



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.13>

Maryla RENAT

<https://orcid.org/0000-0002-8602-6484>

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

Rękopisy utworów skrzypcowych Marcelgo Popławskiego ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie

Streszczenie

Artykuł przedstawia nieznaną kompozycję zapomnianego polskiego twórcy, pedagoga i organizatora życia muzycznego, działającego w I połowie XX wieku, w różnych ośrodkach w Polsce i za granicą. Główną treść poprzedza rys biograficzny, sporządzony na podstawie biogramów encyklopedycznych i leksykalnych. Omówienie w większości niepublikowanych utworów, które zachowały się w rękopisach, przeprowadzone zostało na podstawie źródłowych badań własnych oraz w oparciu o dwa komentarze wydawnicze. W rozwiązaniu głównej problematyki zastosowano deskryptywną metodę analizy dzieła muzycznego, ukierunkowaną na formę muzyczną, w tym na technikę kompozytorską z uwzględnieniem specyfiki gry skrzypcowej oraz strony wyrazowej. Prezentacja dotyczy 22 kompozycji M. Popławskiego: *Berceuse* na skrzypce i fortepian, 1906; *Prelude. Etudes pour violon avec accomp. piano*, 1907; *Preludium i Taniec „W górach”* na skrzypce i fortepian, 1908; *La fleur fanée* na skrzypce i fortepian, 1908; *Fragment* na skrzypce i fortepian, 1908; *Sonata fis-moll* na skrzypce i fortepian, 1908; *Drei Skizzen* na skrzypce i fortepian: *All Ongarese*, *Chansonete*, *Eroticon*, 1908; *Sonata e-moll* na skrzypce solo, 1911; *Suita „W słońcu”* na skrzypce i fortepian, 1912; *Wariacje „Za tobą Lizet”* na skrzypce i fortepian, 1913; *Reverie* na skrzypce i fortepian, 1913; *Valse* na skrzypce i harfę, 1916; *Menuetto* na skrzypce i harfę, 1916; *Mazurka* na skrzypce i harfę, 1916; *Rigaudon* na skrzypce i fortepian, 1918; *Polka* na skrzypce i fortepian, 1918; *Etude* na skrzypce solo, 1918; *Menuetto (styl ancien)* na skrzypce i fortepian, 1920; *Caprice* na skrzypce i fortepian, 1922; *Melodia* na skrzypce i fortepian, bez datowania.

Przeprowadzone analizy pozwoliły na następujące konstatacje dotyczące twórczości M. Popławskiego:

- dorobek kompozytora obejmuje utwory różnych gatunków (taneczne, liryczne, wirtuozowskie, sonaty) i plasuje się w stylu neoromantycznym;

Data zgłoszenia artykułu: 1.03.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 13.10.2019/14.10.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 13.10.2019/14.10.2019

Data akceptacji: 15.10.2019

- technika kompozytorska wyróżnia się zasadą „permanentnej ewolucji” w kształtowaniu narracji muzycznej, z zastosowaniem intensywnej chromatyki;
- w późniejszych utworach występują tendencje do modernizacji języka dźwiękowego;
- zachowana twórczość M. Popławskiego stanowi ostatni etap późnoromantycznego nurtu wirtuozowskiego w polskiej literaturze wiolinistycznej.

Słowa kluczowe: polska muzyka skrzypcowa, neoromantyzm w muzyce polskiej, gatunki muzyki skrzypcowej, Marceli Popławski.

W zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie znajdują się mikrofilmy ponad dwudziestu rękopisów kompozycji skrzypcowych zapomnianego polskiego skrzypka, kompozytora, pedagoga i organizatora życia muzycznego, Marceliego Popławskiego (1882–1948). Twórczość rówieśnika Karola Szymanowskiego, stale czynnego kompozytora, prowadzącego jednocześnie wszechstronną działalność pedagogiczną i organizacyjną – jak dotychczas – nie doczekała się szerszych opracowań analitycznych. Na chwilę obecną mamy jedynie krótkie biografie w wydawnictwach leksykalnych i encyklopedycznych¹, wzmiankowania w opracowaniach syntetycznych² oraz pośmiertny szkic opublikowany w 1948 roku w „Poradniku Muzycznym” autorstwa Wawrzyńca Żuławskiego³. Na podstawie tych skromnych źródeł można skreślić rys biograficzny muzyka, lecz nie sposób określić stylistyki jego utworów, ponieważ żadne z opracowań nie zawiera chociażby pobieżnej charakterystyki twórczości M. Popławskiego. Każde z nich ogranicza się jedynie do podania wykazu wybranych dzieł. Krótkie uwagi na temat dwóch kompozycji przytoczył, według własnej opinii, kompozytor i publicysta Wawrzyńiec Żuławski.

Rys biograficzny kompozytora

Marceli Popławski urodził się 22 lipca 1882 roku w majątku Pieńkówka na Podolu. Edukację muzyczną odbywał początkowo w Kijowie, gdzie podjął również studia politechniczne i prawnicze. Jak wielu polskich adeptów nauki kom-

¹ J. Prosnak, *Popławski Marceli*, [w:] *Słownik muzyków polskich*, t. 2: M–Z, red. J. Chomiński, PWM, Kraków 1967, s. 124; [b.n.a.], *Popławski Marceli*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, PWN, Warszawa 1995, s. 71; E. Kowalska-Zajac, *Popławski Marceli*, [w:] *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945–2000. Leksykon*, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2001, s. 155–156; też: *Popławski Marceli*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 778 (nota biograficzna powielona z leksykonu *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945–2000*); T. Baranowski, *Popławski Marceli*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM, Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, cz. PE–Ż, PWM SA, Kraków 2004, s. 157–158.

² Np. J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, t. 2, PWM, Kraków 1996, s. 121 (autorzy wymieniają Popławskiego pośród kompozytorów pieśni walki podziemnej).

³ W. Żuławski, *Ś.p. Marceli Popławski*, „Poradnik Muzyczny” 1948, nr 5, s. 21.

pozycji tamtych lat przełomu XIX i XX wieku, udał się na dalsze studia za granicę. Jako instrumentalista był skrzypkiem. Jego dojrzałą edukację kompozytorską znaczyły nazwiska ówczesnych wybitnych osobowości: Maxa Regera, Vincenta d'Indy'ego i Aleksandra Głazunowa. Pod okiem Regera studiował kompozycję w latach 1907–1909 i jednocześnie grę skrzypcową u Hansa Sitta w lipskim konserwatorium⁴. W. Żuławski w swoim opracowaniu podaje inną, niż J. Prosnak, kolejność etapów w toku edukacji M. Popławskiego:

Kształcił się początkowo w Konserwatorium w Petersburgu, gdzie w klasie kompozycji Głazunowa uchodził za jednego z najbardziej obiecujących uczniów. Następnie udał się na studia do Lipska, uzyskując tam w r. 1908 dyplom Konserwatorium Lipskiego z odznaczeniem w zakresie kompozycji (u Maxa Regera) i skrzypiec (u Hansa Sitta)⁵.

Według autorów biogramów paryska edukacja u Vincenta d'Indy'ego w latach 1909–1911 była drugim etapem kształcenia zagranicznego, po którym udał się jeszcze na rok do Petersburga, do klasy wspomnianego już A. Głazunowa⁶. Sądząc po stylistyce zachowanych utworów skrzypcowych, wszyscy trzej mentorzy sztuki kompozycji wycisnęli na warsztacie twórczym Popławskiego swoje piętno, czy to wpływając na język dźwiękowy, czy zaznaczając się w doborze komponowanych gatunków. Największy wpływ miał Max Reger, u którego przyszły kompozytor studiował najdłużej. Zaznaczył się on głównie w języku dźwiękowym, stosowaniu silnej chromatyki i ewolucyjnym rozwijaniu początkowej struktury dźwiękowej. Edukacja paryska prawdopodobnie zwróciła uwagę Popławskiego na stylizację dawnych form tanecznych (np. *menuet*, *rigaudon*). Studia u Głazunowa zaowocowały kompozycją na temat rosyjskiej melodii ludowej (*Wariacje „Za tobą Lizet”* na skrzypce i fortepian z 1913 roku). Datowania zamieszczone w rękopisach przez M. Popławskiego oraz adnotacje i tytuły utworów przemawiają za kolejnością studiów podaną przez J. Prosnaka i T. Baranowskiego. Poza utworami skrzypcowymi M. Popławski komponuje w latach studiów, i bezpośrednio po nich, dzieła orkiestrowe, m.in. poematy symfoniczne – *Faun tańczący* i *Nad przepaścią*. Predylekcje do muzyki programowej objawiły się również w niektórych kompozycjach skrzypcowych.

