

*POLSKI ROCZNIK  
MUZYKOLOGICZNY*

2011

|

|

|

—

|

|

|

—

***POLSKI ROCZNIK  
MUZYKOLOGICZNY***

SEKCJA MUZYKOLOGÓW  
ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH  
2011

Na stulecie polskiej muzykologii

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE  
UNIwersytet MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

POLSKI ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY 2011, TOM IX

KOMITET REDAKCYJNY – EDITORIAL BOARD

dr hab. J. KATARZYNA DADAK-KOZICKA, prof. UMFC – red. naczelna  
dr PAWEŁ GANCARCZYK, Instytut Sztuki PAN  
dr AGNIESZKA LESZCZYŃSKA, Instytut Muzykologii UW  
dr hab. IWONA LINDSTEDT, Instytut Muzykologii UW  
dr hab. BARBARA PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, prof. IS PAN

KONSULTANCI – CONSULTANTS

prof. dr hab. ZOFIA HELMAN, IM UW; prof. dr MIHÁLY ITTÉZS, UM F. Liszt  
Budapest; prof. dr hab. ALICJA JARZĘBSKA, IM UJ; doc. ph dr EVA KREKOVIČOVÁ,  
SAV Bratislava; prof. dr hab. MIROSLAW PERZ, IM UW; prof. dr hab. IRENA  
PONIATOWSKA, IM UW; prof. dr IAN RUMBOLD, Bangor University; prof. dr ADRIAN  
THOMAS, Cardiff University; prof. ph dr HANA URBANCOVA, SAV Bratislava; dr  
hab. RYSZARD WIECZOREK, prof. UAM; prof. dr hab. ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA,  
IS PAN; prof. dr hab. SŁAWOMIRA ŻERAŃSKA-KOMINEK, IM UW; dr hab. ALINA  
ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA, prof. UW

RECENZENCI TOMU – REVIEWERS

Prof. dr hab. LUDWIK BIELAWSKI, IS PAN; dr hab. J. KATARZYNA DADAK-KOZICKA,  
prof. UMFC; dr hab. PIOTR DAHLIG, prof UW; prof. dr hab. ALICJA JARZĘBSKA,  
IM UJ; doc. ph dr EVA KREKOVIČOVÁ, SAV Bratislava; dr AGNIESZKA LESZCZYŃSKA,  
IM UW; dr hab. BARBARA PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, prof. IS PAN; dr hab.  
RYSZARD WIECZOREK, prof. UAM; prof. dr hab. SŁAWOMIRA ŻERAŃSKA-KOMINEK,  
IM UW; prof. dr hab. BENIAMIN VOGEL, Lund University

REDAKCJA – EDITORIAL OFFICE

Sekretarz: ELŻBIETA WOJNOWSKA Biblioteka Narodowa  
02-086 Warszawa, Al. Niepodległości 213  
Konsultacja translatorska: ZOFIA WEAVER

DRUK – PRINTED BY

BEL Studio Sp. z o.o. tel/fax: 22 665 92 22  
Nakład 100 egzemplarzy

© Sekcja Muzykologów ZKP 2011  
00-272 Warszawa, Rynek Starego Miasta 27  
tel/fax: 22 831 17 41, e-mail: zkp@zkp.org.pl, koziccy@gmail.com  
www.zkp.org.pl

ISSN 1733-9871

## SPIS TREŚCI

<i>Od Redakcji</i>	9
<i>From the Editor</i>	15
„Natus est ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY!” „Polski Rocznik Muzykologiczny” w korespondencji od i do Adolfa Chybińskiego <i>Małgorzata Sieradz</i>	21
Co mogli śpiewać renesansowi gimnazjaliści: kilka uwag o rękopisie vok. mus. i hs. 76g z Biblioteki Uniwersyteckiej w Uppsali <i>Agnieszka Leszczyńska</i>	43
Vincenzo Scapitta da Valenza i inni. O franciszkańskich muzykach związanych z patronatem polskich Wazów <i>Barbara Przybyszewska-Jarmińska</i>	59
Okrężne u hrabiego Marchockiego. Z najstarszych przekazów o udziale muzyki w obrzędach dożynkowych <i>Zbigniew Jerzy Przerembski</i>	77
Fortepiany Marii Szymanowskiej <i>Beniamin Vogel</i>	93
O domniemanej aluzji pieśniowej w II części Chopinowskiego <i>Tria g-moll</i> op. 8 i o profesorze Bronisławie Rutkowskim <i>Elżbieta Zwolińska</i>	111
Duża ciemnożółta koperta. Karol Szymanowski a literatura <i>Edward Boniecki</i>	121
Pieśń ludowa w praktyce społecznej okresu międzywojennego w Polsce <i>Piotr Dahlig</i>	135
Gdy technologia nie nadąza za ideą, czyli o historii gramofonu jako narzędzia kompozytorskiego <i>Iwona Lindstedt</i>	159

Początek powojennej batalii o muzykę w świetle dokumentów z Walnych Zjazdów Związku Kompozytorów Polskich <i>J. Katarzyna Dadak-Kozicka</i>	<b>183</b>
<i>II Symfonia</i> Witolda Lutosławskiego i <i>II Symfonia</i> Henryka M. Góreckiego — dwie koncepcje późnowangardowej symfonii dwuczęściowej <i>Beata Bolesławska-Lewandowska</i>	<b>217</b>
<i>Noty o autorach</i>	<b>235</b>

## CONTENTS

<i>From the Editor</i>	<b>15</b>
“Natus est ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY!”. <i>Polish Musicology Yearbook</i> in the correspondence from and to Adolf Chybiński <i>Małgorzata Sieradz</i>	<b>21</b>
What the gymnasium pupils in the Renaissance period might have sung: remarks on manuscript vok. mus. i hs. 76g held at the University Library in Uppsala <i>Agnieszka Leszczyńska</i>	<b>43</b>
Vincenzo Scapitta da Valenza and others. On the Franciscan musicians lin- ked to the patronage of the Polish Vasas in the light of newly interpreted sources <i>Barbara Przybyszewska-Jarmińska</i>	<b>59</b>
The harvest festival at Count Marchocki’s. From the oldest transmissions on the part played by music in harvest rituals <i>Zbigniew Jerzy Przerembski</i>	<b>77</b>
The pianos of Maria Szymanowska <i>Beniamin Vogel</i>	<b>93</b>
On the alleged allusion to a song in part 2 of Chopin’s <i>Trio in G-minor, Op. 8</i> and about Professor Bronisław Rutkowski <i>Elżbieta Zwolińska</i>	<b>111</b>
A large, dark-yellow envelope. Karol Szymanowski and literature <i>Edward Boniecki</i>	<b>121</b>
The folk song in social practice during the interwar period in Poland <i>Piotr Dahlig</i>	<b>135</b>
When technology does not keep up with the idea, or on the history of the gramophone as a compositional tool <i>Iwona Lindstedt</i>	<b>159</b>

The beginning of the postwar battle over music in the light of documents from the congresses of the Polish Composers' Union <i>J. Katarzyna Dadak-Kozicka</i>	<b>183</b>
<i>Symphony No. 2</i> by Witold Lutosławski and <i>Symphony No. 2</i> by Henryk M. Górecki — two conceptions of the two-movement symphony of the late avant-garde period <i>Beata Bolesławska-Lewandowska</i>	<b>217</b>
<i>Contributors</i>	<b>235</b>



## OD REDAKCJI

Dziewiąty tom „Polskiego Rocznika Muzykologicznego” ukazuje się na przełomie 2011 i 2012 roku, na stulecie polskiej muzykologii uniwersyteckiej. W pewnym sensie jest on dedykowany jej twórcom, tj. Profesorom: Zdzisławowi Jachimeckiemu i Adolfowi Chybińskiemu, którzy zainicjowali studia muzykologiczne na Uniwersytetach, odpowiednio: Jagiellońskim w 1911 roku, i Jana Kazimierza we Lwowie w 1912 roku. Zbudowali oni podstawy polskiej muzykologii historycznej, obejmującej zarówno badania źródeł dawnej muzyki polskiej (zwłaszcza Chybiński), jak i muzyki XVIII i XIX wieku (Jachimecki) oraz studia z muzyki najnowszej, dotyczącej przede wszystkim okresu Młodej Polski (Jachimecki i Chybiński), a także etnomuzykologii (Chybiński).

Nasz „Rocznik”, będący kontynuacją dwóch tomów wydanych przez Adolfa Chybińskiego jeszcze przed II wojną światową, podtrzymuje tradycje muzykologii szeroko pojętej. I tak niniejszy numer otwiera artykuł Haliny Sieradz dotyczący narodzin „Rocznika” odczytanych z korespondencji prowadzonej przez Adolfa Chybińskiego z czołowymi postaciami ówczesnej muzykologii (dotyczącej zabiegów o finansowanie pisma, zniszczenia składu III tomu na początku II wojny, wreszcie dramatycznych prób wznowienia czasopisma po wojnie). Kolejne dwa teksty Agnieszki Leszczyńskiej i Barbary Przybyszewskiej-Jarminskiej prezentują wyniki ich badań nad mało znanymi źródłami muzyki renesansu i baroku wzbogacając obraz historii muzyki i kultury europejskiej o nowe ustalenia i interpretacje. W pierwszym przypadku chodzi o rękopiśmienny zbiór renesansowych muzykaliów wywieziony z Niemiec do Szwecji w XVII wieku. W drugim o weryfikację i reinterpretację źródeł dokumentujących powiązania muzyków franciszkańskich (konwentalnych) z dworem polskich Wazów. Artykuły Beniamina Vogla i Elżbiety Zwolińskiej dotyczą ważnych postaci europejskiej muzyki I połowy XIX wieku: Marii Szymanowskiej oraz Fryderyka Chopina. Przyczynki te, cenne dla badaczy nie tylko polskich, dotyczą kwestii szczegółowych, ale nader ważnych. Znajdujemy w nich interpretację dokonań jednej z czołowych pianistek i kompozytorek początku

XIX wieku, ze zwróceniem uwagi na fortepiany, na jakich grywała, oraz problem pieśniowych inspiracji muzyki Chopina jako twórcy nurtu narodowego.

Z kolei studia Edwarda Bonieckiego, Iwony Lindstedt, Katarzyny Dada-Kozickiej i Beaty Bolesławskiej-Lewandowskiej wprowadzają czytelnika w krąg tematów związanych z muzyką i kulturą muzyczną XX wieku. Edward Boniecki zgłębia istotne znaczenie literatury dla wyobraźni muzycznej Szymanowskiego, Iwona Lindstedt natomiast proponuje spojrzenie na gramofon jako na instrument muzyczny (czyli urządzenie pozwalające na eksperymenty z kreowaniem nowych barw i technik kompozycji, zapowiadające „kulturę didżejską”). Kolejne studium przybliży zwycięską batalię, jaką stoczyli po 1945 roku twórcy zrzeszeni w Związku Kompozytorów Polskich z władzą forsującą doktrynę socrealizmu w muzyce. Owocem tego była m.in. późnoawangardowa twórczość symfoniczna W. Lutosławskiego i H. M. Góreckiego. Nurt badań etnomuzykologicznych, dotyczący w tym przypadku dziejów tej dyscypliny, reprezentują teksty Zbigniewa Przerembskiego i Piotra Dahliga. Obie prace wzbogacają wiedzę nie tylko z zakresu muzyki tradycyjnej, ale szeroko pojętej kultury muzycznej Polski; w pierwszym przypadku chodzi o początek XIX wieku, w drugim — o okres międzywojenny. Wszystkie teksty prezentowane są w porządku chronologicznym.

K. D-K

#### O POCZĄTKACH POLSKIEJ MUZYKOLOGII UNIWERSYTECKIEJ

Muzykologia (*Musikwissenschaft*) jest stosunkowo młodą dyscypliną naukową powstałą na uniwersytetach niemieckojęzycznych w ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku. Za jej symboliczny początek przyjmuje się zwykle rok 1885, kiedy to muzykolog wiedeński, Guido Adler (1855–1941) ogłosił artykuł pt. *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*. Adler w projektowanej muzykologii wyróżnił dwa podstawowe działy: muzykologię historyczną oraz muzykologię systematyczną, w ramach tej ostatniej umieszczając m.in. etnografię muzyczną (*Musikologie*), która z czasem się wyodrębniła; tak powstał trójczłonowy podział muzykologii na: historyczną, systematyczną oraz etnomuzykologię.

Artykuł Adlera otwiera też pierwsze w świecie czasopismo muzykologiczne: „Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft” (1885–1895, 10 roczników i tom indeksów, razem 282 artykuły, średnio 7 w jednym numerze)<sup>1</sup>. Czasopismo realizowało w praktyce cele nowej dyscypliny: na jego łamach ukazywały się artykuły dotyczące: historii europejskiej muzyki różnych okresów, muzyki i kultury innych kontynentów, psychoakustyki muzycznej, psychologii i socjologii muzyki, pedagogiki muzycznej, estetyki i filozofii muzyki.

Guido Adler w tymże 1885 roku objął katedrę historii i teorii muzyki na niemieckim uniwersytecie w Pradze po wybitnym krytyku muzycznym Eduardzie Hanslicku (1825–1904), autorze *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), który od 1861 roku wykładał historię muzyki i estetykę muzyczną na uniwersytecie wiedeńskim. Tego jednak za przejaw działalności muzykologicznej nie uznawano; muzykologia z definicji miała scalać wszystkie perspektywy badań muzyki, tradycyjne i nowoczesne, historyczne i systematyczne; ta kompleksowość miała należeć do jej istoty. Cele projektowanej muzykologii mógł w pełni realizować pierwszy Instytut Muzykologiczny powołany do życia przez Adlera w 1898 roku na Uniwersytecie Wiedeńskim, jakkolwiek nie tylko osobiste zainteresowania Adlera sprawiły, że historia muzyki stanowiła w nim pozycję dominującą<sup>2</sup>.

Polska muzykologia, która rodziła się pod wpływem muzykologii niemieckojęzycznej, włączyła się w proces odradzania polskiej świadomości kulturowej i narodowej. Organizatorzy tworzonych jeszcze w okresie zaborów katedr polskiej muzykologii należeli do drugiej generacji muzykologów europejskich wykształconych w Niemczech i Austrii. Pierwszą placówkę muzykologiczną na polskim terytorium kulturowym zorganizował w 1911 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie Zdzisław Jachimcki, który wcześniej studiował w Wiedniu. Drugą założył na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, w 1912 roku, Adolf Chybiński, wykształcony w Monachium. Już w odrodzonej Polsce Łucjan Kamieński (po studiach w Berlinie) powołuje do życia w 1922 roku katedrę muzykologii na Uniwersytecie Poznańskim. Próby zorganizowania muzykologii przed

<sup>1</sup> Współredaktorami czasopisma, oprócz Adlera, byli wybitni niemieccy naukowcy: Friedrich Chrysander (1826–1901) — wydawca dzieł Georga Friedricha Haendla i Philipp Spitta (1841–1894) — monografista Johanna Sebastiana Bacha.

<sup>2</sup> Guido Adler był też inicjatorem i głównym redaktorem (1894–1938) *Denkmäler der Tonkunst für Österreich*. Austriackie *Denkmäler* są kontynuowane do dziś (184 woluminów) i stanowią wzór dla wielu późniejszych, narodowych monumentów muzycznych (np. *Monumenta Musicae in Polonia*). Nawiasem mówiąc, Adlerowi w 1941 roku pozwolono umrzeć śmiercią naturalną, ale córkę, jako Żydówkę posłano do obozu zagłady.

wojną na Uniwersytecie Józefa Piłsudskiego w Warszawie nie powiodły się; wybuch wojny przerwał starania Juliana Pulikowskiego, który zginął w czasie powstania warszawskiego.

W czasie II wojny światowej polskie uniwersytety i katedry muzykologii zostały zamknięte. Zdzisław Jachimecki znalazł się wśród profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego internowanych w obozie koncentracyjnym w Sachsenhausen. Łucjan Kamiński w roku 1939 został aresztowany przez gestapo, a jego prace umieszczono na wystawie „wrogów narodu niemieckiego”. Uratowała go interwencja żony, niemieckiej śpiewaczki, ale Łucjan Kamiński podpisał *volkslistę*. Był archiwistą w Bibliotece Raczyńskich, gdy w nowym niemieckim uniwersytecie w Poznaniu w latach 1941-1945 działała niemiecka muzykologia (tu habilitował się Walter Wiora zostając docentem). Tragiczne losy Łuczana Kamińskiego dopełniły się po wojnie, gdy z kolei „za zdradę narodu polskiego” został aresztowany i skazany na trzy lata więzienia oraz całkowitą konfiskatę mienia. W więzieniu zmarła żona Kamińskiego, a on, choć po latach całkowicie zrehabilitowany, nie został powołany z powrotem do życia akademickiego. Nasz najwybitniejszy etnomuzykolog został nauczycielem przedmiotów teoretycznych w średniej szkole muzycznej w Toruniu w czasie, gdy kwalifikowanych kadr nam najbardziej brakowało. Po wyjściu z więzienia kontynuował zaczęte przed wojną nagrywanie pieśni ludowych na Pomorzu, ale i ten tajemniczy zbiór nagrań (150 płyt decelitowych) zaginął bez śladu<sup>3</sup>.

Po kataklizmie II wojny światowej w warunkach ograniczonej wolności przyszło nam od nowa organizować podstawy muzykologii. Zdzisław Jachimecki odbudował muzykologię krakowską; Adolf Chybiński i jego uczniowie musieli opuścić Lwów, przypadło im w udziale organizowanie innych polskich ośrodków muzykologicznych. Adolf Chybiński reaktywował muzykologię na Uniwersytecie Poznańskim i w latach czterdziestych habilitował plejadę swoich uczniów, stanowiących trzon polskich muzykologów drugiej generacji. W 1946 roku habilitował się ksiądz Hieronim Feicht, w 1947 Zofia Lissa i Włodzimierz Poźniak, w 1949 Józef Chomiński i Stefania Łobaczewska<sup>4</sup>.

Druga generacja muzykologów polskich najbardziej zaważyła na losach powojennej muzykologii. Ksiądz Hieronim Feicht reaktywował po wojnie muzykologię wrocławską założoną przez Niemców w 1909 roku; Zofia Lissa i Józef Chomiński od podstaw budowali muzykologię na Uni-

<sup>3</sup> Łucjan Kamiński zdołał natomiast zrekonstruować swą operę „Damy i Huzary”, którą Zbigniew Latoszewski, jego przedwojenny uczeń, wystawił w Operze Łódzkiej.

<sup>4</sup> Bronisława Wójcik-Keuprulan habilitowała się przed wojną, ale wkrótce potem zmarła.

wersytecie Warszawskim. Dziś badania muzykologiczne i prace dydaktyczne w zakresie tak szeroko pojętej muzykologii (skromniej zakrojone badania głównie z zakresu teorii muzyki prowadzone są w Akademiach Muzycznych i na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie) prowadzą – poza warszawskimi (UW oraz UKSW) i wrocławskim, uniwersytety w Krakowie, Poznaniu i Lublinie (KUL); ważnym ośrodkiem badań muzykologicznych jest też Instytut Sztuki PAN.

*Ludwik Bielawski*

|

|

|

—

|

|

|

—

## FROM THE EDITOR

The ninth volume of *Polish Musicology Yearbook* appears at the turn of 2011 and 2012, the one hundredth anniversary of the presence of musicology at Polish universities. In a sense, it is dedicated to its creators, the Professors Zdzisław Jachimecki and Adolf Chybiński, who initiated musicological studies at two Universities: correspondingly, at the Jagiellonian University in 1911, and at the John Casimir University in Lviv in 1912. They built the foundations of Polish historical musicology, which included both research into the sources of early Polish music (particularly Chybiński), and the music of the eighteenth and nineteenth centuries (Jachimecki), as well as studies of the most recent music, concerning primarily the Young Poland period (Jachimecki and Chybiński), and ethnomusicology (Chybiński).

Our *Yearbook*, a continuation of the two volumes published by Adolf Chybiński before the Second World War, upholds the tradition of musicology understood in a wider sense. Thus, the present volume opens with an article by Halina Sieradz on the Yearbook's beginnings, as seen from the correspondence conducted by Adolf Chybiński with the leading figures in the world of musicology of that day. (This concerned the efforts to finance the publication, the destruction of the typesetting of the third volume at the beginning of the Second World War, and, finally, the dramatic attempts to bring the Yearbook back to life after the war.) The two texts which follow, by Agnieszka Leszczyńska and Barbara Przybyszewska-Jarminska, present the results of their research into little-known sources of Renaissance and Baroque music, enriching our picture of the history of music and European culture with new findings and interpretations. The articles by Benjamin Vogel and Elżbieta Zwolińska concern what to us are the most significant figures appearing on the musical stage of Europe in the first half of the nineteenth century, i.e., Maria Szymanowska and Fryderyk Chopin. These contributions, of great value not only to Polish research, concern issues of detail, but are of exceptional importance in interpreting the achievement of one of Europe's leading female pianists/composers at the beginning of

the nineteenth century (the pianos on which Szymanowska played), and of Chopin as the creator of the national trend in Polish music.

On the other hand, the studies by Edward Boniecki, Iwona Lindstedt, Katarzyna Dadak-Kozicka and Beata Bolesławska-Lewandowska introduce the reader to themes related to the music and musical culture of the twentieth century. They deal, in turn, with the significance of literature for Szymanowski's musical imagination, with using the gramophone as a musical instrument (i.e., as apparatus allowing experiments in the creation of new sounds and compositional techniques, thus anticipating the "DJ culture") and, finally, bringing a closer understanding of the victorious campaign fought after 1945 by artists belonging to the Polish Composers' Union against the authorities' attempts to enforce the doctrine of socialist realism in music; this resulted, among other things, in the late-avantgarde works of Witold Lutosławski and Henryk M. Górecki. The ethnomusicological branch of research, in its historical aspect, is represented by articles authored by Zbigniew Przerembski and Piotr Dahlig. Both works expand our knowledge not only in the area of traditional music, but also that of widely understood musical culture in Poland; the first text deals with the early nineteenth century, the second – with the interwar period. All the texts are presented in chronological order.

K. D-K

#### ON THE BEGINNINGS OF POLISH MUSICOLOGY AT UNIVERSITIES

Musicology (Musikwissenschaft) is a relatively young scholarly discipline which developed at German-speaking universities during the final decades of the nineteenth century. Its symbolic beginning is usually considered to be the year 1885, when a Viennese musicologist, Guido Adler (1855-1941), published an article under the title *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*. In the proposed field of musicology, Adler distinguished two fundamental aspects: historical musicology and systematic musicology; within the latter he included such branches as the ethnography of music (Musikologie), which with time became a separate branch. That is how the division of musicology into three segments — historical, systematic, and ethnomusicology — came about.

The first musicological journal in the world also opened with an article by Adler: „Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft“ (1885–1895, 10 year-books and a volume of indices, 282 articles in total, on average 7 articles



per issue)<sup>5</sup>. The journal put into practice the aims of the new discipline: its columns included articles on the history of European music covering various periods, the music and culture of other continents, the psychoacoustic of music, the psychology and sociology of music, music teaching, and the aesthetics and philosophy of music.

In the same year, 1885, Guido Adler was appointed to the chair of history and theory of music at the German university in Prague, inheriting this post from the outstanding musical critic Eduard Hanslick (1825–1904), author of *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), who from 1861 had taught history of music and music aesthetics at the University of Vienna. This, however, was not regarded as musicological activity; by definition, musicology was to unite all the aspects of music research, traditional and modern, historical and systematic; such a complex nature was to be part of its essence. The aims of the proposed field of musicology could only be fully realised by the first Institute of Musicology, established by Adler at the University of Vienna in 1898; however, the dominant position occupied at that establishment by history of music did not come about solely because of Adler's personal interests<sup>6</sup>.

Polish musicology, which came into existence under the influence of German-speaking musicology, entered the process of regenerating Polish cultural and national awareness. The organisers of departments of Polish musicology, which were being established even during the period of the partitions, belonged to the second generation of European musicologists, educated in Germany and Austria. The first musicological institution to be established on Polish cultural territory was created in 1911 at the Jagiellonian University in Kraków by Zdzisław Jachimecki, who had previously studied in Vienna. The second was established, in 1912, at the John Casimir University in Lviv, by Adolf Chybiński, who had been educated in Munich. In the restored Poland, Łucjan Kamiński (having studied in Berlin) established a chair of musicology at the University of Poznań in 1922. Attempts to organise a musicology department at the Józef Piłsudski University in Warsaw before the war were unsuccessful; the outbreak of war interrupted

<sup>5</sup> Adler's co-editors of the journal included eminent German scholars: Fridrich Chrysander (1826–1901) — editor of the works of Georg Fridrich Haendl, and Philipp Spitta (1841–1894) — monographer of Johann Sebastian Bach.

<sup>6</sup> Guido Adler was also the initiator and editor-in-chief (1894–1938) of *Denkmäler der Tonkunst für Österreich*. The Austrian *Denkmäler* continue to this day (184 volumes), and provided the model for many later national musical monuments (e.g., *Monumenta Musicae in Polonia*). As an aside: Adler was allowed to die a natural death in 1941, but his daughter was sent to a death camp as a Jewess.

the efforts in that direction of Julian Pulikowski, who was killed during the Warsaw uprising.

During the Second World War, Polish universities and chairs of musicology remained closed. Zdzisław Jachimecki was among the professors of the Jagiellonian University interned in the concentration camp in Sachsenhausen. Łucjan Kamiński was arrested by the Gestapo in 1939, and his works included in the exhibition of „the enemies of the German nation”. He was saved as a result of the intervention of his wife, a German singer, but he signed the *volkslist*. He worked as an archivist at Biblioteka Raczyńskich, while German musicology was established at the new German university in Poznań during the years 1941–1945 (Walter Wiora received his habilitation there, becoming a Dozent). The fate of Łucjan Kamiński reached its tragic peak after the war when, this time for „betraying the Polish nation”, he was arrested and sentenced to three years in prison and total confiscation of property. Kamiński’s wife died in prison and he, in spite of being fully rehabilitated years later, was never again restored to academic life. Thus our leading ethnomusicologist became a teacher of theoretical subjects at a secondary level school of music in Toruń, at a time when our need for qualified personnel was at its most acute. On being released from prison, he continued to record the folk songs of Pomerania, a project began before the war, but that mysterious collection of recordings (150 decelite discs) also disappeared without trace<sup>7</sup>.

After the cataclysm of the Second World War, in conditions of limited freedom, the foundations of musicology had to be assembled again from the beginning. Zdzisław Jachimecki reconstructed musicology in Kraków; Adolf Chybiński and his students had to leave Lviv, and it fell to them to organise other musicological centres in Poland. Adolf Chybiński reactivated musicology at the University of Poznań, and during the 1940s a constallation of his students, the core of second-generation Polish musicologists, received their habilitations: Father Hieronim Feicht in 1946, Zofia Lissa and Włodzimierz Poźniak in 1947, and Józef Chomiński and Stefania Łobaczewska in 1949.<sup>8</sup>

The second generation of Polish musicologists had the greatest influence on the fate of postwar musicology. Father Hieronim Feicht reactivated, after the war, the Wrocław musicology department established by the Germans in 1909; Zofia Lissa and Józef Chomiński built musicology at Warsaw

<sup>7</sup> However, Łucjan Kamiński succeeded in reconstructing his opera *Damy i Huzary*, staged at the Łódź Opera by Zbigniew Latoszewski, his student before the war.

<sup>8</sup> Bronisława Wójcik-Keuprulian received her habilitation before the war, but died soon after.

University from the ground up. Today, musicological research and didactic work in such a wide sense (more limited research, mainly in theory of music, is conducted at Music Academies and at the Fryderyk Chopin Music University in Warsaw) are conducted — alongside Warsaw (Warsaw University and the Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw) and Wrocław, — by the universities in Kraków, Poznań and Lublin (KUL - John Paul II Catholic University in Lublin)]; the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences is also an important centre of musicological research.

*Ludwik Bielawski*

|

|

|

—

|

|

|

—

„NATUS EST ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY!”  
„POLSKI ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY” W KORESPONDENCJI  
OD I DO ADOLFA CHYBIŃSKIEGO

*Małgorzata Sieradz*

WARSZAWA, INSTYTUT SZTUKI PAN

Późną jesienią 1933 r. Adolf Chybiński otrzymał z Warszawy podpisany przez Bronisława Rutkowskiego, ówczesnego prezesa Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki, list z prośbą o ustalenie terminu wizyty, jaką wraz ze swoim współpracownikiem, Kazimierzem Sikorskim, chciał złożyć Profesorowi we Lwowie. Powodem tej wizyty była kwestia dotycząca dalszych losów „Kwartalnika Muzycznego”. Chybiński od pięciu lat był redaktorem naczelnym czasopisma, które powołane zostało jako organ działającego w Warszawie Stowarzyszenia; jego inicjatorzy — Tadeusz Ochlewski, Teodor Zalewski i Bronisław Rutkowski — muzycy-praktycy, instrumentalisci na co dzień przede wszystkim zaangażowani w ruch koncertowy, zaprosili do współpracy twórcę lwowskiej muzykologii, by podnieść rangę pisma i mieć pewność co do jego poziomu. Dla Chybińskiego była to szansa na stworzenie periodyku środowiskowego, w którym zamierzał umieszczać materiały o charakterze stricte naukowym, w pierwszym rzędzie autorstwa dyplomowanych muzykologów; warszawscy wydawcy myśleli raczej o publikacjach dla wykształconych muzyków i oświeconych dyletantów. Sygnały o różnicach poglądów co do zawartości „Kwartalnika” między Warszawą i Lwowem pojawiały się podczas pięcioletniej międzywojennej edycji pisma niemal od początku współpracy. W styczniu 1930 r. w stołecznej siedzibie SMDM odbyło się zebranie Zarządu, podczas którego te rozbieżności były dyskutowane, a Chybiński relacjonował je w liście do mieszkającego we Fryburgu Ludwika Bronarskiego:

[...] w niedzielę [26 stycznia] mam posiedzenie zarządu Stow[arzyszenia] Miłośników Dawnej Muzyki. Tam będzie gorąco, bo zarząd

nie pali się do „muzykologii” i dlatego nie jest zadowolony z kierunku Kwartalnika. Chciałby więcej „aktualności”. Ja się temu nie sprzeciwiam, owszem, ale kto to będzie pisał? Efemeryczno-aktualnych śmieci fatygantów piórka żurnalistycznego nie dopuszczę do głosu, bo w tym kierunku mistrzem jest p. Gliński z MUZYKI. [...] Inaczej mówiąc: albo robić konkurencję p. Glińskiemu – a tego ja czynić nie będę, bo zbyt szanuję swoje wysiłki w kierunku poważnej literatury muzycznej –, albo zawiesić Kwartalnik jako zbyt wysokie progi na polskie nogi. [...] niechby tylko [Zarząd SMDM] powziął uchwałę, że Kwartalnik dożyje tylko do końca swego II tomu, a nie zasmucę się wcale, bo wtedy na wzór Szwajcarii stworzymy rocznik – tylko że już nie muzyczny, lecz muzykologiczny<sup>1</sup>. Poparcie czynników rządowych będzie pewne, pieniądze otrzymamy. Wtedy cały balast różnych rubryk i sprawozdań odpadnie, a nikt nas nie będzie krępował niczym i nikim. Będzie tam i aktualności sporo, ale dla poważniejszych ludzi<sup>2</sup>.

Wówczas jeszcze wszyscy pozostali przy dotychczasowym status quo i uchwalili „nie zmieniać się”<sup>3</sup>. Do sześciogodzinnego spotkania we Lwowie, podczas którego przekazano Chybińskiemu wieści o nowych propozycjach Zarządu, doszło blisko cztery lata później, 18 XI 1933 r., a o jego przebiegu redaktor dość szeroko pisał w liście do Bronarskiego, z którym cały czas prowadził ożywioną korespondencję. Kolejne pismo, z 20 XI 1933 r., otwierało pretensjonalne motto: „Mortuus est KWARTALNIK MUZYCZNY / Natus est ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY!”<sup>4</sup>. Z następującej po nim relacji wynikało, że już wcześniej w warszawskim gronie członków SMDM zdecydowano, iż „Kwartalnik”, który wszak od początku miał być czasopismem „ujmującym rozległe zagadnienia muzyczne w sposób poważny, rzeczowy i fachowy”<sup>5</sup> i kierowanym do muzyków, nie zaś historyków muzyki, winien zmienić profil tak, by uzyskać postać „zaktualizowaną”. Prowadzone przez profesora uniwersyteckiego — twórcę jednego z dwóch naukowych ośrodków muzykologicznych na polskich uniwer-

<sup>1</sup> Chybiński miał na myśli ukazujący się od roku 1924 „Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft/Annales Suisses de Musicologie/Annuario Svizzero di Musicologia”, organ Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.

<sup>2</sup> Chybiński do Bronarskiego ze Lwowa 24 I 1930 r., zach. w Archiwum Adolfa Chybińskiego w Bibliotece Uniwersyteckiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (dalej cyt. AACH-BUAM; obecnie zbiory archiwum w Poznaniu są opracowywane i przygotowywany jest ich katalog). Dziękuję Panu Andrzejowi Jazdonowi, Kierownikowi Oddziału Zbiorów Specjalnych Biblioteki, za udzielaną pomoc.

<sup>3</sup> Zob. Chybiński do Bronarskiego ze Lwowa 10 II 1930 r., AACH-BUAM.

<sup>4</sup> Chybiński do Bronarskiego ze Lwowa 20 XI 1933 r., AACH-BUAM.

<sup>5</sup> „Kwartalnik Muzyczny” 1928 nr 1, „Od Redakcji”.

syntetach, który organ SMDM wzorował na najważniejszych periodykach europejskich — nie spełniało pod względem popularności i poczytności oczekiwań Warszawy.

Ochlewski, Rutkowski i Zalewski — czynni instrumentalisci — wprawdzie cenili bardzo autorytet Chybińskiego, jednak by osiągnąć sukces swych projektów artystycznych, musieli zadbać o większą recepcję publikowanego pod szyldem ich stowarzyszenia periodyku. Redakcję nowego tytułu — „Muzyki Polskiej” — powierzono Kazimierzowi Sikorskiemu, dotychczasowemu redaktorowi odpowiedzialnemu i prowadzącemu sekretariat „Kwartalnika Muzycznego”; Chybińskiemu zaproponowano miejsce w Komitecie Redakcyjnym. Na łamach „Muzyki Polskiej” nadal miały być publikowane prace o charakterze naukowym, ale o mniejszych rozmiarach i dotyczące muzyki nowszej, w przypadku zaś tematów historycznych chodziłoby jedynie o prace „syntetyczno-popularne”.

Od części służącej popularyzacji muzyki postanowiono odłączyć, jak to ujął Chybiński, „«luxus», tj. część naukową, ściśle muzykologiczną” i od roku następnego, 1934, skierować ów luksus do nowoutworzonego pisma, „Polskiego Rocznika Muzykologicznego”. Profesora ucieszyło przede wszystkim to, że „Rocznik będzie mógł nie liczyć [się] z «publicznością» i z obowiązkiem «opłacania się»”. W pierwszym momencie sytuacja wydawała się komfortowa, ale Chybińskiego dość szybko dopadły wątpliwości, które wyraził jeszcze w tym samym liście, w post scriptum do niego:

Teraz dopiero, gdy przetrawiam sytuację Kwartalnikowo-Rocznikową, zaczynam podziwiać spryt warszawski. Kwartalnik zaktualizowany, część naukowa odcięta i skazana na wygnanie do Rocznika. Istotnie — dano mi udzielne państwo i zamek na skale, otoczony ze wsząd przepaściami i głębokim jeziorem — ani ja do kogo, ani kto do mnie — rezydencja pańska, tylko że bez wpływu na otoczenie — luksus... A w zaktualizowanym Kwartalniku nie będę miał prawie nic do powiedzenia — wpływ na opinię żaden! (Pewne rezerwy dla mnie pozostawiono mimo wszystko). Cudownie nawet: z jednej strony Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej i Polski Rocznik Muzykologiczny, a z drugiej wydawnictwa nowszej muzyki polskiej i Kwartalnik muzyczny zaktualizowany. Ale obawiam się, że może znowu zostaniemy uznani wkrótce za luksus (to był punkt wyjścia w reformie Kwartalnika i stworzeniu Rocznika). Luksus, komfort rocznika i otoczenie murem i fosą ze zwodzonym mostem. Będziemy zatem panami, bądźmy panami! Wprawdzie zastrzegano się przy umowie, aby Lwowianie nie byli jedynymi, których prace będą drukowane w Roczniku, no ale przecież są Lwowianie lwowscy i pozalwowsy, np. P. Dr Bronarski... „Się nie bójmy”, jak mawiają w Poznaniu. Ja już

mam zapełniony I tom Rocznika albo faktycznie albo „nadziejowo” [...] W gruncie rzeczy bowiem nic się nie zmieni, a tylko poczujemy się bardziej „w swoim towarzystwie” i nie będziemy się krępowali ewentualnością „niezrozumiałości”. Już my się wszyscy zrozumimy, a o kogo innego możemy nie dbać. Przyszłość do nas należy<sup>6</sup>.

Do końca roku Chybiński nie miał pewności co do losów nowego pisma. Nie podpisano żadnej umowy, nie zadeklarowano budżetu. O subwencjonowaniu wydawnictwa Bronisław Rutkowski, w tym momencie — jak wspomniano wyżej — pełniący funkcję prezesa SMDM, rozmawiał jednak na początku roku 1934 ze Stanisławem Michalskim, dyrektorem Funduszu Nauki Polskiej, który obiecał w krótkim czasie określić kwotę subwencji. Ostatecznie na pierwszy tom „Rocznika” przyznano 3000 zł, z czego „Zarząd Stow[arzyszenia] M[iłośników] D[awnej] M[uzyki] uchwalił przeznaczyć 250 zł Panu Profesorowi — jako zwrot wydatków związanych z redagowaniem Rocznika, resztą sumy (2750 zł) dysponuje Pan Profesor na opłacenie drukarni i ewentualne honoraria”<sup>7</sup>.

Chybińskiemu pozostawiono wolną rękę w wyborze drukarni — wybrał solidną, choć skromną (jak ją określił), ale mającą czcionki nutowe drukarnię J. Żydaczewskiego we Lwowie (ul. Leona Sapiehy 77). Zaliczki na poczet druku rozliczać miała „rachunkowość” Stowarzyszenia na podstawie przekazywanego ze Lwowa wykazu dokonanych prac, o czym informował Rutkowski w liście z 4 kwietnia; do tego pisma dołączył również projekt okładki i karty tytułowej z prośbą o ich zaaprobowanie.

Zaledwie kilka miesięcy później ważyły się losy finansowej przyszłości także drugiego tomu „Rocznika”, o którą Zarząd SMDM wydawał się być spokojny: „F[undusz] K[ultury] N[arodowej] obiecał przyznać 2000 zł i na następny zeszyt Rocznika — oficjalnego jednak potwierdzenia jeszcze nie mamy, ale wydaje się nam, że suma ta jest pewna. Wystąpimy i do De[partamentu] Nauki [...]. Na ogół więc byłby materialny następny zeszyt Rocznika jest zdaje się zapewniony”<sup>8</sup>, do prac redakcyjnych można więc było przystąpić bez zwłoki i jak na wcześniejsze i późniejsze doświadczenia z czasopismami Chybińskiego, realizacja drugiego tomu postępowała dość sprawnie, gdyż zgodnie z założeniem ukazał się on, jak pla-

<sup>6</sup> Chybiński do Bronarskiego ze Lwowa 20 XI 1933 r., AACH-BUAM.

<sup>7</sup> Rutkowski do Chybińskiego z Warszawy 4 IV 1935 r., zach. w Archiwum Adolfa Chybińskiego w Bibliotece Jagiellońskiej (depozyt PWM) (dalej cyt. AACH-BJ), pudło nr 4, sygn. R-19/43. Dziękuję bardzo Pani Krystynie Pytel, Kierownik Oddziału Zbiorów Muzycznych Biblioteki, za udzielaną pomoc.

<sup>8</sup> Rutkowski do Chybińskiego z Warszawy 31 VIII 1935 r., AACH-BJ, pudło nr 4, sygn. R-19/47.



nowano, w 1936 roku. W związku z tym faktem Zarząd Stowarzyszenia w pełnym składzie podpisał się pod listem gratulacyjnym przesłanym do Lwowa w październiku tego roku:

Otrzymaliśmy w tych dniach ze Lwowa nakład II-go Tomu Rocznika Muzykologicznego i śpieszymy donieść, że treść Rocznika przedstawia się okazale i robi jak najlepsze wrażenie.

Równocześnie otrzymaliśmy rachunek z drukarni Żydaczewskiego, z którego wynika, że koszt druku wyniósł mniej niż przewidywaliśmy i pozostaje nam pewna suma jeszcze do dyspozycji. Wobec tego pozwalamy sobie najuprzejmiej prosić Szanownego Pana Profesora o przyjęcie kwoty zł. 150,- jako Jego honorarium redaktorskiego. Oczywiście zdajemy sobie sprawę, że kwota ta jest niewspółmierna do włożonej przez Pana Profesora pracy oraz stale ofiarnie ponoszonych trudów na dobro naszych instytucji. Pragniemy jednak tym wyrazić Wielce Szanownemu Panu Profesorowi nasze gorące uznanie i podziw dla Jego niestrudzonej pracy<sup>9</sup>.

Redaktor Naczelny, choć nadal podtrzymywał składane już w poprzednich latach deklaracje, że PRM winien mieć zasięg ogólnopolski, w dalszym ciągu najchętniej widział prace sprawdzonych autorów. Najbliższy krąg zaufanych współpracowników dotychczasowego „Kwartalnika Muzycznego” na pismo o jeszcze większych niż dotąd ambicjach naukowych zareagował bardzo przychylnie, czasem wręcz entuzjastycznie, chociaż na przykład Ludwik Bronarski, który był jednym z filarów dotychczasowego „Kwartalnika”, na wieści ze Lwowa w 1933 r. początkowo odpowiedział z niepokojem:

W ogóle, jak nowy „kwartalnik” będzie obecnie wyglądał, nie umiem sobie wyobrazić. Zdaje mi się też, że ja nie będę miał w nim co robić. Jeżeli Pan Profesor w dalszym ciągu życzy Sobie moich prac dla Rocznika, bardzo mi to pochlebia i w miarę sił i możliwości będę się starał życzenie Pana Profesora spełnić. Na razie posyłam recenzję o „Chopin in Dresden”; przypuszczam, że można będzie ją drukować razem z poprzednio już przesłanymi referatami. Artykuł sprawozdawczy o Oxfordzkim wydaniu dzieł Chopina, dawno już zresztą gotowy, po przejrzaniu także nadesłę Panu Profesorowi<sup>10</sup>.

Chybiński rozwiewał te wątpliwości, jak zwykle przewidując dla materiałów chopinologicznych i ich głównego autora miejsce szczególne:

<sup>9</sup> Zalewski, Rutkowski, Ochlewski i Sikorski do Chybińskiego z Warszawy 16 X 1936 r., AACH-BJ, pudło nr 5, sygn. S-10/109.

<sup>10</sup> Bronarski do Chybińskiego z Genewy 15 XII 1933 r., AACH-BJ, pudło nr 6, sygn. B-26/87.

ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY jest już zagwarantowany. Proszę mi nie brać za złe, że referat o Volkmannie, o franc[uskim] wydaniu listów i o Oxfordzkim wydaniu dam do Rocznika z tej obawy, że mógłbym być pozbawiony referatów Chopinowskich, a bez tych nie widzę Rocznika w stanie należywym. Tam też znajdzie się miejsce na jedną z obiecanych prac specjalnych o Chopinie, o co jeszcze raz najserdeczniej proszę. O wielkość rozmiaru zupełnie nie chodzi, ani o ilość przykładów nutowych. Kto tak bardzo gorliwie był łaskaw mi pomagać w Kwartalniku, jak Pan Kolega, ten ma zupełnie inne prawa, niż ktokolwiek inny<sup>11</sup>;

„Eine allgemeine Regel, zurückgeführt auf jeden besonderen Fall“: wszystko, co Pan Kolega raczy przysłać dla Polskiego Rocznika Muzykologicznego, będzie drukowane, a zatem i Ganche, który mi tak samo będzie cenny i drogi, jak wszystkie dotychczasowe prace i referaty Pana Kolegi<sup>12</sup>.

Do tomu drugiego, podobnie jak do pierwszego, Bronarski nie przygotował żadnego artykułu, ale — jak wcześniej — zajął się bieżącą literaturą chopinologiczną. Tym razem relacjonował kolejną pracę Edwarda Ganche'a *Souffrances de Frédéric Chopin. Essai de médecine et de psychologie* (Paris 1935) oraz *Chopin. His Life* Williama Murdocha (London 1934) i rozprawkę „Hexameron”, *Bellini i Chopin* Marii Szczepańskiej (Lwów 1935)<sup>13</sup>. Wiemy natomiast, że do tomu trzeciego opracował zwięzłe materiały o dwóch nieznanach utworach Chopina ze zbiorów Biblioteki Konserwatorium Pary-

<sup>11</sup> Chybiński do Bronarskiego ze Lwowa 20 I 1934 r., AACH-BUAM.

<sup>12</sup> Chybiński do Bronarskiego ze Lwowa 12 VI 1934 r., AACH-BUAM. Sprawozdania „Z najnowszej literatury chopinowskiej” Ludwika Bronarskiego otwierały rubrykę „Referaty krytyczne” i zawierały omówienia pięciu wydawnictw: Hansa Volkmana *Chopin in Dresden* (Berlin 1933), *Frederic Chopin: Lettres* w opr. Henryka Opieńskiego (Paris 1933), Leopolda Binentali *Chopin* (Paris 1934), *The Oxford Original Edition of Frédéric Chopin* (London 1932) i Edwarda Ganche'a *Voyages avec Frédéric Chopin* (Paris 1934). Autor recenzji I tomu PRM, jaka ukazała się w „Muzyce Polskiej” (II 1935 nr 3 s. 232–233), doceniając starania większości autorów zamieszczonych tu materiałów — Szczepańskiej, Dunicza, Opieńskiego, Chomińskiego, Simonówny, mniej może Kamieńskiego — szczególną wartość dostrzegł właśnie w „referatach” Bronarskiego.

<sup>13</sup> Na powtarzane nalegania ze Lwowa na początku stycznia przesłał „referat chopinowski”, opatrując tekst skromnym komentarzem: „[...] spostrzegłem po jego ukończeniu, że jest ogromnie długi. Dokonałem w nim kilku skreśleń, ale mimo to obawiam się, że będzie miał Pan Profesor kłopot z tym «mastodontem» a la «Hexameron». [...] proszę bez pardonu obcinać, kreślić, wyrzucać, co tylko Pan Profesor za zbyteczne uzna. Przecież referat posyłam przede wszystkim dlatego, aby Panu Profesorowi oddać przysługę. [...] o ile w Roczniku 1936 nie zobaczą jakiej pracy Pana Profesora, to na r. 1937 żadnych recenzji przesłać nie będą miał odwagi!”, Bronarski do Chybińskiego z Fryburga 13 I 1936 r., AACH-BJ, pudło nr 6, sygn. B-26/129.

skiego — *Nokturnie c-moll* (WN 62) i *Largo Es-dur* (WN 61), oraz o mazurku Chopina poświęconym Emilowi Gaillardowi<sup>14</sup>.

Na wieści o nowej lwowskiej publikacji twórca pierwszego „Kwartalnika” — organu WTM z lat 1911–14 — Henryk Opieński pisał z Morges, gdzie po opuszczeniu Poznania i prowadzonego przez siebie „Przeglądu Muzycznego” osiadł:

[...] Rocznik — nareszcie mamy taki zbiornik muzykologiczny! nareszcie! ale z jakim trudem i poświęceniem Pańskim osobistym! [...] Wie Pan, że mi ten Rocznik doda chęci do zabrania się znowu do jakiejś roboty [...]<sup>15</sup>.

Opieński jako autor nie zawiódł. Do pierwszego tomu „Rocznika” przygotował rozprawę o nieznanach listach Elsnera do Breitkopfa i Härtla<sup>16</sup>, zapowiadając jednocześnie materiał na temat fragmentów tabulatury organowej:

[...] znalazłem w mych historycznych szpargałach kilka kart wyrywanych z organowej (prawdopodobnie) Tabulatury z końca XVII czy początku XVIII wieku, dostałem je w 1914 roku od X Józefa Surzyńskiego, Kochanego prałata, u którego spędziłem w początku wojny w Kościanie 3 tygodnie, czekając na wolny przejazd na wieś w Sieradzkie. Są tam dość ciekawe rzeczy: transk[rypcje] naszych kolęd — jakiegoś *Kyrie*, poza tym nawet „Balet”; rękopis oczywiście polski<sup>17</sup>.

Chybiński rzeczywiście rozdzielił druk materiałów od Opieńskiego pomiędzy dwa tomy PRM, kierując rozprawkę o nieznannej tabulaturze do

<sup>14</sup> Oba materiały wykorzystane zostały w „Kwartalniku Muzycznym” 1948 nr 21–22, odpowiednio s. 60–66 i 67–74. Prośbę o zgodę na wykorzystanie tekstów wysłał Chybiński do Szwajcarii jesienią 1947 r., zob. Chybiński do Bronarskiego z Poznania 31 X 1947 r., AACH–BUAM.

<sup>15</sup> Opieński do Chybińskiego z Morges 25 IV 1935 r., AACH–BJ, pudło nr 6, sygn. O–2/146.

<sup>16</sup> HENRYK OPIEŃSKI, *Józef Elsner w świetle nieznanach listów*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” I (1935), s. 76–90.

<sup>17</sup> Opieński do Chybińskiego z Morges 23 I 1934 r., AACH–BJ, pudło nr 6, sygn. O–2/136. Wcześniej jeszcze, proponując materiał elsnerowski „Kwartalnikowi Muzycznemu”, pisał: „[Listy] Elsnera pragnąłbym pchnąć na początek, a to z tej racji, że może być jak najprędzej gotów, a poza tym jeszcze i z tego powodu, że dowiedziałem się przypadkiem (bo się pośrednio do mnie zwracano), że jeden z uczniów Jachimeckiego przygotowuje pracę o Elsnerze i wie, że ja mam i wie skąd mam kopie listów [...] — nie miałbym ochoty, żeby wiedząc o źródle dobrał się do niego zanim ja moją rzecz opublikuję”, Opieński do Chybińskiego z Morges 21–22 V 1933 r., AACH–BJ, pudło nr 6, sygn. O–2/132.

tomu drugiego<sup>18</sup>, w którym Opieński opublikował również kilka listów Karłowicza ze swojego prywatnego archiwum (*Z korespondencji Mieczysława Karłowicza*, s. 147–152). Były to jedne z ostatnich publikacji przebywającego stale w Szwajcarii muzykologa, który zmarł tam w roku 1942, nie pozostawiając nic więcej w tece redakcyjnej „Rocznika”.

Tom pierwszy „Rocznika” otwierała obszerna analiza organum quadruplum *Sederunt Perotina* (s. 1–27), którą Józef Chomiński kontynuował prezentację swoich wcześniejszych zainteresowań historią muzyki średnio-wiecznej. Choć mamy do wglądu dość obszerny korpus korespondencji sprzed wojny między Profesorem i jego niedawnym studentem, listy dotyczące pracy nad tym akurat artykułem niestety nie zachowały się. Inaczej niż pisma dokumentujące przygotowania do kolejnych publikacji, które Chomiński relacjonował często i szczegółowo. Do drugiego tomu przygotował pierwsze ze studiów nad twórczością Karola Szymanowskiego i jednocześnie sprawozdanie z pracy *Stilwende der Musik* Ernsta Peppinga, o czym we wrześniu 1935 r. zawiadamał Redakcję, zapowiadając przekazanie tekstów w ciągu miesiąca<sup>19</sup>. Wkrótce dostarczył jeszcze referat na temat opublikowanej właśnie przez Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej *Harmoniki Chopina* Ludwika Bronarskiego: Chybińskiemu bardzo zależało na recenzji godnej samej książki, a ponieważ wśród swoich wychowanków za znajomość harmonii i teorii muzyki nader cenił — obok Jerzego Freieitera — właśnie Chomińskiego, stąd wybór recenzenta. Na wiadomość z Warszawy, że publikacja wreszcie się ukazała, wysłał do autora *Harmoniki* entuzjastyczny list gratulacyjny, przedstawiając jednocześnie swój zamysł:

Pragnę, aby „Harmonika” była omówiona w II tomie Rocznika, a referat długi i gruntowny napisze mój najlepszy „harmonolog” p. Chomiński, który w tym samym tomie drukować będzie bardzo piękny artykuł o tonalności i harmonice Szymanowskiego. Ten Pański wielbiciel po prostu szaleje z niecierpliwości, tak że napiszę dziś do TWMP, by jak najprędzej przysłali egzemplarz, ponieważ dokładne poznanie „H[armoniki] Ch[opina]” wymagać będzie dłuższego cza-

<sup>18</sup> HENRYK OPIEŃSKI, *Kilka kart nieznannej tabulatury*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” II (1936), s. 116–121. W tym samym tomie Chybiński zaplanował też drugi materiał „tabulaturowy” — swój tekst o warszawskiej tabulaturze organowej, uzupełniając opis zabytku historią polskiej kultury organowej w XVII w., zob. ADOLF CHYBIŃSKI, *Warszawska tabulatura organowa z XVII wieku*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” II (1936), s. 100–115.

<sup>19</sup> Chomiński do Chybińskiego z Werchraty 13 IX 1935 r., AACH-BJ, pudło nr 5, sygn. C-10/7.

su, a druk Rocznika rozpoczne w II połowie grudnia, tak że dział sprawozdawczy będzie drukowany w II połowie stycznia<sup>20</sup>.

Recenzja nie była bardzo obszerna, ale nad wyraz dociekliwa, za co z wdzięcznością przyjęta została przez autora książki. Sam Chomiński z kolei po lekturze II tomu był pod wrażeniem artykułu Juliana Pulikowskiego (*Pieśń ludowa a muzykologia*, s. 3–34), który — jak to ujął — otworzył mu oczy na niektóre ważne zagadnienia i pozwolił inaczej spojrzeć na kwestie związane z muzyką średniowieczną<sup>21</sup>. Wówczas nie przewidywał raczej, że Pulikowski nie będzie w przyszłości równie wielkim admiratorem jego publikacji, a wręcz krytycznie je oceni:

Prace moje nie zadowolą oczywiście p. doc. Pulikowskiego ze względu na mój „muzykologiczny żargon” (tak określa p. Pul[ikowski] mój styl). Jestem doprawdy w kłopotcie, bo nie zawsze można pisać tak przystępnie, by dla każdego było to zrozumiałe. Jak np. można wytłumaczyć w naukowy sposób strukturę harmoniczną tematu II z sonaty fort[epianowej] Szymanowskiego by mógł tego rodzaju analizę przeczytać z zainteresowaniem każdy. Jeszcze dziś zwracał mi uwagę p. Pulikowski na tę słabą stronę moich prac. Na przyszłość będę się więc starał o bardziej przystępny sposób ujmowania rzeczy, chociaż obawiam się, czy zdołam w należyty sposób pogodzić ścisłość naukową z łatwym stylem. Jest to niezmiernie trudna rzecz<sup>22</sup>.

Maria Szczepańska, najbardziej bodaj zaufana asystentka Chybińskiego, wielokrotnie publikowała wyniki swych badań na łamach „Kwartalnika”. Do PRM złożyła kolejne teksty: *O dwunastogłosowym Magnificat Mikołaja Zieleńskiego z r. 1611. Do historii stylu weneckiego w Polsce* (t. I s. 28–54) oraz „grubą jak książka pracę” *O utworach Mikołaja Radomskiego (z Radomia) (wiek XV)* (t. II s. 87–94). W związku z objętością materiału o Mikołaju Radomskim i ze względu na jego szczególną wartość redaktor zdecydował się na druk w dwóch zeszytach, od czego starał się w poprzednich latach — dodajmy, nieskutecznie — odchodzić:

<sup>20</sup> Chybiński do Bronarskiego ze Lwowa 26 X 1935 r., AACH-BUAM.

<sup>21</sup> Chomiński do Chybińskiego z Werchraty 16 X 1936 r., AACH-BJ, pudło nr 5, sygn. C-10/20. W tym czasie spuścizną tego okresu już się nie zajmował, a w planach badawczych miał dalsze studia nad twórczością Karola Szymanowskiego: analizę sonaty skrzypcowej i kwartetów, nad którymi „konceptował” od końca lata 1937 r., zob. m.in. listy Chomińskiego do Chybińskiego z Werchraty z 2 VIII, 17 VIII, 2 IX 1937 r., oraz dalsze: z 2 XI 1938 r., a nawet 5 I 1939 r. (AACH-BJ, pudło nr 5, odpowiednio sygn.: C-10/ 51, 52, 54, 76, 80).

<sup>22</sup> Chomiński do Chybińskiego z Warszawy 14 VI 1939 r., AACH-BJ, pudło nr 5, sygn. C-10/86.

[...] wejść na drogę inflacji redakcyjnej, tj. „dalszych ciągów”. I tak przepełnię bardzo dobrą, ale grubą jak książka pracę p. dr Szczepańskiej o Mikołaju Radomskim (XV w.). Szkoda mi jej, ale gdyby nie Rocznik, nie mogłaby się tak prędko ukazać, a pośpiech konieczny, bo niechże się raz ludzie dowiedzą, kim naprawdę był ten majster, którym w liście do mnie zachwycił się Ludwig<sup>23</sup>.

Do postaci wcześniej skupionych wokół „Kwartalnika Muzycznego” (Chomiński, Szczepańska, Opieński, Kamiński) po raz pierwszy dołączyła też doświadczona już jako autorka Alicja Simon (*Życie muzyczne w świetle „Pamiętników” Józefa hr. Krasieńskiego*, s. 91–106) i ulubiony uczeń Chybińskiego, Jan Józef Dunicz (*Z badań nad muzyką polską XVIII wieku. 1. Kasper Pyszyński (1718–1758)*, s. 55–75). W związku z tym debiutem młody autor wzruszony pisał do swego mentora:

Trudno mi wyrazić w niewielu słowach wdzięczność dla Czcigodnego Pana Profesora za wydrukowanie w Roczniku mej pierwszej pracy z historii muzyki polskiej, przy tak wielkim i życzliwym ponadto nakładzie pracy ze strony Pana Profesora w zredagowaniu jej do druku<sup>24</sup>.

Dunicz w tym czasie przygotowywał też swoją rozprawę doktorską *Adam Jarzębski i jego „Canzoni e concerti” (1627)*, którą obronił w 1937 r. i którą w następnym roku Chybiński zainaugurował nową serię „Lwowskie Rozprawy Muzykologiczne”; choć zajęty był tą publikacją, zdołał oddać do druku w II tomie następną część *Z badań nad muzyką polską XVIII wieku: Jacek Szczurowski (ur. 1718)* oraz krótki komunikat *Do biografii Mikołaja Zieleńskiego* (s. 95–97) stanowiący komentarz i niejako uzupełnienie do artykułu Marii Szczepańskiej z tomu I PRM.

Sam Redaktor Naczelny w tym tomie nie zamieścił żadnego własnego tekstu. Jeszcze w latach prowadzenia „Kwartalnika Muzycznego” często zastrzegał się, że nie chce zdominować swoimi pracami pism, które były jednak naturalnym miejscem dla jego publikacji<sup>25</sup>; na potrzeby tomu II

<sup>23</sup> Chybiński do Bronarskiego ze Lwowa 21 XII 1935 r., AACH–BUAM.

<sup>24</sup> Dunicz do Chybińskiego z Warszawy 23 IV 1935 r., AACH–BJ, pudło nr 3, sygn. D–13/20.

<sup>25</sup> „Siedzę obecnie nad kończeniem robótki o tabulaturze organowo-«fortepianowej» warszawskiej z XVII wieku i może dam ją do II [tomu] Rocznika, o ile się miejsca trochę dla mnie znajdzie, w co wątpię bardzo. Nie chcę bowiem urzeczywistniać maksymy «vis superba formae» i rozpychać się łokciami w Roczniku, którym tylko administruję, a więc wchodzę ostatni w rachubę. Jest to staroświecka moda, ale ja już się nie zmienię. Gdyby brakło materiału, wtedy dopiero otworzę szufladę mojego stołu”, Chybiński do Bronarskiego ze Lwowa 21 XII 1935 r., AACH–BUAM.

przygotowywał jednak — na wszelki wypadek — wspomnianą wyżej rozprawę o warszawskiej tabulaturze organowej (zob. przyp. 18) oraz edycję dwóch listów Sebastiana Sierakowskiego do Karola Kurpińskiego i dwóch listów Kazimierza Kratzera do Józefa Sikorskiego.

Listę tych najbardziej zaufanych autorów uzupełniało jeszcze kilka nazwisk — jednego z najlepszych absolwentów muzykologii lwowskiej, ks. Hieronima Feichta, autorki prac z zakresu etnografii muzycznej Heleny Windakiewiczowej, oddanego ziemi kurpiowskiej ks. Władysława Skierkowskiego, szefa muzykologii poznańskiej Łucjana Kamieńskiego, akustyka Marka Kwieka, oraz przewidywanych w tomie III Juliana Pulikowskiego, Aleksandra Patkowskiego czy Kazimierza Tyszkowskiego. Niestety pod koniec roku 1936 pojawiły się zapowiedzi pierwszych poważniejszych kłopotów „Rocznika”; jak donoszono ze stolicy, „F[undusz] K[ultury] N[arodowej] kurczy się z kredytami, a w Min[isterstwie] W[yznań] R[eligijnych] i O[święcenia] P[ublicznego] dziadowskie sumy w dziale muzyki”<sup>26</sup>. W sprzeczności do tego pozostaje relacja z wizyty w Warszawie zamieszczona w liście do Bronarskiego pisany nieco ponad miesiąc później:

Największym [...] plusem warszawskiej eskapady jest uzyskanie powiększenia rozmiarów Rocznika. Przyznam się nawet, że „mit List und Gewalt” zabrałem się do tego przedsięwzięcia i zażądawszy „aż” 5 tysięcy zł. na Rocznik, uzyskałem tyle ile chciałem, tj. 4 tysiące, co mi pozwoli rozszerzyć rozmiar Rocznika do 250 stron. Na przyszły rok zaś mam obiecane uzyskanie dalszej mamony na dalsze rozpychanie się łokciami Rocznika<sup>27</sup>.

Tak czy inaczej można przypuszczać i powtórzyć za Marią Kielanowską-Bronowicz<sup>28</sup>, że groźba niestabilnych finansów — choć nie tylko — mogła mieć wpływ na opóźniające się wydanie kolejnego, trzeciego tomu pisma. Jesienią 1936 r., na finiszu prac nad tomem drugim, Chybiński przygotowywał już następny wolumin, którego druk planował nawet na koniec tego roku. W tym czasie jednak zajęty był bardziej niż kiedykolwiek „pedagogią” i pracami autorskimi. Przygotowywał kolejne zeszyty serii WDMP, pierwszy tom serii „Monumenta Polyphoniae Medii Aevi

<sup>26</sup> Rutkowski do Chybińskiego z Warszawy 15 XI 1936 r., AACH-BJ, pudło nr 4, sygn. R-19/54.

<sup>27</sup> Chybiński do Bronarskiego ze Lwowa 29 I 1937 r., AACH-BUAM.

<sup>28</sup> *Kwartalnik Muzyczny 1911–1914, 1928–1933, 1948–1950. Polski Rocznik Muzykologiczny 1935–1936*. Opr. MARIA KIELANOWSKA-BRONOWICZ. PWM, Kraków 1963 (= Bibliografia Polskich Czasopism Muzycznych 8), s. 17.

in Polonia” i monografię Mieczysława Karłowicza, która — jak wynika ze słów samego Chybińskiego<sup>29</sup> — wobec lawinowo narastającego materiału źródłowego i dokumentacyjnego — zajmowała mu bardzo wiele czasu. (Książka powstawała niespiesznie, by w końcu ujrzeć światło dzienne w roku 1939<sup>30</sup>.) Śledząc korespondencję z potencjalnymi autorami trzeciego tomu PRM — Chomińskim czy Bronarskim — dostrzec można, że jeszcze w drugiej połowie 1937 r., a nawet wiosną 1938 r. redaktor „Rocznika” nadal był na etapie kompletowania materiałów i planowania zeszytu: Chomiński studium o zagadnieniach konstrukcyjnych w sonatach Szymanowskiego przesłał do Lwowa latem roku 1937<sup>31</sup>, a losy artykułu niejakiego Sadkowskiego ważyły się jeszcze wiele miesięcy później<sup>32</sup>. W 1937 r. nasiliły się również kłopoty ze wzrokiem, które znacznie ograniczały możliwość pracy. Na przesunięcie terminu druku wpływ miała też wiadomość, jaką redaktor naczelny dostał ze Szwajcarii, o odnalezieniu przez Bronarskiego w Bibliotece Konserwatorium Paryskiego dwóch nieznanych utworów Chopina. Na ten temat toczyła się między Lwowem, Fryburgiem a Warszawą ożywiona dyskusja<sup>33</sup>. Chybiński poruszony zapowiedzią złożenia do „Rocznika” opracowania tego materiału wraz z komentarzem pisał:

Jestem po prostu zażenowany niesłychaną dobrocią Pana Kolegi i Jego propozycją wydania dwóch kompozycji Chopina w Roczniku, który zresztą zawsze był, jest i będzie do łaskawej dyspozycji Pana Kolegi. Odłożę inne prace przygotowane dla drukującego się III tomu i będę czekał na drogocenną, bezcenną przesyłkę Pana Kolegi. Klisze dam zrobić i na czysto wydrukujemy obydwie kompozycje. A jeśli Pan Kolega miałby ponadto jakieś inne jeszcze życzenia, to proszę mi wierzyć, że będą z całym pietyzmem wykonane<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> Zob. np. listy do Bronarskiego z 29 III, 3 V 1 VI 1937 r., AACH-BUAM.

<sup>30</sup> ADOLF CHYBIŃSKI, *Mieczysław Karłowicz (1876–1909)*, Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1939.

<sup>31</sup> Zob. np. listy Chomińskiego do Chybińskiego z Werchraty z 24 VI i 12 VII 1937 r., AACH-BJ, pudło nr 5, sygn. odpowiednio C–10/47 i C–10/48. Studium to opublikowane zostało ostatecznie w „Kwartalniku Muzycznym” I (1948) nr 21–22 s. 170–207.

<sup>32</sup> „Wczoraj porozumiałem się z p. dr. Śliwińskim, referentem sztuki F[unduszu] K[ultury] N[arodowej], co do możliwości przesunięcia pracy Sadkowskiego do następnego (IV) tomu Rocznika. P. Śliwiński zapewniał, iż Dyrektorowi Michalskiemu na pewno nie zależy na pośpiechu drukowania tej pracy i że bez skrupułów można ogłaszać III tom Rocznika bez tej pracy [...]”, Rutkowski do Chybińskiego z Warszawy 29 IV 1938 r., AACH-BJ, pudło nr 4, sygn. R–19/62.

<sup>33</sup> Zob. listy Chybińskiego do Bronarskiego z 13 i 27 XI 1937 r. oraz 7 I 1938 r., AACH-BUAM, oraz Bronarski do Chybińskiego z 11 XI, 20 XI, 5 XII, 27 XII 1937 r., 17 I, 5 II 1938 r., AACH-BJ, pudło nr 6, sygn. odpowiednio B–26/156–161.

<sup>34</sup> Chybiński do Bronarskiego ze Lwowa 9 XI 1937 r., AACH-BUAM.



Ponieważ chcę za wszelką cenę umieścić w drukującym się tomie Rocznika prace Pana Kolegi o szczęśliwie odnalezionych dwóch utworach Chopina, przeto wstrzymałem — rzecz jasna — druk tomu, aby oczekiwać na skarb od Pana Kolegi. O tym wstrzymaniu druku zawiadomiłem TWMP, podając powody, aby nie posądzono mnie o lenistwo lub opieszałość<sup>35</sup>.

Jednocześnie propozycję edycji utworów także jako osobnych publikacji nutowych złożyło chopinologowi Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej. Sprawa nie była jednak prosta, gdyż administracja Biblioteki paryskiej udzieliła pozwolenia na ogłoszenie tych odkryć jedynie w czasopiśmie naukowym. Chybiński zaproponował Bronarskiemu w tej sytuacji druk artykułu i faksymile rękopisów jako materiał w „Roczniku”, zaś ich opracowanie — w postaci załącznika do pisma, który zaopatrzony byłby wprawdzie w informację, że jest integralną częścią pisma, ale w takiej postaci mógłby jednak funkcjonować też samodzielnie. Niestety inaczej widział tę kwestię Wydawnictwo. Na propozycję opublikowania chopinianów jako dodatku do „Rocznika” Teodor Zalewski w styczniu 1938 r. przesłał do Lwowa list:

[...] wczoraj otrzymaliśmy list od dra Bronarskiego, z zawiadomieniem, że porozumiał się z administratorem Biblioteki Konserwatorium Paryskiego i że nie zachodzą żadne przeszkody co do wydania wiadomych utworów.

[...] Uważam, że utwory te wydamy do użytku praktycznego w formie u nas przyjętej, tj. na wzór innych kompozycji fortepianowych. Sądzę, że sprzedaż odbitek z Rocznika, w którym znajdzie się tekst utworów, opracowany w sposób naukowy, nie byłaby wskazana, gdyż zmniejszyłoby to efekt wydawnictwa. Dlatego jestem zdania, że nasze wydanie popularne i ogłoszenie utworów w Roczniku musi być traktowane odrębnie. Tym samym odpada proponowana przez Szanownego Pana Profesora koncepcja „wsuwki”<sup>36</sup>.

Chybiński, choć częściowo kierował się także względami czysto pragmatycznymi<sup>37</sup>, przede wszystkim pragnął, by komplet materiałów związanych z odnalezionym *Largiem* i *Nokturnem* ukazał się pod szyldem pisma

<sup>35</sup> Chomiński do Bronarskiego ze Lwowa 13 XI 1937 r., AACH-BUAM.

<sup>36</sup> Zalewski do Chybińskiego z Warszawy 11 I 1938 r., AACH-BJ, pudło nr 5, sygn. T-10/42.

<sup>37</sup> W jednym z listów pisał: „Oto moja chytrłość redaktorska, a właściwie administratorska, bo chcę aby TWMP zapłaciło ekstra za wydanie dodatku, a nie uszczupliło funduszu Rocznika, który musiałby ukazać się w szczuplejszych rozmiarach”, Chybiński do Bronarskiego ze Lwowa 27 XI 1937 r., AACH-BUAM.

naukowego. Finansowany przez Warszawę, nie mógł jednak nie przystać na sugestię Zalewskiego, choć rozwiązanie takie wywołało kolejne nieporozumienia między nim a środowiskiem warszawskim<sup>38</sup>. Na pocieszenie niejako otrzymał od Bronarskiego w połowie maja 1938 r. być może przydatny, jak sądził autor, „wobec opóźnienia ukazania się «Rocznika»”, tekst o mazurku Chopina poświęconym E. Gaillardowi<sup>39</sup>. Do tomu tego miało też wejść kilka starszych recenzji innych autorów, przeniesionych z poprzedniego zeszytu z uwagi na duże koszty klisz do artykułu Chomińskiego o *Słopiewniach* Szymanowskiego. Ostatecznie III tom „poświęcony pamięci Szymanowskiego”, miał mieć treść następującą:

1. Dr L[udwik] Bronarski: Dwa nieznanne utwory Chopina [artykuł i faksymile].
2. Dr J[ózef] M. Chomiński: Studia nad twórczością K[arola] Szymanowskiego II (Sonaty K[arola] Szymanowskiego).
3. Dr J[ulian] Pulikowski: Zagadnienia i zadania historii muzyki (referat barceloński 1936).
4. Dr M[aria] Szczepańska: Nieznany dotychczas utwór Bekwaraka.
5. A[leksander] Patkowski<sup>40</sup>: Nowe materiały do życiorysu M[ikołaja] Gomółki.
6. Dr K[azimierz] Tyszkowski<sup>41</sup>: Starania Zygmunta III o pozyskanie Cl[audia] Monteverdiego i G[iovanniego] Fr[ancesca] Aneria dla Warszawy.
7. Dr M[aria] Szczepańska: O utworach Mikołaja z Radomia (problemy formy i stylu).
8. Dr J[ulian] Pulikowski: praca z zakresu fonetyki eksper[ymentalnej]<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> Obie kompozycje przygotowane do wydania przez Ludwika Bronarskiego opublikowane zostały przez Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej w 1938 roku.

<sup>39</sup> Zob. Bronarski do Chybińskiego z Fryburga 16 V 1938 r., AACH-BJ, pudło nr 6, sygn. B-26/165.

<sup>40</sup> Aleksander Patkowski (1890–1942), pedagog, społecznik, związany z Ziemią Sandomierską. Studiował polonistykę i łacinę we Lwowie oraz anglistykę w Krakowie. Organizował gimnazjum polskie w Sandomierzu. Od 1928 r. pracował w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, gdzie m.in. kierował biblioteką tego ministerstwa.

<sup>41</sup> Kazimierz Tyszkowski (1894–1940), historyk, bibliograf, kustosz i wicedyrektor Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Był wykładowcą Uniwersytetu Jana Kazimierza: na Wydziale Prawa wykładał w Studium Dyplomatycznym, na Wydziale Humanistycznym – dzieje Galicji w okresie autonomii.

<sup>42</sup> Chybiński do Bronarskiego ze Lwowa 22 I 1938 r., AACH-BUAM. Nie chodziło zresztą o tekst autorstwa samego Pulikowskiego, lecz o pracę „z zakresu muzyko-fonetyki”

Wczesną wiosną 1939 r. pytano Profesora, czy kolejny wolumin ukaże się do lipca, a w maju zaniepokojony, czy wręcz zirytowany Zarząd Stowarzyszenia wystosował list utrzymany w tonie kategorycznym:

Przypuszczamy, iż znowu jakieś poważne przeszkody zatrzymują ukazanie się Rocznika. Jesteśmy tym zaniepokojeni i sprawia to nam sporo kłopotów. F[undusz] K[ultury] N[arodowej] domaga się od nas sprawozdania finansowego z zasiłku na Rocznik. Termin dawno już minął. [...] Prosimy bardzo Pana Profesora o interwencję w drukarni, żebyśmy mogli otrzymać możliwie najprędzej całkowite rachunki [...]<sup>43</sup>.

Wcześniej jeszcze podjęto także kwestię nakładu „Rocznika”, nieadekwatnego w stosunku do potrzeb nadal nielicznego środowiska muzykologów:

Przeglądając nasz magazyn wydawniczy przyszliśmy z kol[egą] Ochlewskim do przekonania, iż ilość wydanych egzemplarzy każdego tomu Rocznika jest – jak na nasze potrzeby – cokolwiek za wielka. Dotychczas wydawaliśmy każdy tom w 500 egz. Rozchód zaś wynosi około 200 egz. każdego tomu. Z czego tylko 20 egz. sprzedanych, reszta — gratisowe i recenzyjne. Po 300 egz. każdego tomu leży na składzie.

Przychodzimy więc do wniosku, iż następne tomy Rocznika trzeba drukować maksimum w 300 egz. Na nasze potrzeby ta ilość zupełnie wystarczy, a będą z tego jakieś oszczędności, chociażby bardzo drobne [...]<sup>44</sup>.

---

nieżyjącego już „fonetyka”, Aleksandra Sadkowskiego, jaką na życzenie dyrektora Funduszu Kultury Narodowej Stanisława Michalskiego miał przygotować do publikacji w „Roczniku”, zob.: Pulikowski do Chybińskiego z Warszawy 28 IV 1937 r., 19 VIII 1937 r., AACH-BJ, pudło nr 3, odpowiednio sygn. P-28/146, P-28/155; w kartce z 8 V 1937 r. (tamże, sygn. P-28/147) czytamy: „Wydrukować będzie trzeba KONIECZNIE, aby Mi[chalski] się nie zraził”. Późną wiosną 1938 r. Pulikowski zaproponował, by przygotowaniem materiału zajął się Józef Chomiński, na co na pewno dyr. Michalski zechce przekazać osobne honorarium, zob.: Pulikowski z Warszawy kwiecień 1938 r., AACH-BJ, pudło nr 3, sygn. P-28/197. W liście do Bronarskiego z 30 IV 1938 r. (AACH-BUAM) Chybiński wspomina, że Pulikowski jednak „zawiódł” i Redakcja musi drukować rezerwowe prace.

<sup>43</sup> Rutkowski do Chybińskiego z Warszawy 16 V 1939 r., AACH-BJ, pudło nr 4, sygn. R-19/65.

<sup>44</sup> Rutkowski do Chybińskiego z Warszawy 5 V 1939 r., AACH-BJ, pudło nr 4, sygn. R-19/63.

To i tak było ograniczeniem mniej dotkliwym wobec sugestii wyrażonej kilka miesięcy wcześniej, by nakład zmniejszyć do 150 egzemplarzy, „gdyż [...] nie mamy nadziei na większe zapotrzebowanie”<sup>45</sup>.

Niestety, mimo nieustannych nalegań i pytań ze strony Warszawy, do września 1939 r. nie udało się wydać trzeciego tomu „Rocznika”. To, co stało się w pierwszych tygodniach wojny, Chybiński dramatycznie, choć lapidarnie opisywał w kartkach słanych do Bronarskiego na przełomie 1941 i 1942 roku:

Bolszewicka banda zniszczyła w drukarni III tom Rocznika Muzykologicznego, zostało trochę korektowych arkuszy, ale mało. W ogóle ta banda niszczyła wiele: mnie skonfiskowano całą bibliotekę muz[yczną] prywatną razem z nutami. Dotąd nie mam nadziei odzyskania<sup>46</sup>.

III tom Rocznika, prawie gotowy, zniszczyła banda bolszewicka w drukarni wraz z kliszami, ale całość korekty zachowana<sup>47</sup>.

W latach wojny Chybiński podtrzymywał korespondencję także z innymi spośród przedwojennych współpracowników i uczniów, w tym autorów prac gromadzonych w tece redakcyjnej — Duniczem, Chomińskim, Bronarskim, Mikettą. Wydaje się też, że mocno się zżył z Tadeuszem Ochlewskim, który m.in. w roku 1943 zaofiarował swą pomoc przy ewakuacji prywatnej biblioteki profesora ze Lwowa do Warszawy. Opierając się na zawieszonych, przedwojennych projektach Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej, snuli wspólne plany na kolejne lata: rozpatrywali potencjalną edycję korespondencji Szymanowskiego, monografii Szymanowskiego i analiz utworów Chopina, tak, by ich pierwsze trzy tomy mogły się ukazać jeszcze przed setną rocznicą śmierci kompozytora<sup>48</sup>. Padły również pytania o status quo „Rocznika”:

Jak się przedstawia sprawa z III tomem [Polskiego] R[ocznika] M[[zykologicznego]? Czy korekty są? Czy nowa treść numeru będzie

<sup>45</sup> Ochlewski do Chybińskiego z Warszawy 18 X 1938 r., AACH-BJ, pudło nr 1, sygn. O-1/90.

<sup>46</sup> Chybiński do Bronarskiego ze Lwowa 19 XII 1941 r., AACH-BUAM.

<sup>47</sup> Chybiński do Bronarskiego ze Lwowa 24 II 1942 r., AACH-BUAM.

<sup>48</sup> Zanosilo się nawet na współpracę „ponad podziałami”. W liście z października 1943 r. Ochlewski pisał o tym, że zaproszenie do współpracy przy analizach Chopina (polonezy i pieśni) przyjął Zdzisław Jachimecki: „Cieszymy się, bo mamy nadzieję, że o muzykologii polskiej po wojnie będzie się już mówiło poza, a raczej ponad sporem między Lwowem i Krakowem”, zob. Ochlewski do Chybińskiego z Warszawy 8 X 1943 r., AACH-BJ, pudło nr 1, sygn. O-1/115.

uzupełniona, zwiększona? Czy materiał może być przygotowany do druku, aby zaraz po wojnie go rozpocząć? Wreszcie: czy Żydaczewski istnieje? Jakie są jego pretensje finansowe do nas? Słowem proszę bardzo o informacje niezbędne dla zorientowania SMDM w tej sprawie<sup>49</sup>.

Chybiński podjął najwidoczniej decyzję o przesłaniu swego archiwum nie do Warszawy, lecz do mieszkającego w Krakowie Bronisława Romaniszyna, śpiewaka, aktora i pedagoga, z którym od lat był zaprzyjaźniony (sam w ostatnim okresie wojny przeniósł się do Zakopanego) i z zachowanych materiałów, które odzyskał po wojnie — m.in. z niektórych zeszytów WDMP i z korekt złamanego w 1939 r. III tomu — proponował wykonać na potrzeby druku fotografie na płyty cynkowe, „najprościej i najtaniej”<sup>50</sup>. Przez pewien czas pomysły te jednak nie mogły być zrealizowane. Na początku roku 1946, jeszcze przed decyzją ministerialną z 1947 r. o reaktywacji „Kwartalnika Muzycznego” jako czasopisma środowiskowego, sądził, że wkrótce będzie mógł przystąpić do wznawiania wydawania „Polskiego Rocznika Muzykologicznego” „z treścią identyczną z tą, jaka miała miejsce w zniszczonym w r. 1939 III tomie”<sup>51</sup>. Jednym z autorów, z którym kontaktował się w tej sprawie, był Józef Chomiński. Na temat przygotowania artykułów o zagadnieniach konstrukcyjnych w sonatach fortepianowych i o pieśniach kurpiowskich pisał z Poznania:

Przygotowuję do druku III tom Rocznika. Chciałbym posłać Panu Pańskie prace Rocznikowe do ew[entualnej] rewizji, ale jak to zrobić, skoro posiadam tylko 1 egzemplarz korektowy?! Niemożliwe! Czy Pan zgodziłby się na to, aby dać [do] druku pracę o pieśniach kurpiowskich, a drugą pracę odłożyć do IV tomu Rocznika? Nie widzę bowiem innego wyjścia, a nie chcę, aby III tom był choćby bez jednej pracy Pańskiej<sup>52</sup>.

Uzyskał też zgodę na wykorzystanie przedwojennych tekstów od Bronarskiego, choć ten nie do końca nawet pamiętał, o które materiały chodziło. Niestety, starania te okazały się, jak wspomniano, daremne, a wybrane

<sup>49</sup> Ochlewski do Chybińskiego z Warszawy 1 XI 1943 r., AACH-BJ, pudło nr 1, sygn. O-1/116.

<sup>50</sup> Chybiński do Ochlewskiego z Zakopanego 21 II 1944 r., AACH-BUAM.

<sup>51</sup> Chybiński do Bronarskiego z Krakowa 22 I 1946 r., AACH-BUAM.

<sup>52</sup> Chybiński do Chomińskiego z Poznania 24 XI 1946 r., z prywatnych zbiorów rodziny Chomińskich (dalej cyt. AJCh). Za możliwość wykorzystania niektórych materiałów z tego archiwum serdecznie dziękuję synom Profesora Józefa Chomińskiego — Pawłowi i Michałowi Chomińskim oraz Panu Profesorowi dr. hab. Maciejowi Gołębowski.

archiwalne teksty posłużył przy planowaniu i redagowaniu odrodzonego „Kwartalnika Muzycznego”.

Chybiński nie chciał się do końca z taką decyzją pogodzić, gdyż zawsze uważał formułę rocznika jako najlepiej odpowiadającą naukowym aspiracjom środowiska. Wydaje się, że o stworzeniu czasopisma na wzór niemieckojęzycznych „jahrbuchów”, stanowiących niejako kronikę bieżących dokonań muzykologicznego środowiska naukowego i poważnej naukowej dyskusji wewnątrz tego środowiska, myślał od wczesnych lat swojej kariery naukowej. Przypomnijmy słowa Henryka Opieńskiego zawarte w jednym z listów pisanych do Lwowa w roku 1920: „[...] W sprawie współpracownictwa, chętnie umieszczę w roczniku [?] niewielką pracę — właśnie tak, jak Pan podsunął projekt z Bakwarka [...]”<sup>53</sup>. Przyjmując funkcję redaktora naczelnego nowego-starego periodyku, myślał jednocześnie o założeniu annału, tym razem chopinowskiego, z Januszem Mikettą jako redaktorem prowadzącym. Informacje, jakie przekazywał do pozostającego z nim także po wojnie w ciągłym kontakcie Ludwika Bronarskiego, były sprzeczne<sup>54</sup>. Po kolejnej „odgórnjej” decyzji, tym razem zawieszającej ukazywanie się działającego zaledwie trzy lata „Kwartalnika Muzycznego”, wydawało się, że uda się sfinalizować pomysł reaktywacji pisma przedwojennego. Bieżącymi wiadomościami na ten temat dzielił się z zaufanymi znajomymi:

W miejsce Kwartalnika jako organu muzykologii polskiej ukazywać się będzie (dawno przeze mnie „prorokowany”) P[olski] Rocznik Muzykologiczny w objętości co najmniej dwa razy większej niż przedwojenny Rocznik [...]. Kto będzie redagował Rocznik, nie jest jeszcze pewne, ale podobno dotychczasowy redaktor Kwartalnika, który to redaktor chciałby nareszcie mieć spokój dla dokończenia kilku prac, jak na złość objętości „tomowych” co wobec 70 wiosen liczącego redaktora nie jest sprawą bagatelną. [...] Może jednak uda się młodszym obciążyć tą robotą<sup>55</sup>.

