

EDUKACJA MUZYCZNA

XII

RADA NAUKOWA 2017

- doc. PhDr. Stanislav BOHADLO, CSc., Uniwersytet Hradec Kralove (Czechy)
dr hab. Robert GAWROŃSKI, prof. AJD, Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie
doc. mgr. art. Karol MEDŇANSKÝ, PhD – Uniwersytet Preszowski w Preszowie (Słowacja)
doc. Irena PEČIŮRIENĚ, Uniwersytet Kłajpedzki (Litwa)
prof. Viktor PORTNOI, Konserwatorium im. Aleksandra Głazunowa
w Pietrozawodsku (Rosja)
dr hab. Remigiusz POŚPIECH, prof. UW r i OP, Uniwersytet Wrocławski,
Uniwersytet Opolski
dr hab. Maciej ZAGÓRSKI, prof. AJD, Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

LISTA RECENZENTÓW 2017

- ks. doc. ThDr. Rastislav ADAMKO, PhD. prof. Katolickiego Uniwersytetu
w Ružomberku (Słowacja)
dr hab. Andrzej DZIADEK, prof. AM, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki
w Gdańsku
dr hab. Magdalena DZIADEK, prof. UJ, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
dr hab. Alicja KOZŁOWSKA-LEWNA, prof. AM, Akademia Muzyczna
im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku
prof. dr hab. Leon MARKIEWICZ, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego
w Katowicach
dr hab. Lydia MELNYK, prof. Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej
im. Mykoły Łysenki
dr hab. Piotr ROJEK, prof. AM, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego
we Wrocławiu
prof. dr hab. Barbara SMOLEŃSKA-ZIELIŃSKA, Uniwersytet Jana Kochanowskiego
w Kielcach
dr hab. Czesław GRAJEWSKI, prof. UKSW, Uniwersytet Kardynała
Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
dr hab. Marcin Tadeusz ŁUKASZEWSKI, prof. UMFC, Uniwersytet Muzyczny
Fryderyka Chopina w Warszawie
dr hab. Krzysztof ROTTERMUND, prof. UAM, Uniwersytet Adama Mickiewicza
w Poznaniu, Wydział Pedagogiczno-Artystyczny w Kaliszu
dr hab. Władysław SZYMAŃSKI, prof. AM, Akademia Muzyczna
im. Karola Szymanowskiego w Katowicach
dr hab. Beata WRÓBLEWSKA, prof. AM, Akademia Muzyczna
im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku
dr hab. Monika WOLIŃSKA, prof. UMFC, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
w Warszawie

Nadesłane do redakcji artykuły są oceniane anonimowo przez dwóch Recenzentów

PRACE NAUKOWE
AKADEMII IM. JANA DŁUGOSZA W CZĘSTOCHOWIE

EDUKACJA MUZYCZNA

XII

pod redakcją
MARTY POPOWSKIEJ



Częstochowa 2017

Redakcja
Marta POPOWSKA (redaktor naczelny)
Paulina PIASECKA (redaktor językowy)
Barbara KARAŚKIEWICZ (sekretarz)

Redaktor naczelny wydawnictwa
Andrzej MISZCZAK

Korekta
Paulina PIASECKA

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 MARTE POPOWSKĄ
W ROKU 2005
PISMO RECENZOWANE
INDEKSOWANE W BAZACH:
Bazhum, Central and Eastern European Online Library, Index Copernicus, InfoBase
Index, Polska Bibliografia Naukowa

Podstawową wersją periodyku jest publikacja książkowa

Czasopismo dostępne również *online*

Strona internetowa czasopisma www.edukacjamuzyczna.ajd.czyst.pl

© Copyright by Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie
Częstochowa 2017

ISSN 1895-8079

Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego
Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie
42-200 Częstochowa, ul. Waszyngtona 4/8
tel. (34) 378-43-29, faks (34) 378-43-19
www.ajd.czyst.pl
e-mail: wydawnictwo@ajd.czyst.pl

SPIS TREŚCI

CONTENTS

Wstęp	7
Maryla RENAT	
Kwartety smyczkowe Władysława Żeleńskiego	9
String Quartets by Władysław Żeleński (Abstract)	51
Maryla RENAT	
Twórczość skrzypcowa Grzegorza Fitelberga	53
Grzegorz Fitelberg's Violin Works (Abstract)	82
Ewa NIDECKA	
<i>II Koncert fortepianowy</i> Andrzeja Nikodemowicza – poszukiwanie oryginalnego brzmienia	83
Andrzej Nikodemowicz' Piano Concerto no. 2 – Search for the Original Sound (Abstract)	100
Monika KARWASZEWSKA, Piotr ROJEK	
Partity „Koori” i „Inuit” Krzysztofa Knittla – intermedialny „pejzaż dźwiękowy”	101
<i>Koori and Inuit</i> Partitas by Krzysztof Knittel – Intermedial Soundscape (Abstract)	116
Katarzyna SUSKA-ZAGÓRSKA	
Asymilacja ludowych pierwowzorów w polskiej pieśni artystycznej – zarys problematyki	117
Assimilation of Folk Prototypes in Polish Artistic Song – Outline of the Issue (Abstract)	145
Joanna SCHILLER-RYDZEWSKA	
Konwersja narodowa Henryka Hubertusa Jabłońskiego – wybór czy życiowa konieczność?	147
National Conversion of Henryk Hubertus Jabłoński – Choice or Vital Necessity? (Abstract)	167
Katarzyna ROGOZIŃSKA	
Edukacja muzyczna w dwudziestoleciu międzywojennym na łamach miesięcznika „Muzyka w Szkole”	169
Music Education during the Interwar Period in the Magazine “Muzyka w Szkole” (“Music at School”) (Abstract)	186
Noty o Autorach	187

WSTĘP

W dwunastym zeszycie naszego rocznika publikujemy siedem artykułów naukowych. Cztery pierwsze teksty koncentrują się na analizach stylo-krytycznych, które dotyczą twórczości polskich kompozytorów. Pierwszy z nich zatytułowany *Kwartety smyczkowe Władysława Żeleńskiego* autorstwa **Maryli Renat** przedstawia trzy utwory kameralne Żeleńskiego, w kontekście biografii kompozytora: *Wariacje na oryginalny temat g-moll* op. 21 oraz dwa *Kwartety smyczkowe: F-dur* op. 28 i *A-dur* op. 42. Dzieła te dotychczas nie zostały szeroko omówione w piśmiennictwie muzykologicznym. Artykuł niniejszy stanowi zatem istotny przyczynek do oceny dorobku kompozytorskiego Władysława Żeleńskiego z zakresu twórczości przeznaczonej na kwartet smyczkowy, która współtworzyła podwaliny polskiej kameralistyki II połowy XIX wieku.

Drugi tekst **Maryli Renat**, pt. *Twórczość skrzypcowa Grzegorza Fitelberga*, wydobywa z zapomnienia młodzieńczy dorobek kompozytorski Fitelberga – dyrygenta, kompozytora, skrzypka i pedagoga, który do historii przeszedł przede wszystkim jako wielki dyrygent. Artykuł omawia szczegółowo siedem dzieł młodzieńczych powstałych w latach 1892–1903, do których należą: *Romance sans paroles D-dur*; *Romance sans paroles A-dur* op. 11; *I Sonata a-moll na skrzypce i fortepian* op. 2; *Berceuse cis-moll na skrzypce i fortepian* (bez numeru opusowego); *Mazurek na skrzypce i fortepian* (G-dur, bez numeru opusowego); *II Sonata F-dur na skrzypce i fortepian* op. 12 i niedokończony *Koncert skrzypcowy d-moll* op. 13. Jest to pierwsza całościowa analiza tych kompozycji w literaturze muzykologicznej, która dowodzi, że dzieła te zasługują na większą uwagę nie tylko badaczy historii muzyki, ale i wykonawców.

Ewa Nidecka w artykule zatytułowanym „*II Koncert fortepianowy*” *Andrzeja Nikodemowicza – poszukiwanie oryginalnego brzmienia* przedstawia bliżej dzieło powstałe 2002 roku, również dotychczas szczegółowo nieopisane w literaturze przedmiotu. W swej pracy Autorka, analizując formę muzyczną, koncentruje się przede wszystkim na zagadnieniu dochodzenia kompozytora do uzyskania niekonwencjonalnego kolorytu brzmieniowego, którego istotnymi cechami jest głęboka ekspresja oraz liryzm.

Autorzy pracy pt. *Partity „Koori” i „Inuit” Krzysztofa Knittla – intermedialny „pejzaż dźwiękowy”*, **Monika Karwaszewska** i **Piotr Rojek**, przeprowadzają analizę języka muzycznego jednego z najbardziej oryginalnych współczesnych kompozytorów polskich. W celu ujawnienia istoty intermedialnego „pej-

zażu dźwiękowego”, stosowanego przez kompozytora w omawianych utworach, wykorzystują koncepcje teoretyczne Murraya R. Schafera i Wenera Wolfa.

Tematykę inspiracji folklorem w polskiej pieśni artystycznej, tworzonej od II połowy XIX do początku XX wieku, podejmuje **Katarzyna Suska-Zagórska**. Jak pisze sama Autorka, głównym założeniem jej pracy pt. *Asymilacja ludowych pierwowzorów w polskiej pieśni artystycznej – zarys problematyki*, jest prezentacja wybranych polskich pieśni artystycznych oraz ludowych i ukazanie ich w aspekcie „pogranicza gatunków dzieł sztuki, których rezonans, według terminologii Mieczysława Tomaszewskiego, rozpatrywać można z punktu widzenia etnomuzykologii, kulturoznawstwa, teorii muzyki i praktyki wykonawczej”. Ta ostatnia jest dla Autorki szczególnie ważna ze względu na jej wykształcenie wokalnie-aktorskie. Artykuł ten, ze względu na sposób ujęcia niniejszej problematyki, powinien zatem szczególnie zainteresować artystów wokalistów.

Część drugą – historyczną – naszego zeszytu otwiera artykuł **Joanny Schiller-Rydzewskiej** pt. *Konwersja narodowa Henryka Hubertusa Jabłońskiego – wybór czy życiowa konieczność?* Głównym celem pracy jest odpowiedź na pytanie postawione w tytule. H.H. Jabłoński (pierwotnie Helmut Degler 1915–1989) to jedna z najważniejszych postaci gdańskiego życia muzycznego. Jego dorobek kompozytorski jest szeroko rozpoznawalny w badaniach muzykologicznych, natomiast biografia kompozytora, poddana rekonstrukcji, w wielu wątkach pozostaje „niespójna i pełna nieudomówień”. Stąd motywacja Autorki do podjęcia trudnej próby wyjaśniającej wątki biograficzne kompozytora. Ostatecznie Autorka przyjmuje tezę, że „nawrócenie” na polskość nastąpiło u H.H. Jabłońskiego z przyczyn czysto życiowych, bez wpływu imputowanego mu dawniej (m.in. na podstawie jego własnych deklaracji) polskiego patriotyzmu. Jej wywód można uznać za dość wiarygodny i przekonujący, pomimo braku bezpośrednich dowodów na poparcie postawionej tezy.

Zeszyt zamyka artykuł **Katarzyny Rogozińskiej** zatytułowany *Edukacja muzyczna w dwudziestoleciu międzywojennym na łamach miesięcznika „Muzyka w Szkole”*, w którym Autorka dowodzi, że publikacje zamieszczone w tym czasopiśmie dotyczą szeroko pojętej problematyki związanej z rozwojem ówczesnej edukacji muzycznej i stanowią istotne dziś źródło wiedzy w tym zakresie.

W niniejszym zeszycie zastosowano nowy układ graficzny. Polega on na poprzedzeniu tekstu głównego, każdego z artykułów, jego streszczeniem. Natomiast abstrakt w języku angielskim pozostawiamy na końcu każdej pracy. Nadto do każdego artykułu zostały dodane dwie nowe informacje. Pierwsza dotyczy daty przesłania artykułu przez Autora do Redakcji, druga natomiast odnosi się do dnia zaakceptowania przez Redakcję zgłoszonego artykułu. Mam nadzieję, że zmiany te przyczynią się to do większej przejrzystości w prezentowaniu publikacji.

Marta Popowska

Maryla RENAT

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Kwartety smyczkowe Władysława Żeleńskiego

Streszczenie

Głównym celem artykułu jest przedstawienie twórczości polskiego kompozytora Władysława Żeleńskiego (1837–1921) na obsadę kwartetu smyczkowego, w kontekście jego biografii. Omówiona w pracy część twórczości kompozytora obejmuje następujące dzieła:

1. *Wariacje na oryginalny temat g-moll* op. 21 (1869);
2. *Kwartet smyczkowy F-dur* op. 28 (1875);
3. *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42 (po 1880).

W rozwiązaniu niniejszej problematyki można wyróżnić dwa etapy. Pierwszy dotyczy omówienia stanu, istniejącej wyłącznie w języku polskim, literatury przedmiotu na ten temat, która jest uboga i przeważnie ogranicza się do ogólnych uwag stylo-krytycznych, nie zawsze słusznych. Brakuje prac, które by w sposób całościowy szczegółowo omawiały wszystkie utwory należące do twórczości kameralnej Żeleńskiego. Niniejsza praca jest zatem pierwszą próbą w tym zakresie. Drugi etap dotyczy analizy muzycznej, w wyniku której omówione zostały: forma, technika kompozytorska, strona wyrazowa oraz recepcja.

W utworach na kwartet smyczkowy Żeleńskiego dominuje liryczna kategoria wyrazowa. Wiodącą rolę odgrywa faktura, w której współdziałanie instrumentów ciągle zmienia się we wzajemnych relacjach. Kolejną właściwością zasługującą na uwagę są nawiązania do polskiej muzyki ludowej. Przejawia się to w stosowaniu charakterystycznych kwart lidyjskich i kwint burdonowych. Nadto kompozytor wprowadza stylizacje tańców niepolskich *siciliany* i *tarantelli*, co ma miejsce w *Wariacjach na oryginalny temat* op. 21. Mniejszą rolę w kształtowaniu narracji odgrywa harmonika. Nie zawiera ona nowatorskich rozwiązań, zwłaszcza w dwóch pierwszych dziełach. Między kwartetami *F-dur* op. 28 a *A-dur* op. 42 miała miejsce ewolucja techniki kompozytorskiej, co zaowocowało w drugim z utworów – pogłębionym rozwojem harmoniki dur-moll, silnym zróżnicowaniem faktury i wprowadzeniem partii wirtuozowskich.

Styl Żeleńskiego w kwartetach smyczkowych reprezentuje nurt klasycyzujący. Stanowi syntezę klasycznych form z neoromantycznym kształtowaniem narracji muzycznej. Dzieła na kwartet smyczkowy Żeleńskiego reprezentują wysoką wartość artystyczną, tworząc zarazem podwaliny polskiej kameralistyki w II połowie XIX wieku.

Słowa kluczowe: kwartet smyczkowy, polska muzyka kameralna XIX wieku, Władysław Żeleński.

Muzyka kameralna Władysława Żeleńskiego w polskim piśmiennictwie muzykologicznym

Polskie piśmiennictwo muzykologiczne dotyczące twórczości Żeleńskiego jest bardzo rozproszone i niejedolite. Na pierwszy plan, co do liczebności, wysuwają się biogramy encyklopedyczne i leksykalne oraz opracowania syntetyczne historii muzyki polskiej. W wymienionych publikacjach wielokrotnie powielane są te same informacje i uwagi stylo-krytyczne. Artykuły i uwagi w pracach syntetycznych, będące próbą podsumowania dorobku twórczego autora *Goplany*, ukazały się już za życia kompozytora¹. Muzykologiem, który już wówczas, w latach międzywojennych, opublikował sporo uwag na temat spuścizny Żeleńskiego, był Zdzisław Jachimecki, autor licznych prac syntetycznych z historii muzyki polskiej i artykułów publikowanych w różnych periodykach. W obszernej pracy *Rozwój kultury muzycznej w Polsce*, wydanej w 1914 roku, w rozdziale VII kreśli jego sylwetkę:

Nestor dziś muzyków polskich, Władysław z Żelanki Żeleński jest w sztuce swojej eklektykiem stylu polsko-włoskiego Moniuszki i pseudo-klasycznego i romantycznego Mendelssohna i Schumanna. Twórczość Żeleńskiego odznacza się imponującą wszechstronnością. Dzielny technik kompozycji, opanował Żeleński wszystkie formy, wypowiadając się w każdej z równą swobodą².

Cytat powyższy, określający ogólną postawę twórczą kompozytora, jest istotny, gdyż powinowactwa twórcze Żeleńskiego ze stylem niemieckich romantyków akcentowało wielu późniejszych autorów. Jachimecki podkreśla, że najbardziej właściwym terenem jego wypowiedzi była pieśń, kompozytor jest „liirykiem z istoty swego talentu”. O twórczości kameralnej kreśli zaledwie pół zdania:

poważną zdobycz polskiej muzyki komnatowej stanowią kwartety i Trio Żeleńskiego [...]³.

Pierwszą poważniejszą pracą monograficzną o Żeleńskim była wydana w 1928 roku w warszawskiej oficynie Gebethner & Wolff książeczka autorstwa ucznia kompozytora, Felicjana Szopskiego. Autor najwięcej miejsca poświęca biografii twórcy oraz jego osobowości. W części biograficznej tylko okazjonalnie wymienia komponowane na danym etapie życia utwory. Szopski wielokrotnie podkreśla niechęć kompozytora do prądów nowatorskich, którym Żeleński nigdy nie hołdował. O dorobku kameralnym w drugiej części pracy skreślił jeden, ogólnikowy akapit:

¹ Taką publikacją był artykuł Adolfa Chybińskiego z okazji 75-lecia urodzin Żeleńskiego, opublikowany we lwowskim tygodniku społecznym i literackim „Kronika Powszechna” w 1912 roku. Treść tej wypowiedzi miała na celu uwypuklenie „szlachetności i staranności stylu”, miała charakter panegiryku, wysławiającego zalety twórczości Żeleńskiego.

² Z. Jachimecki, *Rozwój kultury muzycznej w Polsce*, Piwarski i Sp., Kraków 1914, s. 144.

³ Tamże.

W muzyce kameralnej wydaje się zadaniem Żeleńskiego zbudowanie form doskonałych, przeprowadzenie swoich myśli przez piękne harmonie i kombinacje polifoniczne. Czyni to z rezultatem znakomitym, a ze stosunkowo małym staraniem o wydobyć żywszej barwy instrumentów smyczkowych. Przy całym pięknie zespołów smyczkowych i innych solowych utworów smyczkowych z fortepianem widać przewagę dążeń powyżej wskazanych i świetnie zrealizowanych nad kwestią efektu czysto dźwiękowego. Tym zakresem twórczości swojej zasłużył się Żeleński muzyce polskiej niezmiernie i przez czas długi podtrzymywał honor naszej muzyki kameralnej⁴.

Autor słusznie podkreśla dbałość o przejrzystą, klarowną formę, elementy polifonii, bo te czynniki wysuwają się w dziełach kameralnych Żeleńskiego na pierwszy plan. Jednakże zarzut małej dbałości o stronę kolorystyczną jest pochopny, zwłaszcza w odniesieniu do kart komponowanych formą wariacyjną. W latach 30. ponownie zabiera głos Zdzisław Jachimecki, który – jak pisze w swej monografii z początku lat 50. – ok. 1930 roku zainicjował zespołową pracę młodszych badaczy w Instytucie Muzykologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego nad wybranymi gatunkami twórczości Żeleńskiego⁵. Jachimecki już wówczas wyraził nadzieję, że powstanie naukowej monografii o kompozytorze „stanie się realną możliwością”⁶. Jak wiadomo, nadzieja ta aż do tej pory nie spełniła się, pomimo kontynuacji dalszych badań. Te jednak miały zawsze charakter przyczynkarski. Wróćmy jeszcze do wypowiedzi Jachimeckiego, który – kreśląc w kolejnej syntetycznej pracy sylwetki wybranych kompozytorów (analogicznie jak w książce *Rozwój kultury muzycznej w Polsce*) – przypisuje Żeleńskiemu w gatunku kameralistyki rolę inicjatora:

Był on istotnie pierwszym kompozytorem, który stworzył podwaliny pod uprawę polskiej muzyki kameralnej, dostarczywszy miłośnikom jej utworów, jakich brak przedtem tak silnie dawał się odczuwać⁷.

Jachimecki, jak i późniejsi autorzy ujęć syntetycznych (Włodzimierz Poźniak, Irena Poniatowska, Józef Chomiński) – już to z racji charakteru swych opracowań – poprzestawał na podaniu tytułów utworów, miejsca wydania, ewentualnie jednostkowych uwag o cechach kompozycji. W okolicznościowym artykule opublikowanym w lwowskim miesięczniku „Orkiestra”, poświęconym krzewieniu kultury muzycznej wśród orkiestr i towarzystw muzycznych, Jachimecki pisze o dziełach kameralnych Żeleńskiego nieco bliżej, w zestawieniu z uwagami o utworach fortepianowych:

Począwszy od dzieła 20-go, *Sonaty e-moll* na fortepian, snuje się w twórczości Żeleńskiego długi szereg wielkich, poważnych kompozycji. Zaraz następnym opus były wa-

⁴ F. Szopski, *Władysław Żeleński*, red. M. Gliński, seria: Biblioteka Muzyczna, Gebethner & Wolff, Warszawa 1928, s. 42.

⁵ Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński*, wyd. 2, PWM, Kraków 1987, s. 47.

⁶ Tamże.

⁷ Z. Jachimecki, *Muzyka polska od roku 1864 do roku 1914*, [w:] *Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*, red. A. Brückner, t. 3, Księgarnia Trzaska, Evert i Michalski, Warszawa 1930, s. 903.

riacje na kwartet smyczkowy na własny temat, potem nastąpiło *Trio fortepianowe E-dur* (op. 22), niebawem powstał *Kwartet smyczkowy* op. 28 i wreszcie świetna – nieco Schumannowska – sonata na skrzypce i fortepian op. 30. W następnych dziełach komnatowych styl Żeleńskiego przechylił się ku Brahmsowi, co widać już w kwartecie op. 42, przede wszystkim zaś w kwartecie fortepianowym op. 61⁸.

W 1937 roku powstała praca magisterska Wandy Michalskiej pt. *Utwory kameralne Władysława Żeleńskiego wydane drukiem*, napisana pod kierunkiem Z. Jachimeckiego. Jest to jedyna praca omawiająca prawie wszystkie dzieła kameralne kompozytora (praca niepublikowana, znajduje się w zbiorach Biblioteki Instytutu Muzykologii w Krakowie)⁹. Michalska prezentuje w układzie chronologicznym analizy wszystkich opusów kameralnych, w tym miniatur skrzypcowych i wiolonczelowych. W pierwszym rozdziale wzmiankuje o kompozycjach kameralnych, pisanych przez Żeleńskiego jeszcze podczas studiów w Pradze, a których rękopisy nie zachowały się. Autorka koncentruje się na dogłębnej analizie formalnej, zakończonej zawsze podsumowaniem. Od *Wariacji* na kwartet smyczkowy op. 21 wyznacza nowy, znaczący okres jego twórczości kameralnej. Dojrzałą fazę twórczości rozdziela – za Jachimeckim – na dwa okresy:

- 1) epokę schumannowską (*Wariacje* op. 21, *Trio* op. 22, *Kwartet* op. 28, *Sonata* op. 30, *Berceuse* op. 32),
- 2) epokę wpływów Brahmsa (*Kwartet* op. 42¹⁰, *Kwartet* op. 61).

Wanda Michalska zauważa:

Trudno jest ustalić dokładne daty tych epok. Epoka wpływów Schumanna rozpoczyna się od op. 21, a kończy na *Berceuse* op. 32¹¹. Obejmuje zatem studia paryskie i kilkanaście lat pobytu w kraju (około 1866 do ok. 1883)¹².

Oprócz dokładnych analiz Michalska omawia stronę wyrazową, cytuje fragmenty XIX-wiecznych recenzji na temat wykonań badanych utworów, a także przedstawia własną ocenę ich wartości. W kolejnym rozdziale pracy, zatytułowanym *Część syntetyczna*, prezentuje wnioski ogólne dotyczące formy, melodyki, rytmiki, określając przy tym momenty przełomowe:

W twórczości kameralnej wypowiada się Żeleński w różnych formach. W formie sonatowej ewolucja idzie w sonacie op. 30. Tu już możemy mówić o grupach tematycznych. Przetworzenia dłuższe niż w Kwartecie op. 28 stają się bogaciej wypracowane i odbiegają od dosłownego powtarzania tematów¹³.

⁸ Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński. W dziesiątą rocznicę śmierci*, „Orkiestra” 1931, nr 3, s. 36.

⁹ W ramach zainicjowanych przez Jachimeckiego badań nad wybranymi gatunkami powstało 7 prac magisterskich dotyczących dzieł operowych (*Konrad Wallenrod*, *Stara Baśń*), pieśni solowych, utworów fortepianowych. Trzy spośród tych prac powstały w okresie powojennym.

¹⁰ Michalska z powodu niedostępności materiału nutowego nie podaje niestety analizy tego kwartetu.

¹¹ Utwór na wiolonczelę i fortepian.

¹² W. Michalska, *Utwory kameralne Władysława Żeleńskiego wydane drukiem*, praca magisterska napisana pod kierunkiem Z. Jachimeckiego, maszynopis, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1937, s. 13.

¹³ Tamże, s. 60.

Wnioski porównawcze są tu szczególnie ważne, gdyż uwypuklają proces ewolucji języka twórcy i kierunek jego przemian. W melodyce Żeleńskiego Michalska wyróżnia następujące odmiany: melodykę opartą na skali oraz trójdźwiękową, melodykę będącą kombinacją dwóch poprzednich oraz ornamentálną. W tonalności natomiast wymienia tzw. „tonacje moll-durowe lidyjskie i doryckie”. Odczytuje w kształtowaniu tego wiodącego u Żeleńskiego elementu wpływy aż pięciu kompozytorów: Beethovena, Schumanna, Chopina, Moniuszki i Brahmsa¹⁴.

Tuż przed wybuchem II wojny światowej do dyskursu o Żeleńskim włączył się Józef W. Reiss. Reiss związany był ze środowiskiem krakowskim. Barwny szkic o Żeleńskim zamieścił w *Almanachu muzycznym Krakowa 1780–1914* (Kraków 1939, s. 104–112), który nie zawiera jednak uwag o kameralnym dorobku twórcy. Swego czasu bardzo popularna jego praca *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, wydana tuż po wojnie, w 1946 roku (wznawiana w 1958 i 1984 roku), zawiera biogram kompozytora, w którym jeden z akapitów poświęcony został interesującemu nas gatunkowi:

Liryzmem zabarwione są również instrumentalne kompozycje Żeleńskiego [...]. Zapomnieniu uległy niesłusznie kompozycje na skrzypce i fortepian [...]. Muzykę kameralną wzbogacił Żeleński sonatami fortepianowymi i skrzypcowymi, dwoma kwartetami smyczkowymi, A-dur i F-dur, jednym *Trio fortepianowym E-dur* i *Kwartetem fortepianowym c-moll*, którego temat przypomina melodię pieśni „Zawód”; pierwiastkiem kontemplacyjnym i techniką konstrukcji zbliża się ten kwartet do kameralnych dzieł Schumanna i Brahmsa. Finały swych kompozycji kameralnych utrzymuje zazwyczaj Żeleński w ścisłej formie polifonicznej, kanonie lub fudze¹⁵.

Prawdziwym jest stwierdzenie o dominacji wyrazowej kategorii lirycznej w utworach kameralnych. Reiss, wymieniając obydwie kwartety smyczkowe, pomija *Wariacje na oryginalny temat na kwartet smyczkowy* op. 21, utwór bardzo ważny w dorobku kompozytora. Ostatnie zdanie natomiast jest błędne. O ile Żeleński stosował technikę kontrapunktyczną w swych utworach kameralnych (np. *fugato* w *Kwartecie A-dur*, polifoniczną finałową wariację w op. 21), to czynił to fragmentarycznie, stosował ją jako środek techniki przetworzeniowej lub wariacyjnej, ale żadna z finałowych części komentowanych utworów nie jest ani kanonem, ani fugą.

Ponownie powracamy do Jachimeckiego, który był drugim po Felicianie Szopskim monografistą Żeleńskiego. Wydana w 1952 roku w „Roczniku Krakowskim”, a 7 lat później przedrukowana w serii „Biblioteka Słuchacza Koncertowego” i wznowiona w 1987 roku, mała monografia nie różni się objętościowo od książeczki Szopskiego. Poświęca jednak więcej miejsca twórczości, ilustrując tekst przykładami nutowymi. Szerzej omawia *Wariacje* op. 21, ocenia je w kontekście wcześniejszych kwartetów innych kompozytorów:

¹⁴ Tamże, s. 60–66.

¹⁵ J.W. Reiss, *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, PWM, Kraków 1984, s. 145–146.

Tworząc ten kwartet, był już w pełni panem techniki stylu kwartetowego. W stosunku do wcześniejszych prób kwartetowych kompozytorów polskich, Moniuszki i Feliksa Ignacego Dobrzyńskiego, był ten kwartet Żeleńskiego zjawiskiem znacznie wyższego znaczenia artystycznego¹⁶.

O każdym kolejnym utworze kameralnym czyni istotne uwagi, nieco dokładniejsze o *Kwartecie F-dur* op. 28, natomiast drugi z kwartetów smyczkowych, *Kwartet A-dur* op. 42, tylko wymienia.

Bardzo ważną pozycją bibliograficzną, na którą powołują się wszyscy autorzy podejmujący badania nad polską muzyką kameralną II połowy XIX wieku, jest praca Włodzimierza Poźniaka *Muzyka kameralna i skrzypcowa*, zamieszczona w obszernej i bardzo wartościowej merytorycznie pracy zbiorowej *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*¹⁷. Autor dokonuje przeglądu polskiej twórczości kameralnej całego XIX wieku i początku XX w porządku chronologicznym. Na podstawie przeprowadzonych badań Poźniak informuje, że spora część utworów rękopiśmiennych zaginęła i znane są tylko ich tytuły, dlatego całokształt polskiej kameralistyki można przedstawić tylko fragmentarycznie¹⁸. Omówienie dorobku kameralnego Żeleńskiego jest tu już bardziej dokładne. Oprócz wyliczeń utworów podaje istotne cechy języka dźwiękowego, budowy formalnej. Sporo miejsca poświęca *Wariacjom na oryginalny temat* op. 21, które uważa za pierwszego „reprezentanta” twórczości kameralnej kompozytora. Upatruje w nich powinowactwa ze stylem Mendelssohna, zauważa zaawansowany poziom techniki kompozytorskiej:

W tej pierwszej zachowanej kompozycji wykazuje już Żeleński poważne opanowanie techniki kameralnej, przejawiające się w samodzielnym, chociaż na ogół homofonicznym prowadzeniu instrumentów. Partie polifoniczne są nieliczne, lecz stosowane w nich środki kontrapunktyczne dość skomplikowane, czego przykładem może być zastosowanie w wariacji 8. kontrapunktu podwójnego. Można twierdzić, że jest to chyba pierwsza wybitniejsza pozycja w naszej muzyce kwartetowej, posiadająca jeszcze i dzisiaj – oprócz wartości historycznej – wiele walorów artystycznych¹⁹.

Zarówno Jachimecki, jak i Poźniak podkreślają wysoką rangę tej kompozycji. O *Kwartecie F-dur* op. 28 Poźniak podaje tylko informacje wydawnicze, zwraca uwagę na wariacyjną część II, natomiast drugiemu *Kwartetowi A-dur* odmawia większej wartości, powołując się tylko na zdawkową recenzję z jego wykonania:

Mniejsze znaczenie ma *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42 [...]. Kompozycja ta zawiera pewne nawiązania do stylu Brahmsa. Po usłyszeniu utworu tak pisał o nim T. Hanicki: „[...] koncert rozpoczął *Kwartet smyczkowy A-dur* o tematach charakterystycznych i po

¹⁶ Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński*, s. 102.

¹⁷ W. Poźniak, *Muzyka kameralna i skrzypcowa*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2, *Od oświecenia do Młodej Polski*, red. Z. Szweykowski, PWM, Kraków 1966.

¹⁸ Tamże, s. 479.

¹⁹ Tamże, s. 483.

mistrzowsku rozwiniętych”. Lakoniczność wzmianki jest niewątpliwie proporcjonalna do stosunkowo niewielkiego znaczenia tej kompozycji w twórczości kompozytora²⁰.

Trudno zgodzić się tutaj z podejściem autora, który orzeka o wartości utworu podług „długości” recenzji, publikowanej w wielotematycznym periodyku, jakim było w XIX wieku „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, a w którym zapewne ze względów czysto technicznych recenzje były zdawkowe. Pożniak najwyżej ocenia ostatni utwór kameralny Żeleńskiego, *Kwartet fortepianowy c-moll* op. 61. *Słownik muzyków polskich*, wydany w 1967 roku, publikuje biogram kompozytora, opracowany przez Katarzynę Swaryczewską. Największym jego walorem jest bardzo szczegółowy wykaz utworów. W zwięzłej charakterystyce stylu autorka przeciwstawia źródła inspiracji liryki wokalne i dzieł instrumentalnych w następującym zdaniu:

Rzecz znamienna, że choć Żeleński był kontynuatorem w utworach wokalnych polskiej tradycji narodowej, w muzyce instrumentalnej wzorował się na zdobyczach kompozytorów niemieckich, w szczególności Mendelssohna²¹.

Czytając powyższą uwagę o odmiennym stanowisku Żeleńskiego w tych dwóch gatunkach, przypominają się słowa Adolfa Chybińskiego, wypowiedziane we wspomnianym na początku artykule:

Przedziwnie splatają się w jego muzyce pierwiastki klasyczne, romantyczne, narodowe i jakby kosmopolityczne²².

Omawiając literaturę przedmiotu w chronologicznym porządku, należy nadmienić artykuł Tadeusza Przybylskiego *Zapomniane kwartety smyczkowe kompozytorów polskich II połowy XIX wieku: Paderewskiego, Pankiewicza, Rutkowskiego i Żeleńskiego*, opublikowany w pracy zbiorowej poświęconej postaci Ignacego Jana Paderewskiego. Przybylski podejmuje rozważania o wariacjach na kwartet smyczkowy, skomponowanych przez wymienionych w tytule twórców. *Wariacje* op. 21 Żeleńskiego bliżej omawia w końcowym fragmencie artykułu. Powołuje się na uwagi Jachimeckiego, Michalskiej i Poźniaka, nie wnosząc własnych spostrzeżeń, kompilując wypowiedzi wcześniejszych badaczy²³. Literatura dotycząca spuścizny Żeleńskiego istnieje przede wszystkim w rozdziałach prac historycznych i w opracowaniach leksykalnych. Rzadko podejmowano tematykę szczegółową, zorientowaną na wybrane dzieła lub gatunek utworów.

²⁰ Tamże, s. 484.

²¹ K. Swaryczewska, *Żeleński Władysław*, [w:] *Słownik muzyków polskich*, red. J.M. Chomiński, t. 2: M–Z, Instytut Sztuki PAN, PWM, Kraków 1967, s. 313.

²² A. Chybiński, *Władysław Żeleński (W 75 rocznicę urodzin)*, „Kronika Powszechna” 1912, nr 48, s. 375.

²³ T. Przybylski, *Zapomniane kwartety smyczkowe kompozytorów polskich II połowy XIX wieku: Paderewskiego, Pankiewicza, Rutkowskiego i Żeleńskiego*, [w:] *Warsztat kompozytorski, wykonawstwo, koncepcje polityczne Ignacego Jana Paderewskiego*, red. W.M. Marchwica, A. Sitarz, Musica Iagellonica, Kraków 1991, s. 157–159.

Z dalszych opracowań syntetycznych należy wspomnieć o tekstach Ireny Poniatowskiej, Józefa M. Chomińskiego i Krystyny Wilkowskiej-Chomińskiej. Kompilacyjne prace Ireny Poniatowskiej dotyczące polskiej muzyki kameralnej tamtego okresu powtarzają ustalenia dokonane przez Jachimeckiego i Poźniaka, sprowadzają się do leksykalnych wyszczególnień tytułów utworów i podania głównych cech stylistycznych²⁴. Na potwierdzenie tego wniosku przytoczmy komentarz o kwartetach smyczkowych Żeleńskiego z 5 tomu *Historii muzyki polskiej*:

Kwartet smyczkowy F-dur op. 28 nagrodzony został w 1875 roku w konkursie Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, a wydany także u Kistnera w tym samym czasie, co *Wariacje*. W II części zastosował kompozytor wariacje na temat o charakterze elegijnym. *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42 wydany we Wrocławiu przez Hainauera ma mniejsze znaczenie, natomiast *Kwartet fortepianowy c-moll* op. 61 stanowi cenną pozycję w twórczości kameralnej²⁵.

Z racji syntetycznego charakteru prace tego typu nie mogą uwzględniać analiz szczegółowych, wobec faktu wysokiej liczebności kompozytorów i ich dzieł. Są jednak bardzo dobrym przewodnikiem po rozległych obszarach muzyki w różnych gatunkach. Ważnym jest to, że mniej znane kompozycje kameralne Żeleńskiego figurują w tekstach prac historycznych i – przynajmniej w piśmiennictwie – nie zostały zapomniane.

Chomińscy w *Historii muzyki polskiej* (cz. 2) zauważają, że na skutek braku w Polsce stałych orkiestr w ostatnich dekadach XIX wieku nie było warunków dla rozwoju twórczości symfonicznej, toteż kultywowano muzykę kameralną. Tradycyjnie ustalają czołowe miejsce Żeleńskiego i Noskowskiego, jako głównych przedstawicieli tej gałęzi twórczości. Wydają nawet tego typu stwierdzenie:

Utwory ich zyskały większe uznanie za granicą niż w kraju. Ukazywały się w poważnych europejskich firmach...²⁶

Kreślą wybiórcze uwagi o kwartetach obydwu twórców, przeplatając je odniesieniami do innych kompozytorów. Jedno z tych zdań budzi wątpliwości merytoryczne:

Późne kwartety Żeleńskiego, szczególnie *Fortepianowy c-moll* op. 61, wskazują na zainteresowanie muzyką Brahmsa²⁷.

²⁴ Por. I. Poniatowska, *Twórczość symfoniczna i kameralna środowiska warszawskiego w latach 1860–1914*, [w:] *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. A. Spóz, PWN, Warszawa 1980, s. 228–237; teźże, *Romantyzm. Część 2 A, 1850–1900. Twórczość muzyczna*, [w:] *Historia muzyki polskiej*, red. S. Sutkowski, t. 5, Sutkowski Edition, Warszawa 2010, s. 257–258.

²⁵ Tamże, s. 258.

²⁶ J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, cz. 2, PWM, Kraków 1996, s. 68.

²⁷ Tamże.

Użycie liczby mnogiej jest nieprawidłowe. Otóż nie istnieją „późne kwartety” Żeleńskiego, oprócz wymienionego *Kwartetu fortepianowego c-moll*, który faktycznie koresponduje z brahmsowskim stylem wypowiedzi. Po kwartetach smyczkowych F-dur i A-dur Żeleński nie skomponował już żadnego kwartetu smyczkowego. W kolejnych zdaniach przytaczane są spostrzeżenia przejęte od Poźniaka.

Obszerne biogramy kompozytora w dwóch ważnych pozycjach leksykalnych ostatnich lat utrwalają wcześniejsze opinie o muzyce kameralnej Żeleńskiego²⁸.

W 2014 roku ukazała się cenna monografia Julii Gołębiowskiej *Kwartet smyczkowy w muzyce polskiej XIX wieku*. Autorka w czterech rozdziałach swej pracy podejmuje następujące perspektywy badawcze: kontekst, repertuar, styl, estetyka. Gołębiowska wyszczególnia aż cztery generacje polskich twórców kwartetów smyczkowych według następującego kryterium:

Ponieważ zdecydowana większość autorów kwartetów smyczkowych wywodziła się bądź związana była z warszawskim szkolnictwem muzycznym, za kryterium podziału materiału [...] zdecydowano przyjąć kolejne pokolenia kompozytorskie, obejmujące twórców, których łączyła wspólna postać nauczyciela kompozycji lub to samo środowisko muzyczne i zbliżony czas aktywności zawodowej²⁹.

Władysława Żeleńskiego umieściła w trzeciej generacji kompozytorów, urodzonych w latach 30. i 40. XIX wieku. Zastosowane przez autorkę kryterium „wspólnoty edukacyjnej” jest bardzo trafne. Twórczość Żeleńskiego rozpatruje (zapewne pod wpływem wcześniejszych prac syntetycznych) łącznie z muzyką kameralną Noskowskiego, „ze względu na duży wpływ, jaki kompozytorzy ci wywarli na rozwój muzyki polskiej, także w zakresie gatunku kwartetu smyczkowego”³⁰.

Noskowski i Żeleński w zakresie edukacji kompozytorskiej posiadali „wspólną drogę” studiów zagranicznych (Noskowski w Berlinie u Friedricha Kiela, Żeleński w Pradze u Aleksandra Dreyschocka i Józefa Krejčiego, później u Bertolda Damckiego w Paryżu). Z badań autorki wynika wniosek, że zagra-

²⁸ Por. M. Negrey, *Żeleński Władysław*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, cz. w-ż, PWM, Kraków 2012, s. 392–401; M. Dziadek, *Żeleński Władysław*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 1132–1137. Śledząc polską myśl muzykologiczną dotyczącą rodzimej muzyki kameralnej doby późnoromantycznej, należy zwrócić uwagę na artykuł Agnieszki Chwiłek *Kameralistyka polska drugiej połowy XIX wieku. Problematyka badawcza*, „Przegląd Muzykologiczny” 2012, nr 9, s. 147–157 (dostępny online: <http://www.zkp.org.pl>). Jak sugeruje tytuł, jest to publikacja o charakterze metodologicznym, która w jedenastu punktach przedstawia zakres zagadnień badawczych, będących wytycznymi zwłaszcza dla badaczy tego zakresu tematycznego.

²⁹ J. Gołębiowska, *Kwartet smyczkowy w muzyce polskiej XIX wieku*, Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań 2014, s. 8.

³⁰ Tamże.

niczne studia wycisnęły silne piętno na technice kompozytorskiej obydwu twórców. Komentarze Gołębiowskiej dotyczące kwartetów smyczkowych Żeleńskiego będą cytować w części analitycznej.

Najnowsza książka o Żeleńskim autorstwa Michała Jaczyńskiego, wydana w 2017 roku, poświęcona została problematyce recepcji twórczości kompozytora od momentu jego debiutu (1857) aż do wybuchu II wojny światowej (1939)³¹. Jest doskonałym przewodnikiem po obfitych źródłach czasopiśmienniczych (polskich i zagranicznych) omawianego okresu, zawierających recenzje z wykonania utworów Żeleńskiego. Dokładna analiza publikacji prasowych ukazuje szerokie spektrum poglądów krytyki muzycznej o dziełach tego twórcy.

Z powyższego przeglądu wynika wniosek o istnieniu sporej liczby publikacji poruszających tematykę kameralnego dorobku kompozytora, lecz dotyczących tego gatunku ogólnikowo. Najszerzej skomentowano (choć bez dokładnej analizy) pierwszą znaczącą kompozycję kwartetową, tj. *Wariacje g-moll na oryginalny temat na kwartet smyczkowy* op. 21, kolejne dwa kwartety smyczkowe właściwie nie doczekały się szerszej refleksji. Stąd wynika motywacja do szczegółowej prezentacji tych wartościowych artystycznie dzieł. Przyjmując wytyczne integralnej analizy dzieła jako podstawy metodologicznej, w niniejszym opracowaniu z przewagą uwag o formie, języku dźwiękowym i stronie wyrazowej, uwzględniłam w omówieniu każdego utworu kontekst biograficzny oraz jego recepcję³².

Twórczość kameralna Władysława Żeleńskiego w kontekście biograficznym

Pierwszym nauczycielem kompozycji w latach młodzieńczych Żeleńskiego był Franciszek Mirecki (1791–1862), który w latach 50. XIX wieku był w Krakowie szanowanym muzykiem, o bogatej muzycznej biografii, odnoszącym sukcesy na polu operowym i organizacji życia muzycznego. Szopski kreśli portret Mireckiego w następujących słowach:

[...] był powagą w świecie muzycznym Krakowa. Uczeń Hummła w Wiedniu i Cherubinięgo w Paryżu, pisał opery w stylu włoskim. Niektóre z nich dawano w Genui, Lizbonie, a nawet w mediolańskiej *La Scala*. Od roku 1838 do 1862 był kierownikiem szkoły śpiewu w Krakowie. Dziś o dziełach tego kompozytora zapomniano zupełnie, ale też nie miały one w sobie zadatku długowieczności, Mirecki nie sięgał myślą muzyczną zbyt daleko w przyszłość [...] ³³.

³¹ M. Jaczyński, *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857–1939*, Musica Iagellonica, Kraków 2017.

³² Por. M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna, Kraków 2000, s. 19–65.

³³ F. Szopski, dz. cyt., s. 11.

Był przeciwnikiem wszelkiego postępu w sztuce. Autorka biogramu encyklopedycznego informuje nas o wstecznych poglądach Mireckiego, który nawet z oporami akceptował twórczość Beethovena³⁴. Pierwsze lekcje harmonii i kompozycji młody kompozytor odbywał zatem pod okiem muzyka niezwykle konserwatywnego. I w tym początkowym okresie nauki Żeleński – gimnazjalista ułożył dwa kwartety smyczkowe oznaczone początkowo jako op. 1 i op. 2, *Trio fortepianowe* op. 3 i *Sonatę fortepianową* op. 5, wydaną – zapewne za sprawą starań Mireckiego, posiadającego sporo kontaktów we Włoszech – w oficynie Ricordiego w Mediolanie³⁵. Powstał również pierwszy utwór orkiestrowy. Jak podaje Poźniak, obu pierwszych cyfr opusowych użył później Żeleński dla dwóch pieśni, a op. 3 przeniósł na fortepianowe *Tańce polskie*³⁶. Z lat nauki u Mireckiego zachowała się jedynie *Sonata fortepianowa g-moll*³⁷. W tym czasie młody twórca uczęszczał do gimnazjum św. Anny w Krakowie. Pierwsze próby kompozytorskie zaistniały więc na polu kameralnym, a nauka odbywała się najprostsza metodą. Szopski, jako uczeń Żeleńskiego, prawdopodobnie słyszał od samego kompozytora opowieści o początkach edukacji i opisuje to tak:

Gdy doszło do pisania kompozycji o większych nieco rozmiarach, sposób nauki Mireckiego nie bardzo był trafny. Uczeń szkicował pierwszy temat, a nauczyciel dyktował mu ciąg dalszy, nie dając przedtem żadnego pojęcia o formach. Tym sposobem zbudowało się dwa kwartety smyczkowe, trio i uwerturę, wykonaną w r. 1857 na popisie szkoły muzycznej³⁸.

Po ukończeniu gimnazjum Żeleński wstąpił na wydział filozoficzny uniwersytetu w Krakowie w celu pogłębienia wykształcenia ogólnego. Studia te kontynuował w Pradze, dokąd wyjechał w 1859 roku, również na dalsze studia muzyczne. Pedagogiem, który miał wpływ na ukształtowanie kompozytorskich wytycznych, był wspomniany już Józef Krejčí (1821–1881), organista i teoretyk. Jachimecki relacjonuje:

Nauka u Krejčíego była szkołą tzw. ścisłego kontrapunktu, opartego na formułach starego Josepha Fuxa z jego – w katechizmowym rodzaju utrzymanego – traktatu *Gradus ad Parnassum*, wydanego w r. 1725³⁹.

Surowe metody nauczania przytłaczające indywidualność ucznia mocno wniknęły w świadomość młodego adepta kompozycji, gdyż stały się również naczelną zasadą w jego późniejszej, ponad 50-letniej, aktywności pedagogicznej.

³⁴ B. Chmara-Żączkiewicz, *Mirecki Franciszek*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, cz. m, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 2000, s. 279.

³⁵ M. Negrey, dz. cyt., s. 392.

³⁶ W. Poźniak, dz. cyt., s. 483.

³⁷ O tej sonacie w 1932 roku Z. Jachimecki opublikował krótki artykuł *Młodzieńcza sonata fortepianowa Władysława Żeleńskiego*, zob. „Orkiestra”, nr 10, s. 154–155, w którym pisze o wpływie wzorów Beethovenowskich na styl sonaty. Egzemplarz sonaty odnalazł w bibliotece w Wiedniu.

³⁸ F. Szopski, dz. cyt., s. 12.

³⁹ Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński...*, s. 17.

W Pradze powstała kolejna kompozycja kameralna, *Sekstet smyczkowy* op. 9, którego rękopis również się nie zachował. Numer opusowy tegoż *Sekstetu* (zawzięto traktowanego przez uczącego się jako utwór ćwiczebny) został przeniesiony na fortepianowy *Valse – caprice*⁴⁰. Ostatnim etapem studiów kompozytorskich były studia prywatne u Bertholda Damckiego (1812–1875) w Paryżu, poprzedzone krótkim okresem nauki u pedagoga paryskiego konserwatorium – Napoleona Rebera. Kompozytor podjął je w 1866 roku⁴¹. Osobowość Damckiego bardzo odpowiadała Żeleńskiemu, który po latach określał go mianem „słynny pedagog”, a jego wskazówki nazywał „znakomitym kierunkiem”⁴². Z pewnością był to znakomity pedagog, gdyż pod jego pieczęcią narodził się pierwszy poważny utwór kameralny o trwałej wartości artystycznej – *Wariacje na oryginalny temat g-moll na kwartet smyczkowy* op. 21.

Wariacje na oryginalny temat g-moll na kwartet smyczkowy op. 21 (1869)

W niniejszym opracowaniu stosuję nazwę utworu zgodną ze stroną tytułową lipskiego wydania Friedricha Kistnera. Utwór ten w piśmiennictwie występuje także pod nazwą *Wariacje na temat własny*. Wydanie to datowane jest na przedział czasowy 1880–1885, czyli dzieło ukazało się po wielu latach od chwili powstania.

