i dostępnych podejść terapeutycznych, które uwzględniają specyfikę muzykowania i potrzebę zbadania roli wsparcia nieklinicznego, takiego jak przyjaciele, rodzina i rówieśnicy z branży. W związku z tym w ramach wspierania muzyków warto przygotować konkretny odrębny program pomocowy/psychoterapeutyczny, który będzie dostosowany do specyficznych potrzeb artystów.

Choć większość analiz skupia się na ocenie negatywnego funkcjonowania artysty i do tej pory w niewielu badaniach spróbowano profilować samopoczucie muzyków za pomocą pozytywnych ram, warto zwrócić uwagę również na badanie³⁰, które miało na celu wygenerowanie profilu reprezentującego wskaźniki optymalnego funkcjonowania wśród muzyków klasycznych. Przyjęto model PERMA, godzący dobrostan hedoniczny i eudajmoniczny, a jego pięć elementów: pozytywne emocje, zaangażowanie, relacje, znaczenie i osiągnięcie, oceniono na próbie profesjonalnych muzyków klasycznych. Wyniki analizy wskazują na wysoki poziom we wszystkich wymiarach, przy czym jako najwyżej oceniany wymiar pojawia się znaczenie. Muzycy uzyskali znacznie wyższe wyniki w porównaniu z populacją ogólną w zakresie emocji pozytywnych, związków i znaczenia. Kiedy dobre samopoczucie ocenia się jako pozytywne funkcjonowanie, a nie brak złego samopoczucia, muzycy prezentują obiecujące profile. Wyniki te mogą wydawać się zaskakujące w porównaniu z publikowanymi w literaturze wnioskami na temat zdrowia muzyków klasycznych, przecząc stereotypowi profesji muzycznej jako silnego źródła stresorów i napięć wpływających na dobre samopoczucie. Profesjonalni muzycy wydają się więc bardziej odporni na te wyzwania, niż kiedyś sądzono. Warto byłoby zwrócić uwagę na moderatory i związki tego samopoczucia.

Gdy przyjrzymy się jednak bliżej dotychczasowym badaniom nad dobrostanem muzyków klasycznych, zauważymy, że ocena jest prawie wyłącznie dokonywana na podstawie miar zaburzeń (m.in. depresji, stresu, lęku i fobii społecznej). W konsekwencji wnioski można wyciągać tylko na temat złego samopoczucia, a nie dobrostanu, a zakres porównań między badaniami pozostaje ograniczony. Nie można pozostawić tych wyników bez refleksji. Być może muzycy charakteryzują się różnymi komponentami

³⁰ S. Ascenso, R. Perkins, A. Williamon, *Resounding meaning: a PERMA wellbeing profile of classical musicians*, "Frontiers in Psychology" 2018, nr 9, s. 1895.

tami samoregulacyjnymi, które wpływają na ich samopoczucie i dobrostan. Obszar ten warto byłoby sprawdzić w badaniach empirycznych, gdyż mogą one stanowić kolejną podstawę do stworzenia programu psychologicznego wsparcia dla artystów.

POCZUCIE WŁASNEJ SKUTECZNOŚCI JAKO PREDYKTOR OSIĄGNIĘĆ ARTYSTYCZNYCH I SILNE ŹRÓDŁO KOMPETENCJI ARTYSTY

Dotychczasowe badania sugerują, że poczucie własnej skuteczności jest najważniejszym predyktorem osiągnięć muzycznych³¹. Albert Bandura w 1997 r., zajmując się tematem modyfikacji ludzkich zachowań, wprowadził pojęcie tzw. poczucia własnej skuteczności, a jego badania wykazały, że wyższe poczucie własnej skuteczności może nie tylko zwiększać motywację do działania, ale także wiązać się z osiąganiem lepszych wyników lub efektów³². Teoria Bandury skupia się przede wszystkim na przekonaniach ludzi na temat ich zdolności. Kluczowe twierdzenie Bandury³³ dotyczące roli przekonań o własnej skuteczności w funkcjonowaniu człowieka jest takie, że „poziom motywacji, stanów afektywnych i działań ludzi opiera się bardziej na tym, w co wierzą, niż na tym, co jest obiektywnie prawdziwe”³⁴. Z tego powodu to, jak ludzie się zachowują, można często lepiej przewidzieć na podstawie przekonań, jakie mają na temat swoich umiejętności, niż na podstawie tego, co faktycznie są w stanie osiągnąć. Postrzeganie własnej skuteczności pomaga określić, co ludzie zrobią ze swoją wiedzą i umiejętnościami³⁵. Co więcej, świadomość, że poczucie własnej skuteczności jest predyktorem kolejnych ludzkich działań, pomaga również wyjaśnić, dlaczego zachowania ludzi są czasami oddzielone od ich rzeczywistych możliwości i dlaczego zachowania konkretnych jednostek mogą się znacznie różnić,

³¹ G. McPherson, J. McCormick, 2006, *Self-efficacy and music performance*, „Psychology of Music” 2018, nr 34(3), s. 322–336.

³² Z. Juczyński, *Poczucie własnej skuteczności – teoria i pomiar*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Psychologica” 2000, nr 4, s. 11–23.

³³ A. Bandura, *Self-Efficacy: The Exercise of Control*, Freeman, New York 1997.

³⁴ *Ibidem*, s. 2.

³⁵ F. Pajares, D. Schunk, *Self and self-belief in psychology and education: A historical perspective* [w:] *Improving academic achievement: Impact of psychological factors on education*, ed. J. Aronson, Academic Press 2002, s. 3–21, <https://doi.org/10.1016/B978-012064455-1/50004-X>

nawet jeśli osoby te mają podobną wiedzę i umiejętności³⁶. Na przykład wielu utalentowanych ludzi cierpi z powodu napadów zwątpienia w swoje umiejętności, które obiektywnie posiadają. Tak samo wielu ludzi jest przekonanych o tym, co mogą osiągnąć, pomimo znacznie mniejszych możliwości. Stąd też poczucie własnej skuteczności kształtuje myślenie przyczynowe. Wykazano, że osoby odnoszące duże sukcesy przypisują niepowodzenie niewystarczającym wysiłkom (to sprzyja orientacji na sukces); natomiast osoby o niskim poziomie efektywności przypisują swoje niepowodzenia niewystarczającym umiejętnościom³⁷.

Najnowsze badania potwierdzają, że soliści mają wyższe poczucie własnej skuteczności niż muzycy występujący kameralnie, orkiestrowo czy w różnorodnych zespołach wokalnych³⁸. Podobne prawidłowości rejestrują badania opisujące różnice dotyczące przedstawicieli zawodów zespołowych vs. zindywidualizowanych reprezentujących inne profesje niż muzyczne, np. atleci. Sportowcy uprawiający zindywidualizowane dyscypliny mają wyższe wyniki w zakresie poczucia własnej skuteczności, pozytywnego nastawienia, odporności oraz poczucia własnej wartości i wytrwałości niż sportowcy zespołowi³⁹. Co może powodować przedstawione różnice?

Albert Bandura⁴⁰ sugeruje, że ludzie rozwijają przekonania o własnej skuteczności, interpretując informacje z czterech głównych źródeł wpływu: doświadczeń mistrzostwa, wzorców ról społecznych, perswazji społecznej oraz stanów emocjonalnych i fizjologicznych. Najbardziej wpływowym źródłem jest interpretowany wynik wcześniejszego wykonania lub doświadczenie mistrzostwa. Doświadczenie mistrzostwa odnosi się do doświadczeń, które zdobywa się, gdy podejmuje się nowe wyzwanie i odnosi w nim sukces. Pojawia się jednocześnie pytanie, skąd można mieć pewność, że ćwiczenie i nabywanie nowych umiejętności zaowocuje głównie pozytywnymi doświadczeniami. W większości przypadków jednym z powodów, dla których działa to tak dobrze, jest to, że ludzie – nie-

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ J.L. Collins, *Self-Efficacy and Ability in Achievement Behavior*, paper presented at the meeting of the American Educational Research Association, New York 1982.

³⁸ W. Molińska, J. Rajchert, *Do narcissists play in bands? Differences in the level of self-efficacy and intensity of narcissism among band and solo musicians* (w druku).

³⁹ S. Laborde, M. Allen, *Personality-trait-like individual differences: much more than noise in the background for sport and exercise psychology*. In *Sport and exercise psychology research*, Academic Press 2016, s. 201–210.

⁴⁰ A. Bandura, *op. cit.*

świadomie przez cały ten proces – utwierdzają się w przekonaniu, że są w stanie zdobyć nowe umiejętności. Ten pozytywny sposób myślenia – wiara, że jest się w stanie coś zrobić lub otrzymywanie pozytywnej werbalnej informacji zwrotnej podczas wykonywania złożonego zadania – przekonuje osobę do tego, że posiada ona umiejętności i możliwości, aby odnieść sukces.

Poczucie własnej skuteczności to wpływ zachęty i zniechęcenia odnoszący się do wydajności lub zdolności jednostki do działania⁴¹. Przykładem perswazji werbalnej w działaniu będzie zaszczepianie w dziecku ze szkoły podstawowej świadomości, że jest w stanie osiągnąć mistrzostwo i że powinno zrobić wszystko, aby zostać profesjonalistą lub muzykiem solowym. Warto podkreślić, że perswazja słowna działa w każdym wieku, ale im wcześniej zostanie zastosowana, tym lepsze skutki odniesie w budowaniu poczucia własnej skuteczności. Innym ważnym źródłem poczucia własnej skuteczności są zastępcze doświadczenia zapewniane przez modele społeczne. Bandura⁴² stwierdza, że „obserwowanie, jak ludzie podobni do siebie odnoszą sukces (dzięki nieustannemu wysiłkowi), budzi przekonanie obserwatorów, że oni również są zdolni do podjęcia porównywalnych działań, w celu odniesienia sukcesu. Posiadanie w życiu pozytywnych wzorców do naśladowania (zwłaszcza tych, które wykazują zdrowy poziom poczucia własnej skuteczności) stwarza większe prawdopodobieństwo przyswojenia przynajmniej części z zaobserwowanych pozytywnych przekonań na temat samego siebie. Wzorce społeczne mogą być kształtowane przez: starsze rodzeństwo, przyjaciół, doradców, rodziców, ciotki i wujków, dziadków, pracodawców, trenerów czy właśnie nauczycieli. Czwarta przestrzeń kształtowania poczucia własnej skuteczności wiąże się ze stanami emocjonalnymi i fizjologicznymi. Dobrostan emocjonalny, fizyczny i psychiczny danej osoby może wpływać na to, jak postrzega ona swoje zdolności osobiste w określonej sytuacji. Jeśli na przykład zmaga się z depresją lub lękiem, może jej być trudniej korzystnie określać poziom swojej skuteczności i dobrego samopoczucia. Bandura⁴³ stwierdza jednak, że ważna jest nie sama intensywność reakcji emocjonalnych i fizycznych, ale raczej sposób, w jaki są one postrzegane, interpretowane, a przede wszystkim regulowane. Tak więc zdobywając wiedzę w zakresie radzenia sobie z lękiem i poprawiania

⁴¹ B.F. Redmond, *Self-Efficacy Theory: Do I think that I can succeed in my work? Work Attitudes and Motivation*, The Pennsylvania State University, World Campus, Pennsylvania 2010.

⁴² A. Bandura, *op. cit.*

⁴³ *Ibidem*.

nastroju w trudnych sytuacjach, ludzie mogą poprawić poczucie własnej skuteczności.

Bandura nie był jedynym psychologiem, który zajmował się badaniem poczucia własnej skuteczności. Temat ten zgłębiał także James Maddux, który w rzeczywistości jest odpowiedzialny za sugerowanie istnienia jeszcze jednego ważnego źródła poczucia własnej skuteczności: doświadczeń wyobrażeniowych lub wizualizacji⁴⁴. Zasugerował on piątą drogę do poczucia własnej skuteczności poprzez „doświadczenia wyobrażeniowe”, „sztukę wizualizacji siebie zachowującego się skutecznie lub skutecznie w danej sytuacji”⁴⁵. Doświadczenia wyobrażeniowe (lub wizualizacja) to w zasadzie sposób, w którym przedstawiamy swoje cele jako osiągalne. Wyobrażenie sobie siebie „na mecie” czy „wygrywającego konkurs pianistyczny” może wpłynąć pozytywnie na poczucie własnej skuteczności, dzięki zwiększeniu poziomu wiary we własne możliwości i pośrednie wyobrażenie sytuacji sukcesu.

PODSUMOWANIE

Edukacja muzyczna zbyt często jest dewaluowana przez pedagogów, liderów i decydentów, którzy postrzegają ją wyłącznie jako narzędzie rozrywki dla społeczności. Przytoczone doniesienia wspierają argument, potwierdzony odkryciami naukowymi, a nie artystycznymi, że proces nauki muzyki jest o wiele cenniejszy i istotniejszy dla ogólnego rozwoju neurologicznego dziecka. Odnotowanie takich zalet, jak poprawa systemu pamięciowego, poszerzanie umiejętności przyswajania języka oraz wartościowy wpływ na sprawność funkcji wykonawczych i plastyczność mózgu, jest atutem nie tylko na początkowym stadium rozwoju, ale również w późniejszych etapach życia. Zmiana wskazanego paradygmatu może mieć istotne implikacje dla wszystkich aspektów edukacji muzycznej. Aby pomóc w tym rozpoznaniu, profesja muzyczna potrzebuje szczegółowych informacji z badań, które potwierdzają pozytywny wpływ rozwoju muzycznego na funkcje kognitywne.

Mimo że edukacja muzyczna otwiera przed człowiekiem niebywały kontekst rozwojowy, nie należy pomijać kontrastującego z nim aspektu dysfunkcji umiejętności samoregulacyjnych muzyków. Trudności w ra-

⁴⁴ J. Maddux, L. Meier, *Self-efficacy and depression* [w:] *Self-Efficacy, adaptation, and adjustment*, red. J. Maddux, Boston 1995, s. 143–169.

⁴⁵ J. Maddux (red.), *Self-efficacy, adaptation, and adjustment: Theory, research, and application*, Springer Science & Business Media, New York 2013.

dzeniu sobie z presją, treścią i stresem, które towarzyszą muzykom na każdym etapie edukacji i kariery muzycznej, a także nieadaptacyjny perfekcjonizm mogą przyczyniać się do opisywanych problemów oraz transferować się na inne niż tylko zawodowe dziedziny życia. Czynniki te mogą powodować nie tylko trudności w stabilnym funkcjonowaniu na co dzień, ale również doprowadzać do cierpienia.

Mimo ryzyka traumatycznych doznań warto podkreślić istotność aspektu poczucia własnej skuteczności, która w życiu muzyka pozostaje najważniejszym predyktorem osiągnięć. Uwzględniając owocny wpływ perswazji słownej na kształtowanie poczucia własnej skuteczności, można wysnuć wniosek, że okazanie, już od pierwszych lat edukacji, wsparcia społecznego i zapewnienie odpowiedniego przewodnictwa, opartego na wspierających komunikatach, mogą skutkować sposobnością do wyniesienia z edukacji muzycznej rozwojowych korzyści. Ryzyko napotkania trudności w radzeniu sobie z presją, treścią czy stresem w takim scenariuszu znacząco się zmniejsza. Aby wypracować w tej specyficznej grupie skuteczny system, warto rozważyć przeprowadzenie zarówno badań naukowych, jak i przesiewowych oraz wprowadzić różne typy interwencji pedagogiczno-psychologicznej. Ich założenia oscylowałyby wokół okazania wsparcia, edukacji z poziomu strategii radzenia sobie ze stresem oraz przygotowania nauczycieli z zakresu oddziaływania (w sposób podparty pozytywną perswazją słowną) na uczniów w taki sposób, aby wyzwalać w nich poczucie własnej skuteczności, a także poprawiać relacje nauczyciela/mistrza z uczniem/praktykantem edukacji muzycznej, które mogą pełnić kluczową rolę podczas edukacji czy kariery muzycznej. Wprowadzanie powyższych zmian nie tylko mogłoby zainicjować dyskurs na płaszczyźnie pedagogicznej, doprowadzając nawet do zmian w edukacji artystycznej, ale również otworzyć przestrzeń pracy dla psychologów udzielających wsparcia muzykom i artystom. Profesjonalni muzycy dzięki tym oddziaływaniom mogliby uniknąć zaburzeń psychicznych wywołanych przez przepełnione presją, stresujące środowisko pracy, a przede wszystkim byłoby bardziej świadomi swojej skuteczności zawodowej.

BIBLIOGRAFIA

- Ascenso Sara, Perkins Rosie, Williamon Aaron, *Resounding meaning: a PERMA wellbeing profile of classical musicians*, „Frontiers in Psychology” 2018, s. 1985.
- Bandura Albert, *Self-Efficacy: The Exercise of Control*, W.H. Freeman and Company, New York 1977, s. 158–166.

- Bissinger-Ćwierz Urszula, *Poradnictwo psychologiczno-pedagogiczne szkolnictwa artystycznego formą wsparcia uczniów zdolnych*, "Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska sectio J–Paedagogia–Psychologia" 2017, nr 29(3), s. 177–193.
- Collins Janet Lynn, *Self-Efficacy and Ability in Achievement Behavior*, paper presented at the meeting of the American Educational Research Association, New York 1982, s. 228–245.
- Collins Anita, *Music education and the brain: What does it take to make a change? "Update: Applications of Research in Music Education"* 2014, nr 32(2), s. 4–10.
- Dunbar Kevin Niall, *Arts education, the brain, and language [w:] Learning, arts, and the brain. The Dana Consortium Report on Arts and Cognition Organized by Michael Gazzaniga, Ph.D. C. Asbury, B. Rich*, New York – Washington 2008, s. 81–91.
- Geake John, *Brain at school: Educational neuroscience in the classroom*, McGraw-Hill/Open University Press, Maidenhead, England 2009.
- Gibson Crystal, Folley, Bradley, Park Sohee, *Enhanced divergent thinking and creativity in musicians: A behavioral and near-infrared spectroscopy study*, „Brain and Cognition” 2009, nr 69, s. 162–169.
- Hanna-Pladdy Brenda, MacKay Alicia, *The relation between instrumental musical activity and cognitive aging*, "Neuropsychology" 2011, nr 25, s. 378–386.
- Haslinger Bernhard, Erhard P., Altenmüller E., Schroeder U., Boecker H., Ceballos-Baumann A.O., *Transmodal sensorimotor networks during action observation in professional pianists*, „Journal of Cognitive Neuroscience” 2005, nr 17(2), s. 282–293.
- Hildebrandt Horst, Nübling Matthias, Candia Victor, *Increment of fatigue, depression, and stage fright during the first year of high-level education in music students*, „Medical Problems of Performing Artists” 2012, nr 27(1), s. 43–48.
- Jonides John, *Musical skill and cognition*, "Learning, Arts, and the Brain" 2008, s. 11–15.
- Juczyński Zygfryd, *Poczucie własnej skuteczności – teoria i pomiar*, "Acta Universitatis Lodzensis. Folia Psychologica" 2000, nr 4, s. 11–23.
- Kegelaers Jolan, Schuijjer Michiel, Oudejans Raoul RD, *Resilience and mental health issues in classical musicians: a preliminary study*, „Psychology of Music” 2021, nr 49(5), s. 1273–1284.
- Laborde Sylvain, Allen Mark, *Personality-trait-like individual differences: much more than noise in the background for sport and exercise psychology [w:] Sport and exercise psychology research*. „Academic Press” 2016, s. 201–210.
- Lehmann Andreas, Sloboda John, Woody Robert, *Psychology for Musicians. Understanding and Acquiring the Skills*, Oxford University Press, New York 2007.
- Lundqvist Lars-Olov, Carlsson Fredrik, Hilmersson Patrik, Juslin Patrik, *Emotional responses to music: Experience, expression, and physiology*, „Psychology of Music” 2009, nr 37(1), s. 61–90.
- McPherson Gary, McCormick John, *Self-efficacy and music performance*, „Psychology of Music” 2006, nr 34(3), s. 322–336.
- Maddux James, Meier Lisa, *Self-efficacy and depression [w:] Self-Efficacy, adaptation, and adjustment*, red. J. Maddux, Boston 1995, ss. 143–169.
- Maddux James E. (red.), *Self-efficacy, adaptation, and adjustment: Theory, research, and application*, Springer Science & Business Media, New York 2013.
- Manturzewska Maria, *Psychologiczne wyznaczniki powodzenia w studiach muzycznych*, „Materiały pomocnicze dla nauczycieli szkół i ognisk artystycznych. Materiały do

- psychologii muzyki" 1974, z. 147, t. III, Centralny Ośrodek Pedagogiczny Szkolnictwa Artystycznego, Warszawa.
- Miller Greg, *Music Builds Bridges in the Brain*, "Science NOW Daily News", https://www.musi-cianbrain.com/papers/ScienceNews_CorpusCallosum_Music_builds_bridges.pdf [dostęp: 16.04.2008].
- Moser Steven Roger, *Beyond the Mozart effect: Age-related cognitive functioning in instrumental music participants* [w:] *Bulletin of the council for research in music education*, ed. M. Lammers (2005, vol. 163, ss. 89–91).
- Nogaj Anna Antonina, *Czy muzyka stresuje? Prawdy i mity o stresie w edukacji muzycznej* [w:] *Strategie radzenia sobie z treścią w kształceniu muzycznym oraz w zawodzie muzyka*, red. U. Bissinger-Ćwierz, Warszawa 2018.
- Nogaj Anna Antonina, *Korzyści wynikające z kształcenia muzycznego*, „Zeszyty Psychologiczno-Pedagogiczne Centrum Edukacji Artystycznej” [Warszawa] 2017, z. 4, red. D. Lasocka, s. 9–29.
- Pascal-Leone Alvaro, *The brain that makes music and is changed by it* [w:] *The Cognitive Neuroscience of Music*, red. I. Peretz, R.J. Zatorre, Oxford University Press, New York 2009, s. 396–409.
- Patel Aniruddh D., *Talk of the Tone*, „Nature” 2008, nr 453, s. 726–727.
- Pajares Frank, Schunk Dale H., *Self and self-belief in psychology and education: A historical perspective* [w:] *Improving academic achievement*, red. J. Aronson, Academic Press 2002, s. 3–21.
- Przychodzińska Maria, *Wychowanie muzyczne – idee, treści, kierunki rozwoju*, WSiP, Warszawa 1989.
- Redmond Brian Francis, *Self-Efficacy Theory: Do I think that I can succeed in my work? Work Attitudes and Motivation*, The Pennsylvania State University, World Campus, Pennsylvania 2010.
- Schalug Gotfried, *Brain structures of musicians: executive functions and morphological implications* [w:] *Music, Motor Control and the Brain*, red. E. Altenmüller, M. Wiesendanger, J. Kesselring, New York, Oxford University Press 2006, s. 141–152.
- Schneider Catherine E., Hunter Elizabeth, Bardach Shoshana, *Potential cognitive benefits from playing music among cognitively intact older adults: a scoping review*, „Journal of Applied Gerontology” 2019, nr 38(12), s. 1763–1783.
- Steptoe Andrew, *Stress, coping and stage fright in professional musicians*, „Psychology of Music” 1989, nr 17(1), s. 3–11.
- Voltmer Edgar, Zander Mark, Fischer Joachim, Kudiella Brigitte, Richter Bernhard, Spahn Claudia, *Physical and mental health of different types of orchestra musicians compared to other professions*, „Medical Problems of Performing Artists” 2012, nr 27(1), s. 9–14.
- Wojtanowska-Janusz Barbara, *Rola wsparcia psychologicznego w budowaniu odporności psychicznej uczniów szkół muzycznych*, „Zeszyty Psychologiczno-Pedagogiczne Centrum Edukacji Artystycznej” [Warszawa] 2017, z. 4: *Różnorodność oddziaływań psychologiczno-pedagogicznych w szkolnictwie artystycznym*, red. D. Lasocka, s. 71–78.
- Winsler Adam, Lesley Ducenne, Amanda Koury, *Singing one's way to self-regulation: The role of early music and movement curricula and private speech*, „Early Education and Development” 2011, nr 22(2), s. 274–304.
- Woody Robert, Lehmann Andreas, Sloboda John, *Psychology for Musicians. Understanding and Acquiring the Skills*, Oxford University Press, New York 2007.

Music Education – What Are Future Artists and What Can They Be Like?

Abstract

The following text presents research reports and theories describing the effects of music on the development of children, adults and professional musicians. The presented research shows that although playing an instrument brings many developmental benefits, artistic education and a professional music career are also associated with lowering the level of mental resilience, as well as with mental disorders, maladaptive perfectionism, and constant pressure and stress. Relating the results of the research to date to the theory of Albert Bandura, who introduced the concept of self-efficacy, which is the best predictor of musical achievement, the need to support self-efficacy among students of art schools and professional musicians was noticed. Authors of the text emphasize the constant need to conduct research in this particular group, the results of which could contribute to the introduction of aid programs aimed at supporting artists' self-efficacy and supporting verbal adaptive persuasion in the teacher / master-student relationship. This support could make professional musicians aware of their effectiveness and at the same time be deprived of the difficulties they now face.

Keywords: music education, art education, musicians, problems psycho-pedagogical in art education

**DZIEŁO MUZYCZNE,
RECEPCJA I ROZWAŻANIA O MUZYCE**

Iwona A. Siedlaczek

Szkoła Muzyczna I i II st. im. Tadeusza Szeligowskiego w Lublinie

BEETHOVEN I MIT PROMETEUSZA W DZISIEJSZYCH CZASACH – WYBRANE ASPEKTY RECEPCJI

Mit Prometeusza to jeden z najbardziej nośnych symboli kultury europejskiej. Istnieje od ponad czterech tysięcy lat¹ i wywodzi się z pnia cywilizacji śródziemnomorskiej. Należy do wspólnoty kulturowej (zatem nie do wszystkich ludzi), która wykazuje się pewnym duchowym podobieństwem, czyli została wprowadzona w podobny kod kulturowy². Jak każdy mit, mit Prometeusza stanowi „przedfilozoficzną interpretację ludzkiego bytu”³. Mit można traktować jako historię religii albo jako historię kultury, czyli „symbole i motywy, które formowały się w określonych warunkach religijnych, lecz od religii stopniowo, w większej lub mniejszej mierze się uniezależniały, dostarczając materiału do dalszego rozwoju poezji i twórczości artystycznej” – jak trafnie wyraził to Imre Trencsényi-Waldapfel⁴. Mit Prometeusza będzie mnie tutaj interesować jako twórczy element kultury. Mit ten bowiem, o niesłychanej żywotności, rzeczywiście stanowił materiał „fabularny” i inspirację dla twórczości artystycznej, namysłu filozoficznego i psychologicznego. Stał się też symbolem pewnej postawy, która została nazwana prometeizmem⁵.

¹ Znaczący dramat antyczny, filolog i tłumacz Stefan Srebrny pierwszą wzmiankę o Prometeuszu lokuje w IV w. p.n.e.; M. Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1972, s. 66.

² Odnoszący się do filozofii wychowania, mający źródła w greckiej paidei i niemieckim Bildung, o czym dalej, a także do tzw. kanonu kultury europejskiej, który powstał w XIX w. Por. O. Figes, *Europejczycy. Początki kosmopolitycznej kultury*, przekł. Ł. Błaszczuk, P. Sajewicz, Abedik SA, Warszawa 2021, s. 473 i nn.

³ K. Kerényi, *Misteria Kabirów. Prometeusz*, przekł. I. Kania, Czytelnik, Warszawa 2000, s. 47.

⁴ I. Trencsényi-Waldapfel, *Mitologia*, przekł. J. Ślaski, PWN, Warszawa 1967, s. 13.

⁵ Prometeizm – „postawa indywidualistycznego buntu przeciw Bogu, siłom natury i skrupowaniu wolności ludzkiego ducha oraz zgody na poświęcenie się, a także samotne cierpienie za ideę i szczęście ludzkości”, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. II, Ossolineum, Wrocław 1988, s. 400.

U Beethovena możemy zaobserwować obydwa te sposoby zaistnienia mitu Prometeusza, jako inspiracji muzycznej i jako postawy kompozytora. Jako fabuła i idea mit pojawił się we wczesnym dziele baletowym Beethovena *Die Geschöpfe des Prometheus* op. 43⁶ i nim się tu przede wszystkim zajmę. Postawa prometejska Beethovena ukształtowała się w reakcji na przyjęte przez kompozytora ideały, a podparta mocą osobowości zdominowała okres klasyczny jego twórczości. Beethoven eksplorujący w muzyce mit Prometeusza jest wielkością porównywalny jedynie do Goethego, toteż postać tego poety będzie w niniejszym tekście wyraźnie obecna.

MIT PROMETEUSZA

Imię Prometeusz (gr. Προμηθεΰς), które jest znaczące, bo oddaje główną cechę charakteru, tłumaczono na polski różnorako. Dopiero cały zakres tłumaczeń tworzy wyrazisty sens tego imienia. Tłumaczono więc Prometeusza jako „przezorny, obaczny”⁷, „przemysłny”⁸, „Wprzód-Myślący”, czyli Roztropny⁹ albo nawet „przebiegły”¹⁰ (zwłaszcza w przeciwieństwie do imienia jego brata Epimeteusza – „Wstecz-Myślącego” albo zwyczajnie „głupca”¹¹). Prometeusz występuje też jako „przewidujący”, a Epimeteusz jako „mądry po szkodzie”¹². W mitologii greckiej Prometeusz to jeden z synów tytana Japeta i okeanidy o imieniu Klimene bądź Azja¹³. Braćmi Prometeusza byli Atlas, Menoitios i Epimeteusz. Istniały mity, w których Prometeusz był stwórcą człowieka z gliny i wody (łez)¹⁴. Według innych był tym, który ukradł bogom ogień, za co został okrutnie ukarany przez Zeusa, a karę wykonał Hefajstos, przykuwając tytana do góry Kaukazu, aby tak obezwładnionemu orzeł mógł w imieniu Zeusa

⁶ Dane dotyczące dzieł Beethovena tu i dalej podaję za: I. Poniatowska, *Ludwig van Beethoven*, hasło [w:] *Encyklopedia muzyczna. Część biograficzna*, t. 1, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 1979, s. 223–251.

⁷ Z. Węclewski, *Słownik grecko-polski*, Towarzystwo Aukcyjne S. Orgelbranda i Synów, Warszawa 1905, s. 560.

⁸ *Mały słownik religioznawczy*, red. Z. Poniatowski, Wiedza Powszechna, Warszawa 1969, s. 357.

⁹ Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa 1997, s. 94.

¹⁰ *Ibidem*, s. 106.

¹¹ *Ibidem*, s. 95 i 101.

¹² M. Pietrzykowski, *Mitologia starożytnej Grecji*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 20.

¹³ Z. Kubiak, *op. cit.*, s. 94.

¹⁴ *Ibidem*, s. 85 i 105.

zadawać torturę, wydziobując wciąż odrastającą wątrobę. Inne przekazy mityczne łączyły w sobie obydwie czyny Prometeusza. Za to, że obdarzył człowieka ogniem i stanął po jego stronie przeciw bogom, zasłużył na miano dobroczyńcy ludzkości. Ajschylos w tragedii *Prometeusz skowany* mówi, że tytan ukarany został za „ducha przyjaznego ludziom”, „współczucie ludziom”¹⁵. Siła tego mitu, wykorzystywanego, ale i badanego przez wielu, tkwi w tym właśnie zwróceniu się w stronę ludzkości tytana. „Dar Prometeusza wydzwignął człowieka ponad świat zwierzęcy” – pisze znakomity badacz mitologii Imre Trencsényi-Waldapfel i dodaje: „Grecy mieli rację po temu, by utrzymywać, iż Prometeusz, przynosząc w darze człowiekowi ogień, wzniecił również płomień ludzkiej samowiedzy”¹⁶. Ta uwaga jest dla tematu pracy niezwykle istotna.

LATA BOŃSKIE I ICH WAGA W ŻYCIU BEETHOVENA

Wyjeżdżając rankiem 2 listopada 1792 r. z Bonn do Wiednia, Beethoven miał głowę wypełnioną muzyką Jana Sebastiana Bacha, a także cenionego wtedy bardziej syna – Carla Philippa Emanuela. Zawdzięczał to swemu wartościowemu nauczycielowi Christianowi Gottlobowi Neefe, z którym grał *Das Wohltemperierte Klavier*. W sercu Beethovena do końca życia pozostanie także salon Heleny von Breuning, w którym zetknął się z dziełami greckich i rzymskich klasyków: Homera, Plutarcha, Wergiliego, bo rodzina posiadała znakomitą bibliotekę i pasjonowała się kulturą starożytną. Biograf Beethovena G.R. Marek wskazuje, że kompozytor miał dużą wiedzę i przez całe życie żywił wielki podziw dla literatury, bo w Bonn „otworzył się przed Beethovenem świat książek. Zaczął czytać i czytał już przez całe życie”¹⁷. O sobie Beethoven pisał: „Nie znam rozprawy, która by tak zaraz była dla mnie zbyt uczona. Nie mając zgola, choćby w stopniu najmniejszym, pretensji do właściwej uczoności, starałem się jednak od

¹⁵ *Ibidem*, s. 109.

¹⁶ I. Trencsényi-Waldapfel, *op. cit.*, s. 9–10. „Ogień w języku symbolicznym oznacza świadomość i transformację” – mówi jungista Zenon W. Dudek, Z.W. Dudek, *Psychologia mitów greckich. Rozmawia Maja Jaszevska*, Eneteia, Warszawa 2013, s. 41. „Ogień prometejski – iskra bogów, natchnienie, zasada życia; ogień, którym Prometeusz tchnął życie w gliniane figury ludzkie; umiejętności, kunszty i rzemiosła, których Prometeusz nauczył ludzi”, W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, PWN "PRINT 6", Lublin 1997, s. 1851.

¹⁷ G.R. Marek, *Beethoven. Biografia geniusza*, przekł. E. Życieńska, PIW, Warszawa 1976, s. 87.

młodości, by móc pochwycić myśli wszystkich najlepszych i najmądrzych ludzi z każdej epoki. Toteż hańba temu artyście, który nie uważa tego za swój święty obowiązek, by dojść przynajmniej tak daleko!”¹⁸. Jakże to bliskie słowom Goethego: „pilne studiowanie najprzedniejszych pisarzy starożytnych i współczesnych może przeświecić całą osobę, całe zachowanie szlachetniejszym blaskiem”¹⁹.

W Wiedniu kompozytor miał dużą bibliotekę, potem rozproszoną i niedokładnie spisaną, ale Marek stara się „wejrzeć w życie umysłowe” swego bohatera poprzez tytuły z tej biblioteki, jak też podkreślane przez kompozytora w książkach ustępy. Wiele mówią bowiem o naturze kompozytora. Nawet w czasie czytania nie był bierny. W bibliotece Beethovena znajdowały się m.in. *Iliada* i *Odyseja*, pełne wydania Goethego, Schillera, Klopstocka, Herdera i Szekspira, *Żywoty* Plutarcha, *Listy* Cyserona (po łacinie), *Poetyka* Horacego, *Polityka* Arystotelesa, *Rzeczpospolita* Platona, dzieła Eurypidesa, Owidiusza, Kwintyliana, Tacyta, Lukiana, Ksenofonta i kilka pism filozoficznych Kanta²⁰. Warto przytoczyć też ciekawe wyniki badań Ludwiga Nohla nad cytataми podkreślonymi bądź wypisanymi przez Beethovena. Otóż według cytowalności wygląda to następująco: 50 fragmentów z *Odysei*, 43 z *Dywanu Zachodu i Wschodu* Goethego (1819), 31 fragmentów z Szekspira (ulubiona sztuka to *Kupiec wenecki* i wypowiedź o muzyce z V aktu, „fragment podkreślony ze szczególną siłą”)²¹. Za dzieciństwa Beethovena w Bonn znacznie podniósł się poziom oświaty. Za sprawą ambitnego i oświeconego władcy Maksymiliana Franciszka powstał Uniwersytet Boński jako „pomnik Oświecenia”. Beethoven mógł korzystać z wykładów filozoficznych. Wykładano filozofię Kanta, przyjaciel Schillera przerywał jego wierszami wywody prawnicze²².

Wszystko to chłonił Beethoven z wielkim zaangażowaniem. Przystwojona w ten sposób wiedza stanowi zawartość mas apercepcyjnych Beethovena²³. Bardzo bogate są to masy i już w momencie wyjazdu do Wied-

¹⁸ *Ibidem*, s. 67.

¹⁹ A. Nowicki, *Filozofia masonerii u progu siódmego tysiąclecia*, Gdynia, Gdynia 1997, s. 56.

²⁰ G.R. Marek, *op. cit.*, s. 184.

²¹ *Ibidem*, s. 187.

²² *Ibidem*, s. 75.

²³ Bardzo przydatne narzędzie pojęciowe „mas apercepcyjnych” z psychologii J.F. Herbarta przeniósł do filozofii, za pośrednictwem swego nauczyciela W. Witwickiego, A. Nowicki. Po raz pierwszy znalazło się ono w jego artykule *O sposobach istnienia człowieka w książce* opublikowanym w czasopiśmie „Studia o Książce” t. 4, Wrocław

nia były w dużym stopniu wypełnione najwartościowszą muzyką, literaturą i filozofią, czyli ukształtowane. Jest jednak jeszcze jeden element mas apercepcyjnych z okresu bońskiego, który stanowi ważny, choć słabo znany i rzadko przywoływany aspekt światopoglądu dojrzałego, wielkiego Beethovena – jest to filozofia masońska.

IDEAŁY MŁODOŚCI BEETHOVENA I FILOZOFIA MASOŃSKA²⁴

Idee, które nastoletni Beethoven chłonał w Bonn, wpłynęły wydatnie na ukształtowanie późniejszego genialnego twórcy. Beethoven nie był od początku t y m Beethovenem, którym stał się w dojrzałych latach twórczych, ale, jak ujął to poeta, a poeci posiadają zmysł lapidarnego ujęcia całych bloków myślowych: „namnożyło się tych postaci / stoją ogromnym tłumem/ a w s z y s t k o t o t y [podkr. I.A.S.]”. Przywołajmy jeszcze inny wiersz Józefa Czechowicza *Inwokacja*: „Mam dopiero 22 lata/ znam dopiero 22 piętra/ znam zaledwie dwadzieścia dwoje warg/ zapomniałem miliardy o swej dumie pamiętam/ nieść się wysoko jak maszt wśród latarni/ przez dnie przez gwar przez targ”²⁵. 22-letni poeta wyraża tu myśli, z którymi z pewnością mógłby się identyfikować 22-letni, opuszczający

1973, s. 5. W książce zaś, która jest hołdem złożonym przez Nowickiego Mistrzowi – psychologowi i filozofowi Władysławowi Witwickiemu (1878–1948) – znajduje się wyjaśnienie pojęcia jako ogół „zapamiętanych przedstawień, przeżyć, informacji, a także i przede wszystkim z elementów emocjonalnych, składających się na żywe zainteresowanie danym rodzajem przedmiotów”. Istotne jest tu jeszcze dodatkowe zdanie, że „wychowanie może wpływać na łatwość, względnie gotowość spostrzegania pewnego rodzaju przedmiotów przez wytworzenie w danym osobniku pewnej określonej masy apercepcyjnej”, A. Nowicki, *Uczeń Twardowskiego. Władysław Witwicki*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1983, s. 186. Masy apercepcyjne to zatem cała zawartość umysłu człowieka (pole umysłu), ale jednocześnie ich jedyny w swoim rodzaju, jednostkowy i unikalny kształt, nadany im przez nauczycieli i mistrzów, którzy wprowadzili na to pole rzeczy dla nich samych najważniejsze, ale także lektury, rozmowy, ważne spotkania kulturalne. Ma to wiele wspólnego zarówno z paideją, jak i Bildung.

²⁴ Filozofia masonerii dla A. Nowickiego jest wszystko, co umieścił w swojej *Filozofii masonerii*, fundamentalnej na polskim rynku pracy ujmującej całościowo ten problem, a więc myśli wydobyte z dzieł największych wolnomularzy w historii Europy, którzy najczęściej byli też „największymi dobroczyńcami ludzkości”. Jest to „wspaniała galeria myślicieli, artystów, wynalazców, działaczy społecznych, filantropów”, którzy „są zbiorem przykładów możliwości doskonalenia świata” – podkr. autora (s. 327).

²⁵ J. Czechowicz, wiersze: *Przemiany i Inwokacja* z tomu *Kamień*, Biblioteka Reflektora, Lublin 1927.

Bonn Beethoven. To tu nabył poczucie godności własnej i nigdy go nie utracił. Przyjrzymy się tej wartości jego osobowości w dalszym ciągu artykułu.

To, co zastał w Bonn i co zostało mu tam przedstawione, Beethoven wykorzystał doprawdy w sposób maksymalny. Cóż to było? Spotkania z wybitnymi jednostkami, które tutaj interesują nas jako wolnomularze. Ważne dla Beethovena było spotkanie Eulogiusem Schneiderem, profesorem greki i literatury, który akurat w tym czasie wykładał na uniwersytecie. Eulogius Schneider (1756–1794) to postać niezwykła – wybitny orator, były zakonnik, erudyta, a do tego mason (w 1791 r. był afiliowany w Krefeld do loży masońskiej *Zur vollkommenen Gleichheit*, z której został wydany prawdopodobnie za swe jakobińskie przekonania²⁶), zwolennik Rewolucji Francuskiej, której zresztą padł ofiarą – zgilotynowany w Strassburgu. Ale to nie ten fakt miał wpływ na młodego Beethovena, który chodził na wykłady profesora, ale to, że młody kompozytor znalazł się na liście subskrybentów zbiorku wierszy Schneidera²⁷, czyli czytał te rewolucyjne zdania z ody *Auf die Zerstörung der Bastille*:

Gefallen ist des Despotismus Kette
Beglücktes Volk! von deiner Hand:
Des Fürsten Thron ward dir zur Freiheitsstätte
Das Königreich zum Vaterland.
Kein Federzug, kein: „Dies ist unser Wille“,
entscheidet mehr des Bürgers Los.
Dort lieget sie im Schutte, die Bastille,
Ein freier Mann ist der Franzos!²⁸.

Już pobieżne przejrzanie wierszy wskazuje na ich oświeceniową tematykę i wykorzystanie charakterystycznych dla masońskich oracji wyrażań (np. wszyscy ludzie jako bracia), które u Schneidera były zresztą ściśle sprzężone z jego chrześcijańskimi korzeniami, nawoływanie do praktykowania Mądrości, Cnót, Przyjaźni. Pompatyczność i kaznodziejskość tych wierszy dziś może odstręczać, ale na młodym Beethovenie otwartość głoszenia własnych myśli, zwłaszcza tak płomiennie, jak w cytowanej odzie, mogła wywrzeć duże wrażenie. Z osobą Schneidera związany jest też inny ważny fakt z życia Beethovena. Jako obiecujący kompozytor został on przez Schneidera wybrany do skomponowania *Kantaty na śmierć cesarza Józefa II* (WoO nr 87) i *Kantaty na koronację Leopolda II na cesarza* (WoO

²⁶ M. Gnessner, *Das Projekt EPOCHE NAPOLEON*, <https://www.epoche-napoleon.net/bio/s/schneider01.html> [dostęp: 21.01.2022].

²⁷ E. Schneider, *Gedichte*, Andrä, Frankfurt am Main 1790, s. XVII, <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10119677?page=168,169> [dostęp: 15.01.2022].

²⁸ *Ibidem*, s. 245–247.

nr 88). Akurat obydwaj władcy uważani byli za oświeconych i zasłużonych dla rozwoju miasta i prowincji, więc młody Beethoven zaangażował się w tworzenie muzyki z całym przejęciem. Okazała się jednak zbyt trudna dla wykonawców i publiczności i nie została wtedy wykonana. Za życia Beethovena większość dzieł kompozytora uważano za trudne i „rewolucyjne”. Gdyby nie kilku oddanych wykonawców i mecenasów, pewnie by o nich zapomniano. Kantaty przypominane w Roku Beethovena 2020 mogły uzmysłwić, że nie bez przyczyny uważane są za najwybitniejsze osiągnięcia bońskiego okresu twórczości. Mogliśmy się przekonać, że młody Beethoven, komponując je, kroczył już własną drogą poszukiwań twórczych. To przejmująca muzyka.