U nas zmiany w wydawnictwach muzycznych. Kwartalnik nie będzie się już ukazywał. Jego miejsce zajmie Polski Rocznik Muzykologiczny (jak przed r[okiem] 1939). Jestem zadowolony, że nie bę-

<sup>53</sup> Opieński do Chybińskiego z Łodzi 11 II 1920 r., AACH-BJ, pudło nr 6, sygn. O-2/67; zob. też dwa kolejne listy, w których wątek tej planowanej publikacji jest poruszony: Opieński do Chybińskiego z Miłosława 3 VIII [1920 r.], AACH-BJ, pudło nr 6, sygn. O-2/68, oraz Opieński do Chybińskiego z Poznania 7 VII 1921 r., AACH-BJ, pudło nr 6, sygn. O-2/69.

<sup>54</sup> Zob. listy Chybińskiego do Bronarskiego z Poznania i Zakopanego np. z 26 VI, 9 VIII, 5 IX, 1 XI 1949 r., AACH-BUAM.

<sup>55</sup> Chybiński do Bronarskiego z Poznania 14 XI 1949 r., AACH-BUAM.

dę naczelnym redaktorem, lecz tylko członkiem redakcji. Jeśli się ma 70 lat, trzeba myśleć o swoich pracach, a mam 4 prace „tomowe” do ukończenia. [Rocznik] ukaże się dopiero w jesieni 1950<sup>56</sup>.

[...] ani mnie to smuci, ani mnie to cieszy, co się stanie z Kwartalnikiem. Już dawno zapowiedziałem, że staniemy z braku materiału redakcyjnego, bo ludzie są zajęci bardzo pracami zawodowymi albo pisanie książek (tak jak ja np.) i że sprawa wznowienia Rocznika z tych samych co dawniej powodów stanie się aktualna. [...] Pisze mi teraz Z[ofia] L[issa], że czyni starania, aby po odłączeniu się od Min[isterstwa] K[ultury i] S[ztuki] uzyskać subwencję na wydawanie Rocznika, gdzie byłyby umieszczane wyłącznie prace naukowe, ściśle muzykologiczne. Niech się stara! Subwencję miałoby udzielić Min[isterstwo] Oświaty, co zupełnie jest w porządku, jako że Rocznik miałby być periodykiem wyłącznie naukowym<sup>57</sup>.

„Kwartalnik Muzyczny”, którego ostatnie numery ukazywały się pod szyldem Państwowego Instytutu Sztuki, przez Dyрекcję tego Instytutu został zamknięty w roku 1950. W jego miejsce został powołany miesięcznik (potem dwumiesięcznik) „Muzyka” będący forum myśli socrealistycznej w muzykologii polskiej, pojawił się też niezależnie od wcześniejszych starań Profesora pomysł na periodyk stricte naukowy pod nazwą „Studia Muzykologiczne”, na którego czele stanąć miał zatrudniony od pewnego już czasu w PIS-ie Józef Chomiński. Mimo siedemdziesięciu lat i zmęczenia, Chybiński chyba jednak liczył na to, że zmiana pokoleniowa jeszcze nie nastąpi i kiedy wiadomo było, że stanie się inaczej, nie potrafił ukryć żalu:

„Kwartalnik Muz[yczny]” niestety już się skończył. Wychodząc będą wydawane przez P[aństwowy] Instytut Sztuki „Studia Muzykologiczne” zamiast Kwartalnika. Będzie to periodyk. Do redakcji Studiów nie będą należał, bo Studia będą wydawnictwem Instytutu<sup>58</sup>.

Dzięki nominacji Chomiński bez wątpienia nie tylko osobiście poczuł się wyróżniony, lecz także dostrzegł możliwość ugruntowania solidnej pozycji formującego się od kilku zaledwie lat nowego ośrodka muzykologicznego, jakim stała się Warszawa, zabiegał więc o szerokie poparcie. Jeszcze będąc członkiem Redakcji ciągle wydawanego „Kwartalnika”, szykował się do zmian, o czym pisał do Ochlewskiego:

<sup>56</sup> „Listi Adolfa Hibinskogo do Mirosława Antonowicza”, opr. ŪRIJ JASINOWSKIJ, w: *Musica humana. Acta musicologica*, vol. 1, Leopoli/Lviv 2003, s. 67–110, cyt. s. 87–88, list z 22 XI 1949.

<sup>57</sup> Chybiński do Ochlewskiego z Poznania 9 XI 1949 r., AACH–BUAM.

<sup>58</sup> Chybiński do Bronarskiego z Poznania 11 IX 1951 r., AACH–BUAM.

Rozmawiałem z [Lissą] poważnie o kreowaniu międzyuczelnianego czasopisma wyłącznie naukowego; coś w rodzaju Rocznika Muzykologicznego. Może nie taki ściśle rocznik[,] ile raczej półrocznik i to początkowo niezupełnie periodyczny. Ma ochotę [Lissa], ale się boi. Minist[erstwo] Szkół Wyższych, o ile mi wiadomo, poparłoby taką propozycję, ponieważ czasopism naukowych w Polsce jest mało. Co Pan Profesor o tym myśli? [...]. Mam wrażenie, że p. Łob[aczewska] przyłączy się do tej propozycji<sup>59</sup>.

Początkowo zaproponowano tytuł „Muzykologia Polska”, co Profesor skomentował: „[...] ten zbyt ostentacyjny tytuł wcale mi się nie podoba. Dlaczego nie nazwać rocznika «Rocznikiem muzykologii polskiej», jeśli się nie chce tytułować go na wzór przedwojenny «Polskim Rocznikiem Muzykologicznym?»<sup>60</sup>, a szerzej w liście do Ochlewskiego:

Następcą Kwartalnika ma być „Muzykologia Polska”. Zaprotekowałem przeciw tak głupiemu tytułowi, zbyt ostentacyjnemu, aby go traktować serio. Zaproponowałem albo „Polski Rocznik Muzykologiczny” albo „Rocznik Muzykologii Polskiej” (jeśli nie chcą nawiązać do dawnego Rocznika). Odpisał mi [Chomiński], że nie chcą krępować się nazwą „rocznik”, bo zamierzają wydawać w roku dwa lub nawet trzy tomy „Muzykologii p[olskiej]”. [...] Odparłem w ten sposób, że można wydawać grubsze tomy dwa jako tzw. półroczniki: „Halbbaende” wzgl[ędnie] „Halbjahrbaende”. Odpisał mi, że się to jeszcze ustali. Ma się to pojawiać od r. 1952<sup>61</sup>.

W związku z nazwą nowego czasopisma między Chybińskim a Chomińskim powstał dość poważny rozdzwiek, który trwał kilka tygodni. Profesor swoją opinię wyrażał w sposób wyważony, ale jednoznaczny:

Piszę dziś niewiele, bo tylko o projektowanej „Muzykologii polskiej”. Myślałem wiele nad tym tytułem, który mnie trochę razi, i to swoją, do pewnego stopnia, ostentacyjnością. Tytuł ten brzmi jak tytuł rozdziału jakiejś pracy o muzykologii w ogóle. Jestem zdania, że można by nawiązać do rocznika przedwojennego i wydać jako III tom „Polskiego rocznika muzykologicznego”. A jeśli już się chce uniknąć... „tradycji”, to wprowadzić tytuł „Rocznik Muzykologii Polskiej”<sup>62</sup>.

<sup>59</sup> Chomiński do Ochlewskiego z Wesolej 10 IX 1950 r., AJCh.

<sup>60</sup> Chybiński do Bronarskiego z Poznania 28 II 1951 r., AACH-BUAM.

<sup>61</sup> Chybiński do Ochlewskiego z Poznania 21 III 1951 r., AACH-BUAM.

<sup>62</sup> Chybiński do Chomińskiego z Poznania 26 II 1951 r., AJCh.



Chomiński wahał się przez kilka miesięcy obawiając się, że annał determinowałby i ograniczał częstotliwość edycji publikacji. Pisał:

Co do nazwy „Muzykologia Polska” — to sprawa ta nie została jeszcze załatwiona. W każdej chwili możemy zmienić na inną. Nie chcielibyśmy się krępować nazwą „Rocznik”, bowiem przewidujemy wydawanie przynajmniej 2 książek w ciągu roku, począwszy od 1952<sup>63</sup>,

na co Profesor odpowiedział:

Bynajmniej nie podzielam zdania Pana Kolegi, że nazwa „Rocznik Muzykologii Polskiej” byłaby krępująca przez użycie słowa „Rocznik”. Można wydawać Rocznik w 2 tomach (bo nie zawracajmy sobie głowy tym, że w roku redakcyjnym uda nam się zebrać więcej materiału niż na 2 tomy, które nie muszą posiadać stale tę samą objętość). A więc byłoby tak: Rocznik I tom I, Rocznik I tom II, itd.itp. Za granicą są wydawane roczniki w dwóch zwykle tomach (Halbjahrband) i jest dobrze<sup>64</sup>.

Ostatecznie zdecydowano, że nowy periodyk (wydawany przez Państwowy Instytut Sztuki) będzie nosił nazwę „Studia Muzykologiczne”. W zamierzeniu półrocznik (w roku 1953 ukazały się opasłe dwa tomy), w ciągu kolejnych trzech lat stał się de facto rocznikiem. Redakcję tworzyli dawni wychowankowie muzykologii lwowskiej: Zofia Lissa, Stefania Łobaczewska, ks. Hieronim Feicht oraz Józef Chomiński, który był redaktorem naczelnym. Wśród autorów, poza lwowiakami — Lissą, Łobaczewską, Chomińskim — zaczęły pojawiać się nowe nazwiska składające się na kolejne pokolenie muzykologii polskiej: Tadeusz Strumiłło, Alina Nowak-Romanowicz, Stefan Jarociński, Jan Prosnak i inni. Pozostający w Poznaniu Adolf Chybiński, który przez lata żył nadzieją na reaktywację „Rocznika”, nie brał udziału w pracach redakcyjnych, choć miał pewne wskazówki i sugestie dla nowej Redakcji:

Byłbym [...] zdania, że należy skończyć z drukowaniem w periodyku muzykologicznym prac kilometrowej długości. Wszędzie roczniki czy półroczniki czy miesięczniki zawierają prace krótsze, niekiedy zupełnie krótkie. I to jest sensowne. Nie należy stronić od „przyczynków”. Z nich składają się po latach rzeczy większe. Prace długie wydawać jako książki i broszury, prace krótsze do Rocznika przeznaczyć. Co przekroczyłyby najwyżej 2 arkusze druku — to należałoby

<sup>63</sup> Chomiński do Chybińskiego z Warszawy 9 III 1951 r., ACh-BUAM.

<sup>64</sup> Chybiński do Chomińskiego z Poznania 12 III 1951 r., AJCh.

drukować osobno. Wywrze to dodatni wpływ na... ilość pozycji bibliograficznych naszej muzykologii<sup>65</sup>.

Niestety, nie doczekał nawet pierwszego tomu nowego czasopisma — zmarł w październiku 1952 roku.

#### SUMMARY

In 1933 Adolf Chybiński — editor-in-chief of *Kwartalnik Muzyczny* [*Music Quarterly*], a journal of the Association of Early Music Aficionados, decided to establish a strictly scientific musicological periodical. This article presents his intentions and activities as gleaned from his correspondence with leading figures of the musical life of the day, revealing diverse views on the subject of the planned publication. Although the *Yearbook* was to present the results of the work of all three Polish musicological centres, in practice the authors contributing to the new journal were primarily the co-workers and students of Chybiński. Unfavourable circumstances meant that only two volumes of the planned publication were published prior to 1939; the delay in publishing the third volume meant that its version typeset for printing was destroyed at the beginning of the war (the material was partially used in the *Music Quarterly* reactivated in 1948). After the war, Chybiński's efforts to resurrect the *Yearbook* was not successful. In 1950 the *Quarterly* was replaced by the monthly *Muzyka*, a forum of socialist realist thought in Polish musicology. 1953 saw the appearance of a scholarly yearbook *Studia Muzykologiczne* edited by Chomiński. Its authors, alongside Lissa, Feicht and Chomiński, included representatives of the new generation of musicologists: T. Strumiłło, A. Nowak-Romanowicz, S. Jarociński, J. Prosnak. Chybiński was not able to see its publication — he died in 1952.

<sup>65</sup> Chybiński do Chomińskiego z Poznania 12 III 1951 r., AJCh.

CO MOGLI ŚPIEWAĆ RENESANSOWI GIMNAZJALIŚCI:  
KILKA UWAG O RĘKOPISIE VOK. MUS. I HS. 76G  
Z BIBLIOTEKI UNIWERSYTECKIEJ W UPPSALI\*

*Agnieszka Leszczyńska*

Warszawa, Instytut Muzykologii UW

Wśród licznych muzykaliów przechowywanych w Bibliotece Uniwersyteckiej w Uppsali znajduje się rękopiśmienny zbiór zawierający ponad sześćdziesiąt motetów i pieśni niemieckich oznaczony sygnaturą vok. mus. i hs. 76g (dalej jako: UppsU 76 g). Z pierwotnie większego zestawu ksiąg głosowych zachowały się trzy: discant, alt i bas. Według *Census Catalogue* partesy sporządzono w latach 1575–1585 na terenie wschodnich Niemiec<sup>1</sup>. Podobnie jak spora część zasobu uppsalskiej biblioteki znalazły się one w Szwecji przypuszczalnie w pierwszej połowie XVII wieku jako łup wojenny. Wojska szwedzkie pod wodzą króla Gustawa II Adolfa, najeżdżając od roku 1617 na terytoria południowych sąsiadów, prowadziły swoistą politykę kulturalną polegającą na systematycznej grabieży różnorodnych dóbr materialnych, które miały potem służyć podniesieniu poziomu cywilizacyjnego ich reformowanego wówczas państwa. W roku 1621 Szwedzi obrabowali bibliotekę jezuicką w Rydze, następnie w 1626 wywieźli do Sztokholmu pokaźną część zbiorów bibliotecznych z Braniewa, Fromborka, Oliwy i Pelplina, a po kilku miesiącach książki z tych ośrodków wzbogaciły bibliotekę uniwersytetu w Uppsali<sup>2</sup>. W roku 1630 wojska szwedzkie wkro-

\* Artykuł jest polską, zmienioną i uzupełnioną wersją mojego tekstu *Some remarks on the Ms. vok. mus. i hs. 76g of the University Library in Uppsala* opublikowanego w: *Musical Culture of the Bohemian Lands and Central Europe before 1620*, red. Jan Baťa, Lenka Hlávková, Jiří K. Kroupa, Praha 2011, s. 231–242.

<sup>1</sup> *Census Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, red. Herbert Kellmann, t. III, Stuttgart 1984 s. 264.

<sup>2</sup> JÓZEF TRYPUĆKO, *Próba rekonstrukcji biblioteki Kollegium Jezuickiego w Braniewie wywiezionej w r. 1626 przez Szwedów*, w: *Dawna książka i kultura. Materiały Międzynarodowej*

czyły na teren Niemiec, by pozostać tam przez następnych pięć lat. W tym czasie musiało dojść do kolejnych grabieży księgozbiorów, bowiem w uppsalskiej Bibliotece Uniwersyteckiej znajdują się obecnie liczne druki muzyczne sprzed tej daty podpisane nazwiskami niemieckich właścicieli<sup>3</sup>. Rękopis UppsU 76g, który mógł wraz innymi muzykaliami trafić wówczas do Szwecji, nie zawiera niestety żadnych znaków proveniencyjnych. Jego księgi głosowe zapisane zostały na kilku różnych rodzajach papieru o niejednakowym rozmiarze<sup>4</sup>. Wbrew informacji umieszczonej w *Census Catalogue*, na kartach rękopisu można zaobserwować fragmenty kilku znaków wodnych<sup>5</sup>. Żaden z nich nie jest widoczny w całości, a podobne do siebie detale pojawiają się w różnych miejscach ksiąg głosowych — przykład 1 zawiera odrisy kilku wyraźniejszych fragmentów. Znaki te nie mają swoich odpowiedników w katalogu Briqueta<sup>6</sup>. Do charakterystycznych filigranów pojawiających się na początkowych składkach partesów należą litery C i B na tarczy, na żadnej karcie rękopisu niewystępujące razem, ale stanowiące prawdopodobnie dwie części tego samego znaku. Połączenie takich liter, ale nie na tarczy, odnotowuje katalog Piccarda — filigran tego typu pochodzi z Wittenbergi z roku 1573<sup>7</sup>. Na uwagę zasługuje też znak wodny z gryfem w otoku z nieczytelnymi literami, występujący co najmniej w dwóch bardzo zbliżonych do siebie wersjach na dwóch ostatnich składkach partesów. Gryf był swoistym emblematem Pomorza, bowiem jego wizerunek pojawiał się w herbach zarówno całego regionu, jak też wielu miast, szczególnie tych z terenów Pomorza Przedniego i Pomorza Zachodniego. Trzy filigrany podobne do tych z uppsalskiego rękopisu wymienia katalog Piccarda — wszystkie pochodzą z położonych między wyspą Uznam a Rostokiem miejscowości, takich jak Wołogoszcz / Wohlgast (1590), Podgłowa / Pudagla (1603) i Bardo / Barth (1589), a na otokach tych znaków znajdują się inicjały pomorskiego księcia Ernsta Ludwiga (1545–1592) oraz jego żony Sophii Hedwig (1561–1631)<sup>8</sup>. Wspomniane

---

*Sesji Naukowej z okazji pięćsetlecia sztuki drukarskiej w Polsce*, red. Stanisław Grzeszczuk, Alodia Kawecka-Gryczowa, Wrocław 1975, s. 207.

<sup>3</sup> RAFAEL MITJANA, *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVIe et XVIIe siècles conservés à la Bibliothèque de l'Université Royale d'Upsala*, t. 1, Uppsala 1911, passim.

<sup>4</sup> Karty mają wysokość 132–149 mm, a szerokość 160–165 mm. Discantus liczy 98 kart (9 składek), alt — 98 kart (10 składek), bas — 96 kart (10 składek).

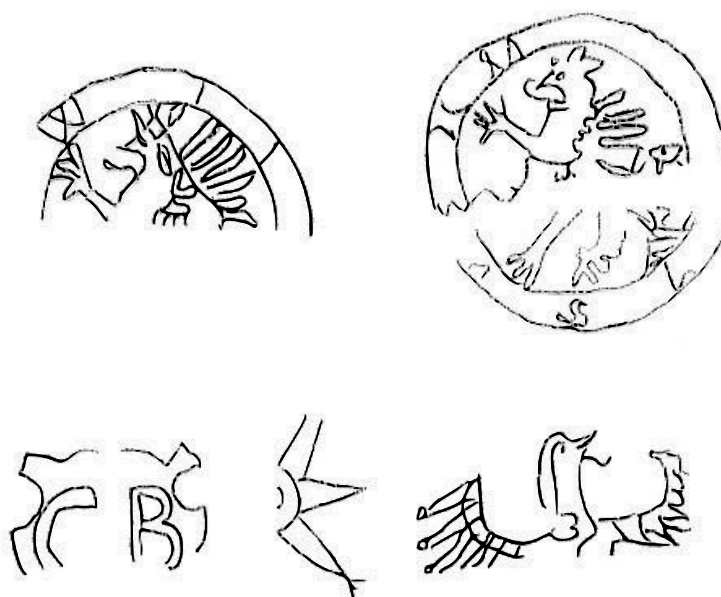
<sup>5</sup> „No watermarks visible”, *Census Catalogue...*, op. cit., s. 264.

<sup>6</sup> Por. CHARLES M. BRIQUET, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier* (Nachdruck), t. I–IV, Hildesheim – New York 1977–1984.

<sup>7</sup> [www.piccard-online.de/?nr=30692](http://www.piccard-online.de/?nr=30692), dostęp 22.02.12.

<sup>8</sup> [www.piccard-online.de/?nr=23921,123922,123924](http://www.piccard-online.de/?nr=23921,123922,123924), dostęp 22.02.12.

miejsowości wchodziły w skład księstwa pomorsko-wołogoskiego, którym władał Ernst Ludwig, a potem jego syn Philipp Julius. Papier użyty w UppsU 76g mógł pochodzić właśnie z terenów tego księstwa.



PRZYKŁAD 1: Odrisy fragmentów znaków wodnych

W zbiorze zawarto kompozycje przeznaczone na trzy do ośmiu głosów, wśród nich wiele sześciogłosowych, a zatem oprócz zachowanych ksiąg discantu, altu i basu musiały pierwotnie istnieć co najmniej trzy inne — tenor, quinta i sexta vox. Oryginalną numeracją opatrzone są 53 utwory. Numery 54–60 zostały dopisane później. Cztery ostatnie kompozycje mają własną, również autentyczną numerację (1–4, w niniejszym tekście określane jako 1[a], 2[a], 3[a], 4[a]) — pierwotnie stanowiły prawdopodobnie odrębny rękopis, o czym także świadczy obecność tego samego utworu w obu częściach (nr 51 i nr 2[a] — Orlando di Lasso, *Veni in hortum meum*). Wszystkie trzy księgi głosowe sporządził w zasadzie jeden główny kopista — dotyczy to także czterech ostatnich motetów (1[a]–4[a]). W niektórych kompozycjach klucze lub tekst wpisywały przypuszczalnie inne osoby. Jedynie zapis trzech utworów zamykających pierwszą część (numery 58–60) jest w całości dziełem innego skryby.

Oprawy ksiąg głosowych, niezbyt dopasowane pod względem rozmiaru do zawartości, zostały zrobione z pergaminu pochodzącego z łacińskich rękopisów liturgicznych zapisanych po części chorałową notacją gotycką. Na każdym partesie czerwonym atramentem wpisano nazwę głosu. Papierowe wyklejki na wewnętrznych stronach opraw zawierają sporządzony jedną ręką tekst w języku niemieckim z fragmentami łacińskimi. Zapisy te sprawiają wrażenie listu albo listów — w księdze basu pojawia się podpis „vater Jachim (Jochen?) Scaleman (?)”. W tekście, którego całościowe odczytanie jest praktycznie niemożliwe, pojawia się m.in. wyrażenie „in paedagogium” sugerujące jakieś związki autora ze szkołą. Swobodne operowanie także innymi łacińskimi wstawkami świadczy o tym, że jakieś wykształcenie humanistyczne już zdobył, niewykluczone, że sam parał się nauczycielskim rzemiosłem. Domniemyanych listów jako wyklejek oprawy ksiąg głosowych użył zapewne właściciel rękopisu muzycznego i chociaż nie wiadomo, czy to on był ich adresatem, to można sądzić, że obracał się w środowisku ludzi związanych z edukacją. Na powstanie rękopisu w kręgu osób z aspiracjami intelektualnymi może wskazywać to, że karty tytułowe poszczególnych ksiąg oprócz nazw głosów zawierają także związane z tymi nazwami — poprzez odpowiedni rym lub grę słów — łacińskie sentencje. W księdze discantu jest to wyrażenie: „Discantus — Nuces pueris relinquuntus” stanowiące kompilację łacińskiego zwrotu „nuces relinquere”<sup>9</sup> i nawiązujących do niego słów „nuces pueris” zaczerpniętych z weselnej pieśni Katulla<sup>10</sup>. Z kolei na pierwszej karcie altu wpisano zalecenie „Altiora te ne quaesiris”<sup>11</sup> pochodzące ze starotestamentowej Księgi Syraha (3,22), a cytowane później przez licznych autorów, m.in. przez św. Tomasza z Akwinu na początku jego *Summa theologiae*<sup>12</sup>. Wykorzystanie tego typu tekstów wskazywałoby na humanistyczne wykształcenie kopisty lub właściciela rękopisu.

<sup>9</sup> „Porzucić orzechy” czyli zaniechać dziecięcych zabaw.

<sup>10</sup> *Carmina*, nr 61, wersy 128–135: „Nec nucis pueris neget / Desertum domini audiens / Concubinus amorem. / Da nucis pueris, iners / Concubine: satis diu / Lusisti nucibus: lubet / Jam servire Thalassio / Concubine, nucis da.” („A chłopcom rzuci orzechy / Wnet niewolnik ulubieniec, / Skoro pan serce odmienił. / Ulubieńcze, dajże chłopcom / Twe orzechy! Dość się długo / Nimi bawisz. Teraz sługą / Talasjusza musisz zostać. / Chłopcy chcą orzechy dostać!” — tłum. Anna Świderkówna). Był to fragment pieśni śpiewanej przez chór chłopców w trakcie przeprowadzania narzeczonej do domu pana młodego, a rozrzucone w czasie wesela orzechy stanowiły symbol płodności, por. KATULLUS, *Poezje*, przekł. Anna Świderkówna, opr. Jerzy Krókowski, Wrocław 2005, s. 58, 63 — przypisy.

<sup>11</sup> „Nie pragnij tego, co cię przewyższa”.

<sup>12</sup> Por. <http://www.corpusthomisticum.org/sth1001.html>, dostęp 22.02.12.

UppsU 76 g składa się z czterdziestu ośmiu kompozycji z tekstem łacińskim, z czego dwie lub trzy mają charakter świecki, oraz piętnastu niemieckich pieśni religijnych – zawartość zbioru przedstawiona została w tabeli na końcu artykułu. Duża część umieszczonych w rękopisie utworów należała w drugiej połowie XVI wieku do repertuaru powszechnie znanego, często drukowanego i chętnie kopiowanego. Do nich można zaliczyć następujące motety<sup>13</sup>:

Jacobus Clemens non Papa *Maria Magdalena* (nr 5)

Jacobus Clemens non Papa *Ecce in tenebris* (nr. 3)

Jacobus Clemens non Papa *Ego me diligentes* (no. 9)

Jacobus Clemens non Papa *Venit vox de coelo* (nr 2)

Sebastian Hollander *Dum transisset sabbatum* (no. 6)

Orlando di Lasso *Angelus ad pastores ait* (nr 39)

Orlando di Lasso *Cantate Domino canticum novum* (nr 20)

Orlando di Lasso *Confitebor tibi Domine* (nr 49)

Orlando di Lasso *Ecce Maria genuit nobis* (nr 60)

Orlando di Lasso *Surrexit pastor bonus* (nr 48)

Orlando di Lasso *Veni in hortum meum* (nr 51, 2[a])

Orlando di Lasso *Videntes stellam Magi* (nr 37)

Jean Maillard *Ascendo ad patrem* (nr 4)

Jacob Meiland *Gaudete filiae Hierusalem* (nr 1[a])

<sup>13</sup> Uwzględnione tu zostały utwory obecne w co najmniej dziesięciu renesansowych rękopisach; ponadto większość wymienionych motetów była w XVI wieku także drukowana po kilka, kilkanaście albo nawet kilkadziesiąt razy. Zestawienie dokonane zostało na podstawie informacji zawartych w sporządzonej przez JENNIFER THOMAS, *Motet Online Database* (<http://www.arts.ufl.edu/motet>, dostęp 22.02.12) oraz innych źródeł. Tabela z konkordancjami znalazła się w angielskojęzycznej wersji tego tekstu (por. przypis 1) na s. 236–238. Wykaz nie ma charakteru zamkniętego, bo ze względu na niedostępność pełnych danych na temat zachowanego repertuaru europejskiego nie można wykluczyć, że również inne utwory z UppsU 76 g kwalifikowałyby się do kategorii obiegowych.

Jacob Meiland *Non auferetur sceptrum* (nr 8)

Dominique Phinot *Iam non dicam vos* (nr 50)

Franciscus de Rivulo *Descendit angelus Domini* (nr 58)

Franciscus de Rivulo *Sic Deus dilexit mundum* (nr 10)

Johann Walter *Deus qui sedes* (nr 4[a])

Johann Walter *Laudate Dominum omnes gentes* (nr 17)

Kopista zaczął sporządzać swój zbiór w sposób mało oryginalny: z pierwszych dziesięciu utworów niemal wszystkie należą do najbardziej popularnego w owym czasie repertuaru. Nawet nietypowy z pozoru zabieg, polegający na przepisaniu z motetu Jacoba Clemensa non Papa *Deus in adiutorium* jedynie drugiej części (*Ecce in tenebris*), stanowił wówczas dość powszechną praktykę. W dalszej części rękopisu skryba już częściej wpisywał utwory mało znane. Do repertuaru obiegowego powrócił w sposób wyraźny pod koniec zbioru, umieszczając tam popularne motety Orlanda di Lasso i bodaj najbardziej znany utwór Dominique'a Phinota — *Iam non dicam* (numery 46–52).

Utwory z przedstawionego wyżej zestawu można znaleźć głównie w rękopisach pochodzących z obszaru położonego na wschód od Renu: od Monachium i Ratyzbony przez Zwickau, Drezno, Wrocław, Hradec Králové, Rokycany, aż po Gdańsk i Królewiec. Stanowią one zatem pewien kanon repertuarowy, który można by umownie nazwać środkowoeuropejskim. To właśnie obecność owych kanonicznych dzieł sprawia, że rękopis uppsalski ma z niektórymi źródłami wspólnych od 9 do 11 utworów, co stanowi 15–17% jego zawartości<sup>14</sup>. Jeżeli porówna się UppsU 76 g nie z pojedynczym rękopisem, a z ich grupą pochodzącą z jednego ośrodka, to okaże się, że szczególnie dużo konkordancji — aż 23 — znajduje się w źródłach wrocławskich<sup>15</sup>. Są to przeważnie kompozycje zaliczające się do obiegowego repertuaru, ale trafiają się też mało rozpowszechnione

<sup>14</sup> Do źródeł tych należą: LüneR 150 (tu utwory z UppsU 76g: 2, 3, 5, 8, 9, 10, 39, 48, 49, 50, 52), ZwiR 74/1 (2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 20, 37, 48, 40), DresSL GL 5 (2, 4, 5, 6, 8, 10, 39, 50, 1[a]), MunBS 1536 (3, 8, 10, 20, 49, 50, 58, 59, 1[a]), StockKM 15 (3, 8, 10, 12, 327, 39, 48, 51, 1[a]).

<sup>15</sup> Dotyczy to następujących utworów z UppsU 76 g: 2 (WrocS 4, WrocS 8), 3 (WrocS 1, WrocS 12, WrocS 15), 4 (WrocS 2, WrocS 5, WrocS 12), 5 (WrocS 2, WrocS 5, WrocS 8), 8 (WrocS 9, WrocS 11), 9 (WrocS 1, WrocS 8), 10 (WrocS 3, WrocS 5, WrocS 9), 20 (WrocS 1, WrocS 9, WrocS 12), 30 (WrocS 6), 31 (WrocS 6, WrocS 8, WrocS 11), 33 (WrocS 1), 34 (WrocS 6, WrocS 11), 37 (WrocS 6, WrocS 11), 39 (WrocS 11), 47 (WrocS 15), 48 (WrocS



utwory. Do tych ostatnich należy motet Paula Bucenusa *Vitam que faciunt beatiorem* znany z trzech tylko przekazów: zbioru sporządzonego w Rydze przez samego kompozytora (BerlPS 40074), rękopisu, który powstał dla wrocławskiego kościoła św. Elżbiety (WrocS 15) oraz z manuskryptu uppsalskiego. We Wrocławiu dużą popularnością cieszyły się też dwa motety Joachima a Burck: *Ecce Dominus veniet* oraz *Postquam consumati sunt dies octo*. Ten pierwszy wpisany został do czterech tamtejszych rękopisów (WrocS 6, WrocS 8, WrocS 11, WrocS 14), ten drugi do dwóch (WrocS 6, WrocS 11). Poza źródłami z Wrocławia, Uppsali i Stuttgartu (StuttL 8 — tam tylko *Ecce Dominus veniet*) utwory te nie zachowały się w innych przekazach rękopiśmiennych. W sumie trzecią część repertuaru obecnego w rękopisie UppsU 76g, w tym także rzadkie motety, można znaleźć w źródłach wrocławskich. Nie jest zatem wykluczone, że kopista omawianego zbioru utrzymywał jakieś kontakty z tym miastem.

W rękopisie przeważają utwory religijne, zarówno z tekstem łacińskim, jak i niemieckim. Skryba, dokonując wyboru repertuaru, kierował się nie tylko powszechnym gustem. Oprócz znanych i lubianych motetów umieścił w swoim zbiorze kompozycje mniej popularne, przy czym zadbał o to, aby znalazły się wśród nich utwory przeznaczone na ważniejsze święta kościelne i różne inne okazje. Całość rozpoczyna się znaną kolędą autorstwa Johanna Waltera *Joseph lieber Joseph mein* (nr 1). Utwory związane z okresem Bożego Narodzenia pojawiają się też w dalszej części zbioru. Anonimowa kolęda *Magnum nomen Domini* (nr 38), motet Orlanda di Lasso *Angelus ad pastores ait* (nr 39) i noworoczna pieśń Hansa Leona Hasslera *Das alte Jahr vorgangen ist* (nr 40) następują bezpośrednio po sobie, nieco dalej znalazł się motet Ivona de Vento *O magnum mysterium* (nr 43). Na okres adwentu przeznaczony jest utwór Joachima a Burck *Ecce Dominus veniet* (nr 31), natomiast ze świętem Objawienia Pańskiego związane są dwa motety Orlanda di Lasso: *Videntes stellam magi* (nr 37) i *Fili quid fecisti vobis* (nr 30). Z utworów wielkanocnych wymienić można zapisane na początkowych kartach motety Jacoba Clemensa non Papa *Maria Magdalena* (nr 5) i Sebastiana Hollandra *Dum transisset sabbatum* (nr 6) oraz znajdujące się dalej takie kompozycje jak Gallusa Dresslera *Ich weiß das mein Erloser lebet* (nr 45) i Orlanda di Lasso *Surrexit pastor bonus* (nr 48). Na Wielki Piątek przeznaczony jest motet Jacoba Meilanda *Non auferetur sceptrum* (nr 8). Są też specjalne kompozycje na Wniebowstąpienie — Jeana Maillarda *Ascendo ad*

---

2, WrocS 5), 49 (WrocS 1), 50 (WrocS 5, WrocS 9, WrocS 15, WrocS 18), 58 (WrocS 3), 59 (WrocS 3, WrocS 5), 60 (WrocS 6, WrocS 11, WrocS 14), 1[a] (WrocS 9), 4[a] (WrocS 1, WrocS 12).

*patrem* (nr 4), na Zesłanie Ducha Świętego — Francisca de Rivulo *Sic Deus dilexit mundum* (nr 10) oraz na dzień Trójcy Świętej — anonimowy motet o charakterze litanijnym *Sancta Trinitas* (nr 18)<sup>16</sup> i Francisca de Rivulo *Gloria tibi Trinitas* (nr 59).

Na uwagę zasługuje obecność aż dwóch kompozycji ku czci św. Jana Chrzciciela: Orlanda di Lasso *Ut queant laxis* (nr 21) oraz Francisca de Rivulo *Descendit Angelus Domini* (nr 58). Utwór Orlanda, napisany do tekstu znanego hymnu, nie jest jednak typową kompozycją liturgiczną. Tenor śpiewa sylaby *ut, re mi, fa, sol, la*, a pozostałe głosy wykonują resztę tekstu, co sprawia, że kompozycja nabiera nieco żartobliwego charakteru. Może owo pomieszanie *sacrum* i *profanum* sprawiło, że obecny w drukach *Ut queant laxis* niechętnie kopiowano do prywatnych zbiorów. Źródło z Upsali jest jedynym znanym obecnie rękopisem zawierającym ten utwór<sup>17</sup>.

Liczne są utwory o charakterze modlitwy. Pieśń Jacoba Meilanda *Wir danken dir herr Gott* (nr 28) przeznaczona była do wykonania na zakończenie posiłku. Anonimowy motet *Domine Jesu Christe non sum dignus* (nr 15) pełnił funkcję modlitwy odmawianej podczas komunii. Wolffganga Höpfnera *Schaff in mir Gott* (nr 22) to rodzaj pieśni pokutnej, zaś Georga Langego *Jesu dir leb ich* (nr 16) można było wykonywać jako modlitwę za umierających.

Jak w każdym szesnastowiecznym zbiorze z muzyką religijną ważną rolę odgrywają kompozycje psalmowe. Pojawiają się w różnych wersjach: obok opracowań tekstów łacińskich, np. Johanna Waltera psalm 116 *Laudate Dominum omnes gentes* (nr 17) czy Orlanda di Lasso psalm 95 *Cantate Domino canticum novum* (nr 20), wpisano także niemieckie, np. anonimowy psalm 23 *Der Herr ist mein Hirte* (nr 14) do tekstu tłumaczonego przez Martina Lutera czy psalm 16 *Bewarr mich Herr* (nr 54) skomponowany przez Stephana Zirlera. Na uwagę zasługuje też anonimowy psalm 37 *Et puer ipse* (nr 29). Tekst nie pochodzi z Wulgaty ani Septuaginty, autorem jego tłumaczenia na łacińskie dystychy jest niemiecki humanista Eobanus Hessus. Z twórczością psalmową wiąże się też motet Paula Bucenusa *Vitam que faciunt beatiorem o charissime Christiane*, gdzie wykorzystany został jeden z kilku XVI-wiecznych tekstów inspirowanych epigramem Martialisa *Vitam que faciunt beatiorem iucundissime Martiali* (*Epigrammata* X, 47)<sup>18</sup>. Treść motetu dotyczy spraw, które czynią życie chrześcijanina szczęśliwym, a w kilku

<sup>16</sup> Ten sam utwór znajduje się w rękopisie TorunK 24–28.

<sup>17</sup> Dziękuję bardzo dr. Bernhardowi Schmidowi z Monachium za sprawdzenie i potwierdzenie mojego przypuszczenia.

<sup>18</sup> Sam tekst Martialisa cieszył się sporą popularnością wśród kompozytorów XVI-wiecznych — opracowali go Jacob Arcadelt, Paul Hofhaimer, Ludwig Senfl, Johannes

miejscach nawiązuje wyraźnie do psalmu 127 *Beati omnes qui timent Dominum*. Oba motety — *Et puer ipse* oraz *Vitam que faciunt beatiorem* — są przykładami dość powszechnej w okresie renesansu adaptacji tradycji klasycznej na potrzeby chrześcijaństwa. Kompozycje tego typu nie były raczej wykonywane w kościele. Przeznaczano je albo do użytku domowego, albo też — co bardziej prawdopodobne — do wykonywania w środowisku, któremu ideały humanizmu były najbliższe, a więc w gimnazjum lub na uniwersytecie.

Osobną grupę stanowią utwory o charakterze weselnym. Twórcy protestancy mieli do nich szczególną predylekcję. Eucharius Hoffmann w motecie *Non est bonum hominem esse solum* (nr 19) wykorzystał tekst z Księgi Rodzaju odnoszący się do Bożej idei połączenia mężczyzny i kobiety. Ten fragment był często opracowywany przez kompozytorów niemieckich. Z kolei wersy Pieśni nad pieśniami, przez twórców katolickich stosowane głównie w utworach maryjnych, luteranie wykorzystywali przede wszystkim w kompozycjach weselnych. Teksty pochodzące z tej księgi znalazły się w anonimowym motecie *Vulnerasti cor meum* (nr 13), w Orlanda di Lasso *Veni in hortum meum* (nr 51 i 2[a]) oraz jako parafraza w utworze Jacoba Meilanda *Gaudete filiae Hierusalem* (nr 1[a]). W anonimowej kompozycji *Mein freundt kome in seinem garten* wykorzystane zostało niemieckie tłumaczenie fragmentu Pieśni nad pieśniami.

Motetem o charakterze świeckim jest anonimowy *Utendum est aetate cito* (nr 55), w którym posłużono się dwoma dwuwierszami zaczerpniętymi kolejno z trzeciej i drugiej księgi *Ars amatoria* Owidiusza:

Utendum est aetate: cito pede labitur aetas,  
Nec bona tam sequitur, quam bona prima fuit.  
Dum vires anniquae sinnunt tolerate labores  
Iam veniet tacito curva senecta pede<sup>19</sup>.

Mimo źródła, z którego pochodzi, tekst ten nie odnosi się do sztuki uwodzenia, lecz stanowi wezwanie do wykorzystania młodości na pracę, a w domyśle – na naukę. I znowu nasuwa się przypuszczenie, że utwór ten mógł stanowić rodzaj napomnienia skierowanego do uczącej się młodzieży. Motet ów nie jest raczej znany z innych przekazów, a zatem niewy-

Spangenberg. Por. KATE VAN ORDEN, *Les Vers lascifs d'Horace: Arcadelt's Latin Chansons*, „The Journal of Musicology” 1996 nr 14, s. 340, 352–353.

<sup>19</sup> „Trzeba korzystać z życia, tak szybko umiera / i czas, wcześniej tak dobry, już dobry nie będzie / [...] / Pracuj, kiedy masz siły i ten wiek, że możesz, / wkrótce chyłkiem się zjawi starość przygarbiona.” Tłum. Ewa Skwara, w: OWIDIUSZ, *Sztuka kochania*, Warszawa 2008, s. 157, 165.

kluczone, że został skomponowany specjalnie dla środowiska, w którym sporządzono rękopis. Bezpośrednio po *Utendum* umieszczono anonimowy utwór *Optima virtutum Sophia* (nr 56)<sup>20</sup>. Zaczyna się on apostrofą do mądrości, ale jest raczej kompozycją o żartobliwym charakterze, w której górnolotny tekst łaciński przeplata się z frazami niemieckimi o przyziemnej treści (np. „Ut iudeant qui te tradiderunt – der Schreiber gab ein gulden daran — Et sanctum nomen eius”). Słowo „Sophia” może być zresztą w tym kontekście rozumiane także jako imię żeńskie i wówczas tekst nabiera nieco frywolnego charakteru. Tego typu kompozycja mogła również funkcjonować w środowisku uczniów lub studentów.

Zdecydowana większość utworów została wpisana do UppsU 76g anonimowo, chociaż nie można wykluczyć, że jakieś atrybucje znajdowały się w zaginionych księgach głosowych. Nazwiska kompozytorów zapisane przez kopistów to: Clemens non Papa, Seb. Hollander, Greg. Lange, Eucharis Hoffmann, Wolfgang Höpfner, Paulus Bucenus, Orlandus di Laso, D. Finot (sic!) i Meilandus. Dzieła większości z nich umieszczane były w licznych antologiach drukowanych, toteż i nazwiska były powszechnie w ówczesnej Europie znane. Przyjrzyjmy się jednak czterem mniej prominentnym postaciom. Nic nie wiadomo o Wolffgangu Höpfnerze, którego nazwisko poza rękopisem UppsU 76g nie pojawia się w żadnym znanym obecnie źródle muzycznym. Nie można wykluczyć, że był muzykiem wywodzącym się ze środowiska, w którym ten zbiór został sporządzony, mógł też mieć jakiś udział w jego tworzeniu. Trzej pozostali kompozytorzy — Gregor Lange, Paulus Bucenus i Eucharis Hoffmann — związani byli na różnych etapach swojego życia z miastami położonymi nad Odrą lub nad Bałtykiem w stosunkowo niewielkiej odległości od jej ujścia, a zatem z ośrodkami w naturalny sposób ze sobą skomunikowanymi. Pochodzący z Brandenburgii Gregor Lange był w latach 1574–1579 kantorem we Frankfurcie nad Odrą, a w 1583 roku osiadł we Wrocławiu, gdzie przebywał do śmierci w 1587 roku<sup>21</sup>. Obecność jego nazwiska na kartach rękopisu wydaje się znacząca w kontekście wcześniejszych uwag na temat zbieżności repertuarowych pomiędzy zbiorem uppsalskim a manuskryptami

<sup>20</sup> Ta sama kompozycja znajduje się w rkp. UppsU 478–480, ponadto utwory o identycznym incypicie słownym pojawiają się w kilku innych źródłach: MunU 327, RegB 940–1 i UlmS 236. Ten ostatni rękopis powstał w Brzegu w środowisku tamtejszego gimnazjum. Por. CLYTUS GOTTWALD, *Datierungen und Provenienzen der Ulmer Mensuralhandschriften des 16. Jahrhunderts*, w: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, red. Martin Staehelin, Wiesbaden 1998, s. 206–207 (Wolfenbütteler Forschungen 83).

<sup>21</sup> BERNHARD STOCKMANN, *Lange, Gregor*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, red. Stanley Sadie, London 2000, t. 14, s. 240–241.

wrocławskimi<sup>22</sup>. Z kolei urodzony w Holsztynie Paulus Bucenus po studiach na uniwersytecie w Greifswaldzie pracował jako kantor w Toruniu (ok. 1570), a potem w Rydze (1576–1586)<sup>23</sup>. W roku 1578 wydał drukiem *Passio Domini Nostri Jesu Christi* – w Szczecinie, a zatem daleko od swego miejsca zamieszkania, co świadczy o tym, że nie zaniechał kontaktów z Pomorzem. Wiadomo też, że jakieś jego utwory znalazły się w niezachowanej, a liczącej niemal 1000 pozycji antologii sporządzonej przed 1594 rokiem przez szczecińskiego kantora, Paula Praetoriusa<sup>24</sup>. Poza Pasją żadne jego utwory nie były publikowane, a zachowana w rękopisach twórczość rozprzestrzeniała się zapewne głównie w ośrodkach, w których Bucenus był jakoś znany, a do tych należały z pewnością Greifswald i Szczecin, z którymi miał osobisty kontakt, może też Wrocław. Ostatnim z trójki małych mistrzów, których nazwiska znalazły się na kartach uppsalskiego rękopisu, był pochodzący z Turynii Eucharius Hoffmann, teoretyk muzyki i kompozytor, który pełnił funkcję kantora w Stralsundzie i tam zmarł w 1588<sup>25</sup>. Był on m.in. autorem niezachowanego epitalamionu z 1577 roku napisanego z okazji ślubu pomorsko-wołogoskiego księcia Ernsta Ludwiga z Sophią Hedwig<sup>26</sup>. Trzeba w tym miejscu przypomnieć to, co zostało już wcześniej powiedziane, że występujący na końcowych kartach UppsU 76g znak wodny z gryfem może świadczyć o pochodzeniu tego papieru z terenów będących we władaniu księcia. W tym kontekście Eucharius Hoffmann jawi się jako jeden z twórców, którzy mogli przyczynić się do powstania rękopisu – nie tylko przez fakt umieszczenia tam jego utworu.

Rękopis UppsU 76g przypuszczalnie powstał na Pomorzu w środowisku, w którym żywe były kontakty z Wrocławiem (duże zbieżności repertuarowe, obecność utworów Joachima a Burck i Gregora Langego). Widoczne w tekstach motetów korzystanie z dorobku współczesnych humanistów niemieckich i liczne odniesienia do tradycji klasycznej, ponadto apologia, nawet żartobliwa, takich wartości jak nauka i mądrość w dwóch świeckich utworach i wreszcie pewne łacińskie zwroty pojawiające się na kartach tytułowych i w listach stanowiących wyklejki opraw mogą sugerować, że zbiór powstał na potrzeby jakiegoś środowiska szkolnego, mo-

<sup>22</sup> Por. przypis 15.

<sup>23</sup> WALTER BLANKENBURG, *Bucenus, Paulus*, w: *The New Grove Dictionary...*, op. cit., t. 4, s. 531–532.

<sup>24</sup> MARTIN RUHNKE, *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusiklegien im 16. Jahrhundert*, Berlin 1963, s. 152.

<sup>25</sup> KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER, *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen von ausgehenden Mittelalter bis um 1600*, Regensburg 1969 s. 103

<sup>26</sup> M. RUHNKE, *Beiträge zu einer Geschichte...*, op. cit., s. 156. Nie wykluczam, że *Non est bonum* z UppsU 76 g jest tożsamy z zaginioną kompozycją weselną.

że gimnazjum. Wiadomo, że w ówczesnych niemieckich szkołach dbano o wysoki poziom nauczania muzyki. Chóry złożone z uczniów często obligowane były do uświetniania swoim śpiewem nabożeństw. Większość utworów zawartych w rękopisie UppsU 76 g znakomicie się do tego celu nadawała. Ale też spora część kompozycji tam zawartych przeznaczona była do wykonań poza świątynią. Nietrudno wyobrazić sobie młodych ludzi śpiewających pieśń Jacoba Meilanda *Wir danken dir* po zakończeniu wspólnego posiłku w szkolnym refektarzu. Przedstawienia szkolne lub mniej oficjalne spotkania mogły stanowić okazję do wykonań niekonwencjonalnych wersji psalmów oraz utworów o lżejszym charakterze, takich jak *Ut queant laxis* Orlanda di Lasso czy *Optima virtutum Sophia*. Z kolei obecność kilku kompozycji pełniących funkcję epitalamiów została w sposób aluzyjny zasygnalizowana przez cytaty z Katulla na karcie tytułowej księgi discantu<sup>27</sup>: podobnie jak w starożytnym Rzymie, tak i w nowożytnym społeczeństwie niemieckim obrzędowi weselnym towarzyszyć miały śpiewy chłopców – w tym drugim przypadku mogli to być przede wszystkim kształceni muzycznie gimnazjaliści. W takim kontekście znowu nasuwa się na myśl Eucharius Hoffmann, ściśle z edukacyjnym nurtem związany. Jako kantor w Stralsundzie opublikował podręcznikowy w charakterze traktat *Musicae practicae praecepta communiora* (Wittenberga 1572), który wedle wstępu stanowił efekt dwunastoletnich doświadczeń autora w nauczaniu szkolnym<sup>28</sup>. Napisany komunikatywnym językiem, zawierał liczne przykłady z twórczości Josquina, Jacoba Obrechta, Alexandra Agricoli i Ludwiga Senfla<sup>29</sup>. Zwraca się również uwagę na to, że niektóre zbiory autorstwa tego muzyka, np. *Geistliche Lieder* (Rostok 1580), zawierają utwory o przeznaczeniu dydaktycznym<sup>30</sup>. Trudno stwierdzić, czy Eucharius Hoffmann był osobiście zaangażowany w powstanie rękopisu UppsU 76g, ale wydaje się prawdopodobne, że zbiór ten powstał lub funkcjonował w bliskich mu kręgach szkolnych na Pomorzu.

<sup>27</sup> Por. przypis 10.

<sup>28</sup> K. W. NIEMÖLLER, *Untersuchungen zu Musikpflege...*, op. cit., s. 100, 110–111.

<sup>29</sup> K. W. NIEMÖLLER, jw., s. 111; MARTIN RUHNKE, EGBERT HILLER, KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER, *Hoffmann, Eucharius*, w: *The New Grove Dictionary...*, op. cit., t. 11, s. 594–595.

<sup>30</sup> M. RUHNKE, E. HILLER, K. W. NIEMÖLLER, jw., s. 594.

## ZAWARTOŚĆ RĘKOPISU UPPSU 76G

Nr	Kompozytor	Tytuł	Źródło tekstu	Przeznaczenie
1.	[J. Walter]	Joseph lieber Joseph mein		Nativitas Domini
2.	J. Clemens	Venit vox de coelo, 2 p. Respondit miles	antyfona	Conversio Pauli
3.	[J. Clemens]	Ecce in tenebris [= 2 p. Deus in adiutorium]	antyfona	Feria 5 per annum
4.	[J. Maillard]	Ascendo ad patrem	alleluia	Ascensio Domini
5.	[J. Clemens]	Maria Magdalena, 2 p. Cito euntes discipules	responsorium i wers	Feria 2 post Pascha
6.	S. Hollander	Dum transisset sabbatum, 2 p. Et valde mane	responsorium i antyfona	Dominica Resurrectionis
7.		Jauchzet dem Herren, 2 p. Gebet zu seinem Thoren	Ps. 100	
8.	[J. Meiland]	Non auferetur sceptrum, 2 p. Lavabit in vino	responsorium i alleluia	Feria 6 Hebdomadae
9.	[J. Clemens]	Ego me diligentes	Prz 8,17 + Iz 42,8+ Ap 1,8	
10.	[F. de Rivulo]	Sic Deus dilexit mundum, 2 p. Venite ad me omnes	2 antyfony	Feria 2 Pentecostes + Commemoratio Apostolorum
11.		Ego sum ipse qui delo	Iz 43,25	
12.	[J. Meiland]	Exultent et laententur, 2 p. Ego vero egenus	Ps. 69,6; 39,17	
13.		Vulnerasti cor meum	Pnp 4,9; 5,2	motet weselny
14.		Der Herr ist mein Hirte, 2 p. Und ob ich schon	Ps. 23 (tłum. M. Luter)	
15.		Domine Jesu Christe non sum dignus	Mt 8, 8 (parafraza)	modlitwa w czasie komunii
16.	G. Lange	Jesu dir leb ich		modlitwa dziękczynna
17.	[J. Walter]	Laudate Dominum omnes gentes	Ps. 116,1-2	
18.		Sancta Trinitas		Trinitatis Sanctissimae
19.	E. Hoffmann	Non est bonum hominem esse solum	Rdz 2,18	motet weselny
20.	[O. di Lasso]	Cantate Domino canticum novum	Ps. 95,1-6	
21.	[O. di Lasso]	Ut queant laxis (5 v.)	hymn	Ioannis Baptistae Nativitas
22.	W. Höpfner	Schaff in mir Gott		pieśń pokutna

Nr	Kompozytor	Tytuł	Źródło tekstu	Przeznaczenie
23.	A. Scandellus	Dank seÿ dir Gott		De sanctis angelis
24.	[J. Baston]	Spes mea Domine	responsorium	Dominica Septuagesimae
25.		Commenda Domino		
26.		Herr Jesu Christ mein heil und trost		
27.		In großer Höffnung zu dir Gott		
28.	[J. Meiland]	Wir danken dir Herr Gott himmlischer Vater		modlitwa po posiłku
29.		Et puer ipse fui	Ps. 37 (tłum. E. Hesus)	
30.	[O. di Lasso]	Fili quid fecisti vobis	antyfona	Dominica infra octava Epiphaniae
31.	[J. a Burck]	Ecce Dominus veniet, 2 p. O Emanuel rex	2 antyfony	Dominica 1 Adventus
32.	[F. de Rivulo]	Nuptiae factae sunt, 2 p. Deficiente vino	J 2, 1-2	Dominica 2 post Epiphania
33.	[M. Tonsor]	Tribularer si nescirem	responsorium	Dominica 1 Quadragesimae
34.	[J. a Burck]	Postquam consumati sunt dies octo	Łk 2, 21	
35.		Nunc dimittis, 2 p. Lumen ad revelationem	kantyk	
36.	[J. Meiland]	Lobet den Herrn in seinem Heiligtum	Ps. 150	
37.	[O. di Lasso]	Videntes stellam Magi, 2 p. Et apertis thesaurus suis	responsorium	Epiphania Domini
38.		Magnum nomen Domini		kolęda
39.	[O. di Lasso]	Angelus ad pastores ait	antyfona	Nativitas Domini
40.		Das alte Jar vorgangen ist		pieśń noworoczna
41.		Mein freundt kome in seinem garten	Pnp 4,17; 5,1	pieśń weselna
42.		Wir danken dir Herr Jesu Christ	N. Hermann	Resurrectio Domini
43.	[I. de Vento]	O magnum mÿsterium, 2 p. Beata virgo cuius viscera	responsorium	Nativitas Domini
44.		Christe tibi nati sumus		
45.	[G. Dressler]	Ich weib das mein Erloser lebet, 2 p. Und ich werde hernach		Resurrectio Domini



Nr	Kompozytor	Tytuł	Źródło tekstu	Przeznaczenie
46.	[O. di Lasso]	Laudate Deum in virtutibus eius [= 4 p. Laudate Dominum de celis]	Ps. 150	
47.	P. Bucenus	Vitam que faciunt beatorum, 2 p. Sic fidus bendicitur	Martialis (parafraza)	
48.	[O. di Lasso]	Surrexit pastor bonus		Resurrectio Domini
49.	[O. di Lasso]	Confitebor tibi Domine (8 v.)	Ps. 9	
50.	D. Phinot	Iam non dicam vos servos sed amicos	antyfona	S. Matthaei
51.	[O. di Lasso]	Veni in hortum meum	Pnp 5,1	motet weselny
52.	O. di Lasso	Benedicam Dominum, 2 p. In Domino laudabitur	Ps. 34	
53.	[J. Regnart]	Confitebor tibi Domine	Ps. 9	
54.	[S. Zirler]	Bewarr mich herr	Ps. 16	
55.		Utendum est aetate	Owidiusz	
56.		Optima virtutum Sophia		
57.		Lobet den Herren allgemein		
58.	[F. de Rivulo]	Descendit angelus Domini	responsorium	Ioannis Baptistae Nativitas
59.	[F. de Rivulo]	Gloria tibi Trinitas	antyfona	Trinitatis Sanctissimae
60.	[O. di Lasso]	Ecce Maria genuit nobis	antyfona	Circumcisio Domini
1[a]	J. Meiland	Gaudete filiae Hierusalem	Ct 5,8 (parafraza?)	motet weselny
2[a]	[O. di Lasso]	Veni in hortum meum [= 51]	Pnp 5,1	motet weselny
3[a]		Vigilate et orate	antyfona	Dominica 4 in Quadragesima
4[a]	[J. Walter]	Deus qui sedes	Ps. 9, 5, 10	

## SUMMARY

The manuscript UppsU 76 g contains 64 compositions — motets and German songs. There are psalms, works with other biblical texts, prayers and also some secular pieces. Most of them are preserved as anonymous works. Among a few names of the composers registered by the copyist there are some of minor masters as Paulus Bucenus, Gregor Lange, Eucharius Hoffmann and Wolfgang Höpfner. The manuscript originated probably ca. 1580 in Pomerania, maybe in duchy Pomerania-Wolgast, but the copyist had also contact with Wrocław. The use of the texts of contemporary German humanists, numerous references to classical tradition and the type of repertory could suggest that the collection was created for the needs of a grammar school (gymnasium). The manuscript could originate in the circle of Eucharius Hoffmann, cantor in Stralsund and teacher of music.

VINCENZO SCAPITTA DA VALENZA I INNI.  
O FRANCISZKAŃSKICH MUZYKACH ZWIĄZANYCH  
Z PATRONATEM POLSKICH WAZÓW\*

Barbara Przybyszewska-Jarmińska  
Warszawa, Instytut Sztuki PAN

Problem czynnego udziału franciszkanów w życiu muzycznym Rzeczypospolitej w XVII wieku był podejmowany w historiografii zarówno przez badaczy polskich jak zagranicznych, autorów prac szczegółowych<sup>1</sup> i ujęć syntetycznych<sup>2</sup>. Choć w ostatnim okresie nie zostały odnalezione nieznane wcześniej źródła, na podstawie których można by było lepiej poznać życie, działalność i twórczość muzyczną tych zakonników, wydaje

\* Artykuł stanowi zmienioną, w części zredukowaną, w części rozbudowaną, wersję opublikowanego w języku angielskim tekstu autorki: Wojciech Dębowski, Andrzej Chyliński, Vincenzo Scapitta et al. *Franciscan Musicians in the Polish-Lithuanian Commonwealth in the 17<sup>th</sup> Century*, w: *Musicologie sans frontieres / Muzikologija bez granica / Musicology without Frontiers. Svečani zbornik za Stanislava Tuksara / Essays in Honour of Stanislav Tuksar*, red. Ivano Cavallini, Harry White (Muzikološki zbornici 13), Croatian Musicological Society, Zagreb 2010, s. 97–112.

<sup>1</sup> M.in. Hieronim Feicht, *Wojciech Dębowski, kompozytor religijny z pierwszej połowy XVII wieku*, „Przegląd Teologiczny” VII, Lwów 1926, przedruk w: Hieronim Feicht, *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*, red. zespół, Kraków 1980, s. 183–242; Sergio Martinotti, *Notizie su Vincenzo Scapitta valenzano*, w: *Secondo incontro con la musica italiana e polacca. Musica strumentale e vocale strumentale dal Rinascimento al Barocco. Bologna 29–30 settembre 1970* (Miscellanea Saggi Convegni 8. A.M.I.S.), Bologna 1974, s. 173–179; Piotr Poźniak, *Kanony Andrzeja Chylińskiego, prefekta muzyki w Padwie, na tle „uczonyj” muzyki w XVII-wiecznej Polsce*, „Res Facta Nova” 6 (15) 2003, s. 135–150.

<sup>2</sup> M.in. Kamil Kantak, *Franciszkanie polscy*, t. II: 1517–1795, Kraków 1938; Stefano Rinaldi (wyd. Raffaele Casimiri), *Musicisti dell’ordine Francescano dei Minori Conventuali dei sec. XVI–XVIII*, cz. I i II, „Note d’Archivio per la Storia Musicale” XVI 1939 nr 3–4; Anna i Zygmunta M. Szwejkowscy, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*, Kraków 1997; Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *The History of Music in Poland*, vol. III: *The Baroque, part I: 1595–1696*, transl. John Comber, Warsaw 2002 (i w edycji polskojęzycznej, jako: *Historia muzyki polskiej*, t. III: *Barok, część I: 1595–1696*, Warszawa 2006).

się, że warto jeszcze raz sięgnąć do dokumentacji już znanej czy choćby w piśmiennictwie wzmiankowanej, ponieważ niektóre fakty zostały przez badaczy przeoczone, inne, choć ważne i obecne w literaturze przedmiotu, nie znalazły się w hasłach słownikowych, niektóre zaś wymagają ponownej interpretacji.

Ze względu na znaczenie dla przemian w kulturze muzycznej Rzeczypospolitej w badanym okresie związków z Italią i rolę, jaką w tym procesie odegrali muzycy zatrudnieni na dworach królów Polski z dynastii Wazów, w niniejszym szkicu najwięcej uwagi poświęcam kontaktom z zakonem franciszkanów muzyków królewskich oraz życiu i działalności franciszkańskiego tenora i kompozytora Vincenza Scapitty da Valenza, muzyka Władysława IV i Jana II Kazimierza, zasłużonego dla powstania warszawskiego konwentu franciszkanów konwentualnych.

Z początkowego okresu działalności zorganizowanej w 1595 roku przez króla Polski i wielkiego księcia Litwy Zygmunta III Wazę (panującego w latach 1587–1632) włoskiej kapeli nie są znani należący do niej muzycy-franciszkanie<sup>3</sup>. Wiemy natomiast, że w okresie, gdy dwór królewski rezydował przede wszystkim w Krakowie (czyli faktycznie do 1609 roku), mieszkający w tym mieście liczni Włosi, w tym muzycy, mieli swoją konfraternię w tamtejszym kościele oo. franciszkanów konwentualnych, pod wezwaniem św. Franciszka z Asyżu<sup>4</sup>. Jakkolwiek o istnieniu w tym kościele kapeli na przełomie XVI i XVII wieku nie mamy żadnych informacji, jednak potwierdzone jest, że znajdowały się tam wówczas dwoje stacjonarnych organów, w tym co najmniej jeden instrument określany jako „wielki”, a ponadto kilka pozytywów<sup>5</sup>, a od 1610 roku lub wcześniej muzycy gromadzili się na nabożeństwa w kaplicy św. Klary zwanej muzyczną<sup>6</sup>. Są także znane relacje z początków XVII wieku dokumentujące występy w krakowskim kościele św. Franciszka przy specjalnych okazjach kapeli królewskiej<sup>7</sup>.

Od ok. 1612 roku dwór królewski rezydował przede wszystkim w Warszawie. W tym czasie nie było tam klasztoru franciszkanów. Świątynią, którą uznali za „własną” liczni na dworze Włosi, stał się należący do zakonu kanoników laterańskich, dziś nieistniejący, kościół św. Jerzego, ale

<sup>3</sup> Zob. A. i Z. M. SZWEYKOWSCY, *Włosi w kapeli...*, op. cit.; BARBARA PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Muzyczne dwory polskich Wazów*, Warszawa 2007.

<sup>4</sup> JÓZEF MUCZKOWSKI, *Kościół św. Franciszka w Krakowie*, Kraków 1901, s. 26.

<sup>5</sup> WIKTOR Z. ŁYJAK, *Organy w kościołach franciszkanów konwentualnych na terenie Małopolski*, „Studia Franciszkańskie” 1999 nr 10, s. 294–296.

<sup>6</sup> J. MUCZKOWSKI, *Kościół św. Franciszka...*, op. cit., s. 28.

<sup>7</sup> B. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Historia muzyki polskiej*, t. III: *Barok...*, op. cit., s. 87.

muzycy, zapewne także włoscy, spotykali się przede wszystkim w kościele augustianów pod wezwaniem św. Marcina.

Nie odnaleziono żadnych źródeł potwierdzających, że wśród członków kapeli Zygmunta byli wówczas jacyś włoscy franciszkanie, a jeżeli chodzi o muzyków-kompozytorów franciszkańskich urodzonych w Rzeczypospolitej, ich związki z dworem królewskim są słabo udokumentowane. Dalszych badań pod tym kątem wymagają jednak życiorysy dwóch najbardziej znanych franciszkańskich muzyków urodzonych w Rzeczypospolitej — Wojciecha Dembołęckiego (Dębołęckiego) i Andrzeja Chylińskiego.

Stan wiedzy o tym pierwszym nie zmienia się zasadniczo od lat<sup>8</sup>. Z uwagi na podjęty temat warto zwrócić jednak uwagę na informację według której Dębołęcki był dworzaniem, o tyle wiarygodną, że pochodzącą od niemal współczesnego mu historyka zakonu franciszkanów konwentalnych, Jana Kazimierza Biernackiego<sup>9</sup>. Znaczące wydaje się także to, że nowicjat Dębołęcki odbywał (poczynając od 1598 roku) w klasztorze franciszkanów w Krakowie, gdzie w 1603 roku złożył śluby zakonne, a zatem z pewnością już wówczas pozostawał w kontakcie z włoskimi muzykami królewskimi, oraz że kilkakrotnie jeździł do Włoch (1623–25 studiował w Rzymie, gdzie prawdopodobnie uzyskał tytuł doktora teologii) i tam w 1625 roku został prowincjałem prowincji polskiej (jak wiadomo, tej godności po bardzo krótkim czasie się zrzekł<sup>10</sup>).

Andrzej Chyliński jest po raz pierwszy wzmiankowany w znanych dokumentach 1 stycznia 1626 roku, kiedy — już jako *magister musicae* — wystąpił, choć nie miał takich prerogatyw, na kapitule prowincji ruskiej<sup>11</sup>. W latach 1630–35 przebywał we Włoszech. W 1630 roku był wikarym i nauczycielem muzyki w bazylice św. Antoniego w Padwie, gdzie następnie

<sup>8</sup> Zob. JULIAN BARTOSZEWICZ, *Ksiądz Wojcich z Konojad Dembołęcki*, w: tegoż, *Studia Historyczne i Literackie*, t. II, Kraków 1881, s. 90–112; H. FEICHT, *Wojciech Dębołęcki...*, op. cit., s. 183–242; HENRYK BARYCZ, *Dembołęcki (Dębołęcki) z Konojad Wojciech*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. V, Kraków 1939–1946, s. 80–82; ZYGMUNT M. SZWEYKOWSKI, *Dembołęcki, Dębołęcki, Wojciech*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM: część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. C–D, Kraków 1984, s. 396–397; MIROSLAW PERZ, *Dębołęcki (Dembołęcki)*, *Wojciech*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, red. Stanley Sadie, London 2001, t. 7, s. 95.

<sup>9</sup> JAN KAZIMIERZ BIERNACKI, *Speculum minorum in quo primigenia religio Minorum Conventualium [...] matrix fons et orgio inspicitur*, Kraków 1688, s. 280: „Provinciae Pol[onae] Fr. Adalbertus Dębołęcki: Vir ingeniosus, Theologus, Philosophus, Miles, Musicus, Aulicus; hic idem Officium Provincialatus resignavit Romae, presentiens sibi male fuisse addictum Sigismundum, III. Poloniae Regem”.

<sup>10</sup> Jw.

<sup>11</sup> JULIAN BARTOSZEWICZ, *Księga protokółów Franciszkańskich prowincji ruskiej od roku 1625–1650*, w: tegoż, *Studia Historyczne i Literackie*, t. III, Kraków 1881, s. 119.

działal jako śpiewak-bas, a po śmierci (w 1631 roku) wieloletniego maestro di cappella bazyliki Leandro Gallerana<sup>12</sup>, przejął jego obowiązki. 4 września 1634 roku został powołany na drugą, trzyletnią kadencję kapelmistrza, jednak wobec protestów współbraci, a być może także w związku z życzeniem króla Władysława IV, aby wracał do Rzeczypospolitej, po czterech miesiącach zwolnił stanowisko<sup>13</sup>. Czy od razu udał się do kraju, nie wiadomo. Źródłowe potwierdzenie jego powrotu do ojczyzny pochodzi dopiero z 1643. Stanowi je informacja, że prowincja ruska, do której należał, nie miała z niego żadnego pożytku, ponieważ mieszkał „u dobrodziejów”<sup>14</sup>, być może jako muzyk na którymś z dworów magnackich. Niewykluczone, że pozostawał pod patronatem Piotra Potockiego, któremu dedykował zbiór *Canones XVI. lidem ad diversa, rectis contrariisq[ue] motibus toti in toto et toti in qualibet parte* (Balthassar Moretus, Antwerpia 1634)<sup>15</sup>, do niedawna uważany za zaginiony podczas II wojny światowej<sup>16</sup>. Dedykacja, rozpoczynająca się od słów „Ill<sup>mo</sup> et Excell<sup>mo</sup> Domino D. Petro Potocio, Palatinidi Braslaviensii, Domino et Patrono suo colendissimo, Fr. Andreas Chilinscius” (autor na stronie tytułowej druku określony jest jako „Polonus” oraz „Ord[inis Fratrum] Min[orum] Con[ventualium] S. Francisci, magister musices, & in Almo Patavii D. Antonii Templo musicorum praefectus”), nie zawiera miejsca i daty, ale musiała być sformułowana w Padwie

<sup>12</sup> Notabene franciszkanina, którego twórczość miała z pewnością recepcję w Rzeczypospolitej, jako że wydany w 1625 roku w Wenecji zbiór *Rose musicali de concerti e canzoni a 1. 2. 3. con il Basso Continuo* został dedykowany przebywającym w tym czasie we Włoszech, wraz z odbywającym swoją podróż królewiczem Władysławem, litewskiemu magnatowi, zasłużonemu w wojnie z Moskwą i Turcją Aleksandrowi Teodatowi Sapieże. Do naszych czasów zachowała się tylko jedna księga tego druku — Basso — przechowywana obecnie w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie w tzw. zbiorach berlińskich, sygn. Mus. ant. pract. G 150; zob. ALEKSANDRA PATALAS, *Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library in Kraków / Katalog starodruków muzycznych ze zbiorów byłej Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie, przechowywanych w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie*, Kraków 1999, s. 134.

<sup>13</sup> Zob. BERNARDO GONZATI, *La Basilica di S. Antonio di Padova*, t. II, Padova 1853, s. 452; K. KANTAK, *Franciszkanie polscy...*, op. cit., s. 247–248; tegoż, *Chyliński Andrzej*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. IV, Kraków 1938, s. 11; P. POŹNIAK, *Kanony Andrzeja Chylińskiego...*, op. cit.

<sup>14</sup> K. KANTAK, *Franciszkanie polscy...*, op. cit., s. 247.

<sup>15</sup> Jedyńy obecnie znany egzemplarz zachowany jest w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. XVII — 15564 — IV. Opis zbioru i analiza języka kompozytorskiego w kanonach Chylińskiego, zob. P. POŹNIAK, *Kanony Andrzeja Chylińskiego...*, op. cit.

<sup>16</sup> ANNA SZWEYKOWSKA, *Chyliński Andrzej*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM: część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. C–D, Kraków 1984, s. 200.

i stamtąd przesłana do Antwerpii. Z Antwerpii, zaś, jesienią 1632 roku, przybył do Padwy (na uniwersytet zapisał się 18 X)<sup>17</sup>, Piotr Potocki (zm. 1648), syn wojewody braclawskiego Stefana Potockiego. Odbывał on swoją podróż po Europie, uzupełniając za granicą studia odbyte najpewniej w Krakowie (w grudniu 1633 roku uczestniczył w uroczystym wjeździe Jerzego Ossolińskiego do Rzymu, w 1634 wrócił do kraju). W Antwerpii Potocki pozostawił w druku mowę *Ad invictissimum potentissimumque Principem Vladislaum Sigismundum Poloniae et Sueciae Regem Oratio Gratulatoria*, którą wydała tamtejsza „Officina Plantiniana Balthasaris Moreti” w 1633 roku<sup>18</sup>. Wydaje się więcej niż prawdopodobne, że to za jego sprawą, a pewnie i za jego pieniądze, w tej samej drukarni ukazały się rok później kanony Chylińskiego. Druga i ostatnia chronologicznie obecnie znana wiadomość o Chylińskim dotycząca czasów, gdy opuścił on Padwę, znalazła się w aktach kurii generalnej franciszkanów konwentualnych w Rzymie. Wynika z niej, że muzyk żył jeszcze 24 sierpnia 1658 roku, bowiem brał wtedy aktywny udział w wyborach władz swojej prowincji<sup>19</sup>.

Wspomniane wydanie kanonów zawiera jedyne znane dziś utwory pewnego autorstwa Chylińskiego. Źródłowo jest potwierdzone nie tylko to, że było ich więcej, ale i że były publikowane. Jedna z melodii stanowiących podstawę kanonów (z tekstem rozpoczynającym się od słów „Da pacem Domine in diebus nostris”) miała zostać – według słów Szymona Starowolskiego – opublikowana w Wenecji około 1620 roku<sup>20</sup>. Ten druk

<sup>17</sup> MIROSLAW NAGIELSKI, *Potocki Piotr h. Pilawa (zm.1648)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXVIII, Kraków 1984, s. 119–120.

<sup>18</sup> KAROL ESTREICHER, *Bibliografia polska*, t. XXV, wyd. Stanisław Estreicher, Kraków 1913, s. 154. U tego samego drukarza w 1632 i 1633 roku dwa swoje pisma wydał preceptor Potockiego w podróży po Europie, znany polski pisarz Szymon Starowolski.

<sup>19</sup> S. RINALDI (wyd. R. CASIMIRI), *Musicisti dell'ordine Francescano...*, op. cit., cz. II, s. 239. W parafii św. Jana Chrzciciela w Warszawie 14 sierpnia 1657 roku w charakterze ojca chrzestnego wystąpił Reverendo Padre Andreas Chilicki (zob. Warszawa, Archiwum Archidiecezjalne, sygn. 107, s. 281). Nie ma pewności, że w tym wypadku chodzi o muzyka o. Andrzeja Chylińskiego, ale nie jest to wykluczone.

<sup>20</sup> Szymon Starowolski, który zapewne razem z Potockim spotkał kompozytora w Padwie w 1632 roku, w swojej pracy teoretycznej (SZYMON STAROWOLSKI, *Musices practicae erotemata*, Kraków 1650, k. [44]) napisał, że Chyliński 14 lat przed antwerskim wydaniem kanonów temat ten opublikował w Wenecji, wzywając muzyków do podania jego rozwiązania („Sic ante annos aliquot Excellentissimus Magister Andreas Chilinscius Polonus, ordinis minorum conventualium S. Francisci Patavii in conventu Divi Antonii musicorum praefectus, cantilenam brevem: *Da Pacem Domine in diebus nostris*, quatuor vocibus constantem, sedecim canonibus concludens in ea sexaginta quatuor voces inseruit, et ad resolvendum musices magistris proposuit, proelo Venetiis excusam. Cumque nemo per annos quatuordecem, ad propositum enigma respondisset, resolutionem illius Antverpiae typis Plantinianis evulgavit”).

nie został dotąd odnaleziony. Jeżeli chodzi o inne utwory Chylińskiego, jedynie na podstawie wzmianki w inwentarzu muzykaliów kościoła parafialnego w miejscowości Příbor na Morawach z roku 1637 wiadomo, że najpewniej opublikował on *Concerti [...] con Partitura*<sup>21</sup>. Także na ślad tego druku nie udało się trafić<sup>22</sup>.

Z okresu panowania Zygmunta III zachowały się jeszcze wiadomości o trzech innych franciszkanach (wszystkich z prowincji polskiej), którzy ponoć byli kompozytorami. Raphael Starnovius i Andreas Justus są wzmiankowani w aktach rzymskiej kurii generalnej pochodzących, odpowiednio, z 1621 i 1628 roku<sup>23</sup>. Pierwszy z nich, określony w tej dokumentacji jako *magister musicae*, był także organistą. O. Gian Giacinto Sbaraglia, osiemnastowieczny historyk zakonu franciszkanów, autor listu wysłanego 17 czerwca 1740 roku z Ferrary do Giambattisty Martiniego, podał o nim także dwie informacje, których nie potwierdzają poznane do dziś polskie źródła, a mianowicie, że Rafael był kapelmistrzem króla Zygmunta III („Sigismundi 3. Regis Poloniae Magister Capellae”) oraz że skomponował wiele utworów muzycznych („multa in Musica egregie edidit”)<sup>24</sup>. Zdaniem tegoż autora, zbierającego materiały historyczne oraz prace muzyczne teoretyczne i edycje nutowe dla Padre Martiniego, Rafael, mieszkający w Krakowie, miał tam ucznia Justusa (skądinąd wiadomo, że imieniem Andrzej), także organistę. Miałby on być muzykiem syna Zygmunta III, królewicza Władysława („ac Serenissimi Principis Ladislai Musicus”)<sup>25</sup>. Sbaraglia wymienia także Tobiasza nieznanego nazwiska lub imienia, ponoć kolejnego muzyka Zygmunta III i kompozytora, którego twórczość ani jakiegokolwiek wiadomości o niej nie dotrwały do naszych czasów.

<sup>21</sup> Jiří SEHNAL, *Kilka XVII-wiecznych poloników morawskich*, „Muzyka” XVIII 1973 nr 2, s. 102; tegoż, *Nové příspěvky k dějinám hudby na Moravě v 17. A 18 století*, „Časopis Moravského Musea. Acta Musei Moraviae” LX 1975, s. 162 (w inwentarzu z roku 1637: „Concerti Andrea Chilinski cum Partitura”). Serdecznie dziękuję Prof. Sehnalowi za ofiarowane publikacje dotyczące tego i innych inwentarzy morawskich muzykaliów.

<sup>22</sup> Nie jest wykluczone, że z tym zbiorem należy łączyć zachowane szczątkowo w Wilnie hipotetycznie przypisywane Chylińskiemu utwory (dwa ośmiogłosowe opracowania psalmów sygnowane „Scachi vel Chil”, z których zachował się tylko jeden głos), przekazane w rękopisie LT-Vn F 105–59; zob. BARBARA PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Muzyka pod patronatem polskich Wazów. Marcin Mielczewski*, Warszawa 2011, s. 129–130).

<sup>23</sup> S. RINALDI, *Musicisti dell’ordine Francescano...*, op. cit., cz. I, s. 191, 193.

<sup>24</sup> J. BARTOSZEWICZ, *Księga protokółów...*, op. cit.; GIOVANNI BATTISTA MARTINI, *Carteggio inedito del P. Giambattista Martini coi più celebri musicisti del suo tempo*, wstęp Federico Parisini, t. I, Bologna 1888, Bibliotheca musica Bononensis 22, s. 77. Za wskazanie mi tej pozycji i pomoc w uzyskaniu zawartych w niej informacji jestem serdecznie wdzięczna Prof. Alinie Żórawskiej-Witkowskiej.

<sup>25</sup> G. B. MARTINI, *Carteggio inedito del P. Giambattista Martini...*, op. cit., s. 407.



Pewność co do przynależności członków zakonu franciszkanów konwentualnych do kapeli królewskiej w Rzeczypospolitej możemy mieć w przypadku dwóch muzyków włoskich, którzy działali na dworze za panowania synów Zygmunta III — Władysława IV (1632–1648) i Jana Kazimierza (1648–1668).

W „Xenia Apollinea”, dodatku muzycznym do pisma muzycznoteoretycznego *Cribrum musicum* królewskiego kapelmistrza Marca Scacchiego (Wenecja 1643), zostały zamieszczone kanony enigmatyczne autorstwa 50 muzyków, w większości członków zespołu muzycznego na dworze Władysława IV. Znalazły się wśród nich dwa utwory „R[everendi] P[atris] Vincentii Scapitae da Valenza, Reg[iae] Maiestatis Musici, et Fratr[is] Min[orum] Convent[ualium] S. Franc[isci] in Transylvania Provincialis”<sup>26</sup> i jeden „R[everendi] P[atris] Augustini Eutitii, Ord[inis] Min[orum] Convent[ualium] S. Franc[isci] et huius Capellae Musici”<sup>27</sup>. O drugim z wymienionych muzyków wiadomo, że był śpiewakiem (być może basem) w kapeli Władysława IV już przed 1643 rokiem i co najmniej do roku 1646<sup>28</sup>, ale nie dłużej niż do 1649. Poza tym jednym kanonem nie są znane żadne inne jego utwory. Vincenzo Scapitta da Valenza, zaprezentowany w „Xenia Apollinea” jako muzyk królewski oraz prowincjał w prowincji zakonu oo. franciszkanów konwentualnych w Siedmiogrodzie, jest postacią w piśmiennictwie muzykologicznym znaną (króciutki biogram poświęcił mu już w swoim leksykonie Johann Gottfried Walther<sup>29</sup>, a za nim, nieco większe, kolejni autorzy), ale wydaje się, że warto zebrać i poddać krytyce podawane o nim informacje biograficzne, a także rozszerzyć nieco zasób podawanych wiadomości o jego zachowanych i niezachowanych kompozycjach.

Dzięki badaniom Sergia Martinottiego<sup>30</sup>, których wyniki były niestety pomijane w późniejszych publikacjach, wiemy, że [Antonio] Vincenzo urodził się w 1584 roku (nie 1593 jak czytamy w niektórych encyklopediach<sup>31</sup>, podczas gdy w innych data jego urodzin nie jest podawana) w Valenza Po niedaleko Alessandrii i został ochrzczony w miejscowej katedrze 15 lipca tegoż roku. Jego ojciec Battista Scapitta był lekarzem, a matką drugą żoną Battisty Catarina da Feliciano. Jako chłopiec Vincenzo mieszkał w rodzin-

<sup>26</sup> MARCO SCACCHI, *Cribrum Musicum*, Venetiis 1643, s. 208–209.

<sup>27</sup> Jw., s. 209–210.

<sup>28</sup> B. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Muzyczne dwory...*, op. cit., s. 166.

<sup>29</sup> JOHANN GOTTFRIED WALTHER, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek*, Leipzig 1732, wyd. nowe jako tegoż, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*. Textes und der Noten, wyd. Friederike Ramm, Kassel 2001, s. 492.

<sup>30</sup> S. MARTINOTTI, *Notizie su Vincenzo Scapitta...*, op. cit., s. 173–179.

<sup>31</sup> Ostatnio w: ALEXANDER RAUSCH, *Scapitta (Scapita) Vincenzo*, w: *Österreichisches Musiklexikon*, t. 4, red. Rudolf Flotzinger, Wien 2005, s. 2040.

nym mieście i śpiewał w chórze tamtejszej katedry. W 1606 roku wygrał konkurs na dyrygenta chóru w tej świątyni i pozostawał nim najpewniej do 1610 roku, kiedy ponownie ogłoszono konkurs na to stanowisko. Losy muzyka w drugim dziesięcioleciu XVII wieku nie są znane. Można jednak przyjąć, że najpóźniej wtedy wstąpił on do zakonu franciszkanów konwentualnych i znalazł się najpewniej w klasztorze w Pawii lub okolicy<sup>32</sup>, co byłoby zgodne z informacją pochodzącą od Gian Giacinto Sbaraglii, że należał do prowincji genueńskiej<sup>33</sup>. W literaturze przedmiotu od ponad 50 lat powtarzana jest informacja, że w latach 1621–1633 Scapitta był kapelanem i śpiewakiem-tenorem na dworze arcyksięcia Tyrolu Leopolda V, rezydującego głównie w Innsbrucku (zm. 1632) i wdowy po nim arcyksiężnej Claudii de' Medici<sup>34</sup>. W świetle danych zamieszczonych w pomijanym dotąd w badaniach lub przeoczonym przez muzykologów druku *Concerti a 1. 2. 3. 4*<sup>35</sup> okres pobytu tego muzyka-franciszkanina w Innsbrucku musiał być krótszy. Jeszcze w 1625 roku, wydając w Wenecji ten zbiór, jako swoje pierwsze opus, Vincenzo Scapitta był muzykiem w bazylice św. Antoniego w Padwie<sup>36</sup>. Umieszczone na stronie tytułowej druku określenie „musico” ma zapewne uniwersalne znaczenie i nie świadczy o tym, że Scapitta był tam instrumentalistą. Wprawdzie wiadomo, że u św. Antoniego w Padwie już u schyłku XVI wieku, a także w czasach działalności Scapitty wykonywano podczas większych uroczystości muzykę instrumentalną<sup>37</sup>, w dokumentach dotyczących organizacji życia muzyczne-

<sup>32</sup> S. MARTINOTTI, *Notizie su Vincenzo Scapitta...*, op. cit., s. 174, 176.

<sup>33</sup> G. B. MARTINI, *Carteggio inedito del P. Giambattista Martini...*, op. cit., s. 79.

<sup>34</sup> Zob. WALTER SENN, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Geschichte der Hoffkapelle von 15. Jahrhundert bis zu deren Auflösung in Januar 1748*, Innsbruck 1954, s. 214, 227, 363, 435.

<sup>35</sup> Choć druk został wymieniony w *Répertoire International des Sources Musicales: Einzeldrucke vor 1800*, red. Karlheinz Schlager, t. 7, Kassel 1978 [S 1159]. Zdekompletowany egzemplarz, jedynie parte terza (e quarta) w jednej książce głosowej, znajduje się w Universiteitsbibliotheek Gent (B-GU).

<sup>36</sup> „CONCERTI / DI VICENZO SCAPITTA / Da Valenza del Pò, Musico / Della Veneranda Arca / del Santo di Padova. / Libro Primo. Opera Prima. / A 1. 2. 3. 4. con Basso Continuo. / Dedicate / Al M<sup>to</sup> Rev<sup>do</sup> P<sup>re</sup> MAESTRO / GIACOMO FINETTI / Maestro di Cappella nella Gran Casa di Venetia, / e Confrate della Archiconfraternità delli SS. Musici di Roma / Stampa del Gardano Apresso Bartolomeo Magni / IN VENETIA MDCXXV”.