Jak widać, w górnej części pięknie zdobionej strony tytułowej *Wariacje* zostały dedykowane dyrektorowi konserwatorium wiedeńskiego, prymariuszowi „Kwartetu Hellmesbergera”, Josephowi Hellmesbergerowi⁴³. Klasycznie i jednocześnie z dużą finezją zbudowana forma tej kompozycji ukazuje wysoki już kunszt młodego kompozytora w posługiwaniu się fakturą kwartetową. Temat posiada budowę okresową, 16-taktową. Poprzednik zbudowany jest z dwóch zdań **a** i **b**. Pierwsze zdanie jest opadające, drugie powtarza frazę pierwszego i buduje odmienne zakończenie, modulując jednocześnie do tonacji paraleli B-dur. Następnik tworzą analogicznie dwa czterotaktowe małe zdania: pierwsze o falistym toku melodycznym, z sekwencyjnym powtórzeniem pierwszej frazy, drugie nawiązuje melodycznie do poprzednika i kształtuje nowe zakończenie, powracając do tonacji g-moll. Budowa tematu w schemacie przedstawia się następująco:



Schemat 1. Budowa tematu *Wariacji na oryginalny temat* op. 21

⁴⁰ W. Poźniak, dz. cyt., s. 483.

⁴¹ M. Negrey, dz. cyt., s. 392.

⁴² Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński...*, s. 25.

⁴³ Żeleński w 1865 roku spędził kilka miesięcy w Wiedniu, gdzie poznał dzieła Wagnera, zetknął się z wieloma tamtejszymi muzykami, tam też poznał Artura Grottgera, swego portrecistę, zob. Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński...*, s. 23–24.



Ilustracja 1. Strona tytułowa lipskiego wydania *Wariacji na oryginalny temat g-moll na kwartet smyczkowy* op. 21



Przykład 1. Władysław Żeleński, *Wariacje na oryginalny temat g-moll na kwartet smyczkowy* op. 21, temat, takty 1–16

Taka prosta budowa tematu w wariacjach na kwartet smyczkowy występowała również w analogicznych utworach innych polskich kompozytorów, którzy już po Żeleńskim podjęli ten rodzaj kompozycji (Paderewski, Stojowski, Stolpe). Julia Gołębiowska w swej monografii szeroko omawia pochodzenie owej formy tematu wariacyjnego. Otóż powyższy schemat formalny był typowy dla szkoły kompozytorskiej berlińskiego pedagoga Friedricha Kiela, u którego studiowało wielu polskich twórców, w tym Zygmunt Noskowski⁴⁴. Rozważania o pryncypiach szkoły Kiela Gołębiowska przytacza na podstawie pracy niemieckiej muzykolog Helgi Zimmermann, która poświęciła ją temu zagadnieniu. W jej komentarzu czytamy:

Budowa tematów w wariacjach na kwartet smyczkowy polskich kompozytorów jest także, prawie bez wyjątku, identyczna ze schematem formalnym charakterystycznym dla szkoły Kiela. Według tych zaleceń temat powinien składać się z dwóch ośmiotaktowych okresów, dzielących się na czterotaktowe zdania – poprzednik i następnik. Ponadto w następniku drugiego okresu należy powtórzyć pierwszą część poprzednika lub zastosować jego zmodyfikowaną wersję⁴⁵.

Temat Żeleńskiego dokładnie model ten reprezentuje. Ale wiadomo z biografii kompozytora, że u Kiela nie studiował. Z badań Helgi Zimmermann, które Gołębiowska relacjonuje, wysuwa się wniosek o silnym oddziaływaniu tej szkoły kompozytorskiej na inne ośrodki, toteż można postawić hipotezę, że znał ją też paryski pedagog Żeleńskiego, którego nasz twórca tak cenił. Temat *Wariacji* op. 21 posiada charakter ludowy (podkreślają to Jachimecki i Poźniak), kształt melodyki ewokuje ton lamentacyjny. Profil wyrazowy określa pierwsza fraza, która na początku zawiera charakterystyczną kwartę lidyjską (cis). Ludowość

⁴⁴ Noskowski, wykształcony pod jego kierunkiem, w swojej działalności pedagogicznej w Instytucie Muzycznym w Warszawie kontynuował metody nauczania swego mentora i utrwalił je w swym podręczniku kontrapunktu wydanym w 1907 roku. Każdy z uczniów Noskowskiego w trakcie nauki był zobligowany do opracowania wariacji na kwartet smyczkowy. Zob. J. Gołębiowska, dz. cyt., s. 169.

⁴⁵ J. Gołębiowska, dz. cyt., s. 170. Autorka monografii nie poddaje bliższej analizie *Wariacji* op. 21 Żeleńskiego, przytacza tylko wycinki recenzji z wykonania utworu.

tematu podkreśla także podanie go *unisono* przez cały zespół. Jachimecki wręcz poetycko komentuje jego charakter muzyczny:

Tam nad brzegami Sekwany snuły się za Żeleńskim echa rodzinnych stron. Zawarł je w melancholijnym [...] temacie tych wariacji, którego zwroty przywodzą na pamięć melodię dudziarza z czwartego aktu *Halki*, przed sławną arią Jontka *Szumią jodły na gór szczycie*. Nie jest to wszakże reminiscencja wstępu Moniuszkowskiej opery, lecz jakby plemienna wspólność zasadniczego nastroju obu tych melodii⁴⁶.

Michalska z kolei zauważa silne podobieństwo do tematu *Kujawiaka a-moll* op. 3 nr 2 Henryka Wieniawskiego⁴⁷. I rzeczywiście stwierdzamy, że struktura interwałowa pierwszego motywu z kwartą lidyjską tematów Żeleńskiego i Wieniawskiego jest identyczna. Jest między nimi tylko różnica metro-rytmiczna.



Przykład 2. Henryk Wieniawski, *Kujawiak a-moll* op. 3 nr 2, początek tematu w partii skrzypiec

Dynamika tematu wzrasta, osiągając kulminację w powrocie początkowego motywu w następniku. Osiem wariacji utworu zestawianych jest według zasady kontrastu faktury, środków techniki wariacyjnej i charakteru muzycznego. Ze względu na stopień przekształceń można w nich wyróżnić trzy typy:

- 1) wariacje ornamentalne,
- 2) wariacje charakterystyczne,
- 3) typ pośredni: wariacje ornamentalno-charakterystyczne.

Wariacje I i II reprezentują typ ornamentalny. Posiadają tę samą liczbę taktów, co temat i wyraźny z nim związek. W Wariacji I, *Istesso tempo*, temat z niewielkimi zmianami prowadzi altówka, a pozostałe głosy go kontrapunktują zwrotami gamowymi i figuracyjnymi, które są względem siebie rytmicznie komplementarne (wyróżnia się tu powtarzana *triola* szesnastkowa). Powstaje w ten sposób faktura polifonizująca, równoczesne zespolenie linii tematu z głosami wariacyjnymi przywołuje tutaj zasadę formalną *passacaglii*. Plan tonalny tematu zostaje zachowany bez zmian.

Wariacja II, *Un poco piu mosso e leggiero*, przyjmuje postać *fugato*. Przekształcony ornamentalnie temat (zachowuje bez zmian strukturę początkowego, lidyjskiego motywu ze skokiem o *tryton*) prowadzi wiolonczela. Kolejno następujące imitacje altówki, II skrzypiec są swobodne, wprowadzają zmiany, a linia I skrzypiec jest ornamentalna.

⁴⁶ Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński*..., s. 101.

⁴⁷ W. Michalska, dz. cyt., s. 14.

Var. II.
Un poco più mosso e leggiero.

Przykład 3. Władysław Żeleński, *Wariacje na oryginalny temat g-moll* na kwartet smyczkowy op. 21, II wariacja, takty 34–39

Wariacja III, *Quasi Allegretto scherzando*, wnosi wyższy stopień przekształceń, ze struktury interwałowej początku tematu zachowany jest „zwrot lidyjski” w drobnych motywach ze zmianą kolejności interwałów.

Mamy tu przykład pracy motywicznej. Wiodący motyw *scherza* poddawany jest sekwencyjnym przesunięciom na tle motorycznych łamanych oktaw altówki. Jachimecki zauważa, że z tematu głównego w III wariacji pozostaje tylko „rytmiczna powłoka”, a jego zasadnicza idea „ukryła się gdzieś głębiej pod maską *scherzanda*”⁴⁸. Charakter *scherza* tworzą w tej wariacji triolowe figury oktawowe i zejścia gamowe, krótka artykulacja *spiccato leggiero* i nagłe kontrasty dynamiczne. Ale jednocześnie kompozytor zachowuje parzyste metrum, a jak wia-

⁴⁸ Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński...*, s. 101.

domo, *scherzo* – jako specyficzny gatunek wyrazowy – było zawsze utrzymane w metrum trójmiarowym. I to właśnie owa „rytmiczna powłoka” tematu ulega tu zasadniczym przemianom, pomimo zachowania tej samej ramy metrycznej $\frac{2}{4}$. Zachowuje także tonację i liczbę taktów. Wariacja III należy do typu wariacji charakterystycznych, ze względu na znaczne przemiany pierwotnego wzorca. Wariacje I–III zachowują podział narracji na dwie części, jak w temacie, z repetycją każdej.

Var. III.
Quasi Allegretto scherzando.

Przykład 4. Władysław Żeleński, *Wariacje...*, porównanie pierwszego motywu tematu i pierwszego motywu *scherza*

Wariacja IV, *Grave*, pełni funkcję wolnego epizodu środkowego. Reprezentuje typ wariacji charakterystycznej. Główna myśl *molto cantabile* jest swobodną parafrazą tematu głównego. Przede wszystkim zmienia się tonacja na Es-dur, kompozytor rezygnuje z oznaczonego podziału na dwie repetycyjne części, ale zachowuje plan harmoniczny, z modulacją w połowie do tonacji B-dur (tonacja dominanta). Określenie Jachimeckiego „rozpływa się siatka rytmiczna, a rozwija się nastrojowy dwuspiew wiolonczeli i pierwszych skrzypiec” jest dla tej wariacji bardzo trafne⁴⁹. Ośmiotaktowy temat wiolonczeli jest zimitowany kanonicznie w oktawie przez I skrzypce. Powstaje odcinek szesnastotaktowy, który odpowiada pierwszej części tematu. Tak samo przeprowadzona jest druga część tematu. Dlatego kompozytor rezygnuje z repetycji każdej z części wariacji, ponieważ repetycję zastępuje imitacja, wydłużająca materiał do 16 taktów. Dialog

⁴⁹ Tamże.

skrajnych głosów toczy się na tle polifonizujących głosów środkowych. Wiolonczela w odcinkach tematycznych gra w wyższym rejestrze (w kluczu tenorowym), co powoduje, że kontrapunkty altówki i II skrzypiec są położone niżej od wiolonczeli, a to należy uznać, jako element kolorystyki brzmienia.

Wariacja V, *Con moto*, powraca do g-moll i ornamentalnego opracowania tematu. Zdobiona linia solowa prymariusza podaje silniejszy stopień rozdrobnienia rytmicznego i tym samym jest bogatsza strukturalnie niż w wariacjach początkowych. Zachowuje jednak w swym kształcie falisty łuk meliki tematu. Pauzowany akompaniament *pizzicato* ewokuje lekko taneczny charakter. Mamy tu dość silną transformację wyrazową, przekształcenie melodii w wariant taneczno-finezynny. Dlatego wariację tę należy sklasyfikować jako typ pośredni, ornamentalno-charakterystyczny.

The image shows a musical score for 'Var. VI. Siciliana'. It consists of two systems of four staves each. The top system includes a first violin staff with a five-measure rest at the beginning, followed by a melodic line. The second violin, viola, and cello/double bass staves provide accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The word *dolce* (sweetly) is written above the first violin staff, and *arco* (arco) is written below it. The tempo marking '11' is in the top right corner. The bottom system continues the musical material with similar dynamics and articulation.

Przykład 5. Władysław Żeleński, *Wariacje...*, wariacja VI, *Siciliana*, początkowe takty, w partyturze takty 116–123

Wariacja VI, *Siciliana*, przywołuje dawny taniec włoski, jako czynnik stylizujący. Pomimo przyjęcia tak odległej od charakteru tematu wariacyjnej transformacji, należy tę wariację zaliczyć także do typu pośredniego, ze względu na bliskie pokrewieństwo struktur melodycznych tematu głównego i tematu *siciliana*. Stronę melodyczną prowadzą przez całą wariację I skrzypce, metrum ulega przekształceniu na $\frac{6}{8}$, na pierwszy plan wysuwa się charakterystyczny dla tego

tańca rytm punktowany. Ponadto między taktami umieszczone ligatury wprowadzają „dodatek synkopujący”, który nieco zaciera rytm punktowany. W ogólnej konstrukcji tonacja g-moll zostaje, a stosunek tonalny między poprzednikiem i następnikiem również zostaje zachowany na wzór tematu. Kompozytor stosuje tu łagodną chromatykę na dźwiękach przejściowych, rozszerzenia meliczno-ornamentalne odbywają się w ruchu drobno-interwałowym.

Wariacja VII, *Alla Polacca*, reprezentuje typ wariacji charakterystycznej. Obydwa okresy tematu są opracowane odmiennie. W pierwszym z nich unisonowa figuracja triolowa początku jest bezpośrednim odniesieniem do faktury tematu, z kontrapunktem I skrzypiec, wchodzącym w zakończeniu fraz i pełniącym funkcję figuracyjnej kadencji. Zawiera się w ośmiu taktach. W następniku faktura zmienia się: linię tematyczną prowadzą I skrzypce z kontrapunktem wiolonczeli, a instrumenty środkowe akompaniują w rytmie poloneza, który w poprzedniku pojawiał się tylko w kadencjach. Druga część wariacji jest rozszerzona do 25 taktów, przechodzi w toku rozwoju w swobodne parafrazowanie, bardziej zaawansowane przekształcenia (duże skoki interwałowe) tworzą fakturę polonizującą. Zakończenie wariacji kadencją zawieszoną na dominancie w ściszonej dynamice przygotowuje wejście wariacji finałowej.

The image shows the beginning of Variation VIII, 'Molto tranquillo', from the String Quartet by Władysław Żeleński. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola/Vc, and Cello/Db. The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 3/4. The tempo is 'Molto tranquillo'. The score includes dynamic markings such as 'pp' and 'ppp'. A rehearsal mark '6153' is present. The first system ends with a measure number '15'.

Przykład 6. Władysław Żeleński, *Wariacje...*, wariacja VIII, takty początkowe, w partyturze takty 164–169

Wariacja VIII, *molto tranquillo*, utrzymana jest w jasnym G-dur. Jest polifonicznym finałem cyklu, odpowiednikiem fugi, często wieńczącej formy wariacyjne. Żeleński stosuje tu technikę podwójnego kontrapunktu między partiami I skrzypiec i altówki, ze stałym kontrapunktem II skrzypiec. Narracja jest ciągła, przeplatają się w niej zwroty melodyczne z tematu. W początku wariacji motyw inicjalny tematu występuje w altówce, która rozpisana jest w wyższym rejestrze (w kluczu wiolinowym), w partii wiolonczeli uwagę zwracają kilkakrotnie zastosowane kwintowe brzmienia burdonowe.

Plan tonalny całego cyklu jest bardzo prosty i wyznacza ogólną makroformę:

Temat:	g-moll
War. I:	
g-moll	pierwsza grupa wariacji
War. II:	g-moll
War. III:	g-moll
War. IV:	Es-dur – funkcja wolnej części
War. V:	g-moll
War. VI:	
g-moll	druga grupa wariacji
War. VII:	g-moll
War. VIII:	G-dur – funkcja finału

Schemat 2. Plan tonalny *Wariacji na oryginalny temat* op. 21

Żeleński stosuje klasyczne środki harmoniczne, proste akordy dysonansowe i ich rozwiązania. Chromatyka stosowana jest w charakterze dźwięków przejściowych. Jedynie w *Siciliane* występują akordy durowe z wielką septymą, a także zestawienia akordów zmniejszonych. Wszystkie wariacje zakończone są taką samą klasyczną kadencją: D⁷–T. Harmonika nie odgrywa zatem większej roli w technice wariacyjnej tego utworu. Czynniki decydującymi o kształcie kolejnych opracowań są melorytmika i faktura, które są najaktywniejsze w *Wariacjach* op. 21. Wielokrotnie spotykamy zjawisko krzyżowania głosów, np. w ostatniej wariacji w głosach środkowych, w partii II skrzypiec i altówki. Poszczególne instrumenty traktowane są prawie równorzędnie, tylko nieznacznie dominuje głos I skrzypiec.

Wariacje op. 21 były bardzo dobrze przyjmowane przez krytykę. Niedługo po wydaniu utworu w szpalcie „Nowości Muzyczne”, poczytnego XIX-wiecznego tygodnika artystyczno-literackiego, ukazała się nota o czterech utworach Żeleńskiego, w tym o *Wariacjach* i *Kwartecie F-dur*. Sprawozdawca pisze:

Waryacje na temat oryginalny, na kwartet smyczkowy, ofiarowane Hellmesbergerowi. Jedno z najlepszych, najszlachetniejszych dzieł Żeleńskiego. Temat wysokiej piękności, wprowadza słuchacza w nastrój poważny i smutny. Waryacje płyną z prostotą, pełne oryginalnych kombinacji i pomysłów, zakończenie w G-dur tchnie poezją⁵⁰.

⁵⁰ [b. n. a.], *Nowości muzyczne*, „Echo Muzyczne i Teatralne” 1883, nr 7, s. 76.

Warto dodać, że Żeleński tym utworem zapoczątkował serię cykliów wariacyjnych na kwartet smyczkowy w twórczości innych polskich kompozytorów II połowy XIX i początku XX wieku. Po nim tego typu utwory skomponowali: Antoni Stolpe, Zygmunt Noskowski (*Wariacje i fuga na temat G. Viottiego*), Michał Hertz, Ignacy Jan Paderewski, Antoni Rutkowski, Zygmunt Stojowski, Władysław Rzepko, Piotr Maszyński, Eugeniusz Pankiewicz, Henryk Bobiński i Ludomir Różycki⁵¹. W 2011 roku oficyna wydawnicza *Acte Préalable* z Warszawy opublikowała nagranie płytowe *Wariacji* op. 21 wraz z *Kwartetem fortepianowym c-moll* (AP0237) w wykonaniu zespołu *Four String Quartet*.

Kwartet smyczkowy F-dur op. 28 (1875)

Do 1870 roku trwała nauka Żeleńskiego w Paryżu. W liście do przyjaciela Juliana Łukaszewskiego pisze kompozytor, że kształcił się „dopóki mię wojna francusko-niemiecka nie wypędziła ze stolicy świata. Na tym skończyły się peregrynacje po świecie”⁵². Po studiach powrócił do Krakowa i tutaj z początkiem 1871 roku zorganizował swój koncert kompozytorski, na którym wykonano m.in. uverture *W Tatrach*, najbardziej znany utwór orkiestrowy Żeleńskiego. Zaraz potem kompozytor wyjechał do Warszawy. Jachimecki relacjonuje to następująco:

Warszawa przyjęła gościnnie Żeleńskiego. Muzycy warszawscy gorąco zachęcali go do osiedlenia się w stolicy. Przede wszystkim radził mu to Stanisław Moniuszko, jak gdyby w przeczuciu, że niedługo już miejsce jego – jako pierwszego wówczas kompozytora polskiego – zostanie opróżnione i może Żeleńskiemu wypadnie je zająć. Aleksander Zarzycki, który właśnie został dyrektorem świeżo założonego Towarzystwa Muzycznego, także zachęcał Żeleńskiego do zamieszkania w Warszawie⁵³.

Z końcem 1871 roku kompozytor osiadł w Warszawie. Po śmierci Moniuszki w 1872 roku Żeleński obejmuje stanowisko profesora kontrapunktu i harmonii w Warszawskim Instytucie Muzycznym, ponadto publikował recenzje w tygodniku „Kłosa” i wspólnie z Gustawem Roguskim opracował podręcznik *Nauka harmonii oraz pierwszych zasad kompozycji*. W tym kontekście biograficznym powstał *Kwartet smyczkowy F-dur* op. 28, którego datowanie określono na rok ok. 1875⁵⁴. Ukazał się w tej samej oficynie, co *Wariacje na oryginalny temat* – Friedricha Kistnera w Lipsku, ok. 1883 roku.

Kwartet F-dur posiada klasyczny układ czteroczęściowy: *Allegro, Andante con variazioni, Scherzo. Allegro con brio, Allegro molto con brio. I część, Allegro*, ujęta jest w przejrzystą formę sonatową. Otwierający ekspozycję pierwszy temat obejmuje 32 takty i jest rozdzielony na dwa człony pomiędzy partiami I i II skrzypiec. Wykazuje on jeszcze podział na mniejsze odcinki. Pierwsze jego

⁵¹ J. Gołębiowska, dz. cyt., s. 164.

⁵² Cyt. za: Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński...*, s. 26.

⁵³ Tamże, s. 27–28.

⁵⁴ M. Negrey, dz. cyt., s. 393.

zdanie w II skrzypcach jest ośmiotaktowe i wykazuje cechy poprzednika w kształcie melodycznym. Drugi człon tematu, pełniący funkcję następnika, prowadzony przez prymariusza, jest rozbudowany do 23 taktów z dwukrotną kulminacją i rozszerzoną kadencją.



Ilustracja 2. Władysław Żeleński, Kwartet smyczkowy F-dur op. 28, strona tytułowa

Przykład 7. Władysław Żeleński *Kwartet smyczkowy F-dur*, I część, *Allegro*, pierwszy temat, takty 1–18

W drugiej części tematu do głównej treści melodycznej prowadzonej w rytmie punktowanym dołączają altówka i wiolonczela. Pierwszy temat jest rozbudowanym kompleksem melodycznym, w którym przeciwstawione są dwa kontrastujące plany rytmiczne: płynny ruch ósemkowy oraz ciąg fraz w rytmach punktowanych. Reprezentuje on typ tematu antytetycznego⁵⁵. W planie tonal-

⁵⁵ Termin wprowadzony przez Hansa Mersmanna dla dwuczłonowych tematów, w których drugi człon jest przeciwstawny materiałowo i wyrazowo w stosunku do pierwszego; zob. E. Mizerska-Golonek, J. Targosz, *Forma sonatowa*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1997, s. 49.

nym posiada wychylenie do tonacji g-moll i powrót do F-dur. Zakończony jest wyraźną kadencją doskonałą. Łącznik składa się z gamowych sekwencji w ruchu triolowym, wnosi ożywienie rytmiczne i dynamiczne, modulując do C-dur.

Drugi temat wykazuje również budowę dwuczłonową. Pierwszy z nich to wznosząca linia chromatyczna (wiolonczela i II skrzypce), drugi tworzą sekwencje ósemkowe o charakterze kontrapunktującym, które w swym rozwoju prowadzą do kulminacji. Drugi temat dopełniony jest śpiewnym epilogiem.

Materiał w ekspozycji I części tego kwartetu jest jednolity w sferze wyrazowej, mieści się w kategorii lirycznej. Kompozytor różnicuje go tylko w melo-rytmice. Natomiast kontrasty materiałowe występują w obrębie samych grup tematycznych. Obydwe grupy tematyczne nie tworzą między sobą mocnego kontrastu, raczej uzupełniają się w ramach narracji pogodnej liryki. Przejścia między strukturalnie opozycyjnymi grupami w ekspozycji odbywają się płynnie w samych tematach (nowa struktura od nowego taktu) i za pomocą wyraźnej kadencji pomiędzy pierwszym tematem a łącznikiem. Modulacja z F-dur do C-dur bardziej łączy tonacje strukturalne, a druga grupa tematyczna zamyka przejście modulacyjne, które dokonało się w triolowych figuracjach kończących łącznik, wyartykułowanych *unisono* we wszystkich instrumentach. Ten chwyt fakturalny unisonowych pochodów figuracyjnych Żeleński wielokrotnie stosuje w swoich trzech utworach na kwartet smyczkowy w roli czynnika podkreślającego moment modulacji lub jako chwyt fakturalny podkreślający kadencję.

Przetworzenie w I części *Kwartetu F-dur* jest wyraźnie zaznaczone zmianą tonacji na As-dur. Posiada dwie fazy A i B: faza w As-dur i faza w F-dur. Najpierw następuje przetwarzanie początkowego członu pierwszego tematu. W dalszej kolejności operuje wyodrębnionym motywem punktowanym (faza A). Po przeróbce głównego tematu pojawia się nowa myśl kategorii lirycznej, która w toku rozwoju powraca do F-dur. Powrót głównej tonacji otwiera drugą fazę przetworzenia. Tu pojawia się materiał figuracyjny, korespondujący ze strukturami łącznika z ekspozycji oraz ewolucyjny rozwój nowego tematu przetworzenia. Następuje także w drugiej fazie wzmoczenie czynnika linearnego, polifonizująca faktury (faza B). Tonacja zasadnicza implikuje się w drugiej fazie.

W reprzyzie pierwszy temat inicjują I skrzypce dwie oktawy wyżej (czyli odmiennie niż w ekspozycji, w której pierwsze zdanie podają II skrzypce). Płaszczyzna tematu jest inaczej opracowana w fakturze. Opuuszczony został drugi odcinek tematu. Materiał pierwszego tematu prowadzi bezpośrednio do drugiego tematu, z pominięciem łącznika. Drugi temat pozostaje w F-dur i sytuje się kwartę wyżej niż w ekspozycji (ponownie inicjuje go wiolonczela, altówka dopowiada drugie zdanie – w ekspozycji były to II skrzypce). Obydwa zdania tematu rozwijają partie skrzypcowe. Kompozytor dokonuje tutaj zmiany w dystrybucji treści melodycznych w poszczególnych instrumentach. Zmiany w przekazie materiału tematycznego w reprzyzie dokonują się oczywiście na bazie możliwości faktury kwartetu. Materiał figuracyjny łącznika wkracza dopiero po dru-

gim temacie. Zatem kompozytor przedstawia tu kolejność współczynników formy. W reprzyzie łącznik pełni funkcję przejścia do kody. Materiałem kody jest nowy temat z przetworzenia, opracowany oczywiście ze strukturalnymi zmianami w porównaniu z drugą fazą przetworzenia. Wynika stąd wniosek, że Żeleński zastosował w I części *Kwartetu F-dur* rodzaj reprzyzy integralnej, scalającej materiał tematyczny ekspozycji i przetworzenia. Podkreśla równorzędną rolę materiału przetworzenia w stosunku do zasadniczych tematów ekspozycji. Koda pełni rolę konkluzji, zakończenia. Wanda Michalska w swej pracy stwierdza, że „budowa tej części jest nieszablonowa”⁵⁶. Proporcje czasowe pomiędzy ogniwami są wyrównane:

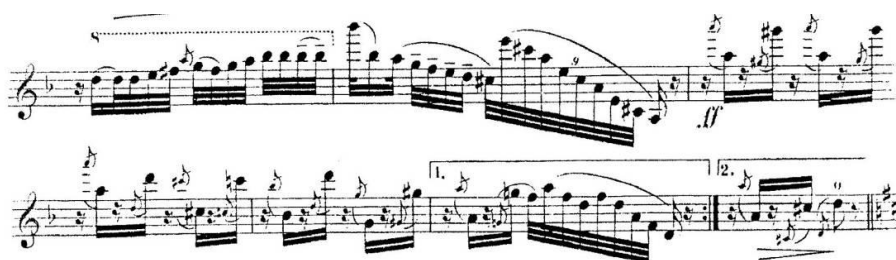
- ekspozycja – 115 taktów,
- przetworzenie – 121 taktów,
- reprzyza + koda – 140 taktów.

II część, *Andante con variazioni*, utrzymana jest w tonacji d-moll. Żeleński ponownie sięga po formę wariacyjną. 16-taktowy temat (a a₁ b c) tworzy rodzaj wielkiego okresu uzupełniającego z modulacją poprzednika do a-moll i powrotem do tonacji głównej w następniku. Melodyka lirycznego tematu posiada kształt falisty, z punktem kulminacyjnym w następniku i przewagą ruchu sekundowego. Zbudowany jest podobnie do tematu *Wariacji* op. 21, z tą różnicą, że posiada prostą i soczystą harmonizację:

Przykład 8. Władysław Żeleński, *Kwartet smyczkowy F-dur* op. 28, II część, *Andante con variazioni*, temat, takty 1–15

⁵⁶ W. Michalska, dz. cyt., s. 21.

Jachimecki temat ten określa jako „elegijny, o słowiańskim zabarwieniu”⁵⁷. Wariacja I w tonacji głównej jest ornamentalna, figuracyjna. Narrację podejmuje wiolonczela, w drugim zdaniu a₁ przejmują ją altówka, a w następniku rolę melodyczną prowadzą I i II skrzypce w polifonicznym dwugłosie. Opracowanie pierwszej i drugiej części tematu jest strukturalnie odmienne, co wynika z treści motywu tematu. Wariacja II, *Un poco meno mosso*, w tonacji głównej również prowadzi trzy ornamentalne linie figuracyjne na sposób komplementarny (z krótką artykulacją), stanowiące podkład do melodycznej parafrazy I skrzypiec w wysokim rejestrze. Obydwie wariacje posiadają tę samą liczbę taktów, co temat, zachowują też plan tonalny tematu. Wariacja III (*Molto sostenuto* w tonacji B-dur, 37 taktów) jest wariacją charakterystyczną. Utrzymana w wolnym tempie, pełni rolę lirycznego epizodu, analogicznie jak wariacja IV w *Wariacjach na oryginalny temat* op. 21. Każda z dwóch części tematu jest odmiennie opracowana. Melodyka pierwszej części jest reminiscencją, parafrazą linii głównego tematu, prowadzona jest przez I skrzypce. Druga część tematu wnosi zmianę faktury, prowadzi dwie linie ornamentalne głosów skrajnych na tle rytmicznego, motorycznego tła II skrzypiec i altówki. Faktura rozdziela się na dwa plany: wiodący, utkany z drobnych motywów oraz dwugłosowego tła. Wariacja IV, *Tempo I con grazia sonorita*, ponownie wraca do d-moll i do typu wariacji ornamentalnej. Temat w niemal niezmienionej postaci intonują II skrzypce i altówka w oktawach. I skrzypce wykonują ornamentalne arabeski na łamanych oktawach oraz szybkie pasaże. W drugiej części prowadzą linię ornamentalną w wysokim rejestrze. Podstawę basową „zapewnia” wiolonczela gamowymi figuracjami. Faktura złożona jest z dwóch planów: skrajnych ornamentalnych i środkowego tematycznego. Arabeski I skrzypiec, z finezyjnymi przednutkami oktawowymi i szybkimi opadającymi pasażami poza funkcją wariacyjną, spełniają wydatną funkcję kolorystyczną.



Przykład 9. Władysław Żeleński, *Kwartet smyczkowy F-dur* op. 28, II część, *Andante con variazioni*, wariacja IV, partia I skrzypiec, takty 105–110

Najdłuższa V wariacja (59 taktów), *Istesso tempo ma molto tranquillo*, w jednoimiennym D-dur, pełni rolę finału. Żeleński ponownie przeszczepia ko-

⁵⁷ Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński...*, s. 102.

lejnny wzorec z *Wariacji* op. 21 – wprowadza pogodną, durową wariację końcową. Przekształconą linię tematu prowadzą I skrzypce i wiolonczela, II skrzypce i altówka prowadzą figuracyjne dopełnienie harmoniczne. Partie instrumentów w toku wariacji wymieniają się swoimi funkcjami. We fragmencie końcowym pojawiają się pojedyncze motywy pierwszej frazy tematu w trybie durowym. Wariację zamyka prosta, klasyczna kadencja. Układ całej części tworzy czterofazowy plan, w którym można odczytać model cyklu sonatowego:

1. Temat i 2 wariacje ornamentalne
2. Epizod liryczny (III wariacja charakterystyczna)
3. Scherzo – IV wariacja ornamentalna
4. Rozbudowana V wariacja finałowa

Schemat 3. Model cyklu sonatowego w układzie wariacji II części *Kwartetu smyczkowego F-dur* op. 28

Z kolei plan tonalny jest następujący:

Temat: d-moll (16 t.)

Var. I: d-moll (16 t.)

Var. II: d-moll (16 t.)

Var. III: B-dur (37 t.)

Var. IV: d-moll (16 t.)

Var. V: D-dur (59 t.)

Schemat 4. Plan tonalny wariacji II części *Kwartetu smyczkowego F-dur* op. 28

Żeleński wiernie odwzorowuje układ tonalny oraz funkcje kolejnych wariacji z *Wariacji* op. 21 z centralną wariacją liryczną i finałową wariacją w durowym trybie.



Przykład 10. Władysław Żeleński, *Kwartet F-dur* op. 28, III część, *Scherzo, Allegro con brio*, temat, takty 1–16

III część, *Scherzo, Allegro con brio*, jest najkrótszą częścią *Kwartetu F-dur* o prostej konstrukcji A B A w tonacji B-dur. Temat 16-taktowy tworzą dwa zdania o odmiennej motywie. Prowadzą go I skrzypce. Pierwsze zdanie modu-

luje do tonacji dominanty F-dur, w drugim jest przesunięcie sekwencyjne motywu. Drugie zdanie pozostaje w F-dur. Po prezentacji tematu następuje jego rozwinięcie i krótkie przetworzenie (rozwińnięcie figuracyjne z techniką imitacyjną, transpozycje części motywicznych) o trzech odcinkach. W trzecim odcinku temat powraca oktawę wyżej.

W kadencjach występują charakterystyczne figuracyjne zejścia unisonowe wszystkich instrumentów. *Trio* (B), *Poco piu mosso e molto tranquillo*, wnosi nową tonację Ges-dur i zmianę charakteru wyrazowego. Treść jego wypełnia wyciszony dialog linii melodycznych (*con sordino*) w jednostajnym ruchu ćwierćnutowym; powstaje tu ściszone, polifoniczne *intermezzo sotto voce*. Są tu dyskretnie prowadzone imitacje. Polifoniczny klimat podkreśla długi dźwięk pedałowy wiolonczeli „des”. *Scherzo* posiada adnotację *da capo*.

IV część, *Allegro molto con brio*, w tonacji głównej F-dur jest żywiołowym finałem. Gołębiowska podaje, że temat ten,

poprowadzony unisono we wszystkich głosach obsady, dziewiętnastowieczna prasa muzyczna porównywała do finałowego tematu z *Kwartetu smyczkowego d-moll „Śmierć i dziewczyna”* Schuberta⁵⁸.

Przykład 11. Władysław Żeleński, *Kwartet smyczkowy F-dur* op. 28, IV część, *Allegro molto con brio*, temat, takty 1–7

Finał utrzymany jest w formie sonatowej. Temat posiada charakter *tarantelli*. Wykazuje symetrię budowy (12 taktów) z modulacją pośrednią do C-dur i powrotem w drugim zdaniu do F-dur. Łącznik dwufazowy skonstruowany jest

⁵⁸ J. Gołębiowska, dz. cyt., s. 160.

z figuracyjnych sekwencji, przechodzących między instrumentami. Nieliczne zmiany chromatyczne tworzą wychylenia do pobliskich tonacji, a dopiero w końcówce łącznika następuje modulacja do A-dur, w której wchodzi liryczny temat drugi (*molto espressivo*), kontrastujący względem tematu pierwszego. Po raz pierwszy Żeleński stosuje tonację górnej medianty w temacie pobocznym. Zbudowany jest z opadających fraz, z wychyleniem do E-dur. Temat tworzy szeroką płaszczyznę z przetwarzaniem pojedynczych motywów. Po nim zgodnie z klasycznymi regułami kolejny łącznik prowadzi do epilogu. Do końca ekspozycji pozostaje tonacja A-dur. Przetworzenie powraca do tonacji F-dur z adnotacją *con gran vigore*. Wyróżniają się w nim dwie fazy. W pierwszej po nawiązaniu motywicznym do drugiego tematu następuje przetwarzanie pojedynczych motywów pierwszego tematu, głównie poprzez jego transpozycje. Stosuje *arpeggiowy*, figuracyjny akompaniament (I skrzypce), z zastosowaniem chromatyki i wychyleniem do odległych tonacji: es-moll i Ges-dur. W drugiej fazie tworzy przeciwstawne materiałowo *fugato*, którego temat oparty jest na motywie łącznika. W reprzyzie główny temat przedstawia się w nowej postaci, tym razem ukazuje się w prostej fakturze homofonicznej, w partii I skrzypiec, którym akompaniują pozostałe instrumenty kwartetu. Skróceniu ulega łącznik. Drugi temat, uzgodniony tonalnie w F-dur, także tworzy nowy wariant we wzajemnym ułożeniu fakturalnym głosów. Po drugim temacie powraca materiał obydwu łączników, a w kodzie kompozytor, podobnie jak w części I tego kwartetu, sięgnął po materiał przetworzenia w postaci *arpeggiowanych* figuracji I skrzypiec, z dopełnieniem harmonicznym pozostałych głosów. W końcowej kadencji na uwagę zasługuje podkreślenie obniżonego VI stopnia „des” *unisono* we wszystkich instrumentach. Proporcje czasowe w finale są odmienne niż w I części. Przetworzenie jest krótsze, ponieważ ekspozycja i reprzyza w swoim toku rozwoju stosują pracę motywiczną w ramach płaszczyzn tematycznych rozwijanych ewolucyjnie. Zestawienie długości trzech ogniw przedstawia się następująco:

- ekspozycja: 131 taktów,
- przetworzenie: 42 takty,
- reprzyza + koda: 147 taktów.

Faktura *Kwartetu F-dur* jest bardzo zróżnicowana. W homofonicznym ułożeniu głosów wiodącą, melodyczną rolę pełni głos prymariusza. Głosy środkowe tworzą plan kontrapunktujący i harmoniczny, czasami podejmują rolę melodyczną, jak w IV wariacji II części. Sporą inwencję wykazuje Żeleński w zakresie dystrybucji treści muzycznej w poszczególnych głosach, zwłaszcza w ich wzajemnej komplementarności. Harmonika operuje środkami klasycznymi. Wszystkie kadencje są doskonałymi (D⁷-T), jedynie w II i IV części są poprzedzone składnikami subdominanty. Chromatyka stosowana jest w wychyleniach modulacyjnych i często w sekwencjach figuracyjnych dla dźwięków prowadzących. Niektóre „chwytaki fakturalne” służą uwypukleniu momentu rozwoju formy, jak np. unisonowy pochod figuracyjny wszystkich instrumentów, jako

zwieńczenie płaszczyzny tematycznej. *Kwartet F-dur*, skomponowany w Warszawie, został nagrodzony na konkursie zorganizowanym przez Warszawskie Towarzystwo Muzyczne w 1875 roku. Fakt ten odnotowany został osiem lat później, w roku 1883 w czasopiśmie „Echo Muzyczne i Teatralne”. Autor zamieszczonej notatki daje zwięzłą, pozytywną ocenę kwartetu:

Op. 28 *Kwartet smyczkowy F-dur*. Dzieło pod względem wartości muzycznej nieustępujące pierwszemu [tzn. *Wariacjom* op. 21 – przyp. aut.], lubo mniej sympatyczne. Techniczna strona kompozycji wszędzie wyborna. Część 2-gą stanowią nader zajmujące wariacje. *Scherzo* poetyczne i oryginalne⁵⁹.

Pierwsze wykonania *Kwartetu F-dur* miały miejsce w 1877 roku w Warszawie. Michał Jaczyński w swych badaniach nad recepcją muzyki Żeleńskiego ustalił, że wówczas utwór przedstawiono publiczności dwukrotnie:

Podczas trzeciego z serii czterech koncertów kameralnych zorganizowanych w Resursie Kupieckiej przez grono zawodowych muzyków miejscowych i przyjezdnych [...], który odbył się 13 listopada 1877 roku, zaprezentowany został [...] *Kwartet smyczkowy F-dur* op. 28 Żeleńskiego. Nie była to z pewnością premiera dzieła, co potwierdził recenzent „Kuriera Warszawskiego”, wspominając, iż treść kwartetu uległa przekształceniom w stosunku do znanej już wersji pierwotnej – dokonane poprawki miały podnieść wartość artystyczną utworu⁶⁰.

Anonimowy opiniodawca „Kuriera Warszawskiego” wydał pochlebną opinię o dziele, podkreślał częste stosowanie polifonii, obfitość figuracji. W uwagach końcowych kreśli ogólne spojrzenie na twórczość Żeleńskiego w odniesieniu do powszechnie lansowanej w tamtych latach muzyki Ryszarda Wagnera, twierdząc, że

P. Żeleński należy [...] do grona muzyków emancypujących się spod doktrynerstwa wagneryzmu; wzięwszy z nowego kierunku to, co sztukę pchnęło na szlachetniejsze tory⁶¹.

Jaczyński zwraca uwagę też na drugą recenzję kwartetu po listopadowym koncercie, która ukazała się w „Przeglądzie Tygodniowym Życia Społecznego, Literatury i Sztuki”, ustalając autorstwo Aleksandra Świętochowskiego, związanego z tym periodykiem. Świętochowski wystawia *Kwartetowi F-dur* laurkę. Na początku tekstu pisze o wypełnionej publicznością sali Resursy Kupieckiej, uzasadniając wysoką frekwencję tak: „Tym razem siłę przyciągającą miał kwartet p. Żeleńskiego”⁶². Oceniając wartość utworu, krytyk kreśli swą opinię w słowach podniosłych. Świętochowski daje również świadectwo sobie, odnosząc się z niechęcią do innowacji harmonicznymi twórców postępowych. Przytoczmy jego myśli:

⁵⁹ [b. n. a.], *Nowości muzyczne*, s. 76.

⁶⁰ M. Jaczyński, dz. cyt., s. 41.

⁶¹ *Wiadomości miejscowe*, „Kurier Warszawski” 1877, nr 252, s. 3. Cyt. za: M. Jaczyński, dz. cyt., s. 42.

⁶² [Aleksander Świętochowski], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuki” 1877, nr 46, s. 525.

Pole twórczości p. Żeleńskiego należy do najtrudniejszych w przeprowadzeniu, gdyż myśli jego ze względu na ich sangwiniczny charakter niełatwo dają się opanować i zamykać w szczegółach planu kompozycji. [...] Przy dzisiejszym zwrocie muzyki w kierunku modulacyjnych efektów [...] forma tworzenia p. Żeleńskiego, opartego przeważnie na wzorze szkoły Beethovena, sprawia wrażenie klasycznego spokoju i siły ześrodkowanej w pojedynczych momentach. Utrzymanie miary w fantazyi chroni pana Ż. od gorączkowości i dziwactw dzisiejszych kompozytorów⁶³.

O poszczególnych częściach *Kwartetu F-dur* pisze pochlebne epitety („temat do *Andante* poetycznie nastrojony”, „zgrabne i lekkie *Scherzo*”), czyni jedynie zastrzeżenia do „niedostatecznego spojenia” wszystkich ustępów dzieła. Również krakowski recenzent Franciszek Bylicki po kolejnym wykonaniu „docenił dzieło, twierdząc, iż pod względem lekkości i swobody ustępuje mu «niejeden kwartet nowy, nagrodzony przez Niemców»”⁶⁴. Gdy 9 lat później *Kwartet F-dur* został ponownie zaprezentowany w Warszawie, na wieczorze muzyki kameralnej w Instytucie Muzycznym, wpływowi krytyk Aleksander Poliński podkreślił piękno II części:

Forma tu jasna, niewykraczająca przeciw obowiązującemu kodeksowi dawnej – nieco wszakże rozszerzonej już formy muzycznej; treść przedstawia się zajmująco, równie jak i piękne pomysły harmoniczne – w których Żeleński celuje – oraz wyborne opracowanie tematyczne. Najlepszą częścią tego kwartetu stanowią śliczne wariacje, osnute na tle giętkiego, melodyjnego tematu, a przeprowadzone z tak wielką swobodą techniczną, że w nich prawie nie znać żmudnej, tematycznej roboty. Finału utrzymanego w duchu schubertowskim również z wielką słucha się przyjemnością⁶⁵.

Kwartet smyczkowy A-dur op. 42 (po 1880)

Drugi z kwartetów smyczkowych powstał po 1880 roku. Wydany został przez Juliusza Hainauera we Wrocławiu ok. 1890 roku⁶⁶. W 1880 roku Żeleński, będąc od dwóch lat dyrektorem artystycznym Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, złożył dymisję w obliczu piętrzących się trudności na tym stanowisku. O fakcie tym pisze Grzegorz Zieziula, powołując się na korespondencję kompozytora z tego okresu, adresowaną do Juliana Łukaszewskiego. Żeleński opisuje to tak:

Pensja nie tak znaczna 1000 rbs, a kłopotów i zajęcia niemało, nie tyle artystycznego. Ta instytucja na wadliwych statutach oparta, a których zmiana oprzeć się musi aż o Petersburg, chce mieć bądź jaką muzykę, aby jej było dużo i aby jak najmniej kosztowało. Nie wiem, czy się uda tę instytucję zreformować ku lepszemu, gdyby miało nadal tak pozostać, wątpię, żebym się mógł utrzymać na tym stanowisku⁶⁷.

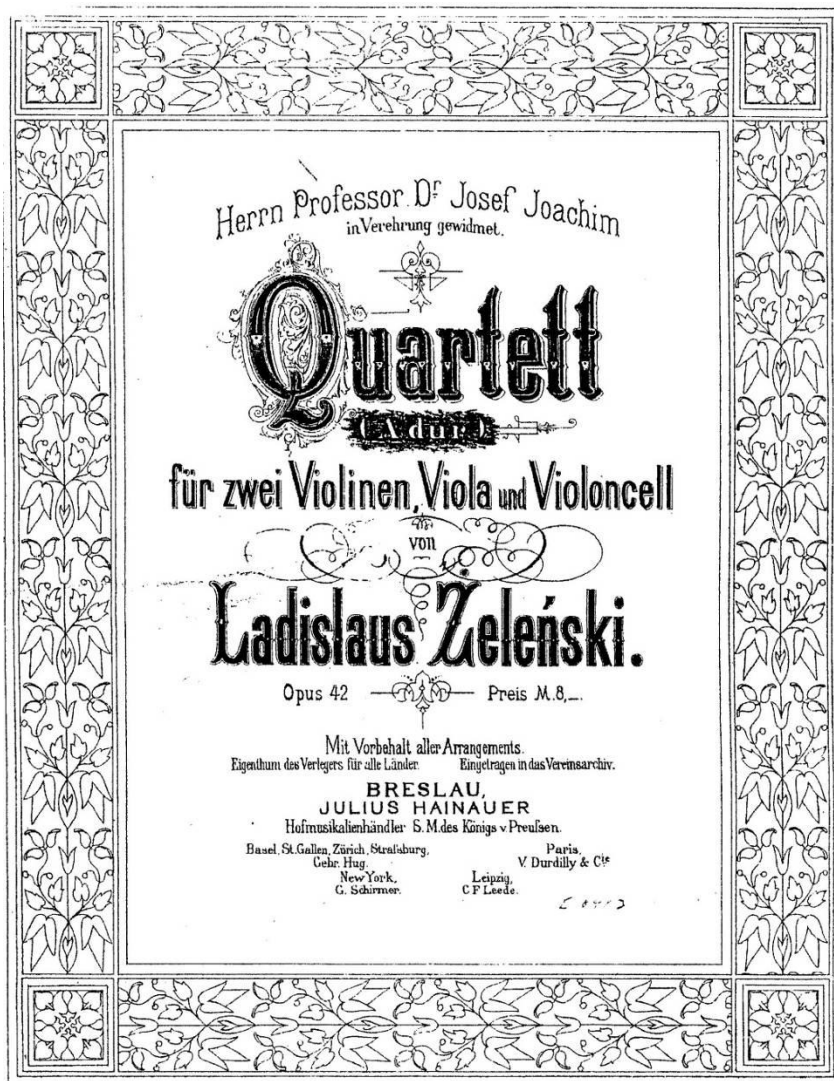
⁶³ Tamże.

⁶⁴ M. Jaczyński, dz. cyt., s. 42.

⁶⁵ Cyt. za: J. Gołębiowska, dz. cyt., s. 80.

⁶⁶ Datowania po za: M. Negrey, dz. cyt., s. 394.

⁶⁷ List Żeleńskiego do J. Łukaszewskiego z dn. 9 V 1878 r., cyt. za: G. Zieziula, *Życie i twórczość Władysława Żeleńskiego w świetle źródeł epistolarnych*, „Muzyka” 2008, nr 4, s. 93.



Ilustracja 3. Władysław Żeleński, *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42, strona tytułowa wydania Hainauera

Ponadto kompozytor piastował stanowisko profesora harmonii i kontrapunktu w Instytucie Muzycznym, gdzie z kolei miał miejsce konflikt z ówczesnym dyrektorem tej placówki, Apolinarym Kątskim, o czym donosił w tej samej korespondencji. Żeleński podczas swego 9-letniego pobytu w Warszawie utrzymywał kontakty ze środowiskiem muzycznym Krakowa, w roku 1877 wystąpił tam z koncertem kompozytorskim. W 1880 roku odbył dwie podróże do Drezna i Pragi, po czym ostatecznie w roku 1881 zamieszkał w swym rodzinnym mieście Krakowie. Tu kontynuował pracę pedagogiczną w Szkole Muzycznej To-

warzystwa Muzycznego, tu też w 1888 roku założył Konserwatorium Muzyczne. Działał także jako publicysta i pianista⁶⁸. Skoro data powstania drugiego z kwartetów została ustalona na lata po 1880 roku, to najprawdopodobniej utwór powstał z początkiem okresu krakowskiego. Wymowna jest dedykacja kwartetu: „Herrn Professor Dr. Josef Joachim”. Słynny w całej Europie węgierski wirtuoz – skrzypek, przyjaciel J. Brahmsa, adresat wielu dedykacji koncertów skrzypcowych, koncertował dwukrotnie w Krakowie: 5 lutego 1880 i 3 stycznia 1882 roku. Znany był również na estradach europejskich, założył *Joachim-Quartett*, z którym koncertował aż do śmierci⁶⁹. Prawdopodobnie Żeleński był obserwatorem tych występów, może nawet miał osobisty kontakt z Joachimem, co może sugerować owa dedykacja.

