

EDUKACJA MUZYCZNA

XV

RADA NAUKOWA 2020

doc. PhDr. Stanislav BOHADLO, CSc., Uniwersytet Hradec Kralove (Czechy)
dr hab. Robert GAWROŃSKI, prof. UJD, Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy
im. J. Długosza w Częstochowie
doc. mgr. art. Karol MEDŇANSKÝ, PhD, Uniwersytet Preszowski w Preszowie (Słowacja)
prof. zw. Vladimir MLINARIĆ, Uniwersytet w Lublanie, Akademia Muzyczna (Słowenia)
doc. Irena PEČIŮRIENĚ, Uniwersytet Kłajpedzki (Litwa)
prof. Viktor PORTNOI, Konserwatorium im. Aleksandra Głazunowa
w Pietrozawodsku (Rosja)
prof. dr hab. Remigiusz POŚPIECH, Uniwersytet Wrocławski
dr hab. Maciej ZAGÓRSKI, prof. UJD, Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy
im. J. Długosza w Częstochowie

LISTA RECENZENTÓW 2020

ks. doc. ThDr. Rastislav ADAMKO, Uniwersytet Katolicki w Ružomberku, (Słowacja)
prof. dr hab. Magdalena DZIADEK, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
prof. Bogdan DOWLASZ, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi
(emerytowany)
prof. dr hab. Czesław GRAJEWSKI, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego
w Warszawie
prof. Andrzej MOKRY, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (Niemcy)
prof. dr hab. Cezary SANECKI, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi
prof. dr hab. Tomasz SPALIŃSKI, Uniwersytet Śląski w Katowicach
prof. dr hab. Władysław SZYMAŃSKI, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego
w Katowicach
dr hab. Andrzej DZIADEK, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku
dr hab. Monika KARWASZEWSKA, Akademia Muzyczna im. St. Moniuszki w Gdańsku
dr hab. Marcin Tadeusz ŁUKASZEWSKI, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie
dr hab. Kazimierz MACIĄG, Uniwersytet Rzeszowski
dr hab. Libor MARTINEK, Śląski Uniwersytet w Opawie (Czechy)
dr hab. Lydia MELNYK, Narodowa Akademia Muzyczna im. M. Łysenki we Lwowie (Ukraina)
dr hab. Krzysztof MORACZEWSKI, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
dr hab. Aneta ROGALSKA-MARASIŃSKA, Uniwersytet Łódzki
dr hab. Krzysztof ROTTERMUND, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydział Pedagogiczno-Artystyczny w Kaliszu
dr hab. Katarzyna SUSKA-ZAGÓRSKA, Akademia Muzyczna w Krakowie
dr hab. Natalia SYROTYSKA, Narodowa Akademia Muzyczna im. M. Łysenki we Lwowie
(Ukraina)
dr hab. Magdalena SZYNDLER, Uniwersytet Śląski w Katowicach
dr hab. Paweł TAŃSKI, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Nadesłane do redakcji artykuły są oceniane anonimowo przez dwóch Recenzentów

UNIwersYTET HUMANISTYCZNO-PRZYRODNICZY
IM. JANA DŁUGOSZA W CZĘSTOCHOWIE

EDUKACJA MUZYCZNA

XV

pod redakcją
MARTY POPOWSKIEJ



Częstochowa 2020

Zespół redakcyjny
Marta POPOWSKA (redaktor naczelny)
Luba KYRANOVSKA (redaktor)
Artur ŻYWIOŁEK (redaktor)
Adam REGIEWICZ (redaktor)
Paulina UCIEKLAK-JEŻ (redaktor statystyczny)
Andrzej MISZCZAK (redaktor językowy – j. polski)
Patrycja CZARNECKA-JASKÓŁA (redaktor językowy – j. angielski)
Artur WAGNER (redaktor językowy – j. angielski)
Marek KUDRA (sekretarz redakcji)

Korekta
Andrzej MISZCZAK (język polski)
Patrycja CZARNECKA-JASKÓŁA (język angielski)
Artur WAGNER (język angielski)

Redaktor techniczny
Piotr GOSPODAREK

Projekt okładki
Sławomir SADOWSKI

Na okładce wykorzystano fragment rękopisu Edwarda Bogusławskiego
Sekwencje na sopran i zespół kameralny (2003)

ROCZNIK ZAŁOŻONY PRZEZ MARTEŃ POPOWSKĄ W ROKU 2005

PISMO RECENZOWANE INDEKSOWANE W BAZACH:
Bazhum, CEJSH, Central and Eastern European Online Library, EBSCO,
Index Copernicus, InfoBase Index, Polska Bibliografia Naukowa

Podstawową wersją periodyku jest publikacja książkowa

Czasopismo dostępne również *online*

Strona internetowa czasopisma www.edukacjamuzyczna.ujd.edu.pl
e-mail: redakcja.em@ujd.edu.pl

© Copyright by Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza
w Częstochowie oraz autorzy, pewne prawa zastrzeżone. Licencja Creative Commons – Uznanie
autorstwa (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>)
Częstochowa 2020

ISSN 2545-3068

eISSN 2719-4922

Wydawnictwo Naukowe
Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie
42-200 Częstochowa, ul. Waszyngtona 4/8
tel. (34) 378-43-29, faks (34) 378-43-19
www.ujd.edu.pl
e-mail: wydawnictwo@ujd.edu.pl

Spis treści

Contents

Wstęp	9
Introduction	13
Tomasz ROKOSZ	
Emisariusze dziadowskiej tradycji – z problematyki lirycznej – przeszłość i terażniejszość	17
The Emissaries of the Wandering Beggars' Tradition – on the Issues of Hurdy-Gurdy – Past and Present (Abstract)	39
Tomasz ROKOSZ	
The Emissaries of the Wandering Beggars' Tradition – on the Issues of Hurdy-Gurdy – Past and Present	41
Emisariusze dziadowskiej tradycji – z problematyki lirycznej – przeszłość i terażniejszość (Abstrakt)	63
Wojciech GURGUL	
Panorama polskich koncertów gitarowych	65
A Panorama of Polish Guitar Concertos (Abstrakt)	83
Wojciech GURGUL	
A Panorama of Polish Guitar Concertos	85
Panorama polskich koncertów gitarowych (Abstrakt)	103
Wojciech WOJTUCH	
Gitarra – epizod brzmieniowy w twórczości Grupy Sześciu	105
Guitar – a Sound Episode in the Output of Les Six Group (Abstrakt)	119
Wojciech WOJTUCH	
Guitar – a Sound Episode in the Output of Les Six Group	121
Gitarra – epizod brzmieniowy w twórczości Grupy Sześciu (Abstrakt)	135
Anna DZIAŁAK-SAVYTSKA	
Dialog w <i>Sonacie na dwoje skrzypiec op. 10</i> Henryka Mikołaja Góreckiego z perspektywy wykonawcy	137
Dialogue in <i>Sonata for Two Violins Op. 10</i> by Henryk Mikołaj Górecki from a Performer's Perspective (Abstract)	149

Anna DZIAŁAK-SAVYTSKA	
Dialogue in <i>Sonata for Two Violins Op. 10</i> by Henryk Mikołaj Górecki from a Performer's Perspective	151
Dialog w <i>Sonacie na dwoje skrzypiec op. 10</i> Henryka Mikołaja Góreckiego z perspektywy wykonawcy (Abstrakt)	163
Люція ЦИГАНЮК [Liutsiia TSYHANIUK]	
Cechy indywidualnego stylu muzycznego Myrosława Skoryka w cyklu preludiów i fug na fortepian	165
Principles of Myroslav Skoryk's Individual Style of Music in the Piano Cycle of Preludes and Fugues (Abstract)	177
Люція ЦИГАНЮК [Liutsiia TSYHANIUK]	
Principles of Myroslav Skoryk's Individual Style of Music in the Piano Cycle of Preludes and Fugues	179
Cechy indywidualnego stylu muzycznego Myrosława Skoryka w cyklu preludiów i fug na fortepian (Abstrakt)	190
Maciej KOŁODZIEJSKI	
Heterogeniczność myślenia o audiacji w świetle eksploracji naukowego statusu teorii uczenia się muzyki według Edwina Eliasa Gordona	191
Heterogeneity of Thinking about Audiation in Terms of Scientific Exploration of the Status of Music Learning Theory by Edwin Elias Gordon (Abstract)	218
Maciej KOŁODZIEJSKI	
Heterogeneity of Thinking about Audiation in Terms of Scientific Exploration of the Status of Music Learning Theory by Edwin Elias Gordon	219
Heterogeniczność myślenia o audiacji w świetle eksploracji naukowego statusu teorii uczenia się muzyki według Edwina Eliasa Gordona (Abstrakt)	246
Tomasz DOLSKI	
Edukacja muzyczna w kształceniu nauczycieli wczesnej edukacji w kontekście systemu reprezentacji Jerome'a Brunera. Jej celowość oraz modyfikacja metodyki nauczania do pracy zdalnej	247
Music Education in Training Early Childhood Education Teachers in the Context of Jerome Bruner's System of Representations. Its Purpose and Teaching Methodology Modification for Remote Work (Abstract)	262

Tomasz DOLSKI

- Music Education in Training Early Childhood Education Teachers
in the Context of Jerome Bruner's System of Representations.
Its Purpose and Teaching Methodology Modification
for Remote Work 263
- Edukacja muzyczna w kształceniu nauczycieli wczesnej edukacji w kontekście systemu
reprezentacji Jerome'a Brunera. Jej celowość oraz modyfikacja metodyki nauczania
do pracy zdalnej (Abstrakt) 277

Elżbieta WRÓBEL

- Juliusz Kaden-Bandrowski o muzyce, pracy i pisaniu –
czyli pisarz przy fortepianie 279
- Juliusz Kaden-Bandrowski about Music, Work and Writing –
a Writer at the Piano (Abstract) 292

Elżbieta WRÓBEL

- Juliusz Kaden-Bandrowski about Music, Work and Writing –
a Writer at the Piano 293
- Juliusz Kaden-Bandrowski o muzyce, pracy i pisaniu –
czyli pisarz przy fortepianie (Abstrakt) 306

Aleksandra POPIOŁEK-WALICKI

- Kulturowe znaczenie IV Międzynarodowego Konkursu
Chopinowskiego w kontekście odradzającego się
po II wojnie światowej polskiego życia muzycznego 307
- Cultural Importance of the 4th International Chopin Piano Competition
in the Light of Polish Music Life Reviving after the WW II (Abstract) 325

Aleksandra POPIOŁEK-WALICKI

- Cultural Importance of the 4th International Chopin Piano Competition
in the Light of Polish Music Life Reviving after the WW II 327
- Kulturowe znaczenie IV Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego w kontekście
odradzającego się po II wojnie światowej polskiego życia muzycznego (Abstrakt) 344

Agata KOCAJ, Izabela KRASIŃSKA

- Kształcenie muzyczne z perspektywy „Wiadomości Muzycznych”
(1925–1926) 347
- Music Education from the Perspective of “Wiadomości Muzyczne” (1925–1926)
(Abstract) 361

Agata KOCAJ, Izabela KRASIŃSKA

- Music Education from the Perspective of “Wiadomości Muzyczne”
(1925–1926) 363
- Kształcenie muzyczne z perspektywy „Wiadomości Muzycznych” (1925–1926)
(Abstrakt) 377

Wstęp

W piętnastym numerze „Edukacji Muzycznej” publikujemy dziesięć artykułów w dwóch wersjach językowych – polskiej i angielskiej. Pierwszy z tekstów, z dziedziny etnomuzykologii, autorstwa **Tomasza Rokosza**, pt. *Emisariusze dziadowskiej tradycji – z problematyki lirniczej – przeszłość i teraźniejszość*, koncentruje się na przedstawieniu „subkultury lirniczej”, która – zdaniem autora – przechodzi renesans od lat 90. XX wieku. We wprowadzeniu do głównej problematyki autor przedstawia zarys działalności lirników w Polsce na tle tradycji europejskiej. Wymienia rodzaje liry korbowej oraz charakteryzuje szeroki repertuar „pieśni dziadowskiej” wykonywanej przy akompaniamencie tego instrumentu. W pracy ukazuje również, jak zmienia się hierarchia, zakres i funkcja owych pieśni realizowanych współcześnie. Nadto charakteryzuje obecne lirnictwo, wskazując na istotne różnice zachodzące we współczesnych jego przejawach. Jak pisze – dzisiejsze lirnictwo ma „konkretne wykładniki i przejawy” w postaci wydawnictw fonograficznych, festiwali, koncertów, konkursów oraz warsztatów lirniczych.

Kolejny tekst, napisany przez **Wojciecha Gurgula**, pt. *Panorama polskich koncertów gitarowych*, jest pierwszą w polskiej literaturze muzykologicznej próbą dostarczenia syntetycznej informacji na temat rodzimej twórczości formy koncertu na gitarę z orkiestrą. Praca omawia głównie dzieła powstałe po 1945 roku, z których wiele nie było publikowanych ani też rejestrowanych w nagraniach fonograficznych. Autor przedstawia literaturę przedmiotu, przybliży historię – od pierwszych polskich koncertów gitarowych, aż po czasy współczesne. Swoje rozważania wzbogaca licznymi przykładami muzycznymi. Niektóre z omawianych dzieł uległy dziś zapomnieniu, jednak – jak wynika z pracy – są wśród nich i takie, które z pewnością zasługują na uwagę oraz przywrócenie do repertuaru koncertowego.

Wojciech Wojtuch, w artykule pt. *Gitara – epizod brzmieniowy w twórczości Grupy Sześciu*, przedstawia mało znane utwory na gitarę, tworzone niejako na marginesie głównego nurtu kompozytorskiego, które wyszły spod piór francuskich twórców grupy Les Six, takich jak: Georges Auric, Darius Milhaud, Francis Poulenc oraz Germaine Tailleferre. Omawiane w pracy cztery utwory na gitarę *solo* były inspirowane dziełami wielkich mistrzów gitary klasycznej – jak Andrés Segovia i Ida Presti. We wstępie do przedstawienia głównego problemu pracy autor nakreśla miejsce gitary w muzyce francuskiej oraz przypomina główne założenia kompozytorów Grupy Sześciu. Przedstawione miniatury instrumentalne hołdują koncepcjom estetycznym tej grupy.

Dwa kolejne teksty dotyczą zagadnień interpretacji muzyki. Pierwszy z nich, autorstwa **Anny Działak-Savytskiej**, zatytułowany *Dialog w Sonacie na dwoje skrzypiec op. 10 Henryka Mikołaja Góreckiego z perspektywy wykonawcy*, analizuje aspekty wykonawcze, koncentrując się na dialogach prowadzonych w młodzieńczym dziele H.M. Góreckiego. Rozważając główną problematykę, autorka omawia pod tym kątem poszczególne części cyklu sonatowego. Artykuł ten przypomina znane już w literaturze muzykologicznej opracowania dorobku kompozytorskiego twórcy *Symfonii pieśni żalonych*. Jednak ze względu na poruszane w nim zagadnienia wykonawcze, które nie były omawiane, powinien on zainteresować przede wszystkim skrzypków, których domeną jest interpretacja muzyki XX i XXI wieku.

Drugi tekst związany z interpretacją muzyki przedstawia **Люція Циганюк** [Liutsiia Tsyhaniuk]. Jej artykuł, pt. *Cechy indywidualnego stylu muzycznego Myroslawa Skoryka w cyklu preludiów i fug na fortepian*, omawia pochodzące z tego zbioru dwie pary złożone z preludium i fugi. Przedstawiona w pracy analiza muzykologiczna i wykonawcza prowadzi autorkę między innymi do następujących konstatacji: „Cykl preludiów i fug na fortepian M. Skoryka jest przykładem doskonałego opanowania techniki polifonicznej, w połączeniu z twórczą reinterpretacją «klasycznych» norm. Cykl ten jest godny uwagi ze względu na swoją zróżnicowaną metaforykę, wykorzystanie różnorodnych transformacji obrazowo-skojarzeniowych – gatunku barokowego z nowoczesną autorską wypowiedzią artystyczną, w której obrazy różnych kultur historycznych są naturalnie zintegrowane”.

Dwa kolejne artykuły dotyczą teorii uczenia się muzyki w ramach wczesnej edukacji i szeroko pojętej pedagogiki muzycznej. W pierwszym z tekstów, napisanym przez **Macieja Kołodziejkiego**, pt. *Heterogeniczność myślenia o audiacji w świetle eksploracji naukowego statusu teorii uczenia się muzyki według Edwina Eliasa Gordona*, autor – posługując się analizą tekstu jako główną metodą badawczą – próbuje rozwiązać problem – czy i w jakim stopniu teoria uczenia się muzyki autorstwa Edwina E. Gordona posiada status teorii naukowej.

Głos praktyka pobrzmiwia w pracy **Tomasza Dolskiego**, zatytułowanej *Edukacja muzyczna w kształceniu nauczycieli wczesnej edukacji w kontekście systemu reprezentacji Jerome’a Brunera. Jej celowość oraz modyfikacja metodyki nauczania do pracy zdalnej*. Tekst ten zdaje się być szczególnie aktualny w czasach pandemii COVID-19. W pierwszej części artykułu autor skupia się na znaczeniu zabawy we wczesnej edukacji dziecka i nauczaniu przez nią. W części drugiej, w odniesieniu do przedstawionej teorii, proponuje zastosowanie w edukacji muzycznej zmodyfikowanych metod, które sprawdzą się w nauczaniu zdalnym.

Na pograniczu muzyki i literatury sytuuje się tekst autorstwa **Elżbiety Wróbel**, pt. *Juliusz Kaden-Bandrowski o muzyce, pracy i pisaniu – czyli pisarz przy fortepianie*, odnoszący się do znaczenia muzyki w życiu i twórczości jednego z najważniejszych pisarzy lat międzywojennych. Jest to studium o mało znanych

aspektach pracy literackiej i zainteresowaniach muzycznych J. Kadena-Bandrowskiego. Fakt zdobycia przez niego wykształcenia muzycznego mocno wpłynął na postawę artystyczną pisarza. Jako pianista potrafił należycie ocenić i precyzyjnie opisać grę innych grających na fortepianie. Autorka omawia te wątki na przykładzie napisanej przez Kadena recenzji koncertu Aleksandra Michałowskiego. Przywołuje również książkę o Chopinie autorstwa pisarza, a także jego refleksje o uczestnikach Pierwszego Konkursu Chopinowskiego, w którym Kaden był członkiem komitetu organizacyjnego. Autorka odwołała się także do krytycznych tekstów pisarza z początkowego okresu jego literackiej kariery, aby pokazać jego szersze stanowisko wobec sztuki.

Artykuł **Aleksandry Popiołek-Walicki**, pt. *Kulturowe znaczenie IV Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego w kontekście odradzającego się po II wojnie światowej polskiego życia muzycznego*, przedstawia kulisy przygotowań, organizacji i przebiegu jednego z najbardziej prestiżowych konkursów pianistycznych na świecie, który odbył się w 1949 roku, w odradzającej się po zgliszczach wojny Polsce. Podstawą źródłową tej pracy są przede wszystkim reportaże Polskiej Kroniki Filmowej. Z przeprowadzonych przez autorkę analiz wynika, że pierwszy po wojnie konkurs nie tylko był doniosły jako wydarzenie artystyczne, ale również jego organizacja stała się dla ówczesnej władzy absolutnym priorytetem o randze politycznej. Do reaktywacji konkursu w tym czasie mogło dojść tylko dzięki nieprzeciętnej determinacji ludzkiej, co oddają również słowa autorki w podsumowaniu pracy: „Czteroletnie przygotowanie IV Konkursu Chopinowskiego w Warszawie – w mieście, w którym walki toczono podczas okupacji i Powstania Warszawskiego pozostawiły zgliszcza, jest wyrazem postępowania heroicznego oraz realizacją projektu niemalże niemożliwego do wykonania. Chęć powrotu do życia pozostawionego przed II wojną światową była w Polakach silniejsza od rozpacz po przeżytej traumie wojny”.

Tom kończy tekst Agaty Kocaj i Izabeli **Krasińskiej**, pt. *Kształcenie muzyczne w Polsce z perspektywy „Wiadomości Muzycznych” (1925–1926)*. Stanowi on przyczynek do dalszych badań nad historią szkolnictwa muzycznego w Polsce. Praca jest pierwszą próbą monograficznego opracowania periodyku „Wiadomości Muzyczne” i to zarówno od strony formalno-wydawniczej jak i zawartości treściowej. Uwaga autorek koncentruje się tu głównie na informacjach dotyczących kształcenia, dokształcania i doskonalenia zawodowego muzyków oraz nauczycieli muzyki i śpiewu w różnych typach szkół funkcjonujących w Polsce w okresie międzywojnia.

Introduction

The fifteenth issue of “Musical Education” features ten articles in two language versions – Polish and English. The first text, from the field of ethnomusicology, entitled *The Emissaries of the Wandering Beggars’ Tradition – on the Issues of Hurdy-Gurdy – Past and Present* by **Tomasz Rokosz** focuses on portraying the “hurdy-gurdy subculture,” which – according to the author – has enjoyed a renaissance since the 1990s. In the introduction to the issues addressed in the article, the author presents an outline of the activity of hurdy-gurdy players in Poland in the context of European tradition. He mentions different types of the hurdy-gurdy and describes the extensive repertoire of the “wandering beggars’ song” performed with the accompaniment of the instrument. The work also shows how the hierarchy, scope and function of contemporary wandering beggars’ songs are currently changing. Furthermore, the author characterises the modern art of hurdy-gurdy playing, indicating the important differences that appear in its contemporary manifestations. He also claims that the modern art of hurdy-gurdy playing has “its characteristic features and manifestations” in the form of dedicated record labels, festivals, concerts, competitions and workshops.

The next text, written by **Wojciech Gurgul** and entitled *A Panorama of Polish Guitar Concertos*, is the first attempt at providing synthetic information on the subject of Polish concertos for guitar and orchestra in the history of musicological literature in Poland. The work predominantly discusses pieces created after 1945, many of which have not been published or recorded. The author presents literature on the subject and offers an insight into the history of the form – from the first Polish guitar concertos to present day. He supplements his deliberations with numerous musical examples. Some of the works discussed in the article have been forgotten, but – as the work suggests – there are also some that certainly deserve attention and should be reintroduced to concert repertoires.

In the article entitled *Guitar – a sound episode in the output of Les Six group*, **Wojciech Wojtuch** presents little-known pieces for guitar created on the fringes of the main music composing trend; they were penned by the French authors belonging to the Les Six group, including Georges Auric, Darius Milhaud, Francis Poulenc and Germaine Tailleferre. The four pieces for *solo* guitar discussed in the work were inspired by the works of the great masters of the classical guitar, such as Andrés Segovia and Ida Presti. In the introduction to the main issues of the work, the author outlines the role of the guitar in French music and recounts the main premises that the composers of Les Six adhered to. The instrumental miniatures presented in the article pay tribute to the aesthetic concepts of the group.

The two following texts concern interpretation of music. The first, written by **Anna Dzialak-Savytska** and entitled *Dialogue in Sonata for two violins Op. 10 by Henryk Mikołaj Górecki from a performer's perspective*, analyses different aspects of the performance of the piece, focusing on the dialogues in this early work of H.M. Górecki. The author discusses the individual parts of the sonata cycle in the context of its main issues. The article resembles other studies, already known in musicological literature, devoted to the compositional output of the creator of *Symfonia pieśni żalonych*. However, due to the fact that it raises performance-related issues that have not been considered thus far, it should be of interest mostly to violinists who specialise in the interpretation of the 20th and 21st century music.

Люція Циганюк [Liutsiia Tsyhaniuk] presents the second text devoted to interpretation of music. Her article entitled *Principles of Myroslav Skoryk's Individual Style of Music in the Piano Cycle of Preludes and Fugues* discusses two pairs of pieces comprising a prelude and a fugue. The musicological and performance-related analysis presented in the work prompts the author to draw the following conclusion: "The cycle of preludes and fugues for piano by M. Skoryk is an example of the composer's brilliant mastery of the polyphonic technique in combination with a creative rethinking of the norms of «classical» writing. The cycle is notable for its varied imagery, the use of diverse image-associative transformations of the baroque genre in a modern authorial musical expression, in which the images of different historical cultures naturally integrate."

The next two articles concern the theory of learning music with respect to early childhood education and broadly defined music pedagogy. In the first text, written by **Maciej Kołodziejski**, entitled *Heterogeneity of thinking about audiation in terms of scientific exploration of the status of music learning theory by Edwin Elias Gordon*, the author employs the analysis of text as the main research method to determine whether, and to what extent, the theory of learning music by Edwin E. Gordon enjoys the status of a scientific theory.

The voice of a practitioner resounds in **Tomasz Dolski's** work entitled *Music Education in Training Early Childhood Education Teachers in the Context of Jerome Bruner's System of Representations. Its Purpose and Teaching Methodology Modification for Remote Work*. The text appears to be particularly relevant at the time of the COVID-19 pandemic. In the first part of the article, the author focuses on the importance of play in early childhood education and its application in teaching. In the second part, with reference to the theory presented in the text, he proposes the use of modified teaching methods in music education, which will prove useful in distance learning.

Elżbieta Wróbel's text entitled *Juliusz Kaden-Bandrowski about music, work and writing – a writer at the piano* bridges the gap between music and literature. It concerns the significance of music in the life and works of one of the most important writers of the interwar period. It is a study of little-known aspects

of J. Kaden-Bandrowski's literary work and music interests. The fact that he received music education strongly influenced the writer's attitude to art. As a pianist, he could accurately judge and describe the performance of other piano players. The author of the article discusses these issues on the basis of Kaden's review of Aleksander Michałowski's concert. She also mentions his book about Chopin and his thoughts on the participants of the First Chopin Competition, in which Kaden was a member of the organising committee. In addition, the author discussed the writer's critical texts from the early period of his literary career in order to present his broader views on art.

The article by **Aleksandra Popiolek-Walicki** entitled *Cultural importance of the 4th International Chopin Piano Competition in the light of Polish music life reviving after the WW II* offers a behind-the-scenes look at one of the most prestigious piano competitions in the world, which took place in 1949 in post-war Poland. The sources of the work predominantly include reportages of the Polish Film Chronicle. The analysis performed by the author shows that the first competition to have been organised after the war was not only significant as an artistic event, but also became an absolute priority for the contemporary authorities due to political reasons. At that time, the competition could only be revived thanks to the extraordinary resolve of its organisers, which is confirmed by the author's claim at the end of the work: "The four-year preparation to the 4th International Chopin Piano Competition in Warsaw, the city which was reduced to ruins due to fighting during the occupation and the Warsaw Uprising, demonstrates heroic behaviour and realization of the project almost impossible to execute. Longing for life before WWII was stronger in the Polish than their despair after the war trauma."

The volume is concluded by Agata Kocaj and Izabela **Krasińska's** text entitled *Music Education from the perspective of "Wiadomości Muzyczne" (1925–1926)*. It constitutes a contribution to the research on the history of the music education system in Poland. The work is a first attempt at a monograph study of the "Wiadomości Muzyczne" periodical, both from the perspective of the formal and publishing aspects as well as its contents. The authors focus mainly on the reports concerning the education, training and professional development of musicians and music and singing teachers in different types of schools in interwar Poland.

Marta Popowska – volume editor



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.01>

Tomasz ROKOSZ
<https://orcid.org/0000-0001-6666-6196>
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
e-mail: tomaszrok@kul.pl

Emisariusze dziadowskiej tradycji – z problematyki lirniczej – przeszłość i terażniejszość

Jak cytować [how to cite]: Tomasz Rokosz, *Emisariusze dziadowskiej tradycji – z problematyki lirniczej – przeszłość i terażniejszość*, „Edukacja Muzyczna” 2020, nr 15, s. 17–39.

Abstrakt

Temat pieśni dziadowskich i ich funkcjonowania w kulturze był już wielokrotnie podejmowany w polskiej folklorystyce i w etnomuzykologii. W sensie praktycznym wydawałoby się, że pieśń dziadowska to temat historyczny – dawno zamknięty, podobnie jak lirnictwo – jeden z jej najciekawszych przejawów. A jednak pieśni lirników powracają dzisiaj z wielką siłą w wykonaniu amatorskich i profesjonalnych muzyków. Obserwujemy też zjawisko konsolidacji muzyków, nie tylko w określone zespoły, ale i szersze projekty (festiwale, akademie, spotkania, zloty lirników). Autor przedstawia syntetyczny opis tradycji lirniczych, instrumentu (litr korbowej), repertuaru pieśniowego oraz współczesnych rekonstrukcji tych tradycji, podejmowanych przez wybrane środowiska.

Słowa kluczowe: pieśni dziadowskie, lirnik, lira korbowa, Akademia Muzyków Wędrownych.

Posłuchajże wierny ludu,
oczyszc duszę z grzechów brudu,
bo nastaną ciężkie lata
i nadejdzie koniec świata.

[...]

(pieśń dziadowska z terenu Lubelszczyzny)

Europejskie lirnictwo było bez wątpienia fenomenem kulturowym, który wciąż kryje wiele tajemnic. Fenomen ten nie został w pełni opisany i przeanalizowany.

Data zgłoszenia: 8.09.2020

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 10.09.2020/18.09.2020

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 10.09.2020/23.09.2020

Data akceptacji 6.10.2020

zowany – omawiane zjawisko jest wielowarstwowe i może być badane z perspektywy wielu dyscyplin, przy czym najbardziej istotne są trzy jego wymiary: językowy, kulturowy i muzyczny. Ważki i najmniej rozpoznany jest również kontekst transmisji i współczesnego praktykowania tradycji lirycznych. Sygnalizowany w tytule niniejszego szkicu temat uzyskuje też nowe znaczenia w „czasach zarazy” – obecnie, w dobie pandemii koronawirusa. Treści i główne przesłanie umieszczonej jako motto dziadowskiej pieśni widzimy w zupełnie nowym świetle – stają się one zadziwiająco aktualne. A może tylko silniej dociera do nas jeden z podstawowych sensów pieśni i utwierdzamy się w przekonaniu, że wątek apokaliptyczny ma duży potencjał i zdolność reaktualizacji.

Problematyka pieśni dziadowskich i ich funkcjonowania w kulturze była już wielokrotnie podejmowana w polskiej folklorystyce¹. Pieśni te były zapisywane od czasów Oskara Kolberga². W okresie najnowszym powstały antologie pieśni dziadowskiej i monografie jej poświęcone³. Warto podkreślić, że niektóre interesujące nas prace mają wyraźny profil etnomuzykologiczny lub interdyscyplinarny⁴.

¹ Badania w tym zakresie prowadzili głównie literaturoznawcy i folklorysty. Por. m.in. następujące prace: Cz. Hernas, *Z epiki dziadowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1958, t. 49, z. 4; P. Grochowski, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2009; P. Grochowski, *Strasza zbrodnia rodzonej matki. Polskie pieśni nowiniarskie na przełomie XIX i XX w.*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2010. S. Nyrkowski, *Karnawał dziadowski. Pieśni wędrownych śpiewaków (XIX–XX w.)*, wybór i opr. S. Nyrkowski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1977; M. Waliński, *Pieśń jarmarczna? Nowiniarska? Ballada? Czy – pieśń dziadowska? Prolegomena do badań pieśni dziadowskiej*, [w:] *Wszystek krąg ziemski*, red. P. Kowalski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998. Por. też prace zagranicznych autorów, zwłaszcza: K. Michajłowa, *Dziad wędrowny jako postać mediacyjna w kulturze ludowej Słowian*, [w:] *Fascynacje folklorystyczne. Księga poświęcona pamięci Heleny Kapelańskiej*, Wydaw. AGADE, Warszawa 2002, s. 101–108; K. Michajłowa, *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian*, przekład H. Karpińska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, 488 ss. Por. też pieśni dziadowskie opublikowane w wydawnictwach *stricto* muzykologicznych: *Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich. Studia i materiały*, t. 1, red. B. Bartkowski, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1990, s. 318–337 oraz S. Niebrzegowska, *Pieśni dziadowskie*, [w:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, t. 4, *Lubelskie*, cz. 3, *Pieśni i obrzędy doroczne*, red. J. Bartmiński, red. serii L. Bielawski, Instytut Sztuki PAN, Lublin 2011, s. 623–664.

² Por.: O. Kolberg, *Dziela wszystkie*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza; Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Wrocław – Poznań 1961–1995, zwłaszcza następujące tomy: 6, 9, 12, 19, 22, 27, 30, 40, 45.

³ Por. przypis nr 1 i nr 3.

⁴ Przeważają tu prace instrumentoznawcze. Por.: A. [Kopeć]-Bednarska, *Z przeszłości liry korbowej w Polsce*, [w:] A. Dygacz, A. Kopoczek, *Polskie instrumenty ludowe. Studia folklorystyczne*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1981, s. 29–30; Z.J. Przerembski, *Innowacje w budowie liry korbowej w Polsce*, „Muzyka” 1993, nr 3–4; Z.J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirycznej na ziemiach Rzeczypospolitej*, „Muzyka” 1996, nr 3, s. 95–107; C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, tłum. S. Ołędzki, konsultant naukowy W. Kamiński, konsultacja sinologiczna M. Künstler, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975, s. 294–296. Por. też prace

W sensie praktycznym wydawałoby się, że pieśń dziadowska to temat historyczny – dawno zamknięty, a lirnictwo – jeden z jej najciekawszych przejawów – jako zjawisko muzyczno-kulturowe, to pole do badań diachronicznych. A jednak lira korbowa oraz repertuar lirników powracają dzisiaj z wielką siłą w wykonaniu amatorskich i profesjonalnych muzyków. Pieśni i realizacje utworów instrumentalnych słyszymy na uniwersytetach, w salach koncertowych, a nawet na ulicach europejskich miast (promowane są również w przestrzeni Internetu). Obserwujemy też zjawisko konsolidacji poszczególnych muzyków, nie tylko w określone zespoły, ale i szersze projekty artystyczne i/lub warsztatowe (festiwale, konkursy, warsztaty instrumentalno-wokalne i lutnicze, zloty lirników). Lira korbowa powróciła po latach niebytu do żywej praktyki. W obrębie podjętej w artykule problematyki jest zatem do wyobrażenia ujęcie panchroniczne. Można powiedzieć, że w pewnym sensie historia zatoczyła koło, bowiem kariera omawianego instrumentu rozwijała się w Europie przede wszystkim od X do XVII w., był to okres największej popularności liry korbowej, zarówno w twórczości profesjonalnej, jak i amatorskiej. Także później (XVII–XIX w.), kiedy to lira została wyparta z muzyki artystycznej i stała się instrumentem stricte ludowym⁵. To właśnie wówczas zaczęła spełniać funkcję przede wszystkim akompaniującą – najczęściej towarzysząc pieśni dziadowskiej.

Anna Kopeć-Bednarska – jedna z pierwszych polskich badaczek omawianej problematyki w perspektywie instrumentologicznej – przyczyn „upadku” i wyparcia liry korbowej z kultury wysokiej upatruje głównie w kwestiach związanych z brzmieniem instrumentu⁶. Autorka zwraca uwagę na „nieszlachetny ton liry korbowej”, w porównaniu z walorami innych instrumentów, wchodzących w XVII w. do masowego użycia. Warto jednak dodać, że istotną przyczyną takiego stanu rzeczy mógł być przede wszystkim rozwój koncepcyjny muzyki wokallyno-instrumentalnej w stosunku do możliwości liry i istoty jej akompaniamentu. Instrument ten wytwarza stałą nutę burdonową, która uniemożliwia (bądź bardzo utrudnia) jego zastosowanie w muzyce opierającej się na harmonii funkcyjnej. Dotyczy to zarówno kompozycji instrumentalnych, jak i wokallyno-instrumentalnych.

Lira korbowa wróciła jeszcze na krótko do łask profesjonalistów w XVIII w., aby ostatecznie (ale jak się okazuje nie na zawsze) trafić do „ludzi gościńca”. Status tych wędrownych wernyhorów w wiejskiej kulturze nie był zresztą oczywisty z dzisiejszej perspektywy, a na pewno nie był „najniższy” – mimo trudnie-

anglojęzyczne, zwłaszcza: N. Kononenko, *Ukrainian Minstrels. And the blind shall sing*, M.E. Sharpe, Armonk – New York – London 1998. P. Dahlig, *Lirnik jako postać mediacyjna między ziemią a niebem*, [w:] P. Dahlig, *Traditional musical cultures in central-eastern Europe. Ecclesiastical and folk transmission*, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warsaw 2009, s. 415–428; R. Mazur-Hanaj, *Lirnik-dziad i jego pieśni*, [w:] P. Dahlig, *Traditional musical cultures...*, s. 397–414. Niektóre prace mają wyraźny charakter interdyscyplinarny (por. przypis nr 1).

⁵ Por. A. [Kopeć]-Bednarska, dz. cyt., s. 33.

⁶ Tamże.

nia się żebractwem, stanowili oni swoistą chłopską elitę. Nie mając możliwości dalszego awansu społecznego, stali się łącznikiem pomiędzy kulturą wysoką i niską, dworem i kurną chatą, miastem i wsią. Korespondowało to z innymi ważnymi funkcjami żebraka w tradycyjnej kulturze i ogniskowało się w mediacyjnym statusie lirnika, pośredniczącego między światami⁷, między *sacrum* i *profanum*⁸. Z pewnością był to ważny powód awansu tej postaci w twórczości romantyków, zachwyconych ludowością, baśniowością i metafizyką, wiecznie zbuntowanych i poszukujących.

To, co stało się później, było skomplikowaną wypadkową rewolucji przemysłowej, następstw kolejnych epok i światopoglądów, ekspansji -izmów i wynalazków. Lirnicy przetrzymali wszystko – wciąż byli potrzebni jako prorocy, bardowie, emisariusze, szpiedzy, opowiadacze historii z wielkiego świata – nie tylko tych świętych. W zamkniętych wiejskich lokalnych społecznościach spełniali też prozaiczne funkcje współczesnego radia i telewizji.

Mroczny finał był efektem szczególnej nienawiści Stalina do świątłych „ludzi gościńca”, będących duchem wolnego narodu. Wiodącą rolę w ich eksterminacji odegrał komunizm w wydaniu stalinowskim. Tradycyjni lirnicy bandurzyści i kobziarze działający na terenach ZSRR nie mogli przeżyć. Byli zbyt dużym problemem dla reżimu – kwintesencją swobody i niezależności. Zorganizowani w cechy i bractwa, krzewili wiarę chrześcijańską, uznawani byli za niekwestionowane autorytety, rozpowszechniali po kraju prawdziwe informacje (wbrew cenzurze), śpiewali o rzeczach niewygodnych dla władzy radzieckiej. W połowie lat 30. XX w. zwołano I Ogólnopolski Zjazd Lirników i Bandurzystów, na który przybyło kilkuset muzykantów z terenu całej Ukrainy – „żywe muzeum, żywa historia tego kraju”⁹. Prawie wszystkich tych domorosłych artystów zamordowano, choć szczegóły tej zbrodni nie są do końca wyjaśnione¹⁰.

W tej części Europy w drugiej połowie lat 30. XX w. przetrwali w zasadzie tylko ci lirnicy, którzy żyli w granicach II Rzeczypospolitej:

Jarosław Iwaszkiewicz wspomina, że w latach dwudziestych widział w dniu targowym na rynku w Sandomierzu dziada śpiewającego przy wtórze liry jakąś „apokaliptyczną” pieśń,

⁷ Szerzej o tej koncepcji czytaj w: P. Dahlig, dz. cyt., s. 415–428.

⁸ Bardzo interesujący trop wskazuje Z.J. Przerembski, wedle którego dziad-lirnik także leczył, znał się na ziołach, stosował zabiegi magiczne. Por. Z.J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej...*, s. 100.

⁹ Wspomnienia Dymitra Szostakowicza – cytuję za: K. Bilica, *Lira korbowa czy lira?*, „Ruch Muzyczny” 1989, nr 14, s. 20. Autentyczność tego Zjazdu bywała kwestionowana przez historyków.

¹⁰ Por. K. Bilica, dz. cyt., s. 20. Nie jest znana nawet liczba zamordowanych i miejsce kaźni (podawane są najczęściej liczby od 200 do 1300 ofiar, wśród których byli prawdopodobnie nieletni przewodnicy niewidomych muzykantów). Miejsce mordu to być może okolice Charkowa. Warto zaznaczyć, że temat ten do dziś wzbudza ogromne kontrowersje, szczególnie w relacjach ukraińsko-rosyjskich. Jest też w polu zainteresowań kinematografii – przywołać można tu zwłaszcza film „Поводир” [„Povodir”] z 2014 roku (por. źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=nTQH44QJtbU> [dostęp: 17.11.2019]).

której fragment tekstu nawet zapamiętał. W Krośnieńskim jeszcze przed II wojną światową dziad – lirnik chodził po domach w okresie Bożego Narodzenia. W regionie tym grali też na lirze wiejscy muzykanci, przede wszystkim w ludowych jasełkach, choć także – wraz z towarzyszeniem innych instrumentalistów – w kapeli weselnej¹¹.

Po 1939 r., w wyniku działań wojennych i późniejszej eksterminacji ludności cywilnej, lirnicy działający w Polsce w większości podzielili los swoich braci z terenów ZSRR. Sporadycznie przetrwali nieliczni – jednego z ostatnich spotkał Roman Jasiński w paryskim metrze¹².

Przedstawivszy w wielkim skrócie historię ludzi – osobnych ludowych artystów, poświęcimy nieco miejsca głównemu instrumentowi „ludzi gościńca”. Rozprzestrzenienie geograficzne liry korbowej w Europie było bardzo szerokie – od Santiago de Compostela na skraju kontynentu po Ukrainę, od Szwecji po słoneczną Italię.¹³ Występowały też na tym ogromnym terenie różne typy lir¹⁴, które ewoluowały w czasie.

Najstarszym źródłem szczegółowo opisującym lirę korbową, a ściślej jej pierwotną wersję nazywaną w średniowieczu *organistrum*, jest traktat *Quomodo organistrum construatur* (W jaki sposób zbudować lirę korbową) przypisywany opatowi Odo de Cluny¹⁵. W katedrze w Santiago de Compostela, zbudowanej w latach 1075–1150, znajduje się najstarsze przedstawienie (płaskorzeźba) liry korbowej¹⁶.

Syntetyczny opis instrumentu i jego pochodzenia podaje Curt Sachs:

Lira korbowa jest rodzajem mechanicznej *fideli*, w której smyczek zastąpiony został obracającym się kołem, poruszającym korbą i ocierającym o struny, skracane za pomocą naciśnięcia klawiszy. Nie potrafimy dokładnie określić czasu powstania instrumentu¹⁷.

¹¹ Z.J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej...*, s. 104. Por. też J. Iwazkiewicz, *Podróże do Polski*, Wydawnictwo „ALFA”, Warszawa 1987, s. 188–189.

¹² Por. K. Bilica, dz. cyt., s. 20.

¹³ Co ciekawe, współcześnie praktyka gry i śpiewu z towarzyszeniem liry korbowej zachowała się najlepiej na wymienionych krańcach Europy (hiszpańska Galicja i Ukraina). Być może obserwujemy tu prawidłowość zachowywania się archaizmów peryferyjnych. Więcej o teorii archaizmów peryferyjnych czytaj w: Z. Stieber, *O archaizmach i innowacjach peryferyjnych*, [w:] J. Kuryłowicz (red.), „Studia Indoeuropejskie. Prace Komisji Językoznawstwa” 1974, nr 37, s. 239–241.

¹⁴ Tematyka ta, z dziedziny instrumentologii, dość skomplikowana, nie może być dokładnie omówiona w niniejszym artykule. Szerzej o budowie i typach lir czytaj w: A. [Kopeć]-Bednarska, dz. cyt., s. 29–57; Z.J. Przerembski, *Innowacje w budowie liry...*; Z.J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej...*, s. 95–107. W XVIII w. istnieją świadectwa występowania liry korbowej już nie tylko w zachodniej Europie (upraszczając nieco – typ galicyjski, francuski, niemiecki tego instrumentu), ale także na terenach dzisiejszych Węgier, Czech i Słowacji, Rumunii, Litwy, Białorusi, Ukrainy, Polski (odmienne typy konstrukcji instrumentu). Por. A. [Kopeć]-Bednarska, dz. cyt., s. 33; Z.J. Przerembski, *Innowacje w budowie liry...*, s. 92–97.

¹⁵ A. [Kopeć]-Bednarska, dz. cyt., s. 30.

¹⁶ Por. reprodukcję i jej opis: A. [Kopeć]-Bednarska, dz. cyt., s. 30–31.

¹⁷ C. Sachs, dz. cyt., s. 294.



Ilustr. 1. Lira korbowa z Łękawki koło Tarnowa, początek XIX w. (instrument ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie, fot. Ulrich Wagner, 1989)

Dodajmy, że nazwa „lira korbowa” jest określeniem fachowym – w profesjonalnej terminologii nazywana była: lirą kręconą, kołową, niemiecką, dziadowską, żebraczą, wiejską, lirą ślepeca¹⁸. W polskiej tradycji ludowej, w której nieznana była lira antyczna (o zupełnie innej konstrukcji i proveniencji), niepotrzebne były wymienione dodatkowe przymiotniki – nazywano ją po prostu lirą¹⁹.

Kazimierz Moszyński twierdzi, że

począwszy od wieku VIII–X, rozpowszechniła się ona bardzo znacznie w Europie Zachodniej wśród warstw wyższych, a później i niższych, ekspandując z biegiem czasu w kierunku wschodnim, na Węgry i przez Polskę na Ruś, dokąd dotarła najpóźniej w wieku XVI²⁰.

Faktem jest jednak, że pierwsza wiarygodna polska relacja przedstawiająca ten instrument pochodzi dopiero z XVII w. i odnosi się do Moskwy, gdzie podczas polskiej interwencji zakończonej zajęciem miasta Polak, Samuel Maskiewicz, w trakcie wesel w domach moskiewskich bojarów, w 1611 r. słyszał i widział lirę korbową. Sporządził też jej ogólny opis²¹. Skoro Ruś miała zapożyczyć

¹⁸ W Europie funkcjonowało wiele nazw tego instrumentu – ich szczegółowego przeglądu dokonała A. [Kopeć]-Bednarska, dz. cyt., s. 32–33. Por. też Z.J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej...*, s. 97 oraz K. Moszyński, 1968, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2, cz. 2, *Kultura duchowa*, Książka i Wiedza, Warszawa, s. 605–606.

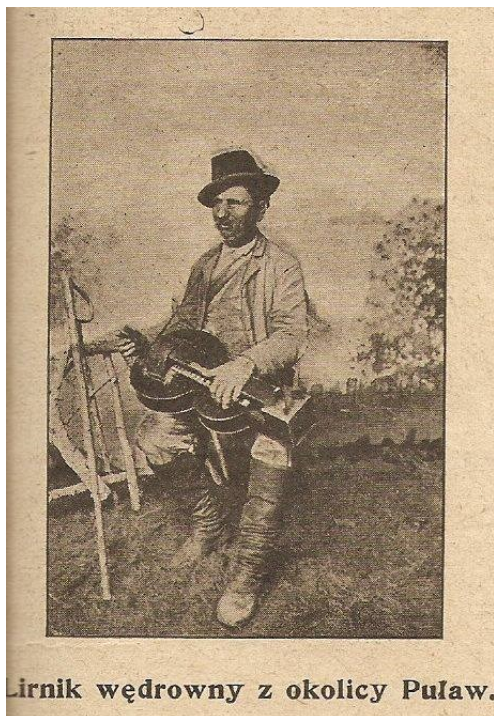
¹⁹ A. [Kopeć]-Bednarska, dz. cyt., s. 32.

²⁰ K. Moszyński, dz. cyt., s. 606.

²¹ Za: Z.J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej...*, s. 97.

ten instrument poprzez Rzeczypospolitą, nieco dziwnym wydaje się brak jego wcześniejszych wiarygodnych rodzimych opisów²².

W Polsce instrument ten używany był głównie w muzyce ludowej wschodnich regionów Rzeczypospolitej, na terenach dzisiejszej Ukrainy i Białorusi. Mamy nieliczne informacje o lirnikach działających w Warszawie (słynny Błękitny Płaszcz), Sandomierzu, na Mazowszu²³. Przed I wojną światową zrobiono zdjęcie lirnika w okolicach Puław²⁴.



Lirnik wędrowny z okolicy Puław.

Ilustr. 2. Lirnik w okolicach Puław. Tygodnik polityczno-literacki „Praca” z dn. 14 VII 1912 r.

Opisywani muzykanci docierali więc niewątpliwie do centralnej Polski i linii Wisły (to ciekawa granica delimitacyjna), ale na pewno nie była to główna strefa ich funkcjonowania. Na etnicznie polskich terenach pieśni dziadowskie

²² Wszystkie wcześniejsze przesłanki o występowaniu tego instrumentu w Pierwszej Rzeczypospolitej są dość niejednoznaczne. Por. A. [Kopeć]-Bednarska, dz. cyt., s. 34–36; Z.J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej...*, s. 96. Być może omawiany instrument muzyczny dotarł na Ruś wcześniej niż sugeruje Moszyński. Należy też brać pod uwagę hipotezę o niezależnym „wyznalezieniu” liry korbowej na wschodzie Europy, choć jest ona dość wątpliwa. Por. N. Kononenko, dz. cyt.

²³ Z.J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej...*, s. 103.

²⁴ Kopia zdjęcia w archiwum Autora. Ilustracja pochodzi z poznańskiego tygodnika polityczno-literackiego „Praca” z dn. 14 VII 1912 r.

śpiewano głównie a cappella, z towarzyszeniem dud²⁵, skrzypiec²⁶, a w XX w. także harmonii²⁷.

Aby wyjaśnić współczesny fenomen rewitalizacji instrumentu i pieśni śpiewanych obecnie z jego akompaniamentem, musimy (jedynie szkicowo) scharakteryzować tradycyjną subkulturę i pieśń dziadowską, która jest bazą, inspiracją, punktem wyjścia – swoistym wzorcem dla współczesnych artystów.

Określenie *dziad* miało i ma aktualnie wiele znaczeń (często przeciwstawnych) – zejść na dziady, dziadować, dziadówka, ale i *Dziady* Mickiewicza, odnośzące się do autentycznych obrzędów ku czci przodków, które przetrwały na Białorusi do dziś²⁸.

Badacze, tacy jak Piotr Grochowski, Piotr Dahlig, Katia Michajłowa, udowodnili w swoich rozprawach, że wędrowni dziadowie-żebracy byli postrzegani jako przedstawiciele zaświatów²⁹. Słowo *dziad* jest wyjątkowo wieloznaczne (57 znaczeń słownikowych oraz kilkadziesiąt określeń i związków frazeologicznych)³⁰. Obrzęd *dziadów*, poświęcony zmarłym – przodkom, tak popularny na Białorusi, Polesiu i Ukrainie, był symboliczną formą zaspokajania ich potrzeb (takich jak, przede wszystkim, żywienie, pojenie i ogrzewanie dusz przodków)³¹. Z tego powodu, na zasadzie prostego symbolicznego przeniesienia, obdarowywanie pożywieniem wędrownych dziadów uznawano także za formę karmienia zmarłych.

Właśnie tego typu głębokie warstwy kultury tradycyjnej być może przetrwały – na zasadzie niektórych atawizmów artystycznych – we współczesnej kulturze. Byłoby to wytłumaczenie obecnie wysokiej pozycji pieśni dziadowskiej w hierarchii gatunków pieśniowych praktykowanych przez współczesnych wykonawców.

Odnośnie do genologii pieśni dziadowskiej, autor niniejszego szkicu skłania się do szerokiego, wielogatunkowego jej rozumienia. W zasadzie nie jest to jeden gatunek, ale raczej bardzo niejednorodna wiązka gatunków. Jako pieśni dziadowskie kwalifikowane są pieśni religijne, o świętych, ballady, śpiewane modlitwy, pieśni pogrzebowe, pieśni o końcu świata, upadku obyczajów, pieśni maryjne, o cudach oraz duża grupa pieśni o wydarzeniach historycznych³². W niektórych ujęciach są to także pieśni nowiniarskie³³, wreszcie pieśni mówiące o kondycji zawodu żebraka³⁴. Najbardziej przekonującym kryterium ustalenia typologii pie-

²⁵ Z.J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej...*, s. 102.

²⁶ R. Mazur-Hanaj, *Lirnik-dziad i jego pieśni...*, s. 411.

²⁷ Z.J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej...*, s. 102.

²⁸ Por.: P. Grochowski, *Dziady...*, s. 19–67.

²⁹ Tamże, s. 19–20. Por. też P. Dahlig, dz. cyt., s. 415–428; K. Michajłowa, *Dziad wędrowny jako postać mediacyjna...*, s. 101–108.

³⁰ P. Grochowski, *Dziady...*, s. 19.

³¹ Por. tamże, s. 27.

³² Por. M. Waliński, *Pieśń jarmarczna? Nowiniarska? Ballada?...*, s. 172; P. Grochowski, *Dziady...*, s. 191–201.

³³ S. Nyrkowski, dz. cyt.; S. Niebrzegowska, dz. cyt.; P. Grochowski, *Jarmark tradycji...*, s. 147.

³⁴ P. Grochowski, *Jarmark tradycji...*, s. 147.

śni dziadowskiej jest osoba wykonawcy oraz funkcja i intencja pieśni³⁵. W związku z tym za pieśni dziadowskie uznać należy te, które funkcjonowały w repertuarze dziadów czy wędrownych żebraków i związane były z określoną strategią – działaniami nadawcy wobec odbiorcy (wzbudzenie zainteresowania i akceptacji odbiorcy, prowadzenie działalności komercyjnej – usług modlitewnych)³⁶.

W interesującym nas zakresie największy wpływ na polską kulturę ludową (a pośrednio i współczesne rekonstrukcje) wywarły ukraińskie tradycje lirnicze. Tam właśnie działali zawodowi muzycy, zorganizowani w cechy i bractwa, z osobnym systemem kształcenia lirników³⁷, posługujących się tajnym językiem, tzw. „mową libijską”. Zrytualizowane były sposoby nadawania uprawnień wykonywania dziadowskiego fachu³⁸, ściśle ustalone kwestie sukcesji – najczęściej „z ojca na syna”³⁹.

Piotr Dahlig pisze o trzech piętrach lirniczego repertuaru pieśniowego: religijnym (psalmy, kanty, pieśni o świętych, litanie); pieśni o wojnach i świeckich bohaterach (czasem tworzone na kanwie średniowiecznych eposów); wreszcie humorystyczne przyśpiewki (np. kołomyjki), mające rozbawić publiczność⁴⁰. Występ kończył się modlitwą za zmarłych⁴¹. Mógł także zawierać krótką naukę duszpasterską, zorientowaną na eksponowanie marności tego świata i potrzebę zbawienia⁴². Lirnicze prezentacje były w pełni przemyślane – dostosowane do okresów roku kościelnego i konkretnych świąt, miejscowych zwyczajów i konkretnych zleceń⁴³.

Interesujące w zakresie omawianej problematyki są najnowsze publikacje ukraińskie. Przykładowo w wydany w 2002 r. monograficznym zbiorze materiałów *Pieśni lirnicze z Polesia*, możemy odnaleźć m.in. repertuar muzyczno-wokalny Iwana Własiuka (1908–1991), który był ostatnim typowym przedstawicielem autentycznej tradycji lirniczej na Ukrainie⁴⁴. Jego pieśni zostały nagrane na taśmę magnetofonową w latach 1968–1969. We wspomnianej monografii opu-

³⁵ Por. S. Niebrzegowska, dz. cyt., s. 623.

³⁶ Por. P. Grochowski, *Dziady...*, s. 211.

³⁷ Z.J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej...*, s. 101.

³⁸ Tamże, s. 101.

³⁹ Tamże, s. 101.

⁴⁰ P. Dahlig, dz. cyt., s. 428.

⁴¹ Tamże, s. 428.

⁴² R. Mazur-Hanaj, *Lirnik-dziad i jego pieśni...*, s. 411.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Лірницькі пісні з Полісся. Матеріали до вивчення лірницької традиції. Записи впорядкування і примітки Олексія Ошуркевича. Нотні приклади Юрія Рыбака, Рівне 2002. [Lirnyts'ki pisni z Polissya. Materialy do vyvchennya lirnyts'koyi tradytsiyi. Zapysy vporядkuvannya i prymytky Oleksiya Oshurkevycha. Notni pryklady Yuriya Rybaka, Rivne 2002.]. Źródło: http://conservatory.lviv.ua/wpcontent/uploads/2016/07/pblk-6_lirnycki-pisni.pdf [stan z 22.09.2020].

blikowano 21 szczegółowych transkrypcji muzycznych z repertuaru lirycznego, w tym 17 z repertuaru Iwana Własiuka⁴⁵. Zaskakująco dużo w nim pieśni o charakterze żartobliwym (choć są również pieśni religijne, takie jak najbardziej znana na tym terenie pieśń o Matce Bożej Poczajowskiej). Wspomniane transkrypcje są szczególnie wartościowe, gdyż szczegółowo odzwierciedlają w nutach zarówno partię liry, jak i śpiewu, z położeniem nacisku na ornamentację (liczne ozdobniki) i warianty międzystroficzne melodii. Osobno zapisano także pełne teksty pieśni (najdłuższy liczy sobie 35 zwrotek).

Ciekawe informacje biograficzne o Iwanie Własiuku i trzy transkrypcje nutowe psalmów w jego wykonaniu (są to m.in. dwa psalmy o św. Mikołaju), podaje także etnomuzykolog – Wiktorija Jarmoła⁴⁶. Autorka podkreśla, że początkowo repertuar Iwana Własiuka składał się głównie z utworów religijnych, a dopiero później lirnik wprowadzał do niego inne ludowe pieśni – przeważnie humorystyczne, które były bardziej interesujące dla słuchaczy i samego muzyka⁴⁷.

Przechodząc do omówienia repertuaru pieśniowego w Polsce ostatnich dekad, należy podkreślić, że pieśni dziadowskie zaczęły być wykonywane we współczesnym wtórnym obiegu artystycznym (jako wyraźne zjawisko) od początku lat 90. XX w. (wcześniej zdarzało się to jedynie sporadycznie)⁴⁸. Głównym protagonistą w tym zakresie były środowiska rekonstruujące, przede wszystkim Bractwo Ubogich⁴⁹, oraz śpiewacy związani z Fundacją „Muzyka Kresów”. Wymienić należy tu także później powstałe grupy, takie jak: Muzykanci⁵⁰, Kapela Brodów, Ket Jo Barat, Kapela Hałasów. Szczególnymi piewcami i popularyzatorami omawianego gatunku w Polsce są do dziś m.in.: Remigiusz Mazur-Hanaj, Agata Harz, Jacek Hałas, Witold i Anna Brodowie, Janusz Prusinowski, Maciej Cierliński, Maciej Harna, Tomasz Drozdek, Barbara Wilińska. Remigiusz Ma-

⁴⁵ Por. tamże, s. 47–92.

⁴⁶ Por. Вікторія Ярмола, <https://orcid.org/0000-0001-8993-6662>, МАНДРІВНІ МУЗИКАНТИ ЗАХІДНОГО ПОЛІССЯ (Штрихи до портрета лірника Івана Власюка). [Viktoriya Yarmola, MANDRIVNI MUZYKANTY ZAKHIDNOHO POLISSYA (Shtrykhy do portrета lirnyka Ivana Vlasyuka)]. Źródło: http://conservatory.lviv.ua/wp-content/uploads/2019/12/em-15_03-yarmola.pdf [stan z 22.09.2020].

⁴⁷ Tamże, s. 104.

⁴⁸ Przykładem jest tu repertuar i sposoby stylizowania muzyki ludowej zaproponowane przez zespół *Syrbacy* (określany jako pierwszy polski zespół folkowy). *Syrbacy* prezentowali m.in. pieśni dziadowskie, ale w wersji humorystycznej (stylizacja na muzykę *country*), z wykorzystaniem liry korbowej, ale także tumbaryny, piły, skrzypiec diabelskich, burczybasów.

⁴⁹ Bractwo Ubogich, które rozpoczęło swą działalność w 1992 r., to pierwszy w Polsce zespół złożony z miejskich śpiewaków i muzykantów, którzy starali się wykonywać polską muzykę ludową w wersji *in crudo*, bez żadnej stylizacji. Ideą przewodnią zespołu było poznanie polskiej muzyki ludowej bezpośrednio od wiejskich artystów (często za pośrednictwem nagrań archiwalnych), łącznie z charakterystycznymi manierami wykonawczymi, współtworzącymi oryginalny styl muzyczny.

⁵⁰ Zespół Muzykanci był laureatem wielu polskich i zagranicznych festiwali, m.in. Folkowego Fogramu Roku 1999.

zur-Hanaj, najbardziej aktywny promotor analizowanego środowiska, był także organizatorem wielu projektów popularyzujących pieśni dziadowskie i praktykę lirniczą⁵¹.



Ilustr. 3. Koncert „Lira Wschodu i Zachodu”, Narol 2013

Sylwetki artystyczne konkretnych współczesnych polskich lirników to tematy na odrębne opracowania⁵². Choć każdy z nich jest artystą osobnym, mimo wszystko tworzą oni w większości jedno środowisko (realizują podobne cele, kreują podobny wizerunek artystyczny, rekonstruują repertuar pieśniowy i techniki gry), współdziałają, podejmując wspólne projekty, prowadzą działalność dydaktyczną i warsztatową na wspólnych imprezach⁵³.

⁵¹ Takich jak Tabor Lirnicki (2013 r.), koncert „Lira Wschodu i Zachodu” w Narolu (2013 r.).

⁵² Jednym z najbardziej znanych i utytułowanych współczesnych polskich lirników jest Jacek Hałas – muzyk, tancerz, współtwórca wielu zespołów, takich jak: Bractwo Ubogich, Muzykanci, Ket Jo Barat, Lautari, Nomadzi Kultury, projekt Trubadurzy Chrystusa Pana (wspólnie ze Scholą Teatru Węgajty). Jest także założycielem Poznańskiego Domu Tańca. Nagrał m.in. dwie płyty z pieśniami dziadowskimi – por. Jacek Hałas, *Pieśni dziadowskie* (materiał studyjny, niewydany w ogólnodostępnym obiegu), CD oraz Jacek Hałas b.r.w., *Zegar bije. Starodawne pieśni o marnościach tego świata, o śmierci i wędrowaniu dusz, ku przestrodze, zadumie i pokrzepieniu wyśpiewane*, CD, Nomadzi Kultury. Wirtuozem liry korbowej jest także Maciej Cierliński. Oprócz swoich autorskich projektów nagrywał z wieloma znanymi zespołami, m.in. Kapelą ze Wsi Warszawa oraz Hey (*MTV Unplugged*, 2007).

⁵³ Do wymienionych już projektów dodać należy przede wszystkim kilkanaście edycji Taboru Tańca (por. opis kolejnych edycji na stronie: Źródło: <http://www.domtanca.art.pl/> [dostęp: 12.10.2019]) oraz przeszło dwadzieścia edycji Festiwalu „Pieśń Naszych Korzeni” w Jarosławiu.

Wielkimi wydarzeniami dla omawianego środowiska były zwłaszcza Taborzy Lirnicke w Szczepreszynie i Narolu, powołanie Akademii Muzyków Wędrownych oraz koncert „Lira Wschodu i Zachodu”⁵⁴. Pieśni dziadowskie towarzyszyły też wielu edycjom Festiwalu „Pieśń Naszych Korzeni” w Jarosławiu⁵⁵. Naturalną przestrzenią dla wykonania omawianych pieśni były też Taborzy Domu Tańca⁵⁶. Niektóre z wymienionych projektów miały charakter międzynarodowy – brali w nich udział lirnicy z Ukrainy, Węgier, Niemiec, Hiszpanii⁵⁷. Wśród międzynarodowych projektów należy również przywołać „Polsko-ukraińskie spotkanie lirników i kobziarzy”, w ramach „Muzycznej Sceny Tradycji” Polskiego Radia⁵⁸. Relacje polskich i ukraińskich lirników ze względów historycznych miały zawsze szczególny charakter.

Warto postawić też pytanie: czy scharakteryzowany powyżej tradycyjny repertuar pieśni dziadowskich jest odwzorowany w występach współczesnych lirników?⁵⁹ Odpowiedź na to pytanie musi być wielopoziomowa.

Po pierwsze, tradycyjne strategie i funkcje pieśni dziadowskich zostały dziś ograniczone do funkcji artystycznej i estetycznej oraz nierzadko integracyjnej – one dominują. Po drugie, z uwagi na unikatowość autentycznych nagrań dziadów prośalnych, poszukiwany jest przez współczesnych wykonawców wszelki repertuar archiwalny, który można określić jako dziadowski. Najczęściej wykorzystywane są źródła z drugiej ręki – drukowane, a nie fonograficzne. W związku z tym we współczesnej kulturze temat pieśni dziadowskich jest tyleż specyficzny, co obciążony swoistą fantazją, czy też wprost mitologizacją. W postawie wielu muzyków i uczestników „subkultury lirniczej” obserwujemy chęć wytworzenia wręcz „mitologii” odnoszącej się do postaci wędrownego dziada, chęć traktowania go jako wzorzec moralny, całościowej idealizacji tej postaci, utożsamiania jej z „proroczym lirnikiem”.

Sytuacja ta ma wpływ na wybierany repertuar wokalny (rzadziej instrumentalny). Preferowane są pieśni o świętych⁶⁰, ballady, niektóre pieśni pogrzebowe,

⁵⁴ Akademia Muzyków Wędrownych to kontynuacja idei Taboru Lirniczego, który odbył się w 2008 w Szczepreszynie. (nagrania audio i wideo z wymienionych imprez w archiwum Autora).

⁵⁵ Wielu wymienionych współczesnych polskich lirników grało tam i śpiewało oficjalnie lub nieoficjalnie (w tzw. klubie). Przykładowo podczas ostatniego Festiwalu „Pieśń Naszych Korzeni” w Jarosławiu w 2019 r. odbył się swoisty uliczny happening: śpiewanie pieśni dziadowskich, połączone z ekspresowymi warsztatami – nauką melodii, rozdawaniem stylizowanych odbitek tekstów (w rulonach), zachęcaniem do wspólnego śpiewania, itd. (nagranie w archiwum Autora).

⁵⁶ Por. opis kilkunastu edycji Taboru Tańca na stronie: Źródło: <http://www.domtanca.art.pl/> [dostęp: 12.10.2019].

⁵⁷ Nagrania audio i wideo z Akademii Muzyków Wędrownych i koncertu „Lira Wschodu i Zachodu” w archiwum Autora.

⁵⁸ Por.: „Polsko-ukraińskie spotkanie lirników i kobziarzy”. Źródło: <https://www.polskieradio.pl/8/2771/Artykul/794487,Polskoukraińskie-spotkanie-lirnikow-i-kobziarzy-zobacz-wideo> [dostęp: 1.05.2020].

⁵⁹ Odrębną kwestią, której nie analizuję w niniejszym szkicu, jest repertuar pieśni dziadowskich wykonywanych w trakcie współczesnych festiwali folkloru przez autentycznych depozytariuszy tradycji.

⁶⁰ Por. płytę CD Kapeli Brodów *Pieśni do Świętych Pańskich*.

pieśni o końcu świata, upadku obyczajów, wybrane pieśni maryjne, o cudach oraz duża grupa pieśni o wydarzeniach historycznych. Niektórzy wykonawcy cenią sobie pieśni apokaliptyczne⁶¹, także te z funkcją moralizatorską⁶². Upraszczać nieco, dominuje chęć opowiadania określonych historii, które zainteresują odbiorców – treścią, poetyką, niecodziennymi tematami, zwrotem akcji, pointą. Istotna przy tym jest warstwa muzyczna i akompaniament specyficznego instrumentu, który pomaga w odbiorze długich pieśni. Ważne jest to, że poruszane w nich tematy i problemy uznane są przez współczesnych wykonawców za ponadczasowe, istotne także dziś. Trzeba przyznać, że pieśni o końcu świata wybrzmiewają zupełnie inaczej w dobie pandemii koronawirusa niż w okresie *prosperity*. W tym kontekście można im wróżyć w najbliższym czasie dużą karierę.

Pieśni *stricte* religijne wykonywane są dużo rzadziej, konkretne modlitwy – praktycznie nigdy. Świadczy to o sygnalizowanej już zmianie zakresu i hierarchii funkcji pieśni dziadowskiej realizowanej współcześnie. Prezentowane pieśni nie są też dostosowane do okresów roku kościelnego, lecz stanowią wcześniej przygotowany program, powielany w sytuacji koncertowej. Nie ma tu wiele miejsca na improwizację (w sensie globalnym, improwizacje instrumentalne bowiem występują). Zmieniły się także kompetencje wykonawców. Są to niejednokrotnie wirtuozi instrumentu, ale nie autorytety religijne czy moralne. Chociaż prezentacje odbywają się często w przestrzeni sakralnej⁶³, nie jest praktykowane w trakcie koncertu wygłaszanie kazań i nauka duszpasterska – chyba, że rozumiana jest w kategoriach gry z tradycją lub określonej teatralizacji działań. Ogólnie możemy więc mówić o zeświecczeniu omawianego obszaru inspirowanego tradycją ludową (choć wykazują nim zainteresowanie duchowni, umożliwiając wykonawcom prezentacje w przestrzeni sakralnej). Tymczasem funkcje realizowane niegdyś przez prośalnych dziadów (także współczesna ewangelizacja i/lub kwestowanie)⁶⁴ odbywają się w inny sposób, za pomocą innych środków⁶⁵.

W przypadku konkretnych prezentacji pieśni dziadowskich, z jednej strony intencją większości wymienionych wykonawców jest zachowanie ich ogólnego

⁶¹ Por. zwłaszcza balladę dziadowską z Lubelskiego – *Posłuchajże wierny ludu* (nr 17), zarejestrowaną na płycie CD *Muzykanci*, Wydawnictwo Jana Słowińskiego, Zakopane – Kraków 1999/2000, numer katalogowy JSCD-001, CD, oraz pieśń o incipicie *Święty Michał trąbką trąbi*, w wykonaniu Jacka Hałasa (nagranie z koncertu w archiwum Autora).

⁶² Przykładowo na płycie CD Jacka Hałasa *Pieśni dziadowskie* (materiał studyjny, niewydany w ogólnodostępnym obiegu, ale prezentowany na wielu koncertach), znalazły się następujące pieśni: *Przyjechał ksiądz do chorego*; *Na cmentarzu za kościołem wadziła się dusza z ciałem*; *Pieśń o św. Rozalii*; *Onego czasu w jednej krainie*.

⁶³ Przykładem mogą być liczne koncerty Bractwa Ubogich, Jacka Hałasa, Remigiusza Mazur-Hanaja, Agaty Harz, Witolda i Anny Brodów, koncert „Lira Wschodu i Zachodu” w Narolu (2013 r.), a także kilka innych wydarzeń w trakcie Taboru Lirnickiego (2013 r.).

⁶⁴ Ciekawym przykładem, który nawiązuje do autentycznej dziadowskiej tradycji, jest śpiewana kwesta na lubelskim cmentarzu przy ul. Lipowej prowadzona od kilku lat w dzień Wszystkich Świętych lub dzień zaduszny.

⁶⁵ Np. oficjalne zamówienie mszy u księdza w intencji zmarłego.

charakteru poprzez ściśle odwzorowanie tekstu i melodii. Dodawany jest jedynie akompaniament liry korbowej, którego w oryginalnych źródłach nie było lub niewiele o nim wiemy (z uwagi na brak rejestracji fonograficznych). Ingerencje współczesnych wykonawców ograniczają się m.in. do skrócenia obszernego tekstu do kilku wybranych zwrotek, ograniczenia, zmiany lub eliminacji wymowy gwarowej, nadawania tytułów utworom tradycyjnym. Podstawową intencją jest dostosowanie utworów do możliwości współczesnego odbiorcy (niemożność wykonania długich kilkudziesięciowrotkowych pieśni w sytuacji koncertu)⁶⁶. Rzadsze są ingerencje w tradycyjną warstwę muzyczną pieśni⁶⁷. Zdarzają się kontrafakture – podstawianie tradycyjnych tekstów do innych (często odległych kulturowo) tradycyjnych melodii⁶⁸.

W przypadku pieśni apokaliptycznych ważna jest jednak często nie tylko ogólna idea utworu, ale też konkretne motywy, które – wprowadzone we współczesny kontekst wykonawczy – mogą ulegać niemal samoczynnej reaktualizacji. Wirus jest tylko jedną z możliwych klęsk, które mogą nas nawiedzić. Odżywa stara idea „plag egipskich”. Oś konfliktu przebiega adekwatnie do opozycji: *sacrum* – *profanum*; wiara – ateizm; ekologia – industrializacja. Negatywnie wartościowany może być też sam rozwój techniki, przeciwstawiany szeroko pojętej tradycji i osadzonym w niej normom społecznym. Niechętnie postrzegana przez moralizującego anonimowego autora (ucieleśnionego w postaci współczesnego lirnika) jest cała gama obecnych praktyk kulturowych i społecznych relacji. Czy aktualnie w tym kontekście nie brzmi poniższa pieśń, zanotowana w Krasewie (woj. lubelskie)? Nieprzypadkowo chyba tak chętnie wykonywana jest przez współczesnych artystów:

[...]

Sybilija mówi święta,
żyć będziemy jak zwierzęta,
o Bogu też zapomnimy,
swoje dusze potępimy.

⁶⁶ Przykładem może tu być pieśń *Postuchajże wierny ludu*, zarejestrowana na płycie CD *Muzykanci*, Wydawnictwo Jana Słowińskiego, Zakopane – Kraków 1999/2000, numer katalogowy JSCD-001, CD. Por. wariant pierwotny tego utworu (tekst i nuty) zapisany w: J. Adamowski, *Tam na Podlasiu. Pieśni ludowe z gminy Borki i ich wykonawcy*, Gminny Ośrodek Kultury Borki, Lublin 1994, s. 74–75.

⁶⁷ Pieśni dziadowskie znajdują się także w repertuarze zespołów folkowych, a nawet kabaretowych (co nie jest przedmiotem niniejszego studium). Są wtedy aranżowane i opracowywane. Jedną z częściej nagrywanych i wykonywanych jest uznawana za dziadowską moralizatorską pieśń o dzieciobójczyni *A w niedzielę po obiedzie, chodził Pan Bóg po tym świecie*. Por. nagranie na płycie zespołu *Się Gra*, „Się Gra”, Wydawnictwo MTJ 1999, nr katalogowy 10100, CD.

⁶⁸ Przykładem jest utwór *Przyjechał ksiądz do chorego* zarejestrowany na płycie CD Jacka Hałasa *Pieśni dziadowskie* (materiał studyjny, niewydany w ogólnodostępnym obiegu, ale prezentowany na wielu koncertach).

Szatan dusze opanuje
i królestwo nam zrujnuje,
będziem płakać lamentować,
Bóg nie raczy nam darować.

Weźmy sobie do pamięci,
czy nie wszystko nam się święci:
maszyny różne i techniki,
różne mody i wybryki.

Panny w stroju brzydkiej mody,
kosmetyki dla urody,
że grzech to się nie przejmują,
grzeszne ciała pokazują.

[...]

Syn gdy ojca dziś zobaczy,
to przywitać go nie raczy,
ojciec starzec obnażony,
a syn jego wystrojony.

Ile matek oplakuje,
że ich dziecko nie szanuje
i kawałka chleba pragnie,
będziesz dziecko w piekle na dnie.

[...]

Powstaną na świecie wojny,
naród będzie niespokojny,
syn do walki z ojcem stanie,
będzie straszne krwi rozlanie.

Dżuma ludzi powyniszcza,
pozostaną same zgliszcza,
nie ma ojca nie ma brata,
wówczas będzie koniec świata.

[...]

Posłuchajcie chrześcijanie,
co się zatem z nami stanie,
bo nastaną ciężkie lata
i nadejdzie koniec świata [...] ⁶⁹.

Warto dodać, że w przypadku pieśni dziadowskich szerokie pole dla nowej kreacji i rekonstrukcji materiału jest możliwe głównie dlatego, że nie wiemy dokładnie, jak był naprawdę prezentowany repertuar dziadowski – na nagraniach, którymi dysponujemy, nie śpiewają przecież autentyczni dziadowie i lirnicy, ale wybrani depozytariusze tradycji odtwarzający pieśni dziadowskie tak, jak je zapamiętali ⁷⁰.

⁶⁹ J. Adamowski, *Tam na Podlasiu...*, s. 74–75.

⁷⁰ Warto zaznaczyć, że znaczna ilość pieśni dziadowskich wprowadzonych do współczesnego obiegu (np. przez Kapelę Brodów) pochodzi z polskich archiwów fonograficznych. Przykładem

Współcześni wykonawcy sięgają więc do repertuaru rzadko prezentowanego publicznie, zwłaszcza w mediach głównego nurtu. Jest to repertuar pozyskany z archiwów, wydobyty z ukrycia, z zapomnienia, noszący znamiona archaizmu. Dlatego m.in. uznawany jest za nowy, cenny, atrakcyjny.

Współczesne lirnictwo ma konkretne wykładniki i przejawy, w postaci wydawnictw fonograficznych, festiwali, koncertów, konkursów na najlepszą pieśń dziadowską, warsztatów lutniczych. Finansowane są one często ze środków grantowych, projektów ministerialnych itd.⁷¹ Dział „Akademia Muzyków Wędrownych”⁷² – uczestnicy omawianego nurtu realizują się więc na wielu różnych polach, w tym także na płaszczyźnie wokalnie-instrumentalno-literackiej. Pieśni dziadowskie powracają również jako nowy wykwit autorskiej twórczości literackiej⁷³. Dla wielu członków omawianego środowiska jest to sposób na życie, możliwość dodatkowego zarobku lub urozmaicony sposób spędzania wolnego czasu i spełniania własnych pasji.



Ilustr. 4. Uczestnicy Akademii Muzyków Wędrownych, Narol 2013

Fenomen nowej pieśni i, szerzej, „subkultury dziadowskiej”⁷⁴ każe postawić pytanie o przyczyny atrakcyjności tak nieoczywistego „dziadowskiego” wzorca

jest płyta CD Kapeli Brodów *Pieśni i melodie na rozmaite święta*, 2001, na której znalazł się m.in. materiał muzyczny zaczerpnięty z Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego, które funkcjonuje przy Katedrze Etnomuzykologii i Hymnologii Instytutu Muzykologii KUL.

⁷¹ Por. projekt wytworzenia „Liry Pielgrzymiej” – w ramach programu „Szkoła mistrzów instrumentów ludowych”. Wykonawcy: Stanisław Nogaj, Małgorzata „Czarli” Bajka.

⁷² Por. opis projektu: <https://folk24.pl/wiesci/lirnicy-przybywajcie/>.

⁷³ Por. konkurs na „pieśń dziadowską nową” i jego efekty zebrane w antologii: R. Mazur-Hanaj, *Za dziada w super wróbla przemienionego. Antologia nowej pieśni dziadowskiej*, red. R. Mazur-Hanaj, J. Jarco, In Crudo, Milanówek – Szczecbrzeszyn – Narol 2013.

⁷⁴ Nie posługuję się tu terminem „subkultura” w rozumieniu stricte socjologicznym.

dla współczesnych wykonawców. Jest to pytanie o tyle zasadne, że następuje tu swoiste odwrócenie schematu wartościowania: to, co potocznie wartościowane jest najniżej – a więc sfera związana z żebraniem, chodzeniem po prośbie, „działowaniem” jest uznana za ważną i wartościową (rzecz jasna, nie w całości).

Należy uznać, że opisywany współczesny „nurt dziadowski” funkcjonuje w obrębie szerszego zjawiska folkloryzmu, ze wszystkimi tego konsekwencjami⁷⁵. Istotne jest, że z autentycznej tradycji dziadowskiej współcześni wykonawcy wybierają tylko niektóre elementy, inne zaś pomijają. Przede wszystkim rekonstruowane (lub tworzone według określonego wzorca) są pieśni. Po drugie, należy zwrócić uwagę na to, że inspiracją dla współczesnych wykonawców nie jest jedna tradycja ludowa, lecz w istocie wiele różnych tradycji (głównie wschodniego pogranicza Polski). Po trzecie, tylko w pewnym stopniu jest to tradycja odnaleziona – ponownie odkryta, a w znacznym stopniu jest ona wynaleziona – n a n o w o wymyślana⁷⁶. W tym przypadku te dwa paradygmaty kulturowe przenikają się wzajemnie. Umieścić je należy w szerszej perspektywie kultury ponowoczesnej.

Pytanie, czy mamy tu do czynienia tylko z powierzchowną inspiracją, czy też następuje sięgnięcie do głębokich, archetypicznych struktur i warstw kultury reprezentowanych przez tradycyjną kulturę ludową. Niewątpliwie następuje twórcza rekonstrukcja swoistej „nowej tradycji”. Bez wątpienia jest ona kreowana przez współczesne środowiska inteligentkie. Dostrzegalny jest tu też kontrkulturowy element „artystycznej przekory” w stosunku do promowanych przez media popkulturowych treści.

Sposób wykonania współczesnych pieśni dziadowskich zbliża się często do *minimal artu* (głos solo z akompaniamentem liry korbowej) i można go uznać także w pewnym zakresie za kontrkulturowy – jest przełamaniem współczesnej estetyki mainstreamowej. Ważne parametry muzyczne i wykonawcze omawianego materiału to ametryczność (wykonanie *ad libitum*), wolne tempa, prosty akompaniament w oparciu o burdon i graną melodię. Bardzo rzadko w Polsce (w przeciwieństwie do Węgier) lira używana jest jako akompaniująca do tańca. Czasami grana na lirze melodia nie jest wykonywana unisono ze śpiewem, ale pozostaje w relacji np. tercji w stosunku do melodii realizowanej przez głos śpiewaka. Obserwujemy także inny dobór repertuaru – transkrypcje na lirę muzyki klasycznej, w tym także polifonii oraz tradycyjnej muzyki wielogłosowej⁷⁷ – pro-

⁷⁵ Szerszej o kategorii folkloryzmu – terminu popularyzowanego m.in. przez Józefa Bursztę czytaj np. w: J. Burszta, *Kultura ludowa – folkloryzm – kultura narodowa*, „Kultura i Społeczeństwo” 1969, nr 4, s. 69–90.

⁷⁶ Odnośnie do tradycji odnalezionej i wymyślonej por.: E. Hobsbawm, *Inventing traditions*, [w:] *The invention of tradition*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, Cambridge University Press, Cambridge 1983; oraz M. Trębaczewska, *Między folklorem a folkiem. Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 38.

⁷⁷ Por. np. wirtuozowskie wykonania Matthiasa Loibnera. Źródło: https://www.youtube.com/watch?v=QHmML7bu-iM&index=12&list=RD9_EFBHtEiio [dostęp: 11.05.2019]. Muzyk ten prowadził warsztaty w ramach Taboru Limickiego w Narolu w 2013 r.

blematyka ta nie jest jednak głównym przedmiotem niniejszego studium. Odrębną kwestią są też projekty, w których lira jest pożądanym dodatkiem do innych stylów muzycznych i repertuaru znanych zespołów⁷⁸.

Zarówno w tradycyjnej kulturze ludowej (zwłaszcza wschodnich terenów Rzeczypospolitej, na których wyznawano prawosławie), jak i współcześnie (niezależnie od delimitacji przestrzennych) lira korbowa stała się głównym atrybutem przedmiotowo-symbolicznym pieśni dziadowskiej, a więc także ważnym wykładnikiem tego gatunku. Warto podkreślić, że współcześnie stała się ona nieodzownym niemal komponentem muzycznym pieśni dziadowskiej, niezależnie od rzeczywistego zasięgu występowania tego instrumentu w muzyce ludowej określonych regionów. Jej wykorzystanie jest jedną z podstawowych strategii współczesnych wykonawców.

Warto dodać, że opisywana współczesna ekspansja pieśni dziadowskich jest możliwa również dzięki działaniom polskich lutników⁷⁹, którzy dostarczają instrumenty muzykom. Są one następnie odpowiednio spożytkowane przez konkretnych wykonawców w działalności artystycznej.



Ilustr. 5. Stanisław Wyżykowski z Haczowa i jego uczeń – Stanisław Nogaj

⁷⁸ Por. prezentacje Maćka Cierlińskiego na płycie zespołu „Hey”, *MTV Unplugged* (2007). Tendencja ta obserwowana jest też poza Polską. Lirę korbową w jednym ze swoich projektów wykorzystywał m.in. Sting.

⁷⁹ Jednymi z najbardziej aktywnych polskich lutników są Stanisław Wyżykowski z Haczowa i jego uczeń – Stanisław Nogaj ze Starej Wsi. Por. S. Wyżykowski, *Lirnik z Haczowa*, Nonparel, Krosno 2000.

Lirnicy to przede wszystkim ludzie drogi – ten archetyp ujawnia się zarówno w ludowej tradycji, tekstach pieśni, jak i we współczesnych historiach konkretnych muzyków. Wędrowny „nomada kultury” uzyskuje tu wysoki status – jako ucieleśnienie wolności totalnej, a skonstruowanie „Liry Pielgrzymiej” staje się powodem wyruszenia w pieszą podróż z Polski do Santiago de Compostela⁸⁰.



Ilustr. 6. „Lira Pielgrzymia”

Tego typu historie każą zadać pytanie o wartości, które według wielu badaczy stanowią jądro każdej kultury. Świat współczesnych wierzeń, wyobrażeń i wartości to temat na kolejne odrębne studium socjologiczne lub religioznawcze. Bardzo trudno jest arbitralnie stwierdzić, szczególnie w kulturze ponowoczesnej, w co naprawdę wierzą członkowie badanych społeczności i określone jednostki – zwłaszcza artyści.

Pomimo różnic w wartościach deklarowanych i wyznawanych, wielu współczesnych muzyków, jak słynni „bieguni”, uwierzyło, że dobrze jest spędzić życie w drodze. W tym stali się podobni do dziadów-lirników, którzy znikli niegdyś, dość gwałtownie, z europejskich gościńców. Tak jak oni, choć w innych nieco okolicznościach, ubogacają naszą przestrzeń, pozwalają nam inaczej spojrzeć na

⁸⁰ Mam tu na myśli dwa przykładowe projekty połączone ze sposobem na życie: Jacka Hałasa, który wraz z rodziną przemierza Europę, grając, śpiewając i tańcząc oraz Małgorzaty „Czarli” Bajki, która wspólnie ze Stanisławem Nogajem skonstruowała „Lirę Pielgrzymią” (w kształcie drogi) i ruszyła z nią pieszo do Santiago de Compostela („Lira Pielgrzymia” to projekt realizowany w ramach programu „Szkoła mistrzów instrumentów ludowych”).

wiele codziennych problemów. Umożliwiają nam ustalenie właściwej hierarchii wartości, zanurzenie w tradycję ułatwia bowiem prawidłową ocenę ludzkiej kondycji, szczególnie we współczesnym, zmanipulowanym na wielu poziomach świecie.

Bibliografia

- Adamowski Jan, *Tam na Podlasiu. Pieśni ludowe z gminy Borki i ich wykonawcy*, Gminny Ośrodek Kultury Borki, Lublin 1994.
- Bilica Krzysztof, *Lira korbowa czy lira?*, „Ruch Muzyczny” 1989, nr 14, s. 20.
- Burszta Józef, 1969, *Kultura ludowa – folklorizm – kultura narodowa*, „Kultura i Społeczeństwo” 1969, nr 4, s. 69–90.
- Dahlig Piotr, *Lirnik jako postać mediacyjna między ziemią a niebem*, [w:] P. Dahlig, *Traditional musical cultures in central-eastern Europe. Ecclesiastical and folk transmission*, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warsaw 2009, s. 415–428.
- Grochowski Piotr, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2009.
- Grochowski Piotr, *Jarmark tradycji. Studia i szkice folklorystyczne*, Wydawnictwo Naukowe UMK Toruń 2016.
- Grochowski Piotr, *Straszna zbrodnia rodzonej matki. Polskie pieśni nowiniarskie na przełomie XIX i XX w.*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2010.
- Hernas Czesław, *Z epiki dziadowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1958, t. 49, z. 4.
- Hobsbawm Eric, *Inventing traditions*, [w:] *The invention of tradition*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, Cambridge University Press, Cambridge 1983.
- Iwazkiewicz Jarosław, *Podróże do Polski*, Wydawnictwo „ALFA”, Warszawa 1987.
- Kamiński Włodzimierz, *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1971.
- Kolberg Oskar, *Dziela wszystkie*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza; Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Wrocław – Poznań 1961–1995.
- Kononenko Natalie, *Ukrainian Minstrels. And the blind shall sing*, M.E. Sharpe, Armonk – New York – London 1998.
- [Kopeć]-Bednarska Anna, *Z przeszłości liry korbowej w Polsce*, [w:] *Polskie instrumenty ludowe. Studia folklorystyczne*, red. A. Dygacz, A. Kopoczek, Uniwersytet Śląski, Katowice 1981, s. 29–57.
- Mazur-Hanaj Remigiusz, *Lirnik-dziad i jego pieśni*, [w:] *Traditional musical cultures in central-eastern Europe. Ecclesiastical and folk transmission*, red. P. Dahlig, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Instytut

- Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa 2009, s. 397–414.
- Mazur-Hanaj Remigiusz, *Za dziada w super wróbla przemienionego. Antologia nowej pieśni dziadowskiej*, red. R. Mazur-Hanaj, J. Jarco, In Crudo, Milanówek – Szczeczeszyn – Narol 2013.
- Michajłowa Katia, *Dziad wędrowny jako postać mediacyjna w kulturze ludowej Słowian*, [w:] *Fascynacje folklorystyczne. Księga poświęcona pamięci Heleny Kapeliś*, red. A. Engelking, M. Kapeliś, Wydawnictwo AGADE, Warszawa 2002, s. 101–108.
- Michajłowa Katia, *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian*, tłum. Hanna Karpińska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.
- Moszyński Kazimierz, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2, cz. 2, *Kultura duchowa*, Książka i Wiedza, Warszawa 1968.
- Niebrzegowska Stanisława, *Pieśni dziadowskie*, [w:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, t. 4, *Lubelskie*, cz. 3, *Pieśni i obrzędy doroczne*, red. J. Bartmiński, red. serii L. Bielawski, Instytut Sztuki PAN, Lublin 2011.
- Nyrkowski Stanisław, *Karnawał dziadowski. Pieśni wędrownych śpiewaków (XIX–XX w.)*, wybór i opr. S. Nyrkowski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1977.
- Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich. Studia i materiały*, t. 1, red. B. Bartkowski, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1990.
- Przerembski Zbigniew Jerzy, *Innowacje w budowie liry korbowej w Polsce*, „Muzyka” 1993, nr 3–4.
- Przerembski Zbigniew Jerzy, *Z dziejów praktyki lirycznej na ziemiach Rzeczypospolitej*, „Muzyka” 1996, nr 3, s. 95–107.
- Sachs Curt, *Historia instrumentów muzycznych*, tłumaczenie Stanisław Olędzki, konsultant naukowy Włodzimierz Kamiński, konsultacja sinologiczna Mieczysław Künstler, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975.
- Stieber Zdzisław, *O archaizmach i innowacjach peryferycznych*, [w:] Jerzy Kuryłowicz (red.), „Studia Indoeuropejskie. Prace Komisji Językoznawstwa”, 1974, nr 37, s. 239–241.
- Trębaczewska Marta, *Między folklorem a folklem. Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
- Waliński Michał, *Pieśń jarmarczna? Nowiniarska? Ballada? Czy – pieśń dziadowska? Prolegomena do badań pieśni dziadowskiej*, [w:] *Wszystek krąg ziemski*, red. P. Kowalski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.
- Wyżykowski Stanisław, *Lirnik z Haczowa*, Nonparel, Krosno 2000.

Wykorzystana dyskografia źródłowa

- Hałas Jacek b.r.w. *Zegar bije. Starodawne pieśni o marnościach tego świata, o śmierci i wędrowaniu dusz, ku przestrodze, zadumie i pokrzepieniu wyśpiewane*, CD, Nomadzi Kultury.
- Hałas Jacek, *Pieśni dziadowskie* (materiał studyjny, niewydany w ogólnodostępnym obiegu), CD.
- Hey (*MTV Unplugged*, 2007).
- Kapela Brodów, *Pieśni i melodie na rozmaite święta*, 2001, CD.
- Muzykanci, *Muzykanci*, Wydawnictwo Jana Słowińskiego, Zakopane – Kraków 1999/2000, numer katalogowy JSCD-001, CD.
- Się Gra, *Się Gra*, Wydawnictwo MTJ 1999, nr katalogowy 10100, CD.
- Syrbacy, *Kolędy i pieśni dziadowskie* (archiwalne nagrania zespołu).

Strony internetowe

- <http://www.domtanca.art.pl/> [dostęp: 12.10.2019].
- https://www.youtube.com/watch?v=QHmML7bu-iM&index=12&list=RD9_EFBHtEiio [dostęp: 11.05.2019].
- <https://folk24.pl/wiesci/lirnicy-przybywajcie/> [dostęp: 17.11.2019].
- <https://www.youtube.com/watch?v=nTQH44QJtbU> [dostęp: 17.11.2019].
- <https://www.polskieradio.pl/8/2771/Artykul/794487,Polskoukraińskie-spotkanie-lirnikow-i-kobziarzy-zobacz-wideo> [dostęp: 1.05.2020].
- Лірницькі пісні з Полісся. Матеріали до вивчення лірницької традиції. Записи впорядкування і примітки Олексія Ошуркевича. Нотні приклади Юрія Рибак, Рівне 2002 [Lirnyts'ki pisni z Polissya. Materialy do vuvcheniya lirnyts'koyi tradytsiyi. Zapysy vporiadkuvannya i prymitky Oleksiya Oshurkevycha. Notni pryklady Yuriya Rybaka, Rivne 2002.]; Źródło: http://conservatory.lviv.ua/wp-content/uploads/2016/07/pblk-6_lirnycki-pisni.pdf [dostęp: 22.09.2020].
- Вікторія Ярмола, <https://orcid.org/0000-0001-8993-6662>, МАНДРИВНІ МУЗИКАНТИ ЗАХІДНОГО ПОЛІССЯ (Штрихи до портрета лірника Івана Власюка). [Viktoriya Yarmola, MANDRIVNI MUZYKANTY ZAKHIDNOHO POLISSYA (Shtrykhy do portreta lirnyka Ivana Vlasyuka)]. Źródło: http://conservatory.lviv.ua/wp-content/uploads/2019/12/em-15_03-yarmola.pdf [dostęp: 22.09.2020].

The Emissaries of the Wandering Beggars' Tradition – on the Issues of Hurdy-Gurdy – Past and Present

Abstract

The subject of the wandering beggars' songs and their functioning in culture has been discussed many times in the Polish folklore studies and ethnomusicology. In the practical sense, it could seem that the beggars' song is a historical subject, closed a long time ago, similarly as hurdy-gurdy playing – one of its most interesting manifestations. Nevertheless, songs of hurdy-gurdy players have returned triumphantly these days, performed by amateur and professional musicians. Furthermore, we can observe the phenomenon of consolidation of musicians, not only into bands, but also in wider projects (festivals, academies, meetings of hurdy-gurdy players). The author presents a concise description of hurdy-gurdy playing traditions, the instrument itself, its song repertoire and the contemporary reconstruction of these traditions that is attempted by some environments.

Keywords: wandering beggars' songs, hurdy-gurdist, hurdy-gurdy, the Academy of Wandering Musicians.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.02>

Tomasz ROKOSZ

<https://orcid.org/0000-0001-6666-6196>

The John Paul II Catholic University of Lublin

e-mail: tomaszrok@kul.pl

The Emissaries of the Wandering Beggars’ Tradition – on the Issues of Hurdy-Gurdy – Past and Present

Translation of the published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.01>)

Jak cytować [how to cite]: Tomasz Rokosz, *The Emissaries of the Wandering Beggars’ Tradition – on the Issues of Hurdy-Gurdy – Past and Present*, „Edukacja Muzyczna” 2020, nr 15, s. 41–63.

Abstract

The subject of the wandering beggars’ songs and their functioning in culture has been discussed many times in the Polish folklore studies and ethnomusicology. In the practical sense, it could seem that the beggars’ song is a historical subject, closed a long time ago, similarly as hurdy-gurdy playing – one of its most interesting manifestations. Nevertheless, songs of hurdy-gurdy players have returned triumphantly these days, performed by amateur and professional musicians. Furthermore, we can observe the phenomenon of consolidation of musicians, not only into bands, but also in wider projects (festivals, academies, meetings of hurdy-gurdy players). The author presents a concise description of hurdy-gurdy playing traditions, the instrument itself, its song repertoire and the contemporary reconstruction of these traditions that is attempted by some environments.

Keywords: wandering beggars’ songs, hurdy-gurdist, hurdy-gurdy, the Academy of Wandering Musicians.

Date of submission: 8.09.2020

Review 1 sent/received: 10.09.2020/18.09.2020

Review 2 sent/received: 10.09.2020/23.09.2020

Date of acceptance: 25.10.2020

Posłuchajże wierny ludu, [Harken, faithful people]
 oczyść duszę z grzechów brudu, [cleanse your souls of the filth of sin]
 bo nastaną ciężkie lata [for hard times are coming]
 i nadejdzie koniec świata. [and the end of the world is nigh]
 [...]
 (wandering beggars' song from Lubelszczyzna, the historical region of Lublin)
 [all translations – Artur Wagner]

The European tradition of hurdy-gurdy playing was without doubt a cultural phenomenon that still holds many secrets. It has never been fully analysed – it is multi-faceted and can be studied from the perspective of different disciplines, though three dimensions, linguistic, cultural and musical, play the most essential role. The context of transmission and the modern practice of hurdy-gurdy traditions is no less important and yet least explored. The subject matter indicated in the title of this work also gains new meaning at “the time of the plague” – currently, in the age of the coronavirus pandemic. The contents and the underlying message of the wandering beggars' song may now be seen in a completely new light – they become surprisingly relevant today. Or, perhaps, it is only because one of the fundamental meanings of the song strikes us more strongly, and we reach the conclusion that the apocalyptic motif has a lot of potential and can become relevant again.

The issues addressed in the wandering beggars' songs, and the way in which they function in culture have been repeatedly discussed in Polish folklore studies¹. These songs have been written down since the time of Oskar Kolberg².

¹ The research in this area was primarily conducted by specialists in literature and folklorists. Cf. i.a. the following works: Cz. Hernas, *Z epiki dziadowskiej*, “Pamiętnik Literacki” 1958, vol. 49, z. 4; P. Grochowski, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2009; P. Grochowski, *Straszna zbrodnia rodzonej matki. Polskie pieśni nowiniarskie na przełomie XIX i XX w.*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2010. S. Nyrkowski, *Karnawał dziadowski. Pieśni wędrownych śpiewaków (XIX–XX w.)*, selected and compiled by S. Nyrkowski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1977; M. Waliński, *Pieśń jarmarczna? Nowiniarska? Ballada? Czy – pieśń dziadowska? Prolegomena do badań pieśni dziadowskiej*, [in:] *Wszystek krąg ziemski*, ed. P. Kowalski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998. Cf. also works by foreign authors, particularly: K. Mikhaylova, *Dziad wędrowny jako postać mediacyjna w kulturze ludowej Słowian*, [in:] *Fascynacje folklorystyczne. Księga poświęcona pamięci Heleny Kapeluś*, AGADE, Warszawa 2002, pp. 101–108; K. Mikhaylova, *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian*, trans. H. Karpińska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, 488 pages; Cf. also wandering beggars' songs published in strictly musicological publications: *Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich. Studia i materiały*, Vol. 1, ed. B. Bartkowski, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1990, pp. 318–337 and S. Niebrzegowska, *Pieśni dziadowskie*, [in:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, vol. 4, *Lubelskie*, part 3, *Pieśni i obrzędy doroczne*, (ed.) J. Bartmiński, series ed. L. Bielawski, Instytut Sztuki PAN, Lublin 2011, pp. 623–664.

² Cf.: O. Kolberg, *Dziela wszystkie*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza; Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Wrocław – Poznań 1961–1995, particularly the following volumes: vol. 6, 9, 12, 19, 22, 27, 30, 40, 45.

A number of anthologies and monographs devoted to the wandering beggars' song have been created in the recent years.³ It is worth noting that some of the works that are of interest to us are clearly ethnomusicological or interdisciplinary⁴.

In the practical sense, it could seem that the wandering beggars' song is a thing of the past, and the hurdy-gurdy music, which is one of its most interesting manifestations, is merely a musical and cultural phenomenon and an area for diachronic research. However, the hurdy-gurdy and the repertoire of its players are making a successful return in amateur and professional performances. The songs and adaptations of instrumental pieces may now be heard at universities, in concert halls and even in the streets of European cities (they are promoted on the Internet as well). We are also observing the phenomenon of consolidating individual musicians not only into ensembles but broader artistic or teaching-oriented projects (festivals, competitions, instrumental, vocal and violin workshops, conventions of hurdy-gurdy players). The hurdy-gurdy has returned to life after years of hiatus. It is, therefore, to be expected that the issues addressed in the article are presented from a panchronic perspective. It could be said, in a sense, that history has come full circle, since the instrument in question was particularly successful in Europe from the 10th to the 19th century, that is in the period of the greatest popularity of the hurdy-gurdy both among professional and amateur musicians. It was also the case later on (17th–19th century), when the hurdy-gurdy was driven out of artistic music and became a strictly folk instrument⁵. It was then that it started to be primarily used as an accompanying instrument – most often with the wandering beggars' songs.

Anna Kopeć-Bednarska – one of the first Polish researchers of the issues discussed in this article from the perspective of instrumental studies – believes that the cause for the downfall of the hurdy-gurdy and the fact that it was driven out of high culture was its sound.⁶ The author draws to attention to the “unrefined

³ Cf. footnote no. 1 and no. 3.

⁴ Works in the field of instrumental studies are predominant here. Cf.: A. [Kopeć]-Bednarska, *Z przeszłości liry korbowej w Polsce*, [in:] A. Dygacz, A. Kopoczek, *Polskie instrumenty ludowe. Studia folklorystyczne*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1981, pp. 29–30; Z.J. Przerembski, *Innowacje w budowie liry korbowej w Polsce*, “Muzyka” 1993, nos. 3–4; Z. J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirycznej na ziemiach Rzeczypospolitej*, “Muzyka” 1996, no. 3, pp. 95–107; C. Sachs, *The History of Musical Instruments*, New York 1940, pp. 271–273. Cf. also English-language works, particularly: N. Kononenko, *Ukrainian Minstrels. And the blind shall sing*, M.E. Sharpe, Armonk – New York – London, 1998. P. Dahlig, *Lirnik jako postać mediacyjna między ziemią a niebem*, [in:] P. Dahlig, *Traditional musical cultures in central-eastern Europe. Ecclesiastical and folk transmission*, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warsaw 2009, pp. 415–428; R. Mazur-Hanaj, *Lirnik-dziad i jego pieśni*, [in:] P. Dahlig, *Traditional musical cultures in central-eastern Europe...*, pp. 397–414. Some of the works are distinctly interdisciplinary (Cf. footnote no. 1).

⁵ Cf. A. [Kopeć]-Bednarska, op.cit., p. 33.

⁶ Ibid.

tone of the hurdy-gurdy” in comparison with other instruments that were becoming immensely popular in the 17th century. It is worth adding, however, that a significant reason for that could be the creative development of vocal and instrumental music in relation to the capabilities of the hurdy-gurdy and the nature of its accompaniment. The instrument produces a continuous drone, which makes it impossible (or very difficult) to use it in music based on functional harmony. This concerns both instrumental and vocal compositions.

The hurdy-gurdy regained the favour of professional musicians for a brief period in the 18th century, only to be completely (although, as it turns out, not forever) relegated to the use of wandering musicians. The status of these people in folk culture was not clear from today’s perspective, yet it certainly was not “the lowest” – even though they earned their living as beggars, they constituted an elite among the peasantry. Not being able to climb the social ladder, they became the liaison between high and low culture, the court and the wooden huts of the simple folk, the city and the countryside. This corresponded to other important functions the beggars had in traditional culture and focused on the mediatory status of the hurdy-gurdy player, who acted as the middleman between the two worlds⁷, between the *sacrum* and *profanum*⁸. It was undoubtedly an important reason for the advancement of these figures in the artistic works of the Romantics, who admired the folk, fairy-tale and metaphysical character of these eternally rebellious explorers.

What happened later was a complex product of the industrial revolution and the subsequent eras, their resulting worldviews, conquests, isms and inventions. The hurdy-gurdy players survived all of that and were still in demand as prophets, bards, emissaries, spies, and tellers of stories from the high society – not only the sacred ones. Behind the closed doors of local rural communities, they performed the functions that radio and television fulfil today.

Their dark end resulted from Stalin’s hatred towards the wise wanderers, the spirit of the free nation. The leading role in their extermination was played by his iteration of communism. The traditional hurdy-gurdy, bandura and kobza players who were active in the USSR could not survive. They were too big of a problem for the regime – a quintessence of freedom and independence. Organised in guilds and fraternities, they spread the Christian faith, were seen as unquestioned authority figures and disseminated true information (in defiance of the censorship). In the mid-1930s, the I Polish National Convention of Hurdy-Gurdy and Bandura Players was organized; it was attended by several hundred musicians from all of Ukraine – “a living museum, living history of the country”⁹. Nearly all of the self-

⁷ Read more about this concept in: P. Dahlig, op. cit., s. 415–428.

⁸ A remarkably interesting trope is indicated by Z. J. Przerembski, who claims that the wandering beggar/hurdy-gurdy player would also treat people, know a lot about herbs and give magical treatments. Cf. Z. J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej*..., p. 100.

⁹ The memoirs of Dmitri Shostakovich are quoted after K. Bilica, *Lira korbowa czy lira?*, “Ruch Muzyczny” 1989, no. 14, p. 20. The authenticity of that Convention was questioned by historians.

-taught artists were murdered, although the details of the crime have not been fully explained¹⁰.

In this part of Europe, in the mid-1930s, the only hurdy-gurdy players who survived lived within the borders of the Second Polish Republic:

Jarosław Iwaskiewicz recalls that in the 1920s, he saw a wandering beggar singing an "apocalyptic" song with hurdy-gurdy accompaniment on a market day in Sandomierz; he even memorised a fragment of the text. In Krosno County before World War II, a wandering beggar and hurdy-gurdy player used to visit people's houses at Christmastime. Folk musicians would also perform in this region, mostly in nativity plays but also with the accompaniment of other instrumentalists – a wedding band¹¹.

After 1939, the majority of hurdy-gurdy players who were active in Poland shared the fate of their brothers from the USSR as a result of the war and the following extermination of civil population. Few of them survived – Roman Jasiński met one of the last hurdy-gurdy players in the Paris underground¹².

Having presented a brief account of the history of these folk artists, we shall devote a little more space to the main instrument of the wandering musicians. The geographical distribution of the hurdy-gurdy in Europe was very broad – from Santiago de Compostela at the edge of the continent to Ukraine, from Sweden to sunny Italy¹³. Different types¹⁴ of hurdy-gurdies were present in this vast area, and they evolved over time.

The oldest source that provides a detailed description of the hurdy-gurdy, or more exactly its original version that was known as *organistrum* in the middle

¹⁰ Cf. K. Bilica, op.cit., p. 20. The number of victims and the place of execution are unknown (the most common estimations vary from 200 to 1300 victims, probably including under-age guides of blind musicians). The murder may have taken place near Kharkiv. It should be noted that this subject is still greatly controversial, especially in Ukraine–Russia relations. It is also of interest to filmmakers – in particular, the 2014 film: "Поводир" ["Povodir"] (cf. source: <https://www.youtube.com/watch?v=nTQH44QJtbU> [access: 17.11.2019]).

¹¹ Z. J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej...*, p. 104. Cf. also J. Iwaskiewicz, *Podróże do Polski*, ALFA, Warszawa 1987, pp. 188–189.

¹² Cf. K. Bilica, op. cit., p. 20.

¹³ Interestingly, the practice of playing and singing with the accompaniment of the hurdy-gurdy has survived at the aforementioned edges of Europe (Spanish Galicia and Ukraine). It is, perhaps, because peripheral archaisms have a tendency to survive. Read more about the theory of peripheral archaisms in: Z. Stieber, *O archaizmach i innowacjach peryferycznych*, [in:] J. Kuryłowicz (ed.), *Studia indoeuropejskie, Prace Komisji Językoznawstwa*, no. 37, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1974, pp. 239–241.

¹⁴ This subject, concerning the field of instrumental studies, is fairly complex and cannot be discussed in detail in this article. Read more about the design and types of lyres in: A. [Kopeć]-Bednarska, op. cit., pp. 29–57; Z. J. Przerembski, *Innowacje w budowie liry...*; Z.J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej...*, pp. 95–107. There is evidence of traces of the hurdy-gurdy beyond western Europe in the 18th century (to simplify: Galician, French and German types of the instrument) but also in today's Hungary, Czech Republic, Romania, Lithuania, Belarus, Ukraine and Poland (different types of design). Cf. A. [Kopeć]-Bednarska, op. cit., p. 33; Z.J. Przerembski, *Innowacje w budowie liry...*, pp. 92–97.

ages, is the treatise entitled *Quomodo organistrum construatur* (How to build a hurdy-gurdy) attributed to the abbot Odo de Cluny¹⁵. The cathedral Santiago de Compostela, built in the years 1075–1150, houses the oldest depiction (a bas-relief) of the instrument¹⁶.

A synthetic description of the instrument and its origin was provided by Curt Sachs:

The hurdy-gurdy was a kind of mechanical *fiddle* in which, instead of a bow, a revolving wheel, concealed inside and turning by a handle, rubbed the strings, and a set of stopping rods were substituted for the touching fingers. We do not know its exact age¹⁷.



Fig. 1. Hurdy-gurdy from Łękawka near Tarnów, early 19th century (instrument from the collection of the Museum of Ethnography in Kraków, phot. Ulrich Wagner, 1989)

It should be added that the name “lira korbowa” [cranked lyre, the commonly used name of the instrument in Polish] is a professional term – in specialist terminology it is known as: turning lyre, wheel lyre, German lyre, beggar’s lyre, peasant’s lyre or blind man’s lyre¹⁸. Polish folk tradition, in which the classical lyre (an instrument of entirely different construction and provenance) was not known, had no need for the above-mentioned adjectives – it was simply called the lyre¹⁹.

¹⁵ A. [Kopeć]-Bednarska, op. cit., p. 30.

¹⁶ Cf. reproductions and its description: A. [Kopeć]-Bednarska, op. cit., pp. 30–31.

¹⁷ C. Sachs, op.cit., p. 271.

¹⁸ A number of names for this instrument functioned in Europe – they were reviewed in detail by A. [Kopeć]-Bednarska, op. cit., pp. 32–33. Cf. also Z.J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej...*, p. 97 and K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, vol. 2, part 2, *Kultura duchowa*, Książka i Wiedza, Warszawa 1968, pp. 605–606.

¹⁹ A. [Kopeć]-Bednarska, op. cit., p. 32.

Kazimierz Moszyński claims that:

starting from the 8th-10th century, it became much more popular in western Europe among the upper and eventually the lower classes as well, spreading east with time towards Hungary and through Poland towards Ruthenia, which it reached in the 16th century at the latest²⁰.

Nevertheless, it is a fact that the first credible Polish account of the instrument dates back to the 17th century and concerns Moscow, where, during a Polish intervention concluded by capturing the city, the Pole Samuel Maskiewicz heard and saw the hurdy-gurdy in 1611 at weddings organised in the houses of Moscow boyars. He also prepared its general description²¹. If Ruthenia borrowed the instrument through the Republic of Poland, it seems somewhat strange that no credible descriptions of the instrument had existed there before²².

In Poland, the instrument was mainly used in the folk music of the eastern regions of the Republic of Poland and in the areas of today's Ukraine and Belarus. We have scant information about the hurdy-gurdy players active in Warsaw (the famous Błękitny Płaszcz [Blue Coat]), Sandomierz and Mazovia²³. Prior to World War I, a photograph of a hurdy-gurdy player was taken near Puławy²⁴.

The musicians certainly reached central Poland and the Vistula river (which is an interesting delimitation), but it was definitely not the main area of their activity. In the ethnically Polish areas, the wandering beggars' songs were chiefly sung a cappella or with the accompaniment of the bagpipes²⁵, violin²⁶ and, in the 20th century, of the accordion²⁷.

In order to explain the contemporary phenomenon of the revitalization of the instrument and the songs that are currently sung with its accompaniment, we have to (only briefly) characterise the subculture of the wandering beggars and their music, which serves as the foundation, inspiration, starting point and model for modern artists.

The term *dziady* [wandering beggars] had and still has multiple (often opposing) meanings: *zejść na dziady* [to go the dogs], *dziadować* [to live in poverty], *dziadowka* [a female beggar] but also *Dziady* [Forefathers' Eve] by Mickiewicz,

²⁰ K. Moszyński, op. cit., p 606.

²¹ After: Z. J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej...*, p. 97.

²² All of the earlier evidence of the instrument's presence in the First Republic of Poland is fairly ambiguous. Cf. A. [Kopeć]-Bednarska, op. cit., pp. 34–36; Z. J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej...*, p. 96. Perhaps it reached Ruthenia earlier than Moszyński suggests. The hypothesis of the independent invention of the hurdy-gurdy in eastern Europe should also be taken into account, although it is questionable. Cf. N. Kononenko, op. cit.

²³ Z.J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej...*, p. 103.

²⁴ Copy of the photograph from the Author's collection. The illustration comes from the Poznań political and literary weekly "Praca" of 14 July 1912.

²⁵ Z.J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej...*, p. 102.

²⁶ R. Mazur-Hanaj, *Lirnik-dziad i jego pieśni...*, p. 411.

²⁷ Z.J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej...*, p. 102.

a poetic drama concerning the authentic rites performed in honour of the ancestors, which have survived in Belarus until the present day²⁸.

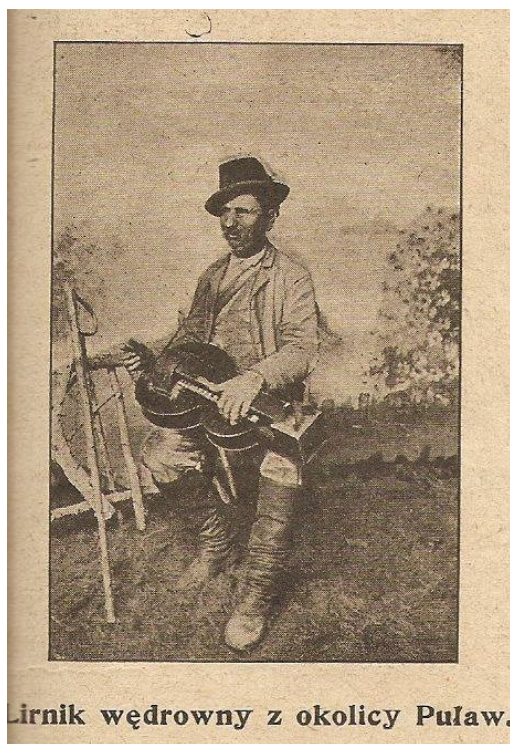


Fig. 2. Hurdy-gurdy player from the region of Puławy. Political and literary weekly “Praca” of 14 July 1912

Researchers such as Piotr Grochowski, Piotr Dahlig and Katya Mikhaylova have proved that the wanderings beggars were perceived as the representatives of the spirit world²⁹. The word *dziad* is particularly ambiguous (57 dictionary entries and a number of idiomatic expressions)³⁰. The rite of *dziady* [*the forefathers' eve*], which is so popular in Belarus, Polesye and Ukraine, is a symbolic form of satisfying the needs of the ancestors (such as, primarily, food, drink and warming their souls)³¹. By means of a simple transfer of symbols, giving food to wandering beggars was regarded to be a form of feeding the dead.

These deep layers of traditional culture may have survived in modern culture through some artistic atavisms. It would explain the high position of the wander-

²⁸ Cf.: P. Grochowski, *Dziady...*, pp. 19–67.

²⁹ Ibid., pp. 19–20. Cf. also P. Dahlig, op. cit., pp. 415–428; K. Mikhaylova, *Dziad wędrowny jako postać mediacyjna...*, pp. 101–108.

³⁰ Piotr Grochowski, *Dziady...*, p. 19.

³¹ Cf. *ibid.*, p. 27.

ing beggars' song in the hierarchy of the genres of songs performed by modern musicians.

In terms of the genology of the wandering beggars' song, the author of this text leans towards its broad and multi-genre understanding. Essentially, it is not a single genre but a very heterogenous cluster of genres. They include religious songs, songs about saints, ballads, sung prayers, funeral songs, songs about the end of the world, the decline of morality, Marian songs, songs about miracles and a large group of songs about historical events³². Sometimes, they also include songs about current events³³ and, finally, those concerned with the condition of the beggars' profession³⁴. The most convincing criterion for determining the typology of the wandering beggars' song is the performer himself and the function and intention of the song³⁵. As a result, the songs that functioned in the repertoire of the wandering beggars and were related to a specific strategy – the artist's intention towards the recipient (arousing interest and acceptance, commercial activity – prayer services)³⁶ should be recognized as wandering beggars' songs.

Within our scope of interest, the greatest influence on Polish folk culture (and, indirectly, on modern reconstructions) was exerted by Ukrainian hurdy-gurdy traditions. It was there that professional musicians organised in guilds and fraternities were active; they had a separate system of educating new hurdy-gurdy players³⁷, who used a secret language – the so-called “Libyan speech.” The methods of conferring the right to work as a professional hurdy-gurdy player³⁸ and the clearly defined matters of succession – typically “from father to son”³⁹ – were ritualized.

Piotr Dahlig writes of the three tiers of hurdy-gurdy song repertoire: religious (psalms, chants, songs about saints, litanies), songs about wars and secular heroes (sometimes based on medieval epic poems) and, finally, humorous songs (e.g. kolomyjkas) intended to amuse the audience⁴⁰. Each performance ended with a prayer for the dead⁴¹. It could also contain a short pastoral teaching focused on displaying the futility of this world and the need for salvation⁴². The performances were well thought out and adapted to the periods of the liturgical year and its holidays, local customs and specific assignments⁴³.

³² Cf. M. Waliński, *Pieśń jarmarczna? Nowiniarska? Ballada?...*, p. 172; P. Grochowski, *Dziady...*, pp. 191–201.

³³ S. Nyrkowski, op. cit.; S. Niebrzegowska, op. cit.; P. Grochowski, *Jarmark tradycji...*, p. 147.

³⁴ P. Grochowski, *Jarmark tradycji...*, p. 147.

³⁵ Cf. S. Niebrzegowska, op. cit., p. 623.

³⁶ Cf.: Piotr Grochowski, *Dziady...*, p. 211.

³⁷ Z.J. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej...*, p. 101.

³⁸ *Ibid.*, p. 101.

³⁹ *Ibid.*, p. 101.

⁴⁰ P. Dahlig, op. cit., p. 428.

⁴¹ *Ibid.*, p. 428.

⁴² R. Mazur-Hanaj, *Lirnik-dziad i jego pieśni...*, p. 411.

⁴³ *Ibid.*

What is interesting within the scope of the issues discussed in this article are the most recent Ukrainian publications. For instance, the 2002 monographic collection of materials *Pieśni lirnicze z Polesia* [*Hurdy-gurdy songs from Polesye*] includes, among others, the musical and vocal repertoire of Ivan Vlasyuk (1908–1991), who was the last typical representative of the authentic hurdy-gurdy tradition in Ukraine⁴⁴. His songs were recorded onto an audio tape in the years 1968–1969. The monograph consists of 21 detailed musical transcriptions of hurdy-gurdy pieces, including 17 from the repertoire of Ivan Vlasyuk⁴⁵. It contains a surprising number of humorous songs (although it also features religious songs, such as this region's most famous song about the Pochayiv Mother of God). These transcriptions are particularly valuable as they provide a detailed representation of both the hurdy-gurdy and the vocal part, with emphasis on ornamentation (numerous musical flourishes) and interstrophic variants of the melody. The full lyrics of the songs were also written down separately (the longest has 35 verses).

The ethnomusicologist Victoriya Yarmola provides interesting biographical information about Ivan Vlasyuk in addition to three transcriptions of psalms in his performance (they include two psalms about Saint Nicholas)⁴⁶. The author stresses the fact that, initially, Ivan Vlasyuk's repertoire consisted primarily of religious pieces, and it was only later that he added other folk songs – mostly humorous, hence more appealing to the audience and the musician himself⁴⁷.

As we move on to a discussion of the repertoire of songs performed in Poland in recent decades, it should be stressed that the wandering beggars' songs started to be performed in the secondary artistic circulation (as a distinct phenomenon) at the beginning of the 1990s (it only happened occasionally before that time)⁴⁸. The main role in this was played by reconstructive groups, chiefly *Bractwo Ubo-*

⁴⁴ Лірницькі пісні з Полісся. Матеріали до вивчення лірницької традиції. Записи впорядкування і примітки Олексія Ошуркевича. Нотні приклади Юрія Рибак, Рівне 2002. [Lirnyts'ki pisni z Polissya. Materialy do vyvchennya lirnyts'koyi tradytsiyi. Zapysy vporядkuvannya i prymitky Oleksiya Oshurkevycha. Notni pryklady Yuriya Rybaka, Rivne 2002.]. Source: http://conservatory.lviv.ua/wp-content/uploads/2016/07/pblk-6_lirnycki-pisni.pdf [access: 22.09.2020].

⁴⁵ Cf. *ibid.*, pp. 47–92.

⁴⁶ Cf. Вікторія Ярмола, <https://orcid.org/0000-0001-8993-6662>, МАНДРІВНІ МУЗИКАНТИ ЗАХІДНОГО ПОЛІССЯ (Штрихи до портрета лірника Івана Власюка). [Viktoriia Yarmola, MANDRIVNI MUZYKANTY ZAKHIDNOHO POLISSYA (Shtrykhy do portreta lirnyka Ivana Vlasyuka)]. Source: http://conservatory.lviv.ua/wp-content/uploads/2019/12/em-15_03-yarmola.pdf [access: 22.09.2020].

⁴⁷ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁸ A good example of that is the repertoire and folk music stylisation of the *Syrbacy* ensemble (known as the first Polish folk ensemble). Among others, *Syrbacy* presented the wandering beggars' songs but in a humorous version (*country* music stylisation) with the use of the hurdy-gurdy as well as the tambourine, musical saw, devil's violin and burczybas.

gich [Fraternity of the Poor]⁴⁹ and the singers associated with *Fundacja "Muzyka Kresów"* [The "Music of the Eastern Borderlands" Foundation]. The musical ensembles that were created in later years should also be named: *Muzykanci*⁵⁰, *Kapela Brodów*, *Ket Jo Barat*, *Kapela Hałasów*. Particularly important bards and popularisers of this genre in Poland include: Remigiusz Mazur-Hanaj, Agata Harz, Jacek Hałas, Witold and Anna Broda, Janusz Prusinowski, Maciej Ci-erliński, Maciej Harna, Tomasz Drozdek, Barbara Wilińska. Remigiusz Mazur-Hanaj, the most active promoter of this community, was also the organiser of a number of projects popularising the wandering beggars' songs and the practice of hurdy-gurdy playing⁵¹.