Najważniejszą jednak postacią z Bonn był dla Beethovena wspominany już jego nauczyciel muzyki Christian Gottlob Neefe (1748–1798)²⁹ – jedyny tak wartościowy, mądry i szlachetny nauczyciel muzyki, jakiego miał³⁰. Pochodzący z biednej rodziny krawca Neefe sam swoją wytrwałą pracą doszedł do uznania jako muzyk, kompozytor i człowiek. We wszystkich biografiach Beethovena wizerunek Neefego jest tak samo pozytywny. Neefe był w poglądach i działaniu człowiekiem Oświecenia. Zyskał pewien rozgłos jako kompozytor udanych singspielu. Jak pamiętamy, ideałom masońskim drogę do serc i umysłów publiczności mieszczańskiej przecierał genialny, natchniony prawdziwym przejęciem się przez Mozarta filozofią masonerii singspiel *Czarodziejski flet*. Formę tę w podobnym celu stosował Neefe. Był członkiem paramasońskiego Zakonu Illuminatów, który w Bonn miał swe miejsce spotkań w Stagira Minerval Church. Po rozwiązaniu zakonu Neefe, co znamienne, był jednym z założycieli pierwszego Towarzystwa Czytelniczego w Bonn, które kontynuowało idee illuminatów, to jest oświecanie Ludzkości. W Neuwied, gdzie spędził resztę krótkiego życia, Neefe był członkiem loży masońskiej *Karoline zu den Drei Pfauen*. Od 1782 r. jego uczniem (później najsłynniejszym) został Ludwig van Beethoven. Przypomnijmy, że w okresie, kiedy Beethoven dojrzewał w Bonn, organizacje masońskie i paramasońskie przeżywały swoje apogeum. Neefe był zaangażowanym masonem, o czym

²⁹ Spotkanie z Beethovenem było możliwe, ponieważ w 1779 r. Neefe dostał pracę kompozytora i dyrektora muzycznego w zespole w Electoral National Theatre w Bonn, a od 1781 r. został mianowany następcą nadwornego organisty Gillesa van der Eedena, uczył także fortepianu i kompozycji.

³⁰ Ojciec Johann i potem jego znajomy z kapeli dworskiej – Tobias Friedrich Pfeiffer, śpiewak, pianista i oboista, obaj „składający ofiary Bachusowi”, to nie była dobra pedagogika, ale na szczęście nie zniszczyła wrażliwego, zamkniętego w sobie chłopca, zob. A. Czartkowski, *Beethoven. Próba portretu duchowego*, PIW, Warszawa 2010, s. 17.

świadczy *Sechs neue Freimaurerlieder* z 1774, napisanych dla tradycyjnych, utrzymujących się od czasów Mozarta, określonych działań w loży³¹.

Mało prawdopodobne, by Beethoven nie wiedział o aktywności swego nauczyciela i aby ten nie wprowadzał go w swój masoński sposób myślenia. Wiemy, że w wieku XVIII masonami w większości zostawali ludzie najbardziej światli, wychowani na ideałach Oświecenia. Ci, dla których Wolność, Równość i Braterstwo – tzw. trzy światła masońskie, będące też hasłami Rewolucji Francuskiej – stanowiły podstawę myślenia. Jednocześnie były to umysły otwarte na nowe prądy w kulturze. Ukształtowanie etyczne charakteru i godności osobistej Beethovena nastąpiło w tamtym okresie pracy z Nee-fem. Za przykładem swego nauczyciela, którego bardzo cenił, Beethoven mógł wstąpić do loży masońskiej w Bonn, bo w okresie 1791–1792 zrobił szkic chóralnego utworu o niezbitej proveniencji masońskiej *Der freie Man*, który z nowym tekstem przyjaciela, lekarza i wolnomularza Franza Gerharda Wegelera (1765–1848)³², i jeszcze bardziej masońskim tytułem *Maurenfragen* [WoO nr 117] wydał w 1806 r. Pewnie rację ma G.R. Marek, twierdząc, że Beethoven mógł wstąpić do loży w Bonn, ale po opuszczeniu miejsca swego urodzenia nie przynależał już ani do loży, ani do żadnej innej organizacji czy stowarzyszenia³³. To nie leżało po prostu w jego charakterze, a potem kontak-tom towarzyskim nie sprzyjała postępująca głuchota. Więc był samotnikiem, a jak mówi Maria Janion w 56 minucie filmu dokumentalnego *Bunt Janion*: „Samotność i wyobcowanie [które było całe życie także jej świadomym wyborem – I.A.S.] pozwala spojrzeć z pewnej odległości na sprawy i doprowadza do stanu bliższego czystej egzystencji”³⁴. Owa „czysta egzystencja” to przede wszystkim bezgraniczne oddanie działalności, którą uważa się za misję do spełnienia. Janion wie, o czym mówi, bo miała swoją jako badaczka

³¹ Die Eröffnung der Loge, Die Verschwiegenheit, An das Frauenzimmer, Die Ein-tracht, Das Lob der Baukunst, Der Schluss der Loge. Material zur Geschichte der Freimaurer, insbesondere der Bonner Illuminaten. Beethovens Lehrer Christian Gottlob Neefe war Vorsteher der Bonner Minervakirche der Illuminaten.; Die Akten wurden 1833 bei einer Auktion des Bonner Antiquars Eisen erworben. Nachdem das Material im Laufe der Zeit in völlige Unordnung geraten war, wurde anlässlich der Sicher-heitsverfilmung 1997 die alte Ordnung anhand der Übersicht im Accessionsjournal 1833, pag. 24, Nr. 39-43 rekonstruiert, https://freimaurer-wiki.de/index.php/Chris-tian_Gottlob_Neefe:_6_neue_Freimaurerlieder,_1774 [dostęp 20.01.2022].

³² Wegeler – lekarz, przyjaciel Beethovena od czasu poznania w Bonn w salonie Helene von Breuning, której córka Eleanore Brigitte, także przyjaciółka Beethovena, została jego żoną.

³³ G.R. Marek, *op. cit.*, s. 196.

³⁴ *Bunt Janion*, film dokumentalny, reż. A. Arnold, prod. Polska, 2005. <https://www.youtube.com/watch?v=IHAfueUDksA> [dostęp 12.12.2021].

i pedagoga, Beethoven miał swoją. Samotność daje wolność wypełnienia tej misji. Jeśli Beethoven nie był nigdy członkiem loży³⁵, to miał do masonerii stosunek pozytywny³⁶, a na pewno od czasów Bonn żył ideałami, które do jego mas apercepcyjnych wprowadzili wybitni masoni.

BEETHOVEN I POCZUCIE GODNOŚCI

Był „niesłyszanie dumny”³⁷ i ta „nieumiarkowana duma”, jak ją określano, była krytykowana. Dziś zauważamy raczej, że bez tego silnego wewnętrznego poczucia godności, w którym mieści się poczucie własnej wartości, nie przetrwałby i nie dojrzał jako genialny artysta. Duma to raczej godność, czyli poczucie wagi własnej drogi i niezależność w sposobie kroczenia tą drogą. Ilustruje ją znakomicie zdanie: „Geniusz musi tworzyć, tak jak musi rosnać korzeń drzewa, który rozszczepia marmurową posadzkę”³⁸. Niebezbpodstawnie G.R. Marek porównuje Beethovena do drzewa. Ten symbol w psychologii, zwłaszcza w psychologii głębi, kojarzony jest z rozwojem, czyli wzrostem duchowym człowieka. Człowiek jak drzewo może odkrywać nowe możliwości i pomysły, pomysły „rozsadzające” kamienne posadzki tego, co zastał. Tak właśnie Beethovena świadomość własnej drogi była ogromna i niezłomna: „Zresztą Pan sam wie najlepiej, jakie zmiany zachodzą w ciągu lat kilku u artysty, który ciągle idzie naprzód. Im większe robi się postępy w sztuce, tem mniej zadowolają każdego z nas jego utwory dawniejsze”³⁹.

Do historii kultury weszło spotkanie Goethego i Beethovena w Cieplich w 1812 r. Naprawdę odbyło się ono nie w tamtym czasie i zupełnie nie tak wyglądało, jak powszechnie wiadomo. Historia powieła fikcyjne wspomnienie Bettiny Brentano (1785–1859)⁴⁰ o tym, że w czasie wspólnej

³⁵ Patrz dalej, przyp. 48 i 49.

³⁶ Beethoven do Wegelera (Wiedeń, 2 maja 1810): „Donoszą mi, że śpiewasz o mnie jakąś pieśń w Waszej Loży wolnomularskiej, zdaje się w E-dur, której nawet ja nie mam. Poślij mi ją, a obiecuję zwrócić po przerobieniu na trzy lub cztery sposoby”. *Listy wybrane Ludwika van Beethovena*, przekł. W. Fabry, Dom Książki Polskiej, Warszawa 1927, s. 72. Wyrażenie „o mnie” należy tu rozumieć „na moją nutę”.

³⁷ G.R. Marek, *op. cit.*, s. 165.

³⁸ *Ibidem*, s. 94.

³⁹ Beethoven do Friedricha von Matthissona (1761–1831) – poety, autora wiersza *Adelaide*, do którego skomponował jedną z najpiękniejszych pieśni, *Listy wybrane...*, s. 13.

⁴⁰ Pisarka niemiecka, kobieta piękna, niezwykle inteligentna i uwrażliwiona na sztukę, znana była z udanych mistyfikacji, także epistolograficznych, G.R. Marek, *op. cit.*, s. 277–282.

przechadzki Goethe miał się skwapliwie pokłonić cesarzowej Marii Ludwice i jej dworzanom, a Beethoven impertynenckim zachowaniem zmusić swięć cesarzowej do zdjęcia przed nim kapeluszy z głów (przypomina się tu okrzyk Schumannna „Kapelusze z głów, panowie, oto geniusz!”)⁴¹. I tak właśnie pokazał tę scenę ok. 1887 r. Carl Rohling (1849–1922). Anegdota jest zmyśleniem Bettiny, ale jakże udanym, skoro odsyła do prawdy o Beethovenie. Kompozytor uważał swój talent za dar, który wynosi go ponad arystokrację z urodzenia. Jeśli nawet nie napisał tego słynnego zdania „było i będzie tysiące książąt: jest tylko jeden Beethoven”⁴², a tylko tak zapamiętano pożegnanie urażonego Beethovena z księciem von Lichnowskym, jego wielkim protektorem, to i tak świadczy ono o tym, że do Beethovena właśnie takie gesty dumnego arystokraty ducha pasowały.

Jeszcze Mozart – jako mieszczanin – był stawiany w sytuacjach dlań upokarzających. Jak pisał Norbert Elias, „kiedy ludzie ci [mieszczanie – I.A.S.] chcieli robić karierę w społeczności dworskiej, a więc wykorzystać szanse rozwoju swojego talentu wykonawcy lub kompozytora, musieli odpowiednio do swej niższej pozycji nie tylko gust muzyczny, lecz także strój i całą osobowość podporządkować dworskiemu kanonowi zachowania i odczuwania”⁴³. Mozart próbował się z tych zależności oswobodzić, ze szkodą dla zdrowia, co Elias ujmuje tyleż metaforycznie, co prawdziwie, że „Mozart umierał na utratę sensu życia”⁴⁴. Beethoven bezkompromisowo się od arystokracji odciął, ale przecież musiał z czegoś żyć, więc przyjmował skwapliwie dary pieniężne możnych mecenasów, ale aby uniknąć upokorzenia, dosyć obcesowo je kwitując. Podziękowanie często zastępowała dedykacja dzieła⁴⁵. Mógł się jednak odciąć nie tylko dlatego, że był dumny, czyli miał rozbudzone poczucie godności własnej, a postępująca głuchota izolowała go od towarzyskich skupisk, jakimi były ówczesne dwory arystokratyczne. Mógł się odciąć, ponieważ arystokracja w większej mierze stała się oświecona, przeniknęły do jej kręgów bardziej egalitarne idee, także w postaci ideałów maseńskich: wolności, tolerancji, różnorodności. W czasie, gdy Beethoven zaczynał w Wiedniu karierę, także ideały Rewolucji Francuskiej zakorzeniły się na tyle mocno w świecie ary-

⁴¹ W opublikowanej w 1831 r. w „Allgemeine Musikalische Zeitung” recenzji z koncertu Fryderyka Chopina.

⁴² G.R. Marek, *op. cit.*, s. 377.

⁴³ N. Elias, *Mozart. Portret geniusza*, przekł. B. Baran, WAB, Warszawa 2006, s. 25, tytuł oryginału nakierowuje na istotę tego portretu Mozarta: *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 9.

⁴⁵ A. Czartkowski, *op. cit.*, s. 64.

stokratycznym, że umożliwiły coś, co socjolog Richard Sennet nazywa „karierą otwartą na talent”⁴⁶. Mieściło się to zarówno w idei Bildung⁴⁷, jak i (nawet bardziej) w propagowanej przez masonerię tamtego czasu prawdziwie rewolucyjnej idei „łączenia ludzi o najróżniejszym sposobie myślenia, stylu życia i wykształceniu”⁴⁸. Wielu arystokratów, także mecenasów najpierw Mozarta, potem Beethovena, było wolnomularzami, choćby: Karl von Lichnovsky (1756–1814), Gottfried van Swieten (1733–1803), wiedeńscy artyści i przyjaciele Mozarta i Beethovena: Emanuel Schikaneder (1751–1812), aktor, reżyser i dramaturg, współpracujący przy masońkiej operze Mozarta *Czarodziejski flet*, czy Paul Wranitzky (1756–1808), skrzypek i kompozytor⁴⁹.

Mozart dzięki przynależności do masonerii poczuł się co najmniej równy arystokratom, z którymi się spotykał w lożach. Beethoven zinterioryzował w sobie te idee na tyle, że nie potrzebował stałego wsparcia dla życiowego programu, na który się zdecydował. Jeszcze jeden fakt z biografii kompozytorów świadczy dobitnie o zmianach, jakich dokonało Oświecenie (także masońskie) w mentalności wszystkich wiedeńczyków. Otóż pogrzeb Mozarta był skromny, bo nie był pogrzebem I klasy „zarezerwowanym wyłącznie dla arystokracji oraz wysokich przedstawicieli duchowieństwa”, czyli „odpowiadał dokładnie obowiązującym wówczas w Wiedniu zwyczajom związanym z pochówkiem”⁵⁰. Beethoven zawiesił sobie „ku czci Mozarta”, jak pisze Guy Wagner, sztych P.R. Vignerona *Pogrzeb biedaka*, „który go wzruszył”⁵¹, choć nie był dokładnym odzwier-

⁴⁶ R. Sennet, *Szacunek w świecie nierówności*, przekł. J. Dierzgowski, MUZA SA, Warszawa 2012, s. 77 i n. Autor przypomina, że już w połowie XVII wieku Samuel Pepys (1633–1703), urzędnik państwowy, któremu sławę przyniosły *Pamiętniki*, domaga się dla takich jak on sam mieszczan, którzy mają talent, możliwości obejmowania stanowisk przeznaczonych dotąd z racji urodzenia wyłącznie arystokracji.

⁴⁷ Bildung jako termin w niemieckiej pedagogice XVIII wieku „to nie tylko przekazywanie wiedzy ogólnej czy zawodowej. Obejmuje cały proces kształtowania charakteru, postawy moralnej młodego człowieka, jego wrastania w kulturę i dojrzewania do pełnienia różnych ról społecznych”. M. Janion, M. Żmigrodzka, *Odyseja wychowania. Goetheańska wizja człowieka w „Latach nauki i latach wędrówki Wilhelma Meistra”*, Aureus, Kraków 1998, s. 51–52.

⁴⁸ J.G. Fichte, *Filozofia wolnomularza*, przekł. J. Drewnowski, Książka i Prasa, Warszawa 2004, s. 29.

⁴⁹ G. Wagner, *Brat Mozart. Wolnomularstwo w osiemnastowiecznym Wiedniu*, przekł. J. Korpany, Uraeus, Gdynia 2001, s. 70, 72, 75.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 204. Autor skrupulatnie odnosi się do rozporządzeń cesarskiej administracji w tym względzie, co jest niezwykle interesujące.

⁵¹ *Ibidem*, s. 202. Pierre-Roch Vignerona (1789–1872) – *Convoi du pauvre* (1819).

cedzeniem pochówku Mozarta, ale symbolizował przepaść klasową, na którą Beethoven był bardzo wyczulony. Pogrzeb Beethovena zaś był już pogrzebem Wielkiego Człowieka. Trumnę wystawiono w mieszkaniu i tłumy ludzi przyszły pożegnać kompozytora, były zaproszenia na pogrzeb i karty z wydrukowaną poezją na pamiątkę, szkoły w Wiedniu na znak żałoby zamknęto, więc tłumy dorosłych z dziećmi przybyły na uroczystość, nad grobem aktor wygłosił mowę napisaną przez Grillparzera⁵². Wystarczyło mniej niż czterdzieści lat, aby tak bardzo zmienił się stosunek do genialnego artysty. Przestał być jednym ze służących, a stał się równy i większy od arystokratów, bo j e d y n y. Jednak przecież nie w tym rzecz, a w dziełach, w których Beethoven jest prawdziwie Wielkim Człowiekiem.

MIT PROMETEUSZA I IDEAŁY MASONSKIE W LITERATURZE I FILOZOFII NIEMIECKIEJ OKRESU *STURM UND DRANG*

Obecność mitu Prometeusza jako symbolu, który odegrał szczególną rolę w niemieckiej literaturze okresu *Sturm und Drang*, jest dobrze udokumentowana przez Clausa Trägera, który zestawiał tabelę recepcji Prometeusza w okresie od 1750 do 1850 r. i wymienia tam „grubo ponad czterdzieści utworów literackich oraz obszerniejszych dyskursów krytycznoliterackich i filozoficznych bądź mito- i religioznawczych poświęconych postaci cierpiącego tytana”⁵³. Można powiedzieć, że jako młody, a więc chłonny i szukający swej drogi Beethoven żył w czasie, kiedy mit Prometeusza był jednym z najsilniej obecnych w kulturze niemieckiej symboli. Nie dziwi zatem, że zainspirował kompozytora. Skąd czerpał wiedzę o micie, zanim podjął się jego muzycznej wykładni?

Bez wątpienia Beethoven znał odę Goethego *Prometeusz*, opublikowaną w 1785 r., w której poeta nawiązał do najstarszej wersji mitu, w której Prometeusz pojawia się jako twórca ludzi. Ta wizja będzie kanwą baletu *Die Geschöpfe des Prometheus*. Goethe w okresie *Sturm und Drang* napisał swoje najlepsze utwory dramatyczne, w tym fragmenty dramatu *Prometeusz* i ogłoszoną drukiem odę. Sięgnął po mit w związku z „koncepcją genialnej jednostki, człowieka zdolnego przeciwstawić się dotychczasowym sposobom myślenia i działania, człowieka tworzącego swój własny świat, świat najbardziej autentyczny, chociaż nie zawsze zgodny z tradycyjnymi

⁵² G.R. Marek, *op. cit.*, s. 610–611.

⁵³ M. Janion, *op. cit.*, s. 338–339.

normami moralnymi”⁵⁴. Wraz z latami i obserwacjami trudności czy wręcz niemożności, na jakie napotyka taka jednostka (sam Goethe), koncepcja ta została zrewidowana, co najlepiej dokumentuje wiersz *Granice człowieczeństwa* z 1781 r., i przekształcona w „wizję powolnego doskonalenia się człowieka dla stworzenia właściwego społeczeństwa przyszłości”⁵⁵.

Ostatnie zdanie nie bez przyczyny brzmi jak wyjęte z *Filozofii wolnomularza* Johanna Gottlieba Fichtego (1762–1814). Myślenie człowieka i twórczość poety były przesycane ideałami najważniejszego XVIII-wiecznego stowarzyszenia, do którego Goethe należał. Był inicjowany 23 czerwca 1780 r. w loży „Amalia” w Weimarze, w której dwa lata później uzyskał stopień mistrza. Jego Związki z filozofią masońską widać w powieściach *Wilhelm Meister Lehjahre*, *Wilhelm Meister Wanderjahre* oraz w cz. II *Fausta*. Analizy tych dzieł pod kątem obecności filozofii masońskiej dokonał Andrzej Nowicki w *Filozofii masonerii*⁵⁶. W powieściach, które określa się jako Bildungsroman, Nowicki znalazł m.in. cenne rozważania o wychowaniu, które ujął w cztery hasła: wolność, różnorodność, otoczenie, spotkania. O tym, że Wilhelm „został wprowadzony w tajemnice Towarzystwa (z Wieży) zgodnie z bardzo uproszczonym i przetworzonym przez Goethego rytuałem inicjacyjnym masonerii”, piszą też autorki *Odysei wychowania*⁵⁷. W *Fauście*, genialnym dramacie mierzącym się z wielkim tematem sensu życia, bohater w V akcie odnajduje go w pracy dla dobra Ludzkości. Te hasła i myśli są głęboko powiązane z ideałami, które przyświecały XVIII-wiecznej masonerii i które znacząco wpłynęły na filozofię i sztukę tego okresu.

Odcisnęły też swoje piętno na rozwoju osobowym i dziele Beethovena, który Goethego czytał z wielkim przejęciem od młodości, co potwierdza choćby w liście do poety z 12 kwietnia 1811 r.⁵⁸ W innym liście, do 18-letniej baronessy Theresy von Malfatti, pianistki amatorki, w której się kocha i którą „próbuję zainteresować bliskimi mu dziedzinami, to jest muzyką i poezją Goethego”⁵⁹, pyta: Czy Pani czytała Goethego „Wilhelm Meister”?⁶⁰. Wszystko to świadczy, że Beethoven był z twórczością Goethego świetnie zaznajomiony i chłonał idee oświeceniowe, także masońskie, również z tej lektury.

⁵⁴ T. Namowicz, *Wstęp* [w:] J. W. Goethe, *Dramaty wybrane*, t. 1, wybór S. Lichański, PIW, Warszawa 1984, s. 16.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 18.

⁵⁶ A. Nowicki, *Filozofia masonerii...*, s. 52–58.

⁵⁷ M. Janion, M. Żmigrodzka, *op. cit.*, s. 104.

⁵⁸ *Listy wybrane...*, s. 79–80.

⁵⁹ G.R. Marek, *op. cit.*, s. 286.

⁶⁰ *Listy wybrane...*, s. 70.

To samo dotyczy Schillera, którego dramat *Don Carlos* Beethoven tak chętnie cytuje w swoich zapiskach, jak choćby słowa markiza Pozy, które dotyczą „wolności myśli”⁶¹. Bronisław Trentowski (1808–1869), polski filozof i wybitny mason niemiecki, autor wyjątkowego dzieła *Die Freimeaurerei in Ihrem Wesen und Unwesen* z 1873 r., które było w części także propozycją reformy masonerii, pisze: „Markiz Poza z dramatu Schillera *Don Carlos* to po mistrzowsku sporządzony wizerunek prawdziwego masona”⁶². Już w okresie bońskim Beethoven mierzył się z poematem Schillera *An die Freude*, który planował umuzyczyć. Choć Schiller, tak jak i Beethoven, nie był czynnym wolnomularzem, to jego poezja i dramaty przesycone są treściami proveniencji masońskiej. Przyjaźń Schillera z masonem Goethem także potwierdza, że znał poglądy oświeceniowych wolnomularzy i oddychał powietrzem przesyconym ideami, które głosili. W każdym razie współcześni wolnomularze mają i Schillera, i Beethovena za swoich *in petto*, co widać na stronach z szacunkiem im poświęconych⁶³. Warto tu wspomnieć, że w 1928 r. powstała w Bonn loża masońska o pięknej nazwie *Beethoven zur ewigen Harmonie*, która pracowała w ukryciu pomimo zakazu hitlerowskiej NSDAP. W 1935 r. została rozwiązana, a do prac wróciła w 1945 r. Loża ta, szcząc się swoim Bohaterem, istnieje po dziś dzień, można wejść na jej stronę internetową⁶⁴.

SPOTKANIA W DZIEŁACH, CZYLI *LIEB MIR IN MEINEM WERKEN*⁶⁵

Polem prawdziwych spotkań Beethovena z Goethem i Schillerem były dzieła. Andrzej Nowicki (1919–2011), twórca inkontrologii, czyli filozofii spotkań w rzeczach, spotkania, które zaowocowały dziełem, uważał za szczególnie istotne dla kultury wysokiej. Pisał, że spotkać się z człowiekiem w dziele możemy dlatego, że „człowiek potrafi eksterioryzować własną osobowość”⁶⁶ w tworzone dzieło. Schiller i Goethe niezwykle inspiro-

⁶¹ G.R. Marek, *op. cit.*, s. 156.

⁶² A. Nowicki, *Filozofia masonerii...*, s. 171.

⁶³ https://freimaurer-wiki.de/index.php/Johann_Christoph_Friedrich_von_Schiller [dostęp: 21.01.2022].

⁶⁴ <http://loge-beethoven.de/> [dostęp: 21.01.2022].

⁶⁵ Wers z Kantaty masońskiej *Die ihr des Unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt* KV 619 W.A. Mozarta z 1791 r. do tekstu masona Franza Heinricha Ziegenhagena (1753–1806).

⁶⁶ A. Nowicki, *Portrety filozofów w poezji, malarstwie i muzyce*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1978, s. 16.

wali wyobraźnię muzyczną Beethovena, o czym świadczą kompozycje do ich tekstów. Schillera Beethoven opromienił blaskiem swojej muzy w cz. IV *IX Symfonii* op. 125, nadając *An die Freude* kształt prometejskiego Hymnu Ludzkości. Chyba sam kompozytor nie zdziwiłby się jej wykorzystaniem jako hymnu Unii Europejskiej. Za życia polityka bardzo go interesowała⁶⁷ i polityczną decyzją można nazwać chęć poświęcenia *Eroiki* Napoleono-
wi⁶⁸. Mimo że Oda jest utworem powszechnie rozpoznawalnym („znana melodia”), przyjmujemy ją w wersji spłaszczonej, a dla Beethovena dzieło to było efektem wieloletnich przemyśleń filozoficznych i kompozytorskich. Według Ottona Baenscha Finał *IX Symfonii* to „myśl o Królestwie Bożym, które urzeczywistnia się na ziemi przez braterstwo ludzi”⁶⁹. Nie chwyta my się literalnie Królestwa, bo Beethoven miał mało wspólnego z rytualnie pojętą religią⁷⁰, ale braterstwo ludzi jako ideał wieku Oświecenia, najsilniej propagowany przez wolnomularzy w tzw. Łańcuchu Braterskim⁷¹, był dla Beethovena ideą, która towarzyszyła całej jego twórczości,

⁶⁷ „[...] swobodnie wypowiadając się o polityce, Beethoven wytykał przywary rządu. [...] Czytał chciwie, powiada Schindler, sprawozdania parlamentarne”, R. Roland, *Życie Beethovena*, przekł. J. Popiel, PWM, Kraków 1984, przyp. 86, s. 85.

⁶⁸ *Kantata na śmierć cesarza Józefa II* WoO nr 87 i *Kantata na koronację Leopolda II* na cesarza WoO nr 88, utwory z okresu bońskiego są wyrazem zaangażowania kompozytora w bieżącą politykę. Decydujący jest tytuł i tekst gloryfikujący osoby zmarłego i jego następcy, którym muzyka Beethovena wychodzi naprzeciw. Beethovena związki z polityką wzięli na warsztat: Nicholas Mathew, *Political Beethoven*, University of California, Berkeley 2012 czy John Clubbe, *The Relentless Revolutionary*, W.W. Norton & Company, 2019.

⁶⁹ A. Czartkowski, *op. cit.*, s. 195.

⁷⁰ Jak panteista „wolał drzewa niż ludzi” i notował: „Boże lasów, Boże Wszechmogący! Czuję się błogosławiony w tych gajach, gdzie przez każde drzewo przemawia Twój głos. Jakie to wspaniałe, Panie! Te lasy, te doliny tchną ukojeniem, pokojem, którego trzeba, aby Ciebie czcić...”, G.R. Marek, *op. cit.*, s. 99. Dobrze wyraził stosunek do spraw religijnych Beethovena Harald Pfeiffer, który stwierdził, że jego „idea Boga jest trojaka: panteistyczna, wolnomyślicielska, chrześcijańska”, <https://www.wiener-zeitung.at/nach-richten/kultur/klassik/2084909-Pantheist-Freigeist-oder-Christ.html> [dostęp: 20.01.2022].

⁷¹ „Łańcuch (franc. Chaîne d'union, ang. mystical chain) – to nazwa symbolicznego aktu rytuału masonskiego, który w niektórych wielkich lożach odbywa się zwykle pod koniec ich pracy. Federacja Masonska opisuje siebie jako łańcuch braci, których poszczególni członkowie reprezentują ogniwa w tym łańcuchu, który obejmuje ziemię” https://freimaurer-wiki.de/index.php/Kette_ Warto zwrócić uwagę, jak popularny był ten symbol w Europie XIX wieku. Mickiewicz w *Odzie do młodości* też go używa: „Hej! ramię do ramienia! spólnymi łańcuchy / Opaszmy ziemskie kolisko!”, a wnikliwy badacz tego manifestu młodości Ignacy Chrzanowski w 1920 r. w rozprawie *Chleb macierzysty Ody do młodości* wskazuje masonskie implikacje tej natchnionej poezji.

a nawet nadawała jej sens. Beethoven był przekonany, że komponowaniem przyczynia się do rozwoju Ludzkości, a muzykę wpisał w Łańcuch Braterstwa Ludzkości jako ogniwo spajające. Baensch celnie wskazuje, że wpływ na takie przekonania Beethovena miały myśli filozofów Kanta, Fesslerera, Fichtego.

Idee Fichtego jako autora *Filozofii wolnomularza* już się tu pojawiły. Warto zatem poświęcić jeszcze uwagę postaci Ignaza Fesslerera (1756–1839), który założył w Berlinie w 1797 r. Gesellschaft der Freunde der Humanität. Jako czynny mason i autor pism masońskich akcentował, że „istoty masonerii należy szukać w pojęciach ludzkości (Menschheit) i człowieczeństwa (Menschlichkeit)”⁷². Autor noty o Fesslerze zamyka ją słowami: „Postawa masońska nie jest wyuczonym sposobem postępowania, ale rezultatem rozwoju duchowego. I taki jest właśnie cel organizacji masońskiej, jej znaków, symboli, obrzędów: sprzyjać rozwojowi duchowemu, który sprawia, że człowiek staje się w pełni człowiekiem”⁷³. Jeśli przypomnimy sobie ten wybuch energii w muzyce Beethovena do słów „wszyscy ludzie będą Braćmi”, to nie będziemy mieć wątpliwości, że wskazuje ona na obecność tej idei Ludzkości, którą filozofia oświeceniowa i masońska wniosły do mas apercepcyjnych Beethovena⁷⁴. Jest tu jeszcze do odnotowania pozornie drobny szczegół znaczeniowy. Otóż *Freude* znaczy tu *Freiheit*, tak jak w pierwszej wersji Schillera, którą Beethoven znał, skoro już w 1795 nosił się z zamiarem ułożenia muzyki do niej⁷⁵. Więc nie sama radość, a radość z wolności, którą Beethoven rozumiał bardzo osobiście, została nam przekazana w tym dziele z całą mocą.

Do tekstów Goethego powstało więcej utworów, bo też fascynacja Beethovena długowiecznym poetą była przemożna. Beethoven zwraca się do niego z uwielbieniem, jako do Olimpijczyka, który to przydomek Goethe otrzymał już za życia:

Tylko chwilkę czasu użycza mi niespodziewana okazja – ponieważ jeden z moich przyjaciół, wielki wielbiciel Pański (jak i ja) tak szybko stąd wyjeżdża, by Panu podziękować za ten długi okres, przez przeciąg którego znam Pana

⁷² A. Nowicki, *Filozofia masonerii...*, s. 64 i 67.

⁷³ *Ibidem*, s. 66.

⁷⁴ Bohdan Pocięj też pisze w komentarzu do albumu z nagraniem dziewięciu symfonii Beethovena przez Sinfonię Varsovię pod dyr. Yehudi Menuhina (1995 r. IMG Records), że „IX Symfonia jest nową symfonią idei”. Menuhin był jednym z tych, którym idea zawarta w dziele Beethovena była bardzo bliska. To on jako jeden z pierwszych po bestialstwie II wojny światowej wyrażał pragnienie odrodzenia braterstwa Ludzkości i widział w tym ogromną rolę muzyki.

⁷⁵ A. Czartkowski, *op. cit.*, s. 140.

(wszakże znam Go od młodości) i Jakże to mało za tak wiele! Bettina Brentano zapewniała mnie, że Pan przyjmiesz mnie łaskawie, a nawet przyjacielsko. Skądże jednak mógłbym spodziewać się takiego przyjęcia, gdy – z powodu Pańskich wspaniałych dzieł – mógłbym zbliżyć się jedynie z największą czcią i z nie dającym się wysłowić najgłębszym wzruszeniem. Wkrótce otrzymasz Pan z Lipska muzykę do *Egmonta*, przez firmę Breitkopf i Härtel, do tego cudnego *Egmonta*, którego ja dzięki Panu obecnie przemyślałem na nowo, przeczyłem i w muzyce odtworzyłem i to z tym samym zapalem, z jakim go kiedyś czytałem⁷⁶.

Goethe i Beethoven mieli ze sobą wiele wspólnego na płaszczyźnie myślowej. Beethoven obdarzał Goethego wielką czcią, a Goethe – ten „największy Olimpijczyk wszechczasów”, jak określa go Janion⁷⁷, był wobec Beethovena kurtuazyjnie grzeczny. Wpływ Goethego na Niemców, choć trwał dość krótko, był tak duży, że nazwano ten okres *Goethezeit*. Chyba bardziej nie można uhonorować artysty za życia. Beethoven już po kilku latach pobytu w Wiedniu stał się znaną postacią publiczną, podziwianym kompozytorem, którego namiętnie portretowano i pozdrawiano na ulicy⁷⁸. Ale mieszkał dość marnie, nie dbał o manieri; kiedy tworzył, to o nic nie dbał, nie mył się, nie ubierał i nie jadł. Goethe różnił się od Beethovena obyciem w dworskim świecie, który to świat cenił sobie dlatego, że miał świadomość, iż tylko za cenę choćby udawanego podporządkowania panującym on-mieszczanin ma szansę na wybijcie intelektualne i materialne⁷⁹. Był w tym jeszcze podobny do Mozarta, którego wielbił. Goethe miał ustabilizowaną sytuację materialną, o którą umiejętnie dbał. Całą osobowością, mieszczącą i autokreację na „olimpijczyka”, „której ważną częścią było, między innymi, pieczołowicie stylizowane urządzenie jego głównej

⁷⁶ Wiedeń, 12 kwietnia 1811 r., *Listy wybrane...*, s. 79–80.

⁷⁷ M. Janion, *op. cit.*, s. 298. „Do osoby Johanna Wolfganga Goethego jako poety przyłgnał już za jego życia przydomek Olimpijczyka (der Olympier) lub – wśród Anglików, którzy licznie odwiedzali Goethego w Weimarze – Jowisza (Jupiter). W tym postrzeganiu Goethego przez przedstawicieli europejskiej republique des lettres połączyły się preromantyczna postawa sakralizująca figurę poety i moda na antyk, którego znaczenie klasycy weimarscy odczytali w nowy sposób i uwspółcześnili”, zob. A. Waśko, *Siedziba Olimpijczyka. Dom Goethego w Weimarze jako rezydencja idealna* [w:] *Olimp - ideał, doskonałość, absolut*, red. M. Korytowska, I. Puchalska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 109.

⁷⁸ Świadczy o tym choćby taki dopisek: „Gdy będziesz adresować do mnie, nie potrzebujesz napisać niczego więcej prócz nazwiska”, List do Carla Amendy, Wiedeń, 12 kwietnia 1815, *Listy wybrane...*, s. 104. Carl Friedrich Amenda (1771–1836) był teologiem i skrzypkiem z Kurlandii, przyjacielem Beethovena.

⁷⁹ Zob. T. Namowicz, *op. cit.*, s. 7.

siedziby: domu na Frauenplan w Weimarze” – jak pisze Andrzej Waśko⁸⁰, dbał o wrażenie, jakie wywierał na innych. Beethoven nie miał nigdy w sobie „olimpijskiego spokoju”, przeżywał męki tworzenia, jak pisze G.R. Marek „jestem przekonany, że jego najmniej pociągające cechy – które miał już przed ogłuchnięciem – po części przynajmniej wypływały z tych bólów, z tych udręk tworzenia”⁸¹. Autor sugeruje i nie sposób się z nim nie zgodzić, że niepokój twórczy nie odstępował Beethovena na krok, artysta był stale podminowany, co miało odzwierciedlenie także w ciągłych zmianach mieszkań. Marek policzył te mieszkania: 33 w Wiedniu i 38 letnisk, co daje imponującą liczbę 71 mieszkań!⁸²

Cechą wspólną Beethovena i Goethego była godność i świadomość własnego ja. „Zawsze dążyłem do tego, by się doskonalić, aby podnieść poziom swojej osobowości”⁸³ – powiedział Goethe i podobnie o swoim stosunku do sztuki pisał Beethoven: „Idę naprzód, nie tylko uprawiając sztukę, lecz wnikając do jej wnętrza; zasługuje na to, gdyż tylko sztuka i nauka podnoszą człowieka aż do Boga” i „Prawdziwy artysta nie ma żadnej dumy, gdyż niestety widzi, że Sztuka nie ma granic, on widzi mrok, spostrzega, jak daleko odległy jest od celu, i chociaż jest przez innych podziwiany, smuci się, że nie dotarł jeszcze tam, gdzie mu przyświeca lepszy Genjusz, niby odległe słońce”⁸⁴. W ostatnim fragmencie kompozytor, odzegnując się od dumy, przesuwając jej granice poza ziemską rzeczywistość, bo jako genjusz mierzy dalej i wyżej niż inni. „Sztuka jego [Goethego – I.A.S.] obejmowała zdumiewająco szerokie widnokręgi, ale ogniskiem jej promieniowania było zainteresowanie artysty samym sobą. Cały świat był dla niego sceną, a on grał na niej główną rolę” – pisze Marek⁸⁵ i warto to tutaj odnotować! Beethoven jest we własnych zapiskach (zresztą znikomej ilości w porównaniu z poetą i pisarzem) bardzo ogólnikowy, o swojej pracy z rzadka napomyka. Dlatego warto dodać tu kilka cennych obserwacji amerykańskiego pianisty i muzykologa, autora fundamentalnej dziś pracy *Styl klasyczny*, Charles’a Rosena (1927–2012): „Dla

⁸⁰ A. Waśko, *op. cit.*, s. 109.

⁸¹ G.R. Marek, *op. cit.*, s. 67.

⁸² *Ibidem*, s. 169.

⁸³ *Ibidem*, s. 158.

⁸⁴ List do Emilii M. w H., Cieplice, 17 lipca 1812., *Listy wybrane...*, s. 92–93. „Emilia M. była dziewczątkiem w wieku 8–10 lat, które posłało Beethovenowi w sekrecie swą robótkę ręczną” – podaje tłumacz i autor opracowania Wł. Fabry w *Uwagach i objaśnieniach*, *ibidem*, s. 162 i jest to zadziwiające, zważywszy na trudne myśli tego listu.

⁸⁵ G.R. Marek, *op. cit.*, s. 157.

Beethovena, którego własne kompozycje były efektem medytacji i pracy niemal bezprzykładnej w muzyce, wspinała bezmyślność muzyki Rossiniego mogła być równie irytująca jak jego triumf u publiczności w Wiedniu⁸⁶. Żeby w ogóle coś powiedzieć o czymś, trzeba przeciwstawić sobie przynajmniej dwie rzeczy, dwie myśli itd. Tak zrobił Rosen, który chciał zwrócić uwagę, że Beethoven był twórcą bardzo zamyślonym „o” i „w” swoich dziełach i że kosztowało go to o wiele więcej pracy niż pisanie łatwiejszej w odbiorze muzyki, a Beethoven „pisał świadomie trudną muzykę”⁸⁷. Rosen uważa też, że „muzyka Beethovena ma często sentencjonalną powagę moralną, która dla wielu ludzi bywała odpychająca, i która przedstawiona zostaje z entuzjazmem znacznie bardziej typowym dla Europy po Rewolucji Francuskiej niż poprzedzający ją *doucer de vivre*. Wiele jego utworów ma także charakter autobiograficzny, czasem w sposób zupełnie jawny, co było nie do pomyślenia przed rokiem 1790”⁸⁸. Te dwie uwagi utwierdzają nas w przekonaniu, że muzyka Beethovena warta jest namysłu filozoficznego, sam kompozytor podchodził bowiem z wielką powagą do tematów, które podejmował, i wkładał wielką pracę myślową w kompozycję ich muzycznych odpowiedników. Przytaczane w tym tekście tak licznie fakty biograficzne mają na celu zwrócenie uwagi na obecność tego, co Beethoven wiedział, co przemyślał i przeżył, a co znalazło się potem w jego muzyce.

Beethoven uzupełnił muzyką następujące teksty Goethego: *Maigesang* op. 52 nr 4; *Marmotte* op. 52 nr 7; *Sehnsucht* (4 warianty) WoO 134; *Kennst du das Land* op. 75 nr 1; *Neue Liebe, neues Leben* I wersja WoO 127, druga wersja op. 75 nr 2; *Aus Goethes Faust* op. 75 nr 3; *Wonne der Wehmut* op. 83 nr 1; *Sehnsucht* op. 83 nr 2; *Mit einem gemalten Band* op. 83 nr 3; *Freudvoll und leidvoll* op. 84 nr 4 (z *Egmonta*) *Bundeslied* op. 122.

O muzykę do tragedii Goethego *Egmont* (op. 84) poprosił go sam poeta. Możemy się domyślać, jak odebrał to kompozytor, który czcił Goethego zawsze i do końca. Powstała w latach 1809–1810 muzyka obejmuje 10 numerów, z których często wykonywana jest *Uwertura* i pieśń *Klärchen* (nr 5) *Freudvoll und leidvoll* – uważane, razem z *Larghetto* (*Scena śmierci Klärchen* nr 8), a także wieńczącą dzieło, skomponowaną na specjalne życzenie Goethego *Symfonią zwycięstwa* (nr 10), za najcenniejsze kompozycje całości.

⁸⁶ Ch. Rosen, *Styl klasyczny. Haydn, Mozart, Beethoven*, tłum. R. Augustyn, Wyd. NIFC i PWM, Warszawa-Kraków 2014, s. 460.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 459.

⁸⁸ *Ibidem*.

Beethoven w *Uwerturze* daje mistrzowski pokaz emocjonalnego stosunku do tragedii. „Egmont wyrósł z tych samych przemyśleń, które zaprzętały umysł Goethego w trakcie pracy nad *Götzem* i *Prometeuszem*”⁸⁹. Lamoral, hrabia Egmont, książę de Gavre (1522–1568) – postać historyczna, bohater-rewolucjonista, czyli typ prometejski, musiał stanowić dla Beethovena silny impuls do komponowania. Każde *fortissimo tutti* (a zwłaszcza końcowe) budowane na smyczkowych tremolach to portret nieugiętej postawy, siły wewnętrznej i moralnej wyższości nie tylko Egmonta, ale i samego Beethovena. Dlatego powtórzy to na zakończenie w *Symfonii Zwycięstwa*!

W piosence młodziutkiej kochanki Egmonta – Klaruni Goethemu udało się przy minimum środków (zaledwie dziesięć wersów) pokazać sprzeczne uczucia radości i cierpienia, jakie przeżywa każdy zakochany człowiek, nawet jeśli nie zdaje sobie z tych uczuć sprawy⁹⁰. Beethoven zrobił z tego operową arię, ale też przechylił w muzyce szalę na stronę radości, skoro cały finał to powtórzenia *Glücklich allein Ist die Seele, die liebt*, w konfiguracjach, które wyrzucają *Glücklich allein*, aby zatrzymać się na radosnych koloraturach *Seele, die liebt* (powtarzając *die Seele* siedem razy, a frazę *Seele, die liebt* cztery razy). Beethoven pokazał tekst po swojemu, powtarzając i usuwając słowa tak, aby początkową ambiwalencję (podkreślaną naprzemiennie trybem *dur* i *moll*), która jeszcze dosięga *Glücklich allein*, świadomie przełamać w pełnym radości finale (już tylko *Seele, die liebt*). Zapamiętajmy ten szczegół, bo to oznacza, że uważał, iż *Freude* powinna zwyciężać *Leid*, na przekór także jego własnym doświadczeniom, jak w *IX Symfonii*⁹¹. Postawa iście prometejska, ale też bardziej oświeceniowa niż autora tekstu, który zapisał w nim romantyczne, werterowskie uniesienia.

Goethe jako stałe odniesienie i inspiracja pozostał z Beethovenem do końca. Po triumfalnym przyjęciu *IX Symfonii* w 1824 r. kompozytor miał ogromne i wspaniałe plany, m.in. chciał sfinalizować umuzycznienie *Fauستا* cz. I, z którym to zamiarem nosił się od roku 1808. Niezwykłe byłoby

⁸⁹ T. Namowicz, *op. cit.*, s. 23.