Bezpośrednio po studiach M. Popławski rozpoczął pracę pedagogiczną w Jarosławiu nad Wołgą. Następnym etapem drogi zawodowej było objęcie kierownictwa muzycznego Studia Teatralnego w Kijowie. Jak podaje W. Żuławski, po I wojnie światowej intensywnie zaangażował się w odbudowę życia muzycznego w odrodzonej ojczyźnie. W latach 20. objął w Toruniu dyrekcję operetki w Teatrze Miejskim (1921–1925). Równocześnie prowadził klasę skrzypiec w Konserwatorium Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego, którego był współzałożycielem i dyrektorem. Prowadził ją do 1930 roku. Przeniósł się następnie do Równego,

⁴ J. Prosnak, dz. cyt.

⁵ W. Żuławski, dz. cyt.

⁶ J. Prosnak, dz. cyt.; T. Baranowski, dz. cyt.

gdzie brał udział w organizacji życia muzycznego⁷. Z lat działalności w Toruniu pochodzi kilka ilustracji muzycznych do sztuk teatralnych. Powstają także liczne pieśni, *Kwartet smyczkowy*, *Sonata wiolonczelowa* oraz *Wariacje fortepianowe „Tydzień”*, odznaczone I nagrodą na konkursie kompozytorskim Towarzystwa Współczesnej Muzyki Polskiej w 1938 roku. W. Żuławski o tej kompozycji pisze:

Wariacje w liczbie siedmiu, z których każda zatytułowana jest od poszczególnych dni tygodnia, cechuje wyrafinowana technika wariacyjna i świetność faktury fortepianowej. Ostatnia wariacja, zawierając rozbudowane do monumentalnych rozmiarów *fugato*, nosi znamiona prawdziwie Regerowskiego kunsztu kontrapunktycznego⁸.

W 1934 roku kompozytor przeniósł się do Warszawy, gdzie utworzył reprezentacyjną orkiestrę symfoniczną kolejarzy. Dyrygował nią do wybuchu II wojny światowej, dając regularne koncerty w Domu Żołnierza na warszawskiej Pradze. Lata okupacji spędził również w stolicy. W tym trudnym czasie, w 1940 roku skomponował – jak pisze W. Żuławski:

[...] jeden z najwybitniejszych swych utworów: sonatę na altówkę. Składają się na nią cztery części: pierwsza w formie sonatowej oparta na szerokim, pełnym rozmachu temacie pierwszym i zwięzłym temacie drugim. Następuje po niej melancholijne *andante* w formie powolnego menueta o subtelnej harmonii, potem pełne temperamentu *scherzo* i wreszcie finał, będący zespoleniem formy allegro sonatowego i fugi. Gruntowna znajomość techniki instrumentów smyczkowych pozwala Popławskiemu uczynić z sonaty jedną z najwartościowszych pozycji literatury na altówkę⁹.

W zbiorach Biblioteki Narodowej znajduje się rękopis tej sonaty, zatytułowany *Sonata – fantazja na fortepian i altówkę* wraz z dokładnym czasem powstania: 29 II–23 IX 1940, Guzów (Mus. 2435).

Tuż po II wojnie światowej Popławski podjął ponownie pracę przy odbudowie szkolnictwa muzycznego. W 1945 roku osiedlił się w Łodzi. Tu objął klasę skrzypiec w Ludowym Instytucie Muzycznym, a Łódzkie Koło ZKP wybrało go na stanowisko przewodniczącego. Równocześnie powołał do życia przedwojenną szkołę muzyczną w Pabianicach, którą kierował jako dyrektor przez 3 lata, aż do śmierci, która nastąpiła 1 maja 1948 roku¹⁰.

Koleje życia tego twórcy wskazują, że głównymi nurtami jego działalności była praca pedagogiczna i organizacyjna, co w czasach, w których żył – po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku oraz po II wojnie światowej – było w Polsce szczególnie ważne. W obliczu olbrzymich strat, jakie poniosła polska kultura muzyczna, przede wszystkim potrzebna była działalność organizacyjna, której Popławski poświęcił się w największym stopniu. I chociaż twórczość kompozytorską uprawiał systematycznie, to prawdopodobnie traktował ją jako nurt drugoplanowy. W biogramie encyklopedycznym T. Baranowski podaje:

⁷ Tamże.

⁸ W. Żuławski, dz. cyt., s. 21.

⁹ Tamże.

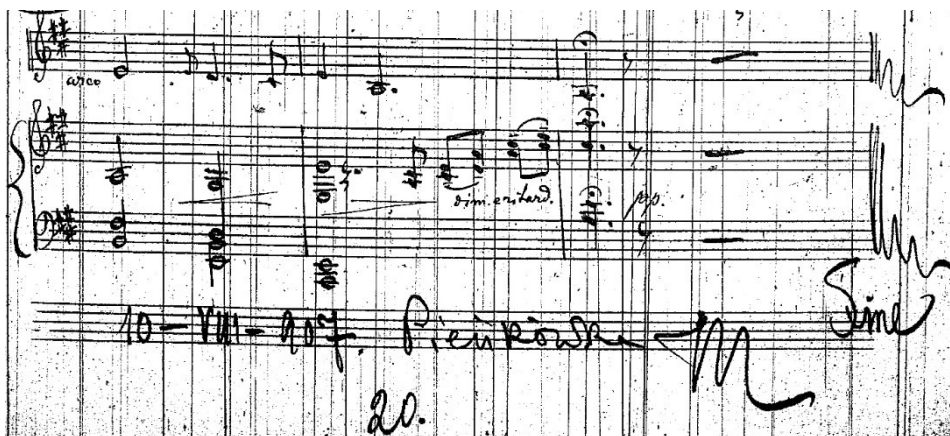
¹⁰ Tamże.

[...] w czasie okupacji zniszczona została większa część jego dorobku kompozytorskiego, liczącego ponad 200 utworów¹¹.

Zachowany w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie zbiór rękopisów utworów skrzypcowych M. Popławskiego zasługuje na bliższą uwagę ze względu na wysoką wartość artystyczną i różnorodność gatunkową.

Prezentacja utworów Marceliego Popławskiego

Kompozycje skrzypcowe M. Popławskiego, zachowane w większości w rękopisach, reprezentują gatunki, które można określić jako utwory liryczne, taneczne, wariacje, etiudy wirtuozowskie. Zachowały się także dwie sonaty oraz suita. Prawie wszystkie kompozytor opatrzył dokładną datą ukończenia z podaniem miejscowości i złożeniem własnego podpisu na końcu partytury. Miał zwyczaj wpisywania roku bez pierwszej cyfry, w następujący sposób: 27 – II – 906. Zapis nutowy zamykał charakterystycznym znakiem graficznym, często z dopiskiem *Fine*. Znak graficzny po podwójnej kresce taktowej, w postaci opadającej falistej linii, jest znakiem szczególnym, identyfikatorem jego rękopisów. Prawie wszystkie utwory posiadają partyturę i głos skrzypcowy. Śledząc kolejne rękopisy, można postawić kompozytorowi „zarzut”, że nie zawsze dbał o prawidłowy zapis znaków przykluczowych (np. w *Berceuse*, utrzymanej w tonacji fis-moll, znak „gis” zapisuje przy kluczu jako pierwszy, a znak „fis” jako trzeci. Niemal każdy z utworów posiada w prawym górnym rogu numer (także na stronie tytułowej), prawdopodobnie określający przyjętą przez kompozytora własną numerację utworów.



Przykład 1. Marceli Popławski, *Mondschein etude*, ostatni system partytury z datowaniem i podpisem kompozytora

¹¹ T. Baranowski, dz. cyt., s. 157.