Fig. 3. Concert "Lira Wschodu i Zachodu" [Hurdy-gurdy of the East and West]. Narol 2013

The artistic profiles of particular contemporary Polish hurdy-gurdy players deserve separate studies⁵². Even though each one of them is an independent artist,

⁴⁹ *Bractwo Ubogich*, founded in 1992, is the first Polish ensemble consisting of urban singers and musicians, who tried to perform Polish folk music *in crudo*, without any stylisation. The main idea behind the ensemble was to get to know Polish folk music and its unique mannerisms directly from folk artists (often through archival recordings), which contributed to the creation of this original style of music.

⁵⁰ The *Muzykanci* ensemble won many Polish and foreign festivals, including *Folkowy Fonogram Roku 1999*.

⁵¹ Such as *Tabor Lirnicki* (2013) or the "Lira Wschodu i Zachodu" concert in Narol (2013).

⁵² Jacek Hałas is one of the most famous and successful contemporary Polish hurdy-gurdy players; he is a musician, dancer and co-founder of many ensembles, such as: *Bractwo Ubogich*, *Muzykanci*, *Ket Jo Barat*, *Lautari*, *Nomadzi Kultury* and the *Trubadurzy Chrystusa Pana* project (with *Schola Teatru Węgałty*). He is also the founder of *Poznański Dom Tańca*. He recorded two albums with the wandering beggars' songs – Cf.: Jacek Hałas, *Pieśni dziadowskie* (studio material,

to a large extent they make up a single community (they work towards similar goals, create similar artistic image, reconstruct the repertoire of songs and the techniques of playing), collaborate, undertake joint projects, conduct teaching activity and organise workshops together⁵³.

Major events for this community include Tabory Lirnickie in Szczeczeszyn and Narol, the creation of the Academy of Wandering Musicians and the concert “Lira Wschodu i Zachodu” [“The hurdy-gurdy of East and West”]⁵⁴. The wandering beggars’ songs accompanied the multiple editions of the “Pieśń naszych Korzeni” [“Song of our Roots”] Festival in Jarosław⁵⁵. Tabory Domu Tańca⁵⁶ were also a natural opportunity for performing them⁵⁷. Some of the above-mentioned projects were international in scope as they were attended by hurdy-gurdy players from Ukraine, Hungary, Germany and Spain⁵⁸. The international projects also include “Polsko-ukraińskie spotkanie lirników i kobziarzy” [“Polish and Ukrainian meeting of hurdy-gurdy and kobza players”] organized as part of “Muzyczna Scena Tradycji” [“Scene of Musical Traditions”] by Polskie Radio⁵⁹. For historical reasons, the relationship between Polish and Ukrainian hurdy-gurdy players has always been unique.

It is also worth asking the question: Is the traditional repertoire of the wandering beggars’ songs reflected in the performances of the contemporary hurdy-gurdy players?⁶⁰ The answer to this question must be multifaceted.

unreleased), CD and Jacek Hałas n.d., *Zegar bije. Starodawne pieśni o marnościach tego świata, o śmierci i wędrowaniu dusz, ku przestrodze, zadumie i pokrzepieniu wyśpiewane*, CD, Nomadzi Kultury. Maciej Cierliński is another virtuoso of the hurdy-gurdy. Apart from his own projects, he recorded albums with a number of famous ensembles, including Kapela ze wsi Warszawa and Hey (*MTV Unplugged*, 2007).

⁵³ The aforementioned projects also include several editions of Tabor Tańca (Cf. the description of successive editions on the website: <http://www.domtanca.art.pl/> [access: 12.10.2019]) and more than twenty editions of the “Pieśń Naszych Korzeni” Festival in Jarosław.

⁵⁴ Akademia Muzyków Wędrownych is a continuation of the idea of Tabor Lirnicki, which took place in Szczeczeszyn in 2008 (audio and video recordings from these events in the private collection of the Author).

⁵⁵ Many Polish hurdy-gurdy players performed there both officially and unofficially (in the so-called club). For instance, a peculiar street happening took place during the last edition of the “Pieśń Naszych Korzeni” Festival: singing the wandering beggars’ songs combined with express workshops – teaching melody, distributing stylised copies of song lyrics (in paper rolls), encouraging participants to sing, etc. (recording in the private collection of the Author).

⁵⁶ [A series of workshops, lectures and concerts dedicated to folk music.]

⁵⁷ Cf. the description of several editions of Tabor Tańca on the website; source: <http://www.domtanca.art.pl/> [access: 12.10.2019].

⁵⁸ Audio and video recordings of Akademia Muzyków Wędrownych [Academy of Wandering Musicians] and the “Lira Wschodu i Zachodu” concert in the Author’s private collection.

⁵⁹ Cf.: “Polsko-ukraińskie spotkanie lirników i kobziarzy.” Source: <https://www.polskieradio.pl/8/2771/Artykul/794487,Polskoukraińskie-spotkanie-lirnikow-i-kobziarzy-zobacz-wideo> [access: 1.05.2020].

⁶⁰ A separate issue, which is not analysed in this article, is the repertoire of the wandering beggars’ songs performed at contemporary festivals of folklore by authentic depositaries of the tradition.

Firstly, the traditional strategies and functions of the wandering beggars' songs are now limited to the artistic, aesthetic and, oftentimes, socializing function – these are dominant. Secondly, due to the unique nature of the authentic recordings of wandering beggars, modern performers are looking for any kind of archival repertoire that could be described as characteristic for them. The most commonly used sources include second-hand materials – printed, not in the form of recordings. Therefore, the subject of the wandering beggars' songs is as unique as it is whimsical and burdened with peculiar mythologisation. The attitudes of a number of musicians and participants of the “hurdy-gurdy subculture” reveal their desire to create a “mythology” around the figure of the wandering beggar; they are willing to treat that character as the moral model, idealise it and identify as “the prophetic hurdy-gurdy player”.

This affects the choices of the vocal (less often instrumental) repertoire. The preferred songs include songs about saints⁶¹, ballads, some funeral songs, songs about the end of the world and the decline of morals, a selection of Marian songs, songs about miracles and a large group of songs about historic events. Some performers value apocalyptic songs⁶², including those with a moralizing function⁶³. In somewhat simplified terms, what is dominant is the desire to tell stories that will appeal to the audience with their contents, poetics, unusual subject matter, unexpected turns of events and the underlying message. The music and accompaniment of a peculiar instrument are essential as they help the audience with the reception of long pieces. Importantly, the issues they raise are recognized by contemporary performers as timeless and equally important today. The songs about the end of the world resonate with us differently in the age of the coronavirus pandemic than at a time of *prosperity*. As such, one can predict that they will be highly successful in the near future.

The strictly religious songs are performed much less often, while specific prayers – almost never. This proves the previously mentioned change in the scope and hierarchy of the functions of the wandering beggars' songs that are performed today. The presented songs are not adjusted to the periods of the liturgical year but constitute a pre-arranged programme that is repeated at concerts. There is not much room for improvisation (in a general sense; instrumental improvisation is still present). The competence of performers has also changed. They are often

⁶¹ Cf. album by *Kapela Brodów* “Pieśni do Świętych Pańskich.”

⁶² Cf. particularly the wandering beggars' ballad from the Lublin Voivodeship – *Posłuchajże wierny ludu* (no. 17), registered on the album: *Muzykanci*, Jan Słowiński Record Label, Zakopane – Kraków 1999/2000, catalogue number JSCD-001, CD, and the song about the author of *Święty Michał trąbką trąbi*, in the performance of Jacek Hałas (recording of a concert in the private collection of the Author).

⁶³ For example, Jacek Hałas' album *Pieśni dziadowskie* (studio material, unreleased but presented at many concerts) features the following songs: *Przyjechał ksiądz do chorego*; *Na cmentarzu za kościołem wadziła się dusza z ciałem*; *Pieśń o św. Rozalii*; *Onego czasu w jednej krainie*.

virtuosos of their instruments but not religious or moral authority figures. Even though the performances are often held at places of worship⁶⁴, preaching and pastoral teaching are not common practice – unless they are understood as a play on tradition or a dramatization. In general, it can be said that this field, which is inspired by folk tradition, has become secularized (although clerics do show interest in it, making it possible to perform in places of worship). Meanwhile, the functions that used to be carried out by wandering beggars (including what is today known as evangelization and/or money collection)⁶⁵ are handled differently⁶⁶.

In the case of particular performances of the wandering beggars' songs, the intention of the majority of the previously mentioned artists is to preserve their general character by faithfully reproducing their lyrics and melody. The only added element is the accompaniment of the hurdy-gurdy, which was not present in the original sources or we have little knowledge of it (due to the lack of authentic recordings). The interference of contemporary performers is limited to, among others, shortening the lengthy lyrics to several selected verses, limiting, changing or eliminating non-standard pronunciation and giving titles to traditional pieces. The basic intent is to adjust the songs to the capabilities of the contemporary audience (it would be impossible to perform long pieces in a concert setting)⁶⁷. Tampering with the traditional musical layer of the songs is less common⁶⁸. There are also occasional instances of the use of contrafactum – setting traditional texts to other (often culturally distant) traditional melodies⁶⁹.

What is often important in the case of apocalyptic songs is not only the general idea of the piece but also particular motifs, which, once introduced to the contemporary performing context, may almost spontaneously become relevant again. The virus is but one of the possible disasters that could strike us. The old

⁶⁴ Examples of that include the numerous concerts of *Bractwo Ubogich*, Jacek Hałas, Remigiusz Mazur-Hanaj, Agata Harz, Witold and Anna Broda, the “Lira Wschodu i Zachodu” concert in Narol (2013) and several other events organised as part of Tabor Lirnicki (2013).

⁶⁵ An interesting example of that, which harks back to the authentic wandering beggars' tradition, is the sung money collection at the Lublin Cemetery in Lipowa street, which has been held for several years on All Saints' Day or All Souls' Day.

⁶⁶ E.g. a formal request for a mass for a deceased relative.

⁶⁷ An example of that is the song *Posłuchajże wierny ludu*, registered on the *Muzykanci* album, Jan Słowiński Record Label, Zakopane – Kraków 1999/2000, catalogue number JSCD-001, CD. Cf. first version of this piece (lyrics and score) recorded in: J. Adamowski, *Tam na Podlasiu. Pieśni ludowe z gminy Borki i ich wykonawcy*, Gminny Ośrodek Kultury Borki, Lublin 1994, pp. 74–75.

⁶⁸ The wandering beggars' songs are also part of the repertoire of folk ensembles and stand-up comedy groups (which is not a subject of this study). In those cases, they are specially selected and arranged. One of the most performed and recorded pieces is the moralizing song about a woman who killed her child; it is purportedly a wandering beggar's song. Cf. the recording on an album by the *Się Gra* ensemble, “Się Gra,” MTJ Record Label 1999, catalogue number 10100, CD.

⁶⁹ An example of that is the piece *Przyjechał ksiądz do chorego*, registered on Jacek Hałas' album *Pieśni dziadowskie* (studio material, unreleased but presented at many concerts).

notion of the “plagues of Egypt” is revived. The axis of the conflict runs in line with the opposition of *sacrum – profanum*; faith – atheism; ecology – industrialization. The development of technology can also be judged negatively when juxtaposed with broadly defined tradition and the social norms that are set within it. The anonymous moraliser (personified as a present-day hurdy-gurdy player) is critical of the wide array of current cultural practices and social relations. Is the following song, written down in Krasew (Lublin Voivodeship) not particularly relevant in this context? It cannot be a coincidence that is so eagerly performed by modern artists:

[...]

Sybilija mówi święta, [Thus says the Holy Sybil:]
 żyć będziemy jak zwierzęta, [we will live like animals;]
 o Bogu też zapomnimy, [we will forget about God,]
 swoje dusze potępimy. [and doom our souls to damnation.]

Szatan dusze opanuje [Satan will take hold of our souls]
 i królestwo nam zrujnuje, [and lay waste to our kingdom;]
 będziem płakać lamentować, [we will cry and lament,]
 Bóg nie raczy nam darować. [but God will not forgive us.]

Weźmy sobie do pamięci, [Let us consider]
 czy nie wszystko nam się święci: [if not everything is holy:]
 maszyny różne i techniki, [all the machines and technology]
 różne mody i wybryki. [the fashion and excess.]

Panny w stroju brzydkiej mody, [Young ladies, indecently clothed,]
 kosmetyki dla urody, [use cosmetics for their beauty;]
 że grzech to się nie przejmują, [they do not care it is a sin]
 grzeszne ciała pokazują. [and expose their sinful bodies.]

[...]

Syn gdy ojca dziś zobaczy, [When son sees his father today,]
 to przywitać go nie raczy, [he will not think to greet him;]
 ojciec starzec obnażony, [the father is bare and old]
 a syn jego wystrojony. [while his son is stylishly dressed.]

Ile matek oplakuje, [So many mothers weep]
 że ich dziecko nie szanuje [because their children do not respect them]
 i kawałka chleba pragnie, [and yearn for a piece of bread;]
 będziesz dziecko w piekle na dnie. [child, you shall burn in the depths of hell.]

[...]

Powstaną na świecie wojny, [The world will be at war,]
 naród będzie niespokojny, [and the people will know no rest;]
 syn do walki z ojcem stanie, [son will fight his own father]
 będzie straszne krwi rozlanie. [and the bloodshed will be great.]

Dżuma ludzi powyniszcza, [The plague will consume humanity,]
 pozostaną same zgliszcza, [and only ruins will remain;]

nie ma ojca nie ma brata, [once there is no father or brother,]
wówczas będzie koniec świata. [the end of the world will come.]

[...]

Posłuchajcie chrześcijanie, [Harken, Christians,]
co się zatem z nami stanie, [to what will happen to us,]
bo nastaną ciężkie lata [for hard times are coming,]
i nadejdzie koniec świata. [...] ⁷⁰ [and the end of the world is nigh.]

It is worth adding that in the case of the wandering beggars' songs, there is a lot of room for new creations and reconstruction of the material predominantly because we do not know how the repertoire was presented exactly – the recordings we have at our disposal do not feature genuine wandering beggars or hurdy-gurdy players but selected depositaries of the tradition, who reproduce the songs in the way they remember them⁷¹.

As a result, the contemporary performers use a repertoire that is rarely presented publicly, especially in mainstream media. It was procured from archives, brought out of hiding, rescued from oblivion, and it bears the marks of anachronism. Hence it is seen as new, valuable, attractive.

The contemporary art of hurdy-gurdy playing has its characteristic features and manifests itself in the form of dedicated record labels, festivals, concerts, competitions for the best wandering beggars' song and violin-making workshops. They are often financed by grants, ministerial projects, etc.⁷² There is also the "Academy of Wandering Musicians"⁷³ – the participants of this movement fulfil themselves in many different fields – for instance in the vocal, instrumental and literary sphere. The wandering beggars' songs are also making a return as a form of original literary activity⁷⁴. For many members of this community, it is a way of life, earning a living or spending free time and pursuing their own passions.

The popularity of the new song and, more broadly, the "wandering beggars' subculture"⁷⁵ prompts us to wonder why such an unusual model is so attractive

⁷⁰ J. Adamowski, *Tam na Podlasiu...*, pp. 74–75.

⁷¹ It is worth adding that a large number of wandering beggars' songs introduced to contemporary circulation (for instance by "Kapela Brodów") come from Polish phonographic archives. An example of that is the album by *Kapela Brodów* "Pieśni i melodie na rozmaite święta", 2001, which features, among others, musical material taken from the Archive of Religious Folk Music of the Department of Ethnomusicology and Hymnology of the the John Paul II Catholic University of Lublin.

⁷² Cf. the project of constructing the "Pilgrim" hurdy-gurdy as part of the programme "Szkoła mistrzów instrumentów ludowych" ["School of Folk Instrument Masters"]. Creators: Stanisław Nogaj, Małgorzata "Czarli" Bajka.

⁷³ Cf. description of the project: <https://folk24.pl/wiesci/lirnicy-przybywajcie/>.

⁷⁴ Cf. competition for a "new wandering beggars' song" and its results compiled in the anthology: R. Mazur-Hanaj, *Za dziada w super wróbla przemienionego. Antologia nowej pieśni dzia-dowskiej*, ed. R. Mazur-Hanaj, J. Jarco, In Crudo, Milanówek – Szczecbrzeszyn – Narol 2013.

⁷⁵ The term "subculture" is not used here in a strictly sociological understanding.

to contemporary performers. This question is particularly legitimate as a certain reversal of the system of values takes place here: what is commonly least valued – that is the sphere connected with begging – is deemed to be important and valuable (although not entirely, of course).



Fig. 4. Participants of the Academy of Wandering Musicians, Narol 2013

It should be acknowledged that the contemporary “wandering beggars’ movement” functions within a broader phenomenon of folklorism, with all of the consequences of that⁷⁶. It is also significant that contemporary performers choose only some of the elements from the authentic wandering beggars’ tradition while they leave others out. What is primarily reconstructed (or created in accordance with a specific pattern) are the songs. Secondly, it should be noted that contemporary performers are not inspired by folk tradition but, in fact, a number of different traditions (mainly of the Eastern Borderlands of Poland). Thirdly, it is only to a certain extent that this tradition has been rediscovered; it has, largely, been invented anew⁷⁷. In this case, these two cultural paradigms interpenetrate. They should be placed in a broader perspective of postmodern culture.

Are we dealing merely with superficial inspiration or, rather, with reaching for deep, archetypal structures and layers of culture represented by the tradi-

⁷⁶ Read more about the broader category of folklorism – a term popularized by, among others, Józef Burszta in e.g.: J. Burszta, *Kultura ludowa – folklorizm – kultura narodowa*, “Kultura i Społeczeństwo” 1969, no. 4, pp. 69–90.

⁷⁷ With reference to discovered and invented tradition cf.: E. Hobsbawm, *Inventing traditions*, [in:] *The invention of tradition*, ed. E. Hobsbawm, T. Ranger, Cambridge University Press, Cambridge 1983; and M. Trębaczewska, *Między folklorem a folkiem. Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, p. 38.

tional folk culture? Undoubtedly, a creative reconstruction of this peculiar “new tradition” is taking place. It is surely shaped by contemporary intellectual circles. The countercultural element of “artistic contrariness” towards the pop-cultural content promoted in the media is also clearly visible.

The way in which the modern wandering beggars’ songs are used often resembles minimal art (solo voice with hurdy-gurdy accompaniment) and may be seen, to a certain extent, as countercultural – it breaks the contemporary mainstream aesthetics. Important musical and performing parameters of this material include ametricity (*ad libitum* performance), slow tempos and a simple accompaniment based on a drone and the melody that is being played. In Poland (unlike in Hungary), the hurdy-gurdy is very rarely used to accompany a dance. Sometimes, the melody played on the hurdy-gurdy is not played in unison with the vocals but remains in the interval of, for example, a third in relation to the melody sung by the singer. We are also observing different choices with regard to repertoire – hurdy-gurdy transcriptions of classical music, including polyphony and traditional polyphonic music⁷⁸; these issues are, however, not the main subject of this study. In some projects, the hurdy-gurdy is also a desirable addition to different musical styles and the repertoires of well-known ensembles⁷⁹.



Fig. 5. Stanisław Wyzykowski from Haczow and his student Stanisław Nogaj

⁷⁸ Cf., e.g., the virtuoso performances of Matthias Loibner. Source: https://www.youtube.com/watch?v=QHmML7bu-iM&index=12&list=RD9_EFBHtEiio [access: 11.05.2019]. He organised workshops as part of Tabor Lirnicki in Narol in 2013.

⁷⁹ Cf. Maciek Cierliński’s presentations on an album of the “Hey” rock band, *MTV Unplugged* (2007). This tendency is also observed outside of Poland. The hurdy-gurdy was used by, among others, Sting in one of his projects.

Both in traditional folk culture (especially of the Eastern parts of the Republic of Poland where the Orthodox faith was dominant) and today (regardless of spatial delimitation), the hurdy-gurdy is the main symbolic attribute of the wandering beggars' song, and hence a characteristic feature of the genre. It is worth emphasizing that it has now become a nearly indispensable musical component of the genre, regardless of the actual popularity of the instrument in the folk music of particular regions. Its use is one of the most basic strategies employed by contemporary performers.

It should be added that the expansion of the wandering beggars' songs is also possible owing to the efforts of Polish violin-makers⁸⁰, who provide the musicians with instruments. They are then effectively used by the performers in their artistic activity.



Fig. 6. Lira Pielgrzymna (Pilgrim)

The hurdy-gurdy players are, above all, people of the road – this archetype manifests itself both in folk tradition, song lyrics and in the stories of particular musicians. The wandering “nomad of culture” achieves high status as the embodiment of total freedom, and the construction of the “Pilgrim” hurdy-gurdy became the reason for undertaking a walking journey from Poland to Santiago de Compostela⁸¹.

⁸⁰ Some of the most active Polish violin-makers include Stanisław Wyżykowski from Haczów and his student Stanisław Nogaj from Stara Wieś. Cf. S. Wyżykowski, *Lirnik z Haczowa*, Nonparel, Krosno 2000.

⁸¹ What I mean here are two examples of artistic projects combined with a way of life: one by Jacek Hałas, who travels across Europe with his family, playing, singing and dancing, and the

These types of stories make us reflect on the values that, according to many researchers, constitute the core of each culture. The world of modern beliefs, ideas and values is a subject for a separate sociological or religious study. It is very difficult to arbitrarily determine, especially in postmodern culture, what individual people believe in – particularly artists. In spite of the differences in the values they subscribe to, many contemporary musicians, not unlike the famous *beguny*, believe that it is a good idea to spend their lives on the road. In that, they became similar to the wandering beggars/hurdy-gurdy players, who, at some point in time, suddenly disappeared from the European roads. Just like them, although in slightly different circumstances, they enrich our world and let us see many everyday problems in a different light. They help us to establish a proper hierarchy of values, since becoming immersed in tradition makes it easier to properly evaluate the human condition – particularly in the modern world, which is being manipulated at so many different levels.

References

- Adamowski Jan, *Tam na Podlasiu. Pieśni ludowe z gminy Borki i ich wykonawcy*, Gminny Ośrodek Kultury Borki, Lublin 1994.
- Bilica Krzysztof, *Lira korbowa czy lira?*, “Ruch Muzyczny” 1989, no. 14, p. 20.
- Burszta Józef, *Kultura ludowa – folklorystyka – kultura narodowa*, “Kultura i Społeczeństwo” 1969, no. 4, pp. 69–90.
- Dahlig Piotr, *Lirnik jako postać mediacyjna między ziemią a niebem*, [in:] P. Dahlig, *Traditional musical cultures in central-eastern Europe. Ecclesiastical and folk transmission*, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warsaw 2009, pp. 415–428.
- Grochowski Piotr, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2009.
- Grochowski Piotr, *Jarmark tradycji. Studia i szkice folklorystyczne*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2016.
- Grochowski Piotr, *Straszna zbrodnia rodzonej matki. Polskie pieśni nowiniarskie na przełomie XIX i XX w.*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2010.
- Hernas Czesław, *Z epiki dziadowskiej*, “Pamiętnik Literacki” 1958, vol. 49, z. 4.
- Hobsbawm Eric, *Inventing traditions*, [in:] *The invention of tradition*, ed. Eric Hobsbawm, Terence Ranger, Cambridge University Press, Cambridge 1983.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Podróże do Polski*, ALFA, Warszawa 1987.

other by Małgorzata “Czarli” Bajka, who, together with Stanisław Nogaj, constructed the “Pilgrim” hurdy-gurdy (shaped like a road) and set off on a walking journey to Santiago de Compostela (the “Pilgrim” is a project realised as part of the programme “Szkoła mistrzów instrumentów ludowych”).

- Kamiński Włodzimierz, *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1971.
- Kolberg Oskar, *Dziela wszystkie*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Wrocław – Poznań 1961–1995.
- Kononenko Natalie, *Ukrainian Minstrels. And the blind shall sing*, M.E. Sharpe, Armonk – New York – London 1998.
- [Kopeć]-Bednarska Anna, *Z przeszłości liry korbowej w Polsce*, [in:] *Polskie instrumenty ludowe. Studia folklorystyczne*, ed. A. Dygacz, A. Kopoczek, Uniwersytet Śląski, Katowice 1981, pp. 29–57.
- Mazur-Hanaj Remigiusz, *Lirnik-dziad i jego pieśni*, [in:] *Traditional musical cultures in central-eastern Europe. Ecclesiastical and folk transmission*, ed. P. Dahlig, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa 2009, pp. 397–414.
- Mazur-Hanaj Remigiusz, *Za dziada w super wróbla przemienionego. Antologia nowej pieśni dziadowskiej*, ed. R. Mazur-Hanaj, J. Jarco, In Crudo, Milanówek – Szczeczeszyn – Narol 2013.
- Mikhaylova Katya, *Dziad wędrowny jako postać mediacyjna w kulturze ludowej Słowian*, [in:] *Fascynacje folklorystyczne. Księga poświęcona pamięci Heleny Kapeliuś*, ed. A. Engelking, M. Kapeliuś, AGADE, Warszawa 2002, pp. 101–108.
- Mikhaylova Katya, *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian*, trans. Hanna Karpińska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.
- Moszyński Kazimierz, *Kultura ludowa Słowian*, vol. 2, p. 2, *Kultura duchowa*, Książka i Wiedza, Warszawa 1968.
- Niebrzegowska Stanisława, *Pieśni dziadowskie*, [in:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, vol. 4, *Lubelskie*, p. 3, *Pieśni i obrzędy doroczne*, ed. J. Bartmiński, series ed. L. Bielawski, Instytut Sztuki PAN, Lublin 2011, pp. 623–664.
- Nyrkowski Stanisław, *Karnawał dziadowski. Pieśni wędrownych śpiewaków (XIX–XX w.)*, selected and compiled by S. Nyrkowski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1977.
- Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich. Studia i materiały*, Vol. 1, ed. B. Bartkowski, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1990.
- Przerembski Zbigniew Jerzy, *Innowacje w budowie liry korbowej w Polsce* “Muzyka” 1993, nos. 3–4.
- Przerembski Zbigniew Jerzy, *Z dziejów praktyki lirniczej na ziemiach Rzeczypospolitej*, “Muzyka” 1996, no. 3, pp. 95–107.
- Sachs Curt, *The History of Musical Instruments*, W.W. Norton & Co., New York 1940.
- Stieber Zdzisław, *O archaizmach i innowacjach peryferycznych*, “Studia Indoeuropejskie, Prace Komisji Językoznawstwa” 1974, no. 37, pp. 239–241.

Trębaczewska Marta, *Między folklorem a folkiem. Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.

Waliński Michał, *Pieśń jarmarczna? Nowiniarska? Ballada? Czy – pieśń dziadowska? Prolegomena do badań pieśni dziadowskiej*, [in:] *Wszystek krąg ziemski*, ed. P. Kowalski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.

Wyżykowski Stanisław, *Lirnik z Haczowa*, Nonparel, Krosno 2000.

Discographies used in the article

Hałas Jacek n.d. *Zegar bije. Starodawne pieśni o marnościach tego świata, o śmierci i wędrowaniu dusz, ku przestrodze, zadumie i pokrzepieniu wyśpiewane*, CD, Nomadzi Kultury.

Hałas Jacek, *Pieśni dziadowskie* (studio material, unreleased), CD.

Hey (*MTV Unplugged*, 2007).

Kapela Brodów Pieśni i melodie na rozmaite święta, 2001, CD.

Muzykanci, Muzykanci, Jan Słowiński Record Label, Zakopane – Kraków 1999/2000, catalogue number JSCD-001, CD.

Się Gra, Się Gra, MTJ Record Label 1999, catalogue number 10100, CD.

Syrbacy, Kołedy i pieśni dziadowskie, (archival recordings).

Websites

<http://www.domtanca.art.pl/> [access: 12.10.2019].

https://www.youtube.com/watch?v=QHmML7bu-iM&index=12&list=RD9_EFBHtEiio [access: 11.05.2019].

<https://folk24.pl/wiesci/lirnicy-przybywajcie/> [access: 17.11.2019].

<https://www.youtube.com/watch?v=nTQH44QJtbU> [access: 17.11.2019].

<https://www.polskieradio.pl/8/2771/Artykul/794487,Polskoukrainskie-spotkanie-lirnikow-i-kobziarzy-zobacz-wideo> [access: 01.05.2020].

Лірницькі пісні з Полісся. Матеріали до вивчення лірницької традиції.

Записи впорядкування і примітки Олексія Ошуркевича. Нотні приклади Юрія Рибака, Рівне 2002. [Лірницькі пісні з Полісся. Матеріали до вивчення лірницької традиції. Записи впорядкування і примітки Олексія Ошуркевича. Нотні приклади Юрія Рибака, Рівне 2002]. Source: http://conservatory.lviv.ua/wp-content/uploads/2016/07/pblk-6_lirnycki-pisni.pdf [access: 22.09.2020].

Викторія Ярмола, <https://orcid.org/0000-0001-8993-6662>, МАНДРІВНІ МУЗИКАНТИ ЗАХІДНОГО ПОЛІССЯ (Штрихи до портрета лірника Івана Власюка). [Viktoriâ Ârmola, <https://orcid.org/0000-0001-8993-6662>, МАНДРІВНІ МУЗИКАНТИ ЗАХІДНОГО ПОЛІССЯ (Štrihy do portreta lirnika İvana VlasÛka)]. Source: http://conservatory.lviv.ua/wp-content/uploads/2019/12/em-15_03-yarmola.pdf [access: 22.09.2020].

Emisariusze dziadowskiej tradycji – z problematyki lirniczej – przeszłość i terażniejszość

Abstrakt

Temat pieśni dziadowskich i ich funkcjonowania w kulturze był już wielokrotnie podejmowany w polskiej folklorystyce i w etnomuzykologii. W sensie praktycznym wydawałoby się, że pieśń dziadowska to temat historyczny – dawno zamknięty, podobnie jak lirnictwo – jeden z jej najciekawszych przejawów. A jednak pieśni lirników powracają dzisiaj z wielką siłą w wykonaniu amatorskich i profesjonalnych muzyków. Obserwujemy też zjawisko konsolidacji muzyków, nie tylko w określone zespoły, ale i szersze projekty (festiwale, akademie, spotkania, zloty lirników). Autor przedstawia syntetyczny opis tradycji lirniczej, instrumentu (liry korbowej), repertuaru pieśniewego oraz współczesnych rekonstrukcji tych tradycji, podejmowanych przez wybrane środowiska.

Słowa kluczowe: pieśni dziadowskie, lirnik, lira korbowa, Akademia Muzyków Wędrownych.



<https://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.11>

Wojciech GURGUL

<https://orcid.org/0000-0003-0113-998X>

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

e-mail: wojciechkgurgul@gmail.com

Panorama polskich koncertów gitarowych

Jak cytować [how to cite]: Wojciech Gurgul, *Panorama polskich koncertów gitarowych*, „Edukacja Muzyczna” 2020, nr 15, s. 65–83.

Abstrakt

Niniejszy artykuł jest próbą przybliżenia dorobku polskich kompozytorów na gruncie formy koncertu na gitarę i orkiestrę. Od lat 40. XX wieku, kiedy powstał pierwszy koncert z udziałem gitary, skomponowano w Polsce ponad 100 utworów koncertowych. Kompozytorzy, podejmując próbę napisania takiego utworu, odnajdywali różne drogi twórcze, ukazujące często odmienne oblicza gitary. W artykule omówiono propozycję podziału powstałych w Polsce koncertów ze względu na specyfikę utworów, przybliżono historię pierwszych polskich koncertów, a także nakreślono obraz powstałej do 2020 roku literatury.

Słowa kluczowe: polska muzyka gitarowa, koncert na gitarę, festiwale gitarowe w Polsce, muzyka polska po 1945 roku.

Celem niniejszego opracowania jest przybliżenie zagadnienia polskich koncertów na gitarę i orkiestrę. Jak dotąd tematyka ta nie doczekała się szerszego opracowania, mimo stale rosnącej liczby tych utworów. Arsenij Popow w artykule dotyczącym koncertów gitarowych powstałych na świecie do roku 1970 wymienia 104 koncerty gitarowe z całego świata, w tym tylko jeden polskiego autora – *Concertino* Aleksandra Tansmana z 1945 roku¹. Nie wymienia tam powsta-

¹ A. Popow, *O utworach koncertowych na gitarę z orkiestrą*, „Poradnik Muzyczny” 1971, nr 9, s. 9; w artykule podano błędną datę powstania *Concertina*: rok 1946, zamiast 1945.

Data zgłoszenia: 10.11.2020

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 19.11.2020/30.11.2020

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 19.11.2020/5.12.2020

Data akceptacji: 6.12.2020

lego w 1960 roku *Concerto per quattro* Włodzimierza Kotońskiego, mimo wydania i wykonania za granicą, a także dwóch innych utworów Tansmana. Anna Iwanicka w artykule z 1998 roku podaje 15 koncertów, w tym również te nieprzeznaczone na gitarę klasyczną, lecz na gitarę elektryczną lub basową²; do tego czasu powstało zaś już ok. 30 koncertów. Marek Nosal, dokonując w 2013 roku omówienia tematu koncertu gitarowego w swojej książce, wymienił liczbę „ponad pięćdziesięciu koncertów na gitarę i orkiestrę”³. Obecnie wg *Internetowego katalogu polskiej muzyki gitarowej XX i XXI wieku* w Polsce powstało 112⁴ kompozycji o charakterze koncertu gitarowego⁵. Kryteria zaliczenia kompozycji do tego grona ustalone zostały bardzo szeroko – od samego tytułu (koncert, concertino, symfonia koncertująca)⁶ po skład wykonawczy (utwór na gitarę z orkiestrą symfoniczną, kameralną bądź smyczkową).

Artykuł ten nie pretenduje jednak do miana pełnego omówienia zagadnienia postawionego w temacie, nie tylko z oczywistych względów objętościowych, ale też przez skąpość źródeł dotyczących wielu spośród polskich koncertów gitarowych. Twórczość gitarowa licznej grupy kompozytorów wymaga bowiem dopiero podjęcia badań, by przywołać tutaj postać Mieczysława Makowskiego, który, mimo posiadania w kompozytorskim dossier ponad 20 utworów gitarowych, nie doczekał się jeszcze omówienia żadnego z nich.

Polskie koncerty gitarowe, czy też utwory na gitarę i skład orkiestrowy, można pogrupować ze względu na kilka elementów. Pierwszy podział dotyczy sposobu traktowania partii gitary – może być ona użyta jako instrument stricte koncertujący, o wirtuozowskiej partii i znaczącym udziale w prowadzeniu narracji muzycznej, jak np. w koncercie *Los Caprichos* Marcina Błażewicza (1986–88)⁷, lub jako swoiste uzupełnienie barwowe orkiestry, gdy partia gitary wtopiona jest w tkanę orkiestrową i mówić wówczas można co najwyżej o partii koncertującej, jak np. w *Concerto per chitarra e orchestra* Edwarda Bogusławskiego⁸.

² A. Iwanicka, „*Los Caprichos*” Marcina Błażewicza, [w:] *Druga ogólnopolska sesja naukowo-artystyczna gitary polskiej*, red. J. Zamuszko, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuty Bacewiczów w Łodzi, Łódź 1998, s. 13.

³ M. Nosal, *Twórczość kompozytorów polskich na gitarę solo po 1945 roku. Zagadnienia artystyczno-wykonawcze na wybranych przykładach*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2013, s. 22.

⁴ Z liczby tej wyłączona została *Muzyka koncertująca* na gitarę i orkiestrę smyczkową Andrzeja Dziadka, która wg spisów kompozycji autora dostępnych m.in. w Polskim Centrum Informacji Muzycznej ukończona została w 1994 roku, a wg słów samego kompozytora pozostaje nieukończona; zob. M. Jarosz, *Gitara w twórczości wybranych kompozytorów związanych z Akademią Muzyczną w Gdańsku* (maszynopis pracy magisterskiej pisanej pod kierunkiem M. Karwaszewskiej), Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2017, s. 22–23.

⁵ Źródło: W. Gurgul, *Internetowy katalog polskiej muzyki gitarowej XX i XXI wieku*, <http://nagitarare.pl/> [dostęp: 10.11.2020].

⁶ Wyjątkiem jest tu *Koncert na gitarę solo* Jana Wincentego Hawela z 1978 r., który nie został ujęty w niniejszym tekście.

⁷ A. Iwanicka, dz. cyt., s. 31.

⁸ B. Mika, *Problemy wykonawcze współczesnej muzyki gitarowej na przykładzie kompozycji Edwarda Bogusławskiego „Concerto per chitarra e orchestra”*, [w:] *Problemy wykonawcze*

Drugi dotyczy kwestii formowania faktury orkiestrowej. Gitara jest jednym z najcichszych instrumentów, zestawienie jej więc z aparatem orkiestrowym często nastęrcza trudności w kwestii późniejszego wykonania, a w związku z tym i odbioru utworu – gitara musi być po prostu słyszalna. W części utworów zastosowano znaną już w XIX wieku zasadę rozrzedzenia faktury, którą stosowali z powodzeniem Ferdinando Carulli czy Mauro Giuliani⁹ (jak np. w *Koncertie na gitarę w stroju osobliwym* Aleksandra Nowaka, w którym wiele momentów partii gitary ma wręcz charakter kadencyjny¹⁰), w części utworów kompozytorzy świadomie poszukiwali rozwiązań fakturalnych wspomagających klarowność gitary na tle orkiestry (np. *Skrawki* Michała Lazara), a w przypadku większości kompozycji kompozytor od razu zakładał, że gitarę i tak będzie trzeba amplifikować (w jednym przypadku twórca wręcz zobowiązywał gitarzystę do amplifikacji instrumentu – vide *Sinfonia concertante* na gitarę amplifikowaną i orkiestrę kameralną Aleksandra Lasonia).

Ilustracja 1. Jeden z quasi-kadencyjnych fragmentów w *Koncertie na gitarę w stroju osobliwym* Aleksandra Nowaka. Źródło: A. Nowak, *Koncert na gitarę w stroju osobliwym i orkiestrę kameralną*, PWM, Kraków 2012, takty 207–210.

Trzeci podział dotyczy instrumentarium orkiestrowego użytego w kompozycji. W Polsce przeważają koncerty z towarzyszeniem pełnej orkiestry bądź orkiestry kameralnej – jest ich 67. Utworów z orkiestrą smyczkową jest 37 (w tym koncerty, w których tkanka dźwiękowa uzupełniona została partią instrumentów perkusyjnych lub klawiszowych, jak w *Koncertie* na gitarę, kotły i smyczki op. 115 Krzysztofa Meyera). Cztery koncerty przeznaczone są na gitarę z towarzyszeniem kwartetu smyczkowego, m.in. *Concerto per chitarra e quartetto (quintetto) d'archi* Józefa Świdra, a także po jednym z towarzyszeniem innych zespołów: *Chorea polonica* na gitarę polską i zespół smyczkowy Czesława Grabowskiego, *Concertino* na harmonijkę ustną, gitarę i trio smyczkowe Bogusława Schaeffera z 1999 roku, *Koncert podwójny* na gitarę, wiolonczelę i piętnaście in-

muzyki współczesnej, red. I. Marciniak, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego w Zielonej Górze, Zielona Góra 1998, s. 138.

⁹ M. Maślak, *Idiom gitary w relacji kompozytor-wykonawca*, Seis Cordas, Zabrze 2019, s. 39.

¹⁰ A. Nowak, *Koncert na gitarę w stroju osobliwym i orkiestrę kameralną*, nota programowa, PWM, Kraków 2012, s. [2].

strumentów smyczkowych Marcina Filipa Banasika z 2007 roku oraz wspomniane już *Skrawki* na gitarę i zespół kameralny Lazara.

The image shows a musical score for a concerto for guitar and string quartet. The score is written for five staves: guitar (top), violin I, violin II, viola, and double bass. The guitar part features complex rhythmic patterns, including triplets. The string quartet part includes a double bass line marked 'arco' and 'p'. The tempo is 'sempre agitato e accel.'. The score is numbered 71 at the beginning.

Ilustracja 2. Faktura *Concerto per chitarra e quartetto (quintetto) d'archi* Józefa Świdra; partia kontrabasu ad libitum. Źródło: J. Świder, *Concerto per chitarra e quartetto d'archi*, Carus Verlag, Stuttgart 2010, cz. 2 *Adagio cantabile*, takty 71–73.

Czwarta możliwość podziału dotyczy zaplecza umiejętności instrumentalnych twórcy – czy odebrał on wcześniej wykształcenie na dowolnym poziomie jako instrumentalista-gitarzysta, czy też nie. Prócz oczywistych trudności związanych z fakturą instrumentu, jaką mają kompozytorzy-niegitarzyści, a którą podkreśla wielu twórców w wywiadach czy notach programowych, istotny jest też brak znajomości literatury gitarowej. Sytuacje te z jednej strony dają twórcom niezwiązanym wcześniej z gitarą naturalną możliwość nieodwoływania się do wcześniejszych wzorców (co samo w sobie jest niezwykle inspirujące; jest to jednak temat na osobne rozważania). Z drugiej strony kompozytor-gitarzysta doskonale znający zaplecze repertuarowe musi zmagać się z dorobkiem prekursorów¹¹, nie tylko na gruncie własnych poszukiwań twórczych, ale i w kontekście odbioru dzieła, co szczególnie uwidacznia się w relacjach prasowych z prawykonań nowych utworów, kiedy to recenzenci praktycznie zawsze porównują nowy koncert gitarowy z najpopularniejszym dziełem na gitarę z orkiestrą, *Concierto de Aranjuez* Joaquína Rodrigo¹². Ze względu na pokaźną liczbę dzieł autorstwa kompozytorów-gitarzystów (46 utworów, czyli prawie połowa powstałych w Polsce koncertów gitarowych) omówię ich twórczość osobno w dalszej części artykułu¹³.

¹¹ A. Domańska, *W cieniu dawnych mistrzów Harolda Blooma. Lęk przed wpływem i muzyka późnej fazy kultury zachodniej*, „Res Facta Nova” 2012, nr 13, s. 138.

¹² Zob. M. Lichecka, *Akordy miasta. Wybitny kompozytor Gerard Drozd zamknął w dźwiękach Gliwice*, <https://www.nowiny.gliwice.pl/akordy-miasta-wybitny-kompozytor-gerard-drozd-zamknal-w-dzwiekach-gliwice> [dostęp: 10.11.2020].

¹³ Z podobnego założenia wyszedł dr hab. Marek Nosal, zob. M. Nosal, dz. cyt., s. 21–22.

Szczególne miejsce wśród omawianej literatury zajmują koncerty przeznaczone na większą grupę solistów. Również tutaj można wyodrębnić dwie mniejsze podgrupy: koncerty, w których oprócz solistycznej partii gitary występują też inne instrumenty koncertujące oraz koncerty na jednorodny zespół gitarowy. Wśród tych pierwszych przeważają koncerty podwójne, łącznie jest ich 8, m.in. *Concerto for Beata* na flet, gitarę i orkiestrę smyczkową Piotra Lacherta (2003), *Pulsaciones* na gitarę, akordeon i orkiestrę smyczkową Mikołaja Majkusiaka (2013), *Koncert podwójny* na gitarę, akordeon i orkiestrę symfoniczną Piotra Jędrzejczyka (2015) czy *Pólcienie i kontury. Concerto grosso nr 4* na gitarę, kontrabas i orkiestrę smyczkową Macieja Jabłońskiego (2016). Koncerty potrójne skomponowali Zbigniew Bargielski (*Trigonalia* na gitarę, akordeon, perkusję i orkiestrę kameralną z 1994 roku, które zdobyły rekomendację Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów UNESCO w Paryżu w 1995 roku¹⁴) i Henryk Hubertus Jabłoński (*Koncert* na klarnet, gitarę, wiolonczelę i orkiestrę, 1977), a jedynym koncertem poczwórnym jest utwór Włodzimierza Kotońskiego (*Concerto per quattro* na harfę, klawesyn, gitarę, fortepian i orkiestrę kameralną, 1960). Łącznie jest to 11 koncertów.

Ilustracja 3. Fragment partii instrumentów solowych w *Pólcienie i kontury. Concerto grosso nr 4* na gitarę, kontrabas i orkiestrę smyczkową Macieja Jabłońskiego. Źródło: M. Jabłoński, *Pólcienie i kontury. Concerto grosso nr 4 per contrabbasso, chitarra ed archi*, Kraków 2015, takty 167–170.

Wśród koncertów na jednorodny zespół gitarowy również przeważają koncerty na duet, których jest łącznie 12, m.in. *Pejzaż* na dwie gitary i orkiestrę smyczkową Anny Zawadzkiej-Gołosz (1983) czy *Morze Śródziemne, żegnaj. Próba rekonstrukcji* na dwie gitary i orkiestrę Joanny Wnuk-Nazarowej (1986). Znaleźć można także jeden koncert z koncertującym triem gitarowym autorstwa Krzysztofa Olczaka (*Koncert gdański*, 1997) i dwa z kwartetem – Bartłomieja Budzyńskiego (*Koncert*, 1987) oraz Gerarda Drozda (*Concerto Rapsodico* op. 80, 2001). Łącznie jest to 15 koncertów.

¹⁴ Źródło: <https://culture.pl/pl/dzielo/trigonalia> [dostęp: 10.11.2020].

Początki koncertu gitarowego w Polsce

Pierwsze polskie utwory koncertowe na gitarę i orkiestrę powstały poza granicami kraju. Były wynikiem współpracy hiszpańskiego wirtuoza Andrésa Segovii z mieszkającym na emigracji Aleksandrem Tansmanem. Pierwszym owocem tej kooperacji było ukończone w połowie 1945 roku *Concertino* na gitarę i orkiestrę. Czteroczęściowy utwór nie doczekał się jednak prawykonania przez Segovię, który być może uznał, że partia gitary nie jest wystarczająco wirtuozowska¹⁵, a sama faktura koncertu w zbyt dużym stopniu opiera się na dialogu z orkiestrą zamiast odpowiedniemu przeciwstawieniu instrumentu solowego orkiestrze¹⁶. Na pierwsze wykonanie *Concertina* czekać musieliśmy aż do 21 kwietnia 1995 roku, kiedy na koncercie inauguracyjnym VII Międzynarodowego Festiwalu „Gdańskie Spotkania Gitarowe” prawykonał go Frédéric Zigante¹⁷. Również dwie kolejne próby kompozytorskie nie spełniły oczekiwań Segovii: prawykonanie powstałego w 1960 roku *Musique de cour* na gitarę i orkiestrę kameralną odbyło się dopiero 20 grudnia 1971 roku w Palma de Mallorca (na gitarze grał Gabriel Estarellas, któremu towarzyszyła Orquesta Sinfonica de Mallorca pod dyrekcją Gerardo Pereza Busquieria), a powstałe w 1954 roku *Hommage à Manuel de Falla* na gitarę i orkiestrę kameralną zaprezentowane zostało dopiero 8 maja 2011 roku (wykonanie miało miejsce w Odessie, w partii solowej wystąpił Daniil Buchka, a towarzyszyła mu Orkiestra Kameralna Miasta Odessa). Mimo ogromnego znaczenia gitarowej twórczości Tansmana w historii światowej literatury na ten instrument, jego koncerty nie zdobyły tej samej popularności, co powstałe w podobnym okresie, również dedykowane Segovii, dzieła Mario Castelnuovo-Tedesca (1939), Manuela Marii Ponce’a (1941) czy Heitora Villi-Lobosa (1951).

W tym samym czasie, gdy powstawał trzeci koncert Tansmana, Włodzimierz Kotoński skomponował pierwszy koncert z gitarą napisany na terenie Polski. *Concerto per quattro* na harfę, klawesyn, gitarę, fortepian i orkiestrę kameralną, którego pierwotna wersja pochodzi z 1960 roku, jest też jednym z najbardziej awangardowych utworów koncertujących wykorzystujących gitarę. Sam dobór grupy instrumentów koncertujących (jedyne taki przypadek w całej literaturze, nie tylko polskiej) ukazuje zamysł kompozytora, poszukującego przede wszystkim nowych konstelacji brzmieniowych. Kotoński był jednym z pierwszych twórców w Polsce, obok Tadeusza Bairda, Kazimierza Serockiego czy Bogusława Schaeffera, którzy w okresie powojennym wykorzystali gitarę w swojej twórczości (z wyłączeniem utworów popularnych, przeznaczonych na zespoły mandolinowe – vide kompozycje np. Józefa Podobińskiego). Zainteresowanie gi-

¹⁵ A. Wendland, *Gitara w twórczości Aleksandra Tansmana*, Ars Longa Edition, Łódź 1996, s. 58.

¹⁶ E. Jabłczyńska, *Twórczość gitarowa Aleksandra Tansmana*, [w:] *Z zagadnień wykonawstwa instrumentalnego. Historia i współczesność II*, red. R. Gawroński, M. Zagórski, Wydawnictwo Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2009, s. 93.

¹⁷ A. Wendland, dz. cyt., s. 59.

tarą wiąże się z pobytem Kotońskiego na Międzynarodowych Letnich Kursach Nowej Muzyki w Darmstadt pod koniec lat 50., a efektem tych poszukiwań było, oprócz koncertu, także *Trio* na flet, gitarę i perkusję (1960) oraz *A battere* na gitarę, altówkę, wiolonczelę, klawesyn i perkusję (1966)¹⁸. *Concerto per quattro* prawykonano podczas Biennale w Wenecji 24 kwietnia 1961 roku, na tym samym koncercie, na którym po raz pierwszy zabrzmiały *Gry weneckie* Witolda Lutosławskiego¹⁹; Orkiestrą Filharmonii Krakowskiej dyrygował wówczas Andrzej Markowski. W 1965 roku kompozytor powrócił do utworu i po dokonaniu rewizji opublikował go w 1966 roku w Polskim Wydawnictwie Muzycznym.



Ilustracja 4. Fragment solowego wystąpienia gitary z *Concerto per quattro* Włodzimierza Kotońskiego. Źródło: W. Kotoński, *Concerto per quattro*, PWM, Kraków 1966, sekcja 14.

Kolejne utwory z koncertującą partią gitary pojawiły się dopiero w następnym dziesięcioleciu. Chronologicznie pierwsze były *Cztery nokturny kurpiowskie* na harfę (lub gitarę) i kameralną orkiestrę smyczkową Bronisława Kazimierza Przybylskiego, których pierwsza wersja datowana jest na rok 1973. Wariantowość obsad dzieł Przybylskiego utrudnia prawidłowe datowanie wielu z nich, a także wskazanie, na jaką obsadę pierwotnie powstał utwór (niejedna kompozycja posiada kilkanaście, a nawet kilkadziesiąt opracowań instrumentalnych²⁰), jednak w przypadku *Nokturnów* należy przyjąć, że wersja gitarowa była traktowana na równi z harfową, bowiem prawykonanie utworu odbyło się właśnie z gitarą jako instrumentem solowym – miało miejsce w 1975 roku w Poznaniu, z Aleksandrem Kowalczykiem jako solistą, któremu towarzyszyła Orkiestra Smyczkowa „Pro Musica” pod dyktando Zbigniewa Friemana. Była to więc pierwsza kompozycja na gitarę z towarzyszeniem orkiestry napisana w Polsce.

Gdański twórca Henryk Hubertus Jabłoński swoje pierwsze doświadczenia w komponowaniu na gitarę zdobył pracując nad solowymi *Dwoma miniaturami* z 1973 roku. W 1977 roku napisał *Koncert na klarnet (B), gitarę i wiolonczelę*, utwór o ciekawej instrumentacji, w której grupa instrumentów koncertujących przeciwstawiona jest grupie instrumentów *quasi*-orkiestrowych: czeleście, harfie, fortepianowi i rozbudowanej perkusji, a orkiestra smyczkowa pełni jedynie

¹⁸ M. da Silva Junior, *Violão expandido: panorama, conceito e estudos de caso nas obras de Edino Krieger, Arthur Kampela e Chico Mello*, (maszynopis pracy doktorskiej pisanej pod kierunkiem D.H. Lopesa Garcii), Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2013, s. 38.

¹⁹ Źródło: http://www-5.univp.it/girardi/2015_DM1/1930-1972_BiennaleMusica.pdf [dostęp: 10.11.2020]; w wydaniu podano jako datę prawykonania wrzesień 1961 roku, podczas Warszawskiej Jesieni.

²⁰ Zob. Źródło: <http://www.bkprzybylski.pl/katalog-kompozycji> [dostęp: 10.11.2020].

funkcję akompaniującą²¹. *Koncert* prawykonano 6 marca 1983 roku w Sopocie, solistami byli Andrzej Pietras (klarnet), Jan Paterek (gitara) oraz Krzysztof Speriski (wiolonczela), a towarzyszyła im Orkiestra Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Gdańsku pod batutą Henryka Gostomskiego.

Kolejnym utworem na gitarę z towarzyszeniem orkiestry była skomponowana w stylu umiarkowanej sonorystyki²² *Muzyka* na gitarę i orkiestrę kameralną Czesława Grabowskiego (1977). Spod pióra tego twórcy wyszło wiele kompozycji gitarowych; z utworów koncertujących wymienić należy jeszcze: odnotowaną wcześniej *Chorea polonica*, *Koncert śląski* na gitarę i orkiestrę (1987) inspirowany śląskimi melodiami ludowymi²³ oraz poświęcone pamięci organizatora festiwalu Śląska Jesień Gitarowa – Jana Edmunda Jurkowskiego – *Pieśni dla przyjaciela* na gitarę i zespół kameralny (1990)²⁴.

Związany z ośrodkiem poznańskim Mieczysław Makowski jest autorem trzech koncertów na gitarę i orkiestrę: *Swinging Variations* (1978), *Koncertu nr 1 w stylu greckim* (1980) inspirowanego pobytem na festiwalu gitarowym w Volos²⁵ oraz *Koncertu nr 2 „In modo polonico”* (1984).

W latach 80. liczba koncertów stopniowo się zwiększała. Wśród powstałych wówczas utworów warto zauważyć *Concertino* na gitarę i orkiestrę smyczkową Adama Manijaka (1986), podejmujące próbę połączenia stylistyki muzyki klasycznej i jazzowej.

Zamówienia festiwalowe

Od lat 90. głównym motorem napędowym rozwoju omawianej literatury stają się festiwale gitarowe, ze Śląską Jesienią Gitarową w Tychach na czele. To w Tychach miało miejsce wiele prawykonań polskiej muzyki nowej, m.in. wspomnianych wcześniej utworów Grabowskiego: *Koncertu śląskiego* i *Pieśni dla przyjaciela*. Pierwszym zamówieniem organizatorów festiwalu było *Concerto per chitarra e orchestra* Edwarda Bogusławskiego, skomponowane na IV edycję festiwalu w 1992 roku. Na X edycję w 2004 roku powstały aż dwa dzieła – *Sinfonia concertante* na gitarę amplifikowaną i orkiestrę kameralną (2003–04) Aleksandra Lasonia oraz *Motion Picture Score Concerto* na gitarę i orkiestrę Marka Pasiecznego (2003; rok później kompozytor opracował również wersję z orkie-

²¹ M. Jarosz, dz. cyt., s. 50–51.

²² J. Szulakowska-Kulawik, *Gatunek koncertu w twórczości kompozytorów śląskich*, <https://www.sbc.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/19031?id=19031> [dostęp: 10.11.2020].

²³ W. Gurgul, *30 lat Śląskiej Jesieni Gitarowej. Historia Międzynarodowego Festiwalu „Śląska Jesień Gitarowa” oraz Konkursu Gitarowego im. Jana Edmunda Jurkowskiego w Tychach*, Miejskie Centrum Kultury w Tychach, Tychy 2016, s. 54.

²⁴ Tamże, s. 70.

²⁵ M. Makowski, *Z promocją muzyki poważnej w Polsce nie jest łatwo*, rozmowę przeprowadził Zbigniew Dubiella, „Świat Gitary” 1999, nr 5, s. 17.

strą smyczkową). Również podczas XIV edycji w 2012 roku wykonano dwa nowe utwory: *Go-Dai Concerto* na gitarę i orkiestrę Pasiecznego (2012) oraz *Koncert na gitarę w stroju osobliwym* Aleksandra Nowaka (2011–12), w którym zastosowano niezwykłą skordaturę wykorzystującą ćwierćtony (od najniższej struny kolejno dźwięki D, A, d, fis, c¹ obniżone o ¼ tonu oraz d¹ podwyższone o ¼ tonu)²⁶. XV edycja w 2014 przyniosła prawykonanie *Arioso e furioso*, koncertu na gitarę, orkiestrę smyczkową i perkusję Mikołaja Góreckiego (2013–14), edycja XVI – *Koncertu* na gitarę i orkiestrę smyczkową Marcina Błazewicza (2015–16) o charakterze symfonii koncertującej²⁷, a edycja XVII – ponownie utworu Pasiecznego, *Concerto* na gitarę i orkiestrę smyczkową (2018) inspirowanego muzyką Wojciecha Kilara i Johna Adamsa.

Ilustracja 5. Fragment *Arioso* Mikołaja Góreckiego, z rozbudowaną divisi orkiestrą smyczkową. Źródło: M. Górecki, *Arioso e furioso. Koncert na gitarę, orkiestrę smyczkową i perkusję*, PWM, Kraków 2014, *Arioso*, takty 83–88.

²⁶ Ł. Dobrowolski, „*Koncert na gitarę w stroju osobliwym i orkiestrę kameralną*” Aleksandra Nowaka, „Kwarta” 2012, nr 4, s. 12.

²⁷ D. Marcinişzyn, *Polskie koncerty współczesne*, komentarz wydawniczy, DUX, Warszawa 2018, s. 4; warto podkreślić, że płyta, na której znalazła się rejestracja koncertu, zdobyła nagrodę Fryderyk 2019 w kategorii „Album roku: muzyka symfoniczna i koncertująca”; nagrania dokonali: Marcin Dylla i Orkiestra Filharmonii Kameralnej im. Witolda Lutosławskiego w Łomży, pod dyrekcją Jana Miłosza Zarzyckiego.

Organizatorzy Warszawskiego Festiwalu Gitarowego wspierali głównie twórczość kompozytorów związanych z ośrodkiem stołecznym. Na różnych edycjach festiwalu prawykonano m.in. *Concierto para un Porteño* na gitarę i orkiestrę (2011) oraz *Koncert* na gitarę i małą orkiestrę Marka Walawendera, inspirowany kulturą flamenco *Koncert na 10 strun* na gitarę, skrzypce i orkiestrę Janusza Raczyńskiego (2011), *Concerto in F* na gitarę i orkiestrę smyczkową Mikołaja Majkusiaka (2007), *Koncert dla dwóch gitarzystów improwizujących i orkiestrę* oraz *Trzy Instalacje* na [dwie] gitary i smyczki Marcina Olaka czy *Concerto Polacco* na gitarę i orkiestrę Marka Pasiecznego (2009).

Międzynarodowy Konkurs i Kurs Gitarowy w Olsztynie, przemianowany od 2016 roku na Festiwal Gitarowy Joaquina Rodrigo w Olsztynie, również był miejscem prawykonania wielu zamówionych specjalnie na tę okazję koncertów: *Koncertu „Auri”* na gitarę i orkiestrę Adama Kosewskiego (2012), *BitterSweet* na gitarę i orkiestrę symfoniczną Daniela Nosewicza (2013–14) czy *Festival Concerto for Two* na dwie gitary i orkiestrę symfoniczną (2008), *Concerto Polacco* na dwie gitary i orkiestrę (2009) oraz *Fantaisie en hommage à Frédéric Chopin* na gitarę i orkiestrę (2010) Marka Pasiecznego.

Panu Profesorowi
Janowi Pastuszce

Koncert Gdański
na 3 gitary i orkiestrę

Krzysztof Olczak
(1997)

Ilustracja 6. Koncertujące trio gitarowe w otwierającym fragmencie *Koncertu gdańskiego* Krzysztofa Olczaka. Źródło: K. Olczak, *Koncert gdański na 3 gitary i orkiestrę*, kserokopia rękopisu z Biblioteki Akademii Muzycznej im. St. Moniuszki w Gdańsku, takty 1–15.

Również organizatorzy innych festiwali gitarowych zamawiają nowe kompozycje, m.in. *Koncert gdański* na trzy gitary i orkiestrę Krzysztofa Olczaka

z 1997 roku (utwór następnie dwukrotnie przekomponowywany – w 2000 i 2011 roku, ostatecznie przyjął formę solowego *Koncertu Gdańskiego „Tam, gdzie Wisła...”*, i w takiej formie zarejestrowany został przez gitarzystkę Monikę Dzułę-Radkiewicz) powstał dla Międzynarodowego Festiwalu „Gdańskie Spotkania Gitarowe”, a *Pasa Cathedral* na gitarę koncertującą, obój, fortepian i smyczki Aleksandra Dębicza (2019) – dla Festiwalu Akademia Gitary w Poznaniu.

Inne koncerty

Prócz zamówień festiwalowych od lat 80. XX wieku coraz silniej reprezentowana jest też grupa utworów powstałych dzięki bezpośredniej współpracy gitarzysty z kompozytorem, kiedy to wykonawca poprosił bądź zainspirował twórcę do napisania koncertu. Znaczącym i jednym z pierwszych przykładów takiej współpracy na gruncie polskim jest pięcioczęściowy *Koncert* na gitarę i orkiestrę Bogusława Schaeffera (1984), dedykowany Krzysztofowi Celińskiemu i prawykonany przez niego w tym samym roku w Rzeszowie. Innym przykładem jest *Concerto per chitarra e quartetto d'archi* Józefa Świdra, napisane w 1997 roku, a wydane przez Carus-Verlag w 2010 roku. Utwór powstał z inspiracji i dla śląskiego gitarzysty Tomasza Spalińskiego, został również przez niego zarejestrowany na wydanej w 2005 r. płycie *Tomasz Spaliński gra utwory gitarowe Józefa Świdra*. Wg kompozytora jest to jego najbardziej udany utwór gitarowy²⁸. Dla Łukasza Kuropaczewskiego powstał *Koncert* na gitarę, kotły i smyczki op. 115 Krzysztofa Meyera (2010–11), obecnie jeden z najpopularniejszych polskich koncertów, zarejestrowany na płytach już dwukrotnie – *Nocturnal* Łukasza Kuropaczewskiego z 2012 roku oraz *GuitarEVOL.3UTION + Orchestra* Piotra Przedbory z 2019 roku. Gitarzyści ci nawiązali także współpracę z Krzysztofem Pendereckim, dzięki czemu światło dzienne ujrzała gitarowa wersja *Koncertu altówkowego* z 1983 roku. Kolejne przykłady współpracy duetu gitarzysta – kompozytor to m.in.: Marcin Maślak i Roman Czura (*Concierto ardiente para guitarra y orchestra* op. 27, 2014–15), Jakub Kościuszko i Piotr Klimek (*Omdlenia* na gitarę i orkiestrę smyczkową, 2016), Marcin Koziół i Jacek Rabiński (*Concerto* na gitarę i smyczki z 2017 roku, bogate we fragmenty aleatoryczne i perkusyjne²⁹; Rabiński jest także autorem *Doppelkonzert* na skrzypce, gitarę i orkiestrę smyczkową z 2005 roku) oraz Oskar Strukiel-Piotrowski i Dawid Dorożyński (*Metamorfozy. Koncert na gitarę i orkiestrę symfoniczną*, 2018–19). Jak widać ta forma współpracy jest popularna szczególnie w ostatnim dziesięcioleciu, w którym duże grono młodych wykonawców aktywnie działa na rzecz poszerzenia literatury gitarowej.

²⁸ T. Spaliński, *Twórczość gitarowa Józefa Świdra. Poglębiona analiza aspektu wykonawstwa instrumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007, s. [130].

²⁹ M. Koziół, S. Jabłoński, *69 Duo*, rozmowę przeprowadził Wojciech Gurgul, „Sześć Strun Świata” 2017, nr 2, s. 17.

The image shows a musical score for guitar, consisting of four staves. The first staff is marked 'S.T.' and 'p', the second 'S.P.' and 'mf', the third 'pp' and 'fff', and the fourth 'f' and 'p'. The music features various rhythmic patterns and dynamic markings.

Ilustracja 7. Fragment kadencji z *Metamorfóz* Dawida Doroczyńskiego; kompozytor potraktował kadencję jako moment syntezy środków użytych na przestrzeni całej kompozycji. Źródło: D. Doroczyński, *Metamorfozy. Koncert na gitarę i orkiestrę symfoniczną*, Wrocław 2019, część IV *Terazniejszość*, takty 121–130.

Impulsem do powstania nowych dzieł są też niekiedy innowacje lutnicze na gruncie gitary klasycznej. Na skonstruowaną przez Jana Edmunda Jurkowskiego gitarę polską³⁰ Czesław Grabowski skomponował wspomniany wcześniej utwór *Chorea polonica*, a na instrument autorstwa Krzysztofa Sadłowskiego – gitarę ośmiostrunową – powstało *Concerto* na gitarę ośmiostrunową i orkiestrę smyczkową z fortepianem i klawesynem Anny Zawadzkiej-Gołosz (2002).

W historii polskiej gitarystyki ważne miejsce zajmują także koncerty Jerzego Bauera i Roberta Kurdybachy. Przy powstawaniu *Concertina* na gitarę i orkiestrę smyczkową Bauera (1997), twórcy wielokrotnie nagradzanego za swoje utwory gitarowe, współpracował Marcin Dylla³¹. Bauer skomponował też dwa inne utwory koncertujące: *Świergotania, lamenty i taneczek* na flet, gitarę, wibrafon i orkiestrę smyczkową oraz *Duo concertante* na duet gitarowy i orkiestrę symfoniczną (1997). *Koncert* na gitarę, fortepian i smyczki Kurdybachy (1993) zdobył III miejsce w konkursie organizowanym z okazji Roku Jubileuszowego Grażyny Bacewicz w 1999 roku³², a *Koncert* na gitarę i smyczki (1997) uzyskał rekomen-

³⁰ Instrument o specjalnie zaprojektowanej podstrunnicy, wzbogacony o dwie dodatkowe struny basowe, strojone na dźwięki D i G; zob. J. Powroźniak, *Gitara polska*, „Poradnik Muzyczny” 1985, nr 2, s. 6–7.

³¹ M. Dylla, *Cenię artystyczny niepokój*, rozmowę przeprowadził Wojciech Gurgul, „Sześć Strun Świata” 2016, nr 3, s. 35.

³² M. Nosal, dz. cyt., s. 21.

dadcję Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów UNESCO w Paryżu w 1999 roku w kategorii młodych kompozytorów³³. Twórca powrócił do formy koncertu gitarowego w 2015 roku, kiedy ukończył *Koncert nr 2* na gitarę i orkiestrę.

Ilustracja 8. Wykorzystanie rozszerzonej w dół skali gitary w *Concerto* na gitarę ośmiostunową Anny Zawadzkiej-Gołosz. Źródło: A. Zawadzka-Gołosz, *Concerto*, kserokopia wydruku komputerowego z Biblioteki Akademii Muzycznej w Krakowie, takty 46–49.

Warte zauważenia są także trzy koncerty, które doczekały się już nagrań płytowych: ilustracyjny *Koncert kwitnącej róży* na gitarę i orkiestrę Janusza Stalmierskiego (1999), który nagrała Kornela Arwicz-Sienicka, pastelowe *Concerto da camera „Tre Immagini”* per chitarra e orchestra d’archi op. 41 Marcina Kopczyńskiego (2006), zarejestrowane przez Krzysztofa Meisingera w wersji z akompaniamentem fortepianu, a także energetyczny *Don Jose – fantazja monolog wg Carmen G. Bizeta* na gitarę, perkusję i smyczki Artura Banaszekwicza (2015) utrwalony na płycie przez Tomasza Kandulskiego.

Koncert gitarowy staje się też powoli formą, po którą sięgają studenci w trakcie studiów kompozytorskich, czego przykładami są utwory m.in. Artura Słotwińskiego (*Muzyka* na gitarę, smyczki i perkusję, 2012), Pauliny Zujewskiej

³³ A. Granat-Janki, *Twórczość kompozytorów wrocławskich w latach 1945–2000*, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2003, s. 171.

(*Koncert* na gitarę i orkiestrę smyczkową, 2013) oraz wspomniany koncert Do-
rożyńskiego.

Do koncertów, o których brak jakichkolwiek bliższych informacji, zaliczają się m.in. utwory uznanych twórców, takich jak Zdzisław Wysocki (*Concerto per chitarra, orchestra d'archi e percussioni* op. 43, 1988–89), Juliusz Łuciuk (*Homage a quelqu'un* na gitarę solo i orkiestrę smyczkową, 1993), Aleksandra Garbal (*Koncert* na gitarę i orkiestrę, 1996–98), Joanna Bruzdowicz-Tittel (*Symfonia* na 2 gitary, perkusję i kwintet smyczkowy lub orkiestrę kameralną, 1997) czy Krzesimir Dębski (*Koncert* na gitarę i orkiestrę, 2014).

Kompozytorzy-gitarzyści

Chronologicznie pierwszym utworem na gitarę i orkiestrę napisanym przez gitarzystę było *Concertino* na dwie gitary i orkiestrę Franciszka Wiczorka (1985). W 1987 roku inny gitarzysta-kompozytor – Bartłomiej Budzyński, skomponował pięcioczęściowy *Koncert* na cztery gitary i orkiestrę, prawykonany jeszcze w tym samym roku podczas IX Koszalińskich Spotkań Gitarowych organizowanych przez Zbigniewa Dubiellę. Spod pióra Budzyńskiego wyszły jeszcze dwa utwory: *Partita concertante de Wratislavia* na dwie gitary i orkiestrę kameralną (1998) oraz *Koncert* na gitarę i orkiestrę (2000).

Bogaty dorobek twórczy Gerarda Drozda liczy ponad 200 opusów, z czego większą część zajmują kompozycje przeznaczone na składy z udziałem gitary. Pośród nich odnotować można aż siedem koncertów gitarowych: *Koncert* op. 58 na gitarę i orkiestrę smyczkową, *Concerto* op. 77 na gitarę i orkiestrę (1999), *Concerto Rapsodico* op. 80 na cztery gitary i orkiestrę (2001), *Concerto* op. 87 na gitarę i orkiestrę smyczkową (2002), *Concerto „Carpe Diem”* op. 121 na gitarę i kwartet smyczkowy (2008), *Concerto* op. 140 na dwie gitary i kwartet smyczkowy (2013) oraz *Concierto de Gliwice* op. 175 na gitarę i orkiestrę (2018). Koncerty gitarowe Drozda oparte są na klasycznej, trzyczęściowej formie o układzie części szybka-wolna-szybka. Wypracowany przez kompozytora język muzyczny (m.in. tzw. harmonia kalejdoskopowa) cechuje przystępność, przez co jego kompozycje cieszą się popularnością wśród gitarzystów z całego świata (prawykonania koncertów dokonywali m.in. tacy wirtuozi, jak Carlo Marchione, Gerhard Reichenbach czy Goran Krivokapić)³⁴.

Największy dorobek na gruncie koncertów gitarowych wśród polskich twórców posiada Marek Pasieczny, który skomponował ich 13³⁵. Praktycznie wszyst-

³⁴ K. Zielińska, *Życie i twórczość śląskiego kompozytora Gerarda Drozda* (maszynopis pracy magisterskiej pisanej pod kierunkiem A. Gruszki), Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2002, s. 28.

³⁵ W liczbie tej, jak i w ogólnej statystyce, nie uwzględniam opracowania na gitarę z fortepianem koncertu *Go-Dai* oraz opracowania na gitarę z organami *Concerto* z 2018 roku.

kie związane są z zamówieniami festiwalowymi: *Youthful Fantasie* na gitarę i orkiestrę (2002) dla festiwalu w Świdnicy, *Grand Double Concerto* na klarnet, gitarę i orkiestrę kameralną (2005) dla festiwalu we Wrocławiu, *Concerto Chaconne* na gitarę i kwartet smyczkowy (2012) dla festiwalu w Trzemeszku, *Hollywood Concerto* na gitarę i orkiestrę (2012) dla festiwalu w Elblągu, *Concerto: The Double Portrait* na dwie gitary i orkiestrę symfoniczną (2014) dla festiwalu w Zielonej Górze, a także utwory powstałe na już wspomniane wydarzenia w Warszawie, Olsztynie (dwukrotnie) oraz Tychach (trzykrotnie). Chronologicznie pierwszym koncertem Pasiecznego było *Concertino* na gitarę i orkiestrę smyczkową (2001). Kompozycje Pasiecznego to przekrój stylistyk, swoisty przegląd zainteresowań twórczych: od początkowych wpływów muzyki jazzowej i filmowej, poprzez utwory oparte na polskim folklorze, inspiracje muzyką dalekowschodnią, aż po zainteresowanie muzyką minimalistyczną.



Ilustracja 9. Eksploracja możliwości kolorystycznych gitary w *Go-Dai Concerto* Marka Pasiecznego. Źródło: M. Pasieczny, *Go-Dai Concerto*, Signature Limited Edition, 2012, cz. II *Spirit of Fire*, takty 129–136.

Związany z łódzkim ośrodkiem Maciej Staszewski jest autorem czterech utworów koncertujących: *Concertina* na gitarę i orkiestrę smyczkową (2003), *Fantazji* na gitarę i orkiestrę smyczkową (2004), która ostatecznie stała się częścią *Koncertu* na gitarę i orkiestrę smyczkową (2005), a także *Koncertu* na gitarę i orkiestrę kameralną (2011); we wszystkich istotną rolę odgrywa zmienna metrytmika³⁶. Gitarzystami, którzy także posiadają w swojej tece kompozytorskiej koncerty gitarowe są np. Kamil Bartnik (utwory na gitarę i na dwie gitary z orkiestrą) czy Jan Kasprzyk (dwa koncerty z 1991 roku). Najmłodsze pokolenie reprezentuje Janko Raśeta, autor *The Black Garden* na gitarę i orkiestrę (2012) oraz Michał Lazar, który w swojej kompozycji dyplomowej pt. *Skrawki* z 2019 roku przedstawia gitarę klasyczną zespołowi kameralnemu o niewielkim składzie³⁷.

³⁶ A. Bęben, *On the Trail*, komentarz wydawniczy, DUX, Warszawa 2018, s. 5.

³⁷ M. Lazar, *Skrawki jako przykład kameralnego koncertu instrumentalnego. Autorefleksja nad podjętą techniką kompozycyjną* (maszynopis pracy licencjackiej pisanej pod kierunkiem M. Jabłońskiego), Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2019, s. 3–4.

Ilustracja 10. Faktura koncertu *Skrawki* Michała Łazara. Źródło: M. Łazarz, *Skrawki*, 2019, takty 3–4.

Podsumowanie

Ostatnie dziesięciolecie przyniosło aż 35 nowych utworów. W poprzednich dekadach liczby te kształtowały się następująco: 2001–10 – 22 koncerty, 1991–2000 – 20, 1981–90 – 12, 1971–80 – tylko 5, a trzy wcześniejsze dekady – 4³⁸. Widać więc, że w ostatnim półwieczu stale intensyfikuje się rozwój literatury na gitarę z orkiestrą. Wielotorowość rozwoju koncertu gitarowego w Polsce, różne stylistyki i techniki użyte w skomponowanych utworach, odmienność inspiracji, tych muzycznych, jak i tych związanych z mecenatem finansowym, przynosi zapowiedź dalszego rozwoju formy w trzeciej dekadzie XXI wieku. W ślad za kompozytorami muszą teraz iść wykonawcy: gitarzyści, a także zespoły orkiestrowe z dyrygentami i dyrektorami artystycznymi na czele, bez których muzyka pozostaje tylko tytułami na kartach publikacji naukowych.

Bibliografia

Źródła

Dylla Marcin, *Cenię artystyczny niepokój*, rozmowę przeprowadził Wojciech Gurgul, „Sześć Strun Świata” 2016, nr 3, s. 33–39.

³⁸ W statystyce tej nie ujęto 14 koncertów, których daty powstania nie są dokładnie znane.

- Kozioł Marcin, Jabłoński Szymon, *69 Duo*, rozmowę przeprowadził Wojciech Gurgul, „Sześć Strun Świata” 2017, nr 2, s. 16–19.
- Makowski Mieczysław, *Z promocją muzyki poważnej w Polsce nie jest łatwo*, rozmowę przeprowadził Zbigniew Dubiella, „Świat Gitary” 1999, nr 5, s. 17.
- Nowak Aleksander, *Koncert na gitarę w stroju osobliwym i orkiestrę kameralną*, nota programowa, PWM, Kraków 2012.

Opracowania

- Granat-Janki Anna, *Twórczość kompozytorów wrocławskich w latach 1945–2000*, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2003.
- Gurgul Wojciech, *30 lat Śląskiej Jesieni Gitarowej. Historia Międzynarodowego Festiwalu „Śląska Jesień Gitarowa” oraz Konkursu Gitarowego im. Jana Edmunda Jurkowskiego w Tychach*, Miejskie Centrum Kultury w Tychach, Tychy 2016.
- Iwanicka Anna, „*Los Caprichos*” Marcina Błażewicza, [w:] *Druga ogólnopolska sesja naukowo-artystyczna gitarystyki polskiej*, red. J. Zamuszko, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 1998, s. 13–32.
- Jabłczyńska Ewa, *Twórczość gitarowa Aleksandra Tansmana*, [w:] *Z zagadnień wykonawstwa instrumentalnego. Historia i współczesność II*, red. R. Gawroński, M. Zagórski, Wydawnictwo Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2009, s. 87–101.
- Maślak Marcin, *Idiom gitary w relacji kompozytor-wykonawca*, Seis Cordas, Zabrze 2019.
- Mika Bogumiła, *Problemy wykonawcze współczesnej muzyki gitarowej na przykładzie kompozycji Edwarda Bogusławskiego „Concerto per chitarra e orchestra”*, [w:] *Problemy wykonawcze muzyki współczesnej*, red. I. Marciniak, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego w Zielonej Górze, Zielona Góra 1998, s. 131–138.
- Nosal Marek, *Twórczość kompozytorów polskich na gitarę solo po 1945 roku. Zagadnienia artystyczno-wykonawcze na wybranych przykładach*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2013.
- Spaliński Tomasz, *Twórczość gitarowa Józefa Świdra. Poglębiona analiza aspektu wykonawstwa instrumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007. [dostępny pod adresem <https://core.ac.uk/download/pdf/225723573.pdf>].
- Wendland Andrzej, *Gitara w twórczości Aleksandra Tansmana*, Ars Longa Edition, Łódź 1996.

Artykuły

- Dobrowolski Łukasz, „Koncert na gitarę w stroju osobliwym i orkiestrę kameralną” Aleksandra Nowaka, „Kwarta” 2012, nr 4, s. 12–13. [dostępny pod adresem: https://issuu.com/pwmeditation/docs/kwarta_4_druk].
- Domańska Anna, *W cieniu dawnych mistrzów Harolda Blooma. Lęk przed wpływem i muzyka późnej fazy kultury zachodniej*, „Res Facta Nova” 2012, nr 13, s. 129–150. [dostępny pod adresem: http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_22/RFN22%20Domanska%20-%20W%20cieniu%20dawnych%20mistrzow.pdf].
- Popow Arsenij, *O utworach koncertowych na gitarę z orkiestrą*, „Poradnik Muzyczny” 1971, nr 9, s. 7–9.
- Powroźniak Józef, *Gitara polska*, „Poradnik Muzyczny” 1985, nr 2, s. 6–7.

Prace doktorskie, magisterskie, licencjackie

- da Silva Junior Mario, *Violão expandido: panorama, conceito e estudos de caso nas obras de Edino Krieger, Arthur Kampela e Chico Mello*, (maszynopis pracy doktorskiej pisanej pod kierunkiem D. H. Lopesa Garcii), Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2013. [dostępny pod adresem: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/285296/1/SilvaJunior_Marioda_D.pdf].
- Jarosz Małgorzata, *Gitara w twórczości wybranych kompozytorów związanych z Akademią Muzyczną w Gdańsku* (maszynopis pracy magisterskiej pisanej pod kierunkiem M. Karwaszewskiej), Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2017.
- Lazar Michał, *Skrawki jako przykład kameralnego koncertu instrumentalnego. Autorefleksja nad podjętą techniką kompozycyjną* (maszynopis pracy licencjackiej pisanej pod kierunkiem M. Jabłońskiego), Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2019.
- Zielińska Katarzyna, *Życie i twórczość śląskiego kompozytora Gerarda Drozda* (maszynopis pracy magisterskiej pisanej pod kierunkiem A. Gruszki), Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2002.

Komentarze wydawnicze

- Bęben Aleksandra, *On the Trail*, komentarz wydawniczy, DUX, Warszawa 2018, s. 4–7.
- Marciniszyn Dariusz, *Polskie koncerty współczesne*, komentarz wydawniczy, DUX, Warszawa 2018, s. 4–5.

Strony internetowe

Gurgul Wojciech, *Internetowy katalog polskiej muzyki gitarowej XX i XXI wieku*, Źródło: <http://nagitare.pl/> [dostęp: 10.10.2020].

Lichecka Małgorzata, *Akordy miasta. Wybitny kompozytor Gerard Drozd zamknął w dźwiękach Gliwice*, Źródło: <https://www.nowiny.gliwice.pl/akordy-miasta-wybitny-kompozytor-gerard-drozd-zamknal-w-dzwiekach-gliwice> [dostęp: 10.11.2020].

Szulakowska-Kulawik Jolanta, *Gatunek koncertu w twórczości kompozytorów śląskich*, Źródło: <https://www.sbc.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/19031?id=19031> [dostęp: 10.11.2020].

Źródło: <http://www.bkprzybylski.pl/katalog-kompozycji> [dostęp: 10.11.2020].

Źródło: <https://culture.pl/pl/dzielo/trigonalia> [dostęp: 10.11.2020].

A Panorama of Polish Guitar Concertos

Abstract

The present article constitutes an attempt at outlining the musical oeuvre of Polish composers in the field of concertos for guitar and orchestra. Since the 1940s, when the first concerto with a guitar part was created, more than 100 concertos have been composed in Poland. In an effort to write such a piece of music, composers discovered different creative paths, which often revealed various new colours of the guitar. The article discusses a proposal to divide the concertos created in Poland according to the specificity of the pieces, introduces the history of the first Polish concertos and paints a picture of guitar literature created by 2020.

Keywords: Polish guitar music, guitar concerto, guitar festivals in Poland, Polish music after 1945.



<https://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.12>

Wojciech GURGUL

<https://orcid.org/0000-0003-0113-998X>

Jan Długosz University in Czestochowa (Poland)

e-mail: wojciechkgurgul@gmail.com

A Panorama of Polish Guitar Concertos

Translation of the published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.11>)

How to cite: Wojciech Gurgul, *A Panorama of Polish Guitar Concertos*, “Edukacja Muzyczna” 2020, no. 15, pp. 85–103.

Abstract

The present article constitutes an attempt at outlining the musical oeuvre of Polish composers in the field of concertos for guitar and orchestra. Since the 1940s, when the first concerto with a guitar part was created, more than 100 concertos have been composed in Poland. In an effort to write such a piece of music, composers discovered different creative paths, which often revealed various new colours of the guitar. The article discusses a proposal to divide the concertos created in Poland according to the specificity of the pieces, introduces the history of the first Polish concertos and paints a picture of guitar literature created by 2020.

Keywords: Polish guitar music, guitar concerto, guitar festivals in Poland, Polish music after 1945.

The aim of this study is to offer an insight into the issue of Polish concertos for guitar and orchestra. This subject matter has not been elaborated on in greater detail thus far, despite the constantly growing number of such pieces of music. In an article concerning guitar concertos created worldwide by 1970, Arseniy Popov lists 104 guitar concertos, including only one by a Polish author – *Concertino* by

Date of submission: 10.11.2020

Review 1 sent/received: 19.11.2020/30.11.2020

Review 2 sent/received: 19.11.2020/05.12.2020

Date of acceptance: 06.12.2020

Alexandre Tansman from 1945¹. He makes no mention of *Concerto per quattro* created in 1960 by Włodzimierz Kotoński, even though it was published and performed abroad, and two other pieces by Tansman. In her article from 1998, Anna Iwanicka names 15 concertos, including the ones that were not intended for the classical but electric or bass guitar²; however, close to 30 concertos had already been created by that time. Discussing the guitar concerto in his 2013 book, Marek Nosal stated that there are “more than fifty concertos for guitar and orchestra.”³ According to *Internetowy katalog polskiej muzyki gitarowej XX i XXI wieku* [*Online Catalogue of Polish Guitar Music in the 20th and 21st Century*], 112⁴ guitar concertos have been written in Poland⁵. The inclusion criteria for this group of works are very broad – from the title itself (concerto, concertino, sinfonia concertante)⁶ to the composition of the performing ensemble (whether the piece is intended for guitar and symphony, chamber or string orchestra).

This article does not, however, aspire to provide a comprehensive discussion of the issue posed in the topic, not only for obvious reasons related to the length of the text, but also due to the scarcity of sources concerning many of the Polish guitar concertos. The studies on the guitar works of a large group of composers have not yet been undertaken; Mieczysław Makowski is one such figure, as none of his works have been discussed in spite of the fact that his portfolio consists of more than 20 guitar pieces.

Polish guitar concertos, or pieces for guitar and orchestra, may be grouped according to several features. The first division concerns the treatment of the guitar part – it may be used as a strictly concertante instrument with a virtuoso part and significant contribution to musical narrative, as in the concerto *Los Caprichos* by Marcin Błażewicz (1986–88)⁷, or as a tonal supplement to the orchestra when

¹ A. Popov, *O utworach koncertowych na gitarę z orkiestrą*, “Poradnik Muzyczny” 1971, no. 9, p. 9; the article provides an incorrect date of the creation of *Concertino*: 1946 instead of 1945.

² A. Iwanicka, “*Los Caprichos*” Marcina Błażewicza, [in:] *Druga ogólnopolska sesja naukowo-artystyczna gitary polskiej*, ed. J. Zamuszko, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 1998, p. 13.

³ M. Nosal, *Twórczość kompozytorów polskich na gitarę solo po 1945 roku. Zagadnienia artystyczno-wykonawcze na wybranych przykładach*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2013, p. 22.

⁴ This number does not include *Muzyka koncertująca* for guitar and string orchestra by Andrzej Dziadek, which, according to a list of the author’s compositions available at, among others, Polish Music Information Centre, was completed in 1994 but remains unfinished according to the composer himself; See M. Jarosz, *Gitara w twórczości wybranych kompozytorów związanych z Akademią Muzyczną w Gdańsku* (typescript of a master’s thesis under the supervision of M. Karwaszewska), Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk, Gdańsk 2017, pp. 22–23.

⁵ Source: W. Gurgul, *Internetowy katalog polskiej muzyki gitarowej XX i XXI wieku*, <http://nagitarare.pl/> [access: 10.11.2020].

⁶ An exception is *Koncert na gitarę solo* [*Concerto for solo guitar*] by Jan Wincenty Hawel from 1978, which was not included in this text.

⁷ A. Iwanicka, op. cit., p. 31.

the guitar part is embedded in the orchestral tissue; in that case, we may merely speak of a concertante part, as in, for instance, *Concerto per chitarra e orchestra* by Edward Bogusławski⁸.

The second is related to the issue of forming the orchestral texture. The guitar is one of the quietest instruments, hence juxtaposing it with an orchestra causes difficulties with the performance and, therefore, the reception of the piece – the guitar must simply be audible. Some of the pieces employ the rule of texture thinning, which was known as early as in the 19th century and successfully used by Ferdinando Carulli or Mauro Giuliani⁹ (as in, for example, *Koncert na gitarę w stroju osobliwym* [*Concerto for Guitar in Peculiar Tuning*] by Aleksander Nowak, in which many moments of the guitar part are almost cadential in nature¹⁰). In some pieces, composers consciously sought textural solutions that would improve the clarity of the guitar against the background of an orchestra (e.g. *Skrawki* [*Scraps*] by Michał Lazar), and in the case of the majority of compositions, the composer assumed from the outset that the guitar will need to be amplified anyway (in one case, the author obliged the guitarist to amplify the instrument – vide *Sinfonia concertante* for amplified guitar and chamber orchestra by Aleksander Lason).

Fig. 1. One of the *quasi*-cadential fragments in *Koncert na gitarę w stroju osobliwym* by Aleksander Nowak. Source: A. Nowak, *Koncert na gitarę w stroju osobliwym i orkiestrę kameralną*, PWM, Kraków 2012, bars 207–210.

The third division concerns the orchestral instruments used in a composition. In Poland, concertos with the accompaniment of a full orchestra or chamber orchestra are prevalent – there are 67 of them. There are 37 pieces for string orchestra (including the concertos whose sound tissue was supplemented with a part for percussion or keyboard instruments, as in *Koncert* [*Concerto*] for guitar, kettle-drum and strings, op. 115 by Krzysztof Meyer). Four concertos are intended for

⁸ B. Mika, *Problemy wykonawcze współczesnej muzyki gitarowej na przykładzie kompozycji Edwarda Bogusławskiego "Concerto per chitarra e orchestra"*, [in:] *Problemy wykonawcze muzyki współczesnej*, ed. I. Marciniak, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego w Zielonej Górze, Zielona Góra 1998, p. 138.

⁹ M. Maślak, *Idiom gitary w relacji kompozytor-wykonawca*, Seis Cordas, Zabrze 2019, p. 39.

¹⁰ A. Nowak, *Koncert na gitarę w stroju osobliwym i orkiestrę kameralną*, programme note, PWM, Kraków 2012, p. [2].

a guitar with the accompaniment of a string quartet, for example *Concerto per chitarra e quartetto (quintetto) d'archi* by Józef Świder and one each with the accompaniment of other ensembles: *Chorea polonica* for Polish guitar and string ensemble by Czesław Grabowski, *Concertino* for harmonica, guitar and string trio by Bogusław Schaeffer from 1999, *Koncert podwójny [Double Concerto]* for guitar, cello and fifteen string instruments by Marcin Filip Banasik from 2007 and the previously mentioned *Skrawki* for guitar and Lazar's chamber ensemble.

The image shows a musical score for the piece 'Concerto per chitarra e quartetto (quintetto) d'archi' by Józef Świder. It is a score for guitar and string quartet. The top staff is the guitar part, starting at measure 71, marked 'sempre agitato e accel.'. It features a complex texture with many triplets. Below the guitar are four staves for the string quartet: Violin I, Violin II, Viola, and Double Bass. The Double Bass part is marked 'arco' and 'p' (piano). The score shows the texture of the double bass ad libitum part.

Fig. 2. Texture of *Concerto per chitarra e quartetto (quintetto) d'archi* by Józef Świder; double bass ad libitum part. Source: J. Świder, *Concerto per chitarra e quartetto d'archi*, Carus Verlag, Stuttgart 2010, part 2 *Adagio cantabile*, bars 71–73.

The fourth possibility of division concerns the instrumental abilities of the author – whether they previously received education at any level as an instrumentalist and guitarist or not. Apart from the obvious difficulties related to the texture of the instrument that the composers who are not guitarists face, and which are highlighted by many authors in interviews or programme notes, the lack of knowledge of guitar literature also plays a significant role. On the one hand, such circumstances give authors who had no previous involvement with the guitar the natural ability to not refer back to prior patterns (which, in itself, is extremely inspiring, yet this issue deserves separate discussion). On the other hand, a composer who is also a guitarist and is conversant with different repertoires has to grapple with the achievements of his precursors¹¹, not only on the ground of his own creative explorations but also in the context of the reception of the piece, which is particularly noticeable in the press reports from the first performances of new pieces, in which reviewers virtually always compare the new guitar con-

¹¹ A. Domańska, *W cieniu dawnych mistrzów Harolda Blooma. Lęk przed wpływem i muzyka późnej fazy kultury zachodniej*, "Res Facta Nova" 2012, no. 13, p. 138.

certo to the most popular piece for guitar and orchestra, namely *Concierto de Aranjuez* by Joaquín Rodrigo¹². Due to the large number of pieces by composers who were also guitarists (46 pieces, that is nearly half of all the guitar concertos created in Poland), I shall discuss their works separately in the latter part of the article¹³.

A special place within the literature in question is occupied by concertos for a larger group of soloists. Here, we can also distinguish two smaller subgroups: concertos in which apart from the solo guitar part, there are also other concertante instruments and concertos for homogenous guitar ensembles. Double concertos are prevalent in the first group; there are 8 of them in total, including *Concerto for Beata* for flute, guitar and string orchestra by Piotr Lachert (2003), *Pulsaciones* for guitar, accordion and string orchestra by Mikołaj Majkusiak (2013), *Koncert podwójny* [*Double Concerto*] for guitar, accordion and symphony orchestra by Piotr Jędrzejczyk (2015) and *Półcienie i kontury. Concerto grosso nr 4* [*Concerto Grosso No. 4 "Penumbras and Contours"*] for guitar, double bass and string orchestra by Maciej Jabłoński (2016). Triple concertos were composed by Zbigniew Bargielski (*Trigonalia* for guitar, accordion, percussion and chamber orchestra from 1994, which received a recommendation of UNESCO's International Rostrum of Composers in Paris in 1995¹⁴) and Henryk Hubertus Jabłoński (*Koncert* [*Concerto*] for clarinet, guitar, cello and orchestra 1977), and the only quadruple concerto is a piece by Włodzimierz Kotoński (*Concerto per quattro* for harp, harpsichord, guitar, piano and chamber orchestra, 1960). They form a total of 11 concertos.

Fig. 3. Fragment of the solo instruments part in *Półcienie i kontury. Concerto grosso nr 4* for guitar, double bass and string orchestra by Maciej Jabłoński. Source: M. Jabłoński, *Półcienie i kontury. Concerto grosso nr 4 per contrabbasso, chitarra ed archi*, Kraków 2015, bars 167–170.

Among the concertos for homogenous guitar ensembles, concertos for duets are predominant; there are 12 in total, including *Pejzaż* [*Landscape*] for two guitars and string orchestra by Anna Zawadzka-Gołosz (1983) and *Morze Śródziemne, żegnaj. Próba rekonstrukcji* for two guitars and orchestra by Joanna

¹² See M. Lichecka, *Akordy miasta. Wybitny kompozytor Gerard Drozd zamknął w dźwiękach Gliwice*, <https://www.nowiny.gliwice.pl/akordy-miasta-wybitny-kompozytor-gerard-drozd-zamknal-w-dzwiekach-gliwice> [access: 10.11.2020].

¹³ Dr hab. Marek Nosal made a similar assumption. See M. Nosal, op. cit., pp. 21–22.

¹⁴ Source: <https://culture.pl/pl/dzielo/trigonalia> [access: 10.11.2020].

Wnuk-Nazarowa (1986). There is also a single concerto with a concertante guitar trio by Krzysztof Olczak (*Koncert gdański [Gdańsk Concerto]*, 1997) and two with a quartet by Bartłomiej Budzyński (*Koncert [Concerto]*, 1987) and Gerard Drozd (*Concerto Rapsodico* op. 80, 2001). There is a total of 15 concertos.

The beginnings of the guitar concerto in Poland

The first Polish concerto pieces for guitar and orchestra were created outside the country. They resulted from the collaboration between the Spanish virtuoso Andrés Segovia with Alexandre Tansman, who lived in exile. The first fruit of that collaboration was *Concertino* for guitar and orchestra, which was completed in mid-1945. However, the four-movement piece was not premiered by Segovia, who might have decided that the guitar part is not virtuoso enough¹⁵, and the texture of the concerto was too reliant on a dialogue with the orchestra instead of ensuring a proper contrast between the solo instrument and the orchestra¹⁶. The first performance of *Concertino* did not take place until 21 April 1995, when it was performed by Frédéric Zigante at the inaugural concert of the 7th International Festival “Gdańskie Spotkania Gitarowe”¹⁷. The two subsequent attempts at composing also failed to meet Segovia’s expectations: the first performance of the 1960 piece *Musique de cour* for guitar and chamber orchestra did not take place until 20 December 1971 in Palma de Mallorca (the guitar was played by Gabriel Estarellas, who was accompanied by Orquesta Sinfonica de Mallorca under the baton of Gerardo Perez Busquier), and the 1954 *Hommage à Manuel de Falla* for guitar and chamber orchestra was presented for the first time on 8 May 2011 (the performance took place in Odessa; the solo part was performed by Daniil Buchka, who was accompanied by Odessa Chamber Orchestra). Despite the immense significance of Tansman’s guitar works for the history of the instrument’s literature worldwide, his concertos have never enjoyed the same popularity as the ones created at a similar time, also dedicated to Segovia, by Mario Castelnuovo-Tedesco (1939), Manuel Maria Ponce (1941) or Heitor Villa-Lobos (1951).

At the time when Tansman’s third concerto was being created, Włodzimierz Kotoński composed the first concerto with a guitar part written in Poland. *Concerto per quattro* for harp, guitar, piano and chamber orchestra, whose original version dates back to 1960, is also one of the most avant-garde concertante pieces with a guitar part. The very fact that he decided to choose a group of concertante instruments (the only instance in the entire literature, not only Polish) reveals the

¹⁵ A. Wendland, *Gitara w twórczości Aleksandra Tansmana*, Ars Longa Edition, Łódź 1996, p. 58.

¹⁶ E. Jabłczyńska, *Twórczość gitarowa Aleksandra Tansmana*, [in:] *Z zagadnień wykonawstwa instrumentalnego. Historia i współczesność II*, ed. R. Gawroński, M. Zagórski, Wydawnictwo Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2009, p. 93.

¹⁷ A. Wendland, op. cit., p. 59.

intentions of the composer, who primarily sought new tonal constellations. Kotoński was one of the first authors in Poland, apart from Tadeusz Baird, Kazimierz Serocki or Bogusław Schaeffer, to use the guitar in his works in the post-war period (not including popular pieces for mandolin ensembles – vide Józef Podobiński's compositions). The interest in the guitar is related to Kotoński's stay at International Summer Courses for New Music in Darmstadt at the end of the 1950s, and his explorations, aside from the concerto, resulted in *Trio* for flute, guitar and percussion (1960) and *A battere* for guitar, viola, cello, harpsichord and percussion (1966)¹⁸. *Concerto per quattro* premiered during the Biennale in Venice on 24 April 1961, the same concert at which Witold Lutosławski's *Venetian Games* resounded for the first time¹⁹; at that time, the Kraków Philharmonic Orchestra was conducted by Andrzej Markowski. In 1965, the composer returned to the piece and having revised it, he published it in 1966 in Polskie Wydawnictwo Muzyczne [PWM Edition].



Fig. 4. Fragment of a guitar solo performance from *Concerto per quattro* by Włodzimierz Kotoński. Source: W. Kotoński, *Concerto per quattro*, PWM, Kraków 1966, section 14.

The following pieces with concertante guitar did not appear until the next decade. Chronologically, the first ones include *Cztery nokturny kurpiowskie* [*Four Kurpie Nocturnes*] for harp (or guitar) and the chamber string orchestra of Bronisław Kazimierz Przybylski, whose first version is dated to 1973. The variability of ensemble compositions in Przybylski's pieces makes it difficult to accurately date many of them and determine what composition was originally intended for the piece (a number of works have more than a dozen or even several dozen instrumental adaptations²⁰), yet in the case of *Nokturny*, it should be assumed that the guitar version was treated equally with the harp version, as the piece was performed for the first time with the guitar as the solo instrument – the performance took place in 1975 in Poznań with Aleksander Kowalczyk as the soloist accompanied by the String Orchestra “Pro Musica” under the baton of Zbigniew Frieman. It was the first composition for guitar with the accompaniment of orchestra written in Poland.

The Gdańsk author Henryk Hubertus Jabłoński gained his first experience in composing for guitar during his work on the solo piece *Dwie miniatury* [*Two*

¹⁸ M. da Silva Junior, *Violão expandido: panorama, conceito e estudos de caso nas obras de Edino Krieger, Arthur Kampela e Chico Mello*, (typescript of a doctoral thesis under the supervision of D.H. Lopes Garcia), Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2013, p. 38.

¹⁹ Source: http://www-5.unipv.it/girardi/2015_DM1/1930-1972_BiennaleMusica.pdf [access: 10.11.2020]; September 1961 was listed as the date of its first performance; it took place during Warszawska Jesień [Warsaw Autumn, a Polish music festival].

²⁰ See source: <http://www.bkprzybylski.pl/katalog-kompozycji> [access: 10.11.2020].

Miniatures] in 1973. In 1977, he wrote *Koncert na klarnet (B), gitarę i wiolonczelę* [*Concerto for Bb clarinet, guitar and cello*], a piece with a very interesting instrumentation, in which a group of concertante instruments is contrasted with a group of *quasi*-orchestral instruments: celestas, harps, a piano and an elaborate percussion, and the string orchestra plays a merely accompanying role²¹. *Koncert* premiered on 6 March 1983 in Sopot, and the soloists were Andrzej Pietras (clarinet), Jan Paterek (guitar) and Krzysztof Sperski (cello); they were accompanied by the orchestra of the State Higher Music School in Gdańsk under the baton of Henryk Gostomski.

The next piece for guitar with the accompaniment of an orchestra was *Muzyka* [*Music*] for guitar and chamber orchestra by Czesław Grabowski (1977), which was composed in the style of moderate sonoristics²². The composer authored many guitar compositions: his concertante pieces notably include: the previously mentioned *Chorea polonica*, *Koncert śląski* [*Silesian Concerto*] for guitar and orchestra (1987) inspired by Silesian folk melodies²³ and *Pieśni dla przyjaciela* [*Songs for a Friend*] for guitar and chamber ensemble (1990), which was dedicated to the memory of the organiser of the festival Śląska Jesień Gitarowa [Silesian Guitar Autumn] – Jan Edmund Jurkowski²⁴.

Associated with musical circles in Poznań, Mieczysław Makowski is the author of three concertos for guitar and orchestra: *Swinging Variations* (1978), *Koncert nr 1 w stylu greckim* (1980) [*Concerto no. 1 in a Greek style*], which was inspired by his participation in a guitar festival in Volos²⁵ and *Koncert nr 2 "In modo polonico"* (1984).

In the 1980s, the number of concertos gradually increased. Among the pieces created at that time, *Concertino* for guitar and string orchestra by Adam Manijak (1986) is particularly significant; it attempted to combine the style of classical and jazz music.

Festival commissions

Since the 1990s, guitar festivals, with Śląska Jesień Gitarowa in Tychy at the forefront, have been the driving force behind the development of the literature in question. It was in Tychy that many premieres of new Polish music took place,

²¹ M. Jarosz, op. cit., pp. 50–51.

²² J. Szulakowska-Kulawik, *Gatunek koncertu w twórczości kompozytorów śląskich*, <https://www.sbc.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/19031?id=19031> [access: 10.11.2020].

²³ W. Gurgul, *30 lat Śląskiej Jesieni Gitarowej. Historia Międzynarodowego Festiwalu "Śląska Jesień Gitarowa" oraz Konkursu Gitarowego im. Jana Edmunda Jurkowskiego w Tychach*, Miejskie Centrum Kultury w Tychach [Municipal Culture Centre in Tychy], Tychy 2016, p. 54.

²⁴ *Ibid.*, p. 70.

²⁵ M. Makowski, *Z promocją muzyki poważnej w Polsce nie jest łatwo*, interviewed by Zbigniew Dubiella, "Świat Gitary" 1999, no. 5, p. 17.

including the aforementioned pieces by Grabowski: *Koncert śląski* and *Pieśń dla przyjaciela*. The first piece commissioned by the organisers of the festival was *Concerto per chitarra e orchestra* by Edward Bogusławski, which was composed for the 4th edition of the festival in 1992. As many as two pieces were composed for the 10th edition in 2004 – *Sinfonia concertante* for amplified guitar and chamber orchestra (2003–04) by Aleksander Lasoń and *Motion Picture Score Concerto* for guitar and orchestra by Marek Pasieczny (2003; a year later, the composer prepared a version with string orchestra). Two new pieces were also performed during the 14th edition in 2012: *Go-Dai Concerto* for guitar and orchestra by Pasieczny (2012) and *Koncert na gitarę w stroju osobliwym* by Aleksander Nowak (2011–12), which made use of an unusual scordatura that employed quarter tones (from the lowest string, notes in the following order: D, A, d, F sharp, c¹ lowered by a quarter-tone and d¹ sharpened by a quarter-tone)²⁶. The 15th edition in 2014 saw the first performance of *Arioso e furioso*, a concerto for guitar, string orchestra and percussion by Mikołaj Górecki (2013–14), the 16th edition of *Koncert* for guitar and string orchestra by Marcin Błażewicz (2015–16), which had the character of a concertante symphony²⁷, and the 17th edition of another piece by Pasieczny, namely *Concerto* for guitar and string orchestra (2018) inspired by the music of Wojciech Kilar and John Adams.

The organisers of the Warsaw Guitar Festival mainly supported the work of composers who were associated with the musical circles from the capital. The following pieces premiered at different editions of the festival: *Concierto para un Porteño* for guitar and orchestra (2011) and *Koncert* for guitar and small orchestra by Marek Walawender, *Koncert na 10 strun* [*Concerto for 10 strings*] by Janusz Raczyński (2011), which was inspired by the flamenco culture, *Concerto in F* for guitar and string orchestra by Mikołaj Majkusiak (2007), *Koncert dla dwóch gitarzystów improwizujących i orkiestrę* [*Concerto for Two Improvising Guitarists and Orchestra*] and *Trzy Instalacje* [*Three Installations*] for [two] guitars and strings by Marcin Olak and *Concerto Polacco* for guitar and orchestra by Marek Pasieczny (2009).

The International Guitar Course and Competition in Olsztyn, renamed Joaquin Rodrigo Guitar Festival in Olsztyn, was also the stage of first performances specially commissioned for this occasion: *Koncert "Auri"* for guitar and orchestra by Adam Kosewskiego (2012), *BitterSweet* for guitar and symphony orchestra by Daniel Nosewicz (2013–14), *Festival Concerto for Two* for two gui-

²⁶ Ł. Dobrowolski, "Koncert na gitarę w stroju osobliwym i orkiestrę kameralną" Aleksandra Nowaka, "Kwarta" 2012, no. 4, p. 12.

²⁷ D. Marcinişzyn, *Polskie koncerty współczesne*, editorial commentary, DUX, Warszawa 2018, p. 4; it should be emphasised that the album which includes a recording of the concert received the award Fryderyk 2019 in the category of "Album of the year: symphony and concertante music;" it was recorded by Marcin Dylla and the Witold Lutosławski Chamber Philharmonic in Łomża, conducted by Jan Miłosz Zarzycki.

tars and symphony orchestra (2008), *Concerto Polacco* for two guitars and orchestra (2009) and *Fantaisie en hommage à Frédéric Chopin* for guitar and orchestra (2010) by Marek Pasieczny.

The image shows a page of a musical score for the piece 'Arioso' by Mikołaj Górecki, specifically bars 83-88. The score is for an expanded string orchestra and includes a percussion section. At the top, the tempo is marked 'Tempo I ♩ = 60'. The percussion parts (Batt. I, Batt. II, Cel., Chit. sola) are at the top, with the snare drum (Crot.) part starting in bar 84. The string parts (Vn. I, Vn. II, VI, Vc., Cb.) are below, with dynamics ranging from *pp* to *p*. The string parts are marked 'unis.' (unison) and 'div.' (divisi). The score is in a key signature of one flat and a common time signature.

Fig. 5. Fragment of *Arioso* by Mikołaj Górecki with an expanded string orchestra playing divisi. Source: M. Górecki, *Arioso e furioso. Koncert na gitarę, orkiestrę smyczkową i perkusję*, PWM, Kraków 2014, *Arioso*, bars 83–88.

The organisers of other guitar festivals also commission new compositions, for instance: *Koncert gdański* for three guitars and orchestra by Krzysztof Olczak from 1997 (the piece was then recomposed twice – in 2000 and 2011; eventually, it took the form of a solo *Koncert Gdański “Tam, gdzie Wisła...”* and was registered in it by the guitarist Monika Dżuła-Radkiewicz) was created for the International Festival “Gdańskie Spotkania Gitarowe” [Gdańsk Guitar Meetings], and *PasaCatedral* for concertante guitar, oboe, piano and strings by Aleksander Dębicz (2019) – for the Akademia Gitary [Guitar Academy] Festival in Poznań.

The image shows a handwritten musical score for a concertante guitar trio. At the top left, there is a box containing the text "Pamięć Profesora i Janina Poterda". The title "Koncert Gdański" is written in a large, stylized font, with the subtitle "na 3 gitary i orkiestrę" below it. On the right side, the composer's name "Krzysztof Olczak" and the year "(1937)" are written. The score consists of two systems of three staves each, representing three guitars. The first system starts with a treble clef and a 4/5 time signature. The first staff has a "4 5" marking above it. The second staff has a "4 5" marking above it. The third staff has a "5" marking above it and the word "particello" written below it. The second system continues the music, with a "f" marking above the first staff and "(part.)" written below the third staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p", "f", and "poco cresc.".

Fig. 6. Concertante guitar trio in the opening fragment of *Koncert gdański* by Krzysztof Olczak. Source: K. Olczak, *Koncert gdański na 3 gitary i orkiestrę*, a photocopy of a manuscript from the Library of Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk, bars 1–15.

Other concertos

Apart from festival commissions, the group of pieces created thanks to the collaboration between the guitarist and the composer, in which the performer asks or inspires the author to write a concerto, has been growing in popularity since the 1980s. A notable and one of the first examples of such a collaboration in Poland is the five-movement *Koncert* [*Concerto*] for guitar and orchestra by Bogusław Schaeffer (1984), which was dedicated to Krzysztof Celiński and performed for the first time by him in the same year in Rzeszów. Another example is *Concerto per chitarra e quartetto d'archi* by Józef Świder, written in 1997 and published by Carus-Verlag in 2010. The piece was inspired by and created for the Silesian guitarist Tomasz Spaliński, and it was recorded by him on the 2005 album *Tomasz Spaliński gra utwory gitarowe Józefa Świdra* [*Tomasz Spaliński Plays Guitar Pieces by Józef Świder*]. According to the composer, it is his finest guitar piece²⁸. *Koncert* for guitar, kettledrums and the strings op. 115 by Krzysztof Meyer (2010–2011) was created for Łukasz Kuropaczewski; it is

²⁸ T. Spaliński, *Twórczość gitarowa Józefa Świdra. Poglębiona analiza aspektu wykonawstwa instrumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007, p. [130].

currently one of the most popular Polish concertos. It has already been registered on two albums – *Nocturnal* by Łukasz Kuropaczewski from 2012 and *GuitarEVOL.3UTION + Orchestra* by Piotr Przedbora from 2019. The guitarists also entered into collaboration with Krzysztof Penderecki, owing to which the guitar version of *Koncert altówkowy* [*Viola Concerto*] from 1983 came into being. Other examples of the collaboration between a guitarist and a composer include: Marcin Maślak and Roman Czura (*Concierto ardiente para guitarra y orchestra* op. 27, 2014–15), Jakub Kościuszko and Piotr Klimek (*Omdlenia* [*Fainting*] for guitar and string orchestra, 2016), Marcin Koziół and Jacek Rabiński (*Concerto* for guitar and strings from 2017, which is rich in aleatoric and percussion fragments²⁹; Rabiński is also the author of *Doppelkonzert* for violin and string orchestra from 2005) and Oskar Strukiel-Piotrowski and Dawid Dorożyński (*Metamorfozy. Koncert na gitarę i orkiestrę symfoniczną* [*Metamorphoses. Concerto for guitar and symphony orchestra*], 2018–19). As it can be seen, this form of collaboration has been particularly popular in the last decade, with a large group of young performers actively seeking to expand the guitar literature.

The image displays a musical score for guitar, consisting of four staves of music. Above the first staff, there are two annotations: 'S.T.' followed by a dashed line with an arrow pointing right, and 'S.P.' followed by a dashed line with an arrow pointing right, and 'ord.' at the end of the line. The music is written in treble clef and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics are indicated by 'p', 'ff', 'mf', 'pp', and 'fff'. The score includes several measures with complex rhythmic figures and some measures with repeated notes. The key signature has one flat (B-flat). The time signature changes from 3/4 to 2/4, then to 3/4, and finally to 4/4.

Fig. 7. Fragment of a cadence from *Metamorfozy* by Dawid Dorożyński; the composer treated the cadence as the moment of synthesis of techniques used across the whole composition. Source: D. Dorożyński, *Metamorfozy. Koncert na gitarę i orkiestrę symfoniczną*, Wrocław 2019, part IV *Teraźniejszość*, bars 121–130.

Innovations in the art of making string instruments in the context of the classical guitar can also occasionally provide an impetus for the creation of new

²⁹ M. Koziół, S. Jabłoński, *69 Duo*, interviewed by Wojciech Gurgul, “Sześć Strun Świata” 2017, no. 2, p. 17.

works. Czesław Grabowski composed the previously mentioned piece *Chorea polonica* for Polish guitar, which was constructed by Jan Edmund Jurkowski³⁰, and *Concerto* for eight-string guitar and string orchestra with piano and harpsichord by Anna-Zawadzka-Gołosz (2002) was created for an instrument designed by Krzysztof Sadłowski – the eight-string guitar.

The image shows a page of a musical score for an eight-string guitar and string orchestra. The staves are labeled as follows from top to bottom: Chit (Chitarrone), Pft (Piano Forte), Vni I (Violin I), Vni II (Violin II), Vle (Viola), Vc 1 (Violoncello 1), Vc 2 (Violoncello 2), Vc 3 (Violoncello 3), and Cb (Contrabasso). The eight-string guitar part is written in a single staff with a treble clef and contains a descending scale. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'arco', 'fz', and 'secco'. There are also some handwritten annotations at the bottom of the page, including '8'' and 'CIV'.

Fig. 8. The use of a descending guitar scale in *Concerto* for eight-string guitar by Anna Zawadzka-Gołosz. Source: A. Zawadzka-Gołosz, *Concerto*, a photocopy of a computer printout from the library of the Academy of Music in Kraków, bars 46–49.

An important place in the history of Polish guitar music is also occupied by the concertos of Jerzy Bauer and Robert Kurdybacha. Marcin Dylla collaborated on the creation of *Concertino* for guitar and string orchestra by Bauer (1997)³¹, an artist who has won numerous prizes for his guitar pieces. Bauer also composed two other concertante pieces: *Świergotania, lamenty i taneczek* [*Twitters, Lament and Little Dance*] for flute, guitar, vibraphone and string orchestra and *Duo con-*

³⁰ An instrument with a specially designed fingerboard, expanded with two additional bass strings tuned to D and G; see J. Powroźniak, *Gitara polska*, “Poradnik Muzyczny” 1985, no. 2, pp. 6–7.

³¹ M. Dylla, *Cień artystyczny niepokój*, interviewed by Wojciech Gurgul, “Sześć Strun Świata” 2016, no. 3, p. 35.

certante for guitar duet and symphony orchestra (1997). *Koncert* [*Concerto*] for guitar, piano and strings by Kurdybacha (1993) took the 3rd place in a competition organised on the occasion of the Jubilee Year of Grażyna Bacewicz in 1999³², and *Koncert* [*Concerto*] for guitar and strings (1997) received a recommendation of UNESCO's International Rostrum of Composers in Paris in 1999 in the category of young composers³³. The author returned to the form of the guitar concerto in 2015 when he completed *Koncert nr 2* for guitar and orchestra.

Three concertos which have already been recorded are also noteworthy: the illustrative *Koncert kwitnącej róży* [*Thriving Rose Concerto*] for guitar and orchestra by Janusz Stalmierski (1999), which was recorded by Kornela Arwicz-Sienicka, the pastel *Concerto da camera "Tre Immagini" per chitarra e orchestra d'archi* op. 41 by Marcin Kopczyński (2006), recorded by Krzysztof Meisinger in a version with piano accompaniment, and the energetic *Don Jose – fantazja monolog wg Carmen G. Bizeta* for guitar, percussion and strings by Artur Banaszkiwicz (2015) recorded by Tomasz Kandulski.

The guitar concerto is also slowly becoming a form that is eagerly used by students of music composition; the examples include pieces by such authors as: Artur Słotwiński (*Muzyka* [*Music*] for guitar, strings and percussion, 2012), Paulina Zujewska (*Koncert* [*Concerto*] for guitar and string orchestra, 2013) and the aforementioned concerto by Dorożyński.

The concertos that we have little information about include pieces by renowned authors such as Zdzisław Wysocki (*Concerto per chitarra, orchestra d'archi e percussione* op. 43, 1988–89), Juliusz Łuciuk (*Hommage a quelqu'un* for solo guitar and string orchestra, 1993), Aleksandra Garbal (*Koncert* [*Concerto*] for guitar and orchestra, 1996–98), Joanna Bruzdowicz-Tittel (*Symfonia* [*Symphony*] for two guitars, percussion and string quintet or chamber orchestra, 1997) or Krzesimir Dębski (*Koncert* [*Concerto*] for guitar and orchestra, 2014).

Composers-guitarists

Chronologically, the first piece of music for guitar and orchestra written by a guitarist was *Concertino* for two guitars and orchestra by Franciszek Wiczorek (1985). In 1987, another guitarist-composer – Bartłomiej Budzyński – composed the five-movement *Koncert* [*Concerto*] for four guitars and orchestra, performed for the first time in the same year during IX Koszalińskie Spotkania Gitarowe [Koszalin Guitar Meetings] organised by Zbigniew Dubiella. Budzyński penned two other pieces: *Partita concertante de Wratislavia* for two guitars and chamber orchestra (1998) and *Koncert* [*Concerto*] for guitar and orchestra (2000).

³² M. Nosal, op. cit., p. 21.

³³ A. Granat-Janki, *Twórczość kompozytorów wrocławskich w latach 1945–2000*, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2003, p. 171.

The rich creative output of Gerard Drozd comprises more than 200 opuses, most of which are compositions with the participation of the guitar. Among them, there are as many as seven guitar concertos: *Koncert [Concerto]* op. 58 for guitar and string orchestra, *Concerto* op. 77 for guitar and orchestra (1999), *Concerto Rapsodico* op. 80 for four guitars and orchestra (2001), *Concerto* op. 87 for guitar and string orchestra (2002), *Concerto "Carpe Diem"* op. 121 for guitar and string quartet (2008), *Concerto* op. 140 for two guitars and string quartet (2013) and *Concierto de Gliwice* op. 175 for guitar and orchestra (2018). Drozd's guitar concertos are based on a classical, three-movement form in a fast-slow-fast arrangement. The musical language developed by the composer (including the so-called kaleidoscopic harmonics) is marked by accessibility, which makes his compositions popular among guitarists from all over the world (their premieres were performed by such virtuosos as Carlo Marchione, Gerhard Reichenbach or Goran Krivokapić)³⁴.

In the field of guitar concertos, Marek Pasieczny has the largest oeuvre among the Polish authors; he composed 13 of them³⁵. Virtually all of them are connected with festival commissions: *Youthful Fantasie* for guitar and orchestra (2002) for a festival in Świdnica, *Grand Double Concerto* for clarinet, guitar and chamber orchestra (2005) for a festival in Wrocław, *Concerto Chaconne* for guitar and string quartet (2012) for a festival in Trzęsacz, *Hollywood Concerto* for guitar and orchestra (2012) for a festival in Elbląg, *Concerto: The Double Portrait* for two guitars and symphony orchestra (2014) for a festival in Zielona Góra, and pieces created for the previously mentioned events in Warsaw, Olsztyn (twice) and Tychy (thrice). Chronologically, Pasieczny's first concerto was *Concertino* for guitar and string orchestra (2001). Pasieczny's compositions are a cross section of styles, a peculiar survey of the author's creative interests: starting from the initial influences of jazz and film music, through pieces based on Polish folklore and inspired by the music of the Far East and ending with his interest in minimal music.

Associated with the Łódź circle, Maciej Staszewski is the author of four concertante pieces: *Concertina* for guitar and string orchestra (2003), *Fantazja [Fantasy]* for guitar and string orchestra (2004), which eventually became a part of *Koncert [Concerto]* for guitar and string orchestra (2005), and *Koncert [Concerto]* for guitar and chamber orchestra (2011); an important role in all of them is played by variable metre³⁶. Guitarists who have composed guitar concertos include Kamil Bartnik (pieces for guitar and two guitars with an orchestra) and Jan

³⁴ K. Zielińska, *Życie i twórczość śląskiego kompozytora Gerarda Drozda* (typescript of a master's thesis under the supervision of A. Gruszka), Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice, Katowice 2002, p. 28.

³⁵ Neither this number nor the general statistics include the adaptation of *Go-Dai* for guitar and piano and the 2018 adaptation of *Concerto* for guitar and organ.

³⁶ A. Bęben, *On the Trail*, editorial commentary, DUX, Warszawa 2018, p. 5.

Kasprzyk (two concertos from 1991). The youngest generation is represented by Janko Rašeta, the author of *The Black Garden* for guitar and orchestra (2012) and Michał Lazar, whose diploma composition titled *Skrawki* from 2019 contrasts the classical guitar with a chamber ensemble of a limited size³⁷.

The image shows two staves of music. The top staff is for guitar, starting at bar 129. It features a sequence of notes with various articulations, including slurs and accents. The bottom staff is for Tambora, starting at bar 132. It shows a 7-measure rest followed by a series of notes. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Fig 9. Exploration of the tonal capabilities of the guitar in *Go-Dai Concerto* by Marek Pasieczny. Source: M. Pasieczny, *Go-Dai Concerto*, Signature Limited Edition, 2012, part II *Spirit of Fire*, bars 129–136.

The image shows a full orchestral score for bars 3-4 of the concerto *Skrawki*. The instruments listed are piccolo, kl. b. (clarinet in B-flat), saks. (saxophone), fag. (bassoon), tr. (trumpet), perk. (percussion), for. (horn), git. (guitar), I skrz. (violin I), II skrz. (violin II), and wiol. (viola). The guitar part is heavily annotated with performance instructions in Polish, such as 'sliden głoś. od I do XII progu', 'uderzyć prawą ręką struny nad otworem rezonansowym', 'uderzyć kostkami prawej ręki bok instrumentu', and 'uderzyć sliderem w gryf'. The score includes dynamics like *pp*, *mf*, and *f*, and articulations like *pizz.* and *frull.*

Fig. 10. Texture of the concerto *Skrawki* by Michał Lazar. Source: M. Lazar, *Skrawki*, 2019, bars 3–4.

³⁷ M. Lazar, *Skrawki jako przykład kameralnego koncertu instrumentalnego. Autorefleksja nad podjętą techniką kompozycyjną* (typescript of a bachelor's thesis under the supervision of M. Jabłoński), The Academy of Music in Kraków, Kraków 2019, pp. 3–4.

Summary

The last decade has brought as many as 35 new pieces. In previous decades, these numbers were respectively: 2001–10 – 22 concertos, 1991–2000 – 20, 1981–90 – 12, 1971–80 – only 5, and the three prior decades – 4³⁸. It is clear, then, that in the recent half century, the literature for guitar and orchestra has been in constant development. The multifaceted character of the growth of the guitar concerto in Poland, different styles and techniques used in the composed pieces and the diversity of inspirations, both musical and related to financial patronage, herald further development of the form in the third decade of the 21st century. Performers, that is guitarists and orchestral ensembles with conductors and art directors in particular, must now follow in the composers' footsteps, as without them, music is nothing but titles on the pages of scientific publications.

References

Sources

- Dylla Marcin, *Cenię artystyczny niepokój*, interviewed by Wojciech Gurgul, "Sześć Strun Świata" 2016, no. 3, p. 33–39.
- Koziół Marcin, Jabłoński Szymon, *69 Duo*, interviewed by Wojciech Gurgul, "Sześć Strun Świata" 2017, no. 2, pp. 16–19.
- Makowski Mieczysław, *Z promocją muzyki poważnej w Polsce nie jest łatwo*, interviewed by Zbigniew Dubiella, "Świat Gitary" 1999, no. 5, p. 17.
- Nowak Aleksander, *Koncert na gitarę w stroju osobliwym i orkiestrę kameralną*, programme note, PWM, Kraków 2012.