⁹⁰ „Das schönste, das vollkommenste erotische Gedicht in deutscher Sprache“ powiedział o liryku Goethego Marcel Reich-Ranicki, sławny krytyk, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/frankfurter-anthologie/marcel-reich-ranicki-in-der-frankfurter-anthologie-johann-wolfgang-von-goethe-freudvoll-und-leidvoll-12708059.html> [dostęp: 27.01.2022].

⁹¹ Jak pięknie o triumfie *IX Symfonii* pisze Romain Rolland: „Osiągnął więc cel całego swego życia, **posiadł Radość** [podkr. I.A.S.]”, R. Rolland, *op. cit.*, s. 40.

posłuchać „spotkania tytanów” w takim dziele jak *Faust!* Nie udało się. Miał też plan *X Symfonii*, w której chciał dokonać „pojednania świata nowoczesnego ze światem starożytnym, tego, o co Goethe pokusił się w drugiej części *Fausta*”⁹². Plany godne tytana, umysłu, w którym iskra ognia zostawiona Ludzkości przez Prometeusza rozbłysła z nadzwyczajną mocą! Beethoven był człowiekiem z niezwykle rozbudzoną świadomością filozoficzną, skoro pragnął muzycznego ukazania istoty mitu Prometeusza, który zmaterializował Goethe w poezji i dramacie. Jaka jest ta filozoficzna istota mitu?

FILOZOFICZNE IDEE PROMETEUSZA I CZŁOWIEKA FAUSTYCZNEGO U GOETHEGO I INNYCH A BEETHOVEN

Maria Janion, tytaniczna literaturoznawczyni, która zajmowała się badaniem obecności mitu Prometeusza w literaturze i filozofii niemieckiej lat 1750–1850, pisze, że „Goethe w swym Prometeuszu tytana traktuje jako model człowieka zbuntowanego, wzór ludzkiego postępowania zmierzającego nieubłaganie do poznania, przykład wolnego «Ja», triumfującego nad przemocą Nieba. Czyn Prometeusza był «boskim podobny»”⁹³. Badaczka rekonstruuje stosunek do Prometeusza u Hegla i Marksa, wskazując na fundamentalną różnicę ich filozofii. „Hegel chciał interpretować świat, a Marks go zmieniać: w objaśnianiu świata Prometeusz był Heglowi zbędny, Marks zaś uczynił zeń symbol twórczości. Tej właśnie twórczości, która umożliwia skuteczną likwidację przeciwieństwa między «podmiotem» a «przedmiotem», między jednostkowym a uniwersalnym. Dlatego Prometeusz”⁹⁴. Dla Nietzschego Prometeusz to przede wszystkim artysta i cechuje go „cierpka duma artysty”. „Tytaniczny artysta znajdował w sobie przekorną wiarę, że może tworzyć ludzi, a bogów przynajmniej niszczyć – i to mocą swej wyższej mądrości, za którą oczywiście zmuszony był pokutować cierpieniem wiecznym”. „Prometeusz nie tylko przyniósł ludziom ogień, który stał się dla śmiertelnych kunsztu wszelkiego mistrzem, ratunkiem, pomocą, ale wywiódł ich, żyjących po omacku i bez ładu, bez «myśli nijakiej» – na światło kultury i wiedzy”. Janion pokazuje,

⁹² Fragment listu do Ignaza Moschelesa z 18 marca 1827 r., cytuję za: R. Rolland, *op. cit.*, s. 84. Ignaz Moscheles (1794–1870) – pianista, kompozytor i dyrygent.

⁹³ M. Janion, *op. cit.*, s. 340.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 70.

że Marksa fascynowało w Prometeuszu „dumne i wyzwolone samopoznanie”. W tym duchu Marks przekształcał filozofię Hegla, z jej podstawą, którą był „duch wolny, zdolny znieść i przewyciężyć wszystkie sprzeczności”⁹⁵.

Wszystkie te uwagi odnoszą się jak najbardziej do obrazu Prometeusza, który utworzył w sobie Beethoven poprzez lektury i przemyślenia, spotkania mądrych ludzi, sporadyczne rozmowy, a głównie przysłuchiwanie się rozmowom, bo sam rozmowny nie był. Nie był też mocny w pisaniu, jego listy pozostawiały wiele do życzenia pod względem gramatyki, składni i ortografii. Ale jednocześnie umysł Beethovena pracował nad wielkimi, wspaniałymi filozoficznymi tematami, jak sens życia, cierpienia i śmierci, rola artysty w poprawie świata, muzyka jako dobro Ludzkości. I to one znajdowały potem odzwierciedlenie w dziełach. Dlatego dzieła te odbieramy nadal jako pełne humanizmu, wzniosłości, wręcz siły moralnej.

Warto podjąć tu jeszcze wątek Człowieka Faustycznego, którym, prócz tytana Prometeusza Beethoven niewątpliwie był. W *Odysei wychowania* autorki piszą: „Goethe jest też twórcą Człowieka Faustycznego, usiłując przeniknąć jego dwuznaczną tajemnicę. Tajemnicę wielkości i nędzy, szlachetności i nikczemności, egoizmu i altruizmu, zdolności do poświęcenia siebie, ale i innych dla własnych idei i dążenia po trupach do poznania oraz do panowania. Tomasz Mann twierdził, że to Goethe ukazał najwcześniej jako fundamentalną tragiczność życia ludzkiego «skażenie idei przez jej urzeczywistnienie»”⁹⁶. Historia wskazuje aż nadto dobitnie, że urzeczywistnienie idei częściej niż rzadziej jest skażone ludzkimi przywarami i na tym także polega faustyczność człowieka⁹⁷. Można jednak próbować wyjść z tego pesymistycznego kręgu idei i zwrócić się w stronę bardziej optymistycznej filozofii Andrzeja Nowickiego, który oparł ją między innymi na myśli Antoniego Bolesława Dobrowolskiego: „są Rzeczy wyższe nad Człowieka”, dodając od siebie: „choć to człowiek jest ich twórcą”⁹⁸. Gdyby to Plotyn miał rację, gdy mówił: „Im byt jest doskonał-

⁹⁵ *Ibidem*, kolejno s. 71 i s. 64.

⁹⁶ M. Janion, M. Żmigrodzka, *op. cit.*, s. 11.

⁹⁷ Według Lema „żywiły takie jak składowe faustyczna i prometejska naszej natury współgrają w dziejach z takimi jak egoizm oraz zapędy rodem z «diabłego nasienia»” podają za: P. Okołowski, *Głos Pana Lema. Szkice z filozofii człowieka, wartości i kosmosu. W stulecie urodzin autora Summy*, Universitas, Kraków 2021, s. 243–244.

⁹⁸ Antoni Bolesław Dobrowolski (1872–1954) – filozof, pedagog, przyrodnik, stworzył odrębną dziedzinę wiedzy – kriologię, powiedział w wykładzie inauguracyjnym przy objęciu Katedry Pedagogiki Wolnej Wszechnicy Polskiej w 1926 r.: „Są Rzeczy

szy, tym ma większą moc twórczą, a twór jest zawsze mniej doskonały od twórcy”⁹⁹, to nie warto byłoby mierzyć się z twórczością tej rangi co Beethovena. Beethoven jest modelowym przykładem tego, że twór-Rzecz przerasta człowieka. Nowicki uważa, że dzieło to *homo in rebus*¹⁰⁰. A dzieła najdoskonalsze, arcydzieła, zawierają w sobie najlepsze części osobowości twórcy. Nowicki określa to ergantropią. Spotykając się z dziełem¹⁰¹, spotykamy się właśnie z tymi najlepszymi częściami. W przypadku Beethovena jest to oczywiste. Duch Prometeusza, duch wielkiej myśli oświeceniowej, Los, z którym Beethoven „brał się ostro za bary”, aby móc żyć dalej i tworzyć, by potem jako ważniejszy od Heiligenstadtskiego Testament nam zostawić – przesłanie *IX Symfonii*. Dzieło takie z pewnością jest doskonalsze od samego twórcy, choć powstało z muzycznego przetwarzania zawartości jego mas apercepcyjnych. Ta zawartość jest tutaj choć w małym procencie odtwarzana, aby uniknąć sprowadzenia genialnych dzieł Beethovena do natchnienia, co byłoby niezgodne z prawdą.

MIT PROMETEUSZA W BALECIE BEETHOVENA *DIE GESCHÖPFE DES PROMETHEUS OP. 43*

Beethoven napisał muzykę do dwóch baletów. Pierwszy z nich, to *Ritterbalet* [WoO – bez numeru] z przełomu 1790/91 r., skomponowany dla hrabiego Ferdynanda Waldsteina, możnego protektora Beethovena już w okresie bońskim, i wykonany podczas przezeń zorganizowanego spo-

wyższe od Człowieka, a więc tych Rzeczy umiłowanie i kult [...] stać się winny przykazaniem najwyższym. Najwyższą wartością jest Rzecz, wyższa od Człowieka, nie zaś Człowiek. Tak! Człowiek zdolny jest tworzyć Rzeczy ponad Człowieka”, cyt. za: A. Nowicki, *Nauczyciele*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1981, s. 242.

⁹⁹ Zob. Plotyn [w:] W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 1, wyd. X, PWN, Warszawa 1983, s. 167.

¹⁰⁰ Nowicki przepaść pomiędzy „podmiotem” a „przedmiotem” likwiduje, ujmując ergantropię jako „realn[ą] obecność człowieka w wytwarzanych przez niego przedmiotach”, stąd dalej definiuje: „kultura to człowiek w rzeczach (*homo in rebus*)”, A. Nowicki, *Spotkania w rzeczach*, PWN, Warszawa 1991, s. 323, 327.

¹⁰¹ Nowickiego inkontrologia, czyli filozofia spotkań w rzeczach, jest możliwa, ponieważ „dzięki eksterioryzacji [człowiek – I.A.S.] jest w swoim dziele obecny, to obcowanie z dziełami ludzkimi sprowadza się do spotkań z ludźmi” i dalej: „z inkontrologicznego punktu widzenia dzieła, w które człowiek eksterioryzuje własną osobowość, są zawsze produktem społecznym, w którym obecny jest nie tylko sam twórca, ale również jego «świat» jako wielość wielorakich powiązań z innymi ludźmi”, A. Nowicki, *Spotkania...*, s. 126–127.

tkania karnawałowego. G.R. Marek podaje, że „Waldstein pomógł elektorowi rozwinąć życie muzyczne w Bonn. Sam był świetnym pianistą i wyobrażał sobie, że jest kompozytorem. [...] Wcześniej zaczął dostrzegać wielkość Beethovena. Zlecił mu napisanie utworu, który potem wydał jako swój własny”¹⁰². Beethoven, choć to do niego niepodobne (ze względu na dumę), mimo nieuczciwej sytuacji nie zerwał kontaktu¹⁰³. Waldstein zadbał o zatrudnienie Beethovena w charakterze dworskiego muzyka, jako jeden z pierwszych (prócz Neefego) wierzył w jego niezwykle możliwości, skoro do pożegnalnego albumu, gdy Beethoven opuszczał Bonn w 1792 r., wpisał te znamienne słowa: „Ty przejmiesz ducha Mozarta z rąk Haydna”¹⁰⁴.

Ta muzyka to osiem krótkich wejść orkiestrowych. Odtworzona i nagrana¹⁰⁵ daje pojęcie o talencie 21-letniego kompozytora. Był już bardzo dobrze klasycznie wykształcony, obeznany z muzyką, którą tworzyli wtedy najwięksi Haydn i Mozart. *Ritterbalet*, stanowiąc właściwie ciekawostkę, daje się dobrze słuchać jako porządnie skrojony utwór rozrywkowy, miły i pogodny, w którym pobrzmiewają wiejskie nuty taneczne ländlera, całość zaś spaja stale powracający prosty temat tańca niemieckiego. Nie ma tam jeszcze tych głębokich sensów, z którymi muzyka Beethovena jest przez dwieście lat nieprzypadkowo wiązana.

Die Geschöpfe des Prometheus op. 43 (1801) to w kontekście *Ritterbalet* dzieło już muzycznie pełnoformatowe. Składa się z szesnastu fragmentów pomieszczonych w dwóch aktach. Całość daje ponad godzinę muzyki. Muzyki, która świetnie obywa się bez... baletu. Jej wewnętrzna dramaturgia mówi o zawartości treściowej libretta na tyle sugestywnie, że nie musimy obserwować pantomimy. Stosunek kompozytora do tematu był intelektualnie i emocjonalnie zaangażowany, co znajduje ujście szczególnie w stworzeniu motywu Prometeusza. Motyw ten można uznać za symboliczne zwieńczenie drugiej fazy twórczej.

Beethoven pisał tę muzykę krótko, dwa tygodnie, ale temat, który podjął na prośbę neapolitańskiego choreografa Salvatore Vignanò (1769–1821), wykorzystał do przekazania światu własnych wewnętrznych przemyśleń, z którymi już przyjechał do Wiednia z Bonn. W biografii Beethovena autorzy podkreślają, że nie pisał na zamówienie, jeśli nie odczuwał takiej potrzeby. Informacja, że zamówienie na balet było lukratywne, nie

¹⁰² G.R. Marek, *op. cit.*, s. 85.

¹⁰³ Zerwał ten kontakt później, dzięki czemu mamy jeszcze arcydzieło *Sonatę fortepianową* nr 21 C-dur op. 53 *Waldsteinowską*.

¹⁰⁴ G.R. Marek, *op. cit.*, s. 97.

¹⁰⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=zzAUVWksk68> [dostęp: 10.01.2022].

zmienia istoty wykonanej przez Beethovena pracy. Pragmatyzm biednego, bo nieuposażonego jak arystokracja kompozytora, który liczył na zamówienia we wciąż dlań nowym środowisku, nie podlega tutaj ocenie, zresztą mieści się zupełnie w określeniu, że Beethoven był „człowiekiem faustycznym”. Pytanie natomiast, czy wykorzystał okazję i w *Die Geschöpfe des Prometheus* odsłonił własne przemyślenia z mitem związane, jest zasadne.

Beethoven zamówieniem na muzykę do baletu, który miał być wystawiony w Hoftheater, a nie pokazany w małym kręgu (jak *Ritterballet* w Bonn), liczył na własną promocję w Wiedniu, ale też wiedział, że Vignanò stosował w swojej choreografii przede wszystkim pantomimę (a to mowa gestów i ciała, której taniec jest jednym ze składników). Jego pomysł, aby na oczach widzów pokazać przy jej pomocy ożywienie przez Prometeusza zrobionych z gliny figurek Istoty Męskiej i Istoty Żeńskiej, mógł Beethovena jako myślącego kompozytora zainteresować. Już samo zadanie dostosowania muzyki do pantomimy i choreografii było niezwykle interesujące i inspirujące dla umysłowości o cechach „niedosytu odkrywcy i sceptycyzmu naukowca”¹⁰⁶. Ludwig Schubart mówi o „pantomimie” jako stylu muzycznym XVIII wieku, w którym „kompozytor musi być właściwym i odważnym interpretatorem mimiki, musi wiernie tłumaczyć każde drgnięcie stopy, każdy ruch rąk, wyraz twarzy, każdą pozycję ciała, być tak samo zdolnym do radzenia sobie z komizmem, jak z tragedią”¹⁰⁷. Beethoven świetnie wywiązał się z tego zadania, wnosząc choćby z *Poco Adagio* z Aktu I, w którym urywanymi ósemkami z pauzami oddaje niezdarny ruch ożywianych przez Prometeusza Istoty Męskiej i Żeńskiej. Dziś to sama muzyka inspiruje do ewentualnej pantomimy i choreografii, ale jeszcze bardziej do wnikięcia w ukryte w niej sensy.

Beethoven należał do grona kompozytorów pobudzających wyobraźnię słuchacza. W muzyce do baletu pokazał to już wyraźnie. Od pierwszych akordów (jakich!) orkiestry w *Uwerturze*, które tylu słuchaczy odbiera jako „elektryzujące” (*Uwertura* wykonywana była i jest najczęściej jako samoistny twór, tak jak inne uwertury Beethovena) i zapowiadające jakieś niezwykle wydarzenia, zostajemy przeniesieni do świata Beethovena. W tym świecie Prometeusz jest postacią przez kompozytora portretowaną muzycznie pośród wspaniałości Olimpijskiego Dworu Apolla (Apollo i Muzy, bogowie Pan, Bachus, Amfion, Orfeusz, a także zaproszony do tego grona śmiertelnik Arion – poeta i śpiewak), gdzie tytan czuje się na swoim miejscu, ale także pośród dionizyjskich gracji, faunów i bachantek,

¹⁰⁶ G.R. Marek, *op. cit.*, s. 116.

¹⁰⁷ L. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, J.V. Degen, Vienna, 1806, s. 350.

czyli w świecie bliższym człowiekowi, w którym na swój obraz i podobieństwo tytan tworzy Istotę Męską i Istotę Żeńską. Akt II baletu rozgrywający się na Olimpie wzrusza kompozytora. Słysząc to w ujmujących solowych partiach harfy (symbolu najwyższego opiekuna sztuk Apolla), fletu (symbolu Euterpe, muzy poezji lirycznej i gry na aulosie). Muzyczną namiętnością (ludzką) obdarza jednak wiolonczelę – symbolizującą Ariona, na wpół mitycznego poetę i kitarzystę greckiego, kierując tym naszą uwagę na ludzką „a bogom podobną” postać artysty. To solo emanuje muzycznie oddaną wzniosłością.

W muzyce do baletu znajdują się fragmenty prowadzące prosto do symfonicznego Beethovena, włącznie z przełomową *Eroicą* (na co zresztą naprowadza sam kompozytor, umieszczając w niej motyw Prometeusza). Są to choćby *Introduction (La Tempesta)*. *Allegro non troppo*, gdzie w pięciominutowym fragmencie brzmi już „typowe” Beethovenowskie kotły, kwintet w nasyconych unisonach potęgujący przedburzowe napięcie, a jego dramatyczne szesnastkowe przebiegi to pierwszy przed *VI Symfonią F-dur* op. 68 muzyczny portret burzy. Nas jednak interesuje najbardziej *Finale*, w którym pojawia się ulubiony temat Beethovena, określony jako motyw Prometeusza:



Zanim stał się przedmiotem wariacji w *Wariacjach i fudze na fortepian* Es-dur op. 35 i wariacji w *Finale III Symfonii* Es-dur op. 55 *Eroica* (1802-04), kompozytor wykorzystał go w siódmym z 12 kontredansów WoO 14 (1800-1802). Lata 1800–1804, w jakich powstały wszystkie te utwory, są okresem kształtowania się dojrzałości ludzkiej i artystycznej Beethovena.

Mamy początek nowego stulecia, kończy się asymilacja Beethovena w Wiedniu, a kompozytor fiksuje się na temacie, który poddał mu Muzio Clementi. To osiem początkowych taktów cz. I fortepianowej *Sonaty g-moll* op. 7 nr 3. Odkrycie tego zapożyczenia więcej mówi o Beethovenie niż o Clementim¹⁰⁸, a swoista „detektywistyka muzyczna”, jak nazywa ją Ad-

¹⁰⁸ Por. L.B. Plantinga, *Clementi: His Life and Music*, Oxford University Press, New York 1977, s. 103–105.

orno, fetyszyzująca motyw, kiedy „miarą wielkości Beethovena jest pełne podporządkowanie przypadkowych [ukradzionych – I.A.S.] i prywatnych elementów melodycznych formie całości”¹⁰⁹, jest zbyt duża. Ale co szkodzi zajrzeć do tych ośmiu taktów.



Różnice u Beethovena to nie tylko zmiana tonacji na durową, rozpoczęcie auftaktem, który dodaje powietrza, śpiewności i pewnego rozmachu początkowi, mamy też zmiany wynikłe z niecierpliwego rozwinięcia, czyli szesnastki w t. 7. Przyjrzenie się melancholijnemu i, jak się okazuje, inspirującemu tematowi Clementiego i przetworzeniu przez Beethovena, które zmienia jego charakter na zwycięski, przepełniony radością i siłą iście prometejską, jest po trosze odpowiedzią, dlaczego Beethoven przemawia do nas bardziej niż Clementi, choć nie jest to uwaga, która ma uwłaczać znakomitemu Clementiemu.

Skąd jednak ta chęć rozwinięcia Tematu, który związany został na stałe w biografii Beethovena z Prometeuszem-bohaterem. Wszystko to świadczy o imperatywie wewnętrznym Ludwiga Beethovena, aby za pomocą muzyki, tak jak Goethe za pomocą poezji, pokazać swój stosunek do idei symbolizowanej przez Prometeusza. Warto przytoczyć zdanie Alberta Schweitzera, które wydatnie wspiera Beethovena w tym zamiśle:

[...] muzykiem nazywamy tego, kto wypowiada się za pomocą dźwięków; malarzem tego, kto posługuje się farbami; poetą tego, kto używa słowa. Jest to jednak rozróżnienie czysto zewnętrzne. **W rzeczywistości materiał, jaki służy artyście do wyrażania myśli, jest sprawą drugorzędną. Nie jest on bowiem tylko malarzem czy też tylko poetą albo tylko muzykiem; jest wszystkim naraz. W duszy jego mieszkają społem różni artyści, twórczość jego polega na ich współdziałaniu. Wszyscy uczestniczą w każdej jego myśli. Różnica polega tylko na tym, że u jednego przeważa ten, u innego**

¹⁰⁹ Th.W. Adorno, *Przemysł kulturowy. Wybrane eseje o kulturze masowej*, przekł. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2019, s. 75.

tamten, i że za każdym razem wybierają język, którym mogą się posłużyć najsprawniej¹¹⁰.

Schweitzer w inspirującym do filozoficznego namysłu nad sporem między zwolennikami muzyki absolutnej i treściowej rozdziale monografii zatytułowanym *Muzyka poetycka i malarska*¹¹¹ pokazuje artystów, którzy próbowali wypowiedzi nie w jednym tworzywie, aż odkryli, w którym im się najlepiej wypowiada. Widzi w Goethem – poecie, a zwłaszcza dramaturgu – malarza (Goethe chciał być malarzem i malował), przypomina, że Nietzsche miał takie same problemy z muzyką, z której jednak nie zrezygnował, bo zajęła ona istotne miejsce w jego filozofii. „Błędne jest jednak mniemanie, że tak zwana muzyka czysta przemawia językiem, który nie jest symboliczny i wyraża coś jednoznacznie. Ona również apeluje do wyobraźni słuchacza [...]. Konkretność wyobraźni, z której muzyka się wywodzi, może zostać wyrażona nader niewyraźnie. Lecz z owej nieokreśloności, jaka cechuje sam utwór muzyczny, nie należy wyciągać wniosku o nieokreśloności wyobraźni, z której się on wywodzi, ani też anektować takiej muzyki do muzyki absolutnej”¹¹². Dalej pisze coś nader ważnego dla egzegezy mitu Prometeusza: „Dzieła Beethovena pisane były także pod wpływem pewnych określonych scen, mimo że wydają się muzyką czystą”¹¹³. W miejsce „scen” lepiej włożyć w muzykę Beethovena – myśl. Zdecydowanie kompozytor ten tworzył pod wpływem wielkich i na tamten czas rewolucyjnych idei, którym warto się bliżej przyjrzeć.

W *Die Geschöpfe des Prometheus* Beethoven pokazał nam efekt myślowych spotkań z mitem Prometeusza. Jaki to efekt? Otóż Beethoven odczytał mit bardzo osobiście, w Prometeuszu widząc artystę wybiegającego w przyszłość swoją sztuką, którą chce obdarować Ludzkość („uznałem się za przyjaciela nie tylko całej ludzkości” - pisze do Zmeskalla¹¹⁴), uważając,

¹¹⁰ A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, przekł. M. Kurecka, W. Wirpsza, PWM, Warszawa 1987, s. 30.

¹¹¹ *Ibidem*, s. 320–333.

¹¹² *Ibidem*, s. 327–328.

¹¹³ *Ibidem*, s. 329.

¹¹⁴ *Listy wybrane...*, s. 114. Nikolaus Zmeskall von Domanovecz (1759–1833) – znakomity wiolonczelista, przyjaciel Beethovena, może to jego gra patronuje solo wiolonczeli (Arion) w balecie op. 43? Zmeskall „pracował jako urzędnik w Węgierskiej Kancelarii Sądowej w Wiedniu. Interesował się muzyką i grał na wiolonczeli. Już w latach 90. poznał Ludwiga van Beethovena i stał się jednym z pierwszych przyjaciół kompozytora w Wiedniu” <https://www.beethoven.de/en/media/view/5340738472640512/Nikolaus+Zmeskall+von+Domanovecz+%281759-1833%29+-+Fotografie+des+Ateliers+Sachsse+nach+einer+anonymen+Silhouette> [dostęp: 20.01.2022].

że ma ona znaczenie dla rozwoju człowieka. Dlaczego ma znaczenie? Za pomocą muzyki, tak jak i innych sztuk, artysta potrafi przekazać własny sposób widzenia świata, jego problemów. Jeśli Beethoven nie porzucił na muzyce do baletu i motyw Prometeusza przetwarzał w *Wariacjach* op. 35 i nadał przy jego pomocy „ton bohaterski” swojej *III Symfonii*, to czy można mieć wątpliwości, że robił to świadomie? My wiemy, że przekroczył już wtedy połowę życia. On tego nie wiedział, ale uświadomił sobie doskonale własną śmiertelność (choć ludzie tamtego czasu mieli w ogóle większe niż my dzisiaj jej poczucie), kiedy pisał w 1802 tzw. *Testament* w Heiligenstadt. Było to w roku, w którym balet miał jeszcze kilka przedstawień, a on temat wypróbowywał dalej w *7 Kontredansie* i szukał kolejnych przetworzeń w *15 Wariacjach* op. 35. W nich też był Prometeuszem, gdy rozwijał w nowatorski sposób formę wariacji o fugę. Zaskakujący zaś początek *basso del tema* badaczka przedstawiła jako metamorfozy idealistycznego systemu filozofii Hegla, z naczelnym postulatem wolności jednostki, czyli dostrzegła wpływ filozofii tamtego czasu na myśl muzyczną kompozytora¹¹⁵. Beethoven był Prometeuszem, bo wiedział doskonale, że ma taką moc jako kompozytor, aby podążać w nowym kierunku. Cały jego okres pobytu w Wiedniu aż do *III Symfonii* został przez biografów nazwany „bohaterskim”, ponieważ ton ten nadają mu utwory oparte o temat Prometeusza.

BEETHOVEN JAKO TWÓRCA SAMEGO SIEBIE

Skupiając się na muzycznej interpretacji Prometeusza w dziełach Beethovena, rozmawiamy o Rzeczach, które Nowicki wskazywał jako naprawdę godne człowieka. Nie mamy wątpliwości, że do naszych czasów geniusz Beethovena przetrwał, a nawet znalazł rzesze wielbicieli¹¹⁶.

¹¹⁵ Por. A. Tiraterra, *Early Nineteenth Century German Idealism and Historical perspectives in Beethoven's Eroica Variations* op. 35, A Dissertation Submitted to the Temple University Graduate Board, May 2017, s. 2, <https://digital.library.temple.edu> [dostęp: 22.01.2022].

¹¹⁶ Pomijam tu krytykę Beethovena jako pierwszego kompozytora, który przyczynił się do powstania Religii Muzyki. Jest o tyle bezzasadna, że żaden kult nie obywat się bez wyznawców, a to oni właśnie „sami z siebie” obdarzyli kompozytora takim kultem – od przyjaciół i protektorów (jak Lichnowsky, który po zerwaniu kontaktów przez Beethovena miał przychodzić pod drzwi jego mieszkania, aby słuchać co komponuje), przez kolejne pokolenia kompozytorów (m.in. Wagnera), po – last but not least – poetów i pisarzy. Obdarzyli go oczywiście glorią geniusza z tego powodu, że jego muzyka

Ale muzyka Beethovena znalazła też takich odbiorców, którzy starają się wniknąć w głębsze pokłady jego muzyki, czyli sensy, które nadał dziełom kompozytor. Nie dałoby się ich uchwycić bez tego, co pojawiło się dotąd w artykule. Beethoven, choć był samotnikiem, to przecież nie żył i nie działał sam jako kompozytor. Na dzieło Beethovena składają się jego nauczyciele, przyjaciele, lektury, partytury innych kompozytorów, wszystkie wielkie i małe fascynacje i zadziwienia dziełami innych ludzi i dziełami Natury (to też wielki nauczyciel Beethovena). Dzieło Beethovena składa się więc – jakby powiedział Nowicki – z prawdziwych spotkań, bo finałem tych spotkań stały się genialne utwory. Nowicki zwrócił uwagę, że „to, czym człowiek staje się, zależy w jakiejś mierze od działalności nauczycieli i wychowawców [...], z drugiej strony godność człowieka polega na tym, że stwarza sam siebie, a więc sam jest podmiotem działalności, która kształtuje jego własną osobowość [podkr. autora]”¹¹⁷.

Pokazany tu proces budowania mas apercepcyjnych Beethovena dzięki wspańiałym, mądrym nauczycielom i ideom zaszczipionym w Bonn, a także dzięki rozbudzonemu poczuciu godności kompozytor wykorzystał jako potencjał do stworzenia samego siebie. Był już jako młodzieniec człowiekiem wysoce moralnym, Eleonora von Breuning wpisała mu do albumu na pożegnanie „dość ogólnikowy cytat z popularnego wówczas poety Herdera: Przyjaźń z **człowiekiem godnym** jest jak cień wieczorny, wydłuża się, aż pokąd słońce życia nie zajdzie”¹¹⁸. Cytatem tym wpisująca wskazała na istotę osobowości Beethovena, skoro godny to „wart czegoś lub kogoś, pełen poczucia własnej wartości, wzbudzający szacunek, poważany”¹¹⁹. Czymże innym było jego silne poczucie własnej drogi i niezależności? Jak pisał Fichte, jest to wyraz zarówno „ducha epoki”, jak i reprezentującej go wolnomularskiej myśli: „moralność więc polega na tym, że w absolutnej wolności wewnętrznej, bez wszelkiej zewnętrznej pobudki, czynimy naszą dobrze rozpoznaną powinność, po prostu dlatego, że jest powinnością”¹²⁰. Mamy tu bardzo ważne określenie „dobrze rozpoznana

była olbrzymią gratyfikacją tego kultu. Do dziś czujemy się przecież szczerze obdarzani przez wielkich ludzi z przeszłości (i niektórych z teraźniejszości), a że nie mamy innej możliwości im się odwdziżyć (jeśli w ogóle odczuwamy taką potrzebę), to oddajemy im tak wielki szacunek, że nosi on znamiona kultu. Ten fascynujący temat naświetla badacz Beethovena H. Loos, *Art Music – The Art-Religion of Modernity: Beethoven and Other Gods*, Bärenreiter, Kassel und Basel 2017.

¹¹⁷ A. Nowicki, *Nauczyciele...*, s. 19.

¹¹⁸ G.R. Marek, *op. cit.*, s. 97.

¹¹⁹ *Słownik języka polskiego*, t. 1, red. M. Szymczak, PWN, Warszawa 1978, s. 673.

¹²⁰ J.G. Fichte, *op. cit.*, s. 54.

powinność". Ideał Bildung nie polegał na kształceniu w ogóle, ale na takim samopoznaniu, które umożliwia odnalezienie w sobie swojej własnej drogi, sposobu życia, czyli tu: powinności. Religia Ludzkości propagowana przez Oświecenie i wolnomularzy to była Religia Różnorodności¹²¹. Beethoven był, tak jak i Goethe, przywiązany do niemieckiego Bildung, samokształcenia, które widzi w harmonijnym rozwoju umysłu i serca drogę do prawdziwego człowieczeństwa. Pisał przecież do wychowawcy swego bratanka Karola – Giannatasia del Rio:

Przy tej sposobności proszę, by Pan zechciał zająć się więcej jego uczuciem i sercem, gdyż przede wszystkim to ostatnie jest dźwignią do wszelkiej tężyźni. Jakkolwiek dobroduszość jest niekiedy traktowana tak ironicznie i lekceważąco, to jednak jest uważana przez naszych największych pisarzy, jak Goethe i inni, za znakomitą właściwość; ba nawet niektórzy utrzymują, że bez serca nie mógłby się obejść żaden wybitny człowiek, i cała jego działalność byłaby bardzo powierzchowna¹²².

Ideę samokształcenia wyrażają też te słowa Beethovena: „Idę naprzód, nie tylko uprawiając sztukę, lecz wnikając do jej wnętrza; zasługuje na to, gdyż tylko sztuka i nauka podnoszą człowieka aż do Boga”¹²³. Cała muzyczna droga Beethovena jest właśnie taką drogą naprzód, bez oglądania się na konwenanse, jednak bez obecności tej prometejskiej iskry buntu kompozytor nie stałby się oryginalny, czyli jedyny, jak sam mówił.

Jako Prometeusz Beethoven „zgodził na poświęcenie się, a także samotne cierpienie za ideę i szczęście ludzkości”¹²⁴ już w *Testamencie heiligenstädtischem*, gdy wybrał jako najwyższy cel swego życia – Sztukę. Obecność idei masońskich w tym najsłynniejszym liście Beethovena badał Hans-Werner Küthen¹²⁵, który stwierdza, że masoneria dostarczyła „wzniosłej retoryki” do wyrażania poglądów na temat rzeczy, które kompozytor uważał za święte. Autor jest zdania, że list był skierowany w równym stopniu do rodzonych, co do lożowych – braci¹²⁶. Nie dowiemy się, jak było naprawdę, ale coraz ściślejsze badania słownictwa Beethovena, także z jego *Tagebücher*, wskazują na masońską proveniencję wielu wy-

¹²¹ Fichte pisał, że wolnomularz nie powinien „ulegać pokusie, by wszystkich dookoła upodabniać do siebie”, *ibidem*, s. 56.

¹²² *Listy wybrane...*, s. 128.

¹²³ Zob. przyp. 84.

¹²⁴ Prometeizm, zob. przyp. 5.

¹²⁵ H.-W. Küthen, *Das „Heiligenstädter Testament“ im Licht der Freimaurerei. Beethovens „letzter Wille“ als ein Beweis für seine Zugehörigkeit zur Logenbruderschaft?*, „Hudební věda” 2001, nr 38, s. 376–396.

¹²⁶ Według autora, zwłaszcza do księcia Lichnowskiego.

rażeń Beethovena, zwłaszcza tych, w których chciał oddać swój wzniosły stosunek do omawianej kwestii. Patetyczny ton *Testamentu* również wskazuje według autora na jego wolnomularski sens. Beethoven otrzymał wiele wsparcia od ideowych wolnomularzy, dlatego miał bardzo pozytywny stosunek do tego, co mu przekazywali. Jednocześnie to wsparcie przyczyniło się do ugruntowania w Beethovenie postawy prometejskiej, poczucia misji i utwierdziło wiarę we własne siły na wybranej drodze. Współtworzyło też Beethovena jako osobnego, oryginalnego twórcę, dając oparcie w ideałach, które przyjął za własne i uważał za najcenniejsze. Jak Prometeusz postanowił swoją muzyką rozniecać w duszach ludzkich ogień wolności i radości. Ten zamysł można określić jako wysoce etyczny, bo Beethoven prawdziwie przejął się wyznawanymi ideałami. I to stanowi prawdę jego muzyki, która nadal nas porywa.

PRZEKAZ BEETHOVENA A WSPÓŁCZESNOŚĆ

Beethoven korzystał z mitologicznej otoczki, aby zwrócić uwagę na rewolucyjny potencjał idei Prometeusza, pewnie ze świadomością, że wszyscy, którzy przyjdą na spektakl, treść mitu znają, a i czytali *Prometeusza skowanego* Ajschylosa. Dziś nie tylko nie mamy takiej pewności, ale coraz łatwiej przychodzi z rocznika na rocznik (pokolenie chyba zaczyna być kategorią przestarzałą) nic sobie nie robić z nieznamośności tzw. kanonu kultury europejskiej¹²⁷. Opierał się on oczywiście w znacznej mierze na literaturze i filozofii starożytnej, do których przywiązanie i znajomość tak eksponował Goethe, ale i na przykład muzyka operowa. Do kanonu weszli sam Goethe i Beethoven. Z pewnością można żyć bez tej znajomości, ale prawdę powiedziawszy, co to za życie?

Dziś wiemy już wiele innych rzeczy, o których Beethoven nie mógł wiedzieć. Znamy rezultaty poczynań, które miały zmienić świat na lepsze, służyć – jak mówili wolnomularze – Dobru Ludzkości. Czy w kontekście dzisiejszej wiedzy Beethoven i jego muzyka, interioryzująca mit Prome-

¹²⁷ Pojęcie „kanonu” wybitnych dzieł oraz artystów wartych upamiętnienia pojawiło się w latach 60. XIX wieku w nawiązaniu m.in. do Goethego i jego pojęcia „literatury światowej” i zakorzeniło się w świadomości Europejczyków w gruncie rzeczy stosunkowo niedawno, o czym pisze O. Figes, *op. cit.*, s. 473 i n. Idea „kanonu” była egalitarna, bo zaczęto masowo wydawać książki i nuty autorów „kanonicznych”, z czego zresztą do dziś korzystamy. Okazuje się jednak, że masowość kanonu wypierana jest przez masowość tego, co najprostsze i najłatwiejsze, a to już ma niewiele z nim wspólnego.

teusza i jednocześnie eksterioryzująca swoiste przesłanie do potomności o mocy dzieł muzycznych w rozwoju i dążeniu do Dobra Ludzkości, przemawia do nas tak samo silnie? Jak ma się mit Prometeusza do działań człowieka – tego „tworu Prometeusza” – które spowodowały katastrofę klimatyczną? W Roku Beethovena 2020 zrobiono bardzo wiele, aby mimo pandemicznego lockdownu muzyka kompozytora była obecna wśród ludzi, czyli tych, dla których kompozytor całe życie ciężko pracował. Czy mit Prometeusza istniejący w świadomości wielu pokoleń składających się na cywilizację śródziemnomorską żyje w niej nadal i czy powinien istnieć? Oto pytania, które powinien stawiać sobie współczesny słuchacz Beethovena.

Nie uda się tkwić w wieży, do której nie docierają komunikaty świata, w którym aktualnie żyjemy. A ten świat bardzo się zmienił od czasów Beethovena i coraz bardziej w tych zmianach przyspiesza. Czy świadczy to jednak o bezpodstawności przywoływania sensu dzieł takich jak *Die Geschöpfe des Prometheus*? Odwołam się tu do książki Ivana Illicha *Deschooling society* z 1970 r., anarchistycznej w wymowie, której autor rozprawia się z mitem Prometeusza, upatrując korzeni tak źle funkcjonującego świata właśnie w tymże micie. Samo zwrócenie się przez autora w stronę mitu jako symbolu tzw. zachodniej kultury potwierdza ciągłą obecność i potrzebę tłumaczenia za jego pomocą tej kultury. Kulturę tę Illich pokazuje jako niszczącą dla przyrody i dla samego człowieka. Destrukcja ta następuje poprzez tworzenie technologii i dostosowywanie do nich potrzeb i oczekiwań, co tak naprawdę dziś dopiero zauważamy w takiej jaskrawości jako niszczące. A to przecież Prometeusz „podstępem wydarł bogom monopol na ogień, nauczył ludzi posługiwać się nim, kiedy kują żelazo, został **bogiem technologów** [podkr. I.A.S.] i skończył w żelaznych okowach”¹²⁸, jest zatem odpowiedzialny za współczesne technologie, które zmieniają stan umysłu człowieka w piekło. Autor nie traci jednak nadziei i w zakończeniu książki proponuje „Odrodzenie człowieka epitemejskiego” – tak zatytułował ostatni rozdział książki. Nadzieję widzi w mitycznym proroctwie, jakie przynosi syn Prometeusza – Deukalion, który przetrwał Potop, „by stać się twórcą nowego rodzaju ludzkiego”. Nowi ludzie „stawiają nadzieję wyżej niż oczekiwania” i „bardziej kochają ludzi niż rzeczy”¹²⁹. To bardzo piękne przesłanie, ale warto zwrócić uwagę, że pojęcia „rzeczy” autor używa tak jak się go używa, czyli z myślą o przedmiotach zwykłych, codziennych. A przecież sam do wzmocnienia słów własnych przywołuje fragmenty poezji Eugeniusza Jewtuszenki. A to zna-

¹²⁸ I. Illich, *Spółeczeństwo bez szkoły*, tłum. F. Ciemna, PIW, Warszawa 1976, s. 185.

¹²⁹ *Ibidem*, s. 186.

czy, że dostrzega nadzieję w Rzeczy należącej do świata Kultury Wysokiej. Filozof kultury A. Nowicki, o czym była tu już mowa, zasypywanie przepaści między Człowiekiem a Rzeczami traktował jako istotę kultury wysokiej. Tworzeniem dzieł usprawiedliwiał obecność człowieka na Ziemi, wiele innych działań, jak wojny, grabieże, produkcję broni i nadprodukcję niepotrzebnych przedmiotów uważając za niegodne człowieka. Do takich Rzeczy należy też poezja, którą cytuje Illich. To ważne spostrzeżenie. Idźmy tym tropem.

W strasznym dla siebie okresie, a takie były przecież z a w s z e udziałem ludzi, Romain Rolland pojechał do Bonn, miejsca urodzenia Beethovena, aby „szukać schronienia [...] u towarzysza mojego dzieciństwa, tego, który **podtrzymywał mnie już nieraz w bitwie życia**: u Beethovena [podkr. I.A.S.]”¹³⁰. Słowa te skierowane są do tych, którzy zwątpili, że warto żyć. Każde życie jest cenne, ale gdy człowiek ma szansę „dotknąć” (każdym zmysłem) tych Rzeczy, które sam stworzył, a które są od niego większe, dzieł kultury wysokiej – jego życie może nabrać głębszego sensu, a nawet, jak określał to Spinoza w *Etyce*, być „transitio a minore ad maiorem existentiam” (przechodzeniem od słabszego, mniejszego do bardziej intensywnego, większego istnienia). Z Bonn Rolland wyjechał „pokrzepiony”. Polacy znają określenie literatury pisanej „ku pokrzepieniu serc”. Filozofowie znają maksymę „o pocieszeniu, jakie daje filozofia” (Boecjusz). Wszystkie przywoływane tu określenia odnoszą się do kultury wysokiej. Prometeusz był według mitologii tym pierwszym, który chciał pocieszyć ludzi, dając im ogień. Dzięki Prometeuszowi człowiek poszedł dalej, tworząc kulturę. Dzięki niej miał cel wyższy niż tylko troska o codzienne przetrwanie. Kultura stała się ważna i pożądana, bo można z niej było pośród licznych niedoli życia ziemskiego czerpać pocieszenie. Idea Prometeusza, której uległ Beethoven – bo muzyka była dla niego pocieszeniem, a pasja, z którą tworzył, nadała bezsprzecznie sens jego życiu – obudziła w nim chęć niesienia „prometejskiego ognia” tym, którzy dotąd go nie znali. To była jego misja.

Jeszcze na początku XX wieku świadomość tradycji kultury sięgającej starożytności, którą kolejne pokolenia przekazują sobie „jak pochodnię”, była silnie obecna w przekazie międzypokoleniowym. Pisał Władysław Witwicki w liście z 15 kwietnia 1947 r. do swego ucznia Andrzeja Nowickiego: „Pochodnia, którą mi Twardowski podał, wyszła od Sokratesa i Platona, a potem przez ręce Arystotelesa i Tomasza z Akwinu, przeszła

¹³⁰ R. Rolland, *op. cit.*, s. 5.

do Kartezjusza i tamtędy do Brentany i Twardowskiego. Nie tylko tych kilka gwiazd świeci nad nami. Są ich roje, które historia filozofii rozbiera i bada z osobna. One świecą i w nas [...]. Jasna myśl, której iskierek żywe we mnie Twardowski rozniecił po drodze, nie zginie z ludźmi mego pokolenia. Przejdzie przez tych, którzy się w gorącym kontakcie duchowym o nas otarli i będzie świeciła w tym świecie, który istnieje w przyszłości, w dalszym ciągu wielkiej rzeki"¹³¹. „Mit muzyczny to muzyczna opowieść o świecie. [...] trudno byłoby znaleźć utwór muzyczny, który nie funkcjonowałby w ramach jakiejś, choćby bardzo zredukowanej symboliki czy mitologii"¹³² – pisze Leszek Polony, czym zachęca nas, aby także muzykę włączyć do dziedzin, które coś „mówią” o świecie, a więc i o człowieku. I tak jak filozofię, traktować jako składnik przekazywanej przez pokolenia i dalej „pochodni”.