Przykład 2. Marceli Popławski, *Berceuse* (1906), początkowe takty partytury

Chronologicznie pierwszą zachowaną kompozycją jest powyżej już zilustrowana *Berceuse* na skrzypce i fortepian z 1906 roku (przykład 2), powstała w Kijowie (BN, Mus. 2447). Jest to miniatura liryczna utrzymana w formie reprzyzowej, w której zachowane są ściśle proporcje czasowe trzech ogniw: A (83 takty), B (46 taktów) i A₁ (46 taktów). Szerokie opracowanie ogniwa ekspozycyjnego było częstym zjawiskiem w miniaturach lirycznych doby neoromantycznej. Melodyka odznacza się prostotą i spokojną narracją. Otwierający utwór posiada budowę ośmiotaktową, lecz w uformowaniu fraz nie wykazuje cech okresowości. Stanowi „materiałową bazę”, z której wyrasta tok całego utworu na zasadzie ewolucyjnego rozwoju, który odwołuje się do zasady snucia motywicznego i wariantowania zwrotów melodycznych. Akompaniament fortepianowy tworzy kołyszącą figurę, powtarzaną *ostinato*, zgodnie z tradycją gatunkową romantycznych kołysanek. Ogniwo środkowe B w tonacji paraleli A-dur wnosi zmiany materiału w akompaniamentcie (zwarte akordy na synkopach), a melodyka skrzypcowa bazuje na strukturach zbliżonych do zwrotów melodycznych pierwszego ogniwa A. Powstaje przez to subtelny kontrast wyrazowy. Kompozytor zachowuje tutaj substancjalną jedność materiału kantylenowego. *Berceuse* nawiązuje do wzorców romantycznych, lecz kształtowanie toku muzycznego plasuje się w konwencji późnoromantycznej. Już ten wczesny utwór objawia charakterystyczną właściwość warsztatu Popławskiego, jaką jest zasada ciągłego rozwoju ewolucyjnego w kształtowaniu na bazie wyjściowego tematu muzycznego. Można tę właściwość określić terminem „permanentnej ewolucji”, którą odznaczają się wszystkie kolejne utwory, niezależnie od przynależności gatunkowej. Należy wskazać na fakt, że ciągłe, ustawiczne rozwijanie początkowej myśli tematycznej, wysnuwanie wątków pochodnych pozbawione jest u Popławskiego jakichkolwiek cesur, oddechów na przestrzeni całego ogniwa. Tworzy w ten sposób jednolitą substancjalnie płaszczyznę.

Latem 1907 roku (datowanie: 18 VII–24 VIII) powstał cykl pięciu wirtuozowskich etiud z wprowadzającym preludium. Cykl został zatytułowany w ję-

zyku francuskim: *Prelude. Etudes pour violon* (avec accomp. piano), (Mus. 2431). Cztery etiudy tego zbioru (I, II, III i V – według numeracji kompozytora), bez wstępnego *Prelude*, zostały wydane przez PWM w 1983 roku, w opracowaniu Ireny Dubiskiej pt. *4 kaprysy* na skrzypce i fortepian. Brakuje zatem IV etiudy, bardzo długiej, posiadającej 345 taktów. Być może rozwlekłość materiału tego utworu zadecydowała o jego wyłączeniu przez autorkę z publikacji. Wybitna polska skrzypaczka i pedagog w komentarzu do wydania czterech etiud M. Popławskiego napisała:

Niniejsze *4 kaprysy* na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu to przejrzyste w fakturze, charakterystyczne miniatury o programowych tytułach. Wydanie zostało przygotowane na podstawie rękopisu ofiarowanego mi przez kompozytora. Wyeksponowana partia skrzypcowa *Kaprysów* stanowi sama w sobie cykl efektownych utworów o określonej tematyce techniczno-instrumentalnej, co zbliża je w charakterze do *Kaprysów* op. 10 Henryka Wieniawskiego. Pod względem technicznym są trudne dla obu rąk i nie zawsze wygodne¹².

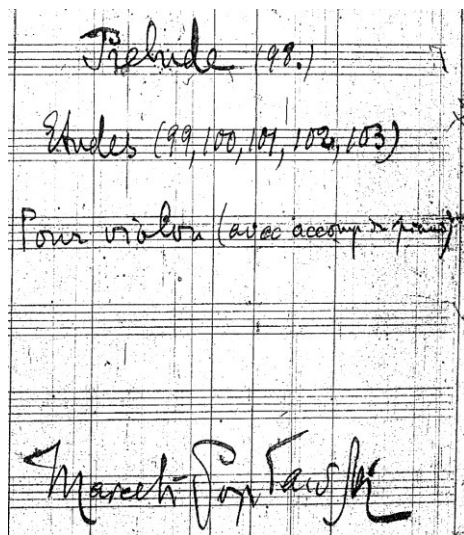
Określenie tych utworów *kaprysmi* zapewne pochodzi od autorki opracowania, która słusznie zauważa podobieństwo z *kaprysmi* Wieniawskiego. Jeżeli chodzi o tytuły programowe, to w badanych przeze mnie rękopisach widnieją tylko w etiudach: I pt. *Walka* i III zatytułowanej *Mondschein etude*. Natomiast w opublikowanym zbiorze czterech kaprysów wszystkie utwory posiadają programowe tytuły. Pierwszy i trzeci zatytułowany jest tak samo, jak w rękopisie. W przypadku etiudy II tytuł brzmi *Złośliwy żartowniś*, a etiuda V to *Melancholia deszczu jesiennego*. Być może Popławski przekazał Dubiskiej inny rękopis, nieco odmienny w szczegółach od tego, który jest zmikrofilmowany w Bibliotece Narodowej. Mógł też przekazać autorce opracowania sugestię co do nadania programowych tytułów wszystkim utworom. Niewykluczone jest również to, że programowe tytuły, których nie ma w rękopisach, zostały nadane im przez autorkę opracowania.

Na podstawie analizy przechowywanych w Bibliotece Narodowej manuskryptów omawianego cyklu można powiedzieć, że *Preludium* pełni w nim rolę wstępu. Posiada charakter swobodnej improwizacji, z silnie wyeksponowaną pracą motywiczną. Nie wykazuje podziału na mniejsze odcinki. Elementem konstytutywnym jest motyw czołowy i dialogi motywiczne między instrumentami. Popławski nawiązuje tu do tradycji barokowej, w której utwory wieloczęściowe otwierało preludium jako część wprowadzająca.

Etude I, w cis-moll, zatytułowana *Walka (Maestoso grave)* przyjmuje standardowy układ formy ABA₁. Figuracyjna struktura z przeskokiem przez struny jest tu naczelnym zadaniem technicznym. Posiada ona dwa warianty z dwudźwiękiem seksty na drugiej lub trzeciej wartości. Przyjęty element techniczny, metaforycznie określony jako „walka”, ujęty został w motorycznej rytmice, jest sekwencyjnie przesuwany i przeprowadzony przez wszystkie rejestry skrzypcowe. Środkowe ogniwo kontrastowo wprowadza lapidarną kantylenę. W *Etude II*, określonej w wydaniu PWM tytułem *Złośliwy żartowniś*, Popławski przyjmuje

¹² I. Dubiska, *Komentarz do wydania*, [w:] Marceli Popławski, *4 kaprysy na skrzypce i fortepian*, PWM, Kraków 1983, s. 2.

model politechniczny, zestawiający różne środki techniczne: skoki przez struny, pochody флазолетowe (w tym podwójne флазоlety, połączone z *pizzicatem* lewej ręki), technikę *saltando*, trudne struktury dwudźwiękowe sięgające duodecymy (wymagające bardzo dużej rozpiętości lewej dłoni) w różnorodnych konfiguracjach. Niektóre z nich są przejęte wprost z zakresu wirtuozowskiej techniki N. Paganiniego, takie jak: podwójne флазоlety (takt 32), *pizzicato* lewej ręki zestawione ze smyczkowaniem *staccato* (takty 32, 33).



Przykład 3. Marceli Popławski, Strona tytułowa cyklu *Prelude. Etudes pour violon (avec accomp. piano)* z numeracją kompozytora

Przykład 4. Marceli Popławski, *Etude II* (w wydaniu zatytułowany: II. Złośliwy żartowniś), флазоlety *saltando* i podwójne флазоlety z *pizzicatem* lewej ręki, takty 27–35

Etude III w A-dur (*Andante molto sostenuto*) eksponuje długie *legata* przez struny na bariolażowych strukturach (zmiana struny na każdym dźwięku). Jest to technika „migotliwych” figur w ujęciu monorytmicznym, której kompozytor nadał podtytuł *Mondschein etude* (w wydaniu przetłumaczony jako *Poświata księżycowa*). Bez wątplenia Popławski chciał swą programową sugestią podkreślić sens kolorystyczny zastosowanego sposobu gry, bliskiego estetyce impresjonizmu.