<sup>37</sup> Na temat udziału instrumentów w muzyce wykonywanej w kościołach północnej Italii, w tym w bazylice św. Antoniego w Padwie zob. MAURIZIO PADOAN, „Col rimbombo della musica e con indicibil divotione e numero d'uomini”: *La Settimana Santa nel Nord Italia nel primo Barocco*, w: *Affetti musicologici. Księga pamiątkowa z afektem ofiarowana Profesorowi Zygmuntowi Marianowi Szweykowskiemu w 70. rocznicę urodzin*, red. Piotr Poźniak, Kraków 1999, s. 134–135; tegoż, *Ethos devozionale e spettacolarità nella musica sacra. Qu-*

go w bazylice pojęcie „musicco” odnosi się często zarówno do śpiewaków, także zakonników-śpiewaków, jak instrumentalistów<sup>38</sup>. Znacząca wydaje się również dedykacja zbioru dla franciszkańskiego kapelmistrza i kompozytora Giacomina Finettiego, działającego w tym czasie w Wenecji, równocześnie wpływowego członka arcykonfraterni muzyków rzymskich (zbiór opublikował Bartolomeo Magni, niewykluczone, że nie bez udziału lub co najmniej poparcia adresata dedykacji).

Biorąc pod uwagę informacje pochodzące ze zbioru *Concerti* (1625) oraz źródła z Tiroler Landesarchiv w Innsbrucku, w których nazwisko Vincenza Scapitta, tenora i kapelana arcyksięcia, wymieniane jest w poznanych dokumentach z lat 1626–1632<sup>39</sup>, wydaje się bardziej prawdopodobne, że muzyk znalazł się na dworze arcyksięcia Tyrolu dopiero po ślubie Leopolda i Claudii de' Medici, który odbył się we Florencji 19 kwietnia 1626 roku. Fakt, że miał już wówczas w dorobku swoje wydane opus pierwsze, wraz z poparciem Giacomina Finettiego, mógł być pomocny przy uzyskaniu angażu. W Innsbrucku muzyk pozostał co najmniej do maja 1633 roku, kiedy Claudia, arcyksiężna-wdowa, podjęła próbę znalezienia dla niego innej pracy, w bezpiecznym w okolicznościach wojny trzydziestoletniej miejscu, i listownie rekomendowała go rezydującemu w Pradze kardynałowi Ernstowi von Harrach<sup>40</sup>. Zapewne za jego pośrednictwem Scapitta znalazł się, obok innych muzyków-kompozytorów należących do zakonu franciszkanów — Claudia Abbate i Giovanniego Battisty Aloisiego<sup>41</sup> — w służbie biskupa Ołomuńca, kardynała Franza Dietrichsteina, który miał główną siedzibę w Mikulovie. Przyjmuje się, że po śmierci kardynała (we wrześniu 1636 roku)<sup>42</sup> Scapitta udał się na dwór króla Polski. Nie wiadomo, jednak, czy nastąpiło to już w 1636 roku czy później. Jest prawdopodobne, że przyjechał do Warszawy we wrześniu 1637 roku, kiedy odbywały

---

*aresima e Settimana Santa nel Nord Italia nel primo Barocco*, w: *La musica a Milano, in Lombardo e oltre*, red. Sergio Martinotti, t. II, Milano 2000, s. 13–64, zwłaszcza s. 17–24.

<sup>38</sup> Zob. na przykład PIETRO SAVIOLO, BENEDETTO FRANCO, *Arca del Santo di Padova ove si contengono gli ordini e le regole...*, Padova 1765, s. 268.

<sup>39</sup> Zob. SABINE WEISS, *Der Innsbrucker Hof unter Leopold V. und Claudia de' Medici (1619–1632). Glanzvolles Leben nach Florentiner Art*, w: *Der Innsbrucker Hof. Residenz und höfische Gesellschaft in Tirol vom 15. bis 19. Jahrhundert*, red. Heinz Noflatscher, Jan Paul Niederkorn (Archiv für österreichische Geschichte, vol. 138), s. 325 (informacje dotyczą m.in. zaległości dworu w wypłatach wynagrodzenia, które były należne Vincenzo Scapitcie jako kapelanowi).

<sup>40</sup> HELLMUT FEDERHOFER, *Scapitta [Scapita] Vincenzo*, w: *The New Grove of Music and Musicians. Second Edition*, red. Stanley Sadie, London 2001, t. 22, s. 370.

<sup>41</sup> Niewiele wcześniej do tej kapeli należał także Claudio Cocchi.

<sup>42</sup> JIŘI SEHNAL, *Hudba na dvoře Olomouckých biskupů od 13. do poloviny 17. stol.*, „Časopis Vlastivědné muzejní v Olomouci” 1970, s. 73–86.

się uroczystości weselne króla Władysława IV i arcyksiężniczki austriackiej Cecylii Renaty. Cesarską rodzinę panny młodej reprezentowała wtedy arcyksiężna Claudia, a w orszaku znajdowało się co najmniej kilku muzyków z wiedeńskiego dworu, z włoskimi śpiewaczkami Margheritą Basile Cattaneą i Lucią Rubini na czele<sup>43</sup>. Źródłowo pobyt Scapitty na polskim dworze królewskim jest jednak potwierdzony dopiero w 1643 roku poprzez zamieszczone w *Cribrum Musicum* Marco Scacchiego kanony muzyka i towarzyszącą im, cytowaną tu, informację o autorze<sup>44</sup>. Warto przy tym zauważyć, że nie jest prawdą<sup>45</sup> jakoby o Vincenzo Scapicie pisał w swoim ukończonym w pierwszych miesiącach 1643 roku dziełku literackim *Gości-niec abo Krótkie opisanie Warszawy* słynny królewski skrzypek, kompozytor *Canzoni e concerti*, Adam Jarzębski<sup>46</sup>, choć wymienił w tej pracy kilku, także mniej znamienitych muzyków Władysława IV. Fakt ten wraz z informacją podaną przez Scacchiego, że Vincenzo Scapitta był prowincjałem w Siedmiogrodzie, każe brać pod uwagę możliwość, że muzyk przybył na dwór króla Polski kilka lat później, niż się sądzi. Nie jest wykluczone, że przed wyjazdem do Rzeczypospolitej Scapitta pozostawał jakiś czas na terenie Cesarstwa lub w Górnych Węgrzech, gdzie znajdował się „przyczółek” misji franciszkanów konwentualnych skierowanych na Siedmiogród, nie odnoszących jednak na ziemiach pozostających przez większość XVII wieku pod panowaniem tureckim żadnych sukcesów, co z pewnością nie uzasadniało powoływania siedmiogrodzkiej prowincji i jej prowincjała (chyba że tytularnego)<sup>47</sup>. Jeżeli, jednak, Scacchi w ten sposób określił Scapittę jesz-

<sup>43</sup> HIERONIM FEICHT, *Musikalische Beziehungen zwischen Österreich und Altpolen und Grazer Beiträge zur polnischen Musikgeschichte*, w: *Festschrift der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz*, Graz 1963; przedruk w: tegoż, *Studia...*, op. cit., s. 519–520; HERBERT SEIFERT, *Polonica-Austriaca. Schlaglichter auf polnisch-österreichische Musikbeziehungen vom 17. bis ins 19. Jahrhundert*, w: *Muzyka wobec tradycji. Idee – dzieło – recepcja*, red. Szymon Paczkowski, Warszawa 2004, s. 251–252; Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Włoskie wesela arcyksiążąt z Grazu a początki opery w Polsce*, „Muzyka” L 2005 nr 3, s. 20–25.

<sup>44</sup> M. SCACCHI, *Cribrum Musicum*, op. cit.

<sup>45</sup> Tak w: JÓZEF SURZYŃSKI, *Muzyka figuralna w kościołach polskich od XV do XVIII wieku [zawiera Alfabetyczny spis kompozytorów i muzyków polskich od wieku XV do końca wieku XVIII]*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego” XVI 1889, s. 25–26 oraz w tegoż, *Über alte polnische Kirchenkomponisten und deren Werke*, „Kirchenmusikalisches Jahrbuch” V 1890, s. 78, a następnie HELLMUT FEDERHOFER, *Scapitta (Scapita) Vincenzo*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. Friedrich Blume, t. 11, Kassel 1963, szp. 1481.

<sup>46</sup> Zob. ADAM JARZĘBSKI, *Gości-niec abo Krótkie opisanie Warszawy*, Warszawa 1643, nowe wydanie WŁADYSŁAW TOMKIEWICZ, Warszawa 1974.

<sup>47</sup> Jeżeli chodzi o tereny opanowane przez Turcję (część Węgier i Siedmiogród), wiadomo jedynie o pewnych sukcesach misyjnych mieszkających w opanowanej przez

cze w 1643<sup>48</sup>, mógł mieć na celu podkreślenie znaczenia muzyka w środowisku franciszkańskim, a zapewne i poinformowanie, że muzyk przybył do Rzeczypospolitej nie z Włoch, ale z terenów sąsiadujących z Polską na południu i południowym wschodzie oraz, że nie należał w tym czasie do prowincji polskiej. Z drugiej strony fakt, że w poznanych źródłach polskich lub związanych z Polską nazwisko Vincenza Scapitty występuje dopiero od 1643 roku, jeżeli weźmiemy pod uwagę bardzo zły stan zachowania dokumentacji kapeli Władysława IV w latach 30. i na początku 40. XVII wieku, nie musi oznaczać, że ten franciszkański śpiewak i kompozytor nie dołączył do zespołu wcześniej<sup>49</sup>. Oczywistą pomyłką Sbaraglii jest natomiast określenie Scapitty mianem muzyka Zygmunta III (zm. 1632) — „Vincenzo di Valenza Italiano [...] fu Musicico dottissimo appresso Sigismondo Re di Polonia”<sup>50</sup>.

Kolejne informacje źródłowe dotyczące Vincenza Scapitty pochodzą z 1645 roku, kiedy najpierw przewodniczył on w Kaliszu kapitule prowincji polskiej, będąc już jej członkiem i równocześnie śpiewakiem i kapelanem na dworze Władysława IV, a następnie uzyskał od króla dokument pozwalający na założenie w Warszawie klasztoru franciszkanów konwentalnych i budowę kościoła oraz został pierwszym gwardianem tego klasztoru. Wspominany siedemnastowieczny historyk zakonu św. Franciszka

---

Imperium Osmańskie Bośni franciszkanów obserwantów, wywodzących się głównie z Dalmacji lub z Włoch (zob. ISTVÁN-GYÖRGY TÓTH, *Between Islam and Catholicism: Bosnian Franciscan Missionaries in Turkish Hungary, 1584–1716*, „The Catholic-Historical Review” 89 nr 3 (Jul. 2003), s. 409–433) oraz o powołaniu w 1640 roku „custodii” siedmiogrodzkiej należącej do prowincji węgierskiej franciszkanów obserwantów, w której w późniejszych latach działał m.in. Joannes Caioni, kiedy kontynuował tworzenie słynnej, określanej jego nazwiskiem tabulatury (zob. SAVIANA DIAMANDI, ÁGNES PAPP, *Wstęp w: Codex Caioni*, red. Saviana Diamandi (Musicalia Danubiana 14/A), București 1993, [w wersji angielskiej] s. 61–98). O próbach zorganizowania w Górnych Węgrzech (dzisiaj Słowacja) przyczółka dla misji franciszkanów konwentalnych w Siedmiogrodzie ISTVÁN-GYÖRGY TÓTH, *Politique et religion dans la Hongrie du XVII<sup>e</sup> siècle. Lettres des missionnaires de la Propaganda Fide*, Paris 2004, s. 30–39.

<sup>48</sup> M. SCACCHI, op. cit., s. 208. Najprawdopodobniej Scacchi poznał Vincenza Scapittę kilkanaście lat wcześniej, kiedy w kwietniu 1631 roku, jako kapelmistrz ówczesnego królewicza Władysława Wazy, udawał się z Warszawy czasowo do Włoch. Zgodnie z treścią listu jego patrona do arcyksięcia Leopolda Scacchi miał się zatrzymać w Innsbrucku i zaprezentować tam swoje utwory (WALTER LEITSCH, *Das Leben am Hof König Sigismunds III. Von Polen*, t. 1, Wien 2009, s. 331).

<sup>49</sup> A. i Z. M. SZWEJKOWSCY, *Włosi w kapeli...*, op. cit., s. 123 (określają czas pobytu muzyka w kapeli Władysława IV jako „po 1633 do 1655”); B. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Muzyczne dwory...*, op. cit., s. 209 (najwcześniej na dworze króla Polski w 1636, bardziej prawdopodobne, że od 1637 roku).

<sup>50</sup> G. B. MARTINI, *Carteggio inedito del P. Giambattista Martini...*, op. cit.

w Polsce Jan Kazimierz Biernacki napisał o kapitule w Kaliszu, na której został wybrany prowincjałem Stephanus Tarcinus, „Capitulo Preasidente P. Vincentio de Valentia Italo, sed ad Provin[cia] Polon[iae] incorporato, qui per multos annos in Provincia Pol[oniae] commoratus, Capellae Regiae Musicus egregius fuit; ipse est, qui locum pro Conventu Varsavien[si] ab Vladislai IV. Procuravit, in eoq[ue] diu Guardianum egit”<sup>51</sup> (prezydentem kapituły był Scapitta ponownie w 1648 roku w Krakowie<sup>52</sup>, wtedy też był kandydatem na ministra prowincji, a nawet otrzymał już wcześniej potrzebną w tym celu dyspensę, ale ostatecznie funkcji tej nie objął<sup>53</sup>). Z wydanego przez Władysława IV 6 listopada 1645 roku dokumentu aprobującego powstanie klasztoru franciszkanów konwentualnych w Warszawie dowiadujemy się zaś (i te informacje można zapewne traktować jako wiarygodne), że prośby do niego wnosił, obok sekretarza królewskiego Jakóba Sosnowskiego, Wielebny Ojciec Vincenzo Scapitta, który był królewskim kapelanem oraz wizytatorem i komisarzem generalskim (można dodać: prowincji polskiej i ruskiej): „...Quapropter cum Generosum Jacobus Sosnowski Secretarius Noster in animum induxisset Conventum Religionis Ordinis Minorum Conventualium Sancti Francisci Varsaviae in loco Residentiae Nostrae erigere et statuere, Nos itaque eidem ordini liberter favendo et praecibus a Venerabili Fratre Vincentio Scapito de Valentia, Capellano Nostro, visitatore et Commissario generali ejusdem Ordinis Nobis super hoc humiliter porrectis, benigne annuentes concedendum et permitendum duximus, prout quidem concedimus et permittimus praesentibus literis Nostris...”<sup>54</sup>. W zatwierdzeniu tego aktu, dokonanym 19 maja 1646 roku, przez Andrzeja Szołdrskiego, biskupa poznańskiego (jako że Warszawa należała w tym czasie do diecezji poznańskiej), znajdujemy również informację, że Wielebny Ojciec Vincenzo Scapitta, komisarz św. Franciszka, był także doktorem teologii („Adm[odum] Rev[erendus] Pater Frater Vincentius de Valentia S[anctae] T[heologiae] Doctor”)<sup>55</sup>. Drewniany kościół został przy jego udziale zbudowany na warszawskim Nowym Mieście w 1646 roku a poświęcony 3 października tego roku<sup>56</sup>.

<sup>51</sup> J. K. BIERNACKI, *Speculum minorum...*, op. cit., s. 287.

<sup>52</sup> Jw., s. 288.

<sup>53</sup> K. KANTAK, *Franciszkanie polscy...*, op. cit., s. 248.

<sup>54</sup> Cyt. za: JÓZEF ŁUKASZEWICZ, *Krótki opis historyczny kościołów parochialnych [...] w dawnej Diecezji Poznańskiej*, Poznań 1863, s. 134–135.

<sup>55</sup> Tamże, s. 135.

<sup>56</sup> JAKÓB PIASECKI, *Opisanie klasztorów i kościołów księży Franciszkanów. Kościół i Klasztor Księży Franciszkanów w Warszawie*, „Pamiętnik Religijno-Moralny” VII 1844, s. 439–440.

Choć Vincenzo Scapitta był bardzo zaangażowany w życie zakonne, zarówno na poziomie warszawskiego klasztoru, który współtworzył i którym kierował, jak i prowincji polskiej, do której należał i której kapitułom przewodniczył, a także działając w imieniu generała zakonu, nie zaprzestał jednak działalności na dworze w charakterze śpiewaka. W szczęśliwie zachowanych rachunkach zespołu muzycznego z lat 1650–1652, tj. z czasów panowania następcy i przyrodniego brata Władysława IV, Jan Kazimierza Wazy, muzyk jest wymieniony wśród tenorów z pensją 1200 florenów rocznie, co stawiało go pod względem wynagrodzenia na drugim miejscu w tej grupie<sup>57</sup>.

Scapitta pozostał w Warszawie do lata 1655 roku, kiedy, w związku z najazdem szwedzkim dwór królewski się ewakuował. Dzięki nekrologowi zachowanemu w klasztorze franciszkańskim w Wiedniu wiadomo, że tam właśnie muzyk ostatecznie się znalazł i tam też zmarł 1 sierpnia 1656 roku<sup>58</sup>. Informacje z tego źródła, znanego badaczom, także polskim, co najmniej od pierwszej połowy XIX wieku<sup>59</sup>, zapewne poza samą datą zgonu, nie są jednak ściśle i wydaje się, że trzeba je traktować z dużą ostrożnością. W szczególności, w świetle ustaleń Sergia Martinottiego, w chwili śmierci Scapitta miał nie 63 — jak podano w nekrologu — ale 72 lata. Nie był też kapelmistrzem króla Polski, którą to funkcję w tym czasie pełnił Bartłomiej Pękiel<sup>60</sup>, notabene w tamtym czasie także najprawdopodobniej obecny w Wiedniu<sup>61</sup>. Warta skomentowania jest również powtarzana w szeregu publikacji informacja, że Scapitta udał się z Warszawy do Wiednia przez Lwów oraz, rzadziej, że w Wiedniu spędził rok. Ta pierwsza sugerowałaby, że muzyk, po opuszczeniu stolicy, pozostawał przy królu i wraz z nim pojechał na Śląsk, po czym wiosną 1656 roku razem z dworem znalazł we Lwowie, gdzie 1 kwietnia odbyły się tzw. „śluby lwowskie” Jana Kazimierza<sup>62</sup>. Ta druga oznaczałaby, zaś, że Scapitta bezpośrednio z Warszawy pojechał do Wiednia, a wówczas powinien był kierować się na Kraków i nie miałby powodu udawać się do Lwowa.

<sup>57</sup> ANNA SZWEJKOWSKA, *Kapela królewska Jana Kazimierza w latach 1649-1652*, „Muzyka” XIII 1968 nr 4, s. 41.

<sup>58</sup> FRIEDRICH WILHELM RIEDEL, *Die Wiener Minoriten und ihre Musikpflege „Singende Kirche“* XVI 1968–1969, s. 161–165.

<sup>59</sup> Zob. J. PIASECKI, *Opisanie klasztorów...*, op. cit., s. 437.

<sup>60</sup> Ta druga nieścisłość wskazywana jest w szeregu publikacjach, m.in. H. FEDERHOFER, *Scapitta...*, w: *Die Musik in Geschichte...*, op. cit.; tegoż, *Scapitta...*, w: *The New Grove Dictionary...*, op. cit.

<sup>61</sup> H. SEIFERT, *Polonica-Austriaca...*, op. cit., s. 253–254.

<sup>62</sup> Zob. J. PIASECKI, *Opisanie klasztorów...*, op. cit., s. 437.

Ponieważ nie zachowały się żadne muzykalia dworu królów Polski z dynastii Wazów, tzn. żadne nuty, których używali muzycy królewscy lub które znajdowały się w bibliotece królewskiej, nie dziwi fakt, że poza wspomnianymi kanonami wydanymi w *Cribrum Musicum* Scacchiego, nie są znane kompozycje Vincenza Scapitty da Valenza powstałe podczas jego pobytu w Rzeczypospolitej. Można jednak przypuszczać, że utwory takie komponował, ale wobec kryzysu polskiego drukarstwa nie były one drukowane, a przekazujące je rękopisy zaginęły. Jedynym obecnie znanym świadectwem recepcji na ziemiach polskich jego twórczości muzycznej jest bliżej niezidentyfikowany utwór na Boże Narodzenie — „concerto” na 10 głosów — wymieniony w inwentarzu z 1677 roku kompozycji należących ówczesnie do kapeli klasztoru franciszkanów konwentualnych w Przemyślu<sup>63</sup>. Koncertu kościelnego o takiej obsadzie nie ma wśród zachowanych do dziś utworów Scapitty, wydanych przed przebyciem do Rzeczypospolitej, kiedy mieszkał w Padwie i Innsbrucku<sup>64</sup>.

Przyjmujemy hipotetycznie, że kiedy muzyk udawał się na dwór Władysława IV, miał w swoim bagażu wydania swoich utworów. Były to zapewne jego cztery opus, wszystkie wydane w Wenecji: *Concerti* na 1–4 głosów i basso continuo op. 1 (Bartolomeo Magni, 1625), *Vaghi fiori di Maria Vergine* op. 2 na 2–4 głosów i organy (Bartolomeo Magni, 1628) i *Missae* op. 3 na 8 głosów i na 5 głosów z ripieni oraz organy (Alessandro Vincenti, 1629). Opusem 4 był zbiór *Musica da camera*, o którego niegdysiejszym istnieniu wiadomo nie tylko, jak się podaje w literaturze przedmiotu, z leksykonu Walthera (bez podania opus, Wenecja 1630)<sup>65</sup>, ale także z pochodzącego z 1649 roku katalogu muzykaliów króla Portugalii Jana IV (1603–1656), wielkiego patrona sztuki i muzyki, zajmującego się też pisaniem tekstów muzycznoteoretycznych i komponowaniem. Jego bardzo obszerny zbiór druków muzycznych niestety uległ zniszczeniu podczas trzęsienia ziemi w Lizbonie w 1755 roku. W zachowanym katalogu-indeksie kolekcji wymieniony jest, jako pozycja 225, zbiór „Musica di camara / Vincenzo

<sup>63</sup> MIROSLAW PERZ, *Inwentarz przemyski (1677)*, „Muzyka” XIX 1974 nr 4, s. 59.

<sup>64</sup> Wspominany inwentarz z Přebor potwierdza recepcję muzyki Scapitty na Morawach; zob. J. SEHNAL, *Nové příspěvky...*, op. cit., s. 163; także w: LUCIE BRÁZDOVÁ, *Moravian Musical Inventories of the Seventeenth Century*, w: *Acta Universitatis Palachianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Philosophica-Aesthetica* 28 (*Musicologica Olomucensia* VII) 2005, s. 17–26.

<sup>65</sup> J. G. WALTHER, *Musicalisches Lexicon...*, op. cit., s. 492: „Scapitta [...] gab an. 1630 eine Musica di Camera zu Venedig in Druck”.



Scapita da Valenza de po. lib. 1. obra 4<sup>66</sup>. Niestety nie są znane żadne informacje o zawartości tego druku<sup>67</sup>.

Jedynie dwa zbiory utworów Scapitty zachowały się w kompletnej formie. *Vaghi fiori di Maria Vergine cioè le quatro Antifone che si cantabo da Santa Chiesa doppoi li divini Ufficii nelle quatro parti dell'anno ad essa B.V. come, Salve Regina, Alma Redemptoris, Regina Coeli, & Ave regina Coelorum. A 2. 3. & 4 Voci, Con le Littaniae del'istessa B.V. & un Laudate Dominum omnes gentes*, wydanie dedykowane arcybiskupowi Salzburga Parisowi von Lodron (dedykacja podpisana 11 listopada 1628 roku w Innsbrucku), jest dziełem (op. 2) Vincenza Scapitta da Valenza del Po, określonego na stronie tytułowej jako „musico, & cappellano d'honore del Serenissimo Leopoldo, Arciduca d'Austria”<sup>68</sup>. Zbiór obejmuje w sumie 22 kompozycje, stylistycznie – co powtarzają wszyscy badacze – bliskie koncertom na kilka głosów Lodovica da Viadana. 18 utworów skomponował Scapitta, cztery inni twórcy – kapelmistrz na dworze arcyksięcia Leopolda Johann Stadlmair (w druku nazwisko zostało podane w formie Stadelmair) — *Ave Regina Coelorum* (CATB, b.c.), Paul Kienhaimer (w druku nazwisko w formie Khinheimer), kornecista i kamerdyner Leopolda — *Salve Regina* (2T, b.c.) oraz Giovanni Giacomo Porro (w druku Giacomo Porro), w tym czasie (i taka informacja została podana w druku) kapelmistrz w kościele San Lorenzo in Damaso w Rzymie, w późniejszych latach muzyk związany krótko z dworem wiedeńskim, a później przez ok. 20 lat, monachijskim<sup>69</sup> — *Salve Regina* i *Regina Coeli* (oba na 2C lub 2T i b.c.). W realizacji Scapitty znalazło się w wydaniu 16 antyfon, opracowanych, tak jak wyżej wymienione utwory, w formie koncertów małogłosowych, zawsze z towarzyszeniem basso continuo:

<sup>66</sup> *Primeira parte da Index da livreria de musica do Mvito Alto e Poderoso Rey Dom Ioão o IV. Nosos Denhor* (1649), ed. facs., Lisbon 1967, s. 47 (w zbiorze nut króla Portugalii Jana IV znajdowało się także wydanie *Missae* op. 3 Scapitty; tamże, s. 20, poz. 47).

<sup>67</sup> Jest wysoce prawdopodobne, że ten właśnie zbiór został wymieniony (bez podania nazwiska autora) w inwentarzu zaginionych obecnie muzykaliów dworu w Innsbrucku z 1665 roku. Zob. H. FEDERHOFER, *Scapitta...*, w: *Die Musik in Geschichte...*, op. cit., szp. 1481.

<sup>68</sup> Kompletny egzemplarz (Canto, Alto, Tenore, Basso, Basso Continuo) znajduje się w Bibliotece Goesdonck Collegium Augustianum (D-GD); w egzemplarzu z Biblioteki Uniwersytetu Wrocławskiego (PL-Wru) zachowały się książki: Alto, Tenore, Basso i Basso Continuo. Zob. opis i wstępną charakterystykę w: A. i Z. M. SZWEJKOWSCY, *Włosi w kapeli...*, op. cit., s. 180–181.

<sup>69</sup> Na temat jego muzyki opublikowanej w kolekcji Scapitty CARLO PICCARDI, *Giovanni Giacomo Porro, Francesco Robbiano e altri musicisti di frontiera*, w: *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento: Atti del convegno internazionale di studi, Como, 31 maggio-2 giugno 1985* (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S., Como, 4), red. Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como 1988, s. 328.

cztery *Salve Regina* (dwie na dwa głosy — CB i 2T; jedna *a 3* — ATB i jedna *a 4* — CATB), sześć *Regina Coeli* (trzy cztery *a 2* — CBr, 2T, AT<sup>70</sup>; jedna *a 3* — 2CB i jedna *a 4* — CATB), cztery *Ave Regina Coelorum* (dwie *a 2* — obie na AT; po jednej *a 3* — ATB i *a 4* — CATB), dwie *Alma Redemptoris Mater* (*a 3* — CAT i *a 4* — CATB) oraz *Litaniae della Madonna* na CATB i b.c. a także, umieszczony na końcu zbioru, jako jedyny utwór nie adresowany do Matki Boskiej, psalm 116 (117) *Laudate Dominum, omnes gentes*, również na CATB i b.c.

*Missae quinis, octonis vocibus concinendae, cum extractis ad libitum*<sup>71</sup> muzyk dedykował swojemu patronowi, arcyksięciu Leopoldowi. Zbiór tworzą cztery opracowania *ordinarium missae* należące do typu *missa parodia*. Są to dwa utwory na 8 głosów podzielonych na dwa chóry o obsadzie CATB i organy (*Messa detta La Lottiera* i *Messa Tota pulchra*) oraz dwa na chór pięciogłosowy (2CATB), chór ripieno (odpowiednio 2CATB i CATB) a także organy (*Messa La Scarmigliona* i *Messa Altro non è il mio cor*).

Z *Concerti a 1. 2. 3. 4. con basso continuo* zachowała się tylko jedna książka głosowa, zatytułowana „Parte terza (parte quarta)”<sup>72</sup>. Na tej podstawie nie tylko nie można poznać w całości żadnego utworu ani też ustalić kompletnej zawartości zbioru (w szczególności brak jakichkolwiek informacji o utworach na głos solo i dwa głosy wokalne z basso continuo). W indeksie zachowanego głosu wymieniono 7 kompozycji — (pomijając b.c.) cztery na trzy i trzy na cztery głosy wokalne. Z utworów na trzy głosy w książce tej zapisano po jednym głosem (*Puer decorus* — głos zanotowany w kluczu *c*<sub>3</sub>; *Expectans expectavi* — głos w kluczu *c*<sub>2</sub>; *Domine, miserere* — głos w kluczu *f*<sub>4</sub>; *Cantate Domino a 3 Tenori* — głos w kluczu *c*<sub>4</sub>). Jeżeli chodzi o kompozycje czterogłosowe, zachowały się po dwie partie (Alto i Tenore, zanotowane w kluczach *c*<sub>3</sub> *c*<sub>4</sub>) *Iesu, lux vera meritum*, utworu przeznaczonego „Pro Sancto Antonio Patavino”; *Iubilate Deo* i *O Anima mea*, utworu zamykającego zachowaną książkę głosową i z pewnością cały zbiór, dedykowanego przez kompozytora „Al Molto Rev[erendo] Padre Maestro Leone Talenti Guar-

<sup>70</sup> Nowe wyd. ALEKSANDRA PATALAS, w: A. i Z.M. SZWEYKOWSCY, *Włosi w kapeli...*, op. cit., s. 300–304.

<sup>71</sup> Pistoia, Archivio capitolare della Cattedrale (I–PS) i PL–Wru: I: Cantus, Altus, Bassus; II: Cantus, Altus, Tenor, Bassus; Parte di ripieno, Bassus ad Organum; kopie w Universitets Bibliotek w Uppsali (S–Uu): I: Cantus, Altus, Tenor, Bassus, II: Cantus, Altus, Tenor.

<sup>72</sup> Hellmut Federhofer, wyraźnie nie wiedząc o istnieniu tego zbioru (wymieniają go m.in. A. i Z.M. SZWEYKOWSCY, *Włosi w kapeli...*, op. cit., s. 180), przypuszczał, jak Walter Senn, że jako opus 1 został wydany jakiś zaginiony zbiór nieznanych utworów w 1623 roku w Augsburgu (H. FEDERHOFER, *Scapitta...*, w: *The New Grove Dictionary...*, op. cit., s. 371).

diano Meritissimo nel Santo di Padova". W ten sposób zapewne chciał Vincenzo Scapitta podziękować swojemu przełożonemu w przeddzień rozpoczęcia kariery muzycznej i w zakonie za granicą. Niestety szczątkowo zachowany zbiór nie pozwala wypowiadać się o warsztacie kompozytora. Pozostaje tylko nadzieja, że podane tu informacje przyczynią się do dalszych poszukiwań oraz lepszego poznania biografii i twórczości zarówno tego, jak innych franciszkańskich muzyków działających w siedemnastowiecznej Rzeczypospolitej, a także wyświeślenia ich niekiedy bardzo enigmatycznych powiązań z patronatem polskich Wazów.

#### SUMMARY

The author collects all known facts about the biography and music output of Vincenzo Scapitta da Valenza and other Conventual Franciscans active in the Polish-Lithuanian Commonwealth in the 17<sup>th</sup> century, especially those connected with the Polish Vasas' courts, discusses some statements present in the musicological writings and, thanks to the examination of the 17<sup>th</sup> century editions of music of Andrzej Chyliński and Vincenzo Scapitta, and the research done in the Archive of Franciscan Province in Cracow in the cases of the latter and Raphael Starnovius, adds new information.

|

|

|

—

|

|

|

—

OKRĘŻNE U HRABIEGO MARCHOCKIEGO.  
Z NAJSTARSZYCH PRZEKAZÓW O UDZIALE MUZYKI  
W OBRZĘDACH DOŻYNKOWYCH

*Zbigniew Jerzy Przerembski*

Uniwersytet Wrocławski, Instytut Sztuki PAN

Niewiele wiemy o ludowej muzyce instrumentalnej, muzykantach, instrumentach na jakich grali, składach kapel w czasach bardziej odległych niż sto lat. Odnosi się to zwłaszcza do właściwej ludowej praktyki muzycznej — w wiejskim i chłopskim środowisku społecznym. Większe szanse na utrwalenie w źródłach mieli muzykanci biorący udział w przedsięwzięciach kulturalnych organizowanych dla „wyższych” stanów, w których pojawiali się w sytuacjach, które można by dziś określić jako folklorystyczne, będących bowiem prezentacją tylko niektórych, wybranych przejawów kultury ludowej poza ich tradycyjnym środowiskiem i w innym kontekście. Staropolskim przykładem tego rodzaju występu było uczestnictwo czterech ludowych skrzypków i czterech śpiewaków w dworskim korowodzie, z udziałem króla Zygmunta III Wazy, w Krakowie 7 czerwca 1592 roku. W ramach uroczystości z okazji królewskiego ślubu i koronacji arcyksiężniczki Anny z Habsburgów odbyły się maskary na zamku (4 i 5 czerwca), a dwa dni później na Rynku przedstawiono widowisko o tematyce głównie mitologicznej, niemniej z rodzimymi, rustykalnymi odniesieniami, w postaci „siewcy w siermiędze”, „pożłocistych” wprawdzie, ale jednak wiejskich narzędzi rolniczych: pługu i brony oraz wspomnianych ludowych wykonawców<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> NN, *Opisanie Gonitwy W maskarach czynionoy na placu Krakowskim pod czasem weselia Jego Krolewskiej Mscy do ręki żelazney u słupa przykowany septima die iunij Anno Domini MDXC wtore*, 1592, Biblioteka Książąt Czartoryskich w Krakowie, *Akta za Stefana Batoryego i Zygmunta III*, rkp. 1623, s. 337–338. MICHAŁ ROŻEK, *Uroczystości w barokowym Krakowie*, Kraków 1976, s. 35–59.

Szczególnie interesujące byłyby jednak przekazy odnoszące się do muzyki w dawnej ludowej obrzędowości. W tej związanej z cyklem kalendara, zwanej też doroczną, w czasie letnim szczególnie ważne są rytuały dożynkowe. W nich także możemy dostrzec wczesne symptomy folklorystycznych sytuacji muzycznych, jako że ludowi wykonawcy grali, śpiewali, tańczyli zazwyczaj nie u siebie i nie tylko dla „swoich”, ale w przestrzeni dworskiej, miejskiej, w dużej mierze także dla „obcych”. W uroczystościach tego rodzaju mogły łączyć się elementy różnych kultur — tak w wymiarze „pionowym”, w senie stanów, warstw społecznych, jak i „poziomym”, związane ze zróżnicowaniem regionalnym ludowej tradycji.

Święto plonów rozmaicie w Polsce nazywano, w zależności od czasu i miejsca. Używano m.in. określeń: dożynki, okrężne, wieniec, pępkowe, plon. Wykształciły się też różne rodzaje tych uroczystości. Abstrahując tu od ich najnowszych form, ukształtowanych w XX wieku (urządzanych przez organizacje społeczne, polityczne, czynniki kościelne, a przede wszystkim władze administracyjne różnych szczebli terytorialnych), dawny charakter zachowały te odbywające się w środowisku dworskim lub chłopskim. Jak pisał Józef Burszta, w obydwu przypadkach były one „wielowiekowym, naturalnym nurtem kultury chłopskiej, nie inspirowanym i nie reżyserowanym odgórnie, a różnicującym się pod wpływem konkretnych warunków tylko w szczegółach drugorzędnych”<sup>2</sup>. Tak w XIX wieku, jak i pierwszych dekadach następnego stulecia, święto plonów we wsiach szlacheckich, gdzie skupiało się wokół dworu, stanowiącego centrum uroczystości, przebiegało w sposób stosunkowo najbliższy tradycji, a zarazem rozbudowany<sup>3</sup>. Co prawda powyższe spostrzeżenia odnoszą się do Wielkopolski, jednak podobnie było w innych regionach kraju. Niemniej trzeba zauważyć, że zachowawczość kulturowa przejawiała się jako ogólna tendencja, od której zdarzały się wyjątki, odnotowane już w najstarszych przekazach.

Niestety niewiele da się powiedzieć o przebiegu dożynek w czasach staropolskich. Wzmiankowali czasem o nich ówcześni poeci czy pisarze. Należy tu przede wszystkim przywołać Zbigniewa Morsztyna, jest to bowiem „pierwszy w Polsce poeta, który opisał nam — wcale wprawdzie sumarycznie — dożynki”<sup>4</sup>. Uczynił to około 1656 roku w wierszu zatytułowanym krótko: *Votum* lub dłużej: *Pieśń wyrażająca w sobie wszelkie sposoby*

<sup>2</sup> JÓZEF BURSZTA, *Tradycje dożynkowe w Wielkopolsce*, „Kronika Wielkopolski” 1974 nr 3 (4), s. 297.

<sup>3</sup> ALEKSANDRA WOJCIECHOWSKA, *Zwyczaje i obrzędy dożynkowe*, „Wielkopolskie Zeszyty Folkloru” 2001 nr 1, s. 45, 48.

<sup>4</sup> STANISŁAW KOT, *Urok wsi i życia wiejskiego w poezji staropolskiej*, Warszawa 1937, s. 16.

życia na tym świecie i ukazująca, w czym największe szczęście człowiecze nade wszystko zawiera się. Czytamy w nim, że żniwiarze, „gdy swojej dokończą roboty”, jako jej symbol „przyniosą Cererze święcony / Wieniec zielony”, po czym „pląszą, skaczą [...] różnie śpiewają, / Gdy im przy gęślach równo pomagają / Z wielkiego kozła bąki zawieszono”<sup>5</sup>. Morsztyn wzmiankuje tu o towarzyszącej dożynkowym śpiewom kapeli złożonej z instrumentu skrzypcowego („gęśli”) i dudowego („kozła”). Taki skład tradycyjnych zespołów instrumentalnych zdaje się być typowy dla połowy XVII wieku, co potwierdzają powstałe w podobnym czasie utwory Kaspra Miaskowskiego i Waława Potockiego<sup>6</sup>. Staropolskie świadectwa literackie są, oczywiście, źródłami pośrednimi, jednak ze względu na to, że w większym lub mniejszym stopniu odzwierciedlają konkretną rzeczywistość historyczną, określane są w teorii literatury jako obrazy realistyczne<sup>7</sup>. Zawarte w nich informacje o różnych przejawach tradycji kulturowej naszego kraju trudno przecenić, zwłaszcza wobec niedostatku innych przekazów, co dotyczy przede wszystkim obrzędów i zwyczajów stanu trzeciego.

Dudowo-skrzypcowa muzyka jako atrybut dożynek przetrwała pierwszą Rzeczpospolitą i czasy zaborów, rozbrzmiewała w dwudziestolecu międzywojennym, nie umilkła i współcześnie. Skupiając się jednak w tym miejscu na źródłach historycznych z XIX stulecia, trzeba zauważyć, że wzmiankowali o niej ludoznawcy, etnografowie i folklorysty głównie w odniesieniu do Wielkopolski. Zachowały się też opisy uroczystości dożynkowych uświetnianych grą kapel w innych składach instrumentalnych, czy pojedynczych instrumentalistów, i w innych regionach – znajdziemy je przede wszystkim w dziełach Oskara Kolberga. Mają, niestety, bardzo ogólny charakter, ograniczając się często do samej tylko uwagi o muzycznym towarzyszeniu dożynek. Znaczna większość tych relacji odnosi się do drugiej połowy XIX wieku, rzadko zdarzają się wcześniejsze. Opisy dworskich dożynek w niektórych stronach byłej Rzeczypospolitej znajdziemy w *Grach i zabawach różnych stanów* Łukasza Gołębiowskiego, jednak ich stronie muzycznej poświęcił ten autor niewiele uwagi. Podał tylko teksty pieśni dożynkowych, wspominał, kiedy były śpiewane, i kiedy

<sup>5</sup> Jw., s. 64–65.

<sup>6</sup> ZBIGNIEW JERZY PRZEREMBSKI, *Dudy. Dzieje instrumentu w kulturze staropolskiej*, Warszawa 2007, s. 246–249, 408–410.

<sup>7</sup> Janusz Pelc, *Bohaterowie literaccy a wzorce osobowe w czasach polskiego renesansu oraz baroku*, w: *Problemy literatury staropolskiej*, t. 3, pod redakcją Janusza Pelca, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1978, s. 5, 12; MICHAŁ GŁOWIŃSKI, ALEKSANDRA OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, JANUSZ SŁAWIŃSKI, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1991, s. 42.

grała „muzyka”<sup>8</sup>. Podobnie Jan Stanisław Bystron w obszernej monografii *Zwyczaje żniwiarskie w Polsce* (1916), gdzie opisuje na europejskim tle porównawczym te doroczne uroczystości. Charakteryzuje zróżnicowanie na terenach przedrozbiorowej Rzeczypospolitej dworskich i „włościańskich” dożynek, związanych z nimi obrzędów, zwyczajów, ich nazw, a także towarzyszących im pieśni (szczegółowo) i tańców (ogólnie). Odniesień do muzyki instrumentalnej jednak brakuje nawet w tych momentach uroczystości, gdy obecność kapel zaświadcza inni badacze, zwłaszcza Oskar Kolberg. Oto czytamy u Bystronia tylko, że: „orszak dożynkowy zbliża się do dworu ze śpiewem”<sup>9</sup>.

Z tekstów źródłowych do najstarszych należy rękopiśmienny opis dożynek, jakie odbyły się 15 sierpnia 1819 roku w Mińkowcach na Podolu, zachowany w Bibliotece Kórnickiej Polskiej Akademii Nauk. Autorem relacji jest hrabia Jerzy Ignacy Ścibor Marchocki (1755–1827), herbu Ostoja, mieniący się panem na Mińkowcach, Belmoncie, Przytuli i Otrokowie, używający także tytułów Dux i Redux. Rzecz powstała z zamiarem opublikowania w „Kurierze Litewskim”. Poprzedza ją bowiem list do redakcji:

W Zamku Belmont

17 Augusta 1819 r.

Do Redaktora gazety Kuryera Litewskiego.

Opisanie Obchodu Święta żniw w ziemi mojej od lat 30 praktykowanego, i iaki w dniu 15 Augusta w 1819 r. w Miasteczku Minkowcach odprawił się, dla umieszczenia w Gazecie ośmielam się zasłać. Może że nieoszpeci Gazety i napelni ją pożytecznie: a może i Publiczność z odczytania nasyci ciekawość i przyjemną znajdzie zabawę.

Mam honor zostawać z winnym poważaniem WM Redaktora  
nayniższym sługą

Hrabia Ścibor Marchocki.

<sup>8</sup> ŁUKASZ GOŁĘBIEWSKI, *Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym, lub niektórych tylko prowincjach. Umieszczony tu: kulig czyli szlichtada, łowy, maszkary, muzyka, tańce, reduty, zapusty, ognie sztuczne, rusalki, sobótki i t. p., opisane przez...*, Warszawa 1831, s. 264–270.

<sup>9</sup> JAN STANISŁAW BYSTRON, *Zwyczaje żniwiarskie w Polsce*, Kraków 1916, s. 134.



Wynika z tego, że tradycja dożynkowa sięgała w dobrach hrabiego końca XVIII wieku. Jak przyznaje autor, do jej opisania zachęciły go relacje prasowe z podobnych uroczystości w Frankfurcie, Bambergu, a nawet w Nowym Jorku. Tymczasem

od lat iuż trzydziestu w Gubernii Podolskiéy, ziemiach Mińkowieckich, Hrabiego Marchockiego, solennie się to Święto obchodzi pod nazwiskiem Święta Żniw. Jest to naśladowanie od dawna trwającego w Polsce zwyczaju okrężnem zwanego. Wszyscy Mieszkańce wiejscy znają go pod tem nazwiskiem, a chociaż mniej wspaniale może, i z mniejszą okazałością u innych odbywane bywa, nie iest dlatego ani mniej przyjemnym, ani mniej pożytecznym. Miły iest wprawdzie i rozrzewniający widok rolników oddających hołd i Powinszowania Panom swoim, po szczęśliwie skończonych żniwach, z ukontentowaniem patrzących na użęte ich ręką snopki, a słodki widok Panów przyjmujących z wdzięcznością tén dowód przychylności ziem swoich mieszkańców, chociaż na wsi tylko przedstawionym być może, sędzę przecież iż każdemu równie przyjemne sprawiać musi uczucia.

Dziedzic i mieszkańce ziem Mińkowieckich obchodząc to Święto w dniu 15 Sierpnia, nie tylko stosowali się do przepisów Chrześcijańskiego Kościoła, na przykazaniu Bożym wspartych, lecz nadto przyłączyli doroczną pamiątkę zawartego wzajemnie przymierza, którym, rolnicy przechodząc z stanu poddaństwa do stanu wolności, z pańszczyzny na czynsze, z niepewnego dawniey posiadania własności, w zupełną władzę rozporządzania oną podług upodobania, i w tym podobne swobody, postanowili ten dzień i na podziękowanie Wszechmocnemu za obdarzenie ich urodzajem, i na okazanie Dziedzicom swoim w ofiarowaniu z kłosów uwitego wieńca wdzięczności, za udarowanie wolnością, poświęcić. Dziedzic łącząc do tego widoki przezorności gospodarskiej, czyni w tymże dniu Rolniczo-Gospodarski popis<sup>10</sup>.

Wprawdzie w opisie hrabiego Marchockiego wzmianki o muzyce są tylko ogólnej natury, lecz warto przytoczyć kilka urywków tej relacji dla ukazania bogatego w jego dobrach przebiegu dożynkowego święta, w którym tradycyjne obrzędy agrarne łączono z kontekstem religijnym, starotestamentowym i nowotestamentowym, ubarwiano elementami mitologicznymi, nadając im bardzo widowiskową postać. Pierwsza część uroczystości odbywała się w mieście, w Mińkowcach:

<sup>10</sup> JERZY IGNACY ŚCIBOR MARCHOCKI, *Opisanie Obchodu Święta żniw w ziemi moiej od lat 30 praktykowanego, i taki w dniu 15 Augusta w 1819 r. w Miasteczku Minkowcach odprawił się*, 1919, rkp., Biblioteka Kórnicka Polskiej Akademii Nauk (BK 01522), s. 1–3.

Tym końcem zgromadzią się z wszystkich folwarków na plac naznaczony ludność płci oboiędzy, pługi, brony i cała gospodarska siła, która po obrewidowaniu, przez całe miasto Mińkowce przechodząc, idzie na miejsce do poświęcenia pola, zboża i ziół przeznaczone, następującym porządkiem. Całą paradę poprzedza iadący śródkiem ulicy Pałkierz na koniu w towarzystwie dwóch Trębaczy grających marsz lub trębackie Toquetty [...] Za temi po obydwu brzegach ulicy postępują w linii idące iedna za drugą dziewczęta i mężatki z pękiem kwiatów lub z sierpami w ręku; podobnym porządkiem za kobietami nadchodzą Rolnicy z dwóch folwarków z widłami w ręku, mający na czele starców konno iadących z widłami także, muzykę swoją wiejską, i dwie chorągwie; z tych pierwsza niesie na sobie dwa obrazy, pędzla Pa M. Bacceli, wystawiające ieden żeńców i żniwa, drugi kosarzy na obszernej niwie siano zbierających z napisem, także z pisma Sgo „Nie mieć w nienawiści robót pracowitych, ani sprawowania roli, postanowionego od Naywyższego”. Druga chorągiew z obrazem po iednej stronie, tegoż malarza, wyobrażającymi Dawida w Świątyni Pańskiej, psalamy przy odgłosie Arfy swojej śpiewającego; z drugiej strony wypisany ma Psalm CXLVIII, przez Karpińskiego wierszem Polskim ułożony<sup>11</sup>.

Również pracownicy innych folwarków z „muzyką swoją wiejską” posuwali się w podobnym szyku i z podobnymi atrybutami, a także z innymi narzędziami rolniczymi w rękach: cepami, kosami<sup>12</sup>. Szczególnie wyeksponowane i liczne były pługi – temu najważniejszemu, „triumfalnemu” towarzyszyła muzyka dęta:

Postępują one tymże co i ludzie porządkiem brzegami ulicy, iarzma ozdobione kwiatami i gałązkami zielonemi, poprzedza ich dwie chorągwie mniejsze w kształcie proporców z napisami na iednej: „Triumphus laboris” na drugiej „Triumphus rei rusticae”. W połowie linii pługów, których liczba do trzech set czasem wynosi, śródkiem ulicy przy odgłosie dętej muzyki pokazuje się pług Triumfalny ośmiu ciągniony wołami ubranymi w girlandy z liści, kwiatów i kłosów uwite. Panny i dzieci do Familii należące z girlandami z rękach otaczają małego w Rzymskim wojskowym, lub w pasterskim stroju kierującego pługiem oracza (dawniej do tego użytym był syn w dzieciństwie podówczas będący wiekiem) dalej nadchodzi druga połowa pługów, za niemi wóz ubrany w gałęzie i snopy przez sześć wołów ubranych w girlandy ciągniony, naładowany kilku workami zboża; cały zaś orszak kończy się wychodzącą z Kościoła po Mszy wielkiej Processy! W asystencji bractwa, cechów i zgromadzonych pa-

<sup>11</sup> J. I. Ś. MARCHOCKI, *Opisanie Obchodu Święta żniw...*, op. cit., s. 4-5.

<sup>12</sup> Jw., s. 6-8.

rafian. Na miejscu przeznaczonym do poświęcenia zboża i ziół stanął pierwszy, formuje się z pierwszych ludzi obszerny na równinie kwadrat, a z pługów rozciąga się długa linia, pośród której wznosi się połowy Ołtarz pod cieniem drzew rozłożystych. Tam po odśpiewaniu hymnów i modlitw na dzień 15 Sierpnia Rytuałem przepisanych, następuje snopów, ziół, owoców, pługów, pola i bydła poświęcenie, po czym intonują *Te Deum...*, modlitwy za Cesarza, za Dóm, Familią itd., i na tem się nabożeństwo kończy. Natychmiast muzyka znak dając, przy ięć odgłosie, i radośnych okrzykach ruszają pługi wpośród mające pług tryumfalny, i kilka razy obróciwszy plac przeorzą. A po dopełnionym ceremonii orania Dziedzic sam zakończył prostą, niewymyślną, lecz do zdolności słuchaczy rolników zastosowaną [...] Mową<sup>13</sup>.

Przemawiając dziedzic chwalił Boga jako „stwórcę natury i wolności”, dziękował Bogu „za dary, któremi znoie i całoroczne prace uwieńczył”, głosił też „pochwałę Rolnika”, który „Obywatelem iest naycnotliwszym, i naywiększą zaszczycony pocściwością”<sup>14</sup>. Wieczorem uroczystości dożynkowe kontynuowane były już przed dworem:

Po zachodzie słońca, gdy już ciemność nocy rozciągać się zaczęła, ruszyły gromady Rolnicze z miasta, śpiewając wiejskie pieśni, i niosąc latarnie różnofarbne w rękę, pośród nich przy odgłosie Muzyki iechał wóz ubrany w gałęzie w którym żniwiarki z każdego folwarku siedziały. Tym porządkiem przyechawszy do mieszkania Dziedzica, staneli obok wystawionym na to szopy, w głębi której na wyniosłym miejscu siedziała trzynastoletnia Córka Gospodarza Domu w orszaku dzieci małych trzymających w rękę narzędzia różne rolnicze. Tam starostowie wiejscy przyprowadzili żniwiarki, które iey miały wieńce kłosowe oddawać<sup>15</sup>.

Wówczas najstarszy ze starostów przywitał ją, mówiąc m.in.: „Teraz zaś dopełniamy zwyczaj iaki trwa od Stworzenia Świata, i od czasów iak istnieje rolnictwo; Niesiemy Ci Pani wieńce z kłosów zboża uwite. W ofierze tęg czuć się daie, że człowiek niczem iest bez ziemi, a ziemia niczem iest bez Człowieka”<sup>16</sup>. Po przemówieniu żniwiarki

iedna za drugą przystępowały oddając wieńce i odbierały z rąk przyjmujących kilkołkociową wstęgę, którą im zaraz na głowie spina-

<sup>13</sup> Jw., s. 10–12.

<sup>14</sup> Jw., s. 21, 27.

<sup>15</sup> Jw., s. 28.

<sup>16</sup> Jw., s. 29–30.

no, pieniądź w podarunku, a uczęstwowane wraz z Starostami odchodziły do reszty młodzieży, która na placu oświetlonym kagańcami częstowana, tańcami i zabawami dzień ten zakończyła. Znakomitsi zaś i Starzy Rolnicy zaproszeni byli na ucztę, gdzie u wspólnego z Gospodarzem i zgromadzonemi Gośćmi stołu, w czasie wieczerzy<sup>17</sup>

wznosili liczne toasty, m.in. za zdrowie gospodarzy rolników i „Gospodara, dziedzica i Oyca naszego”. Po skończonej uczcie „Goście, damy, Kawalerowie w Sali balowéy tańcami, które do białego dnia przeciągnęły się, dowieść raczyli iż tén dzień tak wesoło zakończony, niewydał się im nieprzyjemnym”<sup>18</sup>.

Uroczystości dożynkowe w „ziemiach Mińkowieckich” były bardzo rozbudowane, przebiegały w mieście, gdzie miały miejsce obrzędy religijne i widowiskowe korowody, oraz na wsi, gdzie składano wieńce żniwne (jednak nie dziedzicowi, lecz jego córce). Następnie ucztowano, tańczono — przed dworem (wiejska młodzież) i we dworze (dziedzic z rodziną, gośćmi, oraz znaczniejszymi i starszymi gospodarzami). Uczestniczyli w nich przedstawiciele wszystkich stanów: szlacheckiego, mieszczańskiego i chłopskiego. W różnych częściach święta plonów brali udział muzycy. Trudno do końca określić jacy — na pewno ludowi, i chyba dworscy lub miejscy. Pierwsi grali w wiejskich kapelach, drudzy w zespole instrumentów dętych, w zespole akompaniującym dworskiej zabawie tanecznej, i w oddzielnej, trzyosobowej grupie. W przypadku trzech pierwszych zespołów trudno określić ich skład instrumentalny. Hrabia Marchocki wymienił tylko muzyków czwartego z nich — byli to pałkierz i dwaj trębacze. Muzyka towarzyszyła korowodowi, tańcom, pełniła funkcje sygnalizacyjne. Niewiele wiadomo na temat repertuaru i stylu wykonawczego — w relacji czytamy tylko o granych marszach, „toquettach”. Śpiewano pieśni religijne i ludowe.

Trzeba też zauważyć, że uroczystości dożynkowe w dobrach hrabiego w pewnym tylko stopniu miały charakter tradycyjny, znany z późniejszych opisów. Były zorganizowane zapewne według pomysłu właściciela majątku, z wykorzystaniem różnych elementów kulturowych. Święto plonów, podobnie jak inne doroczne ceremonie, Marchocki „obchodził z wpływem czasu coraz bardziej okazale i nasycił je elementami obrzędowości ludowej, starochrześcijańskiej, orientalnej i klasycznej”<sup>19</sup>. Te ostatnie stały się

<sup>17</sup> Jw., s. 30–31.

<sup>18</sup> Jw., s. 30–34.

<sup>19</sup> EDMUND RABOWICZ, *Marchocki (Redux Marchocki) Jerzy Ignacy Ścibor h. Ostoja*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XIX/1, z. 80, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1974, s. 551.

dla niego źródłem kłopotów. Eugeniusz Maryański tak opisał same dożynki i konsekwencje ich starożytnej koncepcji:

Co rok na dożynki obchodzono w minkowieckim państwie święto Cerery. Dziewczyny ze wszystkich wiosek czysto poubierane, w białych sukienkach, uwieńczone złotymi kłosami pszenicy, otaczały młodą boginię (zwykle jedna z córek hrabiego). Gospodarze z sędziami na czele, gromadzili się za pontyfikalnie ubranym Reduxem. Procesją obchodzono pola dojrzałym zbożem pokryte, dziewczęce dźwigały na barkach swoich krzesło, na którym siedziała piękna Cerera, a ta wśród hymnów dziękczynnych prosiła o błogosławieństwo niebios na kłosa, źródło życia dla całego narodu. Uroczystość kończyła się ucztą, śpiewem i tańcami. Dziwactwa te Marchockiego długo były znoszone bezkarnie; nakoniec duchowieństwo miejscowe, upatrujące w święcie Cerery zabytki bałwochwalstwa, wytoczyło mu proces, wskutek którego dostał się do więzienia. W czasie przejazdu cesarza Aleksandra I-go w Kamieńcu, przed konie pojazdu rzucił się Redux w purpurowej szacie na kolana, uzyskał natychmiastowe uwolnienie, lecz wkrótce zmarł<sup>20</sup>.

Zatargi z duchowieństwem prawosławnym spowodowały aresztowanie hrabiego w 1817 i 1819 roku, a także półtoraroczne więzienie w Kamieńcu<sup>21</sup>.

Taki scenariusz święta plonów jak w „państwie mińkowieckim”, chociaż zawierający ulubione w czasach staropolskich treści mitologiczne, w XIX wieku budził już zdziwienie, a jego twórca ugruntowywał nim sobie opinię co najmniej oryginała. Zdaniem Maryańskiego hrabia Marchocki był to

człowiek prawego charakteru, ale głośny dziwak; w dziwactwach jednak jego maluje się dowcip i szlachetność. Nosił długą brodę i purpurową, złotem obszytą długą szatę, ograniczył majątek swój słupami z napisami: Granica państwa minkowieckiego od cesarstwa rosyjskiego [...] Ustawy i prawa w minkowieckim państwie zastosowane były do obyczajów narodu; osobna moneta papierowa ze stemplem hrabiego, kurs miała w obrębie państwa. Przy osobie dziedzica była rada stanu, trybunał z kmiotków złożony, którego wyroki nie przypuszczały żadnej apelacji<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> EUGENIUSZ MARYAŃSKI, *Mińkowce*, w: *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. Filip Sulimierski, Bronisław Chlebowski, Władysław Walewski, t. 6, z. 66, Warszawa 1885, s. 449.

<sup>21</sup> E. RABOWICZ, *Marchocki...*, op. cit., s. 552.

<sup>22</sup> E. Maryański, *Mińkowce*, op. cit., w: *Słownik geograficzny...*, op. cit., s. 449.

Trzeba tu dodać, że brodę zapuścił Marchocki na znak „swego cierpienia i pogardy dla głupoty urzędników”<sup>23</sup>.

W XIX wieku dożynki nie wszędzie już odchodzono, zwłaszcza w tak rozbudowanej postaci i z udziałem różnego rodzaju muzyki i rozmaitych zespołów instrumentalnych. Odnosi się to nawet do pierwszej połowy tamtego stulecia. Gdzieś chyba na początku lat czterdziestych XIX wieku Józef Jan Lipiński pisał, że „wieniec”, który „dawniej był koniecznością”, w Wielkim Księstwie Poznańskim „zależy [...] dziś od kaprysu. Po ukończeniu zupełnem żniw, wyznaczony czas mają na Wieniec. Przychodzą z nim, a grajki (skrzypek i duda) im towarzyszą”. Dalej czytamy: „Czem dawniej mógł być Wieniec, trudno powiedzieć. Dziś taniec i gorzałka”<sup>24</sup>.

W Wielkopolsce w XIX stuleciu święto plonów na ogół ograniczało się do przyniesienia wieńców do dworu. W wybraną niedzielę symbole urodzaju niesiono w uroczystym orszaku prowadzonym przez kapelę, zazwyczaj złożoną z dud i skrzypiec lub samych dud. Po drodze grano i śpiewano. Przed dworem, podczas wręczania wieńców dziedzicowi, wykonywano dawne pieśni dożynkowe, wygłaszano stosowne oracje. Po części obrzędowej następowała zabawa taneczna przy akompaniamencie muzyki. Oto typowy przebieg uroczystości opisany przez Franciszka Staszica w „Tygodniku Illustrowanym”, zdaniem Oskara Kolberga<sup>25</sup> mający miejsce w okolicach Środy Wielkopolskiej:

Zebrało się nareszcie liczne grono chwackich parobczaków, dorodnych dziewcząt, poważnych gospodarzy rolnych, którzy z własnej chęci pomagali w żniwach dworowi, biędnych zagrodników, matek i dzieci różnej płci i wieku. Stanęli na czele gromady skrzypek i duda, za nimi parobczak i dziewoja z uwitami ze wszystkich gatunków zboża i jarzyn wieńcami; zabrzmiał za danym przez żniwnego przewodnika znakiem marsz tryumfalny i cały orszak z okrzykami radości ruszył ku dworowi. Pod wystawką staropolskiego dworku dziedzic, dziedziczka, dzieci pańskie i sproszeni z sąsiedztwa goście oczekują ludowego orszaku. Coraz bliżej słyhać okrzyki, coraz głośniejsz rozlega się sielska muzyka! Nareszcie wtlacza się na dziedziniec gromada ludu, a radość i wesele jaśnieje na wszystkich obliczach.

<sup>23</sup> E. RABOWICZ, *Marchocki...*, op. cit., s. 552.

<sup>24</sup> JÓZEF JAN LIPIŃSKI, *Zwyczaje i pieśni ludu wielkopolskiego. Z rękopisu pozostalego po ś. p. Józefie Lipińskim* [wydał Oskar Kolberg], „Zbiór wiadomości do Antropologii krajowej”, t. 3 — „Materyjały etnologiczne”, Kraków 1884, s. 10, 11.

<sup>25</sup> OSKAR KOLBERG, *W. Ks. Poznańskie*, t. 1, cz. 1, w: *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, t. 9, Kraków 1875, s. 154–155 (<sup>2</sup>1962, *Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga*, t. 9).

Wiejska drużyna podchodzi przede dwór, zdejmując czapki, oddaje ukłon dziedzicom i niedobranym głosem śpiewa pieśń starodawną:

Plon niesiemy, plon,  
W jegomości dom!  
Oby zboże plonowało,  
Dziesięć korcy z mendla dało.

Po skończonym śpiewie, wysuwają się z wieńcami parobczak i dziewoja, oddając je dziedzicom; a przy tej sposobności sielski mówca w imieniu gromady dziękuje za troskliwą opiekę dworu nad włością i w końcu przymawia się dowcipnie o zasłużoną za trud i pracę nagrodę, mającą się składać z beczki piwa i wódki, na co dziedzic życzliwymi słowami odpowiada, spełniając zdrowie poczciwej i pracowitej gromady. Orszak dożynkowy pije także za zdrowie swojego państwa i przyszłych włości dziedziców i rozpoczyna taniec na murawie. W pierwszej parze wywija na odsiebkę dziedziczka ze żniwnym przodownikiem, w drugiej dziedzic z powabną dziewoją. Rozgrzeszyli się także i goście i poszli w tany. Dopieroż to radość i wesele! Ustawiane na boku beczki piwa i wódki dodają ludowi otuchy, rozwiązują języki [...] Słońce się zniża ku zachodowi, ale lud bawi się, tańczy i hula, bo to jego dziś wolność i uroczystość dożynkowa. Nareszcie ciemny wieczór okrył dziedziniec, orszak przeniósł się do karczmy i tam przeciąga zabawę do rana<sup>26</sup>.

Podobnie było w innych regionach kraju. W latach trzydziestych XIX wieku w Sandomierskiem, prawdopodobnie gdzieś koło Czekarzewic, odbyły się dożynki z udziałem miejscowej ludności i góralskich, wędrownych żniwiarzy spod Tatr lub z Beskidów. Anonimowy obserwator tych uroczystości zamieścił swe spostrzeżenia w leszczyńskim „Przyjacielu Ludu”:

Będąc w Województwie Sandomierskiem, niedaleko od Wisły, nad brzegiem rzeczki Kamionny, byłem przytomny przyjemnemu widowisku, które tu w krótkości opisać zamyslałem. Późno wieczorem, gdy już księżyc w pełni swe światło rozciągał, usłyszałem nagle w wielkiej liczbie głosy wesole; za zbliżeniem poznałem, że przyczyną radości był koniec żniwa; najprzód postępowały dziewczęta i kobiety z sierpami w ręku, jedna z wieńcem na głowie na przodzie; za nimi szli starsi parobcy i gospodarze; za tymi górale gallicyjscy, którzy tu na robotę przychodzą, w ich miejscowych ubiorach, mając na czele muzykę właściwą; koniec orszaku stanowiły chłopaki na koniach. Przyszedłszy przed dom właściciela włości, stanęli w tym samym porządku; starsza zaś wiochna, która rej w żniwie prowadziła,

<sup>26</sup> FRANCISZEK STASZIC, *Dożynki w Wielkopolsce*, „Tygodnik Ilustrowany” 1860 nr 52, s. 489.

a teraz wieniec pszeniczny na głowie niosła, zaczęła pieśń następującej treści, której cała gromada wtórowała:

Otwórzże nam Panie nowy dwór,  
Bo prowadzim wszystek zbiór.  
Nażęliśmy, nawiązali kopeczek,  
Jak na niebie gwiazdeczek;  
Nażęliśmy, nawiązali trzysta kóp,  
Dla naszego Pana na rozchód.  
Sprawże nam Panie okrężne (po naszymu wieniec),  
Bośmy żniwiącyczki potężne.  
Otwórzże nam Panie pokoje,  
Co ci złożym wianek na stole.  
Zabij nam Panie barana,  
Bośmy sobie potłukły kolana;  
Zabij nam Panie i byka,  
Bośmy mieli ekonoma rzeźnika;  
Damy mu z niego rogi.  
Zabij nam Panie i gąski,  
Bośmy sobie pokaliczyły paląski (palce),  
Zabij nam Panie kogutka,  
Bośmy mieli pisarza nie dudka.  
Damy dla włodarza jaje,  
Bo nam małe południe daje;  
Dla dozorczy korzenie,  
Bo to najgorsze stworzenie,  
Dla karbowego chachoły;  
Bo napakował pełne stodoły.  
Nie kryjże się Panie przed nami,  
Bo cię widziem oknami.  
Od Krakowa wielki wiatr,  
Nasza Pani jako róży kwiat;  
U naszego Pana w Zapolu,  
A u Gromadzkiego na polu.  
U naszego Pana chłopcy żyto biją,  
A u gromadzkiego jeszcze wilcy wyją.  
U naszego Pana w śpichrzu z przetakami,  
A u Gromadzkiego na polu z sierpami.  
U naszego Pana zielona podłoga,  
Zjeżdżają się goście jak do Pana Boga.  
Na kościele krzyżyk, na krzyżyku gałka,  
U naszego Pana z baryłką gorzałka.  
Jegomość nam leje,  
A Imość się śmieje;  
Nie śmiéjże się serce moje,  
Bo mi się rozleje.

Po odśpiewaniu wniosły wieniec do pokoju, i wróciły do swych towarzyszek. Kilka garnicy wódki i piwa rozweseliły umysły, śpiewy



najrozmaitsze z treści i melodyi, krzyżowały się z skrzypkami Sandomierzanów, dudami górali, z kąd najdziwniejsza powstała muzyka<sup>27</sup>.

Na zakończenie dożynkowych uroczystości ich uczestnicy „zanucili pieśń wesołą, potem nucąc pobożną wracali do domów”<sup>28</sup>.

Przypadkowa raczej rozbudowa muzycznej strony dożynek o instrumentarium, styl wykonawczy i repertuar z innego regionu zrobiła chyba nie najlepsze wrażenie na autorze relacji. Nie raziła wszakże właściwych uczestników uroczystości, chociaż nie ma pewności, czy owe „garncze wódki i piwa”, które „rozweseliły umysły”, nie przyczyniły się też do większej tolerancji wobec muzycznej strony zabawy. Warto zauważyć, że jest to prawdopodobnie najwcześniejsza w naszym kraju dokumentacja wspólnych ludowych muzykantów z różnych regionów podczas dożynek. Współcześnie takie „międzyregionalne” łączenie się ludowych wykonawców stało się częste – nie tylko w czasie święta plonów, ale też przy wszelkich festiwalowych spotkaniach.

Tradycja świętowania dożynek utrzymywała się w XIX wieku także na Grodzieńszczyźnie, gdzie jeszcze w drugiej połowie tamtego stulecia, zdaniem Eustachego Tyszkiewicza, był to „dzień święta najbardziej upowszechnionego na Litwie”<sup>29</sup>. Ten znany archeolog i historyk w *Obrazach domowego pożycia na Litwie* wspomina obchodzenie święta plonów w majątku Zabołocie, niedaleko Kazimierzówki:

Gdy usłyszano zbliżającą się gromadę, porozpalano stosy suchych i smolnych drewek, nakryto stół białym obrusem, zastawiono dostatecznie wódki i piwa, nakrajano sérów i chleba, a nawet zamówiono z blizkiej wsi dudarza i dwóch skrzypaków, którzy już dobrze podchmieleni przyszli do dworu. Trudno jest wytłumaczyć przyczynę, dla czego zabawy wiejskie są tak miłe i uroczne. Ta naturalność i czynienie wszystkiego od serca, ochocze tańce i puste śmiechy, a do tego parkiet z murawy i sklepienie nieba przy pękach rozpalonego łuczywa, te charakterystyczne twarze starych wieśniaków i wieśniaczek, pustota młodych tancerzy, ta niewypowiedziana radość w niewinnych sercach małych dzieci, co klaszcząc w ręce, między sobą kręcą się przy ognisku, gdy przytém dziedzica dla nich gościnność połączy się ze skromną powagą błogosławiącego ucztę plebana, w takiej fecie na wsi, po wszystkich balach wielkiego świata przyjemność znaleźćby można. Tak właśnie było w Zabołociu. Gromada

<sup>27</sup> NN, *Okrężne w Sandomierskiem*, „Przyjaciół Ludu” 1836 r. 3, nr 18, s. 138.

<sup>28</sup> Jw.

<sup>29</sup> EUSTACHY TYSZKIEWICZ, *Obrazy domowego pożycia na Litwie*, skreślił E. T., Warszawa 1865, s. 87.

oddała wieniec gospodyni; hoża kobiéta, siląc się na wiersze, czerwieniąc co moment, dosyć zabawnie powiedziała oracyę. Przyjęto wianek, nagrodzono oratorkę i zaproszono wszystkich do tańca. Lecz że to zwykle wiejskie tancerki przed panami i gośćmi popisywać się nie rade, dozwolono przeto dworskiej czeladzi uczestniczyć w zabawach. Stanęło więc pierwsze koło, ozwała się *duda* zabręczały skrzypce, i dworscy dali początek zabawie, która późno w noc trwała. W piérwszej parze stanął kredencierz z garderobianą, dalej kowal z praczką Marcysią, foryś wziął córkę młynarza, w której mówiono, że się kochał oddawna. Gdy ochota zdawała się ustawać trochę, księdzowski sługa co razem był i organistą, dobrze już napiły, wlaźszy na beczkę, zaczął śpiewać stosowne do okoliczności wierszyki, dodając nowęj weny niezmordowanej gromadzie. Obchodzono w Zabołociu dożynki z całym staroświeckim tój zabawy obrzędem, zachowując najskrupulatniej wszystkie w tój uroczystości przodków naszych zwyczaje<sup>30</sup>.

Szkoda, że jednak o „staroświeckim obrzędzie” niewiele się dowiadujemy. Ten uroczy obrazek rodzajowy ukazuje bardziej zabawową część dożynek, jednak o towarzyszącej jej muzyce także mało mówi. Z przytoczonych opisów wynika, że zarówno w Wielkopolsce, jak i w Sandomierskiem czy na Grodzieńszczyźnie święto plonów miało w dużej mierze podobny charakter. Nawiązując do wcześniejszych uwag Józefa Jana Lipińskiego można zauważyć, że pod Środą Wielkopolską, koło Czekarzewic i w Zabołociu ważną rolę odgrywała dudowo-skrzypcowa kapela, ale także „taniec i gorzałka”. Znacznie później Jan Stanisław Bystroń stwierdzając zanikanie zwyczajów dożynkowych lub przemianę ich „pierwotnych form”, zauważył: „Że pijatyka i w Polsce w wielu okolicach jest punktem kulminacyjnym dożynek i czasem jedynym, to rzecz znana”<sup>31</sup>. Okrężne u hrabiego Marchockiego było jednak inne.

#### SUMMARY

We know very little about the participation of music in ancient harvest-home rites in Poland. The vast majority of surviving descriptions on this topic relates to the second half of the nineteenth century, seldom earlier - these include the handwritten description of the harvest-home ceremony, which took place on August 15, 1819 in

<sup>30</sup> Jw., s. 87–88.

<sup>31</sup> J. S. Bystroń, *Zwyczaje żniwiarskie w Polsce...*, op. cit., s. 106.

Mińkowce in Podolia, preserved in the Library of the Polish Academy of Sciences in Kórnik. Earl Jerzy Ignacy Ścibor Marchocki (1755–1827) is the author of this relationship. He describes the rich, a very large course of these events in their landed property, where traditional agrarian rituals combined with the context of religion, the Old Testament and New Testament, enriching the mythological elements, giving them a spectacular appearance. The ceremony proceeded in a city, where religious ceremonies and spectacular processions took place, and in the countryside, where they brought harvest-home wreaths. The harvest-home ceremony was attended by representatives of all estates: the nobility, bourgeoisie and peasants. Then they feasted, danced - before the court (rural youth) and in the manor (terrestrial owner with family, visitors, and oldest hosts). Various parts of the ceremony was attended by musicians - folk musicians playing in the countryside, and the courtiers or municipal musicians playing in various bands (among others band of wind instruments). Music accompanied procession, dances, it fulfilled signalling functions. Participants of harvest-home solemnity sang religious and folk songs.

|

|

|

—

|

|

|

—

## FORTEPIANY MARII SZYMANOWSKIEJ\*

*Beniamin Vogel*

Uniwersytet w Lund

Maria Agata Szymanowska (1789–1831), swego czasu powszechnie znana pianistka i kompozytorka, potem nieco zapomniana, ostatnio odzyskuje należne jej miejsce w historii muzyki polskiej i europejskiej<sup>1</sup>. Dla

---

\* Niniejszy artykuł jest zmodyfikowaną i rozszerzoną polską wersją tekstu wygłoszonego na pierwszej międzynarodowej konferencji poświęconej Marii Szymanowskiej, zorganizowanej w dniach 30 IX–1X 2011 w Paryżu przez miejscowe Towarzystwo Marii Szymanowskiej z inicjatywy jej prezesa, śpiewaczki Elżbiety Zapolskiej. Materiały konferencyjne będą opublikowane w Rocznikach Stacji Naukowej PAN w Paryżu, współorganizatora sympozjum. Zob.: Beniamin Vogel, *W salonie Marii Szymanowskiej*, „Ruch Muzyczny” 2011 nr 24, s. 31–32.

<sup>1</sup> Bardziej znana i doceniana w Rosji, gdzie w 2010 r. postawiono jej symboliczny nagrobek na miejscu nieistniejącego już cmentarza Mitrofaniewskiego w St. Petersburgu, miejsca pochówku m.in. ofiar epidemii cholery, wśród nich i Szymanowskiej. W drugiej połowie XX w. poświęcono jej kilka prac, m.in.: JÓZEF i MARIA MIRSCY, *Maria Szymanowska, 1789–1831, album*, Kraków 1953; TEOFIL SYGA, STANISŁAW SZENIC, *Maria Szymanowska i jej czasy*, Warszawa 1960; IGOR BĘLZA, *Maria Szymanowska*, Kraków 1987 (wydanie radzieckie 1956). Na fali zainteresowania twórczością kobiet powstała m.in. praca ANNE SWARTZ, *Maria Szymanowska and the Salon Music of the Early Nineteenth Century*, „The Polish Review” 1985, vol. 30, nr 1, s. 43–58; kontynuowali m.in.: NANCY FIERRO, *Maria Agata Szymanowska, 1789–1831*, w: *Historical Anthology of Music by Women*, red. James R. Briscoe, Bloomington and Indianapolis 1997, s. 101–102; RENATA SUCHOWIEJKO opracowaniem *Album musical Marii Szymanowskiej*, Kraków – Paryż 1999; IRENA PONIATOWSKA, *Szymanowska Maria*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, red. L. Finscher, t. 16, Kassel 2006, s. 402–403 oraz *Szymanowska Maria*, *Encyklopedia muzyczna PWM: część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 5m–Ś, Kraków 2007, s. 271–273; ANNA E. KIJAS, *Maria Szymanowska (1789–1831): a bio-bibliography*, Lanham 2010. Wzbogacona została też dyskografia Szymanowskiej, w której warto wyróżnić nagrany przez Carole Carniel na fortepianie Pleyela z 1846 r. wybór kompozycji Szymanowskiej wzbogacony o kilka utworów wpisanych do wspomnianego powyżej *Album musical*, zatytułowany *Maria Szymanowska 1789–1831. Album*, wydany przez wytwórnię Ligia Digital w 2004 r., oraz wydaną w roku bieżącym w wytwór-

badacza przemian kultury muzycznej i społecznej pierwszej połowy XIX wieku jej biografia jest wyjątkowo interesująca. Szczególną rolę odgrywa, zarówno w owych przemianach, jak i w życiu Szymanowskiej, fortepian — instrument osiągający wówczas niezwykłą popularność. Dzięki licznym ulepszeniom jego możliwości brzmieniowe mogły zadowolić nie tylko muzyków-amatorów, czyli głównie kobiety, ale także muzyków zawodowych, a w początkach XIX wieku, gdy muzykowanie amatorskie osiąga swój szczyt, zawodowa pianistka zaczyna się wyraźnie wyodrębniać<sup>2</sup>. Znamienne jest powiązanie przemian stylu i gatunków muzyki z emancypacją społeczną kobiet i mieszczaństwa, oraz z ekspansją fortepianu. Dlatego wiedza o instrumentach, na jakich grywała Maria Szymanowska, może być ważna w dyskusji, czy była ona wybitną reprezentantką muzykowania amatorskiego, czy też pianistką zawodową, przy czym chodzi tu nie tylko o kwestie finansowe, ale też o rodzaj repertuaru oraz styl gry. Jedną z najśłynniejszych muzykujących kobiet<sup>3</sup> przez wielu uważana jest też za jedną z pierwszych pianistek zawodowych, których grę cechowały nie tylko liryzm i uczuciowość, ale też dramatyzm i siła<sup>4</sup>. Przerwane przedwcześnie śmiercią bogactwo jej dokonań jako kompozytorki<sup>5</sup>, pianistki i pedagoga

---

ni Acte Préalable płytę z jej pieśniami — *Ballades & Romances*, w wykonaniu Elżbiety Zapolskiej mezzosopran i Barta van Orta przy fortepianie Broadwooda z 1825 roku.

<sup>2</sup> ALINA MAJDRY, *Carl Philipp Emanuel Bach. Estetyka – stylistyka – dzieło*, Poznań 2003, s. 205–206.

<sup>3</sup> Sławę oraz umiejętności pianistyczne i kompozytorskie potwierdza wielość utrwalonych w jej sztabuchu utworów muzycznych i wyrazów podziwu znanych twórców i wykonawców; obok polskich, jak Józef Elsner, Karol Kurpiński czy Karol Lipiński, wpisali się także m.in. Angelica Catalani, August Klengel, Franz Xaver Mozart, Ferdinando Paër, Louis Spohr, Friedrich Kalkbrenner, Franciszek Liszt, Giacomo Meyerbeer, Niccolò Paganini, Antonio Salieri, Giacomo Rossini, Luigi Cherubini i wielu innych. Wpisy te były wyrazem nie tylko podziwu dla jej urody i sztuki muzycznej, ale też intelektu, czego dowodem była przyjaźń m.in. z Adamem Mickiewiczem, Aleksandrem Puszkinem czy Johannem W. von Goethe, który z Szymanowską korespondował, i który dedykował jej swój wiersz *Aussöhnung*. Twórczość Szymanowskiej (ponad 110 kompozycji), publikowana w wielu krajach europejskich, jest wyjątkiem na tle ignorowanej w tym czasie niemal bez wyjątku twórczości kobiet, co również świadczy o jej wysokich walorach artystycznych.

<sup>4</sup> Zob. *Szymanowska Maria* — hasło Ireny Poniatowskiej w *Encyklopedii muzycznej PWM*, op. cit., s. 271–273 oraz praca doktorska RENATY SOSIŃSKIEJ-MICOREK, *Twórczość Marii Szymanowskiej w kontekście kształtowania się polskiej kultury narodowej w początkach XIX wieku*, Warszawa 2008, UKSW, zwłaszcza rozdział I.3 *Maria Szymanowska jako pianistka. Fortepian — instrument domowy i koncertowy. Rola kobiet w życiu muzycznym* (s. 111–158).

<sup>5</sup> Zyskała w kraju uznanie m.in. dzięki pieśniom do kilku *Śpiewów historycznych* Juliana Ursyna Niemcewicza (1816) i innych czołowych polskich poetów, zwłaszcza Adama Mickiewicza (*Świtezianka*, trzy pieśni z powieści poetyckiej *Konrad Wallenrod*). Jednak jej największym osiągnięciem twórczym były utwory fortepianowe, zarówno w stylu

(prowadziła też znany salon literacko-muzyczny w Moskwie i Petersburgu<sup>6</sup>) ciągle nie jest właściwie zinterpretowane<sup>7</sup>.

Fortepiany, na których grała Maria Szymanowska w poszczególnych etapach swej działalności koncertowej to dla badaczy jej życia i twórczości, jak dotąd, wielka zagadka z pewnością warta rozwiązania. Ponieważ wiele podróżowała i występowała w licznych krajach Europy trudno przypuszczać, aby zawsze wozila ze sobą własny, ulubiony instrument, jak to robiło wielu pianistów począwszy od II połowy XIX w. Niektórzy badacze przywołują list Szymanowskiej z 28 XII 1825 do rodziców w czasie tournée w Anglii, w którym pisała: „Fortepian, książki i porządek około naszych rzeczy, częsta korespondencja do Warszawy, Londynu i innych miast czas nam zajmują”<sup>8</sup>. Niemniej ów cytat nie dowodzi, iż dotyczy własnego fortepianu, a nie wypożyczanego w każdej kolejnej miejscowości czy kraju. Na podstawie ksiąg fabrycznych londyńskiej firmy John Broadwood & Son<sup>9</sup> wiadomo, iż wielokrotnie wynajmowała tam różnego typu fortepiany i związane z tym usługi w czasie swych pobytów w Anglii, w okresie od wiosny 1824 do wiosny 1826<sup>10</sup>. Przytaczany przy tej okazji list Stanisława

---

brillant (tańce, fantazje, etiudy), jak i wczesnoromantyczne (np. 24 mazurki antycypujące twórczość Fryderyka Chopina).

<sup>6</sup> W Warszawie, w jej rodzinnym domu wywodzącego się z frankistów zamożnego i muzycznego piwowara Wołowskiego, także był prowadzony salon muzyczny; bywali w nim m.in. Józef Elsner czy Karol Kurpiński. Pianistyczna sława młodej Marii szybko spopularyzowała urządzane w salonie Wołowskich wieczory muzyczne; nie mogli ich ominąć nie tylko miejscowi muzycy, ale i przejezdni wirtuozi, jak wspomniani już: A. Catalani, A. Klengel, F. X. Mozart (syn), J. Field i inni.

<sup>7</sup> Przypomnijmy: wkrótce po poślubieniu w 1810 roku ziemianina Teofila Józefa Szymanowskiego, Maria Szymanowska wyjechała do Paryża, gdzie w salonach podziwiano jej wspaniałą technikę pianistyczną. Po urodzeniu trójki dzieci ponownie ruszyła w 1815 roku w tournée po Europie (m.in. Wiedeń, Londyn, Berlin); zaczęła także komponować. Brak zrozumienia przez męża dla jej działalności koncertowej doprowadził do rozwodu w 1820 roku; była jednak już na tyle znana na estradach i w salonach muzycznych Europy, że mogła rozpocząć karierę pierwszej chyba na świecie kobiety — zawodowej pianistki, utrzymującej się z występów, komponowania i lekcji gry na fortepianie (uchodziła też za pierwszą pianistkę wykonującą utwory z pamięci).

<sup>8</sup> Cyt. za: J. i M. Mirscy, *Maria Szymanowska...*, op. cit., s. 34; zob. też: Anna E. Kijas, *Maria Szymanowska...*, op. cit., s. 72, 89.

<sup>9</sup> Informacje z archiwów firmy Broadwood (John Broadwood and Sons Piano Manufacturers, Surrey History Centre/Finchcocks, Goudhurst, Kent, Anglia) zawdzięczam Pani Elżbiecie Zapolskiej-Chapelle z Paryża. Kopia listu z dnia 8 II 2010, podpisanego przez dyrektora archiwum dr Alistaira D. Laurence’a jest w moim posiadaniu.

<sup>10</sup> Szymanowska wypożyczyła 1 maja (do 14 lipca) 1824 roku fortepian skrzydłowy 6<sup>1/2</sup>-oktawowy, nr seryjny 9575 (wraz z transportem), wymieniony 10 lipca na inny (nr 9643), a także zamówiła strojenie 8 maja (pod adresem: 34 Golden Square). 17 czerwca wynajęła do 21 tego miesiąca fortepian skrzydłowy 6<sup>1/2</sup>-oktawowy (nr 9783) wraz z

Wołowskiego, brata Szymanowskiej, z tego samego dnia [„Wracam wprost do Warszawy, gdyż Marynia odtąd publicznie grać nie będzie, przeto pomocy ode mnie żadnej mieć nie może (...).”<sup>11</sup>] również nie dowodzi niczego podobnego. Siostra i brat towarzyszyli Szymanowskiej w podróży choćby dlatego, iż całość przedsięwzięcia wymagała wielu zachodów, także przy wynajmowaniu odpowiednich do jej potrzeb (koncerty i lekcje gry) instrumentów. Własny fortepian wymaga m.in. częstego strojenia, regulacji i napraw, o które to umiejętności trudno podejrzewać Stanisława Wołowskiego (lekarza)<sup>12</sup>, a tym bardziej samą kompozytorkę (choć mogła ona, jak wielu jej współczesnych wirtuozów tego instrumentu, posiadać umiejętność strojenia i ją wykorzystywać).