Korzystając z nauk przywoływanych tu mistrzów, warto do tej listy czy „roju gwiazd na Niebiosach Kultury”¹³³ dodać i Beethovena, bo jak pisał: „Muzyka powinna krzesać ogień z ducha ludzi”¹³⁴. Sam był uosobieniem cech niosącego ogień Prometeusza, które i nam bardzo by się przydały: odwaga, wolnomyślność, umiejętność koncentracji na wielkich celach (pamiętamy z początku tekstu określenie Prometeusza: Wprzód-Myślący) i wielkiej pracy, która te cele przybliżyła. A i cele miał szlachetne, nie małostkowe, jak my dzisiaj. Koncentracja na pracy była działaniem dla innych, dla Ludzkości, a nie pracoholizmem białych kołnierzyków niezastanawiających się w większości, po co i dla kogo tak pracują. Beethoven miał też swoją panteistyczną wizję Natury, z którą utrzymywał stały fizyczny kontakt, bo kochał leżeć na łące i tam, wśród traw i kwiatów wymyślać i notować pomysły. A te przychodziły do niego dlatego, że czytał i rozmyślał nad partyturami innych twórców, że żył na co dzień w najpiękniejszym ze światów – świecie kultury wysokiej. To, co tworzył, było od początku i jest nadal trudne. Ale przypominał, że „co jest trudne, jest zarazem piękne, dobre, wielkie itd. A więc każdy człowiek pojmie, że jest to najbardziej pełna pochwała, jaką dać można, gdyż rzecz ciężka każe pocić się”¹³⁵.

W świecie idącym na kulturową łatwiznę słuchać trudnej muzyki Beethovena – to wyzwanie. Ale ponieważ jest nam dziś dostępna bardziej

¹³¹ A. Nowicki, *Nauczyciele...*, s. 202.

¹³² L. Polony, *Symbol i muzyka*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej, Kraków 2011, s. 99.

¹³³ To zbitka z W. Witwickiego i A. Nowickiego, który utworzył w 2008 r. pojęcie *Niebios Kultury*.

¹³⁴ Do Bettiny Brentano (1810), za: R. Rolland, *op. cit.*, s. 65.

¹³⁵ Beethoven do Firmy Steiner et Comp., 1816, *Listy wybrane...*, s. 110.

niż kiedykolwiek, warto „się spociec”, aby potem móc czerpać z niej energię, pasję i moc, która potrzebna jest ludziom wszystkich czasów, nam współczesnym także. Taką energię dało autorce pisanie o Beethovenie, podczas którego dziesiątki razy słuchała nagrań, ale i wspominała końcówkę pandemicznego Roku Beethovena 2020, kiedy mogła posłuchać na żywo wykonań, wśród których był i balet *Die Geschöpfe des Prometheus*. Wtedy sam Beethoven przemówił dźwiękami, domagając się przypomnienia i zrozumienia tego dzieła przez człowieka współczesnego. A że tym człowiekiem jest kobieta – to też znak czasu. Bez takich osobistych powrotów do dzieł z kanonu kultury nie ma co myśleć o ich przetrwaniu. A jeśli Beethoven nie przetrwa, to znaczy, że nie przetrwa człowiek, jakim chciała go widzieć oświeceniowa i wolnomularska filozofia: z poczuciem godności walczącej o wartości, które uważa za cenne, tolerancyjny i otwarty na różnorodność świata.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno Theodor W., *Przemysł kulturowy. Wybrane eseje o kulturze masowej*, przekł. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2019.
- Czartkowski Adam, *Beethoven. Próba portretu duchowego*, PIW, Warszawa 2010.
- Czechowicz Józef, *Kamień*, Biblioteka Reflektora, Lublin 1927.
- Dudek Zenon Waldemar, *Psychologia mitów greckich. Rozmawia Maja Jaszewska, Eneteia*, Warszawa 2013.
- Elias Norbert, *Mozart. Portret geniusza*, przekł. B. Baran, WAB, Warszawa 2006.
- Fichte Johann Gottlieb, *Filozofia wolnomularza*, przekł. J. Drewnowski, Książka i Prasa, Warszawa 2004.
- Figes Orlando, *Europejczycy. Początki kosmopolitycznej kultury*, przekł. Ł. Błaszczuk, P. Sajewicz, Abedik SA, Warszawa 2021.
- Illich Ivan, *Spółeczeństwo bez szkoły*, tłum. F. Ciemna, PIW, Warszawa 1976.
- Janion Maria, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Wydawnictwo Mor-skie, Gdańsk 1972.
- Janion Maria, Żmigrodzka Maria, *Odyseja wychowania. Goetheańska wizja człowieka w „Latach nauki i latach wędrówki Wilhelma Meistra”*, Aureus, Kraków 1998.
- Kerényi Karl, *Misteria Kabirów. Prometeusz*, przekł. I. Kania, Czytelnik, Warszawa 2000.
- Kubiak Zygmunt, *Mitologia Greków i Rzymian, Świat Książki*, Warszawa 1997.
- Küthen Hans-Werner, *Das „Heiligenstädter Testament“ im Licht der Freimaurerei. Beethovens „letzter Wille“ als ein Beweis für seine Zugehörigkeit zur Logenbruderschaft?*, „Hudební věda” 2001, nr 38, s. 376–396.
- Listy wybrane Ludwika van Beethovena*, przekł. W. Fabry, Dom Książki Polskiej, Warszawa 1927.
- Loos Helmut, *Art Music – The Art-Religion of Modernity: Beethoven and Other Gods*, Bären-reiter, Kassel und Basel 2017.

- Marek George R., *Beethoven. Biografia geniusza*, przekł. E. Życieńska, PIW, Warszawa 1976.
- Namowicz, Tadeusz *Wstęp* [w:] J.W. Goethe, *Dramaty wybrane*, t. 1, PIW, Warszawa 1984.
- Nowicki Andrzej, *O sposobach istnienia człowieka w książce*, „*Studia o Książce*” [Wrocław], T. 4, 1973, s. 3–24.
- Nowicki Andrzej, *Portrety filozofów w poezji, malarstwie i muzyce*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1978.
- Nowicki Andrzej, *Uczeń Twardowskiego. Władysław Witwicki*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1983.
- Nowicki Andrzej, *Nauczyciele*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1981.
- Nowicki Andrzej, *Filozofia masonerii u progu siódmego tysiąclecia*, Gdynia, Gdynia 1997.
- Okołowski Paweł, *Głos Pana Lema. Szkice z filozofii człowieka, wartości i kosmosu. W stulecie urodzin autora Summy*, Universitas, Kraków 2021.
- Pietrzykowski Michał, *Mitologia starożytnej Grecji*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.
- Plantinga Leon B., *Clementi: His Life and Music*, Oxford University Press, New York 1977.
- Polony Leszek, *Symbol i muzyka*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej, Kraków 2011.
- Poniatowska Irena, *Ludwig van Beethoven*, hasło [w:] *Encyklopedia muzyczna. Część biograficzna*, t. 1, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 1979, s. 223–251.
- Rolland Romain, *Życie Beethovena*, przekł. J. Popiel, PWM, Kraków 1984.
- Rosen Charles, *Styl klasyczny. Haydn, Mozart, Beethoven*, przekł. R. Augustyn, NIFC i PWM, Warszawa–Kraków 2014.
- Schneider Eulogius, *Gedichte*, Andrä, Frankfurt am Main 1790.
- Schubart Christian Friedrich David, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, J.V. Degen, Vienna 1806.
- Schweitzer Albert, *Jan Sebastian Bach*, przekł. M. Kurecka, W. Wirpsza, PWM, Warszawa 1987.
- Sennet Richard, *Szacunek w świecie nierówności*, przekł. J. Dierzgowski, Muza SA, Warszawa 2012.
- Tatarkiewicz Władysław, *Historia filozofii*, t. 1, PWN (wyd. X), Warszawa 1983.
- Trencsényi-Waldapfel Imre, *Mitologia*, przekł. J. Śląski, PWN, Warszawa 1967.
- Wagner Guy, *Brat Mozart. Wolnomularstwo w osiemnastowiecznym Wiedniu*, przekł. J. Korpanty, Uraeus, Gdynia 2001.
- Waśko Andrzej, *Siedziba Olimpijczyka. Dom Goethego w Weimarze jako rezydencja idealna* [w:] *Olimp – ideał, doskonałość, absolut*, red. Maria Korytowska, Iwona Puchalska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 109–120.

Encyklopedie, słowniki

- Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, PWZN "PRINT 6", Lublin 1997.
- Mały słownik religioznawczy*, red. Zygmunt Poniatowski, Wiedza Powszechna, Warszawa 1969.
- Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, wyd. II, Ossolineum, Wrocław 1988.
- Słownik języka polskiego*, t. 1, red. Mieczysław Szymczak, PWN, Warszawa 1978.
- Węclewski Zygmunt, *Słownik grecko-polski*, Towarzystwo Aukcyjne S. Orgelbranda i Synów, Warszawa 1905.

Strony internetowe

- Beethoven L. van, *Musik zu einem Ritterballet*, WoO 1, Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan, Deutsche Grammophon GmbH, Berlin 1991, <https://www.youtube.com/watch?v=zzAUVWksk68> [dostęp: 10.01.2022].
- Beethoven-Haus Bonn Digital Archive, <https://www.beethoven.de/en/media/view/5340738472640512/Nikolaus+Zmeskall+von+Domanovecz+%281759-1833%29+-+Fotografie+des+Ateliers+Sachsse+nach+einer+anonymen+Silhouette> [dostęp: 20.01.2022].
- Bunt Janion*, film dokumentalny, reż. A. Arnold, prod. Polska, 2005, <https://www.youtube.com/watch?v=IHAFueUDksA> [dostęp: 12.12.2021].
- Freimaurer-Loge, *Beethoven zur ewigen Harmonie*, <http://loge-beethoven.de/> [dostęp: 21.01.2022].
- Gnessner M., *Das Projekt EPOCHE NAPOLEON*, <https://www.epochenapoleon.net/bio/s/schneider01.html> [dostęp: 21.01.2022].
- Lennhoff E., Posner O., *Internationales Freimaurer-Lexikon*, 1932, https://freimaurer-wiki.de/index.php/Johann_Christoph_Friedrich_von_Schiller [dostęp: 21.01.2022].
- Neefe Ch. G., *Sechs Freimaurerlieder* https://freimaurer-wiki.de/index.php/Christian_Gottlob_Neefe:_6_neue_Freimaurerlieder,_1774 [dostęp: 21.01.2022].
- Pfeiffer H., *Pantheist, Freigeist oder Christ?*, "Wiener Zeitung" z 13.12.2020, <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/klassik/2084909-Pantheist-Freigeist-oder-Christ.html> [dostęp: 20.01.2022].
- Reich-Ranicki M., *Johann Wolfgang von Goethe: „Freudvoll und leidvoll“*, "Frankfurter Allgemeine Zeitung" z 20.12.2013, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/frankfurter-anthologie/marcel-reich-ranicki-in-der-frankfurter-anthologie-johann-wolfgang-von-goethe-freudvoll-und-leidvoll-12708059.html> [dostęp: 27.01.2022].
- Schneider E., *Gedichte*, Bayerische Staatsbibliothek München, <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10119677?page=168,169> [dostęp: 15.01.2022].
- Tiraterra A., *Early Nineteenth Century German Idealism and Historical perspectives in Beethoven's Eroica Variations op. 35*, A Dissertation Submitted to the Temple University Graduate Board, May 2017, <https://digital.library.temple.edu> [dostęp: 22.01.2022].

Beethoven and the Myth of Prometheus in Recent Times - Chosen Aspects of Reception

Abstract

The existence of the myth of Prometheus in Beethoven's work is well-known phenomenon.

In this article *Die Geschöpfe des Prometheus* op. 43 (The Creatures of Prometheus), one of Beethoven's early compositions, makes a point of departure for thinking about Promethean struggle in composer's life. The Enlightenment and early Romanticism german philosophy, Masonic philosophy, Friedrich Schiller and Johann Wolfgang von Goethe's poetry and ideas make a context for these thoughts. The author claims that Beethoven turned to the myth of Prometheus intentionally. This subject is essential in his development as human and as an artist.

Die Geschöpfe des Prometheus has been recently gladly and often played during celebration of Beethoven's Year (2020). This matter is worth being asked for its reasons: is it only because of the musical beauty of the ballet, or maybe also because of the idea, the message, the meaning?

In context of Beethoven's thought Music is a higher revelation than all wisdom and philosophy the author asks for recent reception of composer's work and life, being understood as the incarnation of Promethean struggle.

Is this reception possible today, during pandemic, when people's negative impact on the Earth has been clearly articulated? Is Beethoven's portrait of the myth still relevant, considering what we know about human ("the creature of Prometheus")? This is the question not only about music itself, but the idea contained in the music. And very legitimate question, whereas Beethoven is defined by musicologists and philosophers as one of the greatest music thinkers.

Keywords: Prometheus, myth in music, masonic philosophy, German Enlightenment, Goethe and Schiller poetry

Ewa Nidecka

Uniwersytet Rzeszowski

MAZURKI FORTEPIANOWE TEODORA LESZETYCKIEGO



Teodor Leszetycki
Wiedeń, 2 lutego 1899 r., IMSLP

Teodor Leszetycki (1830–1915) znany jest głównie jako wybitny pedagog XIX wieku i początku następnego stulecia. O jego niespotykanym talencie pedagogicznym wypowiadało się wielu pianistów, jego uczniów. Najdobitniej ujął to Ignacy Jan Paderewski:

Nie znałem i do dziś nie znam nikogo, kto by mu dorównał. Nikt absolutnie nie może się z nim porównywać. Jako pedagog – olbrzym, wobec którego wszyscy inni są tylko karłami¹.

Jak dalej pisał:

Odsłonił przede mną zupełnie nowy świat sztuki muzycznej. Po tylu latach błądzenia po omacku i borykania się z trudnościami teraz, po kilku lekcjach, wszystkie moje wątpliwości zaczęły się wyjaśniać, przejrzałem i zacząłem rozumieć i znajdować drogę do pracy nad swoją grą. [...] W ciągu tych kilku lekcji nauczył mnie więcej, niż zdołałem zdobyć przez całe poprzednie dwadzieścia cztery lata².

Zanim jednak określono Teodora Leszetyckiego najwybitniejszym pedagogiem epoki romantyzmu i następnych dekad, udzielał się przede wszystkim jako koncertujący po Europie pianista.

¹ I.J. Paderewski, *Pamiętniki*, tłum. W. Lisowska, T. Mogilnicka, PWM, Kraków 1984, s. 115.

² *Ibidem*, s. 116–117.

Urodził się w Polsce (w Łańcucie) i dość wcześnie opuścił strony rodzinne (1840), udając się do Wiednia w celu nauki gry na fortepianie u znanego nauczyciela i kompozytora, ucznia L. Beethovena, Carla Czerneho³. Jeszcze wcześniej miał kontakt z twórczością przyszłego nauczyciela, mianowicie w 1839 r. w wieku dziewięciu lat jako cudowne dziecko wystąpił we Lwowie z *Concertinem C-dur* op. 78 (lub *C-dur* op. 214) właśnie Carla Czerneho, z towarzyszeniem lwowskiej orkiestry pod dyрекcją Franciszka Ksawerego Mozarta, syna Wolfganga Amadeusza⁴.

W trakcie nauki w Wiedniu Leszetycki już w wieku 14 lat dawał pierwsze lekcje gry na fortepianie, stając się wziętym pedagogiem i wzbudzając poruszenie swoimi umiejętnościami pianistycznymi oraz zdolnością do improwizacji. W wieku 15 lat rozpoczął studia filozoficzne na Uniwersytecie Wiedeńskim, jednocześnie dając lekcje fortepianu w środowisku wiedeńskich elit. Profesjonalnie nauczał od 1878 r., ciesząc się sławą pedagoga, do którego z całego świata zjeżdżały setki młodych pianistów. Swoją metodę nauczania przejął od Carla Czerneho, ale jak pisze Barbara Chmara-Żaczekiewicz, za najważniejsze uznawał jednak wzory rozwiązań innych pedagogów, które adaptował, wzbogacając własną twórczą osobowością, wyrażającą się zdolnością rozumienia psychiki młodego artysty i rozpoznawania jego muzycznego instynktu i predyspozycji, tudzież życzliwymi rozmowami z uczniem, które toczyły się podczas udzielanych lekcji⁵. Chociaż sam Leszetycki uważał, że nie ma ustalonej metody pracy, to zdaniem uczniów rozwijał indywidualne cechy każ-

³ Pierwsze lekcje nauki pobierał u swego ojca Józefa Leszetyckiego, Czecha z pochodzenia (matką była Polka), który pracował jako nauczyciel muzyki u hrabiego Alfreda Potockiego na zamku w Łańcucie. Był on uczniem Carla Czerneho. Por. https://vienna.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=790&catid=246&lang=pl&Itemid=859 [dostęp: 30.11.2021].

⁴ Nie udało się znaleźć żadnej wzmianki prasowej w niemieckojęzycznej „Mnemosyne” z 1839 r.; por. <https://www.deutsche-biographie.de/sfz50579.html> [dostęp: 25.11.2021].

⁵ Metoda Leszetyckiego polegała na zasadzie „ręki kulistej”, była szczególnie popularna w Anglii i Ameryce, miała też wielki wpływ na pianistów rosyjskich. Nie uznawał techniki gry jako celu samego w sobie, najprostsze ćwiczenie palców musiało być wykonane z ekspresją i pięknym dźwiękiem. Por. <https://www.deutsche-biographie.de/sfz50579.html>, <https://culture.pl/pl/tworca/teodor-leszetycki> [obydwa dostęp: 25.11.2021]; B. Chmara-Żaczekiewicz, *Teodor Leszetycki. Notatki z biografii artysty i pedagoga w świetle stosunków z rodziną, przyjaciółmi i uczniami (część II)*, „Muzyka” 2019, nr 1, s. 22; I. Poniatowska, *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku. Romantyzm*, cz. II A, 1850–1900, „Historia muzyki polskiej”, t. V, Warszawa 2010, s. 291.

dego z nich⁶. Tajemnica niespotykanej kariery pedagogicznej Teodora Leszetyckiego polegała na wszechstronności muzycznej, na którą składało się szerokie wykształcenie, w tym filozoficzne, wieloletnia praktyka pianistyczna połączona z licznymi międzynarodowymi występami w charakterze koncertującego pianisty. Przez znaczną część życia pracę pedagogiczną przeplatał z działalnością koncertową. Obydwa rodzaje aktywności rozpoczął na dobre w 1852 r., wyjeżdżając do Petersburga, gdzie zaprzyjaźnił się z Antonem Rubinsteinem, pianistą koncertującym na dworze siostry cesarza Rosji Mikołaja I Romanowa, wielkiej księżny Heleny. Leszetycki pracował w Petersburgu na stanowisku inspektora muzycznego w Instytucie Solnym, gdzie uczył gry na fortepianie dziewczęta z kół arystokracji rosyjskiej. W 1862 r. objął klasę fortepianu w tamtejszym konserwatorium. Mimo absorbującej pracy pedagogicznej jednocześnie odbywał podróże artystyczne po Rosji oraz do Polski, Niemczech i Anglii, koncertując jako pianista. Wtedy zyskał sławę znakomitego interpretatora dzieł L. Beethovena, którą później przekazał swoim uczniom⁷.

Podczas podróży po Europie Teodor Leszetycki udzielał się także jako dyrygent i kameralista, towarzysząc wybitnym europejskim skrzypkom: Henrykowi Wieniawskiemu, Leopoldowi Auerowi, Pablo Sarasatemu i Eugène Ysaÿemu. Kiedy w 1878 r. powrócił na stałe do Wiednia, gdzie znaczną ilość czasu spędzał z przyjacielem Johannesem Brahmssem, stopniowo porzucił działalność koncertową, coraz więcej uwagi poświęcając swoim uczniom. Ostatni publiczny występ dał w 1887 r. we Frankfurcie nad Menem, gdzie wykonał *V Koncert fortepianowy* L. Beethovena⁸. Te

⁶ *Encyklopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Theodor-Leschetzky> [dostęp: 8.12.2021].

⁷ Przykładem takim może być uczeń Leszetyckiego, zapomniany krakowski pianista żydowskiego pochodzenia Seweryn Eiseneberger (1879–1945), który znakomitą tradycję niezrównanej interpretacji dzieł Beethovena (także J. Brahmsa) przekazywał dalej swoim uczniom zarówno w krakowskim Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego, jak i w innych instytucjach muzycznych Lwowa, Berlina, Wiednia i w Stanach Zjednoczonych, dokąd wyemigrował w 1928 r. i gdzie zmarł. Por. <https://culture.pl/pl/tworca/teodor-leszetycki>, https://vienna.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=790&catid=246&lang=pl&Itemid=859 [obydwa dostęp: 25.11.2021].

⁸ Istnieją rozbieżności co do daty powrotu Leszetyckiego do Wiednia. Większość źródeł podaje rok 1878, natomiast anonimowy autor artykułu (H.) *Naokoło sceny i estrady. Teodor Leszetycki. W 72-gą rocznicę urodzin*, zamieszczonego w czasopiśmie „Ilustracja Polska” z 1902 r. podaje rok 1871; por. „Ilustracja Polska”, nr 27, s. 636; M. Kosińska, *Teodor Leszetycki*, <https://culture.pl/pl/tworca/teodor-leszetycki> [dostęp: 25.11.2021].

wszystkie doświadczenia oraz poważanie w środowisku muzycznych elit, jak również aktywność na wielu polach, nie wyłączając twórczości kompozytorskiej tudzież zdolności komunikowania się z uczniem od strony psychologicznej, zaprocentowały niebywałym sukcesem pedagogicznym Teodora Leszetyckiego.

Za życia Leszetyckiego Wiedeń stanowił centrum muzyczne Europy. Przyciągał wielu wybitnych muzyków i kompozytorów z innych krajów europejskich. Uwarunkowania polityczne wiążące część ziem polskich z Austrią zaowocowały częstymi wyjazdami Polaków do Wiednia. W środowisku artystycznym wyjazdy te były zazwyczaj podyktowane zamiarem dalszego kształcenia muzycznego, w celach koncertowych lub też występów na scenach operowych. W Wiedniu na przykład koncertował Fryderyk Chopin, poznając wiele osobistości świata muzycznego w znanym wiedeńskim salonie muzycznym wydawcy Tobiasa Haslingera, który nb. wydał jego *Wariacje B-dur* na fortepian i orkiestrę op. 29. Nie bez powodu Teodor Leszetycki związał się na dłużej z tym centrum muzyki, nauki i sztuki, stając się w drugiej połowie XIX wieku jego ważną osobistością. Jego wieloletni pobyt w tym mieście¹⁰ upamiętniono tablicą na frontonie okazałej willi przy Weimarstrasse 60, w której mieszkał do śmierci, z informacją „Dieses Haus war von 1881–1915 das Heim des Klaviervirtuosen und Musikpädagogen Professor Theodor Leschetitzky”¹¹. Pamięć o Leszetyckim jest również żywa do dziś za sprawą działalności towarzystwa propagującego muzykę Theodor Lechetitzky Gesellschaft. Innym przykładem obecności ducha Leszetyckiego w przestrzeni wielkomiejskiej Wiednia było ufundowanie pomnika z białego marmuru z jego podobizną, który umieszczono w Türkenschanz-Park, upamiętnienie jego imieniem ulicy Leschetitzkygasse oraz zaliczenie jego grobu na centralnym cmentarzu Zentralfriedhof do kategorii „honorowych”¹².

⁹ J. Łukaszczyk, *Chopin w Wiedniu* [w:] *Polacy w Austrii*, Materiały międzynarodowego sympozjum naukowego, które odbyło się na Uniwersytecie Jagiellońskim w dniach 20–22 maja 1975 r., red. A. Pilch, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1976, s. 89–90; A. Nowak-Romanowicz, *Związki z Wiedniem kompozytorów polskich drugiej połowy XVIII i pierwszej połowy XIX wieku* [w:] *Polacy w Austrii...*, s. 97; Tobias Haslinger [hasło], https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/osoba/6921_haslinger_tobias [dostęp: 30.12.2021].

¹⁰ Leszetycki przebywał w Wiedniu łącznie 49 lat: 1840–1852, 1878–1915; por. E. Cwanek-Florek, *Polnische Berühmtheiten im Spiegel der öffentlichen Erinnerung in Wien*, Tectum Verlag, Marburg 2006, s. 19.

¹¹ R. Taborski, *Polacy w Wiedniu*, wyd. 2 zmienione i powiększone, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2001, s. 166.

¹² *Ibidem*; H. (?), *Naokoło sceny i estrady...*, s. 636–637; E. Cwanek-Florek, *op. cit.*, s. 23.

Teodor Leszetycki pozostawił także spuściznę kompozytorską – kilkadziesiąt utworów zebranych w 49 opusów¹³ oraz utwory nieopusowane. Do końca nie jest znana łączna liczba utworów, gdyż część z nich wciąż pozostaje w rękopisach. Z utworów scenicznych zachowały się: *Bracia Marco* (*Die Brüder von Marco*) i *Pierwsza zmarszczka* (*Die erste Falte*). Ze względu na profesję Leszetyckiego nie dziwi fakt, że ilościowo największą liczbę jego kompozycji stanowią miniatury fortepianowe. W jego dorobku znajdują się jeszcze *Koncert fortepianowy c-moll* op. 9, pieśni oraz nieliczne utwory kameralne. Twórczość muzyczna Leszetyckiego odzwierciedla osobowość wiedeńczyka przeziąkniętego wielokulturową aurą miasta o licznych wpływach, ujawniających się zwłaszcza w miniaturach fortepianowych kompozytora. Znajdziemy w niej elementy muzyki salonowej z wpływami francuskimi, włoskimi, rosyjskimi, czeskimi, a także nielicznymi polskimi. Teodor Leszetycki jako osobowość wiedeńskiego środowiska muzyczno-artystycznego udzielał się na wielu polach działalności artystycznej. Organizował na przykład regularne wieczory przesłuchań swoich uczniów, podczas których ich grę poddawano konstruktywnej krytyce. Przy tej okazji ten wybitny pedagog często wykonywał także własne kompozycje, które cieszyły się zainteresowaniem słuchaczy¹⁴. Organizował również spotkania towarzyskie z kompozytorami, m.in. z Johannesem Brahmem i Antonem Rubinsteinem, oraz z wybitnymi instrumentalistami. O tym, jak ważne dla niego było życie towarzyskie w kręgach wiedeńskiej elity, świadczą liczne dedykacje umieszczane na utworach, kierowane nie tylko do wspomnianych zaprzyjaźnionych osobistości, lecz również do jego uczniów (m.in. do Ignacego Jana Paderewskiego, Mieczysława Horszowskiego, Ossipa Gabrilowicza czy Arthura Schnabla).

Jak pisze Irena Poniatowska, dziewiętnastowieczna muzyka fortepianowa pozostawała pod silnym wpływem ideologii romantyzmu. Dotyczyło to także drugiej połowy XIX wieku, kiedy zrodziły się tendencje neoromantyczne, a w innych sztukach rozwinął się nurt realistyczny. Muzykę stawiano ponad innymi sztukami nie tylko za sprawą możliwości oddania tego co nieskończone, lecz głównie z powodu wyrażania pełni ludzkiego uczucia¹⁵. Spośród wyszczególnionych przez autorkę sześciu pozamuzycznych sfer eksponowanych w miniaturze fortepianowej drugiej połowy XIX wieku trzy można odnieść do fortepianowej twórczości Leszetyckiego.

¹³ Niektóre źródła podają liczbę ponad 1000.

¹⁴ Por. <https://www.deutsche-biographie.de/sfz50579.html>, <https://culture.pl/pl/tworca/teodor-leszetycki> [obydwa dostęp: 25.11.2021].

¹⁵ I. Poniatowska, *op. cit.*, s. 302–303.

Pierwszą jest sfera wspomnień z podróży do różnych krajów, miast, ślady zapamiętanych krajobrazów, z oznaczeniami typu „souvenir de”, drugą – przestrzeń związana z życiem współczesnym, co u Leszetyckiego wyraża się licznymi dedykacjami dla uczniów oraz dla szerokiego grona przyjaciół wywodzących się z artystycznego establishmentu muzycznych centrów, zwłaszcza Wiednia i Petersburga. W twórczości fortepianowej Leszetyckiego w najmniejszym stopniu uwidacznia się trzecia sfera – emocji, naznaczona marzeniami, tęsknotą, melancholią, przyjmująca formę muzyczną utworów o nazwie „reverie”, „le dialog d’amour”. Twórczość kompozytora z Łańcuta nie była zatem w większości wyrazicielką „najbardziej intymnych, subiektywnych przeżyć, mających zdolność prowadzenia kantyleny”, chociaż z drugiej strony niewątpliwie wpływ na charakter tej twórczości miał rozwój gatunku etiudy romantycznej, która jednak, w odróżnieniu od twórczości Liszta, u Leszetyckiego nie miała walorów wysoce wirtuozowskich, rozsadzających dotychczasowe formy od wewnątrz i wypełniających romantyczne gatunki nową fakturą¹⁶. U Leszetyckiego walor wirtuozowski ma zgoła bardziej doraźny charakter, obliczony na krótkotrwały efekt popisu instrumentalnego.

W twórczości Leszetyckiego najbardziej wyrazista jest pierwsza sfera – wspomnień dotyczących różnych krajów, miast, krajobrazów. Odzwierciedla silne powiązania z wydarzeniami z życia kompozytora, upamiętniając w tytule na przykład miejsca podróży. Leszetycki kilkakrotnie podróżował do Włoch, po raz pierwszy w wieku kilkunastu lat. Szczególne wrażenie zrobiła na nim Wenecja. Jak pisze Angele Comtesse Potocka, Leszetycki mawiał, że od zawsze kochał Wenecję¹⁷. Te wydarzenia znalazły odzwierciedlenie w tytułach utworów: *Souvenirs d'Italie* op. 39 (w tym *Barcarola Venezia*), *Souvenirs de Venise* op. 4, *Barcarole napolitaine* op. 11 nr 4. Z innych podróży upamiętnił także Petersburg, komponując *Souvenir de St. Petersbourg* op. 15 oraz *Souvenir d'Ischl*. Ponadto jego twórczość fortepianowa zawiera utwory o różnej proveniencji: arabeski, suity z utworami tanecznymi i nietanecznymi, tańce (polki, walce, mazurki, tańce rosyjskie), nokturny, preludia, romanse, medytacje, utwory o francuskiej (także angielskiej) nazwie „pieces”. Drugą sferę – związaną z życiem współczesnym – reprezentują wymienione wyżej dedykacje składane uczniom i przyjaciołom (o czym będzie jeszcze mowa). Wspomniana trzecia sfera – według klasyfikacji Ireny Poniatowskiej przypisana emocjom, marzeniom, tęskno-

¹⁶ Por. I. Poniatowska, *op. cit.*, s. 284–285, 302–303.

¹⁷ A.C. Potocka, *Theodore Leschetitzky. An intimate study of the man and the musician*, The Century CO, New York 1903, s. 114.

tom, tworzeniu nastroju melancholii – występuje u Leszetyckiego w najmniejszym wymiarze. Do tego rodzaju utworów można zaliczyć *Reverie. Premier nocturne* op. 1, *Le dialogue d'amour* op. 7, *Le premier amour. Impromptu* op. 11 nr 3, *Chant du soir. Idylle* op. 11 nr 5, *Consolation. Romance* op. 40 nr 2. Były one wydawane pojedynczo lub zebrane w wydania zbiorowe, najczęściej od dwóch do czterech/sześciu utworów. Charakter tej spuścizny częściowo odzwierciedla salonowe życie Wiednia drugiej połowy XIX i początku XX wieku.

W dorobku Leszetyckiego wśród opublikowanych tańców o ludowej proveniencji znajdziemy mazurki, walce, taniec rosyjski oraz jedną polkę. Jak nadmieniono, pisał także suity z częściami tanecznymi i nie-tanecznymi, w tym suity barokowe (niektóre wydania zawierają pojedyncze części, jak *siciliana* czy *gigue*).

W swojej twórczości ten słynny pedagog z Łańcuta stosunkowo niewiele miejsca poświęcił gatunkowi mazurka. Rodzaj tej spuścizny i zachowane nieliczne nagrania dowodzą, że bardziej odpowiadały mu utwory o swobodnej budowie i wielokulturowych inspiracjach związanych z aktualnymi wydarzeniami z jego życia. Wśród nich znajdują się niewymienione jeszcze etiudy, medytacje, arie, humoreski i inne miniatury (m.in. o frywolnej nazwie *La petite coquette* 'Mała kokietka' op. 11 nr 6). Cała jego twórczość fortepianowa za sprawą skłonności do licznych wirtuozowskich wstawek zdradza widoczne wpływy pianistki F. Liszta. Można ją również porównać do stylu gry Leszetyckiego, którą I.J. Paderewski określił jako „trochę błyskotliwą, nie zawsze w najlepszym stylu, czasem zanadto dekoracyjną, powierzchowną i zbyt jaskrawą”¹⁸.

Wśród obecnie dostępnych wydanych utworów Teodora Leszetyckiego znajdziemy zaledwie kilka mazurków. Kompozytor na pewno znał mazurki F. Chopina (tak jak jego całą opublikowaną twórczość fortepianową), które zostały wydane w latach 1825–1949, dlatego trudno nie dokonać pewnych odniesień do chopinowskiego ideału mazurka w kontekście twórczości mazurkowej Leszetyckiego. W przeciwieństwie do Chopina w mazurkach Leszetyckiego nie widać większego zainteresowania melodyką ludową, co było zasadniczą cechą kompozycji „polskiego wieszczą muzyki”, widoczną zwłaszcza w mazurkach, polonezach i preludiach.

Pierwszy mazurek znajduje się w opusie 2 (nr 2), kolejne – w opusach: 8 (nr 1 i 2), 15 (bez numeru), 24 (nr 1 i 2), 35 (nr 1), 38 (*Mazurka-Impromptu*)

¹⁸ I.J. Paderewski, *Pamiętniki*, PWM, Kraków 1984, s. 117.

i 40 (nr 4). Leszetycki napisał zatem łącznie dziewięć tego typu miniatur, które zostały opublikowane jeszcze za życia kompozytora. Należy jednak zaznaczyć, że część twórczości znajduje się w rękopisach i nie można wykluczyć, że zawiera również mazurki.

Utwory fortepianowe Leszetyckiego cechuje swoista dekoracyjność. Ten element już ponad sto lat temu zauważył w grze mistrza Ignacy Jan Paderewski (por. przyp. 18). Zapewne było to związane ze wspomnianymi wpływami F. Liszta, z którym się przyjaźnił, oraz ze skłonnością do pewnych form błyskotliwego zachowania czy wręcz opisu towarzyskiego podczas koncertów i podczas licznych spotkań z wiedeńską elitą, a także z prowadzenia bujnego życia towarzyskiego. Zdanie to podzielali także inni uczniowie Leszetyckiego, jak również późniejsi badacze jego działalności artystycznej. Jak pisze Barbara Chmara-Żaczkiewicz:

Życiowa energia, niezwykle dynamizm, zamięłowanie do barwowo-dynamicznych kontrastów zaskakujących słuchające jego występu osoby jest obecna też w jego muzyce. Wiąże się to w sposób oczywisty z osobowością artysty, ale i podłożem jego przyzwyczajień wirtuozowskich. Po prostu: komponował tak, jak zwykł był koncertować. Może więc raczej mieli ci jego uczniowie, których raziło zbyt głośne granie profesora, gra zbyt zamaszysta, prawdziwie „męska”, ów wielki wirtuozowski styl à la Liszt, do którego starał się ich nakłaniać. To był model pianistyki żywo praktykowany w XIX wieku, prowadzący już w nową, neoromantyczną epokę, lecz w arsenale kompozytorskich środków wybieranych przez Leszetyckiego mało urozmaicony¹⁹.

Opisany wyżej styl odzwierciedlają również mazurki Leszetyckiego. Ową wirtuozowską skłonność widać już w pierwszym *Mazurku Des-dur* z op. 2 nr 2 dedykowanym baronowej Felicji de Münch Bellinghausen. W czterotaktowym wstępie kompozytor stosuje rozległe rejestry, dynamikę *fortissimo* i wirtuozowskie figuracje, co jest zapowiedzią patosu i zamaszystego charakteru, dalekiego od pełnych niuansów mazurków Fryderyka Chopina. Rezygnacja z komponowania melodyki na wzór ludowy skutkuje rozczłonkowaniem melodycznym, obfitującym w rozległe interwały, co odsuwa element śpiewności na dalszy plan. Tę cechę dobrze obrazuje czoło początkowego motywu omawianego mazurka, ujętego tu w dwukrotnym powtórzeniu, występującego po czterotaktom wstępie (t. 5–6, 9–10, 13–14):

¹⁹ B. Chmara-Żaczkiewicz, *op. cit.*, s. 44.

Mazourka
par
TH. LESCHETIZKY.

Oeuvre 2.
N° 2.

Allegretto.

Przykł. 1. T. Leszetycki, *Mazurek Des-dur* z op. 2 nr 2, t. 1-14

Tego rodzaju elementy pojawiają się w całej miniaturze, wpisując się w styl gry i komponowania początkowych opusów Teodora Leszetyckiego. Jednocześnie miniatura zawiera liczne akcenty i kontrasty dynamiczne, co stwarza pewną zmienność w przebiegu krótkich odcinków muzycznych. Leszetycki komponuje za pomocą ośmiotaktowych zdań muzycznych składających się na budowę okresową, która poza nielicznymi wyjątkami wprowadza regularność i symetrię przebiegu muzycznego. W motywie uwagę zwraca rytm punktowany, który radykalnie zdominował całą narrację muzyczną. W *Mazurku Des-dur* widać wpływy cenionego przez Leszetyckiego Carla Czernego. Chodzi zwłaszcza o pewną „klasyczność” i jednorodność zastosowanej motywy, zakorzenionej w klasy-

cyzmie, podpartej również harmoniką, która za sprawą m.in. oszczędnie stosowanej chromatyki ma wyraźnie klasyczne konotacje. Wpływy Carla Czernego na styl komponowania Teodora Leszetyckiego można zauważyć, porównując etiudy na fortepian pierwszego twórcy z omawianym mazurkiem Leszetyckiego. Przykładem mogą być etiudy ze zbioru *Schule der Fingerfertigkeit* op. 740, w których uderza właśnie jednorodność motywiczna oraz okresowa regularność fraz, stopniowo zanikająca w gatunkach romantycznych na rzecz swobody wypowiedzi w zakresie budowie formalnej i przebiegu napięciowo-wyrazowego oraz ogólnej narracji muzycznej. To, że Leszetycki pozostawał pod wpływem Czernego jako kompozytora, ale też całej jego osobowości, w tym jego dokonań na polu nauczania muzyki, potwierdza jego opinia, którą wyraził w wywiadzie udzielonym swojej uczennicy Ilce Horowitz-Barnay. Stwierdził wówczas, że „Czerny był wielkim muzykiem, niezrównanym nauczycielem” i że „Wiedeńczycy nigdy wystarczająco go nie cenili”. Jego zdaniem Czerny był światłym człowiekiem, który jako pedagog potrafił stanąć na progu „nowej ery”²⁰.

Mazurek Des-dur ma wieloodcinkową budowę, w której kompozytor wprowadza zróżnicowaną motywikę w tonacjach *Des-dur*, *b-moll* i *Ges-dur*. Jak zaznaczono, ich cechą jest regularność i symetria uzyskana za sprawą budowy okresowej i przewagi ośmiotaktowych zdań muzycznych, jak również jednorodność motywiczna, zdominowana rytmami mazurkowymi. Liczne momenty popisowe w utworze (zwłaszcza figuracje gamowe) oddają salonowego ducha dziewiętnastowiecznego Wiednia. Należy jednak zaznaczyć, że jest to pierwszy mazurek tego kompozytora, z początkowego okresu twórczości. Niektóre późniejsze utwory fortepianowe ewoluowały nieco w stronę romantycznej miniatury instrumentalnej²¹.

Dojrzałe utwory Teodora Leszetyckiego wykazują już większe wpływy romantyzmu. Wprawdzie można znaleźć nieliczne liryczne przykłady w niektórych mazurkach skomponowanych później, ale nie wyrażają one pełni stylu *melancolico*, który Mieczysław Tomaszewski przypisał Fryderykowi Chopinowi jako jedną z jego reprezentatywnych cech twórczości²². Utwory Leszetyckiego nie rozwijają głębi harmoniczo-tonalnej i dynamiczno-wyrazowej w takim stopniu jak dzieła Fryde-

²⁰ Podaję za: B. Chmara-Żączkiewicz, *op. cit.*, s. 23.

²¹ Utworem napisanym w duchu romantycznej uczuciowości jest m.in. *Aria* z op. 36 nr 1, dedykowana Antonowi Rubinsteinowi.

²² M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, wyd. 2, PWM, Kraków 2005, s. 365.

ryka Chopina. Wydaje się, że styl Leszetyckiego jest bardziej powierzchowny, nastawiony na błyskotliwy efekt i bardziej „męski”, co jak słusznie zauważa Barbara Chmara-Żaczkiewicz, jest reprezentatywne dla tendencji dziewiętnastowiecznej pianistyki (styl à la Liszt)²³. Leszetycki niezwykle cenił Liszta, uważał go za geniusza. Był obecny na jego wiedeńskich koncertach. Podziwiał go też za silną indywidualność, radosne usposobienie, „niesamowity” uśmiech, kontrastujący z przenikliwym spojrzeniem. Uważał, że wszystko, co robił Liszt, było niezwykle²⁴. Nic zatem dziwnego, że wpływy Liszta znajdziemy już w pobieżnej analizie wykazu utworów obydwu kompozytorów, w tytułach programowych zawierających różne miejsca na mapie Europy (u Liszta: *Neapol, Venezia e Napoli /Gondoliera, Canzone, Tarantella/*²⁵, u Leszetyckiego: *Barcarolle Napolitaine, Tarantella, Siciliana all' antica, Canzonetta Toscana all' antica*, obydwaj kompozytorzy napisali też miniatury o tytule *Consolation*).

W podobnym stylu jak *Mazurek Des-dur* op. 2 nr 2 skomponowany jest *Mazurek f-moll* z op. 8 nr 2. Także i tu cechą wyróżniającą miniaturę jest zamaszysty charakter, z wykorzystaniem dynamiki *forte*, z licznymi akcentami i użyciem rozległych rejestrów. Te elementy charakteryzuje wiele utworów fortepianowych Leszetyckiego. W omawianym mazurku kompozytor wprowadził więcej „oddechu” i spokojnej narracji muzycznej w środkowej części (*Poco meno mosso*, utwór ma budowę ABA), w której występuje więcej dynamiki *piano* i nieznaczne zawężenie rejestrów. Natomiast w całej miniaturze uderza znikoma śpiewność melodyczna, na którą wpływa etiudowa pasażowość motywów, mająca swe źródła w twórczości Carla Czernego, i nadmierna dekoracyjność²⁶, wynikająca z charakteru Leszetyckiego, w tym z doskonałej techniki gry. Wymienione cechy w większości odnoszą się do pozostałych mazurków omawianego kompozytora.

Jednym z bardziej wirtuozowskich mazurków Leszetyckiego jest nienumerowany *Mazurek As-dur* z op. 15, zatytułowany *Souvenir de S. Petersbourg*. Kompozytor zadedykował miniaturę baronowej Caroline de Stieglitz. Utwór został wydany ok. 1890 r. w Berlinie w wydawnic-

²³ Por. przyp. 19.

²⁴ A.C. Potocka, *op. cit.*, s. 57–58.

²⁵ B. Krzemień-Kolpanowicz, *Liszt Franz* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 5: KLŁ, PWM, Kraków 1997, s. 378–379.