Przykład 5. Marceli Popławski, *Etude III, Mondschein etude* (w wydaniu zatytułowana: *III. Poświata księżycowa*), takty 28–30

Etude IV (*Allegro moderato giocoso*), w F-dur, utrzymana jest w charakterze polki. Nie posiada w rękopisie podtytułu (w wydaniu PWM – jak już zaznaczono powyżej – nie została opublikowana). Problemem technicznym są „skoczne” figury przez struny. Jak widać, element techniczny, zawierający szybkie przerzuty smyczka, był przez Popławskiego szczególnie preferowany, także w innych utworach. Temat tej „etiudy – polki” jest obficie przetwarzany z zastosowaniem intensywnej chromatyki. Wielokrotne powtórzenia sekwencyjne wyodrębnionego motywu oraz przenoszenie go do różnych układów tonalnych spowodowały nadmierne, przesadne rozbudowanie etiudy, negatywnie odbijające się na formie utworu. Zarówno *Etude IV*, jak i *Etude V* są zbudowane reprzyzowo, z lekko kontrastującym ogniwem środkowym. *Etude V* w rękopisie nie posiada podtytułu, natomiast w cytowanym tu wydaniu posiada programowy tytuł *Melancholia deszczu jesiennego*. Wskazana metafora porównawcza, nawiązująca do zjawiska w przyrodzie, przekłada się na jednostajne *perpetuum mobile* w trójkowej pulsacji rytmicznej, połączone z gamowo-trójdźwiękową figuracją. I. Dubiska doradza wykonawcom, jakiej techniki prawej ręki należy tu użyć:

Wyraziste, równe *spiccato* będzie chyba najlepszym sposobem wykonania. Środkową część synkopowaną należy grać nieco spokojniej, lekkim, lotnym smyczkiem – jakby imitującym westchnienia (natchnieniem do tego odcinka mogła być dla kompozytora *Ballada As-dur* Chopina¹³).

Partia fortepianowa przyjmuje w cyklu rolę towarzyszenia harmonicznego, operując prostymi strukturami akordowymi i kontrapunktującymi motywami.

¹³ I. Dubiska, dz. cyt.

W omawianych etiudach rysuje się odwrotnie proporcjonalna współzależność między bagażem technicznym a harmoniką: większy zakres elementów techniki skrzypcowej (np. w *Etude II*) koreluje się z prostszymi środkami harmonicznymi w głosie fortepianu, a etiudy monotekniczne (np. *Etude III*) zawierają wyższy stopień chromatyki i silniejszą modulacyjność w partii akompaniującej. Etiudy z założenia mają charakter technicznych ćwiczeń z uwzględnieniem wszystkich rejestrów instrumentu. Jednak nie są pozbawione wartości artystyczno-estradowej. Na tle polskiej literatury wiolinistycznej są późnym reprezentantem nurtu wirtuozowskiego, wybrzmiewającego jeszcze w pierwszych latach XX wieku. Są także z pewnością świadectwem wysokich umiejętności Popławskiego – skrzypka. W dostępnych mi materiałach niestety brak jakichkolwiek informacji, czy prowadził działalność koncertową. Można przypuszczać, że jednocześnie duże zaangażowanie w pracę pedagogiczną i organizacyjną „zagłuszyło” w nim ambicje wirtuoza. Ponadto podejmowane w latach młodości studia politechniczne i prawnicze dowodzą wszechstronnych zainteresowań kompozytora.

Kolejny rok – 1908 – przynosi 5 utworów. A był to czas studiów u Maxa Regera i jednocześnie studiów wiolinistycznych u Hansa Sitta¹⁴. W kompozycjach z lat 1907 i 1908 Popławski rzeczywiście zawarł bardzo bogaty wachlarz środków technicznych. Wszystkie powstały podczas pobytu kompozytora w rodzinnym majątku, Pienkówece.

Krótką miniatura liryczna o francuskim tytule *La fleur fanée* (datowana na 9 I 1908, Mus. 2443), utrzymana w pastoralnym charakterze, w zastosowanych środkach kantylenowo-harmonicznych jest pokrewna *Berceuse*. Ujęta w dwuczęściowy układ aa₁ w tonacji Es-dur przedstawia figuratywną kantylenę na tle jednostajnego, „kołysankowego” towarzyszenia fortepianu. Melodyka jest delikatnie ornamentowana. *La fleur fanée* należy do rozpowszechnionego w XIX wieku gatunku *morceaux caracteristique*. Styczeńową datę (18 I 1908) posiada rękopis zatytułowany *Fragment*, umieszczony pod tą samą sygnaturą, co poprzednia miniatura. Analiza zapisu prowadzi do wniosku, że jest to rzeczywiście „fragment” większej kompozycji. Trzystronicowy zapis przedstawia utwór kantylenowy o nieregularnych frazach, ustawicznej zmienności rejestrów skrzypcowych, rozbudowanej fakturze fortepianowej (szerokie akordy), neoromantycznej konwencji wyrazowej.

Odmiennej rodzaj utworu reprezentuje dyptyk *Preludium* i *Taniec „W górach”* (1 VII 1908, Mus. 2430). *Preludium* utrzymane jest w akordowo-kantylenowej fakturze. Głos skrzypcowy rozwija się od prostej frazy do postaci silnie

¹⁴ Hans Sitt (1850–1922) był skrzypkiem, kompozytorem i dyrygentem czeskiego pochodzenia. Poza pracą pedagogiczną działał jako koncertmistrz orkiestr we Wrocławiu, Chemnitz i w Nicei. W Lipsku osiadł w 1881 roku, był też altowiolistą kwartetu A. Brodskiego. Jako pedagog wykształcił wielu znakomitych skrzypków, a jako kompozytor pozostawił przede wszystkim utwory pedagogiczne. Niektóre z nich utrzymują się do dziś w szkolnictwie muzycznym (W. Berny-Negrey, *Sitt Hans*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, cz. S–Sl, red. E. Dziębowska, PWM SA, Kraków 2007, s. 278).

sfigurowanej, z postępem do coraz wyższego rejestru. Taka strategia rozwoju w utworach lirycznych była w romantycznej muzyce skrzypcowej powszechnie obowiązująca. W fakturze fortepianowej zauważamy zasadę dublowania struktur akordowych w prawej i lewej ręce. Następujący po *Preludium* taniec, utrzymany w dwudzielnym metrum, posiada żywiołowy charakter i bez wątpienia jest stylizacją tańców podhalańskich. Dowodem na to są częste rytmy synkopujące oraz częste użycie w postępach melodycznych kwarty lidyjskiej. Tok muzyczny zdominowany jest motorycznym ruchem szesnastkowym i oczywiście budowany ewolucyjnym „snuciem” wyjściowego tematu. Partia skrzypcowa ilustruje grę prymisty góralskiej kapeli. Ciągła, pozbawiona pauz akcja dźwiękowa prowadzi do coraz większego nasilenia chromatyki i wprowadzania coraz trudniejszych wykonawczo środków technicznych (figury dwudźwiękowe, oktawy w wysokim rejestrze, technika *arpeggio*, kontrapunktująca frazy tematyczne fortepianu). Tak jak we wcześniejszych kompozycjach, „góralski” temat rozwija się w szeroką płaszczyznę w ogniwie A. Kontrastujące ogniwo B jeszcze silniej uwypukla ludowy archetyp. Są tu „chłopskie motywy” w równych ćwierćnutach i ósemkach, kwintowe burdony w lewej ręce fortepianu, imitujące basy kapeli góralskiej.



Przykład 6. Marceli Popławski, *Taniec* z dyptyku *W górach*, takty 152–158

Czteroczęściowa *Sonata fis-moll* (28 VII 1908, Mus. 2448) posiada dwa rękopisy. Jeden z nich jest niekompletny, zawiera tylko dwie części, I i II. Poszczególne ustępy są oznaczone rzymskimi cyframi. Część I (bez oznaczenia tempa) oparta została na inicjalnym, marszowym motywie, który jest powtarzany prawie *ostinato* w partii fortepianu, dopełniany zwartymi akordami. Z motywu – ziarna wyrasta szeroka płaszczyzna pierwszego tematu. Partia skrzypcowa wkracza po szerokim wstępie fortepianu i podejmuje figuracyjne kontrapunktowanie. Materiał figuracyjny zyskuje przewagę. Temat drugi jest wariantem tematu pierwszego, a w rozwinięciu buduje bogaty materiał figuracyjny, podobnie jak w płaszczyźnie tematu pierwszego. W przetworzeniu zdominowanym przez pracę motywiczną z techniką sekwencyjnych przesunięć, kompozytor wprowadza środki

wirtuozowskie, w tym błyskotliwe pasaże do najwyższego rejestru. Część II (bez oznaczenia tempa) posiada formę A B A₁. Krótkie ogniwo A prezentuje jednolity materiałowo temat, ogniwo B prowadzi nową myśl muzyczną w żywszym ruchu rytmicznym, rozwijaną do kulminacji wyrazowej, a w ogniwie A₁ powraca rozszerzony materiał tematyczny. Część III ukształtowana jest swobodnie, z ornamentálną melodyką skrzypiec, której towarzyszą szerokie akordy fortepianu. W części IV Popławski buduje formę sonatową, którą traktuje swobodnie, wprowadzając liczne wątki melodyczne w ogniwie przetworzeniowym. W całej *Sonacie fis-moll* kompozytor buduje płaszczyzny o wręcz symfonicznym rozmachu, podbudowane masywną fakturą fortepianu, tworząc typową neoromantyczną sonatę. Wyraźny jest tu wpływ faktury kompozycji mistrza Regeera, który w czasie powstawania *Sonaty fis-moll* kształtował warsztat młodego kompozytora.