W języku dźwiękowym *Kwartetu A-dur*, w porównaniu z *Kwartetem F-dur*, widoczny jest wyraźny postęp w stronę bardziej swobodnego kształtowania myśli muzycznych i przełamywania konwencji klasycznych. Świadczy o tym już budowa pierwszego tematu **I części**, *Allegro con brio*, który rozwija się w płaszczyźnie o asymetrycznej budowie zdań. Bardzo „nieklasyczny” i nietypowy jest molowy tryb pierwszej frazy oraz charakterystyczna kwarta lidyjska:

Przykład 12. Władysław Żeleński, *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42, I część, *Allegro con brio*, temat pierwszy, takty 1–4

Ewolucyjny rozwój tematu polega na wysnuwaniu pokrewnych fraz, wariantowaniu struktury interwałowej motywów. Melodyka postępuje w ruchu wznoszącym, dążąc do kulminacji w drugiej połowie. Łącznik zaznacza wyraźnie swój początek zmianą ruchu rytmicznego na szesnastkowy, po czym włącza sekwencje z motywów tematu. Drugi temat w E-dur ukazuje wiolonczela, w wyższym rejestrze, w miarowych wartościach rytmicznych. W rysunku melodycznym jest bardzo prosty.

⁶⁸ M. Negrey, dz. cyt., s. 393.

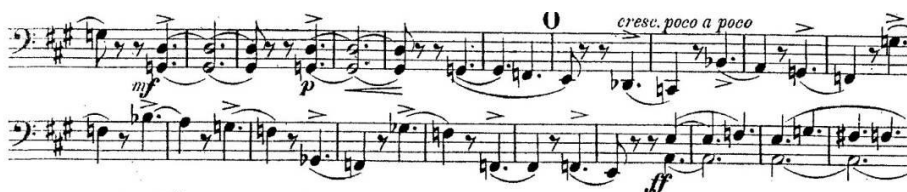
⁶⁹ A. Sitarz, *Joachim József*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, cz. h i j, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 1993, s. 461.



Przykład 13. Władysław Żeleński, *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42, I część, *Allegro con brio*, temat drugi w partii wiolonczeli, takty 50–66

Następny łącznik nawiązuje do motywów pierwszego tematu, przekształca je. Żeleński nie wprowadza w zakończeniu ekspozycji epilogu. Przetworzenie inicjuje zmiana tonacji. Pracy przetworzeniowej poddana jest pierwsza faza drugiego tematu, pojedyncze wątki pierwszego tematu i materiał figuracyjny łącznika. Zmiany tonalne są częstsze niż w analogicznych ogniwach *Kwartetu F-dur*, następuje tu większa chwiejność tonalna. Wraz z niestabilnością tonalną strona ekspresyjna przetworzenia nabiera rysów bardziej dramatycznych. Repryzę rozpoczyna pierwszy temat, lecz wstępuje on od drugiego zdania. W toku rozwoju następują silniejsze niż w ekspozycji zmiany tonalne i przekształcenia motywiczne. Zmiany materiałowe dotyczą także struktur figuracyjnych łącznika. Drugi temat jest w następstwie horyzontalnym bitonalny, ponieważ rozpoczyna się w F-dur, a w trakcie rozwoju ustala tonację główną, ponownie brzmi w wysokim rejestrze wiolonczela, melodyka przechodzi do I skrzypiec. Płaszczyzna drugiego tematu jest rozbudowana, poszerzona figuracyjnym rozwinięciem, które staje się materiałem kody. W partii wiolonczeli wyróżniają się w tej części wielokrotnie zastosowane burdony kwintowe, co J. Gołębiowska komentuje:

Pomimo braku bezpośrednich nawiązań do folkloru muzycznego kwartety Żeleńskiego cechują się ludowym zabarwieniem, które związane jest z częstym wykorzystaniem przez kompozytora współbrzmień burdonowych [...] – wielokrotnie pojawiają się we wszystkich częściach *Kwartetu A-dur* op. 42⁷⁰.



Przykład 14. Władysław Żeleński, *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42, I część, *Allegro con brio*, burdony w partii wiolonczeli w repryzie, takty 327–346

Proporcje czasowe ogniw formy sonatowej w I części są wyrównane:
— ekspozycja: 118 taktów,

⁷⁰ J. Gołębiowska, dz. cyt., s. 159.

- przetworzenie: 112 taktów,
- reprzyza: 150 taktów.

II część, *Intermezzo, Allegro non troppo e scherzando*, utrzymana w tonacji d-moll, pełni funkcję *scherza*, umiejscowionego na drugim miejscu cyklu. Posiada kontemplacyjną aurę *intermezza*, jako romantycznego idiomu wyrazowego, natomiast w narracji nie odczytujemy charakteru *scherza*, zaznaczonego w określeniu wyrazowym. Melodyka tematów mieści się w pastoralno-lirycznej kategorii wyrazowej. Część przyjmuje formę A B A₁ z wewnętrznym podziałem każdego ogniwa. Ogniwo A jest trójdzielne (a a₁ a') w konstrukcji. Jednolity materiałowo 16-taktowy temat posiada, pomimo „okresowej” liczby taktów, niesymetryczny podział w swej składni. Fakturalnie jest rozdzielony między wiolonczelę i I skrzypce.

Przykład 15. Władysław Żeleński, *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42, II część, *Intermezzo*, temat, takty 1–16

Temat jest powtórzony ze zmianami melodycznymi i wychyleniem do G-dur. Dalszy rozwój w odcinku a₁ polega na jego przetwarzaniu z zastosowaniem pracy motywicznej (transponowanie motywu do różnych tonacji, wariantowanie interwałowe, wysnuwanie motywów pochodnych i ich progresywne przesunięcia). W trzecim odcinku – a' – temat powraca ze zmianami melodycznymi oraz z ugrupowaniem kadencyjnym. Ogniwo B, *Un poco piu mosso*, w tonacji B-dur oparte jest na sielankowym, synkopującym temacie, wyrastającym z jednego motywu (II skrzypce i przejście przez I skrzypce). Rozdzielanie tematu pomiędzy dwa głosy to często stosowany przez Żeleńskiego chwyt techniczny. Temat łącznie obejmuje 20 taktów. Ogniwo B ma dwudzielną konstrukcję.

cję c¹. Po prezentacji tematu następuje jego przetwarzanie. Trzecie ogniwo – A₁ – powraca do materiału tematycznego ze zmianami tonalnymi i z zachowaniem trójczłonowej konstrukcji. W *Intermezzu* w każdym ogniwie dużą rolę odgrywa praca przetworzeniowa. W proporcjach czasowych najdłuższe jest ogniwo ekspozycyjne (178 taktów), a najkrótsze ogniwo środkowe (78 taktów). Repryza A₁ jest nieco krótsza od ekspozycji (159 taktów).

III część, *Molto cantabile* w F-dur, posiada nietypową formę repryzową A B A₁ B₁. Odnacza się spoistością i ciągłością narracji. Ogniwo A, o tradycyjnej, trójczłonowej konstrukcji a b a₁, emanuje soczystym brzmieniem. Spokojny, liryczny temat obejmuje 18 taktów z asymetrycznym szeregowaniem fraz.

The image shows the first eight measures of the third movement, 'Molto cantabile', from the String Quartet in A major, Op. 42, by Władysław Żeleński. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 3/4. The music is characterized by a calm, lyrical melody with a clear three-part structure (a b a₁).

Przykład 16. Władysław Żeleński, *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42, III część, *Molto cantabile*, temat, takty 1–8

Główną narrację prowadzą I skrzypce, po nich kantylenę przejmuje wiolonczela, która intonuje temat „b”. W ewolucyjnym rozwinięciu kompozytor znów zastosował trzymany dźwięk burdonowy na pustej, najniższej strunie, nad którą rozwijają się figuracje gamowe. Ogniwo B w tonacji g-moll, *Molto appassionato*, wnosi kontrast wyrazowy i agogiczny, tworzy dramatyczny epizod. Temat skrzypcowy w dużych skokach interwałowych i z ostrym rytmem punktowanym inicjuje tok o znacznym zróżnicowaniu rytmicznym i gęstej fakturze. Towarzyszą jej częste zmiany chromatyczne i chwiejność tonalna, a głosy akompaniujące tworzą plan figuracyjno-kontrapunktujący.

The image shows measures 61-71 of the third movement, 'Molto cantabile', from the String Quartet in A major, Op. 42, by Władysław Żeleński. The score is written for Violin I. The key signature changes to three flats (G minor), and the tempo is marked 'Molto appassionato'. The music is characterized by a dramatic, intense melody with a clear three-part structure (a b a₁). The score includes performance instructions such as 'cresc. sempre e string.' and 'p espress.'.

Przykład 17. Władysław Żeleński, *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42, III część, *Molto cantabile*, temat ogniwa B, głos I skrzypiec, takty 61–71

Repryza A₁ B₁ scala materiał obydwu ogniwi. Powraca temat główny a w e-moll, konstytuując nową postać fakturalną. Głosy środkowe zachowują intensywny

ruch rytmiczny, trzydziestodwójkowy, który znamionował ogniwo B (II skrzypce, altówka). W porównaniu z ekspozycją następuje tu całkowita zmiana faktury. Materiał tematyczny pierwszego ogniwa zespala się z materiałem kontrapunktującym ogniwa B. Zespolecie treści obydwu ogniw powoduje transformację wyrazową. Kanon liryczny tematu o spokojnym toku przekształca się w odcień bardziej mistyczny, do czego przyczynia się również przeniesienie tematu do wysokiego rejestru skrzypiec i przetransponowanie do tonacji e-moll⁷¹. Proporcje czasowe ogniw zakładają dominację ogniwa A (A – 59 taktów, B – 30 taktów, A₁ B₁ – 36 taktów).

IV część, *Allegro molto vivace*, powraca do tonacji A-dur. Tok dźwiękowy w metrum *alla breve* posiada charakter taneczny, pulsuje motoryczną rytmiką. Ujęty jest w formę sonatową, opartą na dwóch płaszczyznach tematycznych. Pierwszy temat poprzedza kilkunastotaktowy wstęp, harmonicznie osadzony na molowej subdominancie. Pierwszy temat wtopiony jest w motoryczny tok, wyróżnia się wyrazistym, synkopującym motywem. Ukształtowany został w postaci otwartej myśli, przechodzącej w ewolucyjny rozwój w postaci figuracyjnego snucia.



Przykład 18. Władysław Żeleński, *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42, IV część, *Allegro molto vivace*, wstęp I temat w głosie I skrzypiec, takty 1–14

Cała płaszczyzna obejmuje 50 taktów. Łącznik polega na wymianie prostych motywów, przesuwanych sekwencyjnie z wychyleniami modulacyjnymi. Wejście do tonacji drugiego tematu E-dur poprzedza motyw na molowej subdominancie, podobnie jak na początku części. Drugi temat, *cantabile*, odznacza się prostotą melorytmiczną (rozłożone trójdźwięki i postępy gamowe). W rozszerzeniu dąży do kulminacji. Narrację melodyczną prowadzą I skrzypce, z kontrapunktem II skrzypiec i motorycznym dopełnieniem altówki. Na wzór poprzednich części o budowie sonatowej przetworzenie otwiera zmiana tonacji. Pracy przetworzeniowej poddane są motywy wstępu, struktury obydwu tematów i łącznika. Częste modulacje prowadzą do pobliskich tonacji. W reprzyzie Żeleński wprowadza pewne innowacje, mianowicie nie uzgadnia tonalnie obydwu tematów, drugi z nich podaje w C-dur, eliminuje też łącznik między tematami. Szeroko rozpracowany drugi temat prowadzi do żywiołowej kody, nawiązującej do faktury pierwszego tematu. Proporcje czasowe są podobne do I części kwartetu:

⁷¹ Postać takiej reprzyzy występuje np. w *Nokturnie c-moll* op. 48 F. Chopina.

- ekspozycja: 161 taktów,
- przetworzenie: 99 taktów,
- reprzyza + koda: 189 taktów.

W *Kwartecie A-dur* następuje ewolucja techniki kompozytorskiej Żeleńskiego w zakresie kształtowania płaszczyzn tematycznych. Budowa melodycznych rdzeni tematów w układzie fraz jest asymetryczna. Tworzy dłuższe płaszczyzny, zawierające cechy przetworzeniowe. Zachowany jest kontrast materiałowy i wyrazowy między tematami, a myśli poboczne oparte są na najprostszych strukturach melodycznych. Często płaszczyzny rozwoju tematu wykraczają poza główną tonację. Wcześniej cytowana opinia Włodzimierza Poźniaka⁷² o mniejszym znaczeniu *Kwartetu A-dur* nie jest słuszna, gdyż utwór prezentuje bardziej zaawansowany poziom techniczny od *Kwartetu F-dur* i zawiera już cechy neoromantycznego typu kształtowania (np. praca przetworzeniowa w płaszczyźnie tematycznej) oraz innowacje formalne. Harmonika również jest bardziej zaawansowana, wraz z rozbudową techniki przetworzeniowej staje się aktywniejszym elementem. Częste zmiany tonalne i chromatyka pojawiają się już w głównych motywach tematycznych. Kompozytor stosuje dysonanse na mocnych częściach taktów oraz przejściowe pochody na gamach chromatycznych.

Kwartet A-dur był pozytywnie oceniany po wykonaniach w kraju i za granicą. W 1893 roku został wykonany w Wiedniu. Michał Jaczyński relacjonuje:

Jak doniosło „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” z 16 stycznia (28 stycznia czasu miejscowego) 1893 roku, „z powodzeniem” został wykonany w Wiedniu jego *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 42. Anonimowy autor rubryki *Theater, Kunst Und Literatur* w dzienniku „Extrapost” uznał *Kwartet* za utwór w „najściślejszym stylu klasycznym”, nadmieniając, że za pośrednictwem dzieł kameralnych Żeleński najlepiej ukazuje swą indywidualność⁷³.

Krytyk innego pisma wiedeńskiego, „Montags-Zeitung”, uznał dzieło za „interesującą pracę”. Kolejne części opatrzył następującym komentarzem:

Das zum ersten Male in Wien aufgeführte Zelenski'sche Quartett ist eine sehr interessante Arbeit, welche im ersten Satze „Allegro con brio” wohl noch etwas verworren klingt, im zweiten Satze „Intermezzo” sich bereits klarer herausarbeitet und im dritten Satze, einem sangvollen „Molto Cantabile” sich schön entwickelt Und zu ergreifender Leigenschaftlichkeit Stengert, um In letztem Satze „Allegro molto vivace” einen wirksamen Abschluss zu finden

(Wykonany po raz pierwszy w Wiedniu kwartet Żeleńskiego jest całkiem interesującą pracą. Jej pierwsza część „Allegro con brio” brzmi jeszcze trochę zawile, druga część „Intermezzo” jest już opracowana klarowniej, a w części trzeciej, śpiewnym „Molto Cantabile” rozwija się pięknie, wznosząc się do poruszającej namiętności, by znaleźć w części ostatniej „Allegro molto vivace” skuteczne rozwiązanie – tłum. M. Jaczyński)⁷⁴.

⁷² Prawdopodobnie autor nie miał dostępu do materiału nutowego utworu.

⁷³ M. Jaczyński, *Wykonania muzyki Władysława Żeleńskiego w Wiedniu*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna”, z. 10, red. M. Popowska, Częstochowa 2015, s. 168–169.

⁷⁴ Cyt. za: M. Jaczyński, *Recepcja twórczości...*, s. 97–98.

Przypomnijmy ponownie słowa krytyka warszawskiego zamieszczone w tygodniku „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, o których nadmieniał Włodzimierz Poźniak. T. Hanicki informuje nas o wykonaniu *Kwartetu A-dur* w ramach koncertu kompozytorskiego, który odbył się wiosną 1896 roku. Koncert określił mianem „prawdziwej uczyty”, a utwory Żeleńskiego jako „tchnące prawdą i szczerością”. Jednocześnie dokonuje ich porównań, w wyniku czego *Kwartet A-dur* „ustąpił” miejsca *Sonacie skrzypcowej F-dur* op. 30. Hanicki pisze:

Koncert rozpoczął kwartet smyczkowy A-dur o tematach charakterystycznych i po mistrzowsku rozwiniętych, odegrany dzielnie przez pp. Barcewicza, Jakowskiego, Noskowskiego i Cinka. Wyżej jednak od tego utworu, zarówno pod względem koncepcji, jak i umiejętnego stopniowania [...] stawiam sonatę na fortepian i skrzypce⁷⁵.

Wnioski końcowe

Styl Żeleńskiego zaliczany jest przez muzykologów do nurtu konserwatywnego. Klasyfikacja ta wynikała z jednej strony z przywiązania kompozytora do klasycznych form, a z drugiej z cech języka harmonicznego. W istocie harmonika w analizowanych tu kwartetach nie zawiera nowatorskich rozwiązań. Śledząc stronę tonalno-harmoniczną kwartetów, zauważamy w toku dźwiękowym wysoką częstotliwość stosowania molowej subdominandy, która poprzedza końcowe kadencje oraz występuje w trakcie tematycznych rozwinięć. To bez wątpienia indywidualny „mikroelement” harmoniki tych utworów (w finale *Kwartetu A-dur* inicjalna figura tematu osadzona jest na tej funkcji, por. przykład 18). Plan tonalny całego cyklu obydwu utworów porównawczo przedstawia się następująco:

<i>Kwartet F-dur op. 28:</i>	<i>Kwartet A-dur op. 42:</i>
I część F-dur	I część A-dur
II część d-moll	II część d-moll
III część B-dur	III część F-dur
IV część F-dur	IV część A-dur

Schemat 5. Porównanie planów tonalnych poszczególnych części *Kwartetów: F-dur* i *A-dur*

Z powyższego zestawienia wynika, że w środkowych częściach *Kwartetu F-dur* występują tonacje pobliskie tonacji głównej (paraleli i subdominandy), w *Kwartecie A-dur* odniesienia są już dalsze (do tonacji molowej subdominandy i submedianty).

Porównując trzy kompozycje kwartetowe, powstałe w kilkuletnich odstępach czasowych, stwierdzamy także gradację technicznej strony partii instrumentalnych, podnoszenie poziomu wymagań wykonawczych. Obydwa kwartety

⁷⁵ T. Hanicki, *Koncert kompozytorski Wł. Żeleńskiego*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1896, nr 18 (657), s. 215.

smyczkowe doczekały się realizacji nagrania płytowego w oficynie wydawniczej *Acte Préalable (Four Strings Quartet, AP0236, 2011)*.

Kwartety smyczkowe Żeleńskiego, pomimo ujęcia w klasycznych wzorcach formalnych, zawierają jednostkowe cechy w kształtowaniu narracji przynależne nurtowi neoromantycznemu, takie jak: asymetria w budowie fraz, szerokie płaszczyzny tematyczne, integralne reprzyzy. Cechą melodyki (oprócz cech wymienionych przez W. Michalską), jej struktury jest przewaga ruchu sekundo-tercjowego, falisty rysunek i wyznaczanie punktu kulminacyjnego w drugiej połowie rozwoju tematu. Przeważa melodyka lirycznej kategorii wyrazowej. Harmonika opiera się na klasycznych pryncypiach, z tendencją do ich przełamania, stosowania dalszych odniesień tonalnych i częstszych zmian tonalnych, zwłaszcza w *Kwartecie A-dur*.

Najbardziej interesującym elementem we wszystkich utworach na kwartet smyczkowy Żeleńskiego jest faktura, która jest bardzo zróżnicowana. Obejmuje rodzaje od prostej homofonicznej, przez polifonizującą, do ściśle polifonicznej. We fragmentach wariacyjnych Żeleński stosuje ujęcie warstwowe, trzy plany materiałowe. Faktura w sensie obsady wykonawczej tworzy w utworach Żeleńskiego wielorakie układy:

- dominacja głosu melodycznego z akompaniamentem lub kontrapunktem pozostałych instrumentów;
- ujęcia unisonowe wszystkich głosów stosowane jako formuła kadencyjna;
- rozdzielanie tematów pomiędzy partie dwóch instrumentów;
- imitacje międzygłosowe oraz krzyżowanie głosów jako środek wyrazowy i kolorystyczny.

Współdziałanie instrumentów ciągle zmienia się we wzajemnych relacjach, które są najczęściej komplementarne. W *Kwartecie F-dur* dominuje partia I skrzypiec, w *Kwartecie A-dur* wzrasta rola głosów środkowych (II skrzypce, altówka), które częściej przyjmują funkcję melodyczną. *Kwartet A-dur* odznacza się większą gęstością harmoniczną, szerszym wolumenem brzmienia. Najbardziej zaawansowana pod względem techniki instrumentalnej jest partia I skrzypiec, zawierająca elementy wirtuozowskie, zwłaszcza w ornamentalnych wariacjach.

Kolejną właściwością kwartetów smyczkowych Żeleńskiego są akcenty folklorystyczne w postaci zwrotów melodycznych (kwarta lidyjska) i niskich kwintowych burdonów. Strona wyrazowa kwartetów jest wyrównana, z przewagą kategorii lirycznej, którą ewokuje nadrzędna rola melodyki. Poza nią kompozytor sięga po topos taneczny, *scherzandowy*, pastoralny i lekko dramatyczny.

Dorobek twórczy Władysława Żeleńskiego w zakresie kwartetu smyczkowego stanowi ważny wkład w polską kameralistykę. Omówione w niniejszym artykule trzy kompozycje reprezentują wysoki poziom artystyczny, dowodzą kunsztu kompozytora w operowaniu fakturą kwartetową. Potwierdzają tezy o pierwszorzędym znaczeniu twórczości kameralnej Żeleńskiego i o stworzeniu przez niego podwalin polskiej kameralistyki w II połowie XIX wieku.

Bibliografia

Źródła drukowane

- Ladislav Želeňski, *Variationen über ein Original – Thema, zwei Violinen, Viola und Violoncell* op. 21, Fr. Kistner, Leipzig, nr wyd. 6153, b.r.w.
- Ladislav Želeňski, *Quartet F-dur für zwei Violinen, Viola und Violoncell* op. 28, Fr. Kistner, Leipzig, nr wyd. 6157, b.r.w.
- Ladislav Želeňski, *Quartet für zwei Violinen, Viola und Violoncell* op. 42, J. Hainauer, Breslau, nr wyd. 3556, b.r.w.

Opracowania

- Bauman Jolanta, *Kwartet fortepianowy c-moll Władysława Żeleńskiego – przedstawienie*, [w:] *Muzyka fortepianowa VIII*, Prace Specjalne 4 Akademii Muzycznej w Gdańsku, Gdańsk 1989, s. 149–153.
- Chomiński Józef M., Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Historia muzyki polskiej*, cz. 2, PWM, Kraków 1996, s. 57–75.
- Gołębiowska Julia, *Kwartet smyczkowy w muzyce polskiej XIX wieku*, Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań 2014.
- Jachimecki Zdzisław, *Muzyka polska od roku 1864 do roku 1914*, [w:] *Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*, red. A. Brückner, t. 3, Księgarnia Trzaska, Evert i Michalski, Warszawa 1930, s. 890–904.
- Jachimecki Zdzisław, *Władysław Żeleński*, PWM, Kraków 1987.
- Jachimecki Zdzisław, *Rozwój kultury muzycznej w Polsce*, Piwarski i Sp., Kraków 1914, s. 129–147.
- Jaczyński Michał, *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857–1939*, Musica Iagellonica, Kraków 2017.
- Michalska Wanda, *Utwory kameralne Władysława Żeleńskiego wydane drukiem*, praca magisterska napisana pod kierunkiem Z. Jachimeckiego, maszynopis, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1937.
- Mizerska-Golonek Ewa, Targosz Jacek, *Forma sonatowa*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1997.
- Poniatowska Irena, *Twórczość symfoniczna i kameralna środowiska warszawskiego w latach 1860–1914*, [w:] *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. A. Spóz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980, s. 225–238.
- Poniatowska Irena, *Romantyzm. Część druga 1850–1900. Twórczość muzyczna*, [w:] *Historia muzyki polskiej*, red. S. Sutkowski, t. 5, Sutkowski Edition, Warszawa 2010.
- Poźniak Włodzimierz, *Muzyka kameralna i skrzypcowa*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej. Od oświecenia do Młodej Polski*, t. 2, red. Z.M. Szwejkowski, PWM, Kraków 1966, s. 482–485.

- Przybylski Tadeusz, *Zapomniane kwartety smyczkowe kompozytorów polskich II połowy XIX wieku: Paderewskiego, Pankiewicza, Rutkowskiego i Żeleńskiego*, [w:] *Warsztat kompozytorski, wykonawstwo, koncepcje polityczne Ignacego Jana Paderewskiego*, red. W.M. Marchwica, A. Sitarz, Musica Iagellonica, Kraków 1991, s. 149–160.
- Reiss Józef W., *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, PWM, Kraków 1984.
- Szopski Felicjan, *Władysław Żeleński*, seria: Biblioteka Muzyczna, red. M. Gliński, Gebethner & Wolff, Warszawa 1928.
- Tomaszewski Mieczysław, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.

Encyklopedie, biogramy

- Chmara-Żaczek Barbara, *Mirecki Franciszek*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna, cz. m*, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 2000, s. 278–280.
- Dziadek Magdalena, *Żeleński Władysław*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000, t. 2: Biogramy*, red. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 1132–1137.
- Negrey Maciej, *Żeleński Władysław*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna, cz. w–ż*, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 2012, s. 392–401.
- Sitarz Andrzej, *Joachim József*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna, cz. h i j*, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 1993, s. 461–462.
- Swaryczewska Katarzyna, *Żeleński Władysław*, [w:] *Słownik muzyków polskich*, red. J.M. Chomiński, t. 2: *M–Z*, Instytut Sztuki PAN, PWM, Kraków 1967, s. 311–313.

Artykuły

- [b.n.a.], *Nowości muzyczne*, „Echo Muzyczne i Teatralne” 1883, nr 7, s. 76.
- Chwiłek Agnieszka, *Kameralistyka polska drugiej połowy XIX wieku. Problematyka badawcza*, „Przegląd Muzykologiczny” 2012, s. 147–157.
- Chybiński Adolf, *Władysław Żeleński (W 75 rocznicę urodzin)*, „Kronika Powszechna” 1912, nr 48, s. 374–376.
- Hanicki Tadeusz, *Koncert kompozytorski Wł. Żeleńskiego*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1896, nr 18 (657), s. 215.
- Jachimecki Zdzisław, *Władysław Żeleński. W dziesiątą rocznicę śmierci*, „Orkiestra” 1931, nr 3, s. 36–37.
- Jaczyński Michał, *Wykonania muzyki Władysława Żeleńskiego w Wiedniu*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna”, z. 10, red. Marta Popowska, Częstochowa 2015, s. 163–180; <http://dx.doi.org/10.16926/em.2015.10.09>.

[Świętochowski Aleksander], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuki” 1877, nr 46, s. 525.

Zieziula Grzegorz, *Życie i twórczość Władysława Żeleńskiego w świetle źródeł epistolarnych*, „Muzyka” 2008, nr 4, s. 89–102.

String Quartets by Władysław Żeleński

Abstract

The main aim of the article is to present the works for string quartet of the Polish composer Władysław Żeleński (1837–1921) in the context of his biography. The part of the composer's output discussed herein includes the following works:

1. *Variations on an Original Theme in G Minor*, Op. 21 (1869);
2. *String Quartet in F major*, Op. 28 (1875);
3. *String Quartet in A major*, Op. 42 (after 1880).

Two phases can be distinguished in dealing with this issue. The first concerns the outline of the state of the literature on the subject, existing only in the Polish language, poor and usually limited to general stylistic-critical comments, which are not always correct. There are no papers that discuss in detail and in a comprehensive way all the music pieces belonging to Żeleński's chamber works. This paper is therefore the first attempt in this respect. The second phase concerns the musical analysis, as a result of which the following are discussed: form, compositional technique, expressive aspect and reception. The multifaceted analysis was carried out partly by referring to Nicolas Cooke's concept and using the comparative analysis.

Żeleński's compositions for string quartet are dominated by the lyrical category of expression. The key role is played by texture, in which the interaction of instruments is constantly changing within mutual relations. Another feature that deserves attention are references to Polish folk music. This is reflected in the use of the characteristic Lydian fourths and drone fifths. Moreover, the composer introduces stylizations of the non-Polish dances, *siciliana* and *tarantella*, which occurs in *Variations on the original theme*, Op. 21. Harmony plays a minor role in shaping the narration. It does not contain any innovative solutions, especially in the first two works. The compositional technique evolved between the quartets in *F major*, Op. 28 and *A major*, Op. 42, which resulted, in the second composition, in a deeper development of the major-minor harmonics, a fairly diversified texture and the introduction of virtuoso parts.

Żeleński's string quartets' style represents the Classicizing style. It is a synthesis of the Classicist forms with a Neo-Romantic shaping of the musical narrative. Żeleński's compositions for string quartet represent a high artistic value, laying at the same time the foundations for Polish chamber music in the second half of the 19th century.

Keywords: string quartet, Polish chamber music of 19th century, Władysław Żeleński.

Translated by Patrycja Czarnecka-Jaskóła

Maryla RENAT
Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Twórczość skrzypcowa Grzegorza Fitelberga

Streszczenie

Artykuł przedstawia nieznaną i niebadaną wcześniej dział twórczości wybitnego polskiego dyrygenta Grzegorza Fitelberga (1879–1953), który w latach młodości intensywnie zajmował się kompozycją, zdobywając uznanie nie tylko na konkursach kompozytorskich. Omówienie dotyczy siedmiu utworów skrzypcowych z okresu młodości, do których należą:

- *Romance sans paroles D-dur*;
- *Romance sans paroles A-dur* op. 11;
- *I Sonata a-moll na skrzypce i fortepian* op. 2;
- *Berceuse cis-moll na skrzypce i fortepian* (bez numeru opusowego);
- *Mazurka na skrzypce i fortepian* (G-dur, bez numeru opusowego);
- *II Sonata F-dur na skrzypce i fortepian* op. 12;
- niedokończony *Koncert skrzypcowy d-moll* op. 13.

Piśmiennictwo muzykologiczne w języku polskim dotyczące Grzegorza Fitelberga koncentruje się przede wszystkim na prezentacji dorobku dyrygenckiego, który przyćmił twórczość kompozytorską, zakończoną w 1918 roku. Zapewne intensywna działalność Fitelberga-dyrygenta odsunęła go od komponowania, a zasługujące niewątpliwie na uwagę młodościowe utwory uległy zapomnieniu.

Przeprowadzona analiza dzieł skrzypcowych Fitelberga wykazała, że utwory te ze względu na swoje walory artystyczne są godne przypomnienia. Obserwujemy w nich ewolucję języka muzycznego. Rozwój melodyki w kolejnych utworach polegał na stopniowym poszerzaniu ruchliwości interwałowej. W partii fortepianowej w harmonice obserwujemy rozbudowę struktur akordowych, ich poszerzanie, wzbogacanie o głosy kontrapunktujące, dźwięki obce i alteracje. Równoległe z ewolucją w harmonice podąża tendencja do poszerzania rejestrów skrzypcowych. Profil stylistyczny tych utworów ewoluował od wzorców romantycznych do bardziej rozbudowanego języka neoromantycznego i pierwszych symptomów estetyki impresjonistycznej. W sonatach zaakcentowany został przede wszystkim rozwój faktury, natomiast w miniaturach lirycznych nastąpiła ewolucja melodyki i harmoniki. W *Konercie skrzypcowym d-moll* język dźwiękowy jest bardziej złożony, służy dramaturgii; przeciwstawia diatonikę – chromatyce, maszyw brzmieniowy zespołu – solistycznej akcji.

Utwory skrzypcowe Fitelberga jawią się jako artystycznie wartościowe i jednocześnie te, w których Fitelberg wypracował podstawy swego warsztatu twórczego. Wraz z utworami skrzyp-

cowymi innymi kompozytorów epoki przełomu XIX/XX wieku (Stojowski, Melcer, Maliszewski, Andrzejowski, Zarzycki) współtworzą one ważny dział dorobku kameralnego muzyki polskiej tego okresu. Twórczość ta, pomimo fonograficznego utrwalenia w roku 2010, wciąż czeka na większe zainteresowanie wykonawców i melomanów.

Słowa kluczowe: polska muzyka skrzypcowa, Grzegorz Fitelberg.

Stan badań

Twórczość skrzypcowa wybitnego polskiego dyrygenta Grzegorza Fitelberga, jako jeden z nurtów jego spuścizny kompozytorskiej, nie była dotychczas rozpatrywana całościowo. W sensie popularyzatorskim doczekała się omówienia w komentarzu płytowym autorstwa Maryli Renat. Ta sama autorka bliżej omawia dwie sonaty skrzypcowe Fitelberga w monografii poświęconej polskiej sonacie skrzypcowej, a w artykule dotyczącym problematyki formy i ekspresji w romansach skrzypcowych polskich kompozytorów przełomu XIX i XX wieku szczegółowej analizie poddaje najwcześniejszą miniaturę liryczną kompozytora – *Romans D-dur* op. 11 nr 1¹. Rolę podstawowego „przewodnika” po twórczości autora *Pieśni o sokole* pełni katalog tematyczny dzieł Grzegorza Fitelberga autorstwa Iwony Bias, który został opracowany z okazji setnej rocznicy urodzin twórcy oraz I Międzynarodowego Konkursu Dyrygentów jego imienia². W syntetycznych pracach dotyczących historii muzyki polskiej (i nie tylko) wzmiankowano jedynie o utworach skrzypcowych Fitelberga, zazwyczaj w kontekście opisu ogólnych tendencji twórczych przedstawicieli Młodej Polski. Niestety źródła te często podają błędne informacje (np. dotyczą one nieścisłości w datach). Wydana w 1962 roku praca Zdzisława Jahnkego i Zygmunta Sitowskiego pt. *Literatura skrzypcowa* nie uwzględnia w ogóle utworów Fitelberga. Stefania Łobaczewska w swym opracowaniu z roku 1966 o twórczości kompozytorów młodopolskich wymienia dwie pozycje skrzypcowe Fitelberga, wskazując na niemieckie i rosyjskie wzorce tych wczesnych utworów:

Młodzieńcze dzieła Fitelberga [...] wykazują wspólny wszystkim kompozytorom Młodej Polski start z pozycji późnej romantyki niemieckiej, przy czym nie bez znaczenia pozostała tu jego gruntowna znajomość klasyków rosyjskich z drugiej połowy wieku XIX i przełomu wieku XIX i XX. Świadczą o tym poematy symfoniczne Fitelberga: *Pieśń o sokole* op. 18 i *Protesilas i Laodamia* (niewydany). Do nich dołączają się: *Rapsodia*

¹ M. Renat, *Sonata skrzypcowa w muzyce polskiej XX wieku*, Wydawnictwo im. S. Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2012; tejeż, *Romans skrzypcowy w muzyce polskiej przełomu XIX i XX wieku. Przykład gatunku liryki instrumentalnej (problem formy ekspresji)*, [w:] *Forum Muzykologiczne 2006–2007. Gatunek muzyczny, teorie, zastosowania, przemiany*, red. K. Dadak-Kozicka, Sekcja Muzykologów ZKP, Warszawa 2007, s. 84–96.

² I. Bias, *Grzegorz Fitelberg. Katalog tematyczny dzieł*, Prace Biblioteki Głównej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach, nr 14, Katowice 1979.

polska i *Symfonia e-moll* op. 16 oraz *II Symfonia* op. 20, dwie uwertury, *Sonata skrzypcowa* i *Koncert skrzypcowy*. Wszystkie te utwory mieszczą się w okresie 1905–1908³.

Daty podane w ostatnim zdaniu są niewłaściwe. *I Symfonia e-moll* op. 16 skomponowana została w 1904 roku, a wymieniona *Sonata skrzypcowa* (prawdopodobnie chodzi tu o *II Sonatę skrzypcową F-dur* op. 12) pochodzi z 1901 roku, natomiast nieukończony *Koncert skrzypcowy d-moll* op. 13 został datowany ręką kompozytora – I część na rok 1902, a fragment *Finale* na rok następny.

W roku 1966 powstała praca dyplomowa Freda Wojtana pt. *Grzegorz Fitelberg*, obroniona w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach (Wydział I, sekcja Dyrygentury), w której autor omawia biografię, działalność dyrygencką, a także skrótowo twórczość kompozytorską. O wczesnych utworach skrzypcowych pisze następująco:

Dzielami tymi wzbogacił literaturę skrzypcową, lecz ciągle pracuje nad swoim koncertem skrzypcowym z orkiestrą, który kończy w 1901 r.; w tym czasie kończy *II Sonatę skrzypcową*. Obydwa dzieła odznaczają się bogactwem melodyki – cechą charakterystyczną ich jest szczerzy liryzm słowiański oraz bogata szata harmoniczna. W utworach tych odczuwa się jeszcze wyraźnie uleganie wpływowi Czajkowskiego i Wagnera; pod względem formalnym – brak proporcji w rozmiarach poszczególnych części to zarzut, jaki wytknęła Fitelbergowi fachowa krytyka⁴.

Wojtan podaje także niewłaściwą datę ukończenia *Koncertu skrzypcowego*. W dalszych rozważaniach zamieszcza opinie Adolfa Chybińskiego na temat utworów Fitelberga, które przytoczę w części analitycznej pracy.

Nieścisle informacje odnośnie do tychże utworów zawiera kolejna syntetyczna praca – *Historia muzyki* autorstwa Józefa M. Chomińskiego i Krystyny Wilkowskiej-Chomińskiej, w której znajduje się następujący zapis:

W okresie Młodej Polski dość intensywną twórczość rozwinął Grzegorz Fitelberg, autor dwóch symfonii, dwóch koncertów skrzypcowych (!), trzech poematów symfonicznych [...], dwóch uwertur, dwóch *Rapsodii polskich*, dwóch sonat skrzypcowych⁵.

W tece Fitelberga zachowała się tylko jedna część jednego koncertu skrzypcowego. Co do rapsodii, to jest również jeden utwór o nazwie *Rapsodia polska*, druga rapsodia orkiestrowa (op. 22 nie posiada określenia „polska”)⁶. Z kolei Chomińscy wymieniają obydwie sonaty skrzypcowe i koncert skrzypcowy, zaliczając te dzieła wraz z dwiema symfoniami i *Triem f-moll* oraz z utworami Ludomira Różyckiego i Apolinarego Szeluty do klasycystycznych tendencji, wy-

³ S. Łobaczewska, *Twórczość kompozytorów Młodej Polski*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej. Od oświecenia do Młodej Polski*, t. 1, red. Z.M. Szweykowski, PWM, Kraków, 1966, s. 578.

⁴ F. Wojtan, *Grzegorz Fitelberg*, maszynopis pracy magisterskiej, Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Katowicach, Katowice 1966 s. 26.

⁵ J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, cz. 2, PWM, Kraków 1990, s. 180–181.

⁶ Por. I. Bias, *Grzegorz Fitelberg. Katalog tematyczny...*, s. 26, 46.

stępujących u przedstawicieli Młodej Polski. Tu z kolei pojawia się znów niewłaściwa data powstania koncertu skrzypcowego – rok 1901⁷. Kolejna praca, autorstwa Jadwigi Paji-Stach o muzyce polskiej, opracowana pod kątem najnowszych ujęć modernizmu i postmodernizmu oraz pojęcia stylu muzycznego według Leonarda Meyera, wzmiankuje tylko, przy okazji omawiania nurtu programowego w muzyce polskiej tamtego okresu, o najbardziej znanym w całej działalności kompozytora poemacie *Pieśń o sokole*⁸. W V tomie najnowszej edycji *Historii muzyki polskiej*, pod red. Stefana Sutkowskiego, Irena Poniatowska wylicza wszystkie miniatury skrzypcowe i *I Sonatę a-moll* w podrozdziale o polskiej muzyce skrzypcowej II połowy XIX wieku (do roku 1900), które należą jeszcze do utworów XIX-wiecznych⁹. Ze źródeł leksykalnych należy wyróżnić pracę poświęconą wyłącznie polskim twórcom XX wieku, w której autorzy biogramów szerzej i dokładniej omawiają dorobek kompozytorów. Biogram Fitelberga zawiera krótką uwagę stylo-krytyczną następującej treści:

W tym samym roku [tzn. w 1901 według wcześniej podanych informacji – przyp. M.R.] kończy Fitelberg *Koncert skrzypcowy* oraz *II Sonatę skrzypcową*. Dzieła te odznaczają się bogactwem melodyki, liryzmem i bogatą harmonią z wyraźnie wyczuwalnym wpływem twórczości P. Czajkowskiego i R. Wagnera. Druga część *II Sonaty skrzypcowej (Intermezzo)* charakteryzuje się ciągłymi zmianami metro-rytmicznymi ($\frac{5}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$)¹⁰.

Wskazanie na nowatorskie ujęcie metroritmiki w *II Sonacie F-dur* jest tu słuszne ze względu na wysoki stopień oryginalności pomysłu kompozytora (ściśle współdziałający z niekonwencjonalną harmoniką), który był odosobniony, jednorazowy na kartach muzyki skrzypcowej Fitelberga. Najbardziej znaczącą publikacją o życiu i działalności wielkiego dyrygenta jest monografia Leona Markiewicza, wydana w 1995 roku z okazji V Międzynarodowego Konkursu Dyrygentów im. Grzegorza Fitelberga w Katowicach. Informacji o wykonaniach sonat skrzypcowych Fitelberga dostarczają recenzje prasowe z początku XX wieku oraz listy i wspomnienia przyjaciół kompozytora.

Okoliczności biograficzne twórczości skrzypcowej

Grzegorz Fitelberg (1879–1953), urodzony w Dźwińsku na Łotwie, należał do najwybitniejszych postaci polskiego życia muzycznego I połowy XX wieku.

⁷ J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, cz. 2, PWM, Kraków 1996, s. 86.

⁸ J. Paja-Stach, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Musica Iagellonica, Kraków 2009, s. 56.

⁹ I. Poniatowska, *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*, seria: *Historia muzyki polskiej. Romantyzm*, t. 5, cz. 2, A: 1850–1900, red. S. Sutkowski, Sutkowski Edition, Warszawa 2010, s. 277.

¹⁰ G. Fitelberg, J. Mamczarski, *Fitelberg Grzegorz*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 211.

Pochodził z rodziny żydowskiej, był synem Hozjasza Fitelberga, kapelmistrza orkiestry pułku kozackiego, oraz Matyldy Pinzl¹¹. By naświetlić biograficzne okoliczności powstania dzieł skrzypcowych Fitelberga, należy zatrzymać się na etapie jego edukacji oraz pierwszych latach kariery muzycznej. Biograf kompozytora, z racji znikomych informacji o jego dzieciństwie, przypuszcza, że już w rodzinnym Dźwińsku (obecnie *Daugavpils*) młodociany Grzegorz ujawnił zdolności w grze na skrzypcach. Został więc w wieku 12 lat wysłany na naukę do Warszawy, w tamtejszym Instytucie Muzycznym, o czym pisze Leon Markiewicz:

Egzamin wstępny 12-letniego kandydata musiał wypaść wyróżniająco, skoro w poczet swych uczniów przyjął go nie tylko Barcewicz, ale także do klasy teorii i kompozycji zasłużony pedagog Gustaw Roguski, a później Zygmunt Noskowski, wychowawca całej plejady kompozytorów polskich¹².

Studia warszawskie odbył w latach 1891–1896, podczas których gry skrzypcowej uczył się u Stanisława Barcewicza. W wieku 17 lat Fitelberg uzyskał dwa dyplomy z kompozycji i gry skrzypcowej. Barcewicz, będący wówczas koncertmistrzem orkiestry operowej w Warszawie, zaproponował swemu absolwentowi posadę skrzypka w tejże orkiestrze, a kilka lat później, w 1901 roku, młody „Ficio”¹³ otrzymał awans na koncertmistrza grupy II skrzypiec w nowo powstałej orkiestrze Filharmonii Warszawskiej. Był również członkiem kwartetu smyczkowego tejże filharmonii, z którym występował m.in. w pałacu ks. Władysława Lubomirskiego, późniejszego mecenasa kompozytorów młodopolskich¹⁴. Skrzypcowa edukacja i wynikający z niej początek artystycznej działalności w charakterze muzyka orkiestrowego i kameralnego w sposób naturalny kierował uwagę Fitelberga-kompozytora w stronę skrzypiec. I tu trzeba podkreślić, że na niwie twórczej odnosił młody Fitelberg o wiele bardziej znaczące sukcesy. To kompozycja otworzyła mu karierę przyszłego kapelmistrza. Jakość inwencji i opanowanie rzemiosła kompozytorskiego, obecne już we wczesnych utworach, świadczą o niewątpliwym talencie twórczym.

Głównym trzonem najwcześniejszego, młodzieńczego etapu twórczości są utwory skrzypcowe, w niewielkiej liczbie siedmiu. Wszystkie powstały na przestrzeni lat 1892–1903. Zaczynając komponować, Fitelberg miał zaledwie 13 lat i był po pierwszym roku nauki w Warszawskim Instytucie Muzycznym. Pierwszą chronologicznie kompozycją jest *Romans sans parole D-dur*, który został opublikowany dopiero w op. 11 wraz z *Romanssem A-dur*. Można snuć przypuszczenia, że ta pierwsza kompozycja była inspirowana lirycznymi miniaturami skrzypcowymi innych twórców polskich II połowy XIX wieku (np. *Romanssem* Aleksandra Zarzyckiego).

¹¹ Tamże, s. 14.

¹² Tamże.

¹³ Pseudonim Fitelberga, nadany mu przez ks. Władysława Lubomirskiego.

¹⁴ L. Markiewicz, *Grzegorz Fitelberg...*, s. 15, 38. W. Lubomirski, muzyk amator, miał pewne ambicje kompozytorskie i przez jakiś czas pobierał lekcje kompozycji u Fitelberga.

Po dwóch latach pisze Fitelberg swoją *I Sonatę skrzypcową a-moll* op. 2, utwór bardzo udany, zwarty w formie, z wyrazistymi tematami i pięknie prowadzoną pracą tematyczną. Walory *Sonaty a-moll* 15-letniego adepta kompozycji z pewnością doceniło jury Konkursu Kompozytorskiego im. I.J. Paderewskiego w Lipsku w 1898 roku, przyznając jej I nagrodę. Kolejną najwyższą lokatę konkursową Fitelberg zajął trzy lata później, w 1901 roku, za *Trio f-moll* op. 10 (Konkurs ordynata hrabiego Maurycego Zamojskiego w Warszawie)¹⁵. Sukcesy te utwierdzały młodego muzyka w słuszności wyboru drogi twórczej. W pierwszym dziesięcioletnim okresie działalności Fitelberga powstawały niemal wyłącznie utwory skrzypcowe. Następnymi po *I Sonacie* były: *Berceuse*, *Mazurka* (obydwa bez numeru opusowego), wspomniany już *Romans A-dur* i wreszcie ukoronowanie „skrzypcowej teki” przyszłego dyrygenta – *II Sonata F-dur* op. 12, dzieło dojrzałe, przejawiające najszlachetniejsze cechy neoromantycznego patosu oraz wprowadzające w II części interesujące, impresjonistyczne innowacje. Poza utworami skrzypcowymi Fitelberg skomponował w tym okresie tylko dwie pozycje *Trio fortepianowe f-moll* i fortepianowe *Chanson triste*. Mając już doświadczenie na polu formy cyklicznej, w 1902 roku Fitelberg rozpoczął pracę nad *Koncertem skrzypcowym d-moll*. Utworu tego jednak nigdy nie ukończył. Skromna pod względem liczby, lecz wartościowa artystycznie, karta wiolinistyczna była „kompozytorską towarzyszką” Fitelberga – studenta i muzyka orkiestrowego, natomiast muzykę symfoniczną tworzył on w pierwszych latach swej działalności dyrygenckiej.

Prezentacja utworów skrzypcowych Grzegorza Fitelberga – forma i język dźwiękowy

Głównym celem analizy utworów skrzypcowych Fitelberga jest odpowiedź na następujące cztery problemy badawcze (pytania):

1. Czy w tym obszarze kompozytorskiej aktywności nastąpiły przemiany języka dźwiękowego?
2. Jeśli nastąpiły takowe, to jakich elementów dotyczyły i jaki to miało wpływ na stylistyczny profil utworów?
3. Jakie zaistniały współzależności między językiem dźwiękowym i środkami techniki instrumentalnej a wybranym gatunkiem?
4. Jakim przemianom podlegała strona wyrazowa utworów?

Prawdopodobnie pierwsze próby kompozytorskie podejmował Fitelberg jeszcze jako nastolatek. Wpływ na jego wczesny okres twórczości miał zapewne Zygmunt Noskowski – nauczyciel kompozycji Fitelberga w Warszawskim Instytucie Muzycznym.

¹⁵ Tamże, s. 15.



Ilustracja 1. Strona tytułowa wydania miniatur skrzypcowych Grzegorza Fitelberga oficyny Gebethner & Wolf (1914–1918)

Pierwszy utwór, *Romance sans paroles D-dur op. 11 nr 1*, już w samym tytule ujawnia swe pokrewieństwo z idiomem mendelssohnowskiej liryki instrumentalnej, a także z rosyjską liryką wokalną. Alfred Einstein w monografii o muzyce romantycznej wskazuje na sentymentalizm jako naczelną cechę *Lieder ohne Worte* Mendelssohna. W rozwinięciu swej tezy objaśnia:

Sam już tytuł wiele mówi o ich zawartości: melodie ujęte w formę pieśni z delikatnym, dyskretnym akompaniamentem, swoistego rodzaju duety, unikające na ogół precyzowania, o co w nich chodzi, choć niekiedy zbliżone do tak zwanych „utworów charaktery-

stycznych” w rodzaju pieśni gondolierów, prząszniczek, pieśni myśliwych, kołysanek, pieśni ludowych¹⁶.