W okresie, kiedy Szymanowska jeszcze uczyła się grać i stawiała pierwsze kroki jako pianistka, w Warszawie największym uznaniem cieszyły się fortepiany z mechaniką wiedeńską, krajowe lub importowane z Wiednia czy Wrocławia. Instrumenty z mechaniką angielską były znacznie droższe (bardziej skomplikowana mechanika młoteczkowa) i niewielu znajdowały

---

transportem, oraz jego strojenie 19 czerwca (adres: Hanover Square Rooms). 22 marca 1825 r. wynajęła do 2 sierpnia fortepian skrzydłowy 6<sup>1/2</sup>-oktawowy (nr 10133, wymienniony 12 maja na nr 9845) wraz z transportem (adres: 37 Golden Square), strojony 21 kwietnia; 16 kwietnia wynajęła 6-oktawowy fortepian szafkowy (pionowy – tzw. kabinetowy) nr 2876 wraz z transportem do 17 Saville Row; na 10–11 czerwca wynajęła fortepian skrzydłowy 6<sup>1/2</sup>-oktawowy (nr 10285) wraz z transportem do Hanover Square Rooms; 22 czerwca wynajęła transport w/w fortepianu skrzydłowego z 37 Golden Square do 13 Park Street, Grosvenor Square oraz jego strojenie; od 1 sierpnia do 14 września wynajęła 6-oktawowy fortepian szafkowy oraz transport do Wimbledon. 28 stycznia 1826 r. wynajęła do 10 czerwca fortepian skrzydłowy 6<sup>1/2</sup>-oktawowy (nr 10522) wraz z transportem do 2 Little Stanhope Street, Mayfair, a potem jego strojenie; 12 maja zamówiła transport fortepianu od Lady Ogle z 9 Hill Street, Berkeley Square do Argyle Rooms, a 13 maja transport z powrotem; na 17–18 maja wynajęła fortepian stołowy (nr 32526) wraz z transportem tam i z powrotem do Willis’s Rooms, 18 maja transport tam i z powrotem fortepianu skrzydłowego z 33 Great Pulteney Street do Willis’s Rooms, a także transport tam i z powrotem fortepianu skrzydłowego od Lady Ogle do tychże Willis’s Rooms (gdzie tegoż dnia odbył się koncert M. Szymanowskiej).

<sup>11</sup> Cyt. za: A. Kijas, *Maria Szymanowska...*, op. cit., s. 73, 89. Por.: J. i M. Mirscy, *Maria Szymanowska...*, s. 34.

<sup>12</sup> „Kurier Warszawski” 1826 nr 34, s. 137 informował: „JP. Stanisław Wołowski Lekarz przy Instytucie Towarzystwa Dobroczynności, wrócił z obcych krajów, a zwiedziwszy z użytkiem celniejsze Instytutu Lekarskie we Francji, Anglii i Włoszech, objął na nowo staranie nad choremi zostającymi w Woli Grzybowskiej.” Za swą działalność został odznaczony przez cara orderem św. Stanisława w 1829 r., a 25 IX 1831 jako lekarz dywizyjny w czasie Powstania Listopadowego (przeciw carowi) Orderem Kawalerskim Virtuti Militari. Zob. „Powszechny Dziennik Krajowy” 1829 nr 157, s. 717; Kawalerowie Orderu Virtuti Militari, [http://www.stankiewiczze.com/vm/vm\\_w.htm](http://www.stankiewiczze.com/vm/vm_w.htm), dostęp 2012.



nabywców. Świadczą o tym choćby losy takiego fortepianu, zakupionego w 1806 r. przez Józefa Elsnera u Erarda w Paryżu z zamiarem sprzedania go Resursie Muzycznej w Warszawie. Przeszkodziły w tym „interesie” działania wojenne (wojny napoleońskie). Ale i później nie udało się instrumentu spieniężyć, aż w 1830 r. spłonął wraz z jego dworkiem — Elsnerowem<sup>13</sup>. Poza tym na tej drugiej, „łżejszej” w użyciu niż angielska mechanika grał przecież cały Wiedeń, ówczesna stolica muzyczna Europy.

Jest bardzo prawdopodobne, że Szymanowska używała fortepianów lokalnych firm, zarówno w Paryżu i Londynie, gdzie preferowano mechanikę angielską, jak i w Berlinie, Warszawie, czy Wiedniu, gdzie królowała rozpowszechniona na prawie całym kontynencie europejskim (z wyjątkiem Francji i Wysp Brytyjskich) mechanika o „rodzimej” nazwie. W Moskwie i Petersburgu stosowano w I połowie XIX w. obie mechaniki z niewielką tylko przewagą wiedeńskiej, jak można sądzić już po powierzchownej analizie zabytkowych fortepianów z tego okresu, zachowanych w zbiorach Muzeum Instrumentów w St. Petersburgu<sup>14</sup>. Na fortepianach z mechaniką wiedeńską grali tacy znani wirtuozi i kompozytorzy muzyki fortepianowej, jak Wolfgang Amadeusz Mozart, Józef Haydn, Johann Nepomuk Hummel, Ludwig van Beethoven<sup>15</sup>, a potem Franciszek Schubert, Feliks Mendelssohn, Fryderyk Chopin, Robert Schumann, Friedrich Kalkbrenner, Franciszek Liszt i wielu innych. Na instrumentach z mechaniką angielską grali m.in. Ignace Pleyel, Ferdinand Hiller, Ignaz Moscheles, Sigmund Thalberg, oraz wymienieni już uprzednio Kalkbrenner, Hummel, Liszt czy Chopin, niegdyś zwolennicy mechaniki wiedeńskiej, z czasem przekonani o wyższych zaletach konkurencyjnego rozwiązania technicznego.

Dopóki jednak instrumenty obu typów nie różniły się jeszcze zbyt konstrukcją od swych klawesynowych przodków, tzn. miały lekki naciąg strunowy, lekką w uderzeniu mechanikę pozwalającą uzyskać dźwięk przy ledwie kilku milimetrach zagłębienia naciśniętego klawisza, nie stwa-

<sup>13</sup> JÓZEF ELSNER, *Sumariusz moich utworów muzycznych*. Kraków 1957, s. 123; JERZY GUTKOWSKI, *Pianoforte pana Elsnera*, „Kronika Zamkowa” 1986 nr 3 (5), s. 8–11.

<sup>14</sup> GEORGIJ BLAGODATOV, KONSTANTIN VERTKOV, *Katalog sobrania muzykalnykh instrumentov*, Leningrad 1972, s. 114–119; MARTHA NOVAK CLINKSCALE, *Makers of the Piano*, Vol. 1–2, Oxford University Press 1993–1999, *Clinkscale Online. A Comprehensive Database of Early Pianos, 1700–1860*, na <http://www.earlypianos.org/>, dostęp 2011.

<sup>15</sup> Beethoven wcześniej docenił walory angielskich fortepianów (m.in. siłę brzmienia), ale dopiero w 1818 roku otrzymał upragniony fortepian Broadwooda, co miało wpływ na kształt jego ostatnich kompozycji fortepianowych (IRENA PONIATOWSKA, *Beethoven Ludwig van*, *Encyklopedia muzyczna PWM: część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. A–B, Kraków 1979, s. 226).

rzały większych problemów wykonawczych tak wytrawnym pianistom, jak Szymanowska czy Chopin. Z czasem jednak zaczęto stosować coraz grubsze i mocniej napięte struny, co wymagało użycia do ich pobudzenia coraz większych, a więc i cięższych młotków. Naturalne właściwości techniczne obu typów mechanizmów nie bardzo mogły sprostać tym zadaniom, szczególnie w przypadku mechaniki angielskiej, stosowanej w fortepianach o znacznie mocniej napiętym i cięższym niż w wiedeńskich naciągu strunowym. Stąd konieczność usprawnienia współdziałania poszczególnych elementów mechanizmu angielskiego i wprowadzenie m.in. tzw. podwójnego wymyku (opatentowanego przez Sebastiana Erarda w 1821 roku).

W nowej muzycznej stolicy Europy — Paryżu — królowała mechanika angielska przejęta z pobliskiej Anglii. Nie należy też zapominać, iż oba konkurujące ze sobą typy fortepianów, to nie tylko różniące je mechanika, ale i budowa skrzyni instrumentu, wywodząca się z jeszcze niedawno rywalizujących z fortepianem klawesynów<sup>16</sup>. Stąd instrumenty wiedeńskie, podobnie jak klawesyny, miały lekką budowę o płynnych, falujących konturach, ale i mniej donośny, choć bardzo klarowny dźwięk. Angielskie fortepiany naśladowały mocną, nieco kanciastą budowę tamtejsze klawesyny i były zdolne do pomieszczenia wewnątrz znacznie cięższego (grubszego i mocniej napiętego) naciągu strunowego. Co za tym idzie dysponowały większym wolumenem dźwięku, niż wiedeńskie.

W Anglii koncertowała Szymanowska, jak wspomniano, w latach 1824–26 (a także we Francji i Włoszech) i tym razem zdecydowała się pozostać już wierna mechanice angielskiej. Z ksiąg fabrycznych londyńskiej firmy John Broadwood & Sons wiadomo, iż nie tylko wynajmowała tam instrumenty na koncerty i do ćwiczeń, ale w 1826 roku zamówiła dwa fortepiany skrzydłowe, które po oczeniu miały być wyeksportowane za granicę; jeden (nr seryjny 10,582) przez Gdańsk do Warszawy. Tenże, własny instrument zaprezentowała na koncertach warszawskich 15 stycznia i 7 lutego 1827 roku. Wiadomo też, iż została tu zwolniona od opłat celnych pod warunkiem udostępnienia instrumentu lokalnym budowniczym, aby mogli zapoznać się z jego właściwościami konstrukcyjnymi i brzmieniowymi<sup>17</sup>. Wkrótce zainspirowani instrumentem fortepianmistrze warszawscy zaczęli stosować niektóre rozwiązania we własnych instrumentach, często

<sup>16</sup> Por. HEINRICH WELCKER VON GONTERSHAUSEN, *Der Flügel, oder, Die Beschaffenheit des Piano's in allen Formen*, H. L. Brönner, Frankfurt am Main, 1853, 1856, s. 12–14; zob. też: BENIAMIN VOGEL, *The Young Chopin's Domestic Pianos*, w: *Chopin in Performance: History, Theory, Practice*, red. Artur Szklener, Warszawa 2004, s. 62.

<sup>17</sup> BENIAMIN VOGEL, *Historia muzyki polskiej*, t. X: *Fortepian polski*, Warszawa 1995, s. 121f.

w połączeniu z popularną tutaj mechaniką wiedeńską, o czym świadczą liczne zachowane fortepiany z tego okresu<sup>18</sup>.

Fryderyk Buchholtz jako pierwszy zbudował na zamówienie w styczniu 1827 r. taki instrument z mechaniką angielską. Drugi jego fortepian, ale z mechaniką wiedeńską, opisała prasa w dwa miesiące później:

Są w nim 3 ulepszenia: 1. Korpus wewnątrz jest umocowany żelaznymi prętami, przez co utwierdza się trwałość. 2. Zagięcie skrzydła w słabszej stronie dyszkantu jest umocowane przez żelazne spójniki, przez co utrzymuje się trwałość stroju. 3. Przez odjęcie spodniej deki, czyli otwór pod spodem, głos stał się mocniejszym. 3 ważne zalety! Może Pan Buchholtz brał wzory, lecz zaszczyt onych skombinowania jemu bez zaprzeczenia należy<sup>19</sup>.

Żelazne pręty wzmacniały wiązania korpusu od spodu, spójniki (zwane też z niemiecka „szprejcami”) to wsporniki ramy, wzmacniające konstrukcję nośną naciągu strunowego, stosowane szerzej w Anglii i Francji zaledwie od kilku lat. Wszystko po to, aby można było założyć więcej mocniejszych i mocniej napiętych strun, i w ten sposób rozszerzyć skalę oraz zwiększyć wolumen dźwiękowy instrumentu. Także dopiero od niedawna budowano w Anglii fortepiany bez dna (początkowo z otworem obejmującym tylko 50–75% całej powierzchni dna).

Już w marcu 1827 roku w ślady Buchholtza poszli inni fortepianmistrzowie Kongresówki:

Mam zaszczyt zawiadomić Szano: Amatorów, że widząc pantalion angielski JP. Szymanowskiej, pierwszej fortepianistki NN Cesarzowych, sprowadzony niedawno, przedsięwzięłem według wzoru z najszyteczniejszych części mechaniki tegoż instrumentu, robić w mojej fabryce fortepiany, których korpusy będą zupełnie na sposób angielski szprejcowane, mogą być z dnem lub bez dna, umieszczając w nich według upodobania osób kupujących mechanikę wiedeńską lub angielską. Te instrumenta już są bliskie ukończenia i najpiękniejszym fornirem mahoniowym wykładane, z których każdy z mechaniką wiedeńską dukatów 60 kosztować będzie, zaś cena instrumentu z mechaniką angielską jeszcze nie jest ustanowiona. W. Troschel. Fabrykant fortepianów przy ulicy Długiej 546<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> BOLESŁAW BIELAWSKI, DOROTA POPŁAWSKA, BENIAMIN VOGEL, *Spis zabytkowych instrumentów muzycznych znajdujących się w ewidencji Ośrodka Dokumentacji Zabytków (bez dzwońców i organów). Stan na koniec 1995 roku*, Warszawa 1996; M. NOVAK CLINKSCALE, *Makers of the Piano*, op. cit.; *Clinkscale Online*, op. cit.

<sup>19</sup> „Kurier Warszawski” 1827 nr 18 s. 69, nr 75 s. 302.

<sup>20</sup> Jw., nr 69, s. 277–278.

Podobny fortepian modelu angielskiego, bez dna, z wspornikami ramy, zbudował w tymże roku Tomasz Max<sup>21</sup>.

Wynika z tego, iż największe zainteresowanie lokalnych wytwórców uzyskał sam model korpusu instrumentu, znacznie solidniejszy od wiedeńskiego, z wzmocnieniami pozwalającymi rozszerzyć skalę i wolumen dźwiękowy instrumentu poprzez założenie większej liczby strun, o większym przekroju i napięciu. Angielska mechanika młoteczkowa spotkała się z mniej entuzjastycznym przyjęciem wobec powszechnej popularności wiedeńskiej. Już klawiatura wspomnianego uprzednio fortepianu Erarda, sprowadzonego przez Elsnera, wydawała się zbyt twarda w użyciu dla lokalnych pianistek<sup>22</sup>. Co więcej, kilka lat później, w odpowiedzi na wysiłki innego warszawskiego budowniczego Antoniego Leszczyńskiego popularyzującego mechanizm angielski, przytaczano nieco dyskusyjne argumenty na temat jego większej oporności w porównaniu z wiedeńskim: „Jedną jednak uwagę zrobić by tu można, a ta jest, że klawisze jego [mechanizmu angielskiego] są nieco za ciężkie. W Anglii zwyczaj jest robienia mocnych klawiszów, lecz u nas w Polsce, gdzie (jak powiada jeden podróżny) panielki porteru nie piją i nie mają dlatego tyle siły w palcach jak Angielki, jest widoczną wadą”<sup>23</sup>.

Fortepian Broadwooda najprawdopodobniej towarzyszył Szymanowskiej także i później w czasie jej koncertów w Rosji i w ostatnich latach życia spędzonych w St. Petersburgu. Nie miała go jeszcze na początku przenosin do Rosji, kiedy pod koniec 1827 r. przebywała w Moskwie. Szukała bowiem instrumentu do swego tymczasowego lokum, o czym świadczy następujący zapis w pamiętniku jej córki Heleny Szymanowskiej-Malewskiej z 22 listopada: „Książę Wiazemski zaprowadził nas do pani Szeptow, która ma angielski fortepian bardzo dobry, ale szkoda, że ma pół oktawy mniej, jak zwykle angielskie fortepiany mają”<sup>24</sup>. Wynika z tego, iż własny forte-

<sup>21</sup> Jw., nr 308 s. 1293.

<sup>22</sup> J. GUTKOWSKI, *Pianoforte...*, op. cit., s. 8, wspomina, cytując Elsnera, iż w jego w/w fortepianie Erarda „dotknięcie tylko klawiatury dla twardości onej niezupełnie damom przypadło do smaku, żadna też nie chciała popisywać się na tym instrumencie, nawet tyle sławna Szymanowska, dopiero współubiegająca się z nią o pierwszeństwo p. Wołowska (...) wykonała na nim koncert Stejbelta E-dur z wielkim upodobaniem słuchaczów”. Cytat jest bardzo niejasny (na dodatek bez podania źródła) i nie wiadomo, o której tutaj pianistce mowa. Maria Szymanowska, z domu przecież Wołowska, i jej rodzina, byli dobrze znani Elsnerowi. Być może rzecz dotyczyła jakiejś innej Szymanowskiej.

<sup>23</sup> „Gazeta Warszawska” 1823 nr 67, s. 888–889.

<sup>24</sup> HELENA SZYMANOWSKA-MALEWSKA, *Dziennik (1827–1857)*, opr. Zbigniew Suchodolski, Warszawa 1999, s. 23.

pian Szymanowskiej nie dotarł do Moskwy, albo też został wysłany od razu do Petersburga, gdzie miała się wkrótce osiedlić na stałe. Było to w 3 tygodnie po wyjeździe z Polski (1 listopada), a 24 lutego 1828 udała się już do St. Petersburga. Jeszcze przed wyjazdem, 23 stycznia, Helena zapisała w pamiętniku: „Przyniesiono fortepian od Pani Aninkow, ale że niedobry więc go odesłemy”<sup>25</sup>.

Na podstawie wyżej wspomnianych ksiąg fabrycznych Broadwooda wiadomo, iż fortepian Szymanowskiej (nr seryjny 10.582) miał klawiaturę 6<sup>1/2</sup>-oktawową, krawędzie pokrywy skrzyni ozdobione profilowaną, falistą listwą<sup>26</sup>, i był politurowany. Kosztował 91 funtów 7 szylingów (w tym pokrywa skrzyni o profilowanych krawędziach — 2 funty 12 szylingów 6 pensów, długi zawias do pokrywy — 10 szylingów 6 pensów, oraz komplet nóg — 21 szylingów), do czego doliczono koszt pokrowca z tkaniny (1 funt 10 szylingów), skrzyni do transportu (2 funty 13 szylingów) oraz zapasowego kompletu strun za 1 funt 5 szylingów. Drugi fortepian (nr 10.590, zamówiony przez Szymanowską dla bliżej nieznanego osoby), z podobną klawiaturą, wykończeniem i politurą kosztował znacznie więcej, bo 119 funtów 14 szylingów (być może Szymanowskiej na jej własny instrument dano rabat), do czego doliczono m.in. nogi, skrzynię do transportu, razem 122 funty 7 szylingów. Fakturą za ten instrument obciążono niejakiego Andrew B. Evansa z Birmingham, o którego związkach z Marią Szymanowską na razie nic nie wiadomo. Na podstawie innych zachowanych instrumentów Broadwooda z tego okresu<sup>27</sup> można przypuszczać, iż fortepian pianistki miał mechanikę angielską o pojedynczym działaniu (tzw. grand piano action), naciąg prostostrunny 2 i 3-chórowy, klawiaturę o zakresie  $C_1 - f^4$ , dwa pedały — *una corda* i podnośnik tłumików, 5 metalowych wsporników strojnicy, 2–3 metalowe wsporniki ramy strunowej w wyższych rejestrach oraz metalowe wsporniki osnowy skrzyni. Ta ostatnia była fornirowana mahoniem lub palisandrem (być może stąd także różnice w cenie obu instrumentów), z prostokątnym w kształcie ogonem, wsparta na czterech toczonych i profilowanych, zakończonych rolkami nogach (dwie z przodu i dwie z tyłu), z lirą pedałową i ramkowym pulpitem. Forte-pian miał ok. 249 cm długości i 124–126 cm szerokości.

Nie znamy, niestety, jak dotąd żadnych zachowanych przekazów ikonograficznych z owym fortepianem, ani informacji o jego ewentualnym

<sup>25</sup> Jw., s. 39.

<sup>26</sup> W oryginale profilowanie nazywane „milled round” lub „pie crust moulding”, po polsku — z francuskiego — „listwa ondulowana”, zwana też „morską wodą”.

<sup>27</sup> M. NOVAK CLINKSCALE, *Makers of the Piano*, op. cit., t. 2, s. 47–49; *Clinkscale Online*, op. cit., dostęp 2011, zapisy 197, 204, 220, 221, 4269, 5400, 5401.

przetrwaniu do dni dzisiejszych. Jedyny znany obraz przedstawiający Marię Szymanowską przy fortepianie, pochodzi z ok. 1825 roku, czyli okresu przed nabyciem owego Broadwooda. Sam obraz, namalowany przez Aleksandra Kokulara (por. przykład 1)<sup>28</sup>, jest datowany przez niektórych badaczy na 1828 rok. Wówczas Szymanowska mieszkała już w St. Petersburgu (styczeń–luty jeszcze w Moskwie), natomiast artysta malarz w Warszawie i nic nie wiadomo o jego podróży do St. Petersburga. Natomiast w latach 1824–26 był on na stypendium w Rzymie i zapewne wówczas namalował portret Szymanowskiej, która koncertowała we Włoszech w roku 1825. Obraz jest bardzo „fotograficzny” w oddaniu szczegółów urody pianistki, jej ubioru, kotary zasłaniającej okno, z którego widać sylwetki dwu rotundowych budowli zwieńczonych kopułami, najwyraźniej głównej i jednej z kilku bocznych wież bazyliki św. Piotra w Rzymie. To potwierdza miejsce i czas powstania portretu, o ile nie był to element stałej dekoracji studia artysty, użyty jako tło<sup>29</sup>.

Równie szczegółowo przedstawiony jest widoczny fragment fortepianu i oparte o pulpit nuty, z których z dużym prawdopodobieństwem dałoby się zagrać. Być może więc uda się bliżej zidentyfikować sam instrument. Na obrazie uwieczniono zaledwie tzw. stół klawiaturowy z osłaniającymi klawiaturę ściankami bocznymi skrzyni (zwanymi policzkami), owalną tabliczkę firmową w złożonej ramce, fragment nogi instrumentu zwieńczonej rzeźbioną wolutą. Ta ostatnia koresponduje zarówno z empirowym fotelem (poręczce wsparte na złożonych skrzydlatych lwach), w którym zasiada pianistka, jak i z jej monarszym upozowaniem (Adam Mickiewicz nazwał ją, co prawda kilka lat później, „królową tonów”). Ubrana jest w białą suknię ze skromnym dekoltem wykończonym złotą lamówką, z paskiem z ozdobną, wysadzaną szlachetnymi kamieniami klamrą, z długimi rękawami z lekko przeźroczystego tiulu, zakończonymi mankietami z koronki. Na ramiona ma zarzucony purpurowy płaszcz-pelerynę podbitą futrem, zapiętą złotym sznurem zakończonym takimiż kutasami. Głowę zdobi modny wówczas turban. Całość przypomina stroje noszone przez arystokratyczne damy na dworach rosyjskich, czy europejskich. Wymie-

<sup>28</sup> W zbiorach Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie. KRYSZYNA SROCYŃSKA w haśle *Kokular Aleksander* (*Polski Słownik Biograficzny*, t. XIII, Wrocław 1967–68, s. 282) podaje, iż obraz namalowano w Rzymie i wystawiono (tamże?) w 1825 roku.

<sup>29</sup> Szymanowska, za radą przyjaciół, spędziła zimę (od października począwszy) we Włoszech, gdzie były znacznie niższe koszty utrzymania, aby potem powrócić do Londynu na kolejny sezon (Zob. M. SZYMANOWSKA, *Album Musical...*, op. cit., s. 14). Widoczne na obrazie, za oknem, drzewo ma już jesienne zabarwienie liści; jeśli malowane z natury wskazuje raczej na rok 1824 jako datę powstania obrazu.



PRZYKŁAD 1: Aleksander Kokular, *Maria Szymanowska*, ok. 1825, olej, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie

nione elementy wystroju mebli, choć zgodne z prawem artysty do *licentia poetica*, sugerują jednak pewną anachroniczność. Wszak styl empire, żywotny w okresie 1800–1815, wyszedł już z mody w większości krajów europejskich.

Szczegółowość i pieczołowitość malarza pozwala odczytać zakres klawiatury instrumentu:  $F_2 - f^4$  (lub  $F_1 - f^5$ ) — 7 oktaw! Kolejna sprzeczność, bo przecież najbardziej wówczas nowoczesny instrument Broadwoda, nabyty w następnym roku, miał dopiero  $6^{1/2}$  oktawy ( $C_1 - f^4$ ). Instrumenty 7-oktawowe ( $A_2 - a^4$ ) zaczęły pojawiać się dopiero dwie dekady później, a rozpowszechniły zaledwie w połowie XIX wieku. Być może więc artysta źle rozplanował przestrzeń i zamiast przewidzianych 6 oktaw zmieściło się ich więcej. Co więcej, dłonie Szymanowskiej na tle tej klawiatury wydają się bardzo duże, zdolne objąć z łatwością dwie oktawy! Fortepiany 6-oktawowe (najczęściej  $F_1 - f^4$ ) pojawiły się na przełomie XVIII i XIX w., ale rozpowszechniły dopiero po roku 1810. Wcześniej dominowały instrumenty  $5^{1/2}$ -oktawowe. Zakładając 6-oktawową klawiaturę można sugerować instrument z lat ok. 1810–1825, bardziej optymistycznie datując go na ok. 1800 rok. Tę ostatnią hipotezę potwierdza analiza stylu meblowego instrumentu, m.in. ukośnie ściętych policzków skrzyni, najwyraźniej fornirowanej mahoniem lub palisandrem. Takie ukośne zakończenie ścianek skrzyni przy klawiaturze było typowe dla instrumentów wiedeńskich i w tym stylu budowanych do ok. 1800 r. (instrumenty angielskie miały ścianki zakończone pod kątem prostym, podobnie jak korpusy angielskich klawesynów). Raczej trudno przypuszczać, aby instrument był wykonany później przez jakiegoś miejscowego, bardzo konserwatywnego budowniczego. W rezultacie nie jest ów pieczołowicie namalowany obraz dobrym źródłem ani dla poznania instrumentów z ok. 1825 r., ani instrumentów preferowanych wówczas przez Szymanowską.

W zbiorach Polskiego Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu zachował się rysunek piórkiem przedstawiający wieczór muzyczny w którymś z warszawskich salonów z udziałem Marii Szymanowskiej przy fortepianie w 1819 roku (por. przykład 2)<sup>30</sup>. Na rysunku widać, oprócz pianistki z rękami na klawiaturze, stojącą niewiastę w czepcu, która śpiewa lub raczej przewraca pianistce nuty, o czym świadczy jej zawieszona

<sup>30</sup> Rysunek pochodzi ze sztambucha Marii Szymanowskiej, podarowany jej zapewne przez autora, którego podpisu (Fidelis? Fidelas?, Brunner? Bruder?) nie udało się dotąd odczytać. Biblioteka Polska w Paryżu, sygnatura: SHLP. MAM 972.



na nad partyturą ręką<sup>31</sup>. Obok siedzi wiolonczelista, również w trakcie gry. Wyeksponowana przesadnie na pierwszym planie (zarówno miejscem, jak i intensywnością kreski) sylwetka wiolonczelisty, grającego tutaj bez nut, może sugerować księcia Antoniego Radziwiłła<sup>32</sup>, znanego muzyka i kompozytora amatora, któremu Szymanowska dedykowała jedyną swą kompozycję z udziałem wiolonczeli (*Serenada* na ten instrument z towarzyszeniem fortepianu, wydana w 1820 r. przez Breitkopfa w Berlinie). Radziwiłł odwiedził kiedyś muzyczny salon Wołowskich w Warszawie przy ul. Grzybowskiej, i prawdopodobnie rysunek właśnie ową okoliczność przedstawia<sup>33</sup>. Sam fortepian jest jedynie zarysowany, z wspomnianymi wyżej ukośnymi „policzkami”, szkicowo przedstawioną klawiaturą, niewidoczną lirą pedałową. Trudno go bliżej określić, choć owe ukośne boki przy klawiaturze sugerują instrument typu wiedeńskiego. Jeśli był to salon domowy Wołowskich, to możemy podejrzewać instrument typu wiedeńskiego ówczasie przez pianistkę używany.

Kolejny wizerunek kompozytorki przy fortepianie to drzeworyt znanego artysty rosyjskiego Fiodora Konstantinowa, zatytułowany *Alpuhara*, prawdopodobnie strona tytułowa jakiegoś, zapewne rosyjskiego lub radzieckiego wydania nutowego tego utworu. Jest to przedstawienie wieczoru muzycznego w salonie (por. przykład 3) Szymanowskiej w St. Petersburgu, w kamienicy przy ul. Italiańskiej 37 (obecnie nr 15), tuż obok Placu Sztuk (dawnego Michajłowskiego). Salon gromadził petersburską elitę. Bywali w nim muzycy i poeci, arystokracja i dyplomaci, nie tylko liczni Polacy, ale i „przyjaciele Moskale”. Na drzeworycie można ziden-

<sup>31</sup> Trudno w tej postaci widzieć słynną Angelicę Catalani, która również w 1819 r. odwiedziła Warszawę i m.in. salon Wołowskich. Była ona znana ze swej elegancji i chyba nigdy nie pokazała się w czepku małżeńskim.

<sup>32</sup> Antoni Henryk Radziwiłł (1775 Wilno – 1833 Berlin), polski książę, polityk, kompozytor, namiestnik Wielkiego Księstwa Poznańskiego (1815–1831). Wiolonczelista, gitarzysta i śpiewak, za młodu uczestnik ekstrawaganckich zabaw (i zapewne wieczorów muzycznych — zob.: BENIAMIN VOGEL, *Orfika księcia Józefa Poniatowskiego*, „Muzyka” 2011 nr 1, s. 25–46) towarzystwa ks. Józefa Poniatowskiego w warszawskim Pałacu pod Błachą, później zwolennik proruskiej orientacji politycznej. Mecenase sztuki, któremu swe kompozycje dedykowali Maria Szymanowska, Fryderyk Chopin i Feliks Mendelssohn. Autor m.in. wielu pieśni oraz pierwszej muzyki skomponowanej do *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego.

<sup>33</sup> Zob. JERZY MAJEWSKI, *Wysoka sztuka w małym browarze*, „Gazeta Wyborcza” 2010, [http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34889,7353978,Wysoka\\_sztuka\\_w\\_malym\\_browarze.html](http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34889,7353978,Wysoka_sztuka_w_malym_browarze.html), dostęp 2012. Zastanawia nietypowe nakrycie głowy wiolonczelisty, a także nieco teatralne stroje panów w tle (koronkowe kołnierze?). Być może jest to fragment popularnych wówczas żywych obrazów lub innego, dramatycznego gatunku w wydaniu salonowym.



PRZYKŁAD 2: Autor nierozpoznany, *Wieczór muzyczny w jednym z salonów Warszawy z Marią Szymanowską przy fortepianie*. 1819 r., rysunek piórkiem, *Album Marii Szymanowskiej*, Biblioteka Polska w Paryżu, sygnatura SHLP. MAM 972

tyfikować m.in. tak znamienitych gości, jak Adam Mickiewicz, Aleksander Puszkina, czy księżę Piotr Wiaziemski. Szymanowska przy fortepianie wykonuje swą kompozycję *Alpuhara* do tekstu ballady pod tymże tytułem z *Konrada Wallenroda*, powieści poetyckiej Adama Mickiewicza. Kompozycja ta powstała w 1828 r. w St. Petersburgu i tam od razu została wydana. Zarysy fortepianu na drzeworycie przypominają sylwetkę instrumenty Broadwooda z tego okresu. Trudno jednak stwierdzić, czy jest to ów fortepian zakupiony w Londynie. Fiodor Konstantinow to współczesny nam artysta (1910–1997), znany z licznych ilustracji książkowych, także i w polskich wydawnictwach. Nie mógł więc osobiście odwiedzić salonu Marii Szymanowskiej w St. Petersburgu, ale nie jest wykluczone, iż mógł widzieć jakiś rysunek ów salon i fortepian przedstawiający. Nie wiemy też, kiedy i przy jakiej okazji powstał interesujący nas drzeworyt<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Drzeworyt jest znany autorowi jedynie z witryny internetowej poświęconej Cmentarzowi Mitrofaniewskiemu w St. Petersburgu, gdzie Szymanowska była pochowana. Wszelkie próby kontaktu z autorami witryny w celu bliższego zidentyfikowania drze-



PRZYKŁAD 3: Fiodor Konstantinov, *Alpuhara*, drzeworyt, XX w.

Z powyższych rozważań wynika, że niewiele mamy bliższych przesłanek pozwalających na bardziej szczegółowe określenie, na jakich instrumentach grywała Maria Szymanowska w pierwszych okresach swej działalności pianistycznej i kompozytorskiej. Natomiast siedem ostatnich lat jej życia (1824–1831) można śmiało nazwać „angielskimi”. Wówczas to najpierw koncertowała często w Anglii i tam wypożyczała instrumenty z londyńskiej firmy Broadwood & Sons, a potem zakupiła na własność jeden z fortepianów Broadwooda. Na tej podstawie możemy już sprecyzować bliżej, na jakich instrumentach historycznych należałoby wykonywać utwory Marii Szymanowskiej z lat 1824–1830, aby być jak najbliżej brzmienia oryginalnego. Były to fortepiany o klawiaturze  $6^{1/2}$ -oktawowej i z angielską mechaniką młoteczkową o pojedynczym działaniu (nie wspominając o specyficznej budowie skrzyni instrumentu, zwiększonym wolumenie brzmienia i innych szczegółach). Niewątpliwie takie właśnie fortepiany były w stanie podołać jej wysokim, jak na owe czasy wymaganiom technicz-

---

worytu były bezskuteczne. Zob. [http://spb-mitrofan-society.org/szymanowska\\_pl.php](http://spb-mitrofan-society.org/szymanowska_pl.php), dostęp 2011.

nym i brzmieniowym (duża rozpiętość klawiatury, znaczne zróżnicowanie dynamiki i artykulacji), a także z jednej strony bardzo awangardowej formie i fakturze kompozycji, a z drugiej — często nowatorskiej technice pianistycznej.

Na zakończenie należy chyba również wspomnieć, iż tak jak Fryderyk Chopin miał okazję być „organistą licejskim” i grać na organach w kościele Wizytek, a także na prototypach fisharmonii pod nazwami eolipantalion i eolimelodikon<sup>35</sup>, podobnie i Maria Szymanowska zetknęła się z takimi instrumentami. W pamiętniku jej córki Heleny Szymanowskiej-Malewskiej znajdujemy następujący zapis z 12 sierpnia 1829 r.: „Pisałam do Warszawy, pojechałam na parę godzin z Mamą do p. Bagrejew, ale wróciłam do domu na obiad. Zastałyśmy Fussarmonikę, której głos bardzo mnie się podobał”<sup>36</sup>. Owa harmonika, to najprawdopodobniej fisharmonia, choć podana nazwa eksponuje przede wszystkim napędzanie miechów instrumentu dźwigniami nożnymi (*Fuss* — niem. — stopa). Nie wiemy, czy służyła w petersburskim mieszkaniu Szymanowskiej jej działalności pedagogicznej, czy też jedynie rozrywce, jako ówczesna modna nowość. Jak doniosła gazeta „Siewiernaja Pczela” (Północna Pszczółka) z 30 marca 1830 roku, w dniu 21 marca (2 kwietnia nowego stylu) odbył się w domu pani Engelhardt koncert, podczas którego Szymanowska, poza utworami granymi na fortepianie, także akompaniowała na owej *Fussharmonice* harfistce, niejkiej pani Bertrent<sup>37</sup>.

#### SUMMARY

The issue which pianos (with Viennese or English action) were played by Maria Szymanowska during the various stages of her concert career remains unsolved, but it certainly deserves the attention of researchers studying her life and music. Since she had often traveled to perform in many European countries, it is difficult to assume that she always transported her own, favorite piano with her, as many other pianists did during the second half of the 19<sup>th</sup> century. Yet, until the instruments of both types started to substantially differ in construction from their harpsichord ancestors, they did not pose significant performance issues for such expert pianists as Szymanowska or Chopin. However, in time, heavier and more highly tensed strings

<sup>35</sup> B. VOGEL, *Fortepian polski*, op. cit., s. 124–125.

<sup>36</sup> H. SZYMANOWSKA-MALEWSKA, *Dziennik...*, op. cit., s. 130.

<sup>37</sup> Jw., s. 164, przypis 15a.

were introduced that demanded using larger and, of course, heavier hammers to stimulate them. That is why the English action needed improvement by the enhanced cooperation of separate parts, the introduction of the so-called double escapement (patented by Sebastian Erard, 1821), and other changes. Soon the English action, transferred from the nearby England, started to dominate in the new European musical capital — Paris. During Szymanowska's tours of England in 1824–26 she decided to stay faithful to the English action. We know she not only leased instruments for concerts and practicing but also ordered two grand pianos for purchase in 1826. The data from books of the London piano factory of John Broadwood & Sons will be one source of the following discussion devoted to the kind of pianos Szymanowska played. Some preserved to this day paintings and drawing with Szymanowska at the piano will made foundation for further debate on that topic.

|

|

|

—

|

|

|

—

O DOMNIEMANEJ ALUZJI PIEŚNIOWEJ  
w II CZĘŚCI CHOPINOWSKIEGO *Tria g-moll op. 8*  
I O PROFESORZE BRONISŁAWIE RUTKOWSKIM\*

Elżbieta Zwolińska

Warszawa, Instytut Muzykologii UW

W Chopinowskim Roku 2010 ośmielałam się wejść ponownie na pole badawcze chopinologów, a czynię to z większą treścią, bowiem tym razem punktem wyjścia dla dociekań nie jest — jak poprzednio<sup>1</sup> — mocna źródłowa podstawa, ale moje własne subiektywne skojarzenia, poddane próbie obiektywizacji. W tytule wprowadziłam pojęcie → aluzji. W muzykologii jest przydatne, spotkałam się z nim już na polu badań nad muzyką dawną<sup>2</sup>. Aluzję — obok cytatu i reminiscencji — wymienia Mieczysław

\* Jest to zmodyfikowany w niewielkim stopniu tekst komunikatu, wygłoszonego w Warszawie 28 maja 2010 roku na XXXIX Konferencji Muzykologicznej ZKP pod nieco szerszym tytułem: *Wirydarzyk czy sosna gorejąca? O domniemanej aluzji pieśniowej w drugiej części Chopinowskiego Tria g-moll op. 8 i o profesorze Bronisławie Rutkowskim* (pierwszy, pominięty w publikacji człon tego tytułu ma związek z tematyką pieśni, o których mowa w tekście). Liczyłam, że przedstawione tu 'domniemanie' będzie zweryfikowane w dyskusji, jednak tak się nie stało (dyskusji nie było). Po długim wahaniu postanowiłam jednak przedstawić ten tekst do publikacji, jako dokumentację pewnych pytań badawczych i poszukiwań materiałowych (z tego powodu zachowuję tu styl wypowiedzi przygotowanej na konferencję).

<sup>1</sup> ELŻBIETA ZWOLIŃSKA, *Aus dem Repertoire des jungen Chopin: „Klavierkonzert cis-moll” op. 55 von Ferdinand Ries*, w: *Chopin and his Work in the Context of Culture*, red. Irena Poniatowska, Kraków 2003, t. I s. 489–495; też, *The Variations in D Major for Four Hands by Fryderyk Chopin in the Context of Ferdinand Ries’s Variations for Four Hands on the Themes from Songs by Thomas Moore*, w: *The Sources of Chopin’s Style. Inspirations and Contexts*, red. Artur Szklener, Warszawa 2010, s. 303–313.

<sup>2</sup> AGNIESZKA LESZCZYŃSKA, *Melodyka niderlandzka w polifonii Josquina, Obrechta i La Rue*, Warszawa 1997 za: CHRISTOPHER REYNOLDS, *The Counterpoint of Allusion in Fifteenth-Century Masses*, JAMS XLV (2) 1994, s. 228–260. W tych publikacjach znaczenie pojęcia aluzji jest bliskie kategorii cytatu.

Tomaszewski w toku swych rozważań o muzyce → inkluzywnej i proceduralach intertekstualnych: „Gdy jawność [— jak w przypadku cytatu —] znika [...] mamy do czynienia z aluzją”. Warto skomentować tu jeszcze drugą kategorię z pola „kontakt twórcy z adresatem wypowiedzi artystycznej”, mianowicie → reminiscencję, bowiem w równym (o ile nie większym) stopniu wiąże się z podjętym tu tematem — chodzi o sytuację, gdy „[...] muzyka [...] niegdyś zasłyszana [...] odzywa się we własnym utworze «nie proszona o to»”<sup>3</sup>. Cytowane myśli Mieczysława Tomaszewskiego chciałabym tu nieco poszerzyć, bowiem owa „muzyka niegdyś zasłyszana” może „odezwać się” nie tylko kompozytorowi „we własnym utworze”, ale też w pamięci słuchacza i to również „nie proszona o to”.

Czy moje skojarzenie, pojawiające się nieodmiennie przy słuchaniu fragmentu otwierającego scherzo Chopinowskiego *Tria g-moll* może być odczytaniem intencjonalnej aluzji czy reminiscencji twórcy czy jest tylko wrażeniem subiektywnym? Ostatnio, po wykonaniu *Tria* na jednym z koncertów towarzyszących III Kongresowi Chopinowskiemu<sup>4</sup> zapytałam ostrożnie kilku chopinologów, czy w scherzu tego cyklu nie wyczuwają może jakichś aluzji pieśniowych? Ich odpowiedzi były negatywne, ale Piotr Dahlig — zagadnięty również w tej sprawie — chwilę się zastanowił („To jest jakoś znajome ...”) i jego zawahanie zmobilizowało mnie do podjęcia próby dokładniejszego rozpoznania sprawy.

Scherzo utrzymane jest w tonacji G-dur, w metrum 3/4 z oznaczeniem tempa *Con moto ma non troppo*. Po 4-taktowym wstępie (korespondującym z dalszym przebiegiem) skrzypce wprowadzają część tematyczną — ośmiotaktowe zdanie, obejmujące dwie frazy czterotaktowe o podobnym ukształtowaniu melodycznym (druga z nich podjęta o sekundę wyżej), rozpoczynające się skokiem kwarty w górę (por. przykład 1a). W dalszym ciągu, w partii fortepianu pojawia się charakterystyczna dźwiękowa „kaskada” — schromatyzowana czterotaktowa fraza descendentalna (por. przykład 1b). Kolejna faza przebiegu, zamykająca tę pierwszą, repetowaną część scherza to trzykrotne powtórzenie dwutaktowej frazy, wprowadzonej przez skrzypce i podejmowanej na innej wysokości przez fortepian i wiolonczelę, a w końcu w partii skrzypiec melodyczna figura kadencyjna (por. przykłady 1c i 1d).

<sup>3</sup> MIECZYŚLAW TOMASZEWSKI, *Utwór muzyczny w perspektywie intertekstualnej*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2004, s. 95–112 (fragmenty cytowane s. 109–110).

<sup>4</sup> Chodzi o koncert kameralny w Pałacu Kazimierzowskim 26.02.2010 (wykonawcy: Grzegorz Lalek — skrzypce, Agnieszka Oszańca — wiolonczela, Katarzyna Drogosz — pianoforte).



(a)



(b)



(c)



(d)


PRZYKŁAD 1: F. Chopin, *Trio g-moll: Scherzo*, fragmenty

W scherzu postrzegane są wpływy tańców (mazurka, walca)<sup>5</sup>, jednak — moim zdaniem — można byłoby też postawić tu pytanie o wzorzec pieśniowy<sup>6</sup>. Wspomniana wcześniej moja subiektywna, towarzysząca kontaktom z tym utworem reminiscencja, to pewna piosnka, znana mi od bardzo wczesnego dzieciństwa<sup>7</sup> (por. przykład 2 na następnej stronie).

Podobieństwo nie jest tu oczywiste, ale mówimy przecież o aluzji (i to domniemanej), a nie o cytacie! 16-taktowa zwrotka ma prostą budowę *aabc*, odcinek *a* rozpoczyna skok kwarty w górę, odcinek *b* to fraza opadająca ruchem sekundowym, natomiast ostatni odcinek *c* naturalnie ewokuje skojarzenie z czasami Chopina, ponieważ jest identyczny z końco-

<sup>5</sup> Por. np. opinie WOJCIECHA NOWIKA (*W poszukiwaniu formy dla romantycznej ekspresji „Trio g-moll” Chopina i Schumanna*, w: *Chopin w kręgu przyjaciół III*, Warszawa 1997, s. 144–146), TADEUSZA A. ZIELIŃSKIEGO (*Chopin. Życie i droga twórcza*, Kraków 1998, s. 97–98) czy DANUTY GWIZDALANKI (*Przewodnik po muzyce kameralnej*, Kraków 1996, s. 177).

<sup>6</sup> Może do tego skłaniać zarówno budowa (np. 4-taktowy wstęp, powtórzenie pierwszych fraz = *aa'*), jak i kantylena pierwszej frazy (co oczywiście skojarzeń tanecznych nie wyklucza).

<sup>7</sup> W wystąpieniu na konferencji określiłam to źródło symbolicznie jako „wirydarzyk” ze względu na treść tekstu (*W ogrodzie może być uczynion rozkoszny wirydarzyk [...] a są to ogródki małe, w których ziółka [...] wsadzone, aby zielonością swoją ludziom czyniły lubość i rozkosz* — ZYGMUNT GŁOGER, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, wyd. fototypiczne Warszawa 1972, t. IV, s. 440).

The image shows two staves of musical notation in G major and 3/4 time. The first staff contains the melody with lyrics: "Tam w o - gró - decz - ku le - li - ja, za o - gró - decz - kiem szal - wi - ja,". The second staff contains a harmonic accompaniment with lyrics: "tam pan - ny sie - dzia - ly wia - necz - ki wi - ja - ly ru - cia - ne, ru - cia - ne wia - necz - ki."

PRZYKŁAD 2: *Tam w ogódeczku lelija...*

wą frazą *Laury i Filona*. Są tu jednak znaczące różnice: nie ma przedtaktu (jak w temacie chopinowskim), a melodia po skoku kwarty do góry 'cofa się' o sekundę małą w dół. Jak widać, proste porównanie analityczne nie pozwala wyjść tu poza sferę domniemań, ale mogą one zyskać inną perspektywę, jeśli postawimy pytanie: czy przed 1829 rokiem Chopin mógł znać podobną piosnkę? Po podstawowej — i mało owocnej — kwerendzie w edycjach pieśniowych z końca XVIII i I połowy XIX wieku<sup>8</sup> sięgnęłam jednak do dzieła Oskara Kolberga<sup>9</sup>, ograniczając się do tomów z materiałem z Kujaw, Wielkiego Księstwa Poznańskiego i Mazowsza. Wynik okazał się interesujący, uwagę mą zwróciło 18 pozycji (w tym 3 z Kujaw, 1 z Poznańskiego i 14 z Mazowsza)<sup>10</sup> z tekstami w kilku wątkach treściowych; część z nich to warianty (co zresztą odnotowuje sam Kolberg). Dla zilustrowania podobieństw z podstawą mych skojarzeń przedstawiam poniżej 6 wybranych przykładów, które dla celów porównawczych sprowadzono do tonacji scherza i piosnki z przykładu nr 2 (por. przykład 3).

Przytoczone tu śpiewy (jak i pozostałe z osiemnastu wynotowanych w kwerendzie) mają prostą budowę *abc* (przy czym ostatni odcinek zwykle jest skrócony do dwóch lub trzech taktów), odcinek *a* otwiera skok kwarty w górę, odcinek *b* to fraza opadająca (największe podobieństwo z piosnką z przykładu nr 2 wykazuje w tym odcinku przykład nr 3a)

<sup>8</sup> Sprawdziłam m.in. *Wybór pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich na rok 1805 wydany w Warszawie przez Józefa Elsnera; Pieśni i piosneczki narodowe z fortepianem część pierwsza zawierająca XXIIIdwie. Wmu Ignacemu Wojkowskiemu jako prawdziwemu wielbicielowi muzyki przypisane. W Poznaniu 1828. Nakładem K. Reyzniera księgarza; Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego z muzyką instrumentalną przez Karola Lipińskiego. Zebrał i wydał Wacław z Oleska. We Lwowie 1833 oraz różne zbiory z początku XIX w., zawierające tylko teksty pieśni.*

<sup>9</sup> OSKAR KOLBERG, *Dzieła wszystkie*, Kraków, od 1961 (dalej cytuję: KOLBERG).

<sup>10</sup> KOLBERG t. 3 (*Kujawy I*) Wesele II/24, Wesele II/47, Wesele III/63; t.10 (*Wielkie Księstwo Poznańskie II*) Wesele II/88; t. 24 (*Mazowsze I*) Wesele II/82, Wesele III/106a i 106b i warianty 131, 191, 198, 199; t.26 (*Mazowsze III*) Wesele IV/117, Wesele VIII/192; t.27 (*Mazowsze IV*) warianty 30, 31, 38, 83, 168.

PRZYKŁAD 3: Wybrane pieśni ze zbioru Oskara Kolberga

(a) Kolberg — *Kujawy I, Wesele III/63* – „od Chodcza”



*Pod borem sośna stojąła, pod sośną panna gorzała.  
Skry na nią padały, szaty na ni gorzały  
nie dbała, nie dbała.*

(b) Kolberg — *Kujawy I, Wesele II/47* – Stare Radziejewo<sup>a</sup>



*Na boru sosna gorzała<sup>b</sup>, panienka pod nią stojąła,  
Skry na niom padały, szaty na ni gorzały –  
nie dbała.*

(c) Kolberg — *Wielkie Księstwo Poznańskie II, Wesele II/88* – „od Kobyлина”



*W stodole świta w progu dzień, garnek na piecu, kluski w niem,  
będę ja się przemykać i po jednej wymykać  
aż je zjem.*

<sup>a</sup> W zapisie Kolberga drugi i szósty takt są powtórzone — tu repetycję pominięto dla uwypuklenia wzorca.

<sup>b</sup> Ten wariant tekstu to owa „sosna gorejąca” z pełnego tytułu mego wystąpienia na konferencji.

PRZYKŁAD 3: Wybrane pieśni ze zbioru Oskara Kolberga — cd.

(d) Kolberg — *Mazowsze I, Wesele II/82* – Wilanów



*Pod borem sośna stojąła [u Kolberga brak drugiej frazy tekstu]  
Skry na nią padały, suknie na nij gorzały  
aż do dnia, aż do dnia.*

(e) Kolberg — *Mazowsze I, Wesele III/106a* – Rokitno



*Pod borem sosna stojąła, pod nią dziewczyna płakała.  
Skry na nią padały, suknie na nij gorzały  
Aż do dnia, aż do dnia.*

(f) Kolberg — *Mazowsze III, Wesele IV/117* – „od Jadowa” (też Wulka Słupska, Cygów)



1. *Na królewskim obiedzie tańcowali niedźwiedzie.  
Panny tam bywały, wianeczki wijały  
Z lawendy, z lawendy.*  
2. *W ogródecku lelija, pod leliją satwija.  
Tam panny siadały, tam wianki wijały,  
Tam i ja, tam i ja.*

i w niej — w niektórych śpiewach — występują wyraźne rytmy mazurkowe. W tekstach najczęściej pojawia się motyw dziewczyny pod sosną (patrz teksty do przykładów 3a, b, d, e) natomiast poszukiwany wątek ogródka i wianka pojawił się w połączeniu z motywem tańczących niedźwiedzi (patrz wyżej, tekst do przykładu 3f).

Podobną do mego materiału wyjściowego piosnkę spodziewałam się znaleźć raczej wśród pieśni dworkowych, ale okazało się, że jest to melodia weselna. Kolberg zamieścił jej dwa wybrane warianty w swych opracowaniach fortepianowych<sup>11</sup>, uwzględniając też konkordancję tekstową (5 zwrotek) ze zbioru *Żegoty Paulego* z 1838 roku<sup>12</sup>. U Paulego pieśń jest zakwalifikowana do grupy „tyczących się zdarzeń domowych (ballad)” i zlokalizowana w Sandomierzu, a — co warto podkreślić — wątek ogródka i wianka pojawia się u niego już w pierwszej strofie<sup>13</sup>. Natomiast Kolberg, we wspomnianych opracowaniach z fortepianem dwóch wariantów tej pieśni, podał teksty będące kompilacją motywów treściowych: w nr 391 połączył ze sobą zwrotki z wątkiem niedźwiedzi i wianków z wątkiem dziewczyny pod sosną, a w nr 397 — do zwrotek z wątkiem dziewczyny pod sosną dodał na końcu zwrotek o ogródku i wiankach.

Przedstawiony materiał potwierdza, że piosnka ewokująca moje skojarzenia, sięga czasów Chopina. Jej tekst ‘odnalazł się’ w XIX-wiecznych źródłach w łączności z ludową melodią, występującą w kilku wariantach w wytypowanych przez mnie regionach i zbliżoną w swym rysunku do materiału wyjściowego z przykładu nr 2. I tu pora przejść do dygresji, która wyjaśni drugą część tytułu tego tekstu, mianowicie związek tematu z profesorem Bronisławem Rutkowskim. Otóż gdy w trakcie poszukiwań materiałowych wprowadziłam początek tekstu *Tam w ogródeczku lilija* do wyszukiwarki internetowej, otworzyła się między innymi witryna Polskiego Wydawnictwa Muzycznego ze wskazaniem tego właśnie nazwiska. Nie było to dla mnie zaskoczeniem, bowiem to z audycji radiowych Bronisława Rutkowskiego mogłam poznać we wczesnym dzieciństwie tę sympatyczną piosnkę (później śpiewałam ją jeszcze w szkolnym chórze w opracowaniu 3-głosowym). I może warto w pieśniowym klimacie mych rozważań przy-

<sup>11</sup> OSKAR KOLBERG *Pieśni i melodie ludowe w opracowaniu fortepianowym*, cz. I, Kraków 1986, poz. 391 i 397. Odnoszę wrażenie, że melodia w wersji instrumentalnej w większym stopniu sugeruje domniemany „aluzyjny” związek z początkiem scherza.

<sup>12</sup> *Pieśni ludu polskiego w Galicji zebrał Żegota Pauli [...] Lwów [...] 1838* — wydanie fototypiczne pod red. Heleny Kapełuś, Wrocław 1973. Jak wiadomo, zbiór ten obejmuje same teksty.

<sup>13</sup> *Tam w ogródku lilija, za ogródkiem szatwia. Tam panny siadały, wianeczki wijały ruciane, ruciane*. Tamże poz. 30, s. 125–127.

pomnieć tę postać: organista, pedagog, publicysta, popularyzator z powołania. Ideę krzewienia kultury muzycznej realizował m.in. w cyklicznych audycjach „Cała Polska śpiewa” i „Z pieśnią po kraju”<sup>14</sup>. Formuła tych audycji była bardzo prosta — profesor śpiewał sam (charakterystyczny tembr jego głosu mam w pamięci do dziś), a słuchacze mieli śpiewać razem z nim. W archiwach Polskiego Radia zachowało się trochę nagrań, ale z audycji późniejszych i o innym charakterze<sup>15</sup>. Polskie Wydawnictwo Muzyczne opublikowało w 1947 roku przygotowany przez Bronisława Rutkowskiego zbiór *Śpiewamy piosenki*, obejmujący 250 pozycji — część z nich w opracowaniu na 2 i 3 głosy<sup>16</sup>. Śpiewnik ten Profesor przygotowywał już podczas niemieckiej okupacji<sup>17</sup>, kierując się ideą ocalenia narodowego dziedzictwa muzycznego i dokonując wyboru według kryterium wartości artystycznej i przydatności szkolnej (sprawa autentyzmu nie była pierwszoplanowa)<sup>18</sup>. Piosenka *Tam w ogródeczku Ielija* jest tu opatrzona uwagą „Ludowa z okolic Szczawnicy”.

Przypominając postać profesora Rutkowskiego zbliżyłam się do motta tej konferencji — przejmującej do głębi Chopinowskiej skargi (*Ledwie pamiętam jak w kraju śpiewają*<sup>19</sup>), pozwalającej odczuć, jak wielką wartość

<sup>14</sup> Więcej o Bronisławie Rutkowskim (1898–1964) i jego niezwykle szerokiej działalności zawodowej i społecznej patrz: hasło osobowe Anny Woźniakowskiej w *Encyklopedii Muzycznej PWM: część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. Pe–R, Kraków 2004 s. 528.

<sup>15</sup> Wstępna kwerenda w archiwum Polskiego Radia w Warszawie przyniosła skromny wynik w postaci nagrań dwóch audycji prowadzonych przez Bronisława Rutkowskiego, poświęconych twórczości Jerzego Fryderyka Haendla i Piotra Czajkowskiego (są to reedycje z 1975 roku, wyszukane na moją prośbę przez p. Zofię Montowską, której dziękuję za pomoc). Z Krakowa otrzymałam informacje o nagraniach ośmiu audycji z udziałem Bronisława Rutkowskiego lub jemu poświęconych — są to materiały z lat 60. i 70. XX wieku o różnym charakterze (np. wprowadzenia do koncertów, wypowiedzi, audycje wspomnieniowe o Profesorze). Panu Jerzemu Pawełczykowi z archiwum Polskiego Radia w Krakowie dziękuję za udostępnienie wykazu tych audycji.

<sup>16</sup> BRONISŁAW RUTKOWSKI, *Śpiewamy piosenki. Zbiór pieśni i piosenek [...] na 1, 2 i 3 głosy (chóry szkolne)*, Kraków 1947. Zbiór ten był jeszcze na początku 2010 roku w internetowej ofercie PWM (ale osiągalny tylko pod warunkiem zamówienia minimum 16 egzemplarzy), jednak w kwietniu tego roku w księgarni firmowej Wydawnictwa w Krakowie uzyskałam informację, że dodruków już nie będzie i pozycja niedługo potem znikła ze strony internetowej.

<sup>17</sup> Zob. wstęp do *Śpiewamy piosenki* op. cit. Już podczas okupacji Tadeusz Ochlewski i Józef Ryńczak przygotowali sztychy części zbioru.

<sup>18</sup> Jw. W dydaktyce piosenka ta była też znana ze *Śpiewnika szkolnego* TADEUSZA MAYZNE-RA, Warszawa 1947.

<sup>19</sup> Jest to skrót zdania z listu Chopina do Wojciecha Grzymały z 30 X 1848 roku; w oryginale „Ledwie że jeszcze pamiętam, jak w kraju śpiewają”. Por. *Korespondencja Fryderyka Chopina. Wybrał i opracował Bronisław Edward Sydow*, t. II, Warszawa 1955, s. 285.

miało dla Fryderyka to 'krajowe śpiewanie' i skłaniającej do pytań o to, co „ledwie pamiętał”. Przedstawiona tu próba rozpoznania domniemanej inspiracji w scherzu z *Tria g-moll op. 8* nie prowadzi do jednoznacznych wniosków, zebrany materiał chyba jednak nie pozwala kategorycznie odrzucić hipotezy, że jakaś aluzja pieśniowa jest w tym scherzu obecna. Nie można też wykluczyć, że piosnka *Tam w ogródeczku lelija* była w czasie komponowania *Tria* częścią 'okołochopinowskiej sonosfery'. Jednak konkretne pytanie: czy Chopin w tym scherzu „żartował” właśnie na temat tej piosnki lub jednego ze spisanych przez Kolberga wariantów (tylko że — jakby powiedział Krzysztof Bilica — melodia „rozpłynęła się w morzu własnej inwencji kompozytora”<sup>20</sup>), pozostaje otwarte i czeka na kompetentną odpowiedź chopinologów. A mnie pozostaje wyrazić prośbę, by ujawnienie i skomentowanie subiektywnej reminiscencji odczytać jako — tu z pomocą przychodzi znów Mieczysław Tomaszewski — „umieszczenie dzieła w naszym osobistym świecie” i próbę „nastrojenia na wspólny ton”<sup>21</sup>.

## SUMMARY

The article puts forward the hypothesis that some of the motifs in Fryderyk Chopin's *Trio in G-minor op. 8* may be linked to song repertory. The author compares the material in the first segment of the scherzo with the song *Tam w ogródeczku lelija* [A lily there in the garden], which is still familiar today. Its local variants have been identified in the nineteenth-century collections of Oskar Kolberg, and Chopin may have been familiar with the melody. Results of comparative analysis do not unequivocally confirm this hypothesis, but neither do they exclude it. As an aside, the author recalls Bronisław Rutkowski (1898–1964), a musician who made a valuable contribution to preserving and establishing the singing tradition in Poland.

<sup>20</sup> KRZYSZTOF BILICA, *Domniemane źródło „Etiudy a-moll” zwanej „Zimowym wichrem”*, w: tegoż, *Wokół Chopina i Polski*, Wołomin 2005, s. 110.

<sup>21</sup> M. TOMASZEWSKI. op. cit. s. 95 i 98.

|

|

|

—

|

|

|

—



DUŻA CIEMNOŻÓŁTA KOPERTA.  
KAROL SZYMANOWSKI A LITERATURA

*Edward Boniecki*

Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN

W postscriptum listu do Augusta Iwańskiego z 17 XII 1928 roku, chory Karol Szymanowski pisał z sanatorium w Edlach do przyjaciela w Warszawie, z którym dzielił mieszkanie przy Nowym Świecie 47:

Na stolyczku nocnym (między książkami) zapomniałem w dużej ciemnożółtej kopercie moje „utwory poetyckie” z dawnych lat, które przed wyjazdem przeglądałem. Nie przywiązuję co prawda do nich żadnej wagi artyst., ale b. dużą osobistą, dlatego bądź tak dobry odzyskaj je tam i schowaj tymczasem u siebie lub w mojej bibliotece, o ile otwarta (bo nie pamiętam)<sup>1</sup>.

W kopercie były zapewne wiersze, które Szymanowski pisywał od najwcześniejszych młodzieńczych lat, może także jego proza poetycka.

Kompozytor wielką wagę przywiązywał do swej twórczości literackiej. Wagę „osobistą”, jak się wyraził. Kiedyś, jesienią 1935 roku w rozmowie z Aleksandrem Jantą-Pończyńskim tak się zagalopował, że miał powiedzieć nawet: „Tak, tak, mój kochany, je suis un homme raté [jestem człowiekiem niespełnionym], pisarz właściwie, nie muzyk, pisarz...”<sup>2</sup>. Nie przeceniał artystycznych walorów swych dzieł literackich, ale też nie miałby nic w zasadzie przeciwko ich publikacji. Gdy w grudniu 1919 roku opuszczał Elizawetgrad, na zawsze, jak się potem okazało, w bagażu wiozł do Warszawy razem z rękopisami muzycznymi także swoje prace literackie.

<sup>1</sup> KAROL SZYMANOWSKI, *Korespondencja*. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora. Zebrała i opracowała Teresa Chylińska, t. 3, cz. 1, Kraków 1997, s. 381. Literackie prace kompozytora w: Karol Szymanowski, *Pisma literackie (Pisma, t. 2)*. Zebrała i opracowała Teresa Chylińska. Przedmowa Jan Błoński, Kraków 1989.

<sup>2</sup> TERESA CHYLIŃSKA, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 2, Kraków 2008, s. 607.

W tym *Efebosa*, dwutomową powieść z lat 1917–1919, do której przywiązywał zupełnie szczególną wagę. Pewnie później, już w Warszawie również trzymał muzyczne i literackie rękopisy razem, w dużym żółtym kufrze i w płóciennej torbie złożone na czas „bezdomności” na przechowanie u tegoż samego Gucia Iwańskiego, zaufanego przyjaciela z którym z czasem zamieszkał.

Można powiedzieć, że w duszy Karola Szymanowskiego muzyka z literaturą mocowały się o niego. I raz jedna a raz druga w tych zapasach brała górę. Panowała między nimi jakaś tajemnicza równowaga sił, rodzaj symetrii. Toteż walka trwała nieprzerwanie przez całe życie kompozytora i mimo chwilowej przewagi którejs z stron, ostatecznie pozostała chyba nierozstrzygnięta. Tak sprawy miały się przypuszczalnie od środka. Bo na zewnątrz wszystko to przedstawiało się zupełnie inaczej. Szymanowski był muzykiem, co nie ulegało wątpliwości. Był kompozytorem, podziwianą i uznaną w kraju i za granicą wielkością. Jego literackie zainteresowania traktowano zaś jako ciekawostkę, jeszcze jeden rys atrakcyjnej osobowości sławnego kompozytora. Sam Szymanowski jakby starał się dopasować do tej opinii. Mówił o swej twórczości literackiej ogólnie, bez objaśnienia jej sensu, a przy tym z odrobiną kokieterii czy nawet próbując bagatelizować, jak w wywiadzie z 1933 roku dla warszawskiego „ABC Literacko – Artystycznego”. Powiedział wówczas dziennikarce, Ludwice Ciechanowieckiej, która tak to spisała:

– O, ja nigdy nie miałem okresów, które się poetycznie zwie zatracaniem w muzyce. Ja to już raz określiłem w wywiadzie, jaki miał ze mną Choromański. Mówiłem mu, że odczuwam na dnie dla muzyki leciutką pogardę, bo jest pewną formą lenistwa, bo do pewnego stopnia demoralizuje ludzi. Tak – uczyć się lubiłem. O ileż bliższa jest mi poezja!

Znowu się zamyślił, a po chwili dodaje, jakby trochę się ociągając:

– Ja nawet sam pisuję wiersze. Zacząłem je popełniać już w wieku dojrzałym [sic!]. Ale przed śmiercią spalę je wszystkie, co do jednego!

I jakby bojąc się, by się nie zatrzymywał przy tak subtelnym temacie, zbacza znowuż na tory wiodące do Tymoszwówki dalekiej.<sup>3</sup>

Opowiadając na prośbę dziennikarki o swym dzieciństwie na Ukrainie i początkach komponowania, Szymanowski nadmienił jakby dla równowagi o swej twórczości poetyckiej, choć nie przyznał się, że z literaturą zadzierzgnął bliskie stosunki równie wcześniej jak z muzyką. Tym nie-

<sup>3</sup> K. SZYMANOWSKI, *Pisma muzyczne* (Pisma, t. 1). Zebrał i opracował Kornel Michałowski. Wstęp Stefan Kisielewski, Kraków 1984, s. 437.

mniej wewnętrzna równowaga między muzyką a literaturą, na zewnątrz w wywiadzie tylko zasygnalizowana, została utrzymana. Ale gdy literatura chwilowo zwyciężała w duszy kompozytora, to wtedy mówił o sobie, jak w cytowanej rozmowie z Jantą-Pończyńskim. Bo literatura stale „podminowywała” utrwalony, znany wizerunek Szymanowskiego — kompozytora.

Z powyższych uwag możnaby wyciągnąć wniosek, że Karol Szymanowski miał osobowość antynomiczną. Ze był człowiekiem umęczonym sprzecznościami, którego obraz wewnętrzny klócił się z zewnętrznym, a istotne powołanie z pełnioną rolą społeczną. I można by uwierzyć wtedy, że był człowiekiem niespełnionym. A jednak tak nie było. Między biegunami jego duszy, muzyką a literaturą istniało napięcie, ale nie konflikt. Konsekwencją tego stanu było wyraziste oddzielenie skojarzonej z muzyką obiektywnej, przedmiotowej sfery artystycznej od subiektywnej, podmiotowej dziedziny literatury, roli społecznej kompozytora od poetyckiej prywatności, wreszcie rozumu od uczucia. Powstała w ten sposób siatka napięć, wokół których formowała się w długim procesie dojrzewania osobowość kompozytora. Głębokie zróżnicowanie osobowości wskazywało jednocześnie na jeszcze głębiej ukrytą zasadę jej jedności, którą śmiało można nazwać geniuszem twórczym. Bo wydzielone napięcia wprzęgnięte zostały w proces twórczy jako autonomiczne treści estetyczne i substrat utworów.

Szymanowski żył poezją zdumiewająco głęboko i w tym sensie był naprawdę poetą. Poezja była właściwą duchową pożywką jego jestestwa, wypełniając je swoją treścią. Przesycała wyobraźnię twórczą kompozytora, nadając jej specyficzny ton, który stał się charakterystycznym „tonem” jego muzyki i jako taki zaczął z czasem być rozpoznawany. (Dodajmy dla jasności, że „poezja” w epoce Młodej Polski, która artystycznie ukształtowała Szymanowskiego była synonimem najwyższej godności literatury w ogóle, jej istoty i powołania, nie zaś tylko nazwą jednego z rodzajów literackich). Teresa Chylińska wielokrotnie na kartach wielkiej biografii kompozytora zwraca uwagę na poetycki czar jego utworów, podkreślając pierwszorzędne znaczenie oraz inspirującą rolę literatury w twórczości Szymanowskiego. Dla przykładu, o *Mitach. Trzech poematach* na skrzypce i fortepian op. 30 pisze wprost: „Mity są arcydziełem poezji obleczonej w muzykę. Nie są utworem wzorcowym : są wzorcem samym”<sup>4</sup>. Poetycką naturę Szymanowskiego — kompozytora uchwycił w celnym zdaniu Zygmunt

<sup>4</sup> T. CHYLIŃSKA, *Karol Szymanowski i jego epoka*, op. cit., t. 1, s. 347.

Mycielski: „Karol był — może jeszcze bardziej poetą niż muzykiem, był muzykiem, którego sztuka płynęła z poezji”<sup>5</sup>.

Obcowanie Szymanowskiego z poezją, to przede wszystkim lektury. Czytał w ogóle dużo i rzeczy bardzo różnych, które z potoku książek i czasopism wylądowały w jego ciekawym świecie intelektu. Poezja zajmowała wśród lektur kompozytora jednak miejsce szczególne jako bliższa sercu. Wiele wierszy znał na pamięć i czasami je przypominał. Wystarczy przyjrzeć się tekstom poetyckim, które umuzyczył, aby przekonać się dowodnie, że na poezji znał się bardzo dobrze. Choć jak twierdził, było to u niego intuicyjne<sup>6</sup>. Wśród polskich poetów współczesnych, na których zwrócił uwagę (oprócz siostry, Zofii Szymanowskiej, co zrozumiałe), napotykamy nazwiska, które potem weszły na trwałe do panteonu literatury polskiej: Przerwa-Tetmajer, Kasprówic, Berent, Wyspiański, Iwaszkiewicz, Tuwim, Iłakowiczówna, Liebert. I ten najważniejszy: Tadeusz Miciński. Zagadkowy poeta, Mag, który rozpałił wyobraźnię twórczą Szymanowskiego do czerwoności. To dzięki niemu przeżył kompozytor rodzaj wtajemniczenia mistycznego, które zaowocowało nowymi barwami w jego muzyce. Z inspiracji poezją Micińskiego oraz do jego wierszy skomponował najwięcej. Znał poetę osobiście. Łączyła ich przyjaźń, która przetrwała aż do tragicznej śmierci Maga w 1918 roku<sup>7</sup>. Nie mógł odżalować straty jego listów, które zostały na Ukrainie i przepadły (razem z listami Stefana Żeromskiego). Można nawet zaryzykować twierdzenie, że nie da się zrozumieć muzyki Szymanowskiego, przynajmniej tej wczesnej i jej poetyckich klimatów bez zrozumienia hermetycznej poezji Micińskiego. Choćby to wyglądało na wyjaśnianie niejasnego przez równie ciemne, *ignotum per ignotum*. Poezja Maga żyje toteż w muzyce Szymanowskiego, która z kolei tej poezji nie mało zawdzięcza.

Inny poeta na zawsze związany z osobą Karola Szymanowskiego, to Jarosław Iwaszkiewicz. Z nim sprawa miała się daleko inaczej niż z Micińskim. Kuzyn Szymanowskiego, dużo młodszy od niego, dla którego

<sup>5</sup> Jw., t. 2, s. 776.

<sup>6</sup> W liście do Tadeusza Żakieja z 7 VIII 1934 roku, Szymanowski pisał: „Nie potrafiłbym nic f a c h o w e g o powiedzieć o Pana wierszach — bo niestety n i e z n a m s i ę na tym. Intuicyjnie ujmuję najgłębszą wartość — i jakoś przeważnie to się zgadza z czyjąś fachową oceną, o ile taka istnieje [...]. Myślę, że ta wartość to możliwy do osiągnięcia skrót pomiędzy najgłębszym przeżyciem i matematycznie ścisłą formułą słowa. [...] Cieszę się z Pana i z tego, że Pana wiersze są dla mnie p r z e ż y c i e m, a nie tylko smakoszcstwem świetnej formy. Tego już mam dość, w muzyce także” (Szymanowski, *Korespondencja*, op. cit., t. 4, cz. 3, Kraków 2002, s. 181–182).

<sup>7</sup> Zob. EDWARD BONIECKI, *Miciński Tadeusz*, hasło w: *Encyklopedia Muzyczna PWN: część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 6, Kraków 2000, s. 241–242.

jako poety kompozytor stał się niejako ojcem chrzestnym. Szymanowski niezawodną intuicją rozpoznał w Iwaszkiewiczu urodzonego poetę i namówił do współpracy artystycznej, przyczyniając się zarazem do jego rozwoju literackiego. Współpraca ta nie zawsze jednak układała się po myśli kompozytora i wiele wspólnych projektów pozostało w sferze pomysłów. Iwaszkiewicz okazał się być poetą dużego formatu, żywiołowo kreującym własny świat poetycki, w którym odbijała się już inna rzeczywistość, niż w świecie Szymanowskiego (różnica wieku między kuzynami). Toteż kompozytorowi udało się wciągnąć Iwaszkiewicza w swoją aurę poetycką tylko na chwilę, by młody silny talentem poeta zaraz potem poszedł w świat za swoim własnym przeznaczeniem. Mimo wszystko było to jednak bardzo ważne spotkanie w biografiiach zarówno kompozytora jak i poety, a jego rezultaty wciąż wzbudzają podziw, żeby wymienić tylko operę *Król Roger*, której sława w świecie zatacza coraz szersze kręgi. Po śmierci Szymanowskiego stał się Iwaszkiewicz jakby naturalnym biografem kompozytora i strażnikiem jego pamięci.

Zażyłość kompozytora z literaturą miała też zatem wymiar „personalny”. Szymanowski lubił towarzystwo pisarzy i chętnie nawiązywał kontakty w tym środowisku, w którym był ceniony i chyba czuł się dobrze. Schlebowało mu zaś wyraźnie, gdy młodzi adepci literatury zwracali się do niego po ocenę, jak Tadeusz Żakiej. Przyjmował wtedy nie bez skrępowania rolę mentora, a nawet podejmował się opieki i swego rodzaju mecenatu, jak nad młodym i prawdziwie utalentowanym, a znajdującym się w trudnej sytuacji życiowej Zbigniewem Uniłowskim. Muzyka Szymanowskiego, ale też on sam wszedł do literatury jako postać literacka. Przetworzony w poetyce groteski portret kompozytora jako Putrycydesa Tengiera stworzył Stanisław Ignacy Witkiewicz w powieści *Nienasycenie*. Zaś Iwaszkiewicz łatwymi do rozpoznania rysami Szymanowskiego obdarzył postać Edgara Szyllera w *Sławie i chwale*.

Przy tak głębokim zanurzeniu w literaturze, dominacja twórczości wokalne w dorobku kompozytorskim Szymanowskiego wydaje się czymś naturalnym. Muzyka może bowiem w utworze wokalnym spotkać się bezkonfliktowo ze słowem, a kompozytor może odnajdywać w sobie poetę. Zależy to wyłącznie od kompozytora i rodzaju relacji, którą połączy muzykę ze słowem. Trafnie ujęła tę zależność Teresa Chylińska, pisząc że u Szymanowskiego słowo wywodziło muzykę z niebytu<sup>8</sup>. Była to zasada kompozytorska twórcy *Stabat Mater* w pracy ze słowem, choć nie obeszło się

<sup>8</sup> Pisząc o *Stabat Mater* na sopran, alt, baryton, chór mieszany i orkiestrę do słów łacińskiej sekwencji średniowiecznej w przekł. Józefa Jankowskiego op.53, Teresa Chylińska

przy tym bez eksperymentu, jakim były *Pieśni księżniczki z baśni* na sopran koloraturowy i fortepian op. 31, do słów Zofii Szymanowskiej. Autorka biografii Szymanowskiego pisze: „Po raz pierwszy i jedyny w jego twórczości to nie słowo dało bezpośredni impuls do powstania dzieła wokalnego, ale samo zostało dopasowane do muzycznego pomysłu”<sup>9</sup>. Nie zawsze też Szymanowski odnajdywał się całkowicie jako poeta w cudzym słowie. Pozwalał sobie wtedy na pewne ingerencje w tekst, niekiedy motywowane względami prozodii. Tak wchodził już w rolę poety *avant la lettre*. Zdarzyło mu się też w muzyce zachować emocjonalny dystans wobec tekstu, jak w *Barwnych pieśniach* na głos i fortepian do słów poetów niemieckich op. 22<sup>10</sup>, choć generalnie kompozytorowi zawsze chodziło o wyraz, wyraz myśli nie uczuć. Myśli muzycznych o odnajdywanych w poezji uczuciach korespondujących z jego stanem wewnętrznym, dla których wyrazu szukał formy zdolnej podjąć wyzwanie indywidualnego stylu. Gdy zaś wziął na warsztat *Słowieńce* Tuwima, które same w sobie mają coś ze szkicu muzycznego, to dopiero sprowokowany przez tekst mógł popisać się swą wirtuozerią kompozytorską. Zbliżając się muzycznie do słowa, Szymanowski kierował się intuicją, podobnie jak przy ocenie wartości literackiej samych tekstów. Wówczas ujawniał się przyrodzony mu „pierwiastek par excellence twórczy — intuicyjny”, „[...] szczególna właściwość talentu kompozytora: zdolność organicznego zespalenia porządku słowa z porządkiem muzyki, której arcydzielnym zwieńczeniem będzie po latach partytura *Króla Rogera*. Zdolność muzycznego odwzorowywania wewnętrznej dramaturgii tekstu w materiale dźwiękowym, do kreowania swoistego theatrum, którego aktorami są słowa i dźwięki — wzajem się określające, dopełniające, interpretujące”<sup>11</sup>. Toteż w muzyce wokalnej osiągnął Karol Szymanowski specjalnie dużo. Na jego własny, oryginalny styl pieśni, wyróżniający go i stawiający „na czele najwybitniejszych pieśniarzy nowoczesnych” zwrócił uwagę Zdzisław Jachimecki już w 1912 roku<sup>12</sup>.

Głęboka „literaturyzacja” muzyki przez Szymanowskiego, a więc oczywiście w twórczości wokalnej, ale także w utworach czysto instrumentalnych, jawnie lub skrycie powiązanych programami czy tylko inspiracją z literaturą, nie była w jego epoce czymś szczególnym. Dawno nie obowiązywał już narzucony przez muzykę niemiecką romantyczny rygo-

---

ska stwierdza: „Raz jeszcze muzykę wywiodło z niebytu słowo” (*Karol Szymanowski i jego epoka*, op. cit., t. 2, s. 251).

<sup>9</sup> T. CHYLIŃSKA, *Szymanowski i jego epoka*, op. cit., t. 1, s. 358.

<sup>10</sup> Zob. jw., s. 200.

<sup>11</sup> Jw., s. 111.

<sup>12</sup> Zob. K. SZYMANOWSKI, *Korespondencja*, op. cit., t. 1, Kraków 1982, s. 337.

ryzm muzyki absolutnej, dla którego to być może Chopin nie chciał pisać oper. Nową wizję absolutnego wyrazu w muzyce zaproponował Wagner, co było reakcją na kryzys wyrazu kontemplacyjnej muzyki romantycznej, która obsunęła się w abstrakcję. Do pełnych łask wróciło słowo, wydobywając dźwięk z nicości. Przypominając muzyce o związkach z logosem, bez którego nie może osiągnąć pełni. „Muzyka bez słów uchodziła więc co prawda za muzykę, ale jednak za muzykę okrojoną, zredukowaną, niepełną co do swej istoty, za tryb ułomny, *m o d u s d e f i c i e n s*, albo cień tego, czym muzyka naprawdę jest” — pisał Carl Dahlhaus o dawnym, panującym przez wieki stosunku do muzyki czysto instrumentalnej<sup>13</sup>. Wagnerowska idea dramatu muzycznego jako syntezy sztuk, odwołująca się do tradycji tragedii greckiej przywracała naturalny związek dźwięku i słowa, muzyki i poezji. Tylko w ten sposób bowiem muzyka mogła osiągnąć celu i spełnić się metafizycznie: „teksty i akcja sceniczna są wprawdzie tylko pomostami umożliwiającymi dojście do kontemplacji metafizycznej czerpiącej z ducha muzyki, ale są to pomosty konieczne — nawet jeżeli przeszedłszy po nich, mielibyśmy je zrywać”<sup>14</sup>. A to właśnie z Wagnerem wiąże się pierwsze, prawdziwie silne wrażenie muzyczne, jakiego doznał Szymanowski w życiu i które później odbiło się na jego własnej twórczości. Chodzi o *Lohengrina*, którego jako trzynastolatek obejrzał z rodzicami w Operze Wiedeńskiej w 1895 roku. Z czasem miał porzucić obóz wagnerystów, ale świadomość „pomostów koniecznych” do muzyki utrwaliła się w nim na dobre. Wspominając niełatwą drogę do własnej muzyki w kontekście muzyki polskiej swoich czasów, Szymanowski powiedział Michałowi Choromańskiemu w wywiadzie w 1932 roku:

Pomyśl tylko, że musiałem zacząć — aby to przedstawić obrazowo — od sporządzenia własnych narzędzi pracy. Miałem więc olbrzymi trud przed sobą, który byłem zmuszony wykonać sam. Sam! bo, pomyśl, Michale, poza szczupłą garstką mych osobistych przyjaciół [...] — byłem zawsze w opozycji do wszystkich i wszystkiego w naszej muzyce. Nie było to żadne *parti pris*, lecz prawdziwe odrzucenie „zastanych” przeze mnie wartości muzycznych. Dlaczego równocześnie tak gorąco przeżywałem Wyspiańskiego i Kasprowicza? (Przybyszewskiego nigdy!) Wyczuwałem w tym bowiem istotną twórczość<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> CARL DAHLHAUS, *Idea muzyki absolutnej i inne studia* (Biblioteka „Res Facta”, t. 5), przeł. Antoni Buchner, Kraków 1988, s. 15.

<sup>14</sup> Jw., s. 131.

<sup>15</sup> K. SZYMANOWSKI, *Pisma muzyczne*, op. cit., s. 420–421.

W tym samym wywiadzie Karol Szymanowski zwrócił uwagę na sytuację twórczą współczesnego kompozytora i przez pryzmat własnych doświadczeń wskazał na jej trudności:

Cała sprawa polega na tym, że „pracując w muzyce” trzeba ją stale przewycięzać, żeby z niej w ogóle coś możliwego wyszło. Bywa to ciężka praca. Weź pod uwagę jej surowiec lotny, syпки jak lśniący złoty piasek, przesypany się w palcach. Z tego trzeba ulepić jakieś formy trwałe, precyzyjne, wynoszące się ponad właściwy jej, płynny i przypadkowy żywioł. Nie posiada przecież ona stałego punktu wyjścia, którym jest dla poezji i plastyki zawartość pojęciowa i wiadoma rzeczywistość życia. Stąd ta piekielna trudność w odszukaniu właściwej formy, w rozwiązaniu zagadnienia indywidualnego stylu. Twarda, nieugięta dyscyplina jest tu potrzebniejsza niż gdziekolwiek indziej, a trzeba ją wyssać z własnego palca. W tym właśnie fakcie widzę istotną ingerencję nie tylko już kształtującej świadomie woli, ale właściwie intelektu, którego muzyka jest w istocie swej pozbawiona<sup>16</sup>.

Twórca *Pieśni muezina szalonego* precyzyjnie zidentyfikował towarzyszącą pracy współczesnego kompozytora niepewność. Tę samą niepewność, która Wagnerowi w XIX wieku wskazała drogę powrotną do słowa. Postępując tą drogą nieostrożni kompozytorzy popchnęli jednak muzykę w objęcia „tkliwych uczuć” i kiczu. Otrzeźwienie przyniosła słynna rozprawa Eduarda Hanslicka *O pięknie w muzyce (Vom Musikalisch-Schönen, 1854)*, mająca wiele wydań i długo dyskutowana, w której autor domagał się uznania autonomii estetycznej muzyki i twórczego skupienia na zagadnieniach formy. Muzyka została przez austriackiego muzykologa i krytyka muzycznego uwolniona od obowiązku wyrażania uczuć. W wypowiedzi Szymanowskiego dla Michała Choromańskiego słyhać zaś wyraźnie echa zainicjowanej przez Hanslicka dyskusji o istocie muzyki. Kompozytor chcąc nie chcąc także musiał wziąć w niej udział i praktycznie określić swoje stanowisko, dokonując takich a nie innych wyborów estetycznych. Zdefiniować też na własny użytek pojęcia „formy” i „wyrazu”, i ustalić łączące je relacje.

Kluczowe znaczenie w tym procesie miało dla Szymanowskiego spotkanie z muzyką Richarda Straussa, którego partytury studiował bardzo wnikliwie. Od niego też uczył się „robienia” współcześnie teatru operowego, wokół którego stale krążyły myśli kompozytora. Ta zależność warsztatowa nigdy jednak nie przeszła w naśladownictwo stylistyczne, albowiem

<sup>16</sup> Jw., s. 414.