Przykład 7. Marceli Popławski, *Sonata fis-moll*, cz. II, takty 80–85

Omawiając zachowane utwory Popławskiego, należy odnieść się do informacji leksykalnych, podających wykazy tylko niektórych z nich. E. Kowalska-Zajęc w biogramie kompozytora¹⁵ podaje w wykazie twórczości kameralnej Popławskiego *Sonatę F-dur* na skrzypce i fortepian z datą 1906. Nie wymienia *Sonaty fis-moll*. Wobec faktu zniszczenia sporej liczby utworów kompozytora trudno jest jednoznacznie zweryfikować wiarygodność informacji leksykalnych. Można je-

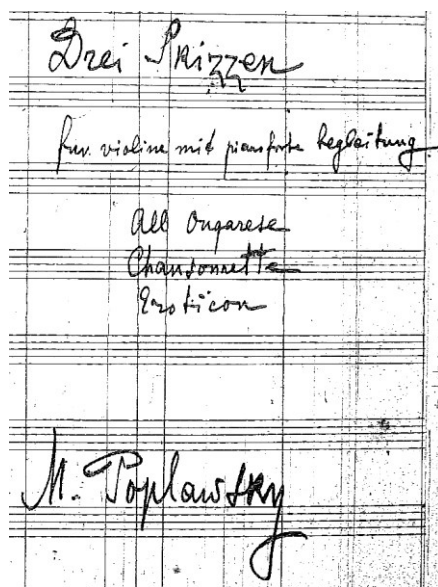
¹⁵ E. Kowalska-Zajęc, *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945–2000*, s. 155.

dynie uczynić to w odniesieniu do utworów, których rękopisy są dostępne. Ten sam biogram podaje błędne datowania następujących utworów:

- *W górach*, 1904 (nie podaje określenia gatunkowego); rękopis posiada datę 1908;
- *Eroticon*, 1904; rękopis posiada datę 1908;
- *3 szkice*, 1904; rękopis zawiera datę jw. (te dwie pozycje są podane jako odrębne utwory, podczas gdy *Eroticon* jest trzecim utworem tryptyku *Drei Skizzen* (3 szkice). W mikrofilmach znajduje się jeszcze oddzielny rękopis tego utworu, poza tryptykiem.
- *W słońcu*, 1910 (nie podaje określenia gatunkowego); dwa rękopisy tej suity pochodzą z dwóch różnych lat: wcześniejszy, datowany na rok 1912, późniejszy – na rok 1940. Prawdopodobnie Popławski po wielu latach przepisał tę suitę.

Z analiz porównawczych źródeł leksykalnych wynika, że autorka przywołanego biogramu datowania niektórych utworów przyjęła za Janem Prosnakiem¹⁶, chociaż w bibliografii tego źródła nie podaje. Jako literaturę przytacza tylko szkic Wawrzyńca Żuławskiego¹⁷.

Z września 1908 roku pochodzi tryptyk (o którym już wyżej wspomniano) o niemieckim tytule *Drei Skizzen für violine mit piano forte begleitung*, zawierający trzy miniatury: *All Ongarese*, *Chansonette*, *Eroticon*. Niemieckojęzyczny tytuł sugeruje, że utwory te były ściśle związane z lipskimi studiami. Nawet swoje nazwisko kompozytor zapisał w brzmieniu niemieckojęzycznym: M. Poplawsky.



Przykład 8. Marceli Popławski, fragment strony tytułowej tryptyku *Drei Skizzen*

¹⁶ J. Prosnak, dz. cyt.

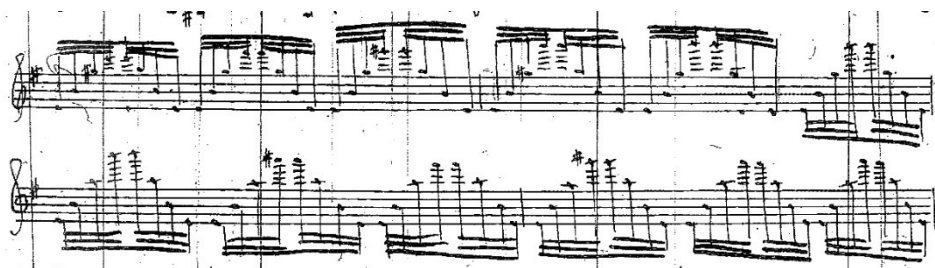
¹⁷ W. Żuławski, dz. cyt.

W zbiorze BN każda miniatura posiada odrębną sygnaturę. *Drei Skizzen* tworzą układ trzech utworów o bardzo odmiennych kategoriach wyrazowych. *All Ongarese* (Mus. 2444) jest stylizacją czardasza. Popławski zastosował w niej reprzyzowy układ formy, nietypowy dla tego węgierskiego tańca. Wstępne, powolne ogniwo powraca na koniec utworu. Zgodnie z „czardaszową konwencją” powolny *lassan* eksponuje krętą kantylenę, wykonywaną na najniższej strunie G, i synkopujący podkład harmoniczny. Płynnie przechodzi w część żywiołową, która zbudowana jest z dwóch odcinków: motorycznego i kontrastującego, o dostojnym, szerokim frazowaniu (według wzoru V. Montiego). Drugi utwór tryptyku, *Chansonette* (Mus. 2445), to popisowa miniatura o groteskowym i jednocześnie tanecznym charakterze (wyczuwalna jest stylizacja polki). Jej materiał konstytuują różne środki techniki skrzypcowej, stosowane na przemian, zwłaszcza szybkie figury w tercjach i figuracje ze sztucznymi fażoletami. Elementem podkreślającym charakter wirtuozowski jest krótka solowa kadencja przed powrotem reprzyzy.

Przykład 9. Marcelli Popławski, *Chansonette*, takty 25–36

Trzecia kompozycja, o bardzo sugestywnym tytule *Eroticon* (Mus. 2446) w tempie *Lento cantabile*, jest liryczna, preferująca szeroką kantylenę. I ponownie buduje ją według „własnej postromantycznej receptury”: wychodząc ze spokojnej melodyki, stopniowo tworzy coraz żywsze frazy, z jednoczesnym posuwaniem się do wyższych rejestrów skrzypcowych. Towarzyszenie fortepianowe – podobnie jak w innych utworach kantylenowych – bazuje na stałej (tu synkopowanej) formule rytmicznej.

Kolejnym utworem w chronologii zachowanych rękopisów jest jednocześnie *Sonata e-moll* na skrzypce solo z 1911 roku (dokładna data: 6 VII 1911, Kijów, Mus. 2436). Ta pozycja bez wątpienia jest pokłosiem kompozytorskich studiów w Lipsku. Należy w tym miejscu przypomnieć, że Reger reaktywował barokowy gatunek sonaty na skrzypce solo bez towarzyszenia instrumentu klawiszowego u progu XX stulecia, odwołując się wprost do wzorca Bachowskiego. Zapewne to on zainspirował swego studenta z Polski do próby kompozytorskiej w tej formie. Wpływ słynnej Bachowskiej *Ciaccony z II Partity d-moll na skrzypce solo* jest w *Sonacie e-moll* Popławskiego bardzo czytelny. Utrzymana jest w formie ciągłych wariacji. Ich podstawą jest dziewięciotaktowy temat, podany w postaci jednej wiodącej linii z towarzyszeniem akordów na mocnych częściach taktów (na wzór akordów w skrzypcowych fugach Bacha). Po temacie następuje cykl 10 wariacji płynnie przechodzących jedna w drugą. Czynnikiem różnicującymi poszczególne wariacje są środki techniczne i rytmika. Popławski stosuje fakturę polifoniczną, grę oktavową, szerokie, rozłożone *arpeggia*, także wysokie rejestry, dokonując symbiozy barokowego pierwowzoru z elementami skrzypcowej techniki rodowodu romantycznego.