²⁶ Określenie „dekoracyjność” użyte przez Paderewskiego wyjątkowo dobrze oddaje cechy twórczości fortepianowej Leszetyckiego; por. przyp. 18.

twie A.M. Schlesingera jako upamiętnienie licznych koncertów i wieloletniego pobytu kompozytora w Sankt Petersburgu. Jak pisze Angele Comtesse Potocka, Leszetycki miał tam wielu przyjaciół poznanych jeszcze w Wiedniu, m.in. Antona Rubinsteina, niemieckiego kompozytora Adolfa von Henselta oraz rosyjskiego finansistę barona Alexandra von Stieglitz, którego żonie zadedykował wspomnianego mazurka z op. 15²⁷. Miniatura ma klasyczną budowę ABA, w której cechą charakterystyczną jest przeplatanie rytmów mazurkowych wstawkami wirtuozowskimi, opartymi najczęściej na akordzie dominanty septymowej o kierunku opadającym (część A). Również i w tym mazurku melodyka nie przejawia cech kantylenowych. Świadczą o tym rozległe skoki interwałowe poruszające się po rozłożonym akordzie. Ponadto struktura melodyczna uwidacznia stosowanie ulubionego motywu Leszetyckiego, widocznego również w innych mazurkach, sprowadzającego się do skoków oktaowych lub nonowych wpisanych w rytm punktowany (np. w t. 9, 14, 22) lub jako przednutki (t. 80–93). Rozległe skoki interwałowe są także widoczne w części B, w której dodatkowo kompozytor wprowadza opadający motyw gamowy w artykulacji *staccato*. Zastosowanie takiej struktury motywicznej nie tylko świadczy o pewnej skłonności do efektu popisowego, lecz również wpływa na rozczłonkowanie linii melodycznej, niwelując element śpiewności, który – za sprawą mazurków Chopina – stał się nieodłączną cechą przypisywaną gatunkowi mazurka.

Szczególnym przykładem rozwarstwienia melodyki jest *Mazurek Es-dur* z op. 24 nr 2 wydany ok. 1880 r. razem z mazurkiem nr 1 z tego opusu. Podobnie jak w poprzednio omawianym mazurku kompozytor wprowadza tu krótki, jednotaktowy motyw w dwukrotnym powtórzeniu. Można stwierdzić, że jest to typowa cecha struktury mazurków Leszetyckiego. Sprowadza się ona właśnie do krótkich motywów o rozwarstwionej melodyce w dwukrotnym powtórzeniu. Tę manierę wyraziście obrazuje początek *Mazurka Es-dur* z op. 24. Po 10-taktowym wstępie, w którym kompozytor zastosował dynamikę w przedziale od *piano* do *fortissimo* zakończoną rozległą dwutaktową wirtuozowską figuracją, występuje jednotaktowy motyw mazurkowy w dwukrotnym powtórzeniu (t. 11–12):

²⁷ A.C. Potocka, *op. cit.*, s. 147.

Mazurka.

Tł. Leschetizky, Op. 24. № 2.

Allegro vivace.

PIANO.

Edition Peters. 7788

Przykł. 2. T. Leszetycki Mazurek Es-dur, op. 24 nr 2, t. 1-14

Warto zauważyć, że wspomniany motyw pod względem budowy jest podobny do *Mazurka Des-dur* z op. 2 nr 2 (por. przykł. 1, t. 5-6). Pokrewieństwo to przemawia za znikomą inwencją melodyczną kompozytora, widoczną na przykładzie jego twórczości mazurkowej. W tej miniaturze szczególną uwagę zwraca jeszcze jeden element. Jest nią harmonika. Leszetycki wprowadził tu nieco więcej chromatyki, która pojawia się nie tylko we wstępie, lecz również we wstawkach wirtuozowskich i w niektó-

rych ogniwach. Najbardziej zaskakującym elementem są jednak niespodziewane przemiany harmoniczne w postaci wychyleń modulacyjnych do odległych tonacji. Co ciekawe, zabieg ten zawsze odbywa się na krótkiej przestrzeni muzycznej i nie ma większego celu, gdyż po progresywnej serii wychyleń następuje powrót do zasadniczej tonacji *Es-dur*²⁸. Prawdopodobnie kompozytor chciał w ten sposób przygotować (dość nieumiejętnie) kolejne ogniwo C w ramach rondowej budowy $ABA_1CAB_1AC_1$, które przebiega w tonacji *H-dur*, jednakże w wyniku zastosowania przemian tonalnych w krótkim czasie cały proces wzmacnia tylko kontrastowość występującą w wielu innych elementach kompozycji.

Nieco spokojniejszy w charakterze jest *Mazurek e-moll* nr 1 z tego samego 24 opusu. Ma on bardziej skondensowaną melodykę, która operuje węższymi rejestrami, i nieco prostszą fakturę. Ponadto po raz kolejny ukazuje strukturę ulubionego przez Leszetyckiego typu motywów występujących w mazurkach, który polega na opadającym większym skoku interwałowym wpisanym w rytm punktowany, naturalnie w dwukrotnym powtórzeniu. Tego rodzaju motywikę widać zwłaszcza w początkowych opusach.

Bardziej stonowany w charakterze jest *Mazurek-Reverie d-moll* z op. 35 nr 1. Sugeruje to już sam tytuł, w którym rytmy mazurkowe łączą się z charakterem miniatury romantycznej zatytułowanej „marzenie” (*reverie*), mającej silne konotacje w twórczości R. Schumanna i F. Liszta. Większość elementów muzycznych została tu ograniczona, co widać zwłaszcza w niewielkiej rozpiętości interwałowej melodyki, w wąskiej, bardziej przejrzystej fakturze i w dynamice, w której kompozytor zrezygnował z poziomu *fortissimo*. Jest to jeden z nielicznych mazurków Leszetyckiego, który kończy się dynamiką *piano*. Ponadto kompozytor zrezygnował z wstawek wirtuozowskich, co zniwelowało wyraziste cechy dotychczasowej twórczości mazurkowej Leszetyckiego, takie jak swego rodzaju zamaszystość i impet. Wprowadzenie tego typu ograniczeń spowodowało nieznaczące zbliżenie się do charakteru romantycznych gatunków z kręgu liryki instrumentalnej.

Kontynuację przeobrażeń gatunku mazurka potwierdza kolejna miniatura Leszetyckiego, *Mazurek-Improptu* z op. 38. Sposób kształtowania melodyki i tworzenia pewnej melancholijnej aury polega na dalszym ograniczeniu pasażowego charakteru motywiki widocznym w skrajnych

²⁸ Wychylenia o których mowa, pojawiają się w t. 56–60. Są one ułożone w progresji wznoszącej, przechodząc kolejno przez tonacje: *Es-dur* – *E-dur* – *fis-moll* – *Es-dur*.

częściach, a więc konstruowanie jej w oparciu o wąski ambitus użytych interwałów, mniejszą kontrastowość w zakresie faktury, dynamiki, rejestrów i muzycznych środków wyrazu. Leszetycki wprowadził tu nieliczne wstawki wirtuozowskie, które wpisują się w ogólny charakter miniatury i styl *brillante*, nie rażąc jaskrawością ekspozycji. Pod tym względem *Mazurek-Improptu* z op. 38 wyróżnia się spośród innych miniatur tego gatunku, a także w niewielkim stopniu zbliża się do chopinowskiego stylu *melancolico*.

Ostatni *Mazurek G-dur* Leszetyckiego z op. 40 nr 4 powstał na przełomie lat 80. i 90. XIX wieku (w przedziale lat 1886–1891²⁹). W tym czasie został również wydany w Berlinie. Jest on mniejszych rozmiarów i ma prostą formę ABA₁, zróżnicowaną pod względem nastroju. W skrajnych częściach występuje charakterystyczny dla Leszetyckiego styl, który można określić jako klasyczno-figuracyjny (wpływy Carla Czernego) połączony z rytmem mazurkowymi. Kompozytor nie zrezygnował tutaj z zamasztygo charakteru, co podobnie jak w poprzednich miniaturach tego gatunku skutkuje znikomą śpiewnością motywów. W zasadzie walory melodyczne ograniczają się do czterotaktowego głównego motywu mazurka (t. 11–14 i dalsze), kilkakrotnie pojawiającego się w skrajnych częściach. Należy jednak zaznaczyć, że cały utwór pomimo występowania kontrastów wyrazowo-dynamicznych zawiera także fragmenty uspokojenia narracji muzycznej, występujące w środkowej części *Tranquillo*. Warte zauważenia jest również uproszczenie faktury i ograniczenie do kilku popisowych wstawek wirtuozowskich. Nieznaczna redukcja wymienionych wyżej kontrastów przyczyniła się do wystąpienia nielicznych subtelności muzycznych, na przykład w zakończeniu utworu.

Podsumowując twórczość mazurkową Teodora Leszetyckiego, należy stwierdzić, że ze względu na brak nawiązań do polskiej muzyki ludowej, a uściślając – do tańców: mazura, oberka i kujawiaka, wyrażonych zwłaszcza w rysunku linii melodycznej i podłożu harmonicznym, nie zachowuje ona styczności z charakterem gatunku, jaki zakorzenił się w twórczości polskich kompozytorów romantycznych. Mazurki są dowodem na zasadność wyrażanego przez niektórych badaczy poglądu (m.in. przez B. Chmarę-Żaczekiewicz), że Leszetycki nie był melodystą³⁰. Skłonności do stosowania dekoratywnego popisu i „męskiego” typu pianistyki w stylu F. Liszta czy konstrukcja motywów zdradzająca wpływy klasycznych etюд Carla

²⁹ Por. <https://polona.pl/item/a-la-campagne-suite-de-cinq-morceaux-op-40-nr-4-melodie-a-la-mazurka,NzEwODQyMTY/0/#info:metadata> [dostęp: 8.02.2022].

³⁰ B. Chmara Żaczekiewicz, *op. cit.*, s. 44.

Czernego sytuują omawiane miniatury fortepianowe nie tylko w kręgu romantycznej literatury salonowej w rodzaju wirtuozowsko-popisowym, lecz również w kręgu kultury otwartej na szerokie, międzynarodowe wpływy Wiednia, w tym działających tam twórców wywodzących się z szerokiego środowiska artystycznego. Ponadto użyta w większości mazurków motywika charakteryzuje się skłonnością do schematycznego stosowania modelu rytmu punktowanego, który przyjmuje cechę pewnej natarczywości. Jednocześnie struktura motywiczna jest ograniczona nikłą inwencją kompozytora w tworzeniu urozmaiconej melodyki, nie wykazując płynnych przejść w zakresie zmian tonalno-harmonicznych i fakturalnych. Wewnętrzna struktura mazurków zdominowana jest symetryczną budową okresową, niepodporządkowaną osobistemu przeżyciu twórcy (przeważnie wykluczającą strukturalną symetrię), która za sprawą pasażowej lub gamowej figuracji jest czynnikiem sytuującym owe miniatury na przeciwległym biegunie do mazurków Fryderyka Chopina. Dodatkowo brak uczucia nostalgii, poza nielicznymi wyjątkami, jako jednego z elementów stylu *melancolico*, który za sprawą Fryderyka Chopina utrwalił się w odbiorze społecznym jako cecha przypisana gatunkowi polskiego mazurka, skutkuje wielokrotnie tu podkreślanym znikomym walorem śpiewności linii melodycznej. Wymienione elementy wpływają również na brak plastyczności faktury. Stąd mazurki Leszetyckiego obfitują w kontrasty harmoniczne i dynamiczno-wyrazowe (z uwydatnioną rolą dynamiki *fortissimo*), stwarzając niekiedy zaskakujące słuchacza wrażenie. Niewątpliwie ukazują osobowość Leszetyckiego jako kompozytora o określonych cechach charakteru, wiodącego najpierw życie koncertującego pianisty, dysponującego świetną techniką gry, potem sławnego pedagoga i pianisty grającego okazjonalnie podczas licznych spotkań towarzyskich. Wydaje się, że ostatni aspekt miał znaczący wpływ na charakter twórczości fortepianowej Teodora Leszetyckiego. Można zatem stwierdzić za Ireną Poniatowską, że dziewiętnastowieczna muzyka fortepianowa w niektórych przypadkach ukazuje rozziw między sztuką wysoce artystyczną a sztuką przeznaczoną do użytku powszechnego, na potrzeby rozwijającego się mieszczaństwa, w której muzyka salonowa niekiedy schodzi do poziomu trywialności czy też pustego popisu wirtuozerii³¹. Chociaż nie można całkowicie odmówić walorów artystycznych mazurkom Leszetyckiego, to jednak częściowo zbliżają się one do tej drugiej kategorii. Zapewne z tego też powodu nie zdobyły większej popularności wśród wielu wybitnych koncertujących pianistów, uczniów Leszetyckiego.

³¹ I. Poniatowska, *op. cit.*, s. 285.

BIBLIOGRAFIA

Opracowania

- Chmara-Żaczekiewicz Barbara, Teodor Leszetycki. *Notatki z biografii artysty i pedagoga w świetle stosunków z rodziną, przyjaciółmi i uczniami (część I)*, „Muzyka” 2018, nr 4, s. 88–112 (część II), „Muzyka” 2019, nr 1, s. 22–68.
- Cwanek-Florek Ewa, *Polnische Berühmtheiten im Spiegel der öffentlichen Erinnerung in Wien*, Tectum Verlag, Marburg 2006.
- H. (?), *Naokoło sceny i estrady. Teodor Leszetycki. W 72-gą rocznicę urodzin*, „Ilustracja Polska” 1902, R 2, nr 27, s. 636–637.
- Kosińska Małgorzata, Teodor Leszetycki, <https://culture.pl/pl/tworca/teodor-leszetycki>.
- Krzemień-Kolpanowicz Barbara, Liszt Franz [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 5: KLŁ, PWM, Kraków 1997, s. 371–396.
- Nowak-Romanowicz Alina, *Związki z Wiedniem kompozytorów polskich drugiej połowy XVIII i pierwszej połowy XIX wieku [w:] Polacy w Austrii. Materiały międzynarodowego sympozjum naukowego, które odbyło się na Uniwersytecie Jagiellońskim w dniach 20–22 maja 1975*, red. A. Pilch, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1976, s. 97–102.
- Łukaszczyk Jacek, *Chopin w Wiedniu [w:] Polacy w Austrii. Materiały międzynarodowego sympozjum naukowego, które odbyło się na Uniwersytecie Jagiellońskim w dniach 20–22 maja 1975 r.*, red. A. Pilch, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1976, s. 89–96.
- Paderewski Ignacy Jan, *Pamiętniki*, tłum. W. Lisowska, T. Mogilnicka, PWM, Kraków 1984.
- Poniatowska Irena, *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku. Romantyzm cz. II A, 1850–1900, „Historia muzyki polskiej”, t. V*, Warszawa 2010.
- Potocka Angele Comtesse, *Theodore Leschetitzky. An intimate study of the man and the musician*, The Century CO., New York 1903.
- Taborski Roman, *Polacy w Wiedniu*, wyd. 2 zmienione i powiększone, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2001.
- Tomaszewski Mieczysław, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, wyd. 2, PWM, Kraków 2005.

Encyklopedie

- Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 5: KLŁ, PWM, Kraków 1997.
- Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Theodor-Leschetitzky>

Strony internetowe

- https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/osoba/6921_haslinger_tobias
- <https://culture.pl/pl/tworca/teodor-leszetycki>
- <https://polona.pl/item/a-la-campagne-suite-de-cinq-morceaux-op-40-nr-4-melodie-a-la-mazurka,NzEwODQyMTY/0/#info:metadata>
- https://vienna.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=790&catid=246&lang=pl&Itemid=859
- <https://www.deutsche-biographie.de/sfz50579.html>

Piano Mazurkas by Teodor Leszetycki

Abstract

Teodor Leszetycki (1830–1915) became famous as a teacher of the piano arts. Most of his life he spent in Vienna. He developed his own piano playing method, which gained recognition all over the world. However, he was also a composer. His work encompasses main piano pieces. Leszetycki's Mazurkas are a minority among his works. He created only nine pieces of this genre. The main features of his Mazurkas are: a significant textural and dynamic-expressive contrast in the space of short musical fragments, the lack of cantilena in motifs and numerous virtuoso inserts. Leszetycki's style in his Mazurkas can be described as classical-figurative, with a clear influence of his Viennese teacher and composer Carl Czerny and Ferenc Liszt, in the meaning of the masculine style of piano playing. They show the composer as a great pianist who used an excellent piano technique. To sum up, the Mazurkas of Teodor Leszetycki were perceived more as an art of general use than highly artistic.

Keywords: Teodor Leszetycki, piano mazurka, romantic miniature

Joanna Miklaszewska

Uniwersytet Wrocławski

KONTEKSTY POLITYCZNE, SPOŁECZNE I KULTUROWE W OPERACH PORTRETOWYCH PHILIPA GLASSA

Ustanowiony przez Philipa Glassa nowy gatunek muzyczny opery portretowej (*a portrait opera*) jest jednym z najważniejszych zjawisk ogłaszających przełom w amerykańskiej muzyce operowej, który dokonał się w dziełach powstających od roku 1976. Przełom ten wyznaczają trzy nowatorskie dokonania kompozytorów amerykańskich polegające na wprowadzeniu nowych gatunków muzyki operowej. Opera portretowa jest odmianą opery historycznej o silnym zabarwieniu społecznym lub politycznym, ukazującej wielką postać historyczną (Albert Einstein, Mohandas Karamchand Gandhi, faraon Echnaton, Johannes Kepler) o wyrazistej osobowości, która w sposób znaczący wpłynęła na społeczeństwo. Drugim nowatorskim gatunkiem jest video-opera, wprowadzona przez Steve'a Reicha. Jest to opera o charakterze dokumentalnym, zakorzeniona w tradycji muzyki konkretnej, utrzymana w poetyce widowiska multimedialnego z wpływami teledysku. Trzecim przełomowym dokonaniem jest zainicjowany przez Johna Adamsa nowy typ opery o tematyce związanej ze współczesnymi wydarzeniami ukazanymi z dokumentalną wiernością, lecz jako dzieło muzyczne odwołujące się do tradycji włoskich i francuskich oper romantycznych.

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie oryginalności nowego gatunku opery portretowej, na którą składa się połączenie nowatorskiej techniki kompozytorskiej i struktury dramatycznej z niekonwencjonalną formą i nietypową zawartością treściową libretta, obejmującego idee społeczno-polityczne oraz konteksty kulturowe. Zagadnienia te ukazane zostaną zarówno na tle całej twórczości operowej Philipa Glassa, jak i amerykańskiej oraz europejskiej twórczości operowej z przełomu XX i XXI wieku.

Philip Glass pierwsze trzy skomponowane przez siebie opery: *Einstein on the Beach*, *Satyagraha* i *Akhmaten*¹ ujął w formę trylogii „oper portreto-

¹ Podczas polskiej premiery w 2000 r. w Łodzi opera zaprezentowana została pod tytułem *Echnaton*.

wych”. Kompozytor w swych wspomnieniach *Words Without Music* charakteryzuje przyjęte w trylogii założenia estetyczne: „Po Einsteinie powstały dość szybko opery *Satyagraha* i *Akhnaten*, formując trylogię «oper portretowych» o ludziach, których życie i dzieło zmieniły świat. Einstein, człowiek nauki, Gandhi, człowiek polityki, i Echnaton, człowiek religii, przekształcili świat, w którym żyli, nie za pomocą sił zbrojnych, ale poprzez potęgę głoszonych idei”².

Genezę nowego, niezwykle gatunku opery portretowej wyznacza kilka czynników. Zbigniew Skowron, pisząc o trylogii oper portretowych Philipa Glassa, zauważa, iż: „Znaczenie tej trylogii sięga daleko poza kontekst twórczości amerykańskiej drugiej połowy XX wieku, albowiem za myśl wspomnianych oper jest bliski pewnej koncepcji z lat dwudziestych – idei «muzycznego portretu» o odcieniach realistycznych i społecznych autorstwa Virgila Thomsona”³. Thomson inspirował się ideą literackiego portretu, którą podjęła w swej twórczości Gertruda Stein. Skomponował ok. 150 instrumentalnych utworów muzycznych (głównie na fortepian), które określił jako „muzyczne portrety”. Miały one za pomocą środków muzycznych oddawać psychikę i osobowość portretowanych osób. Interesujący był proces komponowania tych w większości krótkich, 1- lub 2-minutowych utworów, które Thomson tworzył przy fortepianie w obecności osób portretowanych, jakby nawiązując do idei „pozowania” przez modela do portretu tworzonego przez malarza.

Sięgając zaś wstecz do tradycji dwudziestowiecznej europejskiej muzyki operowej, należy wymienić takie dzieła, jak *Chopin* Giacomo Oreficego (1901) i *Palestrina* Hansa Pfitznera⁴ (1915), które można uznać za prekursorskie w stosunku do oper portretowych: pierwszą z nich – poprzez poetycki charakter libretta ukazującego w sposób zbeletryzowany sceny z życia Chopina, drugą zaś – poprzez uczynienie tematem opery legendy o „uratowaniu” przez Palestrinę tradycji muzyki polifonicznej w Kościele dzięki skomponowaniu *Missa Papae Marcelli*. Taki romantyczny, idealistyczny sposób ujęcia głównej postaci bliski jest również operom portretowym Philipa Glassa, w których wydarzenia historyczne ukazywane są

² Ph. Glass, *Words Without Music. A Memoir*, London 2015, s. 305.

³ Z. Skowron, *Nowa muzyka amerykańska*, Kraków 1995, s. 387.

⁴ Caroline Harvey, pisząc o operach portretowych Ph. Glassa, do wcześniejszych dzieł tego gatunku zalicza bardziej konwencjonalne dramaturgicznie opery *Palestrina* Hansa Pfitznera oraz *Mathis der Maler* Paula Hindemitha. C. Harvey, *Words and actions* [w:] *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*, red. M. Cooke, Cambridge 2005, s. 55.

zgodnie z zasadą *licentia poetica*. Przeniesiona na grunt muzyki idea portretu, zainspirowana gatunkiem funkcjonującym w malarstwie i grafice, pojawia się także w skomponowanej przez Glassa w latach 80. serii dzieł koncertowych: *The Light*, *The Canyon* i *Itaipu*, które kompozytor określił jako „portrety natury”⁵. Należy także wspomnieć o skomponowanym w 2005 r. solowym utworze fortepianowym *A Musical Portrait of Chuck Close*, będącym „muzycznym portretem” amerykańskiego malarza i fotografa, który wielokrotnie portretował Philipa Glassa.

Wśród nowych zjawisk w sztuce teatralnej XX wieku, które wyznaczają genezę opery portretowej, należy wymienić teatr Bertolda Brechta. Wpływ Brechta przejawia się w preferowaniu przez kompozytora formy epizodycznej, kontrastującej z tradycyjnymi, linearnymi ujęciami dramatycznej narracji⁶. Warto nadmienić, iż Philip Glass podczas swojego pobytu w Paryżu w połowie lat 60. zainteresował się teatrem eksperymentalnym – sztukami Jeana Geneta i Samuela Becketta oraz Bertolda Brechta. W swojej książce *Music by Philip Glass*, omawiając okres paryski, kompozytor stwierdza, iż: „Odmiany teatru, które opowiadają znane historie, moralizując, czasami satyryzując, od czasu do czasu pocieszając nas w naszym życiu, nigdy nie znaczyły dla mnie wiele. Tym, co zawsze mnie poruszało, był teatr, który rzuca wyzwanie naszym ideom społeczeństwa, naszym wyobrażeniom porządku”⁷.

W bogatym dorobku operowym Philipa Glassa, obejmującym do chwili obecnej 28 oper, gatunek opery portretowej reprezentuje siedem tytułów, a więc jedna czwarta wszystkich jego dzieł operowych. Pierwsze trzy opery, formujące trylogię: *Einstein on the Beach* (1976), *Satyagraha* (1979) i *Akhnaten* (1983), zostały określone przez kompozytora jako *portrait operas*. Jako cykl trzech oper zostały one dwukrotnie wystawione w 1986 r. w operze w Stuttgarcie. Założenia gatunkowe opery portretowej są jednak kontynuowane przez kompozytora także w późniejszych dziełach: *The Voyage* (1992), *Galileo Galilei* (2001), *Kepler* (2009) i *The Perfect American*

⁵ „Portraits of nature”, Philip Glass, komentarz do utworu *The Canyon*, <https://www.wisemusicclassical.com/work/3155/The-Canyon--Philip-Glass/> [data dostępu: 19.01.2022].

⁶ J. Richardson, *Singing Archaeology. Philip Glass's „Akhnaten”*, Hanover (New Hampshire) 1999, s. 48. John Richardson wskazuje na trzy źródła zerwania przez Glassa z klasycznymi przedstawieniami teatru muzycznego, wymieniając w tym kontekście „idee Artauda, Brechta i różne pozaeuropejskie podejścia teatralne”, szczególnie tradycję indyjskiego teatru Kathakali (J. Richardson, *op. cit.*, s. 37).

⁷ Ph. Glass, *Opera on the Beach*, Londyn 1988, s. 4 (w niniejszym tekście cytowane jest wydanie angielskie książki Philipa Glassa *Music by Philip Glass*, Harper & Row, Nowy Jork 1987, które ukazało się w 1988 pod zmienionym tytułem *Opera on the Beach*).

(2013)⁸. Zestawienie informacji o charakterze dokumentacyjnym dotyczące oper portretowych Philipa Glassa przedstawia tabela 1.

Tabela 1. Opery Philipa Glassa zawierające cechy gatunkowe opery portretowej

Tytuł opery	Libretto	Język libretta	Liczba aktów	Postać portretowana / Rodzaj głosu jej odtwórcy	Prapremiera opery
1	2	3	4	5	6
<i>Einstein on the Beach</i> (1 część trylogii)	Philip Glass; teksty recytowane: Christopher Knowles, Samuel M. Johnson, Lucinda Childs	angielski	4	Albert Einstein / rola potraktowana w operze w sposób symboliczny	25 lipca 1976, Avignon
<i>Satyagraha</i> (2 część trylogii)	Philip Glass i Constance De Jong. Tekst zaadaptowany z <i>Bhagawadgity</i> .	sanskryt	3	Mohandas Karam- chand Gandhi / tenor	5 września 1980, Rotterdam
<i>Akmaten</i> (<i>Echnaton</i>) (3 część trylogii)	Philip Glass z Shalomem Goldmanem, Robertem Israelem i Richardem Riddellem	egipski, akadyjski, hebrajski i angielski	3	faraon Echnaton / kontratenor	24 marca 1984, Stuttgart
<i>The Voyage</i>	David Henry Hwang wg fabuły Philipa Glassa	angielski	3	Krzysztof Kolumb / bas-baryton	12 paździer- nika 1992, Nowy Jork
<i>Galileo Galilei</i>	Mary Zimmermann przy współpra- cy Philipa Glassa i Arnolda Weinsteina	angielski	10 scen	Galileusz/tenor, baryton	24 czerwca 2002, Chicago

⁸ Mark Swed w recenzji wystawienia *The Perfect American* w Long Beach Opera w 2017 r. określa tę operę jako „portrait opera”, przyporządkowując do tego gatunku także serię oper Glassa, których tematem jest życie wielkich postaci: Einsteina, Gandhiego, Echnatona, Kolumba, Galileusza i Keplera, M. Swed, *Review: An opera about Walt Disney, in commuting distance of Disneyland*, <http://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-perfect-american-review-20170313-story.html> [data dostępu: 10.11.2021].

1	2	3	4	5	6
<i>Kepler</i>	Martina Winkel	angielski, niemiecki, łaciński	2	Johannes Kepler / baryton	20 września 2009, Linz
<i>The Perfect American</i>	Rudolph Wurlitzer wg książki Petera Stephena Jungka	angielski	2	Walt Disney / bas- baryton	22 stycznia 2013, Madryt

Bohaterowie portretowani w poszczególnych operach Philipa Glassa żyli w różnych epokach – od XIV wieku p.n.e. poprzez przełom XV i XVI oraz XVI i XVII wieku, aż po XX stulecie. Mimo iż przedstawione są w nich osoby działające na różnych polach i reprezentujące różne zawody, zaznacza się niewielka przewaga postaci naukowców, aż trzy bowiem z oper portretowych są im poświęcone (*Einstein on the Beach*, *Galileo Galilei* oraz *Kepler*). Warto też wspomnieć o wprowadzeniu postaci Naukowca (*The Scientist*) w operze *The Voyage*, której tematem przewodnim jest szeroko rozumiana idea odkrywania⁹, dotycząca zarówno odkryć geograficznych, naukowych, jak i eksploracji kosmosu. Wyróżnienie w operach portretowych postaci naukowców – słynnego dwudziestowiecznego fizyka oraz działających na przełomie XVI i XVII wieku wielkich astronomów – można tłumaczyć tym, iż Philip Glass podczas swoich studiów w dziedzinie sztuk wyzwolonych na University of Chicago¹⁰ realizował program w zakresie nauk ścisłych na bardzo wysokim poziomie, co przełożyło się na zainteresowanie kompozytora tą tematyką i jej podjęcie w późniejszych dziełach operowych. Philip Glass w swych wydanych w 2015 r. wspomnieniach *Words Without Music* pisze o tym następująco:

czytaliśmy *The Origin of Species* Darwina na naukach biologicznych i odtwarzaliśmy eksperymenty Mendla z muszką owocową. Na fizyce rekonstruowaliśmy eksperymenty Galileusza z kulami i równią pochyłą. Czytaliśmy także Newtona i kontynuowaliśmy naukę fizyki aż do Schrödingera, podczas gdy na chemii czytaliśmy Avogadra i Daltona. Studia w dziedzinie różnych nauk stały się więc studiami historii nauki, i zacząłem wówczas rozumieć, jakie cechy może posiadać osobowość naukowca. Te wczesne odkrycia poznawcze miały zostać odzwierciedlone w operze *Galileo Galilei*, którą skomponowałem czterdzieści pięć lat później, i w której jego eksperymenty zostały przełożone na utwór taneczny, z kulami i równiami pochyłymi. Uznałem biograficzne

⁹ Philip Glass pisze, iż pojawiająca się w *Prologu* postać Naukowca zainspirowana była osobą Stephena Hawkinga, Ph. Glass, *Preface* [w:] Philip Glass, *The Voyage. An Opera in Three Acts*, komentarz do nagrania CD, Orange Mountain Music 2006, s. 3.

¹⁰ W 1956 r. Philip Glass otrzymał tytuł licencjata (Bachelor of Arts) w dziedzinie sztuk wyzwolonych w University of Chicago.

aspekty naukowców za wielce interesujące, a opery o Galileuszu, Keplerze i Einsteinie wyrażają uznanie dla moich studiów w owych latach i wiedzy, którą zdobyłem w dziedzinie nauki¹¹.

Oprócz naukowców w operach portretowych reprezentowane są dwie postaci działające na polu polityki, żyjące w różnych epokach (egipski faraon Echnaton oraz indyjski polityk M.K. Gandhi), ponadto postać wielkiego podróżnika Krzysztofa Kolumba oraz słynnego amerykańskiego reżysera Walta Disneya.

Obok różnorodności czasu akcji oraz narodowości i zawodów postaci portretowanych można zauważyć także różnorodność typów głosów, którym powierzana jest główna partia w poszczególnych operach. Zaznacza się jednak niewielka preferencja kompozytora do wprowadzania barytonowej barwy głosu, wykorzystanej w aż czterech operach portretowych (barytonowa partia Keplera w operze *Kepler* oraz młodego Galileusza w operze *Galileo Galilei*, bas-baryton w operach *The Voyage* i *The Perfect American*). Taki sposób potraktowania głównej postaci zdradza pokrewieństwo z tendencją do odchodzenia w XX-wiecznej operze od powszechnego w tradycji opery romantycznej powierzania głównych partii męskich głosom tenorowym w kierunku zastępowania ich barytonem (np. Roger w *Królu Rogerze* Karola Szymanowskiego, Mateusz w operze *Mateusz malarz* Paula Hindemitha, Nixon w operze *Nixon w Chinach* Johna Adamsa, ks. Urban Grandier w *Diablach z Loudun* Krzysztofa Pendereckiego).

Nowatorstwo gatunku opery portretowej wyraża się w przyjętych przez kompozytora kilku oryginalnych założeniach gatunkowych. Są to: uczynienie głównymi bohaterami oper znanych postaci historycznych, które dzięki swej działalności i wizjonerskim ideom pociągały za sobą społeczeństwa w różnych epokach; silne wyeksponowanie głównej postaci; obecność w librecie idei społecznych i politycznych oraz budowanie aktów na zasadzie zestawiania scen, często o charakterze poetyckich obrazów. Cechą niektórych oper portretowych jest też wprowadzanie postaci historycznych o charakterze archetypicznym, które mogą być zestawiane z pominięciem chronologii z innymi postaciami występującymi na scenie, ponadto postaci mitologicznych oraz fikcyjnych, a także głosów wokalnych niewcielających się w żadne role.

Wyeksponowanie głównej postaci w operach portretowych przejawia się w nadaniu jej pierwszoplanowego znaczenia w librecie i – w większości z tych oper – w częstym wprowadzaniu jej na scenę. W pierwszej ope-

¹¹ Ph. Glass, *Words Without Music...*, s. 33.

rze portretowej, *Einstein on the Beach*, będącej dziełem eksperymentalnym, nie jest jednak przewidziana rola Alberta Einsteina. Postać ta została potraktowana w oryginalny sposób i jest reprezentowana w operze symbolicznie za pomocą rozmaitych aluzji w scenografii i kostiumach do samej postaci oraz głoszonych przez nią idei naukowych i odkryć; na scenie występuje także skrzypek ucharakteryzowany na Alberta Einsteina. Nawet w oryginalnym zapisie partyturowym tej opery, we fragmentach, w których pojawiają się recytowane przez chór cyfry oraz cyfrowe oznaczenia ilości powtórzeń danej struktury, można odnaleźć nawiązanie do matematycznego pojęcia ciągu liczbowego, a w szerszym kontekście – do idei nauki, będącej ideą wiodącą w *Einstein on the Beach*. W prawie wszystkich operach portretowych występują – jak w tradycyjnych gatunkach – postaci sceniczne odtwarzane przez śpiewaków. Wyjątki stanowią opera *Einstein on the Beach*, w której dużą rolę odgrywają taniec, gestyka, recytacja oraz scenografia, zaś kształt sceniczny dzieła ujęty jest w sposób eksperymentalny, oraz opera *Kepler*, w której jedyną postacią sceniczną o określonym imieniu i nazwisku jest bohater tytułowy, zaś pozostałym występującym w operze solistom nie zostały przypisane konkretne role.

Twórczość operową Philipa Glassa cechuje bogactwo odmian gatunkowych i oryginalnych rozwiązań stylistycznych. W jego dorobku operowym zaznacza się pewna preferencja kompozytora do wykorzystywania układów cyklicznych w formie trylogii. Oprócz trylogii oper portretowych, powstałych na przełomie lat 70. i 80., Glass skomponował w latach 90. trylogię dzieł inspirowanych twórczością Jeana Cocteau, do której należą: opera kameralna *Orphée*, opera-film *La belle et la bête* oraz taneczna opera kameralna *Les enfants terribles*. Z planowanej trylogii oper wg twórczości angielskiej pisarki Doris Lessing powstały dwie części cyklu: *The Making of the Representative for Planet 8* (1986) oraz *The Marriages between Zones Three, Four and Five* (1997). Glass napisał ponadto kilka oper kameralnych (m.in. *Hydrogen Jukebox*, *In the Penal Colony*). W niektórych operach wprowadził nowatorskie, hybrydyczne cechy gatunkowe, np. w *La belle et la bête* połączył stylistykę dzieła operowego z projekcją filmu, którego dialogi zostały zastąpione ściśle powiązanymi z nimi rytmicznie partiami wokalnymi wykonywanymi na żywo. W operze *Monsters of Grace*, stworzonej we współpracy z Robertem Wilsonem, wykorzystany został film trójwymiarowy. Eksperymentalny charakter ma także *A Madrigal Opera*, w której brak jest specyficznego libretta, a wypełnienie wystawienia treścią jest zależne od koncepcji reżysera danego przedstawienia. W wystawieniu najnowszego dzieła operowego Philipa Glassa, *Circus Days and Nights*

(2020), biorą udział artyści cyrkowi. Zminiaturyzowanie tradycyjnej formy do 30-minutowej „operki kieszonkowej”¹² *Drowning* (2019) odsyła do nie tak odległej tradycji oper „minutowych” Dariusza Milhauda. W dorobku operowym Glassa odnajdujemy także popularny w czasach współczesnych gatunek opery dziecięcej (opera-balet *The Witches of Venice*).

Obecność idei politycznych daje o sobie znać nierównomiernym nasileniem w poszczególnych operach portretowych. Dwie z nich, *Satyagraha* i *Echnaton*, są operami politycznymi. Tematem pierwszej jest działalność Mohandasa K. Gandhiego w Południowej Afryce w latach 1893–1914 i założony przez niego ruch obywatelskiego nieposłuszeństwa o nazwie *satyagraha*, broniący praw zamieszkałych w Afryce Hindusów. Podstawową ideą dzieła jest problem dyskryminacji i niesprawiedliwości społecznej. Druga opera koncentruje się wokół postaci żyjącego w XIV wieku p.n.e. faraona Echnatona, który zdecydował się na radykalny krok, jakim było przeprowadzenie reformy religijnej i wprowadzenie kultu boga Słońca Atona w starożytnym Egipcie, co spowodowało obniżenie znaczenia wpływowej warstwy kapłanów Amona, dotychczas uznawanego za najwyższe bóstwo. W innych operach, jak *Kepler*, *The Perfect American* i *Galileo Galilei*, wprowadzane są jedynie wątki poboczne dotyczące tematyki politycznej, które nie mają jednak znaczenia wiodącego w librecie. W operze *Kepler* wzmiankowany jest okres wojny trzydziestoletniej i przywoływane są związane z nią tragiczne wydarzenia. Głośny zaś proces Galileusza, skazanego przez inkwizycję za głoszenie teorii heliocentrycznej, to jeden z wątków opery *Galileo Galilei*. W *The Perfect American* wprowadzona jest natomiast wymagowana dyskusja Disneya z Abrahamem Lincolnem¹³, w czasie której rozprawiają oni m.in. na temat niewolnictwa; jest to pretekst do ukazania skrajnie konserwatywnych i prawicowych poglądów Disneya. Wśród pojawiających się w operach portretowych drugoplanowych bohaterów historycznych wymienić należy także postać wielkiego amerykańskiego działacza społecznego Martina Luthera Kinga w akcie III opery *Satyagraha*, występującą na scenie obok Gandhiego. Tomasz Biernacki i Monika Pasiecznik w artykule poświęconym operze *Einstein on the Beach* wskazują zaś – w związku z czasem powstania tej opery – na nasuwające się skojarzenie polityczne jej warstwy treściowej z okresem zimnej wojny oraz groźbą

¹² *A pocket opera*.

¹³ Postać Abrahama Lincolna została w operze symbolicznie przedstawiona jako robot skonstruowany w wytwórni Disneya. Partię tę jednak odtwarza na scenie śpiewak imitujący za pomocą kostiumu i gestykulacji ruchy maszyny.

wystąpienia konfliktu atomowego¹⁴. W operze *The Voyage* wprowadzony jest natomiast nacechowany fantastyką i złamaniem chronologii dialog Krzysztofa Kolumba z królową Izabelą I Katolicką (czas akcji określono na rok 1506, a więc dwa lata po śmierci królowej Izabeli). Treść dialogu zawiera refleksję, że z odkryciem Ameryki wiązało się niszczenie kultury autochtonicznej ludności oraz kolonizacja i rabunkowa eksploatacja podbitych terenów („Czy możemy rozszerzać się i równocześnie nie niszczyć?”¹⁵ – pyta retorycznie Kolumb).

Opery portretowe nie są jedynymi dziełami operowymi Philipa Glassa, w których pojawiają się idee społeczne oraz polityczne. Odnajdujemy je również m.in. w takich operach jak: *Hydrogen Jukebox*¹⁶, opisującej problemy społeczne Ameryki w drugiej połowie XX wieku, oraz *Appomattox* i akt V opery *The CIVIL WarS*, w których pojawia się temat wojny secesyjnej, a także w operze *The Trial*, w swej warstwie treściowej opartej na *Procesie* Kafki. Libretta niektórych oper Philipa Glassa powstały na motywach prozy współczesnych pisarzy sięgających w swej twórczości po tematykę społeczną i polityczną. Należą do nich: brytyjska pisarka Doris Lessing, której powieść science fiction stała się kanwą librett dwóch oper, austriacki kontrowersyjny pisarz o skandalizujących poglądach politycznych Peter Handke, wg którego sztuki napisane jest libretto opery *The Lost*, oraz John M. Coetzee, wokół którego powieści *Czekając na barbarzyńców* osnute zostało libretto opery *Waiting for the Barbarians*. Także tworzące tzw. trylogię *Quatsi* trzy nowatorskie filmy w reżyserii Godfreya Reggio, do których Glass skomponował muzykę, poruszają szeroko pojęte tematy społeczne. Philip Glass angażował się również w szereg działań społecznych, brał udział w koncertach dobroczynnych, współpracował z ACLU (American Civil Liberties Union), amerykańską organizacją non-profit broniącą praw obywatelskich¹⁷.

¹⁴ T. Biernacki, M. Pasiecznik, *Po zmierzchu. Eseje o operach współczesnych*, Warszawa 2012, s. 95.

¹⁵ „Can we build up without also tearing down?” [w:] Hwang David Henry, libretto opery *The Voyage* wg scenariusza Philipa Glassa, dołączone do nagrania CD: Philip Glass, *The Voyage. An Opera in Three Acts*, Orange Mountain Music 2006.

¹⁶ Utwór niejednoznaczny gatunkowo. Philip Glass w książce *Words Without Music* określa dzieło jako: „song” opera (s. 386), K. Robert Schwarz oraz R. Kostelanetz jako operę (K.R. Schwarz, *Minimalists*, London 1996; *Writings on Glass*, red. R. Kostelanetz, asystent red. R. Flemming, Berkeley 1999). E. Strickland klasyfikuje je w ramach teatru muzycznego (Glass, Philip [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, wyd. 2, red. S. Sadie, J. Tyrrell, Londyn 2001). Kompozycja napisana we współpracy z Allenem Ginsbergiem, który jest autorem libretta oraz występował w wykonaniach tego dzieła w partii narratora.

¹⁷ Ph. Glass, *Words Without Music...*, s. 309.

W operach portretowych Philipa Glassa pojawiają się liczne i różnorodne konteksty kulturowe. Idea wielokulturowości stoi u podstaw opery *Satyagraha*, w której przedstawione zostały wydarzenia związane z problemami mniejszości hinduskiej zamieszkującej Afrykę Południową na przełomie XIX i XX wieku, dyskryminowanej przez południowoafrykański rząd. Cechą librettu oraz inscenizacji oper portretowych jest ponadto zestawianie w jednym dziele niespójnych chronologicznie elementów różnych kultur. W operze *Satyagraha* oryginalnym zamysłem dramaturgicznym było wykorzystanie tekstu wybranego z *Bhagawadgity*, jednej ze starożytnych świętych ksiąg hinduizmu, jako wyłącznego tekstu libretta, który stanowi poetycki komentarz do wydarzeń, o których jest mowa w kolejnych scenach. Scena pierwsza tej opery zawiera podwójny czas i miejsce akcji – jest to jednocześnie mitologiczne pole bitwy, na którym szykują się do walki starożytne armie Kaurawów i Pandawów, oraz równina w Afryce Południowej. Na scenie zestawione zostają postaci mitologiczne hinduistycznego boga Krysny oraz księcia Ardżuny oraz historyczna postać M.K. Gandhiego. W operze wprowadzone są ponadto trzy postaci nieme: rosyjski pisarz Lew Tołstoj, indyjski poeta Rabindranath Tagore oraz amerykański działacz polityczny Martin Luther King. Zestawianie kultury starożytnej i współczesnej pojawia się także w operze *Echnaton*, w której – w jednej ze scen – wprowadzone są postaci osób zwiedzających współczesne ruiny miasta Słońca Achetaton oraz tekst zaczerpnięty ze współczesnych przewodników po Egipcie w kontraście do różnorodnych starożytnych tekstów, przeważnie o charakterze źródłowym, które stanowią większość materiału wykorzystanego w librecie¹⁸. W operze *The Voyage* librecista David Henry Hwang¹⁹ wprowadził w poszczególnych aktach różne miejsca i czasy akcji, łącząc elementy historyczne z fantastycznymi. Wydarzenia aktu I rozgrywają się pod koniec epoki lodowcowej na pokładzie zmierzającego ku Ziemi statku kosmicznego, a w scenie 3 także na zewnątrz statku. Scena 1 aktu II przenosi widza do 1492 roku do Granady, zaś scena 2 – na pokład statku Santa Maria podczas trzydziestego drugiego dnia wyprawy Krzysztofa Kolumba przez Atlantyk. Scena 1 aktu III dzieje się w przyszłości (w roku 2092) na stacji kosmicznej w systemie słonecznym i jednocześnie w różnych miejscach na Ziemi, scena 2 – w kosmicznym porcie wiele lat później, scena 3 – wewnątrz statku kosmicznego. W *Epilogu* (czas akcji: rok 1506) pojawia się postać umierającego Krzysztofa Kolumba, który toczy dialog z królową Izabelą.

¹⁸ Są to teksty dokumentalne, zapisane m.in. na ścianach grobowców lub stelach granicznych bądź wiersze z epoki starożytnej.