Fitelberg nie powieliła biernie tego wzorca, zwłaszcza w budowie formalnej i kształtowaniu. Jedynie w relacji głosu melodycznego i akompaniującego można odczytać inspiracje płynące z muzyki Mendelssohna¹⁷. *Romance D-dur* w makroformie wykazuje dwudzielną budowę A A₁. Temat otwierający – a – jest symetrycznym okresem odpowiadającym. Po jednorazowej ekspozycji tematu ukazuje się od razu myśl poboczna b, rozwijająca swój wątek. Staje się ona punktem wyjścia dla ewolucyjnej narracji, z kulminacją w taktach 17–20. Incipit myśli pobocznej powtarza się w wyższym rejestrze, otwierając nową fazę rozwojową b₁, wprowadzającą struktury figuracyjne. Rysujące się tu dwa etapy rozwoju ewolucyjnego wykazują istotne różnice fakturalne. W pierwszym melodykę prowadzą skrzypce na tle jednolitego, akordowego akompaniamentu fortepianu, w drugim włącza się korespondencja motywiczna między instrumentami. Motywy melodyczne przejmuje fortepian. Posiadają one charakter komplementarny w stosunku do myśli kulminacyjnej, są jej „wybrzmieniem”¹⁸. Ogniwo A₁ intonuje temat początkowy w odmiennej wersji, która polega na rozbiciu obydwu zdań na dwa oddzielne odcinki – każdy z nich tworzy własną postać poprzez nowe rozwinięcie w bardziej skontrastowanej szacie fakturalnej. Materiał poprzednika z figuracyjnym rozszerzeniem posiada charakter zawieszenia, znaku zapytania, wyrażonego pochodem gamowym do wysokiego rejestru i podkreślonego łagodnym e-moll septymowym. Fraza następnika swobodnie przechodzi w figuracyjną refleksję końcową w funkcji kody. Łagodne wygasanie narracji wieńczy równie łagodna kadencja plagalna (S, °S, T). Fitelberg konstruuje tu formę binarną:

$$\begin{array}{cccc} & A & & A_1 \\ a & & b & & a_1 & & b_1 \end{array}$$

Schemat formalny 1. *Romance sans paroles D-dur* op. 11 nr 1

Faktura *Romance D-dur* jest bardzo wyważona. Operuje prostą zależnością akordowo-melodyczną skrzypiec i fortepianu. Najwyższy stopień zmienności kształtów faktury przypada na odcinek b₁. Tu też do głosu dochodzi silniejsza chromatyka i wychylenia do dalszych tonacji. Melodyka, jako główny nośnik wyrazu, jest bogata w wariantowaniu motywów, porusza się w szerokim ambitusie. Miarowy tok podłoża harmonicznego w stałej pulsacji z kołyszącą strukturą

¹⁶ A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, przeł. M. i S. Jarocińscy, PWM, Kraków 1983, s. 215.

¹⁷ W polskiej muzyce skrzypcowej doby schyłkowego romantyzmu miniatury tytułowane *Romans* wyszły także spod pióra innych twórców: Aleksandra Zarzyckiego i Adama Andrzejewskiego, ten drugi był – nawiasem mówiąc – wykonawcą sonat Fitelberga.

¹⁸ M. Renat, *Romans skrzypcowy...*, s. 88.

rytmiczną zestawiony jest z nieregularnością rytmiczną partii skrzypcowej. Liryczna kategoria wyrazowa przyjmuje dwie odmiany: liryki spokojnej, refleksyjnej (odcinki tematyczne a₁) oraz narracyjno-dynamicznej (odcinki b₁)¹⁹. Nietypowe z punktu widzenia rozwoju ewolucyjnego formy jest umiejscowienie wyrazowej kulminacji już w drugim odcinku b pierwszego ogniwa A, po której dopiero następuje przetwarzanie materiału tematycznego.

G. Fitelberg, op. 11, № 1.
(1892)

Violon. *Andante.* *p* *espressivo* *sul G* *sul D*

PIANO. *p*

Przykład 1. Grzegorz Fitelberg, *Romance sans paroles D-dur* nr 1, takty 1–5

Drugą kompozycją w młodzieńczym dorobku Fitelberga jest *I Sonata a-moll na skrzypce i fortepian* op. 2²⁰. Obok nieukończonego *Koncertu skrzypcowego d-moll* jest jedyną niepublikowaną pozycją jego dorobku wiolinistycznego. Rękopis utworu znajduje się w zbiorach Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Niestety jest on niekompletny. Zachowana partytura rozpoczyna się od taktu 55, natomiast głos skrzypcowy zachował się w całości²¹. W spisie kompozycji znajdującym się na tylnej okładce wydania *II Sonaty F-dur* op. 12 oraz *Pieśni* op. 19 *I Sonata a-moll* figuruje pośród utworów pozostających wówczas „w druku”. Krótki okres funkcjonowania Spółki Nakładowej w pierwszych latach XX wieku zapewne uniemożliwił realizację wszystkich planów edytorskich. Jak wcześniej wspomniano, *I Sonata a-moll* była pierwszym znaczącym sukcesem kompozytorskim młodego Fitelberga. O przyznaniu I nagrody na Konkursie im. Ignacego Jana Paderewskiego w Lipsku informowały warszawskich melomanów trzy czasopisma: „Bluszcz” (1898, nr 35, s. 277), „Życie” (1898, nr 35, s. 472) oraz „Tygodnik Mód i Powieści” (1898, nr 37, s. 367)²².

¹⁹ M. Renat, *Romans skrzypcowy...*, s. 89.

²⁰ W katalogu tematycznym Iwony Bias *Sonata a-moll* figuruje pod numerem „1”; zob. teŹe, dz. cyt., s. 15.

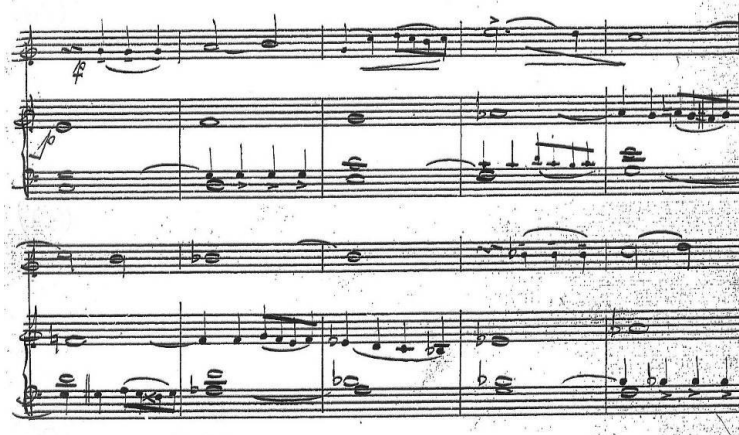
²¹ Na potrzeby nagrania płytowego, dokonanego w 2010 roku przez oficynę *Acte Préalable* w Warszawie, rekonstrukcji brakującego fragmentu partytury podjął się Romuald Twardowski; zob. J. Jarnicki, *Wstęp*, komentarz do płyty CD, *Grzegorz Fitelberg, Complete Works for violin & piano*, Andrzej Gębski, violin, Soyeon Lim, piano, *Acte Préalable*, AP0207, 2010, s. 5.

²² I. Bias, dz.cyt., s. 16.

Trzyczęściowa *I Sonata a-moll* oparta została na wzorcach klasycznych. Urzeka swą inwencją melodyczną, prostą, utrzymaną w I części *Allegro assai* w nostalgicznym tonie. Główny temat poruszający się tonalnie między a-moll eolskim i harmonicznym jest lapidarny w swej okresowej konstrukcji. W rozwoju wątku tematycznego młody kompozytor posługuje się pracą motywiczną. Wyodrębnia dwa motywy tematu, sekwencyjnie przenosząc je do coraz wyższego rejestru. Buduje kulminację pośrodku płaszczyzny tematycznej, a po niej kontynuuje jej narrację z użyciem techniki korespondencji motywicznej między fortepianem i skrzypcami. Klasyczna modulacja do C-dur poprzedza pogodny, pastoralny w charakterze drugi temat. Jego rozwój jest zbliżony do przebiegu tematu pierwszego. Epilog kształtem melodycznym jednoczy struktury przejęte z obydwu tematów.

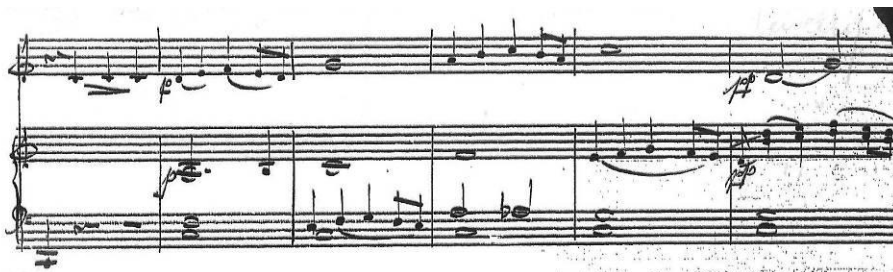


Przykład 2. Grzegorz Fitelberg, *I Sonata a-moll na skrzypce i fortepian* op. 2, część I, *Allegro assai*. Temat pierwszy (partia skrzypcowa), takty 1–15²³



Przykład 3. Grzegorz Fitelberg, *I Sonata a-moll na skrzypce i fortepian* op. 2, część I, *Allegro assai*. Temat drugi (partytura), takty 65–74

²³ Przykłady nutowe z *I Sonaty a-moll*, za: Fitelberg Grzegorz, *I Sonata a-moll na skrzypce i fortepian* op. 2, rękopis, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, Archiwum Kompozytorów Polskich, sygn. Mus. CXII rps 1.



Przykład 4. Grzegorz Fitelberg, *I Sonata a-moll na skrzypce i fortepian* op. 2, część I, *Allegro assai*. Epilog, takty 103–108

Dwuczęściowe przetworzenie stanowi oryginalną koncepcję: pierwszy odcinek jest „właściwym przetworzeniem” pierwszego tematu (chromatyczne modyfikacje interwałowe przenoszone sekwencyjnie), natomiast drugi odchodzi od materii tematycznej i podaje nową treść o charakterze statycznego chorału (postępy prostych akordów). Repryza powtarza bez zmian 42 takty ekspozycji. Niewielkie standardowe zmiany harmoniczne w łącznikach (drugi temat w A-dur) przywołują akademicki model, co w przypadku 15-letniego kompozytora jest oczywiste.

W II części, *Andante cantabile*, Fitelberg jeszcze dobitniej ukazuje swą umiejętność ewolucyjnego rozwijania regularnego, symetrycznego tematu. Bardzo śpiewny i ekspresyjny temat poddany został przekształceniom fakturalnym i technice wariacyjnej (pierwsze ogniwo A). Ogniwo środkowe B w żywszym tempie podaje nową frazę, która splata się w repryzie z tematem głównym, tworząc ją dłuższą i bardziej rozbudowaną od ekspozycji. Po tematycznej kulminacji młody kompozytor zastosował innowacyjny chwyt, mianowicie skrzypcowy recytatyw *ad libitum* na tle fortepianowego *tremolanda* (akompaniamentu tematu ogniwa B). Praktyka recytatywnych inwokacji w muzyce romantycznej z reguły była stosowana na początku utworu lub części – tutaj pełni funkcję wyrazowej kody.



Przykład 5. Grzegorz Fitelberg, *I Sonata a-moll*, część II, *Andante cantabile*, takty 62–64

W rondzie finałowym taneczny temat utrzymany jest w klimacie tańca rosyjskiego. Może słyszalne są tu echa muzyki rodem z repertuaru orkiestry pułku

kozackiego, którą kierował jego ojciec Hozjasz. Klimat ludowy jest tu niewątpliwy. Trzytaktowa fraza melodii tematu (skoczna i figurowana) i oczywiście parzyste metrum wskazują na stylizację rosyjskiego tańca kamarinskaja²⁴. Kłasyyczny model formy rondo z trzema kupletami posłużył do budowania różnych kształtów fakturalnych, zwłaszcza w zakresie współdziałania obydwu instrumentów. Dominują tu żywiołowość i motoryka. Język dźwiękowy pod względem harmonicznym jest bardzo tradycyjny, a w sferze wyrazowej zbliża się do ekspresywności rosyjskiej muzyki romantycznej. Wyraża się intensyfikacją czynnika melodycznego, podbudowanego szerokimi akordami w stylu Rachmaninowa (cecha ta jest jeszcze bardziej wyeksponowana w *II Sonacie F-dur*). W monografii poświęconej polskiej sonacie skrzypcowej czytamy na temat *I Sonaty a-moll* następujące uwagi:

Najbardziej dynamicznym współczynnikiem języka tego utworu jest faktura. Relacja między instrumentami jest stale komplementarna, częste są dialogi motywiczne. Partia skrzypcowa odwołuje się do naturalnych środków, właściwych technice instrumentu. Stała fluktuacja figuracji i sekwencji kantylenowych wynika wprost z zasad gry kameralnej²⁵.

W *I Sonacie a-moll* młodzieńcki twórca stosował głównie określenia agogiczne i dynamiczne. Jedynie część II posiada dookreślenie *cantabile*. Teoria analizy integralnej Mieczysława Tomaszewskiego zakłada podział utworów na dwie zasadnicze kategorie:

1. o ekspresji apriorycznej (konstytutywnej dla utworów w rodzaju lamentu, humoreski, kołysanki, czy trenu) i 2. o ekspresji posteriorycznej (wynikającej z charakteru użytych form i środków ekspresywnie niejednoznacznych). W innej perspektywie np.: 1. o ekspresji słownie dookreślonej lub 2. o ekspresji domyślnej, wymagającej wczytania się w utwór²⁶.

W dziełach typu sonata mamy do czynienia z ekspresją posterioryczną, wynikającą z charakteru użytych środków. W tematach omawianej młodzieńczej sonaty dominuje *topos* kantylenowy, liryczny. Wczytując się w utwór, poddajemy go własnej interpretacji. Temat pierwszy ustępu I poprzez eolską odmianę tonacji a-moll posiada rys tajemniczości i nostalgii, a drugi to pogodna, pozytywna kantylenowość. Przekształcenia tematów w przetworzeniu dodają ciemniejszego kolorytu i nasilają energetykę toku muzycznego. Intensywną ekspresją odznacza się część II. Temat posiada tu charakterystyczny „wzlot melodyczny” (dwukrotny skok o septymę w górę w pierwszej frazie) – tworzy charakter *dolcissimo*. Wielokrotne powtórzenia tej frazy w wyższym rejestrze wydatnie ją podkreślają. Część III wnosi charakter taneczny rodowodu ludowego, o żywiołowym charakterze. *I Sonata a-moll* świadczy o bardzo dobrym opanowaniu „warsztatu kameralnego” przez młodzieńckiego kompozytora.

²⁴ L. Zganiacz-Mazur, *Tańce*, Wydawnictwo Muzyczne „Contra”, Warszawa 2004, s. 108.

²⁵ M. Renat, *Sonata skrzypcowa...*, s. 84.

²⁶ M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, publikacja nr 69, Kraków 2000, s. 42–43.

Trzy lata później Fitelberg zwraca się ponownie do miniatury lirycznej, komponując w 1897 roku *Berceuse cis-moll na skrzypce i fortepian*²⁷. Utwór został opublikowany w przedziale lat 1914–1918 (por. Przykład 1). XIX-wieczna liryka instrumentalna to obszar twórczości niezwykle bogaty i zróżnicowany, przyjmujący wielorakie odmiany kategorii wyrazowych, a co za tym idzie zróżnicowane sposoby ukształtowania wewnętrznego.

Berceuse, podobnie jak obydwie *Romance sans paroles*, należy do typu miniatury jednolitej wyrazowo, jej muzyczna treść wyprowadzona jest z pierwszej frazy. Spójność materiałową zakłada już sam temat, w którym następnik jest melodycznym wariantem poprzednika, z zastosowaniem odwrotnego kierunku następstw interwałowych. Modalna, łagodna linia tematu wynika ze stabilnego podłoża harmonicznego, opartego na wymianie dwóch podstawowych akordów: subdominanty i toniki, a w rytmice na miarowym, kołyszącym ruchu ćwierćnotowym. Partia fortepianu utrzymana jest na przestrzeni całego utworu w tym samym rodzaju faktury. Wynika to oczywiście z przyjętej koncepcji utworu – kołysanki. Ewolucja materii tematycznej kształtuje się poprzez pracę motywiczną, swobodną technikę progresji, zasadę selekcji fraz, powtarzanych w ruchu wznoszącym, ze stopniowaniem dynamiki. Trzyczłonowa budowa *Berceuse* (A A₁ A) intensyfikuje przebieg w ogniwie środkowym. Rozwój tematu prowadzi już w ekspozycyjnym ogniwie A do pierwszej kulminacji, a w A₁ do kulminacji na wyższym harmonicznym stopniu rozwoju – w odległej tonacji b-moll i w spotęgowanej dynamice. Fraza tematu powtarzana jest wręcz *ostinato* w toku ewolucyjnych działań i nie ulega przekształceniom tonalno-melicznym.



Przykład 6. Grzegorz Fitelberg, *Berceuse*, kulminacja w A₁, takty 35–41

Młody kompozytor postępuje bardzo nietypowo, w tej krótkiej kulminacji przesuwając frazę tematyczną o półton w górę z jednoczesnym, gwałtownym wyciszeniem dynamiki. Kulminację wyraża silnym stopniowaniem dynamiki i „oddaleniem tonalnym”, niesprzężonym z wysokim rejestrem skrzypiec, tak typowym dla momentów „najwyższej ekspresji” w utworach skrzypcowych. Zaawansowana chromatyka współdziałała stale z techniką paralelnych przesunięć tej samej frazy. Toteż har-

²⁷ Brak numeru opus.

monika jest najciekawszym, formotwórczym elementem w *Berceuse*. W kadencjach nie ma odniesień dominantowo-tonicznych, zastępują je zestawienia medianowe. W kadencji końcowej są to następstwa: cis – A – A⁷ – e – cis. Związki funkcyjne między akordami są w tej miniaturze bardzo rozluźnione. W porównaniu z dwoma wcześniejszymi utworami *Berceuse* ukazuje wyraźny postęp w rozwoju języka dźwiękowego oraz prezentuje odmienną koncepcję budowania narracji – koncepcję motywicznego snucia z wykorzystaniem chromatyki.

Ponownie trzyletnia przerwa oddziela powstanie kolejnej miniatury po *Berceuse*. Tym razem jest to utwór taneczny, tak bardzo rozpowszechniony w muzyce polskiej – *Mazurka* z 1900 roku, opublikowana w tym samym zbiorze, co pozostałe miniatury. W komentarzu płytowym nagrania utworów skrzypcowych Fitelberga znajdujemy zwięzły rys utworu zawierający relację do innych utworów polskiej twórczości skrzypcowej:

Dziarska rytmika *Mazurka* odwołuje się do pierwowzoru rodem z *Dudziarza* Wieniawskiego, a jego muzyczna fizjonomia przywołuje skojarzenia z *Mazurem* Emila Młynarskiego i bardzo popularnym *Mazurkiem* Aleksandra Zarzyckiego. Prostota, taneczny wdzięk, skoczne rytmy, szczypta wirtuozowskiego rozmachu sprawiają, że utwór ten z powodzeniem mógłby zasilić nasze biblioteczki pedagogiczne. [...] Klarowna faktura, gwałtowne zmiany dynamiczne – wszystko jest tu wyrazem typowo polskiego idiomu mazurowego²⁸.

Miniatura ta, w tonacji G-dur, odznacza się prostotą, zarówno tonalno-harmoniczną, jak i fakturalną. Wszystkie środki zostały podporządkowane uwypukleniu cech mazurowych. Melodyka o linii falistej postępuje w szerokim ambitusie, eksponuje rytm punktowany na pierwszej części taktu.

Przykład 7. Grzegorz Fitelberg, *Mazurka*, takty 6–18

²⁸ M. Renat, *Muzyka skrzypcowa Grzegorza Fitelberga*, komentarz do płyty CD, *Grzegorz Fitelberg, Complete Works for violin&piano*, Andrzej Gębski, violin, Soyeon Lim, piano, Acte Préalable, AP0207, 2010, s. 8.

Symetryczny w budowie temat tworzy standardowy układ ABA₁. Akordowy akompaniament tylko w rozwinięciach tematu wzbogaca się o motywy kontrpunktujące. Ogniwo B, o łagodniejszym wyrazie, nosi cechy przetworzenia, wprowadza dalsze odniesienia tonalne (f-moll, Ges-dur). I znów wzorem poprzednich miniatur praca motywiczną przenosi materiał muzyczny na różne stopnie, dopełnia figuracjami gamowymi i akordami *arpeggio*. W rozwoju języka muzycznego *Mazurka* nie stanowi postępu jakościowego, tylko rozszerzenie gatunkowe, nowe doświadczenie twórcze kompozytora-skrzypka. Trudno byłoby dziś dociec, jaki repertuar wykonywał Fitelberg, będąc studentem Stanisława Barcewicza, ale z pewnością zawierał on utwory taneczne, będące w pedagogice, jak i repertuarze koncertowym stałym punktem.

W roku 1900 komponuje Fitelberg *Romance sans paroles A-dur nr 2*, który – przypomnijmy – wraz z wcześniejszym o osiem lat *Romance D-dur* został wydany jako op. 11. W odróżnieniu od wcześniejszego utworu *Romance A-dur* jest utrzymany w żywym tempie *Agitato*. Płynną, ciągłą narrację zapewnia mu stały, synkopujący ruch rytmiczny. Zasady kształtowania formy i jej budowa pozostają te same, co we wcześniejszej miniaturze (A A₁). Temat także wykazuje konstrukcję symetryczną, a jego rozwój polega na operowaniu w różnych tonacjach wyodrębnionym motywem z pierwszej frazy (tzw. ewolucjonizm selektywny). Z rozwinięcia myśli tematycznej wyrasta faza przetworzeniowa, budowana zmianami chromatycznymi, z ożywieniem ruchu figuracyjnego w partii fortepianu. Przetworzeniowy tok utrzymany jest również w reprzyści, temat powraca i buduje nowe rozwinięcie z modyfikacją interwałową. Kulminację wyrazową, będącą motywiczną konkluzją wcześniejszego etapu rozwojowego, ukazuje pierwsze ogniwo. *Romance A-dur* należy do pastoralnej odmiany kategorii lirycznej, zabarwionej pierwiastkiem tanecznym (stały model rytmiczny akompaniamentu). Harmonika oparta jest na tradycyjnych strukturach akordowych; w fazie przetworzeniowej buduje fragmentarycznie akordykę w trzech, a nawet czterech warstwach.

Porównanie obydwu miniatur op. 11 prowadzi do wniosku, że technika kompozytorska Fitelberga poczyniła postęp w zakresie faktury i kształtowania melodyki. *Romance D-dur* posługuje się prostszymi układami faktury (miarowa rytmika) oraz melodyką z przewagą ruchu sekundowego i tercjowego (sporo zwrotów na rozłożonych trójdźwiękach). Drugi utwór wypowiada się meliką bogatszą interwałowo, częściej stosuje chromatykę, bardziej złożona jest faktura fortepianu poprzez budowanie szerszych akordów i wykorzystanie najniższego rejestru tego instrumentu. Bogatsza chromatyka powoduje też obecność akordów alterowanych. Różnice te jednakże nie powodują naruszenia stylistyki, raczej poszerzają ten sam obszar liryki instrumentalnej. Według klasyfikacji Mieczysława Tomaszewskiego, dotyczącej badań ekspresji utworów muzycznych, miniatury tu omówione są utworami o ekspresji apriorycznej, która jest konstytutywna dla rodzaju kształtowania i doboru środków technicznych.

Badaniu poddają się przede wszystkim swoiste katalogi repertuarów określić ekspresywnych charakterystycznych dla danego utworu czy danego kompozytora, dla danego gatunku czy stylu²⁹.

Oczywistym jest fakt, że pewne rodzaje oznaczeń ekspresji są związane z określonymi gatunkami, tym niemniej pomiędzy poszczególnymi utworami tego samego gatunku zawsze są pewne różnice. W badanym tu zakresie twórczości takie różnice zachodzą. Obydwa utwory Fitelberga o tej samej nazwie *Romance* różnią się zarówno ogólnym charakterem, jak i kształtowaniem narracji. Pastoralny typ liryki w pierwszym z nich przyjmuje odcień „rozmarzenia”, jest bardziej śpiewny i epicki zarazem. Z określić ekspresywnych wyrazowych kompozytor zastosował tylko jedno: *espressivo*, na początku utworu i przy powrocie tematu w ogniwie A₁. Jak już wcześniej zaznaczono, strona wyrazowa jest w toku kompozycji niuansowana. W drugim *Romance A-dur* w tempie *Agitato* znajdujemy trzy różne oznaczenia dotyczące ekspresji utworu: *molto espressivo* na samym początku, *con passione* w kulminacji i *dolce* w reprzyzie na etapie uspokajania narracji. Jeżeli chodzi o dynamikę, to w obydwu miniaturach jest ona taka sama i mieści się w amplitudzie od *pp* do *ff*. Wspólną ich cechą pozostaje również sposób budowania kulminacji i umiejscowienie jej w pierwszym ogniwie formy.

Ostatni ukończony utwór wiolinistyczny Fitelberga to *II Sonata F-dur na skrzypce i fortepian* op. 12 z 1901 roku. W tym czasie Fitelberg pracował jako koncertmistrz grupy II skrzypiec w nowo powstałej Filharmonii Warszawskiej, jeszcze przed swym debiutem dyrygenckim. Uważam, że dzieło to wymaga większej uwagi co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze jest to najlepszy co do wartości artystycznej utwór skrzypcowy Fitelberga, po drugie jego publikacja była ściśle związana z momentem powstania Spółki Nakładowej Kompozytorów Polskich. Warto w tym miejscu szerzej przypomnieć i nakreślić genezę Spółki, chociażby z tego względu, że Fitelberg był przecież jej pomysłodawcą i inicjatorem. Okoliczności powstania Spółki relacjonuje Artur Rubinstein w swych pamiętnikach:

Książę Władysław Lubomirski, bogaty właściciel ziemski [...], był namiętym wielbicielem muzyki, co wśród polskich arystokratów nieczęsto się zdarzało. Fitelberg, od lat jego protegowany, zaproponował mu współzawodnictwo ze sławną rosyjską „Piątką” przez stworzenie czegoś podobnego w naszym kraju. Księciu pomysł się spodobał i wyłożywszy znaczną sumę pieniędzy, zorganizował Spółkę Nakładową Młodych Kompozytorów Polskich, na której czele sam stanął. Pierwszymi członkami byli Fitelberg, Szymanowski, Ludomir Różycki i Apolinary Szeluto³⁰.

Pierwszą publikacją Spółki był utwór Ludomira Różyckiego. Ze wspomnień kompozytora dowiadujemy się, że organizację wspierał finansowo nie tylko ks. Lubomirski:

²⁹ M. Tomaszewski, dz. cyt., s. 42.

³⁰ A. Rubinstein, *Moje młode lata*, PWM, Kraków 1986, s. 245.

[...] co do szczegółów założenia Spółki Nakładowej, to pierwsze kompozycje wydane pod tą firmą były moje, fundusz na ich wydanie ofiarował pan Konstanty Sarnecki, wiolonczelista i obywatel z Podola, następnie była wydana Sonata Fitelberga (skrzypcowa) z dochodu pierwszego koncertu Spółki Nakładowej urządzonego w lecie 1905 w Zakopanem. Udział przyjmowali: Fitelberg (skrzypce), Różycki i Szeluto (fortepian)³¹.



Ilustracja 2. Strona tytułowa wydania Spółki II Sonaty F-dur z 1905 roku

³¹ Z listu L. Różyckiego do Zdzisława Jachimeckiego, 20 II 1907, cyt. za: Karol Szymanowski. *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora 1903–1919*, t. 1, red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1982, s. 61.

II Sonata F-dur Fitelberga została zatem pierwszy raz wykonana na koncercie w Zakopanem w 1905 roku. Nie miała szczęścia do sponsora wydawniczego, jej publikację sfinansowano z dochodu, jaki przyniósł ów pierwszy organizowany przez Spółkę koncert kameralny, o którym pisał Różycki. Z listu nie wynika jednoznacznie, kto był jej współwykonawcą – pianistą, Różycki czy Szeluto. Ten drugi w swych wspomnieniach, zachowanych w bibliotece PWM, podaje jeszcze inne szczegóły:

W Zakopanem, w często odwiedzanym przez nas, początkujących kompozytorów polskich, domu znanego estety i malarza Stanisława Witkiewicza, powstała myśl urzędnika pierwszego koncertu kompozytorskiego. Na tym koncercie, który odbył się w Sali hotelu *Stamary*, wykonałem po raz pierwszy szereg preludiów Karola Szymanowskiego. Katot³² wówczas nie był obecny w Zakopanem. Cały dochód z tego koncertu poświęciliśmy na wydawnictwo utworów kompozytorów „Młodej Polski w muzyce”³³.

W 1905 roku, Fitelberg przebywał już w Berlinie, po rezygnacji z pracy w Filharmonii Warszawskiej. Tam też na studia pianistyczne przybyli krewni Karola Szymanowskiego, Henryk i Natalia Neuhausowie, z którymi Fitelberg nawiązał bliskie relacje towarzyskie. Henryk Neuhaus opisuje ten fakt w liście do rodziców z maja 1905 roku:

Fitelberg strasznie sympatyczny i czarujący muzyk, jest teraz całkowicie pochłonięty Wagnerem³⁴.

Z tej zażyłości z rodzeństwem Neuhausów wyniknęła dedykacja *II Sonaty*, adresowana do Tali Neuhaus.

Budowa formalna 3-częściowej *II Sonaty F-dur* odpowiada normom późnoromantycznych sonat. Forma sonatowa, która w XIX wieku wyparła rondowy układ w części finałowej, wypełnia części skrajne (w *I Sonacie a-moll* było jeszcze rondo). Istotną cechą budowania tej tradycyjnej formy w omawianym utworze jest szeroko rozplanowana praca tematyczna w ekspozycji i reprzyzie, przez co następuje skrócenie ogniwa przetworzeniowego. Płaszczyzny tematów bazują na melodycznej prostocie głosu skrzypcowego i rozbudowanej fakturze fortepianu. Przytoczmy krótką charakterystykę sonaty:

Faktura fortepianowa czyni duży postęp w stosunku do wcześniejszych utworów, a zwłaszcza *I Sonaty a-moll*. Wręcz wirtuozowska partia fortepianowa, ukształtowana zaawansowaną techniką akordową, powoduje jej materiałową przewagę. Partia skrzypcowa skomponowana została w kategorii kantylenowej. Praca tematyczna operuje bogatszą paletą środków technicznych [...]: oprócz progresywnych przesunięć tematów, zmian harmoniczných Fitelberg już to z racji bardziej zróżnicowanej partii fortepianowej stosuje przekształcenia fakturalne, np. zmiany faktury akordowej na akordowo-figuracyjną, liczne głosy kontrapunktujące. W kwestii dystrybucji tematów stosuje chwyt przypo-

³² Młodzieńczy pseudonim Szymanowskiego.

³³ Z *niepublikowanych wspomnień Apolinarego Szeluty*, cyt. za: Karol Szymanowski. *Korespondencja...*, s. 61–62.

³⁴ Cyt. za: L. Markiewicz, dz. cyt., s. 17.

mnienia pierwszego tematu I części w przetworzeniu III części w nowej, kolorystycznej oprawie harmoniczej (akordy fortepianu w skrajnych rejestrach) i nowym ujęciu agogicznym i tonalnym³⁵.

G. Fitelberg, Op. 12

Violine. *Allegro. molto espressivo*
p

Pianoforte. *p*

Przykład 8. Grzegorz Fitelberg, *II Sonata na skrzypce i fortepian* op. 12, cz. I, *Allegro*, pierwszy temat, takty 1–9

Andante quasi adagio.

ritard. pp

ritard. pp

molto espress.

Przykład 9. Grzegorz Fitelberg, *II Sonata na skrzypce i fortepian* op. 12, cz. III, *Allegro agitato*, cytata tematu z I cz., takty 113–123

³⁵ M. Renat, *Sonata skrzypcowa...*, s. 91.

Praktyka integracji tematycznej, polegająca na powrotach tematów I części w dalszych częściach utworu, utrwalona głównie w wielu dziełach symfonicznych II połowy XIX wieku, znalazła również zastosowanie w *II Sonacie F-dur* Fitelberga.

Specjalnej uwagi wymaga środkowe *Intermezzo – Andantino tranquillamente*. Już oznaczenie ekspresywne *tranquillamente* sugeruje wysoki stopień specyfikacji wyrazowej. Wynika ona w sposób oczywisty ze stylistycznej odrębności. Dwudziestodwuletni kompozytor sięga po impresjonistyczny koloryt. Całkowicie nowe potraktowanie metro-rytmiki, typ liryki kontemplacyjnej, statycznej w toku narracji, tworzą diametralny kontrast względem części skrajnych. Innowacyjny (w kontekście stylistyki neoromantycznej) jest sam materiał dźwiękowy, aczkolwiek tonalnie usytuowany w G-dur. Ośmiotaktowy, polimetryczny temat zbudowany jest z czterech dwutaktowych fraz, lecz nierównomiernych (wymienność metrów: $\frac{5}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$). Melodyka budowana lapidarnymi pochodami gamowymi w dwugłosie jest ascetyczna, pozbawiona rozwojowej dynamiki. Realizacja materii tematycznej powierzona została partii fortepianu, skrzypce pełnią rolę wyłącznie kontrapunktującą.

Przykład 10. Grzegorz Fitelberg, *II Sonata F-dur*, cz. II, *Intermezzo. Andantino tranquillamente*, temat, takty 12–23

Powyższy temat rozwijany jest poprzez wielokrotne jego powtórzenia, paralelne przesunięcia rozpoczynające się od różnych stopni bez zmian jego statycznego obrazu rytmicznego i z delikatnymi modyfikacjami rysunku interwałowego. Podobnie jak w innych swych utworach, Fitelberg przyjmuje czynnik tonalno-harmoniczny jako wiodącą siłę formotwórczą. Stąd też wynika duża rola

chromatyki, dopełnień dwu- i czterodźwiękowych w linii tematu. Budowa tej części tworzy układ trójstopniowy A A₁ A₂. W ostatnim ogniwie, A₂, temat zostaje harmonicznie wzbogacony „wytercjowaniem” linii melodycznej i dopełnieniem oktawowym.

Materiał muzyczny *II Sonaty F-dur* w partiach obydwu instrumentów wzajemnie się dopełnia. Odcinki tematów tworzą korespondencję motywiczną między partią fortepianu i skrzypiec. Ostatni ukończony utwór skrzypcowy Fitelberga w sposób naturalny jawi się jako dzieło najbardziej dojrzałe w ewolucji techniki kompozytorskiej i strony wyrazowej młodzieńczych utworów skrzypcowych. W tej sonacie katalog oznaczeń ekspresywnych rozszerza się. Otwierający temat części I jest określony *molto espressivo*. Jego szerokie frazy kantylenowe grawitują w stronę narracji epickiej. Drugi temat, zgodnie z określeniem *tranquillo*, jest spokojnym, lirycznym dopełnieniem, wypowiada się krótką frazą o kadencyjnej formule opadającej melodyki. Z kolei epilog *dolce* kończy ekspozycję tylko jednym motywem, będącym zwięzłą konkluzją końcową. Przetworzenie przekształca charakter wyrazowy pierwszego tematu w kategorię *agitato* o niespokojnym toku narracji. Część II *Intermezzo* to liryka wyrazowo pasywna, ukazująca moment zasłuchania w „harmoniczne wędrówki”.

Porównując *II Sonatę* z poprzednim utworem, trzeba zauważyć, że pomiędzy drugim *Romance A-dur* i tą sonatą zachodzi spora różnica w języku dźwiękowym, dokonuje się bardzo istotny postęp w harmonice i fakturze.

Adolf Chybiński w pierwszych latach XX wieku skreślił wiele uwag o talencie twórczym młodego Fitelberga. W uwagach o *II Sonacie F-dur* Chybiński podkreśla pozytywne i słabsze cechy utworu:

W sonacie skrzypcowej (op. 12) już panuje większa niezależność w tematyce, większa jasność budowy; ale i tu nie ma niezwykłych rzeczy. Rubinsteinowsko-Czajkowski wpływ bardzo widoczny. W ostatniej części sonaty jest bardzo jasno zaznaczone, że już wówczas «Śmierć i wyzwolenie» było znane kompozytorowi. Zbyt jednak mało tematycznej roboty, mało możliwości wyzyskania tematu i operowania jego częściami³⁶.

Jak każda opinia, tak i ta posiada znamiona indywidualnych odczuć percepcyjnych. Warto przytoczyć dla porównania opinie recenzentów, które ukazały się po wykonaniu *II Sonaty F-dur* w Moskwie i w Warszawie. W Moskwie *II Sonata* zabrzmiała 4 listopada 1909 roku, o czym informuje sprawozdawca warszawskiego dwutygodnika „Przegląd Muzyczny” w pierwszy dzień roku 1910. Zamieszcza on tłumaczenie recenzji opublikowanej w „Rosyjskiej Gazecie Muzycznej” („Русская музыкальная газета”), relacjonującej koncert złożony z utworów kompozytorów młodopolskich. Rosyjski recenzent podkreślił walory muzyczne *II Sonaty*:

Duże zaciekawienie wzbudził wieczór poświęcony młodo-polskiej muzyce, zupełnie u nas (tj. w Moskwie) nieznaney [...]. Najbardziej interesującym numerem koncertu była

³⁶ A. Chybiński, *Grzegorz Fitelberg*, „Młoda Muzyka” 1909, nr 19, s. 1–2.

sonata skrzypcowa F-dur Grzegorza Fitelberga. Utwór to o bogatej szacie melodyjnej i to melodyjności wcale nie bladej. W kombinacjach harmonicznyc autor nie hołduje zbyt ideom „modernizmu”, można go tylko posądzić o to w „Intermezzo” ze względu na ciągłe zmiany rytmu. Czy rytmy te podyktowało autorowi natchnienie? Zdaje mi się, że nie, gdyż to stanowi kontrast do części pierwszej i ostatniej. W melodyce tych dwóch części jest bardzo dużo liryzmu słowiańskiego, nawet można powiedzieć: dużo Czajkowskiego. Sonata brzmi pięknie i słucha się jej z przyjemnością. Do lepszych ustępów finału należy reminiscencja w E-dur z pierwszej części sonaty [...]. Wykonawcami sonaty byli: pan Sibir i organizatorka koncertu, pianistka, p. Miller-Choroszevska³⁷.

Po kolejnych czterech latach pianista i recenzent A. Zabłocki relacjonował na łamach „Przeglądu Muzycznego” koncert kompozytorski Fitelberga w Warszawie, na którym wykonano obydwie sonaty. Zabłocki porównuje sonaty z pieśniami, które Fitelberg skomponował po utworach skrzypcowych:

Dwie sonaty skrzypcowe (a-moll i F-dur) i szereg pieśni złożyły się na program koncertu kompozytorskiego Grzegorza Fitelberga. Sonata a-moll op. 2 [...] pochodzi z najwcześniejszej doby twórczości autora, nie zawierając jeszcze cech charakterystycznych dzieł późniejszych; kontrastuje nawet z nimi, wyróżniając się jasnym, przystępnym stylem i piękną inwencją melodyjną, konserwatywną, jeśli można się tak wyrazić. Już w drugiej sonacie (op. 12) całość jest utrzymana w charakterze bardziej „postępowym”, który w pieśniach (op. 22 i 23) osiąga swego apogeum. Mieliśmy więc do pewnego stopnia obraz talentu kompozytorskiego autora w dziedzinie muzyki kameralnej i wokalne³⁸.

W następnym akapicie cytowany recenzent przytacza „przygodę” wykonawcy, Adama Andrzejewskiego³⁹, która przytrafiła mu się w trakcie wykonania:

Wykonawcami byli p. Zofia Bernstein-Mayerowa, która odtworzyła partie fortepianowe w sonatach, zwracając uwagę muzykalnością i techniką. Również świetny nasz skrzypek, p. Adam Andrzejewski, dał jak zawsze wykonanie wysoce artystyczne. Niepospolitego wirtuoza spotkał wypadek, który by niejednego skrzypka przyprawił o katastrofę: podczas wykonania drugiej sonaty (w finale) pękła mu struna E, jednak Andrzejewski dokończył z całym spokojem utwór na trzech pozostałych strunach bez najmniejszego wahania⁴⁰.

Z relacji tych wynika, że wczesne kompozycje Fitelberga funkcjonowały w życiu koncertowym, otrzymując bardzo pozytywne opinie.

Ostatnim niedokończonym dziełem skrzypcowym Fitelberga jest *Koncert skrzypcowy d-moll* op. 13. Fitelberg skomponował tylko I część koncertu, *Alle-gro appassionato*, której rękopis – pisany ołówkiem – przechowywany znajduje się w Archiwum Kompozytorów Polskich w Bibliotece Uniwersyteckiej w War-

³⁷ [b.n.a.], *Koncert muzyki polskiej w Moskwie*, „Przegląd Muzyczny” 1910, nr 1, s. 11.

³⁸ A. Zabłocki, *W sali Hermana i Grosmana*, „Przegląd Muzyczny” 1914, nr 5, s. 8.

³⁹ Adam Andrzejewski (1880–1920) – wieloletni koncertmistrz i członek kwartetu smyczkowego Filharmonii Warszawskiej, wielokrotnie koncertował solo. Jako kompozytor pozostawił dwie znane i lubiane miniatury skrzypcowe: *Burleskę* i *Romans* oraz liczne utwory pedagogiczne; zob. A. Iwanicka-Nijakowska, *Andrzejewski Adam*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000...*, s. 53.

⁴⁰ A. Zabłocki, dz. cyt., s. 8.

szawie⁴¹. Na końcu manuskrytu widnieje data: 28 III 1902, zapisana ręką kompozytora. Iwona Bias, autorka *Katalogu tematycznego dzieł Fitelberga*, podaje, że zachowało się 12 stron partytury *Finale* na skrzypce i orkiestrę i wnioskuje:

Być może, że [jest to]⁴² ostatnia część koncertu. Na partyturze nie ma wzmianki, że część ta zatytułowana *Finale* [...] należy do koncertu skrzypcowego. Jest to fragment partytury. Autograf ołówkowy, kartek 6, stron zapisanych 12⁴³.

Przykład 11. Grzegorz Fitelberg, *Koncert skrzypcowy d-moll* op. 13, początkowe takty partytury

⁴¹ G. Fitelberg, „Koncert skrzypcowy d-moll op.13. Allegro appassionato”, rękopis, Biblioteka Uniwersytecka (Warszawa), Archiwum Kompozytorów Polskich XX wieku, sygn. Mus. CXII rps 3.

⁴² Dopis autorki.

⁴³ I. Bias, *Katalog tematyczny...*, s. 27.

Rękopis części I zachowany jest w dobrym stanie, posiada 264 takty. Skład orkiestry obejmuje podwójną obsadę dętych (tylko waltornie standardowo w liczbie czterech), 2 kotły, harfę, czeleste, kwintet smyczkowy. Część I koncertu ujęta została w formę sonatową, potraktowaną jednak według indywidualnej koncepcji. Dotyczy to fazy przetworzeniowej. Koncert otwiera 10-taktowy wstęp, oparty na trzech akordach w pokrewieństwach medianowych (d, B⁷, Ges) dopełnianych melodyczną frazą grupy skrzypiec i „drzewa”.

Kantylenowy pierwszy temat intonują skrzypce *solo*. Dalej Charakteryzuje go prosta, diatoniczna linia melodyczna w odmianie eolskiej tonacji d-moll, która prowadzona jest na tle tremolandowych, również diatonicznych, współbrzmień kwintetu. Ewolucyjne rozwinięcie tematu w partii skrzypiec wprowadza chromatykę, a myśl dopełniająca, oparta na pojedynczej frazie, prowadzi do zagęszczania orkiestrowego tła i do kulminacji.



Przykład 12. Grzegorz Fitelberg, *Koncert skrzypcowy d-moll, cz. I, Allegro appassionato*, początek tematu w partii skrzypiec, takty 11–15

Płaszczyzna pierwszego tematu jest obszerna i obejmuje 57 taktów. Następujący po niej łącznik oparty został na projekcji prostych motywów, dokonuje klasycznej modulacji do tonacji F-dur. Drugi temat pozostaje w konwencji lirycznej i melodycznej prostoty. Jego czterotaktowe zdanie – podobnie jak pierwszy temat – ściśle diatoniczne, akompaniowane tłem smyczków, w figuracyjnym rozszerzeniu gwałtownie nasila udział chromatyki. Wprowadza chromatycznie przesuwane sekwencje akordowe, z kontrapunktem fletu i waltorni.



Przykład 13. Grzegorz Fitelberg, *Koncert skrzypcowy d-moll, cz. I, Allegro appassionato*, drugi temat w partii skrzypiec, takty 62–67

Kończącą fazę ekspozycji wypełnia *tutti* orkiestrowe z epilogiem. Przetworzenie anonsują melodyczne przejścia instrumentów orkiestry. Jednak jego zasadniczą treść wypełnia solowa, wirtuozowska kadencja solisty (od taktu 146). Kadencja materiałowo wykorzystuje pierwszy temat, jest jego figuracyjnym i akordowym parafrazowaniem. Sięga po wirtuozowskie elementy techniczne, takie jak: oktawowo *glissanda*, rozłożone akordy, powiązane z przejściami krótkich motywów, i szybkie pasaże. Niespotykaną tutaj innowacją jest prosty,

akordowy akompaniament harfy, harmonicznie dublujący akordy skrzypiec⁴⁴. Następstwa akordowe w kadencji wskazują na silne rozluźnienie związków funkcyjnych i swobodne operowanie akordami dysonansowymi.



Przykład 14. Grzegorz Fitelberg, *Koncert skrzypcowy d-moll, cz. I, Allegro appassionato*, fragment akordów skrzypcowych. z towarzyszeniem harfy

Repryzę otwierają analogiczne jak w ekspozycji akordy orkiestry. Materiał płaszczyzn obydwu tematów nie ulega większym zmianom. Koda wykorzystuje ponownie motywikę głównego tematu, ze zwiększeniem wolumenu brzmienia orkiestry (pełne *tutti*). W koncepcji rozpracowania materiałowego Fitelberg przyjął silną dominację pierwszego tematu, a w fazach rozwojowych zastosował regułę nasilenia chromatyki – jako środka przetwarzania fraz tematycznych. Udział chromatyki nie tylko dotyczy ciągłych zmian tonalnych, lecz także alteracji akordowych. W tym aspekcie warsztatowym *Koncert d-moll* stanowi kolejny postępowanie w zakresie harmoniki w stosunku do poprzedzającej go *II Sonaty*, w której jedynie część II dorównuje swoją inwencją permanentnych transpozycji przetworzeniowym odcinkom *Koncertu*.

W zachowanej części I *Koncertu* można dostrzec również postępowanie w zakresie techniki skrzypcowej. Rozbudowana technika akordowa, oktafowa i pasażowa wkracza w odcinkach rozwojowych. Elementy wirtuozowskie są zestrojone wprost proporcjonalnie z językiem dźwiękowym. Nasilenie chromatyki pociąga za sobą nasilenie środków zaawansowanych technicznie i jest powiązane ze zwiększeniem ruchu rytmicznego i figuracyjnego. Zjawisko to jest bardzo typowe dla koncertu instrumentalnego, służy nie tylko uwypukleniu roli solisty, ale przede wszystkim intensyfikacji wyrazowej, tworzeniu fazy narastania. Kadencja solowa wypełniająca przetworzenie sama w sobie posiada fazową budowę, z punktem kulminacyjnym w odcinku środkowym. Fitelberg zastosował tu typowe dla kulminacji powtarzanie struktur akordowo-figuracyjnych, powiązanych przejściami *glissandowymi* i pasażowymi. Pozostawienie wyłącznie partii solowej roli samodzielnego wykonawcy przetworzenia na zasadzie „samotnego bohatera” siłą rzeczy powoduje nagromadzenie środków technicznych, jednocześnie – eliminując brzmieniowy i dynamiczny wolumen orkiestry w przetwo-

⁴⁴ Analogiczny chwyt w koncepcji formy I części koncertu zastosował Jean Sibelius w swoim słynnym *Konercie skrzypcowym d-moll op. 47*, powstałym zresztą rok później, w 1903, a w 1905 opracował drugą wersję utworu, dziś wykonywaną.

rzeniu – inicjuje nowe spojrzenie na dramaturgiczną stronę formy sonatowej w gatunku koncertu. Koncepcja Fitelberga solistycznej kulminacji proponuje ideę „monologu przetworzeniowego”, w którym przeciwstawianie różnych środków techniki instrumentalnej i wspomagająca harmoniczna konfliktowość realizują proces narastania w ściśle określonym obszarze. Przeciwstawia się on segmentowo potraktowanemu wolumenowi orkiestrowemu płaszczyzn tematycznych w ekspozycji i reprzyzie. Trójdzielna dramaturgia sonatowa została tu wyostrzona opozycją masywu orkiestrowego i brzmienia instrumentu solowego, a kadencja solisty przyjmuje funkcję całego ogniwa formalnego.

Wnioski końcowe

Odnosząc się do postawionych na początku artykułu pytań dotyczących przemian techniki kompozytorskiej Fitelberga, należy stwierdzić, że na przestrzeni zaledwie kilku dzieł nastąpiła wyraźna przemiana języka muzycznego. Rozwój warsztatu kompozytorskiego Fitelberga skrzypka tkwi w szczegółach. Zasadniczo opiera się na środkach wypracowanych przez tradycję klasyczno-romantyczną. Analiza melodyki kolejnych utworów wykazuje, że rozwój znaczenia tego elementu muzycznego w kompozycjach skrzypcowych polegał na stopniowym poszerzaniu ruchliwości interwałowej. W pierwszych dwóch utworach (*Romance D-dur* i *I Sonata a-moll*) melika postępuje ruchem drobno-interwałowym, wykazując narrację płynną i ciągłą, a większe skoki interwałowe podkreślają początek frazy. Jednocześnie strona rytmiczna oraz harmonika są bardzo konwencjonalne. W *Berceuse* melodyka przyjmuje już odmienną postać, wynikającą wprost z nasilenia chromatyki, kształtowana jest jedną wariantowaną frazą, bez budowania konstrukcji zdaniowych. Szerszy ambitus melodyczny reprezentuje *Mazurka* – wyznaczająca *topos* taneczny, ale w następstwie interwałów melodycznych przeważają tu wciąż postępy sekundowo-tercjowe. Wyraźny krok naprzód czyni ostatnia miniatura, *Romance A-dur*, w której strona melodyczna wykazuje większą częstotliwość skoków interwałowych i częstsze zmiany rejestrów. W *II Sonacie* wyższa aktywność i wyrazistość melodyki jest kontynuowana przy jednoczesnym zachowaniu falistego rysunku. Wyjątek stanowi część II, utrzymana w nowej estetyce, która sytuuje język muzyczny tej części sonaty pośród zjawisk warsztatowych proveniencji impresjonistycznej. Najbardziej statyczna w analizowanych utworach jest strona rytmiczna. Wyjątek stanowi *polimetria* w II części *II Sonaty*.