Compilations

- Granat-Janki Anna, *Twórczość kompozytorów wrocławskich w latach 1945–2000*, Akademia Muzyczna im Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2003.
- Gurgul Wojciech, *30 lat Śląskiej Jesieni Gitarowej. Historia Międzynarodowego Festiwalu "Śląska Jesień Gitarowa" oraz Konkursu Gitarowego im. Jana Edmunda Jurkowskiego w Tychach*, Miejskie Centrum Kultury w Tychach, Tychy 2016.
- Iwanicka Anna, "Los Caprichos" Marcina Błazewicza, [in:] *Druga ogólnopolska sesja naukowo-artystyczna gitarystyki polskiej*, ed. J. Zamuszko, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 1998, pp. 13–32.
- Jabłczyńska Ewa, *Twórczość gitarowa Aleksandra Tansmana*, [in:] *Z zagadnień wykonawstwa instrumentalnego. Historia i współczesność II*, ed. R. Gawroński, M. Zagórski, Wydawnictwo Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2009, pp. 87–101.

³⁸ The statistics do not include 14 concertos with an unknown date of creation.

- Maślak Marcin, *Idiom gitary w relacji kompozytor-wykonawca*, Seis Cordas, Zabrze 2019.
- Mika Bogumiła, *Problemy wykonawcze współczesnej muzyki gitarowej na przykładzie kompozycji Edwarda Bogusławskiego “Concerto per chitarra e orchestra”*, [in:] *Problemy wykonawcze muzyki współczesnej*, ed. I. Marciniak, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego w Zielonej Górze, Zielona Góra 1998, pp. 131–138.
- Nosal Marek, *Twórczość kompozytorów polskich na gitarę solo po 1945 roku. Zagadnienia artystyczno-wykonawcze na wybranych przykładach*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2013.
- Spaliński Tomasz, *Twórczość gitarowa Józefa Świdra. Pogłębiona analiza aspektu wykonawstwa instrumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007. [available at <https://core.ac.uk/download/pdf/225723573.pdf>]
- Wendland Andrzej, *Gitara w twórczości Aleksandra Tansmana*, Ars Longa Edition, Łódź 1996.

Articles

- Dobrowolski Łukasz, “Koncert na gitarę w stroju osobliwym i orkiestrę kameralną” Aleksandra Nowaka, “Kwarta” 2012, no. 4, pp. 12–13. [available at: https://issuu.com/pwmeditation/docs/kwarta_4_druk]
- Domańska Anna, *W cieniu dawnych mistrzów Harolda Blooma. Lęk przed wpływem i muzyka późnej fazy kultury zachodniej*, “Res Facta Nova” 2012, no. 13, pp. 129–150. [available at: http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_22/RFN22%20Domanska%20-%20W%20cieniu%20dawnych%20mistrzow.pdf]
- Popov Arseniy, *O utworach koncertowych na gitarę z orkiestrą*, “Poradnik Muzyczny” 1971, no. 9, pp. 7–9.
- Powroźniak Józef, *Gitara polska*, “Poradnik Muzyczny” 1985, no. 2, pp. 6–7.

Doctoral, master’s and bachelor’s theses

- da Silva Junior Mario, *Violão expandido: panorama, conceito e estudos de caso nas obras de Edino Krieger, Arthur Kampela e Chico Mello*, (typescript of a doctoral thesis under the supervision of D. H. Lopes Garcia), Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2013. [available at: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/285296/1/SilvaJunior_Marioda_D.pdf]
- Jarosz Małgorzata, *Gitara w twórczości wybranych kompozytorów związanych z Akademią Muzyczną w Gdańsku* (typescript of a master’s thesis under the supervision of M. Karwaszewska), Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk, Gdańsk 2017.
- Lazar Michał, *Skrawki jako przykład kameralnego koncertu instrumentalnego. Autorefleksja nad podjętą techniką kompozycyjną* (typescript of a bachelor’s

thesis under the supervision of M. Jabłoński), The Academy of Music in Kraków, Kraków 2019.

Zielińska Katarzyna, *Życie i twórczość śląskiego kompozytora Gerarda Drozda* (typescript of a master's thesis under the supervision of A. Gruszka), Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice, Katowice 2002.

Editorial commentaries

Bęben Aleksandra, *On the Trail*, editorial commentary, DUX, Warszawa 2018, pp. 4–7.

Marciniszyn Dariusz, *Polskie koncerty współczesne*, editorial commentary, DUX, Warszawa 2018, pp. 4–5.

Websites

Gurgul Wojciech, *Internetowy katalog polskiej muzyki gitarowej XX i XXI wieku*, Source: <http://nagitare.pl/> [access: 10.10.2020].

Lichecka Małgorzata, *Akordy miasta. Wybitny kompozytor Gerard Drozd zamknął w dźwiękach Gliwice*, Source: <https://www.nowiny.gliwice.pl/akordy-miasta-wybitny-kompozytor-gerard-drozd-zamknal-w-dzwiekach-gliwice> [access: 10.11.2020].

Szulakowska-Kulawik Jolanta, *Gatunek koncertu w twórczości kompozytorów śląskich*, Source: <https://www.sbc.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/19031?id=19031> [access: 10.11.2020].

Source: <http://www.bkprzybylski.pl/katalog-kompozycji> [access: 10.11.2020].

Source: <https://culture.pl/pl/dzielo/trigonalia> [access: 10.11.2020].

Panorama polskich koncertów gitarowych

Abstrakt

Niniejszy artykuł jest próbą przybliżenia dorobku polskich kompozytorów na gruncie formy koncertu na gitarę i orkiestrę. Od lat 40. XX wieku, kiedy powstał pierwszy koncert z udziałem gitary, skomponowano w Polsce ponad 100 utworów koncertowych. Kompozytorzy, podejmując próbę napisania takiego utworu, odnajdywali różne drogi twórcze, ukazujące często odmienne oblicza gitary. W artykule omówiono propozycję podziału powstałych w Polsce koncertów ze względu na specyfikę utworów, przybliżono historię pierwszych polskich koncertów, a także narysowano obraz powstałej do 2020 roku literatury.

Słowa kluczowe: polska muzyka gitarowa, koncert na gitarę, festiwale gitarowe w Polsce, muzyka polska po 1945 roku.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.13>

Wojciech WOJTUCH

<https://orcid.org/0000-0003-1242-8779>

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

e-mail: wwojtuch@gmail.com

Gitara – epizod brzmieniowy w twórczości Grupy Sześciu

Jak cytować [how to cite]: Wojciech Wojtuch, *Gitara – epizod brzmieniowy w twórczości Grupy Sześciu*, „Edukacja Muzyczna” 2020, nr 15, s. 105–119.

Abstrakt

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie twórczości gitarowej kompozytorów wchodzących w skład grupy Les Six. Artykuł może stanowić przyczynek do dalszych, szczegółowych badań nad twórczością gitarową kompozytorów, dla których gitara stała się jedynie epizodem brzmieniowym w ich twórczości. Czworo z sześciorga francuskich kompozytorów wchodzących w skład tej grupy: Georges Auric, Darius Milhaud, Francis Poulenc oraz Germaine Tailleferre znalazło w swojej twórczości miejsce dla odradzającej się w I połowie XX wieku literatury gitarowej. Ich zainteresowanie tym instrumentem było rezultatem działalności wielkich mistrzów tamtych czasów – Andrésa Segovii i Idy Presti. Wynikło ono także z ich specyficznego podejścia do tworzenia – m.in. chęci przeciwstawienia się dotychczasowej estetyce czy woli pisania muzyki prostej i żartobliwej, w której to sytuacji gitara okazała się znakomitym nośnikiem. W artykule została przedstawiona analiza wybranych kompozycji oraz geneza ich powstania. Analizie poddano rolę gitary w muzyce francuskiej na przestrzeni epok oraz idee programowe grupy zwanej Les Six.

Słowa kluczowe: gitara we Francji, miniatura instrumentalna, Grupa Sześciu, Ida Presti, Andrés Segovia.

Data zgłoszenia: 10.11.2020

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 23.11.2020/16.12.2020

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 5.12.2020/20.12.2020

Data wysłania/zwrotu recenzji 3: 4.01.2021/9.01.2021

Data akceptacji: 10.01.2021

Miejsce gitary w muzyce francuskiej

Gitara wyraźnie zaznacza swoją obecność w muzyce francuskiej w szczególnych momentach historii. Przykładowo, popularność gitary barokowej kwitła podczas rządów Ludwika XIV, który sam na niej grał i motywował do tworzenia szerokie grono kompozytorów, wśród nich jednego z najwybitniejszych twórców tamtych czasów – Roberta de Visée. Natomiast w wieku XIX, gdy większość muzycznych wydarzeń była zdominowana przez śpiewaków, pianistów i orkiestry, we Francji to właśnie gitara była ulubionym instrumentem służącym do salonowego, domowego muzykowania. Przed rewolucją lipcową we Francji w 1830 roku zauważalne było wzmożone zainteresowanie tym instrumentem. Popularne stały się prywatne lekcje gry na gitarze, zaczęto drukować utwory wielkich mistrzów z Hiszpanii oraz Włoch (Sor, Aguado, Carulli, Carcassi). Wszyscy oni część swojego artystycznego życia spędzili właśnie we Francji, tam też publikowali swoje kompozycje. Jeden ze studentów Fernando Sora – Napoléon Coste – stał się najchętniej grywanym kompozytorem gitarowym tego okresu.

Co ciekawe, w Ameryce przyjęło się nawet nazywanie gitary klasycznej – gitarą francuską. Ten krótki okres chwały zakończył się nagle w 1830 roku. Zmniejszyła się wtedy znacząco liczba publikacji na gitarę, instrument zaczął być kojarzony głównie z popularną oraz ludową muzyką Półwyspu Iberyjskiego. Przełomowy dla literatury gitarowej okazał się dopiero rok 1920. Wówczas to Manuel de Falla napisał oraz opublikował na łamach najpopularniejszego ówczesnego periodyku muzycznego „La Revue Musicale” miniaturę *Hommage pour le Tombeau de Claude Debussy*. Gitara, zapomniana i niesłusznie lekceważona, wkrótce stała się dla wielu kompozytorów interesującym i powszechnie uznanym instrumentem, pozwalającym odkryć nowe środki ekspresji.

Znakomitą większość wartościowej literatury gitarowej XX wieku zawdzięczamy kompozytorom niebędącym gitarzystami – w odróżnieniu od poprzednich epok, kiedy to twórcami utworów na ten instrument byli niemal wyłącznie gitarzyści-wirtuozi. W drugiej połowie XIX wieku rozwój muzyki miał na celu wzbogacenie brzmienia (m.in. za sprawą rozszerzania składu orkiestry). Wywarło to znaczny wpływ na zmarginalizowanie w tamtym czasie znaczenia gitary w świecie muzycznym. Z początkiem XX wieku, kiedy wzrosło zainteresowanie archaizmami, kolorystyką i subtelną barwą, gitara stała się rewelacją w nowoczesnej muzyce i na nowo znalazła swoje miejsce w historii. Fundamenty pod odrodzenie się gitary w XX wieku przygotował Francisco Tárrega. Wraz ze zmianami konstrukcyjnymi instrumentu, dokonany przez lutnika Antonio Torresa, położył on podwaliny pod nową technikę gry. Do dalszego rozwoju sztuki wykonawstwa gitarowego przyczynili się również uczniowie Tárregi – Miguel Llobet oraz Emilio Pujol. Ten pierwszy z jednej strony osobiście namówił de Fallę do napisania utworu na gitarę solo, z drugiej zaś – odrzucił szansę współtworzenia

utworu z Claude'em Debussym, co być może ożywiłoby rozwój gitarystyki jeszcze bardziej¹.

Omawiając w zarysie XX-wieczną literaturę gitarową, nie można pominąć nazwiska Andrésa Segovii (1893–1987), wielkiego hiszpańskiego mistrza gitary. Nadarzające się okoliczności, sprzyjające rozwojowi i wzrostowi zainteresowania gitarą, pozwoliły, aby wielki propagator tego instrumentu, a zarazem znakomity muzyk i wirtuoz, wkroczył na największe sale koncertowe świata. Nie interesowała go jednak muzyka awangardowa, zbyt dysonująca, atonalna lub serialna, a jego gusta muzyczne pozostawały w opozycji do kompozytorów takich jak Schönberg, Strawiński czy Bartók.

We Francji niemal żaden tworzący w XX wieku kompozytor nie zignorował gitary (niekoniecznie pisząc na nią solo, jak chociażby Boulez), z drugiej strony żaden nie poświęcił się pisaniu na ten instrument tak bardzo, jak np. Federico Moreno Torroba w Hiszpanii czy Mario Castelnuovo-Tedesco we Włoszech, którzy wypracowali swój wyjątkowy styl i wzbogacili literaturę gitarową o tak poważne formy, jak sonata czy koncert². Można stwierdzić, iż w przypadku twórców francuskich odzew był umiarkowany oraz epizodyczny. Wszystko to spowodowane było wieloma czynnikami, między innymi brakiem inspiratora takiego formatu jak Andrés Segovia w Hiszpanii czy Julian Bream w Wielkiej Brytanii. Należy odnotować, że jedynym znanym wirtuozem gitary o renomie międzynarodowej w XX-wiecznej Francji była Ida Presti, która zmarła przedwcześnie w wieku 42 lat. Jej wpływ na rodzimą twórczość gitarową był ukierunkowany bardziej w stronę jakości niż ilości. Należy również podkreślić znaczenie konkursu kompozytorskiego Radia France (ORTF), który w znacznym stopniu przyczynił się do propagowania gitary i powiększania się zasobów literatury gitarowej³.

Z jednej strony, Ida Presti ze swoją wielką wrażliwością muzyczną ukazała najwspanialszy obraz gitary całemu paryskiemu kręgowi muzycznemu, który bez wątpliwości traktował jej działalność artystyczną z należyтым szacunkiem i uwagą, z drugiej zaś, w drugiej połowie XX wieku nie można wyróżnić gitarzysty wyraźnie inspirującego kompozytorów do pisania na gitarę. Francuski styl kompozycji gitarowych sprzyjał bardziej ekspresji pełnej smaku i głębokiej myśli muzycznej w połączeniu z tradycją, niżli rzutkości i rozmachowi. Gitarowa twórczość XX-wiecznych kompozytorów francuskich nie jest tak rozpowszechniona, jak ta włoskich czy angielskich, i są to w przeważającej ilości utwory kompozytorów-niegitarzystów. Wśród tych twórców w szczególności zasługują na odnotowanie: Pierre Boulez (*Le Marteau sans Maître* oraz *Pli selon pli*), Eugène

¹ Akapit za: G. Wade, *A Concise History of the Classic Guitar*, Mel Bay Publications, Inc., Pacific 2001, s. 44–46.

² A. Gilardino, *Manuale di storia della chitarra, La Chitarra Moderna e Contemporanea*, Berben, Ancona 1988, s. 82–84, 114–117.

³ G. Wade, *A Concise History of the Classic Guitar*, Mel Bay Publications, Inc., Pacific 2001, s. 134–135.

Bozza (*Deux impressions andalouses, Trois préludes, Trois pièces, Polydiaphonie, Berceuse et Sérénade, Concertino da camera*), Maurice Ohana (*Tiento, Si le Jour paraît, Cadran lunaire, Anonyme XX^{ème} siècle, Llanto por Ignacio Sánches Mejias, Concerto Trois Graphiques*), Pierre Petit (*Mouvement perpétuel, Thème & variations, Sur les Pistes de Flaine, Tarantelle & Toccata, Concerto*), Albert Roussel (*Segovia*), Henri Pierre Sauguet (*Musiques pour Claudel, Soliloque, Trois preludes, Two pieces, Cadence, Six pièces faciles*), Tristan Murail (*Tellur*). Wśród kompozytorów będących gitarzystami należy wspomnieć takie nazwiska jak Roland Dyens i Francis Kleynjans.

Okres ten był dla rozwoju muzyki gitarowej niezwykle znaczący. Działalność Andrésa Segovii i Idy Presti na rzecz propagowania gitary przyczyniły się do powiększenia wartościowej literatury we Francji i na świecie. Co ważne, kompozytorami utworów z nowego repertuaru Segovii stali się twórcy niebędący gitarzystami. Z początkiem XX wieku, po latach marginalnego znaczenia na tle innych instrumentów, gitara zyskała możliwość zaistnienia na największych salach koncertowych.

Les Six

Twórczość francuskich impresjonistów: Claude'a Debussy'ego i Maurice'a Ravela zdominowała nieco, na międzynarodowej arenie muzycznej, innych kompozytorów tego okresu, jak chociażby neoklasyka Alberta Roussela (twórcę miniatury *Segovia* op. 29 na gitarę). Grupą kompozytorów, która postawiła sobie za zadanie „odświeżenie” muzyki francuskiej, była grupa Les Six. Ideologicznie na jej czele stanął Jean Cocteau, pisarz, grafik i teoretyk. Proponował on, aby muzykę francuską odsunąć od monumentalnego romantyzmu Wagnera, przeciwstawiając ją jednocześnie impresjonistycznej estetyce Debussy'ego. W gronie kompozytorów znaleźli się: Germaine Tailleferre (1892–1983), Georges Auric (1899–1983), Arthur Honegger (1892–1955), Darius Milhaud (1892–1974), Francis Poulenc (1899–1963) oraz Louis Durey (1888–1979). Młodzi twórcy pragnęli odejść od patosu, sprzeciwiali się elitarności w sztuce, w związku z czym, chcąc tworzyć muzykę zrozumiałą dla każdego odbiorcy, propagowali ją prostą i pogodną. Niechęć do późnoromantycznej wybujałej emocjonalności atonalnego ekspresjonizmu niemieckiego stała się także impulsem do zainteresowania muzyką poprzednich epok. Za prekursora programu odnowy muzyki francuskiej uważany jest Erik Satie (nie pisał na gitarę, jednak część jego twórczości doczekała się transkrypcji). Nie należał on do Grupy Sześciu, ale jej patronował i pozostawał bliski wyznawanym przez nią ideałom. Oficjalna działalność grupy trwała od roku 1916 do 1921, choć kontakty jej członków miały miejsce znacznie wcześniej w Paryskim Konserwatorium i trwały jeszcze wiele lat później⁴.

⁴ Akapit za: J. Bauman-Szulakowska, *Sérénité – humor – fantazja. Poetyka muzyki instrumentalnej Francisca Poulenca*, Ars Nova, Poznań 2000, s. 7–8.

Twórczość na gitarę kompozytorów Les Six

Darius Milhaud – *Segoviana* op. 366

à Andrés SEGOVIA

SEGOVIANA

DARIUS MILHAUD



Przykład nutowy nr 1. Darius Milhaud – *Segoviana* op. 366 t. 1–4.

„Pozycja” kompozytora kształtuje status instrumentu, na jaki pisze. W przypadku gitary klasycznej, której solowy repertuar został stworzony głównie przez mało znanych w kręgach literatury światowej twórców, ewolucja została nieco zahamowana. W XX wieku, dzięki takim wirtuozom i propagatorom gitary jak Segovia i Presti, instrument ten zyskał należny mu szacunek.

Jedyny utwór na gitarę solo Dariusza Milhauda – *Segoviana* op. 366, od momentu powstania w 1957 roku przez pierwsze dziesięciolecie był niezwykle rzadko wykonywany, jeszcze rzadziej rejestrowany. Choć utwór ten powstał na zamówienie samego Segovii, on sam nigdy nie wykonał tej kompozycji publicznie. Dzieło zostało wydane w 1959 roku przez oficynę Heugel & Cie. Być może złożoność kompozycji oraz elementy wirtuozowskie stały się powodem, dla którego utwór ten nie wpisał się w program recitali ówczesnych mistrzów.

Darius Milhaud był bardzo płodnym twórcą, kompozytorem piszącym zarówno opery, balety, muzykę orkiestrową, chóralną, solową na różne instrumenty, jak i piosenki dla radia, muzykę do filmów i utwory dla bandów jazzowych. Był pionierem w technice politonalności, eksperymentował z aleatoryzmem oraz instrumentami elektronicznymi. Chętnie wykorzystywał w swojej muzyce elementy rytmiki latynoamerykańskiej i jazzowej. Z gitarą zetknął się najprawdopodobniej po raz pierwszy we wczesnym dzieciństwie, kiedy to mógł obserwować grę Cyganów, których powszechnie spotykano w południowej Francji – rodzinnym regionie kompozytora.

Według żony Milhauda, Madeleine, „Segovia był gotów opalcować utwór i Heugel [wydawca] wiedział o tym. Rzekomo miał opublikować dzieło w opracowaniu mistrza, ale zwyczajnie zapomniał, więc Segovia był wściekły. Nigdy nie wykonał tej kompozycji”⁵. Tu pojawia się pytanie: czy naprawdę wydawca

⁵ J. Ferguson, *Darius Milhaud's Segoviana: History, Style, Implications*, „GFA Soundboard” 1991, Summer, s. 16.

zapomniał o dodaniu aplikatury Segovii, czy maestro nie pofatygował się, żeby opracować utwór, ponieważ nie przypadł mu do gustu? Czy przeoczenie Heugela mogło wpłynąć na to, że artysta nie chciał wykonywać utworu, mimo że był nim usatysfakcjonowany? Najbardziej prawdopodobnym i logicznym wyjaśnieniem wydaje się jednak fakt, że kompozycja nie odpowiadała wymaganiom Segovii. Wiadomo, że maestro preferował muzykę bardziej konserwatywną, w nurcie romantycznym. W trakcie swojej kariery unikał raczej muzyki nowoczesnej, jak sam mówił:

Nowoczesna muzyka, podobnie jak nowoczesny obraz, jest obecnie często agresywna i nieskładna⁶.

W liście z 1929 roku do Manuela Marii Ponce'a pojawia się zdanie, które możemy uznać za krytykę i zlekceważenie kompozytorów nieistniejącej już wtedy Grupy Sześciu:

Szigeti [...] chce napisać suitę [...]; będzie nowoczesna, ale nie w stylu Poulenca ani Milhaud⁷ (sic!).

Segovia nie partycypował w procesie komponowania i nie posunął się w swojej edycji do usunięcia nieodpowiadających mu fragmentów, jak to zdarzało się wielokrotnie podczas współpracy nad kompozycjami innych twórców. W biografii kompozytora czytamy, że napisanie utworu na gitarę zostało mu zlecone przez samego Segovię. Madelaine Milhaud dodaje:

Dariusza nigdy nie ciągnęło do komponowania na instrument solo, ale Segovia prosił go kilka razy, aż w końcu uległ⁸.

Pomijanie *Segoviany* w programach recitali Segovii oraz brak rozpowszechnienia tego utworu przez wpływowych gitarzystów to powody, dla których kompozycja ta nie odegrała znaczącej roli w literaturze gitarowej. W ostatnich latach nieco się to zmieniło. Gitarzyści, tacy jak: Oscar Ghiglia, David Tanenbaum, Sanel Redžić, Ricardo Gallén, Otto Tolonen, Gunnar Spjuth, Emanuele Segre czy Marcin Dylla sięgnęli po ten utwór, a nawet dokonali jego nagrań.

Może gdyby historia potoczyła się inaczej, Milhaud stworzyłby więcej kompozycji na gitarę. Jak czytamy w artykule J. Fergusona, przymierzał się on do napisania koncertu gitarowego, do czego namawiał go prawykonawca *Segoviany* – George Sakellariou⁹.

Segoviana różni się pod wieloma względami od innych utworów na gitarę solo tego okresu, liczne idee kompozytorskie często nie są dostosowane do możliwości wykonawczych. Zamiast „gitarowo” napisanego utworu mamy do czy-

⁶ G. Wade, *Maestro Segovia*, Robson Books, London 1986, s. 74.

⁷ M. Alcazar, *The Segovia – Ponce Letters*, Editions Orphée, Inc., Columbus 1989, s. 25.

⁸ J. Ferguson, *Darius Milhaud's Segoviana: History, Style, Implications*, „GFA Soundboard” 1991, nr 2, s. 17.

⁹ Tamże.

nienia z 61-taktową fantazją będącą mieszanką wielu cech stylistycznych charakterystycznych dla muzyki Milhauda. Kompozytor miał ogólną znajomość muzyki gitarowej; uczestniczył w kilku koncertach Segovii i podziwiał jego grę. Georges Sakellariou wspominał:

Grałem dla niego a on był niesamowicie podekscytowany. Zawołał żonę: – Madeleine, chodź posłuchać *Segoviany*. Był bardzo zaciekawiony tym, czy to naprawdę jest do zagrania na gitarze. Sam nie miał pojęcia¹⁰.

Jednym z interesujących pod względem wykonawczym aspektów *Segoviany* jest liczne wykorzystanie oznaczeń dynamicznych (w ciągu 61 taktów Milhaud wykorzystuje łącznie ponad 60 oznaczeń – od *pp* do *ff*). Sugeruje to bardzo specyficzny zamiar kompozytorski – Milhaud wykorzystuje dynamikę do wyostrenia polifonicznej faktury (takty 47–49), gdzie burzliwy dialog dwóch głosów staje się całkowicie czytelny i zrozumiały.



Przykład nutowy nr 2. Darius Milhaud – *Segoviana* op. 366, t. 47–49.

Omawiany utwór jest opatrzony wskazówką wykonawczą – *avec fantaisie* (z fantazją), co oznacza, iż Milhaud zachęca wykonawcę do potraktowania kompozycji błyskotliwie, barwnie i ciekawie. Sakellariou sugeruje nawet, że Milhaud napisał niektóre fragmenty z myślą o potraktowaniu ich improwizatorsko¹¹. Wstawione do utworu jako rodzaj odniesienia do muzyki hiszpańskiej (nawiązanie do Segovii) miały wywołać skojarzenie z muzyką flamenco oraz muzyką jazzową, którą kompozytor się pasjonował. W całej kompozycji często przeplatają się fragmenty spokojne zakłócone szybkimi agresywnymi wirtuozowskimi przebiegami, jak na przykład w taktach 13.

Struktura rytmiczna w *Segovianie* jest bardzo bogata. Milhaud wykorzystuje wartości od trzydziestodwojki do półnuty, najwyraźniej widoczne jest to w taktach 43., w którym kompozytor zastosował efekt zwolnienia za pomocą wydłużania wartości od trzydziestodwojki przez szesnastki, triole ósemkowe, ćwierćnutę i półnutę.

Określenie tempa w *Segovianie* związane jest ściśle z określeniem interpretacyjnym – *avec fantaisie*. Wskazanie tempa równego ćwierćnucie – 84 MM ukazuje umiarkowane tempo, w jakim kompozycja ma być zagrana. Z kolei określenie *avec fantaisie* z jednej strony daje wykonawcy dużą dowolność, z drugiej dokładna rytmizacja zapisana przez Milhauda skłania do precyzyjnego wykona-

¹⁰ Tamże.

¹¹ J. Ferguson, *Darius Milhaud's Segoviana: History, Style, Implications*, „GFA Soundboard” 1991, nr 2, s. 18.

nia. Najrozsądniejszym i kompromisowym rozwiązaniem jest zwolnienie tempa dla zwiększenia precyzji szybkich przebiegów. Sam Milhaud podczas słuchania pierwszego wykonania *Segoviany* stwierdził, że powinna być ona grana wolniej (ok. MM 69), z zastrzeżeniem jednak, aby tempo nie było przesadnie wolne¹².



Przykład nutowy nr 3. Darius Milhaud – *Segoviana op. 366*, t. 43–44.

Dodane przez Milhaud oznaczenia dynamiczne powodują, iż wykonawca musi zachować równowagę między skrajnymi *pp* i *ff*. Najważniejsze wydaje się to we fragmentach, w których kompozytor używa zabiegu echa oraz kiedy dynamika kreuje głosy we fragmentach polifonicznych.

Podsumowując, gdyby Segovia w latach 60. podjął się wykonywania *Segoviany*, prawdopodobnie dziś literatura gitarowa byłaby bogatsza o więcej utworów Milhauda. Dynamika tego dzieła, niejednoznaczne rozwiązania harmoniczne, rozszerzona tonalność i rytmika czynią z *Segoviany* oryginalny utwór w XX-wiecznej literaturze na gitarę. Co ważne, jest to kompozycja napisana przez twórcę o dużym znaczeniu w historii muzyki.

Twórczość gitarowa Germaine Tailleferre

30 czerwca 2004 roku w Weimarze odbyła się światowa premiera zapomnianej kompozycji Germaine Tailleferre – niemiecki duet gitarowy Chris Bilobram i Christina Altmann z orkiestrą Hochschule für Musik Franz Liszt pod batutą Christiana Schumanna wykonali *Concerto pour deux guitares et orchestre*. Dzieło, skomponowane w latach 60. na zamówienie Roberta J. Vidala – producenta muzycznego radia francuskiego, nie było nigdy wcześniej wykonane ani zarejestrowane. Jak czytamy w komentarzu wydawniczym do płyty CD *Composition Féminine* Chris Bilobram, utwór był dedykowany dwóm gitarzystom z Ameryki Południowej. Prawdopodobnie był to duet Pomponio i Zarate. Koncert jednak nigdy nie został przez nich wykonany. Partytura trafiła, jak się później okazało, do archiwum Radia France¹³. Co ważne, kompozytorka uważała dzieło za udane i żałowała, że prawykonanie kompozycji nie doszło do skutku. To zmotywowało kilku muzykologów i gitarzystów do kwerend bibliotecznych, by w końcu zaginioną partyturę ostatecznie odnaleźć pod koniec 2003 roku¹⁴.

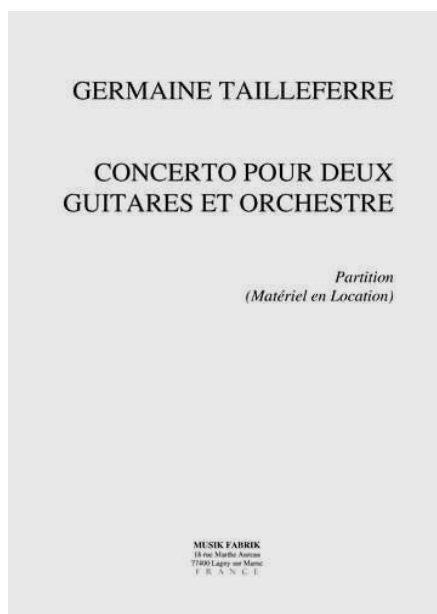
¹² J. Ferguson, *Darius Milhaud's Segoviana: History, Style, Implications*, „GFA Soundboard” 1991, nr 2, s. 19.

¹³ Źródło: http://www.musicweb-international.com/classrev/2005/mar05/composition_feminine.htm [dostęp: 6.11.2020 r.].

¹⁴ Źródło: <http://www.classicalmusicnow.com/Tailleferre2guitars.htm> [stan z 6.11.2020].

Koncert trwa ok. 17 minut i składa się z 4 części: I *Allegro moderato*, II bez oznaczenia tempa, III *Lento – Tranquillo*, IV *Allegro*. Kompozycja, co do formy, jest napisana bardziej w stylu *concerto grosso* niż koncertu solowego. Gitara rzadko występuje samodzielnie, częściej z harfą i czelestą. Utwór z jednej strony jest bardzo urozmaicony, z drugiej nieco chaotyczny. Znajdziemy tam zarówno tradycyjny język harmoniczny, jak i atonalne fragmenty; melodykę o charakterze kantylenowym w wolnych częściach oraz elementy charakterystyczne dla południowoamerykańskiej muzyki popularnej. Po 13 latach od premiery kompozycji w Weimarze, w 2017 roku NOVA Guitar Duo dokonał brytyjskiego prawykonania *Koncertu* w RCM's Britten Theatre.

Concerto pour deux guitares et orchestre Germaine Tailleferre wzbogaca listę koncertów na dwie gitary, których według katalogu włoskiego muzykologa Vincenza Pocciego istnieje około pięćdziesięciu¹⁵.



Ilustracja 1. Strona tytułowa partytury *Concerto for Two Guitars and Orchestra* Germaine Tailleferre.

Dzięki staraniom artystek – Chris Bilobram i Christiny Altmann – koncert ten, po trzydziestu latach od daty powstania kompozycji, został wykonany oraz zarejestrowany. Natomiast pewną zagadką pozostaje *Concertino na gitarę i zespół kameralny* – utwór wspomniany jedynie w książce George’a Hacquarda – *Germaine Tailleferre: La Dame des Six*¹⁶. Robert Shapiro, autor biografii kom-

¹⁵ Źródło: http://www.vpmusicmedia.altervista.org/dbpocci/dbopere.php?fbclid=IwAR1Ou8jkNbgOhHx45VrEq76lueo9Tib87DcPxwSkXC89yAf0lbbyVXV_eBA [dostęp: 6.11.2020].

¹⁶ G. Hacquard, *Germaine Tailleferre: La Dame des Six*, Editions L’Harmattan, Paris 1998, s. 267.

pozytorki, nie wspomina o tej kompozycji w swojej publikacji, ale utrzymuje, że w Paryżu widział szkice manuskryptu.

Solowym utworem Germaine Tailleferre na gitarę jest *Guitare*. Jest to kompozycja utrzymana w tempie bardzo wolnym – *Très Lent*, w metrum parzystym, takcie $\frac{4}{4}$. Posiada fakturę homofoniczną złożoną głównie z pionów akordowych (czterodźwięków) z pojawiającą się linią melodyczną w najwyższym głosie. *Guitare* trudno jednoznacznie określić pod kątem budowy formalnej. Stałe powtarzanie akordów oraz mało skomplikowana linia melodyczna nadają utworowi charakter kontemplacji i rozmarzenia. Faktura, w jakiej utwór jest utrzymany, przywodzi na myśl śpiewy chóralne. Kompozycja napisana jest tonalnie, bez znaków przykluczowych. Stateczność kompozycji, monotonia współbrzmień, niegitarowa faktura oraz brak odpowiedniego opracowania i aplikatury powodują, że *Guitare* niemal nie istnieje w programach recitali gitarowych wirtuozów tego instrumentu. Jedynym gitarzystą, który zarejestrował utwór, jest Otto Tolonen (*Guitar Recital: Tiento Francais*, Alba, 2013).

Guitare

pour guitare

Germaine Tailleferre



Przykład nutowy 4. Germaine Tailleferre – *Guitare* pour guitare, t. 1–3.

Francis Poulenc – *Sarabanda* op. 179

Paryżanin Francis Poulenc zajmuje wysoką pozycję wśród kompozytorów muzyki francuskiej XX wieku. Tworzył on nie tylko różne rodzaje oper, baletów, muzyki teatralnej, okolicznościowej, ale również dzieła orkiestrowe i chóralne, wiele pieśni i utworów fortepianowych. Wśród dziesiątek jego utworów tylko *Sarabanda* napisana w Nowym Jorku w marcu 1960 roku, dedykowana Idzie Presti, jest skomponowana na gitarę. Choć Poulenc pisał dla jednej z najbardziej błyskotliwych technicznie gitarzystek w historii, unika w tej miniaturze wirtuozerii na rzecz głębokiej ekspresyjności. *Sarabanda* Poulenca jest kompozycją prostą i zwięzłą. Napisana w częściowo tonalnej, częściowo modalnej harmonii, przywołuje atmosferę średniowiecznej melancholii. Od otwierającej utwór jednogłosowej linii melodycznej, przez delikatne, harmoniczne epizody twórca buduje niemal hipnotyczny nastrój poprzez powtarzany wielokrotnie motyw melodyczno-rytmiczny z drobnymi modyfikacjami. Prostota i czystość harmoniczna *Sarabandy* mogą przypominać chorał gregoriański, co pokrywa się z zamiłowa-

niem Poulenca, w pewnym okresie jego twórczości, do muzyki sakralnej¹⁷. Utwór zamyka współbrzmienie 6 pustych strun gitary, pozostawiając swoiste niedopowiedzenie w odbiorze tej niezwykle urokliwej miniatury.

Ta krótka kompozycja (zaledwie 29 taktów), utrzymana jest w metrum zmiennym i posiada dość skromną fakturę z kantylenową linią melodyczną w górnym głosie oraz uzupełnieniem harmonicznym w głosie dolnym. Choć Poulenc nie grał na gitarze, utwór jest napisany w zgodzie z naturą instrumentu. Wydanie *Sarabandy* (Ricordi) z 1961 roku, choć zawiera bogatą aplikaturę, w sposób mało czytelny ukazuje prowadzenie linii melodycznej. Mimo skromności i prostoty dzieła, kilku światowej sławy gitarzystów znalazło w swoim repertuarze miejsce na *Sarabandę* Poulenca. To dowód, że taka literatura jest potrzebna i cenna. Wśród wykonawców tej kompozycji należy wymienić takich gitarzystów jak: Oscar Ghiglia, Rafael Aguirre, Otto Tolonen czy Narciso Yepes.

To Ida Prati

SARABANDE

For Guitar

Francis Poulenc

Molto calmo e melancolico

ATT. 12

New York, March 1960
© Copyright 1961, by G. RICORDI & C. s.p.a. - Milano
G. RICORDI & CO. (LONDON) LTD. THE BURY, CHURCH STREET, CHESHAM, BUCKS.
Printed by Habstan & Co. Ltd., Amersham, Bucks., England

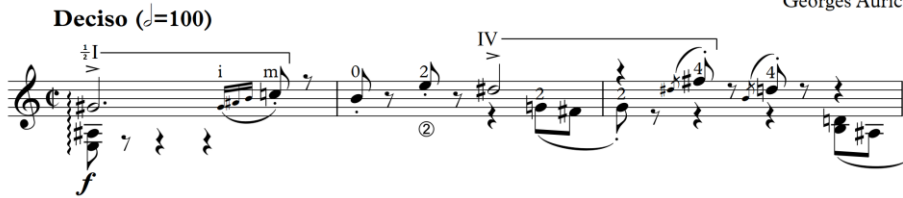
L.D. 597
Printed in England

Przykład nutowy 5. Francis Poulenc – *Sarabande*, wyd. Ricordi

¹⁷ J. Bauman-Szulakowska, *Sérénité – humor – fantazja. Poetyka muzyki instrumentalnej Francisca Poulenca*, Ars Nova, Poznań 2000, s. 44–46

Georges Auric – *Hommage à Alonso Mudarra*HOMMAGE
a ALONSO MUDARRA

Georges Auric

Przykład nutowy 6. Georges Auric – *Hommage à Alonso Mudarra*, t. 1–3.

Georges Auric zasłynął głównie jako twórca muzyki filmowej, rozrywkowej i teatralnej. Alonso Mudarra, któremu poświęcił swój utwór Auric, był XVI-wiecznym hiszpańskim kompozytorem, znanym jako wirtuoz gitary i vihueli. Jego *Fantasia X* mająca naśladować grę Ludwika XVI na harfie, zagościła na stałe w repertuarze wielu gitarzystów¹⁸.

Przykład nutowy 7. Georges Auric – *Hommage à Alonso Mudarra*, t. 53–58.

Kompozycja Aurica utrzymana jest w tempie bardzo szybkim (*Deciso*, z oznaczeniem MM równemu 100 dla półnuty), w metrum parzystym, takcie $\frac{2}{2}$. Posiada fakturę homofoniczną, jest utworem atonalnym z fragmentami tonalnymi. Miejsca te zauważalnie utrzymane są w tonacji E-dur. W tej kompozycji nie możemy powiedzieć o konkretnej budowie formalnej, aczkolwiek można ją podzielić na charakterystyczne fragmenty. Pierwszy z nich to gwałtowny, pełen energii fragment o charakterze scherza. Linia melodyczna wyróżnia się tu licznymi akcentami oraz artykulacją *staccato*, co nadaje utworowi burleskowy i żywiołowy charakter. Następnie nadchodzi pewne uspokojenie za sprawą długich wartości rytmicznych, by w kolejnych taktach stopniowo powrócić do wcześniejszej rytmiki i artykulacji *staccato*. Melodia w dolnym głosie zacieśnia się i mamy do czynienia z drugim charakterystycznym fragmentem utworu – „pompatycznymi fanfarami” w tonacji E-dur. Te, po dwukrotnym powtórzeniu, przechodzą w cytaty z *X Fantasia* Alonso Mudarry, w dynamice *subito piano*. Kontrastująca

¹⁸ H. Annala, H. Mätlik, *Handbook of guitar and lute composer*, Mel Bay Publications, Inc., Pacific 2007, s. 20–21.

dynamika i odmienny charakter tego miejsca nadają mu wyjątkowy charakter. Utwór *Hommage à Alonso Mudarra*, podobnie jak *Sarabanda* Francisca Poulenca, powstał w 1960 roku. Został wydany zarówno przez wydawnictwo Ricordi, jak i oficynę Max Esching. Utwór zarejestrowali Emanuele Segre oraz Otto Tolonen.



Przykład nutowy 8. Alonso Mudarra – *Fantasia X Imitation de la Harpe à la manière de Ludovico*, t. 63–65.

Podsumowanie

Czworo kompozytorów z Grupy Sześciu: Georges Auric, Darius Milhaud, Francis Poulenc oraz Germaine Tailleferre stworzyło utwory na gitarę. Wszystkie cztery kompozycje na gitarę solo są miniaturami, a trzy z nich nawiązują – w bardziej lub mniej bezpośredni sposób – do muzyki dawnej. Jean Cocteau długo dążył do stworzenia braterskiej grupy artystów popierającej jego idee, ale jak się wkrótce okazało, kompozytorzy ci nie chcieli być zapamiętani jedynie przez pryzmat Les Six i wyłącznie jednej estetyki związanej z tą grupą. Darius Milhaud żartobliwie określał grupę jako mieszankę artystów działającą „pod wpływem” (Cocteau), grupę tak naprawdę zupełnie różnych kompozytorów, którym zdarzyło się przez przypadek figurować w jednym programie koncertowym¹⁹. Nie zmienia to faktu, że przez krótki okres funkcjonowania Les Six, zanim każdy z członków grupy poszedł w swoją stronę twórczą, kompozytorzy ci odmienili muzykę francuską w kierunku zamierzonej, wyrafinowanej prostoty, błyskotliwości i humoru. Kompozycja Tailleferre – *Guitare*, której data powstania jest nieznaną, utrzymana jest w spokojnym, pełnym melancholii charakterze. Można przypuszczać, iż utwór ten nie wpisał się do powszechnego kanonu literatury gitarowej z uwagi na zastosowanie faktury niezgodnej z naturą i specyfiką instrumentu oraz brak możliwości płynnego prowadzenia linii melodycznej. *Segoviana* Milhaud jest utworem intrygującym, stawiającym duże wyzwania wykonawcze. Może być ponadto twórczym bodźcem do odkrywania przez artystę nieznanego mu dotąd kolorytu gitary. Istotne jest znakomite uchwycenie charakteru dowcipu, kaprysu, nieodłącznego elementu idei muzyki Les Six. Analizując kompozycję Aurica, *Hommage à Alonso Mudarra*, można zauważyć podobną wierność koncepcjom grupy. Mimo iż jest to kompozycja bardzo niewielkich roz-

¹⁹ J. Bauman-Szulakowska, *Sérénité – humor – fantazja. Poetyka muzyki instrumentalnej Francisca Poulenca*, Ars Nova, Poznań 2000, s. 7–8.

miarów, mieści w sobie niezwykle różnorodność artykulacyjną, nastrojową, dynamiczną oraz cytaty z niesablonowej *Fantasii X* wirtuoza vihueli. Trudno zrozumieć, dlaczego dzieło znaczącego kompozytora nie zostało zauważone i docenione. Kompozycja Poulenca – *Sarabanda*, w porównaniu do wspomnianych wcześniej jest bardzo zrównoważona. W utworze dedykowanym Idzie Presti możemy doszukać się celowej stateczności i prostoty w budowie nawiązującej do sztuki średniowiecznej.

Ta niewielka spuścizna gitarowa, choć była jedynie epizodem i krótką przygodą w twórczości znaczących dla historii muzyki kompozytorów, jest dowodem na to, iż ten instrument od zawsze inspirował swoim kolorytem brzmienia. Komponowanie na gitarę wymaga znajomości specyfiki instrumentu i nie zawsze pierwsze próby kompozytorów niegitarzystów okazują się udane. Omówione kompozycje, z wyjątkiem *Segoviany*, nie znajdują szerszego uznania i rzadko są uwzględniane w programach koncertowych. Praca „badaczy-instrumentalistów”, jest niezwykle istotna dla rozwoju dziedziny i poszerzania literatury instrumentu. Opisane w niniejszym artykule kompozycje członków grupy Les Six są jedynie przykładem i inspiracją do nowych badań i ciągłych poszukiwań, tak ważnych w pracy artystycznej instrumentalisty.

Bibliografia

Opracowania

- Alcazar Miguel, *The Segovia – Ponce Letters*, Editions Orphée, Inc., Columbus 1989.
- Annala Hannu, Mätlik Heiki, *Handbook of guitar and lute composer*, Mel Bay Publications, Inc., Pacific 2007.
- Bauman-Szulakowska Jolanta, *Sérénité – humor – fantazja. Poetyka muzyki instrumentalnej Francisa Poulenca*, Ars Nova, Poznań 2000.
- Ferguson Jim, *Darius Milhaud's Segoviana: History, Style, Implications*, „GFA Soundboard” 1991, nr 2, s. 15–21.
- Gilardino Angelo, *Manuale di storia della chitarra, Vol.2 La Chitarra Moderna e Contemporanea*, Berben, Ancona 1988.
- Wade Graham, *A Concise History of the Classic Guitar*, Mel Bay Publications, Inc., Pacific 2001.
- Wade Graham, *Maestro Segovia*, Robson Books, London 1986.

Dostępne online

- Alcazar Miguel, *The Segovia – Ponce Letters*, Editions Orphée, Inc., Columbus 1989. Źródło: <https://www.scribd.com/document/418362765/Alcazar-Miguel-Edited-by-The-Segovia-Ponce-Letters-Editions-Orphee> [dostęp: 6.11.2020].

Koncert na dwie gitary i orkiestrę autorstwa Germaine Tailleferre, Źródło: <http://www.classicalmusicnow.com/Tailleferre2guitars.htm> [dostęp: 6.11.2020].

http://www.musicweb-international.com/classrev/2005/mar05/composition_feminine.htm [dostęp: 31.12.2020].

Pocci Katalog online: http://www.vpmusicmedia.altervista.org/dbpocci/dbopere.php?fbclid=IwAR1Ou8jkNbgOhHx45VrEq76lueo9Tib87DcPxwSkXC89yAf0lbbyVXV_eBA [dostęp: 31.12.2020].

Guitar – a Sound Episode in the Output of Les Six Group

Abstract

The article aims at presenting the guitar output of the composers who were members of Les Six group. It may trigger further, detailed research into the guitar works of composers for whom this instrument became a mere sound episode in their oeuvre. Four of the six French composers included in this group: Georges Auric, Darius Milhaud, Francis Poulenc, and Germaine Tailleferre dedicated a part of their oeuvre to the guitar literature reascent in the first half of the 20th century. Their interest in the instrument was the result of the activity of the great masters of the time, Andrés Segovia and Ida Presti. It also resulted from their specific approach to creation – among other things, a desire to oppose the previous aesthetics or to write simple and humorous music, in which the guitar proved to be an excellent medium. The article contains an analysis of selected compositions and the genesis of their creation. The analysis also focuses on the role of the guitar in French music throughout the ages and the programmatic ideas of the group known as Les Six.

Keywords: guitar in France, instrumental miniature, Les Six group, Ida Presti, Andrés Segovia.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.14>

Wojciech WOJTUCH

<https://orcid.org/0000-0003-1242-8779>

Jan Długosz University in Częstochowa (Poland)

e-mail: wwojtuch@gmail.com

Guitar – a Sound Episode in the Output of Les Six Group

Translation of the published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.13>)

How to cite: Wojciech Wojtuch, *Guitar – a sound episode in the output of Les Six group*, “Edukacja Muzyczna” 2020, no. 15, pp. 121–135.

Abstract

The article aims at presenting the guitar output of the composers who were members of Les Six group. It may trigger further, detailed research into the guitar works of composers for whom this instrument became a mere sound episode in their oeuvre. Four of the six French composers included in this group: Georges Auric, Darius Milhaud, Francis Poulenc, and Germaine Tailleferre dedicated a part of their oeuvre to the guitar literature reascent in the first half of the 20th century. Their interest in the instrument was the result of the activity of the great masters of the time, Andrés Segovia and Ida Presti. It also resulted from their specific approach to creation - among other things, a desire to oppose the previous aesthetics or to write simple and humorous music, in which the guitar proved to be an excellent medium. The article contains an analysis of selected compositions and the genesis of their creation. The analysis also focuses on the role of the guitar in French music throughout the ages and the programmatic ideas of the group known as Les Six.

Keywords: guitar in France, instrumental miniature, Les Six group, Ida Presti, Andrés Segovia.

Date of submission: 10.11.2020

Review 1 sent/received: 23.11.2020/16.12.2020

Review 2 sent/received: 05.12.2020/20.12.2020

Review 3 sent/received: 04.01.2021/09.01.2021

Date of acceptance: 10.01.2021

Place of the guitar in French music

The guitar clearly marks its presence in French music at particular moments in history. As a matter of example, the popularity of the Baroque guitar flourished during the reign of Louis XIV, who played it himself and encouraged a wide range of composers to create, including one of the most prominent artists of the time, Robert de Visée. However, in the 19th century, when most musical events were dominated by singers, pianists and orchestras, in France it was the guitar that was the favorite instrument for chamber performances, in private homes. Before the July Revolution in France in 1830, an increase of interest in the instrument was noticeable. Private guitar lessons gained popularity and pieces by great masters from Spain and Italy (Sor, Aguado, Carulli, Carcassi) began to be printed. All of them spent a part of their artistic lives in France, where they also published their compositions. One of Fernando Sor's students, Napoléon Coste, became the most played guitar composer of the period.

Interestingly, in America, it became even customary to call the classical guitar – the French guitar. This short period of glory ended abruptly in 1830. At that time the number of guitar publications decreased significantly and the instrument started to be associated mainly with popular and folk music of the Iberian Peninsula. It was not until 1920 that Manuel de Falla wrote and published the miniature *Hommage pour le Tombeau de Claude Debussy* in “La Revue Musicale”, the most popular music periodical of the time. The guitar, forgotten and unreasonably neglected, soon became an appealing and highly appreciated instrument for many composers, allowing them to discover new means of expression.

The vast majority of valuable guitar literature of the 20th century was written by composers who were not guitarists – unlike in previous centuries when composers of pieces for this instrument were almost exclusively virtuoso guitarists. In the second half of the 19th century, the development of music aimed at enriching the sound (among other things by expanding the orchestra). This had a significant influence on the marginalization of the guitar's importance in the musical world at that time. Yet, at the beginning of the 20th century, when interest in archaisms, colors and subtle timbres increased, the guitar came as a revelation in modern music and found a new place in history. The groundwork for the revival of the guitar in the 20th century was laid by Francisco Tárrega. In addition to structural changes to the instrument made by the luthier Antonio Torres, he paved the way for a new playing technique. Tárrega's pupils Miguel Llobet and Emilio Pujol also contributed to the further development of the art of guitar playing. The former, on the one hand, personally persuaded de Falla to write a composition for solo guitar, and on the other, declined the opportunity to co-write a piece with Claude Debussy, which would perhaps have revived the development of guitarism even more.¹

¹ Cit. per.: G. Wade, *A Concise History of the Classic Guitar*, Mel Bay Publications, Inc., Pacific 2001, pp. 44–46.

When outlining the 20th-century guitar literature, the name of Andrés Segovia (1893–1987), the great Spanish guitar master, cannot be omitted. Circumstances favorable to the development and growth of interest in the guitar allowed the great promoter of this instrument, as well as an excellent musician and virtuoso, to enter the major concert halls of the world. However, he was not interested in avant-garde music that was too dissonant, atonal or serial, and his musical tastes were in opposition to composers such as Schönberg, Stravinsky and Bartók.

In France, hardly any composer of the 20th century omitted to compose for guitar (not necessarily writing for guitar solo, as Boulez did); on the other hand, none devoted himself to writing for this instrument so much as, for example, Federico Moreno Torroba in Spain or Mario Castelnuovo-Tedesco in Italy, who developed their unique style and enriched the guitar literature with such serious forms as sonata or concerto². It can be said that in the case of French artists the response was moderate and episodic. All this was due to many factors, among other things because there was no such great inspirer as Andrés Segovia in Spain or Julian Bream in Great Britain. It should be noted that the only known guitar virtuoso of international renown in 20th-century France was Ida Presti, who died prematurely at the age of 42. Her influence on domestic guitar music was oriented more towards quality than quantity. What should also be noted is the importance of the Radio France (ORTF) Composition Competition, which contributed greatly to the popularization of the guitar and the growing body of guitar literature³.

On the one hand, Ida Presti, with her great musical sensitivity, presented the most wonderful image of the guitar to the entire Parisian musical milieu, which undoubtedly regarded her artistic activity with due respect and attention; on the other hand, in the second half of the 20th century, no guitarist could be pointed out as having clearly inspired composers to write for the guitar. The French style of guitar compositions favored expression full of taste and deep musical thought combined with tradition, rather than dash and panache. The guitar works of 20th-century French composers are not as widely known as those of Italian or English composers, and are predominantly works by composers who were not guitarists. Among these composers, the following should be noted in particular: Pierre Boulez (*Le Marteau sans Maître* and *Pli selon pli*), Eugène Bozza (*Deux impressions andalouses*, *Trois préludes*, *Trois pièces*, *Polydiaphonie*, *Berceuse et Sérénade*, *Concertino da camera*), Maurice Ohana (*Tiento*, *Si le Jour paraît*, *Cadran lunaire*, *Anonyme XXème siècle*, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejias*, *Concerto Trois Graphiques*), Pierre Petit (*Mouvement perpétuel*, *Thème & variations*, *Sur les Pistes de Flaine*, *Tarantelle & Toccata*, *Concerto*), Albert Roussel (*Segovia*), Henri Pierre Sauguet (*Musiques pour Claudel*, *Soliloque*, *Trois préludes*, *Two*

² A. Gilardino, *Manuale di storia della chitarra, La Chitarra Moderna e Contemporanea*, Berben, Ancona 1988, pp. 82–84, 114–117.

³ G. Wade, *A Concise History of the Classic Guitar*, Mel Bay Publications, Inc., Pacific 2001, pp. 134–135.

pièces, Cadence, Six pièces faciles), Tristan Murail (*Tellur*). Among composers who are guitarists, mention should be made of such names as Roland Dyens and Francis Kleynjans.

This period was extremely significant for the development of guitar music. Andrés Segovia's and Ida Presti's efforts to popularize the guitar contributed to the growth of valuable literature in France and around the world. Moreover, the composers of the pieces of Segovia's new repertoire were composers who were not guitarists. At the beginning of the twentieth century, after years of marginal interest when compared to other instruments, the guitar was presented the opportunity to enter the greatest concert halls.

Les Six

The creativity of French impressionists Claude Debussy and Maurice Ravel somewhat dominated, on the international music scene, other composers of the period, such as the Neoclassicist Albert Roussel (author of the miniature *Segovia* Op. 29 for guitar). Les Six was a group of composers who set themselves the task of "refreshing" French music. The group was led, in ideological terms, by Jean Cocteau, a writer, graphic artist and theoretician. He proposed to steer French music away from Wagner's monumental romanticism while contrasting it with Debussy's Impressionist aesthetics. The composers included: Germaine Tailleferre (1892–1983), Georges Auric (1899–1983), Arthur Honegger (1892–1955), Darius Milhaud (1892–1974), Francis Poulenc (1899–1963), and Louis Durey (1888–1979). The young artists wished to move away from pathos, opposed elitism in art, and therefore, with a view to creating music understandable to any audience, they promoted simple and cheerful music. Their dislike of the late-Romantic exuberant emotionality of German atonal expressionism also inspired their interest in the music of previous eras. Erik Satie is considered the forerunner of the French music revival program (he did not write for guitar, but some of his works have been transcribed). He did not belong to the Group of Six, but he was its mentor and remained close to its ideals. The official activity of the group lasted from 1916 to 1921, although its members met much earlier at the Paris Conservatory and the connection between them continued for many years to come⁴.

⁴ Cit.per: J. Bauman-Szulakowska, *Sérénité – humor – fantazja. Poetyka muzyki instrumentalnej Francisca Poulenca*, Ars Nova, Poznań 2000, pp. 7–8.

Compositions for guitar by Les Six members

Darius Milhaud – *Segoviana* op. 366

à Andrés SEGOVIA
SEGOVIANA

DARIUS MILHAUD



Sheet music example no 1: Darius Milhaud —*Segoviana* op. 366 vol. 1–4.

The “position” of the composer has an impact on the status of the instrument for which he writes. As for the classical guitar, whose solo repertoire has mainly been created by composers little known in the world literature milieu, the evolution has been somewhat hindered. In the twentieth century, with guitar virtuosos and promoters such as Segovia and Presti, the instrument earned the respect it deserved.

For the first decades since its composition in 1957, Darius Milhaud’s only work for solo guitar, *Segoviana*, Op. 366, was particularly rarely performed, and even more rarely recorded. Although the work was commissioned by Segovia himself, he himself never performed the composition in public. The piece was published in 1959 by Heugel & Cie. The complexity of the composition and virtuosic elements might have been the reason why the piece was not included in the recitals of the masters of that time.

Darius Milhaud was a very prolific composer, writing operas, ballets, orchestral music, choral music, solo music for various instruments, as well as songs for radio, movie scores and pieces for jazz bands. He pioneered the technique of polytonality and experimented with aleatoricism and electronic instruments. He frequently used elements of Latin American and jazz rhythms in his music. He probably made his first contact with the guitar in early childhood, when he could hear the Gypsies playing, as they were quite numerous in the south of France, the composer’s home region.

According to Milhaud’s wife, Madeleine,

Segovia was ready to finger the piece and Heugel [the publisher] was aware of this. He was supposedly going to publish the piece in an arrangement by the master, but he simply forgot, so Segovia was furious. He never performed the composition⁵.

⁵ J. Ferguson, *Darius Milhaud’s Segoviana: History, Style, Implications*, “GFA Soundboard” 1991, Summer, p. 16.

The question arises here: did the publisher really forget to add Segovia's fingering, or did the maestro not bother to work on the piece because he did not like it? Could Heugel's omission have influenced the artist's reluctance to perform the piece however satisfied he was with it? The most plausible and logical explanation, though, seems to be the fact that the composition did not meet Segovia's expectations. The maestro is known to have preferred more conservative music, in the romantic vein. During his career he tended to avoid modern music, as he said:

Modern music, like modern painting, is now often aggressive and incoherent⁶.

In a letter dated 1929 to Manuel María Ponce, there is a sentence that can be construed as criticism and disregard of the composers of the Group of Six, no longer existing at that time:

Szigeti [...] wants to write a suite [...]; it will be modern, but not in Poulenc's nor Milhaud's style⁷ (sic).

Segovia did not participate in the compositional process and did not even remove in his edition the passages that he disliked, as happened many times when collaborating on the compositions with other composers. It is claimed in the composer's biography that he was commissioned to write the piece for guitar by Segovia himself. Madelaine Milhaud adds:

Darius was never tempted to compose for a solo instrument, but Segovia asked him several times, until he finally gave in.⁸

The omission of *Segoviana* from Segovia's recital programs and the fact that the piece has not been disseminated by prominent guitarists explain why the composition has not been given important enough a role in guitar literature. In the past few years, this has changed somewhat. Guitarists such as Oscar Ghiglia, David Tanenbaum, Sanel Redžić, Ricardo Gallén, Otto Tolonen, Gunnar Spjuth, Emanuele Segre or Marcin Dylla have reached for this piece and even recorded it.

It is possible that with a different course of events, Milhaud would have written more compositions for guitar. As we can find out in J. Ferguson's article, he was considering writing a guitar concerto, which George Sakellariou, *Segoviana*'s premiere performer, encouraged him to do⁹.

Segoviana differs in many ways from other works for solo guitar of the period, numerous compositional ideas are often not adapted to performance possibilities. Instead of a "guitar-written" piece, we have a 61-bar fantasy that is a mixture of many stylistic features characteristic of Milhaud's music. The com-

⁶ M. Alcazar, *The Segovia – Ponce Letters*, Editions Orphée, Inc., Columbus 1989, p. 25.

⁷ G. Wade, *Maestro Segovia*, Robson Books, London 1986, p. 74.

⁸ J. Ferguson, *Darius Milhaud's Segoviana: History, Style, Implications*, "GFA Soundboard" 1991, no 2, p. 17.

⁹ Ibidem.

poser had a general knowledge of guitar music; he had attended several of Segovia's concerts and admired his playing. As Georges Sakellariou recalls:

I played for him and he was incredibly excited. He called out to his wife: - Madeleine, come and listen to *Segoviana*. He was very curious about whether it was really possible to be played on guitar. He himself had no idea¹⁰.

One aspect of *Segoviana* that is interesting in terms of performance is the numerous use of dynamic markings (throughout 61 bars, Milhaud uses over 60 markings in total, ranging from *pp* to *ff*). This suggests a very specific compositional intention – Milhaud uses dynamics to sharpen the polyphonic texture (bars 47–49), where the turbulent dialogue between two voices becomes completely clear and understandable.



Sheet music example no 2: Darius Milhaud – *Segoviana*, op. 366, bars 47–49.

The piece in question is accompanied by a performance indication - *avec fantaisie* (with fantasy), meaning that Milhaud encourages the performer to approach the composition with brilliance, color and interest. Sakellariou even implies that Milhaud wrote some passages with the idea of approaching them as improvisation¹¹. Introduced into the piece as a kind of reference to Spanish music (a reference to Segovia), they were meant to evoke associations with flamenco and jazz music, of which the composer was particularly fond. Throughout the composition, slow sections often alternate with fast aggressive virtuoso passages, such as in bar 13.

The rhythmic structure in *Segoviana* is very rich. Milhaud's use of values ranging from thirty-second to half notes is most evident in bar 43, where the composer used a slowing effect by lengthening the values from thirty-second through sixteenths, triplet eighth-notes, quarter notes, and half notes.



Sheet music example no 3: Darius Milhaud – *Segoviana* op. 366, bars 43–44.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ J. Ferguson, *Darius Milhaud's Segoviana: History, Style, Implications*, "GFA Soundboard" 1991, no 2, p. 18.

The tempo indication in *Segoviana* is closely related to the interpretive indication – *avec fantaisie*. The indication of tempo equal to a quarter note – 84 MM shows the moderate tempo at which the composition is to be played. On the other hand, the term *avec fantaisie* on the one hand gives the performer great freedom, while on the other the precise rhythmization prescribed by Milhaud encourages precise interpretation. The most sensible and compromised solution is to slow down the tempo to increase the precision of the fast passages. Milhaud himself, when listening to the first performance of *Segoviana*, stated that it should be played more slowly (at about MM 69), provided, however, that the tempo is not be excessively slow¹².

The dynamic markings added by Milhaud mean that the performer must maintain a balance between the extremes of *pp* and *ff*. This seems most important in passages where the composer uses the echo effect and when the dynamics creates voices in polyphonic passages.

In conclusion, if Segovia had decided to perform *Segoviana* in the 1960s, it is likely that today the guitar literature would include more works by Milhaud. The dynamics of this work, the ambiguous harmonic solutions, the extended tonality and rhythmic make *Segoviana* a truly original work in twentieth-century guitar literature. Importantly enough, it is a composition written by a composer of major significance in music history.

The guitar works of Germaine Tailleferre

On June 30, 2004, Germaine Tailleferre's forgotten composition had its world premiere in Weimar – the German guitar duo Chris Bilobram and Christina Altmann performed *Concerto pour deux guitares et orchestre* with the Hochschule für Musik Franz Liszt orchestra conducted by Christian Schumann. The piece, composed in the 1960s on commission from French radio music producer Robert J. Vidal, had never been performed or recorded before. As we read in the editorial commentary to the CD *Composition Féminine* by Chris Bilobram, the work was dedicated to two guitarists from South America. Presumably, it was the duo Pomponio and Zarate. However, the concerto was never performed by them. As it later turned out, the score ended up in the archives of Radio France¹³. What is important, the composer considered the work a success and regretted that the premiere of the composition did not take place. This motivated several musicologists and guitarists to conduct library queries, and the lost score was finally found at the end of 2003¹⁴.

¹² J. Ferguson, *Darius Milhaud's Segoviana: History, Style, Implications*, "GFA Soundboard" 1991, no 2, p. 19.

¹³ Source: http://www.musicweb-international.com/classrev/2005/mar05/composition_feminine.htm [accessed on November, 6, 2020].

¹⁴ Source: <http://www.classicalmusicnow.com/Tailleferre2guitars.htm> [accessed on November, 6, 2020].

The concerto lasts about 17 minutes and consists of four movements: I *Allegro moderato*, II without tempo indication, III *Lento – Tranquillo*, IV *Allegro*. In terms of form, the composition is written more in the style of a concerto grosso than a solo concerto. The guitar rarely plays solo, more frequently with harp and celesta. The piece is on the one hand very diverse, on the other slightly chaotic. It contains traditional harmonic language as well as atonal passages; cantilena-like melodic lines in the slow movements; and elements characteristic of South American popular music. Thirteen years after the composition was premiered in Weimar, NOVA Guitar Duo gave the UK premiere of the *Concerto* at the RCM's Britten Theatre in 2017.

Germaine Tailleferre's *Concerto pour deux guitares et orchestre* adds to the list of concertos for two guitars, of which there are about fifty, according to the catalog of the Italian musicologist Vincenzo Poggi¹⁵.

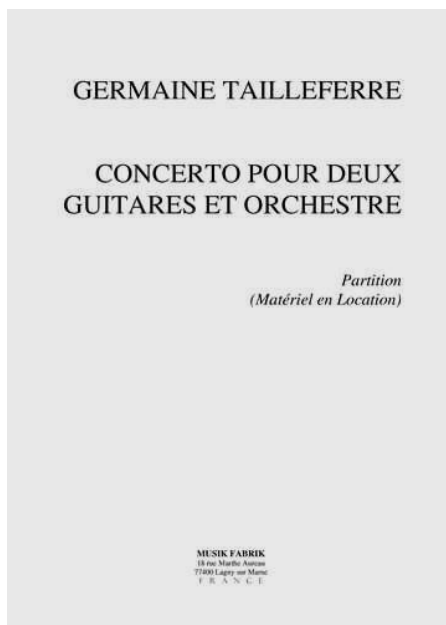


Figure 1. Title page of the score of Germaine Tailleferre's *Concerto for Two Guitars and Orchestra*.

Owing to the efforts of the artists Chris Bilobram and Christina Altmann, the concert was performed and recorded thirty years after its composition. However, *Concertino for guitar and chamber ensemble* – a piece mentioned solely in George Hacquard's book *Germaine Tailleferre: La Dame des Six* – remains

¹⁵ Source: http://www.vpmusicmedia.altervista.org/dbpoggi/dbopere.php?fbclid=IwAR1Ou8jkNbgOhHx45VrEq76lueo9T1b87DcPxxSkXC89yAf0lbbYVXX_eBA [accessed on November, 6, 2020].

a mystery¹⁶. Robert Shapiro, the author of a biography of the composer, does not mention this composition in his publication, but claims to have seen drafts of the manuscript in Paris.

Germaine Tailleferre's solo piece for guitar is *Guitare*. It is a composition set in a very slow tempo – *Très Lent*, in quadruple meter, $\frac{4}{4}$. It has a homophonic texture consisting mainly of verticals chords (tetrads with a melodic line appearing in the highest voice). *Guitare* is difficult to define conclusively in terms of formal structure. The constant repetition of chords and the uncomplicated melodic line give the piece a contemplative and dreamy character. The texture in which the work is set is reminiscent of choral singing. The composition is written tonally, without key signature. The staid nature of the composition, the monotony of the chords, the non-guitar texture and the lack of proper arrangement and fingering make *Guitare* virtually absent from the recital programs of guitar virtuosos. The only guitarist who has recorded the piece is Otto Tolonen (*Guitar Recital: Tiento Francais*, Alba, 2013).

Guitare
pour guitare

Germaine Tailleferre

Très Lent

Sheet music example 4. Germaine Tailleferre – *Guitare* pour guitare vol. 1–3.

Francis Poulenc – *Sarabande* Op. 179

Among the composers of French music of the 20th century, the Parisian Francis Poulenc is considered as an artist of considerable standing. He wrote not only various types of operas, ballets, theater and occasional music, but also orchestral and choral works, many songs and piano pieces. Among dozens of his works, the *Sarabande*, written in New York in March 1960 and dedicated to Ida Presti, is the only one written for guitar. Although Poulenc was writing for one of the most technically brilliant guitarists in history, he avoids virtuosity in favor of deep expressivity in this miniature. Poulenc's *Sarabande* is a simple and concise composition. Written partly in tonal, partly in modal harmony, it evokes an atmosphere of medieval melancholy. From the opening single-voice melodic line through delicate harmonic episodes, the composer builds an almost hypnotic ambience through a repeated melodic-rhythmic motif with slight modifications. The simplicity and harmonic purity of *Sarabande* may be reminiscent of Gregorian chant,

¹⁶ G. Hacquard, *Germaine Tailleferre: La Dame des Six*, Editions L'Harmattan, Paris 1998, p. 267.

which is consistent with Poulenc's fondness, at a certain moment in his career, for sacred music¹⁷. The work closes with the consonance of six empty guitar strings, leaving a kind of understatement in the reception of this unusually charming miniature.

To Ida Presti

SARABANDE

For Guitar

Francis Poulenc

Molto calmo e melanconico

New York, March 1969
© Copyright 1961, by G. RICORDI & C. s.p.a. - Milano
G. RICORDI & CO. (LONDON) LTD. THE BURY, CHURCH STREET, CHESHAM, BUCKS.
Printed by Habitan & Co. Ltd., Amersham, Bucks., England

Sheet music example 5. Francis Poulenc – *Sarabande*, Ricordi edition

This short composition (only 29 bars), in alternating meter, has a fairly simple texture with a cantilena melodic line in the upper voice and a harmonic complement in the lower voice. Although Poulenc did not play guitar, the piece harmonizes with the nature of the instrument. The 1961 edition of *Sarabande* (Ricordi), while containing extensive fingering, hardly shows the leading of the melodic line. Even if the piece appears simple and unassuming, several world-renowned

¹⁷ J. Bauman-Szulakowska, *Sérénité – humor – fantazja. Poetyka muzyki instrumentalnej Francisca Poulenca*, Ars Nova, Poznań 2000, pp. 44–46.

guitarists have willingly included Poulenc's *Sarabande* in their repertoire. This proves that such literature is needed and appreciated. Among the performers of this composition are guitarists such as Oscar Ghiglia, Rafael Aguirre, Otto Tolonen and Narciso Yepes.

Georges Auric – *Hommage a Alonso Mudarra*

HOMMAGE
a ALONSO MUDARRA

Georges Auric

Deciso (♩=100)

Sheet music example 6. Georges Auric – *Hommage a Alonso Mudarra*, vol. 1–3.

Georges Auric became famous mainly as a composer of film, pop and theater music. Alonso Mudarra, to whom Auric dedicated his work, was a 16th-century Spanish composer known as a guitar and vihuela virtuoso. His *Fantasia X*, designed to imitate Louis XVI's harp playing, has become a permanent part of the repertoire of many guitarists¹⁸.

Auric's piece is set in a very fast tempo (*Deciso*, with MM equal to 100 for the half note), in duple meter, $\frac{2}{2}$. It has a homophonic texture and is an atonal piece with tonal passages. These passages are noticeably kept in the key of E major. In this composition there is no specific formal structure, yet it can be divided into distinctive sections. The first of them is an agitated, energetic section of scherzo nature. The melodic line here is characterized by numerous accents and *staccato* articulation, which gives the piece a burlesque and animated character. Then long rhythmic values bring a certain tranquillity, and in the following passages we gradually return to the earlier rhythmic and *staccato* articulation. The melody in the lower voice intensifies, and then we hear the second characteristic passage of the piece, the "pompous fanfares" in E major. These, after being repeated twice, pass into a quotation from *Fantasia X* by Alonso Mudarra, in *subito piano* dynamics. The contrasting dynamics and the different character of this passage give it a unique character. The piece *Hommage à Alonso Mudarra*, like Francis Poulenc's *Sarabande*, was written in 1960. It was published by both Ricordi and the Max Esching publishing house. The work was recorded by Emanuele Segre and Otto Tolonen.

¹⁸ H. Annala, H. Mätlik, *Handbook of guitar and lute composer*, Mel Bay Publications, Inc., Pacific 2007, pp. 20–21.



Sheet music example 7. Georges Auric – *Hommage à Alonso Mudarra*, vol. 53–58.



Sheet music example 8. Alonso Mudarra – *Fantasia X Imitation de la Harpe à la manière de Ludovico*, vol. 63–65.

Summary

Four composers from Les Six Group: Georges Auric, Darius Milhaud, Francis Poulenc and Germaine Tailleferre created works for guitar. All of the four compositions for solo guitar are miniatures, and three of them refer – more or less directly – to early music. Jean Cocteau had sought for a long time to create a brotherly group of artists who would support his ideas, but as it soon turned out, these composers did not want to be remembered only through the prism of Les Six and only one aesthetic associated with this group. Darius Milhaud jokingly referred to the group as a mixture of artists working “under influence” (Cocteau), a group of actually quite different composers who happened to be on the same concert program by sheer coincidence¹⁹. Nonetheless, for the short period of Les Six’s existence, before each member of the group took his own creative direction, these composers reshaped French music by bringing to it deliberate, refined simplicity, brilliance and humor. Tailleferre’s composition – *Guitare*, whose date of composition is unknown, is kept in a calm, melancholic character. It can be assumed that this piece did not enter the universal canon of guitar literature due to its texture incompatible with the nature and specificity of the instrument and the inability to play the melodic line smoothly. Milhaud’s *Segoviana* is an intriguing piece that poses a considerable performance challenge. It can also be a creative stimulus for an artist to discover a hitherto unknown color of the guitar. What matters is the exquisite capture of the nature of wit and whimsy, inherent in the ideas of Les Six’s music. When analyzing Auric’s work, *Hommage à Alonso*

¹⁹ J. Bauman-Szulakowska, *Sérénité – humor – fantazja. Poetyka muzyki instrumentalnej Francisca Poulenca*, Ars Nova, Poznań 2000, pp. 7–8.

Mudarra, a similar fidelity to the group's concepts is apparent. Although it is a very brief composition, it contains a remarkable variety of articulation, mood, dynamics, and a quotation from the vihuela virtuoso's unconventional *Fantasia X*. It is difficult to understand why the work of such a remarkable composer has gone unnoticed and unappreciated. Poulenc's composition *Sarabande*, in comparison to the aforementioned works, is very balanced. In this piece dedicated to Ida Presti the listener can discern deliberate staid character and simplicity in its construction referring to medieval art.

This limited number of guitar compositions, though being only an episode and a short adventure in the career of composers who were important for the history of music, is a proof that this instrument has always brought inspiration with its colorful sound. Composing for the guitar requires knowledge of the specificity of the instrument and the first attempts of non-guitarist composers are not always successful. The compositions discussed herein, with the exception of *Segoviana*, do not enjoy wide recognition and are rarely included in concert programs. The work of "researchers-instrumentalists," is vital to the development of the field and the increasing of the instrument's literature. The compositions of the members of Les Six group discussed in this article are only an example and inspiration for new research and continuous exploration, which are of great importance in the artistic activity of an instrumentalist.

References

Studies

- Alcazar Miguel, *The Segovia – Ponce Letters*, Editions Orphée, Inc., Columbus 1989.
- Annala Hannu, Mätlik Heiki, *Handbook of guitar and lute composer*, Mel Bay Publications, Inc., Pacific 2007.
- Bauman-Szulakowska Jolanta, *Sérénité – humor – fantazja. Poetyka muzyki instrumentalnej Francisca Poulenca*, Ars Nova, Poznań 2000.
- Ferguson Jim, *Darius Milhaud's Segoviana: History, Style, Implications*, "GFA Soundboard" 1991, no 2, pp. 15–21.
- Gilardino Angelo, *Manuale di storia della chitarra, Vol.2 La Chitarra Moderna e Contemporanea*, Berben, Ancona 1988.
- Wade Graham, *A Concise History of the Classic Guitar*, Mel Bay Publications, Inc., Pacific 2001.
- Wade Graham, *Maestro Segovia*, Robson Books, London 1986.

Accessed online

- Alcazar Miguel, *The Segovia – Ponce Letters*, Editions Orphée, Inc., Columbus 1989. Source: [https://www.scribd.com/document/418362765/Alcazar-Mi-](https://www.scribd.com/document/418362765/Alcazar-Mi)

guel-Edited-by-The-Segovia-Ponce-Letters-Editions-Orphee [accessed on November, 11, 2020].

Koncert na dwie gitary i orkiestrę autorstwa Germaine Tailleferre, Source: <http://www.classicalmusicnow.com/Tailleferre2guitars.htm> [accessed on November, 6, 2020].

http://www.musicweb-international.com/classrev/2005/mar05/composition_feminine.htm [accessed on December, 31, 2020].

Pocci Catalog online: http://www.vpmusicmedia.altervista.org/dbpocci/dbopere.php?fbclid=IwAR1Ou8jkNbgOhHx45VrEq76lueo9TIb87DcPxwSkXC89yAf0lbbVXXV_eBA [accessed on December, 31, 2020].

Gitara – epizod brzmieniowy w twórczości Grupy Sześciu

Abstrakt

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie twórczości gitarowej kompozytorów wchodzących w skład grupy Les Six. Artykuł może stanowić przyczynek do dalszych, szczegółowych badań nad twórczością gitarową kompozytorów, dla których gitara stała się jedynie epizodem brzmieniowym w ich twórczości. Czworo z sześciorga francuskich kompozytorów wchodzących w skład tej grupy: Georges Auric, Darius Milhaud, Francis Poulenc oraz Germaine Tailleferre znalazło w swojej twórczości miejsce dla odradzającej się w I połowie XX wieku literatury gitarowej. Ich zainteresowanie tym instrumentem było rezultatem działalności wielkich mistrzów tamtych czasów – Andrésa Segovii i Idy Presti. Wynikło ono także z ich specyficznego podejścia do tworzenia – m.in. chęci przeciwstawienia się dotychczasowej estetyce czy woli pisania muzyki prostej i żartobliwej, w której to sytuacji gitara okazała się znakomitym nośnikiem. W artykule została przedstawiona analiza wybranych kompozycji oraz geneza ich powstania. Analizie poddano rolę gitary w muzyce francuskiej na przestrzeni epok oraz idee programowe grupy zwanej Les Six.

Słowa kluczowe: gitara we Francji, miniatura instrumentalna, Grupa Sześciu, Ida Presti, Andrés Segovia.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.15>

Anna DZIAŁAK-SAVYTSKA

<https://orcid.org/0000-0001-8031-8294>

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. M. Lysenki

e-mail: annasavytska@hispeed.ch

Dialog w *Sonacie na dwoje skrzypiec op. 10* Henryka Mikołaja Góreckiego z perspektywy wykonawcy

Jak cytować [how to cite]: Anna Działak-Savytska, *Dialog w Sonacie na dwoje skrzypiec op. 10 Henryka Mikołaja Góreckiego z perspektywy wykonawcy*, „Edukacja Muzyczna” 2020, s. 137–149.

Streszczenie

Celem artykułu jest określenie specyfiki dialogu w *Sonacie na dwoje skrzypiec op. 10* Henryka Mikołaja Góreckiego z punktu widzenia wykonawcy. Dzieło to, choć powstało we wczesnym okresie twórczości kompozytora, należy do znaczących przykładów tego gatunku w muzyce europejskiej XX wieku. W związku z deklarowanym celem zbadano różnorodne wersje dialogu występujące w niniejszej sonacie. Problem dialogu w omawianym utworze ujęty jest w kontekście stylu indywidualnego kompozytora. W celu rozwiązania głównej problematyki przeprowadzono analizę wszystkich trzech części cyklu sonatowego pod kątem różnych form dialogu pomiędzy dwojgiem skrzypiec.

Sonata Góreckiego reprezentuje bardzo interesujące typy dialogicznej komunikacji, przekazując różne treści emocjonalne: od rywalizacji do harmonii, od ekspresji – niekiedy krańcowo ostro wypowiedzianej – do wspólnej refleksji, od groteski do kontemplacji. Utwór ten cechuje bogata kolorystyka brzmieniowa, którą Mistrz osiąga poprzez efekty sonorystyczne oraz intensywne wykorzystanie współbrzmień dysonansowych i kontrastów dynamicznych. Dzieło to odznacza się także doskonałym wycuciem przestrzeni dźwiękowej, w której poruszają się soliści. Efekty zmian przestrzennych dają m.in. raptowne przerzucenia z najniższych rejestrów do najwyższych. „Instrumentalnemu dramатовi” towarzyszą barwne „dekoracje”, z typową dla Góreckiego szeroko rozpiętą skalą uczuć. Partie dwóch skrzypiec prowadzą narrację polifoniczną. Wypowiedzi każdego „boha-

Data zgłoszenia: 17.10.2020

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 17.11.2020/30.11.2020

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 17.11.2020/28.11.2020

Data akceptacji: 11.12.2020

tera” otrzymują różną reakcję u swego vis-à-vis, w ostatniej zaś części łączą się w pełnym ekspresji niepohamowanym ruchu tanecznym. Właśnie taka różnorodność materiału muzycznego, dialogi solistów w różnych kategoriach ujęć, zapewniają temu dziełu intensywność empatycznych przeżyć, wywoływanych zarówno u słuchaczy, jak i u wykonawców.

Słowa kluczowe: sonata na dwoje skrzypiec, dialog, neoklasycyzm, awangarda, twórczość Henryka Mikołaja Góreckiego, instrumentalistyka, interpretacja muzyki.

Inspiracją do napisania przedstawionego artykułu była własna działalność artystyczna, bowiem od dziesięciu lat tworzymy z Jakubem Działakiem duet skrzypcowy „Innovation Duo”. Podczas tej działalności opanowaliśmy bardzo obszerny repertuar na dwoje skrzypiec i wciąż odkrywamy nowe, pasjonujące zarówno wykonawców, jak i słuchaczy, artefakty wybitnych kompozytorów, od baroku po czasy współczesne. Warty zastanowienia wydaje się fakt, że najwspanialsze i najczęściej wykonywane kompozycje na dwoje skrzypiec powstały w XX wieku. Należą one do różnych szkół kompozytorskich i reprezentują odmienne kierunki stylistyczne oraz stanowią szerokie spektrum gatunkowe i tematyczne. Wśród utworów przeznaczonych na tę obsadę wykonawczą szczególnie interesujące są sonaty – cykliczne i jednoczęściowe. Mam tu na myśli m.in. takie dzieła, jak:

- późnoromantyczna *Sonata* Eugène’a Ysaÿe’a; (1915);
- urbanistyczna *Sonatina* Arthura Honeggera (1920);
- konstruktywistyczna, neoklasyczna *Sonata* Sergiusza Prokofiewa (1932);
- łącząca motywy ludowe i technikę awangardową *Sonata* Edisona Denisowa (1958).

W muzyce polskiej gatunek ten znajdujemy w twórczości Aleksandra Tansmana (1950) oraz Henryka Mikołaja Góreckiego (1957). Sonaty przeznaczone na dwoje skrzypiec mają szczególne cechy. Utwory te wyróżniają się w grupie sonat, do której należą także dzieła tego gatunku przeznaczone na inne składy wykonawcze (np. sonaty na troje skrzypiec czy koncert na dwoje skrzypiec z orkiestrą kameralną). Moim zdaniem, różnica ta dotyczy przede wszystkim innego, bardziej interesującego ujęcia dialogu, który w sonatach na dwoje skrzypiec zredukowany zostaje do dwóch wykonawców, z pominięciem jakiegokolwiek tła i innych „komentarzy”.

Interesujące jest samo pojęcie dialogu, odnoszące się do relacji pomiędzy różnymi podmiotami, które może być rozumiane szeroko. W zaproponowanych rozważaniach nad omawianym dziełem mam zamiar uwzględnić kilka aspektów prowadzenia dialogu. Najpierw – we fragmencie teoretycznym (dotyczącym filozoficznych rozważań na temat dialogu) – pragnę przedstawić wybrane zagadnienia i definicje dialogu, które w moim przekonaniu najbardziej odpowiadają omawianemu utworowi. Uważam je za istotne w dotarciu do źródeł zamysłu kompozytorskiego, jak i ważne dla kształtowania koncepcji wykonawczej. W części analitycznej natomiast wydaje się niezbędnym położenie większego akcentu na elementach dialogicznych, które Górecki realizuje w warstwie muzycz-

nej utworu. Partie obu skrzypiec tworzą „instrumentalny dramat”, pełen kontrastów brzmieniowych oraz zmiennych relacji pomiędzy „głównymi bohaterami”.

Sonata na dwoje skrzypiec op. 10 Henryka Mikołaja Góreckiego pod tym względem wydaje się bardzo interesująca. Dzieło to stanowi duże wyzwanie interpretacyjne w zakresie prowadzenia dialogu między wykonawcami. Jest również wysoce interesujące w kontekście indywidualnego stylu kompozytora.

Kategoria dialogu w ujęciu filozoficznym i estetycznym

Sięgając do aktualnego traktowania kategorii dialogu, które ma bardzo liczne tłumaczenia i interpretacje, zacytuję to określenie, które wydaje się najbliższe Góreckiemu:

Pojęcie „dialog” należy do najważniejszych kategorii współczesnej filozofii. Począwszy od „dialogicznej zasady” Martina Bubera, przez Szkołę Frankfurcką i „filozofię dialogu”, aż po najnowsze tendencje filozofii religii (J. Dupuis) pojęcie to organizuje najnowsze myślenie, nadając mu nowy wymiar i nową głębię. Filozofia wraz z nim wycofuje się z pozycji subiektywizmu, ale też skutecznie broni przed tendencjami materializmu; zmienia i tworzy nowy obraz świata i człowieka, ale też nie rezygnuje z tradycji; chroni to, co „inne”, ale nie pozbawia kultur i człowieka tożsamości; przekracza indywidualizm, ale też nie niszczy tego, co duchowe¹.

Jeszcze głębiej sięga do istoty dialogu, współbrzmiejącej ze światopoglądem i wartościami duchowymi muzyki Góreckiego, następnne stwierdzenie:

[...] współczesna filozofia dialogu bardzo mocno zakorzeniona jest w tradycji biblijno-religijnej i często na nią się powołuje. Tradycja ta stwarza możliwość odsłonięcia bytu ludzkiego nie w zimnej atmosferze nowożytnej metafizyki, w której człowiek zjawia się jako „czysty byt”, poza relacją „człowiek-Bóg” i „człowiek-człowiek”. Wskazuje ona, że dla człowieka zarówno w jego myśleniu, jak i w byciu zawsze konstytutywny jest Bóg i drugi człowiek².

Jeżeli zaś skierować kategorię dialogu na obszary sztuki, to warto sięgnąć do bardziej obszernego, acz niezbędnego w kontekście wybranego tematu, cytatu z pracy wybitnego rosyjskiego humanisty Michaiła Bachtina:

Nie ma ani pierwszego, ani ostatniego słowa i nie ma granic w kontekście dialogowym (przechodzi w nieograniczoną przeszłość i nieograniczoną przyszłość). Nawet należące do przeszłości, to znaczy zrodzone w dialogu minionych stuleci, znaczenia nigdy nie mogą być stabilne (raz na zawsze ukończone, doskonałe) – zawsze będą się zmieniać (aktualizować się) w procesie niekończącego się rozwoju dialogu. W jakimkolwiek dowolnym momencie rozwoju dialogu wyłaniają się ogromne, nieograniczone ilości zapomnianych znaczeń, w pewnych momentach zostaną one ponownie przypomniane i ożyją

¹ M. Szulakiewicz, *Kategoria dialogu w refleksji filozoficznej*, „Paedagogia Christiana” 2010, vol. 25, nr 1, s. 33, [DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/PCh.2010.002>].

² Tamże, s. 41.

w zaktualizowanej (w nowym kontekście) formie. Nie ma nic absolutnie martwego: każde znaczenie będzie miało swoje własne święto odrodzenia³.

Mieczysław Tomaszewski w rozmyślaniach nad kategoriami kształtującymi dzieło muzyczne nie używa słowa „dialog”, lecz „relacja”. W rzeczywistości postuluje podobną Bachtinowskiej dialogizację w tworzeniu muzyki jako niezbędny warunek jej istnienia w przestrzeni kultury:

Odczytywanie utworu w perspektywie czasu historycznego i kulturowej przestrzeni prowadzi w stronę formuły, która syntetyzuje całokształt sytuacji: o d i n s p i r a c j i, p o p r z e z k o n t e k s t, d o r e z o n a n s u. Każdy z przywołanych tu terminów dotyczy relacji utworu wobec jednego z trzech paradygmatów kultury: paradygmatu czasu minionego, aktualnego i przyszłego. Wszystkie trzy łączy zasada relacji: stosunku tego, co w utworze niewątpliwie własne, do tego, co w jakiś sposób odmienne – zaistniałe wcześniej, pochodzące spoza własnego kręgu, odzywające się głosem echa z twórczości obcej⁴.

Podsumowując niniejsze rozważania nad interpretacją kategorii dialogu, warto pokrótce ustalić główne jego przymioty, w tym polu znaczeniowym, w jakim potraktowana będzie dialogiczność w *Sonacie na dwoje skrzypiec op. 10* H.M. Góreckiego. Otóż według współczesnych badaczy, w dialogu fundamentalne znaczenie otrzymują empatia, zrozumienie i współczucie oraz przede wszystkim – Bóg jako najwyższy cel, do którego zmierza w swoich zwierzeniach indywiduum.

Dzieło sztuki według Michaiła Bachtina zawsze jest podmiotem dialogu, ponieważ zmusza w pewien sposób do uwzględnienia drugiej strony – odbiorcy. On zaś interpretuje znaczenia, ukryte w tekście poprzez autora, pod kątem swego doświadczenia, a także z perspektywy czasu historycznego i przestrzeni społecznej, w jakiej się znajduje. Zatem dialog w sztuce prowadzono z autorem, z treścią jego utworu, przy czym odbiorca nie jest tu tylko biernym partnerem bezkrytycznie pochłaniającym przekazywaną informację, lecz włącza się w jego tłumaczenie – w owe „nieograniczone ilości zapomnianych (lub nowo powstałych) znaczeń”, o jakich wspomina Bachtin⁵. W przypadku muzyki dołącza się jeszcze i wykonawca, który występuje równocześnie jako uczestnik dialogu i współtwórca dzieła. Idealny odbiorca⁶ pragnie w tej konwersacji uchwycić i połączyć trzy wskazane przez Tomaszewskiego paradygmaty czasu kultury: minionego

³ М.М. Бахтин, *К методологии гуманитарных наук*, [w:] Бахтин М.М., *Эстетика словесного творчества*, Москва, Искусство, 1979. [Bahtin Mihail Mihajlovič, *К методологии гуманитарных наук*, [w:] Бахтин М.М., *Эстетика словесного творчества*, Москва, Искусство, 1979, s. 373.

⁴ M. Tomaszewski, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2012, nr 1, s. 20.

⁵ М.М. Бахтин [Bahtin Mihail Mihajlovič], dz. cyt., s. 373.

⁶ Tutaj możemy przywołać słynne określenie M. Bachtina „idealnego Nad-adresata” dzieła sztuki i przedstawić go jako idealnego partnera w dialogu.

czasu tradycji, na którym zawsze w tej lub innej mierze opiera się każde dzieło sztuki; współczesności – czasu autora, oraz czasu przyszłego, czasu odbiorcy i interpretatora, zawsze odnajdujących w dziele ukryte treści, dostępne tylko po upływie czasu⁷. Do tego połączenia odwołuje się Górecki, kiedy w jednym ze swych wywiadów z lat 90. ub. wieku oświadcza:

[...] siedzę głęboko zakorzeniony w tradycji i tam szukam klucza do terażniejszości. Klucza, który ułatwiłby mi przekazanie tego, w czym jestem teraz, co mnie otacza⁸.

Jeżeli sięgnąć do własnych rozmyślań Góreckiego, to odnajdujemy w jego refleksjach liczne konotacje do wyżej przedstawionego filozoficznego tłumaczenia dialogu. Twórczym *credo* artysty było stałe poczucie Boskiej obecności, które wyraził następującymi słowami:

Widzieć Stwórcę wszystkiego – i dla Niego pisać⁹,

a więc zwracać się do Niego, podejmując z Nim dialog.

Specyfika dialogu w *Sonacie na dwoje skrzypiec op. 10* H.M. Góreckiego

Utwór ten stanowi bardzo wdzięczny materiał badawczy. Interesującym celem byłoby ustalenie specyfiki dialogu zarówno w polskiej muzyce po II wojnie światowej, jak i wpływu tego dialogu na indywidualny styl kompozytora. Należałoby przy tym uwzględnić miejsce analizowanego utworu w spuściźnie Góreckiego oraz wyjaśnić kontekst społeczno-historyczny, w jakim to dzieło powstało. *Sonata na dwoje skrzypiec op. 10* została skomponowana przez 24-letniego kompozytora w roku 1957. Górecki studiował wówczas w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach, u profesora Bolesława Szabelskiego. Sonata ma bardzo osobisty akcent – dedykowana jest przyszłej żonie Jadwidze Rurańskiej – pianistce. Premiera odbyła się w Filharmonii Śląskiej, podczas autorskiego koncertu monograficznego. Sonata znalazła się w programie obok innych wartościowych dzieł młodego kompozytora, w przyszłości niejednokrotnie wykonywanych przez najwybitniejszych światowych muzyków.

Precedensowy koncert z utworami Góreckiego zaplanowano na 27 lutego 1958 roku w wykonaniu orkiestry Filharmonii Śląskiej. To było pierwsze tego typu wydarzenie w historii PWSM w Katowicach – środowisko muzyczne natychmiast obiegała wieść, że

⁷ Por. M. Tomaszewski, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2012, nr 1, s. 20.

⁸ H.M. Górecki, *Powiem Państwu szczerze...*, wypowiedź kompozytora podczas II Spotkań Muzycznych w Baranowie w roku 1977, „Vivo” 1994, nr 1 (11), s. 44.

⁹ Cyt. za: T. Malecka, *Henryk Mikołaj Górecki i jego muzyka na chór a cappella*, Książeczka do płyty CD, Polskie Radio 2008, Warszawa 2008, [b.n.s.].

filharmonicy zagrają utwory jakiejś gwiazdy od Szabelskiego i że koniecznie należy tam być. Sala wypełniona prawie po brzegi. W programie sześć prawykonań: Toccata op. 2 na dwa fortepiany, Wariacje op. 4 na skrzypce i fortepian, Quartettino op. 5 na dwa flety, obój i skrzypce, Pieśń o radości i rytmie op. na dwa fortepiany op. 7, Sonata na dwoje skrzypiec op. 10 i wreszcie Koncert na pięć instrumentów i kwartet smyczkowy¹⁰.

Wymienione dzieła tworzą zwarty obraz wczesnego okresu kompozytora i ukazują jego ówczesne priorytety estetyczne, do których należą eksperymenty z dźwiękiem polegające na poszukiwaniu śmiałych i niezwykłych kombinacji brzmieniowych. Estetyka „Warszawskiej Jesieni” nie mogła zatem tak utalentowanego młodzieńca o buntowniczym i wrażliwym charakterze pozostawić obojętnym. Jednak w przyszłości *Sonata na dwoje skrzypiec op. 10* otrzymała bardzo zróżnicowane i niejednoznaczne oceny. Przygotowując to dzieło do wykonania, dotarłam do różnych badań muzykologicznych oraz komentarzy do płyt i recenzji w prasie, w wyniku czego otrzymałam dość zróżnicowane spektrum opinii o stylu i treści tego utworu. Najbardziej radykalnie ocenia sonatę Mieczysław Tomaszewski, który powołuje się na swoje wrażenie powstałe bezpośrednio po koncercie oraz na mającą wówczas miejsce krótką wymianę zdań z autorem. Górecki był zadowolony z przerazenia muzykologa. Ów wstrząs opisał Tomaszewski w następujących słowach:

Do dziś mam w uszach i oczach ten moment. Te brzmienia agresywne do granic wytrzymałości. I to zmaganie grających, stojących na antypodach jednej estrady z własnymi instrumentami¹¹.

Według M. Tomaszewskiego można rozpatrywać *Sonatę na dwoje skrzypiec op. 10* w nurcie awangardowym jako jedno z najbardziej eksperymentalnych dzieł w całej spuściźnie Góreckiego. Można spojrzeć na tę sonatę z pozycji dialogu autora i odbiorcy – poprzez interpretację, która stanowi łącznik. Jest to przekazanie własnej idei twórczej kompozytora w formie prowokującej, bez oczekiwania na natychmiastowe zrozumienie przez odbiorcę. Stąd uczucie „agresywności”, które przeżywa słuchacz i zadowolenie autora z jego przerazenia. Krzysztof Droba określa ogólnie ten okres twórczości kompozytora (1955–1957) „fazą konstruktywizmu motorycznego”¹², a więc jako odbiorca poddaje się energii ruchu i żywiołu. Określenie to powtarza Ireneusz Pawlak w laudacji na cześć Góreckiego, stosując je już ściśle do omawianego utworu:

Henryk Górecki w początkowym okresie twórczości kładł nacisk na konstruktywizm oraz intensywną, żywiołową ekspresję. Uprawiał bowiem tzw. konstruktywizm motoryczny (*Sonata na dwoje skrzypiec, 1957*)¹³.

¹⁰ M. Wilczek-Krupa, *Górecki. Geniusz i upór*, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 2017, s. 88.

¹¹ Wypowiedź M. Tomaszewskiego cyt. za: M. Wilczek-Krupa, dz. cyt., s. 92.

¹² K. Droba, *Górecki Henryk Mikołaj*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. efg, red. E. Dziębowska, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, s. 424.

¹³ I. Pawlak, *Laudacja wygłoszona na cześć Profesora Henryka Mikołaja Góreckiego z okazji nadania tytułu doktora honoris causa KUL*, [w:] *Henryk Mikołaj Górecki Doktor Honoris Causa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2004, s. 10–11.

Znana jest opinia na temat stylu tego dzieła, która postrzega je jako kontynuujące tradycje międzywojennego neoklasycyzmu. Nie odmawiając jej aktualizacji „zapomnianych znaczeń” według Bachtina lub „echa z twórczości obcej” według Tomaszewskiego, akcentuje podobnie jak inne powyższe refleksje jej „drapieżną atmosferę brzemieniową”:

Przed Góreckim we współczesnej literaturze muzycznej utwory na dwoje skrzypiec napisali m.in. Béla Bartók (*44 Duety*, 1931) i Sergiusz Prokofiew (*Sonata*, 1932). Duch obu tych twórców jest wyraźnie obecny w *Sonacie* młodego polskiego kompozytora. Fakt ten nie powinien zresztą dziwić – większość jego wczesnych utworów przenika bowiem atmosfera drapieżnego brzmieniowo i pełnego energii neoklasycyzmu, pokrewnego dokonaniom wymienionych twórców. *Sonata na dwoje skrzypiec* zamyka przy tym niejako ów początkowy okres twórczości Henryka Mikołaja, będąc jednocześnie najdłuższą z jego wczesnych kompozycji [...]. *Sonata na dwoje skrzypiec* bez wątpienia potwierdza skłonność Góreckiego do stosowania w swej muzyce wyraźnych, mocnych kontrastów wyrazowych – cechę, którą zachował i w późniejszej twórczości, dalekiej już od jakichkolwiek nawiązań do neoklasycyzmu¹⁴.

W związku z tym, że jako jeden z prekursorów sonaty Góreckiego wspomniany został Béla Bartók, wydaje się naturalne, że w dziele tym znalazły się elementy neofolklorystyczne. Górecki zawsze miał skłonność do wprowadzania motywów ludowych, nawiązujących do folkloru rodzimego Śląska i fascynował się twórczością Karola Szymanowskiego. Natomiast Stefania Pawłyszyn – muzykolog lwowska, zwraca uwagę na rdzenną cechę polskiego stylu narodowego, którą jest według niej „zmysłowość traktowania dźwięku”. Wobec tego w latach 50. XX wieku odbywa się w muzyce narodowej poszukiwanie „nowych emocji” i „odpowiedniego wyrazu estetycznego”¹⁵.

Bezpośrednia praca z tekstem tej sonaty oraz towarzyszące jej poszukiwanie własnej koncepcji wykonawczej, przyczyniło się nie tylko do głębokiej kontemplacji przytoczonej wyżej charakterystyki stylu, ale także doprowadziło mnie do dostrzeżenia innych, uzupełniających elementów – istotnych dla całokształtu utworu. Stąd zrodziła się potrzeba zdefiniowania pojęcia kluczowego – wielowarstwowego znaczeniowo dialogu, który dotyczy różnych elementów dzieła i toczy się w omawianej sonacie na wielu płaszczyznach. W tym przekonaniu utwierdziła mnie wypowiedź Bohdana Pocięja, którego obserwacja stała się bardzo istotną dla zrozumienia zamysłu kompozytora. Stwierdził on bowiem, że:

[...] muzyka Góreckiego, od swoich początków, powstaje na osi prastarego kontrastu: między skrajną ostrością a eufonią, między napięciem dążenia a pełnią uspokojenia, między energią a kontemplacją, działaniem a medytacją, niepokojem a pokojem, wzburzeniem a wyciszeniem, zewnętrżnością a wewnętrżnością, ekstensywnością a intensywnością, siłą życia a mocą ducha, świeckością a świętością, *profanum* a *sacrum*¹⁶.

¹⁴ H.M. Górecki, *Sonata na dwoje skrzypiec op. 10*, <https://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytory/gorecki/audio/sonata-na-dwoje-skrzypiec-op-10> [dostęp: 12.11.2020].

¹⁵ С.С. Павлишин, *Музыка двадцатого століття*, БаК, Львів 2005, s. 196–197. [Stefaniã Stefanivna Pavlišin, *Muzika dvadcatogo stolittã*, BaK, L'viv 2005, s. 196–197].

¹⁶ B. Pocięja, *Akord Góreckiego*, „Więź” 2003, nr 8–9, s. 140.

Te bieguny jednak nie zwalczają się wzajemnie, lecz odwrotnie, tworzą harmonię i osiągają swoistą równowagę. Trzy części cyklu sonaty potwierdzają słuszność powyższej obserwacji. Już pierwsze *Allegro molto* osadzone zostaje na dwóch „biegunach”: skrajne epizody pełne żywiołowej ekspresji, rozwijają na tle nieprzerwanego ościnowego tętnienia układającego się w barwną dźwiękową taśmę. Impulsem staje się początkowy akord akcentowany, którego dźwięki „g-gis-a” i „dis-es-e” tworzą trzon melodyczno-harmoniczny całej części. Relacje dialogiczne odbywają się między partnerami na zasadach, które trafnie określił M. Tomaszewski jako:

[...] zmagania grających, stojących na antypodach jednej estrady z własnymi instrumentami [...] ¹⁷.

Wiadomo, że kompozytor zalecał wykonawcom stać na przeciwległych krańcach sceny, dla uzyskania ostrzejszego efektu współzawodnictwa pomiędzy artystami. Grona dysonansów rozpiętych zarówno wertykalnie, jak i horyzontalnie, przywołujące na myśl analogie z neoklasyczną stylistyką Bartóka i Prokofiewa, przrzucone zostają od jednego partnera do drugiego, co jeszcze wyraźniej eksponuje „dialog współzawodnictwa”.



Przykład 1. H.M. Górecki, *Sonata na dwoje skrzypiec op.10* Część 1, *Allegro molto*. Temat główny. Takty 1–8.

Ze skrajnymi epizodami kontrastuje liryczny refleksyjny fragment środkowy, który preferuje inny typ dialogu, na miejscu współzawodnictwa pojawia się „duet zgody” (korzystając z terminologii opery barokowej) lub dialog pojednania stron. Melodią rozpiętą na szerokich łukach ogarnia przestrzeń brzmieniową, a od-

¹⁶ M. Tomaszewski, *O Góreckim*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2016, nr 8–9 (wydanie specjalne pt. „Mieczysława Tomaszewskiego Teksty Różne”), s. 245.

dzielne motywy melodyczne w trakcie rozwoju przerzucane zostają od jednego partnera do drugiego, tworząc dialog pojednania (Przykład 2).

Andante (♩.66-69)

arco sul D

mp

pizz. e molto vibrato

sempre p

sul G

sul D

p.

p.

Przykład 2. H.M. Górecki, *Sonata na dwoje skrzypiec op.10*. Część 1, *Allegro molto*. Fragment środkowy, *Andante*. Takty 57–67.

Druga część, to krótkie *intermezzo* – *Adagio sostenuto*, w którym unisonowe prowadzenie melodii przez obu partnerów tworzy efekt niemal „eteryczny”, „anielski”, a więc z pozycji filozoficznego ujęcia dialogu – relacja „człowiek–Bóg”. Kompozytor osiąga go dzięki zastosowaniu przemyślanego kompleksu środków wyrazu. Oprócz *unisono* należą do nich również: najwyższy rejestr skrzypiec, określenie wykonawcze *con sordino*, dynamika *pp*, swobodna rytmika przy stałych wartościach rytmicznych. Ten typ dialogu określić można „dialogiem harmonii absolutnej”. Jest to tak doskonałe, że nie może trwać wiecznie, pojawia się jedynie jako nieosiągalny ideał. Idylliczna harmonia głosów przekształca się następnie w rozwinięty dialog z elementami imitacji. Polifoniczna narracja osiąga tutaj swój szczyt, bowiem każdy z uczestników relacji wyraźnie manifestuje tu swoją istotę (Przykład 3).

10

pp

pp

p

Przykład 3. H.M. Górecki, *Sonata na dwoje skrzypiec op. 10*. Część 2, *Adagio sostenuto*. Rozwój tematyczny. Temat 1. Takty 10–13.

Raptowną zmianę „dźwiękowych dekoracji” wprowadza określenie wykonawcze *senza sordino*. Towarzyszy mu przerzucenie w niski rejestr, będące tłem dla rozwijającej się dysonansowej melodii, która przypomina temat pierwszej części. Fragment ten stanowi przejście do części trzeciej, będącej ostatnim aktem tego „instrumentalnego dramatu” (Przykład 4).



Przykład 4. H.M. Górecki, *Sonata na dwoje skrzypiec op. 10. Część 2, Adagio sostenuto*. Rozwój tematyczny. Temat 2. Takty 23–27.

W części finałowej *Andante con moto* – chyba najtrudniejszej pod względem przekazania treści, kompozytor tworzy groteskowo-tragiczny obraz tańca. Do realizacji tego celu wykorzystuje środki sonorystyczne (klaster), złożoną asymetryczną rytmikę, maksymalne natężenie dźwięku. Tutaj dialog odbywa się nie pomiędzy partnerami, ponieważ obojga pochłania żywioł tańca, lecz między nimi a nieubłaganym losem. W tej części uwypuklona zostaje jedna z głównych zasad stylu Góreckiego, na którą zwraca uwagę B. Pocij:

Substancja brzmieniowa oddziałuje bezpośrednio samą sobą – zgodnie z naturą muzyki jako sztuki dźwięków – a zarazem wzbogaca się o dwie ważne funkcje: strukturalną, kiedy dźwięk substancjalny „buduje” formę, i symboliczną, gdy dźwięk coś znaczy, coś symbolizuje (transcendencja substancji)¹⁸. (Przykład 5).



Przykład 5. H.M. Górecki, *Sonata na dwoje skrzypiec op. 10. Część 3, Andante con moto*. Koda. Takty 108–113.

Podsumowanie

Analiza *Sonaty na dwoje skrzypiec op. 10* H.M. Góreckiego prowadzi do wniosków, że to wczesne dzieło przejawia już główne cechy późniejszego doj-

¹⁸ B. Pocij, *Akord Góreckiego*, s. 142.

rzałego stylu kompozytora. Istotną rolę odgrywa tu zasada dialogu, która rozwija się na różnych płaszczyznach. Dotyczy to również sfer na wyższym poziomie jako relacji – korelacji – osiągnięcia równowagi pomiędzy różnymi elementami tworzącymi całość dzieła. Możemy również wyodrębnić w tej sonacie dialogi tradycji i innowacji, aktywnego działania i kontemplacji oraz różnych stanów emocjonalnych. Wreszcie przedstawione są tutaj różne typy dialogowania obu bohaterów „dramatu instrumentalnego” – od ostrego współzawodnictwa – do idealnej harmonii. Ważną rolę w koncepcji wykonawczej dzieła odgrywa narracja polifoniczna, w której każdy z uczestników zajmuje niezależną od partnera pozycję i wyraża swoje własne uczucia i swój własny punkt widzenia. W trakcie rozwoju kolejnych trzech części sonaty stopniowo osiąganym jest zbliżenie, polegające na dochodzeniu do porozumienia. W tym procesie ukazuje się „prawdziwe oblicze”, istota duchowa każdego z partnerów. Sonata Góreckiego demonstruje bardzo interesujące typy dialogicznej komunikacji, przekazujące różne treści emocjonalne. Od rywalizacji do harmonii, od ekspresji – wypowiedzianej niekiedy krańcowo ostro – do wspólnej refleksji, od groteski do kontemplacji. W części finałowej zaś rozplątuje się w ruchu wirowym.

Dla wykonawców dzieło to, zwłaszcza w sytuacji współczesnej, po upływie ponad sześćdziesięciu lat od premiery, stanowi poważne wyzwanie, ponieważ wymaga ponownego przemyślenia koncepcji interpretacyjnej. Z perspektywy czasowej nie sprawia już wrażenia muzyki agresywnej. Ostrość współbrzmień i dialog współzawodnictwa nabierają cech większej powściągliwości, które teraz ukazują się raczej w kontekście dążenia do porozumienia, do wspólnego poszukiwania harmonii. Zgodnie z takim podejściem w naszej wersji wykonawczej „cichą kulminacją” całego cyklu staje się część druga dzieła. Chodzi generalnie o temat, który w powyższej analizie określony został „dialogiem harmonii absolutnej”. Traktujemy go z namaszczeniem, w podniosłym nastroju i z uroczystą powagą – w klimacie muzyki kościelnej – tak jak np. brzmi temat XIII-wiecznej polskiej pieśni *Bogurodzicy*. W moim głębokim przekonaniu ten wczesny utwór Góreckiego jest już zapowiedzią późniejszych dzieł Mistrza. Piszę o tym w następujących słowach Teresa Malecka, powołując się na Mieczysława Wallisa:

dzieła [...] najbardziej przejmujące, najgłębiej ludzkie – lub dzieła, które torowały drogę sztuce przyszłości [...] ¹⁹.

¹⁹ T. Malecka, *Henryk Mikołaj Górecki. Styl późny*, „Res Facta Nova” 2000, nr 11, s. 147. URL: http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_20/RFN20%20Malecka%20-%20Henryk%20Mikolaj%20Gorecki.pdf [dostęp: 7.12.2020].

Bibliografia

Źródła

Górecki Henryk Mikołaj, *Powiem Państwu szczerze...*, „Vivo” 1994, nr 1, s. 44–46. Tekst zredagowany z fragmentów nagrań konwersatorium z Góreckim, które odbyło się podczas Spotkań Muzycznych w Baranowie w 1977 roku.

Opracowania

Бахтин Михаил Михайлович, *К методологии гуманитарных наук*, [w:] Бахтин М.М. *Эстетика словесного творчества*, Москва, Искусство, 1979. [Bahtin Mihail Mihajlovič, *K metodologii gumanitarnyh nauk*, [w:] Bahtin M.M. *Èstetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva, Iskusstvo, 1979, s. 361–373.

Droba Krzysztof, *Górecki Henryk Mikołaj*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. efg, red. E. Dziębowska, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, s. 420–433.

Malecka Teresa, *Henryk Mikołaj Górecki i jego muzyka na chór a cappella*, Książeczka do płyty CD, Polskie Radio 2008, Warszawa 2008.

Pawlak Ireneusz, *Laudacja wygłoszona na cześć Profesora Henryka Mikołaja Góreckiego z okazji nadania tytułu doktora honoris causa KUL*, [w:] *Henryk Mikołaj Górecki Doktor Honoris Causa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2004. s. 7–16.

Павлишин Стефанія Стефанівна, *Музика двадцятого століття*, БаК, Львів 2005. [Stefaniâ Stefanivna Pavlišin, *Muzika dvadcâtogo stolittâ*, BaK, L'viv 2005].

Wilczek-Krupa Maria, *Górecki. Geniusz i upór*, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 2017.

Artykuły

Pocieĳ Bohdan, *Akord Góreckiego*, „Więĳ” 2003, nr 8–9, s. 139–142.

Szulakiewicz Marek, *Kategoria dialogu w refleksji filozoficznej*, „Paedagogia Christiana” 2010, vol. 25, nr 1, s. 33–54.

Tomaszewski Mieczysław, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2012, nr 1, s. 7–50.

Tomaszewski Mieczysław, *O Góreckim*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2016, nr 8–9 (wydanie specjalne pt. „Mieczysława Tomaszewskiego Teksty Różne”), s. 243–253.

Strony www

Górecki Henryk Mikołaj, *Sonata na dwoje skrzypiec op. 10*, Źródło: <https://nina-tekta.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/sonata-na-dwoje-skrzypiec-op-10> [dostęp: 11.11.2020 r.].

Malecka Teresa, *Henryk Mikołaj Górecki. Styl późny*, „Res Facta Nova” 2000, nr 11, s. 147. Źródło: http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_20/RFN20%20Malecka%20-%20Henryk%20Mikolaj%20Gorecki.pdf [dostęp: 7.12.2020].

Dialogue in *Sonata for Two Violins Op. 10* by Henryk Mikołaj Górecki from a Performer's Perspective

Abstract

The article aims at defining the specificity of dialogue in *Sonata for two violins Op. 10* by Henryk Mikołaj Górecki from the point of view of the performer. This piece, though created in the early period of the composer's career, belongs to important examples of this genre in 20th century European music. With regard to the declared aim, various versions of the dialogue in this sonata were examined. The issue of dialogue in the discussed piece is presented in the context of the individual composer's style. In order to address the core matter, the analysis of all three movements of the sonata cycle was carried out in terms of different forms of dialogue between the two violins.

Górecki's Sonata represents very interesting types of dialogic communication, conveying various emotional contents: from rivalry to harmony, from expression – sometimes utterly harsh – to joint reflection, from grotesque to contemplation. This piece features a rich sound coloring, which the Master achieves through sonoristic effects and extensive use of dissonant consonances and dynamic contrasts. The piece shows also an excellent sense of the sound space in which the soloists perform. Spatial changes effects are achieved by means of, among other things, rapid shifts from the lowest registers to the highest ones. The „instrumental drama” is accompanied by colorful „decorations”, with a wide range of feelings typical of Górecki. The parts of two violins carry out a polyphonic narration. The voices of each „protagonist” receive a different reaction in their vis-à-vis, and in the last part they unite in an expressive, unrestrained dance movement. It is precisely this variety of musical material and the dialogues of the soloists in different categories of perspectives that provide this piece with an intensity of empathic experiences, evoked both in listeners and in performers.

Keywords: sonata for two violins, dialogue, neoclassicism, avant-garde, works of H.M. Górecki.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.16>

Anna DZIAŁAK-SAVYTSKA

<https://orcid.org/0000-0001-8031-8294>

Lviv National Music Academy named after M. Lysenko (Ukraine)

e-mail: annasavytska@hispeed.ch

Dialogue in *Sonata for Two Violins Op. 10* by Henryk Mikołaj Górecki from a Performer's Perspective

Translation of the published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.15>)

How to cite: Anna Działak-Sanytska, *Dialogue in Sonata for two violins Op. 10 by Henryk Mikołaj Górecki from a performer's perspective*, "Edukacja Muzyczna" 2020, pp. 151–163.

Abstract

The article aims at defining the specificity of dialogue in *Sonata for two violins Op. 10* by Henryk Mikołaj Górecki from the point of view of the performer. This piece, though created in the early period of the composer's career, belongs to important examples of this genre in 20th century European music. With regard to the declared aim, various versions of the dialogue in this sonata were examined. The issue of dialogue in the discussed piece is presented in the context of the individual composer's style. In order to address the core matter, the analysis of all three movements of the sonata cycle was carried out in terms of different forms of dialogue between the two violins.

Górecki's Sonata represents very interesting types of dialogic communication, conveying various emotional contents: from rivalry to harmony, from expression – sometimes utterly harsh – to joint reflection, from grotesque to contemplation. This piece features a rich sound coloring, which the Master achieves through sonoristic effects and extensive use of dissonant consonances and dynamic contrasts. The piece shows also an excellent sense of the sound space in which the soloists perform. Spatial changes effects are achieved by means of, among other things, rapid shifts from the lowest registers to the highest ones. The "instrumental drama" is accompanied by colorful "decorations", with a wide range of feelings typical of Górecki. The parts of two violins carry out

Date of submission: 17.10.2020

Review 1 sent/received: 17.11.2020/30.11.2020

Review 2 sent/received: 17.11.2020/28.11.2020

Date of acceptance: 11.12.2020

a polyphonic narration. The voices of each “protagonist” receive a different reaction in their vis-à-vis, and in the last part they unite in an expressive, unrestrained dance movement. It is precisely this variety of musical material and the dialogues of the soloists in different categories of perspectives that provide this piece with an intensity of empathic experiences, evoked both in listeners and in performers.

Keywords: sonata for two violins, dialogue, neoclassicism, avant-garde, works of H.M. Górecki.

The inspiration for writing the article was provided by my own artistic activity of ten years’ collaboration with Jakub Działak as the violin duo called “Innovation Duo”. Throughout this activity, we have acquired a very wide repertoire for two violins and still discover new, fascinating both to performers and listeners, artifacts of outstanding composers, from the Baroque to contemporary times. It may be interesting to note that the greatest and most frequently performed compositions for two violins were created in the 20th century. They belong to different schools of composition and represent different styles and a wide range of genres and themes. Among the pieces intended for these instruments, cyclic and one-movement sonatas are particularly interesting. These include such works as:

- Eugène Ysaÿe’s late Romantic *Sonata*; (1915);
- Arthur Honegger’s urbanistic *Sonatina* (1920);
- Sergei Prokofiev’s constructivist Neoclassical *Sonata* (1932);
- Edison Denisov’s *Sonata*, combining folk motifs and avant-garde technique (1958).

In Polish music, this genre appears in the works by Aleksander Tansman (1950) and Henryk Mikołaj Górecki (1957). Sonatas intended for two violins have special features. These works stand out in the group of sonatas, which also includes pieces of this genre intended for other ensembles (e.g. sonatas for three violins or a concert for two violins with a chamber orchestra). In my opinion, this difference is mainly related to another and more interesting approach to dialogue, which in sonatas for two violins is reduced to two performers, without any background and other “comments”.

What is interesting is the very concept of dialogue, referring to relations between different actors, which can be understood broadly. In the reflections on this piece, my intention is to take into consideration several aspects of dialogue. First – the theoretical part (concerning philosophical reflections on the dialogue) is intended to present selected issues and definitions of the dialogue which, in my opinion, are the most appropriate for the discussed piece. I consider them significant in reaching the sources of the composer’s idea, and just as important for shaping the performing idea. In the analytical part, however, it seems necessary to place more emphasis on the dialogue elements, which Górecki achieves in the musical layer of the piece. The parts of both violins create an “instrumental drama”, full of sound contrasts and changing relationships between the “leading actors”.

The *Sonata for two violins Op. 10* by Henryk Mikołaj Górecki seems very interesting in this respect. This piece constitutes a great interpretative challenge in terms of dialogue carried out between the performers. It is also highly interesting in the context of the composer's individual style.

Category of dialogue in a philosophical and aesthetic perspective

Referring to the current approach to the category of dialogue, which has numerous translations and interpretations, I will quote the definition which seems to be closest to Górecki:

The concept of "dialogue" belongs to the most important categories of contemporary philosophy. From Martin Buber's "dialogical principle", through the Frankfurt School and the "philosophy of dialogue", to the latest trends in the philosophy of religion (J. Dupuis), this concept organizes the most recent approach, giving it a new dimension and a new depth. At the same time, philosophy abandons the position of subjectivity, but also effectively defends itself against the tendencies of materialism; it transforms and creates a new image of the world and of the man, but also does not give up tradition; it protects what is "different", but does not deprive cultures nor the man of their identity; it transcends individualism, but also does not destroy what is spiritual.¹

The following observation goes even deeper into the essence of the dialogue, which is in line with the outlook and spiritual values behind the music of Górecki:

[...] the contemporary philosophy of dialogue is very strongly rooted in the biblical-religious tradition and often refers to it. This tradition creates the possibility of showing human existence not in the cold atmosphere of modern metaphysics, in which man appears as a „pure being” rather than in the relation “man-God” and “man-man”. It implies that for man, both in his thinking and in his being, God and a fellow human being are always the constitutive elements.²

If we should address the category of dialogue in the field of art, it seems useful to refer to a longer, but indispensable in the context of the chosen subject matter, quote from the work of the outstanding Russian humanist Mikhail Bakhtin:

There is neither a first nor a last word, and there are no limits in a dialogical context (it becomes a boundless past and a boundless future). Even the meanings belonging to the past, that is which are born in the dialogue of past centuries, can never be stable (once and for all completed, perfect) – they will always change, be updated in a process of never-ending development of the dialogue. At any moment in the development of the dialogue, a multitude, an infinity of forgotten meanings emerge, at certain moments they will be brought back to memory and revive in an updated form (in a new context). There is nothing absolutely dead: each meaning will have its festival of rebirth.”³

¹ M. Szulakiewicz, *Kategoria dialogu w refleksji filozoficznej*, „Paedagogia Christiana” 2010, vol. 25, no 1, p. 33, [DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/PCh.2010.002>]. All translations – Patrycja Czarnicka-Jaskóła.

² Ibidem, p. 41.

³ М.М. Бахтин, *К методологии гуманитарных наук*, [in:] Бахтин М.М., *Эстетика словесного творчества*, Москва, Искусство, 1979, p.373. [Bahtin Mihail Mihajlovič, *К те-*

Mieczysław Tomaszewski does not use the word “dialogue” but „relationship” when considering the categories shaping a musical work. Indeed, in creating music, he advocates a dialogic similar to Bakhtin’s, as an indispensable condition for its existence in the cultural space:

Reading the piece in the perspective of a historical period and cultural space leads to a formula that synthesizes the whole situation: *f r o m i n s p i r a t i o n , t h r o u g h c o n t e x t , t o r e s o n a n c e*. Each of the terms referred to herein concerns the relation of the piece to one of the three cultural paradigms: the paradigm of the past, of the present and the future. All three have in common the principle of the relationship: the relationship of what is undoubtedly one’s own in a piece, to what is somehow different – previously existing, coming from outside one’s own circle, echoing from foreign creative output.⁴

Summarizing these reflections on the interpretation of the category of dialogue, it is important to briefly determine its main qualities, in the meaning field in which dialogue will be treated in H.M. Górecki’s *Sonata for Two Violins Op. 10*. According to contemporary researchers, empathy, understanding and compassion, and above all, God as the supreme goal to which the individual is heading in his confessions, are of the utmost importance in dialogue.