Przykład 10. Marceli Popławski, *Sonata e-moll* na skrzypce solo, wariacja *arpeggiowa*, takty 119–122

Należy dodać, że ta właśnie sonata jest pierwszą polską sonatą na skrzypce solo skomponowaną na początku XX wieku.

Rok 1912 przynosi w tece kompozytorskiej Popławskiego pastisz suity barokowej. A jest nią *Suita „W słońcu”*. Przypomnijmy, posiada ona dwa rękopisy. Wcześniejszy nosi datę 4–27 VI 1912, Granville, Mus. 2433), drugi został sporządzony wiele lat później, podczas okupacji, w 1940 roku. Kompozytor przywiązywał dużą wagę do datowań i zapisu miejsca powstania utworu. Świadczy o tym wcześniejszy autograf suity, w którym po III części, pt. *Sarabanda*, obok daty zapisał adnotację: „między Berlinem a Kolonią w wagonie Braunschweig”. Można przypuszczać, że *Suita* była prawdopodobnie adresowana do młodych, uczących się skrzypków (nie zawiera środków wirtuozowskich). To właśnie w 1912 roku kompozytor rozpoczął swoją działalność pedagogiczną. *Suita „W słońcu”* posiada cztery części: *Arioso*, *Menuet*, *Sarabanda*, *Bourrée*. Zachowane są tu podstawowe cechy gatunkowe suity dawnej epoki, mianowicie kontrast metryczny pomiędzy częściami oraz jedność tonalna, z zamianą na jed-

noimienną tonację molową w II części (I, III, IV: E-dur, II: e-moll). Części I i III w tempie wolnym nawiązują do dwuczęściowej barokowej formy AA₁, natomiast *Menuet* i *Bourrée* przyjmują schemat ABA₁. *Bourrée* najbardziej oddala się od swego historycznego wzorca, w ujęciu Popławskiego przyjmuje styl groteski z dużymi skokami przez struny i krótką artykulacją. W całej *Suicie* występują prostsze elementy techniki instrumentalnej, ale zachowuje ona język rozszerzonej tonalności, pomimo ścisłego, ogólnego planu tonalnego. Chromatykę Autor stosuje w umiarkowanym stopniu. Towarzyszenie fortepianowe rozbudowanymi akordami i częstymi pochodami oktawowymi dodaje szerszego wolumenu brzmienia.



Przykład 11. Marceli Popławski, *Bourrée* z *Suity* „*W słońcu*”, takty początkowe głosu skrzypcowego

Dwa następne utwory pochodzą z 1913 roku. A są to: *Wariacje „Za tobój Lizet”* oraz *Reverie*, oba przeznaczone na skrzypce i fortepian. W partyturach naniesione są adnotacje w języku rosyjskim, stąd można przypuszczać, że były rezonansem studiów petersburskich. *Wariacje* są wcześniejsze, zapisana jest w nich data 21 V 1913 (Mus. 2437). Jest to kolejna wirtuozowska pozycja w dorobku Popławskiego. Otwiera ją recytatywna introdukcja *Andante tranquillo*, w której brzmi zapowiedź tematu w postaci pierwszej frazy, kilkakrotnie powtórzona w partii fortepianu. Z niej wyrastają improwizacyjne figuracje i parafrazy. Szeroki temat pieśni *Za tobój Lizet*, obejmujący 31 taktów, intonują skrzypce z polifonizującą oprawą fortepianu. Następujący po nim cykl wariacji zawiera trzy wariacje taneczne. Tylko I wariacja należy do typu wariacji ornamentальной, prowadzona jest w ujęciu heterofonicznym (melodia w fortepianie, skrzypce oplatają go szesnastkowymi figuracjami). Wariacje II (*Tempo di saltarella*) i III (*Valse*) uwypuklają wybrane środki techniczne (ricochéty, pochody staccatowe, grę akordową). W walcu wyczuwalny jest wpływ walca wiedeńskiego. IV wariacja, o podtytule *Korol wiesielirsia* (*Krół się cieszy*), w prostej

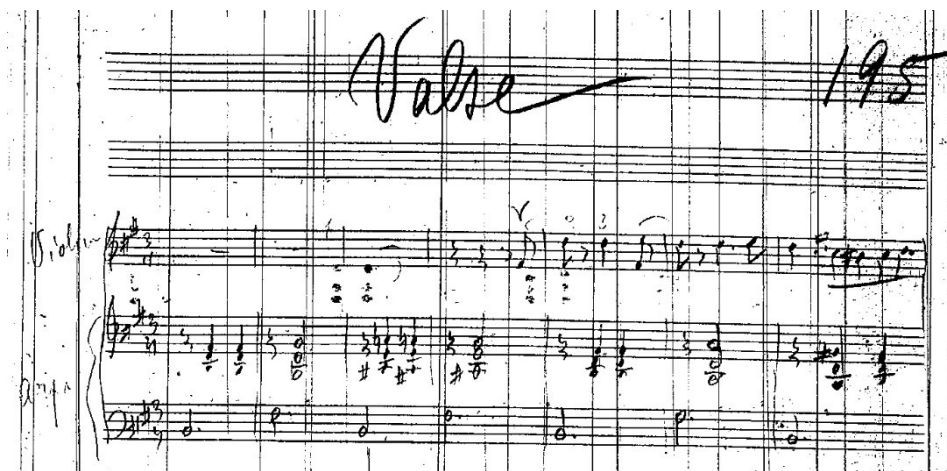
rytmicznie eksponuje wyłącznie technikę fłażoletową, z kolei V wariacja to figuracyjna tarantella z charakterystycznymi dla tego tańca pauzowanymi motywami. W zakończeniu utworu powraca temat. Inspiracja romantycznymi, popisowymi formami wariacyjnymi jest tu niewątpliwa.

Reverie (1 VIII 1913, Mus. 2450) należy do kategorii utworów lirycznych. Odnacza się bardziej zaawansowanym harmonicznym językiem dźwiękowym w porównaniu z wcześniejszymi utworami. Od strony formalnej jest wielofazowy, zawierający wiele odmian kantyleny, z szerokim wykorzystaniem figuracyjnego ornamentowania, bogaty również w odcieniach wyrazowych. W makroformie repryzowej ogniwo ekspozycyjne posiada dwie myśli tematyczne, a środkowy epizod wykazuje podział na kilka mniejszych fragmentów pokrewnych materiałowo. Popławski daje tu szereg finezyjnych, zwiewnych figur na tle akordów i *tremolando* fortepianu.

Przykład 12. Marceli Popławski, *Reverie*, takty 129–137

I wojna światowa zastała kompozytora w Rosji. Zbiory Biblioteki Narodowej zawierają trzy miniatury z tego okresu. Wszystkie są taneczne, skomponowane zostały na skrzypce z towarzyszeniem harfy. Zmiana instrumentu akompaniującego mogła wynikać z przyczyn praktycznych, prawdopodobnie kompozytor miał wówczas kontakt z harfistą. Oczywiście jest to tylko przypuszczenie. Faktura partii harfy nie różni się od fortepianowej, może więc chodziło tylko o harfę

jako „zamiennik” fortepianu. Pierwszy z nich, *Valse* w tonacji h-moll (12 VI 1916, Arzamos – Perovo, Mus. 2441), posiada interesujący binarny układ formy AB (A w h-moll, B w H-dur). Ogniwo A kształtowane jest techniką wariacyjną z typowymi dla wioliny Popławskiego dwudźwiękami tercjowymi, drugie ogniwo B podaje nową myśl o niesymetrycznym układzie fraz, odgrywa rolę reminiscencji, dopowiedzenia. W charakterze należy do typu walca melancholijnego.



Przykład 13. Marceli Popławski, *Valse* na skrzypce i harfę, początkowe takty

Menuetto w tonacji fis-moll (18 VII 1916, Mińsk, Mus. 2439) odwołuje się do menueta z czasów Haydna. W ujęciu kompozytora „haydnowski menuet” scala się z silnie schromatyzowanym językiem i fakturą polifonizującą. Harfa stale kontrapunktuje głos solowy, poruszający się w lapidarnych zwrotach melodycznych. Gatunkowe cechy menueta klasycznego ułożonego w formę ABA₁ zacierają owa typowa dla warsztatu Popławskiego ciągłość narracji, pozbawiona pauz, wyraźnych zakończeń fraz.