¹⁹ Libretto jest oparte na scenariuszu autorstwa Philipa Glassa.

Niekonwencjonalne zestawienia elementów różnych kultur dotyczą także warstwy muzycznej opery portretowej. Kantylenowa melodyka odsyłająca do tradycji włoskich oper XIX wieku paradoksalnie zestawiana jest z tekstem śpiewanym w sanskrycie w operze *Satyagraha*, zaś w wybranych scenach opery *Einstein on the Beach* pojawiają się elementy muzyki jazzowej (scena 1 *Building* z aktu IV) oraz nawiązanie do stylu muzycznego z epoki baroku (scena 2 *Bed* z aktu IV).

W operze *Einstein on the Beach* można dostrzec szereg nawiązań do kultury masowej zarówno w librecie, inscenizacji, jak i warstwie muzycznej opery. Kolażowe libretto opery zawiera teksty, w których pojawia się np. nawiązanie do nazwy amerykańskiej sieci sklepów Crazy Eddie, nazwiska członków zespołu The Beatles czy piosenkarki Carole King. W inscenizacji opery z 2014 r. w Théâtre du Châtelet w Paryżu w reżyserii Roberta Wilsona użyte zostały takie rekwizyty jak np.: gazeta „The New York Times”, torby z kawą i ciastkiem w rękach osób wchodzących na salę sądową, duże torebki na ramionach tancerek (*Trial*), deskorolka w ręku chłopca (*Building*). Muzyka opery zdradza konotacje z współczesną popkulturą poprzez wprowadzenie brzmienia syntezatora i saksofonów. W operze *The Perfect American* wprowadzona jest natomiast drugoplanowa postać kultowego artysty lat 60. Andy’ego Warhola. W tkance muzycznej skomponowanych przez Glassa kolejnych oper portretowych odnajdujemy ponadto współistnienie idei typowych dla kultury wysokiej i kultury popularnej. Przykładem może być zestawienie kantylenowego śpiewu operowego i brzmienia orkiestry symfonicznej z nawiązaniem do muzyki boogie-woogie w operze *Satyagraha*.

Liczne konteksty kulturowe znamionujące opery portretowe można odnaleźć w całej twórczości Philipa Glassa. Cechą jego indywidualnego stylu muzycznego są bowiem inspiracje różnymi gatunkami sztuki, takimi jak literatura, sztuki wizualne, teatr współczesny, film, taniec, cyrk, muzyka etniczna, muzyka popularna i jazzowa. Przykładem utworu łączącego elementy różnych kultur jest skomponowany w 2004 r. *Orion*, w którym Glass wprowadza w poszczególnych częściach dzieła instrumenty etniczne z różnych stron świata (jak zachodnioafrykańska kora, chińska lutnia pipa, indyjski sitar).

W stylu muzycznym Philipa Glassa między skomponowaniem dwu pierwszych oper portretowych: *Einstein on the Beach* i *Satyagraha* dokonana się wyraźna przemiana. Opera *Einstein on the Beach* to dzieło przełomowe w historii XX-wiecznej opery, charakteryzujące się niezwykle brzmieniem wynikającym z zastosowania nietypowej dla opery obsady: zespołu instrumen-

talnego, w którego brzmieniu dominują saksofony i syntezatory (oraz wprowadzane niekiedy skrzypce solo), w połączeniu z brzmieniem głosu recytującego. W powstałej trzy lata później operze *Satyagraha* styl muzyczny ulega znaczącej odmianie. Wprowadzony jest nowy, liryczny styl wokalny. Melodyjne arie i partie chóralsne zestawiane są z powtarzanymi sekwencjami harmonicznymi w partii orkiestry. Mimo iż w kształtowaniu materiału muzycznego tej opery nadal dominującą rolę ma nowatorska technika repetytywna, jednak o związku z tradycją opery romantycznej świadczą trzy kategorie: 1) elementy formy dramatycznej, takie jak aria (np. aria Gandhiego w I akcie) czy partia chóralsna z wielką kulminacją (w scenie *Ślubowanie*), 2) tradycyjna obsada orkiestrowa, 3) wyraz muzyczny, z charakterystyczną dominacją ekspresji lirycznej.

Styl muzyczny opery *Satyagraha*, a także kolejnych napisanych przez Philipa Glassa oper portretowych zawiera cechy typowe dla postminimalizmu. Kyle Gann definiuje to pojęcie w sposób następujący: „postminimalizm [...] nie był tylko zbiorem jakości wynikających z ogólnej zgodności zjawisk występujących w różnorodnych kompozycjach, ale praktycznie był on odrębnym paradygmatem zainspirowanym przez minimalizm i podjętym przez wielu kompozytorów, który uwidocznił się w setkach różnych utworów”²⁰, określając jednocześnie czas występowania muzyki postminimalistycznej na ćwierćwiecze następujące po roku 1978. W literaturze muzykologicznej wymieniane są takie cechy muzyki postminimalistycznej jak: ostro zarysowana konstrukcja rytmiczna, diatonika, występowanie dynamiki płaszczyznowej²¹, zmienna dynamika formy połączona z występowaniem wielkich kulminacji²² oraz typowe dla muzyki Johna Adamsa łączenie cech minimalistycznych z ekspresją zainspirowaną muzyką romantyzmu²³.

Kolejne opery portretowe Philipa Glassa – począwszy od opery *Satyagraha* – poprzez odwołanie się w swojej architektonice, obsadzie oraz stylu wokalnym do stylistyki oper romantycznych odzwierciedlają cechy postminimalizmu. Krzysztof Sz wajgier w artykule zatytułowanym *Paradoksy opery minimalistycznej* podkreśla zmianę stylu polegającą na odchodzeniu od minimalistycznej prostoty w twórczości operowej amerykańskich re-

²⁰ K. Gann, *A Technically Definable Stream of Postminimalism, Its Characteristics and Its Meaning* [w:] *Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, red. Keith Potter, Kyle Gann i Pwyll ap Siôn, Farnham (Surrey) 2013, s. 56–57.

²¹ *Ibidem*, s. 56.

²² J. Paja-Stach, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Kraków 2009, s. 43.

²³ K. Robert Schwarz, *Minimalists*, Londyn 1996, s. 170.

prezentantów minimalizmu. Autor pisze o antagonizmie między minimalizmem a operowością i jednocześnie złagodzeniu owego paradoksu opery minimalistycznej poprzez deminimalizację („wzbogacenie, różnicowanie pierwotnie prostej materii muzycznej”²⁴) i defabularyzację (np. w operze *Einstein on the Beach*)²⁵.

W badaniach muzykologicznych nad twórczością Philipa Glassa wskazuje się na występujące w niej nawiązanie do stylistyki romantyzmu²⁶. Widoczne jest ono w wielu aspektach muzyki tego kompozytora i przejawiało się także na gruncie muzyki operowej. Wśród cech stylistycznych twórczości Glassa zainspirowanych muzyką romantyzmu należy wymienić: uwypuklenie znaczenia melodyki w dziele muzycznym i nadanie jej lirycznej ekspresji, stosowanie neotonalności w postaci wykorzystywania przekształcanych skal muzycznych systemu dur-moll, wykorzystywanie akordów o budowie tercjowej, dominujące znaczenie faktury homofonicznej oraz wprowadzanie – obok techniki repetytywnej – także techniki wariacyjnej i nieregularnej budowy quasi-okresowej.

Opery portretowe Philipa Glassa wystawiane były przez wiele teatrów operowych na całym świecie i zdobyły rozgłos międzynarodowy. Wybrane opery portretowe były wystawiane m.in. w Metropolitan Opera w Nowym Jorku (*Einstein on the Beach*, *The Voyage*, *Satyagraha*), English National Opera w Londynie (*Akhmaten*, *Satyagraha*, *The Perfect American*), Opéra National de Paris-Garnier (*Einstein on the Beach*), Teatro Real w Madrycie (*The Perfect American*), Landestheater w Linzu (*The Voyage*, *Kepler*), De Nederlandse Opera (*Einstein on the Beach* – wystawienie w Amsterdamie, *Satyagraha* – prapremiera wystawiona przez De Nederlandse Opera w Rotterdamie), teatry operowe w Stuttgarcie (Trylogia), Strasburgu (*Akhmaten*), Waszyngtonie (*Satyagraha*), Los Angeles (*Einstein on the Beach*, *Akhmaten*), Houston (*Akhmaten*), Portland i Cincinnati (*Galileo Galilei*). Do najczęściej wystawianych oper Philipa Glassa należą opery wchodzące w skład trylogii, jedne z dzieł, dzięki którym kompozytor zdobył ok. 1984 r. światowy rozgłos. Joseph Kerman w kluczowej dla literatury operologicznej pracy *Opera as Drama* (wydanie zrewidowane, 1988), omawiając opery

²⁴ K. Szwajgier, *Paradoksy opery minimaistycznej* [w:] *Świat oper Zygmunta Krauzego*, red. R. Daniel Golianek, Łódź 2016, s. 74.

²⁵ *Ibidem*, s. 74–76.

²⁶ Por. K.R. Schwarz, *Minimalists*, Londyn 1996, s. 149, R. Taruskin, *Music in the Late Twentieth Century*, The Oxford History of Western Music, Oksford 2010, s. 516; P. Strzelecki, „Nowy romantyzm” w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975, *Kra-ków* 2006, s. 106.

Philipa Glassa, pisze o „unikalnym świecie dramatycznym kreowanym przez jego muzykę” (s. 226). K. Robert Schwarz, pisząc o sukcesie opery *Satyagraha*, zauważa, iż Glass „zdobywał wówczas nowe audytoria o liczbie i różnorodności znanej tylko nielicznym kompozytorom końca XX wieku” (*Minimalists*, s. 144).

Oryginalna tematyka librett oper portretowych Philipa Glassa wpisuje się w poszukiwania nowych tematów i eksperymentalnych ujęć librett w twórczości współczesnych kompozytorów. Występujące w operach portretowych inspiracje nauką oraz sztuką odnajdujemy także w twórczości operowej Michaela Nymana. Libretto jego opery pt. *The Man Who Mistook His Wife for a Hat* autorstwa Christophera Rawlence’a jest oparte na motywach książki neurologa Olivera Sacksa, w której opisany został przypadek agnozji wzrokowej, zaś w librecie opery *Facing Goya* pojawiają się m.in. tematy związane z krytyką sztuki oraz ideą klonowania. Tematyka społeczna i polityczna występuje w operze *Kolonia karna* Joanny Bruzdowicz i *Diabły z Loudun* Krzysztofa Pendereckiego. Podobnie jak w operach *Satyagraha* i *Echnaton* Glassa, także w obu wideooperach Steve’a Reicha na pierwszy plan wysuwają się idee polityczne²⁷. Tematyka science fiction, podjęta m.in. w operze *The Voyage* Glassa, pojawia się także w skomponowanej w 2014 roku *Space Opera* Aleksandra Nowaka.

Opery portretowe zaznaczyły się wyraźnie na tle wielkiej różnorodności nowych gatunków muzyki operowej na przełomie XX i XXI wieku. Szczególną wynalazczością w tym zakresie cechowała się twórczość kompozytorów amerykańskich, angielskich i polskich. Do rozkwitu amerykańskiej opery na przełomie XX i XXI wieku przyczyniło się bogactwo nowych rozwiązań gatunkowych wprowadzanych na gruncie oper społecznych, wśród których szczególną rolę odgrywała tematyka polityczna, jak np. w operach *Nixon w Chinach* Johna Adamsa czy *Satyagraha* Philipa Glassa. Wśród innych nowatorskich dokonań kompozytorów amerykańskich wymienić należy takie gatunki muzyczne, jak opera telewizyjna Roberta Ashleya, opera solowa Laurie Anderson oraz opery Meredith Monk, w których kompozytorka wprowadzała eksperymentalne techniki wokalne. Dzieła te również oparte były na tematyce społecznej.

²⁷ Określenie „teatr idei” wprowadził David Allenby w tytule wywiadu z twórcami opery *Three Tales*, Steve’em Reichem i Beryl Korot, *A Theatre of Ideas. Steve Reich and Beryl Korot interviewed by David Allenby*, <https://www.ensemble-modern.com/en/mediatheque/texts/2002-05-01/a-theatre-of-ideas-steve-reich-and-beryl-korot-interviewed-by-david-allenby-2002> [dostęp: 18.01.2022].

Wśród dokonań kompozytorów angielskich, wymienić należy monodram na sopran solo pt. *King Harald's Saga* skomponowany przez Judith Weir czy operę Johna Tavenera *Mary of Egypt*, prezentującą oryginalną koncepcję dźwiękowej ikony. W twórczości kompozytorów polskich powstającej na przełomie XX i XXI wieku można zaobserwować rozkwit nowych gatunków operowych: od oryginalnej, skomponowanej w 1977 roku *Audycji V* Andrzeja Krzanowskiego, określonej przez kompozytora jako „metaopera”, będącej syntezą sztuk plastycznych, poezji, dramatu i filmu, poprzez etiudę operową *Miniopera* Bogusława Schaeffera, z użyciem rzutników, aparatury wideo i komputera, gatunek opery-misterium reprezentowany przez utwory *Moby Dick* Eugeniusza Knapika i *Anhelli* Dariusza Przybylskiego, po eksperymentalny gatunek dramatopery wprowadzony przez Agatę Zubel w utworze *Oresteja*. Tendencje eksperymentalne przejawiały się także w powstałych w ostatnich latach operach *Mein Staat als Freund und Geliebte* (2017/18) na chór, pianistę-performera, głos tenorowy, tancerzy, wideo i orkiestrę niemieckiego kompozytora Johannes Kreidler oraz *Scary Beauty*²⁸ (2018) japońskiego kompozytora Keiichiro Shibuya.

Przedstawiony tu dorobek kompozytorski Philipa Glassa skłania do wniosku, że do wielkiego, światowego rezonansu jego twórczości przyczyniły się w dużym stopniu jego opery portretowe, ze względu na nowe, oryginalne ujęcie gatunkowe, niestroniące od cech opery tradycyjnej, tematy związane z ogólnohumanistycznymi i ogólnoludzkimi ideami oraz niezwykle język muzyczny, w którym nowatorska technika repetytywna łączy się z ideami technicznymi i architektonicznymi zainspirowanymi muzyką przeszłości.

BIBLIOGRAFIA

Źródła

A Theatre of Ideas. Steve Reich and Beryl Korot interviewed by David Allenby, <https://www.ensemble-modern.com/en/mediatheque/texts/2002-05-01/a-theatre-of-ideas-steve-reich-and-beryl-korot-interviewed-by-david-allenby-2002> [dostęp: 18.01.2022].

Glass Philip, *Opera on the Beach*. Philip Glass on His New World of Music Theatre, red. i materiały uzupełniające Robert T. Jones, Faber & Faber, London 1988.

Glass Philip, *Preface* [w:] Philip Glass, *The Voyage. An Opera in Three Acts*, komentarz do nagrania CD, Orange Mountain Music 2006.

²⁸ W obsadzie tego utworu występuje androidalny robot Alter 3, który dyryguje orkiestrą oraz śpiewa.

- Glass Philip, *Words Without Music. A Memoir*, Faber & Faber, London 2015.
- Glass Philip, komentarz do utworu *The Canyon*, <https://www.wisemusicclassical.com/work/3155/The-Canyon--Philip-Glass/> [dostęp: 19.01.2022].
- Hwang David Henry, libretto opery *The Voyage* wg scenariusza Philipa Glassa [w:] Philip Glass, *The Voyage. An Opera in Three Acts*, komentarz do nagrania CD, Orange Mountain Music 2006.

Literatura przedmiotu

- Biernacki Tomasz, Pasiecznik Monika, *Po zmierzchu. Eseje o operach współczesnych*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.
- Bokina John, *Opera and Politics. From Monteverdi to Henze*, Yale University Press, New Haven 1997.
- Boyden Matthew et al., *The Rough Guide to Opera*, red. Joe Staines, wyd. 3, Rough Guides, London 2002.
- Gann Kyle, *A Technically Definable Stream of Postminimalism, Its Characteristics and Its Meaning* [w:] *Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, red. Keith Potter, Kyle Gann i Pwyll ap Siôn, Farnham (Surrey): Ashgate 2013.
- Harvey Caroline, *Words and actions* [w:] *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*, red. Mervyn Cooke, Cambridge 2005.
- Kamiński Piotr, *Tysiąc i jedna opera*, t. 1–2, Kraków 2008.
- Kerman Joseph, *Opera as Drama*, wyd. nowe, zrewidowane, Faber & Faber, London 1989.
- Kostelanetz Richard (red.), Robert Flemming (asystent red.), *Writings on Glass. Essays. Interviews. Criticism*, University of California Press, Berkeley 1999.
- Lassetter Leslie, *The Operatic Trilogy of Philip Glass: Einstein on the Beach, Satyagraha, and Akhnaten*, Cincinnati 1985.
- Miklaszewska Joanna, *American Political Opera in the Twentieth Century*, seria "Interdisciplinary Studies in Performance", Peter Lang, Berlin 2018.
- Novak Jelena, *From Minimalist Music to Postopera: repetition, representation and (post) modernism in the operas of Philip Glass and Louis Andriessen* [w:] *Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, red. Keith Potter, Kyle Gann i Pwyll ap Siôn, Ashgate, Farnham (Surrey) 2013.
- Paja-Stach Jadwiga, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Musica Iagellonica, Kraków 2009.
- Richardson John, *Singing Archaeology. Philip Glass's „Akhnaten”*, Hanover (New Hampshire) 1999.
- Sadie Stanley (red.), *The Grove Book of Operas*, wyd. 2. zrewidowane, red. Laura Macy, Oxford University Press, Oxford 2009.
- Schwarz K. Robert, *Minimalists*, Phaidon, London 1996.
- Skowron Zbigniew, *Nowa muzyka amerykańska*, Musica Iagellonica, Kraków 1995.
- Strickland Edward, *Glass, Philip* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, wyd. 2, red. Stanley Sadie, John Tyrrell, Macmillan, London 2001.
- Strzelecki Paweł, „Nowy romantyzm” w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975, Musica Iagellonica, Kraków 2006.
- Swed Mark, *Review: An opera about Walt Disney, in commuting distance of Disneyland*, <http://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-perfect-american-review-20170313-story.html> [dostęp: 10.11.2021].

Szwajgier Krzysztof, *Paradoksy opery minimalistycznej* [w:] *Świat oper Zygmunta Krauzego*, red. Ryszard Daniel Golianek, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, Łódź 2016.

Taruskin Richard, *Music in the Late Twentieth Century*, The Oxford History of Western Music, Oxford University Press, Oxford 2010.

Warburton Daniel, *Philip Glass's 'Echnaton'*, „Tempo” 1984, nr 149.

Political, Social and Cultural Contexts in Philip Glass's Portrait Operas

Abstract

The aim of the article is to show the originality of a new genre of portrait opera, established by Philip Glass. In the operas composed in this genre one can find a combination of an innovative compositional technique and a dramatic structure with the unconventional form and content of the libretto, in which socio-political ideas and cultural contexts are introduced. These issues are presented in the article both against the background of Philip Glass's remaining operatic work and the development of American and European opera at the turn of the 20th and 21st centuries. In Philip Glass's rich operatic oeuvre, the genre of portrait opera is represented by seven operas. The first three operas that form the Trilogy: *Einstein on the Beach* (1976), *Satyagraha* (1979) and *Akhmaten* (1983) were described by the composer as portrait operas, but this genre is continued also in the later works: *Galileo Galilei* (2001), *Kepler* (2009) and *The Perfect American* (2013).

The novelty of the portrait opera genre is expressed in several original genre assumptions adopted by the composer. These are: making the main characters famous historical figures who, thanks to their activities and visionary ideas, attracted societies in different epochs; strong exposure of the main character; the presence of social and political ideas in the libretto, and building acts on the juxtaposition of scenes, often resembling poetic images.

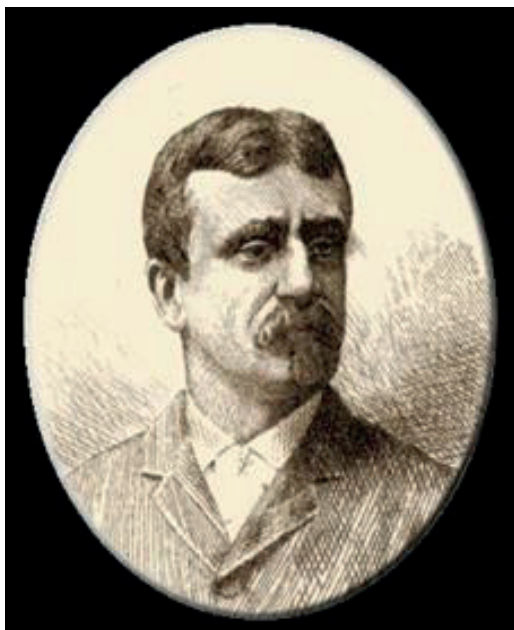
The presence of political ideas occurs with uneven intensity in individual portrait operas. Two of them, the operas *Satyagraha* and *Akhmaten*, are political operas. In other operas, such as *Kepler*, *The Perfect American* and *Galileo Galilei*, political issues are only side-themes. Philip Glass's portrait operas feature also numerous and varied cultural contexts, such as the idea of multiculturalism (in *Satyagraha*) and the juxtaposition of chronologically inconsistent elements of different cultures in one work.

Keywords: a portrait opera, Philip Glass, political ideas, cultural contexts, postminimalism

Anna Mikolon

Akademia Muzyczna im. St. Moniuszki w Gdańsku

RENÉ DE BOISDEFFRE – FRANCUSKI KOMPOZYTOR ODKRYTY NA NOWO PRZEZ WYDAWNICTWO ACTE PRÉALABLE



Ilustracja 1. René de Boisdeffre
rycina A & E Burney,

<http://www.musimem.com/boisdeffre.htm>
[dostęp: 6.01.2022].

René de Boisdeffre – oto moje kolejne odkrycie. Jak wiele wcześniejszych, swój początek miało w niezwyklej bibliotece Sibley w Rochester University. [...] Przeszukując te przepastne zbiory natknąłem się przez przypadek na kilka utworów kameralnych tego kompozytora. Początkowo gromadziłem je bez żadnego konkretnego celu, gdy jednak zebrałem ich już całkiem pokaźną ilość, zacząłem się bardziej interesować samym twórcą i zastanawiać, co sprawiło, że tak płodny autor prawie 100 opus jest całkowicie zapomniany, nawet w swojej ojczyźnie. Oczywiście zagadki nie rozwiązałem, ale postanowiłem się nim zająć, jak na prawdziwego wydawcę przystało. Zacząłem tropić jego utwory we wszystkich znanych mi zbiorach i wydawnictwach. Zdarzało się czasem, że musiałem wprost błagać właścicieli partytur o udostępnienie mi ich kopii. Wiele lat szukałem odpowiednich artystów, którzy z pasją równą mojej pochylił się nad tymi zapomnianymi partyturami i ulegną ich urokowi.

Wydawca Acte Préalable
Jan A. Jarnicki (2016)¹

Nie byłoby tego artykułu, gdyby nie muzyczny zapal mecenasa sztuki, dyrektora artystycznego, producenta i wydawcy Acte Préalable – Pana Jana A. Jarnickiego. Rzeczywiście udało mu się zebrać całe grono wyko-

¹ Książeczka do płyty *René de Boisdeffre – Works for Violin and Piano 1*, AP0362, Acte Préalable 2016.

nawców gotowych wziąć udział w utrwalaniu fonograficznej monografii nieznanego francuskiego kompozytora. Z niezmierną przyjemnością dołączyłam do tej grupy kameralistów, tym bardziej że zaproponowano mi nagranie wielu utworów przeznaczonych na oryginalne składy, od duetu do septetu, z udziałem m.in. harfy czy oboju. Ze względu na to, że od kilku lat analizuję te partytury, zdecydowałam się przedstawić nieco informacji o René de Boisdeffre i o płytach dotychczas wydanych w *Acte Préalable*.

KRÓTKI RYS HISTORYCZNY

Warto uświadomić sobie historyczne usytuowanie i klimat muzyczny, w którym obracał się kompozytor. Poniższe zestawienie dat życia powszechnie znanych francuskich romantyków i impresjonistów, którzy utrzymywali wzajemne kontakty towarzyskie, pozwala lepiej zrozumieć, jakim wpływom stylistycznym ulegał René de Boisdeffre.

Ambrois Thomas (1811–1896)

Charles Gounod (1818–1893)

César Franck (1822–1890)

Édouard Lalo (1823–1892)

Camille Saint-Saëns (1835–1921)

René de Boisdeffre (1838–1906)

Jules Massenet (1842–1912)

Gabriel Fauré (1845–1912)

Benjamin Godard (1849–1895)

Ernest Chausson (1855–1899)

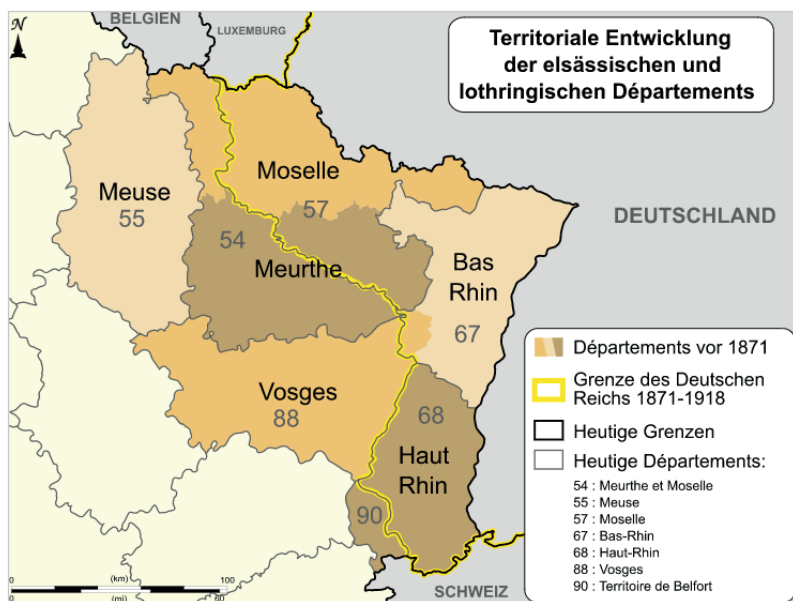
Léon Boëllmann (1862–1897)

Claude Debussy (1862–1918)

Maurice Ravel (1875–1937)

René le Mouton de Boisdeffre urodził się 3 kwietnia 1838 r. w Vesoul we Francji, a zmarł 25 listopada 1906 r. w Vézélise w Lotaryngii. Pochodził z rodziny o silnych tradycjach wojskowych – dziadkowie byli generałami, a ojciec doszedł do rangi pułkownika. Ze względu na słabe zdrowie i delikatną konstrukcję fizyczną René dłużej pozostawał pod opieką matki. Wywarła ona ogromny wpływ na jego zamiłowanie do muzyki. Jako doskonała pianistka i śpiewaczka (kontralt) sama przez kilka lat uczyła syna gry na fortepianie. Stworzyła mu dogodne warunki do rozwoju artystycznego. Byli ze sobą silnie związani. Towarzyszyła jego karierze z matczyną serdecznością przez całe życie.

W 1843 r. przeprowadził się wraz z rodzicami do Paryża, gdzie kontynuował naukę u Charles’a Wagnera i Augusta Barbereau. Utrzymywał kontakty z wieloma współczesnymi mu muzykami, m.in. z Eduardo Lalo, Camille’em Saint-Saënem i Jules’em Massenetem. Fascynował się twórczością Charles’a Gounoda i Feliksa Mendelssohna-Bartholdy’ego. Wytrwale i z entuzjazmem studiował kompozycje kameralne wielkich mistrzów poprzednich epok – Bacha, Mozarta, Beethovena i innych. Poddawał je dogłębnej analizie. Znalazło to odzwierciedlenie w dobrej konstrukcji jego własnych dzieł. W jego wykształceniu muzycznym przeważała autodydaktyka. Nie uczęszczał w sposób regularny do żadnego konserwatorium. Raczej pobierał lekcje prywatne u różnych wybitnych pedagogów, co w tamtych czasach zapewniało dużo wyższy poziom nauczania. Osobowość René Boisdeffre, człowieka subtelного, skromnego i pobożnego, raczej nie współgrała z bezwzględным kroczeniem po stopniach kariery. Wyżej cenił sobie sielską prowincję z jej urokliwą przyrodą – żył pośród pięknych krajobrazów Lotaryngii, a wakacje spędzał w górach Vosges nad brzegiem jeziora Gérardmer. Rzadko wyjeżdżał za granicę. Przemiany geopolityczne, jakie dotknęły Lotaryngię po wojnie francusko-pruskiej z lat 1870–1871 (podział Lotaryngii między oba kraje), bezpośrednio dotknęły jednak rodzinę kompozytora, a konflikt na tych terenach stał się z biegiem lat jednym z powodów wybuchu I wojny światowej.



Ilustracja 2. Mapa Lotaryngii,

<https://de.wikipedia.org/wiki/Lothringen> [dostęp: 8.10.2020].



**Ilustracja 3. General Raoul
Le Mouton de Boisdeffre
(1839–1919),
L'Œuvre d'art, October 1893,
Bibliothèque nationale de France.**



**Ilustracja 4. General Raoul
Le Mouton de Boisdeffre, szef sztabu
generalnego, skarykaturowany przez
Charles'a Léandre podczas afery
Dreyfusa w magazynie Le Rire
17.09.1898,**

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rire1897_1898/0556?sid=e4dcec83492ae6210716a78fd6cea617
[dostęp: 6.01.2022]

Na przełomie XIX/XX wieku rodzina Boisdeffre została uwikłana w skandal związany ze sprawą Dreyfusa (świetnie obrazuje tę sytuację film Romana Polańskiego *Oficer i szpieg*). Skutkowało on zachwianiem wielu autorytetów we Francji, m.in. Kościoła, arystokracji, monarchistów i oczywiście armii. Zdeprecjonowanie środowisk konserwatywnych było pierwszym krokiem do całkowitej laicyzacji wielu dziedzin życia, m.in. sztuki.

Można przypuszczać, że afera, która odbiła się szerokim echem w całej Francji, nie pozostała bez wpływu na recepcję muzyki Boisdeffre.

TWÓRCZOŚĆ INSTRUMENTALNA

René de Boisdeffre tworzył dzieła religijne i świeckie, wokalne (pierwsze pieśni powstały w 1864 r.) i instrumentalne (m.in. ponad 20 miniatur fortepianowych). Utwory kameralne zajmują jednak najwięcej miejsca w spuściźnie tego romantyka – jest ich aż 60². Ich oryginalny układ formalny, a także ciekawe zestawienia obsadowe (od duetu do septetu) połączone z ogromną wrażliwością na współgranie różnych barw dźwiękowych zyskały mu uznanie krytyków. Mimo niewątpliwych predyspozycji do komponowania muzyki wokalne nie podjął się napisania dzieła operowego. Nie chciał zabiegać o wpływy ani uczestniczyć w intrygach, tak często związanych ze światem wielkiej sceny³. Jego samoograniczenie do tworzenia muzyki sakralnej i kameralnej dalekie było od wszelkich ekstrawagancji i blichtru. Obce mu były ostre współbrzmienia, monumentalizm, wielki dramat i patos. Prostota i klarowność jego intymnej wypowiedzi oraz oszczędność środków są wynikiem świadomego wyboru twórczego. Nadrzędną rolę pełni u niego śpiewna, wokalnie prowadzona fraza – czasem dowcipna, a czasem pełna melancholii i zadumy. Pod względem estetycznym upodabnia go to do Gabriela Faure. Wpływy Charles’a Gounoda i Jules’a Masseneta uwidaczniają się w przejrzystości i lekkości faktury oraz w śpiewności, zaś fascynacja polifonią Jana Sebastiana Bacha wskazuje na Camille Saint-Saënsa. Dużą część jego twórczości stanowią cykle miniatur opatrzonych programem. Nie brak też form bardziej złożonych, o skomplikowanej fakturze i konstrukcji. Członkostwo w związku artystycznym Cercle de l’Union Artistique dawało René de Boisdeffre

² Katalog utworów R. Boisdeffre sporządził H. Imbert, *Nouveaux profils de musiciens*, Fischbacher Paris 1892, <http://www.musimem.com/boisdeffre.htm> [dostęp: 6.10.2020].

³ Pisze o tym H. Imbert, *ibidem*.

możliwość publikowania swych utworów w oficynie Delphine'a Alarda (znanego skrzypka). Wykonywanie jego muzyki – począwszy od *I Kwintetu fortepianowego* op. 11 – wspierała od 1871 r. Société Nationale de Musique, promująca muzykę francuską. W 1883 r. otrzymał prestiżową nagrodę Prix Chartier przyznaną przez Académie des Beaux-Arts. Trudno zrozumieć, dlaczego tak obszerna literatura popadła w zapomnienie i dlaczego nazwisko twórcy nie występuje w encyklopediach muzycznych i przewodnikach po muzyce kameralnej. Nie sądzę, by wystarczającym powodem były pewne „trudności wykonawcze”. Uczestniczący w realizacji nagrań dla Acte Préalable muzycy – zarówno grający na instrumentach smyczkowych, jak i dętych – zwracali uwagę na niewygodę niektórych rozwiązań fakturalnych (niefortunne operowanie rejestrami) i artykulacyjnych (ligatura, aplikatura), wskazujących na pewną słabość kompozycji – niepełną znajomość specyfiki określonych instrumentów. Pianista powiedziałby, że pewne przebiegi „nie układają się pod palcami”. Żal, że obecni właściciele dawnego wydawnictwa Hamelle, które opublikowało większość dzieł Boisdreffre, nie doceniają tych skarbów. To J.A. Jarnicki nalegał, by przejrzeli archiwa i odszukali stare druki, o których istnieniu nie wiedzieli. Dotarł też do nut znajdujących się w zasobach: Gallica – Bibliothèque Nationale de France, Sibley Music Library, University of Rochester Libraries, Yale University, Biblioteki Narodowej w Pradze, Konserwatorium w Liège, Konserwatorium na Sardynii i in. Wszystkie utwory zostały wydane za życia kompozytora. Część rękopisów znajduje się w BNF. Pozostałe były zapewne w posiadaniu nieistniejących już dziś oficyn wydawniczych.

TWÓRCZOŚĆ KAMERALNA NA KLASYCZNE SKŁADY

W dorobku René de Boisdreffre wyodrębniają się wyraźnie dwie grupy utworów: przeznaczone do wykonywania zamiennie przez różne instrumenty oraz takie, które nie mają wariantów obsadowych. Sekstety, kwintety, kwartety i tria utrzymane są najczęściej w formie klasycznego cztero-częściowego cyklu sonatowego. Podaję obsady tych cykli:

I Sekstet fortepianowy op. 43 – obsada: I skrzypce, II skrzypce, altówka, wiolonczela, kontrabas ad libitum, fortepian

II Sekstet fortepianowy op. 81 – obsada: I skrzypce, II skrzypce, altówka, wiolonczela, kontrabas, fortepian

I Kwintet fortepianowy op. 11 – obsada: I skrzypce, II skrzypce, altówka, wiolonczela, fortepian

II Kwintet fortepianowy op. 25 – obsada: skrzypce, altówka, wiolonczela, kontrabas, fortepian

I Kwartet fortepianowy op. 13 – obsada: skrzypce, altówka, wiolonczela, fortepian

II Kwartet fortepianowy op. 91 – obsada: skrzypce, altówka, wiolonczela, fortepian

Trois Pieces na kwartet op. 64 – obsada: skrzypce, altówka, wiolonczela, fortepian

I Trio fortepianowe op. 10 – obsada: skrzypce, wiolonczela, fortepian

II Trio fortepianowe op. 32 – obsada: skrzypce, wiolonczela, fortepian

Suita op. 83 – obsada: skrzypce, wiolonczela, fortepian

Trois Pièces op. 54 – obsada: skrzypce, wiolonczela, fortepian

Przytaczam poniżej własne omówienie triów i sekstetów, opublikowane wraz z nagraniami:

I Trio fortepianowe Es-dur op. 10 powstało w latach 1869–1872. Kompozytor zadedykował je Jamesowi Witteringowi. I część *Allegro* jest allegrem sonatowym z klasycznym układem tonacji i rozbudowanymi płaszczyznami tematycznymi, wewnątrznie skonfliktowanymi, o intrygującej zmienności. Wykazuje wpływy muzyki niemieckiego kręgu kulturowego: Beethovena i Mendelssohna. II temat – to daleka reminiscencja tematu I części *Koncertu fortepianowego a-moll* Schumanna. Z kolei początek przetworzenia odnosi się niespodziewanie do *Ave Maria* Bacha-Gounoda. II część – to śpiewne *Andante* w As-dur, w formie reprzyzowej z kodą antycypującą attaca *Scherzo vivace*. Między instrumentami zachodzą tu wszystkie możliwe relacje kameralne. Motoryczna III część utrzymana jest w tonacji c-moll, w formie ABA. Natomiast IV część *Allegro ma non troppo* – w tonacji Es-dur – przez użycie imitacji, rytmów uzupełniających, artykulacji i interpunkcji bachowskiej przynosi wyraźne nawiązanie do form toccatowych i fugowanych finałów beethovenowskich. I ponownie tuż przed wirtuozowską kodą pojawia się piękne, wyraźnie archaizujące *Adagio sostenuto* poprzedzone solowym śpiewem skrzypiec *con dolore*.

II Trio fortepianowe g-moll op. 32, dedykowane Monsieur Henri du Seuil, zostało opublikowane przez J. Hamelle i wykonane pierwszy raz w 1884 r. Również jest dziełem czteroczęściowym, jednak o wiele dojrzałym i dramatyczniejszym od op. 10. Otwierające cykl sonatowy *Prélude – Andante maestoso* zarówno tonacją, jak i ostinatowym potraktowaniem rytmu punkowanego nawiązuje wprost do *Preludium g-moll* z II tomu *Das Wohltemperierte Klavier* Bacha, o którym muzykolodzy pisali, że ilustruje scenę ubiczowania Chrystusa „Oto człowiek” (B. Jaworski) i drogę krzyżową (A. Schweitzer). Dramat pogłębia użycie opadającej grupy sześćdziesięcioczwórkowej w zewnętrznych częściach tej formy reprzyzowej. Elementem wnoszącym nadzieję jest motyw oparty na sekstoli, wyeksponowany w środkowej, spokojniejszej części – utrzymanej w tonacji Es-dur. Wirtuozowskie, roziskrzone *Scherzo – Vif et léger* w tonacji B-dur i w formie zbliżonej do ronda z elementami pracy przetworzeniowej rozładowuje ogromne napięcie *Prélude*. Błyskotliwe figuracje są podporządkowane

kolorystyce, dając efekt lekkości przebiegu. W III części – *Andante – Lent et expressif* – narrację rozpoczyna wiolonczela, prezentując w tonacji D-dur temat pełen ekspresji. Przeciwwstawiony mu jest energiczny i dramatyczny temat w d-moll przeprowadzony w dialogu między smyczkami a fortepianem. Śpiewny temat wraca kolejno w partiach wiolonczeli i skrzypiec, by osiągnąć kulminację wyrazową w unisono, na tle wirtuozowskich figuracji pianistycznych. IV część – *Final – Allegro energico* jest bardzo burzliwym allegrem sonatowym w tonacji g-moll. Wszystkie instrumenty są równorzędne. W repryzie pojawia się kadencja fortepianu i patetyczny pokaz II tematu, skonstruowany podobnie, jak apoteoza z *Andante*.

W czteroczęściowej *Suicie D-dur* op. 83 Boisdeffre zachował zasady klasycznej konstrukcji tej najstarszej formy cyklicznej, umieszczając *Prélude* na pierwszym miejscu i pozostawiając *Menuet* na drugim. Kompozytor zadedykował *Suitę* architektowi Gustave'owi Clausse'owi. W całym cyklu przeważa budowa repryzowa, z zastosowaniem imitacji i techniki wariacyjnej. Układ tonacji kształtuje się następująco: *Prélude* – D-dur, *Menuet* – F-dur, *Romance* – d-moll, *Tarantelle* – D-dur. [...] W początkowej fazie śpiewnego *Romance* wiodącą rolę odgrywa partia wiolonczeli. Natomiast w neapolitańskiej *Tarantelle* zdecydowanie podstawą całej konstrukcji jest partia fortepianu. Dualizm tematyczny tej części znajduje swoją syntezę w kodzie⁴.

Trois Pièces op. 54 na trio fortepianowe kompozytor poświęcił wybitnemu architektowi Paulowi Sédille. Tym razem tytułem *Légende* opatrzył tylko środkową miniaturę. Pozostałe mają wyłącznie określenia tempa. Następstwo tonacji cyklu, to: D-dur – fis-moll – A-dur. Rolę wiodącą w prezentowaniu materiału tematycznego grają wymiennie smyczki. Partia fortepianu to przeważnie akompaniament i wsparcie harmonicznokolorystyczne⁵.

I Sekstet B-dur op. 43 na dwoje skrzypiec, altówkę, wiolonczelę, kontrabas ad libitum i fortepian został opublikowany w 1890 r. I część *Allegro deciso* utrzymana jest w formie allegra sonatowego z wyraźnie przeciwstawionymi sobie tematami. [...] Na uwagę zasługują efektowne struktury brzmieniowe w przetworzeniu, uzyskane za pomocą kontrastu dynamiki, zmian rejestrów i różnorodnej artykulacji. II część to *Scherzo* utrzymane w formie ronda, w którym pojawiają się dwa przeciwstawne tria (forma ABA1CA2). Refreny rozwijają się w tonacji G-dur, pierwsze trio w g-moll, a drugie w B-dur. W dwóch pierwszych pokazach refrenu temat podaje fortepian, w trzecim (ostatnim powtórzeniu refrenu) rolę się odwracają: to smyczki przewodzą. Kompozytor skonstruował również drugą wersję tego *Scherza* w formie całkowicie samodzielnego *Septetu* op. 49 na flet, obój, klarnet, fagot, kontrabas i fortepian. III część *Andante sostenuto* kontrastuje z pozostałymi częściami cyklu pod względem wyrazowym. Śpiewny temat wiolonczeli w tonacji g-moll poprzedzony jest dramatycznym wstępem. Dalej faktura gęstnieje poprzez dodawanie

⁴ A. Mikolon, książeczka do płyty René de Boisdeffre – *Works for Piano Trio*, AP0446, Acte Préalable 2019.

⁵ A. Mikolon, książeczka do płyty René de Boisdeffre – *Works for Violin Cello and Piano*, AP0478, Acte Préalable 2020.

głosów i komplikacje figur akompaniamentu oraz modulację do tonacji b-moll. Zaskakuje pojawienie się chorału w Ges-dur, po którym wraca temat w tonacji g-moll w nowym opracowaniu. Koda będąca reminiscencją chorału i tematu w tonacji G-dur przynosi uspokojenie i rozwiązanie napięć harmoniczych. Technika wariacyjna odgrywa zasadniczą rolę w kształtowaniu tej formy reprzyzowej. IV część – *Finale. Allegro con brio* charakteryzuje się dużą motorycznością. Przeciwwagą dla marszowości I tematu jest śpiewny II temat, będący głównym tworzywem przetworzenia. Całość zamyka wirtuozowska koda.

II *Sekstet a-moll* op. 81 opatrzony został dedykacją dla muzykologa i krytyka muzycznego Hugues’a Imberta. W tym składzie wykonawczym partia kontrabasu jest całkowicie samodzielna. I część *Allegro energico* to allegro sonatowe, w którym partia fortepianu w głównych współczynnikach formy występuje w opozycji do partii instrumentów smyczkowych, co przyczynia się do wzmocnienia energicznego charakteru tej części. W przetworzeniu pojawiają nowe pomysły fakturalne. [...] II część *Andante espressivo* rozpoczynają smyczki *con sordino*. Jest to swobodna forma reprzyzowa z dominującą techniką figuracyjną, utrzymana w tonacji F-dur. Całość spaja jednotaktowy monotoniczny motyw rytmiczny przewijający się przez partie wszystkich głosów instrumentalnych. III część *Scherzo Vif et leger* jest rondem w tonacji D-dur. [...] refreny przedzielone zostały dwoma triami w g-moll i H-dur. W obydwu dominuje artykulacja legato, a w partiach smyczkowych struktura akordowa i dłuższe wartości rytmiczne. Na ich tle krótkie frazy dośpiewują skrzypce. Koda zwodniczo przenosi nas na krótko do tonacji B-dur, by wirtuozowsko zakończyć scherzo w tonacji D-dur. W IV części *Finale. Allegro sostenuto* uwypuklona została rola kontrabas, który wspólnie z partią wiolonczeli i lewej ręki pianisty podaje bardzo wyrazisty I temat allegro sonatowego. Pod względem kolorystycznym całość wzbogacają liczne progresje, tremola w partiach smyczkowych czy „fanfary” zapowiadające wejście II tematu. Ilustracyjność efektów barwowych zbliża tę część do kategorii muzyki programowej⁶.