„dla Straussa muzyka była sztuką obrazowania, dla Szymanowskiego niewątpliwie — wyrażania”<sup>17</sup>, dążenia do indywidualnego wyrazu. Przesiąknięta literaturą muzyka Straussa była również dowodem na to, że możliwy jest ścisły związek muzyki z literaturą, w którym ta pierwsza nic nie traci ze swej autonomii estetycznej. Jednakowoż pod warunkiem, że kompozytor ma wypracowany swój własny styl i dostatecznie pewną rękę w *métier*. Wtedy bowiem dopiero może tworzyć obiektywnie istotne wartości w muzyce. Do kwestii *métier* przywiązywał Szymanowski zawsze ogromne znaczenie. Pod tym względem przedmiotem uwagi i niekłamanego podziwu polskiego kompozytora była stale muzyka jego rówieśnika, Igora Strawieńskiego. Obaj żywili podobny szacunek do rzemiosła i podobnie też odczuwali niepewność ówczesnej sytuacji kompozytora. Bo jak powiada Carl Dahlhaus: „Gorliwość w akcentowaniu rzemiosła i techniki to jednak tylko odwrotna strona niepewności, która w porównaniu z XIX wiekiem wcale się nie zmniejszyła, lecz przeciwnie przybrała na dokuczliwości”<sup>18</sup>.

Rzemiosłem broniła się muzyka przed dekadencją w sztuce. I też muzyka Szymanowskiego nie była nigdy *l'art pour l'art*, sztuką dla sztuki. Kompozytor cenił bardzo szczerą w sztuce, a jego własna twórczość była przykładem walki o prawdę w muzyce. Stawiając sobie za cel poznanie prawdy przez muzykę, tym samym domagał się dla muzyki gwarancji autonomii estetycznej, zaś przed sobą stawiał zadanie zdobycia pełnej wolności wewnętrznej. Dahlhaus zwraca uwagę na związek między estetyczną zasadą autonomii, której orędownikiem był Hanslick, a także dziewiętnastowieczną ideą „kształcenia kultury” (*Bildung*)<sup>19</sup>. Funkcja kształcenia kultury usprawiedliwia muzykę „autonomiczną”, a zarazem wskazuje na jej rolę społeczną, na wychowywanie do wolności i ukazywanie pełni człowieczeństwa w jego przyrodzonym wymiarze. Muzyka taka bowiem jako przedmiot kontemplacji odsłania swój horyzont etyczny, na którym królują niezależność i bezinteresowność. Ale także kształtuje poczucie godności i pobudza instynkt twórczy w dążeniu do uszlachetniającego celu, jakim jest doznanie piękna. Wypowiedzi Szymanowskiego na temat społecznej roli muzyki, jego poglądy, które swój syntetyczny wyraz znalazły w rozprawie *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie* (1930), wskazują na związki kompozytora z ideą kształcenia kultury. Szymanowski uznał muzykę za najbardziej predestynowaną współcześnie ze sztuk do spełniania wychowawczej roli w społeczeństwie, ze względu na jej po-

<sup>17</sup> T. CHYLIŃSKA, *Szymanowski i jego epoka*, op. cit., t. 1, s. 140.

<sup>18</sup> C. DAHLHAUS, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, op. cit., s. 435.

<sup>19</sup> Zob. jw., s. 402.

wszechność i bezpośredniość oddziaływania, a rangę jej misji kształcenia podniósł do poziomu państwa. Przy czym chodziło mu oczywiście o sztukę wysoką i muzykę autonomiczną promującą prawdziwe wartości, przeciwstawiającą się zalewowi podejrzanej pod tym względem kultury masowej (której tak jeszcze rzecz jasna nie nazywał). Podsumowując swój wywód, kompozytor pisał:

Sądzimy, iż w powyższych rozważaniach zdołaliśmy ostatecznie ustalić nierozzerwalną nić łączącą najdoskonalszą w swym autonomicznym ustroju komórkę, jaką jest muzyka we współczesnej duchowej kulturze, z całością organizmu, którym jest naród ujęty w formy świadomej swych celów państwowości. Trzy zasadnicze jej cechy, któreśmy tu odnaleźli w najgłębszej jej istocie — to znaczy: jej p o w s z e c h n o ś ć, siła j e d n o c z ą c a i o r g a n i z u j ą c a w imię bezosobistego, wyższego celu, nie są istotnie tą realną podstawą, na której może się bezpiecznie wesprzeć system wychowania społecznego w najogólniejszym znaczeniu tego słowa?<sup>20</sup>.

Szymanowski nie raz sięgał po pióro, aby publicznie zabrać głos w sprawach muzyki i nie tylko. Przywołana rozprawa była największą jego pracą tego rodzaju. Temperament polemisty, ale i sprawność publicystyczna ułatwiały kompozytorowi zadanie. Trzeba jednak zauważyć, że wśród kolegów „po fachu” nie był jakimś wyjątkiem z tego powodu. Także próby stricte literackie nie wyróżniały go specjalnie spośród kompozytorów jego czasów. Felietony muzyczne, ale i poezje pisywał Claude Debussy (*Proses lyriques*). Po Arnoldzie Schönbergu pozostały prace teoretyczne i obrazy, które malował, ale także fragmenty librett operowych oraz teksty poetyckie i dramatyczne. Libretta operowe sam sobie pisywał uzdolniony literacko Alban Berg (*Wozzeck* i *Lulu*). Wiersze, studia literackie i także libretta do swoich oper pisał przez Szymanowskiego bardzo ceniony Franz Schreker. Autorami artykułów i recenzji muzycznych byli Paul Dukas, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Igor Strawiński. Dwaj ostatni pozostawili poza tym także autobiografie, a Strawiński jeszcze znakomitą książkę, *Poetykę muzyczną*. Béla Bartók i Zoltán Kodály zajmowali się etnografią muzyczną i napisali wiele prac z tej dziedziny. Wreszcie trzeba wspomnieć o zbliżonym do współtworzonej przez Szymanowskiego grupy „Młoda Polska w muzyce”, Mieczysławie Karłowiczu, który pisywał o muzyce i taternictwie, ale także był autorem komentarzy literackich do swych utworów symfonicznych.

<sup>20</sup> K. SZYMANOWSKI, *Pisma muzyczne*, op. cit., s. 284.

Parali się piórem okazjonalnie i na różny sposób oczywiście jeszcze inni kompozytorzy. W przeciwieństwie bowiem do dawniejszych epok, w czasach Szymanowskiego obowiązywał wypromowany przez neoromantyków wzorzec „muzyka z wykształceniem”. Ferenc Liszt pisał: „Muszą się nauczyć, że odtąd muzykowi nie wystarczy już wykształcenie specjalistyczne, jednostronna biegłość i wiedza, ponieważ cały człowiek musi się w muzyku wykształcić i wznieść na wyższy szczebel”<sup>21</sup>. Muzyk powinien kształcić swego ducha, tak aby zdolny był do głębszej refleksji i umiał wyrazić ją piórem. Taka postawa twórcza wiązała się z literaturyzacją muzyki i odniesieniami jej do logosu, przez dobór tekstów w utworach wokalnych, czy przez programy literackie w muzyce instrumentalnej. Była też formą realizowania funkcji kształcenia kultury. Kultury, w której na plan pierwszy wysuwały się treści literacko-filozoficzne. Kompozytorem, który najlepiej ucieleśniał ten wzorzec i który odcisnął najsilniejsze piętno na epoce był niewątpliwie Richard Wagner. Także częściowo spełniony pisarz, jako autor librett własnych oper i dramatów muzycznych. Jego prace filozoficzno-teoretyczne oraz o koncepcji dramatu muzycznego (*Opera i dramat*, 1851) sprowokowały dyskusję estetyczną, która ciągnęła się przez długie lata. Zaś przyjaźń kompozytora z filozofem, Friedrichem Nietzschem była symbolicznym potwierdzeniem pełnoprawnego uczestnictwa muzyki w kształceniu tak pojmowanej kultury i tym samym potwierdzeniem pełnej autonomii estetycznej muzyki, choć Wagner na czym innym ją oparł niż Hanslick. Formalizm Hanslicka i Wagnerowska wyrazowość były biegunami między którymi powstawała muzyka również za czasów Szymanowskiego. I była to niewątpliwie muzyka autonomiczna estetycznie o wysokich aspiracjach duchowych, bo tego zgodnie domagali się obaj dziewiętnastowieczni antagoniści.

Sylwetka polskiego kompozytora na tle epoki rysuje się zatem jako charakterystyczna, może nawet emblematyczna. Duża kultura literacka Szymanowskiego, podparta samodzielnymi próbami pisarskimi, szerokie zainteresowania intelektualne, sztuką, filozofią (Bolesław Miciński nazwał go wręcz „typowym artystą filozofem”<sup>22</sup>), nauką czyniły go kompozytorem na miarę swoich czasów. Bogato wyposażony duchowo, potrafił stawić czoła wyzwaniom artystycznym swojej epoki. I zauważyć trzeba, że nie ustawał w pracy nad rozwojem wewnętrznym, mimo widocznych oznak sukcesu. Otwarty na rzeczywistość, stale wypatrywał nowych zjawisk in-

<sup>21</sup> FERENC LISZT, *Marx und sein Buch: „Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege”* (1855), cyt. Za C. DAHLHAUS, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, op. cit., s. 402.

<sup>22</sup> BOLESŁAW MICIŃSKI, *Pisma*, Kraków 1969, s. 201.

telektualnych i artystycznych, które mogłyby nieść ze sobą istotne wartości. Tak zainteresował się psychoanalizą Zygmunta Freuda. To od niego Iwaszkiewicz dowiadywał się o nowościach poetyckich z Zachodu i to od Szymanowskiego dostał książeczkę Jeana Cocteau *Kogut i arlekin (Le Coq et L'arlequin, 1918)*<sup>23</sup>, która stała się swoistym manifestem programowym młodych kompozytorów francuskich z Grupy Sześciu (*Les Six*), skupionych wokół Erika Satie, zbuntowanych przeciw impresjonizmowi Debussy'ego. Nie ustawał Szymanowski w tropieniu duchowej rzeczywistości, której mógłby potem dać wyraz w muzyce. Baczenie przyglądał się futuryzmowi i poznał prawdopodobnie z Filippo Marinettim. „Bo przecież najwyższym celem człowieka na ziemi jest, aby w ciągu swego tutaj życia najgłębiej potrafił odbić świat”<sup>24</sup>, wyznał Jancie-Półczyńskiemu. I ten świat odbijał w swojej muzyce. Przetwarzał w konstrukcje dźwięków „w tym swoim, straszliwym jako napięcie sił, metafizycznym pępku”, jak określił geniusz Szymanowskiego w tylko sobie właściwy sposób Witkacy<sup>25</sup>. Odbijał w muzyce swój czas indywidualny, ale i historyczny. Albowiem „każda sztuka jest bezpośrednim odzwierciedleniem ducha swego czasu”<sup>26</sup>, a czas historyczny przynależy do substancji dzieła. W przypadku dzieła muzycznego może nawet wprost je współtworzyć. A Szymanowski zaklinał swój czas w dźwięki i przenosił w wieczność. „Nie ma rady, — pisał z Grasse, 30 XII 1936 roku do Iwaszkiewicza — jeżeli w i n t e n c j i dzieła sztuki nie było choć podświadomego sub specie aeternitatis, po paru latach już rozkłada się, gnije, kiśnie, śmierdzi jak złe konserwy”<sup>27</sup>.

Muzyka Karola Szymanowskiego poddana próbie czyścica, wyszła z niej zwycięsko. Coraz lepiej znana na świecie, zdobywa wciąż nowych admiratorów. Obiektywna, angażująca intelektualnie, przyciąga ich być może i uwodzi właśnie swym poetycznym językiem, który nadaje jej indywidualny, niepowtarzalny charakter. „Poetyczną, jakby przymgloną melancholią”, którą rozpoznał jako znak „firmowy” Szymanowskiego kiedyś jeden z krytyków (Adam Wyleżyński)<sup>28</sup>. Dzisiaj zaś Pierre Boulez uznaje twórcę *III Symfonii „Pieśń o nocy”* za jednego z najbliższych sobie kompo-

<sup>23</sup> Zob. JAROSŁAW IWASZKIEWICZ, *Książka moich wspomnień*, wyd. IV, Kraków 1983, s. 296.

<sup>24</sup> T. CHYLIŃSKA, *Szymanowski i jego epoka*, op. cit., t. 2, s. 607.

<sup>25</sup> STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ, *Jedyne wyjście*, Warszawa 1968, s. 199.

<sup>26</sup> NIKOLAUS HARNONCOURT, *Muzyka mówią dźwięków*, przekład Magdalena Czajka, Warszawa 1995, s. 188.

<sup>27</sup> K. SZYMANOWSKI, *Korespondencja*, op. cit., t. 4, cz. 6, Kraków 2002, s. 154.

<sup>28</sup> T. CHYLIŃSKA, *Szymanowski i jego epoka*, op. cit., t. 1, s. 178.

zytorów i stawia w jednym rzędzie z Mahlerem, Ravelem, Strawińskim i Bartókiem, nagrywając ich muzykę na płytach<sup>29</sup>.

Szymanowski tworzył muzykę na wskroś nowoczesną i poszukiwał wciąż nowych rozwiązań formalnych. Była to muzyka jakby dla przyszłych pokoleń a kompozytorowi zdarzało się rzeczywiście napominać o nich z nadzieją na zrozumienie i sprawiedliwą ocenę swej twórczości. Z drugiej strony, tę nowoczesną muzykę tworzył kompozytor przywiązany silnie do dziewiętnastowiecznej idei muzyki. Już sama jego wiara w przyszłość jako sprawiedliwego sędziego, relikwii religii sztuki, wskazywała na bardzo romantyczny stosunek do idei muzyki, do sztuki w ogóle, dzisiaj już chyba trudny do pomyślenia. Także na wizerunku Szymanowskiego jako artysty odbijały się jeszcze refleksy świata oddanych sztuce wybrańców, romantycznych półbogów, otoczonych kultem i przekonanych o swej wybitnej roli społecznej. W przypadku twórcy *Harnasiów* poczucie misji społecznej artysty leżało u podstaw napięcia, które przejawiało się w stosunkach kompozytora z krajową krytyką muzyczną, ale także z władzami państwowymi. Romantyczna idea muzyki (i sztuki) ożyła w epoce Szymanowskiego, w wersji dionizyjskiej pod wpływem pism Nietzschego, do czytelników których należał także kompozytor i skojarzenia wizerunku artysty z ideą nadczłowieka. Zakorzeniona w filozofii Artura Schopenhauera, estetyka Nietzscheńska była odpowiedzią na dojmujące odczucie kryzysu wartości i próbą przełamania go przez wskazanie metafizycznych podstaw nowej filozofii sztuki. Wyznawcy autora *Narodzin tragedii z ducha muzyki* podążyli za nim w poszukiwaniu prawdziwych wartości. Był wśród nich Karol Szymanowski, który w orszaku Dionizosa doświadczył prawdziwego „panicznego” wzruszenia samym faktem istnienia<sup>30</sup>. Wzruszenia „dziwnością życia”, jak nazywał to jego osobliwy przyjaciel Witkacy, a z którego rodzi się poezja. Poezja, z której płynęła muzyka Szymanowskiego.

<sup>29</sup> *Song of the Night: Szymanowski*, Wiener Philharmoniker, cond. Pierre Boulez, „Deutsche Grammophon”, Hamburg 2010.

<sup>30</sup> „Któż dziś poda w wątpliwość, iż jedyną glebą, na której może wyrósć prawdziwa sztuka, a więc i wielkie dzieło muzyczne, jest najbardziej głębokie i tajemnicze «paniczne» ludzkie wzruszenie wobec samego faktu istnienia? Cała rzecz w tym, w jak głębokich pokładach ludzkiej psychiki rodzi się to wzruszenie!” (KAROL SZYMANOWSKI, *Romantyzm w dobie współczesnej*, w: K. SZYMANOWSKI, *Pisma muzyczne*, op. cit., s. 232; zob. także przyp. 6 na s. 234).

## SUMMARY

Karol Szymanowski's involvement with literature, deep and multi-aspectual, was of fundamental significance for his work as a composer. It manifested itself primarily in the composer's literary attempts and journalistic activities, but also in the extensive range of his reading, particularly of poetry, and close contacts with the literary community (the most important among these contacts were Tadeusz Miciński and Jarosław Iwaszkiewicz). Szymanowski's love of the poetic word meant that vocal works dominate his compositional output. His purely instrumental works are saturated with poetry, and are often inspired by literature, openly or covertly. The composer himself also at times talked about being an unfulfilled writer, and it seems that this feeling gave rise to the creative tension which was an integral part of his music compositions. Sensitivity to the word influenced the style of Szymanowski's music, as well as the aesthetic choices he made in the context of contemporary music. The question of music's aesthetic autonomy (the subject of the argument between Hanslick and Wagner), always relevant, obliged the composer to define the relationship between music and the word as music renewed its links with the logos. The issue of the aesthetic autonomy of music was closely linked to the question of compositional *métier*, which Szymanowski regarded as particularly important. It was this which determined music's ability to create objectively significant values and to fulfil the function of "shaping the culture" (*Bildungsfunktion*). The "literaturisation" of music was an eminently suitable tool in serving this function. The social role ascribed to music also meant that the composer was faced with previously unknown intellectual requirements (to be "an educated musician"), as well as the need for a degree of literary knowledge. Szymanowski was a composer in the mould of his time; his music owes its individual, unique character and poetic style to its particularly deep links with literature.

## PIEŚŃ LUDOWA W PRAKTYCE SPOŁECZNEJ OKRESU MIĘDZYWOJENNEGO W POLSCE

*Piotr Dahlig*

Warszawa, Instytut Muzykologii UW

Poglądy oraz działalność muzyków i muzykologów, pedagogów, miłośników regionalizmu i działaczy kulturalnych dwudziestolecia międzywojennego wydają się mieć wspólny mianownik. Chodzi o ważną rolę tradycji muzycznych – funkcjonujących wówczas nadal wśród większości ludności polskiej (biorąc pod uwagę fakt, że w okresie międzywojennym ok. 70% społeczeństwa stanowili mieszkańcy wsi) — w kształtowaniu państwowości polskiej jako niekwestionowanej wartości wspólnotowej. Owo muzyczne dziedzictwo formowane przez wieki okazało się atrakcyjne w warunkach dynamicznych zmian XX stulecia. Asymilacja tradycji natrafiała jednak na naturalne ograniczenia: ludowe zasoby muzyczne aktywowały się pierwotnie tylko w warunkach sytuacyjnie i egzystencjalnie uzasadnionych. Na przykład pieśni weselne, czy inne zdeterminowane obrzędowo, miały sens nie tyle estetyczny, co życiowy; nie mogły być bez ryzyka „ośmieszenia” (zdaniem starszych generacji ludności wiejskiej) pokazywane na scenie, poza naturalnym kontekstem społecznym. Wykonawstwo pieśni miało w okolicznościach oryginalnych, pierwotnych głęboki sens osobisty, nawet w realizacji grupowej, a jego specyfika muzyczna, gwarowa, ekspresyjna była rezultatem rozwoju izolowanego od wpływów zewnętrznych. Niepowtarzalność tę, ujętą w stereotyp „co wieś to inna pieśń”, można niekiedy rozszerzyć na: „co śpiewak, to inna melodia”.

Obok unikatowości wykonania, którą trudno upowszechnić np. w szkolnictwie, inną właściwością dawnego wykonawstwa muzycznego w prymarnym środowisku był śpiew (gra) traktowany jako „wcielenie” kultury (wszystkie aspekty wykonania i zachowania – rodzaj śpiewu, barwa głosu, gesty, „temperatura” sytuacji — składały się na proces nie tylko

muzyczny, ale swoistą kompozycję życiową). Merriamowskie zachowanie symboliczne zakłada, że możemy nie doczytać się wszystkich znaczeń pieśni na poziomie słów i dźwięków; intencje śpiewu wyrażane są również nie wprost, jak np. śpiewanie o złowróżbnej sowie na weselu na Kurpiach, by wyprosić niemiłego gościa<sup>1</sup>.

W okresie międzywojennym bardzo wyraźna była świadomość wśród — jak wówczas mówiono — „przewodników życia kulturalnego” (w mniejszych ośrodkach byli to przeważnie nauczyciele) schyłkowego charakteru muzycznych tradycji chłopskich (ściślej - wiejskich, „rdzennych”). Obok nauczycielskich prac dokumentacyjnych, stosunkowo nielicznych, lecz ważnych (obejmujących Śląsk, Wielkopolskę, Pomorze, Lubelskie) podjęto wysiłki ożywiania repertuaru ludowego - działania sankcjonowane i popierane przez kuratoria szkolne, związki teatrów, instytucje kulturalne oraz ówczesne media (radio). Niemalże znaczenie miały też inicjatywy muzykologów; na przykład Łucjan Kamieński dostarczył ciekawych opracowań pieśni ludowych (wielkopolskich, pomorskich) na chór, Adolf Chybiński, niezmordowanie apelujący o dokumentację fonograficzną, przygotowywał zarys muzycznego elementarza regionalnego, przyczynił się też do wyposażenia jednostek wojskowych w rekwizyty regionalnej kultury (np. ludowe instrumenty, jak „koza” na Podhalu, trombita na Podhalu i Huculszczyźnie)<sup>2</sup>.

Pojmowanie pieśni ludowej w kręgach oświatowych okresu międzywojennego nie było dalekie od utrzymującego się w I połowie XIX wieku. Rozumiano ją głównie jako dobro kulturalne mające bezpośredni związek ze świadomością narodową. Wyróżniano pieśni — według nomenklatury ludowej — „długie”, tj. balladowe, epickie, obyczajowe itp., będące w luźnym związku z akcją obrzędową. W środowiskach szkolnych brano pod uwagę możliwość ich inscenizacji (stąd popularność np. ballady o królu Learze), a także możliwości „korelacji” z innymi niż śpiew i muzyka przedmiotami nauczania. Tak zwane Święta Pieśni, od 1925 r. w postaci międzyszkolnych konkursów lub przeglądów, miały charakter manifestacji pochwalnej popierającej język polski (pamiętano zakaz mówienia po polsku w zaborach rosyjskim i pruskim). Ponadto asymilowano ludowy repertuar doroczny (kolędowy, gaikowy, sobótkowy), aby odmierzać rytm życia szkolnego. Podobne znaczenie dla życia w miastach miała *Pastorałka* Leona Schillera wystawiona pierwszy raz w 1919 roku. Pieśni „krótkie”

<sup>1</sup> Wypowiedź z 1978 r. Walerii Żarnoch (1908–1988), śpiewaczki z Dąbrów k. Myszyńca. Nagrania znajdują się w Instytucie Sztuki PAN.

<sup>2</sup> PIOTR DAHLIG, *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą elitarną, popularną i ludową Polski międzywojennej*. Warszawa 1998, s. 483.



(przyśpiewki) pojawiały się głównie w ramach inscenizacji wesel, których liczba wersji regionalnych czy lokalnych wystawionych w Polsce międzywojennej przekroczyła pięćdziesiątkę<sup>3</sup>. Z kolei coroczne ogólnopolskie dożynki w Spale (organizowane od 1927 roku) przyczyniły się do: przekonania młodzieży wiejskiej o szczególnej wartości kultury ludowej, uświadomienia konieczności dokonywania wyboru z tradycyjnych zasobów, wypracowania sposobów przystosowania i uwydatniania specyfiki regionalnej w prezentacjach ogólnych. Ówczesne warunki techniczne (megafony pojawiły się dopiero w połowie lat trzydziestych) sprawiły, że nacisk położono z konieczności na przekaz wizualny (teatralny, taneczny), często z nadwyżką gestów „uplastyczniających” przekaz<sup>4</sup>.

Głównymi formami życia muzycznego w małych miejscowościach była działalność chórów. Tak zwane chóry ludowe (było ich w II RP ok. dwudziestu tysięcy; podobna liczebność dotyczyła teatrów ludowych), przez periodyki profesjonalne często traktowane były z umiarkowanym entuzjazmem jako zachowawcze, nierozwojowe dziedziny kultury. Jednak ich znaczenie umuzykalniające i kształtujące emocje szerokiego kręgu ludzi (poczynając od szkół, gdzie promowano chóry trzygłosowe) jest warte refleksji. Usilne wprowadzanie wielogłosowości wynikało nie tylko ze względu na ich walory edukacyjne (rozwój muzyczny), ale i z chęci dorównania rozwiniętej praktyce chóralnej wśród narodów współczesnych w II RP oraz krajów ościennych. Praktyka chóralna miała charakter ponadnarodowy, co ujawniło się na Kresach Wschodnich; niepolscy mieszkańcy kresów, raczej omijający urzędy i instytucje polskie, chętnie wstępowali do chórów, zwłaszcza że światli dyrygenci (po kursach Muzycznego Ogniska Wakacyjnego w Krzemieńcu) wprowadzali repertuar w różnych językach<sup>5</sup>.

W okresie międzywojennym, w skali ogólnopolskiej, pieśń ludowa była zatem postrzegana jako składnik „stosowanej kultury społecznej”, z którym należało coś zrobić, jako realne dziedzictwo również wśród ówczesnej młodzieży, jako nurt w ramach tzw. oświaty pozaszkolnej. Z perspektywy czasu można twierdzić, że - przynajmniej w świetle piśmiennictwa - pieśń ludowa była realnym komponentem ogólnej kultury muzycznej i oświaty. Stanowiła żywe, praktykowane i — na miarę możliwości oraz wyobraźni nauczycieli muzyki i działaczy — rozwijane dziedzictwo. W dekadzie lat dwudziestych eksponowano zwłaszcza znaczenie pieśni ludowych dla

<sup>3</sup> P. DAHLIG, *Tradycje muzyczne a ich przemiany...*, op. cit., s. 329–349.

<sup>4</sup> Częściowo wynikało to z wpływu teatru „Reduty” na instruktorów wiejskich zespołów teatralnych, por. jw., s. 299–300.

<sup>5</sup> Jw., s. 174–175, 247–248, 256, 269.

trwania polskości. W nowym programie szkolnym 1933/34 dostrzeżono już walory specyfiki regionalnej, w tym także gwar polskich<sup>6</sup>. Badania nad pieśnią, tak jak i w dialektologii, nie miały w dwudziestolecium polskim zaawansowanego charakteru naukowego. Większość działań wynikała z przekonania, że poprzez praktykowanie śpiewu wzmacnia się więź lokalną (w szczególności międzypokoleniową, oraz łączność szkoły z najbliższym środowiskiem), następnie formuje świadomość regionalną aktywizującą budowanie nowego państwa, co było ówczesnym priorytetem i aksjomatem<sup>7</sup>.

W kulturze artystycznej styl tzw. neoludowy współgrał z ówczesnym modernizmem. Łączność rdzenia kultury ludowej, tj. jej pieśni z całkowicie nowoczesną i niekonwencjonalną harmoniką była hasłem najwybitniejszych kompozytorów epoki. Ówczesni nauczyciele, poprzez ruch muzyczny eksponujący pieśń ludową, chcieli zachować liryczno-poetyckie przeżywanie świata wśród młodzieży, podnosząc równocześnie ogólne kompetencje i wykształcenie muzyczne. Ideologiczno-wychowawczy kierunek wobec pieśni ludowej nie był tylko działaniem samorodnym polskim, była to międzywojenna tendencja ogólnoeuropejska. To, co we współczesnej Polsce praktykuje np. białoruska mniejszość w dziedzinie kultury muzycznej jest niedalekie od międzywojennych oświatowych ideałów II RP (w odniesieniu oczywiście do polskich środowisk).

Zanim przejdę do omówienia działań animacyjnych w regionie lubelskim, chciałbym podsumować kwestię przemian kulturowych i asymilacji wątków etniczno-ludowych w strukturze kultury narodowej w postaci następującego schematu:

PRZEMIANY KULTURY MUZYCZNEJ (od ludowej ku narodowej):

- zdobywanie dystansu poznawczego;
- oddzielanie (się) pieśni od „tu i teraz” — od kontekstu wykonania i konkretnego podłoża społecznego;
- wzrost podatności na przetwarzanie dziedzictwa (w szczególności repertuaru wokalnego).

FAZY:

A – obieg podstawowy, samowystarczalny; pieśń jako oczywistość zespolona z życiem;

<sup>6</sup> Jw., s. 181, 270–271.

<sup>7</sup> VIOLETTA PRZEREMBSKA, *Idealy wychowania w edukacji muzycznej w II Rzeczypospolitej*, Łódź 2008.

- B – aktywność lokalnych przewodników budzących zainteresowania pieśniami jako szczególnym dobrem kultury;
- C – wybór, upowszechnianie i kształtowanie tradycji pieśniowej przez instytucje:
  - C1 – system szkolny,
  - C2 – ruch chóralny,
  - C3 – teatr ludowy,
  - C4 – ruch organizacji tanecznych,
  - C5 – imprezy masowe, media — radio (i in.);
- D – twórczość naukowa i artystyczna.

Przechodząc do przykładu lubelskiego trzeba zauważyć, że niezależnie od ówczesnych uwarunkowań politycznych, tak zewnętrznych jak i wewnętrznych, udział wschodnio-słowiańskich kultur w dwudziestolecie niepodległości polskiej był znaczny. Lublin był wtedy geograficznie środkiem państwa i jego ranga na styku narodów, religii, kultur była szczególnie wysoka. W odniesieniu do fazy B trzeba wskazać w Lubelskiem na fachową kadrę nauczycielską o ambicjach naukowych i artystycznych<sup>8</sup>. I tak 13 XII 1930 powstała Sekcja Muzyczna przy Lubelskim Związku Teatrów i Chórów Ludowych w składzie: Stanisław Bugajski, Feliks Popławski, Jan Seweryński, Tadeusz Sobiński, Walerian Batko, Teofil Matejko. Przyjęto plan przestrzenny badań pieśni ludowej Lubelszczyzny: Region Zachodni (Podlasie Mazowieckie, powiaty: Węgrów, Sokołów, Siedlce, Garwolin, Łuków); Region Wschodni (Podlasie wschodnie, powiaty: Biała Podlaska, Konstantynów, Radzyń, Włodawa); Region Północno-Zachodni (Lublin, Puławy, Lubartów, Janów Lub., Krasnystaw, część Biłgorajskiego i Zamojskiego); Region Południowo-Wschodni (Chełm, Hrubieszów, Tomaszów Lubelski, część Biłgorajskiego i Zamojskiego)<sup>9</sup>. Odtąd np. Aleksander Oleszczuk będzie zajmował się rejonami Radzyna, Białej Podlaskiej, Eugeniusz Sokalski — Janowa Lubelskiego, Walerian Batko — Lublina i Lubartowa, a Jan Chorościński — Powiślem.

<sup>8</sup> Jadwiga i Marian Sobiescy przy okazji badań w 1950 r. w Lubelskiem wspominali o braku kontaktu z miejscowymi badaczami. Główny jednak organizator badań międzywojennych w Lubelskiem, Walerian Batko, zmarł w 1947r. Ponadto środowisko nauczycielskie, ciężko doświadczone tak w czasie wojny, jak i po wejściu wojsk sowieckich, mogło zachowywać dystans wobec outsiderów z uwagi np. na zakaz wystawiania po 1948 r. *Wesela lubelskiego* (ze względu na komponenty religijne), przedmiotu dumy regionalizmu stworzonego w latach trzydziestych przez działaczy kulturalnych i pedagogów z Lubelskiego.

<sup>9</sup> ZDZISŁAW KWIECIŃSKI, *Lubelski Związek Teatrów i Chórów Ludowych (1929–1939)*, „Przegląd Historyczno-Oświatowy” 1967 nr 1, s. 80–84.

Staraniem Związku Teatrów Ludowych i Kuratorium Okręgu Szkolnego Lubelskiego odbył się pierwszy w Polsce kurs dla zbieraczy pieśni ludowych w czerwcu 1931 roku w Lublinie. Wznowiono wówczas Adolfa Chybińskiego *Wskazówki do zbierania pieśni ludowych* (I wyd. 1925). W kursie uczestniczyli m.in. Aleksander Oleszczuk, Walerian Batko, Jan Chorościński, Franciszek Chanaj, Stanisław Maśliński, Eugeniusz Sokalski, Zygmunt Todys, a więc także twórcy późniejszej *Lubelskiej pieśni ludowej* (1937), wśród nich Jan Chorościński znany z powojennej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego w Kieleckiem<sup>10</sup>.

W Lubelskiem przyjęto zapis pieśni bezpośredni, odręczny, „technikę ołówkową, choć nie oddaje ona manieri śpiewaczej, właściwości fonetycznych mowy itp.”<sup>11</sup>. W dziedzinie dokumentacji najwięcej zdołał Walerian Batko, chociaż akcję zbierania prezentowano w sprawozdaniach jako pracę zbiorową; w okresie jednego roku szkolnego 1934/1935 zebrano 559 pieśni. Od 1937 roku W. Batko, zapewne pod wpływem kontaktów z Julianem Pulikowskim, kierownikiem Centralnego Archiwum Fonograficznego, stosował w terenie także fonograf. Pierwsze rezultaty prac terenowych opublikowano jako *Lubelska pieśń ludowa* (83 pieśni)<sup>12</sup>. Część pierwsza planowanej dużej antologii obejmowała głównie powiat lubelski, dalsze tomy niestety nie ukazały się. Józef Chmara pisze w przedmowie tej antologii, iż „przeznaczeniem zbioru było dostarczenie regionalnego materiału pieśniarskiego dla szkół, świetlic, związków, organizacji, [...] czyniąc zadość postulatowi obowiązującego programu nauczania śpiewu w szkole ogólnokształcącej”. Jednakże kolekcja ta, gromadzona od 1931 r. zwłaszcza przez W. Batko, jest też pełnowartościowym źródłem dla badań naukowych. Zbiór jest podzielony następująco: Cz. I Rok obrzędowy (21 pieśni): A. Kolędy (4), B. Dyngus i gaik (5), C. Pieśni świętojańskie (8), D. Dożynki (4). Cz. II Pieśni weselne (17 pieśni). Cz. III Pieśni różne (45 pieśni): A. Kołyskowe (2), B. Pasterskie (3), C. Taneczne (12), D. Miłosne (22) E. Żołnierskie (6). Szczególnie archaicznie prezentują się pieśni obrzędowe, na kupałnockę i weselne. Melodie wąskiego zakresu zostały ujęte w takty, podane tempa metronomiczne wskazywałyby, że przed wojną wykonywano pieśni obrzędowe szybciej, niż to ma miejsce od lat siedemdziesiątych XX wieku m.in. na scenie Festiwalu w Kazimierzu. Proces spowalniania wy-

<sup>10</sup> P. DAHLIG, *Tradycje muzyczne a ich przemiany...*, op. cit., s. 534.

<sup>11</sup> Jw., s. 535.

<sup>12</sup> *Lubelska pieśń ludowa*. Część I opracowali Walerian Batko, Franciszek Chanaj, Stanisław Maśliński, Józef Rafalski, Ignacy Smaga, Eugeniusz Sokalski, Zygmunt Todys, Stanisław Wiciński pod redakcją Józefa Chmary, instruktora okręgowego muzyki (Lwów – Warszawa, 1937).

konań muzyki wokalne w II połowie XX wieku miałyby przeciwieństwo w muzyce instrumentalnej: tu uwolnienie muzyki od podłoża społecznego skutkuje przyspieszeniem tempa. Walerian Batko, zarówno na gruncie doświadczeń lubelskich jak i poznańsko-pomorskich (kurs 1935 r. w Inowrocławiu z Łucjanem Kamieńskim jako głównym wykładowcą<sup>13</sup>), apelował w 1938 roku o organizację zbieraczy pieśni ludowych.

W odniesieniu do fazy C2, działacze chóralni, będący przeważnie także nauczycielami, starali się zakładać chóry w szkołach; było to zresztą zaleceniem kuratoriów. Popierano zwłaszcza, jak wspomniano, chóry wielogłosowe, aby podnosić kompetencje muzyczne, a także by sprostać chórom wielogłosowym w postaci zorganizowanej (Niemcy) lub żywiołowej, ludowej (chóry ukraińskie). W Lubelskiem wyrazem tych intencji jest opracowanie zbioru pieśni ludowych<sup>14</sup> autorstwa inspektora chóralnego Józefa Chmary.

W chórach śpiewali też nauczyciele, zwłaszcza w większych miastach: Kraków, Poznań, Warszawa, Lwów, Wilno, Lublin<sup>15</sup>. W Wilnie od 1931 r.

<sup>13</sup> Kurs ten odbył się w dniach 16–20 XII 1935 w Inowrocławiu. „Oświata Pozaszkolna” 1934 nr 2, s. 40, 41; nr 4, s. 134. ZBIGNIEW MADEJSKI, *Zbieramy pieśni ludowe*, „Oświata Pozaszkolna” 1936 nr 2, s. 61, 62; *Kronika bieżąca*, „Miesięcznik Literatury i Sztuki” 1936 nr 6, s. 190. Wśród wykładowców byli W. Batko, Ł. Kamieński — kierownik kursu (*Polska pieśń i muzyka ludowa, Zarys biologii pieśni ludowej, Fonografowanie*), J. Cierniak (*Rola pieśni w kulturze polskiego ludu*), F. Mierniczak (*Charakterystyka regionów kulturalnych Kujaw, Wielkopolski, Pomorza*). Kamieński, który sprawował opiekę merytoryczną nad całą akcją, miał 28 godzin wykładów z ilustracjami z płyt, demonstracją nagrywania zaproszonych dudziarza i skrzypka. Mottem wykładów Kamieńskiego było, iż należy spisywać „to co jest, a nie to, co się chce”. LUDWIK KRITZ, *Kurs dla zbieraczy pieśni ludowych w Inowrocławiu*, „Oświata Pozaszkolna” 1936 nr 2, s. 71–74.

<sup>14</sup> JÓZEF CHMARA, *Siedem pieśni ludowych ziemi lubelskiej na chór mieszany (4-głosowy)*. Lublin 1933: 1. *Święty Janie zacznij kompalinekę* (do Kompały). Stara Wieś, lubartowskie, zapisał W. Batko 23 VI 1931. 2. *Wyszła Marysia do ogroda, śliczna rumiana jak jagoda* (do wicia różgi) zap. Batko 11 IV 1931. 3. *Lata ptasek po olsynie, syroki liść na kalinie* (noc świętojańska), Stara Wieś, zap. 23 VI 1932. 4. *Kąpała się Kasia w morzu, pasła koniki we zbożu*, (rzucanie wianków w noc świętojańską), zap. Batko 23 VI 1931. 5. *Jedziemy, jedziemy, drogi nie wiemy* (weselna), zap. Oleszczuk, Wołyń, pow. radzyński. 6. *Była babuleńka z rodu bogatego*, humoreska śpiewana w podczas obiadu weselnego w Starej Wsi, Lubartowskie 7. *Ej, osa, osa, osa, po cemu tatarka powiem ci ja powiem po seść grosy miarka* (za Kolbergiem, śpiewana w Lublinie na Tatarach w zapusty, krakowiak). Chmara dodaje wstępy i stosuje polifonizowanie jako formę opracowania ludowego oryginału.

<sup>15</sup> WŁADYSŁAW H. WIERZBICKI, *Sprawozdanie z życia muzycznego w Lublinie*, „Muzyka” 1936 nr 7–12, s. 100: „[...] Prosperuje na gruncie lubelskim poważna placówka — Chór Nauczycielski Ziemi Lubelskiej, który pod sprężystą i fachową dyrekcją instruktora muzyki w Kuratorium Lubelskim Józefa Chmary wyraźnie zmanifestował swoją żywotność w szeregu koncertów z dużym repertuarem. Chór ten to duża machina, przeszło czterysta osób — więcej niż połowa przypada na prowincję lubelską”.

chórem nauczycielskim kierowała Bronisława Gawrońska<sup>16</sup>, w Krzemieńcu — Jan Gipski<sup>17</sup>, również na Śląsku czeskim (Zaolziu) nauczyciele polscy cenili sobie szczególnie spotkania i śpiew w chórze<sup>18</sup>.

W latach międzywojennych — na terytoriach poza Śląskiem i Wielkopolską — możemy obserwować postępującą autonomizację dawnej swobodnie tworzonej ludowej grupy śpiewaczej przekształcającej się w odrębny chór, w którym śpiewak-inicjator zamienia się w dyrygenta-organizatora i inspiratora. Uwypuklenie roli i wzrost odpowiedzialności dyrygenta, poczynawszy — w tradycyjnej kapeli wiejskiej — od sygnalizowania jedynie zakończeń gry danej melodii, poprzez status „druha” w drużynie śpiewaczej, aż do kierownika, który całkowicie modeluje wykonanie muzyczne i jego usytuowanie, ilustruje tematyka jednej z „konferencji dla dyrygentów chórów ludowych” w Tomaszowie Lubelskim. Konferencję tę zorganizował inspektorat szkolny w Tomaszowie Lubelskim w porozumieniu z Kuratorium Okręgu Szkolnego Lubelskiego w dniach 6–7 II 1939 r. dla 20 osób — nauczycieli z powiatu hrubieszowskiego i tomaszowskiego. Prelegentami byli: Witold Wroński, okręgowy instruktor śpiewu, Jan Kochańczyk, instruktor oświaty pozaszkolnej i Gabriel Mazurkiewicz, nauczyciel szkoły powszechnej w Rachaniach. Poruszono następujące tematy: 1. Chóry ludowe jako placówka oświatowa, 2. Sposoby organizacji chórów, 3. Organizacja imprez muzyczno-chóralnych, 4. Nauczyciel jako zbieracz pieśni ludowych, 5. Zasady dyrygowania, 6. Repertuar chóralny, 7. Organizacja i program pracy oświatowej w chórach ludowych, 8. Opracowanie materiałów pieśniarskich pod kątem potrzeb wsi lubelskiej<sup>19</sup>. Tematy te były wyrazem elementarnych potrzeb, a brak fachowych kierow-

<sup>16</sup> „Zadaniem chóru jest wspólne opracowywanie repertuaru chóralnego składającego się przeważnie z pieśni ludowych (z uwzględnieniem pieśni z Wileńszczyzny) oraz nietrudnych pieśni kompozytorów polskich”. Na próby zjeżdżało do Wilna 129 nauczycielek i nauczycieli. Zob. „Muzyka w Szkole” 1932 nr 2 (październik), s. 109. Jedno ze sprawozdań występu Chóru Nauczycielskiego pod dyr. Bronisławy Gawrońskiej: „Chór ten odśpiewał kilka nie wykonywanych dotąd pieśni ludowych z terenu Wileńskiego. Wysoki poziom wykonania i artystyczna interpretacja pieśni wywołały zachwyt słuchaczy, który zamienił się we frenetyczne oklaski”. Zob. „Śpiew w Szkole” 1933/34 nr 1, s. 20.

<sup>17</sup> Z okazji 20-lecia II RP na program koncertu w Krzemieńcu złożyły się występy Krzemienieckiego Chóru Nauczycielskiego, Witolda Małcużyńskiego, orkiestry szkolnej w Wiśniowcu i orkiestry wojskowej 12. pułku ułanów podolskich. Por. „Życie Krzemienieckie” 1938 nr 19/20, s. 490–493.

<sup>18</sup> Kierownikiem tego chóru, założonego w 1928 r. był Jan Kiszka. Zob. „Muzyka w Szkole” 1932 nr 5 (styczeń), s. 94–95.

<sup>19</sup> Por. „Oświata Pozaszkolna” 1939 nr 5, s. 326.

ników chórów uznano za podstawową bolączkę<sup>20</sup>. Niemniej intensywność doksztalcania się była, w świetle literatury, uderzająca<sup>21</sup>. Najlepsze „siły” gromadziły się często w Muzycznym Ognisku Wakacyjnym w Krzemieńcu<sup>22</sup>.

Faza C3 to w omawianym regionie przede wszystkim *Wesele lubelskie* (1932). Inscenizacja ta ukazuje, razem z *Lubelską pieśnią ludową* z 1937 roku, dwutorowość starań kadry nauczycielskiej w dziedzinie wybiórczego przyswajania tradycji muzycznych w warunkach szkolnych: nurt dokumentacyjno-śpiewnikowy oraz nurt widowiskowy. W kilku teatralnych związkach regionalnych dyskutowano problem zespołów i widowisk „wzorowych”, „doświadczalnych” czy „reprezentacyjnych”<sup>23</sup>. Z tego względu przeważała opinia, iż grupa teatralna powinna być również chórem i mieć własną kapelę o charakterze regionalnym. Tutaj znajdujemy zatem załączki przyszłych zespołów pieśni i tańca<sup>24</sup>.

Za wzorcowe widowiska uchodziły: *Franusiowa dola* Jędrzeja Cierniaka z liryczną ekspozycją obrzędowości rodzinnej i dorocznej w Krakowskiem oraz właśnie *Wesele lubelskie* Waleriana Batki i Bronisława Nycza. Popularne w Polsce *Wesele na Kurpiach* ks. Władysława Skierkowskiego wykonywane było głównie przez zawodowy Teatr Regionalny Tadeusza Skarzyńskiego. Związki teatrów komponowały rodzaj wieczornic regional-

<sup>20</sup> JAN CHOROSIŃSKI, *Aktualne sprawy zespołów chóralnych*, „Oświata Pozaszkolna” 1939 nr 5, s. 273–274.

<sup>21</sup> Na Wołyniu np. odbyło się w 1934 r. 11 kursów 2–10 dniowych (w tym dla dyrygentów chórów ludowych), w których uczestniczyło 587 osób. Zob. „Teatr Ludowy” 1935 nr 1, s. 14. Jako wykładowca czynny tam był m.in. Jerzy Cechmistruk, współpracownik Juliana Pulikowskiego. Przykładowy program wakacyjnego kursu dla dyrygentów chórów ludowych okręgu lwowskiego w Ohladowie 4–30 VII 1938 r. dla 23 nauczycieli: harmonia, zasady muzyki, solfeż (Dalcroze’a), kontrapunkt, transpozycje, formy muzyczne, historia muzyki, organizacja chóru, zbieranie pieśni ludowych, dyrygowanie, opracowanie pieśni na 1–4 głosy, gra na fortepianie, skrzypcach, gra w zespole muzycznym, audycje muzyczne. Wykładowcami byli J. Dracz, H. Błazewski, M. Ramert-Muszyna oraz Józef Mucha — okręgowy instruktor śpiewu. Na audycje zapraszano okoliczną ludność. W 1938 r. na konferencji dla 26 nauczycieli-dyrygentów chórów i kapel ludowych w Wieluniu ćwiczone wykonania pieśni ludowych w układzie: chór jednogłosowy z kapelą, chór dwu-trzy-czterogłosowy. Śpiewano pieśni opracowane przez Łucjana Kamińskiego, Karola Hławiczkę, Józefa Rafalskiego, Waleriana Batkę, Jana Kolasińskiego (okręgowego instruktora muzyki). Zob. „Teatr Ludowy” 1939 nr 6, s. 195.

<sup>22</sup> Wykładali w Krzemieńcu m.in. Kazimierz Sikorski, Tadeusz Ochlewski, Tadeusz Prejzner, Władysław Raczkowski, Julian Pulikowski, Tadeusz Mayzner, Wincenty Laski.

<sup>23</sup> *O organizację pieśniarstwa i teatralnictwa ludowego*. Dziennik Urzędowy Kuratorium Okręgu Szkolnego Brzeskiego r. 1935 nr 6, s. 221–222.

<sup>24</sup> JĘDRZEJ CIERNIAK, *Jak prowadzić próby teatralne*, „Teatr Ludowy” 1934 nr 7, s. 95.

nych, montażu poezji, śpiewu, tańca itd. Teofil Matejko propagował idee teatrów objazdowych jako promocji najlepszych wzorów i realizował ją na Pomorzu<sup>25</sup>. Tendencje do upiększania tradycji na scenie przyjmowano niewątpliwie z dużym uznaniem wśród publiczności wiejskiej średniego i młodszego pokolenia. Wbrew życzeniom etnografów realizm na ogół nie był pożądanym. Plastykę gestu i tańca inscenizatorzy starannie planowali. Na Lubelszczyźnie dużym powodzeniem cieszyły się oryginalne pomysły Zofii Ruszczewskiej-Kowalskiej, wychowanki szkoły Umuzycznienia i Rytmiki Stefana i Tacjanny Wysockich w Warszawie<sup>26</sup>.

Marian Mikuta wyróżnił cztery filary repertuarowe teatru ludowego:

1. repertuar czerpany z folkloru, przewidziany dla teatru zawodowego: *Pastorałka, Gody weselne, Kram z piosenkami* Leona Schillera;
2. repertuar tworzony dla teatru amatorskiego: *Hanusine wesele, Franusiowa dola, W słonecznym kręgu, Wesele krakowskie* J. Cierniaka, *Wesele lubelskie* Bronisława Nycza i Waleriana Batki, *Dożynki, Sobótka, Kurerek dyngusowy, Z podkoziółkiem* Mariana Mikuty, *Kupała, Polskie gody weselne* Stanisława Howskiego, *Wesele na Kurpiach* ks. Władysława Skierkowskiego, *Wesele na Górnym Śląsku* Stanisława Ligonia i Aleksandra Kubiczka z muzyką opracowaną przez Bolesława Wallek-Walewskiego;
3. inscenizacje wykorzystujące folklor muzyczny (zwłaszcza pieśni) przedstawiane w zbiorach: *Teatr z pieśni* Zofii Solarzowej, *Teatr z pieśni* Jadwigi Mierzejewskiej, *Pieśni inscenizowane* Jadwigi Turowiczówny;

<sup>25</sup> Najlepszymi teatrami ludowymi były tam wówczas: Teatr Kaszubski im. Jarosza Derdowskiego w Wejherowie, Teatr Ziemi Zaborskiej w Chojnicach, Objazdowy Teatr Ludowy w Ujściu nad Notecią i Objazdowy Teatr Ludowy w Chodzieży. Por. FELIKS POPLAWSKI, *Teofil Matejko (1903–1951)*, „Przegląd Historyczno-Oświatowy” 1967 nr 1, s. 112–120.

<sup>26</sup> Zofia Ruszczewska-Kowalska występowała z grupą baletową m.in. na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 r. czy w Paryżu w 1932 r.. Od 1934 r. uczyła tańca i muzyki w szkołach lubelskich; opracowała układy do *Wesela lubelskiego: mach, walc, świeć miesięczku, chmiel, cygan, dziaduleńka*, przetwarzając niektóre motywy w kompozycje taneczne, w 1935 r. inscenizowała *Kupałę* W. Batki, prowadziła kursy w Lublinie i Łucku; „Umiała z wielkim wyczuciem prawdy artystycznej ujmować w kształty plastyczne treść słowną i muzyczną pieśni ludowych”. Garść wiadomości o tej zmarłej na gruźlicę tancerce zamieszcza BRONISŁAW NYCZ, *Wspomnienie. Zofia Ruszczewska-Kowalska 1907–1938*, „Teatr Ludowy” 1938 nr 1, s. 31–32.



4. dosłowne przeniesienie zjawisk folkloru ze środowiska naturalnego na scenę<sup>27</sup>.

*Wesele lubelskie*, najusilniej zalecane na Lubelszczyźnie jako widowisko wzorcowe, uzyskiwało nowe epizody związane z wykonaniami w konkretnych miejscowościach, tym bardziej, że inscenizacja budziła ciekawość dotyczącą lokalnych tradycji<sup>28</sup>. Szereg lat mijało od pierwszego projektu do opublikowania lub powielenia scenariusza: „cykl” wesela krakowskiego trwał w latach 1913–1926, kurpiowskiego — 1925–1933, lubelskiego i górnośląskiego – 1930–1934 (zauważmy przyspieszenie, jakby odpowiednik wzrastającego tempa przemian kultury).

Wesele sceniczne to nie tylko „serce” regionalizmu, lecz również tygiel ogólnopolski, czego wyrazem artystycznym będą *Gody* L. Schillera (1932–1933), skomponowane na zamówienie Instytutu Teatrów Ludowych. Odnosić proces powstawania i funkcjonowania scenariusza, najwięcej danych mamy właśnie o *Weselu lubelskim*<sup>29</sup>. Obszerne komentarze Bronisława Nycza wyjaśniają proveniencję każdej melodii, a także uzupełnienia ze zbiorów Oskara Kolberga. Dostrzegamy „postarzenie” niektórych tekstów przy nadal aktualnych w latach trzydziestych melodiach; dodatek muzyczny (74 melodie) daje dobre wyobrażenie o szacie dźwiękowej — skład in-

<sup>27</sup> MARIAN MIKUTA, *Staropolskie święto żniw*, Warszawa 1970, s. 18–19.

<sup>28</sup> LUDOMIRA KOSIKOWA, *Jak w Kowali (pow. puławski) grano „Wesele Lubelskie”*, „Teatr Ludowy” 1937 nr 3–4, s. 56: „Tekst *Wesela Lubelskiego* przysłał nam instruktor oświaty pozaszkolnej w Puławach. Były to piosenki śpiewane dawno temu w Lubelszczyźnie na weselach. Były też i tradycyjne przemówienia drużbów i starosty. Przeczytałam to uważnie wraz z naszym zespołem teatralnym i wszyscy orzekli, że w strojach to będzie śliczne widowisko. Ale było nam mało tego, co było w nadesłanym tekście, postanawiamy dodać okolicznościowe rozmowy, bo przecież zespół grywał już *sztuki z głowy*, a także włączyć tutejsze dawne pieśni i obrzędy, których w tekście nie było [...] Oj nie miały spokoju wszystkie babcie, bo ciągle je pytano, a jak to było? Uśmiechały się pogodnie do młodych i snuły się opowiadania jak nitki pajęczyny szarej, brzmiały drżącym głosem nucone pieśni. Naturalnie, że nie sami młodzi brali udział w widowisku, ale i starsze kobiety, członkinie Koła Gospodyń. Próby odbywały się trzy razy w tygodniu. Po dniu ciężkiej pracy w polu wszyscy ochotnie biegli do remizy strażackiej na próbę, która przeciągała się zawsze do 12-tej godziny w nocy”.

<sup>29</sup> W latach trzydziestych scenariusz krążył tylko w wersji powielonej. Wydany został dopiero w 1973 r.: *Wesele lubelskie. Widowisko obrzędowe*. Układ: Walerian Batko i Bronisław Nycz. Opracowanie muzyczne: Józef Chmara. Lublin 1973. Zebranie melodii i projekt układu: Walerian Batko. Opracowanie na scenę i komentarze: Bronisław Nycz, opracowanie tańców: Zofia Ruszczewska-Kowalska, projekt graficzny wydawnictwa: Henryk Zwolakiewicz. Wstęp: Kazimiera Zawistowicz-Adamska: Obrzędy weselne, s. 7–17. Komentarze Nycza obejmują następujące tematy: Elementy dramatyczne w *Weselu lubelskim*, s. 18–35; Język *Wesela lubelskiego*, s. 36–38; Źródła tekstu i muzyki, s. 137–146; Rodowód *Wesela lubelskiego* i różne próby wykonania, s. 147–154.

strumentów obejmuje: dwoje skrzypiec, klarnet B i kontrabas, a więc skład wzorcowej dla Małopolski kapeli z Zaborowa, rodzinnej wsi Jędrzeja Cierniaka. Nikt nie myślał o zaproszeniu miejscowych muzyków wiejskich z Lubelszczyzny do udziału w przedstawieniach. Józef Chmara komponuje wstępy instrumentalne; śpiew jest równoczesny z grą kapeli i ogólnie rola muzyki instrumentalnej jest wzmocniona w porównaniu do weseł „śpiewanych”, zachowanych w tradycji Lubelszczyzny. Praktyka równoczesnego śpiewu i gry ugruntowała się w ruchu amatorskim w późnych latach trzydziestych. Współgra kapeli o tradycyjnym składzie była nie tyle „przygarnięciem” wycofywanych z obiegu kapel wiejskich, co stanowiła inicjację muzyczną dla wychowanków seminariów nauczycielskich. W stylu opracowań muzycznych Józefa Chmary (upodobanie do polifonii fraz lirycznych) widoczne jest dążenie do komponowania samodzielnych miniatur. *Wesele lubelskie* pozwala mówić nie tyle o „drugim bycie folkloru”, lecz o konwergencji stylów muzycznych jako wyrazu ogólnych przemian społeczno-kulturowych.

Bronisław Nycz, na podstawie rękopisu Waleriana Batki, odtwarza następujące etapy powstawania *Wesela*:

1. Wycieczka krajoznawcza PTK (wraz z Henrykiem Zwolakiewiczem, promotorem ludoznawstwa wśród nauczycieli<sup>30</sup>) do Pietrkowa (Piotrków, pow. lubelski, 1930).
2. Wystawa regionalna i rekonstrukcja wesela w Pietrkowie (Piotrkowie) z inicjatywy Ogniska ZNP (1930)<sup>31</sup>.
3. Zebranie w latach 1930–32 przez W. Batkę ok. 500 pieśni w pow. lubelskim, krasnostawskim, lubartowskim.
4. Premiera *Wesela lubelskiego*; po raz pierwszy odegrane zostało w 1932 r. przez młodzież Koła Krajoznawczego Państwowego Gimnazjum im. hetmana Jana Zamoyskiego i Prywatnego Gimnazjum Arciszowej w Lublinie.

<sup>30</sup> HENRYK ZWOLAKIEWICZ, *Przewodnik nauczyciela ludoznawcy*, Lublin 1934.

<sup>31</sup> ZDZISŁAW KWIECIŃSKI w artykule: *Lubelski Związek Teatrów i Chórów Ludowych (1929–1939)*, „Przegląd Historyczno-Oświatowy” 1967 nr 1, s. 58–95 przypomina (s. 92–93) o widowisku weselnym w Pietrkowie, wyreżyserowanym przez 60-letniego gospodarza Wojciecha Grzegorzycy i o apelu Henryka Zwolakiewicza („Ognisko Nauczycielskie” 1930 nr 6), by stworzyć podobne do kurpiowskiego i sandomierskiego wesele lubelskie.

5. Kolejna inscenizacja w 1934 r. w Lublinie uznana została za wzorcową. Odtąd dążeniem, tak władz szkolnych jak i działaczy teatralnych, stało się wystawienie *Wesela* w każdej gminie, bądź siłami Lubelskiego Związku Chórów i Teatrów Ludowych, bądź zespołów lokalnych<sup>32</sup>. Unormował się strój lubelski (krzczonowski dla strony Panny Młodej, świdnicki dla Pana Młodego); wybrano z tradycji i opracowano lubelską suitę tańców charakterystycznych (*Mach, Cygan, Walczyk lubelski, Dziaduleńki*). Profil stylizacji tanecznej był dziełem wspomnianej wychowanki znanej warszawskiej szkoły Stefana i Tacjanny Wysockich – Zofii Ruszczewskiej-Kowalskiej, która „uplastyczniła” także pieśń o chmielu.
6. Kolejne „wcielenie” *Wesela lubelskiego* w wykonaniu młodzieży akademickiej w 1937 r. Planowany objazd kraju z *Weselem lubelskim* (podobnie jak w latach 1928–1934 *Wesela na Kurpiach*<sup>33</sup>) zrealizowano tylko w ograniczonym zakresie<sup>34</sup>. Opracowanie muzyczne zostało rozbudowane, gdy W. Batkę zastąpił J. Chmara, kierownik chórów lubelskich. Specjalnie do realizacji i upowszechniania *Wesela lubelskiego*

<sup>32</sup> „Teatr Ludowy” 1937 nr 1–2, s. 18–19. Sprawozdanie Lubelskiego Związku Teatrów i Chórów Ludowych za rok 1936 mówi o 102 przedstawieniach. Od listopada 1936 r. działał własny instruktor muzyczny, Zygmunt Kozłowski. *Wesela lubelskiego* uczyła się początkowo (od 1934 r.) młodzież wiejska, kursy miały charakter improwizowany, następnie — z udziałem młodzieży akademickiej i absolwentów seminariów nauczycielskich — przedstawienie uzyskało kształt ostateczny na przełomie 1936/37 r.

<sup>33</sup> *Wesele na Kurpiach* ks. W. Skierkowskiego wystawiano w latach 1935–36 również za granicą, np. w Brukseli, Antwerpii w reżyserii T. Warchałowskiego. *Wesele lubelskie* starano się popularyzować także wśród Polonii. Por. JADWIGA TUROWICZÓWNA, *Teatr: jego rola i znaczenie*, „Polacy Zagranicą” 1938 nr 2, s. 28–29 (tamże zdjęcia). Fotografie przedstawień publikuje w 1934 r. (nr 11) „Teatr Ludowy” oraz wydawnictwo z 1973 r.

<sup>34</sup> B. Nycz, *Wesele lubelskie...*, op. cit., s. 150. Po kursie w styczniu 1937 r. (z udziałem młodzieży akademickiej) odegrano 12 razy *Wesele lubelskie* w Teatrze Miejskim w Lublinie, następnie odbyły się przedstawienia w Puławach (3), Zamościu (2), Włodzimierzu Wołyńskim (2), Hrubieszowie (2), Krakowie (4). Na majowym, międzyregionalnym festiwalu-konkursie krakowskim w 1937 r. *Wesele lubelskie* było bezkonkurencyjne. Jeden z recenzentów (S. Mróz, *Żywy polski teatr. Wartości, które odkryły nam „Dni Krakowa”*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1937 nr 169) apeluje o sfilmowanie spektaklu, skoro „film polski choruje na anemię tematów”. W 1938 r. wznowiono *Wesele* z kolei w wykonaniu młodzieży wiejskiej z Krzczonowa i zaprezentowano je m.in. na ogólnopolskim zjeździe lekarzy higienistów (czerwiec 1938), a w czerwcu 1939 r. przedstawiono je na zlocie kapel i chórów ludowych w czasie pierwszych „Dni Lublina”, na dziedzińcu Uniwersytetu Lubelskiego. Tych ostatnich przedwojennych wznowień dokonano z inicjatywy Zygmunta Todysa, Zbigniewa Kozłowskiego i Witolda Wrońskiego. Nycz omawia także powojenne losy *Wesela lubelskiego*, które po 1948 r. nie mogło być wystawiane ze względu na składniki sakralne.

zatrudniono młodego instruktora muzycznego Zbigniewa Kozłowskiego, który był zarazem kierownikiem kapeli towarzyszącej widowisku.

*Wesele lubelskie* zbudowane jest następująco: Cz. I: *Dziewostęby, Zrękowiny*; cz. II: *Różgowiny, Przybycie drużyny Pana Młodego, Targowanie Różgi, Rozpleciny, Przeprosiny*; cz. III: *Powrót z kościoła, Uczta godowa, Oczipiny, Przenosiny*. Pewien nadmiar stylizacji widzimy w inwokacjach do Łady<sup>35</sup>, podnoszeniu rąk do nieba (*Zawitaj Boże z nieba*), co kontrastowało z surowością melodii wąskozakresowych. Nadwyżka gestów wynikała jednak także z braku nagłośnienia i słabości sztuki recytatorskiej. (Spotkane przeze mnie w 1978 roku w Majdanie Sitanieckim były wykonawczynie *Wesela lubelskiego* potrafiły łatwo odtworzyć repertuar po wieloletniej przerwie; szczególny kontekst przedstawienia: scena, trema, ambicja wzmocniły pamięć muzyczną). Częstym zabiegiem są powtórki *tutti* po *solo*; pojawia się zwalnianie temp, ściszenie (walczyk *Bóg zaczyna i Bóg kończy*). Nie reglamentowana gościnność dawnego wesela znajduje odzwierciedlenie w zwracaniu się do widowni np. z zaproszeniem na wesele (pieśń *Weselcie się ludzie w panny młodej budzie*); cechy charakterystyczne tańców ulegają wyostreniu (przyśpieszanie temp w *Machu* i *Cyganie*).

Kontrasty powagi i humoru w scenariuszu są nieliczne (targowanie różgi, utykanie w tańcu), nawet rozbicie garnka z popiołem jest celebrowane, potrawy żegna się. Panna młoda kilkakrotnie oddaje się rytualnemu lamentowi, poza tym zachowuje się, według określenia Jędrzejewiczowej, jak kukła (zgodnie z dawnym rytuałem)<sup>36</sup>. Oczipiny odbywają się przy świecach, czepiec (jak korowaj) wędruje stale z asystą światła. Zespołowość ruchu i gestów służy wzmocnieniu przesłania, wyrazistości obrazu-symbolu. Chociaż B. Nycz, uczeń Juliusza Osterwy, założyciela sławnej grupy teatralnej „Reduta”, inspirował się znaną pracą Jędrzejewiczowej<sup>37</sup> i dramatyzmem wesela, to jednak *Wesele lubelskie* oddaje przede wszystkim charakter tradycyjnej kultury ludowej w Lubelskiem ze znaczącym udziałem pieśni obrzędowych o żywej symbolice i stosunkowo archaicznych cechach muzycznych.

<sup>35</sup> Pieśni z refrenem „oj, łądo, łądo” w *Weselu* Batki-Nycza wyszły już z obiegu w latach trzydziestych.

<sup>36</sup> Problem „uaktywnienia” Panny Młodej był żywo dyskutowany wśród inscenizatorów. Nycz kilka razy popełnił jednak błąd etnograficzny, każąc Pannie Młodej wypowiadać się samodzielnie, bez udziału chóru, który miał wszelkie „kompetencje”.

<sup>37</sup> CEZARIA BAUDOUIN DE COURTENAY EHRENKREUTZ-JĘDRZEJEWICZOWA, *Ze studiów na obrzędami weselnymi ludu polskiego. Forma dramatyczna obrzędowości weselnej*, Wilno 1929.

*Wesele lubelskie*, podobnie jak i inne realizacje sceniczne wesel, miało trojake znaczenie:

1. wyzwalalo wizję estetyczną obrzędowości, zwłaszcza wśród młodzieży wiejskiej;
2. przyczyniało się do pewnej standaryzacji melodycznej;
3. tworzyło pierwszą falę retrospekcji kulturowej w samym środowisku wiejskim.

Obok *Wesela lubelskiego* należy wyróżnić wśród widowisk regionalnych *Kąpałę* (*Kompałkę*) Waleriana Batki. Chociaż zarys *Kąpały* W. Batki pochodził już z 1933 r.<sup>38</sup>, to impulsem powstania widowiska *Kupała lubelska* (w Lubelskiem nazywana też *Kupalina*, *Kupalnocka*) było zamówienie Komitetu obchodu 25-lecia harcerstwa na ziemiach polskich; w kwietniu 1935 r. odbył się pierwszy pokaz w Teatrze Miejskim w Lublinie: muzykę opracował Eugeniusz Dziewulski, melodie znad Wieprza z Łęcznej zestawiał W. Batko, reżyserował Zdzisław Kwieciński, tańce opracowała Zofia Ruszczewska. Po zlocie harcerzy nad Pilicą wykonano *Kupałę* w Spale i w Warszawie na Zlocie Młodzieży Wiejskiej na Polu Mokotowskim. Widowisko to „prze-rabiano” na kursie w Kazimierzu nad Wisłą w 1935 r. i Janowej Dolinie (Wołyń) w 1936 roku. Kursy wieńczono widowiskami plenerowymi dla miejscowej ludności<sup>39</sup>.

Faza C4 — taniec, nabierała z biegiem czasu coraz większego znaczenia, ze względu na rozwój imprez masowych, festiwali i wymiany międzynarodowej w okresie dwudziestolecia.

Pierwsza pozaszkolna, zorganizowana reklama tańców ludowych powstała w kręgu współpracowników Instytutu Teatrów Ludowych (1929 r.). Wśród wykładowców na organizowanych przez ten Instytut kursach, począwszy od 1931 r., spotykamy m.in. Jadwigę Mierzejewską i Klemensa Derca. Mierzejewska łączyła dydaktykę tańców z elementami inscenizacji pieśni oraz wypracowała m.in. wzory widowisk plenerowych i części artystycznych uroczystości szkolnych i pozaszkolnych. Całość tej tematyki była uwzględniana w programie ogólnopolskiego Muzycznego Ogniska Wakacyjnego w Krzemieńcu od roku 1935. Tańców ludowych uczyła tam

<sup>38</sup> „Teatr Ludowy” 1933 nr 8.

<sup>39</sup> „Teatr Ludowy” 1935 nr 10, s. 156. ZDZISŁAW KWIECIŃSKI, *Lubelski Związek Teatrów i Chórów Ludowych (1929–1939)*, „Przegląd Historyczno-Oświatowy” 1967 nr 1, s. 76.

Jadwiga Hryniewiecka, była wychowanka Szkoły Umuzycznienia i Rytmiki Stefana i Tacjanny Wysockich w Warszawie, solistka baletu Opery Warszawskiej.

W latach 1931–1935 (i później), w programie każdego kursu teatralnego zawarta była nauka tańców ludowych, w której łączono formy ogólnopolskie z miejscowymi tańcami regionalnymi (z reguły również, dodatkowo, śląskimi). I tak na przykład podczas kursu w Kazimierzu nad Wisłą (21 VI – 18 VII 1935) dla nauczycieli szkół powszechnych i pracowników oświaty pozaszkolnej w Lubelskiem opanowywano tańce: *polka, mazur, krakowiak, drybek, grożony, trojak, mach, cygan*. Wyrównane niegdyś proporcje płci w zawodzie nauczycielskim (w Kazimierzu było wówczas 20. mężczyzn i 22. kobiety) ułatwiały realizację kursu tańca. Finałem szkolenia kazimierzowskiego była realizacja widowisk *Kapała Lubelska* i *Wesele Lubelskie*. Na kursach organizowanych na Kresach, np. w Kostopolu (3-30 VII 1935), celem prac było często przedstawienie *Godów weselnych* Leona Schillera<sup>40</sup>. Na ostatnim przed wojną zimowym kursie w tej części II RP, w Stanisławowie, wystawiono *Pastorałkę* Schillera oraz tańce ludowe wielu regionów polskich<sup>41</sup>.

Klemens Derc założył w 1931 r. w Warszawie *Stowarzyszenie Miłośników Tańców Polskich*<sup>42</sup>, które „jako pierwsze rzuciło hasło wskrzeszenia i wprowadzenia tańców polskich do naszego życia, pragnie wydobyć ze wszystkich zakątków Polski ukryte i zapomniane tańce ludowe i nadać im tę godność jaka im się słusznie należy”<sup>43</sup>. I ta inicjatywa wynikała z ubolewania z powodu „poniewierki” tańców ludowych oraz z obawy przed ich „inter-

<sup>40</sup> Relacja Stanisława Iłowskiego, instruktora teatralnego działającego na Wołyniu. *Gody* pokazano w kamieniołomach Janowej Doliny wobec czterech tysięcy widzów. Można przypuszczać, że niedostatek słyszalności musiał być równoważony gestami, widowiskowością, tańcami. Zob. „Teatr Ludowy” 1935 nr 8, s. 124. Wszystkie finałowe przedstawienia nauczycielskie były przygotowywane z myślą o szerokiej widowni. Te bezpłatne (w odróżnieniu od przedstawień amatorskich) imprezy plenerowe („festy”) były bardzo licznie odwiedzane przez ludność chłopską.

<sup>41</sup> Kurs reżysersko-teatralny w Stanisławowie (28 XII 1938 – 6 I 1939) dla 49 pracowników oświatowych z obwodu szkolnego stanisławowskiego odbył się staraniem Lwowskiego Związku Chórów i Teatrów Ludowych. Kierownikami kursu byli Ludwik Szybeko i Otton Hryculak, instruktorem muzycznym — Józef Mucha. Plon pracy przedstawiono Teatrze Muzycznym im. Stanisława Moniuszki w Stanisławowie. Zob. „Oświata Pozaszkolna” 1939 nr 4, s. 255 (tamże zdjęcie wykonawców w strojach ludowych z różnych regionów Polski).

<sup>42</sup> KLEMENS DERC, *Czem jest Stowarzyszenie Miłośników Tańców Polskich i do czego dąży?* Warszawa 1931, stron 27.

<sup>43</sup> K. DERC, *O tańcach ludowych*, „Siew” 1930 nr 13, s. 8–9; nr 14, s. 8–9. Tegoż, *Zbiór wiadomości o tańcach polskich*, Warszawa 1932 (stron 48), s. 4. Dalej autor wywodzi (s. 48), że „zaniechanie tańców rodzimych byłoby wielką zbrodnią”. Wymieniona broszura jest,

nacjonalizacją” jako wspomnieniem i symptomem zaborów<sup>44</sup>. Postulat, iż warto swobodniej podchodzić do tradycji ludowej, aby — komponując nowe całości z dawnych elementów — zapewnić istnienie idiomu rodzimego, przejął Derc (pochodzący z Pomorza, z Wejherowa) nie tylko z Instytutu Teatrów Ludowych, ale i z własnej działalności instruktorskiej na Kaszubach<sup>45</sup>. Można zadać pytanie, czy ten swoisty „liberalizm” nie nawiązuje do stylu XIX wieku, gdyż, jak wykazują badania Zofii Stęszewskiej, „tańce narodowe XIX wieku (te najbardziej typowe i reprezentatywne) są to nowe kompozycje muzyczne i taneczne, tworzone przez kompozytorów-muzyków różnego typu i tancerzy **na wzór** [podkreślenie PD] tańców wiejskich pochodzących z określonego regionu”<sup>46</sup>.

---

poza wstępem i zakończeniem, wyborem wypisów z literatury pięknej (począwszy od K. Brodzińskiego, 1828), etnograficznej, z bieżących periodyków („Teatr Ludowy” 1929). Pobieżne opisy regionów dotyczą: Kaszub, Śląska, Wielkopolski, Krakowskiego, Mazowsza, Kurpiów, Wileńszczyzny, Huculszczyzny. Broszurę wznowiło Polskie Towarzystwo Etnochoreologiczne (Grażyna Dąbrowska) i Warszawski Ośrodek Kultury w 1989 r.

<sup>44</sup> „Zdajemy sobie wszyscy sprawę z tego, w jakiej poniewierce znajdują się obecnie polskie tańce ludowe. Młodzież nasza po wsiach i miastach dziś już rzadko kiedy przypomina sobie, że poza obecnymi tańcami modnymi, istnieją jeszcze polskie tańce ludowe. Tańce polskie mają w sobie bardzo wiele piękna tradycyjnego, którego nie spotykamy w tańcach wprowadzonych do nas z zagranicy po Wojnie Światowej. Trzeba krzywdzie młodzieży zapobiec, przysłużyć się odrodzonej ojczyźnie. Dla Polaka powinien istnieć tylko taniec polski. Zamiast wprowadzenia obcych tańców należałoby raczej dążyć do nowych pomysłów i kompozycji tanecznych tańców ludowych, biorąc pod uwagę jedynie motywy rdzennie polskie”. K. DERC, *Zbiór wiadomości...*, op. cit., s. 3, 48.

<sup>45</sup> Już w 1928 r. K. Derc w poszukiwaniu wątków do inscenizacji publikuje: *Poezja ludowa, podania i obyczaje na Kaszubach*, „Teatr Ludowy” 1928 nr 11, s. 213–216; nr 12, s. 225–227. Tenże, *Teatry ludowe na Kaszubach*, „Teatr Ludowy” 1929 nr 6, s. 109–110. KRYSZYNA ORSKA, *Ludowy teatr kaszubski — geneza i droga rozwoju*, Gdańsk 1971, s. 9–26 (o K. Dercu: s. 17, 18, 24–26). JÓZEF ZIĘBA, *Ruch teatralny na wsi 1918–1939*, Warszawa 1976, s. 81, 82, 109.

<sup>46</sup> ZOFIA STĘSZEWSKA, *Muzyczne zagadnienia tańców narodowych*, w: *Różne formy tańców polskich*, red. Irena Ostrowska, Warszawa 1981, s. 167–196. Syntetyczne uwagi na temat przeobrażeń form tańca można by próbować przenosić na poziom przemian społeczno-muzycznych w XIX w.: „Te utwory muzyczne zachowują przeważnie rysunek melodyczny, schematy metro-rytmiczne i tempo podobne do pierwowzorów ludowych, mają natomiast inną konstrukcję (budowę), inny aparat wykonawczy i ówczynie spełniały inną funkcję. Kompozycje taneczne stanowią często kompilację elementów przejętych z różnych środowisk regionalnych i społecznych, a układy tańców są niepomniernie w stosunku do pierwowzorów rozbudowane” (s. 167). Dalej (s. 168) podniesiona jest przez autorkę charakterystyczna „cezura” — usamodzielnienie się tradycji pisanej: „[...] tańce narodowe komponowane w okresie najświetniejszego ich rozwoju, to znaczy do poł. XIX w. miały pośredni kontakt z muzyką wiejską (tzn.

Faza C5 wiąże się z imprezami o dużym zasięgu społecznym oraz radiem jako wczesnym medium masowym. Tradycyjnym przykładem tych pierwszych są dożynki o różnej skali; chronologicznie pierwszy był przeskok od imprez lokalnych (powiatowe dożynki od 1925 roku) do ogólnopolskiej (1927), po czym ukonstytuowały się, począwszy od 1933.-34 r., dożynki regionalne: wileńskie<sup>47</sup>, śląskie<sup>48</sup>, wołyńskie<sup>49</sup>, kaszubskie<sup>50</sup>, mazurskie<sup>51</sup> i lubelskie. Pierwsze ogólnolubelskie *Okrężne*, gromadzące wszystkie powiaty, odbyły się 11 IX 1938 w Lublinie.; ich przebieg był wzorowany na *Dożynkach* w Spale<sup>52</sup>. Dla spalskich *Dożynek* podstawy reprezentacji etnograficznej zaproponował Kazimierz Moszyński. Wybrano dwana-

- bezpośrednio były związane z popularną praktyką taneczną w salonach magnackich, szlacheckich, mieszczańskich przełomu XVIII i XIX w. — przyp. P.D.). Dopiero w drugiej połowie XIX w., razem z zapisami autentycznego folkloru muzycznego i ogólnikowo tanecznego, pojawia się możliwość wykrywania związków tańców narodowych z tańcami wiejskimi (o olbrzymiej skali różnorodności)".
- <sup>47</sup> *Żytnie żniwo na Wileńszczyźnie*. Zebrany materiał muzyczny przez gimnazjalistów, a ułożony przez B. Gawrońską tak skomentowano: „Pieśń zrywa się wciąż, obejmuje wszystko, pieśń żałobna lub marzycielska, rzadko skoczna i satyryczna. Muzyka gra kadryla, aleksandrę, polkę, walczyka. *Żytnie żniwo na Wileńszczyźnie* wykonywano jako część normalnych dożynek (po nabożeństwie, składaniu wieńca). Pierwsze ogólnowileńskie dożynki odbyły się w Oszmianie 17 IX 1933. Zob. „Teatr Ludowy” 1934 nr 1–2, s. 17.
- <sup>48</sup> Pierwsze śląskie dożynki odbyły się w Katowicach 16 IX 1934 staraniem organizacji Młodzieży Powstańczej z udziałem wojewody śląskiego, wydano jednodniówkę z materiałami dożynkowymi ze Śląska. Zob. „Teatr Ludowy” 1934 nr 10, s. 149.
- <sup>49</sup> Ogólnowołyńskie dożynki zorganizowano pierwszy raz w 1934 r. z inicjatywy Wołyńskiego Związku Młodzieży Wiejskiej w Równem. Uczestniczyło 5.500 osób. „Dużo było śpiewu i tańca miejscowego”. Zob. „Teatr Ludowy” 1934 nr 10, s. 151. Pewien wpływ na ideę ogólnowołyńskich dożynek mogły mieć *Dożynki Sandomierskie* przedstawione w 1930 r. w Krzemieńcu na ogólnopolskim zjeździe kół krajoznawczych. Zob. *10 lat działalności Koła Krajoznawczego im. St. Witkiewicza w Sandomierzu*, „Orli Lot” 1932 nr 10, s. 154.
- <sup>50</sup> JAN PATOCK, *Zwyczajne żniwiarskie*, „Oświata Pozaszkolna” 1936 nr 7–8, s. 383–385. JAN KOTŁOWSKI, *Dożynki kaszubskie*, oprac. muz. Edward Więcko, Luzino 1936.
- <sup>51</sup> KAROL MAŁŁEK, *Plon czyli dożynki na Mazurach*, Warszawa 1937 (wyd. 2: *Plon czyli dożynki na Mazurach*. Materiały do widowiska ludowego opracował Karol Małłek, Olsztyn 1946; wznowione w 1980 r.: KAROL MAŁŁEK, *Jutrznia mazurska na Gody i inne widowiska*. Opracował, wybrał i wstępem poprzedził Andrzej Wakar, Olsztyn 1980, s. 65–83). Małłek wprowadza w większym stopniu niż w innych widowiskach dożynkowych środki teatralne (inscenizacja bajki o Titeliterym, gawędy przewodnika). Jedyny wątek muzyczny związany ściśle ze żniwami to pieśń *Plon niesiemy plon*, zanotowana w 1846 r. przez Gustawa Gizewiusza. Małłek wprowadza pieśni religijne (o skalach pentachordalnych). Spośród 8 melodii tylko dwie są utrzymane w trójmiarze.
- <sup>52</sup> ZDZIŚLAW KWIECIŃSKI, *Lubelski Związek Teatrów i Chórów Ludowych (1929–1939)*, „Przegląd Historyczno-Oświatowy” 1967 nr 1, s. 76–79 i BRONISŁAW NY CZ, *Uwagi o widowiskach na wolnym powietrzu*, „Teatr Ludowy” 1939 nr 3, s. 86; nr 4, s. 106; nr 5, s. 149.



ście ziem, symbolizowanych przez bramy na stadionie w Spale: pomorska, wielkopolska, kielecka, śląska, podhalańska, krakowska, mazowiecka, lubelska, lwowska, wołyńska, poleska, wileńska. Moszyński uważał, że powinna być reprezentowana jeszcze ziemia sieradzka i pokucka<sup>53</sup>. Poszczególne grupy regionalne starały się — poprzez strój, repertuar muzyczny, tańce, instrumenty, inscenizacje — odzwierciedlać zróżnicowanie etniczne i etnograficzne swoich ziem<sup>54</sup>.

Generalnie imprezy masowe wykorzystujące elementy folklorystyczne można podzielić na:

1. formy tradycyjne: jarmarki i odpusty;
2. manifestacje regionalno-ogólnopaństwowe: *Dożynki w Spale* i pretendujące do skali państwowej imprezy środowiskowo-regionalne: *Święto Morza* i *Święto Gór*;
3. festiwale sztuki w miastach, w latach 1934–37: Warszawa, Poznań, Kraków, Lublin.

W czasie tych 3-7 dniowych majowych lub czerwcowych, „interdyscyplinarnych” imprez, wydarzenia folklorystyczne były składnikiem ważnym, lecz nie jedynym. Zwraca uwagę powiększający się zasięg, wzrastająca złożoność organizacji, kierowania i dopasowywania różnych nurtów i składników owych imprez. Znaczący jest też fakt niezwyklego przyspieszenia przejść pomiędzy pierwszym i drugim, oraz drugim i trzecim rodzajem imprez. Jest to wynik nie tylko doskonalącej się komunikacji, ale i szybko narastającej złożoności kulturowo-społecznej, która musiała znaleźć wyraz także w organizacji życia kulturalnego, choćby okazjonalno-propagandowego.

Najbardziej obiecującym medium międzywojennym było radio. Jak mówił w 1934 r. Tadeusz Mazurkiewicz<sup>55</sup>, ówczesny kierownik muzyczny

<sup>53</sup> „Teatr Ludowy” 1928 nr 5, s. 88.

<sup>54</sup> *Udział Wołynia w dożynkach w Spale*, „Wołyń” 1933 nr 32, s. 4; *Dożynki w Spale*, „Wołyń” 1933 nr 35, s. 3. W delegacji wołyńskiej brały udział grupa polska, ukraińska i czeska w swoich strojach narodowych.

<sup>55</sup> *Zamierzenia programowe Polskiego Radja. Wywiad z dyr. Tadeuszem Mazurkiewiczem, Kierownikiem Muzycznym Polskiego Radja*, „Muzyka” 1934 nr 1, s. 24–26. Motywem włączenia muzyki ludowej do programu w formie specjalnego odcinka w każdą niedzielę i święta po południu było pragnienie „przyczynienia się do wydobycia na jaw niewyczerpanych skarbów polskiej muzyki ludowej”. Dyrektor dodał — w odniesieniu do muzyki ludowej — że Polskie Radio „za jedno z najszczytniejszych swoich zadań uważa podjęte ostatnio (...) prace, zmierzające do gromadzenia w swej bibliotece utworów

radia, „w ramach tego programu dojdą do głosu poszczególne dzielnice Polski, jak Kujawy, Łowickie, Śląsk, Krakowskie, Lwowskie, Podhale, Lubelszczyzna, Wileńszczyzna itd., które w pieśniach obrzędowych i innych dadzą wzory, każda swego odrębnego folkloru”. Wywołało to, co prawda, niechęć rozgłośni regionalnych, np. wileńskiej: „Wilno ma zbyt dawne tradycje muzyczne, aby ograniczyć swoje produkcje muzyczne do odgrywania tańców ludowych białoruskich, litewskich i żydowskich”<sup>56</sup>. Były to jednak raczej reakcje na próby centralizacji radia i ograniczenia funduszków na rozgłośnie regionalne, aniżeli na ideę programową.