W harmonice partii fortepianowej obserwujemy rozbudowę struktur akordowych, ich poszerzanie, wzbogacanie o głosy kontrapunktujące, dźwięki obce i alteracje. Za tym podąża w partii skrzypcowej rozszerzenie rejestrów skrzypcowych. Przemiany warsztatowe miały ścisły związek z kultywowaniem właściwie tylko dwóch gatunków: miniatury (w dwóch odmianach: lirycznej i ta-

necznej) oraz sonaty kameralnej. W miniaturach lirycznych oczywiste jest wysunięcie na plan pierwszy kantyleny. Wariantowanie motywu inicjalnego w *Berceuse* wynika z przyjętej koncepcji utrzymania jednolitego charakteru. Poszerzenie środków technicznych ma charakter łagodny i zawsze podporządkowane jest stronie formalno-wyrazowej. Fitelberg unika typowo XIX-wiecznych elementów wirtuozowskich, spośród których jedynie akordowe *arpeggio* znalazło zastosowanie w *Mazurku* i *II Sonacie*. Gra akordowa stosowana jest oszczędnie, podkreśla momenty intensyfikacji wyrazu oraz zwroty kadencyjne, a więc potraktowana jest bardzo tradycyjnie, według przyjętych w literaturze wiolinistycznej standardów.

Odnosząc się do drugiego problemu badawczego, trzeba zauważyć, że przemiany języka dźwiękowego nastąpiły głównie w melodyce, harmonice i fakturze. Stylistyczny profil tych utworów ewoluował od wzorców romantycznych do bardziej rozbudowanego języka neoromantycznego, a nawet impresjonistycznego. Fitelberg w swych młodzieńczych kompozycjach tworzy portret romantykaliiryka. I choć w sonatach prezentuje szerszy zakres rozwiązań technicznych, to i tu przeważa kantylenowość.

Po analizie I części *Koncertu skrzypcowego d-moll* można odpowiedzieć na trzecie pytanie badawcze dotyczące współzależności między językiem dźwiękowym i środkami techniki instrumentalnej a wybranym gatunkiem. Otóż podejmowany gatunek miał istotne znaczenie dla kształtowania tej współzależności. W sonatach zaakcentowany został przede wszystkim rozwój faktury, natomiast w miniaturach lirycznych nastąpiła ewolucja melodyki i harmoniki. W koncercie język dźwiękowy jest bardziej złożony, służy dramaturgii; przeciwstawia diatonikę – chromatyce, maszyn brzmieniowy zespołu – solistycznej akcji. Diatonika przywołuje prostotę techniki instrumentalnej, chromatyka – intensywność rytmiczną i elementy wirtuozostwa. A współzależności te wyzwała przyjęty gatunek.

Czwarte pytanie dotyczy strony wyrazowej utworów skrzypcowych. Podążała ona w stronę wyostrenia, większej intensyfikacji strony wyrazowej, o czym świadczy chociażby wzbogacenie liczby określeń wyrazowych, a przede wszystkim przemiany warsztatowe, które są nośnikiem treści i jej ekspresji. Wyrazowość zawsze wynika wprost z zastosowanych przez kompozytora środków. Poszerzenie i rozwój elementów warsztatowych automatycznie wyzwała wzbogacenie strony ekspresyjnej.

Utwory skrzypcowe Grzegorza Fitelberga wypełniają prawie w całości pierwszy, dość spójny, etap spuścizny kompozytorskiej. W 10-letnim okresie, w którym powstawały, młody artysta skomponował tylko dwa utwory odmiennego gatunku: *Chanson triste* na fortepian oraz *Trio fortepianowe f-moll* op. 10. Dopiero po serii utworów skrzypcowych Fitelberg podejmuje twórczość orkiestrową o charakterze programowym oraz wokalną.

Utwory skrzypcowe Fitelberga jawią się jako artystycznie wartościowe i jednocześnie te, w których Fitelberg wypracował podstawy swego warsztatu

twórczego. Wraz z utworami skrzypcowymi innych kompozytorów epoki przełomu XIX/XX wieku (Stojowski, Melcer, Maliszewski, Andrzejowski, Zarzycki) współtworzą one ważny dział dorobku kameralnego muzyki polskiej tego okresu. Twórczość ta, pomimo fonograficznego utrwalenia⁴⁵ w roku 2010, wciąż czeka na większe zainteresowanie wykonawców i melomanów.

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

Fitelberg Grzegorz, *I Sonata a-moll na skrzypce i fortepian* op. 2, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, Archiwum Kompozytorów Polskich, sygn. Mus. CXII rps 1.

Fitelberg Grzegorz, *Koncert skrzypcowy d-moll* op. 13, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, Archiwum Kompozytorów Polskich, sygn. Mus. CXII rps 3.

Źródła drukowane

Bias Iwona, *Grzegorz Fitelberg. Katalog tematyczny dzieł*, Prace Biblioteki Głównej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach, nr 14, Katowice 1979.

Chylińska Teresa (red.), *Karol Szymanowski. Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora 1903–1919*, t. 1, PWM, Kraków 1982.

Fitelberg Grzegorz, *Compositions pour violon et piano (Romance sans paroles D-dur op. 11 nr 1, Romance sans paroles A-dur op. 11 nr 2, Berceuse, Mazurka)*, Gebethner & Wolff, Warszawa 1914–1918.

Fitelberg Grzegorz, *Zwei Sonaten für Pianoforte und Violine*, Spółka Nakładowa. Im Vereinsverlag junger Polnischer Komponisten. Berlin – Warszawa 1905.

Opracowania

Chomiński Józef Michał, Chomińska-Wilkowska Krystyna, *Historia muzyki*, cz. 2, PWM, Kraków 1990.

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

Jarociński Stefan (red.), *Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku (do roku 1939)*, PWM, Kraków 1955.

Chylińska Teresa, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 1, Musica Iagellonica, Kraków 2008.

⁴⁵ Grzegorz Fitelberg, *Complete Works for violin & piano*, Andrzej Gębski, violin, Soyeon Lim, piano, Acte Préalable, AP0207, 2010.

- Einstein Alfred, *Muzyka w epoce romantyzmu*, tłum. M. Jarocińska, S. Jarociński, PWM, Kraków 1983.
- Łobaczewska Stefania, *Twórczość kompozytorów Młodej Polski*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej. Od Oświecenia do Młodej Polski*, t. 2, PWM, Kraków 1966, s. 553–642.
- Markiewicz Leon, *Grzegorz Fitelberg (1879–1953). Życie i dzieło*, PWM, Katowice 1995.
- Paja-Stach, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Musica Iagellonica, Kraków 2009.
- Poniatowska Irena, *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*, [w:] *Historia muzyki polskiej. Romantyzm*, cz. 2, A: 1850–1900, t. 5, red. S. Sutkowski, Sutkowski Edition, Warszawa 2010.
- Renat Maryla, *Sonata skrzypcowa w muzyce polskiej XX wieku*, Wydawnictwo im. S. Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2012.
- Renat Maryla, *Romans skrzypcowy w muzyce polskiej przełomu XIX i XX wieku. Przykład gatunku liryki instrumentalnej (problem formy ekspresji)*, [w:] *Forum Muzykologiczne 2006–2007. Gatunek muzyczny, teorie, zastosowania, przemiany*, Sekcja Muzykologów ZKP, Warszawa 2007, s. 84–96.
- Renat Maryla, *Muzyka skrzypcowa Grzegorza Fitelberga*, komentarz do płyty CD, *Grzegorz Fitelberg. Complete Works for viola & piano*, Acte Préalable, Andrzej Gębski, violin, Soyeon Lim, piano AP0207, 2010.
- Rubinstein Artur, *Moje młode lata*, PWM, Kraków 1986.
- Tomaszewski Mieczysław, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.
- Zganiacz-Mazur Liliana, *Tańce*, Wydawnictwo Muzyczne „Contra”, Warszawa 2004.

Encyklopedie, biogramy

- Fitelberg Gary, Mamczarski Jarosław, *Fitelberg Grzegorz*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 210–212.
- Iwanicka-Nijakowska Anna, *Andrzejowski Adam*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 53.

Artykuły

- [b.n.a.], *Koncert muzyki polskiej*, „Przegląd Muzyczny” 1910, nr 1, s. 11–12.
- Chybiński Adolf, *Grzegorz Fitelberg*, „Młoda Muzyka” 1909, nr 19, s. 1–2.
- Zabłocki A., *W sali Hermana i Grosmana*, „Przegląd Muzyczny” 1914, nr 5, s. 8.

Grzegorz Fitelberg's Violin Works

Abstract

The article presents an unknown and previously not studied part of the work of the outstanding Polish conductor, Grzegorz Fitelberg (1879–1953), who during his youth was intensively engaged in composing and gained recognition not only at composition competitions. The study concerns seven violin works from his youthful period comprising:

- *Romance sans paroles in D major*;
- *Romance sans paroles in A major* op. 11;
- *Sonata No. 1 in A minor for violin and piano* op. 2,
- *Berceuse in C sharp minor for violin and piano* (without opus number);
- *Mazurka for violin and piano* (in G major, without opus number);
- *Sonata No. 2 in F major for violin and piano* op. 12;
- unfinished *Violin Concerto in D minor*, op. 13.

The musicological literature in Polish concerning Grzegorz Fitelberg focuses primarily on the presentation of the conductor's output, which overshadowed the composer's work that he quit in 1918. It's Fitelberg's intense activity as a conductor probably that made him withdraw from composing, and the youthful works, which undoubtedly deserve attention, were forgotten.

The analysis of Fitelberg's violin works has shown that these works are worth remembering due to their artistic value. In these compositions, we can observe the evolution of the musical language. The development of the melodic lines in the subsequent works was based on a gradual increase of the interval mobility. In the piano part, in the harmonics, we can observe the development of chord structures, their expansion, enrichment with counterpoint voices, 'foreign' sounds and alterations. In line with harmonics evolution, we can observe the tendency to expand violin registers. The stylistic profile of these works evolved from romantic patterns to more sophisticated neo-romantic language and the first signs of impressionistic aesthetics. What has been highlighted in the sonatas is mainly the development of texture, whereas the lyrical miniatures evolve on the level of melodic lines and harmonics. In the *Violin Concerto in D minor*, the sound language is more complex, it serves dramatic purposes; it contrasts diatonicism with chromaticism, and the massed sound of the ensemble with that of the soloist action.

Fitelberg's violin compositions appear as artistically valuable and, at the same time, as the ones in which Fitelberg developed the foundations of his creative technique. Along with violin works by other composers of the turn of the 19th and 20th century (Stojowski, Melcer, Maliszewski, Andrzejowski, Zarzycki), they constitute an important section of the chamber music compositions of that period. Unfortunately, these compositions, even though they were recorded in 2010, are still awaiting to gain more attention of performers and music lovers.

Keywords: polish violin music, Grzegorz Fitelberg.

Translated by Patrycja Czarnecka-Jaskóła

Ewa NIDECKA
Uniwersytet Rzeszowski

***II Koncert fortepianowy* Andrzeja Nikodemowicza – poszukiwanie oryginalnego brzmienia**

Streszczenie

Koncerty fortepianowe polskiego kompozytora Andrzeja Nikodemowicza (1925–2017) należą do późnego, dojrzałego okresu jego twórczości. Omówiony w niniejszym artykule *II Koncert fortepianowy* powstał w roku 2002 i jest *de facto* pierwszym autonomicznym koncertem skomponowanym na fortepian przez tego twórcę, ponieważ jego *I Koncert fortepianowy* (1994) jest przeróbką własnego *Koncertu skrzypcowego* z roku 1973. Utwór rodził się w poczuciu stabilizacji i pełnej wolności twórczej. Kompozytor, mieszkając od 1980 roku w Polsce, w Lublinie, nie odczuwał już presji psychicznej, która towarzyszyła mu wcześniej, kiedy przebywał we Lwowie. Ze względu na panujący tam system polityczny większość dzieł, jakie powstały we Lwowie, nie miała żadnych szans na wykonanie.

W zakresie formalnym w *II Koncercie fortepianowym* kompozytor zrezygnował z klasycznej formy trzyczęściowej i preferowanego w wielu swoich kompozycjach układu symetrycznego na rzecz formy szeregowej. *II Koncert fortepianowy* uwidacznia nakładanie się dwóch tendencji związanych z zasadą kształtowania materiału muzycznego. Jedną z nich jest tradycja o korzeniach neoromantycznych, ekspresywno-liryczna, ale poddana znacznej transformacji własnej wizji, druga wykorzystuje energetykę rytmu i perkusyjne walory fortepianu. Kompozytor operuje silnie dysonującym 12-tonowym materiałem dźwiękowym oraz skomplikowanymi podziałami rytmicznymi, rytмами uzupełniającymi, tworzącymi gęstą strukturę dźwiękową. Ostatecznie zawierają one rozpoznawalny idiom stylistyczny, którego istotą jest liryzm i ekspresja. Jest on wynikiem permanentnej zmienności i różnorodności oraz zastosowania rozwoju na etapie mikroformy. Celem nadrzędnym techniki kompozytorskiej jest uzyskanie wysublimowanego brzmienia. Czynnikiem rozwojowy jest jedną z głównych cech stylu Andrzeja Nikodemowicza.

Słowa kluczowe: Andrzej Nikodemowicz, *II Koncert fortepianowy* Andrzeja Nikodemowicza, polska twórczość kompozytorska pierwszej dekady XXI w., liryzm i ekspresja.

Dnia 28 stycznia 2018 roku, a więc podczas pracy nad niniejszym artykułem, przypada pierwsza rocznica śmierci Andrzeja Nikodemowicza (1925–2017). Jest to zatem dogodny czas na refleksję nad twórczością tego kompozyto-

ra. Patrząc na nią perspektywicznie, można wysunąć następujące wnioski: cechuje ją subtelność brzmienia, wrażliwość na barwę i ekspresję oraz obecność elementu poszukiwawczego, który towarzyszył kompozytorowi do ostatniego napisanego utworu. Odsłania ona twórcę wrażliwego na otaczający świat, na piękno w różnych jego wymiarach¹.

Poczucie szeroko rozumianej wolności wyboru w procesie twórczym było dla kompozytora wartością najważniejszą. W przeszłości wiele razy doświadczał prób ingerencji we własną niezależność. W obliczu doznanych szykan ze strony systemu totalitarnego jeszcze z okresu lwowskiego, za konsekwentnie wyznawane poglądy religijne i niepodporządkowanie się władzy, poczucie to było tym cenniejsze. W rezultacie w 1973 roku Andrzej Nikodemowicz stracił pracę w konserwatorium lwowskim, skasowano też wszystkie nagrania jego utworów z lwowskiego radia i w latach 1950–1980 jego twórczość została objęta zakazem publikowania². Jednak z żelaznym uporem, godnym porównania do Artura Malawskiego, który nie poddał się socrealistycznej władzy kosztem zniszczenia własnej kariery kompozytorskiej³, Nikodemowicz pozostał wierny wyznawanym wartościom, mieszczącym się w kręgu kultury chrześcijańskiej. Działania te doprowadziły do objęcia cenzurą dzieł kompozytora i wykreślenia go na kilkadziesiąt lat ze świadomości środowiska muzycznego Lwowa, co dla każdego twórcy było najbardziej dotkliwą karą. Zamierzenie to jednak się nie powiodło, gdyż Andrzej Nikodemowicz, był w tamtym czasie we Lwowie już uznanym kompozytorem. Również obecnie jest tam nie tylko ceniony, ale i często wykonywany. Realne poczucie pełni wolności na poziomie twórczym i odtwórczym było możliwe dopiero po roku 1980, od kiedy kompozytor zamieszkał na stałe w Lublinie. Stąd rok 1980 jest cezurą, od której rozpoczął się nowy rozdział w jego życiu. Utwory z okresu lwowskiego, takie jak m.in.: *Composizione sonoristica*, w skład której wchodzi *Sonorità* na skrzypce solo (1966), *Sonorità* na fortepian (1966), *Sonorità* na wiolonczelę solo (1971) i *Sonorità quasi una sonata* na skrzypce, wiolonczelę i fortepian (1971) oraz *Sonorità* w trzech zwrotkach na fortepian (1972), tudzież *Il canto solingo* na sopran i taśmę (1979), jak też znaczna liczba utworów religijnych pisana była zatem „do szuflady”, ze świadomością niewiadomej perspektywy wykonania.

Doznane niegodziwości komunistycznej władzy, które w sposób szczególny naznaczyły twórczość kompozytora, miały również wpływ na powstanie znac-

¹ Cechy te podkreślają zarówno wykonawcy utworów, jak i analitycy zajmujący się twórczością Nikodemowicza. Do ostatnich należy na przykład Tomasz Jasiński, autor artykułu *III Koncert fortepianowy Andrzeja Nikodemowicza. Muzyka piękna*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, vol. 5, Sectio L Artes, Lublin 2007, s. 71–103.

² E. Nidecka, *Muzyka sakralna w twórczości Andrzeja Nikodemowicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010, s. 102.

³ Postać Artura Malawskiego celnie charakteryzuje Stefan Kisielewski w rozdziale *O Arturze Malawskim (1904–1957)*, zawartym w pracy *Z muzycznej międzyepoki*, PWM, Kraków 1966, s. 195–202.

nej liczby utworów religijnych. Wiara w wyższe wartości duchowe stała się w tym czasie siłą napędową wyzwalamą impuls twórczy. Czasy te kompozytor wspomina w artykule *Moje lwowskie lata*, w którym stwierdza:

Pisałem między innymi – w zupełnej konspiracji – dużo muzyki sakralnej, której nie mogłem ujawnić. Pisałem ją jednak z wewnętrznej potrzeby. Dopiero po przyjeździe do Polski utwory te mogły ujrzeć światło dzienne⁴.

O ile do 2000 roku skomponowane utwory tematycznie należą w większości do działu muzyki religijnej, to w nowym tysiącleciu, pomimo kontynuacji tego nurtu, przeważają utwory niereligijne⁵. Warsztat kompozytorski Andrzeja Nikodemowicza przykuwa uwagę w wielu kwestiach. Na plan pierwszy wysuwają się trzy filary: brzmienie, podejście do formy i kształtowanie wyrazu dramatycznego. Ich zespolenie wpływa na kształt indywidualnego idiomu stylistycznego, który zaskakuje wyobraźnią i pomysłowością w zakresie cyzelowania brzmienia, doboru barw i ich adaptacji na potrzeby konkretnych koncepcji kompozytorskich. Każdy z nich ma indywidualne rysy i odmienne założenia. W utworach religijnych, zgodnie z tradycją Kościoła, fundamentalne znaczenie ma słowo, pełniące szczególną rolę w historii chrześcijaństwa. Jednak obok twórczości religijnej powstawała równoległe twórczość niereligijna, która była dla kompozytora równie ważna. Wśród dzieł instrumentalnych Andrzeja Nikodemowicza szczególną pozycję zajmują koncerty fortepianowe. Łącznie siedem koncertów powstało w latach 1994–2007⁶, z tym że *I Koncert fortepianowy* (1994) jest przeróbką *Koncertu skrzypcowego*, ukończonego w 1973 roku. Z tego powodu *II Koncert fortepianowy*, napisany w roku 2002, jest *de facto* pierwszym autonomicznym koncertem skomponowanym na fortepian. Tak znaczna kumulacja utworów napisanych w tym gatunku spowodowana była niepełnym zadowoleniem z efektów poprzednich dzieł i poszukiwaniami nowej, oryginalnej wizji brzmienia. Inną kwestią jest fakt, że uczucie to towarzyszyło kompozytorowi aż do ostatniego, *VII Koncertu fortepianowego*⁷. Utwór został opatrzony dedykacją „mojej córeczce Małgosi”.

Warto podkreślić, że Andrzej Nikodemowicz, pisząc *II Koncert fortepianowy*, miał blisko siedemdziesiąt lat. Zastanawiającą kwestią jest to, czy niezadowolenie z brzmienia poszczególnych koncertów fortepianowych to jedyna przyczyna, dla której kompozytor tak intensywnie podjął gatunek koncertu fortepia-

⁴ A. Nikodemowicz, *Moje lwowskie lata*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Lublin – Polonia”, vol. 2, sectio L, 2004, s. 195.

⁵ Pełny spis utworów Andrzeja Nikodemowicza zawiera praca *Czas i dźwięk. Spotkania z Andrzejem Nikodemowiczem*, red. T. Księska-Falger, Gaudium, Lublin 2018, spis kompozycji, s. 186–198.

⁶ Pozostałe koncerty fortepianowe powstały odpowiednio w latach: III – 2002, IV – 2003, V – 2004, VI i VII – 2007.

⁷ Skądinąd poczucie niezadowolenia Andrzeja Nikodemowicza z własnej twórczości dotyczyło także innych utworów, czego wyrazem są liczne ich wersje.

nowego w dojrzałym okresie swojej twórczości. Otóż z wypowiedzi wybitnego ukraińskiego pianisty Myroslawa Drahana wynika, że wszystkie koncerty były pisane dla znakomitego pianisty węgierskiego mieszkającego na stałe we Lwowie – Jozsefa Örménya. Był on zarówno pierwszym wykonawcą *I Koncertu*, dla którego Nikodemowicz dokonał przeróbki *Koncertu skrzypcowego*, otwierając serię powstałych później koncertów fortepianowych, jak i niemal wszystkich dzieł fortepianowych. Drahan odniósł się jeszcze do jednej kwestii dotyczącej inspiracji twórczej kompozytora:

Udane wykonania utworów Nikodemowicza na festiwalach odbijały się zawsze szerokim echem wśród tych, którzy szanowali i cenili talent Kompozytora, a to z kolei powodowało u Artysty nowe zrywy twórczej energii. Sami wykonawcy inspirowali Kompozytora do pisania kolejnych utworów dla nich. Przykładem mogą być koncerty fortepianowe dla Jozsefa Örmény'ego [sic!]⁸.

Z kolei sam Jozsef Örmény w jednej z wypowiedzi stwierdził, że pierwszy utwór Nikodemowicza, który wykonał – *4 medytacje na fortepian* (1986) – spowodował miłą reakcję – zdziwienie – kompozytora na to, jak potrafił odczytać utwór. Jak dalej wspominał pianista, koncert ten był początkiem twórczej przyjaźni. Do 2017 roku Örmény był interpretatorem pięciu pierwszych koncertów fortepianowych Nikodemowicza, co sytuuje go na pierwszym miejscu, jeśli chodzi o wykonawstwo utworów fortepianowych tego autora⁹.

W porównaniu z *I Koncertem fortepianowym* już na pierwszy rzut oka wiadać, że *II Koncert* ma odmienną koncepcję w zakresie zastosowania środków formalnych, wyrazowych, technik kompozytorskich i właściwości brzmieniowych. Koncert ów rodził się w poczuciu stabilizacji i pełnej wolności twórczej, bowiem kompozytor, mieszkając od 1980 r. w Polsce, w Lublinie, nie odczuwał jarzma presji psychicznej, która towarzyszyła mu do 1980 r., kiedy przebywał we Lwowie i ze względu na panujący tam system polityczny większość dzieł, jakie tam powstały, nie miała żadnych szans na wykonanie.

W zakresie formalnym koncert stanowi jedną całość, bez wydzielonych części cyklu, można jednak wyszczególnić pewne ogniwa, pełniące rolę podziału formalnego. Przede wszystkim kompozytor zrezygnował z klasycznej formy trzyczęściowej i preferowanego w wielu swoich kompozycjach układu symetrycznego na rzecz formy szeregowej. Posługuje się w niej trzema rodzajami materiału dźwiękowego:

⁸ M. Drahan, *Muzyka przepelniona duchowością*, [w]: *Czas i dźwięk...*, s. 72.

⁹ Obok Örménya koncerty fortepianowe Nikodemowicza wykonała jeszcze Joanna Domańska – *VI Koncert fortepianowy*, na *V Międzynarodowym Festiwalu Andrzej Nikodemowicz – czas i dźwięk* (2016), oraz węgierski pianista Zoltán Füzesséry – *VII Koncert fortepianowy*, na II edycji *Festiwalu Andrzej Nikodemowicz – czas i dźwięk* (2013); por. J. Örmény, *Podarował światu piękno i miłość*, [w]: *Czas i dźwięk...*, s. 101–102; por. programy festiwalu *Andrzej Nikodemowicz – czas i dźwięk* 2012–2017.

- 1) wolnym, spokojnym (oznaczonym tempem *Tranquillo*), ale o charakterze fluktuacyjnym, operującym powtarzalną komórką motywiczną ujętą w szesnastkową *septolę*;
- 2) wolnym, stabilnym, kontrapunktującym, złożonym z długich wartości rytmicznych, w którym narastający wielogłos jest prowadzony na zasadzie snucia motywicznego; ten typ materiału pełni funkcję tematu i jego modeli wariantowych;
- 3) szybkim, energicznym, motorycznym, repetytywnym.

Spośród wymienionych, ze względu na formatwórczy charakter, wiodącą rolę pełni drugi typ materiału dźwiękowego, który poddawany jest rozwojowi i płynnie przechodzi w sekwencje, od wolniejszych do coraz to szybszych ekspresywnych przebiegów. Z kolei największą stabilność przejawia typ pierwszy, oznaczony tempem *Tranquillo*. Istotę jego struktury stanowi szesnastkowa *septola*, której cechą jest powtarzalność i zmienna kolejność wysokości dźwięków. Dodatkowo jej wielokrotna projekcja za każdym razem jest niejako „uzupełniana” o kolejne dwa, trzy dźwięki, kosztem rezygnacji z takiej samej liczby nut funkcjonujących już wcześniej w ramach poprzedzającej *septoli*.



Przykład 1. II Koncert fortepianowy, początek utworu

Konsekwencją zmiennej kolejności dźwięków jest fluktuacja interwałowa i wysokościowa. Te same wysokości dźwięków występują w trzech pierwszych taktach. Są to: *c, des, d, es, fis, g, a* (szereg ułożony względem wysokości). Następnie, jak wyżej nadmieniono, dochodzą nowe, kosztem istniejących wysokości. Zatem zasadą głównej komórki motywicznej jest poddawanie jej czynnikowi rozwojowemu, co w przypadku wprowadzenia nowych wysokości dźwięku i dalszego kontekstu materiału dźwiękowego wyklucza założenia nurtu minimalistycznego. W dalszych fragmentach utworu nuty w obrębie komórki motywicznej są poddawane procesowi powiększania zakresu interwałów i rejestrów, co sprawia, że część dźwięków jest stała, część zaś zmienna. Cecha ciągłego rozwoju na etapie mikroformy jest jednym z głównych złożeń warsztatu kompozytorskiego Andrzeja Nikodemowicza. Kompozytor nie uznawał bowiem żadnych sztywnych ram i schematów w procesie twórczym. Było to sprzeczne z jego wewnętrznym rozumieniem sztuki komponowania, w którym bardziej liczyła się permanentna wolność w dokonywaniu estetycznych wyborów w każ-

dym momencie tworzenia dzieła niż ograniczenia spowodowane regułami techniki kompozytorskiej. Z tego też względu kompozytor eksplorował większość dwudziestowiecznych technik kompozytorskich, takich jak dodekafonia, aleatoryzm, elektroakustyczna transformacja brzmienia. Dokonywał również pewnych prób w zakresie właściwości sonorystycznych dźwięku, ale – podobnie jak w twórczości Witolda Lutosławskiego – żadna z wymienionych technik nie dominowała w utworze.

Drugi typ materiału motywicznego, określony jako wolny, stabilny, kontrpunktyczny, złożony z długich wartości rytmicznych, pełni rolę tematu. Po raz pierwszy zapowiedź tematu wystąpiła w waltorniach (t. 7–8), pod koniec projekcji pierwszego typu materiału dźwiękowego. Można ją określić jako zarys tematu, gdyż w stosunku do późniejszej ekspozycji zachowane są tu tylko wysokości dźwięku w równych wartościach rytmicznych:

The image shows a handwritten musical score for the beginning of the theme in the horns of the II Piano Concerto, measures 7-8. The score is divided into three systems. The top system shows the Horns (Cor F) part, starting with a melodic line marked '1.' and 'p'. The middle system shows the Piano accompaniment, featuring complex chords and textures, with 'rall.' markings. The bottom system shows the Piano accompaniment in a different register, with various accidentals and dynamics. The score is handwritten and includes various musical notations such as accidentals, dynamics, and articulation marks.

Przykład 2. II Koncert fortepianowy, zapowiedź tematu w waltorniach, t. 7–8

Rozpoznawalnym elementem zarysu tematu jest jego charakterystyczna struktura interwałowa, złożona z kwinty (↑), tercji małej (↑), seksty małej (↓), obydwu sekund (↑↓) i ponownie kwinty (↑). Jego specyficznym elementem jest zakończenie na wznoszącej kwincie i wydłużonej wartości rytmicznej. Pełni ona funkcję znaku zapytania i otwiera pole do kontynuacji i rozwoju czynnika narra-

cyjnego, co w istotny sposób wzmacnia rolę potencjału rozwojowego. W późniejszym toku narracji, podczas poddawania tematu najrozmaitszym sposobom modyfikacji, zdarza się, że ostatni interwał jest zmieniony pod względem kierunku projekcji i zakresu. Pełny, już urytmizowany kształt tematu, który został rozwinięty melodycznie i rytmicznie, w dalszej narracji pojawia się najpierw w skrzypcach pierwszych, gdzie kompozytor stopniowo wzbogacił jego strukturę o głosy kontrapunktujące w skrzypcach drugich i altówkach, następnie w partii fortepianu:



Przykład 3. II Koncert fortepianowy, ekspozycja tematu w skrzypcach pierwszych, t. 13–18

28 *Andante*

Przykład 4. II Koncert fortepianowy, ekspozycja tematu w fortepianie, t. 29–33

Warto zauważyć, że w powyższym przykładzie w partii fortepianu modyfikacji uległy niektóre interwały tematu, jak seksta mała, która została zastąpiona sekstą wielką, czy kwinta czysta, pomniejszona o pół tonu. Ponadto drugi człon tematu jest wzbogacony o dodatkowe, schromatyzowane i urytmizowane, dźwięki. Wymieniony wcześniej czynnik rozwojowy jest elementem pierwszoplanowym, decydującym o stylu Andrzeja Nikodemowicza, pełnym niuansowych detali. Nie po raz pierwszy nasuwa się tu skojarzenie z twórczością Witolda Lutosławskiego w zakresie prezentacji tematu w zarysie, w wypracowanej przez tego klasyka muzyki XX wieku formie dwudzielnej. Trudno powiedzieć, czy rzeczywiście Andrzej Nikodemowicz w tym względzie wzorował się na osiągnięciach Lutosławskiego, gdyż z jednej strony odzęgnywał się od wpływu innej twórczości na własne dokonania, z drugiej jednak znał twórczość Lutosławskiego i fakt inspiracji niewątpliwie zaistniał w nielicznej części jego dzieł¹⁰.

Przykład 5. II Koncert fortepianowy, temat w partii fortepianu w zredukowanej formie, t. 93–95

¹⁰ Jednym z wpływów Lutosławskiego jest zastosowanie przez Nikodemowicza techniki aleatorycznej w *Symfonii* z 1975 r., o czym kompozytor mówił otwarcie; *Wywiad autorki z Andrzejem Nikodemowiczem*, Lublin, 16.05.2008 r.

W dalszych fragmentach koncertu temat wystąpił jeszcze kilkakrotnie. Cechą charakterystyczną jest jego efemeryczność. Na przykład może mieć on znacznie zredukowany kształt, jak w partii fortepianu w przykładzie 5. Został on skrócony i zmodyfikowany w zakresie rytmicznym, użytych interwałów (ograniczenie ambitusu) i niekiedy kierunku ich projekcji (przykład 5).

Ten wariant tematu pojawia się stosunkowo często, zwłaszcza w partii instrumentów dętych (po raz pierwszy – w partii klarnetu w początkowym fragmencie utworu, t. 9–11). Temat w jego wielu modelach wariantowych jest następnie przejmowany przez inne grupy instrumentów. W przykładzie 5 zredukowany materiał tematyczny przejęły instrumenty dęte drewniane – znów w zmodyfikowanej formule¹¹. Zarówno pierwszy typ materiału dźwiękowego, jak i drugi w jego wariantowych modelach należy do najpiękniejszych w swoich niedookreślonych szczegółach (poprzez permanentną zmienność), pełnych liryzmu i refleksji, fragmentów koncertu.

Ciekawym sposobem prezentacji tematu jest jego włączenie do materiału silnie sfigurowanego w partii fortepianu (typ trzeci), w którym występuje on tylko na pierwszej mierze każdego taktu w głosie najwyższym (t. 83–89). Dla lepszego wyodrębnienia słuchowego pojawia się w wysokim rejestrze, dodatkowo wzmocniony jest akcentem i zdublowany głosem fletu. Uwidacznia się tu pewna skłonność Andrzeja Nikodemowicza do traktowania tematu w sposób wariacyjny.

Ostatni interwał kwinty wznoszącej, stanowiący, jak już nadmieniono, swoisty znak zapytania, nie pozostawia wątpliwości, że jest to jedna z projekcji tematu. Występuje ona jeszcze raz w skróconej formie w końcowych fragmentach utworu (od. t. 205). Przenikanie tematu do różnych typów materiału dźwiękowego i wielopłaszczyznowa prezentacja wzmocnia jego formotwórczą rolę, chociaż trzeba zaznaczyć, że temat nie występuje w pierwszym, zmiennym, efemerycznym typie materiału dźwiękowego. Drugi typ materiału dźwiękowego cechuje także zmienność, ale innego rodzaju, mianowicie zmienność ze względu na jego strukturalne właściwości i ostateczny wyraz. Odbywa się ona na zasadzie występowania licznych przekształceń wariantowych, w tym ekspresywnych, nostalgicznych, w niektórych przypadkach noszących ślady muzyki Karola Szymanowskiego (np. w t. 101–103). Modele wariantowe drugiego typu materiału dźwiękowego mogą także w sposób płynny zbliżać się do modelu pasażowego, należącego do trzeciego typu wyszczególnionych kategorii.

¹¹ Temat w rozwiniętej lub zredukowanej formie pojawia się dalej, np. we fletach, w t. 168–171, w skrzypcach w t. 180–181, także w partii fortepianu, w t. 156, 159 i nn.

The image displays three systems of musical notation for a piano concerto. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a vocal line. The first system (measures 24-33) features a piano introduction with a vocal line starting at measure 27. The second system (measures 34-43) continues the piano accompaniment and vocal line. The third system (measures 44-53) concludes the section with a vocal line that includes the instruction "sub-fantasia". The piano part includes various dynamics such as *ff*, *f*, *mf*, and *p*, along with performance markings like "rit." and "relacc".

Przykład 6. II Koncert fortepianowy, ukryta postać tematu w partii fortepianu t. 83–89

Omawiając stronę wyrazową i fakturalno-brzmieniową *II Koncertu fortepianowego*, stosownym wydaje się dokonać krótkiej dygresji, dotyczącej postaci Karola Szymanowskiego, ze względu na rolę, jaką jego twórczość odegrała w kształtowaniu się osobowości Nikodemowicza¹². Mianowicie znamiona wpływów Szymanowskiego noszą wczesne utwory z lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku na fortepian oraz skrzypce i fortepian (sonaty fortepianowe, *Romance*, *Sonata*, *Kołysanka*, 3 *Poèmes* na skrzypce i fortepian). Wydaje się, że po latach przerwy Nikodemowicz podświadomie nawiązał do brzmień z lat młodości, które głęboko przeniknęły do jego pamięci. W *II Koncercie fortepianowym* można zauważyć pewne asocjacje do wczesnego postromantyczno-ekspresjonizującego okresu twórczości przedstawiciela Młodej Polski. Dotyczy to zwłaszcza budowy faktury w niektórych silnie schromatyzowanych fragmentach, opartych na dwunastotonowym materiale dźwiękowym, połączonym z zagęszczonymi układami rytmicznymi, służącymi budowaniu ekspresji i dramaturgii utworu. Innym przykładem wpływu Szymanowskiego jest kształtowanie melodyki z widocznymi odniesieniami skalowymi (elementy lidyjskie) oraz zastosowanie m.in. brzmień w oparciu o akordy beztercjowe, z zaznaczoną kwitną w niskim rejestrze, charakterystyczne dla twórczości powstałej pod wpływem Chopina (mazurki) i okresu narodowego Szymanowskiego¹³ (przykład 7).

Należy jednak zaznaczyć, że o ile we wczesnych utworach wpływ Szymanowskiego na Nikodemowicza jest silnie zarysowany, to w *II Koncercie fortepianowym* nie jest on już tak wyraźny, chociaż zauważalny. Przy czym nawet jeśli występuje incydentalnie, to właśnie ze względu na kontekst kształtowania się postawy estetycznej Nikodemowicza fakt ów należy odnotować.

Trzeci typ materiału dźwiękowego zastosowanego w utworze jest najbardziej wirtuozowski. Wykorzystuje repetycje, elementy gamowe, pasażowe, ujęte w najrozmaitsze podziały rytmiczne, i występuje przede wszystkim w partii fortepianu, w mniejszym stopniu w innych grupach instrumentalnych. Wprowadzona motoryka skutkuje wzrostem czynnika energetycznego. Przebiegi pasa-

¹² Szymanowski często przyjeżdżał i koncertował we Lwowie w I połowie XX wieku, ostatni koncert dał prawdopodobnie w 1932 r. Muzyka Szymanowskiego była również obecna po jego śmierci w życiu koncertowym Lwowa, w którym młody Andrzej Nikodemowicz uczestniczył jako aktywny słuchacz. Poznawał ją zatem i był pod jej wrażeniem od najmłodszych lat. Obecność dzieł kompozytorów żyjących w pierwszej połowie XX w. we Lwowie, w tym Szymanowskiego, analizuję w artykule *Wybrane aspekty recepcji twórczości kompozytorów pierwszej połowy XX wieku we Lwowie (do 1939 r.)*, „Musica Galiciana”, t. 15, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2016, s. 109. O wpływach Szymanowskiego na twórczość Nikodemowicza piszą wykonawcy dzieł tego kompozytora, tacy jak pianiści Zbigniew Raubo w artykule *Głos idealisty*, [w:] *Czas i dźwięk...*, s. 163 oraz Agnieszka Schulz-Brzyska w pracy *Klasyczny romantyk współczesności. Wczesna twórczość kameralna Andrzeja Nikodemowicza w kontekście jego biografii i źródeł inspiracji*, Polihymnia, Lublin 2009, s. 98.

¹³ Podział wg Małgorzaty Janickiej-Słysz; por. też, *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego. Studia i interpretacje*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2013, s. 124–133.

żowe znamionują dalekie ślady neoromantycznych tradycji koncertu fortepianowego. Ten typ materiału dźwiękowego po raz pierwszy pojawia się w ogniwie w tempie *Allegro*, począwszy od 42 taktu. Zastosowana forma szeregową porządkuje materiał dźwiękowy na zasadzie naprzemiennej, w której jednak poszczególne fragmenty nie zachowują jednakowych proporcji, są kształtowane w sposób swobodny (od odcinków czterotaktowych, np. t. 58–61, do znacznie dłuższych). Takie uszeregowanie formalne potęguje cechę zmienności:

1	2	2mw	3	2mw	3	2	3	2mw	1	2	2mw	1	3	2mw	3	2mw	3 + cadenza
---	---	-----	---	-----	---	---	---	-----	---	---	-----	---	---	-----	---	-----	-------------

Schemat 1. Przebieg formalny *II Koncertu* fortepianowego, naprzemienny układ materiału dźwiękowego typu: pierwszego (1), drugiego (2) i jego modeli wariantowych (2 mw) oraz trzeciego (3)¹⁴

Przez ową fluktuację wyrazowo-brzmieniowo-formalną kompozytor dokonuje cyzelacji brzmienia i podejmuje liczne próby uzyskania wielu odmian subtelnych niuansów brzmieniowych. Wyszczególnione typy materiału dźwiękowego w większości podlegają zmianom, przechodząc jedne w drugie w sposób płynny, z wyjątkiem trzeciego typu, który w większości przypadków wprowadzony został gwałtownie, na zasadzie *attacca*.

II Koncert fortepianowy uwidacznia nakładanie się dwóch tendencji związanych z zasadą kształtowania materiału muzycznego. Jedną z nich jest tradycja o korzeniach neoromantycznych, ekspresywno-liryczna, ale poddana transformacji własnego idiomu stylistycznego, druga wiąże się natomiast z wykorzystaniem energetyki rytmu i perkusyjnych walorów fortepianu. Nie znajdziemy tu zróżnicowanych elementów brzmieniowych, wynikających z zastosowania nowych technik kompozytorskich, jak w pierwszym dziele tego gatunku. Kompozytor zrezygnował zarówno z aleatoryzmu, jak i z efektów sonorystycznych (niestandardowego sposobu wydobywania dźwięku, jak dmuchanie do wlotu rury w instrumentach dętych blaszanych: waltornie, trąbki, puzony), gdyż etap eksploatacji nowych technik kompozytorskich i możliwości sonorystycznych dźwięku miał za sobą. Porównując *I* i *II Koncert fortepianowy*, można stwierdzić, że pomimo odmiennych założeń mają one rozpoznawalny klimat brzmieniowy. Mianowicie składają się z pełnego 12-tonowego, silnie dysonującego materiału dźwiękowego oraz skomplikowanych podziałów rytmicznych, rytmów uzupełniających, tworzących gęstą strukturę dźwiękową. Ostatecznie zawierają one rozpoznawalny idiom stylistyczny, będący wynikiem permanentnej zmienności i różnorodności w ramach 12-tonowego pola dźwiękowego oraz wprowadzenia czynnika rozwojowego na etapie mikroformy. Ów idiom polega również na zastosowaniu rozproszonego, „migotliwego”, fluktuacyjnego, ale występującego w określonych ramach, spektrum dźwiękowego, na przykład w obrębie wybranej barwy i rejestru instrumentalnego. Taka zasada kształtowania materiału dźwię-

¹⁴ Powyższy schemat nie uwzględnia różnej długości poszczególnych odcinków formy szeregowej.

kowego wprowadza słuchacza w nieco nierealny, oderwany od rzeczywistości klimat. Ten sam typ narracji muzycznej wystąpił już w *I Koncercie fortepianowym*, który wyrażał ukryte pragnienie wolności, gdyż pisany był w czasach zagrożenia i braku poczucia stabilizacji życiowej. Do innych atrybutów twórczości instrumentalnej Nikodemowicza, w tym omawianego dzieła, należy znaczna chromatyzacja materiału dźwiękowego i dysonująca harmonika. Wśród zastosowanych struktur pionowych, stanowiących tło dla prezentacji tematu i jego modeli wariantowych przeważają akordy sekundowo-tercjowe, sekundowo-kwartowe (trytonowe), w tym sekundo-septymowo-nonowe, kwartowo-trytonowe oraz klasterowe, często w artykulacji *tremolo* i dynamice *pianissimo*. Kształt faktury orkiestrowej sprzyja wydobyciu szeregu niuansów i wysublimowanych pastelowych odcieni barw instrumentów smyczkowych.

Ze względu na rezygnację z nowych sposobów wydobycia dźwięku, użycia techniki aleatorycznej (aleatoryzmu kontrolowanego zastosowanego w *I Koncercie fortepianowym*), jak również rezygnacji z wyraźnego podziału formalnego cechą *II Koncertu fortepianowego* jest większa jednorodność utworu. Czynnikiem w jakimś stopniu scalającym, o czym już była mowa, jest również formotwórcza rola tematu i jego modeli wariantowych, które co jakiś czas pojawiają się w partii fortepianu i w innych grupach instrumentów. Jednak z drugiej strony występująca różnorodność rytmiczna, kolorystyczna, zwłaszcza w zakresie kolorystyki ruchu, oraz zmienność agogiczna, wyrazowa, jak również formalna, którą warunkuje znacznie rozczłonkowana forma szeregową, ujawnia pole poszukiwawcze kompozytora.

Utwór kończy rozbudowana ekspresywna kadencja fortepianu solo, zaprojektowana w sposób dość nietypowy. Mianowicie partia orkiestry została zredukowana tylko do dwóch końcowych akordów klasterowych w instrumentach smyczkowych, o skrajnej dynamice *p* i *sff*, połączonych z równie gwałtownym akordem klasterowym w fortepianie. Kompozytor nie zdecydował się powierzyć orkiestrze większej roli, doprowadzającej do znacznej podbudowy dynamicznej i wyrazowej wyrażonej finalnymi akordami, jak to ma miejsce w większości jego koncertów fortepianowych. Spośród wszystkich siedmiu koncertów fortepianowych podobną formułę zakończenia ma jedynie *IV Koncert fortepianowy* (2003).

Podsumowując analizę *II Koncertu fortepianowego* Nikodemowicza, można stwierdzić, że do jego najistotniejszych cech należą:

- 1) komplikacja rytmiczna (w szczególności nakładanie podziałów dwudzielnych na trójdzielne);
- 2) pełny atonalizm, z wykorzystaniem czynnika chromatycznego;
- 3) dysonansowa harmonika;
- 4) spójność fakturalno-motywiczna;
- 5) uwypuklenie właściwości kolorystycznych i niuansów barwowych (cienienie barw);
- 6) zmienność dynamiczno-agogiczna;

- 7) budowanie faktury w oparciu o trzy zasady kształtowania materiału muzycznego: zmienną, fluktuacyjną o rozluźnionym przepływie czasu, wolną, stabilną, kontrapunktującą, złożoną z długich wartości, oraz szybką, wyzwalającą potencjał energetyczny;
- 8) permanentna rozwojowość na etapie mikroformy.

Wyszczególnione elementy strukturalne charakteryzują wszystkie koncerty fortepianowe Andrzeja Nikodemowicza. W kontekście pracy nad kolejnymi koncertami fortepianowymi wydaje się, że *II Koncert fortepianowy* stanowi pole poszukiwań oryginalnego brzmienia, które, jak się później okazało, miało wiele etapów pośrednich. Niewątpliwie kompozytor szukał swojej drogi w estetycznych wyborach i rozmaitych koncepcjach. Nie umniejsza to jednak wartości samego dzieła i jego walorów brzmieniowych, gdyż – jak wyżej nadmieniono – twórczość instrumentalna Andrzeja Nikodemowicza zawiera pewien specyficzny i rozpoznawalny idiom brzmieniowy, który „znakuje” w istotny sposób znaczną część jego dzieł instrumentalnych i jest świadectwem niezwykle wyobraźni i wrażliwości. Jego naczelną ideą było dążenie do uzyskania wysublimowanego piękna brzmienia. Wartości tej nie umniejsza również krytyczny stosunek samego kompozytora do utworu, gdyż był on niezwykle surowym „sędzią” we własnej sprawie, czego następstwem było napisanie w roku powstania *II Koncertu fortepianowego* (2002) kolejnego dzieła tego gatunku.

W zakresie recepcji muzyki Andrzeja Nikodemowicza można stwierdzić, że była ona i jest popularna oraz chętnie wykonywana we Lwowie – od początku kształtowania się kariery kompozytora. W przeszłości i obecnie jest nie tylko podejmowana przez lwowskich muzyków (instrumentalistów, wokalistów, dyrygentów), lecz również przez studentów i doktorantów Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej, jako temat różnego rodzaju prac magisterskich i doktorskich. Utwory Nikodemowicza były często wykonywane obok innych dzieł polskich (m.in. W. Lutosławskiego, K. Pendereckiego, Z. Bujarskiego, M. Stachowskiego) i europejskich twórców (A. Pärta, W. Silwestrowa) w ramach lwowskiego *Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej Kontrasty*. Zatem we Lwowie w sposób szczególny kompozytor ten zaistniał w świadomości tamtejszego środowiska muzycznego. Również w Polsce, pomimo jeszcze wciąż zbyt małej znajomości utworów tego twórcy, poszerza się grono jego entuzjastów. W rodzinnym Lublinie, w którym Andrzej Nikodemowicz spędził ostatnie lata życia, nieocenioną rolę pełni festiwal muzyczny – *Andrzej Nikodemowicz – czas i dźwięk*, zainicjowany w 2012 roku przez Teresę Księżką-Falger. Odbywające się w ramach festiwalu koncerty przedstawiają bogatą spuściznę nie tylko Nikodemowicza, lecz również innych kompozytorów, w tym muzyki najnowszej, w najwybitniejszych wykonaniach. Festiwal ten coraz wyraźniej zaznacza się na mapie polskich festiwali muzyki współczesnej.