Rękopis trzeciej kompozycji z roku 1916 (a konkretnie partia harfy), *Mazurka* w tonacji f-moll (29 VIII 1916, Mus. 2440), prawdopodobnie sporządzony został przez dwie osoby. Jest tu spora różnica w charakterze pisma między głosem skrzypcowym a harfowym. Nie posiada też – wspomnianego na początku artykułu – charakterystycznego identyfikatora kończącego (podwójna kreska taktowa), obecnego we wszystkich innych utworach. Strona metryczna, obfitująca w rytmy punktowane, podkreśla charakter bohaterskiego mazura (podane jest określenie *serioso*). Synteza formy reprzyzowej z ewolucyjnym rozwijaniem z pomnażaniem motywów pochodnych tematowi oraz technika wariacyjna czynią ten utwór nie tyle mazurkiem, ile mazurką parafrazą. Ogniwo środkowe, złożone z trzech odcinków pomimo nowych fraz, w dalszym toku zbliża się materiałowo do pierwszej części. Harfa towarzyszy prostymi akordami i przejściami pasażowymi. I ponownie głos skrzypcowy obfituje w dwudźwięki tercjowe.

Dwa lata później Popławski ponownie sięga do dawnego tańca. *Rigaudon* (13 IV 1918, Pienkówka, Mus. 2429) to jedyny utwór spośród jego dawnych tańców, który został opublikowany (TWMP 1933, PWM 1978, 2004). Wydanie z 1978 roku w zbiorze *Polska miniatura skrzypcowa 1870–1939* opatrzone zostało krótkim komentarzem, autorstwa Adama Walacińskiego:

Rigaudon Marcelgo Popławskiego (1882–1948), skomponowany w roku 1918, wydany został dopiero w roku 1933 przez TWMP¹⁸ w Warszawie. W świadomej stylizacji nawiązuje udanie do ulubionej formy klawesynistów francuskich, ale bez specjalnych pastiszowych zabiegów. Pobrzmiwają tu też pewne echa utworów skrzypcowych „w starym stylu” M. Regera, u którego Popławski studiował. Dobrze wyważona forma i klarowność zdradzają rękę zapewne nie odkrywczego, ale doświadczonego kompozytora¹⁹.

Łączność ze stylem *galant* podkreślają częste mordenty, lekkie motywy, przejrzysta faktura.

Jesienią 1918 roku powstaje kolejna pozycja taneczna: *Polka* w tonacji h-moll (26 X 1918, Pienkówka, Mus. 2442), w której kompozytor podąża tą samą ścieżką symbiozy idiomu tanecznego z ustawiczną pracą motywiczną. Bazą materiałową jest motyw poddawany wielokrotnym transformacjom strukturalnym i tonalnym. W narracji przewagę zyskuje motoryka szesnastkowa i polka przekształca się w taneczne *perpetuum mobile*. Odcinki motoryczne pełnią funkcję przejść modulacyjnych. Harmonika wszak nadal tonalna jest silnie dysonansowa, traktowana już niefunkcyjnie. Liczne są tu przesunięcia chromatyczne. Widoczny jest postęp w kierunku przewyższania tonalności.

Z końcem 1918 roku Popławski komponuje jeszcze jedną *Etiudę*, tym razem na skrzypce solo (29 XII 1918, Żytomierz, Mus. 2452). Oparta jest wyłącznie na technice figuracyjnej w zmiennej artykulacji. W sensie muzycznym jest mniej interesująca od etiud z 1907 roku. Zróznicowane, zmieniające się nieregularnie struktury są wspólną cechą, łączącą te etiudę z „poprzedniczkami”.

W 1920 roku kompozytor sięga ponownie do menueta. *Menuetto (styl ancien)* powstało w Warszawie (25 VII 1920, Mus. 2438). W koncepcji formy i faktury zbliżony jest do poprzedniego menueta sprzed czterech lat. Bardziej jednak przystaje do wzorca historycznego, co zostało dookreślone przez kompozytora adnotacją „styl dawny”. Jest to stylizacja, będąca spojrzeniem skrzypka-wirtuoza i neoromantyka na dawny, dworski taniec.

W latach 20. Popławski znalazł się w Toruniu, gdzie kształcił młodych muzyków. Zapewne kolejne doświadczenia pedagogiczne oraz kontakty ze światem muzycznym wpłynęły na powstanie w tym czasie bardzo ambitnego dzieła o tytule *Caprice* na skrzypce i fortepian (8 II 1922, Toruń, Mus. 2454), dedykowanego Irenie Dubiskiej²⁰. Popławski, chociaż był już doświadczonym twórcą, nie

¹⁸ Towarzystwo Współczesnej Muzyki Polskiej.

¹⁹ A. Walaciński, *Noty o kompozytorach*, [w:] *Polska miniatura skrzypcowa 1870–1939*, PWM, Kraków 1978, s. 72.

²⁰ *Caprice* został wydany przez PWM w 1946 roku.

zmienił swojej koncepcji utworu wirtuozowskiego i ponownie stworzył dzieło w konwencji *perpetuum mobile*. *Caprice* posiada cechy właściwe poprzednim kompozycjom, tyle że wykazuje wyraźne tendencje do modernizacji języka w zakresie odejścia od tonalności dur-moll. Pierwszy przejaw modernizacji występuje już w początkowych taktach. Jest nim motoryczno-synkopujący motyw – *motto* fortepianu, powracający kilkakrotnie w dalszych fragmentach utworu, harmonicznie zbudowany na strukturach kwartowo-kwintowych. Wprawdzie w narracji kaprysu dominuje jeszcze akordyka tercjowa, lecz traktowana jest niefunkcyjnie. Główna tonacja h-moll, jak i dalsze zmiany tonacji anonsowane znakami przykluczowymi – są tylko orientacyjne, ponieważ stale stosowana zaawansowana chromatyka wychodzi już poza myślenie tonalne. W motorycznej narracji swobodnie operuje skalą dwunastodźwiękową, pojawia się także polimetria sukcesywna. Wzorem niektórych wcześniejszych utworów w końcowym fragmencie kompozytor wprowadza solową kadencję. Tradycyjna pozostaje forma reprzyzowa.

Pośród badanych rękopisów znajduje się jeszcze krótki utwór *Melodia* (Mus. 2453), nieposiadający datowania. Jego poziom techniczny sugeruje, że został napisany dla potrzeb pedagogicznych.

Podsumowanie

Zachowane w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie rękopisy utworów skrzypcowych Marcellego Popławskiego pozwalają określić profil stylistyczno-warsztatowy twórczości wiolinistycznej tego zapomnianego kompozytora. Utwory taneczne prezentują stylizacje rozpowszechnionych w XIX wieku tańców różnego pochodzenia oraz stylizacje tańców minionych epok. Na większą uwagę zasługują utwory wirtuozowskie. W nich kompozytor preferował technikę figuracyjno-pasażową oraz dwudźwiękową. Szeroko stosowane dwudźwięki tercjowe pełnią we wszystkich utworach Popławskiego (również tanecznych i kantylenowych) funkcję środka techniki ewolucyjnego rozwoju. Stosowane są w powtórzeniach myśli tematycznych oraz w odcinkach łącznikowych.

Jego warsztat kompozytorski wyrasta z tradycji, zwłaszcza w zakresie formy. Dokonuje symbiozy XIX-wiecznego stylu wirtuozowskiego z językiem dźwiękowym przełomu XIX i XX wieku, silnie schromatyzowanym i wypowiadającym się szerokimi płaszczyznami o jednolitym materiałowo toku narracji, wyprowadzonym ze struktur tematycznych. Chromatyka i łańcuchowa modulacyjność są czynnikami formotwórczymi w kreowaniu tych płaszczyzn. Specyficzna ciągłość w kształtowaniu muzycznej narracji, niemalże całkowicie pozbawiona cezur, w utworach tanecznych powoduje zacieranie się cech metro-rytmicznych swych pierwowzorów. Schemat rytmiczny danego tańca pozostaje na poziomie pojedynczej struktury i jest przez Popławskiego sekwencyjnie powtarzany, ukazywany w różnych rejestrach i tonacjach. Scalając idiom taneczny z neoromantycz-

nym typem narracji płaszczyznowej, czyni wyższy stopień stylizacji powszechnie znanych tańców. Cecha, którą określiłam jako „permanentna ewolucja”, występuje we wszystkich kompozycjach, oczywiście również w sonatach. Jednak wynikająca z tego sposobu kształtowania nadmierna powtarzalność struktur motywiczych prowadzi do rozwlekłości toku muzycznego, co z kolei odbija się negatywnie na proporcjach formalnych. Najbardziej dobitnym przykładem jest czwarta etiuda ze zbioru *Prelude – Etudes*, która rozrasta się do ponad 300 taktów.