W radzie programowej radia nadal uważano, że „niewyczerpane skarby muzyki ludowej” to są opracowania dokonywane przez kompozytorów w formie suit, fantazji na tematy ludowe itp., nie zaś żywe produkcje muzyków chłopskich. Zapotrzebowanie na wszelkiego rodzaju kompozycje-aranżacje wzrosło m.in. ze względu na zainteresowanie radiofonii europejskich folklorem polskim (ten stan trwał aż do schyłku lat 60. XX w.). Warto przytoczyć zawartość półgodzinnej audycji ogólnopolskiej (8 I 1936) przygotowanej przez Bronisława Rutkowskiego, akompaniującego śpiewaczkę Janinę Kay-Kuczyńskiej: 1) B. Rutkowski: *Matulu moja* – Mazowsze, 2) Ł. Kamieński: *A gdy będzie słońce i pogoda* — Kujawy, 3) B. Rutkowski: *Ma miła dziewczeczko* — Śląsk, 4) K. Szymanowski: *Leciały żórawie* [sic!] — Kurpie, 5) B. Rutkowski: *Leć głosie po rosie* — Krakowskie, 6) B. Rutkowski: *Śta Kasieńka po wodę* — Poznańskie, 7) Ł. Kamieński: *Ach ty ptaszku skowronaszku* — Kaszuby, 8) Z. Noskowski: *Hej przyleciał ptaszek* — Lubelskie, 9) B. Rutkowski: *Oj, już dobranoc* — Lubelskie. Radio zaprezentowało tutaj panoramę regionów, w muzyczno-„komiksowym” skrócie, lecz w oparciu o znakomite przykłady i wybitne opracowania<sup>57</sup>.

W końcu lat trzydziestych wyraźne miejsce uzyskały audycje specjalistyczne, które prezentowały obrzędy doroczne w wersji regionalnej, np. *Kujawski dyngus* (Toruń, IV 1939), *Z gaikiem zielonym* (Łódź, IV 1939) i oczywiście audycje z kolędami. Od 1933 r. (dzięki udoskonaleniu mikrofonów) transmitowane były plenerowe występy muzyczne na dorocznych Jarmarkach czy odpustach (Polesie, Wołyń), regionalnych imprezach masowych

---

polskich, drzemiących dotychczas bądź w rękopisach, bądź niewykorzystanych z powodu ich nieopracowania, bądź też pozostających w surowej formie pieśni ludowej”. Jest to także zapowiedź konkursu radiowego w 1935 r. na zbieranie pieśni ludowych.

<sup>56</sup> TADEUSZ SZELIGOWSKI, *Uwagi krytyczne o działalności muzycznej Polskiego Radja na prowincji*, „Muzyka Polska” 1934 nr 1, s. 38. Tegoż, *Muzyka w Radjo*, „Życie Sztuki” t. II 1935, s. 208.

<sup>57</sup> P. DAHLIG, *Tradycje muzyczne i ich przemiany...*, op. cit., rozdział *Muzyka ludowa w Polskim Radjo (1926–1939)*, s. 494–516.

(*Święto Gór, Święto Winobrania* w Zaleszczykach), czy ogólnopolskich (występy na Dożynkach w Spale). Eksponowano regiony pograniczne (*Jaworzyńskie nuty*; Katowice, VII 1939), *Tańce i pieśni kaszubskie* (systematyczne emisje od 1936 r.). Te ostatnie audycje prowadził głównie Łucjan Kamieński; stanowiły one też wyraz starań samych zbieraczy pieśni o reprezentację antenową<sup>58</sup>. Sygnałem dostrzegania przemian tradycji wiejskich był cykl *Z pieśnią i tańcem po COP* (1938–39, audycje muzyki ludowej z udziałem orkiestry, chóru, solistów).

Latem 1937 i 1938 roku szczególne znaczenie zyskały, ciesząc się odzewem słuchaczy, radiowe konkursy chórów regionalnych. Każdy region wręcz domagał się reprezentacji w radiofoniach<sup>59</sup>. Wymieniane audycje były koncertami „na żywo”. Ta forma, bliższa oczywiście ludowej praktyce, znajdowała lepszy rezonans wśród słuchaczy, mobilizowała też zespoły amatorskie. Niestety, ten typ emisji dzielił też los praktyki ludowej — ulotność<sup>60</sup>. Utyskiwano na stopniowy wzrost udziału muzyki odtwarzanej z płyt w emisjach radiowych. Oto, przykładowo, program jednej z sepek półgodzinnych audycji z ludową muzyką taneczną z płyt (rok 1936): 1) (bez podania autorów opracowań) *Jakem maszerował* — polka, 2) *Maciek Bzdura* — oberek, 3) *Spod Kalisza* — kujawiak, 4) *Koziołek* — polka, 5) *Na goraco* — oberek, 6) *Ostatni uscisk* — walc, 7) *Nie mam siwych koni* — mazurek<sup>61</sup>. Pod tym względem słuchacze zgadzali się z muzykami zatrudnionymi w radio (ci ostatni niepokoił ich „wyręczaniem” ich przez muzykę

<sup>58</sup> Np. audycje Ludwika Kitz, nauczyciela — zbieracza pieśni w Wielkopolsce i na Pomorzu. 8 I 1936 w Toruniu nadano: *Od Warmii do Kujaw. Pokłon Pomorzan w szopie*. Audycja w układzie Ludwika Kitz w wykonaniu zespołu Związku Teatrów Ludowych z Torunia.

<sup>59</sup> Związek Mazurów (1935) podjął starania, aby Rozgłośnia PR w Toruniu nadała audycję o Mazurach. „Mogłyby to być krótkie odczyty popularno-naukowe, występy regionalnych zespołów chórnych czy teatralnych”.

<sup>60</sup> W latach 1935–39 radio tworzyło własne archiwum, tzw. „fioletowe” (od kolorów płyty decelitowej), mając własną aparaturę do nacinania płyt; *Fioletowe Archiwum*, „Antena” 1937 nr 19, s. 8. Czas nagrań na płycie wynosił od 2,5 do 3,5 min. Na 200 płytach zarejestrowano uroczystości pogrzebowe Marszałka Piłsudskiego. Kilka tysięcy płyt (w 1937 r.) służyło wyłącznie do celów radiowych, tworząc, obok zbioru podręcznego, także „muzeum akustyczne”. Nie wiemy, czy na tej aparaturze nagrywano audycje folklorystyczne, ale jest to wysoce prawdopodobne ze względu na wymianę między radiofoniami. Od 1934 r. radio nagrywało ważne mowy publiczne również na taśmie stalowej.

<sup>61</sup> P. DAHLIG, *Tradycje muzyczne i ich przemiany...* op. cit., s. 509.

mechaniczną)<sup>62</sup>. Środkiem zaradczym dla radia stało się wzbogacenie komentarza do muzyki odtwarzanej z płyt.

Z powyższego przeglądu możemy wnioskować, że tradycje ludowe traktowano nie tyle jako nobilitowaną tradycję, lecz nadal żywą kulturę stosowaną, z naruszeniem pierwotnych kontekstów, jako ozdobę struktury społeczno-państwowej, ale i jako drogę awansu społeczno-politycznego dla młodzieży wiejskiej poprzez działalność artystyczną. Ochrona pieśni ludowych w tradycyjnym kształcie i kontekście, to dość odosobniona postawa ujawniająca się dopiero w końcu lat trzydziestych. Warto podkreślić jednak łączność postulatów pielęgnowania kultury ludowej z ochroną przyrody, widoczną już w pismach Adolfa Chybińskiego (1921), który przeniósł w obszar kultury muzycznej strategię skansenu (znanego w Skandynawii od 1906 r.)<sup>63</sup>.

Odnosnie ostatniej fazy (D), która wymagałaby osobnego opracowania<sup>64</sup>, chciałbym ograniczyć się do uwag o etnomuzykologii. Dyscyplina naukowa, jej nazwa i zakres kształtuje się w stałym dialogu z rzeczywistością kultury, także w kręgu potrzeb czy postulatów społecznych, jest wreszcie owocem refleksji nad zgromadzoną dokumentacją terenową. Pojęcia i terminy wyłaniają się i odchodzą lub przeistaczają, jak każe duch czasu. Da się to zilustrować na przykładzie nazwy etnomuzykologia, gdzie występuje złożenie etnologii i muzykologii, z trwałym rdzeniem logosu, przy czym w toku półwiecza preferencje badawcze przesunęły się z pieśni na całą kulturę.

W świetle najnowszej kwerendy Bohdana Łukaniuka we Lwowie i Kijowie okazuje się, że termin „etno-muzykologia” pojawił się — najprawdopodobniej po raz pierwszy na świecie — w 1928 r. w pismach Klimenta Kwitki, wybitnego badacza tradycji ukraińskich<sup>65</sup>. Kontakty Kwitki, Filareta Kolessy, Adolfa Chylińskiego i Łucjana Kamieńskiego znalazły złożenie w postaci nazwy etnomuzykologia. Pośrednikiem kontaktów naukowych ukraińsko-polskich był właśnie Walerian Batko, który zdefiniował „etnomuzykologię” (luty 1939)<sup>66</sup> jako naukowe opracowanie zbioru pieśni ludowych. Przypomnienie tego faktu jest o tyle istotne, że na świe-

<sup>62</sup> Podobnie miały miejsce konflikty o prawo retransmisji koncertów (instalacja mikrofonów w operze i filharmonii), w której widziano zagrożenie dla muzyki „żywej” i dla frekwencji na koncertach i w operze.

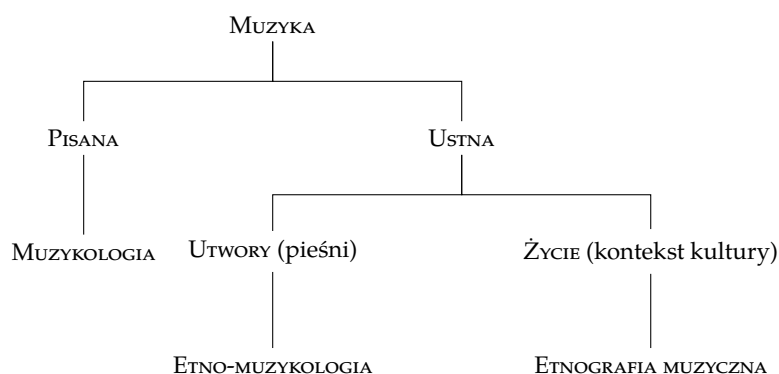
<sup>63</sup> ADOLF CHYBINSKI, *O organizację pracy nad melodjami ludowymi*, „Lud” t. 21, 1922, s. 32. P. DAHLIG, *Tradycje muzyczne i ich przemiany...*, op. cit., s. 527–528.

<sup>64</sup> Próbę przedstawiłem w pracy *Tradycje muzyczne a ich przemiany...*, op. cit., s. 517–628.

<sup>65</sup> Szerzej na ten temat: P. DAHLIG, *The use of the term ethnomusicology in Ukraine and Poland between 1928 and 1939*, „Muzyka” 2009 nr 1, s. 51–56.

<sup>66</sup> „Teatr ludowy 1939 nr 2, s. 62–63.

cie przyjmuje się rok 1950 jako narodziny terminu etnomuzykologia. Izolacja polityczna, bariery językowe spowodowały zapomnienie tego dużo wcześniejszego ukraińsko-polskiego epizodu tworzenia terminologii naukowej. Późniejsza anglosaska odsłona etnomuzykologii położy jednak dużo większy nacisk na konteksty kulturowe muzyki tradycyjnej (ludowej, etnicznej), ale to już odrębne zagadnienie. Poniżej *Schemat wiedzy muzykologicznej i miejsce etnomuzykologii w ujęciu Klimenta Kwitki (1928)*<sup>67</sup>:



Podsumowując: przegląd ról i zastosowań dziedzictwa muzycznego szerokich kregów społecznych w krótkim okresie międzywojennego dwudziestolecia niepodległej II RP wydaje się znaczącym wkładem do historii i socjologii kultury. Wyraziste kultury wspólnot regionalnych i narodowych konfrontowały się z tendencjami wczesnej kultury masowej. Wybitni artyści, regionaliści, kadra pedagogiczna, „sól” II RP, chcieli kulturę wsi, o nadal samodzielnym etosie, przyswoić obywatelom suwerennego państwa. Rzeczą gustu jest ocena estetyczna tych filtracji i migracji, lecz szczery wysiłek został podjęty i zasługuje na poznanie i uznanie. Zwłaszcza, że pociągnął liczne ofiary w czasie II wojny światowej, jak np. Jędrzej Cierniak, Aleksander Patkowski, Ignacy Solarz, Tadeusz Grabowski i liczne zastępy nauczycieli polskich na terenach wcielonych do III Rzeszy i Związku Sowieckiego.

<sup>67</sup> KLIMENT KWITKA, *Anhemitonni prymitywy i teorija Sokalskoho*, „Etnohraficznyj wisnyk” 1928 nr 6, s. 82–83. Tegoż, *Maksymowycz i Aljabjew w istoriji zbyrannja ukrajinskykh melodij* [Maksymowycz i Ajabjew w historii gromadzenia melodii ukraińskich], w: *Perwisne hromadianstwo ta joho pereżytki na Ukraini* [Prymarne wspólnoty społeczne i ich przeżytki w Ukrainie]. Kyjiw 1928, wyp. 1, s. 119–144.

## SUMMARY

The topic has three aspects: ideological, cultural and musical-practical. Poland as one of the new independent states after the WWI tended to incorporate cultural traditions of peasant population into educational system to promote regional and national consciousness. Simultaneously, in 1920s and 30s general transformations of local music cultures were in course. The culture changes consisted in gaining perceptual distance toward song tradition, in loosing relationships between music piece and its steady social background, and in susceptibility of music repertoire to reshaping and manipulation. The interwar period showed the whole gamut of examples in the continuum between highly traditional and modernized musical culture. This process expressed the structure of change which would consist of four phases: (1) Natural, comparatively isolated circulation of the music repertoire in original environment. (2) Leaders from outside evoke interest in vocal tradition thus making songs as not only the internal instinctive heritage but also the external conscious object. (3) Institutions chose, popularize and shape the heritage for the wider stage than in local original context. (4) Folk songs are thus adapted by school systems, choirs, theatre, dance movement, broadcasting, mass events; the musical ethnic and regional traditions invigorate musicology research and highly artistic output. In the article, the examples of transformations were described basing on historical sources (e.g. reports in periodicals) or interviews with oldest generations of villagers particularly in the Lublin region, the eastern part of contemporary Poland.

GDY TECHNOLOGIA NIE NADAŻA ZA IDEA,  
CZYLI O HISTORII GRAMOFONU  
JAKO NARZĘDZIA KOMPOZYTORSKIEGO

*Iwona Lindstedt*

Warszawa, Instytut Muzykologii UW

Sztuka posługiwania się gramofonem i płytą winylową w celu manipulowania dźwiękami nazywana jest dziś turntablizmem (gramofonistyką)<sup>1</sup> i stanowi integralną część tzw. kultury didżejskiej. Kultura ta — jak pisze Paul D. Miller — „sprowadza się do potencjału rekombinowania” a „jej najważniejszą cechą jest eugenika wyobraźni”<sup>2</sup>. Esencją takich działań jest tworzenie z oddzielonych od swego pierwotnego kontekstu jakości dźwiękowych (próbek), jakości nowych — dzieł które nie mogłyby powstać za pomocą innych środków<sup>3</sup>. Innymi słowy potraktowanie gramofonu jak elastycznego narzędzia kompozytorskiego, instrumentu muzycznego funkcjonującego na swych własnych prawach.

Historia współczesnej gramofonistyki ma swój początek w latach 70. XX wieku, gdy w nowojorskim Bronxie nastolatek Theodore Livingston, znany później jako DJ Grand Wizard Theodore, przypadkowo wynalazł „scratching”<sup>4</sup>, jednakże dzieje zastosowania gramofonu do tworzenia mu-

<sup>1</sup> Termin wprowadzony został w 1995 r. przez DJ-a Babu. Por. MARK KATZ, *The Turntable as Weapon*, w: *Capturing sound. How Technology Has Changed Music*, Berkeley – Los Angeles – London 2004, s. 115.

<sup>2</sup> PAUL D. MILLER (aka DJ Spooky), *Algorytmy: wymazywanie i sztuka pamięci*, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Wybór i redakcja Christoph Cox i Daniel Warner, Gdańsk 2010, s. 433.

<sup>3</sup> M. KATZ, *The Turntable as Weapon*, w: *Capturing Sound...*, op. cit., s. 115.

<sup>4</sup> Jw., s. 116. „Scratching” (skreczowanie) to w najprostszej postaci technika polegająca na rytmicznym przesuwaniu płyty wstecz i wprzód podczas gdy igła „drapie” płytę.

zyki sięgają pierwszych dekad XX stulecia i związane są z rozwojem technik utrwalania dźwięku (przykład 1)<sup>5</sup>.

Pierwsze eksperymenty akustyczne udowodniły, że gdy pod wpływem fal dźwiękowych igła wyryje faliste rowki na specjalnym wałku lub płycie, dźwięk można uczynić widzialnym. Dopiero w drugiej kolejności zauważono, że przez odwrócenie procesu zapisany dźwięk można odzyskać, a potem reprodukować. Tuż po skonstruowaniu fonografu, Edison opublikował artykuł, w którym wymienił 10 jego zastosowań<sup>6</sup>. Na liście znalazły się m.in.: nagrywanie ostatnich słów umierających osób, nagrywanie książek dla niewidomych, nauka prawidłowej wymowy i inne cele edukacyjne, a reprodukcja muzyki nie zajęła zbyt eksponowanego miejsca. Edison niechętny był komercyjnym zastosowaniom fonografu: godził się na traktowanie go jako biurowego dyktafonu, lecz sprzeciwiał użyciu w pierwszych szafach grających. Dopiero po ponad 20 latach niechętnie przyznał, że jego głównym zastosowaniem było faktycznie nagrywanie i odtwarzanie muzyki<sup>7</sup>. W tym czasie wszakże funkcję tę przejął już gramofon: wynalazek, który przez większą część XX stulecia — odkąd Berliner stworzył możliwość przemysłowego kopiowania płyt — był standardowym środkiem reprodukcji muzyki i głosu.

W początkowej historii „zapisywaczy dźwięku” odzwierciedla się wyraźnie dialektyka między ich czysto odtwórczym i kreatywnym potencjałem. Ten drugi okazał się bardzo inspirujący dla rozwoju nowych form sztuki, nie tylko muzycznej. Na przykład już w 1914 roku Guillaume Apollinaire docenił znaczenie nowych możliwości technicznych dla poezji. Przewidywał tworzenie za pośrednictwem fonografu „prawdziwej poezji symfonicznej”, nazywanej też „wertikalną” lub „polifoniczną”. Miała ona polegać na symultanicznej akcji, na „bezpośrednim nagraniu poematu na fonografie oraz jednoczesnym nagraniu naturalnych szmerów i innych odgłosów wydobywających się w tłumie lub pośród przyjaciół”<sup>8</sup>.

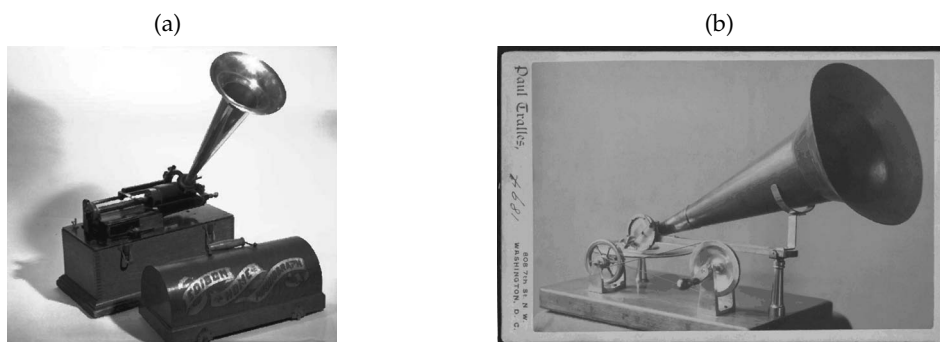
<sup>5</sup> W 1878 roku Thomas Alva Edison opatentował swój wynalazek zwany fonografem, a w 1895 roku powstał gramofon skonstruowany przez Emila Berlinera. Główna różnica między tymi technikami nagraniowymi dotyczy sposobu zapisu dźwięku, który na płycie gramofonowej rysowany jest wbcznie jako linia zygzakowata, a na fonograficznym wałku drgania dźwiękowe nacinane są wgłębnie.

<sup>6</sup> THOMAS ALVA EDISON, *The Phonograph and its Future*, „The North American Review” 1878, t. 126, nr 262, s. 527–536.

<sup>7</sup> Zob. JARED DIAMOND, *Guns, Germs, and Steels. The Fates of Human Societies*, New York – London 1999, s. 239.

<sup>8</sup> GUILLAUME APOLLINAIRE, *A propos de la poesie nouvelle*, „Paris-Journal”, 29 juin 1914, w: tegoż, *Oeuvres en prose completes*, red. Pierre Caizergues i Michel Décaudin, t. 2. Paris 1991, s. 982.





PRZYKŁAD 1: Fonograf Edisona (a) i gramofon Berlinera (b)

Zaś Rainera Marię Rilke'go młodsze fascynacje fonografem zawiodły do bardzo istotnych dla naszych dalszych rozważań wniosków. W rezultacie kontemplacji znaków rytych na woskowym cylindrze zrodziła się bowiem idea pradźwięku (*Ur-Geräusch*), powstającego w wyniku realizacji dźwiękowej uprzednio pustych rowków istniejących w sposób naturalny, na przykład w „szwie wieńcowym czaszki”, który — jak zauważał — „jest [...] nieco podobny do zygzakowatej linii, jaka igła fonografu rysuje na obracającym się cylindrze aparatu”. Zatem,

co by się stało, gdyby igłę trochę oszukać i zamiast wrytym wcześniej śladem poprowadzić ją śladem niebędącym graficznym zapisem dźwięku, lecz istniejącym samodzielnie i w sposób naturalny – dobrze, przynajmniej: właśnie np. szwem wieńcowym – co by się stało? Musiałby powstać jakiś dźwięk, szereg następujących po sobie dźwięków, muzyka...<sup>9</sup>.

Myśl o nowej technologii akustycznej, zdolnej tworzyć nieznanie wcześniej dźwięki i ich następstwa, w pierwszych dekadach XX wieku silnie rozpałała wyobraźnię wielu komentatorów, którzy z rozmachem opisywali właściwości takiej potencjalnej muzyki. Już w 1910 roku w berlińskim periodyku „Die Stimme” Alexander Dillmann<sup>10</sup> przedstawił wizję zastosowania gramofonu do syntetyzowania dźwięków, poprzez wyrycie rowków na pustej płycie. Spekulował, że czysto mechaniczne środki pozwolą „zmaterializować” dźwięki muzyczne, które zaistnieją tylko i wyłącznie

<sup>9</sup> RAINER MARIA RILKE, *Ur-Geräusch* (1919). Cytat wg *Druga strona natury. Eseje, listy i pisma o sztuce*. Przekład i komentarze Tomasa Ososińskiego, Warszawa 2010, s. 162.

<sup>10</sup> ALEXANDER DILLMANN, *Das Grammophon*, „Die Stimme” 1910 nr 1, s. 11.

w formie fonograficznej<sup>11</sup>. W latach 20. i 30. na łamach czasopiśmiennictwa muzycznego Europy i Ameryki pojawiło się znacznie więcej takich spekulacji, które odzwierciedlały całe spektrum nadziei związanych z nową technologią. Spośród przykładów zebranych przez Marka Katza<sup>12</sup> przywołać warto następujące:

- w 1926 roku Hansjörg Dammert<sup>13</sup> zaproponował nowy gatunek muzyki koncertowej: koncert na fonograf odtwarzający prenagrane płyty z akompaniamentem prawdziwych instrumentów. Dawało to możliwość znacznego poszerzenia muzycznej rzeczywistości zarówno poprzez niuanse barwy w partii solowej, jak i kształtowanie dialogu między fonografem i tradycyjnymi instrumentami (ruch przeciwny). Poza tym — gdy np. nagrana orkiestra wagnerowska wykonywałaby partię solową, a znacznie mniejszy zespół orkiestrowy akompaniował — zmienić mogło tradycyjną funkcję współczynników koncertu;
- w 1929 roku francuski kompozytor Carol-Bérard zaproponował użycie nagranych szumów i dźwięków jako źródła materiału dla nowych utworów poprzez ich swoiste miksowanie na jednej płycie, pisząc:

Jeśli szумы zostały nagrane, to mogą być też grupowane i troskliwie łączone, podobnie jak nowe barwy różnych instrumentów w zwykłej orkiestrze, choć za pomocą innej techniki. Moglibyśmy tworzyć symfonie szumów, które byłyby przyjemne dla ucha [...] Wiele jest bowiem niezarejestrowanych, zachwycających dźwięków, odgłosów fal i drzew, żagla wciągane na maszt, szybującego w dół samolotu, nocnych chórów żab [...]<sup>14</sup>;

<sup>11</sup> MARK KATZ, *Hindemith, Toch and „Grammophonmusik”*, „Journal of Musicological Research” 2001, t. 20, s. 166. Tekst ten w zmienionej nieco wersji opublikowany został także pt. *The Rise and Fall of Grammophonmusik* w zbiorze *Capturing Sound...*, op. cit., s. 99–113. W dalszej części artykułu odwoływać się będę do wersji pierwszej.

<sup>12</sup> Zob. jw., s. 170–172.

<sup>13</sup> HANSJÖRG DAMMERT, *Grammophon-Konzerte*, „Musikblätter des Anbruch” 1926 nr 8, s. 406.

<sup>14</sup> CAROL-BÉRARD, *Recorded noises. Tomorrow’s instrumentation*, „Modern Music” 1929 nr 6, s. 29. Ten bardzo tajemniczy kompozytor (najprawdopodobniej Carol to po prostu jego imię, a zapis jest wynikiem pomyłki), o którego spuściznie nie mamy dziś zbyt wielu informacji, ok. 1910 roku skomponować miał *Symphonie des Forces Mécaniques*, w której użył motorów, dzwonów elektrycznych, gwizdów i syren. Zob. na ten temat DOUGLAS KAHN, *Noise, Water, Meat: A History of the Sound in the Arts*, Cambridge 1999, s. 130.

- w 1930 r. Raymond Lyon<sup>15</sup> stworzył całą listę możliwości poszerzenia świata brzmieniowego za pomocą gramofonów. Zawierała ona m in. odtwarzanie płyt na głos basowy w 100 obrotach na minutę a sopranowy w 40 oraz nowy gatunek duetu fonograficznego będący kombinacją *Niedokończonej* Schuberta ze ówczesnym hitem muzyki popularnej — piosenką Ala Jolsona pt. *There' a Rainbow Round My Shoulder*, a także manipulowanie naturalnymi dźwiękami otoczenia w kompozycji pt. *Paysage*;
- wreszcie w 1932 r. Georg Schünemann<sup>16</sup> przedstawił wizję zastosowania gramofonu w ćwiczeniach kontrapunktycznych, szczególnie w tworzeniu kanonów w raku. Jak trafnie zauważa Katz, nie wziął on jednak pod uwagę procesu odwrócenia ataku i wybrzmienia dźwięku podczas jego odtwarzania wstecz, co raczej dyskwalifikuje użycie tego urządzenia w wyjaśnianiu skomplikowanej polifonii<sup>17</sup>.

O tym, jak bardzo inspirująca była idea pisania muzyki przeznaczonej na technologię nagraniową świadczą także wypowiedzi najwybitniejszych osobowości kompozytorskich pierwszej połowy XX stulecia. Igor Strawiński<sup>18</sup> na przykład widział w niej cel działania dla „fonograficznych kompozytorów przyszłości”, realną szansę na dokładną realizację intencji twórczych. I jeśli nawet sam nie próbował wykorzystać twórczego potencjału gramofonu, to w pełni doceniał jego znaczenie promocyjne — już kilka lat wcześniej, pracując nad swą fortepianową *Serenadą in La*, zakomponował ją tak, by każda z części mieściła się na jednej stronie standardowej płyty gramofonowej<sup>19</sup>. Henry Cowell także nie miał żadnych wątpliwości, że „istnieje szerokie pole dla komponowania muzyki przeznaczonej na dyski fonograficzne”<sup>20</sup>.

Kompozytorzy, którzy poszukiwali nowych środków wyrazu, większej niezależności od wykonawców i związków z technologią, musieli zmierzyć się z realnymi trudnościami technicznymi. Wprawdzie fonografia rozwijała się prężnie i ok. 1926 r. wprowadzono do gramofonów napęd elektryczny ale na jednej stronie płyty gramofonowej mieściło się tylko 4–5 mi-

<sup>15</sup> RAYMOND LYON, *Le phonographe d'avant garde*, „La joie musicale” 1930 nr 3, s. 34.

<sup>16</sup> GEORG SCHÜNEMANN, *Produktive Kräfte der mechanischen Musik*, „Die Musik” 1932 nr 24, s. 247.

<sup>17</sup> M. KATZ, *Hindemit, Toch...*, op. cit., s. 172.

<sup>18</sup> IGOR STRAWIŃSKI, *Meine Stellung zur Schallplatte*, „Kultur und Schallplatte” 1930 nr 1, s. 65.

<sup>19</sup> Zob. M. KATZ, *Introduction*, w: *Capturing Sound...*, op. cit., s. 2–3.

<sup>20</sup> HENRY COWELL, *Music of and for the records*, „Modern Music” 1931 nr 8 (3), s. 34.

nut muzyki. Same zaś urządzenia umożliwiały jedynie nagranie, odtworzenie i ponowne nagranie ścieżki dźwiękowej na innej płycie oraz regulację prędkości, gdyż standard 78 obrotów na minutę ulegał w rzeczywistości pewnym wahaniom<sup>21</sup>.

Wprawdzie już w 1916 roku w Rosji Arsenij Awraamow przewidział różne możliwości syntezy dźwięku z wykorzystaniem technik modelowania fizycznego, to jednak przejście od teorii do empirii okazało się bardzo trudne. „Znając sposób nagrywania złożonych kompleksów dźwiękowych (fonograf)” — pisał Awraamow<sup>22</sup> — „po analizie krzywej, po której porusza się igła rezonującej membrany, mogą stworzyć syntetycznie każdy najbardziej fantastyczny tembr, nadając tej krzywej odpowiedni kształt i głębokość”. Ale realizacja tej procedury urzeczywistniła się dopiero w trzeciej dekadzie XX wieku, gdy w kręgu weimarskiego Bauhausu powstała idea „muzyki rowków gramofonowych”, wynikająca z nadania gramofonowi statusu środka produkcji (a nie reprodukcji) muzycznej. W 1922 roku wszechstronny twórca awangardowy László Moholy-Nagy, ogłosił tekst pt. *Produktion-Reproduktion*<sup>23</sup>, poświęcony możliwości tworzenia muzycznych innowacji bez pośrednictwa tradycyjnych środków wykonawczych i zawierający m.in. poniższe spostrzeżenia:

Rozszerzenie działania tego aparatu dla celów twórczych można by osiągnąć w następujący sposób: dźwięki byłyby ryte na wosku przez człowieka, bez żadnych zewnętrznych środków mechanicznych, w efekcie powstałyby rowki nieodnoszące się ani do nowych instrumentów, ani orkiestry — byłyby to fundamentalna innowacja (tworzenie nowych a tym samym nieznanych dotąd dźwięków i relacji tonalnych) zarówno w kompozycji, jak i w praktyce wykonawczej<sup>24</sup>.

Do tego celu niezbędne były „eksperymenty laboratoryjne” — wnikliwe badania rowków wytwarzanych przez różne dźwięki, także tych zrobionych ręką człowieka oraz próby udoskonalania tego sposobu zapisu. Konkretnie propozycje takich działań przedstawił Moholy-Nagy już rok

<sup>21</sup> Por. specyfikację podaną przez THOMA HOLMESA w: *Electronic and Experimental Music. Technology, Music and Culture*, New York – London 2008, s. 43.

<sup>22</sup> ARSENIJ AWRAAMOW, *Griaduszczaja muzykalnaja nauka i nowaja era istorii muzyki*, „Muzykalnyj Sowremiennik”, 1916 nr 6 (luty).

<sup>23</sup> László Moholy-Nagy, *Produktion-Reproduktion*, „De Stijl” 1922 nr 7, s. 97–101.

<sup>24</sup> Przekład polski Jana Kutuły, podaję za tekstem będącym kompilacją dwóch artykułów Moholy-Nagya (*Produktion — Reproduktion* (1922) oraz *Neue Gestaltung in der Musik. Möglichkeiten des Grammophons* (1923)) pt. *Twórczość — odtwórczość: potencjalność gramofonu*, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, op. cit., s. 413.

później<sup>25</sup>. Na łamach „Der Sturm” zgłosił projekt utworzenia „alfabetu języka rowków” (*Ritzschrift-ABC*) — niekonwencjonalnego typu notacji muzycznej, w którym odcisnięte na płycie znaki zarówno dźwięk reprezentują, jak i go — podczas odczytu przez igłę fonograficzną — powodują. Powstanie „pisma rowkowego” (*Ritzen-Handschrift*) związał Moholy-Nagy z uniezależnieniem kompozytora od „wiedzy interpretującego artysty” i „nauczeniem ludzi realnego odbierania lub tworzenia muzyki”. Miało się to udać dzięki zastosowaniu najnowszych zdobyczy techniki i systematyzacji procedur eksperymentalnych na pokrytych woskiem płytach, dotyczących w szczególności:

- prac na rowkach dużych rozmiarów, a potem technicznego redukcji ich do rozmiaru normalnej płyty poprzez fotografowanie i procedurę cynkograficznego lub galwanoplastycznego odbicia;
- studiów nad graficznymi symbolami zjawisk akustycznych przy wykorzystaniu możliwości współczesnej techniki filmowej;
- studiów nad różnorodnymi dźwiękami (mechanicznymi, metalicznymi i mineralnymi), różnymi systemami tonalnymi i tworzenia na tej podstawie specjalnego języka graficznego;
- tworzenia jak największych kontrastów graficznych;
- improwizacji na płycie, które powinny dać nieprzewidywalne teoretycznie rezultaty fonetyczne<sup>26</sup>.

Kontrapunktem dla przemysłów Moholy-Nagya były w połowie lat 20. teksty kompozytora i muzykologa Hansa Heinza Stuckenschmidta, który doskonale znał poglądy swego kolegi i uzupełniał je z nieco innego punktu widzenia. W artykule pt. *Die Mechanisierung der Musik*<sup>27</sup> Stuckenschmidt zdefiniował „muzykę mechaniczną” jako całe spektrum zjawisk związanych z urządzeniami mechaniczno-elektrycznymi, konstruowanymi wówczas do celów muzycznych. Największy nacisk kładł na ekspresywne intencje kompozytora i poszukiwanie sposobu wyzwolenia wykonania muzycznego od interpretacyjnej subiektywności. Jego ideałem była w tym zakresie pianola, która automatycznie rejestrowała i replikowała

<sup>25</sup> L. MOHOLY-NAGY, *Neue Gestaltung in der Musik: Möglichkeiten des Grammophons*, „Der Sturm” 1923, s. 14.

<sup>26</sup> Zob. L. MOHOLY-NAGY, *Twórczość – odtwórczość...*, op. cit., s. 414–415.

<sup>27</sup> HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT, *Die Mechanisierung der Musik*, „Pult und Taktstock” 1925 nr 2, s. 7–8

niuanse oryginalnego, autorskiego wykonania. Gramofon odróżnił jednak od instrumentów mechanicznych, wytwarzających dźwięki w sposób tradycyjny, gdyż tylko on zdolny był produkować dźwięki syntetyczne — zarówno te podobne do brzmień tradycyjnych, jak i całkowicie nowe<sup>28</sup>. Stuckenschmidt wiedział to z pierwszej ręki, gdyż wraz z Moholym-Nagyem przeprowadził w 1923 roku w Bauhausie szereg interesujących eksperymentów. Zakres i znaczenie tych prac opisał w swych wspomnieniach następująco:

[...] odgrywaliśmy płyty obracając je w inny niż zwykły sposób, co dawało zaskakujące rezultaty, zwłaszcza przy nagraniach fortepianowych. Zrobiliśmy w płytach dziwne dziurki, dzięki którym krążki nie obracały się regularnie, lecz wytwarzały groteskowe dźwięki w glissandach. Złobiliśmy nawet za pomocą dłutek rowki na płytach i tworzyliśmy dzięki nim takie figury rytmiczne i szmery, które radykalnie zmieniały sens muzyki<sup>29</sup>.

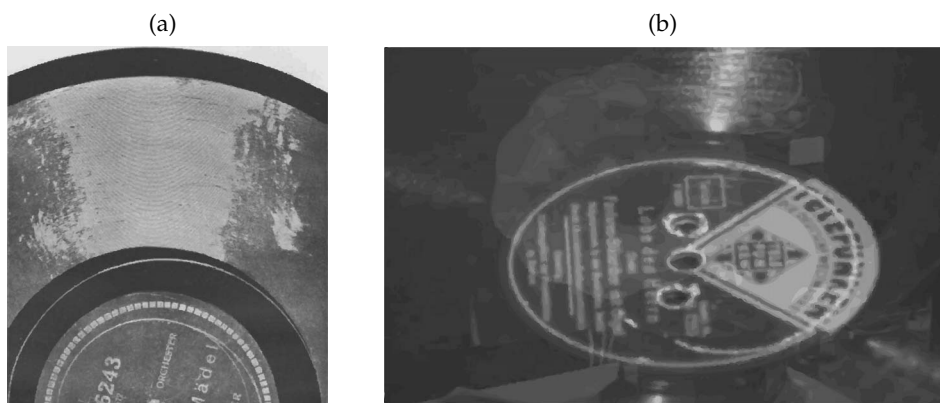
Tworzyły się zatem rozmaite zniekształcenia, odcinki bardziej melodyjne łączyły się z szumowymi, otwierał się zupełnie nowy świat dźwiękowy, którego przedsmaku doświadczyć dziś można realnie dzięki zarejestrowanej na płytach CD i DVD rekonstrukcji, przeprowadzonej w Walencji przez zespół Laboratorio de Creaciones Intermedia pod kierunkiem Miguela Moliny Alarcóna (por. przykład 2)<sup>30</sup>.

W 1927 roku, podsumowując niejako dotychczasowe doświadczenia, Stuckenschmidt podjął pozostający wciąż głównie w sferze teoretycznych spekulacji problem „notacji” muzyki gramofonowej. Zaproponował wówczas szereg własnych rozwiązań praktycznych, dotyczących systematyki rytych na płytach znaków oraz ich graficznego skalowania:

<sup>28</sup> Zob. też na ten temat ERICA JILL SCHEINBERG, *Music and the Technological Imagination in the Weimar Republic: Media, Machines and the New Objectivity*, Ph.D. diss., University of California, Los Angeles 2007, s. 42–43.

<sup>29</sup> H. H. STUCKENSCHMIDT, *Zum Hören geboren: Ein Leben mit Musik unserer Zeit*, München – Zürich 1979, s. 60.

<sup>30</sup> Zob. CD I DVD pt. *Ruidos y susurros de las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909–1945)*. Książeczka do płyty CD i fragmenty nagrań na [http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/publicacions\\_produccions/2004\\_ruidos\\_y\\_susurros/produccions\\_ruidos\\_susurros\\_doble\\_cd\\_e.htm](http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/publicacions_produccions/2004_ruidos_y_susurros/produccions_ruidos_susurros_doble_cd_e.htm). Informacje na temat DVD na [http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/publicacions\\_produccions/2008\\_ruidos\\_susurros\\_dvd/produccions\\_ruidos\\_susurros\\_doble\\_dvd\\_e.html](http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/publicacions_produccions/2008_ruidos_susurros_dvd/produccions_ruidos_susurros_doble_dvd_e.html) i w archiwum materiałów wideo na [http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup\\_investigacio/videos/laboratorio\\_creaciones\\_intermadia\\_videos\\_en.html](http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/videos/laboratorio_creaciones_intermadia_videos_en.html), dostęp 26.01.12.



PRZYKŁAD 2: *Grammophonplatte*, fotografia Moholy-Nagya (a) i płyta gramofonowa służąca do rekonstrukcji eksperymentów w Laboratorio de Creaciones Intermedia (b)

Dźwięk [...] transformowany jest w krótkie, faliste linie, trudne do badania. Ta przeszkoda może być ominięta przez mikroskop: linie mogą być podzielone według stałego schematu uwzględniającego wszystkie odcienie barwy dźwięku, wysokości i dynamiki. Nowe pismo pozwoli transkrybować określone dźwięki. Fale dźwiękowe pokazane będą w bardzo powiększonej formie; w celu przeniesienia na płytę muszą być zredukowane przez proces foto-mechaniczny<sup>31</sup>.

Większość podejmowanych w latach 20. ubiegłego stulecia eksperymentów z gramofonami nie polegała jednak na fizycznej ingerencji w strukturę nośnika danych muzycznych — płyty, lecz na penetrowaniu granic możliwości standardowej technologii nagraniowej. Wiemy na przykład, że w 1920 roku, na koncercie Dada w Berlinie, Stephan Wolpe na 8 urządzeniach odtwarzał jednocześnie muzykę klasyczną (na materiale Beethovena) i popularną w różnych szybkościach, czego efektem była złożona, absurda polifonia<sup>32</sup>. Według żony kompozytora<sup>33</sup>, Wolpe już jako trzynastolatek zafascynował się możliwością ustawiania wzajemnych relacji między różnymi prędkościami, bawiąc się otrzymaną od ojca kolejką.

<sup>31</sup> H. H. STUCKENSCHMIDT, *Machines — A Vision of the Future*, „Modern Music” 1927 nr 4, s. 11

<sup>32</sup> STEPHAN WOLPE opisuje to wydarzenie w *Lecture on Dada*, „The Musical Quarterly” 1986 nr 2, s. 202–215.

<sup>33</sup> HILDA MORLEY WOLPE, wspomnienia na [http://ada.evergreen.edu/~arunc/texts/music/wolpe/wolpe/Hilda\\_Morley\\_Wolpe.html](http://ada.evergreen.edu/~arunc/texts/music/wolpe/wolpe/Hilda_Morley_Wolpe.html), dostęp 26.01.2012.

Wiemy też o próbach kompozytorskich George'a Antheila oraz Dariusza Milhauda.

Milhaud używał na przykład gramofonów o różnych prędkościach do tworzenia unikatowych dźwięków wokalnych (powstających w konsekwencji zmiany wysokości i barwy) i stworzył za ich pomocą dzieło chóralne<sup>34</sup>. Antheil natomiast planował zastosowanie gramofonów w niezrealizowanej operze *Mr. Bloom and the Cyclops*, opartej na epizodzie z *Ulysses* Jamesa Joyce'a. W końcu opublikował jedynie trzystronicowy fragment dzieła w czasopiśmie „This Quarter” z 1925 roku<sup>35</sup>. Obok wzmocnionych elektrycznie głosów solowych i chóru jego obsada uwzględnia m.in. 16 mechanicznych fortepianów, 8 ksylofonów i amplifikowane gramofony „zawierające wszystkie zwykłe instrumenty zarejestrowane na płytach”, które tworzą tu swoistą orkiestrę-widmo tłumiącą brzmienie orkiestry rzeczywistej (patrz przykład 3)<sup>36</sup>.

Powyższe próby manipulowania nagraniem muzycznym przez zmiany szybkości obrotów talerza to — z technicznego punktu widzenia<sup>37</sup> — znacznie prostsza forma doświadczenia, niż „laboratoryjne eksperymenty” Moholy-Nagya i Stuckenschmidta. Jeszcze prostszy wydaje się pomysł włączenia gramofonów w skład tradycyjnych zespołów orkiestrowych po to by, w zaznaczonym precyzyjnie w partyturze momencie, odtworzyły one uprzednio nagrane dźwięki. Zastosował go np. Ottorino Respighi (1925), w III części *Pini di Roma* z partią „Grammofono” odtwarzającą głos słowika (patrz przykład 4) oraz Kurt Weill w operze *Der Zar lässt sich photographieren* (1927), gdy w kulminacyjnym momencie akcji z gramofonu solo odtwarzane jest jego własne tango na big-band. W owym *Tango-Angèle* gramofon jest solistą, który wchodzi po raz pierwszy w momencie, „gdy orkiestra milczy, a jego melodia jest niwelowana przez śpiewaków”<sup>38</sup>.

Zdecydowanie najbardziej wymagające od strony technicznej było z pewnością przygotowanie kompozycji, zaprezentowanych podczas koncertu w ramach festiwalu muzycznego Neue Musik Berlin, 18 czerwca 1930 roku. Pokazano na nim całkowicie nowy gatunek dzieła muzycznego — *Originalwerke für Schallplatten* Paula Hindemitha i Ernsta Tocha — idioma-

<sup>34</sup> Zob. HERBERT RUSSCOL, *The Liberation of Sound: An Introduction to Electronic Music*, Englewood Cliff 1972, s. 68.

<sup>35</sup> ANTHEIL, „This Quarter” 1925 nr 2 (Fall-Winter), *Musical Supplement*, s. 22-24.

<sup>36</sup> Zob. D. KAHN, *Noise, Water, Meat*, op. cit., s. 126.

<sup>37</sup> Wielu czytelników pamiętających czasy, w których gramofon był podstawowym narzędziem reprodukcji muzyki, ma z pewnością w pamięci własne doświadczenia w tym zakresie.

<sup>38</sup> Cyt. za D. KAHN, *Noise, Water, Meat*, op. cit., s. 127.



voice (from electric amplifier)  
 chorus (from electric amplifier)  
 16 mechanical pianos operated from master roll and controlled from switchboard  
 8 pyrophones controlled from switchboard  
 Amplified Gramophones containing full of like ordinary orchestral instruments registered upon gramophone record - amplified and controlled from switchboard  
 4 Bass drums  
 4 Electric Basses (and tubs)  
 4 pieces of steel  
 Electric Motor (wood attachment)  
 Electric Motor (steel attachment)

I was just passing the time of day with

PRZYKŁAD 3: Pierwsza strona fragmentu opery *Mr Bloom and the Cyclops* George'a Antheila

Cl.  
 Zn.  
 Grf. (Uelgale) \*  
 Vni I.  
 Vni II.  
 I. con SORD.  
 II. con SORD.  
 con SORD. DIV.  
 con SORD. DIV.

*ppp* *perdendosi*

PRZYKŁAD 4: Ottorino Respighi, *Pini di Roma*, cz. III, fragment

tyczne kompozycje gramofonowe. Można na nie spojrzeć jak na ukoronowanie i artystyczne zdyskontowanie spekulacji teoretycznych z poprzednich dekad. Warto przy tym pamiętać, że w 1926 roku obaj wymienieni twórcy zaprezentowali na festiwalu w Donaueschingen swe *Originalkompositionen für mechanische Instrumente*, w ich dorobku zatem koncert berliński stanowił kolejny krok w procesie eksplorowania możliwości muzycznych maszyn. W przypadku Hindemitha, krok ten miał charakter najbardziej innowacyjny, gdyż wkraczał w obszar dźwiękowego montażu i miksu.

Dramatyczną historię ocalenia nagrań z berlińskiego koncertu i de-skryptywną analizę tych jedynych zachowanych do dziś śladów słuchowych *Grammophonmusik*, jak nazwał nowy gatunek Ernst Toch, zaprezentował w cytowanej już pracy Mark Katz<sup>39</sup>. Tzw. *Trickaufnahmen* Paula Hindemitha zostały zarejestrowane na trzech płytach (78 obrotów na minutę), wyprodukowanych w dziale eksperymentów Hochschule für Musik w Berlinie. W połowie lat 80. trafiły do berlińskiego Staatliche Institut für Musikforschung, ale Instytut nie był nimi zainteresowany i zwrócił je synowi ofiarodawcy — dra Georga Schünemanna, w latach 1920–35 dyrektora berlińskiej Musikhochschule. Nie wiadomo, co się z nimi stało, na szczęście jednak nagranie zostało skopiowane na taśmę przez muzykologa Martina Elstego i stało się przedmiotem naukowego zainteresowania<sup>40</sup>.

Pierwsza płyta zawierała *Gesang über 4 Oktaven* — dwie etiudy, melodie z wariacjami śpiewane prawdopodobnie przez samego Hindemitha i transformowane w dwukrotnie zwiększonej i zmniejszonej szybkości. Jak podaje Katz, pierwsza realizacja kończy się dwudźwiękiem, wynikającym z zestawienia prędkości oryginalnej z podwojoną, druga natomiast trzydźwiękiem — zestawieniem wersji pierwotnej z szybszą i wolniejszą<sup>41</sup>. Zauważa także, że ponieważ w relacjach prasowych z koncertu<sup>42</sup> pisano o „arii z akompaniamentem fortepianu, w której głos ludzki ma zakres ok. 3 i pół oktawy”, a na płycie taki akompaniament nie jest zarejestrowany, musiał on być wykonywany na żywo, prawdopodobnie również przez samego kompozytora<sup>43</sup>.

<sup>39</sup> M. KATZ, *Hindemith, Toch...*, op. cit., s. 161–180.

<sup>40</sup> MARTIN ELSTE, *Hindemiths Versuche „grammophonplatten-eigene Stücke“ im Kontext einer Ideengeschichte der mechanische Musik im 20. Jahrhundert*, „Hindemith Jahrbuch“ 1996 nr 25, s. 195–221.

<sup>41</sup> M. KATZ, *Hindemith, Toch...*, op. cit., s. 163.

<sup>42</sup> Np. WILLI SCHUH, *Neue Musik Berlin 1930*, „Schweizerische Musikzeitung“ 1930 nr 70, s. 550.

<sup>43</sup> M. KATZ, *Hindemith, Toch...*, op. cit., s. 164.

Pozostałe dwie płyty to identyczne nagrania niezatytułowego dzieła instrumentalnego Hindemitha, z którym wiążą się jeszcze bardziej niż w poprzednim przypadku skomplikowane procesy realizacyjne. Grają tu trzy instrumenty: ksylofon oraz skrzypce i wiolonczela pizzicato. Katz wnioskuje<sup>44</sup>, że Hindemith użył tu jednak jednego tylko instrumentu smyczkowego (altówki) i zmodyfikował jej brzmienie przez zmianę szybkości nagrania, by osiągnąć wyższe i niższe rejestry. Choć procedura stworzenia tych nagrań jest jedynie przedmiotem domysłów, to z pewnością ich produkcja była bardzo pracochłonna. Instrumenty musiały zostać nagrane na oddzielne płyty i w celu stworzenia finalnej wersji jednocześnie odtwarzane na trzech gramofonach — jednym dla ksylofonu w normalnej prędkości oraz po jednym dla altówki na wolniejszych obrotach (dających brzmienie wiolonczeli) i altówki na przyspieszonych obrotach, imitujących skrzypce. Sposób prezentacji tego utworu na berlińskim koncercie także nie jest jednoznaczny. Istnienie dwóch płyt sugeruje jednak, że na scenie umieszczone mogły być dwa gramofony, a Hindemith mógł tworzyć za ich pomocą formę kanoniczną, którą zresztą — z ciekawym, jak podkreśla Katz, skutkiem audytywnym — próbował otworzyć eksperymentalnie Martin Elste<sup>45</sup>.


Dzieło Hindemitha, którego fragmentu można dziś posłuchać dzięki dołączonej do książki Marka Katza płycie<sup>46</sup>, posiada także szereg innych, interesujących właściwości. Doskonale mieści się w, charakterystycznym dla jego twórczości do czasu hitlerowskiego przewrotu w Niemczech, nurcie dążenia do stworzenia nowego, antyromantycznego stylu i estetyki na miarę nowych czasów, kojarzonego z *Neue Sachlichkeit*. A zatem dotyczące takich właściwości, jak przejrzystość muzycznej konstrukcji, motoryczność (maszynowość) rytmiki czy czerpanie z muzyki „niskiej” umotywowane postulatami masowej recepcji<sup>47</sup>. Mamy tu do czynienia z dwuwarstwową strukturą muzyczną, która różnicuje się nie tylko ze względu na barwę dźwięku, ale też rytmikę. Powstaje swoisty kontrapunkt prowadzonej w drobnych wartościach rytmicznych partii ksylofonu w wysokim rejestrze i wyraźnie tonalnej, choć silnie schromatyzowanej i zmodulowanej melodii granej w niższym rejestrze przez instrumenty smyczkowe, utrzy-

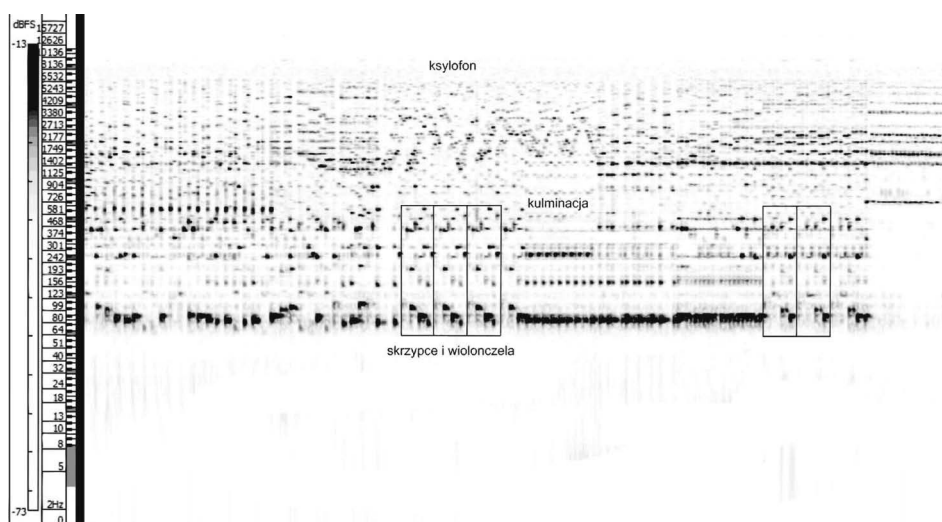
<sup>44</sup> Jw., s. 163.

<sup>45</sup> Jw., s. 177.

<sup>46</sup> Nagranie to udostępnione jest też na stronie wydawcy książki Katza, University of California Press, <http://www.ucpress.edu/book.php?isbn=9780520261051>, dostęp 26.01.12.

<sup>47</sup> Zob. np. NILS GROSCH, *Neue Sachlichkeit*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, red. Stanley Sadie, t. 17, s. 781–782, a także STEPHEN HINTON, *Aspects of Hindemith's Neue Sachlichkeit*, „Hindemith-Jahrbuch” 1985 nr 14, s. 22–80.

manej prawie cały czas w stałym, ósemkowym pulsie. Charakterystyczne są dla niej banalne motywy, jak np. zwrot kadencyjny , i ich repetycje. Przedstawiona poniżej (patrz przykład 5) wizualizacja ocalałego nagrania pozwala zorientować się w rozkładzie wspomnianych elementów faktury (wyraźna dyspozycja rejestrów), syntaksy (powtarzane motywy zaznaczono prostokątną obwódką), odwzorowuje też przebieg formalny dzieła, z punktem kulminacyjnym przypadającym na zestawienie repetowanych akordów instrumentów smyczkowych i gamowych przebiegów ksylofonu („zygzakowaty” kontur w wyższym rejestrze) oraz sekcją finałową — pełniącą jednocześnie funkcję tonalnej kadencji i kody.



PRZYKŁAD 5: Spektrogram melodyczny *Trickaufnahme* Paula Hindemitha

Nagranie zaprezentowanego tego samego wieczoru w Berlinie dzieła gramofonowego Ernsta Tocha nie zachowało się. Jego *Gesprochene Musik* była swoistą, trzyczęściową suitą przeznaczoną wyłącznie na głosy wokalne — czterogłosowy chór mówiony. O motywacjach leżących u podstaw utworu kompozytor mówił w wywiadzie dla czasopisma „Melos”<sup>48</sup>:

Wybrałem do tego słowo mówione i czterogłosowy chór mieszany mówiący dokładnie wyznaczone rytmy, spółgłoski, samogłoski, sylaby i słowa. Wszystko to w celu eksploatawania mechanicznych

<sup>48</sup> ERNST TOCH, *Über meine Kantate Das Wasser und meine Grammophonmusik*, „Melos” 1930 nr 9, s. 221–222.

możliwości nagrania (takich jak wzrastające tempo i przez to wysokość dźwięku). Powstał rodzaj muzyki instrumentalnej i łatwo zapamiętać, że jej stworzenie zostało oparte wyłącznie na mowie. (Tylko w jednym punkcie maszyna mnie rozczarowała: zmieniała spółgłoski w sposób jakiego nie chciałem).

Pierwsza częśći suity Tocha nosiła nonsensowny tytuł *O-a*, druga — *Ta-Tam*, natomiast trzecia to *Fuge aus der Geographie* — dziś jedno z najbardziej znanych dzieł tego kompozytora. Stała się sławna dzięki zabiegom Johna Cage'a, który opublikował ją w „New Music” Henry'ego Cowella, po przetłumaczeniu tekstu na język angielski. *Fuga geograficzna* zapisana jest precyzyjnie w partyturowym układzie czterogłosowym, ale bez określonej wysokości dźwięku. Wszelkie tematy i motywy mają bowiem charakter czysto rytmiczny wzbogacony o różne odcienie dynamiczne i artykulacyjne. Konstrukcja fugi jest przejrzysta, bo poszczególne słowa, odpowiadające geograficznym nazwom własnym, są łatwe do szybkiego wymawiania i łatwo rozpoznawalne słuchowo. Mamy tu zatem wyrazisty temat: „Ratibor, und der Fluss Misisipi...”, odpowiedź: „Kanada, Malaga, Rimini Brindisi...”, łączniki i epizody oraz definitywne (*crescendo molto*, *ff*) zakończenie tej swoistej podróży dookoła świata — powrót do Raciborza (patrz przykład 6).

Jak dzieło to mogło brzmieć przy zmianach prędkości obrotów płyty gramofonowej, to tylko przedmiot domysłów lub eksperymentalnych rekonstrukcji<sup>49</sup> — dziś wykonuje się je zwykle bez żadnych technicznych manipulacji. W 2006 roku doszło nawet do kompletnego wykonania całej suity, dzięki wysiłkom Christopha Cainesa i Kristiny Boerger, współpracującymi z wnukiem Tocha i założycielem stowarzyszenia jego imienia — Lawrence'm Weschlerem<sup>50</sup>. Ten, po przywróceniu dzieła publiczności, nazwał je wprost „weimarskim rapem”<sup>51</sup>. Sam Toch zresztą nie postrzegał swych eksperymentów zbyt poważnie, podchodził do nich z żartobliwym dystansem<sup>52</sup>. Chociaż — w przeciwieństwie do *Trickaufnahmen* Hindemitha — dzieło Tocha zachowuje artystyczny sens również bez gramofonowej

<sup>49</sup> Por. przypis 28.

<sup>50</sup> *Toch's Spoken Music Rediscovered* by DIANA CASTELNUOVO-TEDESCO for Vocal Area Network, na <http://www.van.org/articles/CainesBoergerInterview20060603.htm>, dostęp 26.01.2012.

<sup>51</sup> LAWRENCE WESCHLER, *My Grandfather's Last Tale*, „Atlantic” 1996, nr 278, także na <http://www.theatlantic.com/past/docs/issues/96dec/toch/weschler.htm>, dostęp 26.01.2012.

<sup>52</sup> E. TOCH, *Über meine Kantate Das Wasser...*, op. cit., s. 222.

Sopran  
A  
f  
A  
p  
A  
A

RA - TI - BOK! UND DER FLUSS MIS - SIS - SIP - PI UND DIE

Alt  
A  
f  
A  
p  
A  
A

RA - TI - BOK! UND DER FLUSS MIS - SIS - SIP - PI UND DIE

Tenor  
A  
f  
A  
p  
A  
A

RA - TI - BOK! UND DER FLUSS MIS - SIS - SIP - PI UND DIE

Bass  
A  
f  
A  
p  
A  
A

RA - TI - BOK! UND DER FLUSS MIS - SIS - SIP - PI UND DIE

S.  
A.  
T.  
B.

STADT RO - HO - LU - LU UND DER SEE TI - TI - CA - CA; DER

S.  
A.  
T.  
B.

PO-RO-LE-RE-LE LIEGT NICHT IN KA-NA-DA, SON-DERN IN KE-SI-GO, ME-SI-GO, ME-SI-GO.

S.  
A.  
T.  
B.

RA - TI - BOK! UND DER FLUSS MIS - SIS - SIP - PI UND DIE CA-NA-DA WA-JA-GA RI-MI-NI BRIM-DI-SI.

S.  
A.  
T.  
B.

KA-NA-DA WA-JA-GA RI-MI-NI BRIM-DI-SI, KA-NA-DA WA-JA-GA RI-MI-NI BRIM-DI-SI.

S.  
A.  
T.  
B.

*crescendo*  
*p*  
*f*

(MIT ROLLENDEN "M")

RA - TI - BOK! KA-NA-DA WA-JA-GA RI-MI-NI BRIM-DI-SI.

S.  
A.  
T.  
B.

*f*  
*cresc. molto*  
*cresc. molto*  
*cresc. molto*  
*cresc. molto*

RA - TI - BOK! KA-NA-DA WA-JA-GA RI-MI-NI BRIM-DI-SI.

S.  
A.  
T.  
B.

*fff*  
*fff*  
*fff*  
*fff*

RA - TI - BOK! RA - TI - BOK! RA - TI - BOK! RA - TI - BOK!

PRZYKŁAD 6: Pierwsza i ostatnia strona partytury *Fugi geograficznej* Ernsta Tocha

postprodukcji to w oryginalnym zamyśle także miało być testem kreatywnych i kontrolnych możliwości gramofonów<sup>53</sup>.

Koncert w Berlinie okazał się końcem epoki wzmożonego zainteresowania muzyką gramofonową i — jak przekonuje Mark Katz<sup>54</sup> — temat ten po 1932 roku zniknął także z łamów prasy muzycznej. Przyczyny odejścia od tej idei wymienia trojakię. Po pierwsze mają one związek z nazizmem, który muzykę eksperymentalną uznał za zdegenerowaną. Po wtóre dostępna technologia okazała się niewystarczająca do zrealizowania teoretycznych założeń, a rezultaty były mocno rozczarowujące. Po trzecie wreszcie zakończenie eksperymentów gramofonowych przyspieszyły nowe, rozwijające się technologie, jak radio i film dźwiękowy<sup>55</sup>. Faktem jest, że już w 1927 roku Paul Hindemith zauważał:

Próby ręcznego rycia zdarzeń muzycznych na płytach pozostały, jak dotąd, nieudane. Obecnie jesteśmy w stanie oddać tylko bardzo proste relacje, takie jak określone samogłoski w koniunkcji z określonymi wysokościami dźwięku. Ale stąd bardzo długa droga do tworzenia nawet prostych dzieł muzycznych. Nie sądzę, by kiedykolwiek możliwe było uczynienie tego sposobu inskrypcji użytecznym dla muzycznej praktyki<sup>56</sup>.

Nie skorzystał zresztą z takiej możliwości: tworząc swe *grammophonplatten-eigene Stücke* nie próbował mechanicznie syntetyzować dźwięków. Do realizacji zapowiadanych przez Moholy-Nagya i Stuckenschmidta muzycznych innowacji niezbędne okazało się zastosowanie technologii, które zniosły ograniczenia zapisu rowkowego i pozwalały manipulować dźwiękami w ramach dłuższych kompozycji. Sam Moholy-Nagy już około 1932 roku prezentował na wykładach nową koncepcję „pisma dźwiękowego”. Rysunki nanoszone bezpośrednio na taśmę filmową były większe, doskonale widoczne dla ludzkich oczu i — jak pisał — stanowiły nie tylko alternatywę, ale też rozwinięcie tych eksperymentów fonograficznych, które „czynią możliwymi zjawiska akustyczne niewyczarowywane z żadnej słyszalnej muzyki, bez wcześniejszej gry żadnego instrumentu”, a które przed 10 laty „uważane były za absurdalne”<sup>57</sup>. Miał przy tym na myśli nie tyle własne rozwiązania,

<sup>53</sup> M. KATZ, *Hindemith, Toch...*, op. cit., s. 165.

<sup>54</sup> Jw., s. 173.

<sup>55</sup> Jw., s. 173–174.

<sup>56</sup> PAUL HINDEMITH, *Zur mechanischen Musik*, „Die Musikantengilde” 5 (1927) nr 6–7, s. 156.

<sup>57</sup> L. MOHOLY-NAGY, *Újfi lm-kísérletek*, „Korunk” 1933 nr 3, s. 231–237. Wersja ang. pt. *New Film Experiments w: Moholy-Nagy*, red. Krisztina Passuth, London 1985, s. 322. Cyt. za

ile „dźwiękowe pismo” (*tönende Handschrift*) Oscara Fishingera i Rudolfa Phenningera<sup>58</sup>.

A gramofon? Zgodzić się trzeba z Markiem Katzem, że nie odegrał on znaczącej roli w późniejszych dziejach eksperymentalnej twórczości muzycznej. Niewątpliwie też koncepcję *Grammophonmusik* i realizujące analogiczne cele osiągnięcia powojennej awangardy łączy postać Johna Cage’a, który był naocznym świadkiem koncertu z 1930 roku, gdy jako student spędzał lato w Europie<sup>59</sup>. Nie tylko przyczynił się on do popularyzacji *Fugi geograficznej* Tocha, ale i sam wykorzystywał gramofony we własnych kompozycjach. Np. w *Imaginary Landscape no. 1* z 1939 roku, gdzie dwa gramofony o zmiennych prędkościach projektują nagrane na płytach tony testowe, albo w *Credo In Us* z 1942 roku, gdzie partia gramofonu (wymienienie z transmisją z radioodbiornika) jest źródłem sampli z muzyki klasycznej, które ulegają dekonstrukcji. Jednakże nie był jedyny — po 1930 roku z gramofonem eksperymentowali także inni twórcy, jak np. Mikołaj Łopatinow, kompozytor rosyjsko-amerykański, o którym pisał Henry Cowell, zapowiadając dokonywanie nagrań „różnych fabrycznych i ulicznych szumów, synchronizowania i wzmacniania ich jako podstawę perkusyjną dla muzyki napisanej dla nagrań instrumentów klawiszowych”<sup>60</sup>. Edgar Varèse natomiast był najprawdopodobniej pierwszym kompozytorem, który (w 1936 roku) odtwarzał płyty wstecz<sup>61</sup>. O tym jak precyzyjne było to wyzwanie świadczy fakt, że ówczesne gramofony nie posiadały automatycznego biegu wstecznego i nadany on być musiał ręcznie. Poza tym w trakcie takiego odwrócenia w odniesieniu do większych całości muzycznych, zmiany obwiedni powodowały radykalne zmiany brzmienia. Varèse’a jednak, podobnie jak kilka lat wcześniej Hindemitha, wyniki własnych eksperymentów nie zadowalały. Dość przypomnieć, że równolegle wypróbowywał możliwości pierwszych instrumentów elektroakustycznych, jak

THOMAS Y. LEVIN, „*Tones from out of Nowhere*”. *Rudolf Pfenninger and the Archaeology of Synthetic Sound*, „Grey Room” 2003 nr 12, s. 49–50.

<sup>58</sup> Jw., s. 50. Pierwsze rysowane ręcznie na taśmie filmowej ścieżki dźwiękowe stworzono jednakże w sowieckiej Rosji, około 1930 roku, dzięki wysiłkom Arsenija Awraamowa i Eugeniusza Szolpo. Pierwszy osiągnął cel za pomocą fotografowania rysowanych fal dźwiękowych na stanowisku animacyjnym, drugi za pomocą urządzenia nazwanego wariofonem – kartonowych dysków z wyciętymi wzorami, które wirowały synchronicznie z taśmą filmową. Zob. NIKOŁAJ IZWOŁOW, *Designed Sound in the USSR*, „Kinokultura” 2009 nr 24, dostępne na <http://www.kinokultura.com/2009/24-izvolov.shtml>, dostęp 26.01.12.

<sup>59</sup> M. KATZ, *Hindemith, Toch...*, op. cit., s. 176.

<sup>60</sup> H. COWELL, *Music of and for...*, op. cit., s. 32–34.

<sup>61</sup> Zob. PETER MANNING, *Electronic and Computer Music*, Oxford 2004, s. 7–8.



theremin czy dynaphone<sup>62</sup>, a w wykładzie z 1939 roku podkreślał: „potrzebuję dla moich koncepcji całkiem nowego środka ekspresji: maszyny wytwarzającej dźwięk, ale nie takiej, która go odtwarza [...]”<sup>63</sup>.

Odpowiednie warunki do realizacji marzenia Varèse’a o „wyzwoleniu dźwięku” stworzyły dopiero pojawiające się w latach 40. i 50. studia muzyki konkretnej i elektronicznej. Estetyka tworzonej tam muzyki miała jednakże — co warto podkreślić za Markiem Katzem — wiele punktów stycznych z ideami wypracowanymi u progu XX stulecia w związku z gramofonem: zaczynając od marzenia o niezależności kompozycji od wykonania, przez swobodne zmiany wysokości dźwięku i tempa oraz użycie warstw brzmieniowych (muzyka elektroniczna), po kombinacje muzyki granej na żywo i odtwarzanej (live electronics) i pejzaże dźwiękowe (musique concrète)<sup>64</sup>. Poza tym, przypomnieć warto, że pierwsze „konkretne” próby Pierre’a Schaeffera oparte były właśnie na technologii gramofonowej i sprawiały kompozytorowi podobne ograniczenia, których doświadczyli 18 lat wcześniej Hindemith i Toch. *Études de bruits*, mające swą premierę w 1948 roku, powstały m.in. w wyniku odtwarzania nagrania wstecz, „zamykania rowków” w celu stworzenia efektu ostinata, zmian prędkości obrotu talerza. Dzięki wyposażeniu studia radiowego w rozmaite filtry i miksery manipulacje te uzupełniał kompozytor o kontrolę obwiedni dźwięku i jego amplitudy<sup>65</sup>. Rzeczywista rewolucja w procedurach transformacji dźwięku dokonała się jednak dopiero w momencie technologicznego przejścia na taśmę.

Niewątpliwym związkiem z wczesnodwudziestowieczną muzyką gramofonową wykazuje dziś, jako się rzekło, współczesna muzyka popularna, a konkretnie te jej idiomy, jak hip-hop, techno, electronica, których istotą jest użycie gramofonu w funkcji kreatywnej. O tym, że to związek więcej niż powierzchowny świadczą wykorzystywane przez dzisiejszych turntablistów techniki. Jak Respighi czy Weill używają oni sampli — fragmentów wcześniej dokonanych nagrań, jak Hindemith i Toch zmieniają ich strukturę wysokościową, rytmiczną, stosując rozmaite manipulacje (np. różne odmiany „scratchingu” i „beat juggling<sup>66</sup>”) W kręgu kultury didżejskiej gramofon odrodził się jako ekscytujący instrument muzyczny, mający

<sup>62</sup> EDGAR VARÈSE, *Spatial Music – 1959 Lecture*, w: *Contemporary Composers on Contemporary Music*, red. Elliott Scharz, Barney Childs, New York 1967, s. 204–207.

<sup>63</sup> E. VARÈSE, *Freedom for Music*, w: *The American Composer Speak*, red. G. Chase, s. 191–192.

<sup>64</sup> M. KATZ, *Hindemith, Toch...*, op. cit., s. 175–176.

<sup>65</sup> T. HOLMES, *Electronic and Experimental Music*, op. cit., s. 49.

<sup>66</sup> Technika ta wymaga co najmniej dwóch gramofonów i miksera, a polega na „żonglowaniu” wydzielonymi fragmentami nagrania w swoistym kontrapunkcie.

swych własnych wirtuozów i teoretyków<sup>67</sup> Turntabliści zdają sobie w pełni sprawę z historycznych uwarunkowań gramofonistyki, a kompozytorów takich jak Hindemith, Toch, Antheil, Milhaud, Cage czy Varèse uważają za swoich prekursorów<sup>68</sup>. Wart odnotowania jest ponadto najbardziej radykalny nurt współczesnej gramofonistyki. Reprezentuje go na przykład. Christian Marclay, performer używający płyt analogowych w sposób inspirowany Cage'owskim indeterminizmem i dadaistycznymi hasłami estetycznej demistyfikacji. Pracuje on z kilkoma gramofonami i cyfrowymi przetwornikami tworząc na żywo przedziwne dźwiękowe kolaże. Płyty tnie i skleja je ponownie, powoduje ich pękanie, pociera je o siebie, brudzi<sup>69</sup>. Wszystko w celu wyniesienia na pierwszy plan i artystycznego zintegrowania „niechcianych dźwięków”, wynikających z uszkodzenia, zniszczenia płyty, z patyny czasu<sup>70</sup>.

W obrębie muzyki „poważnej” współcześni kompozytorzy nie czynią z gramofonu zbyt częstego użytku. Częściowo zapewne z powodu świadomości, że wykorzystanie prenagranych dźwięków nie jest w dziejach muzyki niczym nowym, częściowo z braku gotowości na poważny „flirt” z kulturą popularną. Jednakże podjęte w pierwszej dekadzie XXI wieku próby wykorzystania gramofonu jako instrumentu muzycznego i kompozytorskiego narzędzia mają znaczny rezonans w mediach, nie tylko specjalistycznych. Postrzegane są jako nieuniknione zbliżanie się do siebie odrębnych dotąd muzycznych światów, przejście ponad wąskimi definicjami gatunków i atrakcyjna dla najmłodszych generacji słuchaczy forma popularyzacji muzyki należącej do sfery kultury wysokiej. Próby te pokazują ponadto, że wiele jeszcze jest do odkrycia, zarówno w zakresie techniczno-kompozytorskim (forma, brzmienie), jak i estetyczno-komunikacyjnym (postmodernistyczne „podwójne kodowanie”). Oto trzy przykłady.

W *Differenz/Wiederholung 8* (2003) austriackiego kompozytora Bernharda Langa (ur. 1957), prenagrane na płytach winylowych fragmenty tego samego utworu remiksowane są na żywo przez dwóch didżejów z towa-

<sup>67</sup> Zajmują się oni m.in. problemami notacji, której najpopularniejszą formą jest tzw. Turntablist Transcription Method (TTM), przypominająca nieco zapis tabulaturowy, oparty na diagramach i wpisanych w nie symbolach. Zob. <http://www.ttmethod.com>, dostęp 26.01.12.

<sup>68</sup> Czyni tak np. David Charles Kramer aka DJ Buddy Holly, który jest autorem wnikliwego eseju pt. *The Origins of Turntablism* (na <http://www.myspace.com/djbuddyholly/blog>, dostęp 26.01.12).

<sup>69</sup> Zob. T. HOLMES, *Rock, Space Age Pop, and Turntablism*, w: *Electronic and Experimental Music...*, op. cit., s. 422–423.

<sup>70</sup> ROB YOUNG, *Don't sleeve me this way*, wywiad z Christianem Marclayem, „The Guardian” 2005 (14 February).

rzyszeniem orkiestry. Tym samym — jak pisze twórca — „orkiestra staje się gigantycznym gramofonem, grającym zawieszone pętle, dobrze znane dźwięki, które jednak w kontekście różnych repetycji mogą być odczytane na nowo”<sup>71</sup>.

Z kolei w *Devolution. A Concerto for DJ and Symphony Orchestra* (2004, patrz przykład 7) amerykańskiego kompozytora Anthony’ego Paula de Ritisa (ur. 1968), didżej używa różnego rodzaju próbek: przygotowanych przez kompozytora, zaczerpniętych z *Allegretta* z *VII Symfonii* Beethovena i *Bolera* Ravela oraz materiału własnego, zgodnie z przyjętą zasadą dialektyki między „ustaloną kompozycją” a „swobodną improwizacją”. Ponadto — jak komentuje De Ritis — dobór „klasycznych” próbek jest nieprzypadkowy: oba cytowane dzieła „samplują” przeciw „same siebie w swym organicznym rozwoju”. „Czy te powtarzane frazy nie są podobne do idei tkwiących w „pętlach” używanych przez współczesnych didżejów?”<sup>72</sup> — zapytuje. I w zakresie formy także świadomie odwołuje się do tradycji — poprzez orkiestrowe introdukcje, swoiste „przetworzenia” materiału muzycznego i solowe „kadencje”.

PRZYKŁAD 7: A. P. de Ritis, *Devolution. A Concerto for DJ and Symphony Orchestra*, fragment partytury

Idea integracji niekonwencjonalnego instrumentu z tradycyjną formą — swoisty powrót do jej korzeni w zakresie korespondencji między elementami ściśle ustalonymi (szkieletem konstrukcyjnym), a improwizowa-

<sup>71</sup> BERNHARD LANG, *Differenz/Wiederholung 8. Werkbeschreibung*, na <http://members.chello.at/bernhard.lang>, dostęp 26.01.12.

<sup>72</sup> ANTHONY P. DE RITIS, nota programowa na <http://www.deritis.com/devolution>, dostęp 26.01.2012.

nymi detalami (ozdobniki, kadencje) — leży u podstaw *Concerto for Turntables and Orchestra* (2006) Gabriela Prokofiewa (ur. 1975), osiadłego w Londynie wnuka Sergiusza. W autorskim komentarzu kompozytor podkreśla ponadto, że jego celem było wykorzystanie ekspresywnego potencjału gramofonu jako instrumentu i koncentracja wokół wybranych technik didżejskich, w tym wymyślonej przez pierwszego wykonawcę, DJ-a Yodę, gry melodycznej w zakresie 6 dźwięków o określonej wysokości<sup>73</sup>. Nadmienić warto, że dzieło Prokofiewa, w sierpniu 2011 roku, zostało z wielkim sukcesem zaprezentowane na BBC Proms i włączone do programu edukacyjnego BBC Concert Orchestra.

Eksplorowanie „Möglichkeiten des Grammophones” pozostaje więc we współczesnej kulturze muzycznej ideą żywą, której potencjał wciąż nie jest w pełni wykorzystany. Nie trzeba już oczywiście w tym celu łączyć dłutkiem rowków na płycie, gdyż dzisiejsze gramofony są wysoce zaawansowanymi technicznie urządzeniami współpracującymi z komputerem. We wprawnych rękach gramofonistów pozwalają wytwarzać dźwięki o takiej charakterystyce akustycznej i ekspresyjnej, która z pewnością zadowoliliby pierwszych eksperymentatorów, a także nieporównywalnie łatwiej można realizować na nich procedury stosowane przez twórców *Originalwerke für Schallplatten*. Możliwości gramofonów ewoluowały do poziomu, który przed 80 laty był zupełnie nie do przewidzenia. Gdyby jednak ten postęp nastąpił wcześniej to czy historia muzyki eksperymentalnej potoczyłaby się inaczej?

#### SUMMARY

Although the history of modern turntablism associated with the circle of the so-called DJ culture has its official beginning in the 1970s, the first attempts to use the turntables to create music took place in the 1920s. Thus the article explores the creative function of the turntable as an autonomous composer's tool and as a musical instrument not only from the historical and analytical points of view but also from the perspective of phonographic technology development, as well as opportunities and constraints related to this process. The author reviews the most important theoretical concepts and experimental aesthetics (among others Rainer Maria Rilke, László Moholy-Nagy, Hans Heinz Stuckenschmidt) and the practical applications of

<sup>73</sup> GABRIEL PROKOFIEV, nota programowa na <http://www.fabermusic.com/Repertoire-Details.aspx?ID=5569>, dostęp 26.01.12.

turntables in artistic creativity (Darius Milhaud, George Antheil, Ottorino Respighi, Kurt Weill). Particular attention is paid to the analysis of the so-called *Grammophonplatte-eigene Stücke* by Paul Hindemith and Ernst Toch, presented at the Festival Neue Musik Berlin in 1930 and related to the *Neue Sachlichkeit* circle. The article also tracks the posterior history of the idea of the *Grammophonmusik* (John Cage, Edgar Varèse) up to modern times, when the technique and aesthetics of turntablism is sometimes used more often outside the realm of popular culture (Bernhard Lang, Anthony Paul De Ritis, Gabriel Prokofiev), situating itself within the postmodern tendency establishing links between different genres.

|

|

|

—

|

|

|

—

POCZĄTEK POWOJENNEJ BATALII O MUZYKĘ  
W ŚWIELE DOKUMENTÓW Z WALNYCH ZJAZDÓW  
ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH\*

J. Katarzyna Dadak-Kozicka

Warszawa, UMFC

Radosna pochwała powszechnego braterstwa w finale *IX Symfonii* Beethovena, dziś wymowny hymn jednoczącej się Europy, może być uznana za symbol jednej z ważniejszych cezur w dziejach kultury muzycznej. Beethoven otwierał nową epokę, w której twórca zgodnie z własnym przekonaniem przemawia swą sztuką do każdego: do współczesnych i potomnych, odrzucając uzależnienie od mecenasa. (Znamienna jest opinia Beethovena o Goethem, którego zresztą podziwiał m.in. jako autora *Egmonta*, że jak na poetę za bardzo lubi dworskie klimaty<sup>1</sup>). Odtąd poczucie suwerenności kompozytorów umacniało się. Pojawiające się pokusy podporządkowania ich sztuki możliwym, wpływowym osobom czy instytucjom, administracyjnym nakazom czy dyktatom politycznym, okazywały się na dłuższą metę nieskuteczne. Najgroźniejsze próby uzależnienia miały miejsce w okresie międzywojennym i powojennym; w Niemczech nazistowskich były to zwłaszcza lata 1930-te; w Rosji sowieckiej zaczęło się to już podczas „wielkiej wojny”, a krajach tzw. Bloku Wschodniego (będących w orbicie wpływów ZSRR), tuż po II wojnie światowej. Panująca na tym obszarze doktryna realizmu socjalistycznego w sztuce autorstwa Andrieja Żdanowa niewiele przeżyła swego twórcę zmarłego w 1948 roku<sup>2</sup>.

Jako część systemu totalnego socrealizm odcisnął swe piętno na wielu sferach kultury, stąd szkody jakie wyrządził są trudne do oszacowa-

\* Druga część batalii omówiona zostanie w kolejnym numerze „Rocznika”.

<sup>1</sup> Opinię tę sformułował po historycznym spotkaniu w Teplicach w 1812 roku (por. GEORGE R. MAREK, *Beethoven*, Warszawa 1976, s. 444).

<sup>2</sup> W każdym razie w Polsce po roku 1953 jej oddziaływanie zaczęło zamierać.

nia. Można je oceniać badając zachodzące wówczas przemiany kultury muzycznej oraz funkcje, style i estetykę tworzonej muzyki. Także zmiany w postawach twórców oraz poczucie wspólnoty z ludźmi ceniącymi uczciwość i odwagę. Często owe postawy nie były zgodne z oczekiwaniami władzy — rosnąca presja na kompozytorów budziła ich opór, który prowadził do swoistej gry o wolną sztukę.

#### SOCREALIZM W MUZYCE — O PEWNYCH NIEPOROZUMIENIACH

Podskórny nurt tego artykułu odnosi się do znanych kwestii: czy można odgórnie zaplanować dobrą twórczość i czy w ogóle możliwa jest wartościowa muzyka dla każdego? Taka, która kształtuje lepszego człowieka i trwałą wspólnotę? Na to mogą ewentualnie odpowiedzieć tylko kompozytorzy wolni w swych twórczych poszukiwaniach; pomocni mogą też być muzykolodzy potrafiący sztukę właściwie ocenić i upowszechnić, przyswoić sobie i innym. W każdym razie władzy politycznej nigdy nie udało się zadekretować i wcielić tej idei w życie, od antyku po współczesność. Jedną z nieudanych prób był socrealizm w sztuce.

Prac oceniających charakter, żywotność i wpływ ideologii socrealizmu na muzykę — i w ogóle na sztukę oraz jej twórców i komentatorów — jest coraz więcej. Nie jest zadaniem tego studium ich omawianie. Jednak na kilka nieporozumień chcę zwrócić uwagę, jako że utrudniają właściwą ocenę poczynąń poszczególnych kompozytorów. Dopracowano się na przykład szeregu teorii próbujących wyjaśnić ten fenomen np. jako formę duchowego zauroczenia, omamienia albo też samookłamywania twórców ową doktryną. Socrealistyczne hasła powszechnej dostępności sztuki, jej doniosłej roli w wychowaniu człowieka oraz wysokiej pozycji artysty w życiu społecznym i w kulturze mogły się kompozytorom podobać. Brzmiały jednak nieco fałszywie; także windowanie artystów na piedestał miało wysoką cenę i było dość dziwnej natury. Formułowano więc np. tezę, że doktryna socrealizmu wywołała — nieoczekiwane dla jej twórców — efekt quasi-religijny. Taką interpretację prezentuje m.in. Władysław Malinowski w swym studium z 2001 roku<sup>3</sup>. Teza ta — znana też z innych prac —

<sup>3</sup> WŁADYSŁAW MALINOWSKI (*Socrealizm? Cóż to właściwie było?. Przyczynek do historii sacrum w sztuce*, w: „De Musica” vol II, 2001; pismo internetowe, dostępne na [http://free.art.pl/demusica/De\\_Mus\\_2/DM\\_02\\_03.htm](http://free.art.pl/demusica/De_Mus_2/DM_02_03.htm), dostęp 2.04.12) uważał twórców doktryny za najważniejszą w dziejach Europy ateistyczną formację intelektualną, co można przyjąć ewentualnie ze względu na zasięg jej działania niż z powodu jej wartości.



i stojąca za nią argumentacja, choć ciekawa oraz inspirująca<sup>4</sup>, wydaje się zbyt jednostronna.

W wielu rozważaniach nie dość wyraźnie uściśla się pojęcia i uwzględnia „strony dyskusji” toczony słowem, działaniami i sztuką: władza i jej ideolodzy versus twórcy i ich rzecznicy. A owa ewentualna quasi-religijność miała zupełnie inne znaczenie dla władzy najwyższego szczebla (próba absolutyzowania władzy, jej totalny charakter), nieco inne dla urzędników odpowiedzialnych za promocję „wytycznych” (np. utwierdzanie mniemania o historycznej konieczności i nieuchronności wprowadzanych zmian), jeszcze inny dla działaczy niższego szczebla odpowiedzialnych za ich realizację, za poziom imprez i ich wydźwięk społeczno-polityczny (manipulacje ideologiczne i ceremoniał quasi-religijny liczących „akademii ku czci”). Wreszcie zupełnie inny dla twórców, których sztuka miała propagować ideologie, legitymizować władzę i czarować najszerze rzesze słuchaczy, słowem być rodzajem nowego „opium dla ludu”. Oczywiście zapewniając zarazem kompozytorom „godziwe życie”<sup>5</sup>. Jeszcze czym innym była dla „pracującego ludu miast i wsi”, słynnych chłoporobotników budujących lepsze jutro narodu, na których tak chętnie powoływała się władza, mając na myśli rzesze tych, którzy najbardziej zyskali na przemianie ustrojowej i stanowili — zwłaszcza na początku procesu przemian — zaplecze polityczne władzy.