W drugiej połowie XX wieku gatunek koncertu fortepianowego nie cieszył się szczególnym zainteresowaniem kompozytorów polskich. Wśród nielicznych

powstałych utworów na uwagę zasługuje *Concerto for piano and orchestra* Andrzeja Panufnika (1961), *Koncert na klawesyn (lub fortepian) i orkiestrę smyczkową* Henryka Mikołaja Góreckiego (1980), *Koncert fortepianowy* Witolda Lutosławskiego dedykowany Krystianowi Zimermanowi (1988), dwa koncerty fortepianowe Wojciecha Kilara (1997, 2011), czy *Koncert fortepianowy „Resurrection”* Krzysztofa Pendereckiego (2002). Wymienione dzieła reprezentują różną stylistykę, nawiązują do różnych nurtów i tradycji. O ile koncert fortepianowy Lutosławskiego jest zwrotem w kierunku tradycji minionych epok (wedle założeń kompozytora miał być ukłonem w stronę najlepszych wzorów podejmowanych w przeszłości) i nasuwa skojarzenia z modelami fakturalnymi stosowanymi przez Chopina, Ravela, Bartóka i innych twórców, to koncerty Góreckiego i Kilara zawierają dwudziestowieczne konotacje minimalistyczne, zasadzające się na powtarzalności jednorodnych, krótkich fraz melodyczno-harmonicznych. Z kolei koncert fortepianowy Pendereckiego, napisany w reakcji na tragiczne wydarzenia związane z World Trade Center, ostatecznie czerpie z wybranych cech form klasycznych i barokowych, m.in. w zakresie formalnym nawiązuje do formy sonatowej¹⁵. Powstały na emigracji *Concerto for piano and orchestra* Andrzeja Panufnika nie jest szerzej znany polskiej publiczności, ze względu na zakaz cenzorski nałożony na twórczość kompozytora, obowiązujący do 1977 roku (zniesiony dopiero po interwencji Związku Kompozytorów Polskich)¹⁶. Utwór ten nawiązuje do klasycznej, trzyczęściowej formy koncertu, zawiera precyzyjną konstrukcję opartą na wewnętrznych układach geometrycznych z lustrzanymi frazami melodycznymi, operuje ograniczonym materiałem dźwiękowym („brzmienie podstawowe” – zakotwiczenie na trzech dźwiękach *es-d-c*)¹⁷. Każde dzieło wymienionych twórców w różnym stopniu odwołuje się do tradycji, do wypracowanych w bliższej lub dalszej przeszłości wzorów, lub też indywidualnych ujęć. Na tym tle koncerty fortepianowe Nikodemowicza jawią się jako niezwykle cenne pozycje repertuarowe, nacechowane liryzmem, ekspresją, indywidualizmem¹⁸. Są wyrazem subiektywnego rozumienia muzyki, w którym wrażliwość na piękno brzmienia jest kategorią nadrzędną. Zasada zmienności, jako nieodłączny atrybut sztuki komponowania, podyktowana permanentnym dążeniem do uzyskania tego jedyne, niepowtarzalnego rodzaju brzmienia, towarzyszyła kompozytorowi na przestrzeni całej drogi twórczej.

¹⁵ J. Paja-Stach, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Musica Iagellonica, Kraków 2009, s. 247, 274, 286, 298–299.

¹⁶ K. Baculewski, *Historia muzyki polskiej. Współczesność*, cz. 2: 1975–2000, red. S. Sutkowski, Sutkowski Edition, Warszawa 2012, s. 48.

¹⁷ Jak sugeruje Małgorzata Gąsiorowska, *Concerto for piano and orchestra* Andrzeja Panufnika zawiera również dalekie związki z suplikacją *Święty Boże*; por. tejsze, *Panufnik: struktura i emocja*, „Ruch Muzyczny” 1990, R. XXXIV, nr 21, s. 5; J. Paja-Stach, *Muzyka polska...*, s. 255–256.

¹⁸ Należy podkreślić, że żaden polski kompozytor nie napisał takiej liczby koncertów na fortepian.

Niewątpliwie koncerty fortepianowe Nikodemowicza wnoszą istotny wkład w rozwój gatunku polskiego koncertu fortepianowego.

Bibliografia

Źródła

Księżka-Falger Teresa, Programy festiwalu *Andrzej Nikodemowicz – czas i dźwięk 2012–2017*, Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego w Lublinie.

Opracowania

Baculewski Krzysztof, *Historia muzyki polskiej. Współczesność*, cz. 2: 1975–2000, red. S. Sutkowski, Sutkowski Edition, Warszawa 2012.

Janicka-Słysz Małgorzata, *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego. Studia i interpretacje*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2013.

Kisielewski Stefan, *Z muzycznej międzyepoki*, PWM, Kraków 1966.

Nidecka Ewa, *Muzyka sakralna w twórczości Andrzeja Nikodemowicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010.

Örmeny Jozsef, *Podarował światu piękno i miłość*, [w:] *Czas i dźwięk. Spotkania z Andrzejem Nikodemowiczem*, red. T. Księżka-Falger, Gaudium, Lublin 2018, s. 101–106.

Paja-Stach Jadwiga, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Musica Iagellonica, Kraków 2009.

Raubo Zbigniew, *Głos idealisty*, [w:] *Czas i dźwięk. Spotkania z Andrzejem Nikodemowiczem*, red. T. Księżka-Falger, Gaudium, Lublin 2018, s. 163–164.

Schulz-Brzyska Agnieszka, *Klasyczny romantyk współczesności. Wczesna twórczość kameralna Andrzeja Nikodemowicza w kontekście jego biografii i źródeł inspiracji*, Polihymnia, Lublin 2009.

Artykuły w rocznikach i czasopismach

Gąsiorowska Małgorzata, *Panufnik: struktura i emocja*, „Ruch Muzyczny” 1990, R. XXXIV, nr 21, s. 5–6.

Jasiński Tomasz, „III Koncert fortepianowy” *Andrzej Nikodemowicza. Muzyka piękna*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, vol. 5, Sectio L, Lublin 2007, s. 71–103.

Nidecka Ewa, *Wybrane aspekty recepcji twórczości kompozytorów pierwszej połowy XX wieku we Lwowie (do 1939 r.)*, „Musica Galiciana” t. 15, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2016, s. 83–112.

Nikodemowicz Andrzej, *Moje lwowskie lata*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, vol. 2, Sectio L, Lublin 2004, s. 189–197.

Wywiad

Wywiad z *Andrzejem Nikodemowiczem*, Lublin, 16.05. 2008 r.

**Andrzej Nikodemowicz' Piano Concerto no. 2
– Search for the Original Sound****Abstract**

The piano concertos by the Polish composer Andrzej Nikodemowicz (1925–2017) belong to the late and mature period of his creativity. The *Piano Concerto no. 2* discussed in this article was composed in 2002 and is in fact the first autonomous concerto composed for the piano by this artist, as his *Piano Concerto no.1* (1994) is a modification of his own *Violin Concerto* written in 1973. The piece was being conceived with a sense of stability and full creative freedom. Living in Poland, in Lublin since 1980, the composer no longer felt the psychological pressure that he had been experiencing during his stay in Lviv. Due to the regime ruling there, most of the works created in Lviv had no chance of being performed.

As far as the structure is considered, in the *Piano Concerto No. 2*, the composer abandoned the classical three-movement structure and the symmetrical arrangement, which he had favoured in many of his compositions, in favour of the contrasting parts form. The *Piano Concerto No. 2* makes apparent the overlapping of two trends connected with the rules of shaping musical material. One of them is a tradition with neo-romantic roots, expressive and lyrical, but undergoing a significant transformation of its own vision, the other uses the energy of the rhythm and the percussive properties of the piano. The composer uses a strongly dissonant 12-tone sound material and complex rhythmic divisions, complementary rhythms, thus creating a dense sound structure. Ultimately, they contain a recognizable stylistic idiom, the essence of which is lyricism and expression. It is the result of a permanent variability and diversity and the application of development at the microform stage. The major aim of the compositional technique is to achieve a sublime sound. The development factor is one of the main features of Andrzej Nikodemowicz' style.

Keywords: Andrzej Nikodemowicz, Andrzej Nikodemowicz' *Piano Concerto no.2*, Polish composers' works in the first decade of the 21st century, lyricism and expression.

Translated by Patrycja Czarnecka-Jaskóła

Monika KARWASZEWSKA (80% wkładu)
Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku
Piotr ROJEK (20% wkładu)
Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

Partity „Koori” i „Inuit” Krzysztofa Knittla – intermedialny „pejzaż dźwiękowy”

Streszczenie

Intermedialność, jako fenomen kultury ponowoczesnej, stanowi jeden z ważniejszych paradygmatów współczesnych badań komparatystycznych. Teoria intermedialności autorstwa Wernera Wolfa zakłada obecność różnych relacji, w jakie dane medium wchodzi z innymi mediami, dając przykład multimedialności, tzw. „hybrydy medialne”. *Partita I* („Koori”) na saksofony altowy i sopranowy, orkiestrę symfoniczną i media elektroniczne oraz *Partita II* („Inuit”) na flet, orkiestrę smyczkową i media elektroniczne polskiego kompozytora Krzysztofa Knittla, które są przedmiotem niniejszego artykułu, z jednej strony stanowią przykład dzieł intermedialnych, z drugiej zaś przykład muzyki ekologicznej, tworzącej tzw. „pejzaż dźwiękowy”. Materiał muzyczny, obok dźwięków emitowanych z tradycyjnych instrumentów i urządzeń elektronicznych, obejmuje dźwięki oderwane od źródła – oryginalne odgłosy mniejszości etnicznych i zamieszkałych przez nich terenów. Dźwięki pochodzące z natury stają się w obu *Partitach* symbolami, niosąc wartość semantyczną. Prezentowane współczesne kompozycje tworzą swego rodzaju akusmatyczny spektakl brzmieniowy, który odsłania symboliczne znaczenie emisji dźwięku. Analiza obu utworów została przedstawiona w kontekście refleksji teoretycznej Murraya R. Schafera i Wernera Wolfa.

Słowa kluczowe: intermedialność, transawangarda, muzyka polska XX i XXI w., pejzaż dźwiękowy, muzyka akusmatyczna, Krzysztof Knittel, metoda *Conduction*.

Wstęp

Utwory współczesnego polskiego kompozytora Krzysztofa Knittla, które powstały w 2013 roku w ramach projektu „Kolekcje – Zamówienia kompozytorskie”, stanowią przedmiot analiz. Prawykonanie *Partity I* odbyło się 27 kwietnia 2013 roku w Katowicach podczas V Festiwalu Prawykonań – Polska Muzyka

Najnowsza, zaś *Partity II* – 19 października 2013 roku we Wrocławiu podczas V Festiwalu „Musica Electronica Nova”¹.

Twórczość muzyczną Knittla charakteryzują nowatorstwo i eksperyment. Kojarzony jest on przede wszystkim jako kompozytor muzyki elektroakustycznej łączonej z praktyką *live electronics*, muzyki komputerowej, improwizowanej, *performance* i instalacji dźwiękowych. Jest jednak wierny własnym założeniom artystycznym, co świadczy o jego przynależności do nurtu w sztuce współczesnej, tzw. włoskiej *transawangardy*, która za cel stawia sobie syntezę kodów nowoczesności i tradycji. Transawangarda, jako odmiana tendencji ekspresjonistycznych, przywraca sztukę do miejsca satysfakcjonującej kontemplacji, pozwalając poruszać się jej we wszystkich kierunkach (w tym do przeszłości), oscylując wokół erotyki i energii pochodzącej z intensywności dzieła i jego wewnętrznej metafizyki². Jak podkreśla Dziamski, transawangarda:

nie była powrotem do przeszłości [...], [lecz] sięgnięciem po nowe źródła inspiracji, by lepiej sprostać wyzwaniom przyszłości [...]³.

Nowatorstwo w dorobku twórczym Knittla polega na komponowaniu muzyki intuitywnej, określanej jako *free improvised music* oraz *muzyki recyklingowej*, czy *ekologicznej*. Jednym z przejawów transawangardy jest fenomen intermedialności.

Partita I „Koori” na saksofony altowy i sopranowy, orkiestrę symfoniczną i media elektroniczne oraz *Partita II „Inuit”* na flet, orkiestrę smyczkową i media elektroniczne to intermedialne dzieła, wykorzystujące nowe technologie. Przypominają one budowę palimpsestową i mogą opierać się na:

porównaniu poetyk, które bazują na kryteriach semiologicznych charakterystycznych dla danego medium⁴.

Z uwagi na użyty materiał dźwiękowy tworzą rodzaj akusmatycznej muzyki ekologicznej, która:

polega na sprzęganiu dźwięków natury z dźwiękami tradycyjnie muzycznymi (instrumentalnymi, wokalnymi lub elektronicznymi), przy czym warstwa naturalna ma się łączyć z ideą dzieła, nie zaś stanowić jego tło lub odcinający kontrast⁵.

¹ *Partita I* – napisana specjalnie dla saksofonisty Pawła Gusnara i Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia pod batutą José Marii Florêncio oraz *Partita II* – skomponowana na zamówienie Elżbiety Sikory, dyrektora artystycznego festiwalu „Musica Electronica Nova” dla fletcistki Jadwigi Kotnowskiej oraz orkiestry Aukso pod dyrekcją Marka Mosia, rozpoczynają zaplanowany przez Knittla „cykl sześciu kompozycji na instrumenty solowe i różne składy orkiestrowe”. Informacje pochodzą od kompozytora.

² A. Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde. La Transavanguardia Italiana*, Milano 1980, s. 54.

³ Za: G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Wydawnictwo Humaniora, Poznań 1995, s. 7–8.

⁴ A. Regiewicz, *Komparatystyka jako sposób badania nowych mediów*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 57–58.

⁵ K. Baculewski, *Historia Muzyki Polskiej pod red. Stefana Sutkowskiego*, t. 7, cz. 2: 1975–2000, e-book, s. 312.

Tego typu rozwiązania, w których mimetyczność odbierana jest dosłownie, obserwuje się już we wcześniejszej twórczości Knittla, m.in. w utworach: *Objazd, zdarzenie muzyczne* (1974), *Glückspavillon dla Kasi* (1978), *Dorikos* siedem miniatur na kwartet smyczkowy i taśmę (1977). XX-wieczny termin *intermedia*, którego autorem jest Dick Higgins, może służyć do określenia nowych dzieł sztuki, będących syntezą różnych technik i środków wyrazu występujących w różnych dyscyplinach: sztuk wizualnych, poezji, muzyki, choreografii, teatru i filmu. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że dzisiejsza sztuka „nie poszukuje już nowych mediów, chętnie sięga po stare i wypróbowane techniki, po wszystko, co jest możliwe do użycia w procesie tworzenia znaczeń”⁶.

Badania transdyscyplinarne autorstwa Ryszarda Nycza, nastawione na uchwycenie historycznych procesów transformacji sztuk i nauk, wydają się bliższe założeniom intermedialności, a tym samym łączeniu badań intermedialnych z innymi teoriami literaturo- i kulturoznawczymi⁷. Jak pisze Nycz, rozpoznanie w intertekstualności istotnego wymiaru dyskursywnego uniwersum kultury spowodowało, że literaturoznawcze metody jej badania wykorzystywane są we wszystkich praktycznie dziedzinach współczesnej wiedzy o sztuce i kulturze, w tym w muzykologii i filmoznawstwie⁸. Podejmowana refleksja nad narracyjnością różnych mediów znajduje zatem swoje przełożenie w dyskursie intertekstualności, wykorzystującym narzędzia badawcze współczesnej krytyki i teorii literatury.

Intermedialność to z kolei interdyscyplinarny dyskurs, który polega na łączeniu ze sobą różnych sposobów przekazywania informacji, gdzie media konstruują nowy, zintegrowany przekaz. Jako fenomen kultury ponowoczesnej stanowi jeden z ważniejszych paradygmatów współczesnych badań komparatystycznych.

Samo pojęcie medium na przestrzeni rozważań nad twórczością artystyczną nie jest oczywiste i wymaga komentarza. Środowisko artystyczne medium sztuki interpretuje jako

[...] konwencjonalnie pojmowane, klasyczne, manualne środki wypowiedzi artystycznej [...], co więcej uważa się również, że medium sztuki jest w zasadzie charakteryzowane przez materię, w której kształtowane jest dzieło – wypowiedź artystyczna. Medium rzeźby więc może być określane przez brąz, drewno czy też marmur, podczas gdy w innych dziedzinach artystycznych w roli mediów odnajdujemy farbę olejną, gwasz, temperę, pastel bądź tusz. Możemy więc stwierdzić, że w tradycyjnym, instytucjonalnym kontekście sztuki na pojęcie medium składają się dyscypliny (dziedziny) twórczości artystycznej i ich tworzywa, bądź, ujmując to inaczej, wszelkie strukturalno-materiałowe wyznaczniki sztuki, manifestujące się we wzajemnym powiązaniu w postaci artefaktów⁹.

⁶ A. Kępińska, *Energie sztuki*, Warszawa 1990, s. 98.

⁷ Por. R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. R. Nycz, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 30.

⁸ Tenże, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, [w:] *Kulturowa teoria literatury...*, s. 154.

⁹ Za: R.W. Kulczyński, *Estetyka sztuki nowych mediów*, Międzyuczelniana specjalność multimedialna, UMFC, Warszawa, s. 27, [online], <http://www.medialarts.pl/download/skrypty/Estetyka-sztuki-nowych-mediow.pdf> [dostęp: 20.06.2018].

W przypadku dzieła muzycznego rolę mediów, mając na uwadze tworzywo muzyczne *sensu stricte*, będą pełniły w niniejszej refleksji różnej specyfiki generatory dźwięku, tj. medium klasyczne, medium elektroniczne czy medium cyfrowe. W przypadku dzieła sztuki, będącego syntezą różnych sztuk i tworzywa, powstanie „hybryda medialna” w rozumieniu Higginsa. Tak jak szeroko rozumiana intertekstualność, która dziś nie jest własnością jedynie literatury i może stanowić wymiar różnego typu wypowiedzi artystycznych, tak intermedialność oraz związane z nią wewnętrzne relacje intermedialne mogą dotyczyć dzieła muzycznego.

Do charakterystyki przedmiotu badań – muzyki przełomu XX i XXI wieku, w której obecne są różne media – mogą posłużyć badania z obszaru *komparatystryki intermedialnej* (szeroko rozumianej sfery oddziaływań między różnymi mediami)¹⁰. Zarówno muzyka, jak i poezja stanowią system znaków, a odrębny materiał obu tych dziedzin sztuki, który – jak zaznacza Andrzej Hejmej – wchodzi w różne interakcje, które stara się objąć swą metodologią komparatystyka interdyscyplinarna¹¹. Należy jednak wziąć pod uwagę:

konceptualne scalenie różnych elementów, które daje w rezultacie zapis palimpsestowy, w którym każda z form odślania znamienne dla siebie cechy, służące projekcji gestów wokalnych, należących do przestrzeni prelingwistycznej i gestów muzycznych, odpowiedników stylistyki dźwiękowej muzyki współczesnej, pełniących funkcję ekspresywną¹².

W interpretacji dzieła intermedialnego fundamentalne okazuje się pojęcie hybrydyzacji i teoria intermedialności autorstwa Wenera Wolfa, która zakłada obecność różnych relacji, w jakie dane medium wchodzi z innymi mediami, dając przypadek multimedialności, tzw. „hybrydy medialne”. W ramach intermedialności Wolf wyróżnia intermedialność *wewnątrzkompozycyjną* (*intracompositional intermediality*), dotyczącą dzieła, w którym w procesie sygnifikacji uczestniczy więcej niż jedno medium, oraz *poza-kompozycyjną* (*extracompositional intermediality*), która obok relacji wewnątrzkompozycyjnych dotyczy rozważań na temat wzajemnych relacji między różnymi mediami¹³.

Drugim paradygmatem badawczym jest muzyka ekologiczna i związana z nią koncepcja pejzażu dźwiękowego (*soundscape*) autorstwa kanadyjskiego kompozytora, twórcy ekologii akustycznej – Raymonda Murraya Schafera, której istotą jest przenikanie się dwóch zakresów: sfery dźwiękowej (środowiska dźwiękowego) i muzycznej na wspólnym obszarze akustycznym. Według Schafera pejzaż dźwiękowy:

¹⁰ Por. A. Hejmej, *Literatura w społeczeństwie medialnym*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2014, nr 2: *Nowa (?) filologia*, s. 246.

¹¹ A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. (Perspektywy współczesnych badań)*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2000, nr 4 (63), s. 29 i 36.

¹² Za: G. Pietruszewska-Kobiela, *Poezja konkretna i muzyka*, „Folia Litteraria Polonica” 2012, 1 (15), s. 276–277.

¹³ Za: M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*, Kraków 2011, s. 36–37.

[...] jest dowolną częścią środowiska dźwiękowego poddaną badaniu, zarówno tego rzeczywistego, jak i abstrakcyjnej konstrukcji, takich jak muzyczne kompozycje lub montaż nagrań, szczególnie, gdy są one rozumiane jako środowisko¹⁴.

Na współczesny pejzaż dźwiękowy, obok środowiska dźwiękowego natury, cywilizacji, obiektów handlowych, lotniska, składają się również dźwięki uciążliwe i hałas. Obok sygnału dźwiękowego, który stanowi główny przekaznik informacji muzycznej, istotną rolę pełni przestrzeń, z której wywodzą się dźwięki bądź w której wykonywany jest utwór. Analizując Schaferowską koncepcję dotyczącą ontologii środowiska dźwiękowego, zauważa się zacieranie granic pomiędzy muzyką a środowiskiem. O ile muzyka wchłania elementy środowiska dźwiękowego, środowisko samo staje się muzyką, o czym Schafer pisał w 1970 roku:

Bez przerwy rozbrzmiewa wokół nas fascynująca, makrokosmiczna symfonia. Jest to symfonia pejzażu dźwiękowego świata. My natomiast jesteśmy jej kompozytorami¹⁵.

Schafer, badając dany pejzaż muzyczny, starał się eksponować cechy muzyczne, jak w analizie kompozycji muzycznej. Zatem idąc za badaczem środowiska akustycznego, można posłużyć się jego metodą analizy do charakterystyki utworu muzycznego, w którym obecne są z kolei elementy pejzażu dźwiękowego. W takiej analizie należy poddać badaniu szereg elementów oraz dokonać¹⁶:

- wyboru integralnych pod względem temporalnym i geograficznym przedmiotów badań;
- uwydatnienia określonych wysokości dźwięków zawartych w badanym terenie;
- uwydatnienia periodycznych cykli rytmicznych i innych ukształtowań rytmicznych;
- wyeksponowania muzycznych jakości odgłosów zwierząt oraz pochodzących z natury.

Biorąc pod uwagę rodzaje utworów, jakie skomponował Kanadyjczyk, i w jaki sposób wykorzystał w nich elementy pejzażu dźwiękowego, można stworzyć klasyfikację *genrów*¹⁷:

- kompozycje, w których elementy pejzażu dźwiękowego odtwarzane są z taśmy magnetofonowej (zarówno te przetworzone elektroakustycznie, jak i naturalne);

¹⁴ Za: R.M. Schafer, *The Tuning of the World*, McClelland & Stewart, Toronto 1977, s. 274–275, za: M. Kapelański, *Koncepcja pejzażu dźwiękowego (soundscape) w pismach R. Murraya Schafera*, praca magisterska napisana w Zakładzie Teorii i Estetyki Muzyki pod kierunkiem prof. dr. hab. Macieja Gołąba, Warszawa 1999, s. 112 [wersja elektroniczna dostępna online], s. 110, 111.

¹⁵ R.M. Schafer, *The Book of Noise*, Price Miburn, Wellington, New Zealand 1970, s. 3. Za: M. Kapelański, *Śladami wyobraźni kosmologicznej: metafora i ezoteryka w R. Murraya Schafera pismach o „pejzażu dźwiękowym”*, „Sztuka i Filozofia” 2005, nr 26, s. 196.

¹⁶ Por. M. Kapelański, *Śladami wyobraźni kosmologicznej...*, s. 197–198.

¹⁷ Por. K. Marciniak, *Współczesny kompozytor a pejzaż dźwiękowy – wprowadzenie*, [online], <https://kadebeem.wordpress.com/2012/06/02/hello-world> [dostęp: 2.04.2018].

- kompozycje, w których elementy pejzażu dźwiękowego emitowane są przez tradycyjne instrumentarium bądź są wygenerowane przez medium elektroniczne;
- kompozycje, które w trakcie wykonania mają wejść w interakcję z innymi elementami pejzażu dźwiękowego, wykonywane mają być w środowisku dźwiękowym innym niż pejzaż tradycyjnej sali koncertowej.

Na uwagę zasługuje jeszcze kolejna systematyka dotycząca pejzażu dźwiękowego wypracowana przez Schafera, a mianowicie dwie jakości pejzażu: „hi-fi” (*high fidelity*) – o niskim poziomie hałasu oraz „lo-fi” (*low fidelity*) – o dużym poziomie hałasu i nieprzyjemnym brzmieniu¹⁸.

Przedmiot badań w ujęciu teorii Wernera Wolfa

Wybrane do analizy kompozycje Knittla reprezentują typ dzieła sztuki, w którym obecny jest fenomen intermedialności znamienne dla transawangardy, kierunku w sztuce, który zaproponował włoski krytyk i historyk sztuki współczesnej Achille Bonito Oliva na określenie zjawisk w sztuce (głównie w malarstwie) obserwowanych od końca lat 70. ubiegłego stulecia¹⁹. Relacje intermedialne, w jakie dany obiekt (działanie) wchodzi z mediami, które mogą być rozumiane wieloaspektowo, jako środki wyrazu, gatunki artystyczne, oraz media elektroniczne przyrównuje kompozytor we własnych dziełach do syntezy malarstwa z fotografią, jaką zastosował w obrazach amerykański artysta Robert Rauschenberg.

Typologia relacji intermedialnych autorstwa Wernera Wolfa (wypracowana pod koniec lat 60. przez Stevena Paula Schera), która pozwala systematyzować dzieła intermedialne, wydaje się najbardziej ważką do opisu tego typu relacji, również w dziele muzycznym. Biorąc pod uwagę rodzaje intermedialności, jakie autor teorii wyodrębnia (por. diagram 1), omawiane *Partity* stanowią przykład *intermedialności wewnątrzkompozycyjnej jawnej*, w której kompozytor do stworzenia wytworu artystycznego angażuje więcej niż jedno medium, jakie można bezpośrednio wskazać, oraz jednocześnie *intermedialności wewnątrzkompozycyjnej ukrytej (Partita I)*, gdzie jedno z mediów, nierozpoznawalne i domniemane, traktowane jest jako odniesienie eksplcytne, które „sygnalizuje potencjalną obecność w artefakcie imitacji obcych struktur i technik medialnych”²⁰. W takim przypadku niezbędna okazuje się szczegółowa analiza użytych technologii, które w rezultacie dają zamierzony efekt brzmieniowy, utożsamiany z obecnością danego medium. Kolorem czerwonym zaznaczono na diagramie 1 rodzaje relacji intermedialnych obecnych w omawianych dziełach.

¹⁸ Por. M. Kapelański, *Koncepcja pejzażu dźwiękowego...*, s. 112.

¹⁹ M. Karwaszewska, *From research on the musical „Trans-avant-garde”. A contribution to the discussion on the terminology concerning the historiography of the 20th century Polish music*, „Avant. Trends in Interdisciplinary Studies” 2016, R. VII, t. 1: *After the Rite*, s. 82 i 85.

²⁰ M. Wsilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 39.

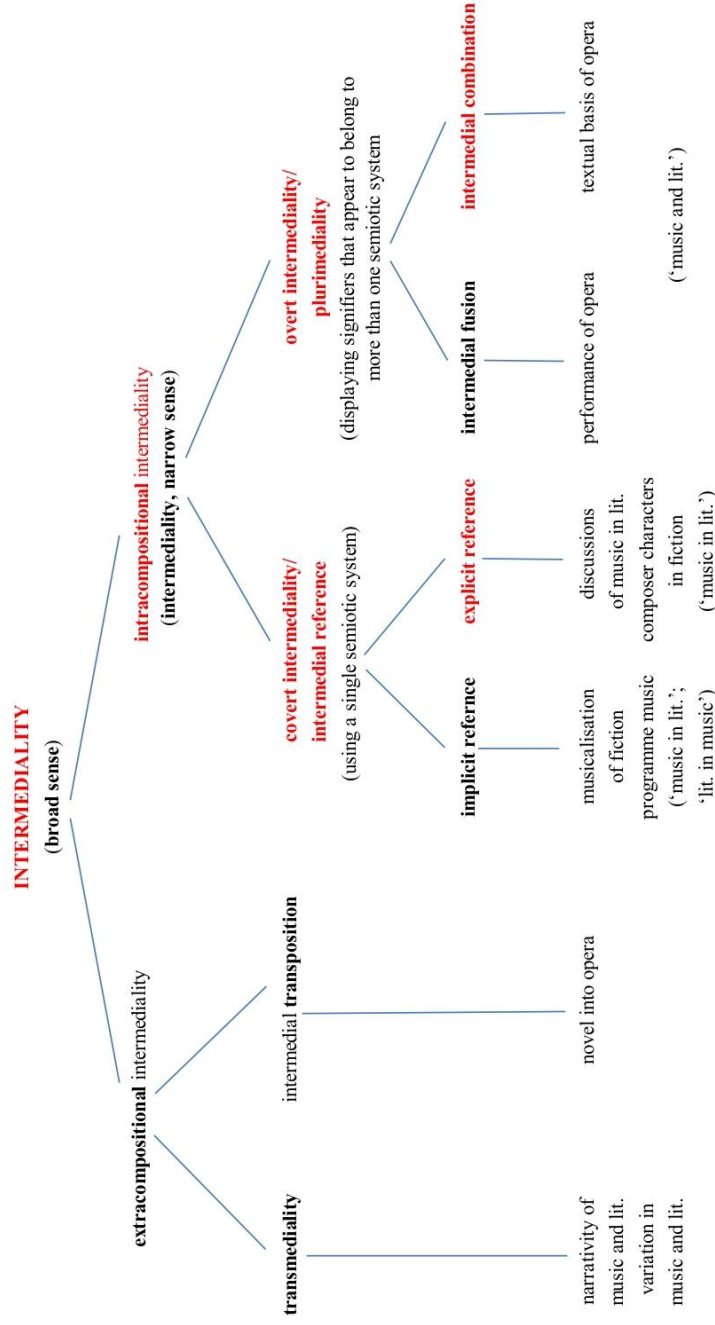


Diagram 1. System relacji intermedialnych z przykładami muzyczno-literackimi

Źródło: W. Wolf, *Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, [w:] *Word and Music Studies: Essays in Honour of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, Amsterdam – New York 2002, s. 28.

W utworach tych zostały użyte media klasyczne (tradycyjne instrumentarium), nowoczesne (elektroniczne, cyfrowe) oraz domniemane media, tworząc układy hybrydowe. Do konstrukcji polimedialnej formy muzycznej Knittel wykorzystano następujące media (generatory dźwięku):

***Partita I („Koori”)* na saksofony altowy i sopranowy, orkiestrę symfoniczną i media elektroniczne**

- jawne medium klasyczne: instrument tradycyjny – saksofony altowy i sopranowy, orkiestra symfoniczna (tradycyjne dźwięki oraz dźwięki poddane regulacji sonorystycznej),
- jawne medium elektroniczne – 3 mikrofony, mikser,
- jawne medium cyfrowe – 2 komputery,
- domniemane medium tradycyjne: imitowanie na saksofonie techniki brzmienia znamiennej dla *didgeridoo* – tradycyjnego instrumentu ludu aborygeńskiego.

Dźwięki saksofonu przekazywane są za pośrednictwem mikrofonów do jednego z komputerów z oprogramowaniem *SuperCollider*, a następnie poddane zostają transformacji przy pomocy syntezy granularnej (technika generowania dźwięku w cyfrowych instrumentach muzycznych w mikroskali), syntezy FM (modulacji częstotliwości) oraz przekształcania spektrum dźwięku²¹. W ten sposób przez głośniki emitowany jest wygenerowany przez sprzęt sygnał foniczny i barwa dźwięku, na podstawie zdefiniowanych parametrów akustycznych dźwięku (charakterystyka widma, amplituda dźwięku), przypominając dźwięk wydobyty z *didgeridoo*.

***Partita II („Inuit”)* na flet, orkiestrę smyczkową i media elektroniczne**

- medium klasyczne: instrument tradycyjny – flet, orkiestra symfoniczna (tradycyjne dźwięki oraz dźwięki poddane regulacji sonorystycznej),
- medium elektroniczne – partia dźwięków wygenerowanych elektronicznie, *live electronic*, instrumenty midi,
- medium cyfrowe – dźwięki odtwarzane z komputera, m.in. odgłosy, śpiewy ludów arktycznych oraz autentyczne odgłosy zjawiska „cielenia się” lodowca.

Do realizacji partii elektronicznej *Partity II*, oprócz odtwarzanych z komputera nagrań sekwencji dźwięków elektronicznych, dźwięków natury i tradycyjnych śpiewów Inuitów, wykorzystane zostały do grania *live* instrumenty midi zbudowane przez Piotra Sycha, tj. monochord i harfa ISA²².

Obie *Partity* kształtowane są zatem w oparciu o różne typy brzmień: wygenerowane z tradycyjnego instrumentarium dźwięków, które poddane zostały transformacji elektronicznej, dźwięki wygenerowane z komputera.

²¹ Informacje pochodzą z partytury.

²² Informacje pochodzą od kompozytora.

Przedmiot badań w ujęciu koncepcji pejzażu dźwiękowego (*soundscape*) R. Murraya Schafera

Omawiane kompozycje przeznaczone są do wykonywania w tradycyjnej sali koncertowej, w *Particie I* dodatkowo z kwadrofonicznym rozstawieniem głośników do emisji sygnałów przetworzonych przez komputer. Nie ma tu zatem mowy o zastosowaniu oryginalnego środowiska terytorialnego, w celu stworzenia rzeczywistej przestrzeni akustycznej, która stanowi obszar poddany badaniom. Powstaje więc tzw. „wyobrażone środowisko”, czyli kompozycja muzyczna zmontowana z różnych rodzajów dźwięków: tradycyjnych i wygenerowanych elektronicznie, w tym odgłosów domniemanego środowiska naturalnego, które emitowane są z komputera.

W przypadku *Partity I* z podtytułem „Koori” takim środowiskiem okazuje się teren geograficzny obecnej Nowej Południowej Walii i Victorii (południowo-wschodnia Australia), zamieszkiwany przez plemiona Aborygenów australijskich *Koori*. Natomiast w *Particie II* z podtytułem „Inuit” Knittel odsyła odbiorcę do terenów Grenlandii, Zatoki Hudson, Syberii i Alaski, gdzie zamieszkujeją ludy arktyczne zwane Inuitami (Eskimosi). Słowo „Inuit” (albo „Inuit”) jest używane powszechnie na określenie rdzennych ludów obszarów arktycznych. Schafer podkreśla, że każdą z kultur muzycznych cechuje odmienna ekspresja i charakterystyczne dla niej relacje między częstotliwością, czasem i natężeniem; dźwiękami krótkimi (*impulse sounds*) a dźwiękami długimi; planem pierwszym a tłem; sygnałem a hałasem; hałasem a ciszą; dynamicznością a statycznością²³. Niektóre dźwięki będą w naszej kulturze postrzegane jako dźwięki typu „lo-fi”, jak np. odgłosy, krzyki i śpiewy Inuitów (głównie kobiet) użyte w *Particie II* (od. taktu 145, np. lit. F–J) (por. przykłady 1, 2).

Podobnie jest z dźwiękiem *didgeridoo*, który cechuje lud niezdolny grać cichą dynamiką – australijskich Aborygenów. Dźwięki tej drewnianej trąby, wykonanej z pnia eukaliptusa, przez mieszkańców terenów północnej Australii nazywane są głosem ziemi. Imitacja elektroniczna tego odgłosu przez saksofon altowy o niskiej, matowej barwie staje się zatem trafiona. Transowo-perkusyjne, bardzo szybkie rytmy i artykulację dźwięku, odwzorowujące rodzaj ekspresji charakterystyczny dla rdzennych mistrzów, Knittel imituje również w orkiestrze. Odgłosy te stanowią tzw. „dźwięk szczególny” (*soundmark*), który jest sygnałem dźwiękowym charakterystycznym dla danej społeczności zamieszkującej określony teren i z jakiegoś względu jest on wyjątkowy i wartościowy²⁴ (por. przykład 3).

²³ M. Kapelański, *Koncepcja pejzażu dźwiękowego...*, s. 134–135.

²⁴ R. Murray Schafer, *The Tuning of the World*, McClelland & Stewart, Toronto 1977, s. 274. Za: M. Kapelański, *Koncepcja pejzażu dźwiękowego...*, s. 113.

143 F $\text{♩} = 120$ $\text{♩} = 110$

Fl. mf

Vln I CONDUCTION c.d.

Vln II CONDUCTION c.d.

Vla CONDUCTION c.d.

Vcl CONDUCTION c.d.

Db. CONDUCTION c.d.

P.E. START CUBASE T 4
głosy i piewających Inuitów / voices of singing Inuit people

Przykład 1. K. Knittel, *Partita II* („Inuit”) na flet, orkiestrę smyczkową i media elektroniczne, odgłosy i śpiewy Inuitów (litera F)

249 $\text{♩} = 123$ fca expression
fca expression

Fl. f ff

Vln I pp f

Vln II pp f

Vla pp f

Vcl pp f

Db. pp f

P.E. fca expression
fca expression

Przykład 2. K. Knittel, *Partita II* („Inuit”) na flet, orkiestrę smyczkową i media elektroniczne, odgłosy i śpiewy Inuitów z orkiestrą (litery H–J)

The image displays a complex musical score for Partita I by K. Knittel. The score is arranged in a multi-staff format, with various instruments and electronic elements. The top section includes staves for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Clarinet in B-flat (Klar. Bb.), and Clarinet in A (Klar. A). Below these are staves for Horns (Hr.), Trumpets (Trp.), Trombones (Tbn.), and Percussion (Perc.). The middle section features a large block of staves for Saxophones, including Alto Saxophone (Sax. alt.), Soprano Saxophone (Sax. sop.), and Baritone Saxophone (Sax. bar.). The bottom section includes staves for Violins (Vln.), Violas (Vla.), Cellos (Vcl.), Double Basses (Kontrab.), and a Transient (Trans.) section. The score is characterized by dense, overlapping musical lines, often with dynamic markings such as *ppp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and articulation marks, indicating a highly textured and intricate composition.

Przykład 3. K. Knittel, *Partita I* („Koori”) na saksofony altowy i sopranowy, orkiestrę symfoniczną i media elektroniczne, „dźwięk szczególny”, elektroniczna imitacja dźwięku didgeridoo na saksofonie altowym (t. 20–29)

Należy jednak podkreślić, że nie tylko cisza i odgłosy środowiska naturalnego mogą stanowić dźwięki typu „hi-fi” i być przykładami piękna estetycznego w rozumieniu Schafera. Dźwięki o dużym natężeniu, o ile nie są szkodliwe dla zdrowia, mogą składać się na pozytywne wartości pejzażu dźwiękowego, zwłaszcza wtedy, gdy pełnią rolę „dźwięku szczególnego” czy „dźwięku klucza” (*keynote sound*), niosącego znaczący ładunek semantyczno-konotacyjny i mającego dobroczynny wpływ na psychikę człowieka.

W *Particie II* słuchacz doświadcza dodatkowo autentycznych odgłosów wody i cielącego się lodowca (od. t. 64, lit. D), które scalone z dźwiękami orkiestry symfonicznej w jedną konstrukcję harmoniczną stają się przyjemne w odbiorze. Odwołując się do terminologii Schaferowskiej, brzmienia te można określić jako „zdarzenia dźwiękowe” (*sound event*), ujmujące dźwięk w jego referencjalnym, kontekstowym i socjologicznym wymiarze, które stanowią umuzycznienie środowiska dźwiękowego²⁵.

64 $\text{♩} = 106$

Fl.

p *mp*

Vln I

pp

diminuendo poco a poco

Vln II

pp

diminuendo poco a poco

Vla.

pp

diminuendo poco a poco

Vlc.

pp

diminuendo poco a poco

Db.

P.E. Δ dźwięki wody i „cielącego się” lodowca...
sounds of water and glacier "growing"...

Przykład 4. K. Knittel, *Partita II* („*Inuit*”) na flet, orkiestrę smyczkową i media elektroniczne, zdarzenia dźwiękowe, dźwięki wody i „cielienia się” góry lodowej (t. 64–70)

Materiał dźwiękowy organizujący pejzaż dźwiękowy staje się w omawianych kompozycjach niezależną warstwą brzmieniową, która tworzy zintegrowany polimedialny przekaz. Knittel stosuje równoprawny udział muzyki i dźwięków środowiska akustycznego w tworzeniu pejzażu dźwiękowego.

²⁵ Za: M. Kapelański, *Koncepcja pejzażu dźwiękowego...*, s. 121.

Forma muzyczna i metoda *Conduction*

Problematyka formy muzycznej nie stanowi w rozważaniach dotyczących przywołanej metodologii głównego elementu analizy. Biorąc pod uwagę paradygmat interdyscyplinarnej nauki o pejzażu dźwiękowym (*soundscape studies*), która ma skupiać swą uwagę nie na linearnych parametrach dźwięku, istotą analizy muzycznej staje się aspekt wysokości i barwy, wolumenu brzmienia oraz rytmiki (periodyczne cykle rytmiczne). Szczegółowa analiza składowych widma akustycznego utworów może być pomocna w ustaleniu chociażby dźwięków „lo-fi” i „hi-fi”. Do określenia cech formalno-muzycznych pejzażu dźwiękowego Schafer stosuje jednak terminy zaczerpnięte *strictly* z muzyki (np. rekapitulacja)²⁶. Innowacje, jakie Knittel zastosował w utworach, dotyczące budowania kontinuum formy, zasługują jednak na uwagę. Sam tytuł *Partita* odsyła odbiorcę do gatunku znanego z baroku. W baroku *partita* stanowiła cykliczny gatunek muzyki solowej z użyciem techniki wariacyjnej, a później funkcjonowała jako synonim dla *suity*. Jak zaznacza kompozytor, inspiracją była w tym względzie *Partita na skrzypce i orkiestrę* Witolda Lutosławskiego. Być może Knittel posłużył się tym określeniem, aby podkreślić wagę instrumentu solowego (saksofonu sopranowego i altowego w *Particie I* oraz fletu in C i altowego w *Particie II*), którego *partia* poddana jest zmianom „wariacyjnym”. Dodatkowym desygnatem jest „wieloczęściowość” struktury, charakterystyczna dla barokowej *suity*. Pewną cykliczność daje się zauważyć w *Particie II*, gdzie kompozytor wprowadził odrębne sekcje oznaczone literami alfabetu, które cechuje zmienność materiału.

Z kolei w *Particie I* zauważa się podział na dwie fazy ze względu na technikę wykonania i sposób notacji utworu. Do taktu 203 kompozycji, jak czytamy w nocie odkompozytorskiej w partyturze, obowiązuje tradycyjny zapis nutowy, zapis graficzny będący zarówno rodzajem inspiracji, jak i notacją symboliczną oddającą zarys linii melodycznych oraz strukturę czasową poszczególnych dźwięków. Od taktu 203 do końca utworu ściśle zanotowana jest wyłącznie *partia* solowa oraz elektroniczna, natomiast *partia* orkiestry improwizowana jest według metody *Conduction* autorstwa trębacza jazzowego i dyrygenta Lawrence’a „Butcha” Morrisa. Praktyka ta polega na dyrygowaniu przez dyrygenta sugerowanej narracji za pomocą znaków i gestów z alfabetu *Conduction*, które Knittel zamieścił w postaci wskazówek ideograficznych w partyturze. Znaki i gesty przekazywane są w *Partitach* pomiędzy dyrygentem a instrumentalistami, zapewniając natychmiastową możliwość reakcji, które dotyczą: nieprzerwania akcji muzycznej, rozpoczęcia, powtarzania, dynamiki, pamięci, modulacji harmonicznego, rozwijania i panoramy.

²⁶ Por. M. Kapelański, *Śladami wyobraźni kosmologicznej...*, s. 197.

Konkluzja

Odniesienie intermedialne do brzmień charakterystycznych dla odległych od Europy kultur, które stało się podstawą metaforycznego dyskursu intermedialnego, zostało zasygnalizowane odbiorcy już w podtytule utworów „*Koori*” i „*Inuit*”. Zastosowanie polimedialnej poetyki przenosi na grunt muzyki instrumentalnej elementy immanentnie powiązane z koncertowymi akusmatycznymi realizacjami muzyki elektroakustycznej i ekologicznej. Akusmatyka, powiązana z procesem postrzegania niewidocznego źródła dźwięku emitowanego z komputera w czasie rzeczywistym, wysyłanego poprzez wielokanałowy system głośnikowy będącej *per analogiam* XX-wiecznej muzyki konkretnej, jest elementem szeroko pojętego pejzażu dźwiękowego. Obie kompozycje tworzą swego rodzaju akusmatyczny spektakl brzmieniowy, który odsłania symboliczne znaczenie emisji dźwięku. Intermedialny materiał muzyczny, jako nowe źródło inspiracji artystycznej, wypełnił muzyczną formę *Partity* – gatunku znanego z tradycji. Można zatem przyrównać ten zabieg do tego, jaki występował w malarstwie transawangardowym, w którym to rewaluowała kategoria figuratywności, jednak w odświeżonej formie. Zaprezentowane w niniejszym artykule metody analizy intermedialnej muzyki ekologicznej, w których autonomia przenosi się z poziomu formy na materiał wygenerowany z różnych mediów, dając jedną „polimedialną” całość, mogą stanowić jedynie jeden z przykładów.

Bibliografia

Źródła

Knittel Krzysztof, *Partita I* („*Koori*”) na saksofony altowy i sopranowy, orkiestrę symfoniczną i media elektroniczne, 2013.

Knittel Krzysztof, *Partita II* („*Inuit*”) na flet, orkiestrę smyczkową i media elektroniczne, 2013.

Opracowania

Baculewski Krzysztof, *Historia Muzyki Polskiej*, red. Stefan Sutkowski, vol. 7, cz. 2: 1975–2000, e-book, Sutkowski Edition, Warszawa 2012.

Dziamski Grzegorz, *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Wydawnictwo Humaniora, Poznań 1995.

Kapelański Maksymilian, *Koncepcja pejzażu dźwiękowego (soundscape) w piśmie R. Murraya Schafera*, praca magisterska napisana w Zakładzie Teorii i Estetyki Muzyki pod kierunkiem prof. dr. hab. Macieja Gołąba, Warszawa 1999.

Kepińska Alicja, *Energie sztuki*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.

- Nycz Ryszard, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Ryszard Nycz, Michał Paweł Markowski, Universitas, Kraków 2006, s. 5–39.
- Nycz Ryszard, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, [w:], *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Ryszard Nycz, Michał Paweł Markowski, Universitas, Kraków 2006, s. 153–180.
- Oliva Achille Bonito, *The Italian Trans-avantgarde. La Transavanguardia Italiana*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1980.
- Schafer Raymond Murray, *The Book of Noise, Price Miburn*, Wellington, New Zealand 1970.
- Schafer Raymond Murray, *The Tuning of the World*, McClelland & Stewart, Toronto 1977.
- Wasilewska-Chmura Magdalena, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Wolf Werner, *Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, [w:] *Word and Music Studies: Essays in Honour of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, Amsterdam – New York 2002.

Czasopisma

- Hejmej Andrzej, *Literatura w społeczeństwie medialnym*, „Teksty Drugie, Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2014, nr 2: *Nowa (?) filologia*, s. 239–251.
- Hejmej Andrzej, *Muzyka w literaturze. (Perspektywy współczesnych badań)*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2000, nr 4 (63), s. 28–36.
- Kapelański Maksymilian, *Śladami wyobraźni kosmologicznej: metafora i ezoteryka w R. Murraya Schafera pismach o pejzażu dźwiękowym*, „Sztuka i Filozofia” 2005, nr 26, s. 186–205.
- Karwaszewska Monika, *From research on the musical „Trans-avant-garde”. A contribution to the discussion on the terminology concerning the historiography of the 20th century Polish music*, „Avant Trends in Interdisciplinary Studies” 2016, R. VII, t. 1: After the Rite, s. 75–88; <http://dx.doi.org/10.26913/70102016.0111.0004>.
- Regiewicz Adam, *Komparatystyka jako sposób badania nowych mediów*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 49–70.

Źródła internetowe

- Marciniak Krzysztof, *Współczesny kompozytor a pejzaż dźwiękowy – wprowadzenie*, [online], <https://kadebeem.wordpress.com/2012/06/02/hello-world/> [dostęp: 2.04.2018].

Kulczyński Ryszard W., *Estetyka sztuki nowych mediów*, Międzyuczelniana specjalność multimedialna, UMFC, Warszawa, s. 27, [online], <http://www.medialarts.pl/download/skrypty/Estetyka-sztuki-nowych-mediow.pdf> [dostęp: 20.06.2018].

***Koori and Inuit Partitas* by Krzysztof Knittel – Intermedial Soundscape**

Abstract

Intermediality, as a phenomenon of postmodern culture, constitutes one of the significant paradigms of modern comparative studies. Werner Wolf's theory of intermediality assumes presence of various relations which one medium enters into with other media, resulting in the case of multimediality – the so called “media hybrids”. *Partita I (Koori)* for alto and soprano saxophones, symphony orchestra and electronic media as well as *Partita II (Inuit)* for flute, string orchestra and electronic media by the Polish composer Krzysztof Knittel, which will be the subject of the paper, are examples of intermedial works on the one hand, and, on the other, they constitute instances of ecological music that creates the so-called soundscape. Apart from the sounds emitted by traditional instruments and electronic devices, the music material also comprises sounds separated from their sources: the original sounds of ethnic groups and sounds typical of the territories which they inhabit. In both *Partitas*, the sounds that originate from nature become symbols which convey semantic values. The compositions presented in the paper create a kind of acousmatic sound spectacle which reveals the symbolic meaning of sound emission. The analysis of both works will be conducted with reference to Murray R. Schafer and Werner Wolf's theoretical assumptions.

Keywords: intermediality, Transavantgarde, 20th and 21st century Polish music, soundscape, acousmatic music, Krzysztof Knittel, Conduction method.

Katarzyna SUSKA-ZAGÓRSKA
Akademia Muzyczna w Krakowie

Asymilacja ludowych pierwowzorów w polskiej pieśni artystycznej – zarys problematyki

Streszczenie

Głównym celem artykułu jest przedstawienie różnych sposobów funkcjonowania pieśni ludowych (głównie pieśni słowiańszczyzny) w polskiej pieśni artystycznej od momentu jej powstania (uznając za ojców pieśni polskiej S. Moniuszkę i F. Chopina), poprzez II połowę wieku XIX, do początków wieku XX (M. Karłowicz, K. Szymanowski). Okres ten wybrany został ze względu na popularność gatunku pieśniowego w twórczości wielu kompozytorów omawianego czasu.