UTWORY Z ORYGINALNĄ OBSADĄ – PRZYKŁADY

Przykładem utworu, który łączy brzmienia instrumentów dętych drewnianych, dętych blaszanych, fortepianu i smyczków, jest op. 49. *Septet* op. 49 – to *Scherzo* na flet, obój, klarnet, waltornię, fagot, kontrabas i fortepian utrzymane w formie ronda, w którym pojawiają się dwa przeciwstawne tria (forma ABA1CA2). Refreny rozwijają się w tonacji G-dur, pierwsze trio w g-moll, a drugie w B-dur. W dwóch pierwszych pokazach refrenu temat podaje fortepian „w towarzystwie” fletu, w trzecim (ostatnim) powtórzeniu refrenu rolę się odwracają: to flet, obój i klarnet przewodzą.

⁶ A. Mikolon, książeczka do płyty *René de Boisdeffre Piano Sextets*, AP0515, Acte Préalable 2021.

SEPTUOR

pour

PIANO et INSTRUMENTS à VENT

II

SCHERZO

R. de BOISDEFRE

Op. 49

Allegro grazioso (♩. = 112)

FLÛTE

HAUTOIS

CLARINETTE
en Si b

COR à PISTONS
en Mi b

BASSON

CONTREBASSE
(ad lib.)
à déf. de Basson.

PIANO

p doux et léger

PIZZ.

p *legg.*

12

12

12

12

12

12

12

Ilustracja 5. Septet op. 49, t. 1-3

M

sf

sf

sf

sf

p

sf

p *legg.*

p *legg.*

p *legg.*

p

p

pp

12

12

12

12

12

12

12

Ilustracja 6. Septet op. 49, t. 127-130

Charakterystyczne cechy refrenów:

- zmiany metryczne w przebiegu refrenu – co dwa lub trzy takty z 9/8 na 12/8;
- przewaga artykulacji *staccato* i *pizzicato* w partii kontrabasu;
- prostota przebiegu harmonicznego z wyraźnymi kadencjami doskonałymi lub zawieszonymi;
- w przebiegu rytmicznym dominuje jednorodna pulsacja ósemkowa;
- w przebiegu dynamicznym przeważa *piano* z nielicznymi *sforzattami*;
- wszystkie trzy refreny zakończone są zwolnieniem ruchu, przygotowującym tria i codę.

Powyższe czynniki powodują dużą lekkość i przejrzystość przebiegu muzycznego. Tria są wyraźnie przeciwstawione refrenom. W pierwszym trio efekt ten uzyskał kompozytor za pomocą synkop, rozdrobnienia ruchu, obniżenia rejestru, zagęszczenia faktury i zmian wyrazowych.



Ilustracja 7. *Septet* op. 49, t. 44–47

Drugie trio wnosi elementy jeszcze większego kontrastu. Bardzo śpiewny temat wprowadza waltornia z delikatnym towarzyszeniem klarнету i fortepianu. O ile melodie refrenu i pierwszego tria bazowały na wartościach ósemek, o tyle tu przeważają duże wartości rytmiczne (rozdrobnienie w partii fortepianu ma charakter harmoniczny), artykulacja *legato* i długie frazy.

J 2nd TRIO

The image shows a musical score for the 2nd Trio of a Septet, measures 86-90. The score is written for piano and features a complex harmonic structure with chromatic movements and dynamic markings like 'p' and 'p espress.'.

Ilustracja 8. *Septet* op. 49, t. 86-90

Pod względem harmonicznym jest to najciekawsza część utworu. Na tle uporczywie powtarzanej tonicznej oktawy pedałowej (B w oktawie kontra) zmieniają się następstwa akordów zarówno diatonicznych, jak i alterowanych oraz krótkie pochody chromatyczne. W trakcie przebiegu kompozytor wprowadza do gry coraz większą liczbę instrumentów: w szóstym takcie drugiego tria do waltorni, klarnetu i fortepianu dołącza fagot, w ósmym – obój, w dziewiątym – kontrabas, a w piętnastym – flet. Poszerzaniu obsady towarzyszy zwiększanie dynamiki do *forte*. Kompozytor buduje w ten sposób prawie symfoniczną kulminację. Gdy cały zespół instrumentów dętych prowadzi temat, partia fortepianu rozdziela się wyraźnie na dwie płaszczyzny: prawa ręka wypełnia przestrzeń dźwiękową figuracjami szesnastkowymi, a lewa współdziała z kontrabasem, tworząc fundament tonalny drugiego tria.

W przebiegu całego *Septetu* wykorzystane zostały prawie wszystkie możliwe relacje między instrumentami – dialogowanie lub przeciwstawianie głosów, uzupełnianie, dopowiadanie, wzmacnianie (w unisonie lub oktawie) i inne. Fortepian przez swoją ciągłą obecność w przebiegu utworu jest – paradoksalnie – spoiwem całości brzmienia. Tylko on może kształtować barwę dźwięku zbliżoną zarówno do instrumentów smyczkowych, dętych drewnianych, jak i dętych blaszanych. O spójności brzmienia Ewa Skardowska wypowiada się w następujący sposób: „Organicznej spójności zespołu kame-

ralnego nie gwarantuje jednorodność instrumentarium. Owa spójność rodzi się raczej z akceptacji idei partnerstwa, zbliżonego sposobu gry, poziomu wrażliwości oraz intelektualnego i emocjonalnego porozumienia⁷.

Ilustracja 9. *Septet op. 49, t. 110-112*

Serenade op. 85 na flet, skrzypce i fortepian – to wirtuozowska trzyczęściowa miniatura. Początkowo flet imituje motywy skrzypiec, a fortepian daje tej konwersacji jedynie podstawę harmoniczną.

Ilustracja 10. *Serenade op. 85, t. 1-5*

⁷ E. Skardowska, *Relacje w trio fortepianowym*, UMFC, Warszawa 2013, s. 20.

W pewnym momencie role się zmieniają tak, że flet ze skrzypcami grają w równoległych interwałach, a fortepian wreszcie też może podjąć pierwszy motyw utworu.



Ilustracja 11. *Serenade* op. 85, t. 59-62

Środkowe *Grazioso* jest właściwie „czterogłosowe”. Flet koresponduje z partią sopranową fortepianu, zaś skrzypce – z basową. Stopniowo powracają motywy z pierwszej części *Allegro grazioso* – tym razem we wszystkich głosach.

Boisdeffre skomponował kilka utworów z udziałem harfy. Są to:

- *Élégie* op. 15 nr 2 na fortepian lub organy, skrzypce, wiolonczelę i harfę,
- *Chant Nuptial* na organy, skrzypce, wiolonczelę i harfę,
- *Epithalame* op. 36 na skrzypce, wiolonczelę, harfę i organy,
- *Rêverie* op. 55 na violę d’amore, I skrzypce, II skrzypce, wiolonczelę, kontrabas i harfę.

Zasadniczo rola harfy w tych miniaturach sprowadza się do nieznacznego wzbogacania i uzupełniania barwy fortepianu (organów) z wykorzystaniem walorów akustycznych tego instrumentu.

UTWORY WYKONYWANE ZAMIENNIE PRZEZ RÓŻNE INSTRUMENTY

W twórczości Boisdeffre znajdziemy bardzo dużo utworów przeznaczonych wymiennie na różne instrumenty. Czasami tylko wybrane części cykli opracowywał w wielu wersjach. Granie tego samego utworu w różnej obsadzie wiąże się za każdym razem z tworzeniem wyobrażeń dźwiękowych od nowa. To nie tylko muzyczne konwersacje między różnymi ludźmi, którzy współdziałają, przekomarzają się, imitują, uzupełniają,

inspirują się, przewodzą i dostosowują się. Te relacje oczywiście występują we wszystkich konfiguracjach, jakie umożliwia skład zespołu. Oprócz różnic osobowościowych dochodzą tu jeszcze całkowicie odmienne dla każdej z grup instrumentów (smyczkowe, dęte, strunowe szarpane i fortepian) sposoby strojenia, wydobycia i kształtowania dźwięku⁸.

Przykładem może być tu miniatura *Prière* op. 26 nr 2. Całe op. 26 przeznaczone jest na obój⁹ i fortepian. Kompozytor pozwolił jednak *Modlitwę* wykonywać także skrzypcom lub wiolonczeli. Wersje na smyczki mają wydłużone zakończenie. Niektóre frazy zostały przeniesione do wyższego rejestru, poszerzając w ten sposób ambitus melodii.



Ilustracja 12. *Prière* op. 26 nr 2 zakończenie w wersji obojowej



Ilustracja 13. *Prière* op. 26 nr 2 zakończenie w wersji smyczkowej

Towarzyszenie fortepianowe we wszystkich trzech wersjach wymagało nieco różnych koncepcji, głównie w zakresie ekspresji, barwy i dynamiki. Zakres dowolności w operowaniu czasem muzycznym z oczywistych

⁸ S. Cierpiak, *Oblicza muzyki kameralnej Schumanna w wybranych utworach. Perspektywa pianisty*, AM Kraków 2008, s. 69–73.

⁹ Utwory obojowe Boideffre: *Deuxième Élévation* op. 61, *Trois Pièces* op. 26, *Scènes villageoises* op. 86, *Andantino* op. 60, *Poème Pastoral pour Hautbois, Violoncelle et Piano* op. 87.

względów we współpracy z obojem i ze skrzypcami (np. w *Deuxieme Elévation* op. 61) jest całkiem inny.

Podobnie rzecz się ma w przypadku *Élégie* op. 15 nr 2, pochodzącej ze zbioru na wiolonczelę i fortepian. Ma ona też (wcześniej wspomnianą) wersję na fortepian lub organy, skrzypce, wiolonczelę i harfę oraz na skrzypce i fortepian.

ÉLÉGIE
pour Piano ou Orgue, Violon, Violoncelle et Harpe

RENÉ DE BOISDEFFRE
Op. 15 – N° 2.

Lent et expressif.

VIOLON.

VIOLONCELLE.

HARPE.

PIANO ou ORGUE.

Ilustracja 14. *Élégie* op. 15 nr 2

Z tego samego opus wiolonczelowego także nr 4 *Adagietto* ma wersję skrzypcową.

Również *Au bord d'un Ruisseau* op. 52 zostało przeznaczone przez kompozytora na różne kameralne składy wykonawcze. Oprócz wersji na trio fortepianowe istnieje jeszcze opracowanie na orkiestrę, na skrzypce z fortepianem oraz na dwoje skrzypiec z fortepianem. To miniatura w tonacji A-dur, w formie ronda, w której za melodykę odpowiadają smyczki, a za kolorystykę i ilustracyjność - fortepian. Programowość tej serenady odzwierciedla miłość do przyrody, żywioną przez kompozytora. Partia skrzypiec we wszystkich opracowaniach jest taka sama. W wersjach poszerzonych o inne instrumenty zostały dodane imitacje i wzmocnienia akordowe.

Ilustracja 15. *Au bord d'un Ruisseau* op. 52 wersja na trio

Subtelne różnice występują w opracowaniach *Cantilene* op. 24 nr 2, gdy do pierwotnej wersji na skrzypce i fortepian kompozytor dodaje II skrzypce lub gdy w *Berceuse* op. 34 skrzypce zastępuje kolejno altówką i wiolonczelą.

Rêverie op. 55 zostało opracowane na dwie wiolonczele z fortepianem, na violę d'amore z fortepianem oraz na violę d'amore, I skrzypce, II skrzypce, wiolonczelę, kontrabas i harfę. Oczywiście wykonanie trzeciej wersji może cechować szersza paleta barwowa, a zarazem jednolitość artykulacji instrumentów smyczkowych.

Suite orientale op. 42 to cykl trzech miniatur, będący próbą stylizacji muzyki Wschodu. Tytuły: *Sous les Palmiers*, *Rêverie*, *Chanson Arabe* i *Danse Orientale* sugerują śpiewność, taneczność i finezję. W *Sous les Palmiers* wyraźnie słyszalny jest cytat zaczerpnięty z powszechnie znanego utworu wiolonczelowego *Łabędź* Saint-Saënsa. Cykl ten brzmi pięknie z udziałem wiolonczeli i fortepianu oraz skrzypiec i fortepianu.

Op. 40 ma swoją „odsłone” klawietową i altówkową. *Trois Pièces* op. 40 składa się z: *Chanson Napolitaine*, *Cantabile* i *Sérénade*. Włoski folklor został doskonale wpleciony w muzyczną narrację. Partia fortepianu jest tu bardziej zróżnicowana pod względem pianistycznym niż w innych miniaturach.

PIÈCE DANS LE STYLE ANCIEN.

CLARINETTE en Si b

Andantino.

PIANO.

Andantino

p

Ilustracja 16. *Pièce dans le style ancien* op. 20 nr 2

Op. 20 na klarnet lub skrzypce i fortepian jest bardzo czytelny pod względem wyrazowym. Kolejne miniatury, to: *Mélodie*, *Pièce dans le style ancien* i *Barcarolle*. Środkowa stanowi doskonały przykład archaizacji – to taniec z elementami stylizacji barokowej.

Szukając odpowiedniej barwy brzmienia, we współpracy z klarnetem zdecydowałam się na głębszą i ciemniejszą, natomiast ze skrzypcami – wybrałam jaśniejszą. Frazowanie i zmiany agogiczne ze skrzypcami były bardziej wysublimowane i plastyczne.

Opracowując dwie wersje *I Sonaty* op. 12: na klarnet lub skrzypce z fortepianem, skonstruowałam właściwie zupełnie różne koncepcje artykulacji, dynamiki i szczególnie agogiki. Współpraca ze skrzypcami pozwalała na swobodniejszy oddech muzyczny. Ważne oczywiście są też takie czynniki, jak dźwięczność danego instrumentu w określonym rejestrze itd. Analogiczna sytuacja dotyczy *II Sonaty* op. 50 na skrzypce lub flet i fortepian¹⁰.

1. Matinée de Printemps.



Ilustracja 17. *Matinee de Printemps* op. 87 nr 1

Na koniec chciałabym wspomnieć jeszcze o nastrojowym cyklu op. 87. *Poème Pastoral* op. 87 na skrzypce, wiolonczelę i fortepian składa się z czterech programowych miniatur, opatrzonych tytułami: *Matinee de Printemps*, *Angelus*, *Sous Bois*, *Sur le Pre*, które determinują niezwykle koloryt tych sielskich muzycznych obrazów. Może być też wykonywany przez skład,

¹⁰ Utwory Boisdeffre na skrzypce i fortepian: *I Sonata* op. 12, *II Sonata* op. 50, *III Sonata* op. 67, *Suite romantique* op. 24, *Suite orientale* op. 42, *Trois Pièces* op. 20, *Suite poétique* op. 19, *Deuxieme Elévation* op. 61, *Canzonetta* op. 39 nr 8, *Serenade* op. 74, *2 Idylls* op. 75, *Messe de Notre Dame de Sion Offertoire* op. 47, *Andante espressivo* op. 63 nr 3, *Doux sommeil* op. 38 nr 5, *2 Pieces* op. 21, *Serenade printaniere* op. 93, *Deux Morceaux* op. 77, *2 Morceaux* op. 57, *Chant d'Eglise* op. 89, *Melodie* op. 6, *Romance* op. 73.

w którym skrzypce zastąpi się obojem. Każda z części cyklu jest inaczej opracowana i wykorzystuje odmienne środki, służące do zilustrowania różnych zjawisk przyrody czy też odmalowania piękna pejzażu. Użyte tonacje poszczególnych części tworzą klamrę: Es-dur, es-moll, C-dur, Es-dur. W przypadku wersji z obojem cykl nabiera szczególnych walorów wyrazowych, gdyż najłatwiej wtedy oddać podobieństwo do brzmienia pasterskiej fujarki.

UTWORY FORTEPIANOWE

Utwory fortepianowe stanowią niewielki margines w dorobku kompozytorskim Boisdeffre. Są pełne elegancji, subtelności, bogatej kolorystyki brzmieniowej, lekkości i uroku. Nadrzędną rolę pełni w nich śpiewna, wokalnie prowadzona fraza. Niektóre mają zdecydowanie taneczny charakter. Nie brak odniesień baletowych i operowych.



Ilustracja 18. *Au bord d'un Ruisseau* op. 52 na fortepian solo

W kilku przypadkach te same miniatury mają opracowania na różne składy wykonawcze, np. omówione wcześniej op. 52 znamy także jako etiudę na fortepian solo.

BERCEUSE.

Pour Violon (ou Flûte) et Piano.

R. DE BOISDEFFRE, Op. 88 № 5.

Violon ou Flûte.

Andantino.

Sourdine.

p

cresc.

rit..

p

Piano.

p

Ilustracja 19. *Berceuse* op. 38 nr 5 wersja kameralna

Pour Piano R. de BOISDEFFRE

Andantino

PIANO *p* *espress.* *cresc.* *rit.*

1^a *rit. poco* 2^a

Ilustracja 20. *Berceuse* op. 38 nr 5 wersja fortepianowa

Miniatury op. 38 nr 5 i 8 funkcjonują jako solo fortepianu oraz w wersjach kameralnych – jako duety ze skrzypcami lub z fletem. Zamieszczone przykłady nutowe pozwalają na dokonanie porównania. W wypadku *Canzonetty* kameralne op. 39 jest tożsamy z fortepianowym op. 38.

CANZONETTA.
Pour Violon (ou Flûte) et Piano. R. de Boisdeffre.

Allegro ma non troppo.

Violon.
ou Flûte) *p*

PIANO *p*

Ilustracja 21. *Canzonetta* op. 39 nr 8 wersja kameralna

Nº 8. Canzonetta.

Allegro ma non troppo.

p *grazioso*

Ilustracja 22. *Canzonetta* op. 38 nr 8 wersja fortepianowa

Materiały nutowe są niestety rozproszone po świecie. Dlatego w mojej analizie odnoszę się do literatury, którą udało się dotąd odnaleźć. Trudnego przedsięwzięcia zdobycia wszystkich partytur Boisdeffre podjął się wspomniany na początku artykułu niestrudzony wydawca Acte Préalable Jan A. Jarnicki. W tym miejscu pragnę wyrazić mój szczerzy podziw i wdzięczność dla niego za skuteczne propagowanie muzyki klasycznej. Gdy zabrakło ostatnich fragmentów partytury op. 9, przekazał dzieło do rekonstrukcji znakomitemu polskiemu kompozytorowi Romualdowi Twardowskiemu, by móc zaprezentować je melomanom.

Scherzo-Sérénade pour deux pianos op. 9 napisane dla Mademoiselle Anna Bontoux de Schaezler zostało opublikowane w 1873 r. Dzięki odtworzeniu ostatniej strony partii drugiego fortepianu ten efektowny utwór zyskał nowe życie. Utrzymany jest w tempie *vivace*, w metrum 6/8, w tonacji B-dur. Środkowa serenada przebiega w nieco wolniejszym tempie, w metrum 2/4 i w tonacji Es-dur. To przykład stylu brillant.

Suita pour Piano à quatre mains op. 44 wydana w 1895 r. określana jest też jako *Pièces symphoniques* (wersja orkiestrowa nie została opublikowana). Kompozytor zadedykował ją żonie wiolonczelisty George'a Hainla. Składa się z czterech części: *Prélude (en forme de Danse)* – *Allegro con brio*, *Air de Ballet* – *Allegro grazioso*, *Orientale* – *Moderato* i *Valse* – *Allegro ma non troppo*, zestawionych na zasadzie kontrastu. Skrajne – utrzymane są w metrum nieparzystym, a druga i trzecia – w parzystym. Następstwa tonacji kształtują się następująco: I Es-dur/es-moll/Es-dur, II As-dur/f-moll/As-dur, III c-moll z licznymi zmianami i z elementami skali frygijskiej, IV C-dur. Elementem wspólnym dla całego zbioru jest taneczność.

W 1866 r. zostały opublikowane dwa opusy fortepianowych pieśni bez słów utrzymanych w stylu Mendelssohna. *Romances sans paroles* op. 1 kompozytor zadedykował swej matce. Ten zbiór tworzą trzy utwory: *Andante express e sostenuto* E-dur – pełne zadumy, *Allegro moderato* Es-dur – pogodne w charakterze i *Allegro grazioso* a-moll – z żywą pulsacją. Natomiast bardziej skomplikowane fakturalnie *Romances sans paroles* op. 2 opatrzone są dedykacją dla Mademoiselle Mathilde Michel. Każda z trzech miniatur z tego opusu wykorzystuje inny rodzaj techniki pianistycznej: wieloplanowość, np. ruchliwość partii lewej ręki i technikę akordową w partii prawej – *Allegretto grazioso* G-dur; spokojną kantylenę z elementami polifonii – *Andante espressivo* h-moll; figuracje uzupełniające się w ramach kilku płaszczyzn brzmieniowych – *Allegretto* As-dur. Obydwa cykle powstały w pierwszym okresie twórczości Boisdeffre.

Deux Pieces op. 7 noszą dedykację dla Camille Saint-Saënsa. *Romance sans paroles* – *Andante sostenuto* E-dur napisany jest bardzo wokalnie i deklamacyjnie. Swoją ruchliwością i wirtuozerią kontrastuje z nim *Sérénade* – *Allegro ma non troppo* G-dur.

Zbiór *Douze Morceaux de genre for piano* op. 38 został zadedykowany Louise-Constance de Gressy – żonie Julesa Masseneta i opublikowany w 1904 r. Zawiera następujące miniatury: *Prélude*, *Aubade*, *Barcarolle*, *Sur la montagne*, *Berceuse*, *Villanelle*, *Scherzetto*, *Canzonetta*, *Chant du soir*, *Pierrette* – *Scène de bal*, *Intermezzo*, *Petite marche militaire*. Dostępne są jednak partytury tylko pięciu z nich: *Berceuse* op. 38 nr 5 – *Andantino* Es-dur, *Villanelle* op. 38 nr 6 – *Assez animé* G-dur, *Scherzetto* op. 38 nr 7 – *Allegro moderato* h-moll, *Canzonetta* op. 38 nr 8 – *Allegro ma non troppo* g-moll, *Pierrette* – *Scène de bal* op. 38 nr 10 – *Mouvement de Valse* Es-dur. Są to utwory w stylu salonowym, pogodne, pełne wdzięku, o prostej fakturze i formie. Wszystkie wymienione tu miniatury cechuje umiar w doborze środków wyrazu i wielokrotnie wspomnianą już śpiewność. To najlepszy przykład romantycznej liryki fortepianowej¹¹.

PODSUMOWANIE

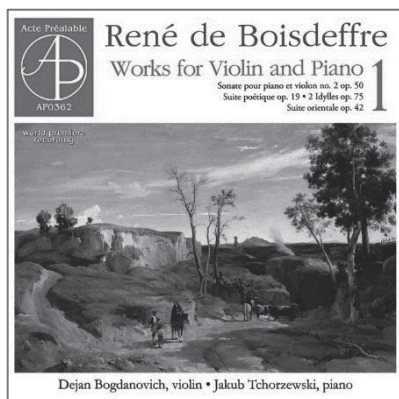
Dokonany tu przegląd twórczości instrumentalnej – kameralnej i fortepianowej René de Boisdeffre nie obejmuje wszystkich utworów tego gatunku, które wyszły spod pióra tego kompozytora (skupiłam się na dziełach o ciekawym instrumentarium). Dowodzi jednak, że autor poszukiwał nowych rozwiązań i połączeń brzmieniowych. Był wybitnym melodystą na miarę Mozarta czy Schuberta, dlatego prawdopodobnie wiele udanych pomysłów chciał bardziej spopularyzować. W kształtowaniu innych czynników muzycznych jego utworów dominuje prostota, przejrzystość i umiar. Kompozytor wyraźnie unikał ekstremalnych środków wyrazu w zakresie dynamiki, tonalności i skali muzycznej. Można więc stwierdzić, że nieco introwertyczny charakter twórcy znalazł odzwierciedlenie w jego dziełach.

Dzięki wydawnictwu Acte Préalable i osobistej pasji dyrektora – Jana A. Jarnickiego melomani – również we Francji – mogą się dowiedzieć o istnieniu kompozytora René de Boisdeffre i zapoznać z jego zapomnianą, a jakże interesującą i bogatą twórczością¹². Ostatnio – jak informuje wydawca – płytę René de Boisdeffre zakupił krewny kompozytora – Pierre de Boisdeffre.

¹¹ Utwory fortepianowe R. Boisdeffre zostały nagrane dla Acte Préalable w 2021 r. przez A. Mikolon i R. Lewandowskiego.

¹² Warto wspomnieć, że recenzje płyt z muzyką Boisdeffre ukazały się na łamach renomowanych wydawnictw, jak np. Music Web International, <http://www.musicweb-international.com> czy L'Éducation musicale - <https://www.leducation-musicale.com>

KATALOG PŁYT RENÉ DE BOISDEFFRE WYDANYCH PRZEZ ACTE PRÉALABLE

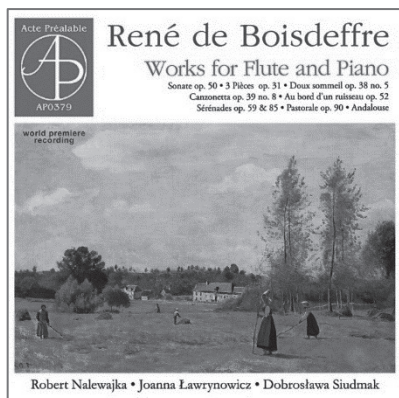


Dejan Bogdanovich, violin • Jakub Tchorzewski, piano

AP0362 *Works for Violin and Piano* 1 TT: 65'53" (2016)

Deuxième sonate pour piano et violon op. 50
Suite orientale pour violon avec accompagnement de piano op. 42
Suite poétique pour violon avec accompagnement de piano op. 19
Deux idylles op. 75 pour piano et violon

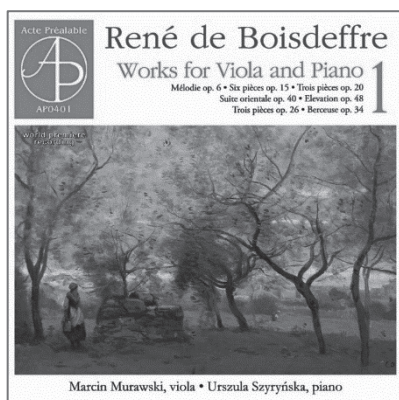
Dejan Bogdanovich - skrzypce
Jakub Tchorzewski - fortepian



Robert Nalewajka • Joanna Ławrynowicz • Dobrosława Siudmak

AP0379 *Works for Flute and Piano* TT: 67'54" (2017)

AP0379 *Works for Flute and Piano* ; Sonate pour piano et flûte op. 50 ; Sérénade pour flûte avec accompagnement de piano op. 59 ; Sérénade pour flûte, violon et piano op. 85 ; Pastorale pour flûte avec accompagnement de piano op. 90 ; Trois Pièces pour flûte et piano op. 31 (à Paul Taffanel) ; Doux sommeil – Berceuse pour flûte et piano op. 38 no. 5 ; Au bord d'un ruisseau – Sérénade champêtre op. 52 ; Canzonetta pour flûte et piano op. 39 no. 8 ; Andalouse pour flûte et piano; Robert Nalewajka – flet
Joanna Ławrynowicz – fortepian
Dobrosława Siudmak – skrzypce

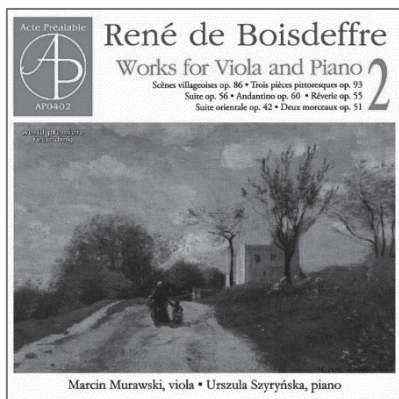


Marcin Murawski, viola • Urszula Szyryńska, piano

AP0401 *Works for Viola and Piano* 1 TT: 58'46" (2017)

Mélodie op. 6
Six Pièces op. 15 (selection)
Trois Pièces op. 20
Trois Pièces op. 26
Berceuse op. 34
Trois pièces op. 40
Élévation op. 48

Murawski – altówka
Urszula Szyryńska – fortepian



Marcin Murawski, viola • Urszula Szyryńska, piano

AP0402 *Works for Viola and Piano 2* TT: 62'45" (2017)

Suite orientale op. 42
Deux morceaux op. 51
Réverie op. 55
Suite op. 56
Andantino op. 60
Scènes villageoises op. 86
Trois pièces pittoresques op. 93

Marcin Murawski – altówka
Urszula Szyryńska – fortepian

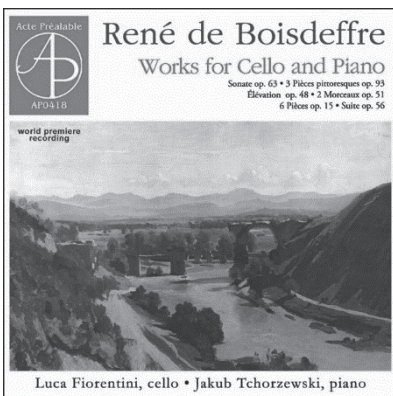


Barbara Lewicka • Donata Zuliani • Maciej Gallas • Robert Kaczorowski
Ewa Rytel • Dariusz Micorek • Chór Insieme • Monika Bachowska

AP0414 *Choral Works* TT: 77'32" (2018)

Dans la Forêt op. 41 – Ode – Symphonie pour solo (tenor) et chœurs; L'Été op. 58 pour deux voix de femmes; Cantique à deux voix égales avec solo op. 80; Les anges de Bethléem pour solo et chœur de femmes; Messe de Notre-Dame de Sion op. 47 à Sa Grandeur Monseigneur Turinaz, Évêque de Nancy et de Toulouse ; O Salutaris pour deux voix op. 4; Ave Maria pour deux voix op. 35;

Barbara Lewicka – soprano
Donata Zuliani – mezzosoprano
Maciej Gallas – ténor
Robert Kaczorowski – baryton
Dariusz Micorek – fortepian
Ewa Rytel – fortepian & organy
Chór Insieme pod dyktando Moniki Bachowskiej



Luca Fiorentini, cello • Jakub Tchorzewski, piano

AP0418 *Works for Cello and Piano* TT: 75'55" (2018)

Trois pièces pittoresques pour violoncelle avec accompagnement de piano op. 93; Six pièces pour violoncelle avec accompagnement de piano op. 15; Sonate pour piano et violoncelle op. 63; Élévation pour violoncelle avec accompagnement de piano ou orgue op. 48; Deux Morceaux pour violoncelle et piano op. 51; Suite pour violoncelle et piano op. 56

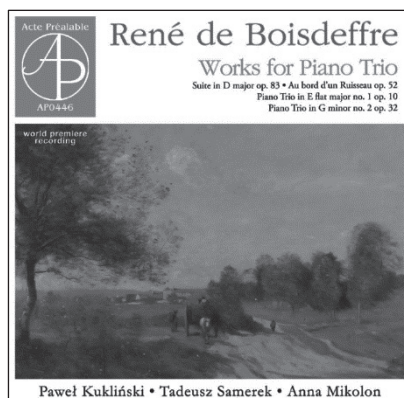
Luca Fiorentini – wiolonczela
Jakub Tchorzewski – fortepian



AP0445 Works for Oboe and Piano TT: 66'45" (2019)

Élévation pour hautbois avec piano op. 61;
Scherzo – Septuor pour piano
et instruments à vent op. 49; Rêverie pour
alto, deux violons, violoncelle, contrebasse
et harpe op. 55; Trois Pièces pour hautbois
et piano op. 26; Cantilène pour deux
violons et piano op. 24 no. 3; Élégie pour
piano, violon, violoncelle et harpe op. 15
no. 2; Scènes villageoises pour hautbois et
piano op. 86; Rêverie pour deux
violoncelles et piano op. 55; Poème
pastoral pour hautbois,
violoncelle et piano op. 87;
Chant nuptial pour piano, violon,
violoncelle et harpe; Andantino pour
hautbois et piano op. 60

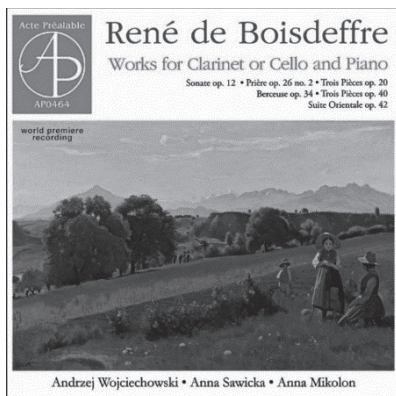
Marta Różańska – obój
Rafał Jędrzejewski – flet
Andrzej Wojciechowski – klarnet
Piotr Pożakowski – róg
Mirosław Pachowicz – fagot
Paweł Kukliński – skrzypce
Andrzej Kacprzak – skrzypce
Krzysztof Komendarek-Tymendorf – altówka
Zofia Elwart – wiolonczela
Giacomo Biagi – wiolonczela
Jędrzej Kacprzyk – kontrabas
Anna Mikolon – fortepian
Carlos Roberto Peña Montoya – harfa



AP0446 Works for Piano Trio TT: 80'43" (2019)

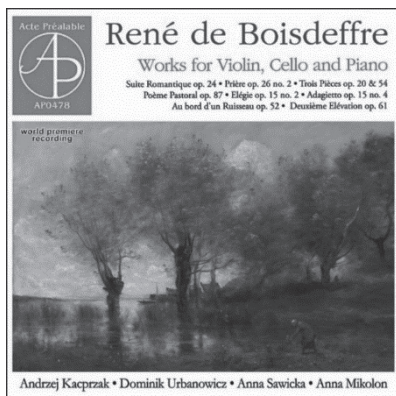
Premier Trio en Mi bémol majeur pour piano,
violon et violoncelle op. 10
Deuxième Trio en Sol mineur pour piano,
violon et violoncelle op. 32
Suite en Ré majeur pour piano, violon et
violoncelle op. 83
Au bord d'un Ruisseau op. 52

Paweł Kukliński – skrzypce
Tadeusz Samerek – wiolonczela
Anna Mikolon – fortepian



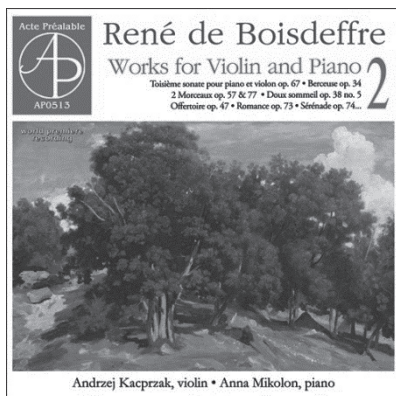
AP0464 Works for Clarinet or Cello and Piano TT: 63'55" (2020)

Sonate pour clarinette et piano op. 12 (à Delphin Alard) (arrangement by Romuald Twardowski); Prière pour violoncelle et piano op. 26 no. 2; Trois Pièces pour clarinette et piano op. 20; Berceuse pour violoncelle et Piano op. 34; Trois Pièces pour Clarinette et Piano op. 40; Suite Orientale pour violoncelle et piano op. 42; Andrzej Wojciechowski – klarnet
Anna Sawicka – wiolonczela
Anna Mikolon – fortepian



AP0478 Works for Violin Cello and Piano TT: 77'13" (2020)

Suite Romantique op. 24 pour violon avec accompagnement de piano; Trois Pièces op. 54 pour violon, violoncelle et piano; Trois Pièces op. 20 pour violon et piano; Poème Pastoral op. 87 pour piano, violon et violoncelle; Doux Souvenir – Elégie pour violon avec accompagnement de piano op. 15 no. 2; Adagietto pour violon avec accompagnement de piano op. 15 no. 4; Prière pour violon avec accompagnement de piano op. 26 no. 2; Au bord d'un Ruisseau – Sérénade champêtre op. 52 pour violon avec accompagnement de piano; Deuxième Elévation pour violon avec accompagnement de piano op. 61
Andrzej Kacprzak – skrzypce; Dominik Urbanowicz – skrzypce; Anna Sawicka – wiolonczela; Anna Mikolon – fortepian



AP0513 Works for Violin and Piano 2 TT: 80'27" (2021)

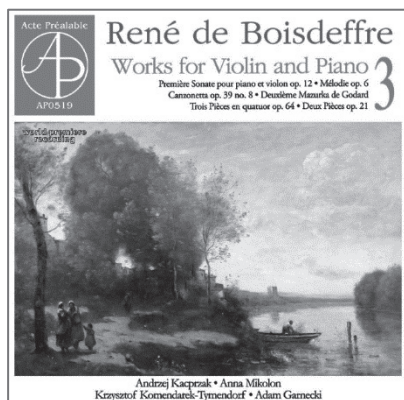
Troisième Sonate pour piano et violon op. 67; Berceuse pour violon et piano op. 34; Doux sommeil. Berceuse pour violon et piano op. 38 no. 5; Messe de Notre Dame de Sion – Offertoire pour violon et piano op. 47; Deux Morceaux pour violon et piano op. 57; Andante espressivo op. 63 no. 3; Romance pour violon et piano op. 73; Sérénade pour violon et piano op. 74; Deux Morceaux op. 77; Chant d'Église pour violon et piano op. 89; Sérénade printanière pour violon et piano op. 93; Andrzej Kacprzak – skrzypce;
Anna Mikolon piano



AP0515 Piano Sextets TT: 64'01" (2021)

Sextuor pour piano, 2 violons, alto,
violoncelle et contrebasse op. 43
Deuxième Sextuor pour piano, 2 violons, alto,
violoncelle et contrebasse op. 81

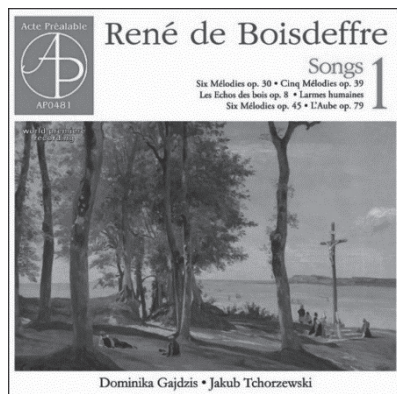
Andrzej Kacprzak – skrzypce
Marta Kołodziejska-Kacprzak – II skrzypce
Dominik Urbanowicz – II skrzypce
Krzysztof Komendarek-Tymendorf
– altówka
Adam Garnecki – wiolonczela
Jędrzej Kacprzyk – kontrabas
Anna Mikolon – piano



AP0519 Works for Violin and Piano 3 TT: 69'30" (2021)

Première Sonata pour Piano et Violon op. 12
Trois Pièces en quatuor op. 64
Deux Pièces op. 21
Mélopie op. 6
Canzonetta op. 39 no. 8
Deuxième Mazurka de Godard

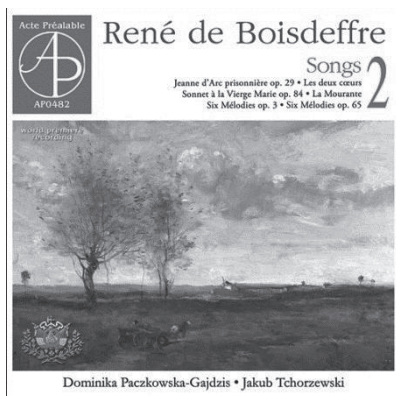
Andrzej Kacprzak – skrzypce
Anna Mikolon – fortepian
Krzysztof Komendarek-Tymendorf – altówka
Adam Garnecki – wiolonczela



AP0481 Songs 1 TT: 65'51" (2020)

Six Mélodies op. 30
Les Echos des bois op. 8
Cinq Mélodies op. 39
Larmes humaines
L'Aube op. 79
Six Mélodies op. 53

Dominika Paczkowska-Gajdzis -
mezzosopran
Jakub Tchorzewski – fortepian



AP0482 Songs 2 TT: 62'25" (2021)

Mourante

Les deux cœurs

Six Mélodies op. 3

Sonnet à la Vierge Marie op. 84

Six Mélodies op. 65

Jeanne d'Arc prisonnière op. 29

Dominika Paczkowska-Gajdzis –
mezzosopran

Jakub Tchorzewski – fortépian



AP0483 Songs 3 TT: 60'46" (2021)

Mélodies op. 45

Les roses de Nazareth op. 71

Le Chant du Père op. 78

Six Mélodies op. 68

Oublier!

Fleurs de givre

Ophélie

Chant de jeune fille

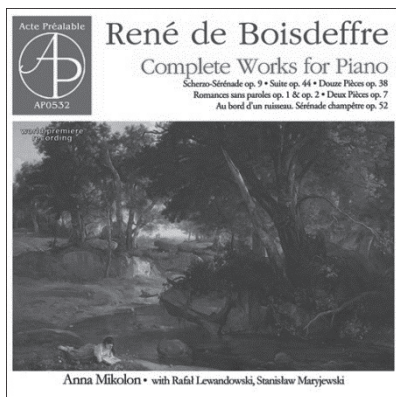
Les roses de Noël

L'Extase op. 41

Dominika Paczkowska-Gajdzis –
mezzosopran

Jakub Tchorzewski – fortépian

Tomasz Słowikowski – wiolonczela



AP0532 Complete Piano Works TT: 71'43" (2022)

Suite pour Piano à quatre mains op. 44

Scherzo-Sérénade pour deux pianos op. 9

Romances sans paroles op. 1

Romances sans paroles op. 2

Deux Pièces op. 7

Douze Pièces op. 38 (selection)

Au bord d'un ruisseau. Sérénade champêtre
op. 52

By the Brook op. 52

Anna Mikolon – fortépian

Rafał Lewandowski – fortépian

Stanisław Maryjewski – organy

BIBLIOGRAFIA

- Altmann Wilhelm, *Handbuch für Klaviertriospieler*, Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft Wolfenbüttel 1934.
- Cierpiak Sławomir, *Oblicza muzyki kameralnej Schumanna w wybranych utworach. Perspektywa pianisty*, AM Kraków 2008.
- Gwizdalanka Danuta, *Przewodnik po muzyce kameralnej*, PWM, Kraków 1998.
- Imbert Hugues, *Nouveaux profils de musiciens*, Fischbacher Paris 1892, <http://www.musimem.com/boisdeffre.htm> [dostęp: 6.10.2020].
- Kaczorowski Robert, książeczka do płyty *Rene de Boisdeffre – Choral Works*, AP0418, Acte Préalable 2018.
- Mikolon Anna, *Rola fortepianu w utworach kameralnych XVIII i XIX w.* [w:] *Publikacje edukacyjne* ISSN 1730-850x, 2007, www.publikacje.edu.pl, nr 4501.
- Mikolon Anna, książeczka do płyty *René de Boisdeffre – Works for Piano Trio*, AP0446, Acte Préalable 2019.
- Mikolon Anna, książeczka do płyty *René de Boisdeffre – Works for Violin Cello and Piano*, AP0478, Acte Préalable 2020.
- Mikolon Anna, książeczka do płyty *René de Boisdeffre – Piano Sextets*, AP0515, Acte Préalable 2021.
- Murawski Artur, książeczki do płyt *René de Boisdeffre – Works for Viola and Piano 1 & 2*, AP0401 i AP0402, Acte Préalable 2017.
- Renat Maryla, *René de Boisdeffre – zapomniany mistrz francuskiej kameralistyki. Utwory na skrzypce i fortepian 1*, książeczka do płyty AP0362, Acte Préalable 2016.
- Rzepecki Karol, *René de Boisdeffre – kompozycje na flet i fortepian* książeczka do płyty AP0379, Acte Préalable 2017.
- Skardowska Ewa, *Relacje w trio fortepianowym*, UMFC, Warszawa 2013.
- Valenti Paolo, książeczka do płyty *René de Boisdeffre Works for Cello and Piano*, AP0418, Acte Préalable 2018.

René de Boisdeffre – French Composer Rediscovered by Acte Préalable Publishing House

Abstract

This article aims to present the profile of a forgotten French composer of the Romantic era. René de Boisdeffre (1838-1906) was an outstanding melodist like Mozart or Schubert. It is situated close to Gabriel Fauré, Charles Gounod, and Jules Massenet. On the other hand, the fascination with Bach's polyphony indicates the influence of Camille Saint-Saëns. His work consists of miniatures with a program intended for various chamber casts. His music is full of elegance, restraint, subtlety, warmth, rich tonal colors, lightness, and charm. He is alien to sharp consonances, monumentalism, great drama, and pathos. There are also more complex forms, with a tough texture and structure, rooted in Beethoven's work. Therefore, it can conclude that the somewhat introverted nature of the artist. It is difficult to unequivocally why such beautiful and valuable chamber literature is forgotten.