According to Mikhail Bakhtin, a work of art is always the subject of dialogue, because it requires somehow to take into account the other party – the audience. He interprets the meanings hidden in the text through the author, from the perspective of his experience, of the historical time and social space in which he belongs. Thus, the dialogue in art was held with the author, with the content of his work, however, the recipient is not only a passive partner who uncritically absorbs the information conveyed, but also joins in its interpretation – in the “infinity of forgotten (or newly created) meanings” mentioned by Bachtin⁵. As for the music, there is also the performer, who acts simultaneously as a participant of the dialogue and co-creator of the piece. The perfect recipient⁶ wants to capture and combine in this conversation the three cultural paradigms of time identified by Tomaszewski: the past time of tradition, on which every work of art is always based in one way or another; the present - the author’s time, and the future time, the time of the recipient and interpreter, always finding hidden content in the work, available only after a lapse of time.⁷ Górecki refers to this connection when he declares in one of his interviews from the 1990s:

todologii gumanitarnyh nauk, [in:] Bahtin M.M., *Ėstetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva, Iskusstvo, 1979, p. 373.]

⁴ M. Tomaszewski, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2012, no 1, p. 20.

⁵ М.М. Бахтин [Mihail Mihajlovič Bahtin], op. cit., p. 373.

⁶ This is where we can refer to M. Bakhtin’s famous term of the ‘ideal Super-addressee’ of a work of art and identify him as an ideal partner in dialogue.

⁷ Cf. M. Tomaszewski, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2012, no 1, p. 20.

[...] I am deeply rooted in tradition and that is where I look for the key to the present. A key that would make it easier for me to communicate where I am now, and what surrounds me.⁸

Should we refer to Górecki's own reflections, we will find there numerous connotations to the aforementioned philosophical interpretation of dialogue. The artist's creative *credo* was a constant sense of the Divine presence, which he expressed in the following words:

To see the Creator of everything – and to write for Him⁹,
and so address Him by engaging dialogue with Him.

Specificity of dialogue in the *Sonata for two violins Op. 10* by H.M. Górecki

The piece is a very rewarding research material. It could be interesting to establish the specificity of the dialogue both in Polish music after World War II and the influence of this dialogue on the individual style of the composer. What should be taken into account is the role of the piece in Górecki's oeuvre and the social and historical context in which it was created. The *Sonata for two violins Op. 10* was composed by the 24-year-old composer in 1957. Górecki then studied at the State Higher School of Music in Katowice, under Professor Bolesław Szabelski. The sonata has a very personal touch – it is dedicated to his future wife Jadwiga Rurańska, a pianist. The premiere took place in the Silesian Philharmonic during the author's monographic concert. The Sonata was included in the program along with other valuable pieces by the young composer, often performed in the years to come by the most distinguished world musicians.

The precedential concert featuring Górecki's oeuvre was scheduled for February 27, 1958 by the Silesian Philharmonic Orchestra. It was the first event of this kind in the history of the PWSM (Higher State School of Music) in Katowice – the news that the philharmonics would play pieces by some remarkable Szabelski's student and that it was absolutely necessary to be there spread among the music community. The hall was fully occupied. The program included six premiere pieces: Toccata op. 2 for two pianos, Variations op. 4 for violin and piano, Quartettino op. 5 for two flutes, oboe and violin, Song of joy and rhythm op. 7 for two pianos, Sonata for two violins op. 10 and finally Concerto for five instruments and string quartet¹⁰.

The aforementioned pieces provide a compact picture of the composer's early period and reveal his aesthetic priorities of the time, which include the experi-

⁸ H.M. Górecki, *Powiem Państwu szczerze...*, interview with Górecki during the 2nd Music Meetings in Baranów in 1977, „Vivo” 1994, no 1 (11), p. 44.

⁹ Cit. per: T. Malecka, *Henryk Mikołaj Górecki i jego muzyka na chór a cappella*, CD Booklet, Polskie Radio 2008, Warszawa 2008, [n.pag.].

¹⁰ M. Wilczek-Krupa, *Górecki. Geniusz i upór*, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 2017, p. 88.

ments with sound consisting in the search for bold and unusual sound combinations. Therefore, such a talented young man of rebellious and sensitive character could not remain indifferent to the aesthetics of the „Warsaw Autumn”. However, in the future, the *Sonata for Two Violins Op. 10* received very varied and ambiguous reviews. While preparing to perform this piece, I have read various musicological research papers, as well as comments to records and reviews in the press, as a result of which I have received quite a diverse spectrum of opinions concerning the style and content of this piece. The most radical evaluation of the sonata is the one by Mieczyslaw Tomaszewski, who relies on his impressions aroused immediately after the concert and a brief discussion with the author. Górecki was pleased with the musicologist’s horror. The shock was described by Tomaszewski in the following words:

I can still hear and see this moment in my memory. These unbearably aggressive sounds. And the struggle of players, being on the antipodes of the same stage with their own instruments¹¹.

According to M. Tomaszewski, the avantgarde *Sonata for two violins Op. 10* can be considered as one of the most experimental works in Górecki’s entire oeuvre. The piece can be approached from the perspective of a dialogue between the author and the listener – through the interpretation which constitutes a link. It is the communication of the composer’s creative idea in a provocative form, without expecting immediate understanding by the listener. Hence the feeling of “aggressiveness” that the audience experiences and the satisfaction of the author with their horror. Krzysztof Droba defines this period of the composer’s career (1955–1957) as the “phase of motor constructivism”¹², and therefore, as a listener, he gives in to the energy of movement and element. This term is reused by Ireneusz Pawlak in a laudation in honor of Górecki, where he applies it strictly to the piece in question:

In the initial period of his career, Henryk Górecki preferred constructivism as well as an intense and energetic way of expression. He practiced so-called motoric constructivism (*Sonata for two violins*, 1957).¹³

The opinion regarding the style of this piece is well known – the piece is considered to be continuing the traditions of interwar Neoclassicism. Without denying its updating of “forgotten meanings” as Bachtin had put it or “echoing from foreign creative output”, as Tomaszewski said, it highlights, like the other reflections mentioned above, its “fierce sound atmosphere”:

¹¹ M. Tomaszewski’s utterance, cit. per: M. Wilczek-Krupa, op. cit., p. 92.

¹² K. Droba, *Górecki Henryk Mikołaj*, [in:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, vol. efg, ed. E. Dziębowska, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, p. 424.

¹³ I. Pawlak, *Laudacja wygłoszona na cześć Profesora Henryka Mikołaja Góreckiego z okazji nadania tytułu doktora honoris causa KUL*, [in:] *Henryk Mikołaj Górecki Doktor Honoris Causa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2004. pp. 10–11.

Before Górecki, in contemporary music literature, pieces for two violins were written by Béla Bartók (*44 Duos*, 1931) and Sergei Prokofiev (*Sonata*, 1932), among others. The spirit of these two artists is clearly present in the *Sonata* of the young Polish composer. This fact should not be surprising, as most of his early works are charged with an atmosphere of Neoclassicism filled with energy and aggressive sounds, close to the works of the mentioned artists. The *Sonata for two violins* brings to an end that initial period of Henryk Mikołaj's career, and at the same time is the longest of his early compositions [...]. The *Sonata for two violins* undoubtedly confirms Górecki's tendency to use clear and strong expressive contrasts in his music – a feature he maintained also in his later compositions, far from any references to Neoclassicism¹⁴.

Since Béla Bartók was mentioned as one of the precursors of Górecki's sonata, it seems natural that there are neofolk elements in this particular piece. Górecki always tended to introduce folk motifs, referring to the folklore of his native Silesia and he was fascinated by Karol Szymanowski's oeuvre. Stefania Pawłyszyn, a musicologist from Lviv, draws attention to an indigenous feature of the Polish national style, which according to her is the "sensuality in treating sound". Therefore, in the 1950s, national music is in search of "new emotions" and "appropriate aesthetic expression"¹⁵.

The direct work with this sonata and the accompanying search for my own performing conception not only contributed to deep contemplation of the above-mentioned style characteristics but also led me to notice other, complementary elements – essential for the whole composition. Hence the need to define the key concept – a multi-layered dialogue in terms of meaning, which concerns different elements of the piece and occurs in this sonata on various levels. My opinion was confirmed by the one expressed by Bohdan Potiej, whose observations became very important for understanding the composer's idea. He stated that:

[...] Górecki's music, since its beginnings, has been created on the axis of an old contrast: between extreme harshness and euphony, between tension and complete calm, between energy and contemplation, action and meditation, anxiety and peace, agitation and silence, the outer and the inner, extensivity and intensity, the power of life and the power of the spirit, secularity and sacredness, *profanum* and *sacrum*.¹⁶

These extremes, however, do not fight each other, but on the contrary, create harmony and achieve a kind of balance. The three movements of the sonata cycle confirm the above observation. The first *Allegro molto* is already set on two "extremes": the extreme episodes, full of spontaneous expression, develop against the background of an uninterrupted ostinato pulsation that forms a colorful sound tape. The impulse comes from the initial accented chord, whose "G-G-sharp-A"

¹⁴ Henryk Mikołaj Górecki, *Sonata na dwoje skrzypiec op. 10* <https://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/sonata-na-dwoje-skrzypiec-op-10> [accessed on November, 11, 2020].

¹⁵ С.С. Павлишин, *Музыка двадцатого століття*, БаК, Львів 2005, с. 196–197. [Stefaniã Stefanivna Pavlišin, *Muzika dvadcatogo stolittã*, BaK, Lviv 2005, pp. 196–197].

¹⁶ B. Pocij, *Akord Góreckiego*, „Więź” 2003, no 8–9, p. 140.

and “D-sharp-E-flat-E” sounds form the melodic-harmonic core of the whole part. Dialogical relations take place between the partners according to the rules, which M. Tomaszewski rightly described as:

[...] the struggle of the players, standing on the antipodes of the same stage with their own instruments [...].¹⁷

It is known that the composer recommended the performers to stand at the opposite ends of the stage, for a stronger effect of competition between the artists. Dissonances, both vertical and horizontal, evoking analogies with the Neoclassical style of Bartók and Prokofiev, are shifted from one partner to another, which highlights the “dialogue of competition” even more clearly.

The image shows a musical score for two violins, labeled I and II. The music is in 4/4 time and features a main theme. The score includes dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo), and a *ff simile* marking. The key signature has one sharp (F#). The score is presented in two systems, with the first system showing the initial bars and the second system showing the continuation of the theme.

Example 1. H.M. Górecki, *Sonata for two violins Op. 10* Movement 1, *Allegro molto*. The main theme. Bars 1–8.

The initial and final passages are contrasted with the lyrical reflective middle section, which prefers a different type of dialogue, and instead of competition, there is a “duet of reconciliation” (we could use here the terminology of the Baroque opera). The sound space is filled with a melody on broad ties and separate melodic motifs in the course of development are shifted from one partner to another, creating a dialogue of reconciliation (Example 2).

The second movement is a short *intermezzo* – *Adagio sostenuto*, in which the unison leading of the melody by both partners creates a nearly “ethereal”, “angelic” effect, that is, from the perspective of a philosophical approach to dialogue – the “man-God” relation. The composer achieves it through the use of a well-suited set of means of expression. Apart from *unisono*, these include the highest

¹⁷ M. Tomaszewski, *O Góreckim*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2016, no 8–9 (special issue „Mieczysława Tomaszewskiego Teksty Różne”), p. 245.

violin register, *con sordino*, *pp* dynamics, and free rhythmic values with constant rhythmic values. This type of dialogue can be described as a “dialogue of absolute harmony”. It is of such a perfection that it cannot last forever, it appears only as an unattainable ideal. The idyllic harmony of voices then transforms into a developed dialogue with elements of imitation. The polyphonic narrative reaches its peak here, for each participant in the relationship clearly manifests his nature here (Example 3).

The image shows a musical score for two violins, marked 'Andante (♩.66-69)'. The top staff begins with 'arco' and 'sul D' markings. The first measure has a dynamic of *mp*. The second measure has 'pizz. e' and 'molto vibrato' markings. The third measure has 'sempre' and 'p' markings. The fourth measure has 'sul G' marking. The bottom staff has 'sempre' and 'p' markings. The score includes various rhythmic values and dynamic markings.

Example 2. H.M. Górecki, *Sonata for two violins op.10*, Movement 1, *Allegro molto*. Middle section, *Andante*. Bars 57–67.

The image shows a musical score for two violins, marked 'Adagio sostenuto'. The top staff begins with a dynamic of *pp*. The second measure has 'arco' marking. The third measure has 'sul D' marking. The fourth measure has 'p' marking. The fifth measure has '5/4' marking. The sixth measure has '3/4' marking. The bottom staff has 'pp' and 'p' markings. The score includes various rhythmic values and dynamic markings.

Example 3. H.M. Górecki, *Sonata for two violins, Op. 10*, Movement 2, *Adagio sostenuto*. Theme development. Theme 1. Bars 10–13.

A sudden change of ‘sound decoration’ is introduced by the musical direction *senza sordino*. It is accompanied by a shift to a low register, which is a background for the developing dissonant melody that resembles the theme of the first movement. This section constitutes a transition to the third movement, which is the final act of this “instrumental drama” (Example 4).



Example 4. H.M. Górecki, *Sonata for two violins, Op. 10, Part 2, Adagio sostenuto*. Thematic development. Theme 2, bars 23–27.

In the final movement *Andante con moto*, probably the most difficult to convey the content, the composer creates a grotesque-tragic image of dance. For this purpose, he uses sonoristic devices (tone clusters), complex asymmetrical rhythmic, and maximum sound intensity. Here, the dialogue takes place not between the partners, as both are absorbed by the element of dance, but between them and the inexorable fate. In this movement one of the main principles of Górecki's style is highlighted, which is brought to our attention by B. Pocij:

The sound matter produces its influence directly by itself – in accordance with the nature of music as the art of sounds – and at the same time is enriched by two important functions: the structural one, when the sound 'builds' the form, and the symbolic one, when the sound means something or symbolizes something (transcendence of substance).¹⁸ (Example 5).



Example 5. H.M. Górecki, *Sonata for two violins, Op. 10, Movement 3, Andante con moto*. Coda. Bars 108–113.

Summary

The analysis of H.M. Górecki's *Sonata for two violins op. 10* leads to the conclusion that this early work already displays the main features of the composer's later mature style. The principle of dialogue, which develops on various levels, plays an important role here. It also concerns higher levels as relations – correlations – achieving a balance between various elements that constitute the work as a whole. We can also distinguish in this sonata dialogues of tradition and

¹⁸ B. Pocij, *Akord Góreckiego*, p. 142.

innovation, of active action and contemplation, and different emotional states. Finally, various types of dialogue between the two protagonists of the “instrumental drama” are displayed here – from fierce competition to perfect harmony. An important role in the performing conception of the piece is assigned to the polyphonic narrative, in which each participant takes a position independent from his partner and expresses his own feelings and point of view. Throughout the development of the sonata’s successive three movements, a rapprochement based on reaching an agreement is gradually achieved. During this process, the ‘true face’, the spiritual essence of each partner is revealed. Górecki’s sonata provides very interesting types of dialogic communication which convey different emotional meanings. From rivalry to harmony, from expression – sometimes utterly harsh – to joint reflection, from grotesque to contemplation. And in the final movement, it dissolves in a swirling motion.

For performers, this piece, especially in the contemporary situation more than sixty years after its premiere, poses a serious challenge as it requires a rethinking of the performing conception. It no longer gives the impression of aggressive music, in retrospect. The once seemingly harsh consonances and competitive dialogue are now perceived as more moderate and appear to be rather a striving for agreement, a joint search for harmony. In line with this approach, in our performance version, the second movement of the piece becomes the “silent culmination” of the entire cycle. What is at issue here is the theme referred to in the above study as “the dialogue of absolute harmony.” We approach it with solemnity – in the spirit of church music, like, for example, the theme of the 13th-century Polish song *Bogurodzica* (en. *The Mother of God*). It is my deep conviction that the seeds of the Master’s later works can be seen in this early composition by Górecki. Teresa Malecka, referring to Mieczysław Wallis, writes about it in the following words:

works [...] the most poignant, the most profoundly human – or works that pave the way for the art of the future [...].¹⁹

References

Sources

Górecki Henryk Mikołaj, *Powiem Państwu szczerze...*, “Vivo” 1994, no 1, pp. 44–46. Text edited from extracts of recordings of an interview with Górecki which took place during the Music Meetings in Baranów in 1977.

¹⁹ T. Malecka, *Henryk Mikołaj Górecki. Styl późny*, “Res Facta Nova” 2000, nr 11, s. 147. URL: http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_20/RFN20%20Malecka%20-%20Henryk%20Mikolaj%20Gorecki.pdf (accessed on December, 7, 2020).

Studies

- Бахтин Михаил Михайлович, *К методологии гуманитарных наук*, [in:] *Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества*, Москва, Искусство, 1979.
- [Bahtin Mihail Mihajlovič, *K metodologii gumanitarnyh nauk*, [in:] *Bahtin M.M. Ěstetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva, Iskusstvo, 1979, pp. 361–373.]
- Droba Krzysztof, *Górecki Henryk Mikołaj*, [in:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, vol. efg, ed. E. Dziębowska, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, pp. 420–433.
- Malecka Teresa. *Henryk Mikołaj Górecki i jego muzyka na chór a cappella*, CD booklet, Polskie Radio 2008, Warszawa 2008.
- Pawlak Ireneusz, *Laudacja wygłoszona na cześć Profesora Henryka Mikołaja Góreckiego z okazji nadania tytułu doktora honoris causa KUL*, [in:] *Henryk Mikołaj Górecki Doktor Honoris Causa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2004. pp. 7–16.
- Павлишин Стефанія Стефанівна, *Музика двадцятого століття*, БаК, Львів 2005.
- [Pavlišin Stefaniâ Stefanivna, *Muzika dvadcâtogo stolittâ*, BaK, L'viv 2005].
- Wilczek-Krupa Maria, *Górecki. Geniusz i upór*, Wydawnictwo “Znak”, Kraków 2017.

Articles

- Pociej Bohdan, *Akord Góreckiego*, “Więź” 2003, no 8–9, pp. 139–142.
- Szulakiewicz Marek, *Kategoria dialogu w refleksji filozoficznej*, “Paedagogia Christiana” 2010, vol. 25, no 1, pp. 33–54.
- Tomaszewski Mieczysław, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, “Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2012, no 1, pp. 7–50.
- Tomaszewski Mieczysław, *O Góreckim*, “Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2016, no 8–9 (special issue “Mieczysława Tomaszewskiego Teksty Różne”), pp. 243–253.

Websites

- Górecki Henryk Mikołaj, *Sonata na dwoje skrzypiec op. 10*, Source: <https://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/sonata-na-dwoje-skrzypiec-op-10> [Accessed on November, 11, 2020].
- Malecka Teresa, *Henryk Mikołaj Górecki. Styl późny*, „Res Facta Nova” 2000, no 11, p. 147. Source: http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_20/RFN20%20Malecka%20-%20Henryk%20Mikolaj%20Gorecki.pdf [Accessed on December, 7, 2020].

Dialog w *Sonacie na dwoje skrzypiec op. 10* Henryka Mikołaja Góreckiego z perspektywy wykonawcy

Abstrakt

Celem artykułu jest określenie specyfiki dialogu w *Sonacie na dwoje skrzypiec op. 10* Henryka Mikołaja Góreckiego z punktu widzenia wykonawcy. Dzieło to, choć powstało we wczesnym okresie twórczości kompozytora, należy do znaczących przykładów tego gatunku w muzyce europejskiej XX wieku. W związku z deklarowanym celem zbadano różnorodne wersje dialogu występujące w niniejszej sonacie. Problem dialogu w omawianym utworze ujęty jest w kontekście stylu indywidualnego kompozytora. W celu rozwiązania głównej problematyki przeprowadzono analizę wszystkich trzech części cyklu sonatowego pod kątem różnych form dialogu pomiędzy dwojgiem skrzypiec.

Sonata Góreckiego reprezentuje bardzo interesujące typy dialogicznej komunikacji, przekazując różne treści emocjonalne: od rywalizacji do harmonii, od ekspresji – niekiedy krańcowo ostro wypowiedzianej – do wspólnej refleksji, od groteski do kontemplacji. Utwór ten cechuje bogata kolorystyka brzmieniowa, którą Mistrz osiąga poprzez efekty sonorystyczne oraz intensywne wykorzystanie współbrzmień dysonansowych i kontrastów dynamicznych. Dzieło to odznacza się także doskonałym wyczuciem przestrzeni dźwiękowej, w której poruszają się soliści. Efekty zmian przestrzennych dają m.in. raptowne przerzucenia z najniższych rejestrów do najwyższych. „Instrumentalnemu dramatowi” towarzyszą barwne „dekoracje”, z typową dla Góreckiego szeroko rozpiętą skalą uczuć. Partie dwóch skrzypiec prowadzą narrację polifoniczną. Wypowiedzi każdego „bohatera” otrzymują różną reakcję u swego vis-à-vis, w ostatniej zaś części łączą się w pełnym ekspresji niepoahamowanym ruchu tanecznym. Właśnie taka różnorodność materiału muzycznego, dialogi solistów w różnych kategoriach ujęć, zapewniają temu dziełu intensywność empatycznych przeżyć, wywoływanych zarówno u słuchaczy, jak i u wykonawców.

Słowa kluczowe: sonata na dwoje skrzypiec, dialog, neoklasycyzm, awangarda, twórczość Henryka Mikołaja Góreckiego, instrumentalistyka, interpretacja muzyki.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.10>

Люція ЦИГАНЮК [Liutsiia TSYHANIUK]

<http://orcid.org/0000-0002-0998-9906>

Akademia Humanistyczno-Pedagogiczna w Chmielnickim (Ukraina)

e-mail: tsiganuk46lyutsiyyka@gmail.com

Cechy indywidualnego stylu muzycznego Myrosława Skoryka w cyklu preludiów i fug na fortepian

Tłumaczenie tekstu opublikowanego w tym numerze (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.09>)

Jak cytować [how to cite]: Liutsiia Tsyhaniuk, *Cechy indywidualnego stylu muzycznego Myrosława Skoryka w cyklu preludiów i fug na fortepian*, „Edukacja Muzyczna” 2020, s. 165–177.

Abstrakt

Artykuł poświęcony jest twórczości Myrosława Skoryka, wybitnego ukraińskiego kompozytora, dobrze znanego na polskiej scenie muzycznej. W szczególności chodzi tu o omówienie dwóch par preludiów i fug: *C-dur nr 1* i *F-dur nr 6* z polifonicznego cyklu na fortepian. Kompozycje te zostały poddane analizie muzykologicznej i wykonawczej. Rozpatrzona została specyfika stylistyczna i interpretacyjna tych utworów.

Słowa kluczowe: muzyka fortepianowa, preludium, fuga, cykl polifoniczny, twórczość kompozytorów ukraińskich, Myrosław Skoryk.

Myrosław Skoryk jest jednym z najbardziej znanych i szanowanych kompozytorów naszych czasów. Reprezentował on ukraińską kulturę muzyczną ostatniego trzydziestolecia XX wieku nie tylko na Ukrainie, ale też poza jej granicami. Dorobek tego kompozytora przyciąga szczególnie szeroką uwagę ze względu na

Data zgłoszenia: 17.10.2020

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 13.11.2020/29.11.2020

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 13.11.2020/06.01.2021

Data akceptacji: 7.01.2021

różnorodność gatunków i stylów w jego twórczości muzycznej, a także unikalne cechy artystyczne i metaforykę indywidualnego stylu, który w sposób naturalny łączy doskonale opanowanie nowoczesnych środków wyrazu, a także wiedzę na temat dokonań europejskich szkół kompozytorskich, z dogłębną reinterpretacją podstaw tradycji muzyki ludowej.

Twórczość artystyczna Myrośława Skoryka jest dobrze znana na polskiej scenie muzycznej, zarówno profesjonalnej, jak i amatorskiej. Jego utwory coraz częściej można usłyszeć w polskich salach koncertowych i teatrach. Wykonywane są przez muzyków, tak ukraińskich, jak i polskich, którzy doceniają niezwykle talent kompozytora. M. Skoryk osiągnął największą popularność w Polsce – jako kompozytor i dyrygent – na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat. Wiele zespołów muzycznych pochodzących z Ukrainy działało na rzecz rozpowszechnienia jego utworów na polskiej scenie. Na szczególną uwagę zasługuje aktywność w tym zakresie Orkiestry Kameralnej Akademii Muzycznej Filharmonii Lwowskiej im. Mykoły Łysenki, której dyrygentem był sam kompozytor.

Istotne miejsce w dziedzictwie muzycznym M. Skoryka zajmują utwory fortepianowe, które charakteryzuje różnorodność gatunków i stylów oraz nadzwyczajna ekspresyjność obrazów artystycznych. Kateryna Ivakhova zauważa, że

[...] utwory fortepianowe Myrośława Skoryka uwypukliły nowe metaforyczno-tematyczne i gatunkowo-stylowe punkty kluczowe w ukraińskiej muzyce, skryształizowały jakościowo nowe tendencje estetyki neofolkloru, neoklasycyzmu i polistylistyki, a także wpłynęły na rozwój postmodernizmu. Jego muzyka fortepianowa łączy wielką skalę z wyrafinowanym językiem muzycznym, a zakres tradycyjnych źródeł jego myślenia kompozycyjnego związany jest zarówno z ukraińską szkołą kompozycji, jak i europejską awangardą muzyczną dwudziestego wieku, reprezentując ukraińską szkołę kompozycji na poziomie europejskiej kultury muzycznej¹.

Celem artykułu jest zatem zarysowanie szczególnych cech indywidualnego stylu muzycznego kompozytora w cyklu preludiów i fug na fortepian, a także analiza problemów wykonawczych i określenie możliwych kierunków pracy wykonawcy-interpretatora w ramach omawianych mini-cyklów, czyli dwóch par, z których każda złożona jest z preludium i fugi.

W drugiej połowie dwudziestego wieku wielu profesjonalnych ukraińskich muzyków zwróciło się w stronę barokowych modeli gatunkowych, wykorzystując je jako podstawę dla rozmaitych przemian stylistycznych. Najprawdopodobniej wynika to z wpływu baroku na kształtowanie i rozwój profesjonalnej sztuki muzycznej na Ukrainie, która to sztuka związana jest z takimi ważnymi dla formowania mentalności Ukraińców postaciami, jak M. Berezovskiy, D. Bortnian-

¹ К. Івахова, *Фортеп'янна творчість Мирослава Скорика (художньо-дидактичний концепт): монографія*, наук. ред. д-р мистецтвозн., проф. Любов Кияновська, ПП „Медобори-2006”, Кам'янець-Подільський 2013, s. 11. [K. Ivakhova, *Fortepianna tvorchist' Myroslava Skoryka (khudozhn'o-dydaktychnyy kontsept): monohrafiya*, nauk. red. d-r mystetstvozn., prof. Lyubov Kyuanovs'ka, PP „Medobory-2006”, Kam'yanets'-Podil's'kyu 2013, s. 11]. Wszystkie tłumaczenia – Artur Wagner.

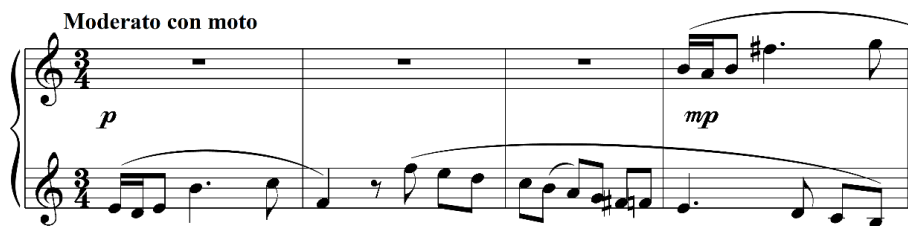
skyi czy A. Vedel. Zainteresowanie barokiem i gatunkami klasycznymi jest wyraźnie widoczne w utworach M. Skoryka (na przykład w *Suicie D-dur* czy partitach, które skomponował na różne obsady wykonawcze).

Cykl preludiów i fug został skomponowany w latach 1986–1988, a wykonany po raz pierwszy w Kijowie. Wkrótce potem – jesienią 1988 roku – zaprezentowano go we Lwowie, na plenum lwowskiego oddziału Związku Kompozytorów Ukrainy. Niektóre pary preludiów i fug wykonano potem w Kijowie i znalazły się one w repertuarach szkół muzycznych i konserwatoriów na Ukrainie².

Całość stanowi jedną księgę, która zawiera sześć mini-cykli uporządkowanych według stopni rosnącej skali chromatycznej (C-dur, Des-dur, D-dur, Es-dur, E-dur, F-dur). Ta kolejność tonacji sugeruje, że cały cykl miał zostać napisany na podstawie dwunastu stopni skali chromatycznej, lecz praca nad drugą książką została zawieszona.

Tonacja preludiów i fug, zadeklarowana przez autora jako durowa, budzi wątpliwości, gdyż inklinacja utworów zaprezentowanych w cyklu jest często trudna do zidentyfikowania nawet „na ucho”, a połączenia tonalne są często dość względne, co podkreśla fakt, że kompozytor nie ujawnia oznaczeń tonacji. Niekiedy tonacja i inklinacja w kierunku tonacji durowej są umiejętnie ukryte w utworach.

Na przykład w *Fudze C-dur* temat rozpoczyna się od tercji – dźwięk „e¹”, a odpowiedź od tercji dominanty „h¹”. Zatem korelacja toniczno-dominantowa tematu i odpowiedzi jest zachowana. Wydaje się, że wszystko jest jasne, lecz niezwykle rzeczy dzieją się w percepcji tonacji i inklinacji dźwięku – temat „na ucho” postrzegany jest we frygijskim e-moll, a odpowiedź tonalna w naturalnym e-moll z podwyższonym szóstym stopniem „c” – „cis”. Taki sposób postrzegania zachodzi, jeśli fuga grana jest w odosobnieniu od preludium. Jeśli temat grany jest zaraz po preludium, to „ucho pamięta” dźwięki z gamy C-dur, które go uzupełniają i wówczas temat nie jest już postrzegany jako molowy. Ma on lekki i kontemplacyjny charakter, jednak odpowiedź wciąż brzmi jak w e-moll, tak, jak w kontynuacji linii melodycznej – przebieg „e¹-d¹-e¹-h-c” i w odpowiedzi „h¹-a¹-h¹-fis²-g²”.



Przykład 1. Fuga C-dur, takty 1–4.

² Л. Кияновська, *Мирослав Скорик: людина і митець. Монографія*, СПОЛОМ, Львів 2008, s. 402. [L. Kyuanovs'ka, *Myroslav Skoryk: lyudyna i mytets'. Monohrafiya*, SPOLOM, L'viv 2008, s. 402].

Powstaje pytanie dotyczące tonacji – jaka ona jest? Otóż C-dur nie jest tonacją, w której rozpoczyna się utwór, lecz tą, w której kierunku on zmierza. W takcie 32 tematy prowadzone są w *stretto*: głos dolny i górny wkraczają jednocześnie, kolejno od dźwięków „C” i „e¹”, a głos środkowy od „g¹” z opóźnieniem wartości rytmicznej ćwierćnuty z kropką. Wszystkie trzy razem wzięte dają w swoich pierwszych dźwiękach pełne T⁵₃ w C-dur. Zakończenie fugi brzmi radośnie, przywołując na myśl metaforyczno-semantyczny łuk wieńczący fugi Bacha.

Wszystkie preludia i fugi tego cyklu są wyjątkowo urozmaicone i różnią się przedstawianymi obrazami artystycznymi, wykorzystaniem technik polifonicznych i środkami muzycznego wyrazu. Pod wieloma względami gatunki preludium i fugi są interpretowane przez kompozytora w sposób tradycyjny. Forma preludium zbudowana jest w zgodzie z klasycznymi wymogami, z wykorzystaniem zarówno trzyczęściowych (D, Es, F), jak i dwuczęściowych form, w których druga część łączy cechy części rozwojowej i zakończenia (C, Des, E). Jeśli chodzi o formę fugi, to cykl składa się z jednej fugi dwuczęściowej (Des), trzech trzy-częściowych (C, E, F) i dwóch fug czteroczęściowych (Des, Es).

Ogólnie rzecz ujmując, omawiany cykl preludium i fug scala klasyczne standardy kompozycji polifonicznej z wyraźnie indywidualnym stylem dźwiękowym. Wreszcie struktura intonacji dzieł M. Skoryka jest całkowicie unikatowa. Ała Zaderatska charakteryzuje preludia jako mające „wyraźnie dynamiczny wyraz”. Zauważa, że:

[...] różnice w dynamice formy preludium są dość znaczące, a amplituda dynamiki szeroka, co nadaje dźwiękowi żywego, nerwowego charakteru [chodzi o tak zwany „ukryty nerw” dźwięku – L. Ts.], który pełny jest nieprzewidywalnych zmian emocjonalnych³.

Osobliwości te badaczka przypisuje cechom charakterystycznym dla stylistyki M. Skoryka, jak również inwencji tematycznej, która pełna jest wewnętrznych kontrastów oraz łatwości zmian, przejść i specjalnej improwizacji⁴. W fugach rozpatruje cechy stylistycznie wyróżniające, przede wszystkim w odniesieniu do wyboru dominującego rodzaju techniki. Uważa ona, iż w przypadku M. Skoryka jest to inwersja lustrzana, która ma swój własny układ w każdej z fug. A. Zaderatska zwraca również uwagę na silnie zarysowaną tendencję do kulminacji, która z reguły zbiega się z płynnym, falistym pochodem prowadzonym często w skrajnych rejestrach, co jest charakterystyczną cechą twórczości Skoryka⁵.

Najbardziej kompletnym i dokładnym studium dziedzictwa kompozytora są prace Liubov Kyyanovskej. Zauważa ona, że indywidualny styl muzyki w utworach M. Skoryka daje się odczuć w pokrywaniu się kilku modeli stylistycznych

³ А. Задерацька, *Прелюдії та fugи. Мирослав Скори́к: збірка статей*, В-во „СПОЛОМ”, Львів, 1999, s. 41–53. [A. Zaderats'ka, *Prelyudiyi ta fuyи. Myroslav Skoryk: zbirka statey*, V-vo „SPOLOM”, L'viv, 1999, s. 41–53].

⁴ Tamże.

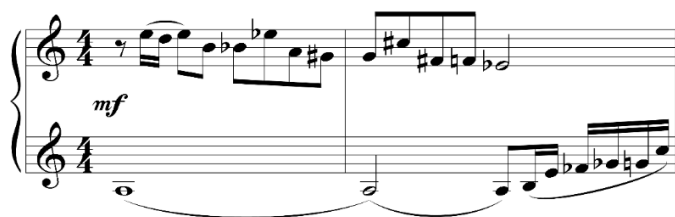
⁵ Tamże.

wraz z ich celowo uwypuklonymi znakami semantycznymi i elementami ekspresyjnymi, które słuchacze identyfikują jako należące do metrum. Jednakże muzykolożka zauważa, że są one zorganizowane w taki sposób, iż nie zapewniają naturalnej jedności, pomimo podobnych technik, inwersji i „formuł”, które towarzyszą gatunkowi, lecz przeciwnie – są sprzeczne w swoim paradoksalnym braku kompatybilności. Ponadto wnioskuje, że zjednoczone w pojedynczym utworze, nie wydają się dążyć do syntezy w ramach nowej jakości artystycznej, ale celowo zachowują kompletną „niezależność” i odrębność ekspresji każdego z reprezentowanych stylów, jednocząc się ściślej na zasadzie dyfuzji⁶. Zauważa również, że kompozytor jest jednym z niewielu, którzy konsekwentnie wykorzystują szereg różnych metaforycznie powiązanych opcji transformacji i modyfikacji historycznych form sztuki w uaktualniony język muzyczny i tradycję, w której przenikają się cechy różnych kultur muzycznych⁷.

Nie mając możliwości zbadania wszystkich sześciu mini-cykli z opusu polifonicznego M. Skoryka *Preludia i Fugi*, w krótkim artykule dokładniej zajmiemy się dwoma z nich: nr 1 „C-dur” i nr 6 „F-dur”. Wybrane zostały na zasadzie kontrastu, a moim zdaniem oddają „polifoniczne myślenie” kompozytora w sposób wyczerpujący.

Preludium i Fuga C-dur

Cykl rozpoczyna się stosunkowo krótkim preludium (26 taktów) rozwijającym się w sposób przekomponowany, którego pierwsza intonacja oparta jest na skali 12-tonowej.



Przykład 2. Takty 1–2.

Ten rodzaj intonacji pojawia się potem tylko raz – na końcu utworu. A. Zaderatska uważa je za „szczególny rodzaj sygnału dźwiękowego”⁸. Tak nieocze-

⁶ Л. Кияновська, *Мирослав Скорик: людина і митець*, s. 381. [L. Kyuanovs'ka, *Myroslav Skoryk: lyudyna i mytets'*, s. 381].

⁷ К. Івахова, *Фортепіанна творчість Мирослава Скорика*, s. 13. [K. Ivakhova, *Fortepianna tvorchiist' Myroslava Skoryka*, s. 13].

⁸ А. Задерацька, *Прелюдії та фуги. Мирослав Скорик*, s. 43. [A. Zaderats'ka, *Preljudiyi ta fuyh. Myroslav Skoryk*, s. 43].

kiwany początek preludium (gdyż z wyjątkiem tych „sygnałów dźwiękowych”, preludium nie trzyma się dodekafonicznych zasad kompozycji materiału muzycznego) sugeruje, że kompozytor zakodował w nim 12 tonacji całego cyklu.

Faktura preludium składa się głównie z dwóch części przekomponowanego rozwinięcia. Główny ton „C”, który został zadeklarowany przez kompozytora jako „C-dur”, można zaobserwować we wcześniej wspomnianych „sygnałach dźwiękowych” na początku i końcu utworu. Rozpoczyna się schematem rytmicznym, który później staje się czołem tematu fugi – dwie szesnastki i jedna ósemka występują na przestrzeni preludium jako swoisty rodzaj lejtmotywu tego mini-cyklu.



Przykład 3. Początek tematu preludium.

Jedną z cech charakterystycznych preludium jest bardzo duże rozrzedzenie rejestrów, w szczególności w kulminacji utworu (takty 19–22) i na początku końcowej intonacji (takt 23) – 6 oktaw. Preludium kończy się w tonacji C-dur, co sugeruje dźwięk „e” (tercja toniki) znajdująca się w górnym głosie.

Preludium zawiera szereg wyzwań dotyczących interpretacji i wykonania utworu. Linia melodyczna głosów pełna jest elementów, które wymagają skrupulatnego wykonania: krótkie łuki frazowania oparte na dwóch lub trzech nutach, *tenuto*, akcenty, *staccato*. Osiągnięcie wyjątkowej, nieco kapryśnej natury preludium zależne jest od precyzyjnego wykonania tych elementów.



Przykład 4. Takty 5–8.

Analizując zapis muzyczny, dochodzę do wniosku, że *non legato* pełni w tym utworze istotną rolę. We współczesnych partyturach kompozytorzy nie zawsze zapisują wszystkie niezbędne łuki frazowania, lecz M. Skoryk szczegółowo precyzuje wiele z nich, w tym te nad wartościami szesnastek, lecz nie nad ósemkami i ćwierćnutami, co umożliwia interpretację ich wykonania jako *non legato*. Kompozytor daje wykonawcy szerokie pole do interpretacji. Użycie pedału można zminimalizować, co uczyni brzmienie bardziej rygorystycznym i nieekspansywnym. W tradycji barokowej takie podejście może być uzasadnione, gdyż w cyklu Skoryka łączą się tendencje dawne i współczesne. Można też wybrać inną drogę – użyć bardziej intensywnego pedału, co pozwoli odczuć szeroki oddech intona-

cyjny i uwypuklić barwę wszystkich linii melodycznych. W muzyce fortepianowej II połowy XX wieku pedalizacja odgrywa pierwszoplanową rolę w tworzeniu barwnych efektów dźwiękowych.

To samo *non legato* o czasie trwania ósemki będzie brzmiało zupełnie inaczej przy użyciu pedału wibrującego lub „mikro-pedału” (ćwierć-pedału). W tym względzie opinia I. Kokhanyk wydaje się trafna:

[...] praca nad współczesnym materiałem muzycznym wymaga wyobraźni twórczej i głębokiej wiedzy na temat praw, którymi rządzi się dziedzictwo muzyczne, zarówno od wykonawców (ich dzisiejsza rola w procesie twórczym jest często równa bądź nawet bardziej istotna niż ta kompozytora), jak i badaczy⁹.

Fuga C-dur rozpoczyna się tematem od trzeciego stopnia „e”, który bazuje na początkowym rdzeniu tematycznym preludium i posiada dwa kontrastujące elementy: pierwszy – czoło – osadzone jest na pogodnym, w sensie melodycznym i rytmicznym, motywie, drugi zaś na opadającej płynnie linii melodycznej. Podział tych motywów podkreślony jest przez pauzę pomiędzy nimi.



Przykład 5. Temat fugi, takty 1–3.

Odpowiedź jest realna, kontrapunkt stały, a wyrazisty efekt zostaje osiągnięty dzięki kontrastującemu motywowi, który, na pierwszy rzut oka, zawiera ukryty duet w swoim pierwszym elemencie i wyraźny ruch wznoszący oparty na schemacie rytmicznym czoła tematu. Uważam, że w taktie 5 (zob. przykład 6), nie trzeba wyróżniać dwóch ukrytych głosów poprzez artykulację *tenuto staccato*, lecz wykonać to należy jednolitym, sprężystym dźwiękiem. Fakt, iż kompozytor dodał oznaczenie *tenuto staccato* pod każdą z nut tego elementu kontrapunktu dowodzi, iż myślał o tej strukturze jak o pojedynczej linii melodycznej bez podziału na dwa ukryte głosy.



Przykład 6. Kontrapunkt, takty 4–7.

⁹ I. Коханик, *Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця*, „Київське музикознавство”, 2017, Вип. 55, s. 75. Źródło: URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9 [dostęp: 15.09.2020]. [I. Kokhanyk, *Muzychnyy styl' yak sfera komunikatsiyi kompozytora, vykonavtsya, muzykoznavtsya*, „Kyivivs'ke muzykoznavstvo”, 2017, Vyp. 55, s. 75. Źródło: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9 [dostęp: 15.09.2020].

Ekspozycja *Fugi C-dur* jest standardowa. Temat pojawia się na przemian we wszystkich głosach począwszy od dolnej części „e¹”, „b¹” i „e²”, a toniczno-dominantowe porównania są zachowane. Jak już wspomniano, tonacja „C-dur” nie jest wyrażona w ekspozycji. Po raz pierwszy pojawia się w taktie 15, tj. rozpoczyna się nim druga część. Temat rozpoczyna się od dźwięku „C”, w głosie dolnym, a w głosie górnym z opóźnieniem półtora taktu od „g²”, pojawia się *stretto*. Powstaje wrażenie trybu durowego, choć nie ma tu tercji toniki, która o tym decyduje. Od 18 taktu kompozytor przechodzi w sfery tonalne dalekie od C-dur, by powrócić do tej tonacji na samym końcu fugi. Ekspozycja i druga część połączone są interludium (takty 10–14) opartym na motywie rdzenia tematycznego i ogólnych typach ruchu melodycznego. W drugiej części widoczne są łagodne porównania tonalne, które ujawniają się w dość niewyraźnym podobieństwie do „C-dur” i cechach charakterystycznych dla intensywnego rozwinięcia polifonicznego: liczne *stretta* z różnymi opóźnieniami, niestabilny rozwój tonalny, tematy wywodzące się od „c”, „g²”, „gis¹”, „e¹”, „As”, „ges”, „b”, „B”. Kompozytor stosuje tematy w ruchu prostym oraz w inwersji. Wprowadza przekształcenia w imitacji tematów w ruchu prostym oraz częściowo w inwersji (zob. diagram 1, takty 19–20). Wielkie interludium od 27 do 31 taktu prowadzi do ostatecznego rozwinięcia tematu w potrójnym *stretto* od dźwięków „e¹”, „C” i „g¹”. To właśnie w tym końcowym *stretto* kompozytor przywraca tonację C-dur, która nie ujawnia się w przebiegach horyzontalnych, lecz w zestawieniu głosów. Kształt fugi zbliżony jest do dwuczęściowej formy barokowej. Część druga zawiera rozwinięcie i zakończenie.

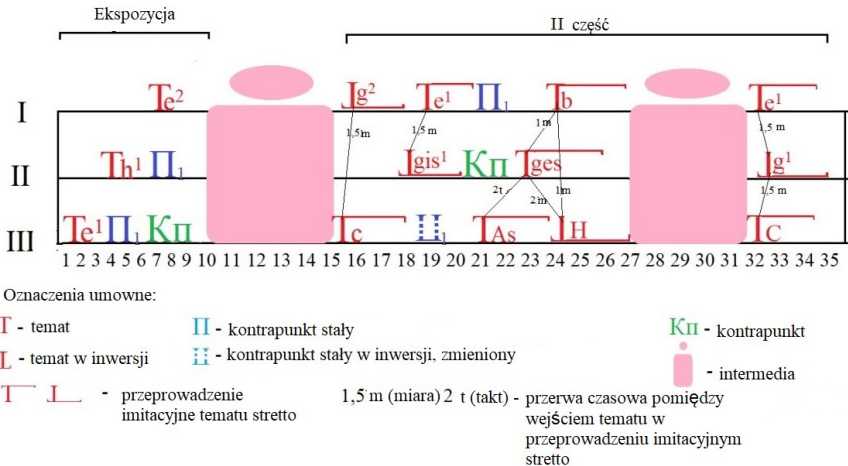


Diagram 1. M. Skoryk, *Fuga C-dur nr 1*.

Jedną z trudności w wykonaniu tej fugi jest wprowadzenie tematu w części środkowej, bez pauzy przed nią. Wykonawca musi zachować szczególną uwagę, by nie „utracić” tematu w całościowym brzmieniu faktury polifonicznej.

Pedał używany jest w fudze tylko dla płynnego przejścia we fragmentach, w których trudno to zrobić bez niego. W kulminacji utworu i dojściu do niej (od taktu 23) oraz w stopniowym spadku dynamiki do 32 taktu, „mikro-pedał” może zostać wykorzystany, by osiągnąć barwny dźwięk alikwotowy. Połączenie wykonania bez pedału, które jest bliskie stylistyce barokowej, z użyciem „mikro-pedału”, który pozwoli wyzwolić dźwięki alikwotowe, stworzy ciekawą wersję interpretacyjną i zintegruje „znaki różnych kultur muzycznych” baroku i współczesności¹⁰.

Preludium i Fuga F-dur. To preludium jest dość ekstensjonalne pod względem natężenia dźwięku i posiada przekomponowane rozwinięcie i improwizacyjny charakter. Tempo i charakter określone są przez kompozytora jako *Moderato capriccioso*. Taka natura obrazu wynika z częstych zmian metrum ($\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{5}{8}$). Utwór rozpoczyna się ekspresyjną, pełną gracji i wyjątkowo wyrafinowaną melodią w F-dur, co wynika z kapryśnych schematów rytmicznych w partii prawej ręki. Melodia charakteryzuje się młodzieńczością i rozmarzeniem prezentowanego obrazu.



Przykład 7. Takty 1–3.

Aluzje do innych manier stylistycznych są szczególnie typowe dla tego preludium. Na przykład, począwszy od 10. taktu, gdzie występuje pierwszy podział formy, intonacja muzyczna ma teatralny charakter, a frazy muzyczne są oddzielone krótkimi pauzami, które sprawiają, że brzmienie upodabnia się do form wokalno-deklamacyjnych teatru muzycznego. Intonacje jazzowe usłyszeć można w środku i na końcu preludium.

Jednym ze znaczących wyzwań wykonawczych w tym preludium jest zachowanie integralności formy pomimo improwizacji. Aby to osiągnąć, kompozytor misternie zaznacza w partyturze tak zwane „drogowskazy” – odcienie dynamiczne, które ukierunkowują ekspresyjność intonacji i frazowania. W utworze tym kompozytor doprowadza rozszerzenie rejestrów do ekstremum. W takcie 55 linie melodyczne sięgają krańców klawiatury fortepianowej – $A_2 - c^5$.

¹⁰ Л. Кияновська, *Мирослав Скорик: людина і митець*. Монографія, Видавництво „СПОЛОМ”, Львів 2008, s. 403; [L. Kyuanovs'ka, *Myroslav Skoryk: lyudyna i myiets'*. Monohrafiya, Vydavnytstvo „SPOLOM”, L'viv 2008, s. 403.]

Jest to fuga trzyczęściowa. Temat po raz pierwszy występuje w środkowym głosie „f¹” i sprawia wrażenie składającego się z 4 taktów, lecz wraz z jego kolejnym przeprowadzeniem staje się jasne, iż w istocie składa się z trzech taktów, a w czwartym autor stosuje codettę przed wejściem odpowiedzi. Temat nie ma zbyt dużej rozpiętości i mieści się w interwale septymy małej oraz prezentuje F-dur o wesołym, tanecznym charakterze.

Po drugim pojawieniu się tematu (odpowiedzi) w górnym głosie od „c²” pojawia się dwutaktowy łącznik, który zapisany jest sekwencyjnie na rytmiczno-intonacyjnych elementach tematu. Ten sam dwutaktowy łącznik występuje po trzecim przeprowadzeniu tematu od „F” w dolnym głosie, po czym kompozytor dodatkowo przeprowadza go od „c¹” w otoczeniu dwóch kontrapunktów, które poruszają się w tym samym rytmie w ekspozycji. Pięciotaktowe interludium jednoczy część ekspozycyjną z częścią rozwojową. Jego cechą szczególną jest fakt, iż głosy niemal wszędzie poruszają się w nim w rytmie równoległym. W części rozwojowej temat przeprowadzany jest cztery razy, a zasada jej budowy jest podobna do początku ekspozycji, lecz aspekt tonalny jest inny. Temat przeprowadzony jest od „A” (tak jakby fuga zaczynała się na nowo, lecz w innym kluczu) i natychmiast następuje temat od „e²”, jak gdyby w formie tonalnej odpowiedzi. Temat pojawia się znów od „Fis¹”, a swego rodzaju odpowiedź od „cis¹”. Po tych przeprowadzeniach temat nie jest już w pełni prezentowany do końca części rozwojowej. Dalszą część rozwinięcia zinterpretować można jako wielkie interludium, które składa się z 39 taktów (część ekspozycyjna i rozwojowa razem – 37 taktów), zbudowane na początkowych elementach kwartowych i kwintowych tematu. Ma ona improwizacyjny charakter i prowadzi do kulminacji fugi w 77 takcie, który rozpoczyna ostatnią część – wspaniałą, uroczystą – potężnym potrójnym przeprowadzeniem tematu w fakturze akordowej (po raz trzeci w skróconej formie).

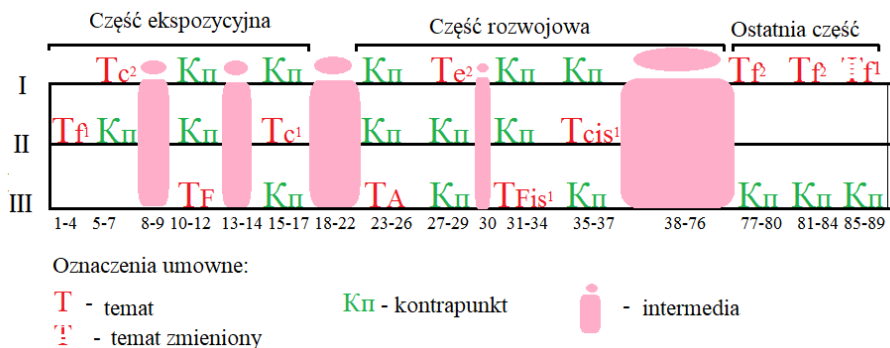


Diagram 2. M. Skoryk, *Fuga F-dur nr 6*.

Ta fuga jest szczególnie interesująca zarówno ze względu na zawarte w niej obrazy artystyczne, jak i jej budowę. Na podstawie diagramu 2 staje się jasne, że

tematy nie są tu przeprowadzone w *stretto* ani też w inwersji, czy to wznoszącej, czy opadającej. Fuga jest jednak bogata w łączniki. Ogólnie rzecz biorąc, te części fugi liczą sobie aż 49 taktów spośród 89, co stanowi znaczną część utworu. Struktura artystyczna i metaforyczna utworu jest nie mniej interesująca – „na ucho” nie brzmi jak fuga, choć kompozytor trzymał się wszystkich zasad kompozycji polifonicznej. Wynika to z faktu, że kontrapunkty poruszają się w takich samych jednostkach rytmicznych (rytm punktowany), jak na końcu tematu. Symultaniczne brzmienie wywołuje wrażenie obcowania z fascynującym tańcem lub utworem jazzowym. Kontrapunkt jest często bardziej ekspresyjny niż temat i występuje w górnych rejestrach (takty 15–17, 23–25, 31–33, 35–37). Ponadto, w jednoczesnym przepływie dźwięków przeciwstawne części łączą się ze sobą w piękną linię melodyczną (takty 23–25, 31–33), którą trudno podzielić polifonicznie, gdyż wymaga „przemysłanej” pracy z dźwiękiem. W tym uroczystym i tanecznym rytmie bardzo łatwo jest zagubić całą polifonię, podążając za zachwycającym wyrazem emocjonalnym samego brzmienia. Fuga ta przywołuje fascynujący obraz artystyczny i stanowi duże wyzwanie interpretacyjne dla wykonawcy. Urzeka połączeniem tradycji z nowoczesnością, a od wykonawcy wymaga niezwyklej sprawności technicznej i głębokiej intuicji muzycznej.

Podsumowanie

Cykl preludiów i fug na fortepian M. Skoryka jest przykładem doskonałego opanowania techniki polifonicznej, w połączeniu z twórczą reinterpretacją „klasycznych” norm. Cykl ten jest godny uwagi ze względu na swoją zróżnicowaną metaforykę, wykorzystanie różnorodnych transformacji obrazowo-skojarzeniowych – gatunku barokowego z nowoczesną autorską wypowiedzią artystyczną, w której obrazy różnych kultur historycznych są naturalnie zintegrowane. Każdy mini-cykl charakteryzuje pewien główny akcent w jego treści metaforycznej i jest przejawem innego podejścia do interpretacji barokowego prototypu. W cyklu preludiów i fug na fortepian indywidualny styl muzyki Myrosława Skoryka znajduje swój wyraz w imponujących zmianach obrazów, które są fundamentalne dla idiomu muzycznego kompozytora. Cechy te przejawiają się w nieoczekiwanych zmianach technik kształtujących rozwój muzyczny oraz w licznych aluzjach i paralelach stylistycznych.

Tłumaczenie Artur Wagner, Marta Popowska

Bibliografia

Opracowania

Ивахова Катерина, *Фортепіанна творчість Мирослава Скорика (художньо-дидактичний концепт)*, монографія, наук. ред. д-р мистецтвозн., проф. Любов Кияновська, ПП „Медобори-2006”, Кам’янець-Подільський 2013. [Ivakhova Kateryna, *Fortepianna tvorchist' Myroslava Skoryka (khudozhn'o-dydaktychnyy kontsept)*, monohrafiya, nauk. red. d-r mystetstvozn., prof. Lyubov Kyuanovs'ka, PP „Medobory-2006”, Kam'yanets-Podil's'kyu 2013].

Кияновська Любов, *Мирослав Скорик: людина і митець*. Монографія, Видавництво „СПОЛОМ”, Львів 2008. [Kyuanovs'ka Lyubov, *Myroslav Skoryk: lyudyna i mytets'*. Monohrafiya, Vydavnytstvo „SPOLOM”, L'viv 2008].

Попович Ольга, *Репрезентація творчості Мирослава Скорика на польських сценах*, „Молодь і ринок” 2019, № 3 (170), s. 75–80 [DOI: <https://doi.org/10.24919/23084634.2019.166279>]. [Popovych Olha, *Reprezentatsiya tvorchosti Myroslava Skoryka na pol's'kykh stsenakh*, „Molod' i rynok” 2019, № 3 (170), s. 75–80, [DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2019.166279>]].

Задерацька Алла, *Прелюдії та фуги. Мирослав Скорик: збірка статей*, Видавництво „СПОЛОМ”, Львів 1999, s. 41–53. [Zaderats'ka Alla, *Prelyudiyi ta fuyu. Myroslav Skoryk: zbirka statey*, Vydavnytstvo „SPOLOM”, L'viv 1999, s. 41–53].

Strony internetowe

Коханик Ірина, *Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця*, „Київське музикознавство” 2017, Вип. 55, s. 70–81. Źródło: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9 [dostęp: 15.09.2020]. [Kokhanyk Iryna, *Muzychnyy styl' yak sfera komunikatsiyi kompozytora, vykonavtsya, muzykoznavtsya*, „Kyivivs'ke muzykoznavstvo” 2017, Vyp. 55, s. 70–81. Źródło: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9 [dostęp: 15.09.2020]].

Principles of Myroslav Skoryk's Individual Style of Music in the Piano Cycle of Preludes and Fugues

Abstract

The article is devoted to the works of Myroslav Skoryk, a prominent Ukrainian composer, who is well known on the Polish music scene. Two pairs of preludes and fugues from the polyphonic cycle for piano are discussed in particular: C major No. 1 and F major No. 6. The compositions are subjected to musicological and performance analysis. The stylistic and interpretative specificity of these pieces is also considered.

Keywords: piano music, prelude, fugue, polyphonic cycle, works of Ukrainian composers, Myroslav Skoryk.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.09>

Люція ЦИГАНІУК [Liutsiia TSYHANIUK]

<http://orcid.org/0000-0002-0998-9906>

Khmelnysky Humanitarian-Pedagogical Academy (Ukraine)

e-mail: tsiganuk46lyutsiyka@gmail.com

Principles of Myroslav Skoryk's Individual Style of Music in the Piano Cycle of Preludes and Fugues

How to cite: Liutsiia Tsyhaniuk, *Principles of Myroslav Skoryk's Individual Style of Music in the Piano Cycle of Preludes and Fugues*, "Edukacja Muzyczna" 2020, no. 15, pp. 179–190.

Abstract

The article is devoted to the works of Myroslav Skoryk, a prominent Ukrainian composer, who is well known on the Polish music scene. Two pairs of preludes and fugues from the polyphonic cycle for piano are discussed in particular: C major No. 1 and F major No. 6. The compositions are subjected to musicological and performance analysis. The stylistic and interpretative specificity of these pieces is also considered.

Keywords: piano music, prelude, fugue, polyphonic cycle, works of Ukrainian composers, Myroslav Skoryk.

Myroslav Skoryk is one of the best-known and honoured composers of our time, who represents Ukrainian musical culture of the last third of the twentieth century not only in Ukraine but also abroad. The composer's achievements have drawn an extremely wide attention of people due to the diversity of genres and styles in his musical work and the artistic and figurative peculiarity of his individual style, which naturally combines perfect mastery of modern means of artistic expression and the achievements of the European schools of composition with a thorough reinterpretation of the inner, deep foundations of folk music tradition.

Date of submission: 17.10.2020

Review 1 sent/received: 13.11.2020/29.11.2020

Review 2 sent/received: 13.11.2020/06.01.2021

Date of acceptance 07.01.2021

Myroslav Skoryk's creative work is well known on the Polish music scene, both professional and amateur. His works are more and more often heard in Polish concert halls and theaters; they are performed by both Ukrainian and Polish musicians who admire the extraordinary talent of the composer. M. Skoryk has achieved the greatest popularity in Poland as a composer and conductor over the last twenty years. A number of musical groups from Ukraine promoted the spread of his works on Polish music scene, in particular the chamber orchestra of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, which used to be directed by the composer himself¹.

A significant place in the composer's musical heritage is occupied by his piano work, which is characterised by a diversity of genres and styles and an extraordinary expressiveness of artistic imagery. Kateryna Ivakhova notes on this issue that

Myroslav Skoryk's piano works have highlighted new figurative-thematic and genre-style key points in Ukrainian music, crystallised qualitatively new tendencies of the aesthetics of neo-folklore, neoclassicism and polystylistics and influenced the development of post-modernism. His piano music combines large scale with sophistication of the musical language, and the range of traditional origins of his compositional thinking is connected with both the national school of composition and the European musical avant-garde of the twentieth century, representing the Ukrainian school of composition at the level of European music culture².

Therefore, the aim of the article is to outline the particularities of M. Skoryk's individual style of music in the piano cycle of preludes and fugues, analyse the performance problems and outline possible directions in the work of the performer-interpreter in particular mini-cycles.

In the second half of the twentieth century, many Ukrainian professional musicians turned to baroque genre models, using them as a basis for various stylistic transformations. This is most likely due to the importance of the baroque era in the formation and development of professional Ukrainian musical art connected with the names of M. Berezovskyi, D. Bortnianskyi and A. Vedel, and their relevance to the mentality of the Ukrainians. The interest in baroque and classical genres is clearly visible in the works of M. Skoryk (for example in Suite in D major or the partitas he composed for different casts of instruments).

¹ Cf. Ольга Попович, *Репрезентація творчості Мирослава Скорика на польських сценах*, "Молодь і ринок" 2019, № 3 p. 75, [DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2019.166279>], [Cf. Olha Popovych, *Reprezentatsiya tvorchosti Myroslava Skoryka na pol's'kykh stsenakh*, "Molod' i rynok" 2019, № 3 (170), p. 75, [DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2019.166279>]].

² Катерина Івахова, *Фортепіанна творчість Мирослава Скорика (художньо-дидактичний концепт): монографія*, наук. ред. д-р мистецтвозн., проф. Любов Кияновська, ПП "Медобори-2006", Кам'янець-Подільський 2013, p. 11. [Kateryna Ivakhova, *Fortepianna tvorchist' Myroslava Skoryka (khudozhn'o-dydaktychny kontsept): monohrafiya*, nauk. red. d-r mystetstvozn., prof. Lyubov Kyuanovs'ka, PP "Medobory-2006", Kam'yanets'-Podil's'kyu 2013, p. 11]. All translations – author.

The cycle was written during 1986–88 and performed for the first time in Kyiv and soon in Lviv, where it was presented to the Lviv Plenum of the Union of Composers of Ukraine in the autumn of 1988. Later, some microcycles were performed in Kyiv; they were included in the teaching repertoire of Ukrainian music schools and conservatories³.

The cycle comprises one book, which contains six micro-cycles arranged according to the degrees of ascending chromatic scale (C major, D flat major, D major, E flat major, E major, F major). This succession of tonalities suggests that the cycle was to be written on the basis of 12 tonalities, but the work on the second book was suspended.

The tonality of the preludes and fugues declared by the author as major raises a number of questions because the inclination of the works presented in the cycle is not always identified, even “by ear”, as major and, in general, tonal connections in the cycle are quite relative, which is emphasised even by the fact that the composer does not reveal key signatures. Sometimes, the tonality and major inclination are skilfully veiled in the work.

For example, in *Fugue in C major*, the theme begins with a third – the sound “e¹” – and the response begins with the third of the dominant “b¹”, hence the tonic-dominant correlation of the theme and reply is preserved. It seems that everything is clear, but extraordinary things happen in the perception of tonality and inclination of the sound – the theme is perceived “by ear” in the Phrygian e minor, and the tonal answer in natural e minor with an increased sixth degree “c” – “c sharp” (a sign of the Dorian mode). This perception occurs if one begins to play the fugue separately from the prelude. If the theme is played immediately after the prelude, the ear remembers the C major sounds which complete it, and then the theme is not perceived to be in a minor key; it has a light sound and a contemplative character. But the answer still sounds like E minor, as in the continuation of the melodic line – the downward course “e¹-d¹-c¹-b” and in the answer – “b¹-a¹-b¹-F-sharp²-g²”.

Moderato con moto

Example 1. *Fugue in C major*, bars 1–4.

³ Любов Кияновська, *Мирослав Скорик: людина і митець. Монографія*, СПОЛОМ, Львів 2008, p. 402. [Lyubov Kyuanovs'ka, *Myroslav Skoryk: lyudyna i mytets'. Monohrafiya*, SPOLOM, L'viv 2008, p. 402].

The question is why C major? C major is not a tonality that the work begins with, but the one it will move to. In the 32nd bar, there is a *stretto* introduction of themes: the lower and upper voices enter simultaneously from the sounds “C” and “e¹” respectively, and the middle voice – from “g¹” with a time difference of 1.5 beats; taken together, all three entries in their first sounds give a full T⁵₃ in C major. The end of the fugue sounds bright, overturning the figurative and semantic arch towards the end of Bach’s fugues.

All preludes and fugues in the cycle are extremely diverse, differing in artistic images, the use of polyphonic techniques and the means of musical expression used by the composer. In many respects, the genre of prelude and fugue is interpreted by the composer in a traditional way: the development of the form of the prelude, fugues structured in compliance with classical requirements, the use of both three-part (D, E flat, F) and two-part forms, in which the second part combines the features of the developing and final parts (C, D flat, E). The cycle comprises one two-part fugue (D flat), three three-part fugues (C, E, F) and two four-part fugues (D flat, E flat).

In general, the cycle of preludes and fugues by M. Skoryk combines the classical standards of polyphonic writing with a clearly individual style of sound. The intonation structure of his works is quite unique. Alla Zaderatska characterises the preludes as having “a clearly dynamic relief”. She notes that

[...] the differences in the dynamics of the form of the prelude are quite significant, and the amplitude of dynamics is extensive, which gives the sound an intrinsically active, nervous character (the author means the so-called „hidden nerve” of the sound – L. Ts.) that is full of unpredictable emotional changes⁴.

She attributes these peculiarities to the stylistic characteristics of M. Skoryk’s music as well as thematic invention, which is full of internal contrasts and ease of change, transition and special improvisation⁵. In the fugues, the researcher considers the stylistically distinguishing features primarily in the choice of the dominant type of technique. She believes that for M. Skoryk, it is mirror inversion, which has its own underlying system in each fugue. A. Zaderatska also singles out a strongly marked tendency to culmination, which, as a rule, coincides with a smooth, wavy approach in registers that are often extreme – a typical Skoryk’s hallmark⁶.

The most complete and thorough study of M. Skoryk’s heritage is presented in the works of Liubov Kyianovska. She notes that the individual style of music in M. Skoryk’s pieces makes itself felt in the overlap of several stylistic models with their deliberately emphasized semantic signs and “sign situations”, i.e. those

⁴ Алла Задерацька, *Прелюдії та фуги. Мирослав Скорик: збірка статей*, В-во “СПОЛОМ”, Львів, 1999, pp. 41–53. [Alla Zaderats’ka, *Prelyudiyi ta fuhy. Myroslav Skoryk: zbirka statey*, V-vo “SPOLOM”, L’viv, 1999, pp. 41–53].

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

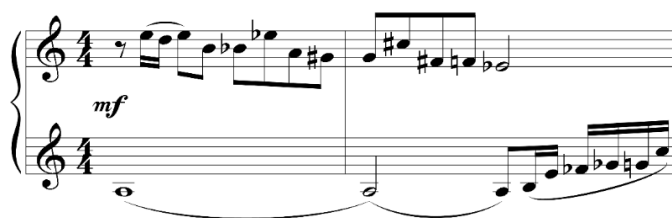
expressive elements that are identified by the listeners as belonging to the measure. The researcher notes, however, that they are arranged in such a way that they do not ensure natural unity – despite similar techniques, inversions, “formulas” that are incidental to the genre, etc. – but, on the contrary, are opposed in their paradoxical incompatibility. Liubov Oleksandrivna concludes that united in a single artistic piece, they do not seem to seek to be synthesised in a new artistic quality, but deliberately preserve the complete “independence” and detachment of the expression of each of the represented styles, uniting more closely on the principle of diffusion⁷.

Liubov Oleksandrivna notes that the composer is one of the few who most consistently use a variety of metaphorically associated options of transformation and modification of art forms of the past into an updated original musical language and tradition, in which the features of different musical cultures are intertwined⁸.

Having no opportunity for examining all six mini-cycles of M. Skoryk's polyphonic opus “Preludes and Fugues” in a brief article, we will dwell more thoroughly on two of them: “C major” and “F major” (№ 1 and № 6); they were selected on the basis of the principle of contrast, and, according to the author of the article, comprehensively convey the polyphonic thinking of the composer.

Prelude and Fugue in C major

The cycle begins with a relatively small prelude (26 bars) of through-composed development, the first intonation of which is based on a 12-tone scale.



Example 2. Bars 1–2.

This intonation occurs only once more – at the end of the work. A. Zaderatska considers them as “a peculiar kind of signature tunes”⁹. Such an unexpected be-

⁷ Любов Кияновська, *Мирослав Скорик: людина і митець*, р. 381. [Lyubov Kyuanovs'ka, *Myroslav Skoryk: lyudyna i mytets'*, р. 381].

⁸ Катерина Івахова, *Фортепіанна творчість Мирослава Скорика*, р. 13. *Kateryna Ivakhova, Fortepianna tvorchist' Myroslava Skoryka*, р. 13].

⁹ Алла Задерацька, *Прелюдії та фуги. Мирослав Скорик*, р. 43. [Alla Zaderats'ka, *Prelyudiyi ta fuyi. Myroslav Skoryk*, р. 43].

ginning of the prelude (because apart from these “signature tunes”, there are no dodecapronic principles of the arrangement of musical material in the prelude) suggests that the composer encoded in it the 12 tonalities of the whole cycle.

The texture of the prelude mainly consists of two parts of through-composed development; the main tone “C”, which is declared by the composer in this cycle as “C major”, is observed in the previously mentioned “signature tunes” at the beginning and end of the work. It begins with a rhythmic pattern, which later becomes the core of the theme of the fugue – two sixteenth notes and one eighth note occur throughout the prelude as a peculiar kind of leitmotif of this mini-cycle.



Example 3. The beginning of the theme of the prelude.

One characteristic feature of the prelude is a very wide dilution of registers, especially in the culmination of the work (bars 19–22) and the beginning of the final intonation (bar 23) – 6 octaves. The prelude ends in C major, which suggests the sound “e” (the third of the tonic chord) in the upper voice.

The prelude contains a number of performance and interpretation challenges. The melodic line of voices is full of elements that require meticulous performance: short phrase marks on two or three notes, *tenuto*, accents, *staccato*. The special, somewhat capricious nature of the prelude depends on the exact execution of these elements.



Example 4. Bars 5–8.

Analysing the score, the author of the article came to the conclusion that *non legato* plays an important role in the work. In modern scores, the authors do not always write down all the necessary phrase marks, but M. Skoryk elaborately specifies many of them, including those over the sixteenth note durations but not over the eighth and fourth notes, which makes it possible to interpret their performance as *non legato*. It provides the performer with a wide margin for interpretation. The use of the pedal can be minimised, which will make the sound more rigorous and unexpansive. This approach may be justified in baroque tradition since past and present trends are combined in Skoryk’s cycle. However, a different method can also be chosen – to use a thicker pedal, which will make it possible

to feel a wide intonation breath and highlight the tone colour of all melodic lines. In the piano music of the second half of the twentieth century, pedalling plays a primary role in creating vivid sound effects.

The same *non legato* with the duration of an eighth note will sound completely different when using a vibrating pedal or a micro-pedal. I. Kokhanyk's opinion in this regard seems accurate:

[...] work with modern musical material requires creative imagination and deep knowledge of the laws of modern music heritage both from performers (their role in the creative process today is often equated to or even more significant than the composer's) and researchers¹⁰.

Fugue in C major begins with the theme of the third sound “e”, which is based on the initial thematic core of the prelude and has two contrasting elements: the first – the core – is grounded on a bright motif in the melodic and rhythmic sense, the second – created on general types of melodic movement. The division of these motives is emphasized by a pause between them.



Example 5. The theme of the fugue, bars 1–3.

The response is obvious; the counterpoint is constant, and its expressive effect is achieved due to the contrasting motif, which contains, at first glance, a hidden duet in its first element and a clear upward movement based on the rhythmic pattern of the core of the theme. According to the author of the article, in the fifth bar (see example 6) it is not necessary to distinguish two hidden voices through the *tenuto staccato* articulation but with a homogenous, springy sound. The fact that the composer put the *tenuto staccato* marking under each note of this element of the counterpoint proves that he thinks of this structure as a single melodic line, without a division into two hidden voices.



Example 6. Counterpoint, bars 4–7.

¹⁰ Ірина Коханюк, *Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця*, “Київське музикознавство”. 2017, Вип. 55, р. 75, Source: URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9 [access: 15.09. 2020]. [Ірина Коханюк, *Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця*, “Кийівське музикознавство”. 2017, Вуп. 55, р. 75, Source: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9 [access: 15.09. 2020]].

The exposition of *Fugue in C major* is standard; the theme is alternately stated in all voices starting from the lower part of “e¹”, “b¹” and “e²”, and the tonic-dominant comparisons are preserved. As it has already been mentioned, C major tonality is not expressed in the exposition; it first appears in bar 15, i.e. the second part begins with it; the theme comes from “C” in the lower voice and in the upper voice, a *stretto* statement with a time indent of 1.5 beats comes from “g²”. This gives an impression of the major key, although the third of the tonic chord is not there to determine that. But from the 18th bar, the composer moves to tonal spheres that are far from the key of C major and only returns to it at the very end of the fugue. The exposition and the second part are connected by an interlude (bars 10–14) based on the motif of the thematic core and general types of melodic movement. In the second part, soft tonal comparisons, which reveal themselves in a rather faint resemblance to “C major”, and characteristic features of intensive polyphonic development are noticeable: numerous *stretto* with different time indents, intense unstable tonal development, themes developed from “c”, “g²”, “g sharp¹”, “e¹”, “A flat”, “g flat”, “b flat”, “B”. The composer uses themes in direct and inverse motion. He introduces transformations in the imitation of themes in direct motion and partially in inversion (Diagram 1, bars 19–20). The great interlude from the 27th to the 31st bar leads to the final development of the theme in a *stretto* texture from the sounds “e¹”, “C” and “g¹”. It is in this final stretto that the composer returns to the C major key, which is not revealed in a direct way but in the juxtaposition of voices. The shape of the fugue is similar to the baroque two-part form, i.e. the second part contains the development and the conclusion.

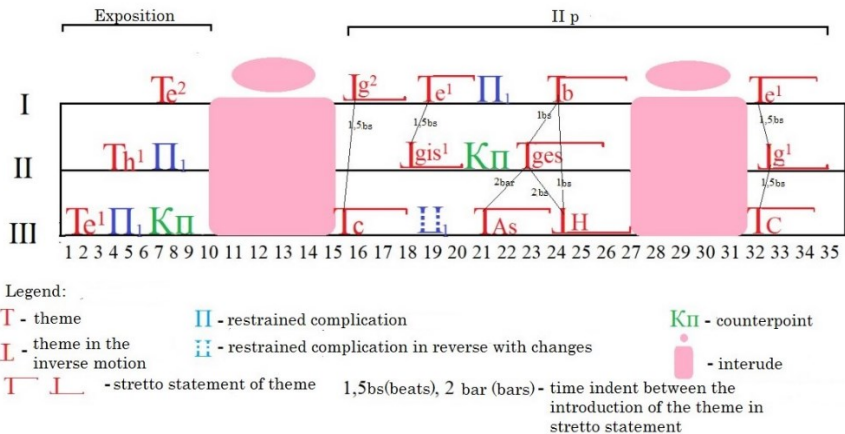


Diagram 1. M. Skoryk, *Fugue in C major No. 1*.

One of the performance difficulties in this fugue is the introduction of themes in the middle part without pausing before them. The performer must be extremely

concentrated so as not to “lose” the theme in the overall sound of the polyphonic texture.

In the opinion of the author of the article, the pedal is only used in the fugue for a smooth transition in places where it is difficult to do so without it. In the culmination of the work and on the approach to it (from bar 23) and in the gradual decrease of dynamics to the 32nd bar, a micro-pedal can be used in order to achieve a colourful overtone sound. Combining performance without a pedal, which is close to the baroque style, with using a micro-pedal, which makes it possible to produce aliquot sounds, will create an interesting interpretive version and integrate the “signs of different musical cultures” (L. Kyianovska).

Prelude and Fugue in F major. The prelude is quite extensional in terms of volume, with through-composed development and improvisatory nature. The tempo and character are identified by the composer as *Moderato capriccioso*. The capriccioso nature of the image results from the frequent changes of the measure ($\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{5}{8}$). The work begins with an expressive, graceful and extremely refined melody in F major, which is due to the capricious rhythmic patterns in the part of the right hand. The melody is characterised by the youthfulness and dreaminess of the image.



Example 7. Bars 1–3.

Allusions to other stylistic manners are especially typical for this prelude. For example, from the 10th bar, where the first division of the form occurs, musical intonations have the character of theatricalism, and musical phrases are separated by short pauses, which makes the sound similar to the vocal-declamatory forms of musical theatre. Jazz intonations are heard in the middle and at the end of the prelude.

One of the significant performance challenges in this prelude is not to lose the integrity of the form because of improvisation. In order to achieve that, the composer elaborately indicates the so-called “signposts” in the score – dynamic shadings which direct the expressiveness of intonation and phrasing. In this work, the composer brings the dilution of the registers to the ultimate limit; in the 55th bar, the melodic lines reach the extremes of the piano keyboard – $A_2 - c^5$.

It is a three-part fugue; the first statement of the theme occurs in the middle voice of “f” and gives the impression that it consists of 4 bars, but with the fol-

lowing statement it becomes clear that it is three-bar, and in the fourth bar, the author uses codetta before the response enters. The theme does not have a very wide range – it falls within the interval of the minor seventh and presents a cheerful and dance-like F major.

After the second statement of the theme (response) in the upper voice from “c²”, a two-bar interlude appears, which is written sequentially on the rhythmic-intonational elements of the theme. The same two-bar interlude occurs after the third theme statement from “F” in the lower part, after which the composer gives an additional statement from “c¹” framed by two counterpoints that move in the same rhythm in the exposition. The five-bar interlude unites the expositional part with the developing one; its peculiarity is that the voices in it move in a parallel rhythm almost everywhere. In the developing part, the theme is stated four times, and the principle of the structure of the developing part is similar to the beginning of the exposition, but the tonal aspect is different. The theme is stated from “A” (as if the fugue begins again but in a different key), and immediately there comes the theme from “e²”, as though in the form of a tonal response. And again, there is a theme from “F sharp¹” and a kind of response from “c sharp¹”. After these statements, the theme is no longer spread in full until the end of the developing part; further development can be interpreted as a giant interlude, which comprises 39 bars (expositional and developing parts together – 37 bars), built on the initial quarter and quint elements of the theme; it has an improvisational character and leads to the culmination of the fugue in the 77th bar, which starts the magnificent, festive final part with the mighty three-time statement of the theme in chordal texture (the third time – in a shortened form).

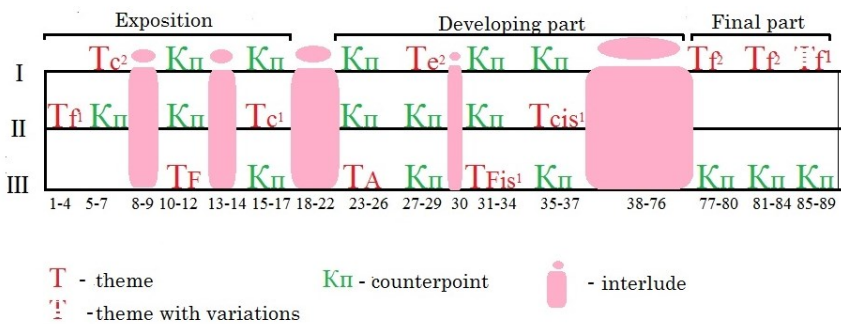


Diagram 2. M. Skoryk, *Fugue in F major No. 6*.

This fugue is particularly interesting both in terms of artistic imagery and structure. Based on Diagram 2, it is obvious that there is no *stretto* statement of themes in the inverse motion, whether increasing or decreasing. But the fugue is rich in interludes; in general, interlude statements have 49 bars out of 89 bars – it

is a major part of the fugue. The artistic and figurative structure of the work is just as interesting – it is not perceived “by ear” as a fugue, although the composer followed all the rules of polyphonic writing. This is due to the fact that the counterpoints move in the same rhythmic units (dotted rhythm) as the end of the theme; the simultaneous sound gives the impression of a fascinating dance and jazz piece of music. The counterpoint is often more expressive than the theme and occurs in the upper part (bars 15–17, 23–25, 31–33, 35–37). Furthermore, counter parts merge with each other into a single beautiful melodic line in the simultaneous flow of sound (bars 23–25, 31–33), which is not easy to divide polyphonically as it requires “exquisite” work with the sound. In this festive and dance-like rhythm, it is very easy to lose all the polyphony by pursuing the excitement caused by the emotionality of the sound. The fugue conjures up a fascinating artistic image and constitutes a great interpretative challenge for the performer. Its combination of tradition and modernity is captivating, and it demands extraordinary technical prowess and profound musical intuition.

Conclusions

The cycle of preludes and fugues for piano by M. Skoryk is an example of the composer's brilliant mastery of the polyphonic technique in combination with a creative rethinking of the norms of “classical” writing. The cycle is notable for its varied imagery, the use of diverse image-associative transformations of the baroque genre in a modern authorial musical expression, in which the images of different historical cultures naturally integrate. Each mini-cycle is characterised by certain main accents in their figurative content and shows a different approach to the interpretation of the baroque prototype. In the cycle of preludes and fugues for piano, Myroslav Skoryk's individual style of music finds its expression in the impressive changes of the images which are fundamental for the musical idiom of the composer. These features manifest themselves in the unexpected alterations of the techniques shaping the musical development and in numerous stylistic allusions and parallels, which make frequent appearances in the polyphonic cycle of preludes and fugues.

References

Compilations

- Задерацька Алла, *Прелюдії та фуги. Мирослав Скорик: збірка статей*, Видавництво “СПОЛОМ”, Львів 1999, pp. 41–53.
[Zaderats'ka Alla, *Prelyudiyi ta fuhy. Myroslav Skoryk: zbirka statey*, Vydavnytstvo “SPOLOM”, L'viv 1999, pp. 41–53].

Ивахова Катерина, *Фортепіанна творчість Мирослава Скорики (художньо-дидактичний концепт)*, монографія, наук. ред. д-р мистецтвозн., проф. Любов Кияновська, ПП «Медобори-2006», Кам'янець-Подільський 2013.

[Ivakhova Kateryna, *Fortepianna tvorchist' Myroslava Skoryka (khudozhn'o-dydaktychnyy kontsept)*, monohrafiya, nauk. red. d-r mystetstvozn., prof. Lyubov Kyuanovs'ka, PP «Medobory-2006», Kam''yanets-Podil's'kyu 2013].

Кияновська Любов, *Мирослав Скорик: людина і митець*. Монографія, Видавництво «СПОЛОМ», Львів 2008.

[Kyuanovs'ka Lyubov, *Myroslav Skoryk: lyudyna i mytets'*. Monohrafiya, Vydavnytstvo «SPOLOM», L'viv 2008].

Попович Ольга, *Репрезентація творчості Мирослава Скорики на польських сценах*, «Молодь і ринок» 2019, № 3 (170), pp. 75–80 [DOI: <https://doi.org/10.24919/23084634.2019.166279>].

[Popovych Olha, *Reprezentatsiya tvorchosti Myroslava Skoryka na pol's'kykh stsenakh*, «Molod' i rynek» 2019, № 3 (170), pp. 75–80, [DOI: <https://doi.org/10.24919/23084634.2019.166279>]].

Web pages

Коханик Ірина, *Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця*, «Київське музикознавство» 2017, Вип. 55, pp. 70–81. Source: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9 [access: 15.09.2020].

[Kokhanyk Iryna, *Muzychnyy styl' yak sfera komunikatsiyi kompozytora, vykonavtsya, muzykoznavtsya*, «Kyivivs'ke muzykoznavstvo» 2017, Vyp. 55, pp. 70–81. Source: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9 [access: 15.09.2020]].

Cechy indywidualnego stylu muzycznego Myrosława Skoryka w cyklu preludiów i fug na fortepian.

Abstrakt

Artykuł poświęcony jest twórczości Myrosława Skoryka, wybitnego ukraińskiego kompozytora, dobrze znanego na polskiej scenie muzycznej. W szczególności chodzi tu o omówienie dwóch par preludiów i fug: C-dur nr 1 i F-dur nr 6 z polifonicznego cyklu na fortepian. Kompozycje te zostały poddane analizie muzykologicznej i wykonawczej. Rozpatrzona została specyfika stylistyczna i interpretacyjna tych utworów.

Słowa kluczowe: muzyka fortepianowa, preludium, fuga, cykl polifoniczny, twórczość kompozytorów ukraińskich, Myrosław Skoryk.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.03>

Maciej KOŁODZIEJSKI

<http://orcid.org/0000-0001-7904-7474>

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

e-mail: mkolodziejski@umk.pl

Heterogeniczność myślenia o audiacji w świetle eksploracji naukowego statusu teorii uczenia się muzyki według Edwina Eliasa Gordona

Jak cytować [how to cite]: Maciej Kołodziejski, *Heterogeniczność myślenia o audiacji w świetle eksploracji naukowego statusu teorii uczenia się muzyki według Edwina Eliasa Gordona*, „Edukacja Muzyczna” 2020, nr 15, s. 191–218.

Abstrakt

Z uwagi na coraz częstsze podejmowanie przez akademików badań naukowych nad procesami nauczania i uczenia się muzyki zakłada się, że procesy te podlegają takim samym rygorom metodologicznym jak i inne, pochodzące z różnych dziedzin i dyscyplin, szczególnie w przypadku badań zorientowanych na strategię ilościowe. Stąd potrzeba wnikliwej analizy teoretycznej, zdomowionej na rynku polskim od ponad dwudziestu lat, teorii uczenia się muzyki, autorstwa Edwina E. Gordona w kontekście jej funkcjonalności w konstruowaniu badań. Autor artykułu nakreśla osobliwe analizy teorii uczenia się pod kątem jej racjonalności naukowej, zaplecza teoretycznego i praktycznego oraz dokonuje wybiórczej deskrypcji jej podstawowych pojęć w aspekcie podejmowania eksploracji badawczych. Okoliczność ta ma sprzyjać projektowaniu, konceptualizacji i operacjonalizacji wysiłków badawczych naukowców w obrębie zwłaszcza wczesnej edukacji muzycznej i szeroko pojętej pedagogiki muzyki.

Słowa kluczowe: pedagogika muzyki, wczesna edukacja muzyczna, teoria uczenia się muzyki, audiacja, badania edukacyjne.

Data zgłoszenia: 3.05.2020

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 30.06.2020/23.09.2020

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 3.07.2020/9.10.2020

Data akceptacji: 29.11.2020

Wprowadzenie do przedmiotowych treści

Jak powiedział szkocki fizyk James C. Maxwell¹:

Nie ma nic bardziej praktycznego jak dobra teoria.

Biorąc pod uwagę fakt, że badania naukowe nad edukacją muzyczną z konieczności muszą uwzględniać podstawy teoretyczne przynajmniej dwóch dyscyplin² – mianowicie nauk o edukacji (nauk pedagogicznych) oraz muzyki (z jej podstawami filozoficznymi, antropologicznymi, psychologicznymi, muzykologicznymi, etnomuzykologicznymi i estetycznymi), to okoliczność ta nie sprzyja bezinwazyjnemu projektowaniu, konceptualizacji i operacjonalizacji wysiłków badawczych³, mamy bowiem do czynienia z czymś w rodzaju „gorsetu” multidyscyplinarności w kontekście eksploracji poznawczych podejmowanych w ramach subdyscypliny wiedzy, jaką jest pedagogika muzyki lub – jak kto woli – czegoś w rodzaju transgresji dyscyplinarnych, interpretowanych jako perspektywa harmonizująca podejścia i koncepcje do badań edukacyjnych.

Prezentowane eksplikacje i reinterpretacje adresują do czytelników nie tyle żywiących nadzieję, że muzyka winna odgrywać znaczącą rolę w rozwoju dzieci i młodzieży (podopiecznych, uczniów), co raczej do tych aktywnie afirmujących i kwestionujących zarazem te obszary edukacji muzycznej, które wymagają naukowych uzasadnień czy teoretycznych odniesień w indywidualnych eksploracjach badawczych, gdzie w *fundamentalium* teoretycznym decydującą rolę odgrywać może teoria uczenia się muzyki autorstwa amerykańskiego pedagoga, psychologa i muzyka Edwina Eliasa Gordona, jednego z czołowych pionierów badań nad edukacją muzyczną na świecie⁴. Pojawiający się w planowaniu badań „szablon teoretyczny” w postaci konkretnej teorii (naukowej, edukacyjnej) pomaga usystematyzować myślenie o badaniach edukacyjnych nad muzyką w bardziej teleologiczny sposób⁵, a czynności wyjaśniania i interpretowania rezultatów badawczych podlegają charakterystycznym dla teorii naukowych rygorom, a nawet wręcz redukcjom⁶. To prawda, że teoria uczenia się muzyki⁷ Edwina E. Gordona znacząco wpłynęła

¹ Cyt. za: S.M. Wilson, P.L. Peterson, *Theories of Learning and Teaching. What Do They Mean for Educators?*, National Education Association, Washington, 2006, s. 14.

² Por. Ch. Leonhard, R.J. Colwell, *Research in Music Education*, „Review of Research in Visual Arts Education” 1976, vol. 3, no. 1, s. 65–84.

³ E.W. Eisner, *Qualitative Research in Music Education: Past, Present, Perils, Promise*, „Bulletin of the Council for Research in Music Education” 1996, no. 130, s. 8–16.

⁴ Zob. E.E. Gordon, *Discovering Music from the Inside Out: An Autobiography*, revised edition, GIA Publications Inc., Chicago 2014.

⁵ Ø. Varkøy, *The role of music in music education research: Reflections on musical experience*, „Nordic Research in Music Education” 2009, vol. 11, s. 33–34.

⁶ K. Swanwick, *Music, mind, and education*, Routledge & Falmer, London – New York 1988, s. 7–19.

⁷ Zob.: E.E. Gordon, *Buffalo Music Learning Theory: Resolutions and Beyond*, GIA Publications Inc., Chicago 2006; E. Bluestine, *The Ways Children Learn Music: An Introduction and Practical Guide to Music Learning Theory*, GIA Publications Inc., Chicago 2000.

na współczesne myślenie o edukacji muzycznej na świecie⁸ i w Polsce⁹, poprzez chociażby intensyfikację naukowego podejścia do pomiaru uzdolnienia muzycznego, ekspansję wiedzy o uczeniu się muzyki w sposób sekwencyjny czy też taksonomii osiągnięcia celów nauczania muzyki, czyli nabywania określonej wiedzy jednostkowej na podstawie doświadczeń zarówno indywidualnych, jak i społecznych w uczeniu się muzyki (wiedza deklaratywna, czyli *wiem, że...*, obecna w teorii muzyki i wiedza proceduralna *wiem, jak...* związana z umiejętnościami muzycznymi, śpiewaniem, improwizacją). *Gordon's Theory of Music Learning* (w skrócie *GTML*) opisuje naturę uczenia się muzyki, której trzon stanowi myślenie muzyczne określane mianem audiacji i stopień opanowania umiejętności muzycznych w zależności od jakości „wewnętrznego słyszenia muzyki”, czyli audiowania motywów tonalnych i rytmicznych¹⁰. Darrel L. Walters twierdzi wręcz, że jak dotąd nikt z badaczy XX wieku nie miał tyle do powiedzenia w dziedzinie formalnej i nieformalnej edukacji muzycznej, co Edwin Elias Gor-

⁸ Fakt ten wprawdzie nie jest zdecydowanie sygnalizowany w ramach publikacji o zasięgu światowym, bowiem wzmiankowo i kontekstowo wspomina się jedynie o wybranej diagnostyczno-testowej działalności Edwina E. Gordona w dwóch publikacjach książkowych: R. Shuter-Dyson, C. Gabriel, *Psychologia uzdolnienia muzycznego*, WSiP, Warszawa 1989 oraz Ch.R. Hoffer, H.F. Abeles, R.H. Klotman, *Foundations of Music Education*, Cengage Gale, 1994. Za to widoczny, co rzecz jasna budzi wątpliwości i podejrzenia, jest na stronach *The Gordon Institute for Music Learning w Chicago* (zob. <https://giml.org/>), które od wielu lat zajmuje się propagowaniem idei zawartych w teorii uczenia się muzyki autorstwa Edwina E. Gordona oraz działalności jego współpracowników, głównie Christophera D. Azzary, Marilyn Lowe oraz Richarda Grunowa.

⁹ Do tego stwierdzenia skłoniło mnie kilka faktów: pierwszy związany jest z organizowaniem seminariów gordonowskich w Polsce od 1991 roku z udziałem samego prof. Edwina E. Gordona. Drugi to rozwijający się równolegle nurt naukowy oparty na założeniach *GTML* (UKW w Bydgoszczy, UWM w Olsztynie, UMCS w Lublinie, UMFC w Warszawie czy kontekstowo na UW) Trzeci fakt ma bezpośredni związek z nurtem edukacyjnym (Polskie Towarzystwo Edwina E. Gordona w Bydgoszczy i Fundacja Kreatywnej Edukacji w Bydgoszczy) i szkoleniowo-warsztatowym (Fundacja Kreatywnej Edukacji w Bydgoszczy oraz Allegretto we Wrocławiu). Nie wszystkie jednak stowarzyszenia działają wyłącznie na zasadzie *non-profit*, realizują bowiem oprócz statutowej działalności edukacyjnej także działalność komercyjną. Należy dodać, że Polskie Towarzystwo Edwina E. Gordona jest jedyną instytucją propagującą idee twórcy audiacji Edwina E. Gordona, a wśród członków są zarówno entuzjaści teorii uczenia się muzyki, jak i certyfikowani nauczyciele z całej Polski, bowiem działalność edukacyjna i propagatorska PTEEG znana jest nie tylko na terenie naszego kraju, ale także poza jego granicami. Warto też wspomnieć o działalności wydawniczej PTEEG w zakresie poradników metodycznych, płyt CD z nagraniami oraz organizowanych konferencjach metodycznych, szkoleniowych i dydaktyczno-naukowych.

¹⁰ P.G. Woodford, *Evaluating Edwin Gordon's Music Learning Theory from a Critical Thinking Perspective*, „Philosophy of Music Education Review” 1996, vol. 4, no. 2, s. 83–95; W.A. Stokes, *Is Edwin Gordon's Learning Theory a Cognitive One?*, „Philosophy of Music Education Review” 1996, vol. 4, no. 2, s. 96–106; P.A. Trzos, *Gordonian Implications in Polish music pedagogy: Bydgoszcz School Model*, „Review of Artistic Education” 2015, issue 9–10, s. 128–136.

don, ponieważ jego niezliczona liczba projektów badawczych, książek, artykułów, narzędzi pomiarowych oraz wykładów i seminariów przyćmiewa wydajność pozostałych uczonych na tym polu edukacji muzycznej¹¹. Podstawowym celem *GTML* jest dostarczenie podmiotowi uczącemu się¹² optymalnych warunków niezbędnych do rozwijania umiejętności audiacyjnych w bogatym muzycznie środowisku (otoczeniu)¹³ oraz ułatwienie im rozwoju muzycznego¹⁴. Wobec sygnalizowanych w wypowiedziach akademików¹⁵ problemów z definiowaniem, deskrypcją i lokacją teorii uczenia się muzyki autorstwa Edwina E. Gordona w systemie nauki, a w zasadzie teoriach pedagogicznych (edukacyjnych), intencją autora niniejszego opracowania jest podjęcie próby odpowiedzi na pytanie: czy i na ile teoria uczenia się muzyki autorstwa Edwina E. Gordona posiada status teorii naukowej?

***GTML* jako teoria naukowa wobec prób(y) uchwycenia racjonalności w kontekście podejmowania badań edukacyjnych w muzyce**

Teorię definiujemy w nurcie **obiektywistycznym** jako racjonalną obudowę wyjaśniająca ludzkie zachowania, a w nurcie **subiektywistycznym** jako zestaw znaczeń, których używa się, aby zrozumieć zachowanie ludzi i ich wewnętrzny świat¹⁶. Teoria to – najogólniej rzecz biorąc – zbiór ogólnych pomysłów, które coś wyjaśniają, albo stwierdzenie lub zestaw stwierdzeń wyjaśniających jakies

¹¹ D.L. Walters, *Edwin Gordon's Music Aptitude Work*, „The Quarterly” 1991, vol. 2, nr. 1–2, s. 64 (64–72).

¹² Wiek tu nie gra roli. Tak samo postępuje się z dzieckiem, jak i dorosłym. Od poziomu słuchowo-głosowego, który jest po stronie rozróżniania, poprzez skojarzenia słowne, do poziomu trzeciego nazywanego syntezą części, na ostatnim etapie nauczania nazywanym skojarzeniami symbolicznymi kończąc. W części nazywanej wnioskowaniem mamy do czynienia z uogólnianiem (słuchowo-głosowym, skojarzeń słownych, skojarzeń graficznych związanych z czytaniem i pisanem muzyki), twórczością i improwizacją (na poziomie słuchowo/mowowym i skojarzeń graficznych) i rozumienia teoretycznego, który jest ostatnim etapem realizacji teorii uczenia się muzyki. Cyt. za: E.A. Zwolińska (red.), *Teoria uczenia się muzyki według Edwina E. Gordona. Materiały z II seminarium autorskiego w Krynicy – 27 kwietnia – 3 maja 1995 roku*, Wydawnictwo WSP i AM, Bydgoszcz – Warszawa 1995, s. 32–33. Wiek jest jedynie zmienną w kontekście stymulowania zdolności muzycznych, które rozwijają się do około 9. r. z.

¹³ Zob. więcej w: *Teaching General Music: Approaches, Issues, and Viewpoints*, red. C.R. Abril, B.M. Gault, Oxford University Press, New York 2016.

¹⁴ D.W. Luce, *Music Learning Theory and Audiation: Implications for Music Therapy Clinical Practice*, „Music Therapy Perspectives” 2004, vol. 22, issue 1, s. 26–33.

¹⁵ Głównie podczas konferencji naukowych, na łamach czasopism, w recenzjach tekstów naukowych i prac(ach) awansowych oraz tekstach polemicznych.

¹⁶ L. Cohen, L. Manion, K. Morrison, *Research Methods in Education*, sixth edition, Routledge, New York 2007, s. 10.

opisywane zjawisko. Innymi słowy teoria jest prawdopodobnym sposobem wyjaśnienia faktów ustalonych na podstawie ilościowych badań empirycznych, które poszukują wyjaśnień i prognoz dla określonych zjawisk. Zamiarem badaczy ilościowych jest ustalenie, potwierdzenie i uprawomocnienie uogólnień, które przyczyniają się do budowania teorii¹⁷. Teorie naukowe są więc racjonalnymi i spójnymi wyjaśnieniami działania świata, ponieważ stanowią punkt wyjścia do badań lub sam ich rezultat. Teorie naukowe są nieweryfikowalne, lecz mogą być jedynie konfirmowalne¹⁸, a więc potwierdzone częściowo wobec domniemanej stosowalności oraz kontynuowanymi badaniami, gdzie stają się wówczas częścią wiedzy w danej dziedzinie (i dyscyplinie) naukowej, ale nie mogą być w żadnym wypadku traktowane jako przepowiednia, a jedynie jako **ekstrapolacja**¹⁹, a więc przewidywanie przebiegu jakiegoś zjawiska w warunkach nieznanach, na podstawie znajomości analogicznego zjawiska w warunkach już poznanych. Zdaniem Krzysztofa Konarzewskiego

[...] z teorii wysnuwamy przewidywania dotyczące konkretnych sytuacji. Jeśli się sprawdzają, uznanie dla teorii rośnie²⁰.

Teoria naukowa jest jedynie zbiorem potwierdzonych wniosków z tysięcy doniesień naukowo-badawczych komunikowanych w dostępnym języku specjalistyczno-branżowym. Teorie naukowe są racjonalnymi i spójnymi wyjaśnieniami działania mechanizmów świata (zjawisk, procesów). Wykazano bowiem, że są one wiarygodne nie tylko na podstawie dostarczonej znaczącej liczby niezależnych dowodów potwierdzających ich wiarygodność, ale również dlatego, że zawiodły rygorystyczne próby ich obalania, czyli, mówiąc językiem metodologii nauk, **falsyfikowania**²¹. Wspomnianą wiarygodność, zdaniem Jacka Piekarskiego i Danuty Urbaniak-Zajęc, winno się zaliczać do szczególnego rodzaju zobowiązań, a formułując pytanie o nią, warto dostrzegać jej społeczny i kulturowy kontekst²². Teoria naukowa będzie zatem konstruktem symbolicznym²³, systematyczną strukturą ideową, która obejmuje zespół praw empirycznych (eksperymentalnych) dotyczących prawidłowości istniejących w przedmiotach i zdarze-

¹⁷ C. Williams, *Research Methods*, „Journal of Business & Economic Research” 2007, vol. 5, nr 3, s. 66.

¹⁸ J. Such, M. Szcześniak, *Filozofia nauki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006, s. 79.

¹⁹ Cyt. za: <https://sjp.pwn.pl/sjp/ekstrapolacja;2556323.html> [dostęp: 29.11.2019].

²⁰ K. Konarzewski, *Jak uprawiać badania oświatowe. Metodologia praktyczna*, WSiP, Warszawa 2000, s. 21.

²¹ M.V. Pusic, K. Boutis, W.C. McGaghie, *Role of Scientific Theory in Simulation Education Research*, „Simulation in Healthcare” 2018, vol. 13, issue 3S, s. 7–14.

²² J. Piekarski, D. Urbaniak-Zajęc, *Dyskusja o wiarygodności akademickich dyscyplin wiedzy – wprowadzenie*, [w:] *Wiarygodność akademicka w edukacyjnych praktykach*, red. J. Piekarski, D. Urbaniak-Zajęc, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2016, s. 10.

²³ K. Rubacha, *Metodologia badań nad edukacją*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, s. 23.

niach, zarówno obserwowanych, jak i domniemanych. Teoria naukowa jest strukturą sugerowaną przez te prawa i ma na celu wyjaśnienie ich w racjonalny i pragmatyczny sposób²⁴, ponieważ, jak twierdzi Krzysztof Rubacha, stanowi punkt wyjścia do badań, a badania służą sprawdzeniu jej założeń w rzeczywistości empirycznej jedynie w przypadku wyjaśnień nomotetycznych, więc zaaplikowania badań ilościowych²⁵. Gwarantem poprawności teorii naukowych jest filozofia, zwłaszcza w nurtach scjentyistycznych (neopozytywizm, pragmatyzm), gdzie eksponowane są jej metodologiczne funkcje z refleksją (filozoficzną – dop. M.K.) w tle, niebagatelnie użyteczną dla nauk szczegółowych, ponieważ zajmuje się analizą języka nauki i oceną metod naukowych poprzez zastosowanie sprawdzania empirycznego obecnego w weryfikacji lub falsyfikacji twierdzeń²⁶. Zdaniem Jerzego Brzezińskiego, postępowanie badawcze²⁷ musi być siłą rzeczy „zaturzone” w kontekst teoretyczny²⁸ a, co znamienne,

nawet najbardziej pomysłowo przeprowadzony i precyzyjnie kontrolowany i analizowany eksperyment sam w sobie nic nie wnosi, jeżeli nie jest powiązany różnorodnymi więzami, z określonym systemem teoretycznym (mówiąc po Kuhnowsku – paradygmatem²⁹), wobec którego pełni jedynie służebną rolę³⁰.

Tutaj zaznacza się sceptycyzm metodologiczny, służący odrzuceniu niepewnej i niejasnej wiedzy³¹, dlatego ramy teoretyczne (teorie – dop. M.K.) stanowią punkt wyjścia dla konceptualizacji projektów badawczych, sprawując tym samym kontrolę podczas budowania szkieletu badań, a także w zapewnieniu struktury pozwalającej określić filozoficzne, epistemologiczne, metodologiczne i analityczne sensy konstrukcji badań³². Jak słusznie odnotowuje Tadeusz Lewowicki w kontekście wpatrywania się w strukturę i logikę postępowania badawczego,

²⁴ Cyt. za: <https://www.britannica.com/science/scientific-theory> [dostęp: 28.11.2019].

²⁵ K. Rubacha, *Metodologia badań nad edukacją*, s. 23.

²⁶ S. Opara, *Przedmiot i sposoby uprawiania filozofii*, [w:] *Podstawy filozofii*, red. S. Opara, Wydawnictwo UWM, Olsztyn 1999, s. 19.

²⁷ L. Bresler, *Teacher Knowledge in Music Education Research*, „Bulletin of the Council for Research in Music Education” 1993, no. 118, s. 1–20.

²⁸ J.M. Brzeziński, *O osobliwościach metodologicznych badań naukowych i diagnostycznych prowadzonych przez psychologów klinicznych*, „Roczniki Psychologiczne” 2016, XIX, 3, s. 439.

²⁹ Thomas Samuel Kuhn to XX-wieczny amerykański historyk nauki i filozof, twórca koncepcji historii nauki polemicznej wobec wizji kumulatywnego postępu i trwałej racjonalności metod badawczych, a wskazującej na rewolucyjne skoki w rozwoju nauki związane ze zmianami paradygmatu, który jest definiowany jako zbiór zasad, pojęć i procedur uważanych za prawdziwe na danym etapie historycznym. Cyt. za: *Słownik filozofii*, red. A. Aduszkiewicz, Świat Książki, Warszawa 2004, s. 295.

³⁰ J. Brzeziński, *Badania eksperymentalne w psychologii i pedagogice*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2000, s. 14.

³¹ A. Kucner, *Spor o poznawalność świata*, [w:] *Podstawy filozofii*, s. 19.

³² Najlepiej, gdy konstruowane badania należą do nurtu ilościowego z podziałem na eksperymentalne i nieeksperymentalne. Do tych pierwszych zaliczam metodę eksperymentu i *quasi*-eksperymentu (w Polsce, w obrębie badań pedagogicznych Stanisław Palka nazywa ją również próbą

najogólniej rzecz traktując, można strukturę tę przedstawić następująco: cele i obszary badań – wybór teorii – metodologia postępowania (metody, narzędzia, sposoby opracowania wyników badań) zgodna z wybraną teorią (teoriami) – interpretacja wyników (z wykorzystaniem teorii uznanej za podstawową czy podstawowe w przypadku paru lub kilku teorii) – próby uogólnień, zrozumienia nowych faktów, zjawisk czy procesów – niekiedy formułowanie nowych koncepcji, hipotez, czasem teorii³³.

To pozwala na wysunięcie konstatacji, że teoria jest strukturą kierującą badaniami ze względu na możliwość spójnego wyjaśniania (niektórych) zjawisk i związków, ponieważ jest, zdaniem Johna W. Creswella, ściśle powiązaniem zespołem konstruktów (lub zmiennych), uformowanych propozycji albo hipotez konkretyzujących relacje między zmiennymi³⁴. Jednocześnie wybór teorii musi być, przez badacza, jasno określony i wyraźnie zaakcentowany już na początku badań³⁵. Uczeni mogą również definiować teorię, za Johnem G. Wackerem jako konstrukt myślowy opisujący relacje między jednostkami obserwowanymi lub szacowanymi w świecie empirycznym³⁶. A dzieje się tak dlatego, że zdaniem Jana Sucha i Małgorzaty Szcześniak

prawa nauki i teorie naukowe stanowią – obok faktów naukowych – najważniejsze wyniki badań naukowych³⁷,

zatem w świetle powyższego stwierdzenia, omawiana teoria naukowa jest zarazem teorią empiryczną, ukonstytuowaną na skutek prób skonstruowania na bazie faktów, informacji czy praktyki – modelu o pewnym stopniu ogólności³⁸. Jak pisze znamienne Adam Grobler

eksperymentalną). Do strategii nieeksperymentalnych zalicza się procedurę badawczą *ex post facto* (badacz porównuje różne grupy (np. dwie i więcej) pod względem zmiennej niezależnej jako zjawiska, które miało miejsce w przeszłości, w celu ustalenia jakiegokolwiek związku) oraz badania korelacyjne (ustalenie, czy badane zmienne są powiązane), a także badania ankietowe (nazywane też opisowymi, w których badacz podsumowanie cechy różnych grup, mierzy postawy i opinie określonych zbiorowości w stosunku do jakiegoś problemu badawczego). W badaniach edukacyjnych nad muzyką i jej sposobami nauczania/uczenia się i doskonalenia umiejętności muzycznych wykorzystuje się różne metody dochodzenia do wiedzy. Najbardziej trafne rozwiązania opierają się jednak na procedurach eksperymentalnych (z randomizacją próby badawczej) i quasi-eksperymentalnych (w naturalnych klasach szkolnych, grupach przedszkolnych). Zob. więcej w: D. Ary, L. Cheser Jacobs, Ch. Sorensen, *Introduction to Research in Education*, Wadsworth, Belmont 2006, 2010, s. 26–29.

³³ T. Lewowicki, *O pryncypiach metodologicznych – wspomnienia czy standardy uprawiania nauki*, „Ruch Pedagogiczny” 2016, nr 1, s. 11.

³⁴ J.W. Creswell, *Research design. Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches. Third Edition*, SAGE, Los Angeles – London – New Delhi – Singapore 2009, s. 51.

³⁵ C. Grant, A. Osanloo, *Understanding, selecting, and integrating a theoretical framework in dissertation research: creating the blueprint for your „house”*, „Administrative Issues Journal: Connecting Education, Practice, and Research” 2014, vol. 4, issue 2, s. 12–13.

³⁶ J.G. Wacker, *A definition of theory: research guidelines for different theory-building research methods in operations management*, „Journal of Operations Management” 1998, no. 16, s. 364.

³⁷ J. Such, M. Szcześniak, *Filozofia nauki*, s. 72.

³⁸ G.L. Gutek, *Filozoficzne i ideologiczne podstawy edukacji*, GWP, Gdańsk 2003, s. 259.

Twierdzenia teorii naukowej nie mogą być po prostu dedukcyjnymi konsekwencjami jej aksjomatów, rezultatem manipulacji na symbolach. Muszą mieć jakiś związek z doświadczeniem, jakąś interpretację empiryczną³⁹.

Ryszard Stachowski przytacza natomiast Lwa Wygotskiego, który, będąc teoretykiem, eksperymentatorem i jednocześnie metapsychologiem, wychodził z założenia, że

nie można rozpoczynać żadnych badań naukowych, dopóki nie przyjmie się pewnych przedempirycznych założeń – ukrytych zwykle w jakimś paradygmacie [...]⁴⁰.

Celem poznania naukowego jest uzyskanie wiedzy ogólnej, a jednocześnie ściślejszej i prostszej⁴¹, a więc wiąże się precyzyjnie z procesem budowania teorii naukowej⁴². Jednakże celem prowadzenia badań jest również wzbogacenie wiedzy teoretycznej⁴³. Omawiana tutaj teoria empiryczna nie jest w pełni zaksjomatyzowana⁴⁴, nie spełnia bowiem całkowicie warunku idealizacyjnego⁴⁵ oraz jedynie częściowo wpisuje się w system logiczny⁴⁶. Ale to eksponował już dobitnie autor *GTML* Edwin E. Gordon, twierdząc, że wszystkie wyjaśnienia w ramach teorii uczenia się muzyki są jedynie częściowe, niekompletne i wciąż otwarte na zmiany⁴⁷ i addendy, co można interpretować jako asumpt do prowadzenia badań eksploracyjnych (formulatywnych)⁴⁸ i we-

³⁹ A. Grobler, *Metodologia nauk*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 142.

⁴⁰ R. Stachowski, *Lew S. Wygotski – prekursor psychologii o dwóch obliczach*, [w:] L.S. Wygotski, *Wybrane prace psychologiczne II: dzieciństwo i dorastanie*, red. A. Brzezińska, M. Marchow, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2002, s. 29.

⁴¹ A. Sadowski, A. Szydlik, *Poznanie naukowe i kanony nauki*, „Optimum. Studia Ekonomiczne” 2016, nr 2 (80), s. 59.

⁴² I zarazem może być odwrotnie, kiedy sama praktyka (z gr. *działanie*) jest właśnie taką świadomą i celową działalnością człowieka, której dążeniem jest zastosowanie w życiu jakiejś wiedzy, zwanej teorią. Zob. *Słownik filozofii*, s. 414.

⁴³ *Relationship Between Theory And Research*. Retrieved from <https://www.ukessays.com/essays/psychology/what-is-the-relationship-between-theory-and-research-psychology-essay.php?vref=1> [dostęp: 29.11.2019].

⁴⁴ Teoria zaksjomatyzowana, określana inaczej jako formalna, jest teorią dedukcyjną, a więc charakteryzuje się wysoką spójnością logiczną twierdzeń, w których występują aksjomaty (czyli terminy naczelne) służące do zdefiniowania wszystkich pozostałych pojęć danej teorii (np. w matematyce, logice). Cyt. za: <http://stareaneksy.pwn.pl/pedagogika/index.php?id=9&od=552> [dostęp: 28.11.2019].

⁴⁵ Idealizacyjny charakter teorii naukowych powoduje, że teoria nauk empirycznych stanowi ciąg praw o coraz to niższym szczeblu utereotycznienia – czyli tzw. idealizacji, a przechodzenie do kolejnych praw o coraz mniejszej liczbie założeń idealizujących obliguje do uwzględnienia zasad konkretyzacji, które to zasady nie mają charakteru logicznego a stanowią jedynie twierdzenia syntetyczne. Cyt. za: J. Such, M. Szcześniak, *Filozofia nauki*, s. 73.

⁴⁶ Ponieważ jako taka nie stanowiłaby opisów (wyjaśnień) konkretnych fragmentów czy aspektów świata danego nam w doświadczeniu. Cyt. za: J. Such, M. Szcześniak, *Filozofia nauki*, s. 73.

⁴⁷ Notatki własne z V Seminarium Gordonowskiego w Ciechocinku (16–31 sierpnia 2004 r.).

⁴⁸ „Ich wynikiem może być opis ważnych faktów lub odkrycie ciekawych zależności empirycznych. Zależności takie mogą być z kolei inspiracją do budowy teorii [...]”. Cyt. za: T. Sosnowski, *Doceńmy badania eksploracyjne*, „Roczniki Psychologiczne” 2012, t. 15, nr 3, s. 54.

ryfikacyjnych⁴⁹, które z konieczności winny brać początek od wyboru teorii naukowej i precyzyjnie sformułowanych hipotez⁵⁰. Reasumując zatem, najbardziej harmonizującą definicję teorii proponuje Kathlin L. Read, dla której teoria naukowa to zbiór powiązanych ze sobą założeń i pojęć, który przedstawia systematyczne spojrzenie na dane zjawisko i określa relacje między występującymi zmiennymi w celu wyjaśnienia i przewidywania zjawisk⁵¹, ponieważ

zbiór stwierdzeń obserwacyjnych, opisujących stan rzeczy, nie jest wystarczający dla nauki. Dopiero ich uporządkowanie w strukturze praw i teorii [...] buduje wiedzę o rzeczywistości o charakterze naukowym⁵².

GTML – jako teoria naukowa, empiryczna i edukacyjna w świetle wątków empirycznych i refleksyjnych nad audiacją, czyli myśleniem muzycznym

Teoria uczenia się jest teorią wyjaśniającą, w jaki sposób uczymy się, a więc zdobywamy, przechowujemy i przywołujemy wiedzę⁵³. Teoria uczenia się muzyki Edwina E. Gordona nie jest związana z konwencjonalną teorią muzyki dotyczącą fenomenów muzyki jako sztuki oraz nie jest metodą, ponieważ nie pokazuje, czego i kiedy nauczać. *GTML* może natomiast stanowić sedno jakiejś pedagogii, metody lub podejścia do nauczania. W praktyce edukacyjnej (szkolnej lub/i pozaszkolnej) teoria uczenia się muzyki może być podstawą do niezliczonej liczby stosowanych metod lub podejść do nauczania muzyki⁵⁴, zwłaszcza we wczesnej (przedszkolnej i wczesnoszkolnej) edukacji muzycznej, ponieważ zdaniem Agnieszki Weiner, w odniesieniu do większości dyspozycji muzycznych jest okresem krytycznym⁵⁵, i nie można dopuścić do sytuacji, aby okazał się straconym dla muzycznego rozwoju⁵⁶,

⁴⁹ W przypadku tego typu badania, „teoria jest jego sednem, a praktyka pełni funkcję instrumentalną, tzn. jest przestrzenią (kryterium) do weryfikowania teorii”. Cyt. za: K. Rubacha, *Standardy badań społecznych. Problematyzowanie praktyki edukacyjnej*, „Przegląd Badań Edukacyjnych” 2013, nr 16 (1), s. 44.

⁵⁰ B. Reite, *Theory and Methodology of Exploratory Social Science Research*, „International Journal of Science and Research Methodology” 2017, vol. 5, issue 4, s. 131–134.

⁵¹ K.L. Read, *Understanding Theory: The First Step in Learning About Research*, „The American Journal of Occupational Therapy” 1984, vol. 38, nr. 10, s. 677.

⁵² M. Rószkiewicz, J. Perek-Białas, D. Więziak-Białowolska, A. Zięba-Pietrzak, *Projektowanie badań społeczno-ekonomicznych. Rekomendacje i praktyka badawcza*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013, s. 15.

⁵³ <https://colorinmypiano.com/2018/01/15/music-learning-theory-exactly/> [dostęp: 9.12.2019].

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Por. E.E. Gordon, *Umuzycznienie niemowląt i małych dzieci*, Wydawnictwo Zamiat Korepetycji, Kraków 1997.

⁵⁶ A. Weiner, *Badanie jako akt twórczy – refleksje na marginesie raportu z ogólnopolskich badań kompetencji muzycznych absolwentów I etapu edukacyjnego*, „Lubelski Rocznik Pedagogiczny” 2019, t. 38, z. 1, s. 24.

z tego względu postuluje się prowadzenie badań naukowych i diagnostycznych, których szkielet stanowią teorie edukacji muzycznej⁵⁷.

Teoria uczenia się muzyki jako teoria **naukowa, empiryczna** i jednocześnie **edukacyjna**, posługując się językiem J. Sucha i M. Szcześniak⁵⁸, będąca efektem realizacji zamierzeń konstruktorskich jej autora, Edwina E. Gordona, jest zespołem ogólnych koncepcji (założeń), które objaśniają przebieg procesów uczenia się muzyki⁵⁹, oraz – jak twierdzi Richard Grunow – konstruktem modelowym nauczania i uczenia się muzyki w sposób sekwencyjny⁶⁰. Ponadto, jak sygnalizuje Christopher Azzara, *GTML* stanowi zarys podstawowych i zarazem logicznych zasad niezbędnych dla zrozumienia procesów uczenia się muzyki, ponieważ ze względu na swoją otwartą naturę paradygmatu⁶¹ dostarcza argumentów i niezliczonych wskazówek niezbędnych w procesach edukacyjnych w zakresie muzyki, a więc nauczania i uczenia się muzyki⁶² oraz, co niezmiernie dystynktywne, jest jedną z teorii naukowych traktujących o ludzkim rozwoju muzycznym w sposób **usystematyzowany**, gdzie badania nad rozwojem człowieka ulokowano w dzieciństwie, ponieważ właśnie wtedy zachodzą najbardziej znaczące zmiany jakościowe⁶³. Zdaniem Joanne Rutkowski *GTML* stała się modelem teoretycz-

⁵⁷ E.E. Gordon, *Music education research. Taking a panoptic measure of reality*, GIA Publication Inc., Chicago 2005; G.F. Welch, *Addressing the multifaceted nature of music education: An activity theory research perspective*, „Research Studies in Music Education” 2007, 28(1), s. 23–37; B.P. Smith, *Goal orientation, implicit theory of ability, and collegiate instrumental music practice*, „Psychology of Music” 2005, 33(1), s. 36–57; J. Terry Gates, *Music Participation: Theory, Research, and Policy*, „Bulletin of the Council for Research in Music Education” 1991, no. 109, s. 1–35; S. Hinduja, J.R. Ingram, *Social learning theory and music piracy: the differential role of online and offline peer influences*, „Criminal Justice Studies” 2009, 22, 4, s. 405–420; B. Smolej Fritz, C. Peklaj, *Processes of self-regulated learning in music theory in elementary music schools in Slovenia*, „International Journal of Music Education” 2011, 29(1), s. 15–27.

⁵⁸ J. Sucha, M. Szcześniak, *Filozofia nauki*, s. 31.

⁵⁹ G.L. Gutek, *Filozoficzne i ideologiczne podstawy edukacji*, s. 259.

⁶⁰ R. Grunow, *Music Learning Theory: A Catalyst for Change in Beginning Instrumental Music Instruction*, [w:] *The development and Practical Application of Music Learning Theory*, red. M. Runforla, C. Crump Taggart, GIA Publications Inc., Chicago 2005, s. 179.

⁶¹ Co podkreślał znacząco sam Edwin E. Gordon podczas seminariów naukowych w Polsce, że jego teoria jest otwartą kartą, do której na drodze badań empirycznych można dopisywać kolejne cechy, atrybuty, sprostowania czy odkrycia.

⁶² Cyt. za: G. Beall, *Learning Sequences and Music Learning*, „The Quarterly Journal of Music Education” 1991, 2(1–2), s. 87 (87–96).

⁶³ Dzieje się tak z prostego powodu. Właśnie we wczesnym dzieciństwie obserwuje się największe możliwości rozwojowe dzieci i to zarówno w kontekście rozwoju mowy (języka), jak i muzyki. I tak np. z badań nad percepcją dźwięków mowy przez ludzki mózg uzyskanych w drodze eksploracji elektrofizjologicznych (MMN) dowiadujemy się, że specyficzne dla języka ślady rozwijają się w ciągu pierwszych kilku miesięcy życia dla języka ojczystego. Zob. R. Näätänen, *Percepcja dźwięków mowy przez ludzki mózg: dane elektrofizjologiczne*, [w:] *Psychologia różnic indywidualnych*, red. M. Marszał-Wiśniewska, T. Klonowicz, M. Fijałkowska-Stanik, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2003, s. 22–36.

nym uzasadniającym *explicite* rozwój muzyczny dziecka, prezentującym założenia edukacji muzycznej opartej na wieloletnich longitudinalnych badaniach rozwojowych⁶⁴, koncepcji uzdolnienia muzycznego rozwijającego się i ustabilizowanego, umiejętności muzycznych ekspresyjnych i percepcyjnych oraz modelu kształcenia nauczycieli muzyki⁶⁵ odpowiadającego wyzwaniom współczesności. Jednocześnie *GTML* pokazuje sposoby nauczania muzyki poprzez audiację, której sedno stanowią podstawowe zdolności muzyczne (tonalne i rytmiczne, harmoniczne), definiowane jako potencjał, który reprezentuje każda osoba nabywająca umiejętności muzycznych⁶⁶. Wydaje się, że audiacja, jako swoista umiejętność muzyczna, dotyczy wszystkich sfer uczenia się, a więc **psychomotorycznej** (rozwój umiejętności motorycznych, kinestetyczno-ruchowych), sfery **poznawczej** (zdobywanie wiedzy muzycznej w sposób sekwencyjny) oraz, w szczególności i znaczący sposób, sfery **afektywnej**⁶⁷ (emocjonalnej, uczuciowej, związanej z wrażliwością) jako gotowości do otrzymywania, internalizowania i dzielenia się tym, czego uczeń się nauczył⁶⁸, której kondycja uwarunkowana jest w jakimś stopniu proksemiką edukacyjną⁶⁹. Zdolności muzyczne są, jak precyzowałem wcześniej, efektem koniunkcji natury i kultury, a *GTML* zapewnia ramy teoretyczne dla zaawansowanych procesów edukacji muzycznej⁷⁰ oraz, co ważne, w kontekście podejmowania badań naukowych nad audiacją muzyczną, zdaniem Pawła A. Trzosa

Problematyka naukowej analizy osiągania dojrzałości muzycznej związana jest z tym, że trudność metodologiczna, z jaką trzeba się wciąż zmagać, dotyczy aplikacyjności, weryfikowalności i generatywności poznawczego konstruktów wiedzy o rozwoju myślenia muzycznego, tj. audiacji. Współczesna teoria uczenia się muzyki E.E. Gordona może być ważnym zapleczem teoretycznej problematyki pola analizy dojrzałości, jaka [...] wiąże

⁶⁴ M.E. Byrd, *Gordon's sequential music learning and its applicability to general music*, „The Quarterly Journal of Music Education” 1991, 2(1–2), s. 59–62.