Właściwie niewiele wiemy, co naprawdę sądzili robotnicy i mieszkańcy wsi o artystycznych produkcjach pisanych z myślą o nich; wiarygodne informacje o ich rzeczywistych upodobaniach muzycznych nie są optymistyczne (będą o tym wzmianki dalej). Prawdę mówiąc nie wiemy też co naprawdę myśleli o wielu socrealistycznych dziełach wszyscy wymienieni, od władzy po kompozytorów, choć opinii tych ostatnich możemy się domyślać. I właśnie to maskowanie myślenia oraz swoista gra twórców z władzą są dla mnie szczególnie ciekawą kwestią. Uważam, że badanie sposobów artystycznego kamuflażu oraz zakresu kompozytorskich ustępstw dokonywanych pod presją władzy, sięgającej po argumenty egzystencjalne, bytowe, winno być koniecznym dopełnieniem teoretycznych rozważań nad charakterem i przemianami muzyki epoki socrealizmu.

<sup>4</sup> Zewnętrznych cech quasi-religijnego podejścia można dopatrzeć się np. w działaniach władzy: „kulcie wodza” czy niemal religijnych ceremoniałach uroczystości państwowych i partyjnych.

<sup>5</sup> Na prawdziwie dostatnie życie i quasi-religijny piedestał mieli szanse tylko ci, którzy byli w stanie swymi dziełami sugestywnie opiewać kult wodza i „nowego człowieka”, zyskując zarazem prawdziwą popularność.

Koncepcja quasi-religijności sztuki, choć inspirująca, nie jest zatem wystarczającym tropem interpretacyjnym socrealizmu; termin ten jest metaforą wymagającą każdorazowo dookreślenia. Słabym punktem prac odwołujących się do niej jest zamazywanie różnic między pojęciami precyzyjnymi a metaforycznymi oraz między ideologiami a ideami artystycznymi czy religijnymi. Tymczasem należy wyraźnie rozgraniczać ideologie będące podstawą polityki i władzy partii, formułowane w imię „dobra” jednych przeciw innym<sup>6</sup>, od idei przyświecających różnym kierunkom filozoficznym czy teoriom artystycznym. Idee były propozycjami otwartymi, wynikły z poszukiwania prawdy filozoficznej bądź artystycznej o zasadniczo pozytywnym przesłaniu, choć ich punktem wyjścia mógł być sprzeciw np. wobec zastanych kanonów estetycznych. Wreszcie ideologie polityczne należy odróżnić od uniwersalnych idei religijnych odwołujących się do wiary w rzeczywisty Absolut. Zwłaszcza chrześcijaństwo, szczególnie ważne jako punkt odniesienia w tym przypadku, nakazujące miłość bliźniego i sprzeciwiające się bałwochwalstwu („jeden jest Bóg”, który „nie ma względu na osoby”), dalekie jest od owej domniemanej quasi-religijności socrealistycznej sztuki i kultury. Ideologie okazywały się zwykle pozorami, nawet parodiami idei. Historia uczy, że także idee religijne bywały błędnie interpretowane; w tym sensie tłumaczenie, że słuszne idee socrealizmu zostały wypaczone przez ludzi może sugerować, że chodzi o podobny proces. Jednak prostsze jest przyjęcie, że każdą ideę: filozoficzną, estetyczną czy religijną można sprowadzić do ideologii przez instrumentalne jej traktowanie. Łatwe zestawianie tych zjawisk oznacza często ucieczkę od wyjaśnienia ich istoty.

Władysław Malinowski na wstępie swego studium zaznacza, że opisuje teorię socrealizmu („małą”) jako podsystem „wielkiej” — marksistowskiej teorii historii i społeczeństwa<sup>7</sup>. Tymczasem doktryną Marksa (oryginalną i spójną) ideolodzy nowej władzy posługiwali się wybiórczo i instrumentalnie, w celu uzasadnienia swych nadużyć w zdobywaniu i umacnianiu władzy<sup>8</sup>. Ideolodzy mieli za zadanie znaleźć wytłumaczenie dla bezwzględnej realizacji projektu ustrojowo-politycznego, podobnie jak Żdanow miał sformułować wytyczne dla rewolucji kulturalnej, swoistej czystki

<sup>6</sup> Współcześnie przyjmuje się, że ideologia określa typowe dla danej warstwy czy grupy społecznej i wyrażające jej interesy poglądy na świat i życie, niekiedy deformujące i mistyfikujące obraz świata (*Wielka Encyklopedia Powszechna PWN*, t. IV, Warszawa 1964, s. 809–810).

<sup>7</sup> W. MALINOWSKI, *Socrealizm?...* op. cit., s. 1.

<sup>8</sup> Znakomicie wykazuje to Karl Popper w pracy *Spoleczeństwo otwarte i jego wrogowie*, tłum. T. Korczyc, t. II, Warszawa 1987, rozdz. 13., s. 61–66.

mentalno-ideologicznej, która na gruzach zastanej kultury miała zbudować nową, odpowiadającą władzy. Zadaniem „teoretyków” socrealizmu było uzasadnianie haseł oraz podjętych już decyzji polityków. Nie można tego traktować jako pod-teorii filozoficznej Marksa; chodzi o zupełnie różne sytuacje i zadania owych „teorii” (niezależnie od faktu, że filozofia Marksa miała, jak wiadomo, nie tylko objaśniać rzeczywistość, ale też ją zmieniać — ta kolejność jest jednak ważna). Nie jestem pewna, czy istotnie teoria socrealizmu była „pedantyczną konstrukcją, produktem myślowym najważniejszej w dziejach Europy ateistycznej formacji intelektualnej” jak sądzi Władysław Malinowski, ale słusznie zauważa on, że badając sztukę (trafnie nazywaną użytkową) będącą produktem tej formacji, należy brać pod uwagę funkcje jakie pełniła, z quasi-religijną włącznie<sup>9</sup>. Tylko na owe funkcje należy spojrzeć z różnych stron: władzy, jej ideologów, twórców oraz odbiorców, gdyż w każdym przypadku będą miały odmienne znaczenie. I ową quasi-religijność za każdym razem należy opatrywać innym cudzysłowem.

Zrozumiałe, że nowej władzy marzył się taki wpływ, jaki na życie oraz świadomość Polaków miała religia i Kościół jako instytucja. Ale nie pojmując rzeczywistej natury owego oddziaływania i mając swoje niezbyt chlubne sprawy do przeprowadzenia reprezentanci władzy nie mieli szans na sformułowanie doktryny, która mogłaby wzbudzić taki oddźwięk. Pozostała jej imitacja zewnętrznych przejawów religii, np. w ceremoniałach uroczystości państwowych i partyjnych z ich oprawą artystyczną, w forsowanym kulcie wodza czy w próbach absolutyzowania nowych bohaterów. Owe próby wydawały się fałszywe chyba większości ludzi, nie wyłączając władzy (znamienne są szybkie zmiany poglądów wielu prominentnych osób; odnosi się to też do wiceministra kultury Włodzimierza Sokorskiego). Wszystko wskazuje na to, że kompozytorzy polscy widzieli rzeczywistość bez złudzeń. Włączeni w totalitarny system mieli pełnić role narzucone im przez władze i jej ideologów, wyrzekając się swobody poszukiwań twórczych. W tej sytuacji wojna z władzą, choć niechciana, wydawała się nieunikniona.

#### SYTUACJA KOMPOZYTORÓW PO 1945 ROKU — POCZĄTEK BATALII: STRATEGIE, TAKTYKI

Starcie twórców z władzą było nieuchronne z wielu powodów. Totalny charakter „ludowej władzy” (narzuconej z zewnątrz siłą, nie mogącej

<sup>9</sup> W. MALINOWSKI, *Socrealizm? ...*, op. cit., s. 1.

respektować swobód obywatelskich i procedur demokratycznych, a zarazem oficjalnie ich kwestionować) wymagał wprzęgnięcia także sztuki w propagowanie ustroju. Dysponując wszelkimi przewagami (decydowanie o możliwości studiowania i zatrudnienia w instytucjach państwowych, o wykonywaniu utworów i wynagradzaniu za nie) władza oczekiwała, by kompozytorzy opiewali nowy ustrój powszechnej równości i sprawiedliwości oraz jego bohaterów. Radosna, poetycko-muzyczna apoteoza braterstwa, zadekretowana odgórnie tu i teraz, tym razem miała dotyczyć tylko „ludzi pracy socjalistycznej” i „bojowników o lepsze jutro” oraz o „pokój na świecie”, przeciwstawiając ich wrażym kapitalistom i imperialistom oraz ich zgniłej sztuce.

Wytyczne muzyki socrealizmu były jasne. Kompozytorzy mieli tworzyć - adresowane do szerokich rzesz odbiorców — dzieła o wymowie optymistycznej, mobilizujące do pracy i walki o lepsze jutro narodu (motywy bliżej nieokreślonej walki z „wrogami ludu”, narodowe hasła i wojenna frazeologia były znamienne dla wypowiedzi władzy). Miała to być muzyka komunikatywna, programowa, najlepiej wokalna; szczególnie pożądana była pieśń masowa. Muzyka absolutna była z definicji podejrzana, bo uniemożliwiała kontrolę jej wymowy ideologicznej; jej „formalizm” był groźny i musiał być odrzucony jako odległy od „rzeczywistego życia ludzi”, abstrahujący od „ich realnych spraw i potrzeb” (które najlepiej znała władza), nie wychowujący „nowego człowieka” i nie mobilizujący do pracy dla dobra narodu. Owo dobro oczywiście definiowane było odgórnie, zresztą jak wszystko inne, ze stylem muzycznym włącznie. Takie wymagania były nie do przyjęcia dla większości twórców; trudne były jednak też do odrzucenia, wszak trzeba było żyć i tworzyć dla ludzi. Należało zatem podjąć z władzą grę, badać granice ustępstw, dostosowywać się, na ile się dało, do pewnych oczekiwań władzy starając się zarazem coś prawdziwego sztuką powiedzieć. Pozornie tworzyć zgodnie z wytycznymi, ale bez kapitulacji artystycznej. No i grać na zwłokę (Włodzimierz Sokorski dość szybko odkrył tę taktykę).

Pojedynczy twórca skazany był w tej konfrontacji na porażkę, ale środowisko kompozytorskie mogło taką grę podjąć. Mogło wypracowywać, w pierw spontanicznie, a potem niewątpliwie w sposób dyskretnie uzgadniany, taktyki postępowania stosowne do narastających oczekiwań i coraz bardziej niecierpliwych wymagań władzy. Owe taktyki spotykały się z nieufnością i krytyką reprezentantów Ministerstwa Kultury i Sztuki, którzy — świadomi toczącej się gry — także doskonalili swoje strategie. Śledzenie tej batalii powinno zatem uwzględniać jej dynamikę oraz przemiany sytuacji politycznej, źródłowe dla kolejnych poczynań władzy. Ślady owych

starć można napotkać w dziennikach czy autobiografiach kompozytorów tak prominentnych, jak Panufnik czy Kisielewski. Ale najciekawszy bodaj jej obraz, czy raczej dramatyczny szkic, wyłania się z dokumentów z kolejnych Walnych Zjazdów Związku Kompozytorów Polskich<sup>10</sup>.

Rzeczywiste postawy kompozytorów, sygnalizowane w oficjalnych wypowiedziach podczas Walnych Zgromadzeń ZKP, były w miarę „zaostrzenia kursu” coraz bardziej maskowane. Na przykład przez coraz częstsze używanie politycznego żargonu mającego wykazać ideologiczną poprawność myślenia twórców zgodną z „wytycznymi”. Znamienne, że jeśli kwestia języka muzycznego była omawiana nader często, to język wypowiedzi o muzyce — niemal wcale. A język ten — a raczej przedziwna „nowomowa” — wykazywać będzie po wojnie niebywałe przemiany: uproszczenia, schematyczność, hasłowość, wręcz irracjonalność, zwłaszcza w przypadku wypowiedzi „ludzi władzy”. Właściwie język wypowiedzi o muzyce był skomentowany tylko w odniesieniu do krytyki muzycznej (np. Jerzy Waldorff użył określeń typu „bełkot” i „stek bzdur”<sup>11</sup>). Tymczasem język wypowiedzi wydaje się kluczowy dla śledzenia przemian myślenia władzy o muzyce i jej roli społecznej; maskować miał on bowiem brak pomysłu na definiowanie głównych haseł ideologicznych ujawniając przy okazji prymitywizm myślenia i stosowane taktyki. Szczególne zagęszczenie schematów, wręcz operowanie niemal wyłącznie hasłami o groźno-groteskowym wydźwięku, przypada na czas, gdy batalia o wolną muzykę wkracza w najbardziej dramatyczną fazę; są to lata 1948–51, gdy wypowiedzi reprezentantów władzy są nagminnie niepoprawne, wręcz kuriozalne. Stopniowy powrót do normalnego języka polskiego znamionować będzie czas, gdy po śmierci Stalina twórcy uświadamiają sobie, że pierwszy etap walki może być dla nich wygrany (Walny Zjazd w 1954 roku). Znaczenie języka wypowiedzi o muzyce i kulturze, o człowieku i społeczeństwie ujawni się w tym artykule dzięki obfitemu posługiwaniu się cytatami.

Logika i dramaturgia zmagających swą suwerenność kompozytorów z władzą usiłującą podporządkować ich twórczość swym planom wymaga więc zachowania chronologii. Ciągłe zbyt wolne dla władzy ide-

<sup>10</sup> W tej pracy korzystam głównie z przechowywanych w archiwum ZKP materiałów zawartych w ośmiu teczkach: *Walny Zjazd ZKP 1945* [dalej w skrócie *WZ ZKP*], *WZ ZKP 1946*, *WZ ZKP 1947*, *WZ ZKP 1948*, *WZ ZKP 1950*, *WZ ZKP 1951*, *WZ ZKP 1954*, *WZ ZKP 1955*. Zawartość teczek tworzyły: protokoły z Walnych Zgromadzeń, listy obecności oraz załączniki (m.in. teksty przemówień prezesów ZKP, reprezentantów MKiS, sprawozdania różnych komisji oraz rękopiśmienne wnioski).

<sup>11</sup> Protokół *WZ ZKP 1951*, s. 26.

ologiczne dojrzewanie kompozytorów oznaczało, że ich muzyka nie spełnia wyznaczonej roli. Ministerstwo Kultury i Sztuki zmienia zatem strategię i zaostrza kurs. Większość kompozytorów konsoliduje swe poczynania, zwłaszcza wobec prób rozbicia ich jedności przez poszerzenie ZKP o Sekcję Muzykologów, Koło Młodych i kompozytorów muzyki rozrywkowej. Podczas Walnych Zjazdów, stanowiących świetny sprawdzian ludzkich postaw, formuje się grupa twórców potrafiących negocjować z władzą — nawet pewne funkcje zostają niejako „przypisane” pewnym osobom (takim jak Perkowski, Szeligowski, Sikorski, Woytowicz, Lutosławski, Kisielewski, Bacewiczówna, a potem Baird, Krenz i Serocki), oczywiście za ich przyzwoleniem. Chodzi o urząd Prezesa ZKP, Zarząd, Komisję Rewizyjną i Kwalifikacyjną, przewodniczącego i sekretarza Walnych Zjazdów, wreszcie protokolanta<sup>12</sup>.

Kwestie bytowe kompozytorów oraz zachowanie podstawowej swobody twórczej i obecność w życiu muzycznym były sednem zmagania<sup>13</sup>. Ich dynamika ujawnia się w kolejnych sprawozdaniach (coraz bardziej rozbudowanych) i dokumentach (coraz liczniejszych załącznikach, włącznie z tekstami przemówień nie tylko prezesów<sup>14</sup>) z Walnych Zjazdów Kompozytorów od 1945 do 1955 roku, gdy wiadomo już było, że pierwsze starcie skończyło się niepełnym wprawdzie, ale jednak zwycięstwem twórców — impet władzy osłabł, atak został odparty. A właściwie to kilka fal ataków: w pierw bowiem władza oddziaływała pozytywnymi bodźcami (hasła, pochwały, zachęty); słaby odzew powoduje, że władza nie cofa się przed krytyką i zastraszaniem kompozytorów, ale wobec ich dość solidarnego oporu decyduje się na rozszerzenie ZKP przez wprowadzenie domniemanych

<sup>12</sup> Można zauważyć, że rośnie znaczenie osoby sporządzającej protokoły z Walnych Zgromadzeń; z pewnych sformułowań wynika, że wypowiedzi niektórych mówców (np. Kisielewskiego) były streszczane. Od Walnego Zgromadzenia w roku 1948 (do 1950) pod protokółami widnieje podpis „S. Kołodziejczyk”. Wprowadzony przez Zygmunta Mycielskiego pracownik biura ZKP dobrze orientował się w sytuacji oraz w oczekiwaniach Zarządu, chroniąc nazbyt spontanicznych dyskutantów przed nieprzyjemnościami poprzez inteligentne streszczanie przebiegu obrad. Są to czytelne ślady owej ukrytej batalii. Warto też dodać, że od 1951 roku z obrad Walnych Zgromadzeń sporządzano stenogramy.

<sup>13</sup> Większość kompozytorów szybko odkryła, że tylko solidarna postawa całego środowiska, wyrażana przez jego demokratycznie wybraną reprezentację, tj. Zarząd ZKP oraz Komisję Rewizyjną i Kwalifikacyjną, daje szansę na ustępstwa władzy. Nieliczni twórcy, którzy pragnęli wykorzystać tę sytuację dla własnych celów (kariera, rozprawa z „oponentami ideowymi”) przegrali wykluczając się poniekąd ze wspólnoty ZKP, jakkolwiek każdy z przypadków (Rytel, Rudziński, Drobner) jest inny.

<sup>14</sup> Teczka z dokumentacją VIII Zjazdu w roku 1955 jest trzykrotnie grubsza od tej z roku 1945.

sprzymierzeńców. Wreszcie używa twardych „argumentów” finansowych i bytowych.

W powojennym dziesięcioleciu wyróżniam cztery etapy batalii<sup>15</sup>: pierwszy to Zgromadzenia ZKP w latach 1945 i 1946, gdy powstają deklaracje programowe, statut, formowane są strategie i taktyki. Drugi etap wyznaczają Zjazdy w latach 1947 i 1948, gdy zostają sformułowane zasady socrealizmu w sztuce jako wytyczne obowiązujące twórców, a ZKP rozszerzony jest o muzykologów i Koło Młodych<sup>16</sup>. Kolejny etap to Walne Zjazdy w latach 1950 i 1951, gdy naciski na twórców okazują się naprawdę groźne, a władza zniecierpliwiona. Wreszcie ostatnie Zjazdy powojennej dekady w latach 1954 i 1955 oznaczają zbliżającą się odwilż, gdy po śmierci Stalina władza z wolna „luzuje kurs”, a twórcy jawnie zaczynają upominać się o kontakty ze światem (wniosek o powołanie Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej, tj. Warszawskiej Jesieni), czy o studio muzyki konkretnej (por. wniosek Skrowaczewskiego, przykład 1).

#### LATA 1945–1946: POCZĄTKI ZKP I DEKLARACJA PROGRAMOWA

Głównym miejscem toczonej w latach 1945–1955 batalii o wolność wypowiedzi kompozytorów i muzykologów (jakkolwiek nie wszyscy brali w niej udział po stronie „wolnych twórców”) było forum Związku Kompozytorów Polskich, którego najwyższą władzą były Walne Zgromadzenia. Związek został powołany do życia<sup>17</sup> podczas I Walnego Zjazdu Kompozytorów w dniach 29 sierpnia – 1 września 1945 roku w Krakowie. Od razu uzgodniono, że jego siedzibą będzie Warszawa, wprawdzie zburzona, ale będąca miejscem urzędowania centralnych władz państwowych. ZKP zatem — obok Związku Zawodowego Muzyków RP — był głównym partnerem Ministerstwa Kultury i Sztuki w budowaniu nowej kultury muzycz-

<sup>15</sup> Znamienna nieregularność Walnych Zgromadzeń ZKP (do 1948 r. corocznych), ujawnia przede wszystkim zawirowania natury personalno-politycznej, o czym będzie mowa.

<sup>16</sup> Miało to osłabić kompozytorską jedność i wprowadzić do Związku sprzymierzeńców władzy, co się nie całkiem sprawdziło: muzykolodzy bowiem także cenili choćby elementarną swobodę badań, a wielu kompozytorów z Koła Młodych z czasem weszło w rolę swych starszych kolegów.

<sup>17</sup> W miejsce przedwojennego Stowarzyszenia Kompozytorów Polskich działającego od 1925 roku, które zdążyło w lutym 1945 roku wznowić działalność pod kierunkiem Adama Wieniawskiego (*50 lat Związku Kompozytorów Polskich*, red. Ludwik Erhardt, Warszawa 1995, s. 39).

Wniosek do Zarządu  
 o rozpatrzenie możliwości  
 urzędowe skromnego  
 studia muzyki konkretnej  
 (potem ewent. elektronicznej)  
 w Polsce,  
 w porozumieniu z P. Radkiem  
 Skrowaczewski  
 przeszedł jednomyślnie

PRZYKŁAD 1: Wniosek Stanisława Skrowaczewskiego

nej<sup>18</sup>. Przyjęta podczas pierwszego Walnego Zjazdu „Deklaracja” ma charakter ideologiczno-programowy. Widać w niej zarówno ustępstwa wobec oczekiwań władzy, jak i próbę nadania hasłom właściwego etycznie wydźwięku oraz zaznaczenia priorytetów ZKP (najwyższa jakość muzyki i kształcenia muzycznego oraz zapewnienie dobrych warunków bytowych kompozytorom). Osobliwą kompromisowość deklaracji zdradza język: chodzi o wtrącanie haseł znanych z wypowiedzi ludzi władzy i z gazet. I tak:

Kompozytorzy polscy [...] deklarują niniejszym całkowitą zgodność z wszystkimi podstawowymi zasadami demokracji oraz zgłaszają swój aktywny wkład w dzieło odbudowy i upowszechnienia kultury polskiej [...] Sztuka polska może zakwitnąć tylko w oparciu

<sup>18</sup> Ważny dla ZKP był zwłaszcza Departament Muzyki MKiS, którym kierowali członkowie ZKP, w pierw Mieczysław Drobner, w latach 1947–48 Witold Rudziński; zastępcą była Zofia Lissa.



o najszersze, demokratyczne masy [...] Obecnie nadeszła chwila właściwego zrozumienia istotnych zadań muzyki polskiej [...] Zjazd staje na stanowisku nie różniczkowania muzyki na elitarną i popularną, a wyznaje zasadę dostarczenia konsumentowi w każdym przypadku muzyki jakościowo najlepszej [...] W związku z tym powstaje konieczność przeorganizowania życia muzycznego na wielu odcinkach [...] [Zjazd opowiada się za] jak najaktywniejszym udziałem twórców muzycznych w odbudowie Państwa Polskiego, a w szczególności wyzyskaniu ich wpływów na wychowanie ideałów prawdziwej wolności demokracji i humanitaryzmu [...], stworzenie materialnych i życiowych podstaw egzystencji dla polskiego twórcy muzycznego [...], otoczenie najtroskliwszą opieką młodych talentów muzycznych<sup>19</sup>.

Jest też w deklaracji mowa o „trosce o los polskiego muzyka wykonawcy i pedagoga”, o „konieczności stworzenia warunków rozwoju dla orkiestr symfonicznych i zespołów kameralnych”, a także „chórów i zespołów amatorskich”, o „stworzeniu teatru i studia operowego” oraz „spożytkowaniu ogromnych możliwości radiofonii. Radio winno stać się czynnikiem pogłębiającym zdolności odbiorcze szerokich rzesz słuchaczy”, aczkolwiek „nie w warunkach dla powagi sztuki nieodpowiednich, jak np. przez głośniki uliczne”. Jest wreszcie upomnienie się o „obowiązkowe nauczanie muzyki i śpiewu w szkołach ogólnokształcących”, jako o „niezbędny czynnik wychowawczy”, ale i przestroga, przed zbyt gwałtownym wprowadzaniem w życie reformy szkolnictwa muzycznego, ze względu na „konieczność dokładnego rozważenia całości zagadnienia, a następnie dostosowania nowego systemu do możliwości i warunków polskiego życia muzycznego”. Chodziło o ukryty sprzeciw wobec mechanicznego importu ze Związku Radzieckiego edukacyjnych rozwiązań. Rozbudowaną „Deklarację” kończy zapewnienie lojalnej współpracy z Rządem Jedności Narodowej oraz potępienie przez Zjazd „warcholskich prób przeszkadzania Rządowi JN w jego dziele odbudowy kultury polskiej”. Deklaracje Zjazdu wieńczy „niezachwiana wiara, że właśnie sztuka jest czynnikiem łączącym całą ludzką w ogólnym dążeniu ku pięknu i prawdzie”<sup>20</sup>.

Deklaracja miała sens raczej propagandowy, adresowany do władzy. Priorytetem Walnego Zjazdu było uchwalenie dobrego statutu, będącego mocnym oparciem dla działań Zarządu i prezesa ZKP. I tak kierowana przez Tadeusza Szeligowskiego Komisja Statutowa ustala, kto może być członkiem ZKP; otóż Komisja Kwalifikacyjna decyduje o tym wyłącznie

<sup>19</sup> Pełny tekst „Deklaracji” w: *50 lat Związku Kompozytorów Polskich...*, op. cit., s. 41.

<sup>20</sup> Jw.

na podstawie artystycznej wartości zgłoszonych dzieł<sup>21</sup>. Referujący tezy Statutu Szeligowski stwierdza, że charakter ZKP jest przede wszystkim ideowy, że ma on być „najwyższą instancją opiniotwórczą dla wszystkich czynników związanych z życiem muzycznym”, „opiekunem nad talentami twórczymi”, też „instytucją dbającą o wysoki poziom moralny członków”. Jego rolą jest też „popieranie twórczości drogą zamówień”; jest wreszcie mowa o „problemie muzyki dla mas”. Ważny wniosek, trafnie przewidujący izolacjonistyczną politykę władz, zgłasza Roman Palester, aby w celach Związku było „nawiązywanie i utrzymywanie kontaktu z organizacjami kompozytorskimi za granicą i zagranicznym ruchem muzycznym”. Obawy Palestra szybko się ziściły, gdy krąg kontaktów ZKP ograniczony został do krajów Bloku Wschodniego, poszerzonego o Chiny Ludowe.

Równie ważne jak dobry statut były wybory Zarządu Głównego oraz Prezesa ZKP. Chodziło wszak o wyszukanie ludzi, którzy — znając sytuację i postawy kompozytorów — potrafiliby odpowiednio z władzą rozmawiać, upominając się o kwestie finansowe i o wykonywanie dzieł. A także tłumaczyć powolność ideologicznego dojrzewania kompozytorów (a zatem też niezadowolającą polityczną poprawność ich sztuki) na przykład przezpracowaniem: z jednej strony koniecznością zarabiania na chleb, z drugiej zaś — potrzebą wytężonej pracy nad edukacją muzyczną szerokich rzesz, nie przygotowanych do słuchania poważnej muzyki (te argumenty są najczęściej używane). Pierwszym prezesem został energiczny i zręczny taktyk Piotr Perkowski; obok niego w Zarządzie znaleźli się (wg liczby głosów): Ekier, Lutosławski, Wiechowicz, Palester, Kassern, Woytowicz, Szeligowski i Wiłkomirski<sup>22</sup>.

II Walny Zjazd ZKP odbywa się już w Warszawie w dniach 1–3 października 1946 roku. Otwierający obrady prezes ZKP Piotr Perkowski<sup>23</sup> wi-

<sup>21</sup> Konsekwentnym realizatorem tej zasady był Lutosławski, kierujący wiele lat pracami Komisji (która ustalała też podział na członków zwyczajnych, nadzwyczajnych oraz kandydatów). Por. zał. 5, „Regulamin Komisji Kwalifikacyjnej” jednogłośnie przyjęty; patrz też s. 4. protokołu WZ ZKP 1945, s. 7.

<sup>22</sup> „Pod kreską” znaleźli się m.in.: zasłużony Adam Wieniawski, Witold Rudziński, Piotr Rytel czy Grażyna Bacewicz, która już niedługo stanie się sprawdzonym członkiem władz ZKP. Wg protokołu — WZ ZKP 1945, s. 7. — po wyborach Wieniawski pyta, ile dostał głosów, a gdy dowiaduje się, że dziewięć, prosi o zamieszczenie oświadczenia: „dziękuję kolegom za wyrażone mi uznanie za 20 lat ciężkiej pracy”, po czym opuszcza salę obrad (por. wyniki wyborów — zał. 8). Ten niewątpliwie uczciwy człowiek zapewne wydawał się nie dość elastyczny na „nowe czasy”.

<sup>23</sup> W protokole nagminnie nie podaje się imion, stawiając przed nazwiskiem skrót „kol.” — kolega.

ta gości podkreślając wagę zadań, jakie ma do spełnienia „kompozytor polski w dziedzinie odbudowy rodzimej kultury i w dziedzinie społecznej”. Wyraża też nadzieję, że „obecny Zjazd zadecyduje o zasadniczych sprawach, których realizacji oczekuje kraj”. Obecny na Zjeździe Włodzimierz Sokorski, reprezentujący KCZZ — Komitet Centralny Związków Zawodowych, ciepło zauważa, że

Prezes Perkowski swą działalnością zbliża świat pracy i świat kultury. Uwieńczeniem tego [...] zbliżenia będzie nadchodzący Kongres Kultury. Związki Zawodowe żywo interesują się twórczością artystyczną [...] dążąc do tego, aby jedną z podstaw twórczości — zarówno wśród odbiorców jak i twórców — były warstwy pracujące.

Chodzi bowiem o „wytworzenia typu upowszechnionej kultury narodowej, przełamując przesady myślenia klasowego”. Wyraźny antyelitaryzm sztuki stanie się stałym leitmotivem przemówień władzy. Przewodniczący Zjazdowi Bolesław Woytowicz dziękuje za „piękne przemówienie” podkreślając, że te idee bliskie są kompozytorom<sup>24</sup>.

Dyskusja po sprawozdaniu Zarządu dotyczy m.in. nagrań komponowanej muzyki (Perkowski wyjaśnia, że przedsiębiorstwa ODEON i TON, „po przezwycięzeniu początkowych trudności”, niedługo przystąpią do nagrywania „muzyki poważnej”) oraz „minimalnej pomocy [finansowej] rządu dla kompozytorów” (co poruszali Maklakiewicz i Szeligowski). Stefan Kisielewski (jak odnotowano: „w dłuższym przemówieniu”, najwidoczniej streszczonym w protokole), poddaje krytyce Zarząd ZKP, nie kwestionując zresztą jego dobrej woli i wysiłków. Zauważa, że „teraz się wszystko decyduje”, że przyjęcie ZKP do Centralnej Komisji Związków Zawodowych na równych prawach jest złe, bowiem „związki twórcze powinny mieć wyższe prawa niż zawodowe”. Chodziło nie tylko o elitaryzm ZKP, ale pewnie i o to, że ze względu na liczebność głos ZKP byłby w tym bardzo ważnym dla władzy gremium słabo słyszalny. Wreszcie Zjazd udziela jednogłośnie ustępującemu Zarządowi absolutorium (co okaże się zasadą, mimo nader burzliwych obrad w latach późniejszych). Nowy Zarząd tworzą: Lutosławski, Perkowski (który ponownie zostaje prezesem), Palester<sup>25</sup>, Wiłkomirski, Szeligowski, Kisielewski i Ekier. Wymowna jest decyzja Zjazdu przyznająca Grzegorzowi Fitelbergowi honorowe członkostwo ZKP.

<sup>24</sup> Protokół WZ ZKP 1946, s. 3.

<sup>25</sup> W lipcu 1946 roku na XX Festiwalu SIMC w Londynie wykonane są m.in. utwory Jerzego Fitelberga, Romana Palestra i Andrzeja Panufnika (por. *50 lat Związku Kompozytorów Polskich...*, op. cit., s. 44).

W wolnych wnioskach, obok kwestii finansowych i apeli o wykonywanie polskiej muzyki współczesnej przez filharmonie i w Polskim Radio, pojawiają się ważne wątki. Prezydium wnioskuje, by członkowie ZKP do 15 grudnia 1946 r. złożyli wstępne deklaracje członkowskie i dane dotyczące swych kompozycji — ma to być „materiał muzyczny do kartoteki utworów”<sup>26</sup>). Lutosławski ponagla Zarząd, by opracował plan polityki zamówień. To ważna uwaga wyprzedzająca dyskusje prowadzone na kolejnych Zjazdach dotyczące tego, kto i na jakiej podstawie ma decydować o przyznawaniu kompozytorom dotacji finansowych (a zatem kto ma dysponować ważnym „argumentem finansowym”). Ta kluczowa kwestia ożyje w 1948 roku po przyjęciu muzykologów do ZKP; ważną rolę odegra wówczas Zofia Lissa. Na koniec Stanisław Wiechowicz apeluje, by „więcej pisać na chóry, bo jest zapotrzebowanie Polskiego Wydawnictwa Muzycznego”<sup>27</sup>. Wyraża też uznanie dla „liberalizmu poglądów” zawartych w przemówieniu Włodzimierza Sokorskiego. Uznaje to za wynik „mądrej ewolucji, jaką przeszły koła marksistowskie” i proponuje, by wydrukować tekst przemówienia w „Ruchu Muzycznym”<sup>28</sup>. To stanowczo przedwczesne ujawnienie poglądów musiało być dla władzy wymowne. Dynamizm sytuacji niedługo dał o sobie znać — władza w osobie Sokorskiego ukazała groźniejsze oblicze na Zjeździe w Łagowie.

#### LATA 1947 I 1948: POWOŁANIE SEKCJI MUZYKOLOGÓW, KOŁA MŁODYCH ORAZ KOMISJI ZAMÓWIEŃ I ZAKUPÓW

Otwierające III Zjazd ZKP 20 października 1947 roku przemówienie Perkowskiego było pryncypialne, deklaratywne, adresowane głównie do reprezentantów władzy<sup>29</sup>. Jako ustępujący prezes wydaje się Perkowski forsować wizję związku jako ideologicznej forpoczty w polskiej socrealistycznej kulturze, jakby uprzedzając ewentualne zarzuty władzy. Nic dziwnego, obowiązuje już doktryna socrealizmu w sztuce i kolejne stowarzyszenia twórcze poddawane są krytycznej ocenie MKiS.

<sup>26</sup> Protokół WZ ZKP 1946, s. 1. Chodzi zapewne o uporządkowanie członkostwa w ZKP, bowiem pojawiają się zakusy włączania do Związku ludzi poza decyzją Komisji Kwalifikacyjnej.

<sup>27</sup> Warto zaznaczyć, że działało ono stosunkowo samodzielnie od kwietnia 1945 założone w Krakowie przez Tadeusza Ochlewskiego (por. *50 lat Związku Kompozytorów Polskich...*, op. cit., s. 40).

<sup>28</sup> Strona 16 protokołu WZ ZKP 1946: „obecni redaktorzy Mycielski i Kisielewski stwierdzają, że już uzgodniono to z Sokorskim”.

<sup>29</sup> Tekst przemówienia jest załącznikiem nr 1 do protokołu w teczce *III Walny Zjazd 1948*.

Dzisiejszy Zjazd jest [...] trzecim w odrodzonej Polsce [...] sejmem czołowych przedstawicieli świata muzyki, mającym wydać sąd o przebiegu dotychczasowych procesów narastania i odbudowy kultury muzycznej w kraju i wskazać drogi dalszego jej rozwoju [...] Kompozytor Polski [sic] bowiem w żadnym wypadku nie może być zaliczony do 'zamkniętych w wieży z kości słoniowej' twórców [...] nie mających kontaktu z rzeczywistością, [...] jest zawsze na czele tych, co gorliwie spełniają obowiązki obywatelskie [...] Niech mili nasi goście dzisiejsi nie poczytują nam za brak skromności faktu, że (...) wspominam o tym; [...] Instynkt naszych kompozytorów, któremu bezkres fantazji twórczej nie przeszkadzał w 'chodzeniu po ziemi' [...] sprawia, że kompozytorzy nasi obrali najprostszą drogę wiodącą do odrobienia olbrzymich zaległości, jakie wciąż mamy u nas w dziedzinie kultury narodowej, [...] i podniesienia kultury muzycznej warstwy robotniczej i chłopskiej. [...] Walka o nowe oblicze świata [...] muzycznego [...] pochłonie niestety liczne ofiary [...] Jesteśmy świadkami [...] jakby zamierania, kurczenia się twórczości naszej, która nie zatracając co prawda swego blasku prawdziwego nieraz kruszcu, gwałtownie niknie ilościowo [...] Kompozytor polski nie ma ani warunków ani czasu do tworzenia [...] Hasłem dnia winno być [...] zabezpieczenie takich warunków, by kompozytorzy nasi powrócili do swych warsztatów twórczych [...] To główne zadanie tak nasze własne, jak i [...] władz państwowych [...], od rozwiązania którego zależą dalsze losy polskiej kultury muzycznej [...] Nie chodzi tu ani o kierunek estetyczny twórczości [...] tu każdy własną usiłuje kroczyć drogą, [...] [lecz by] muzykę polską [...] dostarczyć nie tylko elicie, ale i wielotysięcznym rzeszom śpiewactwa naszego<sup>30</sup>.

To osobliwe połączenie obrony kompozytorów (własny „kierunek estetyczny” i droga twórcza) i swoistej reklamy ZKP, z przymilnością ale i dyskretnym finansowym szantażem zostało dobrze przyjęte przez ministra Stefana Dybowskiego, zadowolonego, że „kompozytorzy polscy tak szeroko pod względem ideologicznym pojmują swe zadania”<sup>31</sup>. Zaraz po tym przewodniczący Zjazdu Tadeusz Szeligowski, na wniosek prezesa Perkowskiego, proponuje, by Walny Zjazd zaprosił obecnych na sali muzykologów do wzięcia udziału w obradach całego Zjazdu „z głosem doradczym”. Obecna na sali Zofia Lissa „w imieniu muzykologów” wyraziła za to podziękowanie zaznaczając, że rozszerzenie ZKP przez „ewentualne

<sup>30</sup> WZ ZKP 1947, s. 1–4 załącznika nr 1.

<sup>31</sup> Znamienne są owe uogólnione formy, typowe dla haseł propagandowych, jak „Kompozytor Polski”, „masy robotnicze i chłopskie”, „naród” czy „śpiewactwo nasze”.

wejście do Związku czynnie i twórczo pracujących muzykologów byłoby bardzo korzystne dla muzyki polskiej<sup>32</sup>.

Jeśli pojawienie się muzykologów na obradach Walnego Zjazdu w 1946 roku było słabo zauważalne, to ich obecność 20 i 21 października 1947 roku była znacząca i dobrze przygotowana. Muzykolodzy — wpierw jako mała grupa pod kierownictwem Zofii Lissy — pojawili się na Walnym Zgromadzeniu ZKP w roku 1947 z konkretną misją, ewidentnie uzgodnioną między Zarządem a Ministerstwem Kultury i Sztuki. Mieli oni — w zamierzeniu władzy, którą w tym wypadku reprezentował wiceminister MKiS Sokorski i Zofia Lissa<sup>33</sup> — wspomagać ideologiczne dojrzewanie kompozytorów oraz oceniać efekty tego procesu w postaci słusznych ideologicznie i artystycznie dzieł. Krytyka aktualnej twórczości miała być podstawowym ich zadaniem; jej rezultatem był albo zakup dzieła, albo skazanie go na niebyt artystyczny, a twórcy na problemy nie tylko materialne.

Główną osobą odpowiedzialną za tę akcję na forum ZKP była Zofia Lissa, jednak trudno jednoznacznie ocenić jej działania. Była niewątpliwie twarzą ideologii socrealizmu w muzyce i należała do kilku osób (jak Witold Rudziński czy Mieczysław Drobner) wyznaczonych przez Ministerstwo Kultury i Sztuki do wcielania w życie tej doktryny. A jednak jej poczynania są niekiedy dość zagadkowe. Włączyła np. do ZKP grupę 15 muzykologów zwyczajnych (wszelkie listy muzykologów, niejednakowe zresztą, sporządzała Lissa), spośród których wielu ani nie chciało, ani nie mogło dobrze wypełnić politycznego zadania. Choćby dlatego, że w ogóle nie zajmowali się muzyką współczesną jak ona, Stefania Łobaczewska czy Józef Chomiński. I tak np. popierany przez Lisę ks. Hieronim Feicht wybrał za przedmiot badań muzykę polskiego średniowiecza i renesansu, jakkolwiek znakomicie znał się na muzyce XX wieku, zwłaszcza Szymanowskiego. Podobnie jak Chybiński, którego wystąpienia na forum ZKP dotyczyły zawsze muzyki ludowej (tak jak i Sobieskich). Mając znaczne wpływy popierała kilku rzeczywiście świetnych kompozytorów, nie zawsze dobrze widzianych przez władze, jak np. Lutosławski. Potrafiła też podczas gorących debat na forum ZKP przeprowadzać zręczną samokrytykę i bronić kolegów-muzykologów (innych zarazem niesłusznie osądzając o zaniedbania<sup>34</sup>). Wydaje się, że i ona prowadziła swoją grę: głównym

<sup>32</sup> Protokół WZ ZKP 1947, s. 5.

<sup>33</sup> Występująca w podwójnej roli: doktora habilitowanego muzykologii, od 1948 kierownika Zakładu Muzykologii UW, oraz wicedyrektora Departamentu Muzyki Ministerstwa Kultury i Sztuki.

<sup>34</sup> Chodziło o Zdzisława Jachimeckiego; był to zapewne atak na krakowską przedwojenną muzykologię, mający wzmocnić dominującą pozycję muzykologii warszawskiej.

jej celem było stworzenie w Warszawie muzykologii liczącej się w kraju i za granicą; ZKP (i ks. Feicht) mógł być w tym pomocny.

Sytuacja zawodowa kompozytorów i muzykologów była różna; byli oni członkami ZKP jako ludzie „twórczej pracy”. Jednak wielu kompozytorów było całkowicie zależnych finansowo od MKiS, gdy bodaj wszyscy muzykolodzy mieli etaty w państwowych placówkach akademickich lub badawczych (Państwowy Instytut Sztuki). Choć wydaje się, że kompozytorzy zatrudnieni w uczelniach muzycznych byli mniej od muzykologów narażeni na polityczną kontrolę, to jednak każdy mógł pracę stracić, jak np. Kisielewski, który został usunięty z konserwatorium w 1950 roku decyzją Sokorskiego (było to rezultatem przemówienia Stefana Kisielewskiego na 1 Ogólnopolskim Festiwalu Szkół Muzycznych w Poznaniu w 1950 r., podczas którego zachęcał uczniów, by studiowali muzykę awangardową i nie wierzyli w żadne wypowiedzi na temat socrealizmu<sup>35</sup>).

Dla muzykologów dobra działalność placówek naukowych była sprawą podstawową. I tak w październiku 1945 roku Adolf Chybiński reaktywuje katedrę muzykologii w Poznaniu, a Zdzisław Jachimecki w Krakowie na UJ; niespełna pół roku później (marzec 1946) Hieronim Feicht inicjuje działalność muzykologii na Uniwersytecie Wrocławskim (kierując katedrą muzykologii do 1952 roku<sup>36</sup>), a Zofia Lissa, po habilitacji na UAM w Poznaniu w 1947 roku, zostaje kierownikiem Zakładu Muzykologii UW. Znamienne, że będąc od 1947 roku wicedyrektorem Departamentu Twórczości Artystycznej MKiS odpowiedzialnym za propagowanie nowej muzyki i muzykologii, właściwie chroniła swych asystentów i studentów przed zbyt dużym „upolitycznieniem” tematyki ich prac naukowych. To ujawnia, że — w pewnym zakresie — niemal każdy prowadził z władzą swoistą grę; pytanie o co, i co było jej stawką.

W toku obrad III Walnego Zjazdu wypłynęły znane tematy: Perkowski mówił o staraniach Zarządu w zakresie pozyskania funduszy na zamówienia kompozytorskie, na wydawnictwa, pomoc materialną dla kompozytorów i finansowanie wyjazdów, przywrócenie państwowych nagród muzycznych, wreszcie o szansach na nagrywanie przez Odeon wartościowej muzyki<sup>37</sup>. Prezes źle ocenił działanie ministerialnego Biura Współpracy z Zagranicą; ciekawe, że były jednak możliwe wówczas pojedyncze wyjazdy nie tylko do Pragi, ale i do Danii. Lutosławski streścił umowę

<sup>35</sup> Prawdopodobnie bezpośrednim inicjatorem usunięcia Kisielewskiego był instruktor KC o nazwisku Wojtyga (por. *50 lat Związku Kompozytorów Polskich...*, op. cit., s. 56).

<sup>36</sup> DANUTA IDASZAK, *Feicht Hieronim*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM: część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. III, Kraków 1987, s. 83.

<sup>37</sup> Protokół WZ ZKP 1947, s. 6.

ZKP z Polskim Radiem ustalającą minimalne stawki dla członków ZKP (też umowę z Filmem Polskim). Znamienna przewaga kwestii finansowych uzmysławia naprawdę trudną sytuację bytową wielu twórców; wydaje się, że władza wykorzystywała „argument finansowy” dla zmiękczenia kompozytorów; zaraz po przyjęciu muzykologów i utworzeniu Komisji Zamówień i Zakupów finansowanie ZKP wyraźnie poprawiło się. Na prośbę Sikorskiego Lutosławski odczytuje listę zamówień i zapomóg; prezes Perkowski wyjaśnia, że duża liczba pożyczek wynika z tego, że Fundusz Kultury Narodowej — mimo obietnic — nie dał dotacji<sup>38</sup>. Na koniec Lutosławski stwierdza, że Komisja Kwalifikacyjna po rozpatrzeniu prac 15 kompozytorów postanowiła przyjąć jednego jako członka zwyczajnego ZKP i dwóch jako nadzwyczajnych. Tak spory odsiew był wymowny; chodziło zapewne o to, by forsowany przez władzę antyelitaryzm muzyki i popieranie twórczości dla mas nie wprowadziły do ZKP ludzi niedouczonej (chodziło o twórców muzyki rozrywkowej) i nie obniżyły zawodowego i moralnego prestiżu Związku.

Po odczytaniu sprawozdań Witold Rudziński występuje z zasadniczą krytyką Zarządu. Zarzuca mu „przerost kwestii organizacyjnych i administracyjnych nad muzycznymi i ideologicznymi” oraz brak „dzieł związanych z ostatnimi przejściami narodu”. Widzi niebezpieczeństwo „zasklepiania się w elitaryzmie” i ubolewa nad „obojętnością twórców naszych względem muzyki dla szerokich mas”. Obciąża za to odpowiedzialnością Zarząd ZKP, gdyż powinien on być „kuźnią problemów ideologicznych” oraz „reprezentacją ideologiczną Związku”<sup>39</sup>. Bezprzykładny atak na kolegów (w którym pojawiły się też wątki krytyki konkretnych kompozytorów i ich dzieł) w obecności władzy spotyka się z ripostą: Szeligowski tradycyjnie przypomina, że kompozytorzy polscy przeciążeni są pracą, a Wiechowicz, że ważne zmiany wymagają czasu. Wreszcie Woytowicz zauważa, że „ideologię reguluje statut, a kompozytor powinien być odciążony od wszystkiego co nie jest twórczością”, przy okazji stwierdzając, że „związki śpiewacze niechętnie są muzyce komponowanej przez członków ZKP, stąd potrzeba wychowania muzycznego społeczeństwa”<sup>40</sup>. Zdumiony zarzutami Rudzińskiego prezes Perkowski wytyka mu, że nie zauważył, jak wiele miejsca poświęcił w zagajeniu sprawom ideologicznym, co docenił minister Dybowski<sup>41</sup>. Ta wymiana opinii ujawniała wymowny dla władzy rozdźwięk w ZKP.

<sup>38</sup> Jw., s. 11.

<sup>39</sup> Jw., s. 7.

<sup>40</sup> Jw., s. 7–8.

<sup>41</sup> Jw., s. 9.



Znowelizowany statut (§ 47 i 51) głosił, że Walne Zgromadzenie w tajnym głosowaniu wybiera osobno Prezesa ZKP, a Zarząd ustala sam podział pozostałych funkcji. Nawiązując do wypowiedzi Rudzińskiego Woytowicz zgłasza projekt „deklaracji ideowej” ZKP; jest tam kilka znamienych kwestii (obok znanych punktów, jak ten, by troska o kulturę znalazła wyraz w budżecie państwa odciążając kompozytorów od wszystkiego, co nie dotyczy twórczości). Chodzi o powołanie „ośrodka dyspozycyjnego prowadzącego politykę zamówień”, która ma uwzględniać „podniesienie i uszlachetnienie potrzeb najszerzych mas”<sup>42</sup>. Do komisji weszłoby plenum ZG i koledzy wybrani przez Walny Zjazd. Obok kwestii „estetycznego wychowania społeczeństwa” jest postulat „wylimitowania rozrywki [...] pseudokulturalnej, będącej antytezą estetycznego wychowania społeczeństwa”. Jest też wzmianka o zastraszająco niskim poziomie tzw. muzyki rozrywkowej i potrzebie poprawy jakości wykonania publicznych i radiowych<sup>43</sup>. Wreszcie jest dość radykalny wniosek, by „uzyskać wpływ na obsadę personalną publicystyki muzycznej i ustalić z właściwymi instancjami kwalifikacje uprawniające do swobodnego recenzowania twórczości muzycznej oraz wykonania”. Te ostatnie postulaty nie dziwią; zalew niekompetentnej, upolitycznionej krytyki zaczyna być naprawdę groźny. W dyskusji (Turski, Perkowski) jeszcze jest mowa o rozwiązaniu orkiestry ludowej pod dyrekcją Wisłockiego; stało się to wbrew oporowi Zarządu ZKP, który oczekiwał, że będzie ona trzonem powstającej Filharmonii Narodowej (priorytety muzyczne MKiS były wyraźnie inne; swojsko brzmiąca nazwa orkiestry nie pomogła). Mimo krytyki Rudzińskiego nowo wybrany Zarząd tworzą ludzie już znani: Perkowski (zgodził się tylko na jedną roczną kadencję) oraz Szeligowski, Mycielski, Sikorski, Lutosławski, Woytowicz i Bacewiczówna (zastępcami są Maklakiewicz i Kisielewski)<sup>44</sup>. Po wyborach Rudziński wyraża — jako dyrektor Departamentu Muzyki MKiS — „żywą gotowość i chęć współpracy z Zarządem ZKP i jego Prezesem”<sup>45</sup>.

W wolnych wnioskach Turski zapytuje o przyjęcie muzykologów do ZKP wywołując ożywioną dyskusję. Niby nikt wprost się nie sprzeciwia, ale kolejni mówcy mnożą wątpliwości. I tak np. Wiechowicz obawia się, że może to skutkować napływem innych związków i zmieni oblicze ZKP; Mycielski uważa, że to może stworzyć lepszy i gorszy Związek. Zwolennikiem przyjęcia muzykologów jest Woytowicz, ale i on uważa, że to rozbije Związek. Lissa wyjaśnia, że do ZKP wejdą „tylko ci muzykolodzy, któ-

<sup>42</sup> Protokół WZ ZKP 1947, s. 12.

<sup>43</sup> Jw., s. 13.

<sup>44</sup> Jw., s. 15.

<sup>45</sup> Jw.

rzy pracują twórczo”, zatem ZKP nie przestanie być związkiem twórców (i wskazuje na przykład Czech i ZSRR). Podkreśla też wzajemne korzyści: kompozytorzy będą mieli w muzykologach „obiektywnych badaczy swych dzieł, a kompozytorzy stanowić [...] będą dla muzykologów żywy i dostępny obiekt badań”. Po dyskusji, na wniosek Sikorskiego przekazano sprawę do załatwienia nowemu Zarządowi<sup>46</sup>. Zorientowano się, że trzeba zaufać tym, co wiedzą, o co naprawdę chodzi; a chodziło o odblokowanie przez MKiS dofinansowania twórczości zaakceptowanej przez znawców muzyki i ideologii (jak np. Lissa). Na koniec Zjazdu Mycielski podaje warunki Olimpiady Londyńskiej w 1948 roku<sup>47</sup>, ale po roku Polska nie była już tym zainteresowana — władza zaostrzała kurs.

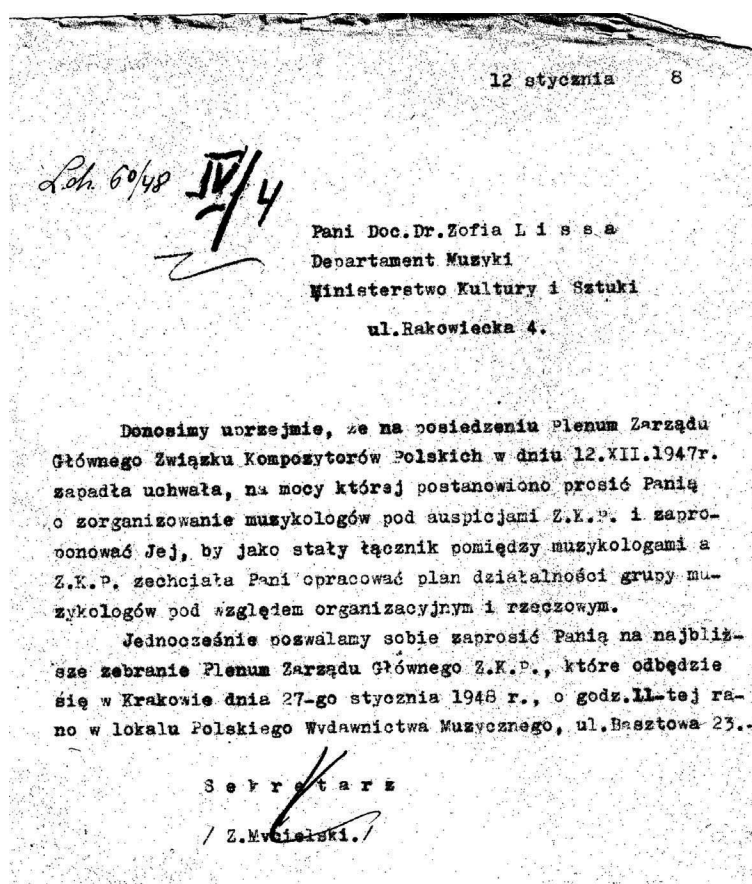
IV Walny Zjazd ZKP odbywający się w dniach 20–22 listopada 1948 roku w sali Muzeum Narodowego (al. Sikorskiego 3) ma znaczenie historyczne. ZKP rozszerza się o Sekcję Muzykologów i Koło Młodych, powstaje też Komisja Zamówień i Zakupów; wszystko to znajduje wyraz w nowej „Deklaracji ideowej” ZKP. Operacja ta miała na celu przyspieszenie dojrzewania ideologicznego twórców, czyli przełamanie oporu kompozytorów wobec nacisków władzy oraz wprowadzenie „swoich ludzi” do ciał zarządzających i reprezentujących ZKP. Zwiększenie finansowania miało odbywać się pod kontrolą ludzi z MKiS. Aby ten zamysł, uzgodniony między Zarządem Głównym ZKP i MKiS, powiódł się, należało go przeprowadzić *lege artis*, tzn. w pierw pozwolili muzykologom zaistnieć na forum Zjazdu w 1947 roku, potem zgłosić — w statutowym terminie, czyli przed kolejnym Walnym Zjazdem 1948 — propozycje zmiany statutu rozszerzające ZKP o Sekcję Muzykologów, wreszcie doprowadzić do ich przyjęcia podczas najbliższego Zjazdu. Spora, licząca 25 osób, grupa muzykologów musiała też przejść przez sito Komisji Kwalifikacyjnej. Wszystko to ustalone było między Zarządem Głównym a MKiS reprezentowanym przez Zofię Lisę.

Załączniki w teczce IV Zjazdu z 1948 roku pozwalają prześledzić główne (jawne) etapy tej operacji, ocierającej się niekiedy o nielegalność. Wpierw zatem Sekretarz ZKP Zygmunt Mycielski wysłał 12 stycznia 1948

<sup>46</sup> Jw.

<sup>47</sup> Na teczkę *Walny Zjazd ZKP 1947* składają się, oprócz protokołów Komisji Rewizyjnej, Kwalifikacyjnej i Statutowej sprawozdania z obrad; brudnopis sprawozdania jest pokreślony, ma fragmenty wręcz zaczernione. Na załączonych listach obecności figuruje 58 nazwisk — tylu członków zwyczajnych liczy ZKP; wśród nich 7 osób jest stale za granicą; trzeba też doliczyć 1 honorowego i 2 nadzwyczajnych. Ciekawe, że na poszczególnych listach widnieje 28, 21, 25 i 27 podpisów; muzykolodzy mają oddzielną listę (!) liczącą 13 nazwisk.

roku list do Zofii Lissy (na adres Ministerstwa) z informacją, że Plenum Zarządu ZKP 12 grudnia 1947 roku postanowiło „prosić Panią o zorganizowanie muzykologów pod auspicjami ZKP i zaproponować jej, by jako stały łącznik pomiędzy muzykologami a ZKP zechciała Pani opracować plan działalności muzykologów pod względem organizacyjnym i rzeczowym”. Jednocześnie zaprasza ją na zebranie Zarządu 27 stycznia 1948 r. (patrz przykład 2).



PRZYKŁAD 2: List Zygmunta Mycielskiego do Zofii Lissy

Wysłane 10 kwietnia 1948 roku z biura ZKP do członków Zarządu zaproszenie na kolejne zebranie (z dopisaną odręcznie Zofią Lissą — ostatnią adresatką, patrz przykład 3) ma jako 4 punkt programu „zmianę statutu w związku z przyjęciem muzykologów do ZKP”. Zwraca uwagę oczywistość tego rozszerzenia; jakkolwiek podczas Walnego Zjazdu w 1947 roku

właściwie wszyscy dyskutanci mieli do tego pomysłu zastrzeżenia, a musiał on jeszcze zostać przegłosowany na IV Walnym Zjeździe 1948, to zarówno Zarząd Główny jak i Zofia Lissa w korespondencji traktują sprawę jako przesądzoną.

Z W I A Z E K  
KOMPOZYTORÓW POLSKICH  
ZARZĄD GŁÓWNY  
W a r s z a w a  
ul. Młodzieży Jugosłowiańskiej 2  
Adres telegr. ZEIKAPE Warszawa.  
Tel. 85-114. Konto P. K. O. 1-461

Warszawa, dnia 10 kwietnia 1948 r.

L. dz. 718/48 1V/4

W-ny Pan, Kisielewski, Małkiewicz,  
Szeliński, Bacewiczówna, Mycielski,  
Perkowski, Woytów, Lutostawski, Sikorski  
Lissa.

Związek Kompozytorów Polskich prosi Pana uprzejmie o przybycie na Plenarne zebranie Zarządu Głównego, które odbędzie się w poniedziałek dnia 19 kwietnia 1948 r. o godz. 11-tej w Warszawie w lokalu Z.K.P. przy ul. Młodzieży Jugosłowiańskiej 2, z następującym porządkiem dziennym:

- 1) Odczytanie protokołu z poprzedniego zebrania
- 2) Sprawozdanie Prezydium
- 3) Sprawy zamówień i zakupów
- 4) Projekt zmiany statutu w związku z przyjęciem muzykologów do Z.K.P.
- 5) Sprawa Festiwalu Muzycznych w Pradze i Amsterdamie.
- 6) Wolne wnioski.

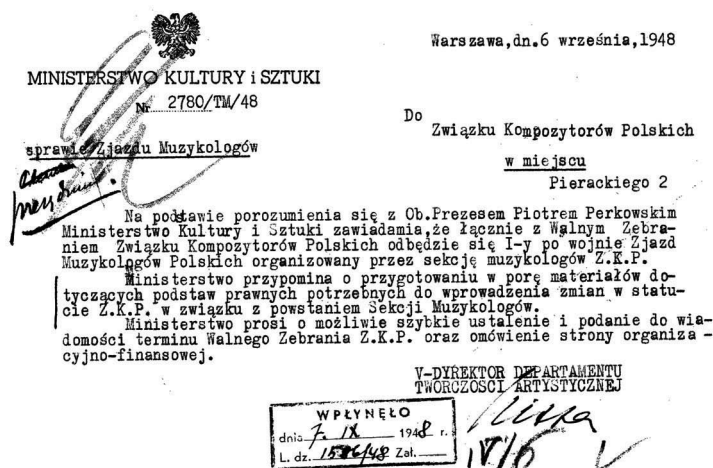
D y r e k t o r  
/ S. Kołodziejczyk /

PRZYKŁAD 3: Zaproszenie na Plenarne Zebranie Zarządu Głównego

Aby grupa „twórczych muzykologów” wydała się naturalnym reprezentantem środowiska należało jeszcze przed Walnym Zjazdem 1948 roku zorganizować Zjazd Muzykologów Polskich. Miał on miejsce 18–19 listopada 1948 w Warszawie, nieco wyprzedzając IV Zjazd ZKP (20–22 listopa-

da)<sup>48</sup>. Dnia 6 września 1948 roku Lissa, jako Wicedyrektor Departamentu Twórczości Artystycznej MKiS, wysłała do Zarządu ZKP dość obcesowy w tonie list (patrz przykład 4):

Na podstawie porozumienia się z Ob. Prezesem Piotrem Perkowski Ministerstwo Kultury i Sztuki zawiadamia, że łącznie z Walnym Zebraniem Kompozytorów Polskich odbędzie się I-y po wojnie Zjazd Muzykologów Polskich organizowany przez sekcje muzykologów ZKP<sup>49</sup>. Ministerstwo przypomina o przygotowaniu w porę materiałów dotyczących podstaw prawnych potrzebnych do wprowadzenia zmian w statucie ZKP w związku z powstaniem Sekcji Muzykologów. Ministerstwo prosi o możliwie szybkie ustalenie i podanie do wiadomości terminu Walnego Zebrania ZKP oraz omówienie strony organizacyjno-finansowej<sup>50</sup>.



PRZYKŁAD 4: List Zofii Lissy z zawiadomieniem o Zjeździe Muzykologów

Kolejny list przesyła Lissa z Ministerstwa do ZKP 8 listopada, niedługo przed IV Walnym Zjazdem. „Ministerstwo Kultury i Sztuki przesyła przy niniejszym spis muzykologów zaproszonych na posiedzenie Sekcji Muzykologów, które odbędzie się 19 XI br o godz 16 w lokalu ZKP”. Interesujące,

<sup>48</sup> A także zjednoczeniowy kongres PPR i PPS, na którym powstała PZPR z Bolesławem Bierutem na czele.

<sup>49</sup> Wówczas oczywiście jeszcze nie istniejąca; sekcja zostanie formalnie powołana 21 września 1948.

<sup>50</sup> Załącznik do protokołu WZ ZKP 1948.

że na liście figuruje 13 nazwisk muzykologów oraz cztery nazwiska kompozytorów (Sikorski Woytowicz Rudziński i Szeligowski, patrz przykład 5). List kończy wzmianka, że wszyscy zaproszenia otrzymali. Tym bardziej zdumiewa wręczony Zarządowi ZKP, zapewne 19 lub 20 listopada (Zjazd odbył się 19 XI 1948), list Zjazdu Muzykologów Polskich, który „zwraca się do Związku Kompozytorów Polskich z prośbą o przyjęcie niżej wymienionych muzykologów do Związku Kompozytorów Polskich na podstawie § 6 [dopisano ręcznie: 9, 10, 11] statutu ZKP”. Po tym następuje lista 25 nazwisk muzykologów z adresami oraz podaną kategorią członkostwa: 15 zwyczajnych, 6 nadzwyczajnych i 4 kandydatów. List podpisali: Przewodniczący Zjazdu prof. dr Adolf Chybiński i członkowie Prezydium: prof. dr Z. Jachimecki, doc. dr H. Feicht i dr S. Łobaczewska (patrz przykład 6). Zaskakuje nie tylko liczba osób, ale też ustalenie kategorii członkostwa (to ustala, jak wiadomo, Komisja Kwalifikacyjna ZKP). No, ale czas naglił.

Warszawa, dnia 8 listopada 1948 r.



RZECZPOSPOLITA POLSKA  
MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI

L. dz. 5319/111/48

D o

Związku Kompozytorów Polskich  
w m i e j s c u .

Ministerstwo Kultury i Sztuki przesyła przy niniejszym spisie muzykologów zaproszonych na posiedzenie Sekcji Muzykologów, które odbędzie się dn. 19.XI.b.r. o godz. 16 w lokalu Z.K.P.

1. Prof. Dr Adolf Chybiński - Poznań, Collegium Melan U.P.
2. Dr Stefania Łobaczewska - Kraków, Krasinowska 12 m 16
3. Prof. Dr Zdzisław Jachimecki - Kraków, Grodzka 47
4. Doc. Dr Włodzimierz Poźniak - Kraków, ul. W. Jagiełł.
5. Dr Józef Reiss - Kraków, Łobaczewska 35
6. Doc. Dr Alicja Simon - Łódź, M. W. Feicht
7. Doc. Dr Hieronim Feicht - Wrocław, Główny, Kościelna 33
8. Dr Józef Chemiński - Milanówek, Prosta 7 m 3
9. mgr Stanisław Golaschowski - Łódź, Narutowicza 79 c m 6
10. mgr Jadwiga Sobieska - Poznań, Żukowska 27
11. mgr Marian Sobieski - Poznań, 4
12. Dr Maria Szczepańska - Poznań, Collegium Melan U.P.
13. Dr Zofia Lissa - Warszawa,
14. Rektor Kazimierz Sikorski - Łódź, Al. 1 Maja 3 m 8
15. Prof. Bolesław Woytowicz - Katowice, 27 Sypulka 50.
16. Mgr Witold Rudziński - Warszawa,
17. Dr Tadeusz Szeligowski - Poznań, ul. Tuwimskiego 22.

Podani w liście zaproszeni uczestnicy posiedzenia Sekcji Muzykologów zaproszenia otrzymali.

WYDZIAŁ DEPARTAMENTU  
TWORCZOŚCI ARTYSTYCZNEJ

(Doc. Dr Zofia Lissa)


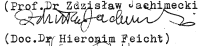
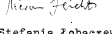
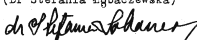
PRZYKŁAD 5: List Zofii Lissy ze spisem muzykologów zaproszonych na posiedzenie

Zjazd Muzykologów Polskich  
Załącznik Nr 4a.

zwraca się do Związku Kompozytorów Polskich z prośbą  
o przyjęcie niżej wymienionych muzykologów do Związku  
Kompozytorów Polskich na podstawie § 6 statutu Związku  
Kompozytorów Polskich: 9 10 11

Imię i nazwisko	Adres	Kategoria członkostwa
1. Prof. Dr Adolf Chybiński ✓	Poznań, Wały Ważów 26	członek zwyczajny
2. Prof. Dr Zdzisław Jachimecki ✓	Kraków, Grodzka 47	" "
3. Doc. Dr Zofia Lissa ✓	W-wa, Madalińskiego 35	" "
4. Doc. Dr Alicja Simon ✓	Łódź, Zawadzka 7	" "
5. Doc. Dr Es. Hieronim Feicht ✓	Wrocław-Oporów, Koźłataja 33	" "
6. Doc. Dr Włodzisław Poźniak ✓	Kraków - Uniwersytet	" "
7. Dr Stefania Łobaczewska ✓	Kraków, Krasieńskiego 12 m. 16	" "
Dr Józef M.ochał Ohomiński ✓	W-wa, Min. K. i S.	" "
9. Dr Maria Szczepańska ✓	Poznań, Wały Ważów 26	" "
10. Dr Stefan Sledziński ✓	Sopot, Kościuski 60	nadzwyczajny
11. mgr Stanisław Gołachowski ✓	Łódź, Narutowicza 79 c m. 6	zwyczajny
12. mgr Jadwiga Sobieszka ✓	Poznań, Łukaszczyca 26	" "
13. mgr Marian Sobieski ✓	" "	" "
14. Dr Władysław Winiarski ✓	Kraków, Krupnicza 7	" "
15. Dr Ludwik Bronarski ✓	Fribourg, Grand' Rue 55	" "
16. Dr Zygmunt Estreicher ✓	Fribourg, Grand' Rue 5	" "
17. Dr Aleksander Frączkiewicz ✓	Kraków, Karmelicka 32	nadzwyczajny
18. Dr Leon Witkowski ✓	Toruń, Mickiewicza 52 m. 6	" "
19. mgr Adam Rieger ✓	Kraków, Hełelów 21	" "
20. mgr Mieczysław Jrobner ✓	Łódź, Kościuski 97 m. 6	" "
mgr Władysław Hordyński ✓	Kraków, Garbarska 5	" "
22. Jarociński Stefan ✓	Milanówek, Minkiewicza 12.	Kandydat
23. Dr Zbigniew Liebhart ✓	Wrocław, Uniwersytet	" "
24. mgr <del>Anna</del> Romanowiczowa ✓	Bytom, <del>Bolesława Prusa</del> 13. a. 6.	" "
25. mgr Jan Proszak ✓	Brwinów, Leśna 14.	" "

Prezydium Zjazdu Muzykologów Polskich :

Przewodniczący:	Członkowie Prezydium:
(Prof. Dr Adolf Chybiński)	(Prof. Dr Zdzisław Jachimecki)
	
	(Doc. Dr Hieronim Feicht)
	
	(Dr Stefania Łobaczewska)
	

Warszawa, dnia 19 listopada 1948 r.

PRZYKŁAD 6: List Zjazdu Muzykologów Polskich z prośbą o przyjęcie wymienionych muzykologów do ZKP

20 listopada rozpoczyna się IV Zjazd ZKP; otwiera go referat programowy *Formalizm i realizm w muzyce* Włodzimierza Sokorskiego potwierdzający znane ustalenia oraz definicje formalizmu i realizmu. Ustępujący prezes Perkowski dziękuje wiceministrowi za mowę „pełną głębokich i trafnych uwag, stanowiących [...] drogowskaz wiodący do rozwiązania wielu zasadniczych problemów dnia dzisiejszego”. Perkowski — po wyborze Sikorskiego na przewodniczącego Zjazdu — wyjaśnia, że ważnym jego zadaniem będzie zatwierdzenie zmian statutu dotyczące przyjęcia muzykologów. Informacje o tym od początku są nieprecyzyjne. Sikorski przypomina, że wniosek o przyjęcie muzykologów nie mógł być rok wcześniej rozpatrzony ze względów formalnych (propozycje zmiany statutu nie były w statutowym terminie zapowiedziane i nie mogły być głosowane podczas Zjazdu), ale „już wówczas wszyscy zgadzali się, że

należy go zrealizować”, co powierzono Zarządowi<sup>51</sup>. Dlatego „dokooptowano do Zarządu, jako łącznika między kompozytorami a muzykologami dr Zofię Lisę”. Przed głosowaniem pada jeszcze kilka oczywistych pytań (Poradowski: „czy to będzie związek dwóch związków?” Raczkowski: „czy nie wymaga to zmiany nazwy?”). Szeligowski odczytuje ze statutu, że będzie jeden związek ale dwie sekcje (!) podległe jednemu Zarządowi<sup>52</sup>. Wreszcie Kisielewski żąda tajnego głosowania; po krótkich przepychankach Perkowski je zarządza: na 24 ważne głosy 17 osób jest „za”, 7 — „przeciw”. Teraz można przyjąć muzykologów wg. listy sporządzonej podczas Zjazdu Muzykologów Polskich, którą powinna zaakceptować Komisja Kwalifikacyjna. Rezultatem jej spiesznego zebrania wieczorem 20 listopada jest rękopiśmienny, niezbyt dziś czytelny, niewielki tekst: „Komisja Kwalifikacyjna ZKP stawia wniosek na Zarząd Główny ZKP przyjęcia zgłoszonych przez Prezydium Zjazdu Muzykologów Polskich kandydatów według podanych tamże kategorii”; podpisano: Członkowie Komisji Kwalifikacyjnej (K. Wiłkomirski i drugi podpis nieczytelny), 20 listopada, godz. 17.40 (patrz przykład 7).

## Załącznik Nr 4.

Komisja Kwalifikacyjna Z. K. P. stawia  
 wniosek na Zarząd Główny Z. K. P. przyjęcia  
 zgłoszonych przez Prezydium Zjazdu Muzykolo-  
 gów Polskich kandydatów według podanych  
 tamże kategorii.  
 Członkowie Komisji Kwalifikacyjnej:  
 [nieczytelny]  
 K. Wiłkomirski  
 Warszawa, 20. XI. 1948 godz. 17.40

PRZYKŁAD 7: Wniosek Komisji Kwalifikacyjnej podpisany przez Kazimierza Wiłkomirskiego

<sup>51</sup> Protokół WZ ZKP 1948, s. 3; nieco inne wnioski płyną z dokumentacji III Zjazdu ZKP.

<sup>52</sup> Protokół WZ ZKP 1948, s. 4.



Kolejny ważny dokument to załącznik 5., czyli pismo Zarządu Głównego ZKP, który „w oparciu o wnioski Komisji Kwalifikacyjnej” rekomenduje przyjąć do Sekcji Muzykologów ZKP jedynie 15 członków zwyczajnych<sup>53</sup>. W późniejszej dyskusji podjęty jest jeszcze problem odrębnych Komisji Kwalifikacyjnych, dla kompozytorów i muzykologów (Poradowski). Ten problem zostaje załatwiony dość osobliwie: Bolesław Woytowicz odpowiada, że „muzykologowie przewidując przyjęcie do ZKP, skład swojej Komisji zasadniczo już ustalili”, a Perkowski dodaje, że zgodnie z §§ 52 i 54 Statutu będzie jedna Komisja (ew. o składzie mieszanym), ale w praktyce będzie działać przy Komisji Kwalifikacyjnej ZKP „ciało doradcze złożone z muzykologów”<sup>54</sup>.

Oprócz Sekcji Muzykologów Walny Zjazd zatwierdza powstanie Komisji Zamówień i Zakupów Dzieł Muzycznych (w roku 1957 przeniesioną do MKiS) oraz ustanawia doroczną Nagrodę ZKP<sup>55</sup>.

Po przegłosowaniu Statutu (zatwierdzającego nie tylko obecność muzykologów w ZKP) Perkowski zauważa, że na realizację wielu zgłoszonych wniosków Zarząd ma bardzo mało czasu, ale pomocny będzie minister Dybowski, który przyznał ZKP budżet, pod warunkiem „utworzenia postronnego ciała opiniodawczego zajmującego się rozdziałem zamówień kompozytorskich”. Osoby do powołanej Komisji Zamówień i Zakupów zaproszone zostały w ścisłym porozumieniu z Ministerstwem<sup>56</sup>. To musiało wywołać zasadniczą dyskusję; co najmniej dwie kwestie były przedmiotem ostrych sporów: skład oraz kompetencje komisji kwalifikującej utworzy do kupienia i wykonania oraz prawomocność dyskusji o tym na forum Walnego Zjazdu. W obu przypadkach sytuacja była złożona i dla ZKP mało komfortowa. Zdominowanie Komisji Zakupów przez osoby wyznaczone przez MKiS (jej skład nie był ujawniony; z dyskusji wynika, że główną postacią była Lissa, ale w Komisji był też Mycielski) argumentowany był tym, że kompozytorzy, jako stronnicy, nie powinni sami sobie rozdzielać dotacji, natomiast przewaga kandydatów MKiS wynika z tego, że Ministerstwo, jako główny mecenas, ma prawo decydowania o polityce zamó-

<sup>53</sup> „Zarząd ZG ZKP na podstawie paragrafu 52 Statutu ZKP oraz pisemnej opinii Komisji Kwalifikacyjnej ZKP, postanawia przyjąć w poczet członków zwyczajnych ZKP muzykologów następujących: A. Chybiński, Z. Jachimecki, Z. Lissa, A. Simon, H. Feicht, W. Poźniak, S. Łobaczewska, J. Chomiński, M. Szczepańska, S. Golachowski, J. Sobieska, M. Sobieski, H. Windakiewiczowa, L. Bronarski, Z. Estreicher”.

<sup>54</sup> Por. protokół WZ ZKP 1948, s. 7. Woytowicz dodaje, że paragraf 17 nowego Statutu przewiduje tworzenie sekcji działających na zasadzie regulaminu uchwalonego przez Zarząd (s. 8).

<sup>55</sup> Zob. *50 lat Związku Kompozytorów Polskich...*, op. cit., s. 55.

<sup>56</sup> Protokół WZ ZKP 1948, s. 7.

wień. Co do kwestii jawności przyznawania dotacji i dyskusji nad ową listą (żądano odczytania listy zamówień, gdyż krążące informacje wskazywały na wiele zastrzeżeń do owych decyzji), to Lissa wyjaśniła, że zasadniczo może być ta informacja odczytana. Nie podlega jednak ona dyskusji, gdyż w Komisji działają osoby spoza ZKP, wyznaczone przez MKiS i to Ministerstwo przyznające fundusze może sprawdzać słuszność decyzji. Oczywiście trudno dziwić się żądaniom takich wyjaśnień, gdyż kwalifikowanie dzieł do zakupu i rozdysponowanie sporych ministerialnych kwot było jednym z głównych punktów sprawozdania finansowego i oceny pracy Zarządu przez Komisję Rewizyjną ZKP. Sprzeczność była nie do przewyciężenia.

Odczytanie listy zakupów było bardzo ważne dla wszystkich; można było z niej odczytać kierunek polityki odnośnie twórczości muzycznej i zorientować się w preferencjach personalnych Komisji (z dyskusji w roku 1954 wynika, że głównie Lissę czyniono odpowiedzialną za wszelkie złe decyzje, choć można przypuścić, że w kwestiach rozdziału dotacji i oceny dzieł trudno wszystkim zadowolić). Od razu też Lissa (jak wcześniej Gradstein) wyjaśniła, że niesłuszne są zarzuty, iż wielu kolegów będących w bardzo ciężkiej sytuacji otrzymało niewielkie kwoty. Sumy z Ministerstwa nie są bowiem przeznaczone

na zapomogi, ale na inicjowanie i aktywizację twórczości kompozytorskiej. Zróżnicowanie zamówień [...] jest zależne od typu i talentu kompozytora. (...) Linia polityki komisji zależna była [...] od charakteru akcji muzycznych o zasięgu ogólnopolskim, podejmowanych przez Ministerstwo, jak np. Festiwal Muzyki Ludowej, propaganda twórczości chóralnej przeznaczonej dla świetlic [...].

Dodaje też z wyraźną pretensją, że „kompozytorzy często, niestety, udzielone sobie zamówienia zbywali, a skupiali się na pracy w zakresie form muzycznych najbardziej ich interesujących”<sup>57</sup>. Perkowski kompromisowo zauważa, że nie można kwestionować ustaleń Komisji Rewizyjnej, ale i „nie można odmawiać Walnemu Zgromadzeniu prawa do krytyki działalności finansowej ZKP, jakkolwiek trudno podejść inaczej, jak uczyniła to Komisja Zamówień”. I taktycznie dodaje: „Ministerstwo oddając ZKP pieniądze do dyspozycji pragnęło wypróbować jego dojrzałość organizacyjną [...] Komisja złożona z ludzi odpowiedzialnych [...] działała wg

<sup>57</sup> Z protokołu WZ ZKP 1948 wynika, że za „niewłaściwe kompozycje” nie będzie się wynagradzać (s. 10).

najlepszej woli i sumienia” i jej orzeczenia nie powinny być kwestionowane, „choć żal tego czy innego członka”<sup>58</sup>.

Właściwie tylko Kisielewski otwarcie stwierdził, że „wytyczanie ideologii decydującej o podziale zamówień jest rzeczą ZKP, a nie komisji ministerialnej”, stąd nie jest konieczne, by działali w niej głównie ludzie spoza ZKP<sup>59</sup>.

Po odczytaniu przez Mycielskiego (który przy okazji zauważa, że „wobec przyjęcia muzykologów do ZKP komisja jest daleko silniejsza”) listy zamówionych dzieł (jedna z list przedstawiona jest w przykładzie 8) dyskusja zaczyna odnosić się też do gatunków zamawianej muzyki. I tak np. Wiłkomirski stwierdza, że za dużo jest symfoniki, a za mało kameralistyki, jak również kantat, oper i baletów, dodając, że nie jest to krytyka pracy Komisji<sup>60</sup>. Mycielski wyjaśnia, że mało zamówień kameralistyki wynika z małej oferty kompozytorskiej oraz że Komisja chętnie zamawiałaby opery, ale kompozytorzy są temu niechętni. Lissa zaś dodaje, że jeśli chodzi o opery czy kantaty to brak teraz odpowiednich tekstów i librett, „ale i to z wolna rusza z miejsca”. Wreszcie proponuje, by skład Komisji był złożony „proporcjonalnie” z kompozytorów i muzykologów<sup>61</sup>. W dyskusji nad sprawozdaniem Turski przypomniał, że poprzednie Walne Zgromadzenie zaleciło ponowną kwalifikację członków „ze względu na ochronę zawodu kompozytora”<sup>62</sup>.

Generalnie wydaje się, że zwiększenie finansowania twórców pozytywnie ożywiło zebranych; Zarząd jednogłośnie otrzymuje absolutorium; także jednomyślnie przyjęty jest wniosek Mycielskiego, by przyznać Piotrowi Perkowskiemu, w uznaniu zasług, Honorowe Członkostwo ZKP<sup>63</sup>. Wybory (na sali obecnych jest 28 kompozytorów uprawnionych do głosowania i 4 muzykologów)<sup>64</sup> są raczej formalnością, nowym prezesem zostaje Mycielski (jest jedynym kandydatem), a przegłosowaną *en bloc* listę

<sup>58</sup> Protokół WZ ZKP 1948, s. 11.

<sup>59</sup> Jw., s. 13.

<sup>60</sup> Jw., s. 17.

<sup>61</sup> Jw., s. 18.

<sup>62</sup> Jw., s. 13.

<sup>63</sup> Jw., s. 15.

<sup>64</sup> Listy obecności liczą 72 nazwiska; 20 XI są 33 podpisy, 21 XI — 34 a 22 XI — 31 podpisów. Lista obecności muzykologów 21 XI zawiera 13 nazwisk z tytułami: prof. dr Chybiński, dr Stefania Łobaczewska, prof. dr Jachimecki, doc dr Wł. Poźniak, dr Józef Reiss, doc. dr Alicja Simon, doc. dr Hieronim Feicht, dr Chomiński, mgr Stanisław Golachowski, mgr Jadwiga Sobieska, mgr Marian Sobieski, dr Maria Szczepańska i dr Zofia Lissa (podpisów 5: Łobaczewska, Simon, Feicht, Chomiński i Lissa; następnego dnia brak Łobaczewskiej).

Załącznik do sum pozabilansowych

na dzień 31.XII.49r.

Z a m ó w i e n i o u t w a r y

1. Bajka	A. Bacowiczówna	30.000.22.-
2. Bajki	A. Borokowskiego	24.830.
3. Balet o "Dziwotę Marysi"	A. Serockiego	75.000."
4. "Legenda warszawska"	A. Turckiego	300.000.
5. 3 Etiudy na orkiestrę symfoniczną	A. Serockiego	60.000.-
6. 5 Etiud do użytku szkół muzycznych	M. Spisaka	21.150."
7. "Gedy weselne"	F. Rybickiego	75.000."
8. Opera "Janek Muzykant"	M. Rudzińskiego	371.700."
9. Kantata "Wisła" do słów Kromskiego	A. Palestra	74.300.-
10. " do słów Aragona	J. Bokorskiego	33.430."
11. "romantyczna"	St. Wiechowicza	100.000."
12. Koncert świecki na organy	L. Jurdzińskiego	30.000."
13. "fortepianowy	St. Nawrockiego	20.000."
14. "skrzypcowy	A. Szałowskiego	94.503."
15. "wiolonczelowy	K. Wiktorowskiego	65.000."
16. Krakowiak koncertowy	St. Misztewskiego	40.000."
17. Kwartet smyczkowy	A. Panufnika	30.000."
18. Orkiestracja 4 mazurków jako suity	A. Gradsteina	38.800."
19. 9 melodii ludowych na chór z małą ork.	J. Kiera	41.040."
20. 4-6 melodii wielkopolskich	W. Głota	21.600."
21. 6 pieśni ludowych w/g Kolberga	J. Kolasińskiego	21.530."
22. 6 Pieśni ludowych	St. Nawrockiego	45.000."
23. "Pieśń o nowej Warszawie"	St. Prószynskiego	60.430."
24. 6 pieśni o tematyce ludowej	Wł. Raczkowskiego	60.000."
25. "Rapsodia polska"	J. Eronza	41.340."
26. 2 Rapsody "Kłochda polska" i "Polonez bohaterski"	St. Popiela	55.100."
27. Suita Kurpiowsko-lęczycka	J. Drege-Schielowej	20.000."
28. Suita dziecięca "Wiosna, lato, jesień, zima"	M. Klechowska	20.300."
	Do przeniesienia	2.008.305.22.

PRZYKŁAD 8: Lista zamówionych dzieł

Zarządu, zgłoszoną przez Komisję Matkę, tworzą: Bacewicz, Lissa, Gradstein, Panufnik, Szabelski, Wiłkomirski, Żuławski i Maklakiewicz. Interesujące, że kilku ważnych kompozytorów jakby wycofywało się do pomniejszych ciał kolegialnych: Lutosławski i Woytowicz wchodzi do Sądu Koleżeńskiego. Natomiast muzykolodzy: Lissa i Chomiński zaczynają działalność w Zarządzie i Komisji Kwalifikacyjnej<sup>65</sup>.