Do gatunków, które miały istotny wpływ na kształtowanie się polskiej pieśni artystycznej, należą: śpiewy historyczne, zwane dumami, duma kozacza, które jednak miały tylko pośredni wpływ na pieśni polskie (głównie chodzi o tematykę, a nie o cechy strukturalne), pieśni ludowe, pieśni zwane dumkami oraz ballady ludowe. Folklor z natury rzeczy łączy kulturowo tereny ze sobą sąsiadujące lub ze sobą związane w jakikolwiek inny sposób. Dzięki tym powiązaniom w polskiej pieśni artystycznej odnajdujemy motywy, wątki, tematy, zapożyczenia i cytaty wywodzące się z bliskich nam ośrodków słowiańskich, nie zapominając o znaczących inspiracjach folklorem Litwy, która uległa – w pewnym okresie swej historii i na określonych terenach – zjawisku sławizacji. W podsumowaniu autorka wskazuje podstawowe cechy pieśni artystycznych w kontekście ich związków z folklorem.

Słowa kluczowe: polska pieśń artystyczna, pieśń ludowa, ballada ludowa, duma, dumka, słowiańszczyzna, pierwiastki ludowe w polskiej pieśni artystycznej.

BÓG – świat – Słowiaństwo – Polszcza – Ukraina
W pięć strón mej gęśli pięciorakie dźwięki!¹
Józef Bohdan Zaleski

Wstęp

Polska pieśń ludowa w źródłach pisanych bywała przedstawiana wycinkowo i – najczęściej – stereotypowo. Literatura profesjonalna czerpała z niej garściami, ale tylko to, co w danym okresie historycznym było podyktowane ogólnymi

¹ J.B. Zaleski, *Wybór poezji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985, s. 294.

trendami kulturowymi. W czasach przedromantycznych literatura polska sięgała przede wszystkim do sielanek, posługując się jakby ludowym kostiumem, ale nie docierając do prawdziwej, autentycznej uczuciowości ludowej. Na przykład podejmując tematykę miłości, wykorzystywała teksty rubaszne (przyśpiewki albo przysłowie) lub prezentujące uproszczony wzorzec miłości ludowej, przedstawianej jako naturalny, fizjologiczny, pozbawiony finezji i subtelności instynkt. W sztuce muzycznej tego okresu właściwie nie posługiwano się ani melodią ludową, ani tekstami ludowymi, gdyż były one synonimem gustu „niskiego”.

Nurt preromantyczny, będący wyrazem znużenia epoką klasyczną, przynosi zasadniczy zwrot w stosunku do ludowych form ekspresji. To jednak oznacza dopiero początek drogi do poznania folkloru i – pomimo odegrania roli wielce pozytywnej – proponowanie w miejsce dawnych stereotypów nowych. Teraz to ludzie wykształceni i oświeceni mają poszukiwać w twórczości ludowej pierwotnego piękna. W jakimś sensie twórczość przekazywana drogą ustną była zawsze materiałem dla kultury oficjalnej, tak jakby dobrem ogólnym, ale oderwanym od macierzystych warunków. Dopiero badacze czasów nowej folklorystyki zaczęli rozważać twórczość ludową w kontekście jej naturalnego środowiska i funkcji.

Artykuł niniejszy ma na celu przedstawienie różnych sposobów funkcjonowania pieśni ludowych (głównie pieśni słowiańszczyzny) w polskiej pieśni artystycznej od momentu jej powstania do przełomu wieków XIX i XX. Jest to jedynie zarys problematyki, wymagający niewątpliwie poszerzenia i rozbudowania o bardziej wnikliwe analizy porównawcze. Jednak w założeniu artykuł ma prezentować pieśń artystyczną oraz pieśń ludową przede wszystkim jako pograniczne gatunki dzieł sztuki, których rezonans (według terminologii Mieczysława Tomaszewskiego)² rozpatrywać można z punktu widzenia etnomuzykologii, kulturoznawstwa, teorii muzyki, ale także praktyki wykonawczej, co jest dla mnie zagadnieniem istotnym z racji wykształcenia wokalnie-aktorskiego. Część wstępna artykułu prezentuje w sposób szkicowy obszar wzajemnych wpływów i migracji pieśni ludowych słowiańszczyzny. Następna część przedstawia gatunki i rodzaje pieśniowe poprzedzające narodziny polskiej pieśni artystycznej, mające wpływ na jej kształt. Gatunkiem, któremu poświęcam najwięcej miejsca, jest ballada w trzech odmianach: literackiej, ludowej i pieśni artystycznej o charakterze balladowym. Kolejna część artykułu zawiera przykłady pieśni artystycznych noszących wyraźne cechy wyżej opisanych gatunków. Część ostatnia skupia się na przykładach różnych sposobów występowania materiału pieśni ludowych w pieśniach artystycznych. Przykłady te świadomie wybrane są spośród pieśni należących do zasadniczego repertuaru wykonawczego artystów śpiewaków. W ten sposób mogą one stanowić dodatkowe źródło wspierające proces tworzenia koncepcji interpretacji pieśni artystycznych.

² M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005, s. 17.

Folklor słowiański – obszar wpływów i miejsce w kulturze polskiej okresu romantyzmu

Preromantyzm rozpowszechnił motywy i wątki pieśni ludowych, zwłaszcza w ich aspekcie tekstowym. Powstało nawet zjawisko balladomanii, zresztą oparte na błędnym przekonaniu, że ballada wywodzi się z twórczości ludowej, chłopskiej. Zaczęły funkcjonować powszechnie motywy literackie z pieśni ludowych, ale rzadko dochodziło do wykorzystania tekstów w całości albo zacytowania melodii pieśni. Należy stwierdzić, że w ówczesnej Polsce, nieistniejącej jako państwo, pewne elementy pieśni ludowej wkroczyły do tzw. pieśni artystycznej w takim kształcie, jaki nadali jej pisarze profesjonalni. Z oryginalnej pieśni ludowej pozostały głównie wątki fabularne oraz „podpatrzona i podsłuchana” poetyka, a fizycznie – incipity, które zresztą służą tak jednemu, jak i drugiemu typowi twórczości. Nie twierdzę, że stało się to ze szkodą dla folkloru, bowiem z dzisiejszej perspektywy widzimy problem nieco inaczej.

Jednym z ważnych źródeł inspiracji dla polskiej pieśni artystycznej okresu romantyzmu jest folklor wszystkich terenów słowiańskich historycznie przynależnych do Polski oraz z Polską sąsiadujących. Staje się tak wskutek panującego wówczas *słowianofilstwa* i *panslawizmu*. Rzecznikiem wspólnego państwa słowiańskiego był m.in. Józef Bohdan Zaleski – poeta znany nam z tekstów pieśni Chopina, Moniuszki, Żeleńskiego. Z jego wiersza *Kwinta w mej gęśli...* pochodzi motto niniejszego artykułu.

Ludy słowiańskie postrzegane były jako spokojne, ceniące sobie życie rodzinne, pracę na roli, dobrze gospodarujące i pozbawione jakichś specjalnych aspiracji. Niestety także jako ludy mało ambitne, raczej poddańcze. Pamiętać należy, iż w roku 1800 były tylko 2 organizmy państwowe słowiańskie: Rosja i Czarnogóra. Pozostałe funkcjonowały w ramach innych państw: Turcji, Austrii, Prus i Rosji³. Maria Janion twierdzi, że stygmat cierpienia, niewoli jest dla etosu słowiańszczyzny zasadniczy i w dużym stopniu buduje jej wizerunek. Na podstawie dzieł artystycznych okresu romantyzmu można – według autorki – stworzyć portret Słowianina poniżonego, niesłusznie skrzywdzonego, zniewolonego. Pewien stereotyp cech słowiańskich tak opisuje Maria Janion:

Wprawdzie cechował Słowian pewien istotny niedostatek: wskutek swej łagodności dawali się łatwo podbijać i niewolić⁴.

Tymczasem Johann Gottfried Herder, wielki myśliciel Oświecenia, głosił, iż przyszłość Europy należeć będzie właśnie do Słowian. Między innymi pod

³ A. Furdal, *Słowianie w podziałach kulturowych Europy*, [w:] *Słowianie, Słowiańszczyzna – pojęcia i rzeczywistość dawniej i dziś*, red. K. Handke, Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, Warszawa 2002, s. 112–113.

⁴ M. Janion, *Niesamowita słowiańszczyzna*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2007, s. 24.

wpływem Herdera w romantyzmie narodziły się idee przedstawiające Słowian jako uprzywilejowaną, w pewnym sensie „wybraną” grupę etniczną.

Jeśli poszukujemy cech łączących różne nacje słowiańskie i przejawy ich kultur, to z pewnością folklor jest takim elementem łączności, bowiem w sposób naturalny rozprzestrzeniają się wytwory kultury blisko ze sobą związanych regionów. Teren specyficzny, a bardzo istotny dla kultury polskiej w tym wypadku to teren pogranicza polsko-białorusko-litewskiego. Jakkolwiek Litwini nie są genetycznie ludem słowiańskim, to jednak wypadki historyczne w pewnym sensie spowodowały sławizację Litwy, o czym piszą rozliczni badacze ludów słowiańskich. W sytuacji, gdy nasi narodowi wieszczowie (Słowianie) bardzo utożsamiają się z kulturą terenów litewskich, a ich dzieła dają przykłady wielkiej fascynacji folklorem tych ziem, trudno uznać, że narodowa – bądź co bądź – polska literatura nie jest literaturą słowiańską. Adam Mickiewicz, wygłaszając w College de France swoje wykłady o słowiańszczyźnie, mówił o dwóch źródłach narodowej literatury, tzw. „szkole litewskiej” oraz „szkole ukraińskiej” w polskiej literaturze:

W każdym utworze obu szkół można wyróżnić te dwie strony. Stronę uchwytną oraz tak zwaną fantastyczną, to jest duchową. [...] Szkoła ukraińska porzuca utarte tory dawnej poezji polskiej [...]; jest to literatura wybitnie ludowa⁵.

Rodzaje śpiewów, które miały wpływ na formowanie się polskiej pieśni artystycznej

Do dnia dzisiejszego istnieje spore zamieszanie w nazewnictwie utworów liryki wokalne, zarówno artystycznej, jak i ludowej, na terenach polskich lub objętych wpływami polskimi. Zanim przejdziemy do omówienia zagadnienia wpływu pieśni ludowej na pieśń artystyczną, omawiając konkretne przykłady, musimy – choćby pobieżnie – spojrzeć na funkcjonujące w historii polskiej muzyki wokalne gatunki i odmiany utworów śpiewanych. Powstanie polskiej pieśni artystycznej wiąże się z historycznie uwarunkowaną potrzebą podkreślenia jej narodowego charakteru. Nowy prąd kulturowy – romantyzm – wprowadza do literatury polskiej gatunki wcześniej nieuprawiane (duma, ballada). Kwalifikator gatunkowy przestaje być wyznacznikiem liryki, do której zalicza się także utwory niemieszczące się w klasycznych podziałach gatunkowych⁶.

Wśród kompozycji przeznaczonych do śpiewu w okresie poprzedzającym powstanie i rozwój polskiej pieśni artystycznej znajdują się następujące rodzaje utworów wokalnych:

⁵ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi, wykład XXX*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 9, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1997, s. 380–381.

⁶ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, WSiP, Warszawa 1975, s. 272–273.

- A. Śpiewy historyczne.** W twórczości Karola Kurpińskiego, Franciszka Lessla i Marii Szymanowskiej pojawiają się tzw. *śpiewy historyczne*. Są to utwory muzyczne oparte na tekstach literackich znanego w polskiej literaturze okresu Oświecenia autora: Juliana Ursyna Niemcewicza. Tematem *Dum, czyli śpiewów historycznych* Niemcewicza jest najczęściej wybitna postać historyczna bądź wydarzenie historyczne (np. ważna bitwa). Czesław Zgorzelski, autor wstępu do antologii *Ballada polska*, właśnie ze śpiewów historycznych oraz sieleńek staropolskich wywodzi gatunek ballady literackiej⁷. Już sam tytuł zbioru Niemcewicza sugeruje, że jest to literatura przeznaczona do wykonania w formie śpiewanej. Popularność zbioru *Śpiewów historycznych* Niemcewicza wynikała z palącej potrzeby gloryfikacji patriotycznych postaw wielkich postaci historycznych. W ten sposób zbiór ten, okraszony muzyką, włączył się w nurt pieśni ogólnie znanych, popularnych, powszechnych. Można także doszukiwać się dalekiego pokrewieństwa polskich śpiewów historycznych i historycznej epiki ukraińskiej (*Słowo o wyprawie Igora* z XIII wieku). Pośród tytułów poszczególnych *Śpiewów* Niemcewicza pojawiają się: *Duma o kniaziu Michale Glińskim*, *Duma o Żółkiewskim* oraz *Duma o Stefanie Potockim*. Niemcewicz uznawany jest za pierwszego polskiego twórcę tego rodzaju utworów. Powstaje pytanie, jakie były cechy dum i jaki był ich rodowód?
- B. Dumy kozackie i dumki ukraińskie.** Literatura ukraińska dumami nazywa śpiewy kozackie, gatunek epicki powstały w XV wieku. Stanowią one kontynuację epiki wojenno-rycerskiej (rozwinętej w XIII wieku). Ich szczególny charakter wyznaczają najstarsze dumy pochodzące z okresu niewoli tureckiej, tak zwane „płacze” (początek XIV wieku). Władysław Mokry w książce *Od Ilariona do Skoworody* tak definiuje dumy kozackie:

Są to uogólnione obrazy poetyckie przedstawiające życie Kozaków w niewoli tureckiej, ich bohaterską walkę, ucieczkę z jasyru czy samotną śmierć w stepie⁸.

Scenerię opisywaną w dumach stanowią krajobrazy ukraińskich stepów, które urastają do wymiaru symbolu całej Ukrainy. Istotną cechą dumy kozackiej jest jej swoista „wielorodzajowość”. Właściwie jest ona gatunkiem pogranicznym, skupiającym w sobie trzy pierwiastki: liryczny, epicki i dramatyczny. Zasadniczo należy do epiki, jednak w akcie wykonawczym dumy elementy liryczne (które także można nazwać „muzycznymi”): rytm, intonacja, kolorystyka i dynamika, zyskują równorzędne znaczenie z elementami struktury literackiej. Pamiętać należy, że rozpowszechnianie dum następowało drogą ich publicznych wykonań. Nie była to bowiem literatura przeznaczona do cichego czytania, lecz

⁷ Podaję za: Cz. Zgorzelski, *Wstęp*, [w:] *Ballada polska*, red. Cz. Zgorzelski, I. Opacki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1962, s. XXXI–XXXVIII.

⁸ W. Mokry, *Od Ilariona do Skoworody. Antologia poezji ukraińskiej XI–XVIII w.*, Universitas, Kraków 1996, s. 52.

raczej do „odtworzenia” w formie zbliżonej do aktorsko-muzycznego monodramu. Z tego też powodu zawiera w sobie wyraźny pierwiastek dramatyczny. Można więc potraktować wykonawcę dumy jako aktora-recytatora, którego wykonanie, oparte na improwizacji melodyczno-recytacyjnej, współtworzyło kształt i ostateczny wyraz artystyczny utworu. Można także określić charakter dumy kozackiej jako modlitewno-recytacyjny. Czesław Zgorzelski za F. Bentkowskim przytacza następujący opis wykonania dum kozackich z roku 1578:

Jeszcze teraz [...] śpiewane są elegie, które Rusini dumami zowią. Wykonywano je głosem żalonym, jednocześnie poruszając się miarowo to w tę, to w tamtą stronę, by ruchem tym i gestami ułatwić słuchaczom przeżycie opowiadanych zdarzeń, a tłum wieśniaczy podchwytował niekiedy pewne fragmenty śpiewu i lamentujące zwroty⁹.

Wspomnieć trzeba, że wykonawcy dum kozackich nie wywodzili się z prostego ludu. Byli to poeci-pieśniarze, lirnicy, kobziarze, bandurzyści albo geślarze, niejednokrotnie wykształceni w specjalnych szkołach. W większości byli to ludzie niewidomi, albo od urodzenia, albo – częściej – ich kalectwo było wynikiem udziału w starciach wojennych.

Pokrewnym gatunkiem jest **dumka**, czyli ludowa pieśń zwrotkowa, wykształcona na Ukrainie, wykazująca pewne związki z balladą. Wydaje się, że to właśnie дума kozacka oraz ukraińska dumka mogą być pierwowzorami dla pieśni polskich zwanych dumkami, ze względu na specyficzne piętno smutku, tęsknoty, rezygnacji, a nawet fatalizmu, który w nich wyczuwamy. Lamentacyjny lub melancholijny ton z pewnością stanowi również główny rys tekstów polskich dumek. Są to zwykle smutne rozpamiętywania przeszłości, pełne nostalgii za utraconą ukochaną osobą lub rodzinnym krajem. Podstawową cechą dumek jako utworów wokalnych jest ich śpiewność, na co zwraca uwagę M. Tomaszewski, omawiając pieśni Moniuszki w pracy *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej*¹⁰.

Dumy kozackie były harmonijnym połączeniem twórczości artystycznej i gminnej, jednak ich genezy poszukujemy w twórczości literackiej, a nie ludowej. Дума kozacka stopniowo przeniknęła do repertuaru gminnego, w czym tkwi jej podobieństwo do polskiej ballady ludowej, która także – stworzona w szlacheckim dworze – zadomowiła się w chłopskiej chacie. Дума i dumka ukraińska – choć znane i śpiewane w Polsce już wcześniej – przeżyły okres swej wielkiej popularności w czasie, gdy rodziła się polska pieśń artystyczna. W okresie romantycznym w sztuce i muzyce polskiej pojawił się bowiem kult „wieszczów”, poetów nawiązujących do homeryckiej tradycji wędrownych śpiewaków, a wraz z nim szczególne zainteresowanie dumą i dumką. Niestety, na ziemiach etnicznie polskich epika historyczna rozwijała się nader skromnie.

⁹ F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*, t. 1, Nakład Zawadzkiego, Warszawa – Wilno 1814, s. 314; zob. Cz. Zgorzelski, *Wstęp*, s. XXV.

¹⁰ M. Tomaszewski, dz. cyt., s. 76.

W tej sytuacji wzorem stali się przybysze z innych terenów słowiańskich, na przykład opisywani – między innymi przez Mickiewicza – serbscy ślepcy, wędrujący gęślarze i ich utwory¹¹. Także Władysław Syrokomla z wyraźną zazdrością pisał o lirnikach i gęślarzach z Zaporozża¹². Lira – symbol poezji – staje się w romantyzmie atrybutem barda narodowego. Dumka znana nam z polskiej pieśni artystycznej ma w sobie coś z nuconej piosenki ludowej, dotykającej głębokich i powszechnie doświadczanych uczuć. Niejednokrotnie tematyka polskich dumek nawiązuje do dumy kozackiej, zaś bardzo często jej bohaterem jest Kozak i jego środowisko naturalne. Znane dumki w polskiej literaturze pieśniowej to: *Przychodź miły* i *Śpiewak w obcej stronie* Stanisława Moniuszki ze słowami J.B. Zaleskiego, *Dwie zorze* ze słowami T. Lenartowicza, *Kozak* do słów Czeczota tegoż kompozytora, a także *Dumka* i *Nie ma, czego trzeba* F. Chopina do słów J.B. Zaleskiego.

C. Pozostaje jeszcze przypadek **ballady** – jako swoistego gatunku pieśni ludowej, utworu literackiego oraz pieśni artystycznej. Zapatrzenie się twórców profesjonalnych na pieśń ludową działa na zasadzie sprzężenia zwrotnego: tak jak pieśń artystyczna czerpie z folkloru, tak i pieśń ludowa zwraca się ku sztuce wysokiej. Wpływy pomiędzy twórczością ludową a artystyczną bywają także obopólne. Przykładem potwierdzającym tę prawidłowość jest zarówno ukraińska дума, jak i polska ballada. Elżbieta Jaworska, autorka antologii *Polska ballada ludowa*, przytacza definicję Juliusza Kleinera, według której:

Ballada jest to krótki wierszowany utwór epicki na temat niezwykłego zdarzenia, o zabarwieniu lirycznym i o tendencji do dramatycznego, dialogowego ujęcia¹³.

Ten sam autor w *Słowniku folkloru polskiego* pod hasłem *ballada* dodaje również: jest to utwór śpiewany, akcja jego jest przedstawiona szkicowo, ujęcie tematu tajemnicze, niejasne, zagadkowe. Tematy to: miłość, zbrodnia, wojna fantastyka i groza¹⁴. Czesław Zgorzelski we wspomnianym wyżej wstępie do *Ballady polskiej* opisuje zespół cech charakterystycznych dla ballady literackiej. Należą do nich:

Wyznaczniki tradycji

Ballada ciąży ku przystępności, popularności, ku twórczości prymitywnej. Narrator – reprezentant gminnego widzenia świata – wyraża sąd opinii po-

¹¹ H. Kapeliński, *Romantyczny lirnik*, [w:] *Ludowość dawniej i dziś. Studia folklorystyczne*, red. R. Górski i J. Krzyżanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973, s. 8.

¹² H. Kapeliński, dz. cyt., s. 7.

¹³ J. Kleiner, *Ballada*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 1, Uniwersytet Łódzki, Łódź 1958, s. 195–199; E. Jaworska, *Polska ballada ludowa. Antologia*, PWM, Kraków 1991, s. 146.

¹⁴ J. Kleiner, *Ballada*, [w:] *Słownik folkloru polskiego*, red. J. Krzyżanowski, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965, s. 37–38.

wszechnej swego środowiska. Ballada zawiera elementy sensacyjne i przejaśkrawione. Odchodzi od sielankowego szablonu.

Wielorodzajowość

Połączenie elementów trzech rodzajów literackich: epiki, liryki i dramatu.

Śpiewna rytmizacja

Trudno wyrokować, w jakim środowisku ballada powstawała, ale można sądzić, że była najpierw obecna w dworach szlacheckich, następnie w izbie czeładzi, a na końcu wśród ludzi prostych. Ballady były czymś w rodzaju artystycznych piosenek popularnych, jednak poza obiegiem wysokim. Polskie ballady, zarówno literackie, jak i ludowe, są raczej utworami nawiązującymi do literatury sensacyjnej, a nie historycznej, jak dzieje się to w przypadku dum kozackich.

Mając na względzie fakt, iż ballada, obok baśni i bajki, jest podstawową formą opowiadającą w folklorze, należy uwzględnić także badania Jadwigi Jagiełło, która w interesującym opracowaniu pt. *Polska ballada ludowa* podaje następującą definicję ballady:

Nazwę ballada, określającą pierwotnie ludową pieśń taneczną, przyjmuje się w Europie na oznaczenie wyrazistego gatunku w literaturze artystycznej. Stąd konieczność przyjęcia terminu: „ballada” z przymiotnikiem „ludowa” na określenie pieśni ludowych o cechach zbliżonych lub analogicznych do ballady literackiej, przy zastrzeżeniu, że dla ballady ludowej nadrzędnym układem odniesienia jest kontekst literatury ludowej, nie zaś powiązania z literaturą artystyczną¹⁵.

Autorka wyróżnia pewne cechy ballady ludowej, które możemy odnieść także do tekstów ballad literackich. Posługując się metodą badawczą Proppa¹⁶ (zastosowaną w odniesieniu do bajki ludowej), tworzy sześcieelementowy model fabularny ballady, w wyniku którego powstaje także sześcieelementowy model gatunkowy. Opiera się on na sześciu funkcjach niezbędnych dla zaistnienia ballady w jej gatunkowej osobliwości.

Model fabularny ballady

Zdarzenia w modelu fabularnym ballady:

- 1) postawienie zakazu;
- 2) namawianie do przekroczenia zakazu;
- 3) przekroczenie zakazu (brak rezygnacji);
- 4) informacja o przekroczeniu zakazu (pojawia się informator);
- 5) dochodzenie winy (pojawia się sędzia);

¹⁵ J. Jagiełło, *Polska ballada ludowa*, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 7.

¹⁶ W. Propp, *Morfologia bajki*, tłum. i oprac. S. Balbus, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 59 (4), s. 203–242.

6) wymierzenie kary (może to być śmierć albo informacja o śmierci).

Niezwyczajnie użyteczne dla badacza ballady jest naświetlenie przez autorkę różnic pomiędzy balladą a innymi typami pieśni ludowej.

Różnica pomiędzy balladą a innymi typami pieśni ludowej:

- Liczba funkcji w balladzie jest ściśle ograniczona do 6.
- Jeśli tych funkcji jest więcej, to mamy do czynienia z **wierszowaną opowieścią ludową o niezwykłym wydarzeniu**.
- Jeśli funkcji jest mniej niż 6, a nie ma funkcji wymierzenia kary, to jest to **dumka ludowa**.

Porównanie cech charakterystycznych dla ballady i dumki

Ballada – przekroczenie zakazu i wymierzenie kary, bohater czynny, działający, buntownik, ponosi surową karę za swój czyn.

Dumka – rozdzielenie kochanków i rozpacz po stracie kochanka, bohater bierny, zrezygnowany, uległy. W dumce to skrzywdzony bohater ponosi karę, np. kochanek popełnia samobójstwo, a przestępca uchodzi karze.

Przedstawione powyżej rozróżnienie na dumkę i balladę ludową wydaje mi się bardzo przydatne, albowiem dotąd nie sprecyzowano parametrów gatunkowych ballady, ani jako gatunku literackiego, ani muzycznego (jak wiadomo, istnieją ballady bez tekstu, jako forma instrumentalna). Konsekwencją tego nieodokreślenia jest pogląd stawiający znak tożsamości pomiędzy tymi dwoma odmianami pieśni, dość często spotykany w refleksji na temat pieśni ludowej.

Należy jeszcze uzupełnić rozważania na temat ballady o tzw. balladę romantyczną, gatunek literacki typowy dla tego okresu. W *Zarysie teorii literatury* cechy charakterystyczne gatunku zostały przedstawione następująco:

Ballady są utworami opartymi na motywach fantastycznych, zazwyczaj pochodzenia ludowego. Poeci dążyli w nich do maksymalnego wydobycia dziwności i niesamowitości. Najczęściej ballady mają budowę fabularną [...] Szczytowy jej okres przypada na pierwsze lata romantyzmu, od momentu debiutu Mickiewicza¹⁷.

Mickiewicz tworzył ballady zarówno fantastyczne, jak i realistyczne. Przypadek ballady romantycznej interesuje nas ze względu na jej obecność w dziełach wokalnych. Wskazuje na to m.in. Mieczysław Tomaszewski, analizując występowanie dwóch rodzajów ballad literackich: ballady fantastycznej (surrealnej) oraz realistycznej na przykładach *Świtezianki* i *Czatów* Stanisława Moniuszki¹⁸.

Po dokonaniu pobieżnego porównania trzech gatunków literackich: polskich śpiewów historycznych oraz dum kozackich i ballad ludowych, zauważamy

¹⁷ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, dz. cyt., s. 318.

¹⁸ M. Tomaszewski, *Mickiewiczowskie teksty, „tony” i inspiracje*, [w:] *Mickiewicz i muzyka, słowa – dźwięki – konteksty*, red. T. Brodniewicz, M. Jabłoński, J. Stęszewski, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego, Poznań 2000, s. 23–26.

tylże podobieństw, co kontrastów pomiędzy nimi. Także i dzisiaj granice tych gatunków są mgliste i niejasne. W pewnym sensie przypisujemy je intuicyjnie do różnych gatunków, jednak można je traktować jak trzy odmiany tego samego gatunku. Sam Niemcewicz utożsamia swoje *Śpiewy historyczne* z dumami. Dumy pod względem tematycznym wywodzą się z epiki historycznej, podobnie jak śpiewy historyczne. Obydwie formy literackie spokrewnione są ze znacznie skromniejszą dumką. Dumka z kolei bywa uznawana za muzyczny odpowiednik ballady ludowej. Oskar Kolberg w wydanych w 1857 *Pieśniach ludu polskiego* określał nazwą: „duma” większość pieśni, które odnajdujemy we współczesnym zbiorze Jadwigi Jagiełło jako przykłady ballad¹⁹. Tak więc zasób literatury śpiewanej w okresie poprzedzającym powstanie polskiej pieśni artystycznej posiada wyraźną linię wspólną. Potwierdza to również fakt, iż wszystkie omówione gatunki literackie (czy też odmiany jednego gatunku) mocno uwypuklają w swej strukturze elementy śpiewno-muzyczne.

Przykłady pieśni artystycznych wywodzących się z tradycji gatunków wcześniejszych: śpiewu historycznego, dumy i ballady ludowej

1. Pieśń Fryderyka Chopina *Dwojaki koniec* do słów Józefa Bohdana Zaleskiego

Pieśń *Dwojaki koniec* jest miniaturą wokalną utrzymaną w nostalgicznym i elegijnym nastroju. Jej tekst zawiera opis przeciwstawnych losów dziewczyny i jej ukochanego – Kozaka. Forma pieśni jest zwrotkowa (zawiera 3 zwrotki o identycznym brzmieniu).

Oto porównanie tekstu J.B. Zaleskiego oraz ballady ludowej o tym samym wątku fabularnym (tabela 1). Balladę tę, opracowaną według zapisu Oskara Kolberga, podaje E. Jaworska w swej antologii²⁰.

W tabeli 1 umieszczone są numery zwrotek: w przypadku tekstu Zaleskiego²¹ są to trzy zwrotki, zaś w odniesieniu do ballady ludowej – zwrotki wybrane, odpowiadające zwrotkom 1, 2, 3, w tekście Zaleskiego. W całości ballada ludowa składa się z 8 zwrotek, jednak tylko cztery z nich znajdują swoje odpowiedniki w tekście pieśni Chopina (zwrotki 1, 2, 3, 8). Na uwagę zasługuje fakt, że zwrotka 1 u Zaleskiego zawiera w formie skondensowanej treść trzech zwrotek ballady ludowej: zwrotki 1, 2 oraz 3.

¹⁹ O. Kolberg, *Dzieła wszystkie. Pieśni ludu polskiego. Dumy i pieśni*, cz. 1, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1857, s. 1–295.

²⁰ E. Jaworska, *Polska ballada ludowa. Antologia*, PWM, Kraków 1991, s. 78–79.

²¹ J.B. Zaleski, dz. cyt., s. 234–235.

Tabela 1.

<i>Dwojaki koniec, słowa J.B. Zaleski</i>	<i>Dwoje ludzieńków, ballada ludowa</i>
1. Rok się kochali, a wiek się nie widzieli Zbolały serca oboje na pościeli. Leży dziewczyna w komnacie swej na łożu, A Kozak leży w dąbrowie na rozdrożu.	1. Zakochali się, zakochali się Dwoje ludzieńków w sobie, A Pan Jezus wie, a Pan Jezus wie Czy na pociechę sobie. 2. Zakochali się, zakochali się, Dołą się nie widzieli Jak się ujrzeni, jak się ujrzeni Oboje zachorzeni. 3. Da, u Kasiuli, da, u jedynej Bieluchna pościółeczka Da, u Jasiénka, biednej sieroty Zielona muraweczka.
2. O! nad dziewczyną rodziny całej płacze A nad Kozakiem och! Siwy orzeł kracze Oboje biedni, wnętrzości ogień pali! Cierpieli srodze, cierpieli i skonali.	8. A nad Kasiénką, a nad jedyną Ojciec i matka płacze A nad Jasiénkiem, biedną sierotą Wrony koniczek skacze.
3. O! nad dziewczyną po siole dzwony biją A nad Kozakiem po lesie wilki wyją. Kości dziewczyny grób zamknął poświęcony, Kości Kozaka bieleją na wsze strony.	—

Podając przykład oryginalnej ballady ludowej w jednym z jej wielu wariantów, miałam na celu pokazanie pewnego sposobu asymilacji tekstu pieśni ludowej do literatury profesjonalnej. Cechą ważną jest tu dążenie do kondensacji treści w obrębie miniatury. Miniatura jest jedną z głównych odmian liryki wokalne w romantyzmie. W sferze literackiej dostrzegamy liczne elementy techniki pisarskiej wzorowanej na tekstach ludowych; luki i niedopowiedzenia fabularne, zestawienia przeciwstawnych obrazów (dziewczyna leży w pościeli – kozak leży w dąbrowie na rozdrożu, nad dziewczyną płacze rodzina – nad Kozakiem kracze orzeł, na pogrzebie dziewczyny dzwonią dzwony – na pogrzebie Kozaka wyją wilki).

W antologii twórczości J.B. Zaleskiego autorka wyboru i komentarza Cecylia Gajkowska podaje za Aleksandrem Kołessą, że tekst i forma wiersza zaczerpnięte są z ukraińskiej pieśni ludowej²². Z pewnością J.B. Zaleski nie wzorował się na zapisie Kolberga, być może nie korzystał z żadnego zapisu ludowej ballady, ale po prostu znał ten popularny wątek balladowy, jako że mieszkał w Guberni Kijowskiej i jego kontakt z folklorem ukraińskim był zupełnie naturalny. Prawdopodobnie z tego powodu treść ballady ludowej w wierszu Zaleskiego ma postać skróconą. Właściwie inspiracja dotyczy tutaj tylko pomysłu

²² C. Gajkowska, komentarz do wiersza *Dwojaki koniec*; zob. J.B. Zaleski, dz. cyt., s. 234–235.

fabularnego (wątek jednoczesnej śmierci kochanków) oraz sposobu przedstawienia tego wątku (przeciwstawność obrazów, kontrast jako zasada porównań). Taka szkicowość ujęcia przypomina sposób tworzenia różnych wariantów ballad w poezji ludowej.

Słowa Bohdana Zaleskiego Op. 74 Nr 11

Allegretto (♩ = 100)

Głos

Rok się ko - cha - li, a wiek się nie wi - dzie - li, zbo - la - hy se - rca, o -

Fortepian

1 *p e legato*

-bo - je na po - ście - li. Le - ży dzie - wczy - na wko - rna - cie swej na ło - żu,

7 *poco cresc.* *dim.*

p a ko - zak le - ży w dą - bro - wie na roz - dro - żu! *p* O! nadzie - wczy - na ro -

13 *p* *p*

Przykład 1. *Dwojaki koniec*, muzyka F. Chopin, słowa J.B. Zaleski, takty 1–18

W pieśni *Dwojaki koniec* mamy swoiste połączenie dwóch charakterystycznych dla romantyzmu odmian pieśni: dumki i ballady.

Cechy balladowe:

- model fabularny – wątek epicki zaczerpnięty z pieśni ludowej, znany na Ukrainie oraz w Polsce, temat sensacyjny (choroba i śmierć): antyteza przedstawienia losów Kasi i Jasia (dziewczyny i Kozaka), fabuła jest wariantem ballady ludowej;
- zwrotkowość i powtarzalność, szkicowość akcji (elipsy czasowe).

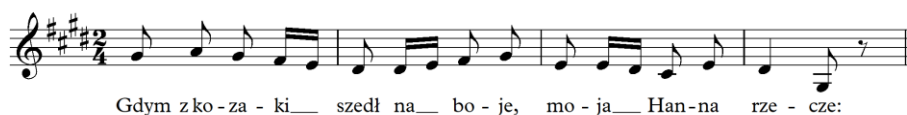
Cechy dumki:

- temat rozdzielenia kochanków;
- sceneria nawiązująca do dumki ukraińskiej (samotna śmierć Kozaka, las, wyjące wilki, orzeł).

Posługując się klasyfikacją Jadwigi Jagiełło, wydaje się, że pieśń tę należy nazwać raczej dumką, bowiem nie spełnia dwóch gatunkowych funkcji modelu fabularnego ballady. Nie ma zbrodni – wina tkwi w wyrokach losu: rozdzielenie poprzez wojnę. Nadto charakterystyka postaci wskazuje na cechy bohaterów dumki: dziewczyna umiera z powodu choroby, Kozak ginie wskutek ran odniesionych w walce. Niemniej przez badaczy folkloru ten wątek równoległej lub równoczesnej śmierci kochanków uznawany jest także za balladowy²³. Świadczy to zapewne o istnieniu pewnej grupy pieśni i wątków fabularnych, które stanowią kanon ballad (uznanych za ballady z różnych powodów). Balladę pod tytułem *Dwoje ludzieńków* napisał także Bolesław Leśmian. Wykorzystanie identycznego z tekstem ludowym tytułu wskazuje dobitnie na powstały w tym przypadku nowy „wariant” modelu fabularnego tej ballady²⁴.

2. Pieśń Korale – muzyka S. Moniuszko, słowa W. Syrokomla

Przykładem pieśni wzorowanej na dumie kozackiej jest pieśń *Korale* S. Moniuszki, której słowa pochodzą z wiersza Władysława Syrokomli (1855). *Korale*, które sam autor nazywa *Dumką kozacką*, to pieśń epicka. Kanwą fabuły jest tutaj obietnica przywiezienia korali złożona ukochanej przed wyjazdem na wojnę. Kozak dotrzymuje słowa ale po powrocie nie zastaje ukochanej przy życiu a zdobyte korale składa jako wotum Najświętszej Maryi Pannie.



Przykład 2. *Korale*, muzyka S. Moniuszko, słowa W. Syrokomla, takty 3–6

Korale to pieśń o mocno rozbudowanej fabule, posiadająca 5 zwrotek literackich, poprzedzonych krótkim wstępem fortepianowym. Każda zwrotka dzieli się na 4 frazy, mające za zadanie budowanie napięć odpowiadających schematowi fabularnemu. Fraza 1 wprowadza nas w tematykę, fraza 2 – o charakterze otwartym – wyraźnie zapowiada intensyfikację emocji. W kolejnej frazie melodia wspina się ku górze, do punktu kulminacyjnego, a następnie we frazie 4 łagodnie opada, tworząc rodzaj epilogu w każdej strofie. Pieśń *Korale* posiada

²³ Inny wariant tytułu – *Wspólna śmierć kochanków* – podaje S. Czernik, *Polska epika ludowa*, seria 1, nr 167, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1958, s. 335–337.

²⁴ B. Leśmian, *Dwoje ludzieńków*, [w:] *Ballada polska...*, s. 686–687.

cechy trzech odmian (gatunków) literackich śpiewanych przed pieśnią artystyczną, do których należą:

- śpiew historyczny – opowiada historię walki z wojskami tatarskimi widzianą oczami jej uczestnika, opisuje pożar i plądrowanie miasta przez wojsko w poszukiwaniu łupów wojennych;
- duma kozacka – narratorem i bohaterem jest Kozak, cechuje ją nieszczęśliwe zakończenie, fatalizm losu, opis środowiska wiejskiego i jego obyczajów;
- dumka – wątek przewodni, czyli otwierający i zamykający fabułę, jest wątkiem miłosnym, lirycznym, nie ma tutaj typowej tematyki balladowej (zbrodnia, osąd, wymierzenie kary), ani wątku znanego z ballad ludowych; posiada formę zwrotkową.

3. Pieśń Władysława Żeleńskiego *Młodo zaswatana*, słowa J.B. Zaleski

Pieśń ta stanowi przykład pieśni artystycznej zainspirowanej tekstem ballady ludowej. Tekst Józefa Bohdana Zaleskiego jest niemal dosłownym tłumaczeniem ukraińskiej pieśni. Zachowuje przy tym nieznacznie zmienioną rytmiczną budowę oryginału, o czym pisze Aleksander Kołessa w swoim studium tekstów J.B. Zaleskiego²⁵. Oto 1 strofa tekstu Zaleskiego:

Czyż ja na polu nie kalina?
 Czyż ja na polu nie jedyna?
 Czemuż mnie tak w moje rano,
 W pączkach jeszcze połamano?
 Niedolaż moja, moja niedola!

Andante con moto
con duolo



Czyż ja na po - lu nie ka - li - na? Czyż ja na po - lu nie je - dy - na?

Przykład 3. *Młodo zaswatana*, muzyka W. Żeleński, słowa J.B. Zaleski, takty 3–10

Pieśń ta, skomponowana jako pieśń zwrotkowa, zawiera epicki tekst o wyrazistych cechach poetyki ludowej. Przede wszystkim są tu paralele ze światem przyrody. Dziewczyna występuje jako *kalina*, połamana i zniszczona, zanim zdążyła zakwitnąć w całej krasie. Swobodny ptaszek i wesoła rybka są synonimami wolności i beztróskiego życia, którego nie zaznaje zbyt szybko wydana za mąż dziewczyna. Cały tekst pełen jest aluzji, które przybierają formę pytań retorycznych wypowiedzianych przez dziewczynę – podmiot liryczny. Ostatecznie dziewczyna przyrównuje się do niewinnej rybki, którą wyławia z wody ptak – rybołówka. W warstwie melodycznej obserwujemy znaczne uproszczenie oraz

²⁵ Podaję za: J.B. Zaleski, dz. cyt., s. 240.

ascetyczny wręcz schemat harmoniczny. Po każdej zwrotce dodany jest rodzaj refrenicznego westchnienia: *niedolaż moja, moja niedola!* Jest on oparty na wielkim skoku interwałowym i zstępującym pochodzie melodycznym, który ostatecznie zamiera na jednym tonie. Dodatkowo pojawia się tutaj przecinek, sugerujący jakby oddzielenie pierwszego „westchnienia” od drugiego, oznaczającego rezygnację i bezsilność podmiotu lirycznego (patrz: przykład 4, przed słowami: *moja niedola!*). Pieśń poprzedza określenie ekspresywne pochodzące od kompozytora: *con duolo* (z bólem, cierpiąco), które wskazuje na lamentacyjny wyraz całej pieśni. Określenie to jest bezpośrednią i jasną wskazówką dla wykonawcy pieśni.

Andante con moto
con duolo



Nie - do - laż___ mo - ja, mo - ja nie - do - la - - !

Przykład 4. *Młodo zaswatana*, muzyka W. Żeleński, słowa J.B. Zaleski, takty 16–20

Pierwiastki pieśni ludowej w polskiej pieśni artystycznej

Jeśli mówić o pierwiastkach pieśni ludowej, które odnajdujemy w pieśniach artystycznych, to rozważyć trzeba co najmniej pięć różnych sytuacji, w których kompozytor:

- 1) sięga do tekstu adaptowanego lub imitującego tekst ludowy – przypadek najczęstszy w liryce wokalne romantyzmu;
- 2) korzysta z tekstu ludowego – anonimowego (umieszczając w pieśni całość bądź fragmenty tekstu);
- 3) traktuje ludową melodię lub tekst autentyczny jako symboliczny odnośnik do sfery folkloru i wprowadza w utworze tylko krótki, lecz czytelny dla odbiorcy, cytat;
- 4) wykorzystuje zarówno tekst ludowy, jak i oryginalną linię melodyczną lub nawet linię melodyczną wraz z akompaniamentem;
- 5) jako kanwę muzyczną wybiera wyraziste cechy taneczne, przez co uzyskuje efekt ludowej stylizacji (chodzi o aluzję bądź motyw przewodni całego utworu).

Przypadek 1

Tekst pieśni jest adaptowany z literatury ludowej i stanowi jego literacki przekład

Wydawałoby się, że język ludowej pieśni jest językiem potocznym. Tymczasem wielu badaczy wykazało, że język pieśni ludowych jest estetycznie na-

cechowany, że twórca ludowy, będący jednocześnie wykonawcą ludowym, stara się, aby ten język był piękny, odświętny, wygładzony, a także przyzwoity, pozbawiony grubiaństw i dosadności. To wyraźnie podkreśla potrzebę tworzenia czegoś niecodziennego, niepospolitego, subiektywnego. Taką tendencję odkrywa w pieśni ludowej kresów litewsko-białorusko-polskich Gustaw Juzala, mówiąc o swoistej autocenzurze ludowych wykonawców²⁶. Zjawisko to odróżnia także język pieśni od języka przyśpiewki ludowej, który bywa niewybredny lub nawet wulgarny. W tej sytuacji pojawia się myśl o możliwości wyłonienia w języku folkloru cech, które pozostają w opozycji do elementów gwary danego obszaru, a jednocześnie wobec języka literackiego. Cechy te ponadto ulegają skonwencjonalizowaniu i rozpowszechnianiu²⁷.

Jerzy Bartmiński, badając tak wyodrębniony język, posługuje się określeniem *interdialekt poetycki* w folklorze. Terminu tego użył J. Oravec w 1957 roku²⁸. Wędrowki motywów, wątków fabularnych, formuł są rzeczą bezsporną, powodują, że język poetycki folkloru jest w dużym stopniu niezależny od gwary regionu, w którym powstaje. Jest to dogodna sytuacja dla twórców profesjonalnych, którzy mogą ów język poetycki ludowy poznać i odtworzyć oraz przystosować go na swój sposób do norm literackich. To właśnie uważam za najbardziej charakterystyczny rys w polskiej pieśni artystycznej. Rzecz bowiem znamienita – teksty preromantyków: Czeczota, Witwickiego, Odyńca, Zaleskiego i innych znamy dzisiaj niemal jedynie z liryki wokalne. Bez oparcia w teoriach etnolingwistycznych, bez badań, bez utwierdzonej w nauce wiedzy autorzy tamtych czasów potrafili doskonale intuicyjnie odczytać, zrozumieć, odczuć i odtworzyć język ówczesnego folkloru w ramach twórczości profesjonalnej. Spotkali się z tego powodu z zarzutami niezbyt wysokich lotów swojej twórczości. Zauważam wielki związek poetyki literatury „ludowej” tego rodzaju z pieśniami tzw. artystycznymi doby preromantyzmu i romantyzmu. W ten sposób powstał w I połowie wieku XIX szereg tomów wierszy – pieśni, będących swoistą odmianą tłumaczeń z dialektów, np. Jana Czeczota (1796–1847) *Piosnki wieśniacze znad Niemna i Dźwiny (1837 tom I)*, będące tłumaczeniami pieśni białoruskich w języku zbliżonym do języka folkloru²⁹. Autor nazywał język oryginałów *gwarą sławiańsko-krewicką*, gdyż kształt dzisiejszego języka białoruskiego nie był wówczas jeszcze ustalony. Wiele spośród tych pieśni znamy z twórczości wokalne S. Moniuszki (*Latem brzoźka mała, Kum i kuma, Prząśniczka, Dąbrowa, dumka Przychodź, miły, Wędrowną ptaszyna*). Przykładem jednego z naj-

²⁶ G. Juzala, *Semiotyka folkloru muzycznego pograniczy polsko-litewskich*, Musica Jagiellonica, Kraków 2007, s. 15.

²⁷ J. Bartmiński, *O procesie formowania się interdialektu poetyckiego w języku polskiego folkloru*, [w:] *Ludowość dawniej i dziś. Studia folklorystyczne*, red. R. Górski, J. Krzyżanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973, s. 239.

²⁸ Tamże, s. 238.

²⁹ J. Czeczot, *Piosnki wieśniacze znad Niemna i Dźwiny*, t. 1–6, Wilno 1837, 1839–1840, 1844–1846.

piękniejszych kujawiaków jest pieśń dumka *Przychodź, miły...*³⁰ Kompozytor wykorzystał melodię tej pieśni w arii Zuzi w operze *Verbum nobile*.

Andantino

Przy-chodź, mi - ły, dzień już bia - ły, ja-sno już na__ nie - bie;
5
jak-że cię - ko, jak-że nu - dno__, że nie wi - dać__ cie - bie!

Przykład 5. Dumka *Przychodź, miły...*, słowa Jan Czczot, takty 3–10

Duże podobieństwo motywu głównego zawartego w dumce Moniuszki odnajdujemy w pieśni W. Żeleńskiego do słów M. Konopnickiej *Na fujarce*³¹. Władysław Żeleński (1837–1921) pozostaje pod wpływem stylu pieśni S. Moniuszki od początków swej twórczości (ok. 1857). Pieśń *Na fujarce* powstała po 1883 roku, a więc w tym właśnie okresie twórczym³². Dopiero ostatni okres komponowania pieśni przynosi zasadniczą zmianę stylu Żeleńskiego (lata 1896–1911).

Andante non troppo

A kto cie - bie, ty wier - bi - no, wy - cho - wał -
3
? a kto two - je fu - ja - re-czki cza - ro - wał. *espress.*

Przykład 6. *Na fujarce*, muzyka Władysław Żeleński, słowa Maria Konopnicka, takty 1–7

Trudno nie dostrzec podobieństwa motywu obu pieśni do znanej w Polsce melodii ludowej *Czerwone jabłuszko*.

Przykład 7. *Czerwone jabłuszko*, słowa i melodia ludowe

³⁰ S. Moniuszko, *Śpiewnik domowy. Antologia pieśni na głos z fortepianem*, z. 4, wybór i wstęp W. Rudziński, PWM, Kraków 1988, s. 273–274.

³¹ W. Żeleński, *Pieśni wybrane*, z. 1, PWM, Kraków 1958, s. 65–67.

³² W. Żeleński, dz. cyt., komentarz W. Poźniaka, s. 76.

Wśród pieśni białoruskich tłumaczonych, czy raczej „adaptowanych”, przez Jana Czeczota znajduje się także *Dąbrowa*³³.



Przykład 8. *Dąbrowa*, muzyka Stanisław Moniuszko, słowa Jan Czeczot, takty 5–8

Oto pełny tekst wiersza Jana Czeczota:

Oj, dąbrowo, dąbroweczko, masz dobrego pana;
Trzema barwy w jednym roku bywasz przyodziana.

Jedna barwa zieloniutka, wszemu światu luba,
Druga żółta, smutna światu, jak żaloba gruba.
Trzecia barwa bielusiętka, chłodem światu znana,
Oj, dąbrowo, dąbroweczko, masz dobrego pana.