⁶⁵ J. Rutkowski, *Music Learning Theory and Gordon's Model in Teacher Education*, [w:] *The development and Practical Application of Music Learning Theory*, red. M. Runforla & C. Crump Taggart, GIA Publications Inc., Chicago 2005, s. 331.

⁶⁶ Por. E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce. Umiejętności, zawartość i motywy*, WSP, Bydgoszcz 1999.

⁶⁷ Ta jest rozumiana interkulturowo. Zob.: T. H. Fritz, P. Schmude, S. Jentschke, A.D. Friederici, S. Koelsch, *From Understanding to Appreciating Music Cross-Culturally*, „PLoS ONE” 2013, 8(9), e72500, oraz J. Sloboda, *Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki*, AMFC, Warszawa 2002.

⁶⁸ F. Caruso, T. Di Mascio, M. Pennese, *Gamify the Audiation: the CrazySquare project*, https://www.researchgate.net/publication/333349650_Gamify_the_Audiation_The_CrazySquare_Project [dostęp: 10.12.2019].

⁶⁹ Por. D. Plucińska, *Proksemika a praktyka edukacyjna*, [w:] *Twórcza codzienność w kształceniu i wychowaniu. Teoria i praktyka edukacyjna*, red. M. Kołodziejski, Wydawnictwo AH, Pułtusk 2014, s. 137–146.

⁷⁰ Zob. więcej: C.C. Taggart, *Music Learning Theory*, [w:] *Teaching General Music*, red. C.R. Abril, B.M. Gault, Oxford University Press, 2016.

się z rozwojem audiowania muzyki, tj. jej wewnętrznego rozumienia w różnych typach aktywności muzycznej⁷¹.

Mówiąc wprost, to właśnie rozpoczęte przez Edwina E. Gordona badania nad naturą, rozwojem i pomiarem uzdolnienia muzycznego dały początek tworzeniu się teorii uczenia się muzyki⁷² i ustaleniem tożsamości audiacji, gdzie kluczową domeną działań pedagogicznych stało się budowanie źródłowego „słownictwa muzycznego”, dlatego, że

dzieci uczą się myślenia jako naturalnej konsekwencji słyszenia języka i uczestniczenia w nim⁷³.

Rozwijanie kompetencji audiacyjnych dzieci odbywa się poprzez aktywny udział w społecznym uczeniu się, co koresponduje z kognitywno-mediacyjną teorią Lwa Wygotskiego⁷⁴ i społeczno-kognitywną teorią uczenia się Alberta Bandury⁷⁵. Psychologowie alarmują, że ludzkie zachowanie kształtowane jest w wyniku zespolenia czynników środowiskowych (zewnętrznych i wewnętrznych), behawioralnych i indywidualnych (poznawczych) w procesie uczenia się⁷⁶, gdzie osoby znaczące⁷⁷ mogą pełnić rolę facylitatorów⁷⁸ w procesie umuzykalnienia dzieci we wczesnym dzieciństwie⁷⁹, ponieważ

każda wzmoczona aktywność muzyczna jest jednocześnie aktywnością typu społecznego⁸⁰.

Teoria uczenia się muzyki należy więc do tej grupy teorii, które zajmują się społecznymi aspektami uczenia się, doskonale znanymi w świecie nauki jako **społeczny konstruktywizm⁸¹, teoria społeczno-kulturowa lub teoria aktyw-**

⁷¹ P.A. Trzos, *O dojrzałości muzycznej w kontekście rozwoju audiacji*, „Przegląd Pedagogiczny” 2018, nr 1, s. 59.

⁷² L. Taetle, R. Cutietta, *Learning Theories as Roots of Current Musical Practice and Research*, [w:] *The new handbook of research on music teaching and learning: A project of the Music Educators National Conference*, red. R. Colwell, C.P. Richardson, Oxford University Press, Oxford – New York 2002, s. 279–298.

⁷³ E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*, s. 461.

⁷⁴ J. Christensen, *A critical reflection of bronfenbrenner's development ecology mode*, „Problems of Education in the 21st Century” 2016, vol. 69, s. 23.

⁷⁵ J.E. Grusec, *Social learning theory and developmental psychology: The legacies of Robert R. Sears and Albert Bandura*, [w:] *A century of developmental psychology*, red. R.D. Parke, P.A. Ornstein, J.J. Rieser, C. Zahn-Waxler, American Psychological Association 1994, s. 473–497.

⁷⁶ L.T. Harinie, A. Sudiro, M. Rahayu, A. Fatchan, *Study of the Bandura's Social Cognitive Learning Theory for the Entrepreneurship Learning Process*, „Social Sciences” 2017, vol. 6, no. 1, s. 1–6.

⁷⁷ Pełniące rolę „podmiotów krystalizujących”.

⁷⁸ „Facylitator jest osobą pomagającą uczestnikom uczyć się w zbiorowości doświadczeniowej”. Cyt. za: A. Marszał, *Proces zarządzania z wykorzystaniem innowacji społecznych w firmie – facylitacja*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Częstochowskiej. Zarządzanie” 2018, nr 29, s. 31.

⁷⁹ Zob. E.E. Gordon, *Umuzykalnienie niemowląt i małych dzieci*.

⁸⁰ J. Sloboda, *Umysł muzyczny...*, s. 1.

⁸¹ Konstruktywizm doskonale wpisuje się w omawiane rozważania nad uczeniem się muzyki, dlatego, że jest swoistym podejściem do nauczania i uczenia się opartym na założeniu, że pozna-

ności⁸², gdzie fenomenem staje się ponadindywidualne i ponadpodmiotowe uczenie się motywów rytmicznych i tonalnych, a także komunikowanie się w muzyce za pomocą narzędzi improwizacyjnych podczas świadomego posługiwania się językiem muzycznym. Zdaniem Noama Chomsky'ego kluczowe staje się samo przygotowanie do świadomego uczenia się, czyli korzystania ze swojego potencjału umysłowego, który kształtuje się zasadniczo we wczesnym dzieciństwie⁸³, a najintensywniej w wieku niemowlęcym⁸⁴. *GTML* jest więc **zarazem teorią uczenia się, jak i teorią nauczania**, ponieważ organizuje proces uczenia się *na sposób społeczny* (uczniowie wchodzą w interakcje interpersonalne, wspólnotowa organizacja zajęć w klasie, uczenie się od siebie) i zarazem indywidualny (dostrzeganie różnic indywidualnych w zakresie zdolności muzycznych, śledzenie indywidualnego rozwoju muzycznego podmiotów uczących się, dedykowanie motywów rytmicznych i tonalnych na podstawie rozpoznanego poziomu uzdolnienia muzycznego)⁸⁵. Ale zdaniem Richarda Colwella i Franka Abrahamsa Edwin E. Gordon był również behawiorystą⁸⁶, ponieważ punktem wyjścia w czynnościach wprowadzania motywów tonalnych i rytmicznych w budowaniu zasobów muzycznych dziecka jest teoria warunkowania polegająca na trenowaniu jednostki w reagowaniu na bodźce muzyczne⁸⁷. Ale ponieważ wiemy niewiele na temat samego przetwarzania tych bodźców w umyśle na audiację, dopuszczam także, za Suzanne M. Wilson i Penelope L. Peterson, że odpowiedzi na ten problem należy szukać bezpośrednio w konstatacjach psychologii poznawczej. Kognytywisci twierdzą, że mózg ludzki, aby uczyć się, aktywnie poszukuje nowych bodźców ze środowiska. Sugeruje się więc, że dzieci od początku starają się rozumieć świat, aktywnie go tworząc (konstruując), głównie podczas interakcji interpersonalnych z otoczeniem lub rozmów (oraz np. wspólnego śpiewania). Nawet jeśli jedynie obserwują nauczyciela, który śpiewa (lub tylko rytmizuje

wanie (uczenie się) jest wynikiem „mentalnych konstrukcji”. Innymi słowy, uczniowie uczą się, dopasowując nowe informacje do tych, które już posiadają. Konstruktywisci uważają, że na procesy uczenia się znacząco wpływa kontekst, a także przekonania i postawy uczniów. Konstruktywizm to teoria uczenia się, która wyjaśnia, w jaki sposób ludzie mogą zdobywać uczyć się i pogłębiać wiedzę, dlatego ma bezpośrednie zastosowanie w edukacji. Teoria ta sugeruje ponadto, że ludzie konstruują wiedzę i znaczenie na podstawie swoich doświadczeń. Cyt. za: S. Olusegun Bada, *Constructivism Learning Theory: A Paradigm for Teaching and Learning*, „Journal of Research & Method in Education” 2015, vol. 5, issue 6, ver. 1, s. 66.

⁸² S.M. Wilson, P.L. Peterson, *Theories of Learning and Teaching...*, s. 1–4.

⁸³ M. Kołodziejcki, P.A. Trzos, *Środowiskowy wymiar uczenia się muzyki w kontekście rozwoju audiacji*, „Studia Pedagogiczne. Problemy Społeczne, Edukacyjne i Artystyczne” 2013, nr 22, s. 164.

⁸⁴ A. Ravignani, B. Thompson, P. Filippi, *The Evolution of Musicality: What Can Be Learned from Language Evolution Research?*, „Frontiers in Neuroscience” 2018, vol. 12, article 20, s. 1–7.

⁸⁵ S.M. Wilson, P.L. Peterson, *Theories of Learning and Teaching...*, s. 2.

⁸⁶ R. Colwell, F. Abrahams, *Edwin Gordon's Contribution: An Appraisal*, „The Quarterly Journal for Music Teaching and Learning” 2010, no. 1–2, s. 19.

⁸⁷ S.M. Wilson, P.L. Peterson, *Theories of Learning and Teaching...*, s. 2.

albo nawet jedynie mówi), mogą być aktywnie zaangażowane w proces rozumienia⁸⁸. Nabywanie i przyswajanie umiejętności muzycznych zachodzi, zdaniem Edwina E. Gordona, poprzez interakcję ze środowiskiem muzycznym w sposób sekwencyjny, łącząc wiedzę z informacjami na temat uzdolnień muzycznych i audiacji⁸⁹, ponieważ, jak dodaje John Sloboda, „każdy krok naprzód budowany jest na tym, co już istnieje”⁹⁰. To wpisuje się, w istotne z punktu widzenia zagadnienia ciągłości wiedzy naukowej zdolnej do penetrowania głębszych poziomów rzeczywistości edukacyjnej, stwierdzenie Małgorzaty Suświłło, zdaniem której

podstawę wszelkiego rodzaju działalności edukacyjnej, w tym planowania programów i strategii kształcenia z zakresu edukacji muzycznej, stanowić powinny najnowsze osiągnięcia badań naukowych⁹¹,

a takie możliwości stwarza nazwany przez „szkołę bydgoską” audiacyjny model edukacji muzycznej⁹² mający korzenie w teorii uczenia się muzyki Edwina E. Gordona, a więc tej, która opisuje wielorakie procesy uczenia się muzyki w sposób sekwencyjny⁹³ i ekspozycji na muzykę, wprowadzającą do codzienności (i odświętności) różnorodne uczucia afektywne. Wówczas, w odpowiedzi na wymagania poznawcze, powstaje doświadczenie estetyczne, intelektualne i emocjonalne⁹⁴.

Audiacyjny model edukacji muzycznej, w świetle opinii Beaty Bonny,

znajduje zastosowanie w planowaniu procesu nauczania-uczenia się muzyki niezależnie od wieku uczniów, formy zajęć czy studiów bądź kursu dla określonej grupy osób. Model ten obejmuje proces rozwoju muzykalności jednostki od urodzenia do dorosłości, przy czym wymaga się w nim rezygnacji z pamięciowego nauczania na rzecz rozwoju myślenia muzycznego, określanego przez Gordona mianem audiacji⁹⁵.

Znamiennie podkreśla ten, charakterystyczny dla perspektywy pedagogiki gordonowskiej niefiguratywny fakt Paweł A. Trzos, który wyraźnie eksponuje w teorii uczenia się muzyki teoretyczne uzasadnienie dotyczące przesunięcia zainteresowań pedagogicznych z procesu nauczania na proces uczenia się oraz pogłębione studia nad kapitałem teoretyczno-empiryczno-dydaktycznym *GTML*⁹⁶. W świetle powyższego *GTML* wpisuje się w zakresy obejmujące obszary pene-

⁸⁸ Tamże, s. 3.

⁸⁹ E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*, s. 50.

⁹⁰ J. Sloboda, *Umysł muzyczny...*, s. 235.

⁹¹ M. Suświłło, *Podstawy rozwijania muzykalności dziecka – implikacje dla edukacji*, „Aspekty Muzyki” 2018, t. 8, s. 39.

⁹² B. Bonna, *Audiacyjny model edukacji muzycznej*, „Aspekty Muzyki” 2018, t. 8, s. 105.

⁹³ E.E. Gordon, *Taking a Look at Music Learning Theory: An Introduction*, „General Music Today” 1995, vol. 8, no. 2, s. 2–8.

⁹⁴ Por.: J. Kantor-Martynuska, *Emotional responses to music: interaction of musical, individual and situational factors*, „Studia Psychologiczne” 2016, 54(1), s. 47–63.

⁹⁵ B. Bonna, *Audiacyjny model...*, s. 106.

⁹⁶ P.A. Trzos, *Pedagogika muzyki w kręgu zainteresowania nauczycieli muzyki. Wybrane rekomendacje dla wczesnej edukacji*, „Aspekty Muzyki” 2018, t. 8, s. 152.

tracji naukowej pedagogiki muzyki, która wyraźnie akcentuje związek z pluralistycznymi metodami nauczania muzyki i odnosi się do badań edukacyjnych nad procedurami uczenia się muzyki, celami nauczania i nauczonymi treściami⁹⁷. Skoro zdaniem Aliny Motyckiej

teoria naukowa jako zbiór twierdzeń metodologicznie określany z uwagi na wartości poznawcze, najogólniej sytuowana jest w porządku myślenia zorientowanego na rzeczywistości empiryczne, a więc warunkowe, co istotnie ma odróżniać ją od mitu, sytuowanego w porządku myślenia mityczno-metafizycznego⁹⁸,

to teoria uczenia się muzyki jest bez wątplenia teorią empiryczną, ponieważ zgodnie z opisową koncepcją nauki pełni funkcję deskryptywną, przyjmując w istocie jak najprostszą regułę opisu zdarzeń, w którym zakłada się przekładalność twierdzeń teoretycznych na twierdzenia o przedmiotach obserwowalnych oraz relacjach zachodzących między zdarzeniami⁹⁹ i wpisuje się tym samym w system ściśle określonych pojęć (jak np. audiacja, rozwijające i ustabilizowane uzdolnienie muzyczne), definicji (makrobit, mikrobit, inkulturacja, edukacja), aksjomatów (teza o rozwijającym się uzdolnieniu muzycznym i jego stabilizacji) i twierdzeń (natura uzdolnienia muzycznego, obiektywny pomiar i subiektywne wartościowanie), wyjaśniając w sposób opisowy i częściowo normatywny wybrane fragmenty „świata kultury”, w tym wypadku procesów uczenia się muzyki przez człowieka. Teorie naukowe tworzą prawa, które wykraczają poza dostępne dane, a zatem mają charakter prognostyczny odnośnie do tego, co wydarzy się, a dotyczy przypadków, które nie zostały jeszcze zbadane. Wyniki analizy teorii w kontekście badań empirycznych mogą być wykorzystane jako sugestie dla rozwoju lub krytyki badań naukowych lub też mogą sugerować potrzebę (d)opracowania i udoskonalenia teorii naukowej¹⁰⁰. Jeśli więc *GTML* opisuje, w jaki sposób człowiek uczy się, kiedy uczy się muzyki¹⁰¹, to pokazuje, za pomocą deskrypcji, sposób opisu zdarzeń, a w związku z tym niemożliwe jest przypisanie twierdzeniom teoretycznym wartości logicznej: prawdy i fałszu¹⁰², ale możliwe są badania rozwojowe nad teorią uczenia się muzyki poprzez formułowanie problemów badawczych, stawianie pytań¹⁰³ lub hipotez¹⁰⁴. Procedury myślowe ukierunkowane

⁹⁷ L. Kataryńczuk-Mania, M. Kołodziejski, M. Kisiel, *Orientacje w metodologii badań muzyczno-edukacyjnych*, Wydział Pedagogiki, Psychologii i Socjologii UZ, Zielona Góra 2018, s. 55.

⁹⁸ A. Motycka, *Rozważania dotyczące statusu teorii naukowej*, „Roczniki Filozoficzne” 2006, t. 54, nr 2, s. 163.

⁹⁹ J. Such, M. Szczęśniak, *Filozofia nauki*, s. 74–75.

¹⁰⁰ K.L. Read, *Understanding Theory...*, s. 677.

¹⁰¹ E. E. Gordon, *Audiation, Music Learning Theory, Music Aptitude, and Creativity*, „Suncoast Music Education Forum on Creativity” 1989, s. 4.

¹⁰² Por. J. Such, M. Szczęśniak, *Filozofia nauki*, s. 75.

¹⁰³ Jak twierdzi Roger Scruton „jesteśmy istotami myślącymi i z natury swej zadajemy pytania”. Cyt. za: R. Scruton, *Przewodnik po filozofii dla inteligentnych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 18.

¹⁰⁴ K.L. Read, *Understanding Theory...*, s. 678.

na wytwarzanie pomysłów oraz ich selekcji, nazywane tworzeniem (stawianiem) hipotez, czyli pomysłów rozwiązania lub domniemanych odkryć lub wynaleźć (skonstruować, wytworzyć) stają się społecznie pożądane w kontekście sondowania prawomocności analizowanej teorii. Rozwiązaniem hipotezy będzie jej ocena pod względem zgodności z rzeczywistością, czyli ocena stopnia prawdziwości¹⁰⁵. Teoria uczenia się muzyki E.E. Gordona jasno pokazuje, że obiektywną audiację determinują zdolności muzyczne, których esencję stanowi koniunkcja natury i kultury¹⁰⁶, a procesy uczenia się muzyki zależne są od jakości codziennej edukacji i rozwoju umysłowego uczniów¹⁰⁷. Podejście do procesów uczenia się muzyki, reprezentowane przez Edwina E. Gordona i jego środowisko¹⁰⁸, a obecne w *GTML*, stanowi rezultat obszernych badań terenowych przeprowadzonych przez Edwina E. Gordona i jego współpracowników, a sama teoria skupia się na rozwijaniu audiacji, którą autor rozumie jako słyszenie muzyki w umyśle ze zrozumieniem, ale jest też enuncjacją, w świetle której człowiek może być aktywny muzycznie od początku swego życia, komunikując otoczeniu swoje potrzeby oraz domagając się ich zaspokajania we właściwym czasie i w odpowiedni sposób¹⁰⁹, dzięki sekwencyjnym sposobom nauczania i uczenia się muzyki pomocnym w nabywaniu wiedzy muzycznej w usystematyzowany (krokowy) sposób¹¹⁰. Teoria uczenia się muzyki zajmuje ważne miejsce, obok uznanych na świecie systemów edukacji muzycznej C. Orffa, E. Dalcroze'a i Z. Kodalyiego¹¹¹ czy S. Suzuki, przy czym ich budowa, treść i brak zaplecza metodologicznego zaprzecza, że są teoriami.

Chociaż teoria naukowa, jak omawiana tutaj *GTML*, może wyjaśniać złożoność procesów uczenia się muzyki, czasami nawet w tylko w jednym zdaniu, to proces dochodzenia do tej wiedzy zajmuje niejednokrotnie dziesięciolecia i polega na stosowaniu różnych procedur badawczych, aby w końcu częściowo uzyskać potwierdzenie lub obalenie (odrzuć) stosownych idei, zanim staną się teorią¹¹². W zasadzie można zrekapitulować eksplorowanie zakamarków informacji i przyjąć za Adamem Sadowskim i Anną Szydlik, że skoro

nauka to obszar wiedzy będący zbiorem wyników badań opartym na wcześniejszych założeniach innych badaczy [...]¹¹³,

¹⁰⁵ J. Such, M. Szcześniak, *Filozofia nauki*, s. 30–31.

¹⁰⁶ Wychodzę z założenia, że rezultat pomiaru uzdolnienia muzycznego, jako efektu koniunkcji natury i kultury, daje obraz wpływów tych dwóch czynników na poziom uzdolnienia.

¹⁰⁷ E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*, s. 46.

¹⁰⁸ <https://giml.org/> [dostęp: 30.11.2019].

¹⁰⁹ Por. A. Brzezińska, *Spoleczna psychologia rozwoju*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005, s. 14.

¹¹⁰ Zob. E.E. Gordon, D.G. Woods, *Zanurz się w program nauczania muzyki. Działania w kolejności uczenia się. Podręcznik dla nauczycieli*, Wydawnictwo WSP, Bydgoszcz 1999.

¹¹¹ B. Bonna, *Research on the applications of E.E. Gordon's Theory of music learning in the music education in Poland*, „Kultura i Edukacja” 2013, nr 6 (99), s. 69.

¹¹² J.G. Wacker, *A definition of theory...*, s. 361.

¹¹³ A. Sadowski, A. Szydlik, *Poznanie naukowe i kanony nauki*, s. 56.

a funkcją nauki jest głównie poznawcza¹¹⁴, to teoria uczenia się muzyki, którą Edwin E. Gordon tworzył od lat 60. XX wieku do połowy drugiej dekady XXI wieku¹¹⁵

wskazuje [...] kolejność, w jakiej powinniśmy uczyć się muzyki, aby ją zrozumieć. Wyjaśnia, co uczący się musi wiedzieć na poszczególnych etapach uczenia się, jaką gotowość osiągnąć i w czym, aby móc bezproblemowo przechodzić do wyższych, trudniejszych etapów [...]. Teoria uczenia się muzyki, razem z jej praktycznym zastosowaniem, odnosi się do działań w kolejności uczenia się¹¹⁶,

jest więc zarazem teorią empiryczną, jak i edukacyjną. Antagoniści teorii uczenia się muzyki twierdzą, że nie jest ona wystarczająco uzasadniona naukowo, a więc eksperymentalnie. No cóż, jeśli Lisa M. Hess do jej atrybutów zalicza właśnie funkcjonalność oraz gruntowne osadzenie w pedagogice muzyki poparte ponad czterema dekadami naukowych obserwacji dziecięcych sposobów uczenia się muzyki, precyzyjnie zracjonalizowaną teorię audiacji i sekwencyjne sposoby uczenia się muzyki oraz, co najważniejsze, systematyczne i wnikliwe badania muzyczno-edukacyjne prowadzące do holistycznego, teoretycznego i praktycznego zrozumienia procesów poznawczych człowieka leżących u podstaw uczenia się muzyki¹¹⁷, to trudno odmówić jej naukowego charakteru wobec tak stawianych argumentów natury metodologiczno-empirycznej. Zdaniem Aliny Motyckiej

Wyprowadzona w sposób ścisły z materiału doświadczenia, zebranego na drodze obserwacji i eksperymentu, teoria naukowa jest prawdziwa (lub prawdopodobna), a gwarancji tej prawdziwości dostarcza metoda, dzięki której do prawdy się dociera. Wiedza, jakiej dostarcza teoria, jest – zgodnie z tą koncepcją – wiedzą niezawodną i obiektywnie dowiedzoną przez bierne rejestrowanie faktów i przez dbałość o intersubiektywną komunikowalność oraz kontrolowalność obserwacyjną wyrażen językowych¹¹⁸.

Ponieważ Edwin E. Gordon otrzymał wykształcenie zarówno muzyczne, jak i pedagogiczne, więc kształcenie uzyskaniem doktoratu oraz stanowiska profesora na uniwersytecie, proces edukacji zbiegł się w czasie z faworyzowanym w badaniach psychologicznych nurtem behawioralnym (bodziec-reakcja)¹¹⁹, zatem autor *GTML* był właściwie kompleksowo zanurzony w metodologicznej tradycji eksperymentalnej i obserwacyjnej¹²⁰, wnioskowaniu statystycznym i meto-

¹¹⁴ W. Strawiński, *Funkcja i cele nauki – zarys problematyki metodologicznej*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 2011, nr 3 (189), s. 321.

¹¹⁵ Edwin E. Gordon zmarł 4 grudnia 2015 r.

¹¹⁶ E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*, s. 47.

¹¹⁷ L.M. Hess, *Learning in a Musical Key: Insight for Theology in Performative Mode*, Princeton Theological Monograph Series, Wipf & Stock Pub, 2011, s. 102.

¹¹⁸ A. Motycka, *Rozważania dotyczące statusu teorii naukowej*, s. 164–165.

¹¹⁹ Behawioryzm odnosi się do podejścia psychologicznego, które kładzie nacisk na naukowe i obiektywne metody badań. Podejście to dotyczy jedynie obserwowalnych zachowań na zasadzie bodźca-reakcji i stwierdza, że wszystkie zachowania są determinowane poprzez interakcję z otoczeniem.

¹²⁰ Podczas gdy eksperyment to „procedura doświadczalna mająca na celu rozstrzygnięcie jakiegoś problemu teoretycznego, w której toku bądź wywołuje się samo badane zjawisko, bądź wpływa

dologii opartej na testowaniu, co utrwaliło w nim przekonanie, i co zarazem odbiło się późniejszym echem w jego pracach, o wykorzystaniu empiryczno-pozytywistycznego modelu badawczego¹²¹, a co dowodzi tezie Karla R. Poppera, że

podstawowym problemem teorii wiedzy jest badanie i objaśnianie tego procesu, poprzez który [...] nasze teorie rozwijają się i doskonalą¹²².

Alina Motycka uważa ponadto, że

nim w drugiej połowie minionego stulecia narastać zaczęły „filozoficzne bóle głowy” filozofów nauki, przez trzy wieki panujący indukcjonizm utwierdzał w przekonaniu, że nauka najlepiej realizuje cel, jaki wyznaczał jej F. Bacon – mając na uwadze poprawę ziemskiego bytowania człowieka – przez docieranie (odkrywanie) do prawdy o otaczającym nas świecie. Indukcjonizm dostarczał właśnie szczegółowego przepisu, jak należy zadanie to realizować. Schematycznie tok takiego postępowania wynika z zestawu kolejnych kroków badawczych uczonego, który zbiera fakty, klasyfikuje je i opisuje, na ich podstawie wnioskując indukcyjnie dochodzi do hipotezy, ta zaś, poddana sprawdzeniu empirycznemu (potwierdzona), uzyskuje status teorii¹²³.

Właśnie za pomocą indukcjonizmu, a więc metody naukowej i zarazem filozoficznej, gdzie na podstawie odrębnie obserwowanych wypadków dochodzi się do ogólnej prawidłowości¹²⁴, Edwin E. Gordon systematycznie i skrupulatnie poszerzał wiedzę na temat rozwoju muzycznego człowieka, rozbudowując treść teorii uczenia się muzyki, która bezpośrednio związana jest z procesami uczenia się, i gdzie wiodące znaczenie przypisuje się edukacji i rozwojowi umysłowemu uczniów¹²⁵ oraz idei uczenia się przez całe życie, przy czym podkreślał, że istnieją okresy, w których człowiek uczy się znacznie lepiej, odwołując się tym samym do korzeni systemu wychowania przedszkolnego Marii Montessori, gdzie akcentowano spontaniczną aktywność dziecka i kształcenie jego zmysłów¹²⁶. W kontekście edukacyjnym upatruje się zatem w teorii uczenia się muzyki Edwina E. Gordona wpływ co najmniej kilku innych naukowych teorii edukacyjnych, głównie Jerome Brunera (teoria konstruktywistyczna, rozwojowa), Jana Piageta (konstruktywistyczna, poznawcza, rozwojowa), Lwa Wygotskiego (konstruktywistyczna, rozwojowa) i Alberta Bandury (behawioralna)¹²⁷. Podsta-

– poprzez modyfikację – na jego przebieg. [...] Procedurę eksperymentalną podejmuje się w celu obserwacji zjawisk w warunkach kontrolowanych przez badacza”, to obserwacja „tym [...] różni się od eksperymentu, że dotyczy zjawisk zachodzących (w zasadzie lub całkowicie) niezależnie od badacza”. Cyt. za J. Such, M. Szcześniak, *Filozofia nauki*, s. 87 i 88.

¹²¹ E.E. Gordon, *Roots of music learning theory and audiation*, GIA Publications, Chicago 2011, s. 3–4.

¹²² K.R. Popper, *Wiedza obiektywna. Ewolucyjna teoria epistemologiczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 50.

¹²³ A. Motycka, *Rozważania dotyczące statusu teorii naukowej*, s. 164.

¹²⁴ *Słownik filozofii*, s. 250.

¹²⁵ E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*, s. 48–49.

¹²⁶ *Podstawy teorii uczenia się muzyki według Edwina E. Gordona*, red. E.A. Zwolińska, Wydawnictwo AB, Bydgoszcz 2000, s. 24.

¹²⁷ Zob. więcej w: M. Kołodziejcki, P.A. Trzós, *Środowiskowy wymiar uczenia się muzyki...*, s. 163–178.

wową kategorią teorii uczenia się muzyki Edwina E. Gordona jest „jakość”, która, tworzona poprzez trening muzyczny z użyciem motywów tonalnych i rytmicznych, jest rezultatem pracy między innymi poznających zmysłów człowieka, ale przede wszystkim słuchu. Anna Bielawa przywołuje pojęcie „jakości”, odwołując się do czasów starożytnych, z greckiego „jakość” to *poiotes*. Po raz pierwszy użył tego pojęcia Platon, uznając, że „jakość konkretnych rzeczy to stopień osiągniętych przez nie doskonałości”¹²⁸. Tą najwyższą jakością będzie dla *GTML* **rozumienie muzyki**, dlatego że „teoria uczenia się muzyki oferuje nam kierowanie i wskazówki w rozwoju odpowiedniej metody, ponieważ jest zapoczątkowana kolejnymi celami w nabywaniu umiejętności audiacyjnych i prowadzi do ostatecznego celu, jakim jest docenianie muzyki poprzez jej rozumienie. Teoria ta jest budowaniem logicznego porządku poszczególnych celów, które uczeń musi osiągnąć (stadia audiacji), aby móc dojść do celu, jakim jest rozumienie (związane z typami audiacji)”¹²⁹.

O procesach uczenia się muzyki w trzech odsłonach

Ważnym argumentem w teorii uczenia się muzyki jest wychodzenie od słuchu (i czynności słuchania), a nie od wzroku, ponieważ chodzi przede wszystkim o to, by uczyć się muzyki, a nie o muzyce¹³⁰. Według mnie chodzi tutaj o argumentację natury co najmniej trychotomicznej. Po pierwsze, uczenie się muzyki polega na doświadczaniu muzyki w sposób percepcyjny i ekspresyjny¹³¹, od naśladowania do jej rozumienia. Ponieważ jak zauważa Dorota Klus-Stańska

źródłem rozwoju jest tu „napięcie” wynikające z doświadczania różnic w perspektywach rozumienia świata¹³².

Wiedza dziecka, tworzona jest w jego umyśle, dzięki możliwościom poznawczym i wpływom środowiska, a różnice w jej rozumieniu przez uczonych (głównie J. Piageta, L.S. Wygotskiego i J.S. Brunera) dotyczą raczej miejsc osobistych doświadczeń w jej budowaniu¹³³. Niestety wciąż wielu nauczycieli akcentuje sposoby nauczania muzyki polegające na potęgowaniu wrażeń wzrokowych¹³⁴, za-

¹²⁸ Cyt. za: A. Bielawa, *Postrzeganie i rozumienie jakości – przegląd definicji jakości*, „Studia i Prace Wydziału Nauk Ekonomicznych i Zarządzania” 2011, nr 21, 2011, s. 143.

¹²⁹ E. E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*, s. 52.

¹³⁰ Tamże, s. 49.

¹³¹ Słuchanie i słyszenie są naturalne w muzyce, niezależne od preferowanej modalności dziecka.

¹³² D. Klus-Stańska, *Konstruowanie wiedzy w szkole*, Wydawnictwo UWM, Olsztyn 2002, s. 58.

¹³³ Tamże, s. 59.

¹³⁴ Mam tu na myśli wychodzenie od znaków (wartości rytmicznych i nazw literowych lub solmizacyjnych wysokości dźwięku), stosowaniu transmisji wiedzy, czyli aplikowanie metod ekspozycyjnych polegających na wyświetlaniu informacji o muzyce (instrumentach muzycznych, kompozytorach, tańcach narodowych) czy werbalizowanie zajęć muzycznych (opowiadanie o muzyce, pogadanki słowne).

miast wyróżnianiu słuchowych. Po drugie, nauczanie o muzyce wiąże się z transmisyjno-podawczym stylem pracy nauczyciela, co skutkuje podejściem nastawionym na hołdowanie encyklopedyzmowi z niemalże całkowitym wykluczeniem dialogiczno-interakcyjnego podejścia i modelu praksalnego, które oferuje zintegrowaną partycypacyjną socjokulturową i artystyczną koncepcję edukacji muzycznej, natury i wartości muzyki, rozumienia muzycznego, emocji w muzyce oraz – co ważne w kontekście współczesnych wymagań edukacyjnych – kreatywności¹³⁵. Jak zauważa Marcin Muszyński,

to nie edukacja „roztopiła” się w codzienności, ale profesjonalni badacze zwrócili uwagę na zjawisko uczenia się w znaczenie szerszym kontekście, aniżeli czynili to do tej pory¹³⁶.

Po trzecie, audiacja nadal stanowi dla uczonych termin niejednoznaczny i częściowo „owiany tajemnicą”, ponieważ, jak znamienne twierdzi Anna Jordan-Szymańska

muzyka, jej wykonywanie, słuchanie i tworzenie pilnie strzegą swych tajemnic, dzięki czemu nie musimy się obawiać, że psychologia muzyki już wkrótce odsłoni i pozbawi nas dreszczu obcowania z nieuchwytnym¹³⁷.

Ponad czterdzieści lat swoich autorskich badań Edwin E. Gordon poświęcił konstruktowi, któremu nadał miano audiacji, utożsamianej ze zdolnością świadomego słyszenia i rozumienia muzyki zarówno tej fizycznie obecnej lub takiej, która jest elementem jedynie rozbudowanej wyobraźni człowieka. Tym samym audiacja stała się najważniejszym czynnikiem w rozwoju muzykalności człowieka oraz przedmiotem badań naukowych na polu szeroko ujmowanej edukacji muzycznej.

Zachęcam zatem do wieloaspektowego studiowania teorii uczenia się muzyki autorstwa Edwina E. Gordona oraz podejmowania badań o charakterze sprawdzającym (weryfikacyjnym, confirmacyjnym lub dysconfirmacyjnym) jej podstawowe założenia w odniesieniu do różnych grup wiekowych z uwzględnieniem zrównoważonego podejścia z krytyką i afirmacją, jako podstawowymi kategoriami wyjściowymi dla każdego badacza zjawisk edukacyjnych w muzyce. Powyższe analizy wyraźnie dowodzą, że omawiana tutaj wybiórczo teoria uczenia się muzyki jest teorią naukową, empiryczną i zarazem edukacyjną. Tak trojako pojmowana pozwala na (1) budowanie nowej jakości edukacji muzycznej szkolnej i pozaszkolnej ze zmianą kontekstu kulturowego (z transmisyjnego na interakcyjny) z aktywnym i funkcjonalnym charakterem poznawania¹³⁸ (z interiore-

¹³⁵ Por. D.J. Elliott, M. Silverman, *Music Matters: A Philosophy of Music Education*, 2nd Edition, Oxford University Press, New York 2015.

¹³⁶ M. Muszyński, *Edukacja i uczenie się – wokół pojęć*, „Rocznik Andragogiczny” 2014, nr 21, s. 80.

¹³⁷ A. Jordan-Szymańska, *Pojęcie myślenia muzycznego w psychologii muzyki*, [w:] *Myślenie muzyczne a metoda solmizacji relatywnej. Wokół Kodály*, red. M. Jankowska, W. Jankowski, Wydawnictwo AMFC, Warszawa 1998, s. 48.

¹³⁸ To mieści się we współczesnej refleksji nad dydaktyką interakcyjną i nowoczesnymi przemianami w dydaktyce, które opisuje m.in. D. Klus-Stańska w: *W stronę dydaktyki interakcyjnej*, [w:] *Nauczyciel i uczeń w przestrzeniach szkoły*, red. M. Nowicka, UWM, Olsztyn 2002, s. 56–64.

zacja i eksterioryzacją w tle) oraz nabywaniem kompetencji twórczych i improwizacyjnych przez uczniów poprzez dostarczanie im gotowości do podejmowania improwizacji i podejmowaniem wysiłków improwizacyjnych na zasadzie wspólnotowej i zadaniowej współpracy z innymi w celu tworzenia warunków do aktywnego konstruowania znaczeń przez uczniów, (2) uwzględnianie konieczności obiektywnego pomiaru i subiektywnej interpretacji uzdolnienia muzycznego, rozumianego jako jednego¹³⁹ z predyktorów osiągnięć muzycznych dzieci i młodzieży, (3) akcentowanie ekstrapolacyjnej rangi teorii uczenia się muzyki, teorii rozwoju muzycznego i audiacji oraz rozwijającego się i ustabilizowanego uzdolnienia muzycznego, jako elementu całkowicie niemożliwego do pominięcia w planowaniu optymalnych rozwiązań edukacyjnych dla uczniów o różnym rozkładzie potencjału muzycznego, (4) zwrócenie uwagi na możliwości tkwiące w inkulturacji muzycznej wywodzącej się ze środowiska rodzinnego (potem przedszkola i edukacji wczesnoszkolnej), jako odpowiedzialnego za dynamikę rozwojową zdolności muzycznych w krytycznych momentach rozwojowych, a więc ostatecznie za powodzenie w uczeniu się muzyki, (5) pogłębienie studiów nad audiacją z wyraźnym akcentowaniem analogii uczenia się muzyki do uczenia się języka – w myśl aplikacji najprostszego schematu rozwijania słowników słuchania, mówienia/śpiewania i następnie czytania i pisanie (muzyki), (6) propagowanie kultury ewaluacyjnej w edukacji muzycznej z *GTML* w tle, oraz, co może najważniejsze w kontekście powyższych rozważań (7) dostarczenie impulsów do podejmowania eksploracji badawczych z użyciem *GTML* jako osi konstrukcyjnej badań o charakterze teoretyczno-empirycznym, łączenia teorii naukowych z praktyką edukacyjną jako paradygmatycznego zanurzenia teorii w praktyce, na zasadzie myślenia teorią w praktyce¹⁴⁰.

Bibliografia

Monografie

- Ary Donald, Jacobs Lucy Cheser, Sorensen Chris, *Introduction to Research in Education*, Wadsworth, Belmont 2006, 2010.
- Bluestine, Eric M., *The Ways Children Learn Music: An Introduction and Practical Guide to Music Learning Theory*, GIA Publications Inc., Chicago 2000.
- Brzezińska Anna, *Spoleczna psychologia rozwoju*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.

¹³⁹ A. Weiner podkreśla znacząco, iż procesy audiacyjne pozostają wyznaczone w znacznej mierze poziomem zdolności muzycznych, których wysoki poziom jest niezbędny do uzyskiwania sukcesów muzycznych. Cyt. za: A. Weiner, *Kompetencje muzyczne dzieci w młodszym wieku szkolnym. Determinanty, zależności, perspektywy rozwoju*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010, s. 349.

¹⁴⁰ Zob. więcej: D. Klus-Stańska, *Paradygmaty dydaktyki. Myśleć teorią o praktyce*, PWN, Warszawa 2018.

- Brzeziński Jerzy, *Badania eksperymentalne w psychologii i pedagogice*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2000.
- Cohen Louis, Manion Lawrence, Morrison Keith, *Research Methods in Education*, sixth edition, Routledge, New York 2007.
- Cohen Douglas and Brooklyn College Library and Academic IT, *Music: Its Language, History, and Culture* (2015). CUNY Academic Works.
- Creswell John W., *Research design. Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches. Third Edition*, SAGE, Los Angeles – London – New Delhi – Singapore 2009.
- Elliott David J., Silverman Marissa, *Music Matters: A Philosophy of Music Education*, 2nd Edition, Oxford University Press, New York 2015.
- Gordon Edwin Elias, *Buffalo Music Learning Theory: Resolutions and Beyond*, GIA Publications Inc., Chicago 2006.
- Gordon Edwin Elias, *Discovering Music from the Inside Out: An Autobiography*, revised edition, GIA Publications Inc., Chicago 2014.
- Gordon Edwin Elias, *Music education research. Taking a panoptic measure of reality*, GIA Publication Inc., Chicago 2005.
- Gordon Edwin Elias, *Roots of music learning theory and audiation*, GIA Publications, Chicago 2011.
- Gordon Edwin Elias, *Sekwencje uczenia się w muzyce. Umiejętności, zawartość i motywy*, WSP, Bydgoszcz 1999.
- Gordon Edwin Elias, *The Aural/Visual Experience of Music Literacy. Reading & Writing Music Notation*, GIA Publications Inc., Chicago 2004.
- Gordon Edwin Elias, *Umuzycznienie niemowląt i małych dzieci*, Wydawnictwo Zamiast Korepetycji, Kraków 1997.
- Gordon Edwin Elias, Woods David G., *Zanurz się w program nauczania muzyki. Działania w kolejności uczenia się. Podręcznik dla nauczycieli*, Wydawnictwo WSP, Bydgoszcz 1999.
- Grobler Adam, *Metodologia nauk*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.
- Gutek Gerald L., *Filozoficzne i ideologiczne podstawy edukacji*, GWP, Gdańsk 2003.
- Hess Lisa M., *Learning in a Musical Key: Insight for Theology in Performative Mode*, Princeton Theological Monograph Series, Wipf & Stock Pub, 2011.
- Hoffer Charles R., Abeles Harold F., Klotman Robert H., *Foundations of Music Education*, Cengage Gale, 1994.
- Kataryńczuk-Mania Lidia, Kołodziejcki Maciej, Kisiel Mirosław, *Orientacje w metodologii badań muzyczno-edukacyjnych*, Wydział Pedagogiki, Psychologii i Socjologii UZ, Zielona Góra 2018.
- Klus-Stańska Dorota, *Konstruowanie wiedzy w szkole*, Wydawnictwo UWM, Olsztyn 2002.
- Klus-Stańska Dorota, *Paradygmaty dydaktyki. Myśleć teorią o praktyce*, PWN, Warszawa 2018.

- Konarzewski Krzysztof, *Jak uprawiać badania oświatowe. Metodologia praktyczna*, WSiP, Warszawa 2000.
- Podstawy teorii uczenia się muzyki według Edwina E. Gordona*, red. E.A. Zwolińska, Wydawnictwo AB, Bydgoszcz 2000.
- Popper Karl, *Wiedza obiektywna. Ewolucyjna teoria epistemologiczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Rószkiewicz Małgorzata, Perek-Białas Jolanta, Więziak-Białowolska Dorota, Zięba-Pietrzak Agnieszka, *Projektowanie badań społeczno-ekonomicznych. Rekomendacje i praktyka badawcza*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.
- Rubacha Krzysztof, *Metodologia badań nad edukacją*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.
- Scruton Roger, *Przewodnik po filozofii dla inteligentnych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Shuter-Dyson Rosamund, Gabriel Clive, *Psychologia uzdolnienia muzycznego*, WSiP Warszawa 1989.
- Sloboda John, *Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki*, AMFC, Warszawa 2002.
- Słownik filozofii*, red. A. Andruszkiewicz, Świat Książki, Warszawa 2004.
- Such Jan, Szcześniak Małgorzata, *Filozofia nauki*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2006.
- Swanwick Keith, *Music, mind, and education*, Routledge & Falmer, London – New York 1988.
- Teaching General Music: Approaches, Issues, and Viewpoints*, red. C.R. Abril, B.M. Gault, Oxford University Press, New York 2016.
- Teoria uczenia się muzyki według Edwina E. Gordona. Materiały z II seminarium autorskiego w Krynicy – 27 kwietnia – 3 maja 1995 roku*, red. E.A. Zwolińska, Wydawnictwo WSP i AM, Bydgoszcz – Warszawa 1995.
- Weiner, Agnieszka, *Kompetencje muzyczne dzieci w młodszym wieku szkolnym. Determinanty, zależności, perspektywy rozwoju*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010.
- Wilson Suzanne M., Peterson Penelope L., *Theories of Learning and Teaching. What Do They Mean for Educators?*, National Education Association, Washington 2006.

Artykuły w czasopismach

- Bada Steve Olusegun, *Constructivism Learning Theory: A Paradigm for Teaching and Learning*, „Journal of Research & Method in Education” (IOSR-JRME) 2015, vol. 5, issue 6, Ver. I, s. 66–70.
- Beall Gretchen, *Learning Sequences and Music Learning*, „The Quarterly” 1991, 2(1–2), s. 86–96.

- Bielawa Anna, *Postrzeganie i rozumienie jakości – przegląd definicji jakości*, „Studia i Prace Wydziału Nauk Ekonomicznych i Zarządzania” 2011, nr 21, s. 143–152.
- Bonna Beata, *Audiacyjny model edukacji muzycznej*, „Aspekty Muzyki” 2018, t. 8, s. 105–128.
- Bonna Beata, *Research on the applications of E.E. Gordon’s Theory of music learning in the music education in Poland*, „Kultura i Edukacja” 2013, nr 6 (99), s. 66–87.
- Bresler Liora, *Teacher Knowledge in Music Education Research*, „Bulletin of the Council for Research in Music Education” 1993, no. 118, s. 1–20.
- Brzeziński Jerzy M., *O osobliwościach metodologicznych badań naukowych i diagnostycznych prowadzonych przez psychologów klinicznych*, „Roczniki Psychologiczne” 2016, XIX, 3, s. 437–452.
- Byrd Maurice Elton, *Gordon’s sequential music learning and its applicability to general music*, „The Quarterly” 1991, 2(1–2), ss. 59–62.
- Christensen Jonas, *A critical reflection of bronfenbrenner’s development ecology mode*, „Problems of Education in the 21st Century” 2016, vol. 69, s. 22–28.
- Colwell Richard, Abrahams Frank, *Edwin Gordon’s Contribution: An Appraisal*, „The Quarterly Journal for Music Teaching and Learning” 2010, no. 1–2, s. 18–36.
- Eisner Elliot W., *Qualitative Research in Music Education: Past, Present, Perils, Promise*, „Bulletin of the Council for Research in Music Education” 1996, no. 130, s. 8–16.
- Fritz Thomas H., Schmude Paul, Jentschke Sebastian, Friederici Angela D., Kolesch Stefan, *From Understanding to Appreciating Music Cross-Culturally*, „PLoS ONE” 2013, 8(9), e72500. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0072500>.
- Gordon Edwin E., *Audiation, Music Learning Theory, Music Aptitude, and Creativity*, „Suncoast Music Education Forum on Creativity” 1989, s. 75–81.
- Gordon Edwin E., *Taking a Look at Music Learning Theory: An Introduction*, „General Music Today” 1995, vol. 8, nr. 2, s. 2–8.
- Grant Cynthia, Osanloo Azdeh, *Understanding, selecting, and integrating a theoretical framework in dissertation research: creating the blueprint for your „house”*, „Administrative Issues Journal: Connecting Education, Practice, and Research” 2014, vol. 4, issue 2, s. 12–26. DOI: 10.5929/2014.4.2.
- Harinie Luluk Tri, Sudiro Achmad, Rahayu Mintarti, Fatchan Achmad, *Study of the Bandura’s Social Cognitive Learning Theory for the Entrepreneurship Learning Process*, „Social Sciences” 2017, vol. 6, no. 1, s. 1–6; <http://dx.doi.org/10.11648/j.ss.20170601.11>.
- Hinduja Sameer, Ingram Jason R., *Social learning theory and music piracy: the differential role of online and offline peer influences*, „Criminal Justice Studies” 2009, 22, 4, s. 405–420.

- Kantor-Martynuska Joanna, *Emotional responses to music: interaction of musical, individual and situational factors*, „Studia Psychologiczne” 2016, 54(1), s. 47–63.
- Kołodziejcki Maciej, Trzos Paweł A., *Środowiskowy wymiar uczenia się muzyki w kontekście rozwoju audiacji*, „Studia Pedagogiczne. Problemy Społeczne, Edukacyjne i Artystyczne” 2013, nr 22, s. 163–178.
- Leonhard Charles, Colwell Richard J., *Research in music education*, „Review of Research in Visual Arts Education” 1976, vol. 3, no. 1, s. 65–84.
- Lewowicki Tadeusz, *O pryncypiach metodologicznych – wspomnienia czy standardy uprawiania nauki?*, „Ruch Pedagogiczny” 2016, nr 1, s. 5–15.
- Luce David W., *Music Learning Theory and Audiation: Implications for Music Therapy Clinical Practice*, „Music Therapy Perspectives” 2004, vol. 22, issue 1, s. 26–33.
- Marszał Artur, *Proces zarządzania z wykorzystaniem innowacji społecznych w firmie – facylitacja*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Częstochowskiej. Zarządzanie” 2018, nr 29, s. 30–47.
- Motycka Alina, *Rozważania dotyczące statusu teorii naukowej*, „Roczniki Filozoficzne” 2006, t. 54, nr 2, s. 163–174.
- Muszyński Marcin, *Edukacja i uczenie się – wokół pojęć*, „Rocznik Andragogiczny” 2014, nr 21, s. 77–88.
- Pusic Martin V., Boutis Kathy, McGaghie Willam C., *Role of Scientific Theory in Simulation Education Research*, „Simulation in Healthcare” 2018, vol. 13, issue 3S, s. 7–14.
- Ravignani Andrea, Thompson Bill, Filippi Piera, *The Evolution of Musicality: What Can Be Learned from Language Evolution Research?*, „Frontiers in Neuroscience” 2018, vol. 12, article 20, s. 1–7.
- Read Kathlyn L., *Understanding Theory: The First Step in Learning About Research*, „The American Journal of Occupational Therapy” 1984, vol. 38, nr 10, s. 677–682.
- Reite Bernd, *Theory and Methodology of Exploratory Social Science Research*, „International Journal of Science and Research Methodology” 2017, vol. 5, issue 4, s. 130–150.
- Rubacha Krzysztof, *Standardy badań społecznych. Problematyzowanie praktyki edukacyjnej*, „Przegląd Badań Edukacyjnych” 2013, nr 16 (1), s. 43–51.
- Sadowski Adam, Szydlik Anna, *Poznanie naukowe i kanony nauki*, „Optimum. Studia Ekonomiczne” 2016, nr 2 (80), s. 55–68.
- Smith Bret P., *Goal orientation, implicit theory of ability, and collegiate instrumental music practice*, „Psychology of Music” 2005, 33(1), s. 36–57.
- Smolej Fritz Barbara, Peklaj Cirila, *Processes of self-regulated learning in music theory in elementary music schools in Slovenia*, „International Journal of Music Education” 2011, 29(1), s. 15–27.

- Sosnowski Tytus, *Doceńmy badania eksploracyjne*, „Roczniki Psychologiczne” 2012, t. 15, nr 3, s. 51–55.
- Stokes W. Ann, *Is Edwin Gordon’s Learning Theory a Cognitive One?*, „Philosophy of Music Education Review” 1996, vol. 4, no. 2, s. 96–106.
- Strawiński Witold, *Funkcja i cele nauki – zarys problematyki metodologicznej*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 2011, nr 3 (189), s. 321–335.
- Suświłło Małgorzata, *Podstawy rozwijania muzykalności dziecka – implikacje dla edukacji*, „Aspekty Muzyki” 2018, t. 8, s. 39–65.
- Gates, Terry John, *Music Participation: Theory, Research, and Policy*, „Bulletin of the Council for Research in Music Education” 1991, no. 109, s. 1–35.
- Trzos Paweł A., *Gordonian Implications in Polish music pedagogy: Bydgoszcz School Model*, „Review of Artistic Education” 2015, issue 9–10, s. 128–136.
- Trzos Paweł A., *O dojrzałości muzycznej w kontekście rozwoju audiacji*, „Przeгляд Pedagogiczny” 2018, nr 1, s. 56–68.
- Trzos Paweł A., *Pedagogika muzyki w kręgu zainteresowania nauczycieli muzyki. Wybrane rekomendacje dla wczesnej edukacji*, „Aspekty Muzyki” 2018, t. 8, s. 151–171.
- Varkøy Øivind, *The role of music in music education research: Reflections on musical The role of music in music education research: Reflections on musical experience*, „Nordic Research in Music Education” 2009, vol. 11, s. 33–48.
- Wacker John G., *A definition of theory: research guidelines for different theory-building research methods in operations management*, „Journal of Operations Management” 1998, no. 16, s. 361–385.
- Walters Darrel L., *Edwin Gordon’s Music Aptitude Work*, „The Quarterly” 1991, vol. 2, nr. 1–2, s. 64–72.
- Weiner Agnieszka, *Badanie jako akt twórczy – refleksje na marginesie raportu z ogólnopolskich badań kompetencji muzycznych absolwentów I etapu edukacyjnego*, „Lubelski Rocznik Pedagogiczny” 2019, t. 38, z. 1, s. 23–40.
- Welch Graham Frederick, *Addressing the multifaceted nature of music education: An activity theory research perspective*, „Research Studies in Music Education” 2007, 28(1), s. 23–37.
- Williams Carrie, *Research Methods*, „Journal of Business & Economic Research” 2007, vol. 5, nr. 3, s. 65–72.
- Woodford Paul G., *Evaluating Edwin Gordon’s Music Learning Theory from a Critical Thinking Perspective*, „Philosophy of Music Education Review” 1996, vol. 4, no. 2, s. 83–95.

Rozdziały w monografiach

- Grunow Richard F., *Music Learning Theory: A Catalyst for Change in Beginning Instrumental Music Instruction*, [w:] *The development and Practical Appli-*

- cation of Music Learning Theory*, red. M. Runforla, C. Crump Taggart, GIA Publications Inc., Chicago 2005, s. 179–200.
- Grusec Joan E., *Social learning theory and developmental psychology: The legacies of Robert R. Sears and Albert Bandura*, [w:] *A century of developmental psychology*, red. R.D. Parke, P.A. Ornstein, J.J. Rieser, C. Zahn-Waxler, American Psychological Association 1994, s. 473–497.
- Jordan-Szymańska Anna, *Pojęcie myślenia muzycznego w psychologii muzyki*, [w:] *Myślenie muzyczne a metoda solmizacji relatywnej. Wokół Kodály*, red. M. Jankowska, W. Jankowski (red.), Wydawnictwo AMFC, Warszawa 1998, s. 42–49.
- Klus-Stańska Dorota, *W stronę dydaktyki interakcyjnej*, [w:] *Nauczyciel i uczeń w przestrzeniach szkoły*, red. M. Nowicka, UWM, Olsztyn 2002, s. 56–64.
- Kucner Andrzej, *Spor o poznawalność świata*, [w:] *Podstawy filozofii*, red. S. Opara, Wydawnictwo UWM, Olsztyn 1999, s. 9–19.
- Näätänen Risto, *Percepcja dźwięków mowy przez ludzki mózg: dane elektrofizjologiczne*, [w:] *Psychologia różnic indywidualnych*, red. M. Marszał-Wiśniewska, T. Klonowicz, M. Fijałkowska-Stanik, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2003, s. 22–36.
- Opara Stefan, *Przedmiot i sposoby uprawiania filozofii*, [w:] *Podstawy filozofii*, red. S. Opara, Wydawnictwo UWM, Olsztyn 1999, s. 9–19.
- Piekarski Jacek, Urbaniak-Zajac Danuta, *Dyskusja o wiarygodności akademickich dyscyplin wiedzy – wprowadzenie*, [w:] *Wiarygodność akademicka w edukacyjnych praktykach*, red. J. Piekarski, D. Urbaniak-Zajac, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2016, s. 7–18.
- Plucińska Dorota, *Proksemika a praktyka edukacyjna*, [w:] *Twórcza codzienność w kształceniu i wychowaniu. Teoria i praktyka edukacyjna*, red. M. Kołodziejki, Wydawnictwo AH, Pułtusk 2014, s. 137–146.
- Rutkowski Joanne, *Music Learning Theory and Gordon's Model in Teacher Education*, [w:] *The development and Practical Application of Music Learning Theory*, red. M. Runforla, C. Crump Taggart, GIA Publications Inc., Chicago 2005, s. 327–344.
- Sloboda John, *Wstęp do wydania polskiego*, [w:] *Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki*, Wydawnictwo AMFC, Warszawa 2002, s. IX–XI.
- Stachowski Ryszard, *Lew S. Wygotski, – prekursor psychologii o dwóch obliczach*, [w:] *Lew S. Wygotski, Wybrane prace psychologiczne II: dzieciństwo i dorastanie*, red. A. Brzezińska, M. Marchow, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2002, s. 19–40.
- Taetle Laurie, Cutietta Robert, *Learning Theories as Roots of Current Musical Practice and Research*, [w:] *The new handbook of research on music teaching and learning: A project of the Music Educators National Conference*, red. R. Colwell, C.P. Richardson, Oxford University Press, Oxford – New York 2002, s. 279–298.

Taggart Cynthia C., *Music Learning Theory*, [w:] *Teaching General Music*, red. C.R. Abril, B.M. Gault, Oxford University Press 2016.

Źródła internetowe

<https://giml.org/> [dostęp: 29.11.2019].

<https://sjp.pwn.pl/sjp/ekstrapolacja;2556323.html> [dostęp: 29.11.2019].

<https://www.britannica.com/science/scientific-theory> [dostęp: 28.11.2019].

Essays, UK. (November 2018). Relationship between Theory And Research. Retrieved from <https://www.ukessays.com/essays/psychology/what-is-the-relationship-between-theory-and-research-psychology-essay.php?vref=1> [dostęp: 29.11.2019].

<http://stareaneksy.pwn.pl/pedagogika/index.php?id=9&od=552> [dostęp: 28.11.2019].

Federica Caruso, Tania Di Mascio, Marco Pennese, *Gamify the Audiation: the CrazySquare project*, https://www.researchgate.net/publication/333349650_Gamify_the_Audiation_The_CrazySquare_Project [dostęp: 10.12.2019].

<https://giml.org/> [dostęp: 30.11.2019].

Heterogeneity of Thinking about Audiation in Terms of Scientific Exploration of the Status of Music Learning Theory by Edwin Elias Gordon

Abstract

Taking into consideration the recent attempts made by scientific researchers to study the learning process as well as the process of learning music, it is assumed that both are subject to the same methodological rigour as the ones which originate from different backgrounds and subjects, especially in the case of studies based upon quantitative strategy. There is a need for a thorough theoretical analysis, which has been present in Polish educational market for over 20 years, of music learning theory by E.E. Gordon in terms of its functionality in research development. The author of the article outlines a thorough analysis of learning theory in terms of its scientific rationality, theoretical and practical background. The author also conducts a selective description of its fundamental concepts in terms of undertaking research exploration. In these circumstances, the focus is placed upon projecting, conceptualisation and operationalisation of the attempts made by researchers in the subject of early school music education and widely understood music pedagogy.

Keywords: pedagogy of music, early school music education, theory of music learning, audiation, educational research.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.04>

Maciej KOŁODZIEJSKI

<http://orcid.org/0000-0001-7904-7474>

Nicolaus Copernicus University in Toruń (Poland)

e-mail: mkolodziejski@umk.pl

Heterogeneity of Thinking about Audiation in Terms of Scientific Exploration of the Status of Music Learning Theory by Edwin Elias Gordon

Translation of the published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.03>)

How to cite: Maciej Kołodziejski, *Heterogeneity of thinking about audiation in terms of scientific exploration of the status of music learning theory by Edwin Elias Gordon*, “Edukacja Muzyczna” 2020, no. 15, pp. 219–246.

Abstract

Taking into consideration the recent attempts made by scientific researchers to study the learning process as well as the process of learning music, it is assumed that both are subject to the same methodological rigour as the ones which originate from different backgrounds and subjects, especially in the case of studies based upon quantitative strategy. There is a need for a thorough theoretical analysis, which has been present in Polish educational market for over 20 years, of music learning theory by E.E. Gordon in terms of its functionality in research development. The author of the article outlines a thorough analysis of learning theory in terms of its scientific rationality, theoretical and practical background. The author also conducts a selective description of its fundamental concepts in terms of undertaking research exploration. In these circumstances, the focus is placed upon projecting, conceptualisation and operationalisation of the attempts made by researchers in the subject of early school music education and widely understood music pedagogy.

Keywords: pedagogy of music, early school music education, theory of music learning, audiation, educational research.

Date of submission: 03.05.2020

Review 1 sent/received: 30.06.2020/23.09.2020

Review 2 sent/received: 03.07.2020/09.10.2020

Date of acceptance: 20.11.2020

Introduction to contents

The Scottish physicist James C. Maxwell¹ said:

There is nothing more practical than a good theory.

The fact that scientific research on music education must include the theoretical basics of at least two disciplines² – that is education science (pedagogy) and music (with its philosophical, anthropological, psychological, musicological, ethnomusicological and aesthetic background) – is not conducive to a non-invasive design, conceptualisation and operationalisation of research efforts³, as we are dealing with a kind of “corset” of multidisciplinary with respect to cognitive explorations undertaken as part of the subdiscipline of music pedagogy, or something along the lines of interdisciplinary transgressions interpreted as a perspective that harmonises different attitudes and concepts related to educational research.

The explications and reinterpretations presented in this article are not so much addressed to readers who hope that music should play an important role in the development of children and young people (pupils, students), as to those who actively affirm and, at the same time, question the areas of music education that require further scientific justification or theoretical references in individual research investigations, in which the role of theoretical foundations may be played by music learning theory of the American teacher, psychologist and musician Edwin Elias Gordon, one of the leading pioneers of research on music education in the world⁴. The “theoretical template” that appears at the stage of research planning in the form of a concrete theory (scientific, educational) helps to systematise the approach to educational research on music in a more teleological way⁵, and the actions of explaining and interpreting research results are subject to the rigours or even reductions that are characteristic of scientific theories⁶. Admittedly, Edwin E. Gordon’s learning theory⁷ has significantly influenced the modern way

¹ As cited in S.M. Wilson, P.L. Peterson, *Theories of Learning and Teaching. What Do They Mean for Educators?*, National Education Association, Washington, 2006, p. 14.

² Cf. Ch. Leonhard, R.J. Colwell, *Research in Music Education*, “Review of Research in Visual Arts Education” 1976, vol. 3, no. 1, pp. 65–84.

³ E.W. Eisner, *Qualitative Research in Music Education: Past, Present, Perils, Promise*, “Bulletin of the Council for Research in Music Education” 1996, no. 130, pp. 8–16.

⁴ See E.E. Gordon, *Discovering Music from the Inside Out: An Autobiography*, revised edition, GIA Publications Inc., Chicago 2014.

⁵ Ø. Varkøy, *The role of music in music education research: Reflections on musical experience*, “Nordic Research in Music Education” 2009, vol. 11, pp. 33–34.

⁶ K. Swanwick, *Music, mind, and education*, Routledge & Falmer, London – New York 1988, pp. 7–19.

⁷ See E.E. Gordon, *Buffalo Music Learning Theory: Resolutions and Beyond*, GIA Publications Inc., Chicago 2006; E. Bluestine, *The Ways Children Learn Music: An Introduction and Practical Guide to Music Learning Theory*, GIA Publications Inc., Chicago 2000.

of thinking about music education worldwide⁸ and in Poland⁹ through, for instance, the intensification of scientific approach to measuring musical aptitude, the expansion of knowledge of music learning in a sequential way or the taxonomy of goals in teaching music, that is acquiring particular knowledge on the basis of both individual and social experiences with music learning (declarative knowledge, or *I know that...*, which is present in the theory of music, and the procedural knowledge *I know how* related to musical abilities, singing or improvisation). *Gordon's Theory of Music Learning* (abbreviated *GTML*) describes the nature of music learning, whose most important aspects are musical thinking, referred to as audiation, and the degree to which musical abilities are mastered depending on the quality of "internal musical hearing," that is the ability to audiate tonal and rhythmic patterns¹⁰. Darrel L. Walters goes as far as to claim that so far none of the 20th-century researchers has had more to say about formal and informal music education than Edwin Elias Gordon; the countless number of his re-

⁸ Admittedly, this fact is not self-evident in publications with global reach, as only selected diagnostic and testing aspects of Edwin E. Gordon's activity are contextually mentioned in two books: R. Shuter-Dyson, C. Gabriel, *Psychologia uzdolnienia muzycznego*, WSiP, Warszawa 1989 and Ch.R. Hoffer, H.F. Abeles, R.H. Klotman, *Foundations of Music Education*, Cengage Gale, 1994. On the other hand, it is indicated on the website of *The Gordon Institute for Music Learning in Chicago* (See <https://giml.org/>), which obviously raises doubts and suspicions; the institute has been promoting the ideas included in the music learning theory of Edwin E. Gordon and the activity of his associates, mainly Christopher D. Azzara, Marilyn Lowe and Richard Grunow, for many years.

⁹ This claim was prompted by a few facts: the first is that Gordonian seminars have been organised in Poland since 1991; Professor Edwin E. Gordon himself participated in the first seminar. The second is the parallel development of a scientific trend based on the premises of *GTML* (Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz, University of Warmia and Mazury in Olsztyn, Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw or, contextually, University of Wrocław). The third fact is directly related to a trend that combined education (Polish Society of Edwin E. Gordon in Bydgoszcz and the Foundation of Creative Education in Bydgoszcz), training and workshops (Foundation of Creative Education in Bydgoszcz and Allegretto in Wrocław). However, not all of the organisations operate on a *non-profit* basis, as apart from their statutory educational activity, they also engage in commercial projects. It should be added that Polish Edwin E. Gordon Society is the only institution that promotes the ideas of the author of the concept of audiation, and its members include both enthusiasts of the music learning theory and certified teachers from all over Poland; the educational and promotional activity of the society is famous not only in the country but also abroad. The publishing activity of the society deserves a mention as well; it includes methodological guidebooks, CD albums with recordings and organising methodological, training, didactic and scientific conferences.

¹⁰ P.G. Woodford, *Evaluating Edwin Gordon's Music Learning Theory from a Critical Thinking Perspective*, "Philosophy of Music Education Review" 1996, vol. 4, no. 2, pp. 83–95; W.A. Stokes, *Is Edwin Gordon's Learning Theory a Cognitive One?*, "Philosophy of Music Education Review" 1996, vol. 4, no. 2, pp. 96–106; P.A. Trzos, *Gordonian Implications in Polish music pedagogy: Bydgoszcz School Model*, "Review of Artistic Education" 2015, issue 9–10, pp. 128–136.

search projects, books, articles, measuring tools as well as lectures and seminars overshadows the productivity of other scholars in the field of music education¹¹. The basic aim of *GTML* is to provide the learner¹² with optimal conditions for developing audiation skills in a musically rich environment¹³ and facilitate their musical development¹⁴. In view of the issues indicated by academics¹⁵ and related to defining, describing and situating Edwin E. Gordon's music learning theory in the education system or, in fact, in educational theories, the intention of the author of this study is to attempt to answer the question: Does (and if so, to what extent) music learning theory of Edwin E. Gordon enjoy the status of a scientific theory?

***GTML* as a scientific theory in the light of an attempt (attempts) at achieving rationality in the context of undertaking educational research in music**

In **objectivism**, a theory is defined as a rational frame explaining human behaviour while in **subjectivism** as a set of meanings used to understand people's behaviour and their inner world¹⁶. Broadly speaking, a theory is a collection of general ideas which explain something or a set of statements explaining a particular phenomenon. In other words, a theory is a probable way of explaining facts established on the basis of quantitative empirical research, which strives to explain and predict particular phenomena. The intention of quantitative researchers

¹¹ D.L. Walters, *Edwin Gordon's Music Aptitude Work*, "The Quarterly" 1991, vol. 2, nos. 1–2, p. 64 (64–72).

¹² Age is of no importance here. Children are treated in the same way as adults. Starting from the auditory/vocal level, which is concerned with differentiation, through the level of word associations and ending with the third level, which is referred to as the synthesis of parts or, at the last stage of learning, the level of symbolic associations. In the part known as inference, we are dealing with generalising (auditory/vocal, word associations, graphic associations related to reading and writing music), creativity and improvisation (at auditory/speech level and the level of graphic associations) and theoretical understanding, which is the final stage of realising music learning theory. As cited in E.A. Zwolińska (ed.), *Teoria uczenia się muzyki według Edwina E. Gordona. Materiały z II seminarium autorskiego w Krynicy – 27 kwietnia – 3 maja 1995 roku*, Wydawnictwo WSP i AM, Bydgoszcz – Warszawa 1995, pp. 32–33. Age is only a variable in the context of stimulating musical abilities which are in development up to around 9 years of age.

¹³ See more in *Teaching General Music: Approaches, Issues, and Viewpoints*, ed. C.R. Abril, B.M. Gault, Oxford University Press, New York 2016.

¹⁴ D.W. Luce, *Music Learning Theory and Audiation: Implications for Music Therapy Clinical Practice*, "Music Therapy Perspectives" 2004, vol. 22, issue 1, pp. 26–33.

¹⁵ Primarily at scientific conferences, in journals, reviews of scientific articles, dissertation(s) and polemical writings.

¹⁶ L. Cohen, L. Manion, K. Morrison, *Research Methods in Education*, sixth edition, Routledge, New York 2007, p. 10.

is to determine, confirm and authorise generalisations, which lead to the creation of theories¹⁷. Therefore, scientific theories are rational and coherent explanations of the workings of the world since they constitute a starting point for further research or a result in themselves. Scientific theories are unverifiable; they can only be confirmable¹⁸, that is partly confirmed in view of their supposed applicability and by continued research, in which case they become part of the knowledge of a particular field (and discipline); however, they cannot, under any circumstances, be treated as a prophecy but only as an **extrapolation**¹⁹, i.e. a prediction of the course of a certain phenomenon under unknown conditions on the basis of familiarity with an analogous phenomenon in known conditions. According to Krzysztof Konarzewski:

[...] a theory allows us to make predictions about particular situations. If these predictions come true, the recognition of a theory rises²⁰.

A scientific theory is merely a set of confirmed conclusions from thousands of scientific research reports conveyed in a specialist and professional language. Scientific theories are rational and coherent explanations of the workings of the world (phenomena, processes). It was shown that they are reliable not only on the basis of a substantial number of independent results confirming their credibility, but also because rigorous attempts at invalidating or, using the language of methodology of sciences, **falsifying**²¹ them have failed. According to Jacek Piekarski and Danuta Urbaniak-Zajęc, the aforementioned reliability ought to be counted among the special kind of commitments, and as we inquire about it, we should take note of its social and cultural context²². A scientific theory is, therefore, a symbolic construct²³, a systematic ideological structure which includes a group of empirical (experimental) laws concerning both the observed and supposed regularities existing in things and occurrences. A scientific theory is a structure that is suggested by these laws and aims to explain them in a rational and pragmatic way²⁴, since, as Krzysztof Rubacha claims, it constitutes a starting point for re-

¹⁷ C. Williams, *Research Methods*, "Journal of Business & Economic Research" 2007, vol. 5, no. 3, p. 66.

¹⁸ J. Such, M. Szcześniak, *Filozofia nauki*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań 2006, p. 79.

¹⁹ As cited in <https://sjp.pwn.pl/sjp/ekstrapolacja;2556323.html> [access: 29.11.2019].

²⁰ K. Konarzewski, *Jak uprawiać badania oświatowe. Metodologia praktyczna*, WSiP, Warszawa 2000, p. 21. All translations – Artur Wagner.

²¹ M.V. Pusic, K. Boutis, W.C. McGaghie, *Role of Scientific Theory in Simulation Education Research*, "Simulation in Healthcare" 2018, vol. 13, issue 3S, pp. 7–14.

²² J. Piekarski, D. Urbaniak-Zajęc, *Dyskusja o wiarygodności akademickich dyscyplin wiedzy – wprowadzenie*, [in:] *Wiarygodność akademicka w edukacyjnych praktykach*, ed. J. Piekarski, D. Urbaniak-Zajęc, Lodz University Press, Łódź 2016, p. 10.

²³ K. Rubacha, *Metodologia badań nad edukacją*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, p. 23.

²⁴ As cited in <https://www.britannica.com/science/scientific-theory> [access: 28.11.2019].

search, and research puts its assumptions to a test in empirical reality only in the case of nomothetic explanations, that is the application of quantitative research²⁵. The correctness of scientific theories is guaranteed by philosophy, especially in movements related to Scientism (neopositivism, pragmatism), which emphasise its methodological functions with philosophical reflection in the background; the latter is of considerable use to exact sciences as it deals with analysis of the language of science and evaluation of scientific methods through empirical testing, which is present in the verification or falsification of statements²⁶. According to Jerzy Brzeziński, research procedure²⁷ must be “immersed” in a theoretical context²⁸ and, importantly,

even the most inventive and meticulously controlled and analysed experiment is of little worth in itself if it is not related to a particular system of theories (using Kuhn’s language – a paradigm²⁹), to which it is only ancillary³⁰.

What is particularly noticeable here is methodological scepticism, which is meant to reject uncertain and unclear knowledge³¹; for this reason, the theoretical framework (theories – M.K.) constitutes a starting point for conceptualising research projects, thus exercising control over the process of outlining the research and ensuring a structure that makes it possible to determine the philosophical, epistemological, methodological and analytical senses of the construction of research³². As Tadeusz Lewowicki rightly notes with respect to examining the structure and logic of a research procedure:

²⁵ K. Rubacha, *Metodologia badań nad edukacją*, p. 23.

²⁶ S. Opara, *Przedmiot i sposoby uprawiania filozofii*, [in:] *Podstawy filozofii*, ed. S. Opara, University of Warmia and Mazury Press, Olsztyn 1999, p. 19.

²⁷ L. Bresler, *Teacher Knowledge in Music Education Research*, “Bulletin of the Council for Research in Music Education” 1993, no. 118, pp. 1–20.

²⁸ J.M. Brzeziński, *O osobliwościach metodologicznych badań naukowych i diagnostycznych prowadzonych przez psychologów klinicznych*, “Roczniki Psychologiczne” 2016, XIX, 3, p. 439.

²⁹ Thomas Samuel Kuhn was a 20th-century American historian of science, philosopher and the author of the concept of history of science, which was critical of the cumulative view of progress and permanent rationality of research methods and highlighted the revolutionary leaps in the development of science related to shifts of paradigm, which is defined as a set of rules, terms and procedures perceived as true at a given time in history. As cited in *Słownik filozofii*, ed. A. Aduszkiewicz, Świat Książki, Warszawa 2004, p. 295.

³⁰ J. Brzeziński, *Badania eksperymentalne w psychologii i pedagogice*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2000, p. 14.

³¹ A. Kucner, *Spor o poznawalność świata*, [in:] *Podstawy filozofii*, p. 19.

³² It is best if the constructed research belongs to the quantitative trend with division into experimental and non-experimental. The first includes the method of experiment and quasi-experiment (in Poland, within pedagogical research, Stanisław Palka also calls it an experimental trial). Non-experimental strategies include the *ex post facto* research procedure (the researcher compares different groups – for instance two and more – in terms of an independent variable as a phenomenon that occurred in the past in order to determine any kind of relationship) and correlative research (determining whether the variables are related) as well as survey research (also known

In most general terms, this structure may be presented in the following way: aims and area of research – choice of theory – methodology of procedure (methods, tools, ways of compiling the results) that is consistent with the selected theory (theories) – interpretation of the results (with the use of the theory (or theories) that is established as fundamental) – attempts at generalisation, understanding new facts, phenomena or processes – occasionally, formulating new concepts, hypotheses and sometimes theories³³.

This makes it possible to ascertain that a theory is a structure that exercises control over the research due to its ability to coherently explain (some) phenomena and relationships because it is, according to John W. Creswell, a strictly interconnected group of constructs (or variables), propositions or hypotheses that specifies the relationship between the variables³⁴. At the same time, the choice of a theory must be clearly indicated by the researcher and emphasised at the very beginning of the research³⁵. Scholars may also define a theory in line with John G. Wacker's view as a thought construct describing the relationships between observed and approximated units in the empirical world³⁶. According to Jan Such and Małgorzata Szcześniak, this is because

the laws of science and scientific theories constitute – apart from scientific facts – the most important findings of scientific research³⁷;

therefore, in the light of this statement, the scientific theory in question is also an empirical theory that was established as a result of the attempts at constructing a model with a certain degree of generality³⁸ on the basis of facts, information or practice. Notably, Adam Grobler writes that:

[T]he statements of a scientific theory cannot simply be deductive consequences of its axioms, a result of manipulation of symbols. They must have some sort of connection to experience, some kind of empirical interpretation³⁹.

as descriptive, in which the research summarises the characteristics of different groups, measures the attitudes and opinions of particular communities in relation to a given research problem). Different methods of obtaining knowledge are employed in educational research on music and the practice of teaching/learning it or perfecting musical abilities. The most accurate solutions, however, are based on experimental (including randomisation of the research trial) and quasi-experimental procedures (carried out in natural school or preschool groups). See more in D. Ary, L. Cheser Jacobs, Ch. Sorensen, *Introduction to Research in Education*, Wadsworth, Belmont 2006, 2010, pp. 26–29.

³³ T. Lewowicki, *O pryncypiach metodologicznych – wspomnienia czy standardy uprawiania nauki*, "Ruch Pedagogiczny" 2016, no. 1, p. 11.

³⁴ J.W. Creswell, *Research design. Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches. Third Edition*, SAGE, Los Angeles – London – New Delhi – Singapore 2009, p. 51.

³⁵ C. Grant, A. Osanloo, *Understanding, selecting, and integrating a theoretical framework in dissertation research: creating the blueprint for your "house,"* "Administrative Issues Journal: Connecting Education, Practice, and Research" 2014, vol. 4, issue 2, pp. 12–13.

³⁶ J.G. Wacker, *A definition of theory: research guidelines for different theory-building research methods in operations management*, "Journal of Operations Management" 1998, no. 16, p. 364.

³⁷ J. Such, M. Szcześniak, *Filozofia nauki*, p. 72.

³⁸ G.L. Gutek, *Filozoficzne i ideologiczne podstawy edukacji*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2003, p. 259.

³⁹ A. Grobler, *Metodologia nauk*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, p. 142.

Ryszard Stachowski, on the other hand, cites Lev Vygotsky, who, being a theoretician, experimenter and, at the same time, a metapsychologist, assumed that

no scientific research must be undertaken before certain pre-empirical assumptions are made – oftentimes concealed in some kind of paradigm [...] ⁴⁰.

The aim of scientific cognition is to obtain knowledge that is general but, at the same time, accurate and simple ⁴¹, so it is directly related to the process of building a scientific theory ⁴². However, the aim of conducting research is also to enrich theoretical knowledge ⁴³. The empirical theory discussed herein is not fully axiomatic ⁴⁴ as it does not completely satisfy the condition of idealisation ⁴⁵ and only partially fits into the logical system ⁴⁶. This has already been shown by the author of *GTML* Edwin E. Gordon, who claimed that all explanations given as part of music learning theory are only partial, incomplete and still open to changes ⁴⁷ and additions, which may be interpreted as encouragement to conduct exploratory (formulative) ⁴⁸ and confirmatory ⁴⁹ research that should, in turn, begin

⁴⁰ R. Stachowski, *Lew S. Wygotski – prekursor psychologii o dwóch obliczach*, [in:] L.S. Vygotsy, *Wybrane prace psychologiczne II: dzieciństwo i dorastanie*, ed. A. Brzezińska, M. Marchow, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2002, p. 29.

⁴¹ A. Sadowski, A. Szydlik, *Poznanie naukowe i kanony nauki*, “Optimum. Studia Ekonomiczne” 2016, no. 2 (80), p. 59.

⁴² At the same time, the opposite may be true when practice itself (from Greek *action*) is, in fact, a conscious and deliberate activity of a person whose goal is to apply a certain kind of knowledge, known as a theory, in life. See *Słownik filozofii*, p. 414.

⁴³ *Relationship Between Theory And Research*. Retrieved from <https://www.ukessays.com/essays/psychology/what-is-the-relationship-between-theory-and-research-psychology-essay.php?vref=1> [access: 29.11.2019].

⁴⁴ Axiomatic theory, otherwise known as a formal theory, is a deductive theory, and hence is characterised by high logical coherence of statements, which include axioms (that is generic terms) used to define all the remaining terms of a given theory (for example in mathematics or logic). As cited in <http://stareaneksy.pwn.pl/pedagogika/index.php?id=9&od=552> [access: 28.11.2019].

⁴⁵ The idealising nature of scientific theories leads to the fact that the theory of empirical sciences constitutes a sequence of laws of an increasingly lower level of theorisation – that is the so-called idealisation – and moving towards subsequent laws of increasingly lower number of idealising assumptions makes it necessary to take into account the rules of concretisation, which are not logical by nature and merely constitute a synthetic claim. As cited in J. Such, M. Szcześniak, *Filozofia nauki*, p. 73.

⁴⁶ Because as such it would not constitute a description (explanation) of particular fragments or aspects of the world provided to us in the experience. As cited in J. Such, M. Szcześniak, *Filozofia nauki*, p. 73.

⁴⁷ Author’s own notes from the 5th Gordonian Seminar in Ciechocinek (16–31 August 2004).

⁴⁸ “It may produce a description of important facts or contribute to the discovery of interesting empirical relationships. Such relationships may, in turn, become inspiration for building a theory [...]” As cited in T. Sosnowski, *Doceńmy badania eksploracyjne*, “Roczniki Psychologiczne” 2012, vol. 15, no. 3, p. 54.

⁴⁹ In the case of this type of research, “a theory is its crux, and practice plays instrumental role, i.e. is a space (criterion) for verifying the theory.” As cited in K. Rubacha, *Standardy badań społecznych. Problematyzowanie praktyki edukacyjnej*, “Przegląd Badań Edukacyjnych” 2013, no. 16 (1), p. 44.

with the choice of a scientific theory and carefully formulated hypotheses⁵⁰. To summarise, the most comprehensive definition of a theory was put forward by Kathlin L. Read, for whom a scientific theory is a collection of interconnected assumptions and terms which presents a systematic view of a particular phenomenon and determines the relationship between the coexisting variables in order to explain and predict phenomena⁵¹, as

a set of observation statements describing the state of things is not sufficient for science. Only organising them in a structure of laws and theories [...] builds scientific knowledge of reality⁵².

GTML as a scientific, empirical and educational theory in the light of empirical themes and reflections on audiation, that is musical thinking.

The theory of learning is a theory that explains the way in which we learn, that is acquire, store and recollect knowledge⁵³. Edwin G. Gordon's music learning theory is not related to the conventional theory of music concerning the phenomena of music as a form of art and is not a method as it does not specify what to teach and when. *GTML* may, however, constitute the core of some kind of pedagogy, a method or approach to teaching. In educational practice (at school and/or out of it), music learning theory may be the basis for a countless number of methods or approaches applied to teaching music⁵⁴, especially in early (kindergarten and early school) music education since, according to Agnieszka Weiner, it is a critical period for the development of the majority of musical predispositions⁵⁵ and must not be wasted⁵⁶; for this reason, it is proposed that scientific and diagnostic research be conducted on the basis of the theories of music education⁵⁷.

⁵⁰ B. Reite, *Theory and Methodology of Exploratory Social Science Research*, "International Journal of Science and Research Methodology" 2017, vol. 5, issue 4, pp. 131–134.

⁵¹ K.L. Read, *Understanding Theory: The First Step in Learning About Research*, "The American Journal of Occupational Therapy" 1984, vol. 38, no. 10, pp. 677.

⁵² M. Rószkiewicz, J. Perek-Białas, D. Więziak-Białowolska, A. Zięba-Pietrzak, *Projektowanie badań społeczno-ekonomicznych. Rekomendacje i praktyka badawcza*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013, p. 15.

⁵³ <https://colorinmypiano.com/2018/01/15/music-learning-theory-exactly/> [access: 9.12.2019].

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Cf. E. E. Gordon, *Umuzycznienie niemowląt i małych dzieci*, Wydawnictwo Zamiast Korepetycji, Kraków 1997.

⁵⁶ A. Weiner, *Badanie jako akt twórczy – refleksje na marginesie raportu z ogólnopolskich badań kompetencji muzycznych absolwentów I etapu edukacyjnego*, "Lubelski Rocznik Pedagogiczny" 2019, vol. 38, z. 1, p. 24.

⁵⁷ E.E. Gordon, *Music education research. Taking a panoptic measure of reality*, GIA Publication Inc., Chicago 2005; G.F. Welch, *Addressing the multifaceted nature of music education: An activity theory research perspective*, "Research Studies in Music Education" 2007, 28(1), s. 23–

As a **scientific, empirical and educational** theory, using the language of J. Such and M. Szcześniak⁵⁸, music learning theory, which is the result of the design goals of its author, Edwin E. Gordon, is a set of general concepts (assumptions) that explain the process of learning music⁵⁹ and, as Richard Grunow claims, a model construct of teaching and learning music in a sequential manner⁶⁰. Moreover, as indicated by Christopher Azzara, *GTML* constitutes an outline of basic and, at the same time, logical rules essential to understanding the processes involved in learning music; owing to its open nature of a paradigm⁶¹, it provides arguments and numerous recommendations that are indispensable to educational processes concerning music, that is teaching and learning music⁶², and, what is immensely distinctive, it is one of the scientific theories that examine human musical development in a **systematised** way, focusing research on the period of childhood, when the most important qualitative changes take place⁶³. According to Joanne Rutkowski, *GTML* has become a theoretical model that explicitly justifies musical development of a child, presents the premises of music education based on long-standing longitudinal research on development⁶⁴, the concept of developing and stabilised musical aptitude, expressive and perceptive musical

37; B.P. Smith, *Goal orientation, implicit theory of ability, and collegiate instrumental music practice*, "Psychology of Music" 2005, 33(1), pp. 36–57; J. Terry Gates, *Music Participation: Theory, Research, and Policy*, "Bulletin of the Council for Research in Music Education" 1991, no. 109, pp. 1–35; S. Hinduja, J.R. Ingram, *Social learning theory and music piracy: the differential role of online and offline peer influences*, "Criminal Justice Studies" 2009, 22, 4, p. 405420; B. Smolej Fritz, C. Peklaj, *Processes of self-regulated learning in music theory in elementary music schools in Slovenia*, "International Journal of Music Education" 2011, 29(1), pp. 15–27.

⁵⁸ J. Such, M. Szcześniak, *Filozofia nauki*, p. 31.

⁵⁹ G.L. Gutek, *Filozoficzne i ideologiczne podstawy edukacji*, p. 259.

⁶⁰ R. Grunow, *Music Learning Theory: A Catalyst for Change in Beginning Instrumental Music Instruction*, [in:] *The development and Practical Application of Music Learning Theory*, ed. M. Runforla, C. Crump Taggart, GIA Publications Inc., Chicago 2005, p. 179.

⁶¹ Which Edwin E. Gordon highlighted himself at scientific seminars in Poland, claiming that his theory is open and may be supplemented with subsequent attributes, corrections or discoveries through empirical research.

⁶² As cited in G. Beall, *Learning Sequences and Music Learning*, "The Quarterly Journal of Music Education" 1991, 2(1–2), p. 87 (87–96).

⁶³ There is a simple reason for that. It is in early childhood that we observe the greatest potential for development in children, both in the context of the development of speech (language) and music. Thus, for instance, the research on the perception of the sounds of speech by the human brain obtained through electrophysiological exploration (MMN) reveals that memory traces unique for language develop during the first few months of life for the native language. See R. Näätänen, *Percepcja dźwięków mowy przez ludzki mózg: dane elektrofizjologiczne*, [in:] *Psychologia różnic indywidualnych*, ed. M. Marszał-Wiśniewska, T. Klonowicz, M. Fijałkowska-Stanik, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2003, pp. 22–36.

⁶⁴ M.E. Byrd, *Gordon's sequential music learning and its applicability to general music*, "The Quarterly Journal of Music Education" 1991, 2(1–2), pp. 59–62.

abilities and a music teacher education model⁶⁵ that would be appropriate for contemporary challenges. At the same time, *GTML* shows how to teach music through audiation, the core of which are basic musical abilities (tonal, rhythmic and harmonic) defined as the potential of each person who is acquiring musical abilities⁶⁶. It appears that audiation, as a musical ability in itself, concerns all the spheres of learning, namely **psychomotoric** (development of motor and kinaesthetic abilities), **cognitive** (acquisition of musical knowledge in a sequential way) and, particularly, **affective** sphere⁶⁷ (emotional, related to sensitivity) understood as the readiness to receive, internalise and share what the student has learnt⁶⁸; its condition is to some degree determined by educational proxemics⁶⁹. Musical abilities are, as I have previously noted, a result of the conjunction of nature and culture, and *GTML* provides a theoretical framework for the advanced processes of music education⁷⁰. Moreover, what is important in the context of conducting scientific research on music audiation, according to Paweł A. Trzos:

[t]he issues of the scientific analysis of the process of reaching musical maturity are related to the fact that the methodological difficulty we have to struggle with concerns the applicability, verifiability and generativeness of the cognitive construct of knowledge of the development of musical thinking, i.e. audiation. The contemporary music learning theory of E. E. Gordon may be an important basis for theoretical problematisation of the analysis of maturity, which is connected with the development of music audiation, that is its internal understanding in different types of musical activity⁷¹.

Basically, it was the research on the nature, development and measurement of musical ability initiated by Edwin E. Gordon that gave rise to the theories of music learning⁷² and establishing the nature of audiation; building “musical vocabulary” has become the key domain of teaching activity because:

⁶⁵ J. Rutkowski, *Music Learning Theory and Gordon's Model in Teacher Education*, [in:] *The development and Practical Application of Music Learning Theory*, ed. M. Runforla & C. Crump Taggart, GIA Publications Inc., Chicago 2005, p. 331.

⁶⁶ Cf. E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce. Umiejętności, zawartość i motywy*, WSP, Bydgoszcz 1999.

⁶⁷ Understood interculturally. See T. H. Fritz, P. Schmude, S. Jentschke, A.D. Friederici, S. Koelsch, *From Understanding to Appreciating Music Cross-Culturally*, “PLoS ONE” 2013, 8(9), e72500, and J. Sloboda, *Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki*, AMFC, Warszawa 2002.

⁶⁸ F. Caruso, T. Di Mascio, M. Pennese, *Gamify the Audiation: the CrazySquare project*, https://www.researchgate.net/publication/333349650_Gamify_the_Audiation_The_CrazySquare_Project [access: 10.12.2019].

⁶⁹ Cf. D. Plucińska, *Proksemika a praktyka edukacyjna*, [in:] *Twórcza codzienność w kształceniu i wychowaniu. Teoria i praktyka edukacyjna*, ed. M. Kołodziejki, Wydawnictwo AH, Pułtusk 2014, pp. 137–146.

⁷⁰ See more in C.C. Taggart, *Music Learning Theory*, [in:] *Teaching General Music*, ed. C.R. Abril, B.M. Gault, Oxford University Press, 2016.

⁷¹ P.A. Trzos, *O dojrzałości muzycznej w kontekście rozwoju audiacji*, “Przegląd Pedagogiczny” 2018, no. 1, p. 59.

⁷² L. Taetle, R. Cutietta, *Learning Theories as Roots of Current Musical Practice and Research*, [in:] *The new handbook of research on music teaching and learning: A project of the Music*

children learn to think as a natural consequence of hearing and participating in language⁷³.

Developing audiation competence in children takes place through active participation in social learning, which corresponds to Lev Vygotsky's cognitive-mediation theory⁷⁴ and social cognitive theory of learning by Albert Bandura⁷⁵. Psychologists warn that human behaviour is shaped as a result of combining environmental (external and internal), behavioural and individual (cognitive) factors in the process of learning⁷⁶, and significant others⁷⁷ may play the role of facilitators⁷⁸ in the process of teaching music to children in the period of early childhood⁷⁹ as

each increased musical activity is simultaneously an activity of the social type⁸⁰.

Therefore, music learning theory belongs to the group of theories which concern the social aspects of learning; they are well known in the world of science as **social constructivism**⁸¹, **sociocultural theory or activity theory**⁸², in which the extra-personal and extra-individual learning of rhythmic and tonal patterns as well as communicating in music through improvisation while consciously using musical language is becoming a unique phenomenon. In Noam Chomsky's view,

Educators National Conference, ed. R. Colwell, C.P. Richardson, Oxford University Press, Oxford – New York 2002, pp. 279–298.

⁷³ E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*, p. 461.

⁷⁴ J. Christensen, *A critical reflection of bronfenbrenner's development ecology mode*, "Problems of Education in the 21st Century" 2016, vol. 69, p. 23.

⁷⁵ J.E. Grusec, *Social learning theory and developmental psychology: The legacies of Robert R. Sears and Albert Bandura*, [in:] *A century of developmental psychology*, ed. R.D. Parke, P.A. Ornstein, J.J. Rieser, C. Zahn-Waxler, American Psychological Association 1994, pp. 473–497.

⁷⁶ L.T. Harinie, A. Sudiro, M. Rahayu, A. Fatchan, *Study of the Bandura's Social Cognitive Learning Theory for the Entrepreneurship Learning Process*, "Social Sciences" 2017, vol. 6, no. 1, pp. 1–6.

⁷⁷ Playing the role of "crystallizing agents."

⁷⁸ "A facilitator is a person who helps the participants to learn in an experimental group." As cited in A. Marszał, *Proces zarządzania z wykorzystaniem innowacji społecznych w firmie – facylitacja*, "Zeszyty Naukowe Politechniki Częstochowskiej. Zarządzanie" 2018, no. 29, p. 31.

⁷⁹ See E.E. Gordon, *Umuzycznienie niemowląt i małych dzieci*.

⁸⁰ J. Sloboda, *Umysł muzyczny...*, p. 1.

⁸¹ Constructivism is fully consistent with the deliberations on music learning discussed in this article because it is based on the premise that cognition (learning) is a result of "mental constructions." In other words, students learn by matching new pieces of information to the ones they already have. Constructivists believe that the processes of learning are significantly affected by context as well as the beliefs and attitudes of students. Constructivism is a theory of learning that explains how people may learn and broaden their knowledge; therefore, it is directly applicable in education. Furthermore, the theory suggests that people construct knowledge and meaning on the basis of their personal experiences. As cited in S. Olusegun Bada, *Constructivism Learning Theory: A Paradigm for Teaching and Learning*, "Journal of Research & Method in Education" 2015, vol. 5, issue 6, ver. 1, p. 66.

⁸² S.M. Wilson, P.L. Peterson, *Theories of Learning and Teaching...*, pp. 1–4.

an essential role is played by the very preparation for conscious learning, that is taking advantage of one's own mental potential, which is fundamentally shaped in early childhood⁸³ and most intensely in infancy⁸⁴. *GTML* is, therefore, **both a theory of learning and a theory of teaching** as it organises the process of learning in a *social* (students interacting with each other, joint organisation of classes, learning from each other) and, at the same time, individual way (noticing individual differences in musical abilities, tracking the musical development of learners, assigning rhythmic and tonal patterns on the basis of their level of musical aptitude)⁸⁵. However, according to Richard Colwell and Frank Abrahams, Edwin E. Gordon was also a behaviourist⁸⁶ since the starting point for introducing tonal and rhythmic patterns in building up the musical resources of a child is the theory of conditioning, which consists in training the individual to react to musical stimuli⁸⁷. Since we know little about the way these stimuli are processed into audiation in the learner's mind, I also allow, in line with Suzanne M. Wilson and Penelope L. Peterson, that the answer to this problem should be sought directly in the findings of cognitive psychology. Cognitivists claim that in order to learn, the human brain actively seeks new stimuli in its environment. This, therefore, suggests that children always try to understand the world by actively creating (constructing) it, mainly during interpersonal interactions with their surroundings and conversations (or, for example, joint signing). Even if they are only observing a teacher who is singing (or just rhythmising or even speaking), they may be actively involved in the process of understanding⁸⁸. According to Edwin E. Gordon, acquiring and assimilating musical abilities takes place through sequential interaction with musical environment, combining knowledge with information on musical aptitude and audiation⁸⁹ because, as John Sloboda adds, "every step forward is built upon what already exists."⁹⁰ This is consistent with the claim of Małgorzata Suświłło, which is significant from the perspective of the continuity of scientific knowledge that is capable of penetrating the deepest layers of educational reality, according to whom

the most recent achievements of scientific research should constitute the basis for all kinds of educational activity, including planning educational programmes and teaching strategies in the field of musical education⁹¹;

⁸³ M. Kołodziejcki, P.A. Trzos, *Środowiskowy wymiar uczenia się muzyki w kontekście rozwoju audiacji*, "Studia Pedagogiczne. Problemy Społeczne, Edukacyjne i Artystyczne" 2013, no. 22, p. 164.

⁸⁴ A. Ravnigani, B. Thompson, P. Filippi, *The Evolution of Musicality: What Can Be Learned from Language Evolution Research?*, "Frontiers in Neuroscience" 2018, vol. 12, article 20, pp. 1–7.

⁸⁵ S.M. Wilson, P.L. Peterson, *Theories of Learning and Teaching...*, p. 2.

⁸⁶ R. Colwell, F. Abrahams, *Edwin Gordon's Contribution: An Appraisal*, "The Quarterly Journal for Music Teaching and Learning" 2010, no. 1–2, p. 19.

⁸⁷ S.M. Wilson, P.L. Peterson, *Theories of Learning and Teaching...*, p. 2.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 3.

⁸⁹ E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*, p. 50.

⁹⁰ J. Sloboda, *Umysł muzyczny...*, p. 235.

⁹¹ M. Suświłło, *Podstawy rozwijania muzykalności dziecka – implikacje dla edukacji*, "Aspekty Muzyki" 2018, vol. 8, p. 39.

such opportunities are created by the audiation model of musical education⁹², named so by the “Bydgoszcz School,” which has its roots in Edwin E. Gordon’s music learning theory, that is the one which describes various processes of sequential learning of music⁹³ and exposition to music, introducing different affective emotions to everyday (and festive) life. It is then that an aesthetic, intellectual and emotional experience is created in response to cognitive requirements⁹⁴.

In Beata Bonna’s view, the audiation model of music education

finds use in planning the process of teaching and learning music regardless of the age of students, form of the classes, studies or a course for a specific group of people. This model encompasses the process of the development of musicality from birth to adulthood, although it requires shifting from rote learning to developing musical thinking, described by Gordon as audiation⁹⁵.

This non-figurative fact, which is characteristic of the perspective of Gordonian pedagogy, is emphasised by Paweł A. Trzos, who clearly highlights the theoretical justification concerning the reallocation of pedagogical interest from the process of teaching to the process of learning and the extensive studies on the theoretical, empirical and didactic wealth of *GTML*⁹⁶. In the light of the above, *GTML* falls within the scope of the scientific penetration of pedagogy of music, which clearly accentuates the connection with pluralist methods of teaching music and concerns educational research on the procedures of learning music, teaching goals and learning contents⁹⁷. According to Alina Motycka,

a scientific theory, as a set of propositions that is methodologically defined in terms of its cognitive values, is generally situated within the order of thinking oriented towards realities that are empirical, i.e. conditional, which differentiates it from a myth, as it is situated within the order of mythical and metaphysical thinking⁹⁸;

hence, music learning theory is doubtless an empirical theory because, in accordance with the descriptive view of science, it plays a descriptive role, adopting the simplest possible rule of describing events, which assumes that rhetorical claims translate into claims concerning observable phenomena and the relationships between occurrences⁹⁹, and is thereby consistent with the system of strictly defined

⁹² B. Bonna, *Audiacyjny model edukacji muzycznej*, “Aspekty Muzyki” 2018, vol. 8, p. 105.

⁹³ E.E. Gordon, *Taking a Look at Music Learning Theory: An Introduction*, “General Music Today” 1995, vol. 8, no. 2, pp. 2–8.

⁹⁴ Cf.: J. Kantor-Martynuska, *Emotional responses to music: interaction of musical, individual and situational factors*, “Studia Psychologiczne” 2016, 54(1), pp. 47–63.

⁹⁵ B. Bonna, *Audiacyjny model...*, p. 106.

⁹⁶ P.A. Trzos, *Pedagogika muzyki w kręgu zainteresowania nauczycieli muzyki. Wybrane rekomendacje dla wczesnej edukacji*, “Aspekty Muzyki” 2018, vol. 8, p. 152.

⁹⁷ L. Kataryńczuk-Mania, M. Kołodziejcki, M. Kisiel, *Orientacje w metodologii badań muzyczno-edukacyjnych*, Wydział Pedagogiki, Psychologii i Socjologii UZ, Zielona Góra 2018, p. 55.

⁹⁸ A. Motycka, *Rozważania dotyczące statusu teorii naukowej*, “Roczniki Filozoficzne” 2006, vol. 54, no. 2, p. 163.

⁹⁹ J. Such, M. Szcześniak, *Filozofia nauki*, pp. 74–75.

terms (such as audiation, developing and stabilised musical aptitude), definitions (macro beat, micro beat, inculturation, education), axioms (the concept of developing musical aptitude and its stabilisation) and statements (the nature of musical aptitude, objective measurement and subjective assessment), explaining in a descriptive and partially normative way the selected fragments of the “world of culture” – in this case the processes of learning music by humans. Scientific theories create laws that go beyond accessible data; therefore, they are prognostic of what will happen and concern incidents that have not yet been examined. The results of the analysis of theories in the context of empirical research may be used as suggestions for the development or critique of scientific research, or may suggest the need for compiling and perfecting a theory¹⁰⁰. If *GTML* describes the way in which human beings learn when they learn music¹⁰¹, then, with the use of description, it shows the way of describing events, which makes it impossible to assign logical values of true and false¹⁰² to theoretical statements; however, it is possible to carry out developmental research on music learning theory by formulating research problems, asking questions¹⁰³ or making hypotheses¹⁰⁴. Thought processes oriented towards creating ideas and their selection, known as making hypotheses, that is ideas for solutions, possible discoveries or inventions (to construct, produce) are becoming socially desirable in the context of probing the validity of the analysed theory. The solution to a hypothesis is its assessment in terms of its consistency with reality, that is assessment of the degree of authenticity¹⁰⁵. E.E. Gordon’s music learning theory clearly shows that objective audiation is determined by musical abilities whose essence consists in the conjunction of nature and culture¹⁰⁶, and the processes of learning music depend on the quality of everyday education and mental development of the students¹⁰⁷. The approach to the processes involved in learning music adopted by Edwin E. Gordon and his environment¹⁰⁸, which is present in *GTML*, constitutes a result of extensive field research conducted by Edwin E. Gordon and his associates, and the theory itself is focused on developing audiation, which the author understands as hearing and understanding music in the person’s mind; it is also an enunciation of the fact that

¹⁰⁰ K.L. Read, *Understanding Theory...*, p. 677.

¹⁰¹ E. E. Gordon, *Audiation, Music Learning Theory, Music Aptitude, and Creativity*, “Suncoast Music Education Forum on Creativity” 1989, p. 4.

¹⁰² Cf. J. Such, M. Szcześniak, *Filozofia nauki*, p. 75.

¹⁰³ As Roger Scruton claims: “we are thinking beings and it is our nature to ask questions.” As cited in R. Scruton, *Przewodnik po filozofii dla inteligentnych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, p. 18.

¹⁰⁴ K.L. Read, *Understanding Theory...*, p. 678.

¹⁰⁵ J. Such, M. Szcześniak, *Filozofia nauki*, pp. 30–31.

¹⁰⁶ I assume that the results of measurement of musical aptitude, which stems from the conjunction of nature and culture, show how much influence these two factors have on the level of aptitude.

¹⁰⁷ E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*, p. 46.

¹⁰⁸ <https://giml.org/> [access: 30.11.2019].

people can be musically active from the beginning of their life, communicating their needs to the environment and demanding that these needs be satisfied at the right time and in the right way¹⁰⁹ owing to the sequential methods of teaching music which are helpful in acquiring musical knowledge in a systematised (step by step) way¹¹⁰. Music learning theory occupies an important place among world-renowned systems of music education by C. Orff, E. Dalcroze and Z. Kodály¹¹¹ or S. Suzuki, although their structure, content and lack of methodological background mean that they are not theories.

While a scientific theory such as *GTML* may explain the complexity of the processes involved in learning music, sometimes even in a single sentence, the process of obtaining this knowledge often takes decades and consists in using different research procedures in order to, finally, receive confirmation or invalidation (rejection) of particular ideas before they become a theory¹¹². In principle, one might summarise the deliberations and assume, in line with Adam Sadowski and Anna Szydlik, that since

science is a field of knowledge which constitutes a set of research results that is based on previous assumptions by different researchers [...] ¹¹³,

and cognition is the main function of science¹¹⁴, music learning theory, which Edwin E. Gordon worked on from the 1960s to the second half of the second decade of the 21st century¹¹⁵,

indicates the order in which we should learn music in order to understand it. It explains what the learner must know at each stage of learning, what readiness they must obtain and in what in order to progress to higher stages without difficulties [...]. Music learning theory, together with its practical applications, concerns the order of activities in the process of learning¹¹⁶

and is, therefore, both an empirical and educational theory. The opponents of music learning theory claim that it is not sufficiently substantiated by science, hence experimentally. Well, if Lisa M. Hess counts among its attributes its functionality and the fact that it is thoroughly grounded in pedagogy of music and supported by decades of scientific observations of children's ways of learning music, an

¹⁰⁹ Cf. A. Brzezińska, *Spoleczna psychologia rozwoju*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005, p. 14.

¹¹⁰ See E.E. Gordon, D.G. Woods, *Zanurz się w program nauczania muzyki. Działania w kolejności uczenia się. Podręcznik dla nauczycieli*, Wydawnictwo WSP, Bydgoszcz 1999.

¹¹¹ B. Bonna, *Research on the applications of E.E. Gordon's Theory of music learning in the music education in Poland*, "Kultura i Edukacja" 2013, no. 6 (99), p. 69.

¹¹² J.G. Wacker, *A definition of theory...*, p. 361.

¹¹³ A. Sadowski, A. Szydlik, *Poznanie naukowe i kanony nauki*, p. 56.

¹¹⁴ W. Strawiński, *Funkcja i cele nauki – zarys problematyki metodologicznej*, "Zagadnienia Naukoznawstwa" 2011, no. 3 (189), p. 321.

¹¹⁵ Edwin E. Gordon died on 4 December 2015.

¹¹⁶ E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*, p. 47.

accurately rationalised theory of audiation, the sequential ways of learning music and, most importantly, the systematic and insightful musical and educational research leading to a holistic, theoretical and praxial understanding of the cognitive processes that underly the learning of music¹¹⁷, then it is difficult not to acknowledge its scientific nature in the face of such methodological and empirical evidence. According to Alina Motycka,

A theory is true (or plausible) if it is formulated in a scientific way on the basis of experimental material collected through observation and testing, and this is guaranteed by the method with which that truth is reached. The knowledge provided by such a theory is – in line with this idea – reliable and objectively proven by passive registration of facts and attention to intersubjective communicability and observational controllability of linguistic expressions¹¹⁸.

Since Edwin E. Gordon's education in both music and pedagogy, crowned with a doctorate and the position of professor at university, coincided with a period of bias in favour of behaviourism (stimulus–reaction)¹¹⁹ in psychological research, the author of *GTML* was fully immersed in the methodological tradition of experiment and observation¹²⁰, inferential statistics and methodology based on testing, which reinforced his trust, and later manifested itself in his works, in the empirical and positivist research model¹²¹; this proves Karl R. Popper's proposition that

[t]he fundamental problem of the theory of knowledge is the clarification and investigation of this process by which [...] our theories may grow or progress¹²².

Alina Motycka also believes that

before “philosophical headaches” started growing in the second half of the last century, inductionism, which had reigned for three centuries, reinforced the belief of philosophers of science that science is best at fulfilling the goal established – with the improvement of

¹¹⁷ L.M. Hess, *Learning in a Musical Key: Insight for Theology in Performative Mode*, Princeton Theological Monograph Series, Wipf & Stock Pub, 2011, p. 102.

¹¹⁸ A. Motycka, *Rozważania dotyczące statusu teorii naukowej*, pp. 164–165.

¹¹⁹ Behaviourism refers to a psychological approach that puts emphasis on scientific and objective methods of research. This approach, however, only pertains to observable behaviour on a stimulus-response basis and states that all kinds of behaviour are determined by interaction with environment.

¹²⁰ An experiment is “an experimental procedure intended to resolve a theoretical problem, in the course of which the phenomenon in question is triggered or its course is affected by means of modification [...]. An experimental procedure is performed in order to observe phenomena under conditions controlled by the researcher,” while an observation “is different [...] from an experiment in that it concerns phenomena occurring (in general or completely) independently from the researcher.” As cited in J. Such, M. Szcześniak, *Filozofia nauki*, s. 87 i 88.

¹²¹ E.E. Gordon, *Roots of music learning theory and audiation*, GIA Publications, Chicago 2011, pp. 3–4.

¹²² K.R. Popper, *Wiedza obiektywna. Ewolucyjna teoria epistemologiczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, p. 50.

earthly existence in mind – by F. Bacon through reaching (discovering) the truth of the surrounding world. Inductionism provided a detailed recipe for achieving that goal. Conventionally, such course of action results from a sequence of subsequent steps taken by a researcher, who gathers, classifies and describes facts and arrives at a hypothesis by drawing inductive conclusions on their basis; the hypothesis, in turn, achieves the status of a theory once it is subjected to empirical testing (confirmation)¹²³.

It is thanks to inductionism, which is both a scientific and philosophical method of identifying a general regularity on the basis of separately observed incidents¹²⁴, that Edwin E. Gordon systematically and meticulously broadened the knowledge of musical development, expanding music learning theory, which is directly related to the processes of learning and places key importance on education, mental development of students¹²⁵ and the idea that people learn throughout their entire lives, although he did stress the fact that learning is more effective at certain periods in human development; in that, he referred to the roots of Maria Montessori's system of early childhood education, which puts emphasis on spontaneous activity and training the child's senses¹²⁶. In the context of education, therefore, Edwin E. Gordon's theory exhibits the influence of at least several other scientific theories of education, chiefly Jerome Bruner's (constructivist theory, developmental theory), Jean Piaget's (constructivist, cognitive, developmental), Lev Vygotsky's (constructivist, developmental) and Albert Bandura's (behavioural)¹²⁷. The fundamental category of Edwin E. Gordon's music learning theory is "quality," which, shaped by musical training with the use of tonal and rhythmic patterns, is the result of combined efforts of, among others, human cognitive senses and, predominantly, hearing. Anna Bielawa invokes the concept of "quality" as she refers to antiquity; the Greek word for "quality" is *poiotes*. This term was first used by Plato, who thought that "the quality of concrete objects is the degree to which they achieve perfection."¹²⁸ For *GTML*, the highest quality is **understanding music** because "[m]usic learning theory offers guidance and direction for the development of appropriate method, because music learning theory is initiated with the sequential objective of audiation and leads to the comprehensive objective of enjoyment of music through understanding. Music learning theory structures the logical order of sequential objectives students learn in terms of stages of audiation to achieve comprehensive objectives associated with types of audiation."¹²⁹

¹²³ A. Motycka, *Rozważania dotyczące statusu teorii naukowej*, p. 164.

¹²⁴ *Słownik filozofii*, pp. 250.

¹²⁵ E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*, pp. 48–49.

¹²⁶ *Podstawy teorii uczenia się muzyki według Edwina E. Gordona*, ed. E.A. Zwolińska, Wydawnictwo AB, Bydgoszcz 2000, p. 24.

¹²⁷ See more in M. Kołodziejski, P.A. Trzos, *Środowiskowy wymiar uczenia się muzyki...*, pp. 163–178.

¹²⁸ As cited in A. Bielawa, *Postrzeganie i rozumienie jakości – przegląd definicji jakości*, "Studia i Prace Wydziału Nauk Ekonomicznych i Zarządzania" 2011, no. 21, 2011, p. 143.

¹²⁹ E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*, p. 52.

On the processes of learning music in three perspectives

An important aspect of music learning theory involves starting from the sense of hearing (and the action of listening) rather than vision because the main goal is to learn music and not about music¹³⁰. In my opinion, we are dealing with argumentation that is at least trichotomic in nature. Firstly, learning music consists in experiencing it in a perceptive and expressive way¹³¹, from imitation to understanding. As Dorota Klus-Stańska notes, this is the case because

the source of progress here is the “tension” that results from experiencing different perspectives on the ways in which we understand the world.¹³²

A child’s knowledge is formed in its mind thanks to its cognitive abilities and the influence of the environment; the differences in the way that knowledge is understood by scientists (mainly J. Piaget, L.S. Vygotsky and J.S. Bruner) are more related to personal experiences in building it¹³³. Unfortunately, many teachers still put emphasis on such methods of teaching music that rely on intensifying visual sensations¹³⁴ instead of highlighting the auditory ones. Secondly, teaching about music involves focusing on transmission and delivery, resulting in an approach that is oriented towards adhering to encyclopaedism with nearly complete exclusion of dialogical and interactive approach and the praxial model, which offer an integrated, participative, sociocultural and artistic view of music education, the value and nature of music, musical understanding, emotions in music and – what is important in the context of contemporary educational requirements – creativity¹³⁵. As Marcin Muszyński observes,

it is not education that “dissolved” in everyday life, but the fact that professional researchers started studying the phenomenon of learning in a much broader context than they had before¹³⁶.

Thirdly, for scientists, audiation is still an ambiguous term and is partially “shrouded in mystery” because, as Anna Jordan-Szymańska claims,

¹³⁰ Ibid., p. 49.

¹³¹ Listening and hearing are natural in music, regardless of the child’s preferred modality.

¹³² D. Klus-Stańska, *Konstruowanie wiedzy w szkole*, University of Warmia and Mazury Press, Olsztyn 2002, p. 58.

¹³³ Ibid., p. 59.

¹³⁴ What I mean here is starting with symbols (rhythmic values, letter names for sounds or solmisation pitch) and transmission of knowledge, that is applying expository methods of teaching which consist in displaying information about music (musical instruments, composers, national dances) or verbalising music classes (talking about music, chats).

¹³⁵ Cf. D. J. Elliott, M. Silverman, *Music Matters: A Philosophy of Music Education*, 2nd Edition, Oxford University Press, New York 2015.

¹³⁶ M. Muszyński, *Edukacja i uczenie się – wokół pojęć*, “Rocznik Andragogiczny” 2014, no. 21, p. 80.

music, its performance, listening and creation guard their secrets closely, thanks to which we do not have to worry that psychology of music will soon unveil them and deprive us of the thrill of communing with the elusive¹³⁷.

Edwin E. Gordon devoted more than forty years of his own research to the construct he named audiation, which is equated with the ability to consciously hear and understand music, both that which is physically present and that which is merely an element of man's expansive imagination. In this way, audiation has become the most important factor in the development of human musicality and the subject of scientific research in the field of broadly understood music education.

Thus, I encourage multi-faceted study of music learning theory of Edwin E. Gordon and examination (including verification, confirmation and disconfirmation) of its core principles with reference to different age groups, including a balanced approach with critique and affirmation as the basic starting categories for every scholar of educational phenomena in music. The selective discussion of music learning theory presented above clearly proves that it constitutes a scientific, empirical and, at the same time, educational theory. Understood in three different ways, it makes it possible to: (1) create a new quality of school and out-of-school music education with a shift in its cultural context (from transmissive to interactive), active and functional nature of cognition¹³⁸ (with interiorisation and exteriorisation in the background) and the acquisition of creative and improvisational competence by students through providing them with readiness to improvise and make improvisational efforts on the basis of joint and task-oriented collaboration with others in order to create suitable conditions for active creation of meanings; (2) take into account the necessity for objective measurement and subjective interpretation of musical aptitude understood as one¹³⁹ of the predictors of musical achievement in children and young people; (3) emphasise the extrapolative status of music learning theory, the theory of musical development and audiation and the theory of developing and stabilised musical aptitude as an indispensable element in planning optimal educational solutions for students with different distribution of musical potential; (4) take note of the opportunities for musical inculturation that come from family environment (and then preschool and early school education) as a factor that is responsible for the dynamics of the

¹³⁷ A. Jordan-Szymańska, *Pojęcie myślenia muzycznego w psychologii muzyki*, [in:] *Myślenie muzyczne a metoda solmizacji relatywnej. Wokół Kodály'a*, ed. M. Jankowska, W. Jankowski, Fryderyk Chopin Music Academy Press, Warszawa 1998, p. 48.

¹³⁸ This is consistent with contemporary approach to interactive didactics, which is discussed by, among others, D. Klus-Stańska in: *W stronę dydaktyki interakcyjnej*, [in:] *Nauczyciel i uczeń w przestrzeniach szkoły*, ed. M. Nowicka, University of Warmia and Mazury, Olsztyn 2002, pp. 56–64.

¹³⁹ A. Weiner stresses that audiation processes are, to a large degree, determined by the level of musical aptitude; its high level is essential to achieving success in music. As cited in A. Weiner, *Kompetencje muzyczne dzieci w młodszym wieku szkolnym. Determinanty, zależności, perspektywy rozwoju*, Maria Curie-Skłodowska University Press, Lublin 2010, p. 349.

growth of musical abilities at critical stages in development and, thus, eventually for achieving success in learning music; (5) deepen the research on audiation with distinct emphasis on the analogy with learning a language – in accordance with the idea of applying the simplest pattern of honing listening, speaking/singing and, then, reading and (music) writing skills; (6) promote evaluation culture in music education with *GTML* in the background; and, what is perhaps most important in the context of the above deliberations, (7) provide impetus to conduct research investigations with *GTML* as the structural axis of studies that are theoretical and empirical in nature and combine scientific theories with educational practice as a paradigmatic immersion of theory in practice¹⁴⁰.

References

Monographs

- Ary Donald, Jacobs Lucy Cheser, Sorensen Chris, *Introduction to Research in Education*, Wadsworth, Belmont 2006, 2010.
- Bluestine, Eric M., *The Ways Children Learn Music: An Introduction and Practical Guide to Music Learning Theory*, GIA Publications Inc., Chicago 2000.
- Brzezińska Anna, *Spoleczna psychologia rozwoju*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.
- Brzeziński Jerzy, *Badania eksperymentalne w psychologii i pedagogice*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2000.
- Cohen Louis, Manion Lawrence, Morrison Keith, *Research Methods in Education*, sixth edition, Routledge, New York 2007.
- Cohen Douglas and Brooklyn College Library and Academic IT, "Music: Its Language, History, and Culture" (2015). CUNY Academic Works.
- Creswell John W., *Research design. Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches. Third Edition*, SAGE, Los Angeles – London – New Delhi – Singapore 2009.
- Elliott David J., Silverman Marissa, *Music Matters: A Philosophy of Music Education*, 2nd Edition, Oxford University Press, New York 2015.
- Gordon Edwin Elias, *Buffalo Music Learning Theory: Resolutions and Beyond*, GIA Publications Inc., Chicago 2006.
- Gordon Edwin Elias, *Discovering Music from the Inside Out: An Autobiography*, revised edition, GIA Publications Inc., Chicago 2014.
- Gordon Edwin Elias, *Music education research. Taking a panoptic measure of reality*, GIA Publication Inc., Chicago 2005.

¹⁴⁰ See more in D. Klus-Stańska, *Paradygmaty dydaktyki. Myśleć teorią o praktyce*, PWN, Warszawa 2018.

- Gordon Edwin Elias, *Roots of music learning theory and audiation*, GIA Publications, Chicago 2011.
- Gordon Edwin Elias, *Sekwencje uczenia się w muzyce. Umiejętności, zawartość i motywy*, WSP, Bydgoszcz 1999.
- Gordon Edwin Elias, *The Aural/Visual Experience of Music Literacy. Reading & Writing Music Notation*, GIA Publications Inc., Chicago 2004.
- Gordon Edwin Elias, *Umuzycznienie niemowląt i małych dzieci*, Wydawnictwo Zamiast Korepetycji, Kraków 1997.
- Gordon Edwin Elias, Woods David G., *Zanurz się w program nauczania muzyki. Działania w kolejności uczenia się. Podręcznik dla nauczycieli*, Wydawnictwo WSP, Bydgoszcz 1999.
- Grobler Adam, *Metodologia nauk*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.
- Gutek Gerald L., *Filozoficzne i ideologiczne podstawy edukacji*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2003.
- Hess Lisa M., *Learning in a Musical Key: Insight for Theology in Performative Mode*, Princeton Theological Monograph Series, Wipf & Stock Pub, 2011.
- Hoffer Charles R., Abeles Harold F., Klotman Robert H., *Foundations of Music Education*, Cengage Gale, 1994.
- Kataryńczuk-Mania Lidia, Kołodziejcki Maciej, Kisiel Mirosław, *Orientacje w metodologii badań muzyczno-edukacyjnych*, Faculty of Education, Psychology and Sociology of the University of Zielona Góra, Zielona Góra 2018.
- Klus-Stańska Dorota, *Konstruowanie wiedzy w szkole*, University of Warmia and Mazury Press, Olsztyn 2002.
- Klus-Stańska Dorota, *Paradygmaty dydaktyki. Myśleć teorią o praktyce*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.
- Konarzewski Krzysztof, *Jak uprawiać badania oświatowe. Metodologia praktyczna*, WSiP, Warszawa 2000.
- Podstawy teorii uczenia się muzyki według Edwina E. Gordona*, ed. E.A. Zwołńska, Wydawnictwo AB, Bydgoszcz 2000.
- Popper Karl, *Wiedza obiektywna. Ewolucyjna teoria epistemologiczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Rószkiewicz Małgorzata, Perek-Białas Jolanta, Więziak-Białowolska Dorota, Zięba-Pietrzak Agnieszka, *Projektowanie badań społeczno-ekonomicznych. Rekomendacje i praktyka badawcza*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.
- Rubacha Krzysztof, *Metodologia badań nad edukacją*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.
- Scruton Roger, *Przewodnik po filozofii dla inteligentnych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Shuter-Dyson Rosamund, Gabriel Clive, *Psychologia uzdolnienia muzycznego*, WSiP Warszawa 1989.