Rodzi się pytanie, czy tak zgodne głosowanie oznacza, że kompozytorzy zostali przekonani do zmian w składzie ZKP, czy też uznali, że poprawa sytuacji finansowej ZKP zmusza ich do ustępstw? Pretensje, które ujawniły się podczas Walnego Zjazdu w 1954 roku będą wskazywać na tę drugą ewentualność, choć sprawa nie jest jednoznaczna. Niewątpliwie kompozytorzy czują narastanie presji: pod koniec Zjazdu Maklakiewicz stwierdza, że nastrój Walnego Zebrania był spokojniejszy, bo pozycja kompozytorów jest lepsza; przestał on być „przez garstkę ceniony, ale stał się ważnym kółkiem w wielkiej maszynie odbudowy kraju”. Pod adresem Rządu kieruje słowa gorącego uznania i wnioskuje o wystosowanie do Bolesława Bieruta, Józefa Cyrankiewicza i ministra Stefana Dybowskiego listów, w których Walny Zjazd „wyrazi wdzięczność i przyrzeczenie gorliwej pracy”<sup>66</sup>. Kilku mówców (m.in. Wiłkomirski), wysoko ocenia przemówienie Sokorskiego wyjaśniające problem formalizmu i realizmu w muzyce (dotyczące też jedności treści i formy oraz potrzeby odnowienia opery); ciekawe, że Lissa uznaje Wiłkomirskiego opinie o przemówieniu za „zbyt optymistyczną”.

W dalszej dyskusji krytycznie oceniany jest muzyczny program Polskiego Radia — zwraca się uwagę na bardzo niski poziom programów i kiepskie stawki dla kompozytorów. Serocki stwierdza, że pertraktacje z PR są nieskuteczne, sytuację uzdrowić może „tylko zmiana systemu wg. którego Polskie Radio układa program”<sup>67</sup>, co Lissa kwituje uwagą, że nie można występować wobec instytucji państwowej „z zarzutami dowodzącymi niezrozumienia nowych wytycznych jej polityki kulturalnej”. Wszak „Polski Radio dociera w swej akcji radiofonizacyjnej na wieś do [...] alfabetów muzycznych, co [...] musi wpływać na poziom audycji”<sup>68</sup>. Na koniec Lissa wnioskuje o powołanie Koła Młodych przy ZKP; chodzi o ważny kontakt z młodzieżą kompozytorską. Walny Zjazd przyjmuje to jako

<sup>65</sup> Sąd Koleżeński: Ekier, Lutosławski, Szeligowski, Kazuro, Woytowicz; Komisja Kwalifikacyjna: Chomiński, Maklakiewicz, Rytel, Sikorski, Wiłkomirski, Woytowicz; Komisja Rewizyjna: Klechniowska, Kulczycki, Perkowski, Szeligowski, Wielhorski.

<sup>66</sup> Protokół WZ ZKP 1948, s. 22.

<sup>67</sup> Jw., s. 28.

<sup>68</sup> Jw.

dezyderat i zamyka obrady<sup>69</sup>. Batalia o dobrą muzykę oraz suwerenność kompozytorów i muzykologów wkroczyła w decydującą fazę.

#### SUMMARY

The subject of the study is the postwar situation of composers who had to face the challenge of the politically motivated doctrine of socialist realism in music. Analysing the activities of the Polish Composers' Union, established in 1945, the author puts forward the hypothesis that the majority of composers (and, from 1948, also musicologists) belonging to the Union undertook a form of secret struggle to preserve the basics of creative freedom, to provide a minimum of finance for it, and to maintain a satisfactory level of musical life and education in Poland. Using little-known documents from the Union's Congresses in the years 1945–1954 (minutes and other documents held at the Archive of the PCU), she sketches a picture of the growing pressure exerted on composers by the authorities, the increasingly detailed definition of socialist realist ideology in music, and the growing expectation that the new music should legitimise the new political order, imposed by a foreign power. The new music was expected to be effective in promoting a system of social justice (as well as combating the "decadent" formalist art of the West), at the same time providing its authors with a "decent life" and a career. In the light of these documents we become aware of the drama of this battle, in which both sides (the authorities vs the majority of the artists) formed covert strategies and tactics, changing as the political direction taken by the authorities became more strict. One of the attempts at breaking up the internal solidarity among the composers (successive Congresses produced a sizeable number of courageous representatives who also proved to be able tacticians) was to expand the PCU by adding, in 1948, a section for musicologists. The latter were expected to accelerate the ideological maturation of the composers, evaluate critically the political correctness of their works (i.e., to combat formalism) and to promote artists who deserved to have their works purchased and performed. With a few exceptions, musicologists joined this battle on the side of the composers, as did many members of the Young Branch of the PCU, established in 1948. When successive moves by the authorities encountered the carefully balanced reactions of the artists (thanks to the wise tactics of successive Boards of the

<sup>69</sup> Jw., s. 29 — pod protokołem podpisy: sekretarza Walnego Zjazdu Andrzeja Panufnika, przewodniczącego WZ Kazimierza Sikorskiego oraz protokolanta i dyrektora biura ZKP Stanisława Kołodziejczyka.

PCU), the main instrument for disciplining them by the Ministry of Culture and Art became the Commission for Purchasing and Commissioning of compositions, made up predominantly of employees of the Ministry. The most intense period in the campaign came during the Congresses in 1950 and 1951; and the turning point came after the death of Stalin. The Congress of 1954 signalled forthcoming concessions, especially in the face of the pressure from creative professionals (composers and musicologists) who demanded access to the world of music, until then restricted to the countries of the "Eastern Block", extended to include the People's Republic of China. A herald of the changes can be seen in the motions adopted at the Congress in 1955, concerning the creation of a studio of concrete music (previously banned) and the establishment of an international Festival of Contemporary Music (i.e., Warsaw Autumn).

|

|

|

—

|

|

|

—



*II Symfonia* WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO I *II Symfonia*  
HENRYKA M. GÓRECKIEGO — DWIE KONCEPCJE  
PÓŹNOAWANGARDOWEJ SYMFONII DWUCZĘŚCIOWEJ<sup>1</sup>

*Beata Bolesławska-Lewandowska*

Warszawa, TVP Kultura

Lata 1956–73 to w muzyce polskiej czas awangardowych poszukiwań i innowacji. Po latach realnego socjalizmu i dzięki politycznej odwilży kompozytorzy mogli nareszcie nie tylko dogonić najbardziej awangardowe tendencje muzyki zachodniej, ale wkrótce sami zaczęli wytyczać nowe ścieżki własnymi pomysłami artystycznymi. Sytuacja ta zaowocowała prawdziwą eksplozją muzyki awangardowej w Polsce. Grupą kompozytorów, znaczonego takimi nazwiskami jak Krzysztof Penderecki (ur. 1933), Henryk Mikołaj Górecki (1933–2010), Wojciech Kilar (ur. 1932), Kazimierz Serocki (1922–1981), Tadeusz Baird (1928–1981), a do pewnego stopnia także Witold Lutosławski (1914–1994), rychło ochrzczone została przez zachodnich krytyków mianem „polskiej szkoły kompozytorskiej”. Jednocześnie większa część tradycyjnych gatunków muzycznych, włącznie z gatunkiem symfonii, zniknęła niemal całkowicie z horyzontu zainteresowań polskich twórców, którzy skoncentrowali się na eksplorowaniu nowych terytoriów brzmieniowych.

Owe tendencje eksperymentatorskie zaczęły jednak około połowy lat 60. ewoluować w kierunku bardziej syntetycznego sposobu myślenia. Wtedy właśnie część twórców dotychczas związanych z awangardą podjęła próby odtworzenia tradycyjnych gatunków muzycznych. Krzysztof Pen-

<sup>1</sup> Wersja angielska niniejszego artykułu została zaprezentowana przez autorkę podczas konferencji „Polish Music since 1945”, która odbyła się w dniach 30 kwietnia – 2 maja 2009 roku na Christ Church University w Canterbury (Wielka Brytania). Artykuł opiera się na fragmentach niepublikowanej pracy doktorskiej autorki, zatytułowanej *Symphonic and Symphonic Thinking in Polish Music after 1956*, Cardiff University 2010.

derecki skomponował w 1965 roku *Pasję według św. Łukasza*, druga połowa lat 60. przyniosła zaś m.in. symfonie Witolda Lutosławskiego (*II Symfonia*, 1965–67) i Tadeusza Bairda (*Sinfonia breve*, 1968 i *III Symfonia*, 1969). Tendencja ta pogłębiła się na początku lat 70., kiedy to powstały dwie kolejne pełnowymiarowe symfonie: *II Symfonia „Kopernikowska”* (1972) Henryka Mikołaja Góreckiego oraz *I Symfonia* (1973) Krzysztofa Pendereckiego. Utwory te zwiastowały przeobrażenia na polskiej scenie muzycznej, które doprowadzić miały w ciągu następnych lat do zdecydowanego zwrotu ku tradycji i wybuchu nurtu, nazwanego później „nowym romantyzmem”.<sup>2</sup>

Wszystkie wymienione wyżej symfonie, powstałe na przełomie lat 60. i 70. XX wieku reprezentują styl późnoawangardowy, przynosząc rodzaj syntezy najbardziej zaawansowanych technik brzmieniowych, mających na początku dekady szerokie zastosowanie, z wielką formą symfoniczną. Szczególnie interesująco przedstawiają się na tym tle symfonie Witolda Lutosławskiego i Henryka Mikołaja Góreckiego, prezentujące interesujące modele formalne późnoawangardowej symfonii. Mimo wielu różnic, obie symfonie reprezentują typ formy dwuczęściowej dużych rozmiarów, co pozwala na dokonanie porównania obu koncepcji formalnych, tym bardziej, że są to jedyne dwuczęściowe symfonie powstałe w tym czasie.

#### LUTOSŁAWSKI: SYMFONIA JAKO WIELKA FORMA UKIERUNKOWANA FINALNIE

Od czasu skomponowania *Gier weneckich* (1961) Lutosławski pracował równoległe nad rozwojem swego języka harmonicznego (z użyciem techniki aleatoryzmu kontrolowanego) oraz nad ideą formy ukierunkowanej finalnie (tzw. *end-accented form*<sup>3</sup>). Po porzuceniu odniesień tonalnych czy post-tonalnych, kompozytor szukał innych typów struktury formalnej, w ramach której mógłby zbudować przekonującą, szeroko zakrojoną dramaturgię muzyczną za pomocą całkowicie nowych środków muzycznych. Lutosławski zawsze brał pod uwagę kwestię percepcji słuchacza i ten właśnie aspekt stał się dla niego kluczowy podczas pracy nad tworzeniem nowego modelu wielkiej formy zamkniętej<sup>4</sup>.

Analizując proces percepcji, kompozytor doszedł do wniosku, że pierwsza część, lub też części, utworu powinny mieć charakter wprowa-

<sup>2</sup> Zob. PAWEŁ STRZELECKI, *„Nowy romantyzm” w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975*, Kraków 2006.

<sup>3</sup> Termin ten w kontekście muzyki Witolda Lutosławskiego został po raz pierwszy użyty przez Stevena Stucky. Zob. STEVEN STUCKY, *Lutosławski and his music*, Cambridge 1981, s. 130.

<sup>4</sup> Zob. WITOLD LUTOSŁAWSKI, *Nowy utwór na orkiestrę symfoniczną*, „Res Facta” 1970 nr 4, s. 6–13.

dzający, z wolna angażujący uwagę słuchacza i przygotowujący go na pojawienie się części głównej, cechującej się akcją muzyczną zmierzającą w sposób zdecydowany i wyraźny do kulminacji i finałowego rozwiązania<sup>5</sup>. Taki rodzaj koncepcji formalnej, z emocjonalną kulminacją umieszczoną w finałowej fazie utworu, pozostaje w istocie bliski romantycznemu typowi struktury symfonicznej, co nie jest zresztą zaskakujące, jeśli wziąć pod uwagę uwielbienie Lutosławskiego dla Beethovena i jego procedur symfonicznych (*vide* finał *IX Symfonii*), podjętych i rozwiniętych w pełni przez kompozytorów doby romantyzmu. Lutosławski jednak postanowił stworzyć innowacyjny model formalny, używając nowoczesnych, awangardowych środków i technik muzycznych.

Forma ukierunkowana finałnie (czy też z akcentem na finał) zainicjowana została przez kompozytora w jego *Grach weneckich* (jej zapowiedź, choć jeszcze realizowaną post-tonalnymi środkami muzycznymi, znaleźć można w budowie *Koncertu na orkiestrę* z 1954 roku), ale w bardziej dojrzałym kształcie pojawiła się dopiero w *Kwartecie smyczkowym* (1964), a następnie w *II Symfonii* (1965–67). Symfonia ta stała się jednocześnie pierwszym dużych rozmiarów utworem orkiestrowym (trwa ok. 30 min.), w którym Lutosławski postanowił zastosować wymyślony przez siebie nowy model formalny.

Podobnie, jak wcześniejszy *Kwartet smyczkowy*, symfonia zbudowana jest z dwóch równoważnych części. Są one jednakowe jeśli chodzi o czas trwania (każda trwa ok. 15 minut), ich charakter jednak różni się diametralnie. Pełnią one również odmienną rolę w całościowej strukturze symfonii, podążając za implikacjami zasugerowanymi w ich tytułach — *Hésitant* („wahając się”) i *Direct* („zmierzając wprost”). Część pierwsza jest niezdecydowana w charakterze. Składa się z siedmiu krótkich epizodów przedzielanych, po drugim epizodzie, refrenem, który pojawia się sześć razy (ostatnie wejście jest rozwinięte i prowadzi bezpośrednio do począt-

<sup>5</sup> Związek koncepcji Lutosławskiego z procesem percepcji muzycznej był szeroko omawiany zarówno przez kompozytora, jak i komentatorów jego muzyki. Wyrażenie „akcja muzyczna” było często używane przez samego kompozytora, a jego kluczowe znaczenie dla koncepcji formy zamkniętej realizowanej przez Witolda Lutosławskiego wykazał Nicholas Reyland. Zob. NICHOLAS REYLAND, *'Akcja' and Narrativity in the Music of Witold Lutosławski*, praca doktorska, Cardiff University 2005 oraz tegoż, *Notes on the Construction of Lutosławski's Conception of Musical Plot*, w: *Witold Lutosławski Studies* 2008 nr 2, s. 9–25. Por. też: CHARLES BODMAN RAE, *Muzyka Lutosławskiego*, tłum. Stanisław Krupowicz, Warszawa 1996, DANUTA GWIZDALANKA, KRZYSZTOF MEYER, *Witold Lutosławski. Droga do mistrzostwa*, Kraków 2004 oraz ZBIGNIEW SKROWRON, *Estetyka sformułowana Lutosławskiego. Próba rekonstrukcji*, w: *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego*. Studia pod redakcją Zbigniewa Skowrona, Kraków 2000, s. 15–29.

ku części drugiej). Bieg muzyki przerywany jest pauzami, które pojawiają się przed każdym epizodem i refrenem, wyraźnie je oddzielając. Ponadto, każdy epizod sam w sobie nie może się gładko rozwinąć, jako że jest zatrzymywany przez kolejne dwie pauzy. Pauza umieszczona blisko początku epizodu stwarza efekt podwójnego startu, podczas gdy druga pauza zatrzymuje muzykę zanim epizod naprawdę się zakończy. W ten sposób żadna akcja muzyczna ani też realny rozwój symfoniczny nie może zostać osiągnięty. Taka koncepcja, zakładająca stałe rozpoczynanie i zatrzymywanie, czyli „wielokrotne hamowanie” (jak określił to sam kompozytor<sup>6</sup>) toku muzyki, determinuje statyczny charakter całej części, przystający zresztą do założeń kompozytora, według którego „pierwsza część jest przygotowaniem, introdukcją. Jej zadaniem jest zaangażowanie, zainteresowanie, mówiąc przenośnie — pobudzenie apetytu na coś bardziej skondensowanego”<sup>7</sup>.

Epizody różnią się instrumentacją i tylko perkusja bierze udział we wszystkich z wyjątkiem pierwszego, który ma charakter introdukcji: jest to rodzaj fanfary granej przez trąbki, rogi i puzony. Bezpośrednio po nim następuje epizod drugi, a dopiero po nim po raz pierwszy wprowadzony zostaje refren. Wszystkie epizody, mimo że wykonywane przez różne instrumenty, są podobne w fakturze, rytmie i charakterze – zbudowane z nakładających się na siebie, figuracyjnych linii instrumentalnych, powtarzających krótkie motywy *ad libitum*.

Refren pod każdym względem przynosi kontrast w stosunku do epizodów. Wykonywany przez inne instrumenty — obój, rożek angielski i fagot w różnych kombinacjach (zawsze trzy instrumenty, np. 2 oboje + rożek angielski, etc.) — także pod względem faktury i kształtu rytmicznego jest odmienny. W przeciwieństwie do aleatorycznych, żywych i figuracyjnych linii epizodów opiera się on na długich nutach, jest też wolny i spokojny w charakterze. Również jego zawartość interwałowa jest inna — wykorzystuje tylko dwie trzydziestokomórkowe komórki, podczas gdy epizody operują pełną skalą dwunastodźwiękową, wynikającą z nałożenia kilku linii instrumentalnych, z których każda opiera się wyłącznie na starannie wybranych wysokościach. W ten sposób refren cechuje również odmienna od epizodów harmonika (por. przykład 1)<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Zob. TADEUSZ KACZYŃSKI, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, Kraków 1972, s. 47.

<sup>7</sup> IRINA NIKOLSKA, *Muzyka to nie tylko dźwięki. Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, Kraków 2003, s. 104.

<sup>8</sup> Szczegółowa analiza harmoniczna epizodów i refrenu, zob. S. STRUCKY, op. cit., s. 159–162 lub CH. B. RAE, op. cit., s. 113–116.

Wszystkie przedstawione wyżej różnice pomiędzy epizodami a refrenem sugerują dualistyczną opozycję dwóch różnych jakości — opozycję, która miałaby szansę zainicjować i rozwinąć prawdziwie symfoniczny dyskurs. Tak się jednak nie dzieje, a to dlatego, że każdy epizod i refren zostaje zatrzymany zanim mógłby osiągnąć jakikolwiek poziom dalszego rozwoju. Nawet najdłuższy, siódmy epizod zostaje zahamowany, ustępując miejsca ostatniemu refrenowi, którego rolą znowu nie jest zbudowanie dialektycznego napięcia, lecz umożliwienie gładkiego przejścia do drugiej części symfonii. Jest to najdłuższy z refrenów — kompozytor rozszerza tu instrumentację, dodając trąbki, puzony i tubę, wprowadzone po tym, jak refren zostaje zaprezentowany w dotychczasowej instrumentacji. To rozwiązanie pozwoliło Lutosławskiemu przesunąć całą strukturę w dół do niższego rejestru i umożliwiło zbudowanie łagodnego przejścia do drugiej części dzieła, rozpoczynającej się dźwiękami kontrabasów. Pojawienie się sekcji smyczków na początku *Direct* podkreśla jedną z wielu różnic pomiędzy częściami, jako że ani epizody, ani refren w *Hésitant* nie używają smyczków. Ta grupa instrumentalna pojawia się tylko dwa razy w pierwszej części utworu, pod koniec pierwszego i ostatniego epizodu, uderzając rozbudowany dwunastodźwiękowy akord pizzicato, w obu przypadkach powtórzony. Rola instrumentów smyczkowych jest znacznie bardziej eksponowana w drugiej części symfonii.

Część druga *II Symfonii* Witolda Lutosławskiego przynosi zdecydowany kontrast w stosunku do niezdecydowanej, „wahającej się” części pierwszej. *Direct* zbudowane jest bowiem jako wyraźnie zmierzający do celu, niezwykle intensywny dramat muzyczny. Zaczyna się *pianissimo* w niskich rejestrach kontrabasów, a krótkie epizody i refren części pierwszej ustępują tu pola szeroko płynącej muzycznej myśli, rozwijanej powoli, ale stale od pierwszych taktów aż do burzliwej kulminacji orkiestrowego tutti (Nr 153 w partyturze) i następującego po niej uspokojenia. Lokalne polifonie części pierwszej zastąpione zostają w części drugiej wielowarstwową fakturą nakładających się na siebie warstw brzmieniowych, przy czym w obu częściach Lutosławski zastosował aleatoryzm kontrolowany niemal w całym przebiegu. Jedynym wyjątkiem jest centralny odcinek części drugiej (Nr 133–153 w partyturze), prowadzący bezpośrednio do punktu kulminacyjnego utworu.

Wzrastające napięcie drugiej części symfonii posiada co prawda momenty rozluźnienia (np. początek Nr 123 i 125), jednak linia wyraźnie ukierunkowanego rozwoju nigdy się nie łamie. Kolejne stadia tego rozwoju zaznaczane są wejściem nowych grup instrumentalnych (instrumenty dęte drewniane i blaszane w Nr 107, perkusja w Nr 120, oraz początek odcin-

2  
 4  
 1. ob. *poco più vivo*  
 2. ob. *poco rit.*  
 c.ing. *poco rit.*

11  
 1. ob. *poco rit.*  
 2. ob. *poco rit.*  
 c.ing. *poco rit.* P.G.1"

Уповторюва́є на́ до зна́ку дириже́ра ⑧, по́ czym до́ста́є до́л | répètér jusqú au signe du chr(⑧), puis jouér jusqú à ↓

2  
 4  
 1. cor. *cresc.*  
 2. cor. *cresc.*  
 3. cor. *cresc.*  
 4. cor. *cresc.*  
 II gr. c. *P.G. (f) h. di legato (sempre)*  
 ar. *P.G.*

1. cor. *poco più vivo*  
 2. cor. *poco più vivo*  
 3. cor. *poco più vivo*  
 4. cor. *poco più vivo*  
 II tmb. (incl. gr. c.)  
 ar.

PRZYKŁAD 1: Witold Lutosławski, II Symfonia, refren i początek trzeciego epizodu

ka *a battuta* w Nr 133), jak również przez skracanie wartości rytmicznych i wzmaganie dynamiki. Każdy następny odcinek jest krótszy od poprzedniego, każdy też rozpoczyna się uderzeniem akordu, który wyraźnie podkreśla przyspieszanie muzycznej akcji. Proces ten, pogłębiony przez użycie techniki aleatoryzmu kontrolowanego, dającej efekt ciągłej zmienności faktur, zdaje się być ulepszoną, czy też może rozbudowaną, wersją rozwiązania zastosowanego przez kompozytora w ostatniej części *Gier weneckich*. Celem całego procesu jest doprowadzenie akcji muzycznej do momentu kulminacyjnego.

W najbardziej intensywnym ekspresyjnie fragmencie *Direct*, rozpoczynającym się w Nr 133, gęsta faktura *ad libitum* zamienia się w metryczną pulsację grup orkiestrowych. To jedyny fragment symfonii, w którym Lutosławski użył metrum (3/4), a jego rola w osiągnięciu kulminacji jest kluczowa. Szybko poruszające się grupy orkiestrowe jednoczą się tutaj w orkiestrowym tutti, poruszając się w regularnym unisonowym rytmie, określonym przez kompozytora jako „umyślnie prymitywny”<sup>9</sup> (od Nr 145). Tok muzyki stopniowo staje się coraz szybszy, aż wybucha (po tym, jak zostaje dwukrotnie zatrzymany przez pauzy generalne) w potężnej kulminacji, znaczonej eksplozją faktury *ad libitum*, z jej wielowarstwową polifonią nakładających się na siebie aleatorycznych linii instrumentalnych (Nr 153).

Owa potężna kulminacja zostaje rozwiązana poprzez stopniowe dynamiczne i fakturalne *diminuendo*, prowadzące do spokojnego epilogu smyczków (Nr 158–160). Nastrój epilogu zostaje podkreślony przez subtelne motywy kontrabasów (powtarzane nuty *ges-f* z otaczającymi je ćwierćtonami, przesuwane w dół do *f-es* w ostatnich taktach), grane na tle delikatnego ćwierćtonowego klastru (obejmującym dwudźwięk *es-f*) w wyższych smyczkach aż do momentu, kiedy muzyka całkowicie zaniknie. Na marginesie warto dodać, że takie zakończenie symfonii to kolejny przykład zamierającego w ciszę finału polskiego dzieła symfonicznego w okresie awangardowym, co mogłoby sugerować, że ten rodzaj rozwiązywania napięcia był w twórczości kompozytorów tzw. „polskiej szkoły kompozytorskiej” najbardziej popularny (inne przykłady to m.in. *Sinfonia breve* Tadeusza Bairda i *I Symfonia* Krzysztofa Pendereckiego).

Bez wątpienia *II Symfonia* Witolda Lutosławskiego realizuje szeroko zakrojony plan kompozytora, według którego *Direct* w każdym możliwym aspekcie stwarza silny kontrast do *Hésitant*:

Dopiero w *Direct* dochodzi do głosu pełna orkiestra, muzyka przebiega i rozwija się w sposób ciągły, znika poprzednia „niepew-

<sup>9</sup> T. KACZYŃSKI, *Rozmowy...*, op. cit., s. 46.

ność”, „niepełność”, „nieśmiałość”. Na ten moment słuchający ma prawo już od dłuższego czasu oczekiwać. [...] Dlatego, przeciwstawiając sobie dwie części mojej *Symfonii*, starałem się w pierwszej stworzyć coś w rodzaju „podciśnienia”. Dopiero w tym stanie wyobrażam sobie u mojego słuchacza pełną gotowość odebrania o wiele gęstszej materii dźwiękowej, jaką zawiera *Direct*. Komponując utwór wymagający trzydzieści parę minut percepcji dźwięków, muszę liczyć się z „pojemnością” percypującego, muszę świadomie gospodarować jego siłami...<sup>10</sup>

Zainteresowanie Lutosławskiego percepcją słuchacza, mimo że raczej niezwykle w okresie muzycznej awangardy, zaowocowało jednak w przypadku *II Symfonii* utworem nie do końca przekonującym artystycznie. Tylko bowiem drugą część symfonii można określić jako w pełni rozwiniętą symfonicznie — pozostaje ona główną i najważniejszą częścią utworu, a jej wyraźnie ukierunkowana muzyczna akcja czyni silne wrażenie<sup>11</sup>. Problem dotyczy jednak części pierwszej, która zdaje się zawodzić w swym zamiarze wzbudzenia zainteresowania słuchacza i stworzenia efektu oczekiwania na część główną. Ciąg epizodów i refrenów wydaje się nazbyt długi i przesadnie statyczny, aby podtrzymać uwagę słuchacza przez piętnaście minut. Idea zestawienia spokojnych refrenów z figuracyjnymi epizodami nie sprawdziła się tutaj w budowaniu dialektycznego napięcia. W rezultacie „podciśnienie”, które chciał osiągnąć w *Hésitant* kompozytor okazuje się zbyt małe<sup>12</sup>. W efekcie forma całości dzieła nie jest dobrze zrównoważona, a muzyczna akcja przeprowadzona w sposób nie całkiem doskonały.

Należy jednak pamiętać, że był to pierwszy utwór symfoniczny dużych rozmiarów, w którym Lutosławski zastosował swą koncepcję wielkiej formy ukierunkowanej finalnie i nie ulega wątpliwości, że rola *II Symfonii* pozostaje w procesie rozwoju tejże koncepcji niesłychanie istotna. Już bowiem w kolejnym, napisanym zresztą bezpośrednio po *II Symfonii*, dziele kompozytor udowodnił, że dokonując pewnych modyfikacji jest w stanie udoskonalić wymyślony przez siebie model formalny. Utwór ten to jedno z najważniejszych arcydzieł Lutosławskiego — *Livre pour orchestre* (1968).

<sup>10</sup> Zob. T. KACZYŃSKI, *Rozmowy...*, op. cit., s. 55.

<sup>11</sup> Lutosławski w ogóle skomponował najpierw drugą część symfonii, została ona nawet wykonana samodzielnie, bez części pierwszej, 16 października 1966 roku w Hamburgu, przez orkiestrę Norddeutscher Rundfunk pod dyktando Pierre'a Bouleza. Pełna wersja symfonii miała swe prawykonanie dopiero 9 czerwca 1967 roku w Katowicach, grała Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia, dyrygował kompozytor.

<sup>12</sup> 2 maja 2009 roku Charles Bodman Rae przekazał autorce informację, że kompozytor był świadom tego problemu i gdy sam dyrygował *II Symfonią*, zwykle dokonywał skrótów w jej pierwszej części.



## GÓRECKI: SYMFONIA JAKO DWUCZĘŚCIOWY MODEL „KOSMICZNY”

Kilka lat po tym, jak własną koncepcję wielkiej formy symfonicznej przedstawił Witold Lutosławski, inną propozycję dwuczęściowego modelu zaprezentował w swej symfonii Henryk Mikołaj Górecki. Przypadkowo była to również druga symfonia w jego dorobku. Na wiele sposobów dzieło to podsumowało doświadczenia Góreckiego z czasów poszukiwań awangardowych, jednocześnie jednak otworzyło nowe możliwości i antycypowało następny okres w jego muzyce.

*II Symfonia „Kopernikowska”* Henryka Mikołaja Góreckiego, bo o niej tu mowa, powstała w roku 1972 i jest to dzieło monumentalne tak pod względem czasu trwania i orkiestracji, jak i charakteru. Symfonia trwa około 35 minut i jest przeznaczona na bardzo rozbudowany zespół orkiestrowy (poczwórna obsada drzewa i blachy, sześciu perkusistów), dwa głosy solowe (sopran i baryton) oraz chór mieszany. Ów zamierzony w pełni monumentalizm związany jest ściśle z tematem utworu, według którego symfonia ta reprezentuje uniwersalizm kosmosu. W tym sensie dzieło Góreckiego pasuje doskonale do Mahlerowskiego widzenia symfonii jako utworu, który oznacza „budowanie świata wszelkimi środkami dostępnych technik”<sup>13</sup>.

Symfonia napisana została na zamówienie Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku dla uczczenia pięćsetlecia urodzin Mikołaja Kopernika (1473–1543). Kompozytor zastanawiał się, jak odnieść się do osiągnięć Kopernika i oddać je w muzyce w oryginalny i niestereotypowy sposób. Rozwiązanie pojawiło się podczas rozmowy z reżyserem, Krzysztofem Zanussi, który zwrócił uwagę kompozytora na fakt, iż odkrycie wielkiego astronoma

[...] jest to jedna z największych tragedii, jakie w ogóle zdarzyły się w dziejach ducha ludzkiego: runął cały sposób myślenia, na którym opierał się stosunek człowieka do otaczającej go rzeczywistości. Przestaliśmy być pępkiem świata, w obliczu bezkresu staliśmy się niczym<sup>14</sup>.

Taki punkt spojrzenia rozpałił wyobraźnię muzyczną Góreckiego, który zdecydował się stworzyć symfonię zbudowaną z dwóch równorzędnych, ale silnie skonstrastowanych części: pierwsza część reprezentuje mechanizm i dramatyczny chaos świata ziemskiego, część druga zaś odnosi się do świata duchowego, przynosząc oczyszczające rozwiązanie napięć

<sup>13</sup> Cyt. za BOHDAN POCIEJ, *Mahler*, Kraków 1996, s. 179.

<sup>14</sup> ADRIAN THOMAS, *Górecki*, Kraków 1998, s. 103.

w pełnej modlitewnego zadumania, mistycznej kontemplacji świata wykraczającego poza ziemskie doświadczenia.

Monumentalny, kosmiczny charakter utworu staje się jasny już od pierwszych taktów, wprowadzających główną myśl muzyczną o niezwyklej sile ekspresji (por. przykład 2). Cechująca ją masywna faktura orkiestrowego tutti to rezultat sześciooktawowego akordu całotonowego, przesuwanego z wolna w dynamice *forte* i fakturze *nota contra notam*. Owa rozbudowana akordowa struktura, poruszająca się krokami półtonowymi w górę i dół w bardzo wyraźnym rytmie recytatywnym, konstytuuje podstawę dla konstrukcji muzycznej całej pierwszej części utworu (z wyjątkiem kontrastowego fragmentu środkowego). Można ją określić jako temat muzyczny, jako że posiada własny rytm i kształt melodyczny, znaczony opadającym półtonem (*e-dis*). Z tej perspektywy, *II Symfonia* Góreckiego pozostaje niezwyklej przykładem dzieła awangardowego z wyraźnie ustrukturuowanym tematem muzycznym<sup>15</sup>. Wzór rytmiczny tematu wyjaśnia się dopiero w finałowym ustępie części pierwszej symfonii, gdzie kompozytor wprowadza partię chóru, śpiewającego łaciński tekst fragmentów Psalmu 135 (136) (wersy 7–9). Wraz z wejściem chóru staje się jasne, że rytmiczna budowa masywnego, akordowego „tematu” pierwszej części symfonii zdeterminowana została przez rytm słów śpiewanych na końcu przez chór<sup>16</sup>.

Kontrast do początkowego materiału symfonii przynosi fragment rozpoczynający się w takcie 231. Zbudowany z krótkich figuracyjnych przebiegów puzonów i niskich smyczków, prowadzi do czysto aleatorycznego odcinka powierzonego instrumentom dętym blaszanym, w którym każdy segment zaznaczony jest akordem tutti. Materiał dźwiękowy tego odcinka *ad libitum* jest w pełni chromatyczny, co wzmacnia kontrast w stosunku do całotonowego materiału głównego tematu. Każdy kolejny segment odcinka aleatorycznego jest dłuższy i bardziej intensywny brzmieniowo. Ostat-

<sup>15</sup> Temat ten przypomina też początek *I Symfonii „1959”* Góreckiego, z jej precyzyjnie ukształtowanymi akordami dwunastodźwiękowymi, poruszającymi się w podobnie recytatywnym rytmie, choć o znacznie mniejszej sile ekspresji.

<sup>16</sup> Warto dodać, że nie była to całkiem nowa idea w muzyce Góreckiego. Podobną procedurę zastosował on wcześniej w *Muzyce staropolskiej* (1969), gdzie materiał otwierającego utwór pasażu instrumentów dętych blaszanych wyjaśnia się dopiero w kodzie kompozycji, wraz z pojawieniem się cytatu średniowiecznego organum. Nie jest to zresztą jedyne odniesienie kompozytora do wcześniejszej twórczości, jako że wolno przesuwające się struktury akordowe oparte na skali całotonowej były już podstawą konstrukcji *Refrenu* (1965) i *Canticum graduum* (1969). W tym kontekście strukturę pierwszej części *II Symfonii* należy zatem rozumieć jako kontynuację i rozwinięcie owych pomysłów, realizowanych tu w monumentalnej postaci.

TEMPO = 92, *Marecatissimo* **I** - *con massima passione - con massima espressione*  
*con grande tensione - ma ben tenuto*

2 4 2 4 2 4 3 4 2

flp sempre a.R.  
 fl sempre a.R.  
 cl sempre a.R.  
 ob sempre a.R.  
 fg sempre a.R.  
 ofg sempre a.R.  
 tb

**ffff**

Przy zmieniających się akordach - absolutnie bez żadnych przerw. Przy powtarzaniu jednakowych akordów, każdy akord wyraznie zaakcentować.  
 Without a slightest information between the chords, if they have. Of the chords are repeated, a distinct stress on each chord.

tr  
 cr  
 tn  
 tp  
 b  
 gc

**ffff**

TUTTI ARCHI CON MOLTO ARCO

Vn I  
 Vn II  
 Vl  
 Vc  
 Vb

x) Wskazywam utworze przy grupach instrumentalnych symfonicznych - 4/4 oznacza numerację PARTITURÓW a nie wykonałości.  
 xx) Numeracja na kluczu  $\frac{3}{4}$  VI, II trinia o oktawę wyżej.  
 The numerals beside individual groups of strings refer throughout to the seats / not to the players.  
 Mind the staff  $\frac{3}{4}$ : VI, II sound an octave higher

PRZYKŁAD 2: Henryk Mikołaj Górecki, II Symfonia, początek

nie powtórzenie jest już metryczne (takt 264) i prowadzi prosto do pojawienia się masywnego tematu głównego (takt 287). Strategia ta przypomina niewątpliwie sposób przygotowania kulminacji przez Lutosławskiego w jego *II Symfonii*. Górecki zastosował tę samą procedurę, jednak u niego nie prowadzi ona bezpośrednio do kulminacji. W zamian powraca główny temat, choć teraz wykonywany szybciej i w krótszych wartościach rytmicznych. Ów bieg muzyki zwalnia nieco kilkanaście taktów dalej (t. 313), przygotowując wejście pełnej mocy kody (t. 334), opartej na monumentalnej fakturze akordowej głównego tematu, wzmocnionej teraz dodatkowo partią chóru — tutaj dopiero mamy kulminacyjny moment tej części utworu.

Część druga symfonii wprowadza spokojne akordy pentatoniczne (oparte na dźwiękach „czarnych klawiszy” fortepianu), które funkcjonują jednocześnie jako harmoniczna komplementacja głównego tematu linii melodycznej (jest to najprawdziwsza linia melodyczna w tradycyjnym znaczeniu tego słowa). Temat ten — zainicjowany przez baryton solo — wykorzystuje opadający półton *es-d*, co jest oczywistym odniesieniem do melodycznego ambitusu tematu pierwszej części, choć tutaj, dzięki kompletnie innemu otoczeniu brzmieniowym, ewokuje on całkowicie odmienną, liryczną i pełną spokoju atmosferę (por. przykład 3).

Początkową frazę barytonu przejmuje niepostrzeżenie sopran, którego linia melodyczna bazuje na skali frygijskiej rozpoczynającej się od dźwięku *f*. Towarzyszący jej akordowy akompaniament skupia się wokół akordu *As-dur* w pierwszym przewrocie, połączonego z nałożonym na niego trójdźwiękiem *Ges-dur* (wywiedzionym ze skali pentatonicznej) oraz nutą *f*, która w połączeniu z akordem *As-dur* daje też trójdźwięk *f-moll*. Wszystkie trzy trójdźwięki — *As-dur*, *Ges-dur* i *f-moll* mogą być wyprowadzone ze skali frygijskiej.

Modalność części drugiej symfonii znajduje ukoronowanie we wprowadzonym w kodzie utworu cytacie autentycznej piętnastowiecznej pieśni gregoriańskiej *Laude digna prole*. Kompozytor cytuje ten krótki czterogłosowy utwór chóralny w oryginalnej wersji muzycznej, ale z innym tekstem — wybranym przez niego fragmentem z *De revolutionibus orbium caelestium* Mikołaja Kopernika<sup>17</sup>. Wprowadzenie średniowiecznej pieśni daje kodzie *II Symfonii* Góreckiego uderzająco piękne brzmienie, wynikające z połączenia czterogłosowego chorału opartego na harmonii doryckiej (chór kon-

<sup>17</sup> „Quid autem caelo pulcrius, nempe quod continet pulcra omnia?” („Cóż może być piękniejszego niż niebo, które oczywiście zawiera wszystko, co piękne?”), cyt. za A. THOMAS, *Górecki*, op. cit., s. 107.

Br. **p** De-us De-us De-us qui fe-cit cae-lum et te-rram **poco**

Tb. **p** **poco**

VL 1. 2. 3. 4. 5. 6.

VE 1. 2. 3. 4. 5. 6. **poco**

Vb 1. 2. 3. 4. 5. 6. **poco**

PRZYKŁAD 3: Henryk Mikołaj Górecki, *II Symfonia*, cz. II, takty 10–14

trapunktowany przez instrumenty dęte drewniane i blaszane) z trzymanymi, długo brzmiącymi akordami pentatonicznymi w smyczkach, harfie i fortepianie (por. przykład 4). Przez zestawienie dwóch skal — doryckiej (od *d*) i „czarno-klawiszowej” pentatoniki — Górecki stworzył tu w pełni chromatyczną harmonikę, jednak przez rozdzielanie warstw harmonicznym uzyskał niezwykle subtelny świat dźwiękowy o unikatowej jakości brzmienia — chromatyczny, ale o uspokajającej, wręcz oczyszczającej naturze. Ekspresyjna prostota chorału wzbogacona akordami opartymi na pentatonice, a także następujący po nich rozbudowany i multiplikowany akord pentatoniczny, wznoszący się majestatycznie od najniższych rejestrów i najcichszej dynamiki aż do rejestrów najwyższych, a potem stopniowo zanikający (takty 142–161), czynią niesamowite wrażenie przejścia w mistyczny, transcendentalny kosmos, rozjaśniający ciemności ziemskiego świata niebiańskim, wiecznym światłem i pokojem...

*II Symfonia „Kopernikowska”* pozostaje nie tylko jednym z najbardziej monumentalnych utworów w twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego, lecz również jednym z najważniejszych, jako że odsłania kluczowy zwrot stylistyczny w muzyce kompozytora. Podczas, gdy część pierwsza utworu może być traktowana jako podsumowanie jego twórczości od połowy lat 60., a konkretnie od czasu *Refrenu* (1965), twórczości znaczonej masywnym brzmieniem i silnie dysonansowym językiem harmonicznym, część druga, z jej zredukowanym materiałem muzycznym, silnymi afiliacjami modalnymi i delikatnym, a nawet eufonicznym charakterem, wyraźnie wybiega w przód, zapowiadając świat brzmieniowy kolejnych utworów kompozytora, przede wszystkim zaś jego trzeciej symfonii, *Symfonii pieśni żałobnych* (1976).

#### PODSUMOWANIE

Henryk Mikołaj Górecki stworzył w swej *Symfonii „Kopernikowskiej”* dwuczęściowy model formalny odmienny od tego, który zaprezentował w *II Symfonii* Witold Lutosławski. I chociaż w pewnym sensie pierwsza część symfonii Góreckiego jest również rodzajem przygotowania na to, co nastąpi w części drugiej, jednak w żaden sposób nie dałoby się określić jej mianem „hésitant”. Jej siła i pełen potężnej ekspresji dramatyzm mogą być rozpatrywane jako przygotowanie do części drugiej wyłącznie w tym znaczeniu, że tak wielka akumulacja napięcia wymaga rozwiązania. I w istocie, trudno byłoby wyobrazić sobie właściwsze rozwiązanie od tego, które przynosi druga część symfonii. Maksymalnie kontrastowa, łagodna i rozładująca dramatyczne spiętrzenia części pierwszej, jest jednakowo dłu-

**2** <sup>(19)</sup> **MOLTO LENTO** ♩=40 **SEMPLICE**

fl. 4.2 3.4  
cl. 4.2 3.4  
cr. 4.2 3.4  
th. 4.2 3.4  
mp sempre

**OROC**  
S. Qui au- tem cae- lo pu- ul- cri- us,  
A. Qui au- tem cae- lo pu- ul- cri- us,  
T. Qui au- tem cae- lo pu- ul- cri- us,  
B. Qui au- tem cae- lo pu- ul- cri- us,  
mp sempre

tr. 4.2 3.4  
tr. 4.2 3.4  
tr. 4.2 3.4  
mp sempre

Vm. 4.2.3 4.5.6  
Vl. 4.2 3.4 5.6  
Vc. 4.2 3.4 5.6  
Vb. 4.2 3.4 5.6

PRZYKŁAD 4: Henryk Mikołaj Górecki, *II Symfonia*, cz. II, początek chóralnej kody

ga i tak samo ważna w strukturze całego utworu, choć biorąc pod uwagę sam materiał muzyczny, to część pierwsza wydaje się bardziej istotna, jako że przynosi załączki materiału harmonicznego dla całej kompozycji.

Rozplanowanie całości formy symfonii oraz rola obu części w budowaniu muzycznego przebiegu makroformy to nie jedyne różnice obu koncepcji. Inna niż u Lutosławskiego jest też w symfonii Góreckiego rola kulminacji: podczas gdy w *II Symfonii* Lutosławskiego punkt kulminacyjnyznaczony był najbardziej intensywną, wręcz agresywną eksplozją dźwięków, Górecki doprowadza muzyczną akcję do kulminacji, która jednocześnie staje się oczyszczającym rozwiązaniem — rodzajem ekspresyjnego *katharsis*.

W symfonii Henryka Mikołaja Góreckiego żadna z dwóch części nie mogłaby istnieć samodzielnie; obie uzupełniają się i wyjaśniają jedna drugą, tworząc precyzyjny kształt formalny całości utworu. *Symfonia „Kopernikowska”* to arcydzieło — osiągnięcie szczytowe awangardowego okresu w twórczości kompozytora i ukoronowanie stylu symfonicznego rozwijanego przez Góreckiego od połowy lat 60. Jednocześnie jednak model formy dwuczęściowej zastosowany w tej symfonii został tak organicznie połączony z konkretną realizacją tematu „kosmicznego” w gatunku symfonii, że nie mógłby zostać powtórzony w żadnym innym utworze. W tym kontekście model formalny Góreckiego nie mógł funkcjonować tak, jak dwuczęściowa, ukierunkowana finalnie forma Lutosławskiego. Bardziej abstrakcyjna w założeniu, udowodniła — po zastosowaniu pewnych modyfikacji — swą użyteczność jako szkielet strukturalny dla wielu kolejnych dzieł kompozytora, skomponowanych w następnych latach jego życia (włącznie z *III Symfonią*, 1983).

#### SUMMARY

After 1956, Polish music witnessed a sudden flow of avant-garde ideas and musical techniques. At the same time, the majority of traditional genres, including the symphony, disappeared almost completely from the horizons of Polish composers. Instead, the representatives of the so-called 'Polish School' of composers concentrated on the exploration of the new sound territories. This experimental tendency started to shift towards a more synthetic way of thinking in the middle of the 1960s. As a result, several composers associated closely with the avantgarde, such as Penderecki, Górecki and also Lutosławski, tried to re-create old musical genres. Both Lutosławski and



Górecki decided to write their second symphonies in the late period of musical avantgarde in Poland and they both composed them as bipartite models of large-scale symphonic form.

Lutosławski in his Second Symphony (1965–67) presented a model of end-accented form he used earlier in the String Quartet (1964). This concept of the musical outline consisted of the introductory and main movements, called in the symphony 'Hésitant' and 'Direct', remained one of the most important and fruitful in his music henceforth.

Górecki created in his Second Symphony (1972) a bipartite formal model different from that of Lutosławski. In many ways, Górecki's 'Copernican' Symphony remains the crowning achievement of his symphonic style in the avant-garde period while Lutosławski's symphony was his first attempt to realize the idea of end-accented form in the large-scale symphonic work and he was soon to refine it in the consecutive works.

The aim of this paper is to present the most important elements of the second symphonies by Lutosławski and Górecki in respect of both form and musical language, to indicate any similarities and differences in the composers' attitude to the genre in the late-avantgarde period, as well as to emphasize the individuality of each symphony and the role it played in the composer's music.

|

|

|

—

|

|

|

—

## NOTY O AUTORACH

BEATA BOLESŁAWSKA-LEWANDOWSKA – dr. (studia magisterskie kończy w Instytucie Muzykologii UW w roku 1998 z wyróżnieniem; studia doktorskie na Uniwersytecie w Cardiff w 2010). Jest autorką szeregu prac dotyczących polskiej muzyki współczesnej oraz monografii *Panufnik*, Kraków 2001. Jest członkiem Zarządu Sekcji Muzykologów, od 2011 także Zarządu Głównego ZKP. W 2007 roku została uhonorowana przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego odznaką „Zasłużony dla kultury polskiej”. Pracuje w TVP Kultura.

EDWARD BONIECKI – dr hab., prof. w Instytucie Badań Literackich PAN w Warszawie; historyk literatury okresu Młodej Polski, autor książek i artykułów z tej dziedziny, m.in. *W orszaku Dionizosa. Mit dionizyjski Szymanowskiego i Iwaszkiewicza* („Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1), *Struktura „nagiej duszy”. Studium o Stanisławie Przybyszewskim* (1993), *Modernistyczny dramat ciała. Maria Komornicka* (1998), *„Duch się we mnie wicherzy”. Tadeusz Miciński wobec zagadki człowieka* (2000), *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana. Studium historyczno-literackie* (2008); *Maria Komornicka. Listy, zebrał i opracował Edward Boniecki* (2011).

J. KATARZYNA DADAK-KOZICKA – dr hab., prof. UMFC; antropolog muzyki (m.in. *Folklor sztuką życia. U źródeł antropologii muzyki*, Warszawa, IS PAN 1996) i teoretyk edukacji muzycznej (współautorka Baterii Testów Wykształcenia Ogólnomuzycznego, IPM AMFC 1978–80; 1988–90 kierownik tematu *Tradycje ludowe i narodowe a procesy edukacyjne* w ramach Tematu Resortowego „Edukacja muzyczna w Polsce”: badania i raport o postawach młodzieży wobec muzyki; autorka polskiej adaptacji koncepcji Zoltána Kodály’a: *Śpiewajże mi jako umiesz*, Warszawa, WSiP 1992); sekretarz generalny Związku Kompozytorów Polskich (2001–2003), przewodnicząca Sekcji Muzykologów ZKP (1997–2001 i 2003–2011; od 2011 członek Prezydium ZKP), współautorka i redaktor 8 książek, redaktor naczelna „Polskiego Rocznika Muzykologicznego”, członek redakcji „Musicology Today”.

PIOTR DAHLIG – dr hab., prof. UW i IS PAN, etnomuzykolog. Na podstawie badań terenowych prowadzonych w Polsce od 1975 r. opublikował: *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie* (Warszawa 1987), *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców Polsce* (Warszawa 1993),

*Muzyka Adwentu. Tradycja gry na ligawkach mazowiecko-podlaskich* (Warszawa 2003). Profil kulturoznawczy ma monografia *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej* (Warszawa 1998). Opublikował ponad 120 artykułów na tematy: ludowych tradycji muzycznych (głównie w Polsce), instrumentów muzycznych, muzyki mniejszości narodowych, tradycji repatriantów i przesiedleńców polskich, historii badań i in. Redagował: *Instrumenty muzyczne w polskiej kulturze ludowej*, (z L. Bielawskim i A. Kopoczekiem, praca zbiorowa, Warszawa-Łódź 1990); *Pathways of Ethnomusicology* (zbiór artykułów Anny Czekanowskiej, Warszawa 2000); *Polski folklor muzyczny*, t. 1 – reedycja podręcznika Jadwigi Sobieskiej z 1982 r.; t. 2: *Suplement: Folklor muzyczny w Polsce. Rozwój badań 1980–2005* (praca zbiorowa, Warszawa 2006); *Traditional Musical Cultures in Central-Eastern Europe. Ecclesiastical and Folk Transmission* (red. referatów konferencji międzynarodowej), Warszawa 2009.

AGNIESZKA LESZCZYŃSKA – doc. dr, kierownik Zakładu Historii Muzyki Polskiej w Instytucie Muzykologii UW. Jej badania koncentrują się na epoce renesansu, niegdyś głównie na twórczości kompozytorów franko-flamandzkich generacji Josquina obecnie na szesnastowiecznej muzyce regionów nadbałtyckich, a szczególnie Prus Królewskich. Wybrane publikacje: książka — *Melodyka niderlandzka w polifonii Josquina, Obrechta i La Rue*, Warszawa 1997; artykuły: *Technika parodii w twórczości renesansowych kompozytorów kręgu gdańskiego*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 4 (2005), *Początki niemieckiej polifonii religijnej w Królewcu, Gdańsku i Rydze*, „Muzyka” 52: 4 (2007); *Franciscus de Rivulo and the Manuscript Gdańsk*, Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk 4003, w: *Uno gentile et subtile ingenio. Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, ed. M. J. Bloxam, G. Filocamo, L. Holford-Strevens, Turnhout 2009; *De Drusina — rodzina muzyków z Gdańska*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 7 (2009), *The Königsberg manuscript from the Kugelmann circle*, „Journal of the Alamire Foundation” 2/1 (2010), *Polyphonic Mass Propers from the Braunsberg Jesuit Collegium and their Local Context*, w: *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and Renaissance*, ed. D. J. Burn, S. Gasch, Turnhout 2011.

IWONA LINDSTEDT – dr hab., od 1998 adiunkt w Instytucie Muzykologii UW, członek Zarządu Głównego ZKP. Jej zainteresowania naukowe dotyczą historii, teorii i estetyki muzyki XX i XXI wieku ze szczególnym uwzględnieniem polskiej twórczości kompozytorskiej. Specjalizuje się także w zakresie metodologii i analizy dzieła muzycznego. Opublikowała książki: *Dodekafonia i serializm w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Lublin 2001 (dysertacja doktorska); *Wprowadzenie do teorii zbiorów klas wysokości dźwięku Alena Forte’a*, Warszawa 2004; *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa 2010 (rozprawa habilitacyjna). Jest ponadto autorką licznych artykułów (m.in. *How to Analyze Sonoristic Music? Perspectives for the Development of Józef M. Chomiński’s Theory of Sonology*, „Muzyka” 53:1

(2008)) oraz tekstów popularnonaukowych publikowanych m.in. w „Glissandzie” i „Ruchu Muzycznym”.

**ZBIGNIEW JERZY PRZEREMBSKI** – prof. nadzw. dr hab., pracuje w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego we Wrocławiu i w Zakładzie Muzykologii Instytutu Sztuki PAN w Warszawie. Specjalizuje się w badaniu muzyki ludowej i dziejów muzyki tradycyjnej w Polsce i Europie, w tym zagadnień analizy i klasyfikacji, stylów, gatunków i form, instrumentów, praktyki wykonawczej. Jest autorem książek: *Style i formy melodyczne polskich pieśni ludowych* (1994), *Dudy. Dzieje instrumentu w kulturze staropolskiej* (2006), *Dudy. Instrument mało znany polskim ludoznawcom* (2007), a także blisko 200 tekstów naukowych i popularnonaukowych zamieszczonych w specjalistycznych pracach zbiorowych i periodykach, encyklopediach muzycznych i powszechnych. Współuczestniczy w pracach zespołowych nad opracowywaniem tomów z serii *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały* (Kaszuby, Warmia i Mazury, Podlasie, Wielkopolska), wydawanych przez IS PAN.

**BARBARA PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA** – dr hab., profesor i kierownik Zakładu Muzykologii Instytutu Sztuki PAN w Warszawie; redaktor naczelna serii wydawniczej *Monumenta Musicae in Polonia*, członek Zarządu Głównego ZKP. Jest autorką wielu prac naukowych dotyczących muzyki i kultury muzycznej w Rzeczypospolitej Obojga Narodów u schyłku XVI i w XVII wieku, w tym książek: *Kasper Förster junior. Tekst i muzyka w dialogach biblijnych*, Warszawa 1997; *The Baroque, part I: 1595–1696 (The History of Music in Poland, vol. III/1)*, Warsaw 2002, wyd. w języku polskim: *Barok, część pierwsza: 1595–1696 (Historia Muzyki Polskiej, t. III/1)*, Warszawa 2006; *Muzyczne dwory polskich Wazów*, Warszawa 2007; *Muzyka pod patronatem polskich Wazów. Marcin Mielczewski*, Warszawa 2011. Przygotowała edycje ok. 50 utworów kompozytorów związanych z dworami polskich Wazów, które popularyzuje również współpracując z zespołami muzyki dawnej przy organizacji koncertów i nagraniach płyt.

**HALINA SIERADZ** – mgr; od 1984 r. jest pracownikiem Instytutu Sztuki PAN, niemal od początku związana z Redakcją kwartalnika „Muzyka”, w której pełni funkcję sekretarza redakcji. Jej wcześniejsze zainteresowania koncentrowały się na tematach związanych z kulturą muzyczną XIX w. — jest m.in. współautorką publikacji *Kultura miejska w Królestwie Polskim 1815–1875* (red. Anna M. Drexlerowa, Warszawa 2001). Obecnie przygotowuje opracowanie historii „Kwartalnika Muzycznego” z uwzględnieniem zagadnień związanych z postacią Adolfa Chybińskiego i początkami muzykologii polskiej.

**BENIAMIN VOGEL** – prof. dr hab. muzykologii, prowadzi badania z zakresu instrumentologii (m.in. polskiego budownictwa fortepianów i lutnictwa, wytwarzania instrumentów muzycznych w dawnym Gdańsku i okolicach, budownictwa instrumentów w Szwecji), socjologii muzyki oraz historii muzyki. Po studiach w Instytucie Muzykologii UW (1973 mgr.), tamże w 1977

uzyskał doktorat (*Instrumenty muzyczne w kulturze Królestwa Polskiego 1815–1914*) i w 1988 habilitację (*Budownictwo fortepianów na ziemiach polskich od połowy XVIII w. do II wojny światowej*). Zatrudniony jako wykładowca w IM UW (1978–94), 1981–89 także kierownik Stacji Naukowo-Badawczej IM UW w Bydgoszczy. 1980–82 wykładowca na Muzykologii w Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie. Od 1997 docent Instytutu Nauk o Sztuce Uniwersytetu w Lund (Szwecja), od 2003 profesor Uniwersytetu Szczecińskiego, od 2008 Kierownik Zakładu Historii i Teorii Muzyki w Katedrze Edukacji Artystycznej US, od jesieni 2010 na emeryturze. Kustosz Działu Fortepianów Muzeum Historii Przemysłu w Opatówku k. Kalisza (1986–92, gdzie nadal jest członkiem Rady Naukowej). Autor pięciu książek i wielu artykułów. Nagrody: Rektora UW za doktorat, Ministra Edukacji za pracę habilitacyjną, Ministra Kultury i Sztuki za osiągnięcia badawcze (nagroda zespołowa w 1987 r.) i w zakresie ochrony zabytków (nagroda zespołowa 1987 r.). Członek ZKP, Związku Polskich Artystów Lutników, American Musical Instrument Society i Svenska samfundet for musikforskning, a także członek Rady Programowej Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina (2007–11).

## WYDAWNICTWA PWM

### PÓŁ METRA WIEDZY, CZYLI O ENCYKLOPEDII MUZYCZNEJ PWM SŁÓW KILKA

Ostatni tom Encyklopedii Muzycznej PWM trafi do sprzedaży 12 lutego 2012 r. Tym samym zamknięta zostanie 41-letnia historia jednego z najbardziej ambitnych przedsięwzięć Polskiego Wydawnictwa Muzycznego. Całość części biograficznej to 12 tomów, 2 suplementy oraz tomy specjalne poświęcone F. Chopinowi, H. Wieniawskiemu i H. M. Góreckiemu. Łącznie to przeszło 9700 ha-seł, ok. 6000 stron zajmujących 45 cm na półce.



**Na początku była...** Idea stworzenia pierwszej polskiej encyklopedii poświęconej wyłącznie muzyce dojrzała pod koniec lat 60. ubiegłego stulecia wśród muzykologów skupionych wokół Rady Programowej Polskiego Wydawnictwa Muzycznego. Środowisko muzykologiczne wyraźnie odczuwało brak tego typu publikacji, chociaż do dyspozycji ludzi świata muzyki były w owym czasie encyklopedie zagraniczne, takie jak niemiecki Riemann Lexikon czy angielski Grove Dictionary of Music and Musicians, które jednak nie zawsze w sposób wyczerpujący opisywały naszą rodzimą rzeczywistość muzyczną. W języku polskim istniały zaś publikacje bądź to dotyczące jedynie wycinka życia muzycznego (np. *Leksykon kompozytorów XX wieku* Bogusława Schäffera), bądź też, ze względu na swoją objętość, traktujące zagadnienia dosyć skrótowo (np. *Mała encyklopedia muzyczna* Józefa Reissa).

Głównymi rzecznikami stworzenia polskiej encyklopedii wielotomowej byli Zofia Lissa, w owym czasie dyrektor Instytutu Muzykologii na Uniwersytecie Warszawskim, i Mieczysław Tomaszewski — ówczesny dyrektor Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, uznawany za ojca Encyklopedii Muzycznej. Wytrwale dążył do jej wydania, pomimo wielu przeciwności i świadomości niezwykle trudności przedsięwzięcia, którego jednym z ambitnych założeń było osiągnięcie celu wyłącznie polskimi siłami. Niełatwo było znaleźć setkę specjalistów, którzy w końcu przygotowali hasła do pierwszego tomu. „W środowisku uważano, że nie stać nas na stworzenie takiej encyklopedii, że lepiej przetłumaczyć np. leksykon Riemanna z uzupełnieniem o polskie nazwiska” — wspomina profesor Tomaszewski.

Komitet Redakcyjny pod przewodnictwem Zofii Lissy, w którego skład wchodził: Andrzej Chodkowski, Elżbieta Dziębowska, Stefan Jarociński, Jerzy Morawski, Jan Stęszewski, Zygmunt M. Szwejkowski oraz Mieczysław Tomaszewski rozpoczął pracę w roku 1970. Podjęto decyzję o podzieleniu Encyklopedii na dwie części: biograficzną i rzeczową. Na pierwszym etapie pracy należało dokładnie opracować zarówno merytoryczną jak i techniczną koncepcję przedsięwzięcia. Ten pierwszy etap pracy profesor Tomaszewski dziś uznaje za pewien falstart i nieco zmarnowany czas. Przełom nastąpił w roku 1971 wraz z zaangażowaniem na stanowisko redaktora naczelnego Encyklopedii Elżbiety Dziębowskiej, co Tomaszewski uznaje za jedną z najlepszych decyzji w swoim życiu.

Mimo ogromnego zaangażowania całego środowiska, pierwszy tom części biograficznej światło dzienne ujrzał dopiero w 1979 roku. Pierwszy nakład 50 tysięcy egzemplarzy rozszedł się w ciągu zaledwie paru dni, co pokazało jak wielkie było zapotrzebowanie w Polsce na tego typu publikację. Profesor Tomaszewski wspomina, jak zapytany o wielkość nakładu Encyklopedii Muzycznej przez dyrektora wydawnictwa Schott, odpowiedź musiał powtarzać mu kilkakrotnie. Niemiecki wydawca uznał, że się przesłyszał, on bowiem leksykon Riemanna, wydawany na kraje niemieckojęzyczne, drukował w 30 tysiącach egzemplarzy. Tak pozytywne przyjęcie pierwszego tomu zaskoczyło twórców Encyklopedii i dało im energię do dalszego działania.

Wtedy w założeniu miało powstać jeszcze pięć tomów części biograficznej, w trakcie pracy Encyklopedia rozrosła się jednak do tomów dwunastu.

**Jedyna i wyjątkowa** Encyklopedia Muzyczna to jedyna tego typu publikacja nie tylko w Polsce, ale w Europie Wschodniej. Najbliższym krajem, który może się pochwalić wielotomowym leksykonem muzycznym są Niemcy, mające zresztą znacznie dłuższą tradycję w zakresie tego typu wydawnictw. Musik in Geschichte und Gegenwart jest zresztą obok Grove Dictionary of Music and Musicians jednym z głównych źródeł, z których korzystają autorzy haseł do encyklopedii PWM. I choć w dużym stopniu te dwie wielkie encyklopedie były wzorem dla polskiej, nasza pod wieloma względami miała być od nich inna, bardziej nowatorska. Już sam pomysł podzielenia publikacji na część biograficzną i rzeczową był *novum*. Taki układ ma dopiero drugie wydanie MGG, rozpoczęte w 1994 roku.

Najważniejszym założeniem Encyklopedii PWM, różniącym ją od wydawnictw zachodnich, było ukazanie muzyki w szerokim kontekście kulturowym. Możemy więc w niej znaleźć hasła dotyczące nie tylko kompozytorów, wykonawców, teoretyków czy historyków, ale także literatów, autorów librett, budowniczych instrumentów, edytorów, akustyków, pedagogów, a nawet baletmistrzów, tancerzy, reżyserów czy mecenasów. muzyki

Postanowiono też wyjść poza dotychczasowe ramy opisu historii muzyki, w których na pierwszy plan wysuwała się muzyka artystyczna kręgu Niemcy-Francja-Włochy z okresu od baroku do wieku XIX. W większym stopniu została więc ujęta muzyka dawna i współczesna, a także życie muzyczne w krajach nie stanowiących głównych ośrodków. Uwzględniono także twórców i wykonawców muzyki jazzowej i rozrywkowej oraz etnomuzykologów.



Encyklopedia miała być nie tylko rzetelnym źródłem wiedzy, ale także wydawnictwem atrakcyjnym pod względem wizualnym. I choć dzięki elementowi graficznemu już samo przeglądanie Encyklopedii staje się interesujące, wszelkiego rodzaju grafiki umieszczone w tym wydawnictwie służą nie tylko dekoracji i wzbudzeniu zainteresowania. Obrazy, zdjęcia czy faksymila (nie tylko czarno-białe, ale również kolorowe na wkładkach z kredowego papieru) stanowią integralną część haseł. Warto zaznaczyć, że spora część tych grafik, pomimo doby internetu, jest trudno dostępna dla osoby, która nie zajmuje się danym wątkiem profesjonalnie. O ile nietrudno znaleźć w internecie zdjęcia Pendereckiego czy Kilara, to zadaniem dla wytrwałych byłoby znalezienie w sieci np. rysunku pokoju Moniuszki w jego warszawskim mieszkaniu czy afiszu z koncertu Prokofiewa z 1918 roku. Aż trudno uwierzyć, że w pierwszych recenzjach strona graficzna Encyklopedii została skrytykowana, a twórcom zarzucano populizm i marnowanie miejsca...

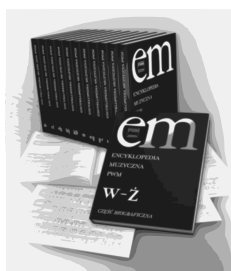
**Ludzie Encyklopedii** Powstanie Encyklopedii Muzycznej PWM zawdzięczamy całej rzeszy pracujących nad nią ludzi. Przez lata zmieniał się zespół autorów i redaktorów, jednak części twórców udało się uczestniczyć w tym dziele od początku do końca. Poza redaktor naczelną Elżbietą Dziębowską udało się to między innymi redaktorom naukowym działów: Jerzemu Morawskiemu, Piotrowi Poźniakowi, Andrzejowi Rakowskiemu i Mieczysławowi Tomaszewskiemu. Łącznie Encyklopedię tworzyło 30 redaktorów naukowych sprawujących pieczę nad niemal 20 działami (ich liczba nieznacznie zmieniała się w poszczególnych tomach). Funkcję tę pełnili wybitni w swoich dziedzinach specjaliści: Ludwik Bielawski, Bogdan Chmura, Andrzej Chodkowski, Zofia Chwedczuk, Teresa Chylińska, Jerzy Habela, Zofia Helman, Stefan Jarościński, Włodzimierz Kamiński, Roman Kowal, Barbara Krzemień-Kołpanowicz, Adam Mrygoń, Maciej Negrey, Adam Neuer, Alina Nowak-Romanowicz, Jadwiga Paja-Stach, Irena Poniatowska, Janina Pudełek, Bogusław Schäffer, Elżbieta Szczepańska-Malinowska, Zygmunt M. Szweykowski, Andrzej Trzaskowski, Adam Walaciński, Ryszard Wieczorek, Elżbieta Wiktowska-Zaremba, Piotr Wilk, Wojciech Zajac i Alina Żórawska-Witkowska. Ponad 400 autorów haseł przewinęło się przez redakcję Encyklopedii, z których wielu związało się z nią na lata.

Mówiąc o twórcach Encyklopedii nie należy zapominać o Zespole Redakcji Leksykograficznej. Na przestrzeni lat pracowało nad tym wielotomowym wydawnictwem 22 redaktorów, 5 kierowników Redakcji i 2 Koordynatorów Redakcji Encyklopedycznej. Koncepcja układu typograficznego autorstwa Zygmunta Kasickiego została zachowana we wszystkich 12 tomach, podobnie jak graficzny pomysł okładki Janusza Wysockiego. Nad układem tomów czuwały kolejno: Lidia Górską (t. I-V) i Barbara Smajdor (t. VI-XI). Nad redakcją tekstów obcojęzycznych czuwał Stanisław Twaróg, który od tomu XI wspierany był przez zespół tłumaczy. Kwestią ikonografii zajmowały się natomiast Bożena Weber (t. I-IV i XII) oraz Barbara Smajdor i Ewa Widota-Nyczek (t. V-XI).

**Przed wszystkim wiedza** Podstawą encyklopedii, jak każdego wydawnictwa naukowego, jest rzetelność i aktualność wiedzy w niej zawartej. Nad realizacją tego wymogu do samego końca czuwała osobiście redaktor naczelna. Przygotowanie zestawu haseł, znalezienie autorów i nadzór nad stroną merytoryczną było zadaniem redaktorów naukowych działów. Ostatecznie jednak absolutnie każde hasło trafiało do doktor Dziębowskiej. Zygmunt M. Szweykowski, wieloletni redaktor działu dotyczącego muzyki XVII wieku, wspomina - „Niektóre hasła były nawet zupełnie odrzucane. [Dr Dziębowska — przyp. BW] nie akceptowała też wszystkich autorów.”

Ogólna budowa hasła (biogram, wykaz ważniejszych dzieł, charakterystyka twórczości / działalności, edycje, wybrana dyskografia, wybrana literatura przedmiotu) zachowała swój schemat we wszystkich tomach. Jednak, jak wspomina profesor Szweykowski — „(...) koncepcje techniczne zmieniały się kilkakrotnie w trakcie pisania haseł do pierwszego tomu i ewoluowały wraz z powstawaniem kolejnych tomów”. Pierwszy tom jest względnie jednolity, jednak już w drugim są hasła, które przekraczają wszelkie normy (m.in. objętości), czego przykładem jest niemal 90-stronicowe hasło o Chopinie autorstwa Tomaszewskiego. Dlatego od trzeciego tomu twórcy narzucili sobie większy rygor, który z upływem czasu był coraz bardziej zaostrzony. Względy ekonomiczne powodowały, że nieraz trzeba było wręcz rezygnować z pewnych danych.

Czytelnicy encyklopedii długo musieli czekać na ukończenie dzieła. Kolejne tomy ukazywały się w odstępach 2–6 lat. Redaktor Naczelny PWM, Andrzej Kosowski, wymienia kilka powodów, dla których Encyklopedia powstawała tak długo. Po pierwsze — była ona tworzona wyłącznie polskimi siłami, przez niewielki krąg autorów; po drugie — wpływ miała koncepcja szerokiego i głębokiego opisu rzeczywistości. Wreszcie niezwykle istotny jest fakt, że wiele haseł powstawało „od zera”, na podstawie badań źródłowych prowadzonych przez polskich muzykologów.



Kompletna 12-tomowa Encyklopedia w wersji drukowanej będzie służyć ludziom świata muzyki przez następne dekady. Redaktor Naczelny PWM Andrzej Kosowski zapewnia jednak, że prace nad Encyklopedią jeszcze się nie skończyły. Planowane są kolejne suplementy tematyczne i literowe. „Dążymy też do tego, żeby cała wiedza zgromadzona w Encyklopedii Muzycznej była dostępna w internecie” - dodaje Kosowski. W sieci już zresztą krąży jej część – na stronach Wikipedii możemy znaleźć ok. 200 biogramów polskich kompozytorów, którymi PWM zastąpił widniejące tam wcześniej nierzetelne opracowania. Historia Encyklopedii Muzycznej PWM wcale się więc nie kończy.

Barbara Wróbel

W tekście wykorzystano wypowiedzi zaczerpnięte z wywiadów przeprowadzonych przez Malinę Malinowską-Wollen do filmu dokumentalnego *Encyklopedia*.

## UTWORY ORKIESTROWE WOJCIECHA KILARA

### III SYMFONIA „SEPTEMBER SYMPHONY”(2003)

Obsada: 3333-4441-batt (5esec) cel ar pf-archi

Czas trwania: ca 40'

Dzieło dedykowane Antoniemu Witowi

Prawykonanie: 2 listopada 2003, Warszawa, Orkiestra Filharmonii Narodowej, dyr. Antoni Wit

Części: Largo – Allegro – Largo – Moderato

Dzieło powstało w hołdzie dla Ameryki po tragicznej w skutkach fali ataków terrorystycznych na centrum biurowe ona Trade Center w Nowym Jorku 11 listopada 2001 roku. Kompozytor, głęboko poruszony tragedią stworzył „muzyczną opowieść 'ku pokrzepieniu serc'” (L. Polony, *Żywioł i modlitwa*, s. 166), w której nawiązał do muzyki gospel, amerykańskich hymnów i pieśni patriotycznych, w tym słynnej *America, the Beautiful* Samuela A. Warda. Jej komponowanie ukończył w 2003 roku. Część pierwsza dzieła jest żałobnym chorałem, druga – pełną dramaturgii i niepokoju toccatą, trzecia to elegijna pieśń, której temat zostaje poddany opracowaniom imitacyjnym, czwarta – ma charakter marszowy. „September Symphony” jest trzecim dziełem z tego gatunku w dorobku kompozytora. Jednak, jak pisze Leszek Polony „*I Symfonia* na smyczki oraz w następnym roku *II Symfonia Concertante* na fortepian i orkiestrę poszły w zapomnienie i są niechętnie wspominane przez samego kompozytora” (L. Polony, *Żywioł i modlitwa*, s. 75).

### CHORALVORSPIEL [PRELUDIUM CHORAŁOWE] NA KAMERALNĄ ORKIESTRĘ SMYCZKOWĄ (1988)

Obsada: 0000-0000-archi (5.4.3.2.1)

Czas trwania: ca 17'

Dzieło dedykowane pamięci Witolda Rowickiego

Prawykonanie: 22 września 1989 Stuttgart, Kameralna Orkiestra „Ostinato” PLM im. F. Chopina w Krakowie, dyr.

J. Ambros

*Preludium chorałowe* wpisuje się w nurt twórczości Wojciecha Kilara inspirowany folklorem góralskim. Nawiązuje także do minimalizmu, który cechuje wczesną twórczość kompozytora. Chorałowy charakter dzieła szczególnie podkreśla jednolite brzmienie smyczków. Utwór jest w zasadzie cyklem trzech preludiów attacca: Dolce Quito, Misteriowo, Piu Largo. Według Leszka Polonego jest „niewątpliwie jedną z najpiękniejszych i najbardziej wyrafinowanych kompozycji Kilara. W tej zwartej, trójdzielnej kompozycji połączył kompozytor poetykę muzyki minimalistyczno – repetytywnej z maksymalnie zwolnionym, lecz wyraźnie wyczuwalnym rozwojem formy, dyskretnymi przeobrażeniami i ewolucją ekspresji” (L. Polony, *Żywioł i modlitwa*, s. 171).

### **GÉNÉRIQUE na orkiestrę symfoniczną (1963)**

Obsada: 444(+2sxf)0-6440-batt pf(2esec)-archi (12.0.3.3.4)

Czas trwania: 5'

Prawykonanie: 24 grudnia 1963, Warszawa, Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, Orkiestra Państwowej Filharmonii Śląskiej, dyr. K. Stryja

„Jedna z najcenniejszych artystycznie manifestacji polskiego sonoryzmu”, jak nazywa utwór Leszek Polony miała swoje prawykonanie podczas Warszawskiej Jesieni w 1963 roku. Została przyjęta z wielkim entuzjazmem, orkiestra bisowała, publiczność doceniła znakomity efekt sonorystycznych poszukiwań młodego kompozytora. Utwór przeznaczony jest na wielką orkiestrę symfoniczną z rozbudowaną grupą instrumentów dętych i perkusyjnych. Składa się z pięciu odcinków (A, B, C, D, E), obfitujących w rozmaite zdarzenia dźwiękowe, jak klastery, klaksony, szmery, tremolanda i wiele innych.

### **KOŚCIELEC 1909, poemat symfoniczny (1976)**

Obsada: 4444-4441-batt (6esec) 2ar pf-archi (16.14.12.10.8)

Czas trwania: ca 18'

Prawykonanie: 5 listopada 1976, Warszawa, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej, dyr. Witold Rowicki

Dzieło powstało w 1976 z okazji jubileuszu 75-lecia Filharmonii Narodowej. W twórczości kompozytorskiej Wojciecha Kilara był to okres szczególnej fascynacji folklorem tatrzańskim, który odzwierciedlał się już w napisanym dwa lata wcześniej *Krzesanym*.

Utwór jest wyraźnie związany z postacią Mieczysława Karłowicza, zmarłego tragicznie na zboczach Małego Kościelca. Powstał w setną rocznicę jego urodzin, wykorzystuje formę poematu symfonicznego, której Karłowicz był najwybitniejszym polskim przedstawicielem. Ponadto nawiązuje do związków kompozytora z tworzącą się u progu XX wieku pierwszą polską filharmonią. W utworze łączą się trzy symboliczne tematy: pierwszy to „temat Kościelca”, drugi to „zew otchłani” i trzeci (najbardziej rozbudowany) — „temat losu”.

### **KRZESANY, poemat symfoniczny (1974)**

Obsada: 4444-4440-batt (6esec) org (ad lib.)-archi (12.12.10.10.8)

Czas trwania: 17'

Utwór dedykowany Filharmonii Narodowej

Prawykonanie: 24 listopada 1974, Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej, dyr. Jan Krenz

Poemat symfoniczny *Krzesany* powstał w 1974 roku. Jego prawykonanie podczas Warszawskiej Jesieni było prawdziwym wydarzeniem, wywołało falę dyskusji i wzbudziło ogromnie wiele emocji. „Apologia góralszczyzny, przy której błędnie słynny balet Karola Szymanowskiego – ‘Harnasie’” — pisał A. Chłopecki, „Kolorowy wykrzyknik na tle warszawsko-jesiennej szarości; ma wszelkie dane, by stać się przebojem” — pisał z kolei O. Pisarenko. Jest to utwór jednoczęściowy, o prostej fakturze i wyrazistej motywice, wykorzystujący elementy ludowe i przeznaczony jest na dużą orkiestrę symfoniczną. Szczególne znaczenie ma motyw początkowy, złożony z trzech akordów, który prezentuje grupa instrumentów smyczkowych, a który powraca w różnych wariantach.

### MAŁA UWERTURA na orkiestrę symfoniczną (1955)

Obsada: 2222-4331-batt cel ar pf-archi

Czas trwania: ca 5'

Prawykonywanie: 25 czerwca 1955, Katowice, WOSPR, dyr. J. Krenz

Młodzieńcza, neoklasyczna kompozycja Wojciecha Kilara z 1955 roku, za którą kompozytor otrzymał drugą nagrodę w Konkursie Utworów Symfonicznych na V Festiwalu Młodzieży w Warszawie. Utwór charakteryzuje motoryka rytmiczna, duże kontrasty dynamiczne oraz silne kulminacje na tle równomiernie pulsującego rytmu. Jest to pierwszy utwór Wojciecha Kilara wydany przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

### PRZYGRYWKA I KOŁĘDA na orkiestrę smyczkową i 4 oboje (1972)

Obsada: 0400-0000-archi (6.6.4.4.4)

Czas trwania: ca 10'

Utwór dedykowany Ruth i Michałowi Choromańskim

Prawykonywanie: 16 września 1972, Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, Orkiestra Filharmonii Narodowej, dyr. Mario di Bonaventura

Przygrywka i kolęda pochodzi z lat siedemdziesiątych, z okresu, w którym Wojciech Kilar wyraźnie uprościł swój język muzyczny, zaczął nawiązywać do tradycji, czerpać inspirację z muzyki ludowej. Był to ogromny przełom w twórczości kompozytora, który dotąd uchodził za czołowego przedstawiciela polskiej awangardy muzycznej. Zarówno *Przygrywka i kolęda*, jak i poprzedzające ją *Upstairs-Downstairs* (1971) stały się zapowiedzią jednego z najsłynniejszych dzieł kompozytora, poematu symfonicznego *Krzesany* (1974), który określa się jako punkt zwrotny w twórczości Wojciecha Kilara. Sam kompozytor powiedział o *Przygrywce i kolędzie*, że „w tym jednoczłściowym utworze wyróżnić można jakby trzy odcinki, przedzielone dłuższymi pauzami: wstępny (przygrywkę), centralny, będący quasi-kanonicznym opracowaniem staropolskiej kolędy „Nastał nam jest dzień wesoły” i odcinek końcowy — rodzaj kody”.

### UWERTURA UROCZYSTA na orkiestrę (2010)

Obsada: 3333-4441-tmp batt-pf-archi

Czas trwania: ca 15'

Prawykonywanie: 12 września 2010, Katowice, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Śląskiej, dyr. Mirosław Jacek Błaszczyk

Utwór powstał w 2010 roku z okazji 145-lecia nadania praw miejskich Katowicom. Jest darem Wojciecha Kilara dla miasta, w którym od ponad sześćdziesięciu lat mieszka i którego jest honorowym obywatelem. „Katowicom zawdzięczam całą swoją edukację” — mówił kompozytor, „całe swoje życie, wszystko to co najważniejsze. Tym utworem mogłem złożyć hołd miastu. Cieszę się, że miałem taką szansę”. Rok później partytura dzieła trafiła do Muzeum Historii Katowic.

### **RICORDANZA na orkiestrę smyczkową (2005)**

Obsada: 0000-0000-archi (7.7.5.4.3)

Czas trwania: ca 12'

Prawykonanie: 20 listopada 2005, XIV Górnos Śląski Festiwal Sztuki Kameralnej Ars Cameralis Silesiae Superioris  
Utwór dedykowany Markowi Mosiowi i orkiestrze AUKSO

Utwór powstał specjalnie z myślą o kameralnej orkiestrze miasta Tychy AUKSO oraz jej dyrygencie — Marku Mosiu. Jest to kompozycja zdradzająca cechy indywidualnego języka muzycznego Wojciecha Kilara, w której dominują rozległe płaszczyzny dźwiękowe i liczne repetycje.

### **Riff 62 na orkiestrę (1962)**

Obsada: 002(+3sxf)0-0440-batt (4esec) pf-archi (18.0.0.0.6)

Czas trwania: ca 7'

Utwór dedykowany Nadii Boulanger

Prawykonanie: 16 września 1962, Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, Orkiestra Symfoniczna Państwowej Filharmonii Śląskiej, dyr. Karol Stryja

Tytuł utworu nawiązuje do terminu z muzyki jazzowej, który oznacza wielokrotnie powtarzaną frazę lub motyw melodyczno-harmoniczny. Jest to wczesna kompozycja Wojciecha Kilara, która stała się symbolem sprzeciwu wobec tradycji, manifestem przyszłości, niemal sztandarowym przykładem sonoryzmu w muzyce polskiej. Jej prawykonanie podczas Warszawskiej Jesieni w 1962 roku było wielkim sukcesem, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Śląskiej pod dyktando Karola Stryja bisowała, co w przypadku takich premier jest raczej rzadkością. Leon Markiewicz pisał na łamach „Ruchu Muzycznego”, że „stro- na brzmieniowa daje słuchaczowi pełną satysfakcję”. Utwór powstał z okazji 75. urodzin Nadii Boulanger.

### **SPRINGFIELD SONNET na orkiestrę (1965)**

Obsada: 222(+1sxf)0-1220-batt (4esec) ar pf/cel-archi (12.0.4.4..4)

Czas trwania: ca 9'

Prawykonanie: 6 września 1965, Sztokholm, 21 września 1965 Warszawa, Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej, dyr. Witold Rowicki

Utwór łączący sonoryzm z elementami techniki dodekafonicznej. Kolejny po *Riff 62*, *Générique* i *Diphthongos* znakomity efekt poszukiwań brzmieniowych kompozytora. Przeznaczony na dużą orkiestrę z tradycyjnie szczególnie rozbudowaną sekcją perkusyjną. W partyturze utworu Kompozytor umieścił końcowy fragment poematu Walta Whitmana „Hush'd Be the Camps To-Day”, dedykowanego prezydentowi USA Abrahamowi Lincolnowi, który 17 lat swego życia spędził w Springfield (w stanie Illinois). W 1865 zginął on z rąk zamachowca. Jak zauważa Leszek Polony zamach ten miał miejsce dokładnie sto lat przed powstaniem utworu, co „nasunęło oczywiste skojarzenie z wydarzeniem, które wstrząsnęło światem dwa lata wcześniej: zamordowaniem prezydenta Johna Fitzgeralda Kennedy'ego” (L. Polony, *Żywiol i modlitwa*, s. 96).

Fragment wiersza:

*As they invault the coffin there;  
Sing—as they close the doors of earth upon him—one verse,  
For the heavy hearts of soldiers*

**ORAWA na kameralną orkiestrę smyczkową (1986)**

Obsada: 0000-0000-archi (5.4.3.2.1 ossia 10.8.6.4.2)

Czas trwania: 9'

Prawykonanie: 10 marca 1986, Zakopane, Polska Orkiestra Kameralna (obecnie: Sinfonia Varsovia), dyr. Wojciech Michniewski

*Orawa* na kameralną orkiestrę smyczkową wieńczy cykl kompozycji Wojciecha Kilara, powstałych z inspiracji folklorem góralskim. Od pierwszego wykonania w Zakopanem w roku 1986 stała się przebojem sal koncertowych, zachwycając żywiołowością, energią, temperamentem. W jednej z rozmów kompozytor wspomniał, że „marzył o stworzeniu utworu zainspirowanego góralską kapelą” i zrealizował to właśnie w *Orawie*. „Jest to właściwie utwór na zwielokrotnioną kapelę i zarazem jeden z rzadkich przykładów, kiedy byłem ze swojej pracy zadowolony” (W. Kilar, *Cieszę się darem życia*, s. 33)

**ORAWA, transkrypcja na 12 saksofonów (2009)**

Obsada: con sopranino, 2 sxf s., 3 sxf a., 3 sxf ten., 2 sxf bar., 16on b.

**ORAWA, transkrypcja na 8 wiolonczel**

Czas trwania: 9'

Popularność *Orawy* — znakomitego, żywiołowego utworu na orkiestrę smyczkową owocowała jego opracowaniami na inne składy wykonawcze m.in.: dwanaście saksofonów (opr. Cezariusz Gudzina) oraz osiem wiolonczel (opr. Zdzisław Łapiński)