Fortunately, there was a passionate patron of the arts in Poland - the artistic director, producer, and publisher of *Acte Préalable* - Mr. Jan A. Jarnicki, who gathered a group of enthusiastic artists ready to take part in recording the phonographic monograph of an unknown French artist.

Therefore, the article expands to include a catalog of albums released. The publishing house can play an essential role in shaping conscious recipients of art and, above all, in finding, preserving, and preserving forgotten or lost treasures of world music culture for posterity.

Keywords: chamber music, *Acte Préalable*, French music, instrumental miniature, instrumental miniature

Jolanta Wąsacz-Krztoń

Uniwersytet Rzeszowski

OPERA EUROPEJSKA Z I POŁOWY XIX WIEKU W ŚWIETLE *DZIENNIKA Z PODRÓŻY* KAROLA KURPIŃSKIEGO

Związana przez wiele stuleci z dworem opera uchodziła za formę arystokratyczną, stanowiącą rozrywkę klas wyższych, które ją subsydiowały. Widowiska, w których muzyka współdziałała z akcją dramatyczną, bawiły majątnych obywateli zasiadających w pięknych budynkach teatralnych większych i mniejszych miast europejskich we Włoszech, Francji, Niemczech, Szwecji, Rosji czy Anglii. Opera miała wielką siłę oddziaływania w każdym czasie, od jej powstania aż po współczesność. Największą popularnością cieszyła się opera buffa, czyli komiczna, ale wystawiano też opery seria, poważne czy balladowe, popularne zwłaszcza w XVIII wieku.

Historia opery rozpoczyna się z końcem XVI wieku, kiedy podczas karnawału we Florencji wystawiono dramat muzyczny *Dafne* Jacopa Periego. Niestety, kompozycja zaginęła, zachowała się jedynie *Eurydyka*, druga opera Periego, którą wystawiono w 1600 r.¹ Poza Florencją nowa forma muzyczna pojawiła się bardzo szybko w Rzymie, Wenecji i Neapolu. Już w 1607 r. na dworze Gonzagów w Manuti wystawiono *Orfeusza* Claudia Monteverdiego, a z innych znanych dzieł tego kompozytora należy wymienić z pewnością *Powrót Ulissesa do ojczyzny* i *Koronację Poppei*². Wśród kompozytorów działających w Neapolu największe zasługi dla rozwoju opery położył Alessandro Scarlatti, twórca ponad stu dzieł operowych. Opera neapolitańska zawdzięcza mu wzbogacanie popisów śpiewaczych oraz wprowadzenie trzyczęściowej symfonii. W ośrodku neapolitańskim, najważniejszym w okresie baroku, wyodrębniono dwa gatunki opery: seria – o tematyce dramatycznej i buffa – o tematyce komicznej, wesołej. Opera włoska dominowała na scenach europejskich aż po XIX wiek, przenikając do Francji, Niemiec, Anglii, Hiszpanii czy Polski.

¹ *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, wyd. II, Warszawa 2006, s. 629; M. Kowalska, *ABC Historii muzyki*, Kraków 2001, s. 213.

² *Encyklopedia muzyki...*, s. 630.

We Francji opera związana była przede wszystkim z dworem królewskim, a do jej pierwszych przedstawicieli należą: Jean-Baptiste Lully, Jean Philipp Rameau i Christoph Willibald Gluck. Pierwsza angielska opera narodowa powstała w 1689 r., była to *Dydona i Eneas* Henry Purcella, który uchodzi na największego twórcę opery angielskiej. W Anglii, podobnie jak we Francji, opera wystawiana była głównie na dworze królewskim, a prym w tej dziedzinie wiodł z pewnością Georg Friedrich Haendel³. W Anglii, Niemczech i Austrii w XVII i XVIII wieku dominowały wpływy włoskie. W teatrach dworskich zatrudniano kompozytorów z Włoch, którzy popularyzowali głównie swój styl. Takie prądy możemy znaleźć na dworach w Monachium, Wiedniu, Dreźnie. Za pierwszą niemiecką operę uważa się opracowanie przez Heinricha Schütza muzycznego wątku *Dafne*⁴. Właściwy rozwój opery niemieckiej wiąże się z nazwiskami Georga Philipa Telemanna, Johanna Matthesona i Christopha Glucka. W Polsce pierwsza opera pojawiła się na dworze królewskim Wazów w 1628 r., była to *Galatea* Orlandiego, wykonana przez włoski zespół operowy⁵. Publiczny teatr (tzw. Operalnię) wybudowano w Warszawie w 1724 r. za czasów Sasów, występowali w nim głównie Włosi. Dopiero na dworze Stanisława Augusta pojawiła się opera polska, a ojcem teatru został Wojciech Bogusławski. Pierwszą polską operą była *Nędza uszczęśliwiona* z muzyką Macieja Kamieńskiego, wystawiona w pałacu Radziwiłłowskim w 1778 r.

Z początkiem XVIII stulecia opera ulega istotnym przemianom. Przede wszystkim zmieniło się jej audytorium. Zastrzeżona do tej pory głównie dla dworu królewskiego, stała się dostępna dla niższych warstw społecznych. Zmienił się także jej repertuar. Wielkie zmiany na polu opery wprowadził wspomniany Christoph Willibald Gluck, uznany w historii muzyki za wielkiego reformatora operowego. Głównym założeniem, które postulował kompozytor, było zrównoważenie słowa i muzyki, podkreślenie znaczenia chórów i orkiestry, w treści – wysunięcie na pierwszy plan tematyki etycznej⁶.

Kolejne zmiany w operze przyniosła epoka romantyzmu na czele z Weberem, który zapisał się w historii muzyki jako twórca opery roman-

³ *Ibidem*, s. 630–631.

⁴ Hugo Riemann, muzykolog niemiecki, uznaje za pierwszą zachowaną operę niemiecką *Selewig* z 1644 r. Sigmunda T. Stadena, zob. *Kronika opery*, red. M.B. Michalik, Warszawa 1993, s. 2.

⁵ J.W. Reiss, *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, Kraków 1984, s. 67.

⁶ *Encyklopedia muzyki...*, s. 308.

tycznej⁷. Z początkiem XIX wieku przeobrażenia w strukturze dzieła operowego można zaobserwować u większości kompozytorów, którzy dążą do ścisłej współpracy z autorami librett. Według Glucka muzyka miała być nierozzerwalnie związana ze słowem, stąd też kontynuując jego reformę, sięgano po wielkie dzieła Szekspira, Goethego, Dumasa, Schillera. W operze najważniejsza stała się treść. Wprowadzono elementy ludowe, fantastyczne (G. Spontini, D. Auber, G. Meyerbeer, V. Bellini, G. Verdi). Wzrosło znaczenie orkiestry, którą rozbudowano, ograniczono wielkie arie oraz recytatyw, wprowadzono „motywy przewodnie”, które stały się podstawą w dziełach operowych Ryszarda Wagnera, wybitnego przedstawiciela niemieckiej opery neoromantycznej.

Jakkolwiek historia opery rozpoczyna się z końcem XVI wieku, to z pewnością jej korzenie możemy odnaleźć w starożytnym dramacie greckim, który wykorzystywał śpiew, taniec, muzykę i deklamację. Nie dziwi zatem fakt, że architekci pierwszych budynków teatralnych także czerpali wzory ze starożytności. Wzniesiony w Vicenzy Teatro Olimpico (1585 r.) powstał w oparciu o wzory rzymskie zaczerpnięte z prac Witruwiusza⁸. Eliptyczna widownia tego teatru mogła pomieścić blisko 500 osób, jednakże widzowie z bocznych miejsc nie widzieli sceny, toteż przebudowano ją w 1628 r., nadając jej kształt podkowy⁹. Taki właśnie kształt stał się standardem dla późniejszej architektury teatrów. Teatro Olimpico powstał z inicjatywy mieszczan, podobnie jak wiele innych teatrów w XVIII stuleciu. Początkowo jednak takie zlecenia wychodziły tylko z dworów królewskich. W 1741 r. zaprojektowano operę dworską Hofoper dla króla Prus Fryderyka II. Dziesięć lat później, w 1742 r., teatr berliński stał się Deutsches Staatsoper, z widownią w kształcie podkowy na ponad 1390 miejsc¹⁰.

W drugiej połowie XVIII wieku powstały wspaniałe budynki teatralne w Bolonii (1763 r.), Mediolanie (1778 r.), Wenecji (1792 r.). Boloński Teatro Comunale liczył cztery kondygnacje łóż i górną galerię, mógł pomieścić 1500 osób. Najśłynniejsza na świecie mediolańska Teatro alla Scala (La Scala) miała widownię w kształcie podkowy i cztery kondygnacje łóż z dwoma otwartymi galeriami. Znajdujący się w Wenecji La Fenice wznie-

⁷ Za twórcę opery romantycznej uważa się Webera, autora *Wolnego strzelca* (*Der Freischütz*), operę wykonano po raz pierwszy w Berlinie w 1821 r.

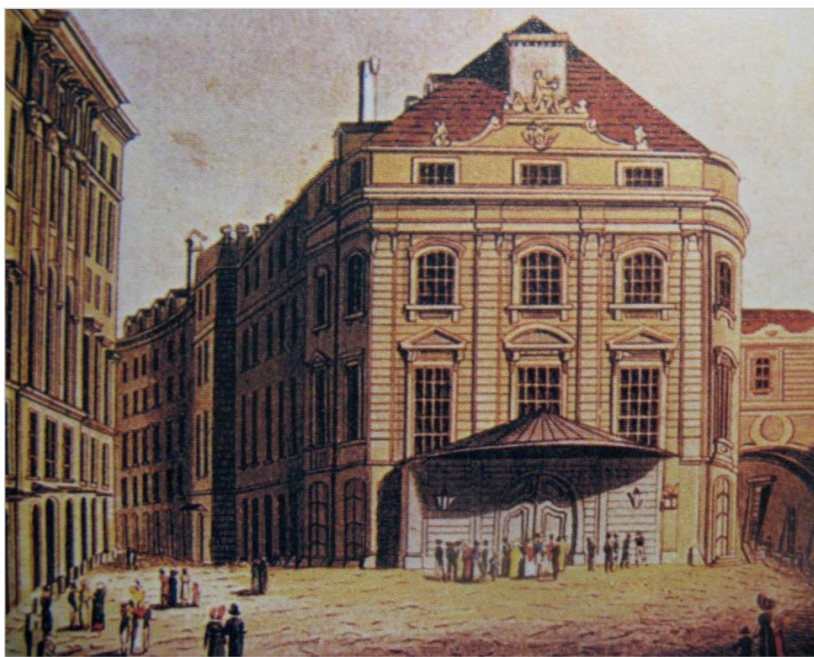
⁸ T. Hardin, *Teatry i opery. Arcydzieła architektury*, Warszawa 2001, s. 15. Budynek zaprojektował Andrea Palladio, jeden z najpopularniejszych architektów w XVI wieku, a po jego śmierci pracami kierował Vincenzo Scamozzi.

⁹ *Ibidem*, s. 16.

¹⁰ *Ibidem*, s. 17.

siono na 1500 miejsc dla widzów skupionych pierwotnie w 70 łóżach. Z początkiem XIX wieku najbardziej prestiżowy i największy na świecie był Teatro di San Carlo w Neapolu. To tu największe triumfy święcił G. Rossini, wystawiając większość swoich oper. Z biegiem czasu pozycję lidera przejęła jednak mediolańska La Scala.

Teatry królewskie powstawały we Francji: Opéra Royal w Wersalu (1770 r.) i Grand-Théâtre, w Szwecji – teatr Drottningholm (1764 r.) zbudowany dla królowej Luizy Ulryki, w Bawarii – teatr króla Maksymiliana I, Bayerische Staatsoper (1818 r.)¹¹. Podobnie było w Anglii, gdzie w 1723 r. wzniesiono Teatr Królewski, którego miejsce zajęła w 1858 r. Opera Królewska w Covent Garden¹².



Fot. 1. Budynek Kärntnertortheater w Wiedniu

Źródło: *Kronika opery*, Warszawa 1993, s. 66

Z początkiem XIX wieku możemy mówić o rozwoju teatru publicznego. Będący do tej pory matecznikiem dworów monarszych i arystokracji teatr otworzył swe podwoje dla wszystkich warstw społecznych. Toteż

¹¹ *Ibidem*, s. 23–26.

¹² *Ibidem*, s. 33–34.

i opera, dotąd forma sztuki wysublimowanej, stała się dość popularną i powszechną rozrywką.

Należy zauważyć, iż Cesarska i Królewska Opera Wiedeńska już przed Wielką Rewolucją Francuską była grupą teatrów nadzorowaną w imieniu dworu przez zarząd komercyjny, podobnie jak inne instytucje dworskie. Starano się utrzymać odpowiedni poziom artystyczny i społeczny, jednakże dzięki coraz większej grupie publiczności z niższych warstw społecznych, która zdjęła część wydatków z ramion cesarza, placówki te stopniowo zaczęły się przekształcać w publiczne i narodowe¹³. Otwarty po odbudowie w 1869 r. wspaniały gmach Hofoper, czyli Opery Dworskiej, mieszczący cztery kondygnacje łóż, stał się dostępny dla wszystkich. Jego inaugurację uświetniło przedstawienie *Don Giovanni* W.A. Mozarta¹⁴.

W Dreźnie wypadki polityczne przyniosły niemalże koniec opery dworskiej¹⁵, a całkowitemu jej zniszczeniu zapobiegło oddanie instytucji pod kontrolę publiczną. Kiedy w 1817 r. na tron powrócił Fryderyk August, teatr co prawda znów stał się teatrem dworskim, ale pozostał organizacją publiczną, uzależnioną zarówno od funduszy królewskich, jak i pieniędzy publicznych, pobieranych w kasach teatralnych. Fryderyk August mocno zaangażował się w rozwój opery drezdeńskiej, na kapelmistrza mianował samego Webera, czyniąc go odpowiedzialnym za podniesienie opery niemieckiej do poziomu włoskiej. Polityka Fryderyka zyskała aprobatę społeczeństwa, które ceniło patriotyzm króla, jednak mieszczaństwo wykorzystało okazję, by znaleźć jak najwięcej miejsca na widowni teatru dworskiego¹⁶.

Szerszy krąg audytorium operowego można zauważyć także w Monachium. Kiedy w 1828 r. otwarto odbudowany po pożarze teatr, nie był to już dawny *Hoftheater*, ale *Hof und National Theater*, do którego dostęp miał niemal każdy, a nie, jak do tej pory, najzamożniejsi z kręgów królewskich.

¹³ H. Raynor, *A social history of music from the middle ages to Beethoven*, Londyn 1972, s. 351.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Chodzi o przymierze Saksonii z cesarstwem napoleońskim, Saksonia – historyczne państwo w Niemczech, istniejące od 1806 do 1918, ze stolicą w Dreźnie, weszła w skład Związku Reńskiego (został utworzony 12 lipca 1806). 1 sierpnia 1806 r. 16 państw zachodnich i południowych Niemiec formalnie wystąpiło z Rzeszy i przyjęło protektorat cesarza Francuzów Napoleona Bonapartego. Zob. W. Łałuzga, *Historia powszechna. Wiek XIX*, Poznań 1999, s. 46.

¹⁶ H. Raynor, *op. cit.*, s. 351.

Dość realistyczny obraz teatrów operowych I połowy XIX wieku pozostawił Karol Kurpiński, który w 1823 r. wyruszył w podróż, aby zwiedzić ważniejsze gmachy operowe Europy.

Kurpiński (1785–1857) zajmuje niepoślednie miejsce w polskiej kulturze muzycznej XIX wieku. Ten ceniony kompozytor, dyrygent i pedagog przybył do Warszawy w 1810 r. i objął stanowisko kapelmistrza w Teatrze Narodowym. W 1824 r. został dyrektorem Opery, piastował tę funkcję przez blisko 20 lat. Zasłynął także jako założyciel i redaktor pierwszego polskiego czasopisma muzycznego „Tygodnik Muzyczny”. Najważniejszym jego dziełem jest opera *Zabobon czyli Krakowiacy i Górale* (tzw. *Nowe Krakowiaki*)¹⁷. Jako kompozytor tworzył opery, operetki, pieśni, balety, utwory choralne, tańce, fugi, wariacje. Jest też autorem trzech podręczników¹⁸. Pozostawił po sobie dwie rozprawy historyczne oraz dziennik prywatny i wspomnienia z podróży¹⁹. Będąc dyrektorem opery, podejmował wiele działań mających na celu jej unowocześnienie. Koncentrował uwagę na tym, aby na scenie pojawiały się dzieła polskich kompozytorów. Dążąc do podniesienia poziomu sceny warszawskiej, zaznajamiał jej publiczność z dziełami najwybitniejszych ówczesnych kompozytorów (Webera, Rossiniego, Auber). Zorganizował stały chór, powiększył obsadę orkiestry, umiejętnie dobierał repertuar do możliwości i poziomu śpiewaków²⁰. Za czasów dyrekcji Kurpińskiego opera warszawska była nie tylko instytucją artystyczną, ale także wychowawczą. Pozwalała kształtować wartości estetyczne, dopełniała edukacji patriotycznej, co było niezwykle istotne w kontekście polityki rusyfikacyjnej zaborców.

Zanim Kurpiński rozpoczął urzędowanie i modernizację opery warszawskiej, zdobył uznanie cara Aleksandra I, który nie tylko mianował go nadwornym kapelmistrzem, ale odznaczył Orderem św. Stanisława IV klasy. W marcu 1823 r. jako stypendysta rządu Kurpiński wyjechał w trwającą osiem miesięcy podróż po Europie²¹. Celem tej podróży było zebranie informacji o działalności i organizacji ważniejszych teatrów operowych, aby najlepsze ich osiągnięcia przenieść na scenę opery warszaw-

¹⁷ T. Przybylski, hasło: *Kurpiński Karol* [w:] *Encyklopedia muzyczna*, red. E. Dziebowska, t. KLŁ, Kraków 1997, s. 236–246.

¹⁸ Kurpiński jest autorem trzech podręczników: *Wykład systematyczny zasad muzyki na klawikord*, Warszawa 1818; *Zasady harmonii tonów z dołączeniem jeneralbasu praktycznego*, Warszawa 1821; *Zasady harmonii wykładane w sposobie lekcji dla lubowników muzyki*, Warszawa 1844.

¹⁹ T. Przybylski, *op. cit.*, s. 246.

²⁰ *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warszawa 1973, s. 354–355.

²¹ T. Przybylski, *op. cit.*, s. 246.

skiej. Podczas tej podróży odwiedził m.in. Wiedeń, Drezno, Berlin, Paryż, Mediolan, Rzym, Florencję i Neapol. Wszelkie uwagi dotyczące teatrów, ale i życia muzycznego odwiedzanych miast zapisywał w swoim *Dzienniku podróży*²². Zachowane notatki pozwalają nam poznać nie tylko architekturę, wystrój wnętrz, ale też poziom zespołów i orkiestr, a ponadto prezentowany repertuar.

Dziennik rozpoczyna charakterystyka opery niemieckiej w Dreźnie. Miasto, w którym brakowało dorożek, a przemieszczanie ułatwiały jedynie bardzo drogie fiakry oraz lektyki, posiadało wspaniałą operę. Pisząc relację z przedstawienia *Kopciuszek* Rossiniego, Kurpiński zachwycił się doskonałym wykonaniem. W *Dzienniku* relacjonował: „śpiewacy tutejsi darmo chleba nie jedzą. W święto np. śpiewają mszę, nieszpory, psalmy, a wieczorem operę śpiewać muszą”²³. W innym znów miejscu, słuchając koncertu w Kaplicy Królewskiej, podziwiał sławnego śpiewaka Sassaroli²⁴: „za pierwszym posłyszeniem go rozumiałem, że zemdleję, [...] ach, co za głos anielski! Taki śpiewak może dać wyobrażenie, jakich rozkoszy używają błogosławieni mieszkańcy niebios...”²⁵. W Dreźnie funkcjonowała także opera włoska, którą od 1810 r. kierował Francesco Morlacchi²⁶, nazywany przez Kurpińskiego włoskim Beethovenem. Poza tym Kurpiński miał okazję uczestniczyć w koncertach, organizowanych w Wielkim Ogrodzie. Repertuar tych koncertów określił jako „lekki i przyjemny” dla ucha. Orkiestra prezentowała uwertury, tańce, m.in. polonezy i walce.

²² Karola Kurpińskiego *Dzienniki podróży 1823*, oprac. Z. Jachimecki, Kraków 1957.

²³ *Ibidem*, s. 42.

²⁴ Filippo Sassaroli (1768–1834) – był włoskim kastratem (mezzosopran), śpiewał w Wenecji (1790 i 1796), w Bergamo (1794), w Modenie (1795), w Rzymie (1799). Od grudnia 1801 r. występował jako śpiewak kameralny i kościelny na dworze drezdeńskim, później także w Operze Włoskiej, która była dotowana przez dwór. W 1812 r. występował gościnnie w operze *Sargino* Ferdynarda Paera w Teatrze Stanowym w Pradze. Zob. <https://weber-gesamtausgabe.de/en/A001649.html> [dostęp 3.01.2022]; Ch. Nehrlich, *Die Gesangkunst physiologisch, psychologisch, ästhetisch und pädagogisch*, Lipsig 1853, s. 15 [dostęp 5.01.2022].

²⁵ Karola Kurpińskiego *Dziennik...*, s. 31.

²⁶ Francesco Morlacchi (1784–1841), włoski kompozytor operowy i dyrygent. Pierwsze opery wystawił we Włoszech. Od 1811 r. był kapelmistrzem w Dreźnie, gdzie odnosił sukcesy na scenie włoskiej. W latach 1817–1826 rywalizował z C.M. Weberem. Działalność kompozytora w Dreźnie, a G. Spontiniego w Berlinie, zamknęła epokę supremacji opery włoskiej w Niemczech. Komponował także oratoria, kantaty, muzykę kościelną. Zob. *Encyklopedia muzyki...*, s. 575.



Fot. 2. Wnętrze opery w Dreźnie

Źródło: *Kronika opery*, Warszawa 1993, s. 66.

Z Drezna udał się autor *Dziennika* do Lipska. Było to miasto, do którego przybywali kupcy z całej Europy, a przy okazji siedziba jednego z bardziej znanych w tym czasie wydawnictw muzycznych: Breitkopf und Härtel, które wydawało m.in. znane w całej Europie czasopismo „Allgemeine Musikalische Zeitung”. O ile opera drezdeńska zrobiła na Kurpińskim miłe wrażenie, w Lipsku emocje opadły; niewielkich rozmiarów teatr był słabo oświetlony, natomiast orkiestra i aktorzy nie należeli do atrakcyjnych, kompozytor określił ich słowem „nieciekawii”²⁷.

Podążając w kierunku Paryża, Kurpiński odwiedził jeszcze Kassel, Frankfurt nad Menem i Moguncję. Życie muzyczne tych miast nie zrobiło na polskim kompozytorze większego wrażenia. Poza orkiestrą z Kassel, która nie ustępowała drezdeńskiej, Kurpiński zachwycił się bardziej pięknymi domami i ogrodami bogatych obywateli, architekturą sakralną oraz nadbrzeżem Renu niż muzyką i teatrami odwiedzanych miast. Po zwiedzeniu teatru frankfurckiego, który mieścił się w niewielkim ciemnym budynku, Kurpiński wyszedł zniesmaczony. W teatrze brakowało krzeseł, natomiast podczas przedstawienia zauważył marne dekoracje i brudne stroje. Od strony muzycznej teatr także nie napawał optymizmem, artyści mieli raczej słabe głosy, a orkiestra „grała bez życia”²⁸. W opinii Kurpińskiego teatr warszawski w porównaniu z frankfurckim prezentował się z wielką okazałością.

²⁷ Karola Kurpińskiego *Dziennik...*, s. 45–48.

²⁸ *Ibidem*, s. 49–56.

**Fot. 3. Filippo Sassaroli,
akwarela na kości słoniowej
z 1830 r.**

Źródło: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/552996>



Zupełnie inny obraz życia muzycznego przedstawiał świat francuski, a zwłaszcza Paryż. Piękne, wspaniale oświetlone teatry, liczne orkiestry, chóry, balety, doskonali aktorzy, bogate dekoracje, nowoczesna maszyneria, wszystkie te elementy wzbudziły podziw Karola Kurpińskiego. Paryż miał kilka teatrów-oper, m.in.: Théâtre Feydeau, czyli Opera Comique, Wielka Opera Francuska, Teatr Włoski, Théâtre des Variétés, Théâtre Vaudeville, Théâtre de la Gaîté, teatr zwany Panoramas Dramatique, teatr przy bramie św. Marcina, teatr na przedmieściu św. Germana²⁹.

Wielka Opera Francuska oszałamiała przepychem dekoracji, ponadto na scenie można było usłyszeć znakomite talenty i liczny, ponad 60-osobowy chór. Na uwagę zasługiwała także „wyborna” orkiestra z pierwszym skrzypkiem Pierre Baillotem³⁰, znakomici śpiewacy: François Joseph Talma, Lafont, Henri-Étienne Dérivis i Adolphe Nourrit³¹ oraz śpiewaczki

²⁹ *Ibidem*, s. 61–129.

³⁰ Pierre Baillot (1771–1842) francuski skrzypek, pedagog i kompozytor. W 1791 r. został pierwszym skrzypkiem Théâtre Feydeau, był także profesorem Konserwatorium Muzycznego w Paryżu, a w latach 1821–1832 koncertmistrzem Opery. Zob. *Encyklopedia muzyki...*, s. 69–70.

³¹ Tych samych śpiewaków podziwiał na scenie pięć lat później Tomasz Wilhelm Kocharński, lwowski wydawca „Tygodnika Rolniczo-Przemysłowego”, który w 1828 r. odbywał podróż po sześciu największych miastach europejskich. Będąc w Paryżu, miał okazję spotkać znakomitości scen operowych. W jego opinii Talma był ulubieńcem Francuzów, niezwykle szlachetny na scenie, kiedy grał, teatr był przepelniony, „grzmiał swoją grą” i wyróżniał się spośród innych. Zaraz po nim Francuzi sławili Lafonta, który zwłaszcza w rolach dramatycznych znajdował uznanie. Zob. T.W. Ko-

Duchesnois, Caroline-Alexandrine Branchu, Caroline Grassari i Émilie Bigottini.

Kurpiński porównywał często grę aktorów, śpiewaków i orkiestry z warszawskimi. Okazało się, że w tych porównaniach przedstawienia rodzime wypadały korzystniej. Było tak m.in. w przypadku *Czerwonego kapelusika* Boieldieu'go, *Więźnia*, *Rendez-vous*, czy *Domu do przedania*, które oglądał w Opera Comique. Kompozytor zauważył, iż francuskie opery komiczne były grane dużo lepiej w Warszawie. Niestety, nasze orkiestry nie dorównywały francuskim.

Z wielką uwagą i precyzją zapisywał Kurpiński informacje dotyczące organizacji sztuk. Stwierdzał, że przerwy między aktami, jak i między kolejno wystawianymi dziełami trwały zdecydowanie za krótko w porównaniu do długich pauz w operze. Śpiewacy mieli co prawda czas na odpoczynek, zwłaszcza w operze włoskiej, ale wykorzystywali to głównie mężczyźni, którzy w tym czasie zwiedzali piętra i podziwiali kobiety³².

Ciekawe spostrzeżenia odnotował Kurpiński w Théâtre Vaudeville. Zauważył, iż poziom i treść wystawianych tam sztuk był dość dobry, co wynikało z właściwego doboru repertuaru w odniesieniu do zdolności aktorów. Ta zasada powodowała, że wiedli oni prym nad innymi artystami z prowincji³³.

Będąc w Paryżu, Kurpiński odwiedził teatr w pobliskim Rouen i Lyonie. W Rouen obejrzał *Westalkę* Spontiniego. W relacji z przedstawienia zapisał: „...śpiewaki, orkiestrzyna – wszystko mizerne. Teatrzyśko brudne jak komin, publiczność wciąż tak hałasuje jak na bursie, albo w porcie”³⁴. W Lyonie sytuacja była nieco lepsza, teatr miał małą, ale dobrą orkiestrę, niezły balet i śpiewaków „nieostatnich”³⁵.

Porównując repertuar oper niemieckich i francuskich, odwiedzanych przez Kurpińskiego, można zauważyć, że ostatnie oferowały znacznie więcej przedstawień muzycznych. W Niemczech grano głównie dzieła Mozarta, Webera (od 1816 do 1826 r. kapelmistrza opery niemieckiej w Dreźnie), Rossiniego, Spontiniego i Cimarosy. Poza operą dominowała muzyka Beethovena, Hummła, Morlacchiego. Teatry francuskie wyróżniała większa różnorodność i bogatszy repertuar, co być może wynikało

chański, *Obrazy Londynu, Paryża, Wiednia, Petersburga, Berlina i Rzymu*, t. 1, z. 2, Lwów 1829, s. 148–149.

³² Karola Kurpińskiego *Dziennik...*, s. 90.

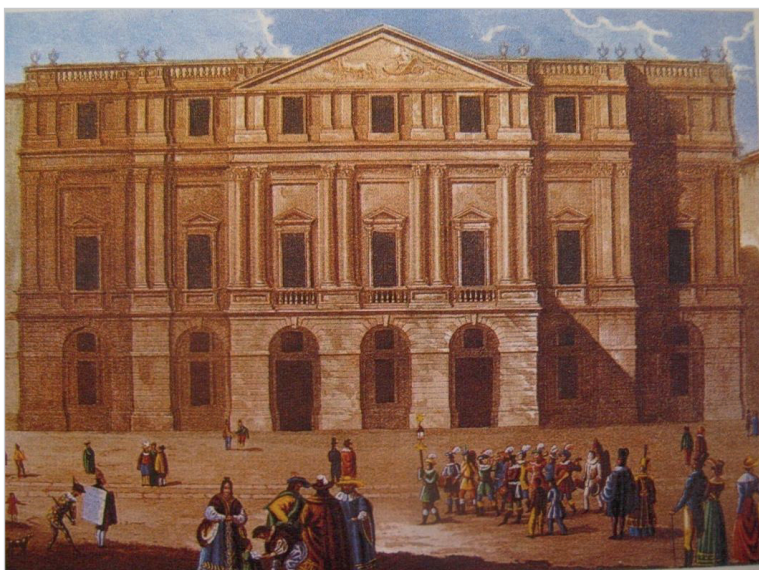
³³ *Ibidem*, s. 107.

³⁴ *Ibidem*, s. 124.

³⁵ *Ibidem*.

z większej liczby scen. Mieszkańcy Paryża mieli stały dostęp do oper komicznych, wodewilów, opery włoskiej. Wśród wystawianych dzieł dominowały nazwiska Isouarda i Boidelieu’go, dwóch przedstawicieli tzw. wielkiej, czyli bohaterskiej opery francuskiej, Spontiniego i Aubera, tworzących tzw. opery heroiczne, Glucka, Cherubiniego, Rossiniego, Cimarosy, Lebruna i Mozarta.

Dziennik podróży polskiego kompozytora pozwala nam także poznać życie muzyczne Italii, zwłaszcza repertuar operowy. Kurpiński odwiedził Genewę, Mediolan, Bolonię, Florencję, Rzym oraz Neapol. Z wszystkich odwiedzanych kolejno teatrów jedynie ten w Neapolu zdobył jego uznanie, podobnie jak całe miasto, które kompozytor nazwał „włoskim Paryżem”³⁶. Opisując słynną mediolańską La Scalę, Kurpiński zanotował, że była dość zaniedbana, podobnie zresztą jak niektóre mniejsze teatry neapolitańskie.



Fot. 4. Fronton mediolańskiego Teatro alla Scala (sztych z ok. 1820 r.)

Źródło: Kronika opery, Warszawa 1993, s. 43.

W latach 20. XIX stulecia sceny oper włoskich oferowały w większości dzieła swoich rodaków, przede wszystkim Rossiniego i Spontiniego. Kurpiński zwrócił uwagę na dobry poziom orkiestr teatralnych, choć licznie były one zdecydowanie mniejsze od paryskich. Zwyczajem było, iż opery

³⁶ *Ibidem*, s. 189.

przerywano bardzo często baletem, po zakończeniu którego znaczna część publiczności wychodziła. Ci, którzy wytrwali do końca, opuszczali teatr zwykle po północy.

Spośród wszystkich teatrów włoskich, które udało się Kurpińskiemu zobaczyć, największy zachwyt wzbudziły w nim teatry neapolitańskie, m.in. Teatro San Carlo z pięcioma rzędami łóż i piękną galerią oraz Teatro del Fondo, gdzie występowali najlepsi śpiewacy i gdzie oper nie przerywano baletem. Orkiestra nie była jednak tak dobra, jak w Paryżu. Publiczność z kolei zachowywała umiar w wyrażaniu uczuć, przez co stawiał ją Kurpiński wyżej nad innymi. Z innych teatrów wymienia w swym *Dzienniku* jeszcze: Teatro San Ferdinando, przeznaczony dla „niższej” publiczności, dosyć mały i zaniedbany Teatr de la Fenice w Wenecji, gdzie grywano komedie i tragedie, oraz Teatro Nuovo w Neapolu.

Swoją podróż po teatrach europejskich zakończył kapelmistrz opery warszawskiej w Wiedniu, notując w swym *Dzienniku* krótki opis także życia muzycznego miasta. Co prawda jego uwagę przyciągnęła muzyka kościelna, której poświęcił długi wywód, jednak nie brakuje także uwag o teatrze Kärnthnerthor, w którym polski kompozytor podziwiał opery Webera i Mozarta. Słuchając dzieł Mozarta, porównał je do czystej i wspólniejszej architektury dawnych Rzymian³⁷. Jego podziw wzbudziła też orkiestra wiedeńska, znacznie większa od warszawskiej, składająca się z sześciu skrzypiec I, sześciu skrzypiec II, czterech altówek, czterech wiolonczel, czterech kontrabasów i instrumentów dętych.

Odwiedzając teatry, Kurpiński notował uwagi na temat repertuaru. Możemy dzięki temu poznać dzieła wystawiane na głównych scenach operowych Europy. Wydaje się, że w tym czasie ścierały się dwa kierunki. Obok klasycznych dzieł Mozarta (m.in. *Czarodziejskiego fletu*, *Łaskawości Tytusa*, *Wesela Figara*, *Requiem*) pojawiają się romantyczne opery Webera (*Wolny strzelec*, *Preziosa*, *Euryanthe*) oraz opery heroiczne Auber'a i Spontiniego (*Fernando Cortez*, *Westalka*). Nie brakowało typowych oper komicznych, których wdzięk i prostotę prezentowali m.in. Isouard i jego rywal Boieldieu (*Czerwony kapelusik*). Poza operami najczęściej można było usłyszeć oratoria Beethovena i Morlacchiego oraz utwory Hummela. We wszystkich miastach królowała opera włoska Rossiniego (*Cyrulik sewilski*, *Kopciuszek*, *Sroka złodziejka*, *Otello*, *Mojżesz w Egipcie*), Cimarosy (*Tajemne małżeństwo – Il matrimonio segreto*), Mercadantego (*Elisa e Claudio*), Morlacchiego (*Tebaldo e Isolina*). Opera włoska, jak pisze Kurpiński, była jednakże

³⁷ *Ibidem*, s. 230.

dostępna „tylko dla jednej klasy ludzi [...] to jest dla pierwszego tonu”. Nawet we Francji „średniejszych obywateli bardzo mało tam bywało”³⁸.

Rossini zdominował całkowicie życie muzyczne Włoch I połowy XIX wieku, a *Tancredi* (1813) zapewnił mu przywództwo w operze włoskiej w całej Europie. Kiedy w 1822 r. przybył do Wiednia, jego popularność zbliżyła się do prawdziwego szaleństwa. Żaden profesjonalny muzyk nie mógł zaprzeczyć atutom kompozytora: melodie łatwo wpadające w ucho, solidny warsztat operowy, przede wszystkim poczucie humoru, niezbędne dla sukcesu oper buffa³⁹. Nie dziwi zatem fakt, że muzyka Rossiniego znajdowała uznanie w szerokich kręgach publiczności i przesłaniała popularnością dzieła innych kompozytorów.

Przewaga muzyki włoskiej tkwiła z pewnością w sile śpiewaków, których nie brakowało w żadnym kraju. Błyskotliwy, subtelny, lekki śpiew (*bel canto*) rozbrzmiewał wszędzie, gdzie pojawiali się wspaniali śpiewacy i primadonny. Do najsłynniejszych należeli: ze szkoły włoskiej Giuditta Pasta, przyjaciółka Stendhala, Isabella Colbran, żona Rossiniego, Giulia Grisi oraz występująca w Polsce Angelica Catalani⁴⁰; z zapomnianej szkoły francuskiej Caroline Branchu, Henri-Étienne Dérivis, oraz Adolphe Nourrit; ze szkoły niemieckiej Henriette Sontag, znana z ról mozartowskich, Wilhemine Schröder-Devrient, siostry Maria Malibran-Garcia i Paulina Virdot-Garcia, Henriette Nissen i Jeny Lind⁴¹. Z głosów męskich popularnością cieszyli się tenorzy Giovanni Battista Rubini i Enrico Tamberlick, Josef Tichatschek, Ludwig Schnorr, baryton Victor Maurel, basy buffo Luigi Lablache i Antonio Tamburini⁴². Gwiazdy opery cieszyły się szacunkiem, uznaniem, a przede wszystkim popularnością, na jaką nie mogli liczyć wirtuozi-instrumentaliści.

Wśród muzyków i śpiewaków znanych i cenionych w I połowie XIX wieku Kurpiński spotkał m.in: Giovanniego B. Polledro, skrzypka, kompozytora, od 1814 r. koncertmistrza orkiestry operowej w Dreźnie; śpiewaka Filippo Sassaroliego; kompozytora Josepha Schustra, nadwornego kapelmistrza w Dreźnie; kompozytora Michała Kleofasa Ogińskiego,

³⁸ *Ibidem*, s. 62.

³⁹ F.W. Sternfeld, *Music [w:] The New Cambridge Modern History*, ed. C.W. Crawley, v. IX, Cambridge 1965, s. 240.

⁴⁰ Catalani śpiewała m.in. w Krakowie w 1820 r. Zob. J. Wąsacz-Krztoń. *Ludzie i muzyka w Krakowie w I połowie XIX wieku*, Rzeszów 2009, s. 152.

⁴¹ J.W. Reiss, *Mała historia muzyki*, Kraków 1987, s. 120. Por. *Encyklopedia romantyzmu*, red. F. Claudon, Warszawa 1992, s. 303–305.

⁴² *Encyklopedia romantyzmu...*, s. 304.

twórcę polonezów; Louisa Spora, kompozytora i skrzypka; Carla W. Guhra, kompozytora i kapelmistrza we Frankfurcie; Luigiiego Cherubini, kompozytora; Franciszka Mireckiego, kompozytora, pianistę, pedagoga; śpiewaka tenorowego Serafino Gentilego; primadonnę Bocchabadati oraz pierwszego śpiewaka neapolitańskiej kapeli królewskiej Tarquiniego.



Fot. 5. Scena z II aktu *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego, obraz olejny, XIX w.

Źródło: *Kronika opery*, Warszawa 1993, s. 64.

W okresie przejściowym, do roku 1830, w Europie podziwiano głównie opery francuskie, włoskie i niemieckie. Francuzów reprezentowali spadkobiercy XVIII wieku: Getry, Le Sueur oraz piszący już w nowym duchu: Boieldieu, Méhul, Auber i kompozytorzy cudzoziemcy Gluck, Sacchini, Cherubini i Spontini. Z kompozytorów włoskich najczęściej pojawiały się nazwiska Rossiniego i jego poprzedników: Paëra, Paesiello, Mayra, Cimarosi. Rossini dominował w całej Europie, w latach 1820–1828 sukcesy święciły jego opery komiczne: *Kopciuszek*, *Sroka złodziejka*, *Włoszka w Algierze*. Z oper niemieckich najbardziej ceniono dzieła Mozarta. W Austrii w latach 1800–1810 z szacunkiem wznawiano jego wielkie opery, które pojawiły się później także w Berlinie i Paryżu. Sławą cieszył się również Weber. Inni kompozytorzy, jak Marschner, Hoffmann, Spohr, Lortzing, doznawali jedynie sukcesów w kraju⁴³.

⁴³ *Ibidem*, s. 296–298.

Opera, będąca połączeniem słowa i muzyki, stanowiła doskonały wzór integralności sztuk, rozwiniętej szczególnie w romantyzmie. Obok niej w okresie tym rozwijał się inny gatunek muzyczny, będący także połączeniem sztuk – muzyki i tańca. Tym rodzajem, w pełni autonomicznym, był balet. Choć opera przyznawała mu honorowe miejsce, jego korzeni należy szukać raczej w gatunku stworzonym na początku XVIII wieku we Francji, a mianowicie w operobalecie. W okresie II Cesarstwa balet i tancerki cieszyły się większym powodzeniem niż opera i śpiewaczki. Balet francuski przyjął się w całej Europie – od Wiednia przez Norwegię, Czechy po Rosję.

* * *

Podróż Kurpińskiego przyniosła niezwykle owoce. Mianowany dyrektorem Opery w Warszawie, przystąpił z wielkim zapałem do podniesienia jej poziomu artystycznego. Poczynione w kolejnych miastach zapiski miały mu posłużyć do jak najlepszego urządzenia warszawskiej sceny narodowej. Dziś jego *Dziennik podróży* stanowi cenny materiał źródłowy. Wspomnienia Kurpińskiego pozwalają nam poznać organizację i wygląd ważniejszych teatrów operowych z lat 20. XIX stulecia, repertuar czy poziom orkiestr i śpiewaków. Tłumaczą i ułatwiają ponadto zrozumienie podejmowanych przez Kurpińskiego działań w zakresie rozwoju i unowocześnienia teatru polskiego w okresie jego dyrekcji.

BIBLIOGRAFIA

Opracowania

- Hardin Terri, *Teatry i opery. Arcydzieła architektury*, Warszawa 2001.
 Karola Kurpińskiego *Dzienniki podróży 1823*, oprac. Zdzisław Jachimecki, Kraków 1957.
 Kochański Tomasz Wilhelm, *Obrazy Londynu, Paryża, Wiednia, Petersburga, Berlina i Rzymu*, t. 1, z. 2, Lwów 1829.
 Kowalska Małgorzata, *ABC historii muzyki*, Kraków 2001.
 Łałuzga Waldemar, *Historia powszechna. Wiek XIX*, Poznań 1999.
 Nehrlich Christian Gottfried, *Die Gesangkunst physiologisch, psychologisch, ästhetisch und pädagogisch*, Lipsig 1853.
 Przybylski Tadeusz, hasło: *Kurpiński Karol* [w:] *Encyklopedia muzyczna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. KLŁ, Kraków 1997.
 Raynor Henry, *A social history of music from the middle ages to Beethoven*, Londyn 1972.
 Reiss Józef Władysław, *Mała historia muzyki*, Kraków 1987.
 Reiss Józef Władysław, *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, Kraków 1984.
 Sternfeld Frederick William, *Music* [w:] *The New Cambridge Modern History*, ed. C.W. Crawley, v. IX, Cambridge 1965.
 Wąsacz-Krztoń Jolanta, *Ludzie i muzyka w Krakowie w I połowie XIX wieku*, Rzeszów 2009.

Strony internetowe

skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/552996

weber-gesamtausgabe.de/en/A001649

Encyklopedie i słowniki

Encyklopedia muzyki, red. A. Chodkowski, wyd. II, Warszawa 2006.

Encyklopedia romantyzmu, red. Francis Claudon, Warszawa 1992.

Kronika opery, red. Marian B. Michalik, Warszawa 1993.

Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965, Warszawa 1973.

**The European Opera from the First Half of the 19th Century
in the Light of Karol Kurpiński's *Diary of Travel***

Abstract

Even in the eighteenth century, the opera was associated with the court, and its creators were supposed not only to provide entertainment, but above all, they had to satisfy the tastes of the court audience. Therefore, the number of comic operas created at that time is not surprising. The process of change in the field of opera intensified at the end of the 18th century, when the two largest opera centers to date, Italy and France, slowly began to give way to others. A realistic picture of opera life in the first half of the 19th century in Europe was left by Karol Kurpiński, who in 1823 set off on a journey to get to know major European theaters in Vienna, Dresden, Berlin, Paris, Milan, Rome, Florence and Naples. He wrote down his remarks on the musical life of the visited cities in his "Journey Diary" to use them on his return for the Polish scene in Warsaw.

Keywords: opera, theater, music, Kurpiński