- Sloboda John, *Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki*, AMFC, Warszawa 2002.
- Słownik filozofii*, ed. A. Andruszkiewicz, Świat Książki, Warszawa 2004.
- Such Jan, Szcześniak Małgorzata, *Filozofia nauki*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań 2006.
- Swanwick Keith, *Music, mind, and education*, Roulledge & Falmer, London – New York 1988.
- Teaching General Music: Approaches, Issues, and Viewpoints*, ed. C.R. Abril, B.M. Gault, Oxford University Press, New York 2016.
- Teoria uczenia się muzyki według Edwina E. Gordona. Materiały z II seminarium autorskiego w Krynicy – 27 kwietnia – 3 maja 1995 roku*, ed. E.A. Zwolińska, Wydawnictwo WSP i AM, Bydgoszcz – Warszawa 1995.
- Weiner, Agnieszka, *Kompetencje muzyczne dzieci w młodszym wieku szkolnym. Determinanty, zależności, perspektywy rozwoju*, Maria Curie-Skłodowska University Press, Lublin 2010.
- Wilson Suzanne M., Peterson Penelope L., *Theories of Learning and Teaching. What Do They Mean for Educators?*, National Education Association, Washington 2006.

Articles in journals

- Bada Steve Olusegun, *Constructivism Learning Theory: A Paradigm for Teaching and Learning*, “Journal of Research & Method in Education” (IOSR-JRME) 2015, vol. 5, issue 6, Ver. I, pp. 66–70.
- Beall Gretchen, *Learning Sequences and Music Learning*, “The Quarterly” 1991, 2(1–2), pp. 86–96.
- Bielawa Anna, *Postrzeganie i rozumienie jakości – przegląd definicji jakości*, “Studia i Prace Wydziału Nauk Ekonomicznych i Zarządzania” 2011, no. 21, pp. 143–152.
- Bonna Beata, *Audiacyjny model edukacji muzycznej*, “Aspekty Muzyki” 2018, vol. 8, pp. 105–128.
- Bonna Beata, *Research on the applications of E.E. Gordon’s Theory of music learninb in the music education in Poland*, “Kultura i Edukacja” 2013, no. 6 (99), pp. 66–87.
- Bresler Liora, *Teacher Knowledge in Music Education Research*, “Bulletin of the Council for Research in Music Education” 1993, no. 118, pp. 1–20.
- Brzeziński Jerzy M., *O osobliwościach metodologicznych badań naukowych i diagnostycznych prowadzonych przez psychologów klinicznych*, “Roczniki Psychologiczne” 2016, XIX, 3, pp. 437–452.
- Byrd Maurice Elton, *Gordon’s sequential music learning and its applicability to general music*, “The Quarterly” 1991, 2(1–2), pp. 59–62.
- Christensen Jonas, *A critical reflection of bronfenbrenner’s development ecology mode*, “Problems of Education in the 21st Century” 2016, vol. 69, pp. 22–28.

- Colwell Richard, Abrahams Frank, *Edwin Gordon's Contribution: An Appraisal*, "The Quarterly Journal for Music Teaching and Learning" 2010, nos. 1–2, pp. 18–36.
- Eisner Elliot W., *Qualitative Research in Music Education: Past, Present, Perils, Promise*, "Bulletin of the Council for Research in Music Education" 1996, no. 130, pp. 8–16.
- Fritz Thomas H., Schmude Paul, Jentschke Sebastian, Friederici Angela D., Kolsch Stefan, *From Understanding to Appreciating Music Cross-Culturally*, "PLoS ONE" 2013, 8(9), e72500.
- Gordon Edwin E., *Audiation, Music Learning Theory, Music Aptitude, and Creativity*, "Suncoast Music Education Forum on Creativity" 1989, pp. 75–81.
- Gordon Edwin E., *Taking a Look at Music Learning Theory: An Introduction*, "General Music Today" 1995, vol. 8, no. 2, pp. 2–8.
- Grant Cynthia, Osanloo Azdeh, *Understanding, selecting, and integrating a theoretical framework in dissertation research: creating the blueprint for your "house,"* "Administrative Issues Journal: Connecting Education, Practice, and Research" 2014, vol. 4, issue 2, p. 12–26. DOI: <http://dx.doi.org/10.5929/2014.4.2>.
- Harinie Luluk Tri, Sudiro Achmad, Rahayu Mintarti, Fatchan Achmad, *Study of the Bandura's Social Cognitive Learning Theory for the Entrepreneurship Learning Process*, "Social Sciences" 2017, vol. 6, no. 1, p. 1–6;.
- Hinduja Sameer, Ingram Jason R., *Social learning theory and music piracy: the differential role of online and offline peer influences*, "Criminal Justice Studies" 2009, 22, 4, pp. 405–420.
- Kantor-Martynuska Joanna, *Emotional responses to music: interaction of musical, individual and situational factors*, "Studia Psychologiczne" 2016, 54(1), pp. 47–63.
- Kołodziejski Maciej, Trzos Paweł A., *Środowiskowy wymiar uczenia się muzyki w kontekście rozwoju audiacji*, "Studia Pedagogiczne. Problemy Społeczne, Edukacyjne i Artystyczne" 2013, no. 22, pp. 163–178.
- Leonhard Charles, Colwell Richard J., *Research in music education*, "Review of Research in Visual Arts Education" 1976, vol. 3, no. 1, pp. 65–84.
- Lewowicki Tadeusz, *O pryncypiach metodologicznych – wspomnienia czy standardy uprawiania nauki?*, "Ruch Pedagogiczny" 2016, no. 1, pp. 5–15.
- Luce David W., *Music Learning Theory and Audiation: Implications for Music Therapy Clinical Practice*, "Music Therapy Perspectives" 2004, vol. 22, issue 1, pp. 26–33.
- Marszał Artur, *Proces zarządzania z wykorzystaniem innowacji społecznych w firmie – facylitacja*, "Zeszyty Naukowe Politechniki Częstochowskiej. Zarządzanie" 2018, no. 29, pp. 30–47.
- Motycka Alina, *Rozważania dotyczące statusu teorii naukowej*, "Roczniki Filozoficzne" 2006, vol. 54, no. 2, pp. 163–174.

- Muszyński Marcin, *Edukacja i uczenie się – wokół pojęć*, “Rocznik Andragogiczny” 2014, no. 21, pp. 77–88.
- Pusic Martin V., Boutis Kathy, McGaghie Willam C., *Role of Scientific Theory in Simulation Education Research*, “Simulation in Healthcare” 2018, vol. 13, issue 3S, pp. 7–14.
- Ravignani Andrea, Thompson Bill, Filippi Piera, *The Evolution of Musicality: What Can Be Learned from Language Evolution Research?*, “Frontiers in Neuroscience” 2018, vol. 12, article 20, pp. 1–7.
- Read Kathlyn L., *Understanding Theory: The First Step in Learning About Research*, “The American Journal of Occupational Therapy” 1984, vol. 38, no. 10, pp. 677–682.
- Reite Bernd, *Theory and Methodology of Exploratory Social Science Research*, “International Journal of Science and Research Methodology” 2017, vol. 5, issue 4, pp. 130–150.
- Rubacha Krzysztof, *Standardy badań społecznych. Problematyzowanie praktyki edukacyjnej*, “Przegląd Badań Edukacyjnych” 2013, no. 16 (1), pp. 43–51.
- Sadowski Adam, Szydlik Anna, *Poznanie naukowe i kanony nauki*, “Optimum. Studia Ekonomiczne” 2016, no. 2 (80), pp. 55–68.
- Smith Bret P., *Goal orientation, implicit theory of ability, and collegiate instrumental music practice*, “Psychology of Music” 2005, 33(1), pp. 36–57.
- Smolej Fritz Barbara, Peklaj Cirila, *Processes of self-regulated learning in music theory in elementary music schools in Slovenia*, “International Journal of Music Education” 2011, 29(1), pp. 15–27.
- Sosnowski Tytus, *Docenimy badania eksploracyjne*, “Roczniki Psychologiczne” 2012, vol. 15, no. 3, pp. 51–55.
- Stokes W. Ann, *Is Edwin Gordon’s Learning Theory a Cognitive One?*, “Philosophy of Music Education Review” 1996, vol. 4, no. 2, pp. 96–106.
- Strawiński Witold, *Funkcja i cele nauki – zarys problematyki metodologicznej*, “Zagadnienia Naukoznawstwa” 2011, no. 3 (189), pp. 321–335.
- Suświłło Małgorzata, *Podstawy rozwijania muzykalności dziecka – implikacje dla edukacji*, “Aspekty Muzyki” 2018, vol. 8, pp. 39–65.
- Gates, Terry John, *Music Participation: Theory, Research, and Policy*, “Bulletin of the Council for Research in Music Education” 1991, no. 109, pp. 1–35.
- Trzos Paweł A., *Gordonian Implications in Polish music pedagogy: Bydgoszcz School Model*, “Review of Artistic Education” 2015, issue 9–10, pp. 128–136.
- Trzos Paweł A., *O dojrzałości muzycznej w kontekście rozwoju audiacji*, “Przegląd Pedagogiczny” 2018, no. 1, pp. 56–68.
- Trzos Paweł A., *Pedagogika muzyki w kręgu zainteresowania nauczycieli muzyki. Wybrane rekomendacje dla wczesnej edukacji*, “Aspekty Muzyki” 2018, vol. 8, pp. 151–171.
- Varkøy Øivind, *The role of music in music education research: Reflections on musical The role of music in music education research: Reflections on musi-*

- cal experience*, "Nordic Research in Music Education" 2009, vol. 11, pp. 33–48.
- Wacker John G., *A definition of theory: research guidelines for different theory-building research methods in operations management*, "Journal of Operations Management" 1998, no. 16, pp. 361–385.
- Walters Darrel L., *Edwin Gordon's Music Aptitude Work*, "The Quarterly" 1991, vol. 2, nos. 1–2, pp. 64–72.
- Weiner Agnieszka, *Badanie jako akt twórczy – refleksje na marginesie raportu z ogólnopolskich badań kompetencji muzycznych absolwentów I etapu edukacyjnego*, "Lubelski Rocznik Pedagogiczny" 2019, vol. 38, z. 1, pp. 23–40.
- Welch Graham Frederick, *Addressing the multifaceted nature of music education: An activity theory research perspective*, "Research Studies in Music Education" 2007, 28(1), pp. 23–37.
- Williams Carrie, *Research Methods*, "Journal of Business & Economic Research" 2007, vol. 5, no. 3, pp. 65–72.
- Woodford Paul G., *Evaluating Edwin Gordon's Music Learning Theory from a Critical Thinking Perspective*, "Philosophy of Music Education Review" 1996, vol. 4, no. 2, pp. 83–95.

Chapters in monographs

- Grunow Richard F., *Music Learning Theory: A Catalyst for Change in Beginning Instrumental Music Instruction*, [in:] *The development and Practical Application of Music Learning Theory*, ed. M. Runforla, C. Crump Taggart, GIA Publications Inc., Chicago 2005, pp. 179–200.
- Grusec Joan E., *Social learning theory and developmental psychology: The legacies of Robert R. Sears and Albert Bandura*, [in:] *A century of developmental psychology*, ed. R.D. Parke, P.A. Ornstein, J.J. Rieser, C. Zahn-Waxler, American Psychological Association 1994, pp. 473–497.
- Jordan-Szymańska Anna, *Pojęcie myślenia muzycznego w psychologii muzyki*, [in:] *Myślenie muzyczne a metoda solmizacji relatywnej. Wokół Kodály'a*, ed. M. Jankowska, W. Jankowski (ed.), Wydawnictwo AMFC, Warszawa 1998, pp. 42–49.
- Klus-Stańska Dorota, *W stronę dydaktyki interakcyjnej*, [in:] *Nauczyciel i uczeń w przestrzeniach szkoły*, ed. M. Nowicka, University of Warmia and Mazury, Olsztyn 2002, pp. 56–64.
- Kucner Andrzej, *Spor o poznawalność świata*, [in:] *Podstawy filozofii*, ed. S. Opara, University of Warmia and Mazury Press, Olsztyn 1999, pp. 9–19.
- Näätänen Risto, *Percepcja dźwięków mowy przez ludzki mózg: dane elektrofizjologiczne*, [in:] *Psychologia różnic indywidualnych*, ed. M. Marszał-Wiśniewska, T. Klonowicz, M. Fijałkowska-Stanik, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2003, pp. 22–36.

- Opara Stefan, *Przedmiot i sposoby uprawiania filozofii*, [in:] *Podstawy filozofii*, ed. S. Opara, University of Warmia and Mazury, Olsztyn 1999, pp. 9–19.
- Piekarski Jacek, Urbaniak-Zajac Danuta, *Dyskusja o wiarygodności akademickich dyscyplin wiedzy – wprowadzenie*, [in:] *Wiarygodność akademicka w edukacyjnych praktykach*, ed. J. Piekarski, D. Urbaniak-Zajac, Lodz University Press, Łódź 2016, pp. 7–18.
- Plucińska Dorota, *Proksemika a praktyka edukacyjna*, [in:] *Twórcza codzienność w kształceniu i wychowaniu. Teoria i praktyka edukacyjna*, ed. M. Kołodziejki, Wydawnictwo AH, Pułtusk 2014, pp. 137–146.
- Rutkowski Joanne, *Music Learning Theory and Gordon's Model in Teacher Education*, [in:] *The development and Practical Application of Music Learning Theory*, ed. M. Runfola, C. Crump Taggart, GIA Publications Inc., Chicago 2005, pp. 327–344.
- Sloboda John, *Wstęp do wydania polskiego*, [in:] *Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki*, Wydawnictwo AMFC, Warszawa 2002, pp. IX–XI.
- Stachowski Ryszard, *Lew S. Wygotki, – prekursor psychologii o dwóch obliczach*, [in:] *Lew S. Wygotki, Wybrane prace psychologiczne II: dzieciństwo i dorastanie*, ed. A. Brzezińska, M. Marchow, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2002, pp. 19–40.
- Taetle Laurie, Cutietta Robert, *Learning Theories as Roots of Current Musical Practice and Research*, [in:] *The new handbook of research on music teaching and learning: A project of the Music Educators National Conference*, ed. R. Colwell, C.P. Richardson, Oxford University Press, Oxford – New York 2002, pp. 279–298.
- Taggart Cynthia C., *Music Learning Theory*, [in:] *Teaching General Music*, ed. C.R. Abril, B.M. Gault, Oxford University Press 2016.

Internet sources

- <https://giml.org/> [access: 29.11.2019].
- <https://sjp.pwn.pl/sjp/ekstrapolacja;2556323.html> [access: 29.11.2019].
- <https://www.britannica.com/science/scientific-theory> [access: 28.11.2019].
- Essays, UK. (November 2018). Relationship between Theory And Research. Retrieved from <https://www.ukessays.com/essays/psychology/what-is-the-relationship-between-theory-and-research-psychology-essay.php?vref=1> [access: 29.11.2019].
- <http://stareaneksy.pwn.pl/pedagogika/index.php?id=9&od=552> [access: 28.11.2019].
- Federica Caruso, Tania Di Mascio, Marco Pennese, *Gamify the Audiation: the CrazySquare project*, https://www.researchgate.net/publication/333349650_Gamify_the_Audiation_The_CrazySquare_Project [access: 10.12.2019].
- <https://giml.org/> [access: 30.11.2019].

Heterogeniczność myślenia o audiacji w świetle eksploracji naukowego statusu teorii uczenia się muzyki według Edwina Eliasa Gordona

Abstrakt

Z uwagi na coraz częstsze podejmowanie przez akademików badań naukowych nad procesami nauczania i uczenia się muzyki zakłada się, że procesy te podlegają takim samym rygorom metodologicznym jak i inne, pochodzące z różnych dziedzin i dyscyplin, szczególnie w przypadku badań zorientowanych na strategię ilościowe. Stąd potrzeba wnikliwej analizy teoretycznej, zdomowionej na rynku polskim od ponad dwudziestu lat, teorii uczenia się muzyki, autorstwa Edwina E. Gordona w kontekście jej funkcjonalności w konstruowaniu badań. Autor artykułu nakreśla osobliwe analizy teorii uczenia się pod kątem jej racjonalności naukowej, zaplecza teoretycznego i praktycznego oraz dokonuje wybiórczej deskrypcji jej podstawowych pojęć w aspekcie podejmowania eksploracji badawczych. Okoliczność ta ma sprzyjać projektowaniu, konceptualizacji i operacjonalizacji wysiłków badawczych naukowców w obrębie zwłaszcza wczesnej edukacji muzycznej i szeroko pojętej pedagogiki muzyki.

Słowa kluczowe: pedagogika muzyki, wczesna edukacja muzyczna, teoria uczenia się muzyki, audiacja, badania edukacyjne.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.17>

Tomasz DOLSKI

<http://orcid.org/0000-0002-0236-0179>

Uniwersytet Warszawski

e-mail: t.dolski@uw.edu.pl

Edukacja muzyczna w kształceniu nauczycieli wczesnej edukacji w kontekście systemu reprezentacji Jerome'a Brunera. Jej celowość oraz modyfikacja metodyki nauczania do pracy zdalnej

Jak cytować [how to cite]: Tomasz Dolski, *Edukacja muzyczna w kształceniu nauczycieli wczesnej edukacji w kontekście systemu reprezentacji Jerome'a Brunera. Jej celowość oraz modyfikacja metodyki nauczania do pracy zdalnej*, „Edukacja Muzyczna” 2020, nr 15, s. 247–262.

Abstrakt

Artykuł składa się z dwóch części. W pierwszej przedstawione zostają implikacje dla kształcenia nauczycieli wczesnej edukacji z zakresu edukacji muzycznej wynikające z teorii psychologii rozwojowej dotyczącej systemu reprezentacji Jerome'a Brunera. Autor stara się zwrócić uwagę, iż właściwe ich rozumienie wydaje się kluczowe dla budowania dobrego podłoża dydaktycznego w pracy ze studentami kierunków wczesnej edukacji. W drugiej części artykułu w odniesieniu do przedstawionej teorii ukazana zostaje modyfikacja wybranych metod prowadzenia edukacji muzycznej na wskazanym etapie kształcenia, w odniesieniu do wyzwań związanych z koniecznością pracy zdalnej. Autor szczegółowo omawia wybrane przykłady metodyczne i proponuje ich modyfikacje. Celem zabiegu jest ukazanie możliwości zachowania praktycznego charakteru działań edukacyjnych mimo niesprzyjających warunków, jakie niesie za sobą konieczność izolacji i pracy online.

Słowa kluczowe: wczesna edukacja, Jerome Bruner, edukacja muzyczna, praca zdalna, modyfikacja.

Data zgłoszenia: 4.01.2021

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 4.01.2021/8.01.2021

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 4.01.2021/16.01.2021

Data akceptacji: 19.01.2021

Wstęp

Celem niniejszej publikacji jest analiza implikacji pedagogicznych wynikających z psychologii rozwojowej według teorii reprezentacji Jerome'a Brunera, które okazują się kluczowe dla zajmowania się edukacją muzyczną na szczeblu akademickim, w kształceniu nauczycieli wczesnej edukacji. Analiza swe przyczyny znajduje zarówno w odniesieniu do sytuacji kryzysowej, przed którą na przełomie 2019 i 2020 roku stanął cały świat (konieczność modyfikacji metod i treści nauczania dla pracy zdalnej), jak i z wniosków płynących z obserwacji i rozmów z przyszłymi oraz obecnymi nauczycielami edukacji przedszkolnej i wczesnoszkolnej. Proponowane rozwiązania mają charakter uniwersalny w tym znaczeniu, że przedstawione modyfikacje sprzyjają zarówno edukacji zdalnej, jak i tradycyjnej. Pierwsza część artykułu koncentruje się wokół pojęć związanych z celem omawianego kształcenia w odniesieniu do wybranej koncepcji psychologicznej Jerome'a Brunera. W drugiej części przedstawione zostają praktyczne przykłady metodyczne, które uległy modyfikacji, aby mogły służyć pracy zdalnej, ukierunkowanej na zdobywanie – pomimo ograniczeń technicznych – umiejętności praktycznych. Znajduje to również swoją przyczynę w odniesieniu do kierunków badawczych z zakresu edukacji muzycznej, które, jak pisze Susan Young, często oscylują wokół tworzenia teorii naukowych, nie dostarczają zaś wiedzy praktycznej. Autorka wskazuje również, że badania nad rozwojem praktyki pedagogicznej dla nowych i doświadczonych nauczycieli są nieliczne, ale zwracają uwagę na złożoność tego, co można zaniedbać w wymiarze praktyki wczesnej edukacji muzycznej, w procesie nauczania, a także, jak można to teoretyzować¹.

Nauczyciel wczesnej edukacji – „nauczyciel od wszystkiego”

Zadanie stojące przed studentami oraz ich nauczycielami wydaje się być wysoce trudne. Z jednej strony wymagająca perspektywa wykładowcy, która zakłada przekazanie solidnego podłoża teoretycznego oraz często (a w przypadku edukacji muzycznej szczególnie) umiejętności praktycznych – musi zostać skonfrontowana z perspektywą studenta, który studiując wspomnianą specjalizację, ma być niejako „od wszystkiego”. Ma on bowiem nie tylko znać podstawy teorii wychowania, lecz, co więcej – dysponować szeregiem narzędzi praktycznych związanych z kształceniem młodych ludzi z zakresu wielu całkowicie niezależnych obszarów edukacji, w tym: edukacji matematycznej, językowej, muzycznej, plastycznej, teatralnej, przyrodniczej, medialnej czy też fizycznej i zdrowotnej. Pojawia się zasadnicze pytanie: jak on ma tego dokonać?

¹ S. Young, *Early childhood music education research: An overview*, [w:] *Research Studies in Music Education*, Sage Publishing 2016, s. 6. Źródło: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1321103X16640106> [dostęp: 17.01.2021].

Ta właśnie refleksja jest przyczyną podjęcia niniejszego omówienia, które pragnę przedstawić. Wydaje mi się jednak, że kwestię tę warto powiązać z pytaniem o cel kształcenia². Jeżeli odpowiedź, jakiej udzielimy w sposób zasadniczo naturalny *bon mot*, a więc: celem owego kształcenia jest przygotowanie nauczyciela edukacji przedszkolnej i wczesnoszkolnej do prowadzenia zajęć z zakresu edukacji muzycznej; ewentualnie dodamy cel pośredni: uwrażliwienie studenta na muzykę; to stajemy przed zadaniem, aby dany absolwent w trakcie (dla przykładu) 30-godzinnego kursu zdołał poznać całe szerokie spektrum pojęć, zasad, literatury i umiejętności praktycznych związanych z *de facto* obcym dla niego obszarem. Sytuacja analogicznie przedstawia się w pozostałych dziewięciu obszarach, o których wspomniałem powyżej. Gdzie znajduje się zatem upragniony *aurea mediocritas*, który da poczucie spełnienia zarówno jednej, jak i drugiej stronie wyzwania?

Aby nie przeciążyć...

Pierwszą ważną kwestią, na którą pragnę zwrócić w tym miejscu uwagę jest sformułowanie: *najpierw sens, potem symbol*, które pojawia się w odniesieniu do edukacji matematycznej³. Powyższy manifest ma swoją genezę w psychologii rozwojowej i związany jest ściśle z badaniami Jerome'a Brunera, które dotyczyły możliwości percepcyjnych dzieci – do tego jednak wrócę w dalszej części artykułu. Warto zaznaczyć, że podobne wnioski odnaleźć można w powszechnych systemach wychowania muzycznego, np. Carla Orffa, który, jak cytuje Beata Michalak, tak pisał o swoich założeniach:

To nie jest odtwarzanie [muzyki – dop. B.M.] z nut, ale swobodne tworzenie muzyki w improwizacji, która jest pomyślana i pożądana, dla której te wydane przykłady podają informacje i stymulują ją⁴.

² Na potrzeby artykułu koncentruję się na aspekcie technicznym *sensu stricto* wspomnianego celu kształcenia, a więc obszarze praktycznym. Pragnę jednak przy tej okazji zwrócić uwagę Czytelnika, iż cel kształcenia wydaje się być tutaj kluczową kwestią, której warto się przyjrzeć z szerokiej perspektywy filozoficznej. Mowa przecież o edukacji muzycznej, w której przekazywanie określonych wartości wydaje się być nieuniknione. Często stajemy przed choćby tak prostym pytaniem: jaki utwór przedstawić dzieciom? Czy ma to być muzyka poważna, standard jazzowy, czy też piosenka „dziecięca” w typowej aranżacji charakteryzującej stylistykę *disco-polo*. Ciekawie rzecz przedstawia w swojej książce *Zmierzch kształcenia? Wybrane implikacje pedagogiczne filozofii Leo Straussa i Erica Voegelina* Jan Rutkowski, do czego odsyłam w kontekście tych badań.

³ M. Dąbrowski, *Pozwólmy dzieciom myśleć! O umiejętnościach matematycznych polskich trzecioklasistów*. Wyd. 2 zm., Centralna Komisja Egzaminacyjna, Warszawa 2008, s. 10.

⁴ B. Michalak, *Schulwerk Carla Orffa. Idea muzyki elementarnej i jej recepcja*, Wydawnictwo Poznańskie Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2009, s. 75.

Podobnie uważa Zoltán Kodály, pisząc, iż dopiero „[g]dy dziecko umie już zagrać kilka melodii, można je zapoznać z notacją dźwięków”⁵. Ciekawą metaforę prezentuje w swojej pracy również Emil Jacques-Dalcroze:

[n]auczycielowi nie przyjdzie nawet do głowy, by poprosić dziecko o narysowanie jakiegoś przedmiotu, jeśli nie zna ono tego przedmiotu i jeśli jeszcze nie potrafi posługiwać się ołówkiem. Naukę geografii rozpocznij z dzieckiem dopiero wtedy, gdy będzie ono umiało poruszać się i gestykulować w sposób świadomy, dzięki czemu nabędzie elementarnego wyobrażenia przestrzeni⁶.

Decyduję się jednak rozważyć i omówić tę kwestię na przykładzie teorii reprezentacji Jerome’a Brunera, z dwóch zasadniczych przyczyn: po pierwsze, na kierunku studiów wczesnej edukacji jest to autor dobrze znany oraz omawiany na wielu przedmiotach i seminariach (obok J. Piageta i L. Wygotskiego), w związku z czym mam nadzieję, że odniesienie edukacji muzycznej do znanej studentom literatury psychologicznej pomoże w zrozumieniu jej sedna, a także nie skomplikuje zanadto sprawy. Po drugie zaś, przytoczone systemy wychowania muzycznego są bardzo zaawansowane w swej formie pod względem specjalistycznym (muzycznym – przykłady, metody, omówienie, terminologia) i istnieje obawa, iż ich zrozumienie mogłoby być niejasne dla Czytelników, którzy muzykami nie są.

Edukacja matematyczna, tak jak i muzyczna, oprócz całej gamy łączących je analogii ma jedną kluczową cechę wspólną. Oba obszary łączy problematyka związana ze światem symboli. Jak się okazuje – bardzo często uczniowie na etapie wczesnej edukacji nie rozumieją tego, co robią, wykonując zadania matematyczne⁷. Nie inaczej sytuacja się przedstawia, gdy różnego rodzaju obliczenia próbują wykonać studenci jeszcze niewprawieni, lub co gorsza – korzystający z wyuczonych metod opartych na stereotypowym myśleniu. W przypadku edukacji muzycznej opisana powyżej sytuacja jest niemal analogiczna, w rezultacie czego efekt kształcenia jest często odwrotny od oczekiwanego. Wniosek, który wynika z obserwacji studentów oraz dzieci w przedszkolu i szkole można sformułować następująco: muzyka przestaje być interesująca, kiedy zaczynamy się nią zajmować, ponieważ cały jej urok odbiera uwikłanie w otaczające ją symbole.

Trudno, żeby było inaczej, kiedy często nawet nauczyciele uczący w szkołach muzycznych po kilku latach nauki orientują się, że ich uczeń nie potrafi poprawnie wskazać nazwy np. dźwięku *c dwukreślnego*, myli kasownik z bemołem, czy też nieprawidłowo odczytuje zapis w określonych *kluczach*. Co zatem ze studentem, który raz w tygodniu spotyka się z muzyką na półtorej godziny i przygoda niniejsza trwa w przybliżeniu jeden lub dwa semestry?

⁵ Z. Kodály, *O edukacji muzycznej. Pisma wybrane*, red. M. Jankowska, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2002, s. 153.

⁶ E. Jacques-Dalcroze, *Pisma wybrane*, tłum. M. Bogdan, B. Wakar, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992, s. 15–16.

⁷ Tamże.

Jerome Bruner, prowadząc badania z zakresu procesów kształtowania pojęć, percepcji, a także dojrzałości szkolnej, wyszczególnił trzy typy reprezentacji, jakie pojawiają się wraz z rozwojem intelektualnym człowieka⁸: reprezentacja *enaktywna*, *ikoniczna* i *symboliczna*. Jak dowodził w swoich pracach, rozwijają się one w wymienionej powyżej kolejności, a także często łączą ze sobą⁹. Autor definiował omawiane reprezentacje jako

zbiór reguł, w kategoriach których jednostka tworzy sobie pojęcie stałości zdarzeń, z jakimi się zetknęła¹⁰.

Reprezentacje pewnych zdarzeń można uzyskać przez działania, a także w postaci obrazowej lub za pomocą słów czy symboli. Jak opisuje Bruner, na etapie rozwoju jednostka tworzy określony węzeł: „uczymy się aktu wiązania go, a gdy już to umiemy, nasza znajomość owego węzła zawiera się w pewnym nawykowym akcie, jaki opanowaliśmy i potrafimy powtórzyć. Ów nawyk organizujący całość w postaci węzła posiada organizację seryjną, rządzi nim pewien schemat, który łączy jego kolejne segmenty”¹¹.

Reprezentacja *enaktywna* w dużym skrócie polega na czynnościach motorycznych bez użycia słów ani symboli. Jest ona powiązana z modelowaniem, które Bruner omawia w odniesieniu do kompetencji (już) w okresie niemowlęctwa.

Modelowanie stanowi potencjalnie bardzo potężny środek przekazywania zachowań, które osiągnęły wysoki poziom organizacji. [...] Główną zaletą omawianego przez nas typu początkowego uczenia się sprawności jest właśnie to, że umożliwia ono młodym osobnikom podjęcie zachowań zabawowo-obszernych¹².

Reprezentacja *ikoniczna* jest *krokiem naprzód*, pozwala bowiem odzwierciedlenie reprezentacji przedstawić na papierze (ten typ reprezentacji w odniesieniu do prowadzonych badań jest również swoistą odpowiedzią, dlaczego dzieci tak chętnie i dużo rysują od niespełna drugiego roku życia, gdy tylko są w stanie posłużyć się prostymi narzędziami, takimi jak kreda czy kredka)¹³. Obie te formy reprezentacji są dla dzieci, ale i dorosłych, zasadniczo łatwe, osiągalne i dostępne, są bowiem intuicyjne i związane ze światem wyobraźni. Wyszczególniamy jednak również trzecią – tę najtrudniejszą formę reprezentacji: *symboliczną*, która wymaga przeniesienia doświadczeń na świat symboli¹⁴. Kolejno pojawiające się reprezentacje nie zastępują wcześniejszych, lecz stają się ich dopełnieniem. Oznacza to, że jednostka podczas rozwoju uczy się na różny sposób postrzegać świat.

⁸ J. Bruner, *Poza dostarczone informacje*, PWN, Warszawa 1978, s. 530.

⁹ Tamże, s. 523.

¹⁰ Tamże, s. 530–531.

¹¹ Tamże, s. 531.

¹² Tamże, s. 515.

¹³ Zob. A. Gopnik, P. Kuhl, A. Meltzoff, *Naukowiec w kołysce. Czego o umyśle uczą nas male dzieci*, Media Rodzina, Poznań 2004.

¹⁴ Tamże, s. 531–532.

Uczenie się spontaniczne polega w znacznym stopniu na indukowaniu bardziej ogólnych reguł tworzenia [...] efektywniejszych sposobów reprezentacji podobnych zdarzeń¹⁵.

Powyższy opis dobrze ilustruje jeden z eksperymentów przeprowadzonych przez Jerome'a Brunera dotyczący pojęcia stałości¹⁶. Dziecko otrzymuje dwie identyczne kulki z plasteliny. Po zdeformowaniu następnie jednej z nich, dziecku zadaje się pytanie – czy ilość plasteliny nadal jest taka sama w obydwu figurach? Badanie przeprowadzono na dzieciach sześć- i siedmioletnich. Istotą było sprawdzenie, czy u dzieci, u których nie występuje pojęcie stałości, zmieni się to pod wpływem określonego treningu. Ów trening związany był z dwoma czynnikami: wpływem aktywnej manipulacji oraz wpływem nazw nadawanych kształtom.

Utworzono cztery grupy: a) dzieci, które same zmieniały drugą kulkę plasteliny i jednocześnie musiały scharakteryzować wytworzony kształt (nazywanie i manipulacja jednocześnie); b) dzieci, które nadawały nazwę, ale nie manipulowały materiałem (plastelinę przeformowywała eksperymentatorka); c) dzieci, które manipulowały, ale nie nazywały; d) dzieci, które ani nie manipulowały, ani nie nazywały¹⁷.

Wnioski z przeprowadzonego eksperymentu wykazały, iż tylko u około ¼ dzieci, które nie manipulowały i nie nadawały nazw wytworom, wystąpiła poprawa w teście kontrolnym. Niewiele więcej dzieci wykazało również poprawę po przejściu treningu tylko nazywania lub tylko manipulacji. „Jednak, gdy oba rodzaje treningu zastosowano łącznie, u ponad ¾ dzieci przejawiało się pojęcie stałości w teście kontrolnym”¹⁸. Wynika z tego zatem istotna implikacja, aby starać się o stymulację jednoczesnego rozwoju różnych form reprezentacji podczas pracy z dziećmi tak, aby miały możliwość lepszego przyswajania nowych informacji i doświadczeń.

Analogie

W matematyce może to być woreczek z pięcioma żetonami, który umownie zamienimy na symbol: 5. W muzyce zaś okaże się, że spacer po sali przy określonym akompaniamencie muzycznym nie tylko będzie zabawą *w jeże*, lecz również wykonaniem taktu dwumiarowego z akcentem metrycznym na raz, co da się przedstawić symbolicznie jak na rys. 1.

Wnioski płynące z odkryć Jerome'a Brunera nie mówią o tym, że w edukacji należy zrezygnować z symboli – przeciwnie, konieczna jest ich obecność. Trzeba natomiast pamiętać, że wprowadzenie symbolu będzie miało sens niemal wyłącz-

¹⁵ Tamże, s. 531.

¹⁶ Jest to eksperyment oparty na paradygmacie zastosowanym wcześniej przez B. Inhelder i J. Piageta w Genewie. B. Inhelder, J. Piaget, *The early growth of logic in the child*, Harper, New York 1964.

¹⁷ Tamże, s. 538–539.

¹⁸ Tamże, s. 540.

nie wtedy, gdy uczeń (zarówno student, jak i dziecko w szkole) będzie rozumiał, co ten symbol oznacza.



Rysunek 1

Mirosław Dąbrowski, w nawiązaniu do Hansa Freudenthala, przedstawia dwa sposoby wprowadzania symboli w edukacji matematycznej:

wprowadzamy nowe pojęcie czy symbol matematyczny, odwołując się do innych pojęć i symboli, z którymi uczniowie zapoznali się już wcześniej, po czym szukamy przykładów czy sytuacji życiowych, które pozwolą uczniom zrozumieć sens i przydatność danego pojęcia lub symbolu

– w kontekście edukacji muzycznej postępujemy analogicznie, szukając przykładów z otaczającego świata, jak np.: stukot pociągu podczas jazdy będzie przypominał ósemkę z kropką i szesnastkę, co możemy następnie zapisać wykorzystując symbole. Drugi sposób brzmi:

[...] zaczynamy od zorganizowania takiej sytuacji i uruchomienia takich działań uczniów, z których wynika sens i użyteczność interesującego nas pojęcia czy symbolu, po czym, gdy „grunt będzie już przygotowany”, wprowadzamy odpowiednią nazwę czy znak¹⁹.

Sposób ten, jak widać, jest w metodyce prowadzenia zajęć z zakresu edukacji muzycznej dobrze zakorzeniony, o czym świadczy bogata literatura z ćwiczeniami i zabawami przy muzyce. Znajdujemy w niej opis konkretnych przykładów do pracy z dziećmi, gdzie nie pojawiają się symbole, lecz rozmaite zabawy. Przykładem mogą być chociażby *Zabawy i ćwiczenia przy muzyce* Urszuli Smoczyńskiej-Nachtman²⁰ czy też *Świat trzylatka. Zbiór zabaw ruchowych* Marzanny Cieśli i Moniki Słojewskiej²¹.

Istota przedsięwzięcia

Podczas rozmów ze studentami bardzo często spotykam się z brakiem świadomości – co na etapie początku kształcenia wydaje się być niejako naturalne –

¹⁹ M. Dąbrowski, dz. cyt., s. 10.

²⁰ Zob. U. Smoczyńska-Nachtman, *Zabawy i ćwiczenia przy muzyce*. Wydanie 4, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1983.

²¹ Zob. M. Cieśla, M. Słojewska, *Świat trzylatka. Zbiór zabaw ruchowych*, Wydawnictwo JUKA, Warszawa 2009.

dlaczego w pracy z dziećmi w wieku wczesnoszkolnym powinniśmy unikać nadmiernej symboliki i korzystać z szerokiej gamy różnego rodzaju zabaw ruchowych (i nie tylko). Wynika to z dwóch zasadniczych przyczyn. Po pierwsze, zabawy są dla dzieci bardziej dostępne z uwagi na korzystanie podczas aktywności z reprezentacji (najczęściej) *enaktywnej*. Po drugie zaś, badania związane z wpływem muzyki na inteligencję dowodzą, iż edukacja muzyczna ma wpływ na wzrost inteligencji – pod warunkiem, że jest oparta na działaniach praktycznych²².

Ruchowe zabawy przy muzyce dają nam (pedagogom) narzędzie do rozwijania nie tylko wrażliwości muzycznej naszych podopiecznych, ale również – czego dowodzi Glenn Schellenberg – do rozwijania ich inteligencji. Warto również pamiętać, że dobrze wykorzystywane zabawy ruchowe nie tylko sprzyjają powyższym procesom, ale – co ciekawe – otwierają kolejne *drzwi dydaktyczne* w postaci interdyscyplinarności. Naśladowanie jeżdżących rowerów będzie mogło łączyć w sobie dla przykładu: edukację muzyczną (wycucie pulsu, takt np. dwumiarowy), fizyczną (rozwój pracy poszczególnych grup mięśni), matematyczną (symetria, koła i inne figury geometryczne), językową (nazewnictwo w języku ojczystym i obcym) itd.

Z uwagi na zalety, o których piszę wyżej, ale i wątpliwości studentów w rozwiązyaniu metodyczne podczas (szczególnie) krótkich kursów na uczelniach (wątpliwości te dotyczą potrzeby edukacji przez zabawę), wydaje się warte rozważać, aby kłaść większy nacisk na to, by przyszli nauczyciele mieli szansę dokładnie zrozumieć, jak rozwijają i uczą się małe dzieci. W przeciwnym razie zabawy będą traktować jako mało istotne, czy wręcz infantylne, co nie będzie sprzyjać kształceniu na tym etapie.

Poznanie sensu, o którym pisze Mirosław Dąbrowski, wydaje się być ważniejsze od znajomości dużej liczby zadań, ćwiczeń czy wreszcie zabaw przy muzyce – ilość zasobów metodycznych wysokiej jakości jest sprzyjająca, kluczowe wydaje się jednak rozumienie, w jaki sposób (i dlaczego) z nich korzystać.

Modyfikacja treści do rozwijania umiejętności praktycznych w pracy zdalnej

Powyżej starałem się przedstawić punkt wyjścia dla wprowadzenia studentów w pracę z dziećmi w wieku wczesnoszkolnym od strony teoretycznej – wykorzystując osiągnięcia psychologii rozwojowej na przykładzie Jerome'a Bru-

²² Zob. G. Schellenberg, *Music and Cognitive Abilities*, „Current Directions in Psychological Science” 2005, 14 (6), s. 317–320. Psycholog ten opisuje badania na 6-letnich dzieciach. Respondentom najpierw mierzono test inteligencji, następnie przypisywano je do losowych grup eksperymentalnych, w których przez kolejne 36 tygodni uczyły się gry na instrumencie lub/i śpiewu. Grupy kontrolne w tym czasie miały lekcje aktorstwa lub nie pobierały żadnej nauki związanej ze sztuką. Po zakończonym eksperymencie pomiar wykazał, iż dzieci kształcące się muzycznie miały wyższy przyrost IQ niż grupy kontrolne, ponadto były bardziej wszechstronnie inteligentne.

nera. W odniesieniu do powyższych wniosków spróbuję teraz przedstawić kilka pomysłów dydaktycznych – w jaki sposób wykorzystując pracę zdalną, możliwe jest przedstawienie studentom metodyki, którą będą mogli (praktycznie) wykorzystywać w przyszłej pracy pedagogicznej.

Wykorzystać kamerę jako atut

Jak przeprowadzić zabawy praktyczne, które wymagają (z założenia) fizycznego zaangażowania uczestników biorących w nim udział? Przeanalizujmy klasyczną zabawę, charakterystyczną dla zajęć z zakresu edukacji teatralnej i muzycznej: *Lustro*. Jeden z możliwych opisów tej znanej aktywności brzmi: „Dzieci ustawiają się parami i zajmują dowolne miejsca w sali. Osoba prowadząca zajęcia określa, które dziecko w każdej parze będzie w zabawie „jedyneką”, które „dwójką”. Dzieci zwrócone są przodem do siebie i stykają się jedynie bardzo lekko dłońmi. Cicha i wolna muzyka będzie sygnałem dla „jedynek”, które zaczną poruszać rękami tak, jakby malowały przed sobą na tablicy dowolne figury. „Dwójki” mają nadążać za ruchami partnerów, same biorąc tylko bierny udział w malowaniu. Po krótkiej pauzie aktywną rolę przejmują dwójki”²³.

Najlepszym sposobem, aby student nabył praktyczną umiejętność, którą będzie w stanie „odtworzyć” w przyszłej pracy jest... zabawa. Jak jednak dokonać tego, siedząc przed komputerem – mowa przecież o chodzeniu w sali i wykonywaniu określonych poleceń, a także dotyku drugiej osoby. Tutaj pojawia się owa modyfikacja pozwalająca na praktyczne doświadczenia, które *nota bene* po upływie czasu będą mogły zostać zastosowane w „tradycyjnej” metodyce²⁴.

Niemal każde cyfrowe narzędzie, które można obecnie wykorzystywać w pracy ze studentami czy też uczniami, takie jak *Google Meet*, *ZOOM*, *Microsoft Teams* etc., daje podstawową możliwość wzajemnego oglądania się wszystkich uczestników spotkania – na platformie. Na gruncie modyfikacji rezygnujemy z chodzenia po sali. Określona metoda, np. losowo – wybieramy dwóch uczestników, którzy biorą udział w zabawie. Jeden staje się „jedyneką”, drugi – „dwójką”. Zadaniem „jedynek” jest – zgodnie z zabawą – „malowanie za pomocą rąk dowolnych figur”, z kolei odbicie lustrzane, czyli „dwójka”, stara się naśladować obserwowane ruchy. W tym miejscu zabawa w rezultacie dopiero się rozpoczyna. Uczestnicy wymieniają się, tworząc kolejne pary, ale... pojawia się możliwość włączenia elementów dodatkowych. Sygnały nie muszą ograniczać się tylko i wyłącznie do cichej i głośnej muzyki. Nauczyciel może grać na instrumencie (lub korzystać z biblioteki gotowych nagrań) i przy tej okazji całkowicie

²³ U. Smoczyńska-Nachtman, *Zabawy i ćwiczenia przy muzyce...*, s. 13–14.

²⁴ Poprzez tradycyjną metodykę rozumieć oczywiście tę, która powstawała, gdy nie było konieczności pracy zdalnej, a więc nakierowana była na aktywności fizyczne w bezpośrednich kontaktach międzyludzkich.

naturalnie zapoznać uczniów ze wszystkimi elementami dzieła muzycznego²⁵. Jak w najprostszy sposób tego dokonać?

Rytmikę można przedstawić, wykorzystując dwa różne rytmy: np. ósemkowy oraz ćwierćnotowy (gdzie, tak jak w pozostałych elementach dzieła muzycznego, np. „jedyńki” reagują na rytm ósemkowy, „dwójki” na ćwierćnotowy).

Melodykę – tworząc przeciwieństwa melodyczne: dla „jedynek” melodię wznoszącą, np. od c^1 do c^3 , dla „dwójek” – melodię opadającą, np. od c^1 do C .

Harmonikę²⁶ – „jedyńka” prowadzi zabawę, gdy słyszalna melodia brzmi wesoło (można skupić się na jednym akordzie, np. *C-dur*), „dwójka” z kolei reaguje, gdy wesoła melodia zmienia się w smutną, w rezultacie czego akord *C-dur* zostaje zastąpiony przez np. *c-moll*. W tym elemencie dzieła muzycznego przydatny z pewnością okazałby się również jakikolwiek instrument harmoniczny, ale nie jest to przysłowiowe *sine qua non*.

Agogika, odnosząca się do tempa utworu, a także związana z ruchliwością przebiegu²⁷, przedstawia się następująco: „jedyńka” maluje, słysząc muzykę niezbyt szybką, w tempie np. moderato, czyli umiarkowanie. „Dwójka” reaguje na tempo, które określić można np. jako presto, czyli spiesznie²⁸. Studentom można polecić korzystanie z jakiegokolwiek aplikacji dostępnej na urządzenie mobilne, która imituje cyfrowy metronom²⁹. Wystarczy informacja, jaką ilość uderzeń, czyli tzw. *BPM*³⁰, określa dane tempo, w rezultacie czego np. tempo moderato to w przybliżeniu 90 BPM, z kolei presto 168–199 BPM.

Dynamika – to nic innego, jak element występujący w opisie zabawy. W podstawowej wersji można założyć, że głośne dźwięki (instrumentu, śpiewu lub odgłosy mechaniczne) będą odpowiadać „jedyńkom”, ciche zaś „dwójkom”.

Aby zapoznać uczestników zabawy z **artykulacją**, można wykorzystać jakikolwiek instrument, np.: w popularnym bębenku „jedyńki” mogą reagować, słysząc dźwięki uderzane ręką, „dwójki” zaś, gdy usłyszą dźwięki grane pałeczką³¹.

²⁵ Wyróżniamy 7 głównych elementów dzieła muzycznego. Zob. F. Wesołowski, *Zasady muzyki*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków 2008. Jeżeli nauczyciel nie gra na żadnym instrumencie, może skorzystać z gotowych nagrań, które będą odpowiadać opisywanym lub alternatywnym pomysłom brzmieniowym.

²⁶ Jest to „[z]espół cech harmonicznycy charakterystycznych dla epoki, okresu, szkoły, kompozytora, a nawet pojedynczego dzieła muz.”. J.M. Chomiński, *Harmonia*, [w:] *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 376. Cechy te z kolei tworzą harmonię, czyli „jeden z głównych elementów struktury wielogł. dzieła muz. Jego istotą jest jednoczesne współdziałanie dźwięków w postaci współbrzmień i akordów”. Tamże, s. 390.

²⁷ W *Małej encyklopedii muzyki* znajdujemy opis, iż „[p]rzebiegiem ruchliwym agogicznie jest także przebieg utrzymany w tempie wolnym (np. w adagio), lecz wykazujący przewagę najmniejszych wartości rytmicznych”. Tamże, s. 20.

²⁸ Zob. tamże.

²⁹ Klasyczną, prostą w obsłudze aplikacją jest np. *ProMetronome*.

³⁰ Z ang. *beats per minute* – oznacza ilość uderzeń na minutę. Na przykład tempo wynoszące 60 BPM będzie oznaczało 1 uderzenie na sekundę.

³¹ Zabawa stanie się jeszcze ciekawsza, gdy nauczyciel wykorzysta bardziej zaawansowane instrumenty, np. skrzypce (lub w wersji uproszczonej – ich nagrania), gdzie przy tej okazji można

Wreszcie ostatni element dzieła muzycznego – **kolorystyka**, czyli

brzmieniowe zależności struktur muz., uzależnione głównie od liczby i środków wykonawczych (generatorów dźwięków) i sposobu ich współdziałania, niezależne od czynnika melodycznego i związków harmoniczych³²,

którą możemy ukazać w najprostszej postaci, śpiewając lub melorecytując jakiegokolwiek dźwięki – dla „jedynek”, z kolei robić to samo, zasłaniając usta np. dłonią (niejako je tłumiąc) dla „dwójek”.

Przedstawione powyżej przykłady nie wyczerpują zagadnienia. Moim celem jest jedynie zasygnalizowanie możliwości i ukazanie najprostszych, przykładowych rozwiązań, które jako gotowe lub zmienione można wykorzystać w pracy dydaktycznej. Dla podsumowania warto w tym miejscu wspomnieć, że wykorzystanie powyższych elementów w omawianej zabawie nie tylko daje możliwość ich realizacji podczas zajęć zdalnych, ale również w nauczaniu tradycyjnym. Należy pamiętać, że wszystkie opisane elementy dzieła muzycznego najpierw warto przedstawić w realizacji, następnie zaś omówić, stosując się do wskazówki, o której pisałem wcześniej – „najpierw sens, potem symbol”.

„Święty Graal” czyli jak zdalnie zaangażować do zabawy wszystkich uczestników, uatrakcyjnić aktywność i osiągnąć określony cel merytoryczny

Metodyka prowadzenia zajęć z zakresu edukacji muzycznej wyszczególnia wiele różnych celów, kilka z nich zasygnalizowałem wcześniej. Jednym z najważniejszych, któremu sprzyja (metodyka) oprócz rozwoju ruchowego jest (zawarty w wielu aktywnościach) rozwój koncentracji uwagi³³. Jedną z zabaw, którą charakteryzuje powyższy cel jest **Labirynt**:

[...] osoba prowadząca zajęcia rysuje kredą na podłodze dowolną figurę ciągłą. Linia powinna być długa, a droga dość urozmaicona [...]. Początek i koniec drogi należy zaznaczyć punktem czy kreską, lub położyć tam jakiś przedmiot – instrument perkusyjny, piłkę, woreczek z grochem. Zadaniem dzieci jest przejście po narysowanej linii od punktu wyjścia do mety. Odchodzi z zabawy ten, kto pomyli drogę lub stanie stopą na podłodze obok linii. Odmianą tego ćwiczenia będzie przejście po linii w określonym czasie. Grupa obserwująca zawodnika może w tym czasie liczyć, śpiewać piosenkę, mówić dowolny tekst itp. On sam po dojściu do mety, zamelduje o wykonaniu zadania przy pomocy znajdującego się u celu rekwizytu – zagra na instrumencie, odbije piłkę lub rzuci woreczek w górę

pokazać zasadniczą różnicę brzmienia instrumentu wynikającą z techniki gry: *arco* (smyczkiem) lub *pizzicato* (*palcami*).

³² S. Śledziński, dz. cyt., s. 501.

³³ Zob. E. Lipska, M. Przychodzińska, *Muzyka w nauczaniu początkowym. Metodyka*, WSiP, Warszawa 1991.

i złapie go. Figurę geometryczną rysuje początkowo osoba dorosła, z czasem mogą to robić dzieci³⁴.

Pomimo iż, podobnie jak **Lustro**, zabawa **Labirynt** zaprojektowana jest jako aktywność fizyczna grupy uczestników w sali – analogicznie można dostosować ją do warunków pracy zdalnej. W tym miejscu chcę jednak zwrócić uwagę na dwa elementy dydaktyczne ćwiczenia.

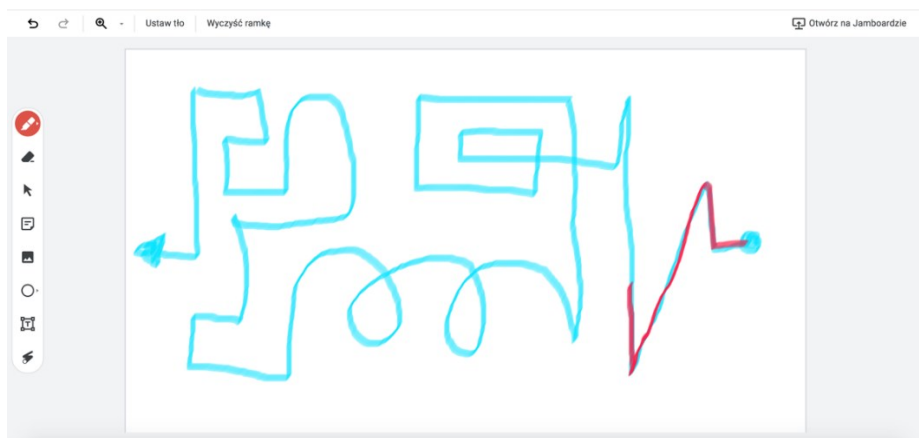
Pierwszym z nich jest główne zadanie (stworzenie i przejście labiryntu), które na etapie adaptacji do warunków cyfrowych przemienia się w labirynt cyfrowy. Do tego celu grupa studentów obecna w czasie rzeczywistym, np. na platformie „Google Meet”, może wykorzystać narzędzie „Google Jamboard”³⁵.

W zabawie jeden uczestnik przygotowuje labirynt, inny musi go pokonać. Co z pozostałymi? W tym miejscu pojawia się szansa, aby wprowadzić kolejne muzyczne symbole: metrum, takt i miarę; a także przy tej okazji pokazać podstawowe zależności, a więc swoiste różnice związane (kolejny raz) z matematyką: metrum parzyste i nieparzyste. Załóżmy, że celem jest przybliżenie słuchaczom tego drugiego. Z dostępnej literatury wybieramy np. utwór *Take Five* Davida Brubecka, który oparty jest na metrum nieparzystym: $\frac{5}{4}$. Na początku – zgodnie ze wskazówkami Jerome’a Brunera – nie posługujemy się symbolami. Zadanie polega na liczeniu do pięciu (co warto rozbić na: 1–2–3, 1–2 lub odwrotnie). Ćwiczenie wprowadzające do zabawy polega na liczeniu kolejnych „piątek” – każda z nich jest jednym odcinkiem (taktem). Po chwili wspólnego liczenia przy nagraniu, przedstawiamy treść zaktualizowanej zabawy: osoba rozpoczynająca rysuje labirynt (na tablicy „Jamboard”). Następnie drugi wybrany uczestnik, wykorzystując cyfrowy pisak o innym kolorze, ma za zadanie przejść przez labirynt (kreśląc po przygotowanym labiryncie) – zachowując możliwie największą precyzję. Zadaniem pozostałych uczestników jest liczenie – ile „piątek” (taktów) zajmie uczniowi przejście przez labirynt. Osoba prowadząca zajęcia rozpoczyna i kończy przejście przez labirynt – gdy uczestnik dotrze do końca (np. używając słów: „start” i „stop”). Wygrywa ten, komu najdokładniej uda się obliczyć ilość taktów – czyli, ile odcinków (po pięć) zajęło uczestnikowi przejście przez labirynt. Zwycięzca staje się kolejnym zawodnikiem, który przechodzi przez kształt (labirynt) narysowany na nowo przez poprzednika. Zabawa powtarza się kilkakrotnie. W przypadku ponownego występowania tych samych zwycięzców, warto dobierać kolejne osoby (najbliższe właściwego wyniku), aby każdy miał szansę spróbować, oraz aby wystarczająca ilość prób pozwoliła na oswojenie z zagadnieniem³⁶.

³⁴ U. Smoczyńska-Nachtman, dz. cyt., s. 14–15.

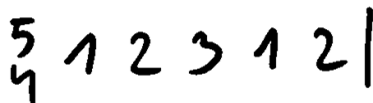
³⁵ Jest to cyfrowa tablica, która pozwala na rysowanie kształtów w czasie rzeczywistym przez kilku użytkowników jednocześnie. Gdy jeden uczestnik rysuje, pozostali na żywo obserwują efekty na ekranie.

³⁶ Wydaje się cenną wskazówką słynne powiedzenie: *practise make perfect* – *praktyka czyni mistrza*.



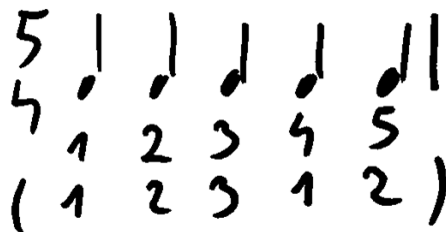
Rysunek 2. Zrzut z ekranu wykonany podczas aktywności³⁷

Dopiero po zakończeniu zabawy przedstawiamy pojęcia: „metrum”, „takt” i „miary” (ćwierćnuty), a także ich wygląd symboliczny (najpierw w najbardziej podstawowej postaci, zawierający metrum, ilość miar oraz kreskę taktową) – rys. 3.



Rysunek 3

Kolejnym etapem jest przedstawienie symboli podstawowych miar wraz z ich podpisem – rys. 4.



Rysunek 4

Rysunki celowo są minimalistyczne, aby pozwoliły na wywołanie prostych skojarzeń, które uczestnicy będą potrafili odnieść do doświadczeń *enaktywnych*

³⁷ Kształt namalowany kolorem jasnoniebieskim to labirynt przygotowany przez jednego uczestnika, z kolei widoczny odcinek w kolorze czerwonym jest „drogą”, jaką przebywa drugi uczestnik zabawy.

(najpewniej tak właśnie wyglądało liczenie podczas zajęć: tupanie nogą i liczenie lub pięciokrotne machanie palcem czy całą ręką).

Podsumowanie

W pierwszej części artykułu starałem się unaocznić problem związany z rozumieniem istoty zagadnienia – dlaczego z dziećmi na etapie wczesnej edukacji należy pracować, wykorzystując różnego rodzaju zabawy i ćwiczenia praktyczne. Kluczem – w moim rozumieniu – jest prowadzenie do swoistej asocjacji, która niejako zawierać ma w sobie omawiane przejście z reprezentacji *enaktywnych* i *ikonicznych* na *symboliczne*. Wydaje mi się ważne w tej kwestii rozumienie jej podstaw wynikających z psychologii rozwojowej, co przedstawiłem, odwołując się do wybranej koncepcji Jerome’a Brunera. Starałem się ukazać zalety i zachęcić osoby zajmujące się kształceniem nauczycieli wczesnej edukacji, do łączenia zajęć praktycznych związanych z edukacją muzyczną z podstawowym podłożem teoretycznym wynikającym ze wskazanej teorii.

W drugiej części artykułu zaproponowałem, jak może wyglądać modyfikacja metodyki nauczania muzyki w odniesieniu do możliwości świata cyfrowego i wyzwań stojących dzisiaj przed pedagogiką (praca zdalna). Z uwagi, iż wiele nowych rozwiązań metodycznych, z jakimi mierzy się aktualnie edukacja jest niejako *en route*, starałem się podzielić aktualnymi rozwiązaniami, do jakich doszedłem w ostatnim czasie, by niejako wesprzeć ten trudny proces³⁸. Istnieje ponadto szansa, że kreatywna praca ze studentami, przedstawiająca im możliwości modyfikacji wybranych metod kształcenia, wyposaży ich w dodatkowe narzędzia ułatwiające im przyszłą pracę dydaktyczną w omawianym obszarze.

Bibliografia

Opracowania

- Bruner Jerome, *Poza dostarczone informacje*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1978.
- Chomiński Józef M., *Harmonia*, [w:] *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 376–389.
- Cieśla Marzanna, Słojewska Monika, *Świat trzylatka. Zbiór zabaw ruchowych*, Wydawnictwo JUKA, Warszawa 2009.

³⁸ Warto zauważyć, że w odpowiedzi na aktualne wyzwania edukacji zdalnej powstają różne programy i oferty, wspierające ten proces, oparte na działaniach praktycznych, m.in. śpiewie lub grze na instrumentach. Zob. np. źródło: <https://www.macphail.org/community-programs/online-sing-play-learn/> [stan z 17.01.2021]; źródło: <https://www.musictogether.com/parents/class-types/music-together-online> [stan z 17.01.2021].

- Dąbrowski Mirosław, *Pozwólmy dzieciom myśleć! O umiejętnościach matematycznych polskich trzecioklasistów*. Wyd. 2 zm., Centralna Komisja Egzaminacyjna, Warszawa 2008.
- Gopnik Alison, Kuhl Patricia, Meltzoff Andrew, *Naukowiec w kołysce. Czego o umyśle uczą nas małe dzieci*, Media Rodzina, Poznań 2004.
- Inhelder Bärbel, Piaget Jean, *The early growth of logic in the child*, Harper, New York 1964.
- Jacques-Dalcroze Emil, *Pisma wybrane*, tłum. M. Bogdan, B. Wakar, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992.
- Kodály Zoltán, *O edukacji muzycznej. Pisma wybrane*, red. M. Jankowska, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2002.
- Lipska Ewa, Przychodzińska Maria, *Muzyka w nauczaniu początkowym. Metodyka*, WSiP, Warszawa 1991.
- Michalak Beata, Schulwerk Carla Orffa. *Idea muzyki elementarnej i jej recepcja*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2009.
- Rutkowski Jan, *Zmierzch kształcenia? Wybrane Implikacje pedagogiczne filozofii Leo Straussa i Erica Voegelina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, [<http://dx.doi.org/10.31338/uw.9788323510468>].
- Schellenberg Glenn, *Music and Cognitive Abilities*, Current Directions in Psychological Science, 14(6), Washington 2005, [<http://dx.doi.org/10.1111/j.0963-7214.2005.00389.x>].
- Smoczyńska-Nachtman Urszula, *Zabawy i ćwiczenia przy muzyce. Wydanie 4*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1983.
- Wesołowski Franciszek, *Zasady muzyki*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków 2008.

Strony internetowe

- Young Susan, *Early childhood music education research: An overview*, [w:] *Research Studies in Music Education*, Sage Publishing 2016, [<http://dx.doi.org/10.1177/1321103X16640106>]. Źródło: <https://www.macphail.org/community-programs/online-sing-play-learn/> [dostęp: 17.01.2020].
- Źródło: <https://www.musictogether.com/parents/class-types/music-together-online> [dostęp: 17.01.2021].

Music Education in Training Early Childhood Education Teachers in the Context of Jerome Bruner's System of Representations. Its Purpose and Teaching Methodology Modification for Remote Work

Abstract

The article consists of two parts. The first presents the implications for training early childhood music education teachers which arise from the theory of developmental psychology concerning Jerome Bruner's system of representations. The author strives to point out that their proper understanding appears to be essential to building a good teaching foundation for working with early childhood education students. With reference to the theory in question, the second part of the article discusses a modification of selected methods of conducting music education at the indicated stage of education in relation to the challenges connected with the necessity to work remotely. The author discusses examples of methodology in detail and suggests modifications. The aim of such treatment of the matter is to demonstrate that it is possible to retain the practical nature of educational efforts in spite of the unfavourable conditions that stem from the need to be isolated and work online.

Keywords: early childhood education, Jerome Bruner, music education, remote work, modification.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.18>

Tomasz DOLSKI

<http://orcid.org/0000-0002-0236-0179>

University of Warsaw (Poland)

e-mail: t.dolski@uw.edu.pl

Music Education in Training Early Childhood Education Teachers in the Context of Jerome Bruner's System of Representations. Its Purpose and Teaching Methodology Modification for Remote Work

Translation of the published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.17>)

How to cite: Tomasz Dolski, *Music Education in Training Early Childhood Education Teachers in the Context of Jerome Bruner's System of Representations. Its Purpose and Teaching Methodology Modification for Remote Work*, "Edukacja Muzyczna" 2020, no. 15, pp. 263–277.

Abstract

The article consists of two parts. The first presents the implications for training early childhood music education teachers which arise from the theory of developmental psychology concerning Jerome Bruner's system of representations. The author strives to point out that their proper understanding appears to be essential to building a good teaching foundation for working with early childhood education students. With reference to the theory in question, the second part of the article discusses a modification of selected methods of conducting music education at the indicated stage of education in relation to the challenges connected with the necessity to work remotely. The author discusses examples of methodology in detail and suggests modifications. The aim of such treatment

Date of submission: 04.01.2021

Review 1 sent/returned: 04.01.2021/08.01.2021

Review 2 sent/returned: 04.01.2021/16.01.2021

Date of acceptance: 19.01.2021

of the matter is to demonstrate that it is possible to retain the practical nature of educational efforts in spite of the unfavourable conditions that stem from the need to be isolated and work online.

Keywords: early childhood education, Jerome Bruner, music education, remote work, modification.

Introduction

The aim of the present work is to analyse the pedagogical implications resulting from developmental psychology in accordance with Jerome Bruner's theory of representations, which turn out to be essential to discussing music education at an academic level in terms of training early childhood education teachers. The reasons for performing the analysis can be found both in relation to the crisis that the entire world faced at the turn of 2019 and 2020 (the necessity to modify the contents and methods of teaching for remote work) and in the conclusions drawn from observations and conversations with future and current kindergarten and early-school education teachers. The solutions suggested herein are universal in nature; that is, they are conducive to both remote and traditional education. The first part of the article focuses on the concepts related to the purpose of the kind of education in question with reference to Jerome Bruner's psychological concept. The second part introduces practical methodological examples which have undergone modification so as to be used in remote work that is oriented towards acquiring practical skills in spite of technical limitations. The reason for that is also found in the research areas within the field of music education, which, according to Susan Young, often revolve around creating scientific theories rather than providing practical knowledge. The author also notes that research on the development of teaching practice for new and experienced teachers is scarce, yet it draws attention to the complexity of what may be neglected in terms of early childhood music education, the process of teaching and how it can be theorised¹.

Early childhood education teacher – “a teacher of everything”

The tasks facing the students and their teachers appear to be highly difficult. On the one hand, the demanding perspective of the academic teacher, which assumes passing a solid theoretical background and often (or particularly in the case of music education) practical skills onto students, must be confronted with the perspective of the student, who is supposed to be able to teach everything while studying the said specialisation. The student should know not only the basics of

¹ S. Young, *Early childhood music education research: An overview*, [in:] *Research Studies in Music Education*, Sage Publishing 2016, p. 6. Source: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1321103X16640106> [access: 17.01.2021].

the theory of education but, more importantly, possess a number of practical tools for educating young people in many completely independent areas of education, including: mathematics, language, music, art, theatre, science, media or physical education and health. A fundamental question arises: how are they meant to do that?

It is this reflection that is the reason for the discussion which I would like to present. It seems to me, however, that it is worth connecting this issue with a question regarding the purpose of education². If the answer we give in a generally natural way is the *bon mot*: the purpose of such training is to prepare the kindergarten and early-school education teacher to conducting classes in music education; or we add an indirect purpose: to sensitize the student to music, then we face the task of making it possible for the graduate of a (for example) 30-hour course to manage to learn the entire broad spectrum of concepts, rules, literature and practical skills related to a field which is, in fact, alien to them. It is analogous in the case of the other nine fields mentioned above. Where, then, is that coveted golden mean that would give a sense of fulfilment to both sides of the task?

Not to overwhelm...

The first important issue that I would like to draw attention to here is the expression: *meaning first, symbol later*, which appears in the context of mathematics education³. That manifest has its origin in developmental psychology and is closely related to Jerome Bruner's research, which concerned the perceptual capabilities of children; however, I shall return to this in the latter part of the article. It is worth noting that similar conclusions may be found in popular systems of music education, for example Carl Orff's, who, as Beata Michalak quotes, wrote the following about his assumptions:

It is not playing [music – Beata Michalak's note] from music sheets, but a free creation of music in improvisation that is well-thought-out and desirable for which the examples provide information and stimulate it.⁴

² For the purposes of this article, I focus on the technical aspects of the purpose of education in the strict sense, that is the practical area. I would like to point out, however, that the purpose of education appears to be an essential problem that is worth investigating from a broader philosophical perspective. After all, we are dealing with music education, in which conveying specific values seems to be unavoidable. We often face such a simple question as: which piece of music should I present to the children? Should it be classical music, a jazz standard or a "children's" song in a typical arrangement that resembles the style of *disco-polo* music? Jan Rutkowski presents an interesting approach to this issue in his book *Zmierzch kształcenia? Wybrane implikacje pedagogiczne filozofii Leo Straussa i Erica Voegelina*, to which I refer in the context of this research.

³ M. Dąbrowski, *Pozwólmy dzieciom myśleć! O umiejętnościach matematycznych polskich trzecioklasistów*. Second revised edition, Centralna Komisja Egzaminacyjna, Warszawa 2008, p. 10.

⁴ B. Michalak, *Schulwerk Carla Orffa. Idea muzyki elementarnej i jej recepcja*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2009, p. 75. All translations – Artur Wagner.

Zoltán Kodály is of a similar opinion, writing that it is only “when the child can play a few melodies that it may be introduced to musical notation.”⁵ Emil Jacques-Dalcroze also presents an interesting metaphor in his work:

[t]he teacher would not even think to ask a child to draw an object if it does not know the object or does not know how to use a pencil. Learning geography will only begin once it can move and gesticulate in a conscious way, thanks to which it acquires the fundamental notion of space.⁶

Nevertheless, I have decided to consider and discuss this issue on the basis of Jerome Bruner’s theory of representations for two fundamental reasons: firstly, he is a well-known author to students of early childhood education, and his works are discussed in many subjects and seminars (in addition to J. Piaget and L. Vygotsky); therefore, I hope that relating music education to the psychological literature that is familiar to students will help them to understand its crux while not overcomplicating it. Secondly, the previously mentioned systems of music education are very advanced in specialist terms (musical – examples, methods, discussion, terminology) and there is a fear that they could be unclear to Readers who are not musicians.

In addition to a wide array of analogies, mathematics and music education have one crucial feature in common. Both fields are connected by the issues related to the world of symbols. As it turns out, pupils at the stage of early childhood education often do not understand what they are doing while solving mathematical tasks⁷. The situation is similar when various kinds of calculations are done by students who are still unskilled or, what is worse, by students who make use of methods based on stereotypical thinking that they have learnt by heart. In the case of music education, the situation described above is nearly analogous, as a result of which teaching often produces effects that are opposite to those intended. The conclusion that arises from observation of students and children in kindergarten and school may be formulated in the following way: music stops being interesting once we start dealing with it professionally because entangling it in the surrounding symbols deprives it of its charm.

It would be hard for it to be otherwise if it is often the case that even teachers who work at music schools realize after a few years that their student cannot properly name, for instance, the c^2 note, confuses a natural with a flat or incorrectly reads the notation in particular clefs. What, then, about the student who only interacts with music once a week for an hour and a half, and the whole adventure lasts more or less one or two semesters?

⁵ Z. Kodály, *O edukacji muzycznej. Pisma wybrane*, ed. M. Jankowska, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2002, p. 153.

⁶ E. Jacques-Dalcroze, *Pisma wybrane*, trans. M. Bogdan, B. Wakar, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992, pp. 15–16.

⁷ *Ibid.*

Conducting research on the processes of concept creation, perception and school maturity, Jerome Bruner distinguished three types of representation which emerge over the course of human intellectual development⁸: *enactive*, *iconic* and *symbolic* representation. As he argued in his works, they develop in the above-mentioned order and often combine with each other⁹. The author defined the representations in question as

a set of rules in the categories of which the individual creates the concept of permanence of the events it encountered.¹⁰

Representations of certain events may be acquired through actions and in the form of images or with the help of words or symbols. As Bruner describes it, at the stage of development, the individual creates a particular knot: “we learn the act of tying it and once we know it, our knowledge of the knot consists in a certain habitual act which we have mastered and can repeat. That habit, which organises the entirety in the form of a knot, is organised in a serial way and is governed by a certain pattern, which connects its subsequent segments.”¹¹

The *enactive* representation, in short, consists in performing motor functions without the use of words or symbols. It is related to modelling, which Bruner discusses with reference to competence (as early as) in the period of infancy.

Modelling constitutes a potentially very powerful means of transferring behaviours which acquired a high level of organisation. [...] The main advantage of the discussed type of early skill learning is the fact that it enables young people to engage in play-observation type of behaviour.¹²

The *iconic* representation is a *step forward*, as it makes it possible to present the reflection of representation on paper (with reference to the conducted research, this type of representation is also an answer to the question of why children are so eager to draw starting from less than two years old – as soon as they can use simple tools such as a chalk or coloured pencil)¹³. Both of these forms of representation are generally easy, achievable and accessible for children, and also adults, since they are intuitive and connected with the world of imagination. However, we also distinguish a third – the most difficult – form of representation: *symbolic*, which requires experiences to be transferred to the world of symbols¹⁴. The subsequent representations do not replace the earlier ones but complement them. This means that during development, the individual learns to perceive the world in different ways.

⁸ J. Bruner, *Poza dostarczone informacje*, PWN, Warszawa 1978, p. 530.

⁹ *Ibid.*, p. 523.

¹⁰ *Ibid.*, p. 530–531.

¹¹ *Ibid.*, p. 531.

¹² *Ibid.*, p. 515.

¹³ See A. Gopnik, P. Kuhl, A. Meltzoff, *Naukowiec w kołysce. Czego o umyśle uczą nas małe dzieci*, Media Rodzina, Poznań 2004.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 531–532.

Spontaneous learning largely consists in inducing more general rules of creation [...] of more effective ways of representing similar events.¹⁵

This description is a good illustration to one of the experiments conducted by Jerome Bruner, which concerned the concept of permanence¹⁶. The child is given two identical small plasticine balls. After it deforms one of them, the child is asked a question – is the amount of plasticine still the same in both figures? The study was conducted on six- and seven-year-old children. Its purpose was to check if children who do not know the concept of permanence may acquire it under the influence of a specific training. That training is related to two factors: the influence of active manipulation and the influence of names given to shapes.

Four groups were created: a) children who changed the second plasticine ball on their own and, at the same time, had to characterise the shape created in this way (naming and manipulation at the same time); b) children who gave a name but did not manipulate the material (the plasticine was reformed by the experimenter); c) children who manipulated but did not name; d) children who neither manipulated nor named.¹⁷

The conclusions from the experiment proved that only $\frac{1}{4}$ of children who did not manipulate and name the creations exhibited an improvement in a control test. Not many more children exhibited an improvement after being trained only in manipulation or only in naming. “However, when both types of training were applied together, the concept of permanence manifested itself in more than $\frac{3}{4}$ of children in a control test.”¹⁸ The implication that follows from this is that we should stimulate the simultaneous growth of different forms of representation while working with children in order for them to better assimilate new information and experiences.

Analogies

In mathematics, it could be a pouch with five chips, which we will replace with the symbol: 5. In music, on the other hand, it will turn out that walking around the classroom with a particular musical accompaniment is not only playing *hedgehogs* but also a performance of a duple metre with a metric accent on the first beat, which may be symbolically presented as on fig. 1.

The conclusions from Jerome Bruner’s discoveries do not prove that symbols should not be used in education; on the contrary, their presence is essential. We must, however, remember that introducing a symbol will almost only make sense

¹⁵ Ibid, p. 531.

¹⁶ It is an experiment based on a paradigm used previously by B. Inhelder and J. Piaget in Geneva. B. Inhelder, J. Piaget, *The early growth of logic in the child*, Harper, New York 1964.

¹⁷ Ibid, pp. 538–539.

¹⁸ Ibid, p. 540.

when the pupil (both the student and the schoolchild) understands what the symbol means.



Fig. 1

With reference to Hans Freudenthal, Mirosław Dąbrowski presents two ways of introducing symbols in mathematics education:

we introduce a new concept or mathematical symbol by referring to other concepts and symbols which the students have previously learned; then, we look for examples or life situations that will help the students understand the sense and usefulness of the given concept or symbol

– we act accordingly in the context of music education, looking for examples from the surrounding world such as, e.g.: the rattle of a train resembles the eighth note with a dot and sixteenth note, which we may then write using symbols. The second way is as follows:

[...] we start by arranging such a situation and triggering such activities of the students from which the sense and usefulness of the concept or symbol that is interesting to us results; then, once the “ground is laid,” we introduce a suitable name or sign.¹⁹

As it can be seen, this method is well rooted in the methodology of conducting music education classes, which is reflected in a rich literature with music exercises and games. It contains descriptions of specific activities for working with children, in which there are no symbols but various games. Two examples of that are *Zabawy i ćwiczenia przy muzyce* by Urszula Smoczyńska-Nachtman²⁰ and *Świat trzylatka. Zbiór zabaw ruchowych* by Marzanna Cieśla and Monika Słojewska²¹.

The essence of the undertaking

While talking with students, I often encounter a lack of awareness – which appears to be somewhat natural at the beginning of education – as to why we should avoid excessive symbolism while working with children at an early school age and instead use a wide array of activities involving physical (and not only)

¹⁹ M. Dąbrowski, op. cit., p. 10.

²⁰ See U. Smoczyńska-Nachtman, *Zabawy i ćwiczenia przy muzyce. Wydanie 4*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1983.

²¹ See M. Cieśla, M. Słojewska, *Świat trzylatka. Zbiór zabaw ruchowych*, Wydawnictwo JUKA, Warszawa 2009.

movement. This stems from two fundamental reasons. Firstly, games are more accessible to children due to the use of (mostly) *enactive* representation during the activity. Secondly, the research concerning the influence of music on intelligence proves that music education affects the growth of intelligence – on the condition that it is based on practical activities²².

Activities involving physical movement with music give us (teachers) a tool to develop not only the musical sensitivity of our pupils but also – as proved by Glenn Schellenberg – their intelligence. It is also worth remembering that physical games and activities are not only favourable for the aforementioned processes but – interestingly – open another *teaching door* in the form of interdisciplinarity. Imitating bicycles in move may, for example, combine: music education (the sense of rhythm, measure, e.g. double time) physical education (the function of individual muscle groups), mathematics (symmetry, circles and other geometric figures), language (names in the native and a foreign language) etc.

Due to the advantages which I described above, but also the doubts of students as to the methodological solutions during (particularly) short courses at universities (the doubts concern the need for education through play), it seems worth considering putting more emphasis on giving future teachers a chance to thoroughly understand the way in which young people develop and learn. Otherwise, they will treat play as insignificant or even infantile, which will not be conducive to teaching at this stage.

Learning the meaning, which Mirosław Dąbrowski writes about, seems to be more important than the knowledge of a large number of tasks, exercises or music games – the number of methodological resources of high quality is favourable, yet it seems essential to understand how (and why) to use them.

Modification of contents for developing practical skills in remote work

Above, I tried to present a starting point for introducing students to working with children at an early school age from the theoretical perspective – making use of the achievements of developmental psychology based on Jerome Bruner's work. With reference to the above-mentioned conclusions, I will now try to pre-

²² See G. Schellenberg, *Music and Cognitive Abilities, Current Directions in Psychological Science*, 14 (6), 2005, s. 317–320. The psychologist described studies carried out on 6-year-old children. The respondents had their intelligence tested and were then assigned to random experimental groups, in which throughout the following 36 weeks they learned to play an instrument and/or sing. At the same time, the control groups had acting classes or did not receive any classes related to art. After the experiment was concluded, the measurement revealed that the children who learned music exhibited a higher IQ gain than the control groups; moreover, they were more comprehensively intelligent.

sent a few teaching ideas – in what way remote work can be used to present a methodology that students will be able to take advantage of in practice.

To take advantage of the camera

How to carry out practical games that require (by definition) physical involvement of the participants? Let us analyse a classical game that is typical for classes in theatre and music education: *The Mirror*. One of the descriptions of this well-known activity is: “Children pair up and choose a spot in the classroom. The person conducting the class decides which child in each pair is number “one” and which is number “two.” Children face each other and touch hands very lightly. Quiet and slow music is the sign for the “ones” to move their hands as if they were painting figures on the board in front of them. The “twos” are supposed to follow the motions of their partner, only taking passive participation in painting. After a short pause, the twos take over the active role.”²³

The best way for a student to gain a practical skill that they will be able to “recreate” in their future work is... play. However, how does one do that while sitting in front of the computer? After all, we are talking about walking around the classroom and performing specific instructions as well as touching the other person. It is here that the modification takes place, allowing for practical experiences, which, *nota bene*, may be applied in “traditional” methodology after a time²⁴.

Almost every digital tool that can currently be used while working with students or pupils, such as *Google Meet*, *ZOOM*, *Microsoft Teams* etc., provides the basic opportunity for all participants of the meeting to see each other on the platform. On the grounds of modification, we give up walking around the classroom. By means of a certain method, e.g. at random, we choose two participants who take part in the play. One of them becomes number “one” and the other one – number “two.” The task of “one” is – in line with the rules of the game – to “paint any figures with the hands” while “two” tries to mimic the motions they see. It is here that the actual play begins. The participants take turns creating more pairs, but ... there is a possibility for including additional elements. The signals do not have to be limited to quiet and loud music. The teacher can play an instrument (or make use of a library of existing recordings) and take this opportunity to familiarise the pupils with all the elements of a piece of music in a completely natural way²⁵. How does one achieve that?

²³ U. Smoczyńska-Nachtman, *Zabawy i ćwiczenia przy muzyce...*, pp. 13–14.

²⁴ By traditional methodology, I understand, of course, that created when there was no necessity for remote work, and oriented towards physical activities in direct people-to-people interactions.

²⁵ We distinguish 7 main elements of a musical piece. See F. Wesołowski, *Zasady muzyki*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków 2008. If the teacher does not play any instrument, they may use existing recordings which correspond to the described or alternative sound ideas.

Rhythmicity may be presented using two different rhythms: e.g. eighth note or quarter note rhythm (in which, as in the case of the other elements of a musical piece, the “ones” react to eighth note rhythm and the “twos” to quarter note rhythm).

Melodic pattern – creating melodic opposites: rising melody for the “ones,” e.g. from c^1 to c^3 , falling melody for the “twos” – e.g. from c^1 to C .

Harmonics²⁶ – “one” leads the play when the melody is cheerful (we may focus on one accord, for instance C major); “two,” on the other hand, reacts when the cheerful melody changes into sad, as a result of which the C major chord is replaced with e.g. C minor. Any harmonic instrument would surely prove useful in this element of the musical piece, but it is not the proverbial *sine qua non*.

Agogics, referring to the tempo of the piece and also related to the liveliness of the flow of music²⁷ is as follows: “one” draws while hearing not very quick music, e.g. in moderato tempo, that is at a moderate speed. “Two” reacts to a tempo that may be described as presto, that is quickly²⁸. The students may be recommended to use an application for mobile devices that imitates a digital metronome²⁹. It is sufficient to know what number of beats, that is the so-called *BPM*³⁰, describes the given tempo; for instance, moderato is approximately 90 BPM, whereas presto 168–199 BPM.

Dynamics – is nothing but an element that appears in the description of the game. In the basic version, it may be assumed that loud sounds (of an instrument, singing or mechanical sounds) correspond to the “ones” and the quiet ones to the “twos.”

In order to familiarise the participants with **articulation**, any instrument may be used, e.g. in the case of the drum, the “ones” may react to the sounds made by striking the instrument with a hand, whereas “twos” react when they hear sounds played with a drum stick³¹.

Finally, the last element of a piece of music – the tone colour, that is

²⁶ It is a “[s]et of harmonic features characteristic of an age, period, school, composer or even a single piece of music.” J.M. Chomiński, *Harmonia*, [in:] *Mala encyklopedia muzyki*, ed. S. Śledziński, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, p. 376. These features, in turn, create harmonics, that is “one of the main elements of the structure of a polyphonic piece of music. Its essence is a simultaneous interaction of sounds in the form of consonances and chords.” *Ibid.*, p. 390.

²⁷ In *Mala encyklopedia muzyki*, we find a description which states that “an agogically lively flow is also a flow that is maintained in a slow tempo (e.g. in adagio) but exhibits a prevalence of the lowest rhythmic values.” *Ibid.*, p. 20.

²⁸ See *ibid.*

²⁹ A classic, easy to use application is e.g. *ProMetronome*.

³⁰ *Beats per minute*. For example, a tempo of 60 BPM means one beat per second.

³¹ The play will become more interesting when the teacher uses more advanced instruments, e.g. the violin (or in the simplified version – their recordings); this creates an opportunity to show the fundamental difference in the sound of the instrument that results from the technique of playing: *arco* (with a bow) or *pizzicato* (with fingers).

the tonal dependencies of musical structures that are predominantly reliant on the number of performing techniques (sound generators) and the way in which they interact, which are independent from the melodic factor and harmonic relationships,³²

which can be presented in the simplest form by singing or reciting any sounds for the “ones” and doing the same while covering the lips with a hand (muffling them, so to speak) for the “twos.”

The examples presented above do not exhaust the subject. My goal is merely to draw attention to the possibilities and show the simplest examples of solutions that may be used or subjected to modification in teaching work. To summarize, it is worth mentioning here that taking advantage of the previously mentioned elements in the play not only makes it possible to use them during remote classes but also in traditional teaching. It should be remembered that all the elements of a musical piece that have been described here should first be presented in practice and only then discussed, adhering to the advice I have mentioned earlier: “meaning first, symbol later.”

“Holy Grail” or how to remotely encourage all the participants to take part in the play, make it more attractive and achieve the goal

The methodology of conducting music education classes distinguishes many different goals, one of which I indicated earlier. Apart from physical development, one of the most important goals is the development of the ability to focus (which is included in many activities)³³. One of the plays that are characterised by that goal is **The Maze**

[...] the person conducting the class draws any continuous figure on the floor with a chalk. The line should be long and the path relatively varied [...]. The beginning and end of the path should be marked with a point or a line, or an object may be put in that place – a percussion instrument, ball, pouch with beans. The children’s task is to walk along the line from the starting point to the finish. The person who loses their way or steps on the floor next to the line leaves the game. A variant of the exercise is to walk the line within a set time limit. The group watching the competitor can count, sing a song or say any text in the meanwhile. Having reached the finish, the competitor signals the completion of the task with a prop – they will play an instrument, bounce a ball or throw the pouch up and catch it. The geometric figure is initially drawn by the adult, but children can do it with time.³⁴

In spite of the fact that just as in the case of **The Mirror**, **The Maze** is designed as a physical activity for a group of participants in a classroom – it can be

³² S. Śledziński, op. cit., p. 501.

³³ See E. Lipska, M. Przychodzińska, *Muzyka w nauczaniu początkowym. Metodyka*, WSiP, Warszawa 1991.

³⁴ U. Smoczyńska-Nachtman, op. cit., pp. 14–15.

analogously adapted to the conditions of remote work. However, I would like to draw attention to two teaching-related aspects of the exercise.

The first is the main task (creating and getting through the maze), which at the stage of adaptation to digital conditions, transforms into a digital maze. In order to do that, the group of students present in real time at, for example, the platform “Google Meet” may use the tool “Google Jamboard.”³⁵

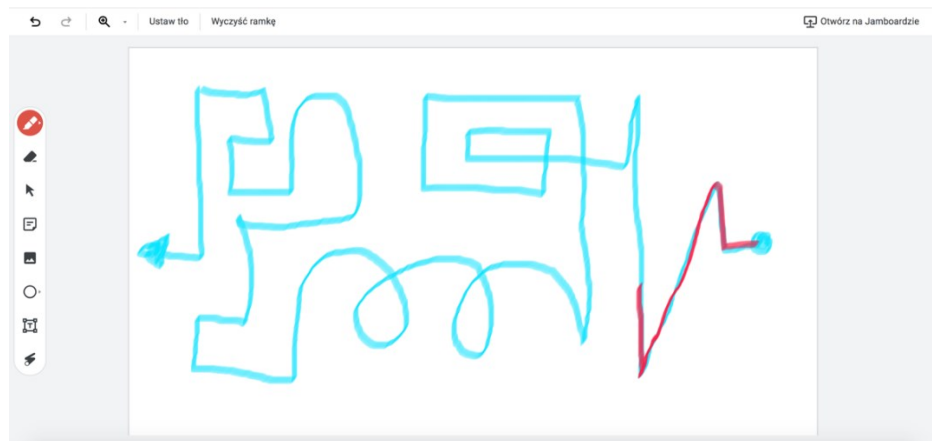


Fig 2. Screenshot taken during the activity³⁶.

In the play, one of the participants prepares a maze, and the other one has to beat it. What about the others? It is here that an opportunity appears to introduce more musical symbols: metre, measure and rhythmic value, and take this chance to show basic relationships, that is a difference related (again) to mathematics: even and odd metre. Let us assume that the goal is to introduce the students to the latter. From the available literature, we choose, for example, the piece *Take Five* by David Brubeck, which is based on the odd metre: $\frac{5}{4}$. At the beginning – in line with Jerome Bruner’s advice – we do not use symbols. The tasks consist in counting to five (it might be a good idea to divide that into: 1–2–3, 1–2 or vice versa). The exercise that introduces the play involves counting subsequent “fives” – each one is a single segment (a bar). After a short period of joint counting with the recording, we present the contents of the revised play: the person who starts draws a maze (on “Jamboard”). Then, the second designated participant uses a digital marker pen of a different colour to get through the maze by drawing on it while trying to be as precise as possible. The other participants count how many “fives” (bars) it takes for the student to get through the maze. The person conducting the class initiates and concludes the game

³⁵ It is a digital board which allows for drawing shapes in real time by several users at the same time. When one user is drawing, the others can see the effects on their screens.

³⁶ The shape drawn in light blue is the maze prepared by one of the participants, whereas the red fragments are the “path” traced by the other participant of the play.

– once the student reaches the finishing line (e.g. using the words “start” and “stop”). The winner is the one who calculates the number of bars most accurately – that is how many segments (five each) it took for the participant to get through the maze. The winner becomes the next competitor to get through a new shape (maze) drawn by the previous competitor. The play is repeated a few times. In the event that there are recurring winners, it is worth choosing the children who were closest to the correct result so that everyone has a chance to try and a sufficient number of attempts allows the children to become familiar with the problem³⁷.

Only once the play has ended do we introduce the concepts: “metre,” “measure” and “rhythmic values” (quarter notes), and their symbolic appearance (at first in the most basic form, including the metre, number of rhythmic values and the bar line) – fig. 3.

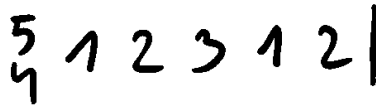


Fig 3

In the next stage, the symbols of the rhythmic values are presented with their signature – fig. 4.

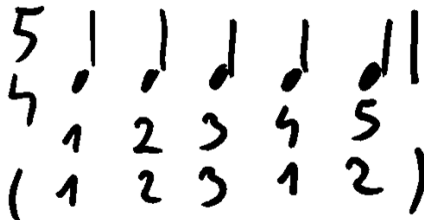


Fig 4

The drawings are minimalist on purpose so that they prompt simple associations which the participants can relate to *enactive* experiences (it is probably what counting during the class looked like: tapping one’s feet and counting or waving a finger or hand five times).

Summary

In the first part of the article, I tried to illustrate the problem related to understanding the essence of the issue – why it is necessary to work with children at

³⁷ The famous saying: *practise make perfect* seems to be particularly valuable advice.

the stage of early childhood education using various plays and practical exercises. The key – in my opinion – is to evoke a specific kind of association, which, in a way, contains the previously discussed transition from *enactive* and *iconic* to *symbolic* representations. It seems important to me to understand the basics of the issue; they stem from developmental psychology, which I presented with reference to Jerome Bruner's theory. I tried to demonstrate its advantages and encourage people who train early childhood education teachers to combine practical classes related to music education with the fundamental theoretical background that emerges from the indicated theory.

In the second part of the article, I suggested what a modification of the methodology of teaching music with regard to the possibilities of the digital world and the challenges facing pedagogy (remote work) might look like. Due to the fact that many new methodological solutions are, so to speak, *en route*, I tried to share the relevant solutions which I have discovered recently in order to assist that difficult process³⁸. Moreover, there is a chance that creative work with students which provides them with opportunities for modifying certain teaching methods will equip them with additional tools facilitating their future work in the field in question.

References

Compilations

- Bruner Jerome, *Poza dostarczone informacje*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1978.
- Chomiński Józef M., *Harmonia*, [in:] *Mała encyklopedia muzyki*, ed. S. Śleodziński, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, pp. 376–389.
- Cieśla Marzanna, Słojewska Monika, *Świat trzylatka. Zbiór zabaw ruchowych*, Wydawnictwo JUKA, Warszawa 2009.
- Dąbrowski Mirosław, *Pozwólmy dzieciom myśleć! O umiejętnościach matematycznych polskich trzecioklasistów. Wyd. 2 zm.*, Centralna Komisja Egzaminacyjna, Warszawa 2008.
- Gopnik Alison, Kuhl Patricia, Meltzoff Andrew, *Naukowiec w kołysce. Czego o umyśle uczą nas małe dzieci*, Media Rodzina, Poznań 2004.
- Inhelder Bärbel, Piaget Jean, *The early growth of logic in the child*, Harper, New York 1964.
- Jacques-Dalcroze Emil, *Pisma wybrane*, trans. M. Bogdan, B. Wakar, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992.

³⁸ It is worth noticing that different programmes and offers are created in response to the current challenges of remote education; they assist the process and are based on practical efforts, including singing or playing instruments. See e.g. source: <https://www.macphail.org/community-programs/online-sing-play-learn/> [access: 17.01.2021]; source: <https://www.musictogether.com/parents/class-types/music-together-online> [access: 17.01.2021].

- Kodály Zoltán, *O edukacji muzycznej. Pisma wybrane*, ed. M. Jankowska, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2002.
- Lipska Ewa, Przychodzińska Maria, *Muzyka w nauczaniu początkowym. Metodyka*, WSiP, Warszawa 1991.
- Michalak Beata, Schulwerk *Carla Orffa. Idea muzyki elementarnej i jej recepcja*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2009.
- Rutkowski Jan, *Zmierzch kształcenia? Wybrane Implikacje pedagogiczne filozofii Leo Straussa i Erica Voegelina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, [<http://dx.doi.org/10.31338/uw.9788323510468>].
- Schellenberg Glenn, *Music and Cognitive Abilities*, Current Directions in Psychological Science, 14(6), Washington 2005, [<http://dx.doi.org/10.1111/j.0963-7214.2005.00389.x>].
- Smoczyńska-Nachtman Urszula, *Zabawy i ćwiczenia przy muzyce. Wydanie 4*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1983.
- Wesołowski Franciszek, *Zasady muzyki*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków 2008.

Websites

- Young Susan, *Early childhood music education research: An overview*, [in:] Research Studies in Music Education, Sage Publishing 2016, [<http://dx.doi.org/10.1177/1321103X16640106>]. Source: <https://www.macphail.org/community-programs/online-sing-play-learn/> [access: 17.01.2020]. Source: <https://www.musictogether.com/parents/class-types/music-together-online> [access: 17.01.2021].

Edukacja muzyczna w kształceniu nauczycieli wczesnej edukacji w kontekście systemu reprezentacji Jerome’a Brunera. Jej celowość oraz modyfikacja metodyki nauczania do pracy zdalnej

Abstrakt

Artykuł składa się z dwóch części. W pierwszej przedstawione zostają implikacje dla kształcenia nauczycieli wczesnej edukacji z zakresu edukacji muzycznej wynikające z teorii psychologii rozwojowej dotyczącej systemu reprezentacji Jerome’a Brunera. Autor stara się zwrócić uwagę, iż właściwe ich rozumienie wydaje się być kluczowe dla budowania dobrego podłoża dydaktycznego w pracy ze studentami kierunków wczesnej edukacji. W drugiej części artykułu w odniesieniu do przedstawionej teorii ukazana zostaje modyfikacja wybranych metod prowadzenia edukacji muzycznej na wskazanym etapie kształcenia, w odniesieniu do wyzwań związanych z koniecznością pracy zdalnej. Autor szczegółowo omawia wybrane przykłady metodyczne i proponuje ich modyfikacje. Celem zabiegu jest ukazanie możliwości zachowania praktycznego charakteru działań edukacyjnych mimo niesprzyjających warunków, jakie niesie za sobą konieczność izolacji i pracy online.

Słowa kluczowe: wczesna edukacja, Jerome Bruner, edukacja muzyczna, praca zdalna, modyfikacja.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.05>

Elżbieta WRÓBEL

<https://orcid.org/0000-0002-6121-9108>

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

e-mail: e.wrobel@ujd.edu.pl

Juliusz Kaden-Bandrowski o muzyce, pracy i pisaniu – czyli pisarz przy fortepianie

Jak cytować [how to cite]: Elżbieta Wróbel, *Juliusz Kaden-Bandrowski o muzyce, pracy i pisaniu – czyli pisarz przy fortepianie*, „Edukacja Muzyczna” 2020, nr 15, s. 279–292.

Abstrakt

Autorka przypominała postać czołowego pisarza II Rzeczypospolitej, Juliusza Kadena-Bandrowskiego. Odwołała się do jego biografii, ukazując, że fakt zdobycia przez niego w młodości wykształcenia muzycznego mocno wpłynął na postawę artystyczną pisarza. W centrum analizy znalazł się szkic Kadena-Bandrowskiego poświęcony doskonałemu pianiście przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku Aleksandrowi Michałowskiemu. Tekst ten stał się dla Kadena również ważną deklaracją artystyczną. Autorka odwołała się także do krytycznych tekstów Juliusza Kadena-Bandrowskiego z początkowego okresu jego literackiej kariery, aby pokazać szersze stanowisko pisarza wobec sztuki. Przypomniany został także związek pisarza z Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina, który odbywa się od 1927 w Warszawie; Kaden był członkiem komitetu organizującego pierwszą edycję tego konkursu.

Słowa kluczowe: dwudziestolecie międzywojenne, Juliusz Kaden-Bandrowski, Aleksander Michałowski, publicystyka, muzyka, pianista.

Data zgłoszenia: 29.05.2020

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 8.09.2020/9.09.2020

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 8.09.2020/2.10.2020

Data akceptacji: 3.10.2020

Juliusz Kaden-Bandrowski¹ wśród elit artystycznych II Rzeczypospolitej zajmował pozycję wyjątkową. Zawsze wierny żołnierz Józefa Piłsudskiego, jego adiutant w trakcie walk, kronikarz I Brygady, jeden z najważniejszych twórców legendy legionowej, która stała się niezwykle istotnym „uczestnikiem” rozgrywki o odrodzenie państwowości polskiej. Po 1918 roku pisarz aktywnie angażował się w ważne działania kulturalne stolicy, związane z literaturą, teatrem, ale także i muzyką. Piastował wiele oficjalnych stanowisk, a związki, nie tylko towarzyskie, z obozem piłsudczykowskim, który po 1926 roku przejął władzę w państwie, sprawiły, że stał się wpływową osobą kultury międzywojennej. Pełnił między innymi funkcję przewodniczącego Związku Zawodowego Literatów Polskich, sekretarza generalnego Polskiej Akademii Literatury, aktywnie działał w polskim oddziale PEN Clubu – był jednym z jego założycieli, organizował, wspólnie z Arnoldem Szyfmanem, Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej². Podejmował także działania związane z życiem muzycznym Warszawy. Oprócz udziału w Komitecie organizującym I Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina, w 1931 roku upomniął się u władz miejskich o pieniądze dla Wyższej Szkoły Muzycznej, których zabrakło w budżecie miasta na organizację koncertów dla laureatów szkół muzycznych polskich i zagranicznych. Sprzeciwiał się, gdy Towarzystwu Muzycznemu nie przyznano dotacji na wydanie dzieł Stanisława Moniuszki i chciał również zainicjować druk koncertów fortepianowych Henryka Melcera³.

Mimo pełnionych funkcji i koneksji z rządzącymi (po 1926 roku), nie stał się jednak ulubieńcem obozu sanacji, z którym łączyły go skomplikowane relacje zarówno służbowe, jak i towarzyskie⁴. Wysoką pozycję w środowisku twórczym stolicy zawdzięczał przede wszystkim literaturze – kolejnym powieściom poli-

¹ Pisarz w początkowym okresie swojej literackiej aktywności podpisywał swoje teksty: Juliusz Bandrowski, jednak w kolejnych latach dodał także nazwisko rodowe swojej matki i podpisywał się: Juliusz Kaden-Bandrowski. W dyskursie publicystycznym i krytycznym, pisząc o autorze *Generala Barcza*, utarło się używać często tylko nazwiska Kaden – zwyczaj ten także respektują współcześni badacze twórczości pisarza.

² Fakty z oficjalnego życiorysu pisarza podają za: E.G. [E. Głębička], biogram: *Kaden-Bandrowski Juliusz*, [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, t. 4, red. J. Czachowska i A. Szałagan, Wydawnictwo Szkole i Pedagogiczne, Warszawa 1996, s. 8–9.

³ Zob. J. Kaden-Bandrowski, *Kultura w mieście*, [w:] tegoż, *Za stołem i na rynku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo, Lwów 1932, s. 242. Był to fragment, jak informuje przypis, przemówienia wygłoszonego przez Kadena na posiedzeniu Rady Miejskiej w Warszawie podczas dyskusji nad budżetem w 1931 roku.

⁴ W najbardziej poruszający sposób pisał o tym już przed wielu laty Michał Sprusiński, niegodzący się na krzywdzące uproszczenie zawodowej biografii J. Kadena-Bandrowskiego i podsumowanie jej słowami „pisarz sanacyjny”, eksponujące wyłącznie negatywną konotację tego określenia. Zob. M. Sprusiński, *Tak wspinały, a tak biedny w istocie*, [w:] tegoż, *Juliusz Kaden-Bandrowski. Życie i twórczość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, s. 5–11.

tycznym, wydanym po 1918 roku, takim jak *Generał Barcz*, *Mateusz Bigda*, *Czarne skrzydła*, ściśle powiązanych z aktualną rzeczywistością. Wywoływały one niezmiennie, także ze względu na odważny sposób ukazywania kwestii obyczajowych, duże poruszenie, tak wśród krytyki, jak i ówczesnych czytelników. Z pewnością pisarz był postacią nietuzinkową, budzącą u innych zawsze skrajne emocje, co zauważają osoby go wspominające. Kazimierz Wierzyński także zapamiętał, jak złożoną osobowością był Kaden-Bandrowski:

Klasa Kadena nie została u nas należycie oceniona, możliwe dlatego, że ludzie go nie lubili. Miał więcej wrogów niż przyjaciół, a i tych zrażał sobie i to nawet niechcący. Źródłem wszystkiego była, moim zdaniem, straszna cecha polska – próżność. Rządziła nim jak demon. Nie umiał poskromić w sobie pychy. Patrzyłem na to przez lata – z bólem i zawodem podeszłego przyjaciela. Ale wszystkie kadenowskie – dobro i zło – zasługują na więcej pamięci i na więcej zrozumienia, niż dzisiaj mu się poświęca⁵.

Za czasów PRL-u Kaden, z przyczyn głównie politycznych, stawał się pisarzem coraz bardziej „nieobecnym”, mimo że po 1956 roku nie brakowało znakomitych badaczy ukazujących znaczenie jego dorobku w literaturze polskiej⁶. Oczywiście także względy artystyczne przyczyniały się do małego zainteresowania czytelników jego twórczością (szczegółowe ustosunkowanie się do kwestii powojennej recepcji twórczości Kadena przekracza tematykę niniejszego szkicu). Należy jednak przypomnieć, że Andrzej Wajda, adaptując w 1991 roku dla Teatru Telewizji powieść Kadena *Mateusz Bigda*⁷ – spektakl zatytułował *Bigda idzie* – potwierdził tym samym artystyczną atrakcyjność tkwiącą bodaj nie tylko w tej książce pisarza.

Z wielu faktów i wydarzeń składających się na bogate życie zawodowe pisarza, jego związki z muzyką są chyba wciąż najrzadziej przypomniane⁸. Skandale i dyskusje wywoływane przez kolejno ukazujące się powieści Kadena czy głośne kampanie publicystyczne z jego udziałem, przysłoniły pasję muzyczną pisarza. Najczęściej wspomina się jego młodzieńcze związki z muzyką, podkreślając, że zanim został głośnym powieściopisarzem, chciał grać na fortepianie, marząc

⁵ K. Wierzyński, *Pamiętnik poety*, do druku przygotował i przypisami opatrzył P. Kądziela, Oficyna Wydawnicza INTERIM, Warszawa 1991, s. 6.

⁶ Pierwsza i wciąż jedyna monografia poświęcona twórczości pisarza wyszła spod pióra Michała Sprusińskiego. Twórczością Kadena interesowało się grono wielu wybitnych literaturoznawców, z ostatnich prac należy przywołać książkę Andrzeja Kaliszewskiego, która ukazuje warsztatową doskonałość reportaży i publicystyki autora *Generała Barcza*; zob. tegoż, *Bagnet i pióro. Twórczość publicystyczna Juliusza Kadena-Bandrowskiego*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2015.

⁷ Premiera spektaklu Teatru Telewizji *Bigda idzie* odbyła się w 1999 roku, autorem adaptacji powieści pisarza oraz reżyserem był Andrzej Wajda.

⁸ Zob. J. Skarbowski, *Juliusz Kaden-Bandrowski jako krytyk muzyczny*, [w:] tegoż, *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, „Czytelnik”, Warszawa 1981, s. 98–114; A. Budziszewska, *Publicystyka Juliusza Kadena-Bandrowskiego. W kręgu korespondencji belgijskiej*, „Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 6, s. 109–120.

o występach na najlepszych scenach muzycznych świata⁹. Miał przecież kontynuować muzyczne tradycje rodzinne – jego matka była pianistką, stryj śpiewakiem operowym¹⁰. Kaden otrzymał staranne wykształcenie muzyczne – studiował ze znakomitymi wynikami w konserwatoriach Lipska i Brukseli. Los jednak pokrzyżował jego młodzieńcze zamiary. Andrzej Kaliszewski, analizując stosunkowo niedawno twórczość publicystyczną pisarza, także odwołał się do tego „zmkniętego” fragmentu jego biografii:

Niestety, jasno rysującą się przed nim, zapewne międzynarodową karierę wirtuoza fortepianu uniemożliwiła mu kontuzja ręki (odniesiona wprawdzie w dzieciństwie, ale dalekosiężne jej skutki dały o sobie znać dopiero w Brukseli). Tym samym przyszły legionista skupił się na dwóch pozostałych swoich pasjach, tj. pisarstwie oraz polityce. Jednak to właśnie muzyka – jako temat – zajęła, czemu trudno się dziwić, istotne miejsce w jego ówczesnej publicystyce, jak też powraca w okresie znacznie późniejszym (bardzo oryginalna i zarazem profesjonalna książka eseistyczna o Chopinie: *Życie Chopina* [...] ¹¹.

Wnikliwy badacz publicystyki autora *Generała Barcza* podkreślił, że pisanie o muzyce nie tylko rozpoczynało jego działalność literacką – stało się również zwieńczeniem jego międzywojennej twórczości. Książka o Chopinie z 1938 roku, jak zauważył Kaliszewski, była ostatnią, w całości poświęconą i skonstruowaną wokół jednorodnego tematu, którą wydał pisarz przed 1939 rokiem. Tom *Wspomnienie i nadzieje*, opublikowany praktycznie w tym samym czasie, składał się z tekstów także o charakterze publicystycznym, poruszających jednak wiele różnych problemów¹². Należy jednak podkreślić, że Kaden pisał o muzyce i wielu kwestiach z nią związanych całe międzywojnie, choć czynił to ze zmiennym nasileniem¹³. U progu swojej publicystycznej kariery w 1906 roku, realizując się już jako publicysta i recenzent sztuki o samym akcie krytycznym, stwierdził:

Krytyk jest to człowiek, który wsłuchuje się w wewnętrzną muzykę dźwięczącą w każdym rzetelnym dziele sztuki, który wydobywa na jaw ukrytą w nim poezję¹⁴.

Muzyka i poezja stały się symbolem artystycznej doskonałości, uzyskując w hierarchii wartości estetycznych krytyka status równorzędny. Metaforyczne

⁹ Podaję za: J. Skarbowski, *Juliusz Kaden-Bandrowski jako krytyk muzyczny...*, s. 93.

¹⁰ Specyficzny literacki portret stryja, tenora operowego Aleksandra Bandrowskiego, nakreślił Kaden w jednym ze swoich opowiadań osnutych na wspomnieniach z dzieciństwa, które ukazały się w tomie: *Miasto mojej matki* w 1925 r. (opowiadanie *Ślawa zadedykował stryjowi*). Pisarz opublikował także króciutkie wspomnienie poświęcone stryjowi, dotyczące jego występu w operze warszawskiej, zapamiętanego z dzieciństwa. Zob. J. Kaden-Bandrowski, *Wspomnienie o Aleksandrze Bandrowskim*, [w:] *Stulecie Teatru Wielkiego w Warszawie 1833–1933*, red. E. Świerczewski, Kierownictwo Opery Warszawskiej, Warszawa 1933, s. 38–39.

¹¹ A. Kaliszewski, *Bagnet i pióro. Twórczość publicystyczna Juliusza Kadena-Bandrowskiego*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2015, s. 41.

¹² Zob. tamże, s. 290.

¹³ Zob. J. Skarbowski, *Juliusz Kaden-Bandrowski jako krytyk muzyczny...*, s. 98–114.

¹⁴ J. Kaden-Bandrowski, *Słów kilka o zadaniach krytyki literackiej*, „Nasz Kraj” 1906, z. 5; cyt za: A. Budziszewska, *Publicystyka Juliusza Kadena-Bandrowskiego...*, s. 114.

zdefiniowanie istoty dzieła sztuki, jak i powołania krytyka – uważnego słuchacza, można potraktować jako wynik respektowania przez pisarza zasad estetyki młodopolskiej. Michał Sprusiński zwrócił uwagę, że Kaden, formułując tę ważną metakrytyczną deklarację, inspirował się również poglądami Ignacego Matuszewskiego (on także pisał o wewnętrznej muzyce dzieła), potwierdzając tym samym związek poglądów początkującego przecież publicysty z charakterystycznymi tendencjami artystycznymi, oddziałującymi również na ówczesny dyskurs krytyczny¹⁵. Język krytyki, oscylujący zawsze pomiędzy stylem dyskursu naukowego a publicystyczną swobodą metaforycznych sformułowań, często posługiwał się określeniami związanymi z muzyką, wykorzystując powszechność doznań i wrażeń muzycznych, jakie posiada każdy przeciętny odbiorca sztuki.

Poruszający się pomiędzy różnymi obszarami sztuki Kaden uważał, że wielcy artyści dysponowali językiem uniwersalnym, niezależnym od specyfiki materiału artystycznego, który wykorzystywali, tworząc własne dzieła. Takie rozumienie sztuki wyraźnie uwidocznili się między innymi już w sposobie interpretowania malarstwa Jacka Malczewskiego, który w 1903 roku po raz pierwszy pokazał swoje obrazy (po wystawie lwowskiej) publiczności warszawskiej:

Twórczość jego [J. Malczewskiego – E.W.] uwydatnia najistotniejszą treść współczesnej duchowości naszej, wyrażając ją wymownie jakby własnym od nikogo niezapożyczonym językiem, harmonijnie, jakby dźwiękami dawnych gędźb i lutni wajdelotów, na Chopinowską muzykę przetopionych, silnie i plastycznie, jakby rylcem i dłutem ze stali¹⁶.

Osiemdziesiąt obrazów Malczewskiego, zdaniem recenzenta, należało chłonać wszystkimi zmysłami, czytać je oraz słuchać¹⁷. Porównanie twórczości malarza do muzyki Fryderyka Chopina i poprzez nią powiązanie z tradycją romantyczną oraz ludową, stało się dla niego najskuteczniejszą metodą, aby potwierdzić ostatecznie wyjątkowe dla kultury polskiej znaczenie malarstwa artysty i nadać mu rangę przynależną naszym najważniejszym twórcom narodowym. Czynił to Kaden, recenzent, w momencie, gdy malarz dopiero rozpoczął prezentację swojego dorobku szerszej publiczności.

Warto podkreślić, że Kaden nigdy nie stał się krytykiem ani publicystą, koncentrującym się wyłącznie na kwestiach estetycznych czy artystycznych, wręcz przeciwnie – zawsze interesowały go wartości społeczne sztuki i jej udział w kształtowaniu rzeczywistości¹⁸. Doceniał jej siłę i znaczenie dla budowania świadomości narodowej, co działaniom twórczym w czasie zaborów nakazywało tak wówczas „pielęgnowane” dziedzictwo romantyzmu. Niezmiennie traktował romantyzm jako zasadniczy fundament ideowy aktywnej postawy pisarskiej i społecznej, której był gorącym orędownikiem, co wielokrotnie uwidoczni się w wielu jego wypowiedziach publicystycznych¹⁹.

¹⁵ Zob. M. Sprusiński, *Juliusz Kaden-Bandrowski...*, s. 15.

¹⁶ J. Bandrowski, *Ze sztuki. Wystawa Jacka Malczewskiego*, „Kurier Poranny” 1903, nr 331, s. 6.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ A. Budziszewska, *Publicystyka Juliusza Kadena-Bandrowskiego...*, s. 117.

¹⁹ Zob. tamże.

Pisanie o muzyce w przypadku Kadena skutecznie zrekompensowało przebraną karierę pianisty, stąd w pierwszym okresie jego działalności publicystycznej tematy muzyczne wyraźnie ją zdominowały, wprowadzając niejako przyszłego pisarza w świat literatury²⁰. Odrębny, i wcale niemały, temat, zgodnie ze spostrzeżeniami Jerzego Skarbowskiego²¹, w publicystyce Kadena tworzą między innymi jego recenzje dotyczące opery (premiery warszawskie dzieł Wagnera) pisane dla „Świata” w latach 1922–1932, czy oceny i omówienia twórczości Karola Szymanowskiego, będące ważnym, jak szczególnie podkreślał badacz, świadectwem stosunku pisarza – krytyka muzycznego – do dorobku społecznego. Nielatwe wzajemne relacje pomiędzy czołowym literatem a najważniejszym kompozytorem naszego rodzimego międzywojnia posiadały również czyisto personalne uwikłanie²². I oczywiście tematem najbardziej rozległym, także pod względem literackim, stał się już sygnalizowany obraz Fryderyka Chopina i jego muzyki, co także dopomina się o szersze omówienie, mimo że osoba kompozytora sprawiła, że książką Kadena z 1938 roku interesowali się wielokrotnie także badacze współcześni²³.

Zważywszy na fakt, że pisarz sam chciał zostać wirtuozem fortepianu, warto prześledzić sposób, w jaki portretował współczesnych sobie pianistów, ukazując ten specyficzny temat muzyczny jako integralną i ważną część swego światopoglądu artystycznego. Chronologicznie pierwszym artystą, o występie którego pisał, był Józef Śliwiński, znajdujący się wówczas u szczytu swojej zawodowej kariery i koncertujący niemal w całej Europie. W krótkim sprawozdaniu z występu w Krakowie w styczniu 1914 roku recenzent czasopisma „Naprzód” relacjonował:

Niewielu dziś pianistów na świecie rozporządza tak olbrzymim tonem, siłą i żywiołowym temperamentem, jak Śliwiński. Fortepian pod potężnym uderzeniem artysty brzmi niezwykle bujnie. Nie słychać drzewa, młoteczków, klawiszy, mechanizmu instrumentu, podporządkowany rozkazującej woli, spełnia najposłuszniej, najuleglej postanowienia interpretacji²⁴.

Kaden zachwycał się aktem twórczym pianisty, którego wola i podejmowane decyzje – sztuka interpretacji – podporządkowały sobie instrument, w wyniku czego powstawała i rozbrzmiewała muzyka. Posłużenie się pomysłowemu chwy-

²⁰ Zob. tamże.

²¹ Zob. J. Skarbowski, *Juliusz Kaden-Bandrowski jako krytyk muzyczny...*, s. 103–106.

²² Kwestie wzajemnych relacji Karola Szymanowskiego oraz Juliusza Kadena-Bandrowskiego omówił m.in. Józef Opalski w swojej książce: *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1980, s. 180–182.

²³ Zob. K. Maciąg, „Naczelnym u nas jest artystą”. *O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010. Jedną z ostatnich analiz książki Kadena z 1938 roku przedstawił Andrzej Kaliszewski; zob. tegoż, *Bagnet i pióro...*, s. 290–300.

²⁴ J.K. [J. Kaden], *Z sali koncertowej. Koncert Józefa Śliwińskiego*, „Naprzód” 1914, nr 3, s. 5. We wszystkich cytatach, przytaczanych ze źródeł sprzed 1939 r., pisownia została uwspółcześniona.

tem „rozpisania na części” fortepianu pozwoliło uświadomić odbiorcy, jak złożonym jest proces samego powstawania dźwięku, który dopiero wykonawca swoim kunsztem przemienia w muzykę. Znajomość arkanów sztuki pianistycznej pozwoliła Kadenowi szczegółowo analizować sposób gry pianisty, chwilami nawet „ogolając” muzykę z jej artystycznych tajemnic „niedostępnych” dla przeciętnego słuchacza. Artykułował swoje uwagi z pozycji eksperta, czy jak powiedziałby Janusz Słowiński, zajmujący się teorią krytyki, wtajemniczonego odbiorcy²⁵. Kaden w recenzji skupiał się na technice gry pianisty, która rozstrzygała o jakości prezentowanego utworu, stąd opisując ruchy jego dłoni, podkreślał wpływ przegubu, przedramienia, na sposób uderzania palcami o klawisze. Mimo że rozpoczął dopiero karierę krytyka muzycznego, doskonale odnalazł się w tej nowej roli, oceniając bez kompleksów uznanego przecież artystę, dwadzieścia lat starszego, wytykając mu także uchybienia techniczne polegające na nie dość, jego zdaniem, przejrzystej grze palcowej w stosunku do świetnie opanowanej gry przegubu i ramienia²⁶. Przywiązywał, co wydaje się oczywistością, duże znaczenie do techniki stosowanej przez pianistę, również dlatego, że doskonale wiedział, ile czysto fizycznego trudu wkłada on, aby uzyskać odpowiednią sprawność dłoni.

Najpełniej specyfikę pracy pianisty scharakteryzował po wielu latach, pisząc w lutym 1929 roku o kolejnym wybitnym wirtuozie fortepianu – Aleksandrze Michałowskim. Dodać należy, że Michałowski był także nauczycielem pisarza²⁷, choć żaden ślad świadczący o jego osobistych relacjach z pianistą nie pojawił się w tekście. Kaden wypowiadał się o znakomitym wirtuozie i doskonałym interpretatorze dzieł Chopina, będąc już uznanym twórcą i osobowością artystyczną stolicy. Szkic *Aleksander Michałowski przy fortepianie* był tekstem okolicznościowym, który powstał z okazji 60-lecia pracy twórczej pianisty. Pozostaje on jedną z najbardziej urokliwych i poruszających ze wszystkich wypowiedzi publicystycznych pisarza o muzyce, wyróżnia się także spośród innych jego szkiców poświęconych kwestiom artystycznym. Mistrzostwo Michałowskiego pozostawało faktem, do którego nikogo nie trzeba było już przekonywać. Pisarza interesował sposób pracy wirtuoza, decydujący o jego osiągnięciach, co wpisywało się doskonale w konwencję jubileuszowego szkicu, zwyczajowo akcentującego zalety osoby będącej głównym bohaterem. Portret wybitnego pianisty rozpoczął pisarz od ukazania podjętych przez niego przygotowań do dwóch koncertów Chopina (e-moll i f-moll):

Kto jednak poznał głębiej istotę sztuki odtwórczej, rozumie, iż nie byłoby w tym żadnej przesady, gdyby istotnie po sześćdziesięciu latach pracy, teraz znów od początku niejako

²⁵ Użyłam określenia zaczerpniętego z podstawowego, dla wszystkich zajmujących się krytyką, artykułu badacza; zob. J. Sławiński, *Funkcje krytyki literackiej*, [w:] tegoż, *Dzielo. Język. Tradycja. Prace wybrane*, t. 2, red. W. Bolecki, Universitas, Kraków 1998, s. 164.

²⁶ J.K. [J. Kaden], *Z sali koncertowej. Koncert Józefa Śliwińskiego*, „Naprzód” 1914, nr 3, s. 5.

²⁷ Podaje za: M. Sprusiński, *Juliusz Kaden-Bandrowski...*, s. 13.

przygotowywał się mistrz do nowego występu. Bo przecież żaden występ nie jest powtórzeniem poprzedniego, lecz zawsze krokiem dalszym, czynionym naprzód, z dziedziny jednej doskonałości ku nowej, jeszcze dalszej. Wszystko więc jedno, czy po czterdziestu, czy po czterech tysiącach występów: Sam rozwój rzeczy prowadzi naprzód człowieka, narzucając mu nowe pęta coraz delikatniejszej i wyższej doskonałości²⁸.

W dalszym opisie pracy pianisty Kaden sięgnął po słowo naśladownictwo, potwierdzając oczywistą wtórność wykonawcy wobec dzieła kompozytora, ale równocześnie mocno akcentując jego niebywałą wręcz wysiłkę twórczy. Zachwył pisarza budziło ciągle i nieustanne samodoskonalenie się pianisty. Zaakcentował, jak duża jest skala technicznych trudności oraz precyzja, z jaką w klawisze instrumentu muszą uderzać palce wirtuoza:

Praca nad aparatem tym wymaga niebywalej doskonałości. Zagłębienie rzutu akordowego o setną czy tysięczną sekundy wcześniejsze, lub powolniejsze zmieni przecież całą barwę akordu. Płaszczenie się poduszki palca na trąconym klawiszu śpieszniejsze, czy też powolniejsze zgięci, lub rozrzedzi ton, przerywając właściwy rysunek melodii.

Więc praca wirtuoza zawsze ta sama, poświęcona tym samym celom mechaniki?

Nic podobnego! Praca ciągle odmienna, od poprzedniej. Czego innego bowiem szukał na klawiaturze trzydziestoletni Michałowski, a czego innego szuka dziś mistrz sędziwy. Musi więc technikę swą zgrywać ustawicznie, temperować, dostrajać, by była właściwym wyrazem ostatnich jego celów duchowych. Musi więc technikę ową wciąż reformować²⁹.

Pianista był dla pisarza artystą, zdolnym wyrażać własne prawdy duchowe, ujawniające się poprzez interpretację utworu muzycznego, uwarunkowanego doświadczeniem życiowym i artystycznym. Za taką szczegółową charakterystyką Kadena – krytyka muzycznego, co także raz jeszcze należy podkreślić, wyraźnie „prześwitywał” Kaden – pianista, który fizycznie doświadczył, czym są wielogodzinne ćwiczenia, trwające zdecydowanie dłużej niż oklaskiwany przez publiczność koncert. Znamienne, że w jednym z nielicznych wspomnień o Kadencie z okresu jego studiów w konserwatorium belgijskim, został także „uchwycony” i zapamiętany przy fortepianie. Świadek młodości pisarza, Józef Brodzki, zanotował:

Prawdziwą udręką naszego „Pension de Famille” na Ixelles w Brukseli był pewien uczeń konserwatorium – mały, brzydki, przysadzisty, na pałąkowatych nogach, z bujną, przydługą czupryną i nieodzownym na owe czasy czarnym krawatem à La Lavallière. Ćwiczył od rana do nocy, zamęczał nas formalnie. Czasami, gdy pięknie zadźwięczał jakiś frazes muzyczny z Chopina, Bacha lub Mozarta, zdawało się, że dłużej popłynie ta muzyka, że się odetchnie po „dukających” wprawkach. Skądże znowu. Jakby na przekór wszelkim oczekiwaniom znów wbijały się w mózgi dokuczliwe, tępe, całkiem bezosobiste i jakby nowe nie muzyczne, ale matematyczne, uparte palcówki i gamy, gamy i palcówki³⁰.

²⁸ J. Kaden-Bandrowski, *Aleksander Michałowski przy fortepianie*, „Gazeta Polska” 1929, nr 285; cyt za: tegoż, *Za stołem i na rynku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo, Lwów 1932, s. 189.