Kolejną cechą charakteryzującą warsztat kompozytorski jest stale falisty rysunek meliki, również w pochodach figuracyjnych. Z jednej strony jest to typowa cecha muzyki doby secesji (kręta linia o falującym kształcie), z drugiej zaś u Popławskiego wynika z koncepcji włączenia wszystkich rejestrów instrumentu w tok kształtowania. W traktowaniu środków techniki skrzypcowej rysuje się zasada stopniowania ich trudności w miarę rozwoju utworu.

Partia fortepianowa traktowana jest bardzo standardowo. Kompozytor operuje zróżnicowanymi rodzajami faktury, od prostego akompaniamentu, przez polifonizujące kontrapunktowanie aż do masywnych pionów akordowych.

Spośród 19 utworów skrzypcowych, dostępnych w zbiorach rękopiśmiennych, tylko 3 zostały opublikowane. Można przypuszczać, że sam kompozytor nie zabiegał o ich upowszechnienie i wykonanie. A są to utwory na dobrym poziomie artystycznym, warte uwagi. Stanowią neoromantyczną kontynuację nurtu wirtuozowskiego w polskiej muzyce skrzypcowej, wywodzącego się od Feliksa Janiewicza, Karola Lipińskiego, Apolinarego Kątskiego, Henryka Wieniawskiego. Z pewnością mogą być interesującym materiałem dla wykonawców poszukujących nowego, niewykonywanego dotychczas repertuaru. W końcowej konkluzji zróżnicowane gatunkowo utwory Marceliego Popławskiego należy uznać za ostatni etap późnoromantycznego nurtu wirtuozowskiego w rodzimej literaturze wiolinistycznej i jednocześnie za ważne ogniwo pośrednie między powszechnie znaną twórczością Henryka Wieniawskiego a wizjonerskimi dziełami skrzypcowymi Karola Szymanowskiego.

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

Popławski Marcelei, rękopisy utworów skrzypcowych, zbiory Biblioteki Narodowej w Warszawie:

- *Berceuse* na skrzypce i fortepian, 1906, Mus. 2447.
- *Prelude. Etudes pour violon avec accomp. piano*, 1907, Mus. 2431.
- *Preludium i Taniec „W górach”* na skrzypce i fortepian, 1908, Mus. 2430.
- *La fleur fanée* na skrzypce i fortepian, 1908, Mus. 2443.
- *Fragment* na skrzypce i fortepian, 1908, Mus. 2443.
- *Sonata fis-moll* na skrzypce i fortepian, 1908, Mus. 2448.

- *Drei Skizzen* na skrzypce i fortepian: *All Ongarese*, 1908, Mus. 2444; *Chansonette*, 1908, Mus. 2445; *Eroticon*, 1908, Mus. 2446.
- *Sonata e-moll* na skrzypce solo, 1911, Mus. 2436.
- *Suita „W słońcu”* na skrzypce i fortepian, 1912, Mus. 2433.
- *Wariacje „Za tobą Lizet”* na skrzypce i fortepian, 1913, Mus. 2437.
- *Reverie* na skrzypce i fortepian, 1913, Mus. 2450.
- *Valse* na skrzypce i harfę, 1916, Mus. 2439.
- *Menuetto* na skrzypce i harfę, 1916, Mus. 2439.
- *Mazourka* na skrzypce i harfę, 1916, Mus. 2440.
- *Rigaudon* na skrzypce i fortepian, 1918, Mus. 2429.
- *Polka* na skrzypce i fortepian, 1918, Mus. 2442.
- *Etude* na skrzypce solo, 1918, Mus. 2452.
- *Menuetto (styl ancien)* na skrzypce i fortepian, 1920, Mus. 2438.
- *Caprice* na skrzypce i fortepian, 1922, Mus. 2454.
- *Melodia* na skrzypce i fortepian, bez datowania, Mus. 2453.

Źródła drukowane

- Popławski Marceli, *Rigaudon* na skrzypce i fortepian, [w:] *Polska miniatura skrzypcowa 1870–1939*, PWM, Kraków 1978.
- Popławski Marceli, *4 kaprysy na skrzypce i fortepian*, PWM, Kraków 1983.

Hasła encyklopedyczne, biogramy

- Baranowski Tomasz, *Popławski Marceli*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, cz. PE–Ż, PWM SA, Kraków 2004, s. 157–158.
- [b.n.a.], *Popławski Marceli*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, PWN, Warszawa 1995, s. 714.
- Berny-Negrey Wiesława, *Sitt Hans*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, cz. S–Śl, red. E. Dziębowska, PWM SA, Kraków 2007, s. 278.
- Kowalska-Zajac Ewa, *Popławski Marceli*, [w:] *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945–2000, leksykon*, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2001, s. 155–156.
- Kowalska-Zajac Ewa, *Popławski Marceli*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000. II Biogramy*, red. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005.
- Prosnak Jan, *Popławski Marceli*, [w:] *Słownik muzyków polskich*, t. 2, cz. M–Z, red. J. Chomiński, PWM, Kraków 1967, s. 124.

Opracowania

- Chomiński Józef M., Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Historia muzyki polskiej*, t. 2, PWM, Kraków 1996.

Artykuły

W. Żuławski, *Ś.p. Marceli Popławski*, „Poradnik Muzyczny” 1948, nr 5, s. 21.

Komentarze wydawnicze

Dubiska Irena, *Marceli Popławski, 4 kaprysy na skrzypce i fortepian*, Komentarz do wydania, PWM, Kraków 1983.

A. Walaciński, *Noty o kompozytorach*, [w:] *Polska miniatura skrzypcowa 1870–1939*, PWM 1978, s. 72.

Maryla RENAT

Jan Długosz University (Poland)

Manuscripts of violin works by Marceli Popławski from the collections of the National Library in Warsaw

Abstract

The paper presents unknown compositions by a forgotten Polish composer, educator and organizer of musical life, active in the first half of the 20th century, in various centres in Poland and abroad. The main content is preceded by a biographical sketch, based on biographical notes in encyclopedias and lexicons. The works, most of which have not been published and which have been preserved in manuscripts, are discussed on the basis of the author's own source research and two publisher's commentaries. When dealing with the main subject, a descriptive method of analysis of a musical work has been applied, which focuses on the musical form, including the compositional technique and taking into account the specificity of violin playing and the expressive aspect. The presentation concerns 22 compositions by M. Popławski: *Berceuse for violin and piano*, 1906; *Prelude. Etudes pour violon avec accomp. Piano*, 1907; *Prelude and dance "W górach"* (en. "In the mountains") for violin and piano, 1908; *La fleur fanée for violin and piano*, 1908, *Passage for violin and piano*, 1908; *Sonata in F-sharp minor for violin and piano*, 1908; *Drei Skizzen for violin and piano*, 1908; *All Ongarese, Chansonete, Eroticon, Sonata in E minor for solo violin*, 1911; *Suite "W słońcu"* (en. "In the sun") for violin and piano, 1912; *Variations „Za toboj Lizet” for violin and piano*, 1913; *Reverie for violin and piano*, 1913; *Valse for violin and harp*, 1916; *Menuetto for violin and harp*, 1916; *Mazurka for violin and harp*, 1916; *Rigaudon for violin and piano*, 1918; *Polka for violin and piano*, 1918; *Etude for solo violin*, 1918; *Menuetto (ancient style) for violin and piano*, 1920; *Caprice for violin and piano*, 1922; *Air for violin and piano*, without date.

The analyses conducted allowed the following assertions regarding M. Popławski's compositions:

- the composer's output comprises works of various genres (dance, lyrical, virtuoso, sonatas) and is classified as Neoromantic style;
- the compositional technique is characterised by the principle of "permanent evolution" in the shaping of musical narration and makes use of intensive chromaticism;
- later pieces tend to modernize the sound language;
- the preserved Popławski's works constitute the last stage of the late-Romantic virtuoso style in Polish violin literature.

Keywords: Polish violin music, Neo-Romanticism in Polish music, violin music genres, Marceli Popławski.