²⁹ Tamże, s. 191.

³⁰ J. Brodzki, *Kaden i Aciaki*, „Współczesność” 1962, nr 1; cyt. za: M. Sprusiński, *Juliusz Kaden Bandrowski...*, s. 13.

Pisząc już po latach o technicznych niuansach gry na fortepianie, Kaden nie tylko tłumaczył znaczenie warsztatu, ale uwznioślił ćwiczenia techniczne pianisty do rangi działań twórczych, będących ważnym etapem prowadzącym do powstania mistrzowskiego wykonania dzieła muzycznego. Na marginesie dodać wypada, że ów kolega z czasów młodości studenckiej pisarza wyznawał zniecierpliwienie typowe dla postawy laika, nawet kochającego muzykę, który zazwyczaj nie do końca zdaje sobie sprawę, albo raczej często o tym zapomina, co poprzedza podziwiany przez niego występ. Kaden nie ograniczył sztuki pianisty wyłącznie do sceny, choć poruszająco potrafił pisać także o występie oraz specyfice samego – niepowtarzalnego – koncertu. Empatia, z którą traktował wysiłek pianisty, ściśle wiązała się również z całym jego światopoglądem artystycznym, prezentowanym zarówno w twórczości literackiej, jak i działalności społecznej. Pisarz reprezentował głęboki szacunek do pracy, co także podkreślało wielu badaczy analizujących jego postawę, ukształtowaną jeszcze w okresie młodopolskim³¹. Tu oczywiście warto przypomnieć, że drugą w jego dorobku książką był zbiór nowel *Zawody* z 1911 roku, poświęcony ukazaniu anatomii i sensu pracy zwykłych ludzi. Praca artystów, choć posiadała własną specyfikę, opiera się również na wysiłku fizycznym, o czym właśnie – jako wykształcony pianista – doskonale wiedział. Prezentowany przez pisarza stosunek do pracy i postrzeganie przez jej pryzmat twórczego wysiłku ludzi na gruncie polskim odsyła, wręcz automatycznie, w stronę stanowiska Stanisława Brzozowskiego. Michał Sprusiński w kontekście młodzieńczych poglądów Kadena zwrócił uwagę na podobieństwo jego przekonań z młodopolskim filozofem pracy, zaznaczając, że pisarz nie był pod bezpośrednim wpływem Brzozowskiego, a raczej uległ jego dużej ówczesnej, jak pisał, obiegowej popularności³². Związanie się młodego publicysty z kręgiem polskich socjalistów, z którego wywodził się także przyszły obóz polityczny Józefa Piłsudskiego, nie pozostawało obojętnym na jego stosunek do pracy fizycznej, co uwidoczni się także w późniejszych powieściach pisarza (casus: *Czarne skrzydła*).

Nie zagłębiając się w kwestie zaplecza ideowego poglądów, również i politycznych, Kadena, uzasadnionym będzie przecież twierdzenie, że uczył się doceniać pracę oraz wysiłek twórczy, studiując pianistykę i marząc o karierze wirtuozą fortepianu – oczywiście wielkiego formatu. Tekst o sylwetce Aleksandra Michałowskiego zdaje się tę muzyczną perspektywę w spojrzenie na postawę pisarza uzasadniać. Szkic z 1929 roku z „tekstu okolicznościowego” przemienił się w ważną deklarację artystyczną Kadena, tym bardziej że pisarz przedrukował szkic poświęcony znakomitemu pianiście w tomie *Za stołem i na rynku*; zdecydował się w 1932 roku zebrać właśnie takie, pozornie błahe, okolicznościowe teksty. Wszystkie zamieszczone w tym zbiorze wypowiedzi pisarza powstały pod

³¹ Zob. M. Sprusiński, *Juliusz Kaden Bandrowski...*, s. 20–24.

³² Zob. tamże, s. 22.

dyktando wydarzeń aktualnych, takich jak odejście zasłużonego pisarza lub rocznica śmierci, batalia w ratuszu miejskim czy odwiedziny zagranicznych literatów, a jednak stworzyły one ważny zapis, który, co szczególnie istotne, pozwolił mu, już dojrzałemu pisarzowi, skomentować także własne wybory, wskazać, co w jego życiu było najważniejsze, wyjątkowo uwiarygodniając swoją działalność publicystyczną i społeczną. Zbiór stał się jednocześnie rodzajem autobiografii intelektualnej Kadena, który dbał o „dokumentowanie” także dorobku publicystycznego. Książka została świetnie skomponowana, podzielona na cztery przejrzyste części – *Wśród swoich*, *Wśród obcych*, *Przy warsztacie*, *Na rynku* – ukazujące różne sfery wyjątkowej aktywności Kadena, stąd zawsze centralną postacią pozostawał sam pisarz. W tym trochę niedocenianym, zarówno przez krytykę międzywojenną, jak i badaczy współczesnych, tomie, wszystkie ważne etapy i okresy w biografii pisarza nie tylko spotykają się, ale również wzajemnie się przenikają. Jego decyzją tekstem otwierającym ten osobliwy zbiór, głównie okolicznościowych mów i oficjalnych przemówień, stał się szkic poświęcony romantyzmowi, tekst niewątpliwie scalający w spójną całość postawę pisarza. Szkic, noszący tytuł *Romantyzm*, także był wcześniej publikowany i otwierał tom *Romantyzm w muzyce*³³, który redagował wybitny muzykolog oraz propagator twórczości Chopina Mateusz Gliński. Jednak rozumienie przez Kadena romantyzmu było wyjątkowo szerokie i na tyle uniwersalne, że mógł on poprzedzać refleksję naukową dotyczącą praktycznie wszystkich dziedzin sztuki i praktycznie każdej działalności ludzkiej. Według pisarza romantyzm oferował ideologię służącą wydobyciu mocy i siły każdego człowieka, która nie pozwalała się zamknąć w żadne jednoznacznie twierdzenia. W zakończeniu swojego szkicu pisał:

Czy wiesz teraz, co znaczy Romantyzm? To o czym wszyscy marzą, a nikt nic o tym nie wie: wieczna miłość człowieka.

Sprawiedliwość.

Wieczna nadzieja.

Nieustające zwycięstwo nad przeszłością i nad wszystkim, nad całym światem w imię tego, że tak wzniośli i tak bezbronni jesteśmy w naszej znikomości.

Ile razy, w natchnionym nieszczęściu znikomego istnienia naszego, rozpaleni uczuciem miłości, imamy się dzieł i spraw, przekraczających nasze wątłe siły, tyle razy On właśnie kroczy na naszym czele.

Idzie, biegnie, wylata naprzód, ratuje, gubi, rozwała, niszczy – wszystko, wszędzie prowadzi³⁴.

Napędzony taką ideologią Kaden, jak słusznie zauważył Kazimierz Czachowski³⁵, działał i tworzył. A praca stawała się metodą przezwyciężania własnych słabości i ograniczeń, które lekceważyć nakazywał zdefiniowany na wła-

³³ Zob. *Romantyzm w muzyce. Monografia zbiorowa*, red. M. Gliński, nakładem miesięcznika „Muzyka”, Warszawa 1932, s. 7–10.

³⁴ J. Kaden-Bandrowski, *Romantyzm*, [w:] tegoż, *Za stołem i na rynku...*, s. 9–10.

³⁵ Zob. K. Czachowski, *W ogniu walki o ideę* [rec. J. Kaden-Bandrowski, *Za stołem i na rynku*, Lwów 1932], „Czas” 1932, nr 7, s. 3.

sny użytek – tak, użytek – romantyzm. Jakże inną rangę uzyskał portret Aleksandra Michałowskiego przy fortepianie, wpisany w szersze rozważania pisarza o literaturze i twórczości, od tego, który posiadał na gazetowej stronicy, gdzie był wcześniej drukowany. Szkic o Michałowskim zamieszczony w części *Przy warsztacie* stał się wzorem i przykładem pracy oraz działań artysty. Portret pianisty doskonale harmonizował z refleksjami Kadena dotyczącymi sztuki i powołania artysty. Pisarz konsekwentnie twierdził, że najważniejszym dla każdego twórcy pozostaje ciągłe doskonalenie siebie, swojego rzemiosła i warsztatu³⁶. Odpowiadając i polemizując z młodymi poetami Kwadrygi – tekst ten także znalazł się w zbiorze – przestrzegał przed zbyt dużym zaufaniem w natchnienie i talent, które, jego zdaniem, powinny łączyć się z ciężką pracą nad warsztatem i formą dzieła:

Mówicie Panowie, że to szewska metoda w owych chwilach, czy też przy owych okazjach ratować się rzemiosłem.

Nie obrażajcie szewskiego zawodu. Pracując kiedyś nad *Zawodami*, cały miesiąc uczyłem się u szewca. Wierzcie mi – że bywają buciki – natchnione.

Tak tu jest wszystko wyraszpiłowane, tak skręcona dratwa, tak przyszuwa czule przystaje do podeszwy. Widziałem, jak przy takiej natchnionej robocie rzemiosło służy, spieszy i pomaga natchnieniu.

Czyście słyszeli, aby dobremu skrzypkowi ciążył smyczek, dobremu fortepianiście za dużo było klawiszy, wielkiemu malarzowi, by przeszkadzało płótno? Co też to za natchnienie, Panowie, drodzy, które boi się twardych rygorów miary i rzemiosła³⁷.

Nie bez humoru studiował natchnionych i rozgorączkowanych młodych poetów lekceważących kwestie warsztatowe. Tym razem występując w roli starszego i bardziej doświadczonego kolegi, konsekwentnie przestrzegał przed „artystowską” pychą. Pisarz, sumiennie oraz odpowiedzialnie wypełniając również obowiązki belfra – szkic wiązał się z prowadzonym przez niego dodatkiem literackim „Głos Prawdy” – starał się początkujących przeciw twórców nauczyć szacunku do techniki i ćwiczeń, które w dziedzinie słowa (literatury) wydają się mniej oczywiste niż w muzyce:

Utwór słowa, pisana kompozycja jest taką samą kompozycją z punktu widzenia sztuki, jaką jest obraz, jaką jest symfonia, czy prowadzenie symfonii, czy wykonanie sonaty. Wszystko zależy tu w pierwszej linii od talentu. Talentowi temu jednak można pomóc. Można uprawiać trele, czy oktawy, można uświadomić proporcje całości, można wyćwiczyć, wytrenować właściwe zabiegi skojarzeń i obrazów, można pokazać i zaprawić w doświadczeniu wykrywania ślepych torów pracy kompozycyjnej.

Nie zabije to sztuki, ani nie zabije indywidualności. Przeciwnie – wyzwala je spod naporu trudów technicznych, a tym samym daje im szerszy lot i większe możliwości twórcze³⁸.

³⁶ Zob. J. Kaden-Bandrowski, *Jedyna rzeczywistość człowieka*, [w:] tegoż, *Za stołem i na rynku...*, s. 159.

³⁷ Tenże, *W walce z Kwadrygą*, tamże, s. 169–170 [pisownia wielką literą oryginalna].

³⁸ Tenże, *Nasza freblówka literacka*, tamże, s. 208.

Fundamentem sztuki pozostawało rzemiosło. Posługiwanie się przez Kadena przykładami odwołującymi się do działań ze sfery muzyki potwierdzało, jak wiele pisarz i publicysta zawdzięczał szkole muzycznej, do której uczęszczał, i ćwiczeniom przy fortepianie. Nie były to puste, wyłącznie „papierowe”, argumenty czy patetyczne frazesy, o co – ze względu na swój podniosły styl wypowiedzi – nader często go posądzano. Był typem pisarza, który wciąż sam doskonalił i poprawiał swoje najważniejsze powieści, a pierwsze wydanie dla niego samego stawało się „egzemplarzem próbnym”, wymagającym ciągłego ulepszenia. Nie traktował już wydanej powieści (książki) jak gotowego tekstu literackiego, który po opublikowaniu – wraz ze swoimi błędami – wydaje się być dziełem definitywnie skończonym. Jego postępowanie było charakterystyczne bardziej dla działań pianisty, który wciąż trzyma się z mozołem nad jeszcze lepszym wykonaniem utworu muzycznego. Jego pracowitość i dążenie do doskonalenia swoich książek budziły szacunek nawet u jego przeciwników, na brak których nigdy nie mógł narzekać. Właśnie te ciągle „nieukończone” książki stawały się dla niego sensem twórczości, o czym często zapomina się w anegdotycznych opowieściach, skupionych na ukazywaniu ciekawostek z życia pisarza.

Warto także zauważyć, że zabierając głos w kwestiach muzyki, Kaden nie stał się nigdy wyznawcą wyłącznie technicznej perfekcji. Pisząc o uczestnikach Konkursu Chopinowskiego, który od 1927 roku odbywał się co pięć lat w Warszawie, dał się poznać jako wyjątkowo wymagający recenzent; *nota bene* pisarz działał w Komitecie organizującym pierwszą edycję konkursu, a w drugiej (1932) zasiadał nawet w jury. O jego surowych opiniach przekonali się między innymi Stanisław Szpinalski czy Róża Etkin, polscy uczestnicy i laureaci pierwszego Konkursu Chopinowskiego³⁹. A jednak, mimo braków technicznych, które konsekwentnie zarzucał wszystkim młodym pianistom polskim⁴⁰, nie zgodził się z werdyktem jury trzeciego Konkursu Chopinowskiego w 1937 roku. Jego zdaniem Witold Małcużyński, który zajął wówczas miejsce trzecie (na pierwszych dwóch miejscach znaleźli się pianiści radzieccy), powinien zwyciężyć. Uznanie Kadena muzyk zdobył za swój wielki styl interpretacji zgodny z polską szkołą pianistyczną, która, według niego, powinna ogniskować się wokół wskazówek, jakie potomnym pozostawił sam Fryderyk Chopin⁴¹. Marzyło się pisarzowi wówczas wydanie dzieł zbiorowych Chopina, opalcowanych, komentowanych oraz wyjaśnionych przez naszych rodzimych i największych mistrzów fortepianu⁴². Od pierwszej edycji konkursu miał nadzieję, że również młodzi pianiści polscy interpretując muzykę Chopina tylko w sobie właściwy sposób, staną się ambasa-

³⁹ Tenże, *Na marginesie międzynarodowego konkursu Chopina*, „Świat” 1927, nr 6, s. 19.

⁴⁰ Tenże, *Międzynarodowy konkurs Chopina w Warszawie w styczniu 1927 r.*, „Świat” 1926, nr 46, s. 3.

⁴¹ Zob. J. Kaden-Bandrowski, *Na marginesie międzynarodowego konkursu Chopina*, „Świat” 1927, nr 6, s. 19.

⁴² Zob. tamże.

dorami naszej kultury oraz odrodzonego państwa polskiego. Wszystkie plany i marzenia pisarza, także muzyczne, unieważnił wybuch wojny w 1939 roku. W tych najtragiczniejszych momentach życia, podczas okupacji i tragicznej śmierci syna Pawła, ratowały go praca i Chopin, według niego najgenialniejszy muzyk świata, przy którym nie bał się płakać⁴³.

Bibliografia

Źródło drukowane

Wierzyński Kazimierz, *Pamiętnik poety*, do druku przygotował i przypisami opatrzył Paweł Kądziała, Oficyna Wydawnicza INTERIM, Warszawa 1991.

Opracowania

Kaden-Bandrowski Juliusz, *Za stołem i na rynku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo, Lwów 1932.

Kaden-Bandrowski Juliusz, *Życie Chopina*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1938.

Kaden-Bandrowski Juliusz, *Romantyzm*, [w:] *Romantyzm w muzyce. Monografia zbiorowa*, red. Mateusz Gliński, nakładem miesięcznika „Muzyka”, Warszawa 1932, s. 7–10.

Kaliszewski Andrzej, *Bagnet i pióro. Twórczość publicystyczna Juliusza Kadena-Bandrowskiego*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2015.

Maciąg Kazimierz, „Naczelnym u nas jest artystą”. *O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010.

Opalski Józef, *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980.

Skarbowski Jerzy, *Juliusz Kaden-Bandrowski jako krytyk muzyczny*, [w:] tegoż, *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, „Czytelnik”, Warszawa 1981.

Sławiński Juliusz, *Funkcje krytyki literackiej*, [w:] tegoż, *Dzieło. Język. Tradycja. Prace wybrane*, t. 2, red. Włodzimierz Bolecki, Universitas, Kraków 1998.

Sprusiński Michał, *Juliusz Kaden-Bandrowski. Życie i twórczość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971.

Artykuły

Bandrowski Juliusz, *Ze sztuki. Wystawa Jacka Malczewskiego*, „Kurier Poranny” 1903, nr 331, s. 6.

Bujnowski Józef, *Juliusz Kaden-Bandrowski. Ostatnie lata życia i twórczości na podstawie listów i relacji*, „Wiadomości” [Londyn] 1965, nr 37/38, s. 1–2.

⁴³ J. Bujnowski, *Juliusz Kaden-Bandrowski. Ostatnie lata życia i twórczości na podstawie listów i relacji*, „Wiadomości” [Londyn], 1965, nr 37/38, s. 1–2.

Czachowski Kazimierz, *W ogniu walki o ideę* [rec. J. Kaden-Bandrowski, *Za stołem i na rynku*, Lwów 1932], „Czas” 1932, nr 7, s. 3.

J.K. [J. Kaden], *Z sali koncertowej. Koncert Józefa Śliwińskiego*, „Naprzód” 1914, nr 3, s. 5–6.

Kaden-Bandrowski Juliusz, *Międzynarodowy konkurs Chopina w Warszawie w styczniu 1927 r.*, „Świat” 1926, nr 46, s. 3.

Kaden-Bandrowski Juliusz, *Na marginesie międzynarodowego konkursu Chopina*, „Świat” 1927, nr 6, s.19.

Słownik

Hasło: Juliusz Kaden-Bandrowski, [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*, t. 4, red. Jadwiga Czachowska i Alicja Szałagan, Wydawnictwo Szkole i Pedagogiczne, Warszawa 1996, s. 8–14.

Juliusz Kaden-Bandrowski about Music, Work and Writing – a Writer at the Piano

Abstract

The paper recalls the figure of the leading writer of the Second Polish Republic, Juliusz Kaden-Bandrowski. Alluding to his biography and his acquired musical education in his youth, it makes the point that this influenced his artistic attitude. The center of analysis is Kaden-Bandrowski's article devoted to Aleksander Michałowski, an excellent pianist in the turn of the nineteenth and twentieth centuries. The main thesis of the article is Kaden-Bandrowski's great respect for Michałowski's work and creative effort, which he partially owed to his early musical education. The author also references to Kaden-Bandrowski's critical texts from the beginning of his literary career as well as his association with the Fryderyk Chopin International Piano Competition; which began in 1927 in Warsaw. Kaden-Bandrowski was a member of the organizing committee for the first competition.

Keywords: interwar period, Juliusz Kaden-Bandrowski, Aleksander Michałowski, pianist, journalism, music.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.06>

Elżbieta WRÓBEL

<https://orcid.org/0000-0002-6121-9108>

Jan Długosz University in Częstochowa (Poland)

e-mail: e.wrobel@ujd.edu.pl

Juliusz Kaden-Bandrowski about Music, Work and Writing – a Writer at the Piano

Translation of the published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.05>)

How to cite: Elżbieta Wróbel, *Juliusz Kaden-Bandrowski about music, work and writing – a writer at the piano*, “Edukacja Muzyczna” 2020, no. 15, pp. 293–306.

Abstract

The paper recalls the figure of the leading writer of the Second Polish Republic, Juliusz Kaden-Bandrowski. Alluding to his biography and his acquired musical education in his youth, it makes the point that this influenced his artistic attitude. The center of analysis is Kaden-Bandrowski's article devoted to Aleksander Michałowski, an excellent pianist in the turn of the nineteenth and twentieth centuries. The main thesis of the article is Kaden-Bandrowski's great respect for Michałowski's work and creative effort, which he partially owed to his early musical education. The author also references to Kaden-Bandrowski's critical texts from the beginning of his literary career as well as his association with the Fryderyk Chopin International Piano Competition; which began in 1927 in Warsaw. Kaden-Bandrowski was a member of the organizing committee for the first competition.

Keywords: interwar period, Juliusz Kaden-Bandrowski, Aleksander Michałowski, pianist, journalism, music.

Date of submission: 29.05.2020

Review 1 sent/received: 8.09.2020/9.09.2020

Review 2 sent/received: 8.09.2020/2.10.2020

Date of acceptance: 3.10.2020

Juliusz Kaden-Bandrowski¹ held an exceptional position among the artistic elites of the Second Polish Republic. An infallibly devoted Józef Piłsudski's soldier, his adjutant during the legion battles, chronicler of the First Brigade, one of the most important creators of the legion's legend, who became an extremely important participant in the struggle for the rebirth of Polish statehood. Following 1918, the writer was actively involved in important cultural activities undertaken in the capital city, in the field of literature, theater, as well as music. He occupied many official posts, and his relationships, not only social ones, with the Piłsudski camp, which took over the power in the country after 1926, made him an influential person in interwar culture. He was, among other, the President of the Polish Writers' Trade Union, the General Secretary of the Polish Academy of Literature, active in the Polish branch of the PEN Club – he was one of its founders, and he organized, jointly with Arnold Szyfman, the Society for the Encouragement of Theatre Culture². He also undertook activities related to Warsaw musical life. Apart from participating in the committee organizing the first Fryderyk Chopin International Piano Competition, in 1931 he also requested money from the city authorities for the Higher School of Music, which the city budget had not allocated for organizing concerts of Polish and foreign music schools' laureates. He objected when the Musical Society was not awarded the grant to publish Stanisław Moniuszko's works and he also wished to launch the printing of Henryk Melcer's piano concertos³.

Despite his functions and connections with authorities (after 1926), he did not become a favorite of the Sanation camp, with which he had complicated professional and social relations⁴. He owed his high position in the artistic milieu of the capital mainly to literature. He owed his high position in the artistic milieu of the capital mainly to literature, that is to his subsequent political novels published

¹ At the beginning of his literary activity the writer signed his texts: Juliusz Bandrowski, but in the following years he also added his mother's family name and signed them: Juliusz Kaden-Bandrowski. In the journalistic and critical discourse, when writing about the author of *General Barcz*, it was common to use only the surname Kaden – a practice that is also followed by contemporary researchers of the writer's work.

² The facts from the official biography of the writer are provided herein on the basis of: E.G. [E. Głębička], biographical note: *Kaden-Bandrowski Juliusz*, [in:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, vol. 4, ed. J. Czachowska and A. Szałagan, Wydawnictwo Szkole i Pedagogiczne, Warszawa 1996, pp. 8–9.

³ See J. Kaden-Bandrowski, *Kultura w mieście*, [in:] idem, *Za stołem i na rynku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Publishing House, Lwów 1932, p. 242. This was an excerpt, as the footnote informs, of a speech given by Kaden at the meeting of the City Council in Warsaw during the discussion on the budget in 1931.

⁴ Michał Sprusiński wrote about it in the most stirring way many years ago, objecting to an abusive simplification of Kaden-Bandrowski's professional biography and to summarizing it with the words "sanation writer", exposing only the negative connotation of the term. See M. Sprusiński, *Tak wspaniały a tak biedny w istocie*, [in:] idem, *Juliusz Kaden-Bandrowski. Życie i twórczość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, p. 5–11.

after 1918 such as *General Barcz* (*General Barcz*), *Mateusz Bigda* (*Matthew Bigda*), *Czarne skrzydła* (*Black Wings*), all of them closely intertwined with the current reality. They invariably caused a great deal of stir among critics and readers at the time, not least because of their daring way of presenting moral issues. Certainly, the writer was an uncommon person, always arousing extreme emotions in others, as noted by those recalling him. Kazimierz Wierzyński also recalled how complex a personality Kaden-Bandrowski was:

Kaden's worth was not properly appreciated in Poland, possibly because people disliked him. He had more enemies than friends, and he alienated the latter too, even unintentionally. The source of everything was, in my opinion, a terrible Polish trait – vanity. He was ruled by vanity like a demon. He couldn't tame his pride. I have been observing it for years – with pain and disappointment of an elderly friend. But all of Kaden's – good and evil – deserve more memory and more understanding than he is being devoted to nowadays⁵ [all translations – Patrycja Czarnecka-Jaskóła].

Under the PRL political system, Kaden was becoming more and more “absent” for political reasons, even though after 1956 there were a great deal of excellent researchers demonstrating the importance of his work in Polish literature⁶. Undoubtedly, the low interest of readers in his work was also due to artistic aspects (a detailed commentary on the issue of the post-war reception of Kaden's work exceeds the scope of this outline). However, it should be remembered that Andrzej Wajda, while adapting Kaden's novel *Mateusz Bigda*⁷ for the Television Theatre in 1991 – the play which he entitled *Bigda idzie* (*Here comes Bigda*) – thus confirmed the artistic appeal that probably lies not only in this particular book of the writer.

Among the variety of facts and events that are part of the writer's rich professional life, his relationships with music are probably still the least frequently recalled⁸. Scandals and discussions triggered by Kaden's successive novels or hotly debated publicity campaigns with his participation overshadowed the writer's musical passion. It is his youthful links with music that are most frequently mentioned, and what is emphasized is the fact that before he became a famous novel-

⁵ K. Wierzyński, *Pamiętnik poety*, prepared for printing and annotated by P. Kądziała, Oficyna Wydawnicza INTERIM, Warszawa 1991, p. 6.

⁶ The first and still the only monograph devoted to the writer's work was written by Michał Sprusiński. Kaden's work was of interest to a group of many eminent literary scholars. Recent works include a book by Andrzej Kaliszewski, which shows the technical excellence of reportage and journalistic works by the author of *General Barcz*; see idem, *Bagnet i pióro. Twórczość publicystyczna Juliusza Kadena-Bandrowskiego*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2015..

⁷ The premiere of the play *Bigda idzie* by the Television Theatre took place in 1999, the author of the adaptation of the writer's novel and its director was Andrzej Wajda.

⁸ See J. Skarbowski, *Juliusz Kaden-Bandrowski jako krytyk muzyczny*, [in:] idem, *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, “Czytelnik”, Warszawa 1981, p. 98–114; A. Budziszewska, *Publicystyka Juliusza Kadena-Bandrowskiego. W kręgu korespondencji belgijskiej*, “Przegląd Humanistyczny” 1978, no 6, p. 109–120.

ist, he wanted to play the piano, dreaming of performing on the best music scenes of the world⁹. After all, he was supposed to continue the musical family traditions – his mother was a pianist and his uncle was an opera singer¹⁰. Kaden received a thorough musical education – he studied with excellent results at the conservatories in Leipzig and Brussels. However, fate thwarted his youthful intentions. Andrzej Kaliszewski, while analyzing quite recently the writer's journalistic work, also referred to this "closed" part of his biography:

Unfortunately, the clear prospect of his international career as a piano virtuoso was probably prevented by his hand injury (although it was an incident which he had suffered in childhood, its far-reaching effects became apparent only in Brussels). Thus, the future legionary focused on his two other passions, namely writing and politics. However, it was music - as a subject matter - that occupied, hardly surprisingly, an important place in his journalism at the time, as well as it recurred much later (a very original and professional essay book about Chopin: *Life of Chopin*, 1937)¹¹.

A meticulous researcher of the General Barcz's author's journalism emphasized the fact that writing about music not only started his literary activity – it also became the crowning of his interwar work. The book about Chopin written in 1938 was, as Kaliszewski noted, the last one entirely devoted to and constructed around a homogeneous theme, which the writer published before 1939. The volume *Wspomnienie i nadzieje (Memory and Hopes)*, published virtually at the same time, consisted of texts of a journalistic nature as well, but dealing with many different problems¹². It should be stressed, however, that Kaden wrote about music and many issues related to it throughout the interwar period, although he did so with varied intensity¹³. At the beginning of his journalistic career in 1906, being himself a publicist and art reviewer, he wrote about the critical act itself:

A critic is a man who listens to the inner music that fills every sound work of art and brings out the poetry which is behind it¹⁴.

Music and poetry became a symbol of artistic perfection, achieving equal status in the hierarchy of aesthetic values of the critic. The metaphorical definition of the core of a work of art, as well as the critic's vocation – as an attentive listener

⁹ Cit.per: J. Skarbowski, *Juliusz Kaden-Bandrowski jako krytyk muzyczny...*, s. 93.

¹⁰ A specific literary portrait of his uncle, the opera tenor Aleksander Bandrowski, was sketched by Kaden in one of his short stories based on his childhood memories, which appeared in the volume: *Miasto mojej matki (My mother's town)* in 1925. (Sława dedicated the story to his uncle). The writer also published a short memoir dedicated to his uncle, concerning his performance at the Warsaw Opera, which was his childhood recollection. See J. Kaden-Bandrowski, *Wspomnienie o Aleksandrze Bandrowskim*, [in:] *Stulecie Teatru Wielkiego w Warszawie 1833–1933*, ed. E. Świerczewski, Kierownictwo Opery Warszawskiej, Warszawa 1933, p. 38–39.

¹¹ A. Kaliszewski, *Bagnet i pióro...*, p. 41.

¹² See ibidem, p. 290.

¹³ See J. Skarbowski, *Juliusz Kaden-Bandrowski jako krytyk muzyczny...*, p. 98–114.

¹⁴ J. Kaden-Bandrowski, *Słów kilka o zadaniach krytyki literackiej*, "Nasz Kraj" 1906, vol. 5; cit. per: A. Budziszewska, *Publicystyka Juliusza Kadena-Bandrowskiego...*, p. 114.

– can be perceived as a result of the writer's adherence to the principles of the Young Poland movement's aesthetics. Michał Sprusiński pointed out that Kaden, when formulating this important metacritical declaration, was also inspired by Ignacy Matuszewski's views (the latter also wrote about the inner music of the work of art), thus confirming the link between the views of the novice publicist and distinctive artistic tendencies, which also influenced the critical discourse of the time¹⁵. The language of criticism, always oscillating between the style of scientific discourse and the journalistic freedom of metaphorical expressions, often used terms related to music, exploiting the universality of musical experiences and impressions that is common to every average recipient of art.

Moving between different artistic disciplines, Kaden believed that great artists used a universal language, regardless of the specificity of the artistic material they made use of to create their own works. Such an understanding of art became clearly apparent, among other things, in the way of interpreting paintings by Jacek Malczewski, who in 1903 showed his canvas for the first time (after the Lviv exhibition) to the Warsaw public:

His [J. Malczewski's – E.W.] work highlights the core content of our contemporary spirituality, and expresses it eloquently, as if in its own language, not borrowed from anybody, harmoniously, as if with the sounds of Old Polish gusles and lute played by waidelottes, modelled into Chopin-like music, powerfully and plastically, as if with a steel burin and chisel¹⁶.

Eighty paintings by Malczewski, according to the reviewer, should be enjoyed by all the senses, should be read and listened to¹⁷. The comparison of the painter's work with Frederic Chopin's music and, through it, a link with romantic and folk tradition, became for him the most effective method to finally confirm a unique importance of the artist's painting for the Polish culture and to give him the rank assigned to our most important national artists. This was done by Kaden, the reviewer, when the painter was just beginning to present his work to a wider audience.

Interestingly, Kaden had never become a critic or publicist concentrated solely on aesthetic or artistic issues; on the contrary, he was always interested in the social values of art and its contribution to shaping reality¹⁸. He recognized its power and importance for raising national consciousness, which was implied by the "nurtured" heritage of Romanticism during the Partitions of Poland. He invariably treated Romanticism as the vital ideological foundation of his active attitude as a writer and of his social attitude, of which he was an ardent advocate, which will be apparent in many of his journalistic statements¹⁹.

¹⁵ See M. Sprusiński, *Juliusz Kaden-Bandrowski...*, p. 15.

¹⁶ J. Bandrowski, *Ze sztuki. Wystawa Jacka Malczewskiego*, "Kurier Poranny" 1903, no 331, p. 6.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ A. Budziszewska, *Publicystyka Juliusza Kadena-Bandrowskiego...*, p. 117.

¹⁹ See ibidem.

Writing about music in Kaden's case successfully compensated for the interrupted pianist career, hence at the beginning of his journalistic activity music matters were significantly prevalent, thereby introducing the future writer into the world of literature²⁰. According to Jerzy Skarbowski's observations²¹, a separate and quite vast subject matter in Kaden's journalism are, among other things, his reviews of the operas (the Warsaw premieres of Wagner's works) written for "Świat" ("The World") in 1922–1932 or his critical reviews and descriptions of Karol Szymanowski's work, which is an important evidence of the writer's – music critic's – attitude towards contemporary output, as the researcher specifically stressed. The difficult mutual relations between the leading writer and the most important composer of our Polish interwar period also had a strictly personal entanglement²². And, of course, the most extensive matter, also in literary terms, was the above mentioned image of Frederic Chopin and his music, which also calls for a more comprehensive discussion, even though Kaden's book dated 1938 attracted the attention of even contemporary researchers several times, which was due to the interest in the composer²³.

The fact that the writer himself wanted to become a piano virtuoso makes it interesting to examine the way he portrayed the pianists he was contemporary with, showing this specific musical theme as an integral and important part of his artistic outlook. Chronologically, the first artist he wrote about was Józef Śliwiński, who at that time was at the peak of his professional career and gave concerts almost all over Europe. In a short report on his performance in Cracow in January 1914, the reviewer for "Naprzód" magazine reported:

There are few pianists in the world today who have such a massive tone, power and vivid temperament as Śliwiński. The piano sounds incredibly lush under the artist's powerful stroke. You can't hear wood, hammers, keys or the mechanism of the instrument which is subordinated to the commanding will, it executes interpretation directions in the the most obedient, the most submissive manner²⁴.

Kaden was enthralled by the creative act of the pianist, whose will and decisions – the art of interpretation – subordinated the instrument, resulting in making and playing music. The use of an ingenious trick of "transcribing" the piano "into parts" made the audience realize how complex the process of sound creation itself

²⁰ See *ibidem*.

²¹ See J. Skarbowski, *Juliusz Kaden-Bandrowski jako krytyk muzyczny...*, p. 103–106.

²² The issues of mutual relations between Karol Szymanowski and Juliusz Kaden-Bandrowski were discussed by Józef Opalski in his book: *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980, p. 180–182.

²³ See K. Maciąg, "Naczelnym u nas jest artystą". *O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010. One of the last analyses of Kaden's book from 1938 was presented by Andrzej Kaliszewski; see *idem*, *Bagnet i pióro...*, p. 290–300.

²⁴ J.K. [J. Kaden], *Z sali koncertowej. Koncert Józefa Śliwińskiego*, "Naprzód" 1914, no 3, p. 5. In all citations, quoted from sources prior to 1939, the spelling has been modernized.

is, which only the performer turns into music with his artistry. The knowledge of the art of playing the piano allowed Kaden to analyze in detail the way the pianist plays, sometimes even “divesting” the music of its artistic secrets “inaccessible” to an average listener. He expressed his remarks from the position of an expert or, as Janusz Slowinski who specializes in the theory of criticism would say, of the initiated recipient²⁵. In his reviews, Kaden focused on the pianist’s playing technique, which determined the quality of the performed work, thus describing the movements of his hand, he stressed the influence which the wrist, the forearm had on the way the fingers stroke the keys. Although he was just beginning his career as a music critic, he perfectly adjusted to this new role, judging without any complexes the renowned and twenty years older artist, pointing out to him also the technical deficiencies consisting in not enough, in his opinion, clear finger technique in comparison to the perfectly mastered wrist and arm technique²⁶. He attached, which seems obvious, great importance to the technique used by the pianist, also because he knew perfectly well how much of a strictly physical effort he puts into achieving the proper dexterity of the hand.

It was many years later that he described the specificity of the pianist’s workshop in the most comprehensive way, writing in February 1929 about another outstanding piano virtuoso, Aleksander Michałowski. What should be noted is that Michałowski was also the writer’s teacher²⁷, although no trace of his personal relationship with the pianist appeared in the text. Kaden talked about the excellent virtuoso and interpreter of Chopin’s works, being himself already a renowned artist and artistic personality of the capital. The essay *Aleksander Michałowski at the piano* was an occasional text, which was written to celebrate the 60th anniversary of the pianist’s creative career. This text is one of the most charming and moving of all the writer’s journalistic writings on music, and sets him apart from other essays devoted to artistic issues. Michałowski’s mastery was confirmed and there was no need anymore to convince anyone of it. The writer was interested in the way the virtuoso worked, which was a decisive factor in his achievements, and this was perfectly in line with the convention of a jubilee essay, customarily highlighting the advantages of the protagonist. The portrait of the great pianist begins with the presentation of his preparations for two Chopin concertos (in E minor and F minor):

However, anyone who truly knows the essence of the performing arts understands that it would not be an exaggeration if, in fact, after sixty years of activity, the master was preparing now, as if starting from the beginning, for a new performance. After all, there is no performance that could be a repetition of the previous one, but it is always a step forward

²⁵ The term is borrowed from the fundamental, for all critics, article of the researcher; see J. Sławiński, *Funkcje krytyki literackiej*, [in:] idem, *Dzieło. Język. Tradycja. Prace wybrane*, vol. 2, ed. W. Bolecki, Universitas, Kraków 1998, p. 164.

²⁶ J.K. [J. Kaden], *Z sali koncertowej. Koncert Józefa Śliwińskiego*, “Naprzód” 1914, no 3, p. 5.

²⁷ Cit. per: M. Sprusiński, *Juliusz Kaden-Bandrowski...*, p. 13.

from one perfection to another, even greater. Thus, it does not matter whether there were forty or four thousand performances: The very evolution leads the man forward, imposing on him new constraints of ever more subtle and greater perfection²⁸.

On the one hand, the term ‘imitation’ is used, confirming the obvious secondary role of the performer in relation to the composer’s creation, but on the other hand, the pianist’s extraordinary creative effort is pointed out. It was the virtuoso’s constant and continuous self-improvement that aroused the writer’s admiration. He emphasized the importance of the scale of technical difficulties and the precision with which the pianist’s fingers must strike the instrument’s keys:

Working on the technique requires incredible perfection. The particular notes of the chord struck a hundredth or a thousandth of a second earlier, or more slowly, would alter the entire chord color. If the fingertips flatten on the touched key too hurriedly, or too slowly, the tone will become too dense, or diluted, which will interrupt the proper line of the melody.

Thus, is the virtuoso’s work always the same, focused on the same goals of mechanics?

Not at all! The work is always different from the previous one. The thirty-year-old Michałowski was looking for achieving a different result on the keyboard, and today the old master is not looking for the same. Therefore, he has to adjust his technique constantly, temper and tune it to be a proper expression of his most recent spiritual goals. He must therefore continually reform his technique²⁹.

The pianist was in the writer’s eyes an artist, capable of expressing his own spiritual truths, revealed through the interpretation of a musical piece, which was conditioned by life and artistic experience. Behind such a detailed characterization of Kaden-music critic, which should be emphasized once again, appeared Kaden-pianist who physically experienced long hours of practice, taking much longer than the concert applauded by the audience. Interestingly, in one of the few recollections about Kaden from the period of his studies at the conservatory in Belgium, he was also „captured” and remembered at the piano. Józef Brodzki, a witness of the writer’s youth, wrote down:

The real nuisance of our “Pension de Famille” in Ixelles, Brussels, was a student of the conservatory – small, ugly, stocky, with arched legs, thick long hair and a black tie à La Lavallière, indispensable at the time. He practiced from morning till night, he was actually torturing us. Sometimes, when we could hear a beautiful musical phrase from Chopin, Bach or Mozart, it seemed that this music would continue, that we could take a breath after the “faltering” exercises. Not at all. As if, in spite of all expectations, the annoying, dull, quite impersonal and as if new, not musical, but mathematical, stubborn finger and scale exercises, then scale and finger excises again bumped into our heads³⁰.

²⁸ J. Kaden-Bandrowski, *Aleksander Michałowski przy fortepianie*, „Gazeta Polska” 1929, no 285; cit. per: idem, *Za stołem i na rynku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo, Lwów 1932, p. 189.

²⁹ Ibid, p. 191.

³⁰ J. Brodzki, *Kaden i Aciaki*, “Współczesność” 1962, no 1; cit. per: M. Sprusiński, *Juliusz Kaden Bandrowski...*, p. 13.

When writing many years later about the technical nuances of playing the piano, Kaden not only explained the importance of the technique, but also elevated the pianist's technical exercises to the rank of creative activities which are an important step towards a masterly performance of a musical piece. It is worth noting, by the way, that this friend from the times of the writer's student youth showed the impatience typical of a layman's attitude, even a music lover, who is habitually not fully aware of, or rather tends to forget, what comes before the performance he admires. Kaden did not limit the pianist's art solely to the stage, yet he was also able to write in a moving manner about the performance and the specifics of the concerts themselves, of which each one was unique. The empathy with which he treated the pianist's efforts was also closely related to his entire artistic outlook, presented both in his literary work and his social activities. The writer displayed a deep respect for work, which was also pointed out by many researchers analyzing his attitude, the one which was shaped during the Young Poland period³¹. It should of course be noted here that the second book in his oeuvre was the collection of short stories entitled *Jobs* (pl. *Zawody*) dating from 1911, devoted to showing the anatomy and the point of ordinary people's work. The work of the artists, although having its own specificity, is also based on physical effort, which he knew very well, being an educated pianist. The attitude to work presented by the writer and the way of perceiving the creative effort of people in Poland through its prism makes a reference, quite naturally, to Stanisław Brzozowski's opinions. Michał Sprusiński, in the context of Kaden's youthful views, pointed out the similarity of his opinions with the Young Poland philosopher of labour, noting that the writer was not directly influenced by Brzozowski, but rather yielded to his great popularity at the time, as he wrote³². The young publicist's involvement with the circle of Polish socialists, from which Józef Piłsudski's future political camp also originated, was not without significance for his attitude to manual labor, which will also become apparent in the writer's later novels (casus: *Black Wings*, pl. *Czarne skrzydła*).

Without going into the question of the ideological background of Kaden's views, including political ones, it seems legitimate to claim that he learned to appreciate the work and creative effort by studying the piano and dreaming of a career as a piano virtuoso – of course the one of great standing. The text about the figure of Aleksander Michałowski seems to justify this musical approach to the writer's attitude. The 1929 essay turned from the „occasional text” into an important artistic declaration by Kaden, all the more so because the writer decided to reprint the essay devoted to the outstanding pianist in the volume *At the Table and at the Market* (pl. *Za stołem i na rynku*); in 1932 he decided to collect such seemingly trivial occasional texts. All of the writer's observations in this collec-

³¹ See M. Sprusiński, *Juliusz Kaden Bandrowski...*, p. 20–24.

³² See *ibidem.*, p. 22.

tion were inspired by current events, such as the death of a distinguished writer or the anniversary of death, the struggle at the town hall or the visit of foreign writers, and yet they created an important record that - which is particularly important - allowed him, an already mature writer, to comment on his own choices, to indicate what was most important in his life, making his journalistic and social activity highly credible. The collection became at the same time a kind of Kaden's intellectual autobiography; the writer took care of "documenting" also his journalistic output. The book displays a great composition, it is divided into four clear parts - *Among friends, Among strangers, At Work, In the Marketplace* - showing different spheres of the writer's exceptional activity, hence the writer himself continually remained the central character. In this somewhat unappreciated volume, both by interwar critics and contemporary researchers, all important stages and periods in the writer's biography not only meet but also intertwine. He decided to open this peculiar collection, made mainly of occasional and official speeches, with an essay on Romanticism, a text that undoubtedly organizes the writer's attitude into a coherent whole. The essay, entitled *Romanticism*, had also been previously published and opened with a volume entitled *Romanticism in music*³³, edited by the eminent musicologist and promoter of Chopin's works Mateusz Gliński. However, Kaden's understanding of Romanticism was exceptionally broad and so universal that it could precede scientific reflection on virtually all fields of art and almost every human activity. According to the writer, Romanticism provided an ideology meant to reveal the power and strength of every human being, which could not be summarised in any definite statements. At the end of his essay he wrote:

Now do you know what Romanticism means? It is what everyone dreams of, and nobody knows anything about it: a man's eternal love.

Justice.

Eternal hope.

Continuous victory over the past and over everything, over the whole world in the name of the fact that we are so sublime and so vulnerable in our insignificance.

It is so many times that, in the misery of our insignificant existence, inflamed with the feeling of love, we undertake actions that exceed our fragile powers, so many times. That is it that guides us.

It walks, runs, flies forward, saves, loses, destroys - everything, it always precedes us.³⁴

Driven by such an ideology, Kaden, as Kazimierz Czachowski rightly pointed out³⁵, acted and created. And work became a method of overcoming one's own weaknesses and limitations, which Romanticism defined for his own use - for use, indeed - commanded to ignore. The portrait of Aleksander Michałowski at

³³ See *Romantyzm w muzyce. Monografia zbiorowa*, ed. M. Gliński, published by the monthly "Muzyka", Warszawa 1932, p. 7-10.

³⁴ J. Kaden-Bandrowski, *Romantyzm*, [in:] idem, *Za stołem i na rynku...*, p. 9-10.

³⁵ See K. Czachowski, *W ogniu walki o idee* [rev. J. Kaden-Bandrowski, *Za stołem i na rynku*, Lviv 1932], "Czas" 1932, no 7, p. 3.

the piano, inscribed in the writer's broader reflections on literature and art, was given a completely different rank from the one he had on a newspaper page where it had been previously printed. The essay on Michałowski, published in the section *At the Workshop*, became a model and example of the artist's work and activities. The portrait of the pianist perfectly harmonized with Kaden's reflections on art and the artist's vocation. The writer consistently claimed that the most important thing for every artist is to constantly improve himself, his craft and technique³⁶. While responding to and arguing with the young Kwadryga poets – this text was also included in the collection – he warned against too much confidence in inspiration and talent, which, in his opinion, should be combined with hard work on the technique and the form of the piece:

You say, gentlemen, that it is a shoemaker's method in those moments, or on those occasions, to resort to craftsmanship.

Do not offend the shoemaker's profession. While writing *Jobs*, I've been learning from a shoemaker for a whole month. I can assure you there are sometimes shoes that are inspired.

Everything there is crafted, the threads perfectly twined, the upper shoe adorably joined to the sole. I have seen how much the craftsmanship is useful, how it makes work faster and boosts inspiration in such an inspired job.

Have you ever heard of a good violinist complaining about having to use his bow, a good pianist complaining about too many piano keys, a great painter feeling repulsion toward canvas? Inspiration, gentlemen, is not afraid of the tough discipline of craftsmanship, is it?³⁷

He humorously dampened the feverishness of young inspired poets who disregarded technical issues. This time, acting as an older and more experienced fellow artist, he consistently warned against "artistic" conceit. The writer – conscientiously and responsibly fulfilling also his duties as a teacher (the essay was connected with the literary supplement "The Voice of Truth" which he managed) – tried to teach beginner artists respect for technique and exercises, which in the art of word (literature) seem less obvious than in music:

A literary work, a written work or composition is also a kind of creative work, from the point of view of art the same as a painting, a symphony, or as conducting a symphony, or performing a sonata. Everything depends primarily on talent. But this talent can be enhanced. You can practice trebles or octaves, you can make aware of the proportions of the whole, you can practice and train the operations of associations and images to be the proper ones, you can be shown how to compose a written work and you can gain experience by practicing.

It will not kill art, nor will it kill individuality. On the contrary, it gives them freedom from the pressure of technical hardship, and thus refines them and provides with greater creative possibilities³⁸.

³⁶ See J. Kaden-Bandrowski, *Jedyna rzeczywistość człowieka*, [in:] idem, *Za stołem i na rynku...*, p. 159.

³⁷ Idem, *W walce z Kwadrygą*, *ibid*, pp. 169–170 [original capitalization retained].

³⁸ Idem, *Nasza freblówka literacka*, *ibidem*, p. 208.

Craftsmanship remained the cornerstone of art. Kaden's use of examples referring to activities in the field of music confirmed how much the writer and journalist owed to the music school that he attended and the piano practice. These were not empty, just "paper" arguments or grandiose clichés, which he was often accused of because of his elevated style of expression. He was the type of writer who constantly refined and corrected his most important novels himself, and the first edition became for him a "trial copy", requiring constant improvement. He did not consider a published novel (book) as a finished literary text, which after publication – along with its mistakes – seems to be a definitively completed work. His method of work was more characteristic of the efforts made by a pianist, who constantly struggles to perform a piece of music even better. His diligence and his efforts to improve his books earned him respect even from his opponents, who were always very numerous. That was precisely these still "unfinished" books that became for him the sense of creativity, which is often forgotten in anecdotal stories focused on showing the trivia of the writer's life.

It is also worth noting that while speaking about music, Kaden never became a follower of a purely technical perfection. Writing about the participants of the Chopin Competition, which has been held every five years in Warsaw since 1927, he became known as an exceptionally demanding reviewer; n.b. the writer was a member of the committee organizing the first edition of the competition, and in the second edition (1932) he even was a member of the jury. Stanisław Szpinalski and Róża Etkin, Polish participants and winners of the first Chopin Competition, among others, experienced his harsh opinions³⁹. And yet, despite the technical deficiencies, which he consistently reproached all young Polish pianists for⁴⁰, he disagreed with the jury's verdict of the third Chopin Competition in 1937. In his opinion, Witold Małcużyński, who won the third prize (the first two prizes were awarded to Soviet pianists), ought to have won. The musician earned Kaden's recognition for his great style of interpretation in line with the Polish piano school, which, in his opinion, should focus on the indications that Fryderyk Chopin himself had left for posterity⁴¹. At that time, the writer's ambition was to publish Chopin's collective works, with fingering, commented on and explained by our greatest piano masters⁴². Since the first edition of the competition, he hoped that also young Polish pianists, interpreting Chopin's music in their own unique way, would become ambassadors of our culture and the reborn Polish state. All the writer's plans and dreams, including musical ones, were thwarted by the outbreak of war in 1939. In those most tragic moments of his life, during

³⁹ Idem, *Na marginesie międzynarodowego konkursu Chopina*, "Świat" 1927, no 6, p. 19.

⁴⁰ Idem, *Międzynarodowy konkurs Chopina w Warszawie w styczniu 1927 r.*, "Świat" 1926, no 46, p. 3.

⁴¹ See J. Kaden-Bandrowski, *Na marginesie międzynarodowego konkursu Chopina*, "Świat" 1927, no 6, p. 19.

⁴² See *ibidem*.

the occupation and the tragic death of his son Paweł, he found salvation in his work and in Chopin, who he believed to be the most brilliant musician in the world, in company of whom he was not afraid to cry⁴³.

References

Printed sources

Wierzyński Kazimierz, *Pamiętnik poety*, prepared for publishing and annotated by Paweł Kądziała, Oficyna Wydawnicza INTERIM, Warszawa 1991.

Studies

Kaden-Bandrowski Juliusz, *Za stołem i na rynku*, Zakład Narodowy im. Osolińskich, Wydawnictwo, Lviv, 1932.

Kaden-Bandrowski Juliusz, *Życie Chopina*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1938.

Kaden-Bandrowski Juliusz, *Romantyzm*, [in:] *Romantyzm w muzyce. Monografia zbiorowa*, ed. Mateusz Gliński, published by the monthly magazine "Muzyka", Warszawa 1932, pp. 7–10.

Kaliszewski Andrzej, *Bagnet i pióro. Twórczość publicystyczna Juliusza Kadena-Bandrowskiego*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2015.

Maciąg Kazimierz, "Naczelnym u nas jest artystą". *O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010.

Opalski Józef, *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980.

Skarbowski Jerzy, *Juliusz Kaden-Bandrowski jako krytyk muzyczny*, [in:] id., *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, "Czytelnik", Warszawa 1981.

Sławiński Juliusz, *Funkcje krytyki literackiej*, [in:] id., *Dzieło. Język. Tradycja. Prace wybrane*, vol. 2, ed. Włodzimierz Bolecki, Universitas, Kraków 1998.

Sprusiński Michał, *Juliusz Kaden-Bandrowski. Życie i twórczość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971.

Articles

Bandrowski Juliusz, *Ze sztuki. Wystawa Jacka Malczewskiego*, "Kurier Poranny" 1903, no. 331, pp. 6.

Bujnowski Józef, *Juliusz Kaden-Bandrowski. Ostatnie lata życia i twórczości na podstawie listów i relacji*, "Wiadomości" [London] 1965, no. 37/38, pp. 1–2.

Czachowski Kazimierz, *W ogniu walki o ideę* [rev. J. Kaden-Bandrowski, *Za stołem i na rynku*, Lwów 1932], "Czas" 1932, no. 7, p. 3.

⁴³ J. Bujnowski, *Juliusz Kaden-Bandrowski. Ostatnie lata życia i twórczości na podstawie listów i relacji*, "Wiadomości" [London], 1965, no 37/38, p. 1–2.

J.K. [J. Kaden], *Z sali koncertowej. Koncert Józefa Śliwińskiego*, "Naprzód" 1914, no. 3, pp. 5–6.

Kaden-Bandrowski Juliusz, *Międzynarodowy konkurs Chopina w Warszawie w styczniu 1927 r.*, "Świat" 1926, no. 46, p. 3.

Kaden-Bandrowski Juliusz, *Na marginesie międzynarodowego konkursu Chopina*, "Świat" 1927, no. 6, p.19.

Dictionary

Entry: *Juliusz Kaden-Bandrowski*, [in:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, vol. 4, eds. Jadwiga Czachowska i Alicja Szałagan, Wydawnictwo Szkole i Pedagogiczne, Warszawa 1996, pp. 8–14.

Juliusz Kaden-Bandrowski o muzyce, pracy i pisaniu – czyli pisarz przy fortepianie

Abstrakt

Autorka przypomniała postać czołowego pisarza II Rzeczypospolitej, Juliusza Kadena-Bandrowskiego. Odwołała się do jego biografii, ukazując, że fakt zdobycia przez niego w młodości wykształcenia muzycznego mocno wpłynął na postawę artystyczną pisarza. W centrum analizy znalazł się szkic Kadena-Bandrowskiego poświęcony doskonałemu pianiście przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku Aleksandrowi Michałowskiemu. Tekst ten stał się dla Kadena również ważną deklaracją artystyczną. Autorka odwołała się także do krytycznych tekstów Juliusza Kadena-Bandrowskiego z początkowego okresu jego literackiej kariery, aby pokazać szersze stanowisko pisarza wobec sztuki. Przypomniany został także związek pisarza z Międzynarodowym Konkursem Pianistycznym im. Fryderyka Chopina, który odbywa się od 1927 w Warszawie; Kaden był członkiem komitetu organizującego pierwszą edycję tego konkursu.

Słowa kluczowe: dwudziestolecie międzywojenne, Juliusz Kaden-Bandrowski, Aleksander Michałowski, publicystyka, muzyka, pianista.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.07>

Aleksandra POPIOŁEK-WALICKI

<https://orcid.org/0000-0002-6936-4721>

Uniwersytet Wrocławski

e-mail: olapopiolek90@gmail.com

Kulturowe znaczenie IV Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego w kontekście odradzającego się po II wojnie światowej polskiego życia muzycznego

Jak cytować [how to cite]: Aleksandra Popiołek-Walicki, *Kulturowe znaczenie IV Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego w kontekście odradzającego się po II wojnie światowej polskiego życia muzycznego*, „Edukacja Muzyczna” 2020, nr 15, s. 307–325.

Abstrakt

Artykuł ma na celu podsumowanie działań podejmowanych wokół organizacji i przebiegu pierwszego powojennego konkursu chopinowskiego. Artykuł jest próbą zebrania faktów, relacji wspomnień dotyczących działań podejmowanych przez środowisko kultury muzycznej w Polsce po II wojnie światowej. Autorka skupia się na dokładnym opisie organizacji oraz przebiegu IV Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego, wykorzystując informacje dotychczas istniejące jedynie w niezależnych źródłach. W artykule zostały wykorzystane pamiętniki, biografie, autobiografie, zapiski prywatne, wywiady przedstawicieli kultury polskiej, filmy archiwalne i dokumenty filmowe Polskiej Kroniki Filmowej. Celowo nie wykorzystano wymków z prasy, ponieważ większość informacji prasowych została zawarta w nadmienionych pozycjach bibliograficznych. Z przeanalizowanych źródeł płynnie zawarta w artykule opinia o tym, że organizacja pierwszego powojennego konkursu chopinowskiego w Warszawie była wydarzeniem wymagającym wzmoczonego działania od wszystkich państwowych instytucji jak również prywatnego zaangażowania muzyków

Data zgłoszenia: 10.09.2020

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 10.09.2020/11.09.2020

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 11.09.2020/4.10.2020

Data akceptacji: 7.10.2020

oraz pedagogów muzyki. Autorka uważa tak szczegółowy opis historyczno-kulturowy za słuszny i potrzebny, zwłaszcza w roku 2020, na który przypadła 210. rocznica urodzin Fryderyka Chopina i miał odbyć się XVIII Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina.

Słowa kluczowe: Konkurs Chopinowski, II wojna światowa, Jan Ekier, Halina Czerny Stefańska, Zbigniew Drzewiecki.

1. Powojenne próby odnowy kultury muzycznej w Polsce

Atak hitlerowskich Niemiec na Polskę w 1939 roku, niemal sześćoletnia okupacja kraju obfitująca w masowe mordy ludności cywilnej oraz zniszczenia dorobku i dziedzictwa kulturowego Polski spowodowały całkowity upadek Rzeczypospolitej. Wraz z nadejściem 1945 roku Polacy stanęli przed wyzwaniem odbudowania całkowicie zrujnowanej po upadku Powstania Warszawskiego stolicy kraju – wyzwaniem, z punktu widzenia rozwoju państwowego, niemożliwym. Spustoszenia, jakich dokonały wojska hitlerowskie w 1944 r., spowodowały, że żadne z podstawowych elementów życia społecznego nie mogły być poprawnie realizowane. Ludność cywilna została zdziesiątkowana, a powracający do Warszawy z pobliskich obozów przejściowych, między innymi z Pruszkowa, mieszkańcy daremnie szukali przedwojennych miejsc zamieszkania. Kamienice po lewej stronie Wisły były w większości całkowicie zniszczone, wobec czego wielu kierowało się ku lokalom po prawej stronie rzeki, na Pradze. Jednym z takich obywateli był Jan Ekier, który po powrocie z Durschgangslager 121 (Pruszków) starał się odszukać swoje mieszkanie przy ulicy Waszyngtona. Odnalazłszy na wpół zrujnowaną kamienicę, Ekier natychmiast po wojnie sprowadził się wraz z rodziną do dawnego mieszkania. We wspomnieniach pianista odnotowuje stan dwóch nienaruszonych przez wojnę fortepianów koncertowych stojących w mieszkaniu oraz biblioteczki¹. Wspomina również, jak społeczność warszawska pielęgnowała przez całą wojnę muzykę Fryderyka Chopina, dzięki konspiracyjnym występom pianistów polskich w prywatnych mieszkaniach. Jan Ekier opowiada, w jaki sposób zapisywał miejsca tajnych koncertów. Na małych kartkach, niestarannym charakterem pisma należało wpisywać jedynie daty, bowiem w wypadku zatrzymania przez władze niemieckie, niewiedza dotycząca nazwisk oraz miejsc chroniła organizatorów. Polacy tłumnie przybywali na koncerty konspiracyjne, dotarcie na miejsce występu nieraz przypłacając życiem².

Kolejnym Polakiem, który przed II wojną światową współtworzył życie muzyczne kraju był Jerzy Waldorff. Wspomina on próby wznowienia pracy Polskiego Radia, które rozpoczęło działalność wiosną 1945 roku i początkowo mieściło się w jednym z prywatnych domów przy ulicy Targowej, na warszawskiej Pradze. W adnotacjach Waldorffa istnieje wzmianka o ówczesnym dyrektorze

¹ A. Teichman, *Jan Ekier*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa – Kraków 2013, s. 78.

² Tamże, s. 70.

muzycznym Radia, Romanie Jasińskim, który przez wiele lat powojennych mieszkał w łazience obok studia nagraniowego, sypiając w wannie. Sam autor wypowiedzi współdzielił z Władysławem Szpilmanem dwa miejsca sypialne pod ocalałym Bechsteinem, do czasu, aż okoliczności pozwoliły mu na przeniesienie się do pokoju sublokatorskiego na Saskiej Kępie³.

Równocześnie z potrzebami życia codziennego narastała potrzeba odnowienia kultury polskiej. Sala koncertowa Filharmonii Narodowej, znacznie zniszczona przez bombardowania wojsk hitlerowskich podczas walk powstańczych, nie nadawała się do użytku. Koncerty jednak, zarówno recitale pianistyczne, jak i występy symfoniczne oraz kameralne odbywające się nieprzerwanie w czasie okupacji niemieckiej, lokowano w mieszkaniach udostępnianych przez prywatnych właścicieli. Instytucja Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga⁴ odrodziła się dopiero w roku 1947. Wtedy przyznano jej ocalały po wojnie budynek kina *Roma* przy ulicy Nowogrodzkiej. Będący jedynym ocalałym obiektem, w którym z łatwością zmieści się spora widownia oraz pełny skład orkiestry symfonicznej, *Roma* pełniła funkcję miejsca posiedzeń Rady Miasta, odczytów, przedstawień baletowych, zjazdów, recitali wokalnych oraz pianistycznych⁵. Opera Warszawska została natomiast wskrzeszona już 4 grudnia 1945 roku za sprawą inicjatywy artystów Teatru Wielkiego. Na siedzibę Opery artyści wybrali dom przy ulicy Marszałkowskiej 8, który miał łącznie około czterystu miejsc na parterze oraz małym balkonie. Mimo faktu, iż kameralna scena pozwalała wystawiać wyłącznie małe widowiska, Opera zainicjowała swoją powojenną działalność wykonaniem *Verbum Nobile* Moniuszki oraz *Pajaców* Leoncavalla⁶. Jeszcze w roku 1945 dzięki staraniom profesora Stanisława Kazury w dwóch willach przy ulicy Górnoszląskiej w Warszawie powstała Wyższa Szkoła Muzyczna, wyposażona między innymi w dwadzieścia fortepianów, sprowadzonych z całego kraju przez Kazurę. Budynek Konserwatorium pełnił także funkcję powojennego schronienia dla muzyków i ich rodzin, między innymi dla Barbary Hesse-Bukowskiej, uczennicy Margerity Trombini-Kazuro, małżonki profesora Kazury⁷. Zbigniewowi Drzewieckiemu oraz Dyrektorowi Departamentu Muzyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki Mieczysławowi Drobnerowi zawdzięcza się odtworzenie Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie. Mieszcząca się początkowo w koszarach przy ulicy Warszawskiej, a następnie przy ulicy Basztowej, Wyższa Szkoła Muzyczna gromadziła wybitnych pedagogów, wśród których Henryk Sztompka oraz Jan Hoffmann nauczali w Katedrze Fortepianu, Wa-

³ J. Waldorff, *Wielka Gra. Rzecz o Konkursach Chopinowskich w Warszawie*, Iskry, Warszawa 1980, s. 88–89.

⁴ Z. Drzewiecki, *Wspomnienia muzyka*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2010, s. 112.

⁵ Jerzy Waldorff, dz. cyt., s. 91.

⁶ Tamże, s. 90.

⁷ A. Rozlach, *Spełnione marzenia Barbary Hesse-Bukowskiej*, AplA, Warszawa – Busko-Zdrój 2010, s. 6.

lerian Bierdiajew, Witold Krzemiński, Artur Malawski i Edward Bury na Wydziale Dyrygentury, natomiast teorię i historię muzyki, w samych początkach istnienia szkoły, wykładała Stefania Łobaszewska. Pierwszymi absolwentami PWSM w Krakowie byli Waldemar Maciszewski, Barbara Muszyńska oraz Regina Smendzianka⁸. Muzycy, którym bez uszczerbku na zdrowiu dane było przeżyć wojnę, zasiadali ponownie w orkiestrach, rozpoczynali działalność w związku muzyków oraz pracę w społecznych komisjach weryfikacyjnych powołanych w celu przesłuchiwania muzyków do odradzających się orkiestr symfonicznych. Pierwszy, symboliczny koncert orkiestry symfonicznej w Krakowie odbył się pod dyрекcją Zygmunta Latoszewskiego w sali kinowej przy ulicy Zwierzynieckiej. Przy fortepianie w *Konercie f-moll* Chopina zasiadł Zbigniew Drzewiecki⁹. Również w Krakowie swoją działalność z powodzeniem kontynuowało Polskie Wydawnictwo Muzyczne pod kierownictwem Tadeusza Ochlewskiego, dzięki staraniom którego powołano redakcję Pedagogicznej Biblioteki Fortepianowej w składzie: Zbigniew Drzewiecki, Jan Ekier, Jan Hoffmann, Adam Rieger. Zespół ten stworzył powojenne podwaliny metody wczesnego kształcenia gry na fortepianie, tworząc wybory etiud oraz ćwiczeń i zapoczątkowując tym samym wieloletni cykl wydawnictw pedagogicznych PWM¹⁰. W pierwszych miesiącach po wyzwoleniu Polski reaktywowało działalność także Towarzystwo im. Fryderyka Chopina¹¹, któremu przyznano ruiny spalonego przez Niemców podczas Powstania Warszawskiego Pałacu Ostrogskich mieszczącego się przy ulicy Tamka w Warszawie. Pionierskie wysiłki organizacji muzycznego życia stolicy oraz Krakowa zostały zwieńczone w październiku 1945 roku uroczystością sprowadzenia z Milanówka urny z sercem Chopina, które przebywało tam od Powstania Warszawskiego. Protektorat nad „Powrotem Serca Chopina do Warszawy” objął Prezydent KRN Bolesław Bierut, a wydarzenie uświetniły koncerty w Żelazowej Woli i w *Romie*, na których recitale pianistyczne dali Zofia Rabcewiczowa, Jerzy Żurawlew, Bolesław Woytowicz i Jan Ekier¹².

Prężny rozwój życia muzycznego kraju nie przygasał przez kolejne lata. Pianisci oraz muzycy orkiestr wznowili wyjazdy zagraniczne zarówno do Związku Radzieckiego, jak i na zachód Europy. Zbigniew Drzewiecki występował z recitalami w Glasgow, Edynburgu, Londynie¹³, a Orkiestra Radia Katowickiego pod batutą Grzegorza Fitelberga dała gościnny koncert w Sali Smetany w Pradze, prezentując między innymi *Mazura* z opery *Halka* Moniuszki¹⁴. W roku 1949 na

⁸ Z. Drzewiecki, dz. cyt., s. 110.

⁹ Tamże, s. 109.

¹⁰ Tamże, s. 111.

¹¹ Dzisiejszy Narodowy Instytut im. Fryderyka Chopina.

¹² A. Teichman, dz. cyt., s. 81.

¹³ Z. Drzewiecki, dz. cyt., s. 113.

¹⁴ *Koncert pod dyрекcją Grzegorza Fitelberga w Sali Smetany w Pradze*, Polska Kronika Filmowa (dalej: PKF) 02/1949, red. O. Borzechowska, czas 8:41.

terenie tak zwanych Ziem Odzyskanych rozpoczęła działalność fabryka pianin i fortepianów „Legnica”, dostarczając nowe instrumenty do szkół, świetlic i przedszkoli¹⁵. Dzięki zwiększającej się dostępności instrumentów rozpoczęto cykle audycji umuzykalniających w zakładach pracy robotniczej. Brali w nich udział młodzi pianiści, między innymi Halina Czerny-Stefańska. Taka forma pracy zarobkowej dawała początkującym artystom szansę występów ze zróżnicowanym repertuarem aż do pięciu razy w tygodniu. Mimo nieogrzewanych sal, w których odbywały się koncerty, początkowo nieufnej publice składającej się z robotników, projekt audycji umuzykalniających zakończył się sukcesem skutkującym przybliżeniem muzyki klasycznej różnym warstwom społeczeństwa¹⁶.

Nieodzownym elementem coraz intensywniej wkraczającej w życie Polaków doktryny komunistycznej było przenikanie do kolejnych dziedzin życia propagandy stalinizmu. W celu ustalenia nowych zasad ukazywania idei marksizmu w muzyce, w miejscowości Łagów Lubuski, w dniach od 5 do 8 sierpnia 1949 roku zorganizowano Ogólnopolski Zjazd Kompozytorów i Krytyków Muzycznych. Nadrzędnym zadaniem zebranych w Łagowie kompozytorów, muzykologów oraz krytyków muzycznych było ustalenie definicji formalizmu, czyli programowo niepoprawnych środków kompozytorskich istniejących w muzyce¹⁷. Włodzimierz Sokorski, ówczesny minister kultury i sztuki, wygłosił referat, w którym wzmiankował o wystrzeganiu się „politycznego nihilizmu” oraz „kultury panamerykańskiej”, *Symfonię I* Witolda Lutosławskiego skwitował zaś słowami „kompozytora takiego należałoby rzucić pod tramwaj”¹⁸. Postanowienia Zjazdu wpłynęły na zamknięcie dwutygodnika krakowskiego „Ruch Muzyczny” i zawieszenie działalności Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, natomiast powstałe w kolejnych latach prace muzykolożki Zofii Lissy *Niektóre zagadnienia estetyki muzycznej w świetle prac J. Stalina o marksizmie w językoznawstwie* oraz *O specyfice muzyki* stały się wykładnią ideologiczną dla wielu kompozytorów¹⁹. W rzeczywistości jednak kompozytorzy starali się nie rezygnować z dotychczas wypracowanej stylistyki i własnego języka muzycznego, dopasowując swą twórczość do istniejącej doktryny politycznej wyłącznie tytułami utworów takimi jak *Kantata żniwna*, *Murarz warszawski* czy *Słowo o Stalinie*. Wzmoczone zainteresowanie muzyką klasyczną w roku 1949 było podyktowane również przypadającą wówczas setną rocznicą śmierci Fryderyka Chopina, którą władze Polski Ludowej zamierzały uczcić z wielkim rozmachem.

Rozpoczęcie IV Konkursu Chopinowskiego było przez organizatorów zaplanowane na rok 1942, jednak okupacja niemiecka nie pozwoliła Polakom na gro-

¹⁵ *Produkujemy fortepiany. Produkcja pianin i fortepianów w Legnicy*. PKF 03/1949, red. O. Borzechowska, czas 4:36.

¹⁶ S. Dybowski, *Czerny-Stefańska – epizody z życia chopinistki*, Selene, Warszawa 2006, s. 38–39.

¹⁷ Tamże, s. 55–56.

¹⁸ Źródło: www.dzieje.pl/artykulyhistoryczne/lagow-1949-zjazd-z-wysokiego-c [stan z 22.01.2020].

¹⁹ S. Dybowski, *Czerny-Stefańska...*, s. 56.

madzenie się, nie mówiąc o organizacji imprez państwowych i kulturalnych. Po wyzwoleniu w 1945 roku cały kraj próbował odzyskać stracone lata, niestety aż do roku 1949 nie udawało się ponowne zorganizowanie tak wielkiego wydarzenia kulturalnego jakim był Konkurs Chopinowski. Sława oraz prestiż Konkursów, które rosły i rozbrzmiewały po świecie w latach dwudziestych i trzydziestych była niemalym wyzwaniem dla sił kulturalnych kraju, który dopiero co przeszedł wojenną gehennę.

2. Obchody Roku Chopinowskiego

Jak już wcześniej wspomniano na rok 1949, przypadało stulecie śmierci Fryderyka Chopina. W związku z tym IV Konkursowi Chopinowskiemu chciano nadać niespotykany do tej pory rozgłos. Wydarzeniu towarzyszyła niezliczona ilość imprez. Kierownikiem biura Roku Chopinowskiego został Zdzisław Śliwiński, w tamtym czasie wicedyrektor Filharmonii Poznańskiej²⁰. Bolesław Bierut, Prezydent Polski Ludowej, zainaugurował rozpoczęcie Roku Chopinowskiego, w swym przemówieniu zwracając uwagę na element ludowości melodii mazowieckich w twórczości Fryderyka Chopina oraz utożsamiając owe melodie z wyrazem głębokich uczuć Polaków, ich trosk oraz radości. Zaznaczył, że Chopin wzbogacił i uszlachetnił tradycyjne melodie ludowe, czyniąc z nich dzieła wymowne, na wskroś narodowe. Przemówienie Prezydenta uświetnił recital Henryka Sztompki²¹. W Londynie, na pamiątkę pierwszego występu Fryderyka Chopina w tym mieście (23 czerwca 1848 roku), została odsłonięta tablica. Imprezie tej towarzyszył recital Natalii Karp, która zagrała między innymi *Nokturn cis-moll* op. posth. na fortepianie, którego używał Chopin, występując w Londynie²². W Muzeum Narodowym w Warszawie zorganizowano wystawę poświęconą Fryderykowi Chopinowi. Na jej otwarciu pojawili się premier Józef Cyrankiewicz oraz minister kultury Włodzimierz Sokorski. Na wystawie zaprezentowany został między innymi rękopis *Etiudy* op. 10 nr 12²³. W Szafarni, do której młody Chopin był zapraszany przez rodziców swego przyjaciela Dominika Dziewanowskiego, odbył się Festiwal Chopinowski, na którym recital dał Stanisław Szpinalski²⁴. Stworzono też inicjatywę *Żywego Wydania Dzieł Fryderyka Cho-*

²⁰ S. Wysocki, *Wokół Dziesięciu Konkursów Chopinowskich*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1982, s. 50.

²¹ *FRYDERYK CHOPIN. Rok Chopinowski w Warszawie*, PKF 10/1949, red. H. Lemańska, czas 0:19.

²² *Anglia – odsłonięcie tablicy pamiątkowej na domu, w którym grał Fryderyk Chopin*, występ Natalii Karp, PKF28/1949, red. H. Lemańska, czas 6:35.

²³ *Fryderyk Chopin: otwarcie Wystawy Chopinowskiej w setną rocznicę śmierci kompozytora*, PKF 42/1949, red. H. Lemańska, czas 7:25.

²⁴ *Festiwal Chopinowski w Szafarni*, PKF 42/1949, red. H. Lemańska, czas 8:50.

pina, polegającą na tym, że uczestnicy IV Konkursu Chopinowskiego, ale także pedagodzy i znani już pianiści grali recitale i koncerty obejmujące swym programem kompletną twórczość Fryderyka Chopina. Cykl składający się z czternastu koncertów²⁵ odbywał się w większych miastach Polski, lecz znani pianiści jeździli także do mniejszych miejscowości, gdzie mieszkańcy po raz pierwszy w życiu stykali się z recitalem fortepianowym na wysokim poziomie²⁶. W tymże projekcie artystycznym, który w Warszawie odbywał się od 23 lutego do 3 kwietnia 1949 roku, w budynku *Romy* przy ulicy Nowogrodzkiej 49 prezentowali się z recitalem fortepianowym: Henryk Sztompka, Jan Berezynski, Józef Śmidowicz, Paweł Lewicki, Jan Ekier, Władysław Kędra, Margarita Trombini-Kazuro, Bolesław Woytowicz, Maria Wiłkomirska, Zbigniew Drzewiecki. Nieznane dotąd szerszej publiczności utwory Fryderyka Chopina zaprezentowali Ryszard Bakst, Halina Czerny-Stefańska, Jan Drath, Barbara Muszyńska, Julita Śledzińska oraz Ludwik Stefański. Koncert z towarzyszeniem orkiestry kameralnej zagrał Jerzy Lefeld. Podczas koncertu symfonicznego z towarzyszeniem Orkiestry Filharmonii Stołecznej wystąpili zaś Władysław Kędra, Waldemar Maciszewski, Regina Smendzianka oraz Tadeusz Żmudziński²⁷.

3. Wewnętrzne eliminacje do IV Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina

Wszystkich polskich pianistów, którzy wyrazili chęć partycypacji w IV Konkursie Chopinowskim, ze względu na daty urodzenia, które przypadają na lata dwudzieste, zalicza się do „rocznika kolumbowego”. Pierwsze lata dorosłości zostały im odebrane przez traumatyczne wspomnienia wojenne. Barbara Hesse-Bukowska wspomina mini recital, który zagrała w czasie okupacji dla dowództwa Armii Krajowej. Zapłatą za ten koncert młodej pianistki było pół bochenka chleba, wydzielonego z resztek zapasów wojskowych²⁸. Halina Czerny-Stefańska wraz ze swym ojcem w poszukiwaniu jedzenia udała się w podróż po okolicznych wsiach, nieraz nocując w lasach czy stodołach. Czerny-Stefańska, w podzięce „za ładne granie” również otrzymała pół bochenka chleba²⁹. Determinacja młodych pianistów – a często także pomoc i wsparcie ich rodziców – powodowały, że w większości przypadków ocaleni kolumbowie-pianiści w krótkim czasie wracali do regularnego ćwiczenia na fortepianie, niekiedy na znalezionych w pogorzelsku ocalałych instrumentach lub kupowanych od Armii Radzieckiej pianinach³⁰.

²⁵ A. Teichman, dz. cyt., s. 82.

²⁶ S. Wysocki, dz. cyt., s. 50.

²⁷ S. Dybowski, *Czerny-Stefańska...*, s. 62.

²⁸ A. Rozlach, dz. cyt., s. 4.

²⁹ S. Dybowski, *Czerny-Stefańska...*, s. 27.

³⁰ *Wywiad z Anną Radziwonowicz*, Warszawa, 12.01.2010 r.

Ponieważ do udziału w IV Konkursie zgłosiło się dziewiętnastu polskich pianistów, zarządzono Eliminacyjny Konkurs Chopinowski, który miał odbyć się między 19 a 24 czerwca 1948 roku w Warszawskiej Sali YMCA przy ulicy Kopnickiej. Młodzi muzycy prezentowali cały program obowiązujący na IV Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina przed Jury, któremu przewodniczył Zbigniew Drzewiecki, a w którym zasiadali: Marcelina Kimontt-Jacynowa, Margerita Trombini-Kazuro, Roman Jasiński, Raul Kochalski, Jerzy Lefeld, Piotr Rytel, Stanisław Szpinalski, Henryk Sztompka, Adam Wieniawski oraz Bolesław Woytowicz. W pierwszej części eliminacji uczestnicy wykonywali utwory solowe Chopina, natomiast w drugim jedną część koncertu fortepianowego z orkiestrą Filharmonii Warszawskiej. Przesłuchania były tajne, uczestnicy grali bowiem na fortepianie ustawionym za okrągłym parawanem, który uniemożliwiał dostrzeżenie osoby, która aktualnie znajdowała się na scenie. Do udziału w IV Konkursie Chopinowskim zakwalifikowano jedenaście osób: Ryszarda Baksta³¹ (ur. 4 czerwca 1926 roku w Warszawie, ucznia Henryka Neuhausa w Moskwie), Janusza Dratha (ur. 29 maja 1923 roku w Toruniu, ucznia Władysławy Markiewiczówny), Barbarę Hesse-Bukowską (uczestniczkę najmłodszą, ur. 8 lutego 1930 roku w Łodzi, uczennicę Margerity Trombini-Kazuro), Tadeusza Knera (ur. 18 września 1926 roku w Warszawie, ucznia Zbigniewa Drzewieckiego), Władysława Kędrę³² (ur. 16 września 1918 roku w Łodzi, ucznia Magdy Tagliaferro), Waldemara Maciszewskiego (ur. 21 marca 1927 roku w Warszawie, ucznia Zbigniewa Drzewieckiego), Reginę Smendziankę (ur. 9 października 1924 roku w Toruniu, uczennicę Henryka Sztompki), Halinę Czerny-Stefańską (ur. 13 grudnia 1922 roku w Krakowie, uczennicę Zbigniewa Drzewieckiego), Zbigniewa Szymonowicza (ur. 3 lutego 1922 roku we Lwowie, ucznia Stanisława Szpinalskiego), Julitę Śledzińską (ur. 31 lipca 1927 roku w Wilnie, uczennicę Zbigniewa Drzewieckiego) oraz Tadeusza Żmudzińskiego (ur. 9 czerwca 1924 roku w Chorzowie, ucznia Władysławy Markiewiczówny). Każdy ze zwycięzców eliminacji dostał stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki w wysokości 25.000 złotych wypłacanych co miesiąc w czasie od czerwca 1948 roku do października 1949 roku³³. Dotacja miała ułatwić przygotowanie do udziału w IV Konkursie Chopinowskim. Przy Ministerstwie Kultury i Sztuki została powołana Komisja Pedagogiczna, której celem była specjalna opieka nad młodzieżą wykazującą talent muzyczny. W jej skład weszli między innymi: Zbigniew Drzewiecki, Jan Hoffman, Henryk Sztompka oraz Bolesław Woytowicz. Co dwa lub trzy miesiące odbywały się komisyjne przesłuchania kandydatów grupy polskiej. Jedenastu uczestników prezentowało konkursowy program chopinowski oraz inne utwory, zadane do opracowania, w celu usunięcia

³¹ S. Dybowski, *Laureaci Konkursów Chopinowskich w Warszawie*, Selene, Warszawa 2005, s. 167.

³² Tamże, s. 163.

³³ S. Dybowski, *Czerny-Stefańska...*, s. 48–51.

słabych stron gry uczestników konkursu. Halina Czerny-Stefańska poza repertuarem chopinowskim ćwiczyła również *Le tombeau de Couperin* Ravela, a Barbara Hesse-Bukowska *Wyspę Radości* Debussy'ego³⁴. Po każdym z przesłuchań komisja obradowała i ustalała konfigurację miejsc, które zajmowali kandydaci po kolejnych występach. System pracy Komisji Pedagogicznej miał zmotywować uczestników konkursu do zwiększenia wysiłków, podbudowania ambicji oraz poszerzenia zakresu wiedzy na temat własnej gry przez szereg uwag, wskazówek i rad. Podczas ostatniego przesłuchania, które odbyło się w czerwcu 1949 roku, Komisja podzieliła reprezentację polską na trzy kategorie, zależnie od prezentowanych w tym czasie umiejętności. W pierwszej kategorii znalazła się Regina Smendzianka, Zbigniew Szymonowicz oraz Halina Czerny-Stefańska, w drugiej Barbara Hesse-Bukowska, Władysław Kędra, Waldemar Maciszewski oraz Ryszard Bakst, a w trzeciej Julitta Śledzińska, Tadeusz Kerner oraz Janusz Drath. Tadeusz Żmudziński, z powodu wyjazdu na konkurs do Paryża, nie był brany pod uwagę w klasyfikacji³⁵. Zaangażowanie czołowych muzyków pianistyki polskiej w przygotowanie młodzieży do występu w IV Międzynarodowym Konkursie im. Fryderyka Chopina świadczy o tym, jak istotna dla władz Polski Ludowej była prezentacja ekipy polskiej na Konkursie. Jan Ekier, jeden z uczestników prac Komisji Pedagogicznej, podkreślał doskonałe rezultaty tej metody dla zmaksymalizowania osiągnięć młodych artystów. Współpraca aktywnych pianistów, których poglądy na grę były nieraz całkowicie odmienne owocowała trafnymi wskazówkami dla poszczególnych pedagogów, którzy prowadzili swych uczniów³⁶. Według Zbigniewa Drzewieckiego uczestnicy Komisji Pedagogicznej w 1948 i 1949 roku poskromili swoje ambicje własne, by ofiarować swoje umiejętności wspólnej pracy, dla dobra rozwoju podopiecznych. Taka atmosfera rzutowała na kolejne lata rozwoju pianistyki polskiej oraz pomogła stworzyć zręby polskiej szkoły chopinowskiej³⁷.

4. Pianistyczny obóz szkoleniowo-kondycyjny w Łagowie Lubuskim

Trzy miesiące przed rozpoczęciem IV Międzynarodowego Konkursu im. Fryderyka Chopina w Warszawie Ministerstwo Kultury i Sztuki zdecydowało o wspólnym, dwumiesięcznym wyjeździe polskiej ekipy chopinowskiej wraz z pedagogami: Zbigniewem Drzewieckim, Janem Ekierem, Janem Hoffmanem, Stanisławem Szpinalskim, Henrykiem Sztompką, Margeritą Trombini-Kazuro,

³⁴ A. Rozlach, dz. cyt., s. 9.

³⁵ S. Dybowski, *Czerny-Stefańska...*, s. 52–54.

³⁶ A. Teichman, dz. cyt., s. 83–85.

³⁷ Z. Drzewiecki, dz. cyt., s. 112.

Bolesławem Woytowiczem i Jerzym Żurawlewem³⁸ do Łagowa, na pianistyczny obóz kondycyjno-przygotowawczy. Mała miejscowość w Województwie Lubuskim, której ośrodek stanowi zabytkowy zamek Joannitów otoczony dwoma wielkimi jeziorami oraz terenami leśnymi, w 1949 stała się ośrodkiem zespołowej pracy muzycznej połączonej z wypoczynkiem. Miejscowość oczarowała swym pięknem ówczesnego kierownika artystycznego Filharmonii Poznańskiej Stanisława Wisłockiego, który jako pierwszy przedstawił pomysł zorganizowania tam w 1948 roku obozu szkoleniowego dla muzyków Filharmonii. Ówczesny Łągów był słabo zaludniony, dlatego zakwaterowanie około stu muzyków stało się dużym wyzwaniem organizacyjnym. Próbný obóz szkoleniowy z 1948 roku zakończył się sukcesem, wobec czego decyzja o przeprowadzeniu szkoleniowego obozu pianistycznego dla młodzieży polskiej przygotowującej się do IV Konkursu zapadła niemalże natychmiast. Organizacją obozu łagowskiego zajęli się Zdzisław Śliwiński. Był zobowiązany do znalezienia zakwaterowania nie tylko dla muzyków Filharmonii Poznańskiej oraz jej ówczesnego dyrygenta Stanisława Wisłockiego (którzy mieli służyć członkom ekipy polskiej w ogrywaniu II etapu Konkursu, czyli koncertu z orkiestrą), ale także ulokowania całej ekipy polskiej oraz członków Jury. Jedenastu uczestników IV Konkursu zamieszkało w małych domkach stojących wzdłuż głównej drogi Łagowa, pedagodzy zostali zaś zakwaterowani na Zamku Joannitów. Każdy młody pianista miał w swym domku fortepian koncertowy. Różne, nieraz graniczące z cudem, były sposoby zdobywania fortepianów w powojennej Polsce. Opisuje to Zdzisław Śliwiński, który zdobywał je w prywatnych domach swych przyjaciół, znajomych oraz ze szkół poznańskich. Zorganizowawszy w sumie dwadzieścia sześć instrumentów przewiózł je z Poznania, aż do Łagowa kawalkadą samochodów zaopatrzonych w platformy. Fortepiany stały także w pokojach pedagogów i były umieszczone w sali balowej Zamku Łagowskiego³⁹. Kolejne stały w restauracji, która służyła często za miejsce koncertów dla mieszkańców Łagowa⁴⁰. Atmosferę, która zapanowała w Łagowie podczas lata 1949 roku, można określić jako przesyconą duchem wspólnej pracy, wypełnionej jednak szacunkiem dla indywidualnego rozwoju pianistycznego każdego z kandydatów. Halina Czerny-Stefańska zauważa we wspomnieniach, że:

[...] ekipa chopinowska stanowiła grupę szczerych i oddanych przyjaciół. Ćwiczyliśmy dużo, bardzo dużo. Wydaje mi się, że obok naszego wysiłku ta właśnie atmosfera umożliwiła nam taki sukces na konkursie⁴¹.

Przez całe dwa miesiące pedagodzy byli do dyspozycji jedenastu kandydatów przygotowujących się do konkursu. Byli gotowi, by, jak Zbigniew Drzewiecki

³⁸ J. Waldorff, dz. cyt., s. 95.

³⁹ S. Dybowski, *Czerny-Stefańska...*, s. 54–55.

⁴⁰ S. Wysocki, dz. cyt., s. 51–52.

⁴¹ S. Dybowski, *Czerny-Stefańska...*, s. 60.

w stosunku do Ryszarda Baksta, udzielić podopiecznemu lekcji o pierwszej w nocy, popracować nad nowym problemem interpretacyjnym. Młodzi pianiści codziennie prezentowali efekty pracy pedagogom oraz sobie nawzajem. Na zamku odbywały się przesłuchania programu konkursowego w postaci koncertów dla mieszkańców okolicznych miejscowości oraz dla komisji złożonej z pedagogów. Wzajemne motywowanie się członków ekipy polskiej zaowocowało zwiększeniem liczby godzin spędzonych na ćwiczeniu oraz dopracowywaniu swojego repertuaru. Sąsiedztwo Poznania umożliwiło uczestnikom obozu wyjazdy na koncerty, takie jak wspomniany przez Barbarę Hesse-Bukowską wyjazd do Poznania i nagranie *Sonaty b-moll* Chopina w studiu radiowym⁴². Koncert odbywający się na Zamku Joannitów, podsumowujący obóz łagowski, uświetnił swoją obecnością minister Włodzimierz Sokorski⁴³.

Przedwojenny dyrektor Polskiego Radia Edmund Rudnicki wraz z Jerzym Żurawlewem już po III Konkursie Chopinowskim wyszli z inicjatywą zorganizowania polskim uczestnikom Konkursu warunków do regularnego, publicznego ogrywania programu konkursowego oraz prób z orkiestrą. Ich idea ziściła się dopiero po jedenastu latach, w trakcie których Polacy zmierzili się z tragedią wojenną i zostali ograbieni z wielu świadectw rodzimej kultury.

5. IV Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. F. Chopina – przygotowania, przebieg, zakończenie

Konkurs, który miał miejsce w roku 1949 trwał od 15 września do 15 października. W związku z doszczętnie spalonym budynkiem Filharmonii Warszawskiej zorganizowano go w Sali *Romy*. Uchwałą Rady Ministrów powołano Komitet Honorowy, na którego czele stanął premier Józef Cyrankiewicz, asystowali mu zaś wicepremierzy Władysław Gomułka oraz Antoni Korzycki, marszałek Sejmu Władysław Kowalski, minister obrony narodowej marszałek Michał Rola-Żymierski, minister kultury i sztuki Stefan Dybowski, generał Marian Spychalski, prezes Związku Kompozytorów Polskich Zygmunt Mycielski, Jarosław Iwaszkiewicz oraz prezydent Warszawy Stanisław Tołwiński⁴⁴. Komitetowi Wykonawczemu IV Konkursu Chopinowskiego przewodniczył minister kultury i sztuki Stefan Dybowski wraz z podsekretarzem stanu Włodzimierzem Sokorskim. Organizację pierwszego powojennego Konkursu Chopinowskiego powierzono Edmundowi Rudnickiemu, pełnomocnikowi ministra. Po doświadczeniach organizacyjnych obozu łagowskiego Edmund Rudnicki zlecił Zdzisławowi Śliwińskiemu zorganizowanie instrumentów na konkurs oraz reklamę. Wśród ruin

⁴² A. Rozlach, dz. cyt., s. 9.

⁴³ S. Dybowski, *Czerny-Stefańska...*, s. 59.

⁴⁴ Tamże, s. 76.

Warszawy, które w 1949 roku były dla mieszkańców widokiem codziennym, Edmund Śliwiński wyszukiwał instrumenty u prywatnych właścicieli, transportował fortepiany ze śródmiejskich szkół muzycznych oraz z Wyższej Szkoły Muzycznej⁴⁵. Każdy z uczestników wybierał instrument do zaprezentowania programu, spośród czterech marek fortepianów: *Bechstein*, *Bluthner*, *Ibach* oraz *Steinway*. Polscy uczestnicy IV konkursu zostali zakwaterowani w hotelu *Polonia*. Każdy z nich mógł przyjechać z najbliższą rodziną, każdy miał do dyspozycji instrument do ćwiczenia. Kandydaci radzieccy nocowali w „Bristolu”. Ministerstwo Kultury i Sztuki ofiarowało każdemu uczestnikowi kadr polskiej dwa pełne komplety ubrań: mężczyźni otrzymali fraki, białe koszule oraz buty, kobiety zaś dwie suknie: wizytową oraz długą suknię koncertową, dobrane buty, torebki oraz paski. W powojennej Polsce, taki strój był luksusem niemalże niedostępnym, co jest kolejnym świadectwem troski, którą państwo otaczało młodych pianistów⁴⁶.

Z uwagi na straty ludności podczas II wojny światowej, górna granica wieku kandydatów na konkurs została podwyższona do trzydziestu dwóch lat⁴⁷. Liczba uczestników, w porównaniu z III Konkursem Chopinowskim, znacznie zmalała, albowiem zgłosiło się sześćdziesięciu trzech kandydatów z czternastu krajów świata, do pierwszego etapu dopuszczono zaś pięćdziesięciu czterech. Do powojennej Warszawy – mimo trudności spowodowanych brakiem cywilnego lotnictwa transkontynentalnego oraz niebezpieczeństwem wybuchu nieusuniętych jeszcze z dna oceanów min wodnych – przybyło: dwóch Francuzów, dwóch Anglików, jeden Włoch, ośmiu Austriaków, sześciu Brazylijczyków, dwóch Amerykanów, dwóch Meksykanów oraz sześć osób ze Związku Radzieckiego.

W międzynarodowym Jury zasiedli przedstawiciele z czternastu krajów świata: Joseph Marx z Austrii, Lucette Descaves, Lelia Gousseau, Lazare Levy oraz Marguerite Long z Francji, Blas Dimas Galindo z Meksyku, Alfred Mendelssohn z Rumunii, Godfrid Boon ze Szwecji, Lajos Hernady z Węgier, Carlo Zecchi z Włoch, Paweł Sieriebriakow ze Związku Radzieckiego, wiceprzewodniczącymi byli zaś: Lew Oborin ze Związku Radzieckiego, Magda Tagliaferro z Brazylii oraz Arthur Hedley z Wielkiej Brytanii. Wśród polskich jurorów znaleźli się: przewodniczący Jury Zbigniew Drzewiecki, wiceprzewodnicząca Marcelina Kimonnt-Jacynowa, sekretarz Bolesław Woytowicz, Jan Ekier, Jan Hoffman, Roman Jasiński, Stanisław Szpinalski, Henryk Sztompka, Margerita Trombini-Kazuro oraz Jerzy Żurawlew⁴⁸.

Po raz pierwszy konkurs chopinowski składał się z trzech etapów. Etap pierwszy miał charakter eliminacji, z których byli zwolnieni kandydaci zakwalifikowani do konkursu w wyniku eliminacji krajowych. Etap pierwszy, w przypadku kandydata, który przybył na konkurs bez wcześniejszych eliminacji, pole-

⁴⁵ S. Wysocki, dz. cyt., s. 54.

⁴⁶ S. Dybowski, *Czerny-Stefańska...*, s. 64.

⁴⁷ A. Teichman, dz. cyt., s. 83.

⁴⁸ J. Waldorff, dz. cyt., s. 91–92.

gał na zaprezentowaniu trzech utworów z drugiego etapu Konkursu, wybranych przez Komisję Kwalifikacyjną. W drugim etapie kandydat miał zagrać jeden, dowolnie wybrany nokturn, dwie etiudy (wybrane z op. 10 lub op. 25), jeden z trzech wskazanych polonezów (fis-moll op. 44, As-dur op. 53 lub polonez *Fantazja* op. 61), dwa dowolne mazurki oraz jedną z dwóch sonat (*b-moll* op. 34 lub *h-moll* op. 58). Zamiast sonaty kandydat mógł wykonać dwa utwory z następujących: *Fantazję f-moll* op. 49, *Barkarolę Fis-dur* lub dowolną balladę w parze z jednym wybranym scherzem. Trzeci etap obejmował zagranie z towarzyszeniem orkiestry całego *Koncertu e-moll* op. 11 lub *f-moll* op. 21. Orkiestrą Filharmonii Warszawskiej dyrygowali Zdzisław Górczyński, Jan Krenz, Mieczysław Mierzejewski, Tadeusz Wilczak oraz Stanisław Wisłocki⁴⁹.

Po raz pierwszy i jak dotąd jedyny w historii konkursów chopinowskich, Jury słuchało gry kandydatów, którzy na scenie byli zasłonięci żaluzjami. Miało to zapobiec ewentualnemu protegowaniu swych podopiecznych, zapewniać wyższą punktację rzeczywistym faworytom. Tak zwany „mąż zaufania”, którym został mianowany Jerzy Lefeld, miał wiedzę o nazwiskach kandydatów oraz numerach przez nich wylosowanych. „Mąż zaufania” kontrolował etap losowania numerów w ten sposób, aby żaden uczestnik nie wiedział jaki numer wylosował, następnie przekazywał jurorom numery kandydatów do oceny, uczestników informował zaś o kolejności występów, która była zależna od wylosowanego numeru. W związku z dużą liczbą uczestników, których profesorowie zasiadali w Jury, Jerzy Lefeld podczas zbierania punktów z ocenami poszczególnych występów skreślał punktację tego jurora, którego uczeń aktualnie występował. Ukrycie członków Jury za żaluzją, wprowadzone przez Ministerstwo Kultury i Sztuki w celu uzyskania w pełni obiektywnego werdyktu⁵⁰, pozbawiało oceniających oglądu całości zjawiska artystycznego, jakim jest występ młodego pianisty na scenie, układ jego rąk na klawiaturze, sposób używania pedałów, postawa ciała⁵¹.

Zmagania konkursowe podczas IV Międzynarodowego Konkursu im. Fryderyka Chopina były na ustach wszystkich warszawiaków. Rozmowy na temat audycji konkursowych odbywających się w godzinach porannych oraz popołudniowych, wypełnione były teoriami na temat najistotniejszych cech interpretacji muzyki Chopina. Z rozmów Haliny Czerny-Stefańskiej z Tadeuszem Żmudzińskim oraz Barbarą Hesse-Bukowską, które były prowadzone w czasie dni konkursowych, wynikało, iż swobodny styl improwizacyjny połączony z dyscypliną rytmiczną, doskonałość tekstu autograficznego oraz dynamiki i agogiki dawało możliwość szczerości wypowiedzi i prostotę przekazu muzycznego⁵². Wielu doskonałych pianistów, występujących w IV Konkursie odpadło po drugim etapie, z zarzutem niemożności uchwycenia stylu chopinowskiego, który przysłonięty

⁴⁹ S. Wysocki, dz. cyt., s. 58–60.

⁵⁰ Tamże., s. 59.

⁵¹ J. Waldorff, dz. cyt., s. 93–94.

⁵² S. Dybowski, *Czerny-Stefańska...*, s. 64–67.

był li tylko brawurowym popisem technicznym. W pierwszym dniu tego konkursu premier Józef Cyrankiewicz przysłuchiwał się występom uczestników, w tym występowi Tadeusza Żmudzińskiego oraz Barbary Hesse-Bukowskiej, która prezentowała etiudę „tercjową”⁵³. Podczas drugiego dnia przesłuchań (występował między innymi Waldemar Maciszewski), aby uświetnić rozpoczynający się IV Konkurs, recital dał Paul Badura-Skoda, grając *Sonatę h-moll* Chopina i wybrane etiudy. Halina Czerny-Stefańska zaprezentowała się w czwartym dniu zmagających konkursowych, grając *Balladę g-moll*, *Nokturn c-moll*, *Scherzo h-moll* oraz dwie etiudy. 6 października komisarz konkursu Witold Rudziński ogłosił listę uczestników trzeciego etapu. W tej grupie znalazło się osiemnastu pianistów, w tym ośmiu Polaków. Dopuszczenie tak dużej liczby kandydatów do zagrania koncertu z orkiestrą dowodziło, że poziom wykonawców był wyrównany. Wszyscy członkowie grupy rosyjskiej, zatem: Jerzy Murawlew⁵⁴, Tamara Gusiewa, Eugeniusz Malinin, Ludmiła Sosina, Bella Dawidowicz oraz Wiktor Mierżanow, zostali zakwalifikowani do drugiego etapu. Wśród Polaków byli to: Tadeusz Żmudziński, Barbara Hesse-Bukowska, Waldemar Maciszewski, Halina Czerny-Stefańska, Regina Smendzianka, Władysław Kędra, Ryszard Bakst oraz Zbigniew Szymonowicz. W finale znaleźli się także Oriano de Almeida oraz Carmen Vitis Admet z Brazylii, Węgier Imre Szendrei oraz Meksykańczyk Carlos Rivero.

Podczas finału Konkursu uczestnicy zostali dobrani w pary, aby umożliwić zaprezentowanie dwóch różnych koncertów Fryderyka Chopina dziennie, jednak z powodu nierównej liczby koncertów zdarzały się trzy wykonania tego samego koncertu w ciągu jednego dnia. W dniu 8 października swoje umiejętności prezentowali Ryszard Bakst z drugim *Koncertem f-moll op. 21* oraz Zbigniew Szymonowicz z pierwszym *Koncertem e-moll op. 11*, 9 października Oriano de Almeida, Waldemar Maciszewski oraz Jerzy Murawlew, wszyscy trzej z koncertem II, 10 października wystąpili Carlos Rivero oraz Tamara Gusiewa z koncertem I, Władysław Kędra z koncertem II. 12 października koncert II zagrała Regina Smendzianka i Carmen Vitis Admet, koncert I Halina Czerny-Stefańska. 13 października z koncertem I wystąpiła Barbara Hesse-Bukowska i Eugeniusz Malinin, z koncertem II Imre Szendrei. 14 października *Koncert f-moll* zagrali Tadeusz Żmudziński i Bella Dawidowicz, a *Koncert e-moll* Ludmiła Sosina. W sobotę 15 października, w ostatnim dniu zmagających konkursowych, *Koncert e-moll* zagrał Wiktor Mierżanow⁵⁵.

Opinia publiczna uznała, że *Koncert e-moll* jest na wskroś kobiecym dziełem, przepełnionym ludowym tańcem, śpiewnością oraz delikatnymi pasażami przeplatającymi się z pulsującym rytmem. W tym duchu oceniano grę Haliny Czerny-Stefańskiej oraz Tamary Gusiewy, pierwszą określając jako obdarzoną porywa-

⁵³ *IV Konkurs Chopinowski. Występ Tadeusza Żmudzińskiego*, PKF 40/1949, red. H. Lemańska, czas 0:17.

⁵⁴ S. Dybowski, *Laureaci...*, s. 157.

⁵⁵ J. Waldorff, dz. cyt., s. 93.

jącym temperamentem, drugą zaś nazywając lirykiem fortepianu⁵⁶. Według Marii Dąbrowskiej, która z zaangażowaniem słuchała w radiu transmisji finałowych zmagani pianistów, gra Tadeusza Żmudzińskiego była ciekawa, grę Belli Dawidowicz określiła zaś jako „suchą, nudną, ledwie poprawną”⁵⁷. Wykonanie Wiktora Mierzanowa przykuło jej uwagę świetną techniką, lecz zarzucała pianiście, że:

[...] nadużywał pedału i „anielski” motyw w pierwszej części [*Koncertu e-moll*] nie wyszedł⁵⁸.

W grze Carmen Adnet Vitis Dąbrowska doceniła:

światliste, dźwięczne, a miękkie uderzenie wydobywała ton precyzyjnie⁵⁹.

Wypunktowała jednak potknięcie pianistki podczas gry tematu III części *Koncertu f-moll*.

[...] w „kolankach” ronda potknęła się w jednym miejscu, zawadziła o klawisz, co wyraźnie usłyszałam, choć to trwało ułamek sekundy⁶⁰.

16 października 1949 roku ogłoszono wyniki IV Międzynarodowego Konkursu im. Fryderyka Chopina. I nagrodę Prezydenta Rzeczypospolitej i Prezesa Rady Ministrów zdobyły *ex aequo* Halina Czerny-Stefańska oraz Bella Dawidowicz, II nagrodę Komitetu Ministrów dla Spraw Kultury i Sztuki uzyskała Barbara Hesse-Bukowska, III nagrodę Ministra Spraw Zagranicznych uzyskał Waldemar Maciszewski, IV nagroda przypadła Jerzemu Murawlewowi, nagrodę V, ufundowaną przez Centralną Komisję Związków Zawodowych, otrzymał Władysław Kędra, VI nagrodę, ufundowaną przez Komitet Wykonawczy Roku Chopinowskiego, otrzymał Ryszard Bakst, VII nagrodę Eugeniusz Malinin, VIII nagrodę Polskiego Radia, otrzymał Zbigniew Szymonowicz, IX nagrodę Tamara Gusiewa, X nagrodę Wiktor Mierzanow, XI nagrodę Regina Smendzianka, XII nagrodę Tadeusz Żmudziński⁶¹. Nagrodę Polskiego Radia za najlepsze wykonanie mazurków oraz wyróżnienie w postaci srebrnego wieńca z rąk Jerzego Żurawlewa otrzymała Halina Czerny-Stefańska, srebrną maskę Chopina, dar Instytutu im. Fryderyka Chopina otrzymała Bella Dawidowicz⁶².

17 października odbyło się oficjalne zakończenie IV Konkursu. O godzinie 12:00, podczas uroczystego koncertu w Muzeum Narodowym, na oryginalnym fortepianie Chopina, zwycięzcy IV Konkursu zagrali drobne utwory Chopina. Halina Czerny-Stefańska zaprezentowała *Fantazję-Improromptu cis-moll* op.

⁵⁶ S. Dybowski, *Czerny-Stefańska...*, s. 66–71.

⁵⁷ M. Dąbrowska, *Dzienniki Powojenne 1914–1965*, t. 2: 1945–1949, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 469.

⁵⁸ Tamże, s. 469.

⁵⁹ M. Dąbrowska, dz. cyt., s. 470.

⁶⁰ Tamże, s. 470.

⁶¹ J. Waldorff, dz. cyt., s. 94.

⁶² S. Wysocki, dz. cyt., s. 60.

posth, Bellę Dawidowicz zastępował Jerzy Murawlew⁶³. Wieczorem tego samego dnia w *Romie* wręczono medale oraz wyróżnienia. Na widowni zasiadł prezydent Bolesław Bierut, członkowie jury oraz uczestnicy Konkursu. Zbigniew Drzewiecki zaprezentował audytorium *Sonatę b-moll* Fryderyka Chopina, czym otworzył uroczystość zakończenia konkursu. Pierwszą z mów wygłosił premier Józef Cyrankiewicz, podkreślając sukces pianistki radzieckiej wspólnie z pianistką polską, który był:

[...] wynikiem starannej opieki obu państw nad rozwojem artystycznym utalentowanej młodzieży [...]⁶⁴.

Następnie głos zabrał Lew Oborin, po nim zaś Arthur Hedley. Premier Józef Cyrankiewicz wręczył dyplomy Belli Dawidowicz oraz Halinie Czerny-Stefańskiej. Kolejnym zwycięzcom dyplomy wręczał Stefan Dybowski. Zwycięzcy IV konkursu otrzymali także medale oraz koperty z czekami⁶⁵.

Triumf ekipy polskiej na IV konkursie jest faktem niepodważalnym, wzmocnionym przez informacje wynikające z badań pianisty Jerzego Skarbowskiego, ucznia Zbigniewa Drzewieckiego. Z dokumentacji pozostawionej przez Zbigniewa Drzewieckiego po zakończeniu IV konkursu wynikało, że po II etapie Halina Czerny-Stefańska uzyskała 0,20 punktów mniej niż Bella Dawidowicz, w III etapie Polka została oceniona wyżej niż jej rywalka ze Związku Radzieckiego, otrzymała bowiem 24,53 punktów, a Bella Dawidowicz 24,16 punktów. Po zgodnym z Regulaminem Konkursu zsumowaniu punktów z II i III etapu okazało się, że Polka uzyskała przewagę 0,17 punktów, co dawało jej bezsprzeczne zwycięstwo w IV konkursie z wynikiem 47,88 punktów. Bella Dawidowicz zakończyła IV Konkurs z wynikiem 47,71 punktów. 15 października Komitet Wykonawczy w osobie wiceministra kultury i sztuki Włodzimierza Sokorskiego odbył rozmowę z prezydium Jury IV konkursu. Z rejestracji tego spotkania, na podstawie Protokołu nr 34 wynika, iż w związku z wyrównanym poziomem punktacji pierwszych dwóch miejsc Komitet Wykonawczy postanowił połączyć I oraz II nagrodę, II nagrodę podnieść do kwoty miliona złotych⁶⁶. Manipulacja o wyraźnym wydźwięku politycznym, naruszenie Regulaminu IV Konkursu Chopinowskiego, który nie przewidywał połączenia nagród były przejawem nacisków ze strony Związku Radzieckiego, zgoda na złamanie Regulaminu Konkursu przez przewodniczącą Jury Zbigniewa Drzewieckiego wynikała zaś ze strachu przed ewentualnymi represjami – codziennością w Polsce stalinowskiej.

⁶³ S. Dybowski, *Laureaci...*, s. 147–150.

⁶⁴ *Zakończenie Konkursu Chopinowskiego*, PKF 44/1949, red. H. Lemańska, czas 0:17.

⁶⁵ S. Dybowski, *Czerny-Stefańska...*, s. 73–74.

⁶⁶ S. Dybowski, *Czerny-Stefańska...*, s. 77–78.

Podsumowanie

Pierwszy powojenny Międzynarodowy Konkurs Chopinowski im. Fryderyka Chopina był jedynym w historii polskiej pianistyki wydarzeniem, w którym wszystkie organy państwowe były w stu procentach zaangażowane w przygotowanie zarówno uczestników polskich jak i ogromnej publicznej imprezy, jaką od lat stanowił Konkurs Chopinowski w Warszawie. Ewenementem w historii rozwoju muzyki polskiej był fakt dużego wsparcia finansowego pianistów ekipy polskiej oraz zorganizowania im zaplecza do ponad rocznych przygotowań. Sprzeczne ambicje niektórych pedagogów, w tym Henryka Sztopmki, którego separatyzm wobec pracy reszty pianistów Komisji Pedagogicznej był ewidentny i odznaczał się już podczas łagowskiego obozu przygotowawczego, doprowadziły do tarć i położyły kres współpracy pedagogów różnych szkół pianistycznych⁶⁷. Skuteczność Komisji Pedagogicznej, potwierdzona wynikami IV Konkursu Chopinowskiego została doceniona przez władze Polski Ludowej w 1950 roku. Każdy z pedagogów został wyróżniony Nagrodą Państwową I stopnia. Komisja Pedagogiczna, w zmienionych składach pracowała jeszcze w roku 1953 i 1954, lecz przed rozpoczęciem V Konkursu Chopinowskiego członkowie Komisji zostali poinformowani przez ówczesnego ministra kultury i sztuki Włodzimierza Sokorskiego o nakazie natychmiastowego przerwania prac. Jan Ekier podczas spotkania z ministrem swoje zdziwienie wyraził w słowach:

Za co zatem pan minister nagrodził nas [Komisję Pedagogiczną] pięć lat temu?⁶⁸.

To spowodowało wycofanie zaproszenia Ekiera do jury V Konkursu Chopinowskiego. W kolejnych latach zarys wytycznych polskiej szkoły pianistycznej, stworzony w 1949 roku, zaczął się rozmywać, indywidualność pedagoga oraz młodego pianisty przygotowywanego do występów konkursowych stała się nadrzędna wobec rozwoju pianistyki polskiej *sensu stricto*. Kolejne Konkursy Chopinowskie nie przyniosły już tak wielkiego sukcesu polskich pianistów. Fakt wygranej Adama Harasimowicza w V Konkursie jest wynikiem nie tylko pracy Zbigniewa Drzewieckiego, lecz także uczestnictwa zwycięzcy I Nagrody w obozach organizowanych w Łagowie w latach pięćdziesiątych⁶⁹. Kolejne lata nie przynosiły Polakom większych osiągnięć w Konkursach Chopinowskich, natomiast indywidualizm pedagogiczny stopniowo się zaostrzał.

Czteroletnie przygotowanie IV Konkursu Chopinowskiego w Warszawie, w mieście w którym walki toczne podczas okupacji i Powstania Warszawskiego pozostawiły zgliszcza, jest wyrazem postępowania heroicznego oraz realizacją projektu niemalże niemożliwego do wykonania. Chęć powrotu do życia pozostawionego przed II wojną światową był w Polakach silniejszy od rozpacz po prze-

⁶⁷ Z. Drzewiecki, dz. cyt., s. 112.

⁶⁸ A. Teichman, dz. cyt., s. 86.

⁶⁹ *W Łagowie*, PKF 40/52, red. H. Lemańska, czas 9:06.

żytej traumie wojny. Młodzi pianiści polscy, których sukces podczas IV Konkursu był niepodważalny, stworzyli swoisty wzorzec postępowania dla kolejnych pokoleń muzyków, który jednak zatarł się z kolejnymi latami. Sukces pianistów oraz ich pedagogów z roku 1949 roku był wzmocniony faktem, iż niedługo po przeżyciu wydarzeń, po których niejeden człowiek nie potrafiłby otrząsnąć się przez całe życie, rozpoczęli oni wytężoną pracę dla idei kultywowania (i przez to ocalenia) wartości nadrzędnych, wśród których muzyka, a w szczególności muzyka Fryderyka Chopina, zajmuje zaszczytne miejsce.

Bibliografia

Opracowania

- Dąbrowska Maria, *Dzienniki Powojenne 1945–1949*, Czytelnik, Warszawa 1997.
- Drzewiecki Zbigniew, *Wspomnienia muzyka*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2010.
- Dybowski Stanisław, *Czerny-Stefańska – epizody z życia chopinistki*, Selene, Warszawa 2006.
- Dybowski Stanisław *Laureaci Konkursów Chopinowskich w Warszawie*, Selene, Warszawa, 2005.
- Rozlach Adam, *Spełnione marzenia Barbary Hesse-Bukowskiej*, Apla, Warszawa – Busko-Zdrój 2010.
- Teichman Aneta, *Jan Ekier*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa – Kraków 2013.
- Waldorff Jerzy, *Wielka Gra. Rzecz o Konkursach Chopinowskich w Warszawie*, Iskry, Warszawa 1980.
- Wysocki Stefan, *Wokół Dziesięciu Konkursów Chopinowskich*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1982.

Źródła filmowe

- Koncert pod dyktando Grzegorza Fitelberga w Sali Smetany w Pradze*. Polska Kronika Filmowa, 02/1949, red. Olga Borzechowska.
- Produujemy fortepiany. Produkcja pianin i fortepianów w Legnicy*. PKF 03/1949, red. Olga Borzechowska.
- FRYDERYK CHOPIN. Rok Chopinowski w Warszawie*. PKF 10/1949, red. Helena Lemańska.
- Anglia – odsłonięcie tablicy pamiątkowej na domu, w którym grał Fryderyk Chopin, występ Natalii Karp*. PKF28/1949, red. Helena Lemańska.
- IV Konkurs Chopinowski. Występ Tadeusza Żmudzińskiego*. PKF 40/1949, red. Helena Lemańska.

Fryderyk Chopin: otwarcie Wystawy Chopinowskiej w setną rocznicę śmierci kompozytora. PKF 42/1949, red. Helena Lemańska.

Festiwal Chopinowski w Szafarni. PKF 42/1949, red. Helena Lemańska.

Zakończenie Konkursu Chopinowskiego PKF 44/1949, red. Helena Lemańska.

W Łagowie PKF 40/52, red. Helena Lemańska.

Źródła internetowe

Źródło: www.dzieje.pl/artykulyhistoryczne/lagow-1949-zjazd-z-wysokiego-c
[stan z 22.01.2020].

Cultural Importance of the 4th International Chopin Piano Competition in the Light of Polish Music Life Reviving after the WW II

Abstract

The article aims at summarizing different activities undertaken to organize and run the first post-war Chopin piano competition. It is an attempt to collect facts, accounts and memories concerning actions initiated by Polish music culture environment after the Second World War. The author focuses on a detailed description of the organization and proceedings of the 4th International Piano Competition, making use of information that has existed in independent sources so far. The article uses diaries, biographies, autobiographies, private notes, interviews with representatives of Polish culture, archive films and documentaries belonging to the Polish Film Chronicle. Press excerpts were not used on purpose, as most press information was included in the aforesaid bibliography entries. The analyzed sources let us conclude that the organization of the first post-war Chopin piano competition in Warsaw was an event requiring both the engagement of all state institutions and personal contribution of musicians and music teachers. The author considers such a detailed historical-cultural account justified and necessary, especially in 2020, the 210th birth anniversary of Frederic Chopin, the year in which the 18th Frederic Chopin International Piano Competition was supposed to take place.

Keywords: Chopin Piano Competition, WW II, Jan Ekier, Halina Czerna Stefańska, Zbigniew Drzewiecki.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.08>

Aleksandra POPIOŁEK-WALICKI

<https://orcid.org/0000-0002-6936-4721>

University of Wrocław (Poland)

e-mail: olapopiolek90@gmail.com

Cultural Importance of the 4th International Chopin Piano Competition in the Light of Polish Music Life Reviving after the WW II

Translation of the published in this issue (<http://doi.org/10.16926/em.2020.15.07>)

How to cite: Aleksandra Popiołek-Walicki, *Cultural importance of the 4th International Chopin Piano Competition in the light of Polish music life reviving after the WW II*, "Edukacja Muzyczna" 2020, no. 15, pp. 327–345.

Abstract

The article aims at summarizing different activities undertaken to organize and run the first post-war Chopin piano competition. It is an attempt to collect facts, accounts and memories concerning actions initiated by Polish music culture environment after the Second World War. The author focuses on a detailed description of the organization and proceedings of the 4th International Piano Competition, making use of information that has existed in independent sources so far. The article uses diaries, biographies, autobiographies, private notes, interviews with representatives of Polish culture, archive films and documentaries belonging to the Polish Film Chronicle. Press excerpts were not used on purpose, as most press information was included in the aforesaid bibliography entries. The analyzed sources let us conclude that the organization of the first post-war Chopin piano competition in Warsaw was an event requiring both the engagement of all state institutions and personal contribution of musicians and music teachers. The author considers such a detailed historical-cultural account justified and necessary, especially in 2020, the 210th birth anniversary of Frederic Chopin, the year in which the 18th Frederic Chopin International Piano Competition was supposed to take place.

Keywords: Chopin Piano Competition, WW II, Jan Ekier, Halina Czerny Stefańska, Zbigniew Drzewiecki.

Date of submission: 10.09.2020

Review 1 sent/received: 10.09.2020/11.09.2020

Review 2 sent/received: 11.09.2020/04.10.2020

Date of acceptance: 07.10.2020

1. Attempts to revive Polish music cultural life after the war

The attack of the Nazi Germany on Poland in 1939, a nearly six-year occupation of our country filled with mass murdering of civilians, resulting in the destruction of Polish cultural heritage and achievements, led to a total collapse of Poland. In 1945, the Polish faced the challenge of rebuilding the state capital, completely ruined after the Warsaw Uprising – the challenge that seemed impossible from the point of view of the country's development. The devastation executed by the Nazi army in 1944 made it impossible to properly realise any basic elements of social life. The number of civilians was diminished and the inhabitants of Warsaw coming back from nearby transition camps, including Pruszków, looked for their pre-war housing in vain. The tenement houses on the left bank of the Vistula river were almost completely destroyed so many people headed towards flats located on the other side of the river, in the district of Praga. Among them, there was Jan Ekier who, coming back from Durschgangslager 121 (Pruszków), was trying to find his flat at Washington Street. Having found a half-ruined tenement house, straight after the war, Ekier moved into his ancient flat with his family. In his journal, the pianist writes about two concert grand pianos untouched by the war and a library.¹ The pianist also writes how the Warsaw community cherished Frederic Chopin's music throughout the whole war due to underground shows given by Polish pianists in private flats. Jan Ekier recalls how he used to write down places for those secret concerts. On small pieces of paper, in careless handwriting, one could write dates only as in case of arrests by the German authorities, lack of knowledge concerning names and places protected the organizers. Crowds of Poles used to arrive at such underground concerts while getting to the venue often put their lives at risk.²

Another Pole who had created music life of the country before WWII was Jerzy Waldorff. He recalls attempts to resume the work of the Polish Radio, which started operating in the spring of 1945 and whose seat was at the beginning located in a private house at Targowa Street, in the district of Praga. Waldorff's notes contain a mention of the then musical director of the Polish Radio, Roman Jasiński, who was living in the bathroom next to the recording studio for many post-war years, sleeping in a bath tub. The author of the mention himself shared two sleeping places with Władysław Szpilman under a surviving *Bechstein* piano till he could move into a rented room in the district of Saska Kępa.³

Everyday needs brought along the need to revive Polish culture. The concert hall of the Warsaw Philharmonic Hall, bombarded by the Nazi army during the uprising battles, could not be used. However, various concerts, both piano recit-

¹ A. Teichman, *Jan Ekier*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa – Kraków 2013, p. 78.

² *Ibidem*, p. 70.

³ J. Waldorff, *Wielka Gra. Rzecz o Konkursach Chopinowskich w Warszawie*, Iskry, Warszawa 1980, pp. 88–89.

als, symphonic and chamber music performances had been organized all the time during the German occupation in private flats made available by their owners. The institution of the Warsaw Philharmonic Hall under the management of Grzegorz Fitelberg⁴ came back to life only in 1947. Then, its seat was organized in a building that had hosted *Roma* cinema at Nowogrodzka Street. The building, the sole one not reduced to ruins, easily fitting a large audience and a complete symphony orchestra, *Roma* was used for sittings of the City Council, lectures, ballet performances, conventions, song and piano recitals⁵. On the other hand, Warsaw Opera was already revived on 4th December 1945 thanks to the initiative of the Grand Theatre artists. For the Opera seat the artists chose a house at 8 Marszałkowska St., which altogether had about four hundred places on the ground floor and a small balcony. Despite the fact that the small stage made it possible to organize only small shows, the Opera initiated its post-war activity with *Verbum Nobile* by Moniuszko and Leoncavallo's *Pagliacci*.⁶ Already in 1945, thanks to the efforts of professor Stanisław Kazura, the Higher School of Music was organized in two villas at Górnośląska St. in Warsaw. Among all, it was equipped with twenty grand pianos transported from all over the country by Kazura. The Conservatory building was also a post-war shelter for musicians and their families, e.g. for Barbara Hesse-Bukowska, a student of Margerita Trombini-Kazuro, professor Kazura's wife⁷ We owe the revival of the State Higher School of Music (PWSM) in Cracow to Zbigniew Drzewiecki and the Director of the Music Department in the Ministry of Culture and Arts, Mieczysław Drobner. The Higher School of Music, with its initial seat in the barracks at Warszawska St., and next at Basztowa St., gathered many renowned teachers such as Henryk Sztompka and Jan Hoffmann from the Piano Faculty, Walerian Bierdiajew, Witold Krzemiński, Artur Malawski and Edward Bury from the Conducting Faculty, Stefania Łobaszewska who, at the school's very beginning, taught the theory and history of music. The first graduates of the PWSM in Cracow were Waldemar Maciszewski, Barbara Muszyńska and Regina Smendzianka⁸. The musicians who survived the war with their health unscathed, played again in orchestras, got engaged in musicians' organizations and worked in social verification committees created to audition musicians for emerging symphony orchestras. The first, symbolic concert of the symphony orchestra in Cracow was conducted by Zygmunt Latoszewski in the cinema auditorium at Zwierzyniecka St. Chopin's *Concerto in F minor* was played by Zbigniew Drzewiecki⁹. The Polish Music Publishing

⁴ Z. Drzewiecki, *Wspomnienia muzyka*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2010, p. 112.

⁵ J. Waldorff, op. cit., p. 91.

⁶ Ibidem, p. 90.

⁷ A. Rozlach, *Spełnione marzenia Barbary Hesse-Bukowskiej*, Apla, Warszawa – Busko-Zdrój 2010, p. 6.

⁸ Z. Drzewiecki, op. cit., p. 110.

⁹ Z. Drzewiecki, op. cit., p. 109.

House (PWM) managed by Tadeusz Ochlewski also continued its activity in Cracow. Tadeusz Ochlewski's efforts contributed to the creation of the editorial team of the Pedagogical Piano Library with Zbigniew Drzewiecki, Jan Ekier, Jan Hoffmann, Adam Rieger. The team created post-war methodology bases of early piano education, producing selections of études and exercises, initiating in this way a long-running cycle of PWM pedagogical publications¹⁰. During the first months after Poland's liberation, the Frederic Chopin Association¹¹ was also reactivated and located in the ruins of Ostrogski Palace on Tamka Street, burnt by the Germans during the Warsaw Uprising. These pioneering efforts organizing music life in the capital and Cracow were crowned in October 1945 by bringing back the urn with Chopin's heart from Milanówek, where it had been hidden since the Warsaw Uprising. The whole event of "Chopin's Heart Comeback to Warsaw" was organized under the patronage of Bolesław Bierut, President of the State National Council, and accompanied by concerts in Żelazowa Wola and *Roma*, with piano recitals given by Zofia Rabcewiczowa, Jerzy Żurawlew, Bolesław Woytowicz and Jan Ekier¹².

The flourishing development of music life in the country did not fade in the following years. Pianists and orchestra musicians started to go abroad, not only to the Soviet Republic but also to the west of Europe. Zbigniew Drzewiecki gave his recitals in Glasgow, Edinburgh, London,¹³ and the Katowice Radio Orchestra conducted by Grzegorz Fitelberg gave its guest concert in the Smetana Hall in Prague, playing, among all, *Mazurka* from *Halka* opera by Moniuszko¹⁴. In 1949, on the territory of the so-called Regained Territories, a piano and grand piano manufacture "Legnica" was open, providing schools, youth clubs and kindergartens with new instruments¹⁵. Due to increased access to instruments, cycles of programmes popularizing music in blue-collar workers plants were initiated. Young pianists, and among them Halina Czerny-Stefańska, took part in such initiatives. This way of earning money gave young artists-beginners an opportunity to perform with a diversified repertoire up to five times a week. Despite poorly-heated rooms where concerts took place and the working-class audience that was not very trusting at the beginning, the project of introducing classical music to different social classes was a success¹⁶.

An inseparable element of the communist doctrine more and more intensely present in the life of Poles was the Stalinism propaganda penetrating all areas of

¹⁰ Ibidem, p. 111.

¹¹ Contemporary Frederic Chopin Institute

¹² A. Teichman, op. cit., p. 81.

¹³ Z. Drzewiecki, op. cit., p. 113.

¹⁴ *Koncert pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga w Sali Smetany w Pradze*, Polska Kronika Filmowa (Polish Film Chronicle) (henceforth: PKF) 02/1949, O. Borzechowska (ed.), time 8:41.

¹⁵ *Produkujemy fortepiany. Produkcja pianin i fortepianów w Legnicy*. PKF 03/1949, O. Borzechowska (ed.), time 4:36.

¹⁶ S. Dybowski *Czerny-Stefańska – epizody z życia chopinistki*, Selene, Warszawa 2006, pp. 38–39.

life. In order to set new rules for showing Marxist ideas in music, the National Convention of Composers and Music Critics was organized from 5th to 8th August 1949, in Łagów Lubuski. The main task of all the composers, musicologists and music critics gathered in Łagów was developing the definition of formalism, that is programmatically incorrect compositional means existing in music¹⁷. Włodzimierz Sokorski, the then minister of culture and arts, gave a speech in which he warned against “political nihilism” and “Pan-American culture”, and Witold Lutoslawski, the author of *Symphony No 1* was described by him as “a composer that should be thrown under the tram”¹⁸. The resolutions of the convention led to the closure of a biweekly magazine from Cracow, “Ruch muzyczny,” and the suspension of the activity of the International Contemporary Music Society, whereas the works of a musicologist, Zofia Lissa, *Niektóre zagadnienia estetyki muzycznej w świetle prac J. Stalina o marksizmie w językoznawstwie* (*Some Aspects of Music Esthetic in the light of works by J. Stalin on Marxism in Linguistics*) and *O specyfice muzyki* (*On the Character of Music*) published during the following years, became the ideological basis for many composers¹⁹. In fact, many composers tried not to give up their style and own music language developed so far, adjusting their professional activity to the existing political doctrine only with the help of musical piece titles such as *Harvest Cantata*, *The Warsaw Bricklayer* or *On Stalin*. A stronger interest in classical music in 1949 derived also from a hundredth anniversary of Frederic Chopin’s death falling this year and the fact that the authorities of the Polish People’s Republic planned to celebrate it on a grand scale.

The 4th Chopin Piano Competition was planned to take place in 1942, yet the German occupation made it impossible to organize such a big gathering of Polish people, not to mention the organization of state and cultural events. After the liberation of 1945, the whole country tried to recover the years lost, yet till 1949 it was impossible to organize such a big cultural event as the Chopin Piano Competition was. The fame and prestige of these competitions, growing in popularity in the twenties and thirties of the twentieth century, was quite a challenge for the cultural environment of the country which had just experienced the ordeal of war.

2. Chopin Year Celebration

As mentioned earlier, 1949 was the hundredth anniversary of Frederic Chopin’s death. Due to that fact, the 4th Chopin Piano Competition was to be organized on an unprecedented scale. The competition was accompanied by

¹⁷ Ibidem, pp. 55–56.

¹⁸ Source: www.dzieje.pl/artykulyhistoryczne/lagow-1949-zjazd-z-wysokiego-c [as of 22.01.2020]. All translations – Patrycja Czarnecka-Jaskóła.

¹⁹ S. Dybowski, *Czerny-Stefańska*..., p. 56.

countless events. Zdzisław Śliwiński, the then Vice-Director of the Poznań Philharmonic, was appointed the head of the Chopin Year bureau.²⁰ Bolesław Bierut, President of the Polish People's Republic, inaugurated Chopin Year, in his speech focusing on the elements of Mazovian folklore music in the oeuvres of Frederic Chopin and associating these melodies with the expression of Poles' most profound feelings, their worries and joys. He emphasized that Chopin had enriched and ennobled traditional folklore melodies, turning them into meaningful, thoroughly national pieces. The president's speech was followed by a recital of Henryk Sztompka²¹. In London, to commemorate the first performance of Frederic Chopin in the city (23rd June 1848), a plaque was unveiled. The event was accompanied by a recital of Natalia Karp, who played, among others, *Nocturne in C sharp minor* op. posth., using the grand piano that Chopin had used while performing in London²². The National Museum in Warsaw organized an exhibition devoted to Frederic Chopin. Prime Minister, Józef Cyrankiewicz, and minister of culture, Włodzimierz Sokorski, were at its opening. The exhibition presented, among others, the manuscript of *Etude* op. 10 no 12²³. In Szafarnia, where young Chopin used to be invited by his friend's, Dominik Dziewianowski's parents, the Chopin Festival was organized, hosting such events like a recital by Stanisław Szpinalski²⁴. There was also an initiative of *The Oeuvres of Frederic Chopin Live Editions* that consisted in the participants of the 4th International Chopin Piano Competition, teachers and well-known pianists giving their recitals and concerts whose programmes covered all the compositions of Frederic Chopin. The whole cycle of fourteen concerts²⁵ took place in major Polish cities, but distinguished pianists also visited smaller places whose inhabitants had an opportunity to take part in a high-level piano recital for the first time²⁶. Within the framework of this project, whose Warsaw edition took place from 23rd February to 3rd April 1949, in *Roma* building, at 49 Nowogrodzka St., the following pianists gave their piano recitals: Henryk Sztompka, Jan Berezyński, Józef Śmidowicz, Paweł Lewicki, Jan Ekier, Władysław Kędra, Margarita Trombini-Kazuro, Bolesław Woytowicz, Maria Wiłkomirska, Zbigniew Drzewiecki. Ryszard Bakst, Halina Czerny-Stefańska, Jan Drath, Barbara Muszyńska, Julita Śledzińska and Ludwik Stefański presented Frederic Chopin's oeuvres not known to a wider audience so far. Jerzy

²⁰ S. Wysocki, *Wokół Dziesięciu Konkursów Chopinowskich*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1982, p. 50.

²¹ *FRYDERYK CHOPIN. Rok Chopinowski w Warszawie*, PKF 10/1949, H. Lemańska (ed.), time 0:19.

²² *Anglia – odświeżenie tablicy pamiątkowej na domu, w którym grał Fryderyk Chopin, występ Natalii Karp*, PKF28/1949, H. Lemańska (ed.), time 6:35.

²³ *Fryderyk Chopin: otwarcie Wystawy Chopinowskiej w setną rocznicę śmierci kompozytora*, PKF 42/1949, H. Lemańska (ed.), time 7:25.

²⁴ *Festiwal Chopinowski w Szafarni*, PKF 42/1949, H. Lemańska (ed.), time 8:50.

²⁵ A. Teichman, op. cit., p. 82.

²⁶ S. Wysocki, op. cit., p. 50.

Lefeld gave his concert accompanied by a chamber orchestra. Władysław Kędra, Waldemar Maciszewski, Regina Smendzianka and Tadeusz Żmudziński²⁷ performed during a symphonic concert accompanied by the Warsaw Philharmonic Orchestra.

3. Internal preliminaries to the 4th International Chopin Piano Competition

All Polish pianists that were willing to participate in the 4th International Chopin Piano Competition belonged to the “Generation of Columbuses” as they were born in the 20s of the 20th century. Their first years of adulthood were taken from them by traumatic war memories. Barbara Hesse-Bukowska recollects a mini-recital given during the occupation to the command of the Home Army. The young pianist’s pay was half a loaf of bread rationed from military provisions²⁸. In search of food, together with her father, Halina Czerny-Stefańska went on a journey through local villages, more than once staying in the forest or in a barn for the night. For her “nice play” Czerny-Stefańska also got half a loaf of bread²⁹. Determination of these young pianists and very often help and support of their parents made it possible for most surviving Columbus-pianists to resume regular piano practice, sometimes with the use of instruments found in burnt-down houses or those bought from the Red Army³⁰.

As nineteen Polish pianists applied for the participation in the 4th Competition, there were preliminaries organized, between 19th and 24th June 1948, in Warsaw YMCA Room at Konopnickiej St. The young musicians presented the whole obligatory programme of the 4th International Chopin Piano Competition in front of the jury headed by Zbigniew Drzewiecki, and consisting of Marcelina Kimontt-Jacynowa, Margerita Trombini-Kazuro, Roman Jasiński, Raul Kochalski, Jerzy Lefeld, Piotr Rytel, Stanisław Szpinalski, Henryk Sztompka, Adam Wieniawski and Bolesław Woytowicz. In the first part of the preliminaries, the participants performed Chopin’s solo pieces, whereas in the latter one they were supposed to play one part of a piano concerto with the accompaniment of the Warsaw Philharmonic Orchestra. The auditions were blind as the participants played the grand piano placed behind the round partition which made it impossible to see a person being currently on stage. Eleven pianists were qualified to take place in the 4th International Chopin Piano Competition: Ryszard Baksta³¹ (born

²⁷ S. Dybowski, *Czerny-Stefańska...*, p. 62.

²⁸ A. Rozlach, op. cit., p. 4.

²⁹ S. Dybowski, *Czerny-Stefańska...*, p. 27.

³⁰ Interview with Anna Radziwonowicz, Warsaw, 12.01.2010 r.

³¹ S. Dybowski, *Laureaci Konkursów Chopinowskich w Warszawie*, Selene, Warszawa 2005, p. 167.

on 4th June 1926 in Warsaw, student of Henryk Neuhaus in Moscow), Janusz Drath (born on 29th May 1923 in Toruń, student of Władysława Markiewiczówna), Barbara Hesse-Bukowska (the youngest participant, born on 8th February 1930 on Łódź, student of Margerita Trombini-Kazuro), Tadeusz Kerner (born on 18th September 1926 in Warsaw, student of Zbigniew Drzewiecki), Władysław Kędra³² (born on 16th September 1918 in Łódź, student of Magda Tagliaferro), Waldemar Maciszewski (born on 21st March 1927 in Warsaw, student of Zbigniew Drzewiecki), Regina Smendzianka (born on 9th October 1924 in Toruń, student of Henryk Sztompka), Halina Czerny-Stefańska (born on 13th December 1922 in Cracow, student of Zbigniew Drzewiecki), Zbigniew Szymonowicz (born on 3rd February 1922 in Lviv, student of Stanisław Szpinalski), Julitta Śledzińska (born on 31st July 1927 in Vilnius, student of Zbigniew Drzewiecki) and Tadeusz Żmudziński (born on 9th June 1924, in Chorzów, student of Władysława Markiewiczówna). Each winner of the preliminaries obtained the scholarship of the Ministry of Culture and Arts in the amount of PLN 25,000 paid monthly from June 1948 to October 1949.³³ This financial support was to facilitate the preparations for the participation in the 4th International Chopin Piano Competition. A Pedagogical Committee was created at the Ministry of Culture and Arts, whose aim was special care for young people demonstrating musical talent. The Committee was made-up of Zbigniew Drzewiecki, Jan Hoffman, Henryk Sztompka and Bolesław Woytowicz. Every two or three months there were auditions of the Polish group candidates. Eleven participants presented the competition programme pieces and other works given to work on in order to eliminate their weaknesses before the competition took place.

Apart from Chopin repertoire, Halina Czerny-Stefańska also worked on Ravel's *Le tombeau de Couperin*, and Barbara Hesse-Bukowska practised *the Joyful Island* by Debussy³⁴. After each audition, the committee had its sitting and decided on the configuration of places the participants occupied after their subsequent shows. The system in which the Pedagogical Committee worked was to motivate the competition participants to increase their efforts, boost their ambition and widen their knowledge on their own play by a series of remarks, notes and pieces of advice. During the last audition which took place in June 1949, the Committee divided the Polish representation into three categories, depending on their competencies at that time. In the first category one could find Regina Smendzianka, Zbigniew Szymonowicz and Halina Czerny-Stefańska, the second one comprised Barbara Hesse-Bukowska, Władysław Kędra, Waldemar Maciszewski and Ryszard Bakst, and the third one included Julitta Śledzińska, Tadeusz Kerner and Janusz Drath. Tadeusz Żmudziński, due to his journey to Paris

³² Ibidem, p. 163.

³³ S. Dybowski, *Czerny-Stefańska...*, pp. 48–51.

³⁴ A. Rozlach, op. cit., p. 9.

competition, was not taken into account in the classification.³⁵ The commitment of the most distinguished Polish pianists with which they prepared the young artists for their participation in the 4th International Chopin Piano Competition shows how important this Polish representation was for the authorities of the Polish People's Republic. Jan Ekier, one member of the Pedagogical Committee, emphasized excellent results of this method to maximize the young artists' achievements. The cooperation of active pianists, whose views on one's play were sometimes completely opposite, resulted in accurate guidelines for particular teachers and their students³⁶. According to Zbigniew Drzewiecki, the members of the Pedagogical Committee of 1948 and 1949 restrained their own ambitions to offer their talent to team work, for the benefit of their students. Such an atmosphere influenced the following years of Polish piano playing development and helped to create the foundations of Polish School of Chopin.³⁷

4. A training-coaching piano camp in Łagów Lubuski

Three months before the beginning of the 4th International Chopin Piano Competition in Warsaw, the Ministry of Culture and Arts decided to organize a two-month training-coaching piano camp in Łagów for the whole Polish Chopin team and their teachers: Zbigniew Drzewiecki, Jan Ekier, Jan Hoffman, Stanisław Szpinalski, Henryki Sztompka, Margerita Trombini-Kazuro, Bolesław Woytowicz and Jerzy Żurawlew³⁸. In 1949, a little place in the Lubusz Province, whose centre is the historic castle of the Order of St. John surrounded by two great lakes and forests, became the centre of team music workshops and relaxation. The then artistic director of the Poznań Philharmonic, Stanisław Wisłocki, was enchanted with the beauty of the place, and he was the first one to suggest organising a training camp for the Philharmonic musicians in 1948. At that time Łagów did not have many inhabitants and accommodating nearly one hundred musicians posed a certain organisational challenge. That trial training camp of 1948 was a success and the decision to organise a training piano camp for young musicians preparing for the 4th International Chopin Piano Competition followed immediately. Zdzisław Śliwiński was the organiser of Łagów camp. He was obliged to find accommodation not only for the musicians of the Poznań Philharmonic and its conductor, Stanisław Wisłocki, who were to provide accompaniment to the Polish team practising for the 2nd stage of the competition, i.e. a concert with an orchestra, but to accommodate somewhere the whole Polish team and Jury members. Eleven participants of the 4th Competition were living in small

³⁵ S. Dybowski, *Czerny-Stefańska...*, pp. 52–54.

³⁶ A. Teichman, op. cit., pp. 83–85.

³⁷ Z. Drzewiecki, op. cit., p. 112.

³⁸ J. Waldorff, op. cit., p. 95.

houses located along the main road to Łagów, whereas their teachers were accommodated in the castle of the Order of St. John. Each young pianist had a concert piano in their house. There existed various ways of obtaining pianos, at times bordering on the miraculous, in post-war Poland. Zdzisław Śliwiński, who used to get them from private houses of his friends, colleagues and Poznań schools, describes this procedure. Having collected twenty six instruments in total, he transported them from Poznań to Łagów in a cavalcade of cars with platforms. Pianos were also in the teachers' rooms and in a ballroom of Łagów castle³⁹. There were more in the restaurant, which served as a concert room to the inhabitants of Łagów⁴⁰. The atmosphere that reigned in Łagów during the summer of 1949 can be described as filled with the spirit of team work, yet with respect towards individual pianist development of each candidate. In her memories, Halina Czerny-Stefańska remarks that:

[...] the Chopin team was a group of sincere and dedicated friends. We practised a lot, really a lot. It seems to me that apart from our effort, it was that atmosphere that contributed to such a big success at the competition.⁴¹

For two months, the teachers were at the disposal of eleven candidates preparing for the competition. They were ready, like Zbigniew Drzewiecki, give a lesson to Ryszard Bakst at one a.m., working on new interpretation aspects. Every day, the young pianists presented the effects of their work to their teachers and each other. The castle hosted auditions of the competition programme in the form of concerts given to local people and the board consisting of the teachers. The Polish team members motivated each other, which resulted in more hours of practice and polishing up their repertoire. As Poznań was not far, the camp members went there for concerts, such as the one mentioned by Barbara Hesse-Bukowska, accompanied by the recording of Chopin's *Sonata in B flat minor* in a radio studio⁴². The concert at the castle of the Order of St. John, summarizing the camp in Łagów, was honoured by the presence of minister Włodzimierz Sokorski.⁴³

Already after the 3rd Chopin Competition, Edmund Rudnicki, the pre-war director of the Polish Radio, together with Jerzy Żurawlew, suggested that Polish participants of the Competition should have favourable conditions for regular practice, performing the competition programme in front of an audience, and rehearsals with an orchestra. Their idea came into practice after eleven years, during which the Polish went through the war tragedy and were stripped of many elements of native culture.

³⁹ S. Dybowski, *Czerny-Stefańska...*, pp. 54–55.

⁴⁰ S. Wysocki, op. cit., pp. 51–52.

⁴¹ S. Dybowski, *Czerny-Stefańska...*, p. 60.

⁴² A. Rozlach, op. cit., p. 9.

⁴³ S. Dybowski, *Czerny-Stefańska...*, p. 59.

5. The 4th International Chopin Piano Competition – preparations, course, ending

The competition of 1949 took place from 15th September to 15th October. As the building of the Warsaw Philharmonic was burnt to the ground, it was organized in *Roma* room. An honorary committee was appointed by resolution of the Council of Ministers and it was headed by prime minister Józef Cyrankiewicz accompanied by deputy prime ministers, Władysław Gomułka and Antoni Korzycki, the Speaker of the Sejm, Władysław Kowalski, the minister of defence, marshal Michał Rola-Żymierski, the minister of culture and arts, Stefan Dybowski, general Marian Spychalski, the President of the Polish Composers' Union, Zygmunt Mycielski, Jarosław Iwaszkiewicz and the president of Warsaw, Stanisław Tołwiński.⁴⁴ The Executive Committee of the 4th International Chopin Piano Competition was headed by the minister of culture and arts, Stefan Dybowski, together with Undersecretary of State, Włodzimierz Sokorski. The organization of the first post-war competition was in the hands of Edmund Rudnicki, the minister's plenipotentiary. After the experience of organizing the camp in Łagów, Edmund Rudnicki appointed Zdzisław Śliwiński to organize instruments and advertising for the competition. Among the ruins of Warsaw that in 1949 were a daily sight for its inhabitants, Edmund Śliwiński searched for instruments at private owners' places, transported pianos from city-centre music schools and the Higher School of Music.⁴⁵ Each participant chose an instrument to present their programme among four piano makes: *Bechstein*, *Bluthner*, *Ibach* and *Steinway*. The Polish participants of the 4th competition were accommodated in *Polonia* hotel. Each of them could come with their closest family, each had an instrument to practise at their disposal. Russian candidates were staying in *Bristol* hotel. The Ministry of Culture and Arts offered each participant from the Polish team two complete outfits: men got tailcoats, white shirts and shoes, women got two dresses, a formal one and a long concert one, accompanied with shoes, handbags and belts. In post-war Poland such clothes were luxury items, almost inaccessible, which showed how the Polish state cared for its young pianists.⁴⁶

Due to civilian losses during WWII, the upper age limit for competition candidates was increased to the age of thirty two⁴⁷. In comparison with the 3rd Chopin Competition, the number of participants decreased significantly as sixty three candidates from fourteen countries applied and fifty four of them were admitted to the first stage. Two citizens of France, two Englishmen, one Italian person, eight Austrians, six Brazilians, two Americans, two Mexicans and six pianists

⁴⁴ Ibidem, p. 76.

⁴⁵ S. Wysocki, op. cit., p. 54.

⁴⁶ S. Dybowski, *Czerny-Stefańska...*, p. 64.

⁴⁷ A. Teichman, op. cit., p. 83.

from the Soviet Union came to post-war Warsaw despite difficulties deriving from the lack of civil transcontinental aviation and the hazard of explosion posed by water mines not removed yet from the bottom of the ocean.

The international Jury comprised representatives of fourteen countries: Joseph Marx from Austria, Lucette Descaves, Lelia Gousseau, Lazare Levy and Marguerite Long from France, Blas Dimas Galindo from Mexico, Alfred Mendelssohn from Romania, Godfrid Boon from Sweden, Lajos Hernady from Hungary, Carlo Zecchi from Italy, Paweł Sieriebriakow from the Soviet Union, vice-chairmen were: Lev Oborin from the Soviet Union, Magda Tagliaferro from Brazil and Arthur Hedley from Great Britain. Among Polish jurors one could find: chairman of the Jury Zbigniew Drzewiecki, vice-chairman Marcelina Kimonnt-Jacynowa, secretary Bolesław Woytowicz, Jan Ekier, Jan Hoffman, Roman Jasiński, Stanisław Szpinalski, Henryk Sztompka, Margerita Trombini-Kazuro and Jerzy Żurawlew.⁴⁸

For the first time, the Chopin Competition consisted of three stages. The first stage had a nature of preliminaries and candidates qualified to the competition as a result of state preliminaries did not have to go through it. If a given candidate arrived at the competition without any preliminaries, they had to present three pieces from the second stage of the Competition, selected by the Qualification Committee. In the second stage, a given candidate played one freely selected nocturne, two études (selected from op. 10 or op. 25), one of three selected polonaises (*F sharp minor* op.44, *A-flat major* op. 53 or the *Polonaise-Fantasy*, Op. 61), any two mazurkas and one of two sonatas (*B flat minor* op. 34 or *H flat minor* op. 58). Instead of a sonata, a given candidate could choose two oeuvres from the following ones: *the Fantasy in F minor*, op. 49, *Barcarolle in F sharp major* or any ballad accompanied with a selected scherzo. The third stage meant playing the whole *Concerto in E minor* op.11 or *F minor* op.21 accompanied by an orchestra. The Warsaw Philharmonic Orchestra was conducted by Zdzisław Górczyński, Jan Krenz, Mieczysław Mierzejewski, Tadeusz Wilczak and Stanisław Wisłocki.⁴⁹

For the first time and the only one so far in the history of Chopin Competitions, the Jury listened to the play of the candidates who were hidden behind the blinds. It was to prevent potential string pulling for one's students and ensure higher results for real favourites. Jerzy Lefeld who was chosen to be the so-called shop-steward, knew the candidates' names and the numbers they had drawn. He controlled number drawing in such a way that no participant knew which number they had chosen, then he provided the jurors with the candidates' numbers to be assessed, next he informed the participants about the order of their performance which depended on that chosen number. Due to a high number of participants whose teachers were in the jury, while collecting points with assessment of par-

⁴⁸ J. Waldorff, op. cit., pp. 91–92.

⁴⁹ S. Wysocki, op. cit., pp. 58–60.

ticular performances, Jerzy Lefeld crossed out the assessment of this juror whose students was currently performing. Placing the Jury members behind the blind, an idea introduced by the Ministry of Culture and Arts in order to obtain a fully objective verdict,⁵⁰ made it impossible for them to appreciate the whole artistic phenomenon i.e. a young pianist's performance on stage, the arrangement of their hands on the keyboard, the way they used the pedals, their body posture.⁵¹

Whole Warsaw was talking about the struggles of competition during the 4th International Chopin Piano Competition. Talks about competition concerts taking place in the morning or in the afternoon were filled with theories about the most important interpretation features of Chopin's music. Interviews of Tadeusz Żmudziński with Halina Czerny-Stefańska and Barbara Hesse-Bukowska run during competition days gave the impression that casual improvisation style combined with rhythmic discipline, perfect autograph text together with dynamics and agogics opened the door to sincerity and simplicity of musical message.⁵² Many distinguished pianists taking part in the 4th competition did not make it past the second stage as apparently they could not grasp Chopin's style putting their daring demonstration of technique first. On the first day of the competition, prime minister Józef Cyrankiewicz listened to performing participants, including Tadeusz Żmudziński and Barbara Hesse-Bukowska who presented Étude Op. 25, No. 6, in G-sharp minor.⁵³ To honour the beginning 4th Competition, the second audition day (with Waldemar Maciszewski's performance) was accompanied by a recital by Paul Badura-Skoda, who played Chopin's *Piano Sonata No. 3 in B minor* and selected études. Halina Czerny-Stefańska presented her skills on the fourth day of the competition playing *Ballade in G minor*, *Nocturne in C minor*, *Scherzo in B minor* and two études. On 6th October, the competition organizer, Witold Rudziński, announced the list of participants qualified for the third stage. This group counted eighteen pianists, including eight Poles. Allowing such a big number of candidates to play a concert with an orchestra proved that the level of their performance was quite even. All the members of the Russian group were qualified for the second stage: Jerzy Murawlew,⁵⁴ Tamara Guseva, Yevgeny Malinin, Lyudmila Sosina, Bella Davidovich and Victor Merzhanov. Among the Poles, these were: Tadeusz Żmudziński, Barbara Hesse-Bukowska, Waldemar Maciszewski, Halina Czerny-Stefańska, Regina Smendzianka, Władysław Kędra, Ryszard Bakst and Zbigniew Szymonowicz. The following musicians also reached the finals: Oriano de Almeida and Carmen Vitis Admet from Brazil, Imre Szendrei from Hungary and Carlos Rivero from Mexico.

⁵⁰ Ibidem, p. 59.

⁵¹ J. Waldorff, op. cit., pp. 93–94.

⁵² S. Dybowski, *Czerny-Stefańska...*, pp. 64–67.

⁵³ *IV Konkurs Chopinowski. Występ Tadeusza Żmudzińskiego*, PKF 40/1949, H. Lemańska (ed.), time 0:17.

⁵⁴ S. Dybowski, *Laureaci...*, p. 157.

During the final of the Competition, the participants were matched in pairs so that two different Frederic Chopin concerts could be presented every day, but due to an uneven number of concerts there were sometimes three performances of the same concert on the same day. On 8th October, the following pianists presented their skills: Ryszard Bakst with the second *Concerto in F minor op. 21*, and Zbigniew Szymonowicz with the first *Concerto in E minor op. 11*. On 9th October one could hear Oriano de Almeida, Waldemar Maciszewski and Jerzy Murawlew, all three with concerto no 2, whereas 10th October saw the performance of Carlos Rivero and Tamara Guseva with concerto no 1, Władysław Kędra with concerto no 2. On 12th October, concerto no 2 was played by Regina Smendzianka and Carmen Vitis Admet, and concerto no 1 by Halina Czerny-Stefańska. 13th October was the day of Barbara Hesse-Bukowska and Yevgeny Malinin playing concerto no 1, and Imre Szendrei playing concerto no 2. On 14th October, Tadeusz Żmudziński and Bella Davidovich played *Concerto in F minor*, and *Concerto in E minor* was played by Lyudmila Sosina. On Saturday, 15th October, the last competition day, Victor Merzhanov⁵⁵ played *Concerto in E minor*.

The public concluded that *Concerto in E minor* was a thoroughly feminine oeuvre, filled with folk dance, melodiousness and delicate passages intertwined with pulsating rhythm. In this context, the performances of Halina Czerny-Stefańska and Tamara Guseva were assessed, the first one being described as endowed with captivating temperament, and the latter being called the piano lyricist.⁵⁶ According to Maria Dąbrowska, who devotedly listened to radio broadcasts of the pianists' final performances, the play of Tadeusz Żmudziński was interesting, whereas she described Bella Davidovich's play as "dry, boring, barely acceptable."⁵⁷ Victor Merzhanov's performance drew her attention by excellent technique, but she accused the pianist of:

[...] overusing the pedal, because of which the "angel" motif in the first part [*Concerto in E minor*] was spoiled.⁵⁸

Dąbrowska appreciated the play of Carmen Adnet Vitis because of:

bright, resonant and soft strokes precisely making the tone.⁵⁹

However, she did not fail to point out the pianist's mistake during her play of the theme of the 3rd part of *Concerto in F minor*.

[...] the intricacies of the rondo made her trip in one place, she tripped against a key, which I heard well though it lasted a fraction of a second.⁶⁰

⁵⁵ J. Waldorff, op. cit., p. 93.

⁵⁶ S. Dybowski, *Czerny-Stefańska...*, pp. 66–71.

⁵⁷ M. Dąbrowska, *Dzienniki Powojenne 1914–1965*, vol. 2: 1945–1949, Czytelnik, Warszawa 1997, p. 469.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem, p. 470.

⁶⁰ Ibidem.

On 16th October 1949 the results of the 4th International Chopin Piano Competition were announced. The first prize of the President of Poland and the Prime Minister went *ex aequo* to Halina Czerny-Stefańska and Bella Davidovich, the second prize of the Ministers Committee for Culture and Arts went to Barbara Hesse-Bukowska, the third prize of the Minister of Foreign Affairs went to Waldemar Maciszewski, the fourth one was granted to Jerzy Murawlew, the fifth prize funded by the Central Commission of Trade Unions was given to Władysław Kędra, the sixth prize funded by the Executive Committee of Chopin Year went to Ryszard Bakst, the seventh prize was granted to Yevgeny Malinin, the eighth prize of the Polish Radio went to Zbigniew Szymonowicz, the ninth one went to Tamara Guseva, the tenth one to Victor Merzhanov, the eleventh one to Regina Smendzianka, the twelfth one to Tadeusz Żmudziński.⁶¹ The prize of the Polish Radio for the best mazurka performance and a distinction in the form of a silver wreath went from the hands of Jerzy Żurawlew to Halina Czerny-Stefańska, whereas Bella Davidovich⁶² received a silver mask of Chopin, a gift of the Frederic Chopin Institute.

On 17th October, there was an official ending of the 4th Competition. At noon, during a ceremonial concert, the winners of the 4th competition played Chopin's short pieces. Halina Czerny-Stefańska presented *the Fantasy-impromptu in C sharp minor* op. posth, Bella Davidovich was replaced by Jerzy Murawlew.⁶³ In the evening, in *Roma* building, medals and distinctions were distributed. In the audience, there was Bolesław Bierut, the jury members and Competition participants. Zbigniew Drzewiecki played *Sonata in B flat minor* by Frederic Chopin and that is how he initiated the ending celebration. The first speech was given by Prime Minister Józef Cyrankiewicz, who emphasised the success of the Russian and Polish piano school, which was:

[...] the outcome of great care of both countries about artistic development of talented young people [...].⁶⁴

Next, the floor was given to Lev Oborin, and then Arthur Hedley. Prime Minister Józef Cyrankiewicz gave diplomas to Bella Davidovich and Halina Czerny-Stefańska. The other winners received their diplomas from the hands of Stefan Dybowski. The winners of the 4th competition also received medals and envelopes with cheques.⁶⁵

The triumph of the Polish team at the 4th competition is undeniable and strengthened by information deriving from research by a pianist, Jerzy Skarbowski, student of Zbigniew Drzewiecki. The documentation left by Zbigniew

⁶¹ J. Waldorff, op. cit., p. 94.

⁶² S. Wysocki, op. cit., p. 60.

⁶³ S. Dybowski, *Laureaci...*, pp. 147–150.

⁶⁴ *Zakończenie Konkursu Chopinowskiego*, PKF 44/1949, H. Lemańska (ed.), time 0:17.

⁶⁵ S. Dybowski, *Czerny-Stefańska...*, pp. 73–74.

Drzewiecki after the end of the 4th competition shows that after the second stage Halina Czerny-Stefańska obtained 0.20 point less than Bella Davidovich, whereas at the third stage the Polish pianist was assessed better than her rival from the Soviet Union as she obtained 24.53 points and Bella Davidovich 24.16 points. Once the points from the second and the third stage were added according to the Competition Rules, it turned out that the Pole got the advantage of 0.17 point, which ensured her undisputed victory in the 4th competition with the result of 47.88 points. Bella Davidovich ended the 4th competition with the result of 47.71 points. On 15th October, the Executive Committee in the person of the vice-minister of culture and arts, Włodzimierz Sokorski talked to the Presidium of the 4th Competition Jury. The minutes of the meeting, based on Report no 34, show that due to very similar results between the first two places, the Executive Committee decided to combine the first and the second prize, and elevate the second prize to the sum of one million Polish zlotys.⁶⁶ Manipulation of a political nature, violating the Rules of the 4th Chopin Competition which did not take into consideration combining the prizes was a manifestation of pressure from the Soviet Union. The consent to contravene the Competition Rules given by the head of the Jury, Zbigniew Drzewiecki, was dictated by fear of potential repression – everyday reality in Stalinist Poland.

Recapitulation

The first post-war International Chopin Piano Competition was the only event in the history of Polish pianism where all governmental bodies were thoroughly devoted to the preparation of both the Polish participants and the giant public event, which the Chopin Piano Competition in Warsaw had been for years. The fact of big financial support of the Polish pianists and providing them with the basis for over a year preparation was quite a phenomenon in the history of Polish music development. Contradictory ambitions of some teachers, including Henryk Sztompka, whose separatism towards the rest of the pianists of the Pedagogical Committee was obvious and noticeable already during the preparatory camp in Łagów led to friction and put an end to cooperation of teachers from various piano schools.⁶⁷ The efficiency of the Pedagogical Committee confirmed by the results of the 4th Chopin Piano Competition was appreciated by the authorities of the Polish People's Republic in 1950. Each teacher received the State Award of the First Degree. The Pedagogical Committee, whose composition kept changing, was still working in 1953 and 1954, but before the 5th Chopin Piano Competition, the members of the Committee were informed by the minister of culture and arts,

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 77–78.

⁶⁷ Z. Drzewiecki, *op. cit.*, p. 112.

Włodzimierz Sokorski, that they should immediately cease their work. During the meeting with the minister, Jan Ekier expressed his surprise with the following words:

So what were we [the Pedagogical Committee] awarded for by you five years ago?⁶⁸

His words cost Ekier his withdrawal from the jury of the 5th Chopin Piano Competition. In the following years, the framework of the guidelines for the Polish piano school, created in 1949, became more and more blurred, the individuality of a given teacher and a young pianist prepared for competition performances became superior to the development of Polish pianism *sensu stricto*. The following Chopin Piano Competitions did not bring such a spectacular success of Polish pianists. The fact that Adam Harasimowicz won the 5th Competition is the result of Zbigniew Drzewiecki's work and the first prize winner's participation in camps organized in Łągów in the 1950s.⁶⁹ The following years did not bring any spectacular success to Poles in Chopin Piano Competitions, but teaching individualism grew.

The four-year preparation to the 4th International Chopin Piano Competition in Warsaw, the city which was reduced to ruins due to fighting during the occupation and the Warsaw Uprising, demonstrates heroic behaviour and realization of the project almost impossible to execute. Longing for life before WWII was stronger in the Polish than their despair after the war trauma. The young pianists, whose triumph at the 4th Competition was undeniable, created a certain role model for future generations of musicians, a model that was not followed so strictly in the years to come. The success of the pianists and their teachers in 1949 was strengthened by the fact not long after experiencing the events that many people would find difficult not to suffer from till the end of their lives, they began hard work aimed at cultivating (and thus saving) higher values, among which Frederic Chopin's music occupied an honourable place.

References

Monographs

- Dąbrowska Maria, *Dzienniki Powojenne 1945–1949*, Czytelnik, Warszawa 1997.
- Drzewiecki Zbigniew, *Wspomnienia muzyka*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2010.
- Dybowski Stanisław, *Czerna-Stefańska – epizody z życia chopinistki*, Selene, Warszawa 2006.
- Dybowski Stanisław *Laureaci Konkursów Chopinowskich w Warszawie*, Selene, Warszawa 2005.

⁶⁸ A. Teichman, op. cit., p. 86.

⁶⁹ *W Łągowie*, PKF 40/52, H. Lemańska (ed.), time 9:06.

Rozlach Adam, *Spełnione marzenia Barbary Hesse-Bukowskiej*, Apla, Warszawa – Busko-Zdrój 2010.

Teichman Aneta, *Jan Ekier*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa – Kraków 2013.

Waldorff Jerzy, *Wielka Gra. Rzecz o Konkursach Chopinowskich w Warszawie*, Iskry, Warszawa 1980.

Wysocki Stefan, *Wokół Dziesięciu Konkursów Chopinowskich*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1982.

Film sources

Koncert pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga w Sali Smetany w Pradze. Polska Kronika Filmowa, 02/1949, Olga Borzechowska (ed.).

Produkujemy fortepiany. Produkcja pianin i fortepianów w Legnicy. PKF 03/1949, Olga Borzechowska (ed.).

FRYDERYK CHOPIN. Rok Chopinowski w Warszawie. PKF 10/1949, Helena Lemańska (ed.).

Anglia – odsłonięcie tablicy pamiątkowej na domu, w którym grał Fryderyk Chopin, występ Natalii Karp. PKF28/1949, Helena Lemańska (ed.).

IV Konkurs Chopinowski. Występ Tadeusza Żmudzińskiego. PKF 40/1949, Helena Lemańska (ed.).

Fryderyk Chopin: otwarcie Wystawy Chopinowskiej w setną rocznicę śmierci kompozytora. PKF 42/1949, Helena Lemańska (ed.).

Festiwal Chopinowski w Szafarni. PKF 42/1949, Helena Lemańska (ed.).

Zakończenie Konkursu Chopinowskiego PKF 44/1949, Helena Lemańska (ed.).

W Łagowie PKF 40/52, Helena Lemańska (ed.).

Internet sources

Source: www.dzieje.pl/artykulyhistoryczne/lagow-1949-zjazd-z-wysokiego-c [as of 22.01.2020].

Kulturowe znaczenie IV Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego w kontekście odradzającego się po II wojnie światowej polskiego życia muzycznego

Abstrakt

Artykuł ma na celu podsumowanie działań podejmowanych wokół organizacji i przebiegu pierwszego powojennego konkursu chopinowskiego. Artykuł jest próbą zebrania faktów, relacji wspomnień dotyczących działań podejmowanych przez środowisko kultury muzycznej w Polsce po II wojnie światowej. Autorka skupia się na dokładnym opisie organizacji oraz przebiegu IV Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego, wykorzystując informacje dotychczas istniejące jedynie w niezależnych źródłach. W artykule zostały wykorzystane pamiętniki, biografie, autobio-

grafie, zapiski prywatne, wywiady przedstawicieli kultury polskiej, filmy archiwalne i dokumenty filmowe Polskiej Kroniki Filmowej. Celowo nie wykorzystano wyimków z prasy, ponieważ większość informacji prasowych została zawarta w nadmienionych pozycjach bibliograficznych. Z przeanalizowanych źródeł płynnie zawarta w artykule opinia o tym, że organizacja pierwszego powojennego konkursu chopinowskiego w Warszawie była wydarzeniem wymagającym wzmożonego działania od wszystkich państwowych instytucji jak również prywatnego zaangażowania muzyków oraz pedagogów muzyki. Autorka uważa tak szczegółowy opis historyczno-kulturowy za słuszny i potrzebny, zwłaszcza w roku 2020, na który przypadła 210. rocznica urodzin Fryderyka Chopina i miał odbyć się XVIII Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina.

Słowa kluczowe: Konkurs Chopinowski, II wojna światowa, Jan Ekier, Halina Czerny Stefańska, Zbigniew Drzewiecki.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.19>

Agata KOCAJ (50% wkładu)

<https://orcid.org/0000-0003-3389-4664>

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

e-mail: kocaj.agata@gmail.com

Izabela KRASIŃSKA (50% wkładu)

<https://orcid.org/0000-0002-5897-9333>

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

e-mail: izabela.krasinska@ujk.edu.pl

Kształcenie muzyczne z perspektywy „Wiadomości Muzycznych” (1925–1926)

Jak cytować [how to cite]: Agata Kocaj, Izabela Krasieńska, *Kształcenie muzyczne z perspektywy „Wiadomości Muzycznych” (1925–1926)*, „Edukacja Muzyczna” 2020, nr 15, s. 347–361.

Streszczenie

W Polsce w okresie międzywojennym ukazywało się przeszło sto czasopism muzycznych. Zostały one podzielone na kilka kategorii: przedmiotowo-metodyczne, muzyczną prasę społeczno-kulturalną, czasopisma muzyczno-liturgiczne, regionalne periodyki muzyczne oraz pisma muzykologiczne i popularnonaukowe. W tej ostatniej grupie znalazły się stanowiące przedmiot niniejszego artykułu „Wiadomości Muzyczne” (1925–1926), redagowane przez kolekcjonera muzykałów i publicystę Edwarda Wrockiego. Artykuł stanowi pierwszą próbę monograficznego opracowania tego periodyku, zarówno od strony formalno-wydawniczej, jak i zawartości treściowej. Zwrócono w nim jednak głównie uwagę na treści dotyczące kształcenia, dokształcania i doskonalenia zawodowego muzyków oraz nauczycieli muzyki i śpiewu w różnych typach szkół (konserwatoria i akademie muzyczne, szkoły średnie i powszechne, kursy).

Słowa kluczowe: czasopisma muzyczne, „Wiadomości Muzyczne”, studia i nauczanie muzyki, XX w.

Data zgłoszenia: 19.01.2021

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 19.01.2021/25.01.2021

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 19.01.2021/27.01.2021

Data akceptacji: 2.02.2021

Wprowadzenie

W okresie międzywojennym prowadzone były działania mające na celu ujednoczenie szkolnictwa muzycznego w Polsce. Istotny był rok 1920, kiedy wydany został pierwszy ministerialny program nauki śpiewu dla szkół powszechnych; wprowadzono m.in. ćwiczenia solfeżowe, teoretyczne, intonacyjne, elementy harmonii i form muzycznych¹. Muzyka w szkołach powszechnych i średnich była początkowo obowiązkowa. Wkrótce zaczęto ją jednak ograniczać, by w 1929 r. usunąć na rzecz wychowania fizycznego. Naukę muzyki zachowano jedynie w trzech niższych klasach szkół powszechnych i tylko nadobowiązkowo w formie chóru bądź orkiestry. Decyzja ta spotkała się z ogólną krytyką i niezadowoleniem społecznym. Odpowiedzią okazała się dopiero ustawa z 1932 r., która uporządkowała system oświatowy². Ostatnie lata przed wybuchem II wojny światowej w polskim szkolnictwie muzycznym Jan Prosnak określa mianem anarchii, zwracając uwagę na rozbieżne metody nauczania i egzaminowania³. Dopiero w 1937 r. Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego ogłosiło rozporządzenie odnośnie do szkół muzycznych, wprowadzające podział na: konserwatoria, instytuty muzyczne i szkoły muzyczne⁴. Miała to być podstawa, do uporządkowania chaotycznego, zdaniem Prosnaka, szkolnictwa muzycznego.

Wśród kompozytorów, teoretyków oraz pedagogów muzycznych okresu międzywojennego, którzy uformowali powszechne wychowanie muzyczne, dokonując np. wyboru treści do podręczników, poradników i śpiewników czy określając sposoby nauczania muzyki i śpiewu, Maria Przychodzińska wskazywała m.in. na: Stanisława Kazuro (1881–1961), Tadeusza Joteykę (1872–1932), Julię Baranowską-Borową (1878–1960), Karola Hławiczkę (1894–1976), Stefana Wysockiego (1886–1940), Józefa Reissa (1879–1956) czy Tadeusza Mayznera (1892–1939)⁵.

Czasopisma muzyczne

Pod pojęciem prasy muzycznej należy rozumieć periodyki informujące określone grono odbiorców o aktualnych kwestiach z zakresu: muzyki i jej roli w życiu człowieka, jej funkcji społecznej i przeznaczenia, kompozytorów i sty-

¹ K. Rogozińska, *Edukacja muzyczna w dwudziestoleciu międzywojennym na łamach miesięcznika „Muzyka w Szkole”*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2017, nr 12, s. 172–173, [DOI: 10.16926/em.2017.12.07].

² I. Chyła-Szypułowa, *Kompendium edukacji muzycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego, Kielce 2008, s. 60–61.

³ J. Prosnak, *Polihymnia ucząca. Wychowanie muzyczne w Polsce od średniowiecza do dni dzisiejszych*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1976, s. 116.

⁴ *Rozporządzenie Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z dnia 1 czerwca 1937 r. o ustroju szkół artystycznych muzyki*, Dz. Ustaw 1937, Nr 44, poz. 343.

⁵ M. Przychodzińska, *Wychowanie muzyczne w szkołach polskich z perspektywy stulecia 1900–2000*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, Sectio L, 2003, vol. 1, s. 176–177.

łów, w jakich tworzą, muzyków oraz wszelkich szczegółów dotyczących elementów dzieła muzycznego. W *Encyklopedii wiedzy o prasie* pod redakcją Juliana Maślanki czytamy:

[...] czasopisma muzyczne [...], ogół czasop.[ism] poświęconych zagadnieniom muzyki i życia muzycznego o różnym poziomie i zakresie specjalizacji w zależności od kręgu czytelników, dla których w założeniu wydawcy dane czasop.[ismo] jest przeznaczone⁶.

Jest to bez wątpienia najbardziej precyzyjna definicja tego gatunku prasowego.

W latach 1918–1939 w Polsce ukazywało się co najmniej 119 tytułów czasopism muzycznych, które odznaczały się dużą różnorodnością. Mirosław Grusiewicz podzielił je na pisma: przedmiotowo-metodyczne („Muzyka w Szkole” czy „Śpiew w Szkole”), regionalne periodyki muzyczne (np. „Śpiewak Śląski”), czasopisma muzykologiczne i popularnonaukowe (m.in. „Wiadomości Muzyczne”, „Muzyka”, „Muzyka Polska”, „Kwartalnik Muzyczny”), muzyczną prasę społeczno-kulturalną (np. „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie”) oraz pisma muzyczno-liturgiczne (np. „Hosanna” czy „Muzyka Kościelna”)⁷.

Brak planowej polityki wydawniczej charakteryzującej się mnogością periodyków muzycznych, niekonsekwencja w realizacji ich założeń programowych oraz trudności finansowe wydawców miały niewątpliwie negatywny wpływ na rozwój tych pism i poziom zamieszczanych na ich łamach treści⁸. Miało to również związek z ich efemerycznością, czego przykładem są m.in. „Wiadomości Muzyczne”.

Charakterystyka miesięcznika

„Wiadomości Muzyczne” były organem prasowym Warszawskiego Związku Muzyków wydawanym od kwietnia 1925 do marca 1926 r. Redaktorem naczelnym pisma, przez cały, stosunkowo krótki okres istnienia, był kolekcjoner muzykaliów, publicysta oraz działacz muzyczny Edward Wrocki (1888–1961). Młodość spędził w Petersburgu, gdzie cieszył się uznaniem tamtejszego środowiska kulturalnego. Po zakończeniu I wojny światowej przyjechał do Warszawy. Przez znaczną część życia trudnił się hobbystycznie muzykologią. Opublikował ok. 40 artykułów na tematy związane z historią muzyki oraz organizacją życia muzycznego. Był inicjatorem projektu Polskiej Akademii Wiedzy Muzycznej, która miała pełnić funkcję uczelni, muzeum, biblioteki i archiwum, instytucji koncer-

⁶ M. P.-S. [Przywecka-Samecka], *Czasopisma muzyczne*, [w:] *Encyklopedia wiedzy o prasie*, pod red. J. Maślanki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydaw., Wrocław 1976, s. 46.

⁷ M. Grusiewicz, *Problematyka powszechnej edukacji muzycznej w prasie polskiej okresu międzywojennego*, „Annales Universitatis Mariae-Curie Skłodowska”, Sectio L, 2013, nr 1, s. 69–90, [DOI: 10.2478/umcsart-2013-0011].

⁸ G. Wrona, *Polskie czasopisma naukowe w latach 1918–1939*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2005, s. 172.

towej oraz organu wszechstronnie zajmującego się sprawami kultury. Wrocki najbardziej znany był jednak jako zbieracz muzykaliów. Posiadał obszerną, bo liczącą ponad 50 tys. pozycji, kolekcję, która uległa zniszczeniu podczas II wojny światowej. Na temat tego zbioru pisał w pracy *Z doli i niedoli moich zbiorów muzycznych* (Warszawa 1937)⁹.

Obok Edwarda Wrockiego z piśmem współpracowali i publikowali w nim muzykolodzy, kompozytorzy, dyrygenci oraz pedagodzy muzyczni. Najaktywniejszymi z nich byli: Adolf Chybiński (1880–1952), Stanisław Małachowski-Łempicki (1884–1959), Ludomir Michał Rogowski (1881–1954), Bogusław Sidorowicz (1888–1951), Adam Wieniawski (1879–1950) i wymieniony powyżej Stanisław Kazuro.

„Wiadomości Muzyczne” – jak już zostało wspomniane – były miesięcznikiem. Objętość numeru wynosiła od 16 do 46 stron, a paginacja była ciągła w obrębie rocznika. Zauważalna jest tendencja spadkowa w liczbie stron. Można spekulować, czy było to spowodowane brakiem pomysłów programowych, treściowych, czy też małym zainteresowaniem ze strony czytelników, prenumeratorów lub autorów. Na takie problemy wskazywać może informacja od wydawców zamieszczona w ostatnim 12 numerze z 1926 r.:

Wydawca i Redakcja „Wiadomości Muzycznych” ożywieni są myślą utrzymania pisma na wysokim poziomie wewnętrznym i zewnętrznym. Niniejszy zeszyt inauguracyjny niech będzie wobec następnych numerów miarodajnym... Nie zamykamy oczu na braki, których niełatwo jest uniknąć przy tworzeniu pisma od podstaw, i po złote runo doskonałości pójdziemy zwiadomi i wytrwali, jaka by nie była ciemista droga przed nami... A drogi nasze zaniebane i trudno przecież przebywać je bez szwanku. „Wiadomości Muzyczne” powinny być sumiennym kronikarzem wszelkiego rodzaju przejawów życia muzycznego w całej Polsce. Choć jesteśmy dość czujni i w miarę swoich skromnych sił zaopatrzeni w narzędzia obserwacyjne, nie podołamy jednak zadaniu w całej pełni bez solidnej współpracy rozproszonych po kraju żywych i twórczych sił, nam jeszcze nie znanych. Do wszystkich tedy zwracamy się z usilną prośbą, by zechcieli nadsyłać do „Wiadomości Muzycznych” artykuły ze wszystkich dziedzin wiedzy i sztuki muzycznej oraz śpiewaczej, sprawozdania, informacje, materiał ilustracyjny itp. Poszperajcie wśród starych papierów, a znajdziecie – być może – niejednego bardzo cenny przyczynek do dziejów muzyki, w postaci nieznanego szerszemu ogółowi listów kompozytorów, artystów – muzyków. Wyprowadźcie je na światło dzienne – kultura o to woła! A szpalty „Wiadomości Muzycznych” najchętniej udzielią gościny. Spodziewamy się, że wysiłki nasze i apel niniejszy nie zostaną bez odgłosu. Pragniemy być piśmem aktualnym, którego podstawą najmocniejszą powinien być liczny czytelnik – prenumerator i ogłaszający się przedsiębiorca muzyczny, świadomy tych korzyści, jakie nań spłyną przez ogłoszenie w „Wiadomościach Muzycznych” – w piśmie całej Polski muzycznej¹⁰.

Jak wiadomo kolejne numery już się nie ukazały.

„Wiadomości Muzyczne” przez cały okres istnienia wydawane były w Warszawie, a siedziba redakcji mieściła się przy ulicy Wareckiej 15. Czasopismo

⁹ Źródło: <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/191759> [dostęp: 20.11.2020].

¹⁰ [Wydawca i Redakcja...], „Wiadomości Muzyczne” 1926, nr 12, [brak numeracji stron].

można było nabywać jako pojedyncze egzemplarze lub w prenumeracie. Nakład wynosił odpowiednio: 1 numer – 3000 egzemplarzy, 3500 dla numerów 2–10 i tylko 1750 dla numerów 11 i 12.

Periodyk utrzymał stałą szatę graficzną i niezmienną winietę. Kolejne strony tytułowe przyozdabiały ryciny portretowe lub fotografie kompozytorów polskich: Fryderyka Chopina, Ignacego Jana Paderewskiego, Apolinarego Kątskiego, Władysława Żeleńskiego, Zygmunta Stojowskiego, Mieczysława Surzyńskiego, Romana Statkowskiego, Henryka Melcera, Stanisława Moniuszki, Mieczysława Karłowicza i Zygmunta Noskowskiego, a w każdym numerze można było przeczytać artykuł poświęcony twórcy.

Mirosław Grusiewicz zakwalifikował „Wiadomości Muzyczne” do czasopism muzykologicznych i popularnonaukowych. W piśmie można było znaleźć informacje z zakresu historii i teorii muzyki, muzyki kościelnej oraz na temat życia muzycznego w Polsce, rzadziej na świecie. Wśród artykułów naukowych i popularnonaukowych były także dotyczące kształcenia muzycznego, i one właśnie stanowią przedmiot tego artykułu¹¹.

W numerze pierwszym, z kwietnia 1925 r., zamieszczono odezwę redakcji co do założeń programowych i pożądaných odbiorców:

Muzyk uprawiający swój zawód artystyczny ma bezwzględnie trwalsze podstawy kulturalne i gwarancję postępu, o ile rozszerza swój światopogląd na sprawę muzyczną – na mnóstwo zagadnień, jakie dają szeroko i fachowo ujęte dziedziny: muzyczno-teoretyczna i estetyczna, etnografia muzyczna, muzyka kościelna i muzyczno-historyczna, jak również bardzo delikatna sprawa życia organizacyjno-zawodowego. Muzycy, zrzeszeni w Warszawski Związek, stanowiący najliczniejszą lokalną organizację w Polsce, idąc za przewodem swego statutu, w części, dotyczącej czasopisma muzycznego, pragną mieć organ, który mógłby z pożytkiem przemawiać i do Polski muzycznej, stojącej poza rygiem organizacyjnym Warszawskiego Związku Muzyków. Związek świadomy celu szczytnego, przy solidarnym poparciu żywych i twórczych sił krajowych przede wszystkim i zagranicznych przyjaciół naszych, pragnie należycie zapłacić istniejącą lukę i dać czytelnikowi rzecz treściwą, pożyteczną i w piękną szatę przybraną. Pragniemy, by nasze pismo było rosą ożywczą, źródłem szczytnej myśli i czystego serca. Wychodzimy w świat, by kreślić wyczerpujący obraz naszych dziejów na polu muzyki, jak również wysiłków współczesnych, ich echa zagraniczne i pracę ludzkości „per musicam ad astra”. Niech przyświeca nam sympatia i poparcie!...¹²

Zgodnie z powyższym, miesięcznik pełnił rolę nie tylko wzbogacającą kulturę, ale również kształcącą, czy też dokształcającą, co sugeruje założenie „zapelnienie istniejącej luki”. Zawierał teksty z dziedziny teorii muzyki, etnografii muzycznej, historii muzyki czy życia organizacyjno-zawodowego środowiska muzycznego. Odbiorcami miała być „Polska muzyczna, stojąca poza rygiem organizacyjnym Warszawskiego Związku Muzyków”, co można tłumaczyć jako grono wszystkich kompozytorów, muzyków, teoretyków i pedagogów muzycz-

¹¹ M. Grusiewicz, dz. cyt., s. 82.

¹² Redakcja, [Muzyk...], „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 1, [b.n.s.].

nych czy osób mających szersze pojęcie na temat muzyki i jej zasad. Na łamach „Wiadomości Muzycznych” można wyróżnić poszczególne działy stałe, takie jak: *Artykuły tematyczne*, *Varia*, *Sprawozdania*, *Kronika*, *Dział organizacyjno-zawodowy* i *Ogłoszenia*. Oprócz tekstu istotnym elementem były ilustracje oraz fotografie obrazujące i uzupełniające treść, przedstawiające wybitnych twórców muzycznych, a nawet dzieła sztuki, jak również fragmenty zapisów nutowych, np.: *Czemu fale Wisły tak wezbrały* Nielsa W. Gadego, tematy z opery *Zygmunt August* Tadeusza Joteyki, nuty do *Jak wam się podoba* Ludomira Michała Rogowskiego, nuty do *Bolesława Śmiałego* Ludomira Różyckiego czy dziewięć przykładów nutowych kolęd i pastorałek pochodzących z rękopisów mogińskich. Mimo iż adresatami pisma mieli być muzycy, muzykolodzy czy też osoby znające przynajmniej podstawy muzyki, to nie zabrakło tekstów utrwalających wiedzę z zakresu historii czy teorii muzyki oraz pozwalających na przybliżenie tej wiedzy laikom. Oprócz tego pojawiały się artykuły objaśniające nowe osiągnięcia muzyczne i zdobycze teoretyczne, niezbędne, by móc na bieżąco śledzić zagadnienia muzyczne. Nie zabrakło również informacji odnoszących się do szkolnictwa i kształcenia muzycznego, a były to m.in. artykuły o treści dyskusyjnej, sprawozdania, ogłoszenia oraz krótkie wzmianki.

Konserwatoria, akademie i instytuty muzyczne

Zanim pojawiły się akademie muzyczne jako placówki kształcenia muzycznego na poziomie wyższym, funkcjonowały konserwatoria. Na łamach „Wiadomości Muzycznych” można znaleźć informacje o konserwatoriach działających za granicą (Paryż, Kolonia) oraz w Polsce (Warszawa, Toruń). Wspominano także o Królewskiej Narodowej Węgierskiej Akademii Muzycznej w Budapeszcie oraz o instytutach muzycznych. W analizowanym periodyku przedstawiano czytelnikom genezę i rozwój tych placówek, ich najnowsze osiągnięcia, a także wspomniano o kadrze kierowniczej i profesorskiej oraz wybitnych absolwentach.

W 1672 r. założona została w Paryżu – przy Królewskiej Akademii Muzycznej (operze) – szkoła śpiewu, której organizacja wewnętrzna i rezultaty kształcenia budziły niedosyt. W takiej sytuacji doszło tutaj do powstania w 1784 r. Królewskiej Szkoły Śpiewu i Deklamacji Lirycznej. Jej celem było nauczanie przedmiotów przydatnych dla muzyki dworskiej i opery. W 1786 r. została z nią połączona Szkoła Deklamacji Dramatycznej. Obie placówki zostały jednak wkrótce zamknięte. W 1790 r. paryskie władze municypalne zaopiekowały się zespołem tych szkół złożonym z 45 muzyków i uczniów, a w 1792 r. uruchomiono dla 120 adeptów bezpłatną Szkołę Muzyczną Gwardii Narodowej. Dzięki staraniom Bernarda Sarrette’a (1765–1858) przekształcono ją w 1793 r. w Narodowy Instytut Muzyczny, który 3 sierpnia 1795 r. przemianowany został na konserwatorium. Wykładało w nim 115 artystów zobowiązanych do bezpłatnego kształcenia 600

uczniów. W 1806 r. przy Konserwatorium Muzycznym w Paryżu powstał internat dla 12 uczniów i 6 uczennic, który przetrwał do 1870 r. W 1905 r. konserwatorium składało się ze szkoły muzyki, szkoły deklamacji, muzeum i Narodowej Biblioteki Muzycznej. Książnica liczyła przeszło 22 tys. partytur, 850 podręczników gry na różnych instrumentach, 550 rozpraw naukowych z dziedziny harmonii, kompozycji i fugi, a ponadto ok. 5 tys. tomów podręczników solfeżu, śpiewu i śpiewu kościelnego oraz zbioru broszur traktujących o muzyce, tańcu, teatrze i innych dzieł. Nauka w konserwatorium była bezpłatna, a każdy wykładowca (profesor) zobowiązany był udzielać trzech dwugodzinnych lekcji tygodniowo, a profesorowie kompozycji dwóch. W roku 1911 uczelnia została przeniesiona do zakupionego przez państwo gmachu dawnego zgromadzenia jezuitów, którego przebudową zajął się znany architekt Victor Auguste Blavette (1850–1933). Z interesującego artykułu zamieszczonego w „Wiadomościach Muzycznych” można się było ponadto dowiedzieć, że pierwszym dyrektorem Konserwatorium Muzycznego w Paryżu był Sarrette, a po nim Perne, Luigi Cherubini, Daniel Auber, Ambroise Thomas, Teodor Dubois, Gabriel Fauré i Henri Rabaud¹³.

Konserwatorium Muzyczne w Kolonii (Conservatorium der Musik in Coeln) zostało utworzone w 1850 r. i stanowiło kontynuację założonej w 1845 r. Rheinische Musikschule. Na łamach analizowanego periodyku pisano, że studiowali tutaj m.in. pianista, kompozytor i pedagog muzyczny Alfred Hoehn (1887–1945) czy skrzypek, kompozytor i dyrygent Adolf Busch (1891–1952). W dniach 19–22 maja 1925 r. Konserwatorium Muzyczne w Kolonii obchodziło jubileusz 75. rocznicy założenia, z tej okazji odbyło się wiele koncertów i zjazd absolwentów. Po uroczystościach planowano przekształcić uczelnię w akademię muzyczną¹⁴.

Warszawskie Konserwatorium Muzyczne powstało 29 stycznia 1821 r. w wyniku zatwierdzenia przez Komisję Oświecenia propozycji Komisji Spraw Wewnętrznych, przekształcenia Szkoły Muzyki i Sztuki Dramatycznej w Instytut Muzyki i Deklamacji, czyli konserwatorium, jako części Wydziału Nauk i Sztuk Pięknych na Królewskim Uniwersytecie Warszawskim. Od 1827 r. Konserwatorium Muzyczne w Warszawie było już instytucją samodzielną; zostało zlikwidowane w miesiąc po wybuchu powstania listopadowego. W 1859 r. Rada Administracyjna Królestwa Polskiego udzieliła pozwolenia na ponowne otwarcie Instytutu Muzycznego (konserwatorium)¹⁵.

W okresie międzywojennym instytucja nosiła nazwę Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie i była ona, jak napisano na łamach analizo-

¹³ [brak nazwiska autora], *O konserwatorium paryskim*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 3, s. 97–99.

¹⁴ [b.n.a.], *Jubileusz konserwatorium kolońskiego*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 2, s. 64.

¹⁵ Z. Chechlińska, J. Guzy-Pasiak, H. Sieradz, *Kultura muzyczna Królestwa Polskiego (1815–1875)*, [w:] *Kultura miejska w Królestwie Polskim*, cz. 1: 1815–1875 Warszawa, Kalisz, Lublin, Płock, red. A.M. Drexlerowa, Oficyna Wydawnicza Towarzystwa Opieki nad Zabytkami, Warszawa 2001, s. 290–291.

wanego periodyku, największą uczelnią muzyczną w Polsce. W latach 20. ubiegłego wieku działalność konserwatorium warszawskiego odzwierciedlała się w „produkcjach publicznych wychowanków”¹⁶. Uczelnia organizowała dla szerokiej publiczności koncerty uczniowskie, a na zakończenie roku szkolnego odbywały się popisy¹⁷. W roku szkolnym 1925/1926 obok klas śpiewu, kompozycji, dyrygentury, operowej czy instrumentów dętych, zorganizowano klasę pedagogiki fortepianowej. Oprócz praktycznych lekcji gry na fortepianie w tej klasie uczniowie mieli przewidziane wykłady z ogólnych zasad pedagogiki, metodyki gry fortepianowej i historii tego instrumentu. Do klasy wstępnej przyjmowane były dzieci w wieku 8–12 lat, obdarzone słuchem muzycznym¹⁸.

Dyrygent, kompozytor i pedagog Stanisław Kazuro domagał się utworzenia przy konserwatoriach w Warszawie, Poznaniu, Krakowie, Wilnie i Lwowie wydziałów przygotowujących przyszłych nauczycieli śpiewu w szkołach średnich, gdzie można by było „zaopatrzyć” ich w gruntowną wiedzę i praktykę. Nie wystarczyły organizowane kursy wakacyjne, gdyż jak słusznie zauważył Kazuro, „muzyki w ciągu sześciu tygodni nauczyć się nie można”¹⁹.

Konserwatorium Muzyczne Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego w Toruniu zostało powołane do istnienia 1 września 1921 r., a jego pierwszym dyrektorem był Adam Kuryłło (1893–1970)²⁰. Instytucja ta, jak możemy przeczytać w „Wiadomościach Muzycznych”, cieszyła się uznaniem i poparciem ówczesnego wojewody pomorskiego Stanisława Wachowiaka. Mimo to toruński magistrat sprzeciwiał się lokalizacji konserwatorium, proponując mniejszy lokal, bo dotychczasowy postanowiono przeznaczyć na mieszkanie prywatne dla jednego z urzędników²¹, co spotkało się z negatywnym komentarzem zamieszczonym w analizowanym czasopiśmie:

Wobec stwierdzonego faktu, że otrzymanie mieszkania w Toruniu choćby o 7 pokojach nie należy do trudności, niezrozumiałe jest postępowanie magistratu miasta Torunia, który z taką skwapliwością odsuwa od siebie wszelkie kłopoty poszukiwania mieszkania i tak prosto rozstrzyga tę sprawę, usuwając szkołę, posiadającą obecnie ponad 100 ucni i lokując na jej miejsce swego urzędnika w 9 obszernych salach i pokojach²².

Ciekawą inicjatywę stanowił Miejski Instytut Muzyczny w Bydgoszczy zorganizowany w połowie 1925 r. dzięki przychylności i poparciu prezydenta Bernarda

¹⁶ [L.M.], *Artystyczne wyniki pracy konserwatorium warszawskiego*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 5–6, s. 170.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ [b.n.a.], *Z konserwatorium warszawskiego*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 7, s. 208.

¹⁹ S. Kazuro, *W sprawie utworzenia wydziału dla nauczycieli śpiewu w szkołach ogólnokształcących przy konserwatorium warszawskim*, „Wiadomości Muzyczne” 1926, nr 10, s. 23–24.

²⁰ A. Przybyszewska, K. Przybyszewski, *Konserwatorium Muzyczne Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego w Toruniu za dyrekcji Piotra Perkowskiego w latach 1936–1939*, „Rocznik Toruński” 2011, t. 38, s. 78.

²¹ [b.n.a.], *W sprawie Konserwatorium Muzycznego w Toruniu*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 5–6, s. 175.

²² Tamże.

Śliwińskiego. Dyrektorem placówki został profesor poznańskiego konserwatorium muzycznego, pianista Zygmunt Lisiecki, a pracowali w nim wykładowcy tegoż konserwatorium oraz „najlepsze siły miejscowe”. Program nauczania podzielony został na trzy kursy: niższy, średni i wyższy. Na niższy przyjmowani byli uczniowie bez specjalnego przygotowania, a na egzaminie wstępnym wymagana była tzw. próba słuchu oraz znajomość nut. Zajęcia gry na instrumentach odbywały się dwa razy w tygodniu w godzinach popołudniowych (15.00–18.00)²³. Z czasem Miejski Instytut Muzyczny przekształcono w Konserwatorium Muzyczne w Bydgoszczy.

Królewska Narodowa Węgierska Akademia Muzyczna w Budapeszcie powstała 2 maja 1875 r. z inicjatywy kompozytora, dyrygenta i pianisty Franciszka Liszta (1811–1886). Na łamach „Wiadomości Muzycznych” w 1925 r. z okazji jubileuszu półwiecza instytucji przybliżono czytelnikom jej historię. Od samego początku Akademia miała charakter wszechniczy, była najważniejszą uczelnią muzyczną na Węgrzech i stanowiła „ważne łozysko życia intelektualnego” tego kraju. Obok Liszta, który objął klasę fortepianu, wśród profesorów widzimy kompozytora Roberta Volkmana (1815–1883) czy twórcę narodowej opery węgierskiej Franciszka Erkla. Klasę kompozycji powierzono Janowi Kresslerowi, klasę wiolonczeli objął David Popper (1843–1913), a klasę skrzypiec przybyły z Brukseli Eugeniusz Hubay. Jak podkreślano Akademia „przyczynia się do tego [...], że kultura muzyczna Węgier znajduje się [...] na poziomie zachodniej Europy”²⁴.

Na łamach „Wiadomości Muzycznych” znalazły się również krótkie wzmianki dotyczące funkcjonowania Instytutu Muzyki Liturgicznej dla Kobiet w Warszawie, który rozpoczął swoją działalność 1 października 1925 r. Jego kierownikiem był ks. Henryk Nowacki (1891–1968), muzykolog, kompozytor i znawca chorału gregoriańskiego²⁵. Wykładano tam śpiew gregoriański, grę organową, harmonię chorału, kontrapunkt, historię muzyki kościelnej i liturgię. Nauka trwała rok, a zajęcia odbywały się w godzinach popołudniowych²⁶.

Szkoły i kursy

Na łamach periodyku nie zabrakło informacji o nauczaniu muzyki na poziomie elementarnym i średnim, kursach dla nauczycieli muzyki i śpiewu oraz różnych inicjatywach propagujących nauczanie tego przedmiotu.

²³ [b.n.a.], *Instytut Muzyczny w Bydgoszczy*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 7, s. 209.

²⁴ [b.n.a.], *Pięćdziesięciolecie Królewskiej Akademii Muzycznej w Budapeszcie*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 2, s. 64.

²⁵ D. Sawicki, *Ksiądz Henryk Nowacki (1891–1968) i jego badania nad muzyką cerkiewną*, „Musica Ecclesiastica” 2020, t. 15, s. 90.

²⁶ [b.n.a.], *Instytut Muzyki Liturgicznej dla Kobiet*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 5–6, s. 174; [b.n.a.], *Instytut Muzyki Liturgicznej dla Kobiet w Warszawie*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 9, s. 257.

Kazimierz Zatorowski²⁷ zwrócił uwagę na nauczanie muzyki w szkole początkowej. Zaniepokoił go brak odpowiedniej liczby nauczycieli śpiewu, którzy jego zdaniem byli również niedostatecznie przygotowani na czekające ich wyzwania i nie potrafili „pchnąć wychowanie muzyczne młodego pokolenia na nowe tory”²⁸. Pisał ponadto o braku podręczników do nauki tego przedmiotu, np. „elementarza muzycznego z odpowiednio dobranym zasobem ćwiczeń intonacyjnych” czy śpiewników, z których „działwa mogła bezpośrednio i od jak najwcześniejszego wieku korzystać: oswoić się z nutami i czytać je głosem”²⁹. Autor zwracał też uwagę na dobór odpowiednich pomocy do nauki muzyki dla dzieci i tutaj szans upatrywał w zastosowaniu podczas zajęć tzw. nut tabliczkowych oraz ruchomych nut blaszanych. Najważniejszy był jednak dla niego nauczyciel, którego określił „żywym otwartym podręcznikiem”³⁰.

Głos w sprawie nauczania najmłodszych, tym razem gry na fortepianie, zabrała nauczycielka tego przedmiotu Zofia Kruszewska (1871–1963). Pisała, że w rodzimej twórczości muzycznej brakuje suit fortepianowych czy sonatin, które zaczął komponować dopiero Tadeusz Joteyko. Dlatego młodzież polska kształciła się głównie na muzyce niemieckiej, często „niedostrajającej się do naszych temperamentów”³¹.

Od 23 lutego do 1 marca 1925 r. został zorganizowany kurs instruktorski dla nauczycieli śpiewu i muzyki w szkołach średnich Kuratorium Warszawskiego Okręgu Szkolnego, z którego sprawozdanie na łamach analizowanego pisma zamieścił skrzypek, muzykolog i filozof Wacław Piotrowski (1876–1958). Podczas trwania kursu uczestnicy zwiedzili kilka męskich i żeńskich gimnazjów, gdzie przyglądali się zajęciom z muzyki i śpiewu, a na koniec odbyła się konferencja, której elementem był dwugodzinny wykład Piotrowskiego. Prelegent zwrócił uwagę, że „głównym celem nauki śpiewu jest wzbudzenie przez pojęcia dźwiękowo-muzyczne zamiłowania do istoty muzyki [...], a śpiew musi się stać dla dzieci naturalną koniecznością”³². Nauczyciele śpiewu dążyli natomiast do zapoznawania uczniów z technicznym wykonaniem utworu, nie zwracając uwagi na wewnętrzne, psychiczne przeżycie, które stało się koniecznością wypowiedzenia się przez śpiew i muzykę. Uczeń nie miał pojęcia o istocie muzyki i nie odróżniał jej od śpiewu. Przemawiając do kursantów, Piotrowski podkreślił:

²⁷ Kazimierz Zatorowski był autorem poradnika pt. *Moje Do. Re. Mi. Fa przy pomocy nut ruchomych* oraz podręcznika dla dzieci z klas młodszych szkół powszechnych *Nasze śpiewy. Wstęp do solfeżu i nauki śpiewu*.

²⁸ K. Zatorowski, *Nauka muzyki w szkole początkowej*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 7, s. 201.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże, s. 202.

³¹ Z. Kruszewska, *Głos nauczycielki gry fortepianowej*, „Wiadomości Muzyczne” 1926, nr 10, s. 24.

³² W. Piotrowski, *Sprawozdanie z kursu instruktorskiego dla nauczycieli śpiewu i muzyki w szkołach średnich*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 2, s. 56–57.

Należy nam dążyć do tego, aby w drodze psychologicznych zagadnień podstawy prawdziwej sztuki w uczniach wzbudzić, ich do muzyki brzmiącej, żywej, ciepłej, pobudzić. Jeżeli się to nie uda, nie zda się nic nauczanie nut, na nic solfeże, rytmika, na nic nie zdadzą się pieśni świeckie lub kościelne, co dzisiaj często jest jedynym celem lekcji śpiewu i muzyki w szkołach³³.

Sekcja Muzyczna Związku Polskiego Nauczycielstwa Szkół Powszechnych zorganizowała natomiast w kwietniu 1926 r. kurs muzyczno-instruktorski dla nauczycieli oraz kierowników amatorskich chórów i orkiestr. Rozpoczęło go przemówienie sekretarza Sekcji Kazimierza Zatorowskiego, który opracował program kursu. Zatorowski wypowiadał się na temat metodyki solfeżu i psychologii muzyki oraz zaprezentował projekt nowego programu śpiewu w szkole powszechnej. Kierownik chóru Mieczysław Strzyżykowski mówił o teorii muzyki i organizacji chóru, dyrektor orkiestry nauczycielskiej Roman Lamparski skupił się na organizacji orkiestr amatorskich, Lucjan Marczewski zajął się estetyką muzyczną, a Tadeusz Mayzner – pieśnią ludową. W kursie uczestniczył też redaktor „Wiadomości Muzycznych” Edward Wrocki z obszernym wykładem *Umuzycalnienie a czytelnictwo*. Podkreślił, że stworzony przez niego periodyk powinien „być w ręku każdego nauczyciela, któremu «dobro sprawy muzycznej rzeczywiście na sercu leży»”³⁴.

Kursy śpiewu połączone z wychowaniem fizycznym organizowało dla nauczycieli szkół powszechnych Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, troszcząc się – jak pisano – o podniesienie poziomu naukowego nauczycielstwa. Odbyły się one m.in. w: Białymstoku, Zgierzu, Nieświeżu, Pińsku, Bydgoszczy, Poznaniu, Olkuszu, Opatowie, Zamościu, Płocku czy Wilnie³⁵.

Z inicjatywy Leona Solskiego (1882–1966), absolwenta Konserwatorium Muzycznego w Petersburgu, dyrygenta warszawskiej orkiestry symfonicznej, a od 1921 r. dyrektora Szkoły Muzycznej im. S. Moniuszki w Kielcach³⁶ odbył się w Warszawie (20–22 listopada 1925 r.) Pierwszy Zjazd Kierowników Uczelni Muzycznych w Polsce. Uchwalono dopuszczenie do egzaminów końcowych z muzyki i śpiewu, jako przedmiotu nauczania w gimnazjach i seminariach nauczycielskich, wszystkich absolwentów kursów pedagogicznych przy prywatnych szkołach muzycznych, jeżeli ich program odpowiadał zakresowi studiów w państwowych konserwatoriach muzycznych. Polecono wprowadzić ulgi na przejazdy kolejowe dla uczniów oraz nauczycieli wszystkich szkół muzycznych, zorganizować wszechpolskie stowarzyszenie uczelni muzycznych, a dzień św. Cecylii patronki muzyki kościelnej (22 listopada), „obchodzić uroczyście w każdej

³³ Tamże, s. 57.

³⁴ [b.n.a.], *Kurs muzyczno-instruktorski w Warszawie*, „Wiadomości Muzyczne” 1926, nr 12, s. 56–57.

³⁵ [b.n.a.], *Kronika. Wakacyjne kursy śpiewu*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 4, s. 130.

³⁶ I. Szypułowa, *Kulturotwórcza rola szkolnictwa muzycznego w Kielcach w latach 1945–1950*, „Kieleckie Studia Pedagogiczne i Psychologiczne” 1989, t. 3, s. 127.

szkole muzycznej”. Uczestnicy zjazdu zalecili też prenumeratę „Wiadomości Muzycznych” bibliotekom szkolnym i nadsyłanie do druku materiałów z działalności uczelni muzycznych³⁷. W obradach uczestniczyli delegaci z: Łodzi, Pabianic, Kielc, Krakowa, Wilna, Grodna, Katowic, Torunia, Radomia i Warszawy³⁸.

Podsumowanie

Mimo swojej efemeryczności „Wiadomości Muzyczne” stanowią istotne źródło informacji o wszelkich przejawach życia i działalności muzycznej na świecie, a przede wszystkim w Polsce w latach 20. ubiegłego wieku. Nie zabrakło w periodyku też artykułów z historii muzyki. Czasopismo miało charakter muzykologiczny i popularnonaukowy. Autorzy dzielili się również z czytelnikami informacjami dotyczącymi kształcenia muzyków w konserwatoriach i akademiach, zarówno w okresie międzywojennym, jak i wcześniej. Pisali ponadto na temat doksztalcania nauczycieli muzyki i śpiewu pracujących w szkołach powszechnych i średnich oraz kierowników chórów. Zwracali uwagę na niewystarczające kompetencje nauczycieli, dla których większe znaczenie miała technika gry na instrumentach czy technika śpiewu niż przeżycia emocjonalne, które powinny towarzyszyć wykonaniu utworu. Brakowało też odpowiedniej literatury przedmiotu, np. elementarza muzycznego czy śpiewników oraz innych pomocy naukowych, o czym wspominał Kazimierz Zatorowski. Organizowano wprawdzie wakacyjne bądź śródroczne kursy dla nauczycieli czy kierowników chórów, ale – jak z kolei zauważył Stanisław Kazuro – niewiele można było się tam nauczyć, tym bardziej, że niejednokrotnie łączono je z nauką innych przedmiotów, np. wychowania fizycznego. Często w tych kursach uczestniczył redaktor „Wiadomości Muzycznych” Edward Wrocki, który zachęcał uczestników do prenumeraty pisma i polecał je do bibliotek szkolnych.

Bibliografia

Źródła

Rozporządzenie MWRiOP z 1 VI 1937 o ustroju szkół artystycznych muzyki, Dz. Ustaw RP Nr 44, poz. 343.

Artykuły

[b.n.a.], *Instytut Muzyczny w Bydgoszczy*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 7, s. 209.

³⁷ [b.n.a.], *Zjazd Kierowników Uczelni Muzycznych*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 7, s. 209; [b.n.a.], *Pierwszy Zjazd Kierowników Uczelni Muzycznych (20–22 XI 1925 r.)*, „Wiadomości Muzyczne” 1926, nr 10, s. 25–26.

³⁸ Tamże, s. 25.

- [b.n.a.], *Instytut Muzyki Liturgicznej dla Kobiet*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 5–6, s. 174.
- [b.n.a.], *Instytut Muzyki Liturgicznej dla Kobiet w Warszawie*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 9, s. 257.
- [b.n.a.], *Jubileusz konserwatorium kolońskiego*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 2, s. 64.
- [b.n.a.], *Kronika. Wakacyjne kursy śpiewu*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 4, s. 130.
- [b.n.a.], *Kurs muzyczno-instruktorski w Warszawie*, „Wiadomości Muzyczne” 1926, nr 12, s. 56–57.
- [L. M.], *Artystyczne wyniki pracy konserwatorium warszawskiego*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 5–6, s. 170–172.
- [b.n.a.], *O konserwatorium paryskim*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 3, s. 97–99.
- [b.n.a.], *Pierwszy Zjazd Kierowników Uczelni Muzycznych (20–22 XI 1925 r.)*, „Wiadomości Muzyczne” 1926, nr 10, s. 25–26.
- [b.n.a.], *Pięćdziesięciolecie Królewskiej Akademii Muzycznej w Budapeszcie*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 2, s. 64.
- [b.n.a.], *W sprawie Konserwatorium Muzycznego w Toruniu*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 5–6, s. 175.
- [b.n.a.], *Zjazd Kierowników Uczelni Muzycznych*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 7, s. 209.
- Grusiewicz Mirosław, *Problematyka powszechnej edukacji muzycznej w prasie polskiej okresu międzywojennego*, „Annales Universitatis Mariae-Curie Skłodowska”, Sectio L 2013, nr 1, s. 69–90 [<http://dx.doi.org/10.2478/umcsart-2013-0011>].
- Kazuro Stanisław, *W sprawie utworzenia wydziału dla nauczycieli śpiewu w szkołach ogólnokształcących przy konserwatorium warszawskim*, „Wiadomości Muzyczne” 1926, nr 10, s. 23–24.
- Kruszewska Zofia, *Głos nauczycielki gry fortepianowej*, „Wiadomości Muzyczne” 1926, nr 10, s. 24–25.
- Piotrowski Wacław, *Sprawozdanie z kursu instruktorskiego dla nauczycieli śpiewu i muzyki w szkołach średnich*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 2, s. 56–57.
- Przybyszewska Anna, Przybyszewski Kazimierz, *Konserwatorium Muzyczne Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego w Toruniu za dyrekcji Piotra Perkowskiego w latach 1936–1939*, „Rocznik Toruński” 2011, t. 38, s. 73–109.
- Przychodzińska Maria, *Wychowanie muzyczne w szkołach polskich z perspektywy stulecia 1900–2000*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, Sectio L 2003, vol. 1, s. 175–195.
- Redakcja, [*Muzyk...*], „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 1, [b.n.s.].
- Rogozńska Katarzyna, *Edukacja muzyczna w dwudziestoleciu międzywojennym na łamach miesięcznika „Muzyka w Szkole”*, „Prace Naukowe Akademii im.

- Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2017, nr 12, s. 169–186 [<http://doi.org/10.16926/em.2017.12.07>].
- Sawicki Daniel, *Ksiądz Henryk Nowacki (1891–1968) i jego badania nad muzyką cerkiewną*, „Musica Ecclesiastica” 2020, t. 15, s. 89–123.
- Szypułowa Irena, *Kulturotwórcza rola szkolnictwa muzycznego w Kielcach w latach 1945–1950*, „Kieleckie Studia Pedagogiczne i Psychologiczne” 1989, t. 3, s. 125–134.
- [*Wydawca i Redakcja...*], „Wiadomości Muzyczne” 1926, nr 12, [b.n.s.].
- Zatorowski Kazimierz, *Nauka muzyki w szkole początkowej*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 7, s. 201–204.

Opracowania

- Chechlińska Zofia, Guzy-Pasiak Jolanta, Sieradz Halina, *Kultura muzyczna Królestwa Polskiego (1815–1875)*, [w:] *Kultura miejska w Królestwie Polskim*, cz. 1: 1815–1875 Warszawa, Kalisz, Lublin, Płock, red. A.M. Drexlerowej, Oficyna Wydawnicza Towarzystwa Opieki nad Zabytkami, Warszawa 2001, s. 283–306.
- Chyła-Szypułowa Irena, *Kompendium edukacji muzycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego, Kielce 2008.
- Prosnak Jan, *Polihymnia ucząca. Wychowanie muzyczne w Polsce od średnio-wieczna do dni dzisiejszych*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1976.
- [Przywecka-Samecka Maria], *Czasopisma muzyczne*, [w:] *Encyklopedia wiedzy o prasie*, red. J. Maślanki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydaw., Wrocław 1976, s. 46–47.
- Wrona Grażyna, *Polskie czasopisma naukowe w latach 1918–1939*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2005.

Internet

- <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/191759> [dostęp: 20.11.2020].

Music Education from the Perspective of “Wiadomości Muzyczne” (1925–1926)

Abstract

In Poland, over a hundred music magazines appeared in the interwar period. They were divided into several categories: subject and methodological, social and cultural music press, music and liturgical magazines, regional music periodicals, as well as musicological and popular science magazines. The final group includes the subject of this article, “Wiadomości Muzyczne” (1925–1926), edited by the music collector and journalist Edward Wrocki. The article is the first attempt at a monograph elaboration of this periodical, both in terms of the formal and publishing aspects and its content. However, it focuses mainly on educational content, training and professional development of musicians and music and singing teachers in various types of schools (conservatories and music academies, primary and secondary schools, courses).

Keywords: music magazines, “Musical news”, music studies and teaching, 20th century.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.20>

Agata KOCAJ (50% contribution)

<https://orcid.org/0000-0003-3389-4664>

Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław

e-mail: kocaj.agata@gmail.com

Izabela KRASIŃSKA (50% contribution)

<https://orcid.org/0000-0002-5897-9333>

Jan Kochanowski University in Kielce

e-mail: izabela.krasinska@ujk.edu.pl

Music Education from the Perspective of “Wiadomości Muzyczne” (1925–1926)

Translation of the published in this issue (<http://doi.org/10.16926/em.2020.15.19>)

How to cite: Agata Kocaj, Izabela Krasińska, *Music Education from the perspective of “Wiadomości Muzyczne” (1925–1926)*, “Edukacja Muzyczna” 2020, no. 15, pp. 363–377.

Abstract

In Poland, over a hundred music magazines appeared in the interwar period. They were divided into several categories: subject and methodological, social and cultural music press, music and liturgical magazines, regional music periodicals, as well as musicological and popular science magazines. The final group includes the subject of this article, “Wiadomości Muzyczne” (1925–1926), edited by the music collector and journalist Edward Wrocki. The article is the first attempt at a monograph elaboration of this periodical, both in terms of the formal and publishing aspects and its content. However, it focuses mainly on educational content, training and professional development of musicians and music and singing teachers in various types of schools (conservatories and music academies, primary and secondary schools, courses).

Keywords: music magazines, “Musical news”, music studies and teaching, 20th century.

Date of submission: 19.01.2021

Review 1 sent/received: 19.01.2021/25.01.2021

Review 2 sent/received: 19.01.2021/27.01.2021

Date of acceptance: 02.02.2021

Introduction

In the interwar period, efforts were made to standardise music education in Poland. The year 1920 was particularly significant, as it was then that the first ministerial curriculum for teaching singing at primary schools was published; it introduced, among others, solfège, music theory and intonation exercises and the elements of harmonics and music forms¹. Music was initially compulsory at primary and secondary schools; however, it soon started to be limited and was eventually replaced by physical education in 1929. Music education only remained in the three lower classes of primary schools and in the form of choir or orchestra as an extra-curricular activity. This decision was met with general criticism and social discontent. The system of education was only reorganised by a law passed in 1932². Jan Prosnak described the last several years of the Polish music education system before the outbreak of the Second World War as anarchy, drawing attention to the inconsistent methods of teaching and examining³. It was not until 1937 that the Ministry of Religious Affairs and Public Education announced a directive concerning music schools, which introduced a division into: conservatories, music institutes and music schools⁴. It was meant to constitute a foundation for bringing order to the chaotic, according to Prosnak, system of music education.

According to Maria Przychodzińska, the composers, theoreticians and music teachers of the interwar period who systematised the general music education by choosing appropriate contents for coursebooks, guidebooks or songbooks and determined the ways of teaching music and singing include: Stanisław Kazuro (1881–1961), Tadeusz Joteyko (1872–1932), Julia Baranowska-Borowa (1878–1960), Karol Hławiczka (1894–1976), Stefan Wysocki (1886–1940), Józef Reiss (1879–1956) and Tadeusz Mayzner (1892–1939)⁵.

Music magazines

The term music press should be understood as periodicals informing a specific audience about the current issues in the fields of: music and its role in a per-

¹ K. Rogozińska, *Edukacja muzyczna w dwudziestoleciu międzywojennym na łamach miesięcznika "Muzyka w Szkole"*, "Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna" 2017, no. 12, pp. 172–173 [DOI: 10.16926/em.2017.12.07].

² I. Chyła-Szypułowa, *Kompendium edukacji muzycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego, Kielce 2008, pp. 60–61.

³ J. Prosnak, *Polihymnia ucząca. Wychowanie muzyczne w Polsce od średniowiecza do dni dzisiejszych*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1976, p. 116.

⁴ *Rozporządzenie Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z dnia 1 czerwca 1937 r. o ustroju szkół artystycznych muzyki*, Dz. Ustaw [Poland's Journal of Laws] of 1937, No. 44, item 343.

⁵ M. Przychodzińska, *Wychowanie muzyczne w szkołach polskich z perspektywy stulecia 1900–2000*, "Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska", Sectio L, 2003, vol. 1, pp. 176–177.

son's life, its social function and purpose, composers and the music styles they adopt, musicians and all the details regarding the structure of a piece of music. In *Encyklopedia wiedzy o prasie* [*Encyclopaedia of Press*], edited by Julian Maślanka, we read that:

[...] music magazines [...], the body of magazines devoted to the issues of music and musical life at different levels and scopes of specialisation depending on the target audience of the given magazine⁶.

It is undoubtedly the most precise definition of this genre of press.

In the years 1918–1939, at least 119 diverse music magazines were published in Poland. Mirosław Grusiewicz divided them into: subject and methodological magazines ("Muzyka w Szkole" ["Music at School"] or "Śpiew w Szkole" ["Singing at School"]), regional music periodicals (e.g. "Śpiewak Śląski" ["Silesian Singer"]), musicological and popular science magazines (e.g. "Wiadomości Muzyczne" ["Musical News"], "Muzyka" ["Music"], "Muzyka Polska" ["Polish Music"], "Kwartalnik Muzyczny" ["Music Quarterly"]), musical and socio-cultural press (e.g. "Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie" ["Lviv Music and Literary News"]) and musico-liturgical magazines (e.g. "Hosanna" or "Muzyka Kościelna" ["Church Music"])⁷.

The lack of a planned publishing policy that would be characterised by an abundance of music periodicals, the inconsistency in realising their programme assumptions and financial difficulties of the publisher undoubtedly affected the development of these magazines and the quality of their contents⁸. This was also related to their ephemerality, as exemplified by, among others, "Wiadomości Muzyczne."

Characteristics of the monthly magazine

"Wiadomości Muzyczne" was a house organ of the Warsaw Union of Musicians; it was published from April 1925 to March 1926. Throughout its relatively short period of existence, Edward Wrocki (1888–1961), a collector of musical items, columnist, and music activist, was the editor-in-chief of the magazine. He spent his youth in St Petersburg, where he enjoyed the recognition of the local cultural circles. After the end of the First World War, he came to Warsaw. For

⁶ M. P.-S. [Przywecka-Samecka], *Czasopisma muzyczne*, [in:] *Encyklopedia wiedzy o prasie*, ed. J. Maślanka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydaw., Wrocław 1976, p. 46. All translations – Artur Wagner

⁷ M. Grusiewicz, *Problematyka powszechnej edukacji muzycznej w prasie polskiej okresu międzywojennego*, "Annales Universitatis Mariae-Curie Skłodowska", Sectio L, 2013, no. 1, pp. 69–90 [DOI: 10.2478/umcsart-2013-0011].

⁸ G. Wrona, *Polskie czasopisma naukowe w latach 1918–1939*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2005, p. 172.

most of his life, he was a hobbyist in musicology. He published approximately 40 articles on subjects connected with the history of music and organisation of musical life. He initiated the project of the Polish Academy of Musical Knowledge, which was supposed to play the role of a school, museum, library, archive, concert institution and an authority regulating cultural matters. However, Wrocki was best known as a collector of musical items. He possessed an extensive collection of more than 50 thousand items, which was destroyed during the II World War. He wrote about the collection in the work *Z doli i niedoli moich zbiorów muzycznych* [*The Fortune and Misfortune of my Musical Collection*] (Warsaw 1937)⁹.

Apart from Edward Wrocki, other musicologists, composers, conductors and music teachers collaborated with the magazine. The most active of them include Adolf Chybiński (1880–1952), Stanisław Małachowski-Lempicki (1884–1959), Ludomir Michał Rogowski (1881–1954), Bogusław Sidorowicz (1888–1951), Adam Wieniawski (1879–1950) and the aforementioned Stanisław Kazuro.

“Wiadomości Muzyczne” – as it has already been mentioned – was a monthly magazine. Each issue was 16 to 46 pages long, and the pagination was constant across the year. A downward trend in the number of pages is noticeable. One may speculate whether this was caused by the lack of programme or content ideas, or the low interest among the readers, subscribers and authors. Such problems are indicated in a note from the publisher in the last, 12th, issue from 1926:

The publisher and editorial staff of “Wiadomości Muzyczne” are excited to maintain the magazine at a high internal and external level. Let this inaugural volume be a benchmark for the following issues. We do not close our eyes to the shortcomings that are difficult to avoid while creating a magazine from scratch, and we will strive for perfection with perseverance, regardless of how thorny the road ahead is... Our roads are, after all, neglected and it is hard to follow them unharmed. “Wiadomości Muzyczne” ought to be a conscientious chronicle of all the manifestations of musical life in Poland. Although we are quite vigilant and equipped with the best tools that our modest resources allow, we will not manage without the help of living, creative forces that are yet unknown to us but scattered throughout the country. Therefore, we ask everyone to send us articles devoted to all fields of musical and singing art and knowledge, reports, bits of information, illustrative materials, etc. Rummage through your old papers and you will find – perhaps – many a valuable contribution to the history of music in the form of letters written by composers, artists and musicians that are unfamiliar to the wider audience. Bring them to light – culture calls for that! And the pages of “Wiadomości Muzyczne” will be eager to have them. We hope that our efforts and this appeal will not be ignored. We wish to be an up-to-date magazine, whose greatest asset is a large number of readers, subscribers and musical entrepreneurs who know what benefits come from advertising themselves in “Wiadomości Muzyczne” – a magazine of the whole musical Poland¹⁰.

As it is known, no more issues were published.

⁹ Source: <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/191759> [access: 20.11.2020].

¹⁰ [*Publisher and Editorial Staff...*], “Wiadomości Muzyczne” 1926, no. 12, [no pagination].

Throughout the entirety of its existence, "Wiadomości Muzyczne" were published in Warsaw, and the editorial office was located at ul. Warecka 15. The magazine could be purchased as a single copy or in subscription. The circulation was respectively: issue no. 1 – 3000 copies, 3500 for issues no. 2–10 and only 1750 for issues 11 and 12.

The periodical maintained the same graphic design and an unchanged masthead. The front pages of each issue were embellished with portrait drawings or photographs of Polish composers: Frédéric Chopin, Ignacy Jan Paderewski, Apolinary Kątski, Władysław Żeleński, Zygmunt Stojowski, Mieczysław Surzyński, Roman Statkowski, Henryk Melcer, Stanisław Moniuszko, Mieczysław Karłowicz and Zygmunt Noskowski, and each issue included an article devoted to the artist.

Mirosław Grusiewicz categorised "Wiadomości Muzyczne" as a musicological and popular science magazine. It included information about the history and theory of music, church music and musical life in Poland, sometimes worldwide. Scientific articles often concerned music education, and these constitute the subject of interest for the present article¹¹.

An address from the editorial staff with regard to the premises and target audience of the magazine was printed in the first issue, from April 1925:

Musicians who practice their artistic profession have more permanent cultural foundations and a better guarantee of development if they broaden their views on the matters of music – the many issues of the broadly and professionally defined fields of: theory and aesthetics of music, music ethnography, church music and history of music as well as the delicate matters of professional life. The musicians organised in the Warsaw Union, which is the most numerous local organisation in Poland, wish to, in accordance with the part of its statute concerning music magazines, have an organ that could address and benefit the musical part of Poland that is beyond the organisational rigour of the Warsaw Union of Musicians. Being aware of that noble purpose, with the loyal support of the living and creative national forces as well as our foreign friends, the union wants to properly fill the existing void and provide the reader with something meaningful and useful, but also beautiful in presentation. We wish for our magazine to be a refreshing dew, a source of noble thoughts and a pure heart. We go out into the world to paint a complete picture of our musical history and the contemporary efforts in that field, their echoes abroad and the work of humanity "per musicam ad astra." Let us be guided by sympathy and support!...¹²

In line with the above, the monthly not only enriched the culture, but also educated and provided additional training, which is indicated by the premise of "filling the existing void." It included texts from the fields of theory of music, music ethnography, history of music or organisational and professional life of music circles. Its audience was not only meant to be "musical Poland under the organisational rigour of the Warsaw Union of Musicians," which may be understood as a group consisting of composers, musicians, theoreticians, music tea-

¹¹ M. Grusiewicz, op. cit., p. 82.

¹² Editorial Staff, [*Muzyk...*], "Wiadomości Muzyczne" 1925, no. 1, [no pagination].

chers and other individuals with a broad understanding of music and its rules. In “Wiadomości Muzyczne,” we can distinguish several permanent sections such as: *Thematic Articles*, *Varia*, *Reports*, *Chronicle*, *Organisational and Professional Section* and *Advertisements*. Apart from the text of the articles, an important role was played by the illustrations and photographs which supplemented their contents, presented renowned authors or even works of art and fragments of musical notation, e.g. *Czemu fale Wisły tak wezbrały* by Niels W. Gade, themes from the opera *Zygmunt August* by Tadeusz Joteyko, a score for *Jak wam się podoba* by Ludomir Michał Rogowski, *Bolesław Śmiały* by Ludomir Różycki or nine examples of sheet music for carols and pastorals from Mogile manuscripts. Even though the magazine was primarily addressed to musicians, musicologists or individuals with a basic understanding of music, it also included texts that consolidated knowledge in the fields of history or theory of music and made it possible to introduce that knowledge to laymen. In addition, there were also articles that explained new musical achievements and theoretical developments, which were necessary to keep up to date with musical issues. It also included reports concerning the education system and music education, that is discussion articles, reports, announcements and short paragraphs.

Conservatories, academies and music institutes

Prior to the appearance of music academies, conservatories functioned as the primary higher music education institutions. In the pages of “Wiadomości Muzyczne,” one could find reports on both foreign (Paris, Cologne) and Polish conservatories (Warsaw, Toruń). The Royal National Hungarian Academy of Music in Budapest and other music institutes were also mentioned. The periodical in question presented the origins and history of these institutions and their most recent achievements; their management staff, professors and eminent alumni were also mentioned.

In 1672, a singing school attached to the Royal Academy of Music (opera) was founded in Paris, yet its internal structure and teaching effects were not satisfying. In view of that, the Royal School of Singing and Lyrical Declamation was created in 1784. Its purpose was to teach subjects that would be useful for court musicians and opera performers. In 1786, it was merged with the School of Dramatic Declamation. However, both institutions were closed soon after. In 1790, Paris municipal authorities took care of their 45 staff members and students and, in 1792, the free-of-charge Music School of the National Guard was founded for 120 young musicians. Owing to the efforts of Bernard Sarrette (1765–1858), it was transformed into the National Music Institute in 1793, which was renamed to Conservatory on 3 August 1795. It employed 115 artists obliged to provide complimentary education to 600 students. In 1806, a boarding house was created

at the Music Conservatory in Paris for 12 male and 6 female students; it operated until 1870. In 1905, the conservatory consisted of a music school, school of declamation, museum and the National Music Library. The library housed more than 22 thousand music scores, 850 coursebooks for different instruments, 550 scientific dissertations in the fields of harmonics, composition and fugue as well as approximately 5 thousand volumes of coursebooks of solfège, singing, church singing and a collection of brochures concerning music, dance, theatre and other works of art. Studying at the conservatory was free, and each lecturer (professor) was obliged to give three two-hour lessons a week, or two in the case of professors of composition. In 1911, the school was moved to a building that belonged to a congregation of Jesuits; the famous architect Victor Auguste Blavette (1850–1933) undertook its reconstruction. What is more, an interesting article on the history of the Music Conservatory in Paris which was printed in "Wiadomości Muzyczne" also reported that its first director was Sarrette, and that he was later succeeded by Perne, Luigi Cherubini, Daniel Auber, Ambroise Thomas, Teodor Dubois, Gabriel Fauré and Henri Rabaud¹³.

The Music Conservatory in Cologne (Conservatorium der Musik in Coeln) was founded in 1850 and constituted a continuation of Rheinische Musikschule, which had been established in 1845. The periodical in question reported that its students included, among others, the pianist, composer and music teacher Alfred Hoehn (1887–1945) or the violinist, composer and conductor Adolf Busch (1891–1952). On 19–22 May 1925, the Music Conservatory in Cologne celebrated its 75th anniversary; a number of concerts and a reunion of alumni took place on this occasion. After the celebrations, it was planned to transform the school into a music academy¹⁴.

The Warsaw Music Conservatory was created on 29 January 1821 as a result of the Education Committee's approval of the Committee of Internal Affairs' proposal to transform the School of Music and Dramatic Arts into the Institute of Music and Declamation, that is a conservatory, as a part of the Faculty of Sciences and Fine Arts of the Royal University of Warsaw. The Music Conservatory became independent in 1827; it was closed down a month after the outbreak of the November Uprising. In 1859, the Administrative Council of the Kingdom of Poland granted permission to reopen the Music Institute (conservatory)¹⁵.

In the interwar period, the institution was known as the State Music Conservatory in Warsaw and it was, as it was reported in the pages of the periodical in

¹³ [no author], *O konserwatorium paryskim*, "Wiadomości Muzyczne" 1925, no. 3, p. 97–99.

¹⁴ [no author], *Jubileusz konserwatorium kolońskiego*, "Wiadomości Muzyczne" 1925, no. 2, p. 64.

¹⁵ Z. Chechlińska, J. Guzy-Pasiak, H. Sieradz, *Kultura muzyczna Królestwa Polskiego (1815–1875)*, [in:] *Kultura miejska w Królestwie Polskim*, Part 1, 1815–1875 Warszawa, Kalisz, Lublin, Płock, ed. A.M. Drexlerowa, Oficyna Wydawnicza Towarzystwa Opieki nad Zabytkami, Warszawa 2001, pp. 290–291.

question, the biggest music university in Poland. In the 1920s, the activity of the Warsaw Conservatory was reflected in the “public performances of its students.”¹⁶ The school organised student concerts for a wide audience, and special performances were held at the end of each school year¹⁷. In addition to the classes of singing, composition, conducting, opera and wind instruments, a class of piano pedagogy was established in the 1925/1926 school year. Apart from practical piano lessons, its students were taught the general rules of teaching, piano methodology and history of the instrument. The new-entrant class accepted children at the ages of 8–12 who had a good musical hearing¹⁸.

The conductor, composer and teacher Stanisław Kazuro requested that faculties preparing future secondary school teachers of singing be formed at the Conservatories in Warsaw, Poznań, Cracow and Lviv, where they could receive a thorough knowledge and practical skills. Summer courses were not enough because, as Kazuro rightly noted, “it is impossible to teach music in six weeks.”¹⁹

The Music Conservatory of the Pomeranian Music Society in Toruń was established on 1 September 1921, and its first director was Adam Kuryłło (1893–1970)²⁰. As we can read in “Wiadomości Muzyczne,” the institution enjoyed recognition and support of the contemporary Pomeranian provincial governor, Stanisław Wachowiak. In spite of that, the Toruń municipal council objected to the location of the conservatory, recommending a smaller building since the one it occupied was intended as a private apartment for one of the officials²¹. This was met with a critical response from the magazine in question:

Considering the fact that acquiring an apartment, even with 7 rooms, is not difficult in Toruń, it is incomprehensible that the municipal council is so eager to rid itself of all the trouble of finding one and solves the matter in such a simple way, evicting the school, which currently has more than 100 students, and replacing it with its own official in 9 spacious halls and rooms²².

The Municipal Music Institute in Bydgoszcz, founded in mid-1925 thanks to the courtesy of president Bernard Śliwiński, was an interesting initiative. The professor of Poznań Music Conservatory and pianist Zygmunt Lisiecki became the director of the institution, which employed the teachers of that conservatory

¹⁶ [L. M.], *Artystyczne wyniki pracy konserwatorium warszawskiego*, “Wiadomości Muzyczne” 1925, nos. 5–6, p. 170.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ [no author], *Z konserwatorium warszawskiego*, “Wiadomości Muzyczne” 1925, no. 7, p. 208.

¹⁹ S. Kazuro, *W sprawie utworzenia wydziału dla nauczycieli śpiewu w szkołach ogólnokształcących przy konserwatorium warszawskim*, “Wiadomości Muzyczne” 1926, no. 10, pp. 23–24.

²⁰ A. Przybyszewska, K. Przybyszewski, *Konserwatorium Muzyczne Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego w Toruniu za dyrekcji Piotra Perkowskiego w latach 1936–1939*, “Rocznik Toruński” 2011, vol. 38, p. 78.

²¹ [no author], *W sprawie Konserwatorium Muzycznego w Toruniu*, “Wiadomości Muzyczne” 1925, nos. 5–6, p. 175.

²² *Ibid.*

as well as "the best local manpower." The teaching curriculum was divided into three courses: lower, medium and higher. The lower course accepted students without special preparation, and the entrance examination included the so-called hearing test and knowledge of musical notes. Instrumental classes took place twice a week in the afternoon (3.00–6.00 p.m.)²³. With time, the Municipal Music Institute was transformed into the Music Conservatory in Bydgoszcz.

The Royal National Hungarian Music Academy in Budapest was created on 2 May 1875 on the initiative of the composer, conductor and pianist Franz Liszt (1811–1886). Its history was presented to the readers of "Wiadomości Muzyczne" in 1925 on the occasion of the institution's half-century jubilee. From its very beginning, the Academy had the character of a university; it was the most important music school in Hungary and constituted an "important centre of the intellectual life" of the country. Apart from Liszt, who took the class of piano, the professors included Robert Volkmann (1815–1883) and the creator of the Hungarian opera Ferenc Erkel. The class of composition was entrusted to Jan Kressler, the class of cello was taken by David Popper (1843–1913) and the class of violin by Jenő Hubay, who came from Brussels. It was highlighted that the Academy "contributes to the fact that [...] the musical culture of Hungary is at the [...] level of western Europe."²⁴

"Wiadomości Muzyczne" also printed brief paragraphs concerning the Institute of Liturgical Music for Women in Warsaw, which started functioning on 1 October 1925. Its director was Father Henryk Nowacki (1891–1968), a musicologist, composer and expert in Gregorian chant²⁵. The following subjects were taught at the institute: Gregorian chant, organ playing, chorale harmony, counterpoint and history of church music and liturgy. The studies took one year, and the classes were held in the afternoon²⁶.

Schools and courses

The periodical also reported on teaching music at an elementary and intermediate level, courses for music and singing teachers and different initiatives promoting teaching the subject.

²³ [no author], *Instytut Muzyczny w Bydgoszczy*, "Wiadomości Muzyczne" 1925, no. 7, p. 209.

²⁴ [no author], *Pięćdziesięciolecie Królewskiej Akademii Muzycznej w Budapeszcie*, "Wiadomości Muzyczne" 1925, no. 2, p. 64.

²⁵ D. Sawicki, *Ksiądz Henryk Nowacki (1891–1968) i jego badania nad muzyką cerkiewną*, "Musica Ecclesiastica" 2020, vol. 15, p. 90.

²⁶ [no author], *Instytut Muzyki Liturgicznej dla Kobiet*, "Wiadomości Muzyczne" 1925, nos. 5–6, p. 174; [no author], *Instytut Muzyki Liturgicznej dla Kobiet w Warszawie*, "Wiadomości Muzyczne" 1925, no. 9, p. 257.

Kazimierz Zatorowski²⁷ brought awareness to teaching music at primary schools. He was worried by the lack of a necessary number of singing teachers, who, according to him, were also insufficiently prepared for the challenges that awaited them and were not able to “put the music education of the young generation in new tracks.”²⁸ He also wrote about the lack of coursebooks for the subject, e.g. a “book containing the rudiments of music with an appropriate selection of intonation exercises” or songbooks that “children could use from the earliest age: become familiar with notes and read them out loud.”²⁹ The author also drew attention to the selection of appropriate aids for teaching children; in this respect, he saw opportunities in the use of the so-called tabletop notes and movable tin notes. However, what was most important to him was the teacher, whom he described as a “living, open coursebook.”³⁰

The issue of teaching the youngest children, in this case with respect to playing the piano, was raised by the teacher of that subject, Zofia Kruszewska (1871–1963). She wrote that Polish music lacked piano suites or sonatinas, which only started to be composed by Tadeusz Joteyko. It was for this reason that Polish children were primarily taught German music, which was often “not in tune with our temperament.”³¹

A practical course for singing and music teachers of secondary schools under the jurisdiction of the Warsaw School District Board of Education took place from 23 February to 1 March 1925. A report from the course written by the violinist, musicologist and philosopher Waclaw Piotrowski (1876–1958) was featured in the magazine in question. During the course, the participants visited several male and female gymnasiums, where they observed music and singing classes; the course was concluded with a conference which included a two-hour lecture by Piotrowski. The speaker drew attention to the fact that “the main purpose of teaching singing is to imbue the students with a love of the essence of music [...], and singing must become for them a natural necessity.”³² The teachers of singing, on the other hand, sought to familiarise the students with the technical performance of a piece, without highlighting the internal, mental experience which brings about the need to express oneself through singing and music. The student had no idea what the essence of music is and could not distinguish it from singing. While talking to the participants of the course, Piotrowski stressed that:

²⁷ Kazimierz Zatorowski was the author of the guidebook entitled *Moje Do. Re. Mi. Fa przy pomocy nut ruchomych* and the coursebook for the children of the younger classes of mainstream schools *Nasze śpiewy. Wstęp do solfeżu i nauki śpiewu*.

²⁸ K. Zatorowski, *Nauka muzyki w szkole początkowej*, “Wiadomości Muzyczne” 1925, no. 7, p. 201.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 202.

³¹ Z. Kruszewska, *Głos nauczycielki gry fortepianowej*, “Wiadomości Muzyczne” 1926, no. 10, p. 24.

³² W. Piotrowski, *Sprawozdanie z kursu instruktorskiego dla nauczycieli śpiewu i muzyki w szkołach średnich*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, no. 2, pp. 56–57.

We should strive to instil the foundations of real art in students; arouse in them a passion for the living, breathing music. If we do not succeed, then teaching musical notation, solfège, rhythmic or secular and sacred music will be for nothing, and that is often the sole purpose of singing and music lessons at schools³³.

In April 1926, the Music Section of the Union of Polish Teachers organised a music instruction course for teachers and directors of amateur choirs and orchestras. It started with a speech by the Section secretary, Kazimierz Zatorowski, who designed the programme of the course. Zatorowski talked about the methodology of solfège and psychology of music and presented a project of a new singing curriculum for the primary school. The director of the choir, Mieczysław Strzyżykowski, spoke about the theory of music and the organisation of choirs, whereas the director of the teacher's orchestra, Roman Lamparski, focused on the organisation of amateur orchestras, Lucjan Marczewski discussed music aesthetics and Tadeusz Mayzner – the folk song. The editor of "Wiadomości Muzyczne," Edward Wrocki, also participated in the course with the extensive lecture *Umuzycznienie a czytelnictwo* [*Teaching Music and Readership*]. He stressed that the periodical he created should "be in the hands of every teacher who «has the best interest of Polish music at heart»."³⁴

Singing courses combined with physical education classes for teachers of primary schools were organised by the Ministry of Religious Affairs and Public Education in order to – as it was reported – improve the level of scientific knowledge among teachers. The cities they were held in include: Białystok, Zgierz, Nieśwież, Pińsk, Bydgoszcz, Poznań, Olkusz, Opatów, Zamość, Płock and Vilnius³⁵.

The First Convention of Directors of Music Schools in Poland took place in Warsaw (20–22 November 1925) on the initiative of Leon Solski (1882–1966), an alumnus of the Music Conservatory in St Petersburg, conductor of the Warsaw Symphony Orchestra and, from 1921, the director of the Stanisław Moniuszko Music School in Kielce³⁶. It was decided that all graduates of teaching courses at private music schools would be admitted to the final examinations in music and singing as teaching subjects in gymnasiums and teacher training seminars if their curriculum corresponded to the scope of studies at state music conservatories. Railway fare concessions were introduced for the students and teachers of all music schools; an all-Polish Association of Music Universities was established and Saint Cecilia's day, the patron of sacred music (22 November), was to be "celebrated at every music school." The participants of the convention also re-

³³ Ibid., p. 57.

³⁴ [no author], *Kurs muzyczno-instruktorski w Warszawie*, "Wiadomości Muzyczne" 1926, no. 12, pp. 56–57.

³⁵ [no author], *Kronika. Wakacyjne kursy śpiewu*, "Wiadomości Muzyczne" 1925, no. 4, p. 130.

³⁶ I. Szypułowa, *Kulturotwórcza rola szkolnictwa muzycznego w Kielcach w latach 1945–1950*, "Kieleckie Studia Pedagogiczne i Psychologiczne" 1989, vol. 3, p. 127.

commended that school libraries subscribe to “Wiadomości Muzyczne” and that music academies and conservatories send materials reporting on their activity to be printed in the magazine³⁷. Delegates from Łódź, Pabianice, Kielce, Cracow, Vilnius, Grodno, Katowice, Toruń, Radom and Warsaw participated in the deliberations³⁸.

Summary

Despite its ephemeral nature, “Wiadomości Muzyczne” constitutes an important source of information about all manifestations of musical life and activity in the world and, primarily, in Poland in the 1920s. The periodical also included articles devoted to the history of music. The magazine was concerned with musicology and popular science. The authors also reported on the education of musicians in conservatories and academies both in the interwar period and before. Furthermore, they wrote about training music and singing teachers who worked in primary and secondary schools and choir directors. They drew attention to the insufficient qualifications of teachers, for whom the technique of playing an instrument or singing was more important than the emotional experiences that should accompany the performance of a piece of music. There was also a lack of appropriate literature for teaching the subject, for example a book containing the rudiments of music or songbooks and other teaching aids, which was brought up by Kazimierz Zatorowski. Summer or mid-year courses for teachers and choir directors were available but, as Stanisław Kazuro noted, little could be learned there, especially since they were often combined with other subjects, e.g. physical education. The editor of “Wiadomości Muzyczne,” Edward Wrocki, often took part in those courses and encouraged the participants to subscribe to the magazine and recommended it for school libraries.

References

Sources

Rozporządzenie Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z dnia 1 czerwca 1937 r. o ustroju szkół artystycznych muzyki, Dziennik Ustaw [Poland's Journal of Laws] of 1937, No. 44, item 343.

³⁷ [no author], *Zjazd Kierowników Uczelni Muzycznych*, “Wiadomości Muzyczne” 1925, no. 7, p. 209; [no author], *Pierwszy Zjazd Kierowników Uczelni Muzycznych (20–22 XI 1925 r.)*, “Wiadomości Muzyczne” 1926, no. 10, pp. 25–26.

³⁸ *Ibid.*, p. 25.

Articles

- [no author], *Instytut Muzyczny w Bydgoszczy*, "Wiadomości Muzyczne" 1925, no. 7, p. 209.
- [no author], *Instytut Muzyki Liturgicznej dla Kobiet*, "Wiadomości Muzyczne" 1925, nos. 5–6, p. 174.
- [no author], *Instytut Muzyki Liturgicznej dla Kobiet w Warszawie*, "Wiadomości Muzyczne" 1925, no. 9, p. 257.
- [no author], *Jubileusz konserwatorium kolońskiego*, "Wiadomości Muzyczne" 1925, no. 2, p. 64.
- [no author], *Kronika. Wakacyjne kursy śpiewu*, "Wiadomości Muzyczne" 1925, no. 4, p. 130.
- [no author], *Kurs muzyczno-instruktorski w Warszawie*, "Wiadomości Muzyczne" 1926, no. 12, pp. 56–57.
- [L. M.], *Artystyczne wyniki pracy konserwatorium warszawskiego*, "Wiadomości Muzyczne" 1925, no. 5–6, pp. 170–172.
- [no author], *O konserwatorium paryskim*, "Wiadomości Muzyczne" 1925, no. 3, pp. 97–99.
- [no author], *Pierwszy Zjazd Kierowników Uczelni Muzycznych (20–22 XI 1925 r.)*, "Wiadomości Muzyczne" 1926, no. 10, pp. 25–26.
- [no author], *Pięćdziesięciolecie Królewskiej Akademii Muzycznej w Budapeszcie*, "Wiadomości Muzyczne" 1925, no. 2, p. 64.
- [no author], *W sprawie Konserwatorium Muzycznego w Toruniu*, "Wiadomości Muzyczne" 1925, no. 5–6, p. 175.
- [no author], *Zjazd Kierowników Uczelni Muzycznych*, "Wiadomości Muzyczne" 1925, no. 7, p. 209.
- Grusiewicz Mirosław, *Problematyka powszechnej edukacji muzycznej w prasie polskiej okresu międzywojennego*, "Annales Universitatis Mariae-Curie Skłodowska", Sectio L, 2013, no. 1, pp. 69–90 [<http://dx.doi.org/10.2478/umcsart-2013-0011>].
- Kazuro Stanisław, *W sprawie utworzenia wydziału dla nauczycieli śpiewu w szkołach ogólnokształcących przy konserwatorium warszawskim*, "Wiadomości Muzyczne" 1926, no. 10, pp. 23–24.
- Kruszewska Zofia, *Głos nauczycielki gry fortepianowej*, "Wiadomości Muzyczne" 1926, no. 10, pp. 24–25.
- Piotrowski Waclaw, *Sprawozdanie z kursu instruktorskiego dla nauczycieli śpiewu i muzyki w szkołach średnich*, "Wiadomości Muzyczne" 1925, no. 2, pp. 56–57.
- Przybyszewska Anna, Przybyszewski Kazimierz, *Konserwatorium Muzyczne Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego w Toruniu za dyrekcji Piotra Perkowskiego w latach 1936–1939*, "Rocznik Toruński" 2011, vol. 38, pp. 73–109.

- Przychodzińska Maria, *Wychowanie muzyczne w szkołach polskich z perspektywy stulecia 1900–2000*, “Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, Sectio L, 2003, vol. 1, pp. 175–195.
- Editorial Staff, [Muzyk...], “Wiadomości Muzyczne” 1925, no. 1, [no pagination].
- Rogozińska Katarzyna, *Edukacja muzyczna w dwudziestoleciu międzywojennym na łamach miesięcznika “Muzyka w Szkole”*, “Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2017, no. 12, pp. 169–186 [<http://dx.doi.org/10.16926/em.2017.12.07>].
- Sawicki Daniel, *Ksiądz Henryk Nowacki (1891–1968) i jego badania nad muzyką cerkiewną*, “Musica Ecclesiastica” 2020, vol. 15, pp. 89–123.
- Szypułowa Irena, *Kulturotwórcza rola szkolnictwa muzycznego w Kielcach w latach 1945–1950*, “Kieleckie Studia Pedagogiczne i Psychologiczne” 1989, vol. 3, pp. 125–134.
- [Publisher and Editorial Staff...], “Wiadomości Muzyczne” 1926, nr 12, [no pagination].
- Zatorowski Kazimierz, *Nauka muzyki w szkole początkowej*, “Wiadomości Muzyczne” 1925, no. 7, pp. 201–204.

Compilations

- Chechlińska Zofia, Guzy-Pasiak Jolanta, Sieradz Halina, *Kultura muzyczna Królestwa Polskiego (1815–1875)*, [in:] *Kultura miejska w Królestwie Polskim, Part 1, 1815–1875 Warszawa, Kalisz, Lublin, Płock*, ed. A.M. Drexlerowa, Oficyna Wydawnicza Towarzystwa Opieki nad Zabytkami, Warszawa 2001, pp. 283–306.
- Chyła-Szypułowa Irena, *Kompendium edukacji muzycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego, Kielce 2008.
- Prosnak Jan, *Polihymnia ucząca. Wychowanie muzyczne w Polsce od średniowiecza do dni dzisiejszych*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1976.
- [Przywecka-Samecka Maria], *Czasopisma muzyczne*, [in:] *Encyklopedia wiedzy o prasie*, ed. J. Maślanka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydaw., Wrocław 1976, pp. 46–47.
- Wrona Grażyna, *Polskie czasopisma naukowe w latach 1918–1939*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2005.

Internet

- <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/191759> [access: 20.11.2020].

Kształcenie muzyczne z perspektywy „Wiadomości Muzycznych” (1925–1926)

Abstrakt

W Polsce w okresie międzywojennym ukazywało się przeszło sto czasopism muzycznych. Zostały one podzielone na kilka kategorii: przedmiotowo-metodyczne, muzyczną prasę społeczno-kulturalną, czasopisma muzyczno-liturgiczne, regionalne periodyki muzyczne oraz pisma muzykologiczne i popularnonaukowe. W tej ostatniej grupie znalazły się stanowiące przedmiot niniejszego artykułu „Wiadomości Muzyczne” (1925–1926), redagowane przez kolekcjonera muzykaliów i publicystę Edwarda Wrockiego. Artykuł stanowi pierwszą próbę monograficznego opracowania tego periodyku, zarówno od strony formalno-wydawniczej, jak i zawartości treściowej. Zwrócono w nim jednak głównie uwagę na treści dotyczące kształcenia, doksztalcenia i doskonalenia zawodowego muzyków oraz nauczycieli muzyki i śpiewu w różnych typach szkół (konserwatoria i akademie muzyczne, szkoły średnie i powszechne, kursy).

Słowa kluczowe: czasopisma muzyczne, „Wiadomości Muzyczne”, studia i nauczanie muzyki, XX w.