Tekst *Dąbrowy* posiada szereg cech bardzo charakterystycznych dla pieśni ludowej. Wskazuje na to choćby użycie słowa *Dąbrowa*. Wyraz ten Jerzy Bartmiński podaje za przykład upoetyzowanego archaizmu³⁴. Należy on do osobliwości leksykalnych interdialektu, wyrazów нефункционujących w gwarze poza folklorem. Inne przykłady tego rodzaju to wyrazy: wrony (określenie maści konia – kary), kochanek (narzeczony), dunaj (potok). Ponadto do cech poetyki ludowej należy zaliczyć:

- liczne zdrobnienia, np. zieloniutka, bielusiętka, dąbroweczka;
- specyficzną składnię: chłodem światu znana, wszemu światu luba (rusycyzm);
- dążenie do języka kunsztownego, np. przyodziana – przykład upodobnienia do języka kościelnego (teksty ewangeliczne).

Wartość odrębną w polskiej literaturze wokalne stanowią pieśni Fryderyka Chopina. Dzieło pieśniowe Chopina, choć tak niewielkie, nie da się porównać z dokonaniem innych kompozytorów na skutek niezwykłego piętna indywidualności twórcy. Dodajmy – pieśni Chopina tworzone były bez jakiejś szczególnej misji propagatorskiej, co z pewnością odróżnia je od wielu pieśni Moniuszki. Jednak i one zawierają teksty specyficznym „zapożyczone” z poezji ludowej lub na niej wzorowane. Do ulubionych poetów Chopina należał jego przyjaciel **Stefan Witwicki** (1801–1847). Jest on poetą znanym dzisiaj niemal wyłącznie jako autor tekstów pieśni artystycznych F. Chopina (do słów Witwickiego kompozytor napisał ich 11). Niektóre z nich: *Życzenie*, *Smutna rzeka*, *Posel*, *Pierścień*,

³³ S. Moniuszko, dz. cyt., z. 4, s. 267.

³⁴ J. Bartmiński, dz. cyt., s. 223.

Hulanka, Wiosna, Gdzie lubi, należą do najpopularniejszych pieśni polskich. Kluczowy tom tekstów „ludowych” Witwickiego to *Piosnki sielskie*. Sam autor tłumaczył jednak, iż słowo „sielski” w tym wypadku nie oznacza gatunku lirycznego, lecz występuje w znaczeniu „wiejski” (od słowa „sioło”), i jest odpowiednikiem tzw. *Pieśni gminnej*. O tym rodzaju śpiewów pisał Adam Mickiewicz:

Przez śpiewy gminne rozumiemy śpiewy polskie ballady i sielanki, powtarzane między drobną szlachtą i klasą służących mówiących po polsku³⁵.

Drugim ulubionym poetą Chopina był **Józef Bohdan Zaleski** (1802–1886). Jest on autorem pieśni *Śliczny chłopiec, Dumki* (w wersji 2: *Nie ma, czego trzeba*) oraz omówionej wcześniej pieśni *Dwojaki koniec*.

Przypadek 2

Kompozytor umieszcza w pieśni tekst oryginalny ludowy, jego całość lub fragment

W polskiej literaturze wokalne zjawiskiem oryginalnym są pieśni **Miecysława Karłowicza**. Wśród wspaniałych miniatur o ogromnej zawartości emocjonalnej znajdujemy pieśń do słów ludowych *Czegoż ty, dziewczyno...*³⁶ (przykład 9). Widzimy tu, że pierwsza strofa wiersza odpowiada wątkowi ballady ludowej o kalinie, choć zamiast „kalin” mamy tutaj wprost „dziewczyne”, czyli osobę, którą niejako ukrywa metafora w pieśni ludowej (typowa dla twórczości ludowej personifikacja przyrody). Innym rodzajem pokrewieństwa z ludowym pierwowzorem tekstu jest użycie tutaj trybu pytającego. Natomiast cechą odróżniającą pieśni Karłowicza od stylu ludowego jest fakt, że stosuje on metrum parzyste, podczas gdy w oryginałach ludowych spisanych przez Kolberga metrum zazwyczaj jest trójdzielne, co wynika ze struktury metrycznej tekstu (przykłady 10 i 11).

Andante semplice

Cze - goż ty, dziew - czy - no, pod ja - wo - rem sto - isz?

Czy cię słoń - ce pa - li, czy się wia - tru - bo - isz?

Przykład 9. *Pod Jaworem (Czegoż ty, dziewczyno)*, muzyka M. Karłowicz, słowa ludowe, takty 3–6

³⁵ A. Mickiewicz, *Franciszek Karpiński*, [w:] *Dziela wszystkie Adama Mickiewicza*, t. 4: *Pisma literackie*, wydał i objaśnił T. Pini, Nakład Księgarni H. Altenberga, Lwów [b.r.w.], s. 211.

³⁶ M. Karłowicz, *Pieśni*, PWM, Kraków 1984, s. 50.

od Łodzi, Zgierza

Ce - go, ka - li - nko wdo - le sto - is,
5
cy się na gó - rze su - sy bo - is?

Przykład 10. *Czego kalinko (od Łodzi, Zgierza)*³⁷

od Częstochowy, Wielunia



Cze-go ka - li - no do - le sto - isz cze - go ka - li - no do - le sto - isz
9
czy się ty le - tniej su - szy bo - isz czy się ty le - tniej su - szy bo - isz.

Przykład 11. *Czego kalino (od Częstochowy, Wielunia)*³⁸

Kontynuacja wątku kaliny, znanego z wcześniej omówionej pieśni W. Żeleńskiego *Młodo zaswatana*, zupełnie odchodzi od tradycji ludowej. Oto wariant fabularny w dalszym ciągu pieśni Karłowicza:

Słońce Mię nie pali, wiatru się nie boję;
Nie mam ja chłopczyny, smutne życie moje,
Nie mam ja chłopczyny, smutne życie moje!³⁹

Widzimy, że następujący tutaj tekst zupełnie odchodzi od tradycji ludowej, według której przyczyną nieszczęścia kaliny jest zbyt wczesne i pozbawione miłości zamążpójście. W tym przypadku wariant balladowy, w bardzo lakonicznej formie, mówi o tym, że kalina jest nieszczęśliwa z powodu samotności i braku ukochanego.

Przypadek 3

Kompozytor wprowadza krótki, ale czytelny dla odbiorcy, cytat

Może on dotyczyć zarówno melodii, jak i tekstu, albo wręcz jakiegoś ogólnie znanego elementu folkloru. Przykładem takiego postępowania jest fragment pieśni pt. *Moja pieśń wieczorna* Karola Szymanowskiego z cyklu *3 Fragmenty*

³⁷ O. Kolberg, *Dziela wszystkie. Łęczyckie*, t. 22, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1889, s. 134, nr 229.

³⁸ Tenże, *Dziela wszystkie. Pieśni ludu...*, s. 208, nr 18b.

³⁹ M. Karłowicz, *Pieśni*, PWM, Kraków 1984, s. 50–51.

z poematów Jana Kasprowicza. W taktach 32–43 pojawia się w tekście aluzja do ballady o dziewczynie zaklętej w puszczalną.

a tempo

A graj - że mi, puszczal - lecz - ko, graj - że mi, graj!
 Joue donc ta chan - son si dou - ce, joue, mon cha - lu - - meau!

rit. ossia

U - li - ni - lem cię z wierzb - ny, gdzie ten po - tok srebrno si - ny, gdzie ten szumny gaj;
 Tu me viens des tris - tes sau - les où les eaux pro - fondes pleurent dans les sombres bois.

dolce marc

mf

f

p

mf

mf

p

Przykład 12. *Moja pieśń wieczorna*, muzyka K. Szymanowski, słowa J. Kasprowic, takty 32–42⁴⁰

Treść ballady oparta jest na starej ludowej opowieści, której fabułę przytacza Kolberg w *Pieśniach ludu polskiego*⁴¹. W balladzie tej jedna z sióstr, zazdroszcząc drugiej powodzenia w miłości, zabija ją. Jednak na grobie dziewczyny wyrasta wierzba, z której pastuszek sporządza dla siebie fujarkę. Instrument, śpiewając swą piosenkę, ujawnia prawdę o zbrodni, która oczywiście zostaje surowo ukarana. Poezja Kasprowicza w zacytowanym fragmencie zawiera mocne stylizacyjne aluzje do tekstu ludowego, zarówno w sferze leksykalnej (*ulinilem cię*), jak i w konstrukcji rytmicznej oraz w poetyce tajemniczości, magii, baśniowości. Z kolei kompozytor dopełnia tę stylizację poprzez wijącą się „fletową” linię melodyczną, harmonię oraz nostalgiczny nastrój i mazurkowy schemat rytmiczny. Dodatkowo fragment ten skonstrastowany jest z następnym, który opowiada „o Pani, co zabiła Pana”. Jest to zaledwie 6-taktowa, krótka, lecz nader wyraziście, aluzja do bardzo znanej ballady ludowej. Ballada *O pani, co pana zabiła* przez niektórych badaczy uważana jest za najstarszą balladę polską, być może pochodzącą z XIII wieku⁴². Oto wyżej wspomniany fragment:

⁴⁰ K. Szymanowski, *Moja pieśń wieczorna*, [w:] tegoż, *Dziela*, t. 17, PWM, Kraków 1987, s. 32–38.

⁴¹ O. Kolberg, *Dziela wszystkie. Pieśni ludu...*, s. 292, nr 40a.

⁴² S. Czernik, *Polska epika ludowa...*, s. LVI.

pa - na - ni tam za - bi - ła, zie - le - ni się hej, mo - gi - ła, zie - le - ni się, hej!
 Oü re-po-se le beau sei-gneur que tu - a la da-me blon - de, cel - le qu'il ai - ma!

Przykład 13. *Moja pieśń wieczorna*, muzyka K. Szymanowski, słowa J. Kasprovicz, takty 43–48⁴³

W muzyce tego fragmentu pieśni pojawia się mroczny, schromatyzowany, pełen niepokoju motyw melodyczny. Chodzi zatem o ewokację pewnej ogólnej symboliki ludowej poezji i ludowych wierzeń, o ludowość romantyczną, która oznacza dla poety rodzaj „utraconego raju”. Cytat sam w sobie jest tutaj symbolem – kwintesencją mentalności i twórczości ludowej. Fragment wprawdzie jest krótki, niemniej wybrana ballada należy do najbardziej reprezentatywnych dla twórczości ludowej. Najsłynniejszym jej opracowaniem są *Lilie* Adama Mickiewicza. Jest także popularna na Ukrainie, Białorusi, na Morawach oraz na Litwie. Znanych jest aż 97 zapisanych wariantów tej ballady⁴⁴. Oto dwa jej przykłady przekazane w zbiorach Oskara Kolberga:

od Sierpca
 Sta - ła nam się no - wi - na, sta - ła nam się no - wi - na,
 pa - ni pa - na za - bi - ła, pa - ni pa - na za - bi - ła.

Przykład 14. *Stala nam się nowina (od Sierpca)*⁴⁵

od Mstowa, Krasice
 Jest tu ta - ka no - wi - na jest tu ta - ka no - wi - na
 pa - ni pa - na za - bi - ła pa - ni pa - na za - bi - ła.

Przykład 15. *Jest tu taka nowina (od Mstowa, Krasice)*⁴⁶

⁴³ K. Szymanowski, dz. cyt., s. 32–38.

⁴⁴ Podaję za: E. Jaworska, *Polska ballada ludowa*, PWM, Kraków 1991, s. 150.

⁴⁵ O. Kolberg, *Dziela wszystkie. Pieśni ludu...*, s. 14, nr 3b.

⁴⁶ Tamże, s. 301, nr 3dd.

Przypadek 4

Kompozytor posługuje się autentycznym tekstem i oryginalną melodią bądź nawet melodią akompaniamentu

Przykładem takiego wykorzystania folkloru są *Pieśni kurpiowskie* Karola Szymanowskiego, opierające się na oryginalnych pieśniach ludowych spisanych przez W. Skierkowskiego w zbiorze *Puszcza kurpiowska w pieśni*⁴⁷.

Innym cyklem, prawie zupełnie nieznanym, jest cykl 8 pieśni ludowych op. 14 Eugeniusza Pankiewicza (1857–1898). Poszczególne pieśni tego cyklu były publikowane na łamach czasopism w latach 1887–1888. Wyjątek stanowi pieśń nr 1, która wydana została dopiero w roku 1957, wraz z pozostałymi pieśniami cyklu w zbiorze *Pieśni zebrane*⁴⁸. Wszystkie pieśni cyklu Pankiewicza zawierają w warstwie wokalne oryginalne melodie ludowe wraz z oryginalnym tekstem. Pochodzą ze zbiorów Oskara Kolberga. Oto wykaz tych pieśni w dziełach Kolberga:

- 1) *Kochaneczko, oczki moje...*⁴⁹;
- 2) *Rutko moja, rutko*⁵⁰;
- 3) *Na Podolu biały kamień*⁵¹;
- 4) *Jasio konie poń*⁵²;
- 5) *Gdzież to jedziesz, Jasiu?*⁵³;
- 6) *Graj, pastuszk, graj!*⁵⁴;
- 7) *A jak ci ja będę na wesele prosił*⁵⁵;
- 8) *Na gałęzi mi się ptaszki kołysały*⁵⁶.

Cykl E. Pankiewicza stanowi znakomity przykład twórczego opracowania materiału oryginalnego i „wpisania” autentycznych melodii ludowych w nowocześniejszą harmonię. Harmonia Pankiewicza znacznie wyprzedzała swoim nowatorstwem współczesne mu czasy. Żaden kompozytor przed Pankiewiczem nie stosował podobnej metody kompozytorskiej w odniesieniu do folkloru. Twórca wybrał pieśni różnorodne, zwykle o ciekawej melodyce i uczynił je tematem dla wariacji fortepianowo-wokalnych. Wśród pieśni cyklu Pankiewicza znajdują się m.in.: jedna z najbardziej znanych ballad ludowych *Podolanka*, fragment z ballady o pieszczalce wyrosłej na grobie zamordowanej dziewczyny *Graj, pastuszk*,

⁴⁷ W. Skierkowski, *Puszcza kurpiowska w pieśni*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Płockiego”, nr 1, Płock 1929, s. 25–115.

⁴⁸ E. Pankiewicz, *Pieśni zebrane*, z. 1, PWM, Kraków 1957, s. 28–55.

⁴⁹ O. Kolberg, *Dziela wszystkie. Pieśni ludu...*, s. 12, nr 2.

⁵⁰ Tenże, *Dziela wszystkie. Krakowskie II*, t. 6, s. 122, nr 239.

⁵¹ Tenże, *Dziela wszystkie. Pieśni ludu...*, s. 123, nr 8m.

⁵² Tamże, s. 51, nr 5bb.

⁵³ Tamże, s. 270, nr 36c.

⁵⁴ Tamże, s. 292, nr 40a.

⁵⁵ O. Kolberg, *Dziela wszystkie. Krakowskie...*, t. 6, s. 31, nr 51.

⁵⁶ Tenże, *Dziela wszystkie. Mazowsze III*, t. 26, s. 337, nr 549.

graj!, znana piosenka obrzędowa weselna *A jak ci ja będę na wesele prosił*, wariant ballady *Jasio konie poił*, znana także w folklorze innych krajów słowiańskich piosenka o tematyce wojennej *Gdziez to jedziesz, Jasiu?* oraz kołysanka (nr 8) utrzymana w rytmie oberkowym.

Przypadek 5

Kompozytor za główną cechę strukturalną pieśni obiera wyrazisty rytm tańeczny, pochodzący z tańca ludowego

Mieczysław Tomaszewski taki typ pieśni określa mianem choreicznej⁵⁷. Najpopularniejszym przykładem zastosowania tej metody kompozytorskiej są liczne krakowiaki S. Moniuszki.

Przykład 16. *Krakowiaczek*, muzyka S. Moniuszko, słowa Edmund Wasilewski, takty 1–15

Najpopularniejsza pieśń Moniuszki pod tytułem *Krakowiaczek*, niewątpliwe arcydzieło liryki wokalne, powstała do tekstu Edmunda Wasilewskiego⁵⁸. Po-

⁵⁷ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, PWM, Kraków 2005, s. 638.

⁵⁸ S. Moniuszko, dz. cyt., z. 4, s. 285.

eta, który zmarł bardzo młodo (w wieku 32 lat, w roku 1846), był postacią niemal legendarną. Był przede wszystkim piewcą Krakowa i mieszkańców ziemi krakowskiej. Jego poezje zdobyły nieprawdopodobną popularność w ówczesnym Krakowie dzięki takim cechom, jak: entuzjazm, optymizm, lokalny patriotyzm. W 1839 roku napisał swoje główne dzieło – poemat *Krakowiaki*. Maria Janion, analizując wiersze zawarte w *Wyborze poezji* Wasilewskiego⁵⁹, wskazuje na zawarte w nich wyraziste cechy rytmiczne tańca ludowego, trocheiczny tok wiersza i wersyfikację zbliżoną do autentyków. Do ośmiu fragmentów z tegoż poematu muzykę skomponował S. Moniuszko (jeden z nich ma formę duetu). Oto tytuły tych pieśni:

Cykl 3 *Krakowiaki* (napisany przed 1855):

Tu mi słońce zeszło...

Zapomniane skrzypki moje...

Poleć, pieśni, z miasta... duet

Cykl 4 *Krakowiaki* (napisany przed 1857):

Na krakowskiej ziemi...

Halko miła, tyś pobożna...

Na Wawel, na Wawel...

Na skalistym brzegu

Z tego poematu pochodzi także pieśń *Swaty*, która jest przykładem siarczy-stego mazura (!)⁶⁰.

The image shows a musical score for the song "Swaty". It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The tempo is marked "Allegro". The lyrics for the first system are: "W li-ste-czki ma- -li - na, za krewnych dzie-". The second system also includes a vocal line and piano accompaniment. The lyrics for the second system are: "ri - te - nu - to a tempo - wczy - na da - re - maie, da - re - maie cho-wa się przed swa - chem; ma-li-nę ze - rwie - my,". Performance markings include "p" (piano), "f" (forte), "rit." (ritardando), and "a tempo". The piano part has a first ending bracket labeled "1" and a second ending bracket labeled "2".

Przykład 17. *Swaty*, Muzyka S. Moniuszko, słowa E. Wasilewski, takty 1–14

⁵⁹ M. Janion, *Wstęp*, [w:] Edmund Wasilewski, *Wybór poezji*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1955, s. XXV.

⁶⁰ Tamże, s. 299.

Inne pieśni Moniuszki do słów Wasilewskiego to: *Krakowiaczek*, *Kwiaty*, *Łódka*, czyli *Pieśń Włoczka* (flisaka), *W poświstach wichrów losu* oraz bardzo rozbudowany krakowiak *Aniołek*⁶¹. Poza tymi pieśniami Moniuszko napisał jeszcze cykl pod tytułem: *2 krakowiaki* do słów J. Korsaka. W skład tego cyklu wchodzi bardzo znana pieśń *Niech się panie stroją w pasy*.

Wśród wielu przykładów znanych pieśni tanecznych (choreicznych) należy wspomnieć *Hulanke* Chopina oraz *Wezwanie do mazura*, jedną z kilkudziesięciu pieśni mazurów Moniuszki. Generalnie pieśni choreiczne spotykamy w całej historii polskiej liryki wokalne, czego dowodzą liczne przykłady pochodzące również z XX wieku (pieśni Antoniego Szałowskiego, Adama Świerzyńskiego, Łucjana Kamińskiego czy Romualda Twardowskiego). Ten typ wykorzystania muzyki ludowej w polskiej pieśni artystycznej stanowi jej cechę charakterystyczną. Przedstawiony wyżej sposób asymilacji pieśni ludowej w pieśni artystycznej jest najbardziej typową drogą przenikania folkloru, ale nie można pominąć należnej mu wagi. Pieśń ludowa jest niemal w całości oparta na rytmach tanecznych, a one stanowią podstawę folkloru muzycznego. Dlatego zastosowanie rytmów tańców ludowych jest najważniejszym – obok tekstu – elementem pieśni artystycznych nurtu „ludowego”. Pozostaje tylko kwestia, w jakim stopniu rytmika ta jest czynnikiem formotwórczym. W początkowej fazie pieśni romantycznej odgrywa rolę podstawową, na przykład w omawianych wyżej pieśniach Moniuszki lub niektórych pieśniach Chopina. W fazie późniejszej zastosowanie rytmów tanecznych o pochodzeniu ludowym jest elementem wyrażonej stylizacji i niekoniecznie staje się ogniwem struktury całości utworu (II połowa XIX wieku).

Podsumowanie

Polska pieśń artystyczna powstała w specyficznych warunkach historyczno-geograficznych. W początkach wieku XIX trudno jest rozdzielić obszary, które przed zaborami stanowiły (przynajmniej na mapach) jedno państwo. Podział terenów dotychczas polskich jest przecież całkowicie sztuczny, a zatarcie, czy choćby osłabienie, wspólnoty kulturowo-obyczajowej wymaga dłuższego czasu. Niełatwo też określić granice podziału pomiędzy poszczególnymi narodami słowiańskimi. Wydaje się, patrząc ze współczesnej perspektywy, że były one znacznie bardziej zasymilowane niż dzisiaj, nie wnikając w przyczyny takiej sytuacji. Wędrowka tematów fabularnych, motywów i formuł w folklorze sprawia, że do czasów dzisiejszych nie potrafimy wskazać bez wątpliwości na miejsca narodzin wielu z nich. Niezależnie od tego wpływ rodzimej pieśni ludowej

⁶¹ Pieśń umieszczona w *Śpiewniku domowym*, z. 4, ok. 1850 r., potem ok. 1860 r. drukowana z dodaną partią skrzypiec i wiolonczeli.

na powstającą w początkach wieku XIX polską pieśń artystyczną jest bardzo wyraźny i utrzymuje się, jako stała tendencja, przez cały wiek XIX. Z pewnością ma swoje źródło także w rzeczywistości pozamuzycznej. Ludowość, swojskość wiąże się z dążeniem do podtrzymania charakteru narodowego we wszystkich przejawach kultury.

Mówiąc o polskiej pieśni artystycznej w jej początkach, należy wskazać kilka cech istotnych:

- Pieśni polskie posiadają w ogromnej większości tekst epicki, co jest cechą charakterystyczną dla folkloru literackiego.
- Pieśni artystyczne zawierają teksty będące rodzajem profesjonalnej adaptacji tekstów oryginalnie ludowych.
- Wydaje się, że stosunkowo rzadko wykorzystywano w pieśniach stronę muzyczną folkloru śpiewanego, paradoksalnie zaś często służyła ona za motyw w muzyce instrumentalnej. Dowodem na to jest rozwój nowych form instrumentalnych (mazurek, polonez, ballada).
- Liczba i jakość wpływów pieśni ludowych zależy w sposób prosty od geografii miejsc, w których tworzyli wybitni twórcy pieśni. Na przykład Moniuszko największą wspólnotę duchową odczuwał wobec obszaru geograficznego, dzisiaj wchodzącego w skład Białorusi, jako miejsca swych narodzin i ukształtowania swojej osobowości. Potem odczuł to samo w stosunku do Litwy, a dopiero w swej dojrzałości artystycznej zadomowił się w Warszawie. Wskutek kaprysów losu niektóre obszary o oryginalnym folklorze długo pozostawały całkowicie artystom nieznanymi, np. Puszcza Sandomierska czy Kurpie.

Niewątpliwie zainteresowanie twórczością ludową było modą swojej epoki. Jakże jednak doniosłe i pozytywne przyniosło ono skutki. Dzięki kompozytorom, a przede wszystkim poetom, którzy współtworzyli ich dzieła, pieśń ludowa, przekazywana dotąd drogą ustnego przekazu, została utrwalona i nobilitowana. Mogą to dzisiaj ocenić zarówno wykonawcy polskich pieśni tzw. artystycznych, (choć to określenie bywa dla pieśni ludowej krzywdzące), jak również słuchacze oraz wciąż liczni wielbiciele tego gatunku. Jakimś tajemniczym sposobem ciągle nas poruszają.

Bibliografia

Źródła

Chopin Fryderyk, *Dzieła wszystkie. Pieśni*, t. 17, Instytut F. Chopina, PWM, Kraków 1983.

Czczot Jan, *Piosnki wieśniacze znad Niemna i Dźwiny, niektóre przysłowia i idiotyzmy w mowie sławiano-krewickiej z postrzeżeniem nad nią uczynio-*

- nymi*, t. 1–6, Wydawca: Józef Zawadzki, Wilno 1837, 1839–1840, 1844–1846.
- Karłowicz Mieczysław, *Pieśni*, PWM, Kraków, 1984.
- Kolberg Oskar, *Dziela wszystkie. Łęczyckie*, t. 22, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1889.
- Kolberg Oskar, *Dziela wszystkie. Pieśni ludu polskiego. Dumy i pieśni*, cz. 1, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1857.
- Moniuszko Stanisław, *Śpiewnik domowy. Antologia pieśni na głos z fortepianem*, z. 4, red. W. Rudziński, PWM, Kraków 1988.
- Pankiewicz Eugeniusz, *Pieśni zebrane*, z. 1, PWM, Kraków 1957.
- Szymanowski Karol, *Moja pieśń wieczorna*, [w:] tegoż, *Dziela*, t. 17, PWM, Kraków 1987, s. 32–38.
- Zaleski Józef Bohdan, *Wybór poezyj*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985.
- Żeleński Władysław, *Pieśni wybrane*, z. 1, PWM, Kraków 1958.

Opracowania

- Bartmiński Jerzy, *O procesie formowania się interdialektu poetyckiego w języku polskiego folkloru*, [w:] *Ludowość dawniej i dziś. Studia folklorystyczne*, red. Ryszard Górski, Julian Krzyżanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973, s. 239–257.
- Bentkowski Franciszek, *Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*, t. 1, Warszawa – Wilno 1814, s. 315.
- Czernik Stanisław, *Polska epika ludowa. Biblioteka Narodowa*, seria 1, nr 167, Wydawnictwo Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1958.
- Furdal Antoni, *Słowianie w podziałach kulturowych Europy*, [w:] *Słowianie, Słowiańszczyzna – pojęcia i rzeczywistość dawniej i dziś*, red. Kwiryna Handke, Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy, Warszawa 2002, s. 112–113.
- Jagiello Jadwiga, *Polska ballada ludowa*, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1975; <http://dx.doi.org/10.2307/846970>.
- Janion Maria, *Niesamowita słowiańszczyzna*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2007, s. 24.
- Janion Maria, *Wstęp*, [w:] Edmund Wasilewski, *Wybór poezji*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1955, s. XXV.
- Juzala Gustaw, *Semiotyka folkloru muzycznego pograniczy polsko-litewskich*, Musica Jagiellonica, Kraków 2007.
- Głowiński Michał, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz, *Zarys teorii literatury*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1975, s. 272–273.
- Jaworska Elżbieta, *Polska ballada ludowa. Antologia*, PWM, Kraków 1991.

- Kapełuś Helena, *Romantyczny lirnik*, [w:] *Ludowość dawniej i dziś. Studia folklorystyczne*, red. Ryszard Górski, Julian Krzyżanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973, s. 8.
- Mickiewicz Adam, *Franciszek Karpiński*, [w:] *Dzieła wszystkie Adama Mickiewicza*, t. 4: *Pisma literackie*, wydał i objaśnił Tadeusz Pini, Lwów [b.r.w.], s. 211.
- Mickiewicz Adam, *Literatura słowiańska. Kurs drugi, wykład XXX*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 9, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1997, s. 380–381.
- Mokry Władysław, *Od Ilariona do Skoworody. Antologia poezji ukraińskiej XI–XVIII w.*, Universitas, Kraków 1996, s. 52.
- Tomaszewski Mieczysław, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, PWM, Kraków 2005.
- Tomaszewski Mieczysław, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005.
- Tomaszewski Mieczysław, *Mickiewiczowskie teksty, „tony” i inspiracje*, [w:] *Mickiewicz i muzyka, słowa – dźwięki – konteksty*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego, Poznań 2000, s. 19–34.
- Zgorzelski Czesław, *Wstęp*, [w:] *Ballada polska*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1962.

Czasopisma

- Kleiner Juliusz, *Ballada*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 1, Uniwersytet Łódzki, Łódź 1958, s. 195–199; <http://dx.doi.org/10.26485/ZRL>.
- Propp Władimir, *Morfologia bajki*, tłum. i oprac. Stanisław Balbus, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 59 (4), s. 203–242.
- Skierkowski Władysław, *Puszcza kurpiowska w pieśni*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Płockiego”, nr 1, Płock 1929, s. 25–115.

Słowniki

- Kleiner Juliusz, *Ballada*, [w:] *Słownik folkloru polskiego*, red. Julian Krzyżanowski, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965, s. 37–38; <http://dx.doi.org/10.2307/942235>.

Assimilation of Folk Prototypes in Polish Artistic Song – Outline of the Issue

Abstract

The article aims at presenting different manners in which the folk songs (mainly Slavic songs) exist within the Polish art song since its creation (as long as we recognize S. Moniuszko and F. Chopin as the fathers of the Polish song), throughout the second half of the 19th century, until

the beginning of the 20th century (M. Karłowicz, K. Szymanowski). This period was chosen on account of the popularity of the song genre in the works of many composers of the time in question.

The genres which had a significant influence on the formation of Polish art song include: historical songs, called *duma*, Cossack *dumas*, which however, had only an indirect influence on Polish songs (mainly in terms of subject matter, and not of structural features), folk songs, songs called *dumkas*, and folk ballads. Folklore by its very nature makes a cultural connection between neighbouring areas or areas that are related to one another in any other way. Owing to these links, we can find – in the Polish art song – motifs, themes, borrowings and quotations coming from Slavic centres whose culture is so similar to ours. Also we shouldn't forget the significant inspirations from the Lithuanian folklore, that is from the country which at some point in its history and in certain regions has undergone the phenomenon of Slavisation. In the summary, the author indicates the basic features of art songs in the context of their connections with folklore.

Keywords: Polish art song, folk song, folk ballad, *duma*, *dumka*, Slavism, folk elements in Polish art song.

Translated by Patrycja Czarnecka-Jaskóła

Joanna SCHILLER-RYDZEWSKA
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Konwersja narodowa Henryka Hubertusa Jabłońskiego – wybór, czy życiowa konieczność?

Streszczenie

Henryk Hubertus Jabłoński (1915–1989) to jedna z najważniejszych postaci gdańskiego życia muzycznego powojennej doby. Kompozytor, który działał na rzecz środowiska twórców zarówno w wymiarze artystycznym, edukacyjnym, jak i organizacyjnym. Twórczość Jabłońskiego jest polem szeroko rozpoznany w badaniach teoretycznych i muzykologicznych. Wiele pytań natomiast nasuwa biografia kompozytora, szczególnie w okresie przedwojennym i tuż po zakończeniu działań wojennych. Podstawowym problemem badawczym niniejszego tekstu było więc rozstrzygnięcie, w jakich okolicznościach i na podstawie jakich przesłanek kompozytor podjął decyzję o narodowej konwersji i zmianie personaliów z Helmut Degler na Henryk Jabłoński. W tym celu prześledzono materiały źródłowe o charakterze biograficznym, wpisując je w szeroki kontekst życia społeczno-politycznego Gdańska pomiędzy rokiem 1939 a 1948. W wyniku przeprowadzonych analiz decyzja kompozytora nabiera głębokiego, wielowymiarowego sensu i wpisuje się w losy gdańszczan w okresie powojennym.

Słowa kluczowe: konwersja narodowa, kompozytor gdański, Henryk Hubertus Jabłoński.

Dokonania Henryka Hubertusa Jabłońskiego w obszarze muzyki wysokiej oraz popularnej pozostają nadal ważną i cenioną perspektywą. Twórczość kompozytora doczekała się licznych interpretacji, które wypełniają szereg artykułów oraz prac dyplomowych absolwentów gdańskiej Akademii Muzycznej. Natomiast poddana rekonstrukcji biografia twórcy w wielu wątkach pozostaje nie-spójna i pełna nieudomówień. Szczególnie jeśli obserwacji podlega okres przedwojenny oraz czas tuż po wojnie. Okazuje się bowiem, że ten okres w biografii kompozytora nadal nosi piętno retoryki reżimowej, powojennej propagandy.

Wobec tych faktów celowe wydaje się ponowne przyjrzenie się sylwetce kompozytora, który działał w niezwykle trudnym dla historii Gdańska momen-

cie dziejowym. Ów czas odcisnął piętno na całym życiu kompozytora – jego postawie, wyborach i dokonaniach twórczych.

Dla niniejszych rozważań najistotniejszym zagadnieniem jest konwersja narodowa Henryka Hubertusa Jabłońskiego, która dokonała się po wojnie w obliczu nowego porządku polityczno-społecznego. Pojęcie konwertyty narodowego przyjmuję za historykami i socjologami kultury. Tu należy zwłaszcza wskazać na prace Antoniny Kłóskowskiej, która jako pierwsza badaczka socjologii kultury użyła pojęcia konwersji wobec tożsamości narodowej¹. Konwersja w sytuacjach kulturowego pogranicza dokonuje się zazwyczaj niejako naturalnie, chociaż może obejmować rozmaite elementy dla danej kultury swoiste – jak język, religię, obyczajowość, sztukę, organizację. W kontekście życia Henryka Hubertusa Jabłońskiego konwersja narodowa przyjmuje jednak inne, uzależnione od momentu dziejowego, oblicze.

W tym miejscu szczególnego znaczenia nabiera tytuł niniejszego tekstu. Otwartym pozostaje bowiem pytanie, czy w przypadku drogi życiowej Jabłońskiego owa konwersja narodowa była wyborem, czy koniecznością? Czy była decyzją łatwą, czy dramatyczną? Czy w końcu miała swój głęboki wymiar przeobrażenia tożsamości narodowej kompozytora? Czy była aktem czysto powierzchownym, dokonującym się wobec zewnętrznego przymusu? W świetle tych kontrowersji istotna jest obserwacja ogólnego tła historycznego, wydarzeń okresu powojennego oraz prześledzenie niezwykle ważnej dla Pomorza Gdańskiego przemiany narodowościowej społeczeństwa, która dokonała się w omawianym okresie.

Bezpośrednim impulsem do podjęcia tak zarysowanej problematyki stał się pogląd, który wyrażają jednomyślnie autorzy biogramów kompozytora, jakoby Jabłoński dokonał autonomicznego wyboru swej narodowej tożsamości w powojennym Gdańsku. Ta konstatacja w świetle dostępnych źródeł o różnym charakterze wydaje się jednak wysoce polemiczna i wymaga pogłębionej refleksji badawczej.

Konwersja w oczach biografów kompozytora

Po pierwsze należy przytoczyć istotne informacje, które potwierdzają zachowane dokumenty. Urodzony 3 listopada 1915 roku w Gdańsku Helmut Hubert Degler 30 października 1948 roku zmienił nazwisko na Henryk Jabłoński, o czym zaświadcza akt zmiany nazwiska wydany przez Wydział Administracyjny Urzędu Wojewódzkiego w Gdańsku. Wraz z kompozytorem zmiana nazwiska objęła wszystkich członków jego rodziny – żonę Charlottę Gertrudę z domu Treder, która odtąd nosiła imię Kornelia, oraz dwóch synów – Romana i Michała Piotra, urodzonych w 1945 i 1946 roku².

¹ Por. A. Kłóskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, PWN, Warszawa 2012.

² Por. Akt Zmiany Nazwiska wydany przez Urząd Wojewódzki Gdański, Wydział Administracyjny, nr A.C.III-8/328/48.

O tym fakcie informują zgodnie biografowie kompozytora. Dwa główne źródła informacji stanowią artykuły Wandy Obniskiej: *Henryk Jabłoński* (opublikowany w 1980 roku w pracy zbiorowej pod redakcją Janusza Krassowskiego *Kompozytorzy gdańscy*) oraz Wiesławy Anczykowskiej-Wysockiej: *Henryka Jabłońskiego życie z muzyką* (rys biograficzny w broszurze poświęconej kompozytorowi pod tytułem *Henryk Hubertus Jabłoński, kompozytor gdański*)³.

Uwzględniając chronologię, należy uznać, że opublikowany w roku 1980 tekst Obniskiej miał najważniejsze znaczenie dla późniejszych badań nad sylwetką kompozytora. Na stwierdzenia tej autorki powoływali się konsekwentnie inni badacze. Obniska, która w życiu muzycznym powojennego Gdańska odegrała kolosalne znaczenie jako muzykolog i krytyk muzyczny, pozostawała z Jabłońskim w osobistej, przyjacielskiej relacji, o czym świadczą między innymi nagrania archiwalnych wypowiedzi kompozytora zachowane w studiu nagrań biblioteki Akademii Muzycznej w Gdańsku⁴. We wzmiankowanym artykule spotykamy następującą konstatację dotyczącą zmiany nazwiska kompozytora:

W tym czasie Helmut Degler nazywał się już Henryk Jabłoński. Nie wyjechał do Niemiec. Został Polakiem z wyboru. Wrócił do nazwiska swojej babki⁵.

Autorka przytacza także komentarz kompozytora, który o decyzji zmiany nazwiska wypowiada się w następujący sposób:

Muzyka polska urzekła mnie dawno. Poznałem ją przez moich przyjaciół, skrzypaczkę Anitę Romanowską i jej dwóch braci. Jeden z nich był adwokatem, drugi pracował w porcie. Przyjaźniliśmy się już w okresie międzywojennym. Jakże oni tańczyli mazura, kujawiaka! To byli wspaniali ludzie. Do folkloru polskiego zbliżyłem się także poprzez moją żonę, rodowitą Kaszubkę z Kolbud. Cała jej rodzina to Kaszubi⁶.

W podobnym tonie fakt zmiany nazwiska komentuje Wiesława Anczykowska-Wysocka, choć jej tekst pojawił się prawie 30 lat po artykule Obniskiej:

Rodzice kompozytora określali się jako gdańszczanie. Generalnie funkcjonowało pojęcie: gdańszczanin to Niemiec. Wiele rodzin w ówczesnym Gdańsku jeszcze z okresu zaboru pruskiego i mieszkających w Wolnym Mieście posługiwało się językiem niemieckim. Kompozytor dojrzał do określenia własnej tożsamości. Odstąpił od imienia Helmut, wybrał imię Henryk. Niewątpliwie osobą ważną w jego życiu okazała się babcia Rozalia. Jej panieńskie nazwisko – Jabłońska – po wojnie stało się jego nazwiskiem. Ona uczyła go mowy polskiej i miała swój wkład w określeniu własnej świadomości polskości. [...] Pamiętać należy, iż istotną rolę w tym momencie biografii kompozytora spełniła muzyka. Muzyka ziemi, w której wzrastał. Fascynował go polski folklor, ściślej folklor kaszubski⁷.

³ W. Obniska, *Henryk Jabłoński*, [w:] *Kompozytorzy gdańscy*, red. J. Krassowski, Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki, Gdańsk 1980, s. 107–123; W. Anczykowska-Wysocka, *Henryka Jabłońskiego życie z muzyką*, [w:] *Henryk Hubertus Jabłoński, kompozytor gdański*, red. J. Krassowski, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Gdańsk 2009, s. 5–21.

⁴ Por. *Dawne nagrania Studia nagrań Henryk Hubertus Jabłoński*, Fonoteka, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, sygn. CX 385.

⁵ W. Obniska, dz. cyt., s. 116.

⁶ Tamże, s. 116.

⁷ W. Anczykowska-Wysocka, dz. cyt., s. 12.

Autorka dodaje także cytat wypowiedzi kompozytora, który swoją decyzję uzasadnia w następujący sposób:

I nie była to zasługa Chopina, zdecydował polski folklor muzyczny. Jego szczególna odmienność. Byłem zafascynowany rytmem polskich melodii ludowych [...], zrozumiałem, że mój język muzyki jest polski, że jestem Polakiem⁸.

Ten romantyczny obraz fascynacji polskością spotykamy także w innych tekstach dotyczących życia kompozytora. Warto tu przytoczyć konstatację Doroty Guryn:

W tym czasie Helmut Degler nazywa się już Henryk Hubertus Jabłoński. Powrotem do polskiego nazwiska swojej babki pragnął podkreślić swoją przynależność narodową⁹.

I właśnie ta wizja świadomego wyboru narodowości, który był wynikiem fascynacji polską kulturą muzyczną, zarówno tradycyjną, jak i wysoką, oraz osobistymi relacjami z przedstawicielami gdańskiej Polonii już w okresie przedwojennym, budzi w moim przekonaniu szereg kontrowersji.

Konwersja wobec warunków społecznych i historycznych

Podejmując próbę polemiki z biografami kompozytora, należy usytuować decyzję Jabłońskiego w szerokim spektrum badań socjologicznych i historycznych. Z pomocą przychodzą tu zarówno źródła o charakterze ogólnym, dotyczące sfery kulturowej tożsamości społeczeństw narodowych, jak również analiza wydarzeń historycznych omawianego okresu, które we współczesnej literaturze historycznej są szeroko opisane.

Po pierwsze, jak wskazują przytoczone już we wstępie badania socjologiczne¹⁰, przynależność narodowa, a tym samym tożsamość narodowa jednostki, nie pozostaje kwestią jedynie osobistego wyboru. Na narodową tożsamość składają się bowiem elementy kultury społecznej, które przenikają życie jednostki w niezauważalny dla niej sposób. Jak pisze na ten temat Antonina Kłoskowska:

[...] w ujęciu socjologicznym kultura jest zawsze odniesiona do działań ludzi, ludzkich podmiotów połączonych więziami socjetalnej i symbolicznej kultury. W sensie pojęciowym wspólny syndrom kultury tworzy naród lub wcześniej – grupa etniczna. Wytwarzają one swoją kulturę narodową (etniczną), kształtując się jako zbiorowości społeczne. Zbiorowości te przez następstwo pokoleń trwają w zmianie, a wraz z nimi trwa i rozwija się ich kultura [...]. Do pojęcia tożsamości kultur narodowych [...] należy poczucie ich ciągłości, doświadczane przez ich uczestników [...]. Kultura narodowa jest dynamicznym

⁸ Tamże, s. 13.

⁹ D. Guryn, *Wiolonczelowa twórczość Henryka Hubertusa Jabłońskiego*, maszynopis pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem A. Poszowskiego, Akademia Muzyczna, Gdańsk 1982, s. 28.

¹⁰ A. Kłoskowska, dz. cyt.

układem, gdyż stanowi rezultat twórczych i odbiorczych działań ludzi. Odnosi się to do wszelkich całości społeczno-kulturowych¹¹.

Z tych wniosków badawczych jasno wynika, że przynależność narodowa ma swoje głębsze zakorzenienie i nie rodzi się li tylko z deklaracji jednostki. Buduje ją „syntagma” narodowa, która jest pojęciem szerokim i ewoluującym, w którego skład wchodzi rozmaite elementy kultury narodu. Rozumując w ten sposób, należy przywołać fakty z życia kompozytora, a więc jego jednoznacznie niemiecko-gdański rodowód, w którym epizodycznie pojawiają się wątki polskie, ale w adekwatnych dla społecznego życia przedwojennego Gdańska proporcjach (społeczność Polonii w okresie II Wolnego Miasta Gdańska wahała się pomiędzy 8–13% ogółu populacji, jedynie na terenie Sopotu Polacy stanowili ok. 20% ludności¹²). Miał więc Jabłoński babkę Rozalię Jabłońską¹³, która mogła przekazywać wnukowi elementy polskiej kultury, ale sama wychowała niemieckojęzycznego robotnika przemysłu stoczniowego Herwardta Deglera – ojca kompozytora. Z kolei matka kompozytora, urodzona na Mazurach Alidia Springer, najpewniej kultywowała kulturę niemiecką, z którą silnie się utożsamiała. W okresie przedwojennym kompozytor miał oczywiście styczność z polskimi muzykami, kolegami szkolnymi i nauczycielami, zwłaszcza w czasie nauki w Polskim Konserwatorium Muzycznym Macierzy Szkolnej w roku szkolnym 1935/1936. Uczęszczał jednak do ogólnokształcących szkół niemieckich na poziomie powszechnym i średnim, kompozycji uczył się u dwóch znanych w Gdańsku i Sopocie niemieckich twórców – Wenera Schramma i Alfreda Paetscha, a swoje pierwsze zawodowe kroki skierował ku lokalnej rozgłośni radiowej, która była w owym okresie organem silnej antypolskiej propagandy politycznej¹⁴. Był zatem Jabłoński bez najmniejszych wątpliwości niemieckojęzycznym gdańszczaninem, wychowanym w niemieckiej kulturze, a przez swych nauczycieli zakorzenionym w niemieckiej muzyce.

Po drugie w tym miejscu nie sposób pominąć dwóch istotnych przesłanek natury historycznej. Pierwsza z nich to specyfika życia polityczno-społecznego w przedwojennym Gdańsku i w trakcie niemieckiej okupacji. Druga natomiast to sytuacja pozostającego pod sowieckimi rządami miasta w okresie powojennym.

¹¹ Tamże.

¹² A. Romanow, *Struktura narodowościowa*, [w:] *Historia Gdańska*, t. 4, red. E. Cieślak, Wydawnictwo Lex, Sopot 1999, s. 30–32.

¹³ Jak wskazują liczne dokumenty, o narodowości zamieszkałych w Gdańsku obywateli nie zawsze decydowało brzmienie ich imion i nazwisk. Ta wielokulturowa społeczność, przez wieki przenikająca się nawzajem, zdążyła wielokrotnie wymienić brzmieniem imion i nazwisk. O tym fakcie najlepiej zaświadcza fragment książki Katarzyny Weiss: „znany ze swych poglądów członek partii narodowo-socjalistycznej G. Rekowski pobił w pociągu ucznia F. Schumann tylko dlatego, że śmiał mówić po polsku”. Por. K. Weiss, „Swoi” i „obcy” w *Wolnym Mieście Gdańsku 1920–1939*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2002, s. 206.

¹⁴ M. Andrzejewski, *Środki masowego przekazu*, [w:] *Historia Gdańska*, s. 277–285.

Obie wymagają w niniejszym tekście przybliżenia, gdyż w istotny sposób dotykają głównego nurtu dociekań.

W okresie przedwojennym II Wolne Miasto Gdańsk nie było miejscem harmonijnego współistnienia międzykulturowej społeczności. Silne antagonizmy pomiędzy dominującą ludnością niemiecką a gdańską Polonią ujawniły się już u progu istnienia nowego organizmu politycznego, czyli w roku 1919. Potwierdzają to zgodnie zarówno historycy niemieccy¹⁵, jak i polscy¹⁶. Jak pisze Andrzej Romanow:

Wzmoczenie polskiej aktywności w Gdańsku nastąpiło dopiero w ostatnim roku wojny [I wojny światowej], kiedy to klęska państw centralnych stała się oczywista [...]. Znaczna aktywizacja polskiego życia narodowego w Gdańsku wywołała przeciwdziałanie strony niemieckiej dążącej do sparaliżowania polskich aspiracji narodowościowych [...]. Do ostatecznego ułożenia stosunków między obu narodowościami przyczyniły się dopiero rokowania polsko-niemieckie prowadzone od czerwca 1919 r. W ich wyniku obie strony zgodziły się m.in. na obustronną amnestię więźniów politycznych, zwolnienie jeńców wojennych [...] i zniesienie wszelkich przeciwpolskich zarządzeń¹⁷.

Jednocześnie prowadzona w okresie międzywojennym przez gdańskie władze polityka historyczna w jednoznaczny sposób starała się zawłaszczyć dziedzictwo kulturowe miasta, o czym pisze Peter Oliver Loew:

Od 1920 roku elity polityczne Wolnego Miasta Gdańska pracowały nad osadzeniem nowego organizmu państwowego w jego historycznym kontekście. Ich polityka historyczna kończyła się na propagowaniu wśród mieszkańców Gdańska i jego gości historycznych determinant niemieckości historii lokalnej, jako świadomości państwowej. Ówczesna gdańska racja stanu związana z pożądanym przywróceniem jedności z Rzeszą Niemiecką znalazła w ten sposób swoją historyczną legitymizację¹⁸.

Ten proces, który przez lata w działaniach Gdańskiego Senatu objawiał się konsekwentnym utrudnianiem dostępu do swobód obywatelskich rodowitych gdańszczan polskiej narodowości (np. poprzez utrudnianie prowadzenia nauczania w języku polskim, niehonorowanie świadectw i dyplomów wydawanych przez Rzeczpospolitą Polską i prywatne szkoły polskie w Wolnym Mieście), przybrał na sile w latach 30., a szczególnie od roku 1933, kiedy władzę w Gdańsku, jak w III Rzeszy, przejęli naziści.

Lata trzydzieste przyniosły, zatem zamiast spodziewanego respektowania praw Polaków w Wolnym Mieście wzrost niechęci w stosunkach polsko-gdańskich oraz pogłębianie się przepaści kulturowej między, coraz bardziej obcymi sobie, Polakami i Niemcami. Sprzyjały tym niebezpiecznym procesom przybierające z dnia na dzień na sile akcje antypolskie¹⁹.

¹⁵ P.O. Loew, *Gdańsk i jego przeszłość. Kultura historyczna miasta od końca XVIII w. do dzisiaj*, tłum. J. Mosakowski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012.

¹⁶ A. Romanow, *Polacy w Gdańsku w latach 1815–1939*, [w:] *Tożsamość miejsca i ludzi. Gdańszczanie i ich miasto w perspektywie historyczno-socjologicznej*, red. M. Dymnicka, Z. Opacki, Warszawa 2003, s. 119–128.

¹⁷ Tamże, s. 125.

¹⁸ P.O. Loew, *Gdańsk i jego przeszłość*, s. 241.

¹⁹ K. Weiss, dz. cyt., s. 206.

Proces pogarszających się stosunków, a z czasem także jawnych ataków agresji na ludność Polską, postępował stopniowo, aż do wybuchu II wojny światowej. Był konsekwentnie podsycany szeroką akcją propagandową prowadzoną w prasie, radiu i przestrzeni miejskiej.

W obliczu wybuchu II wojny światowej aktywny udział w zbrojnych walkach z polskimi siłami zbrojnymi brały oddziały gdańskiej policji krajowej oraz formacji SS i SA. Walki koncentrowały się wokół dwóch ośrodków oporu: Poczty Polskiej, która broniła się przez 14 godzin, oraz Wojskowej Składnicy Tranzytowej na Westerplatte. W obu przypadkach gdańskim siłom nie udało się samodzielnie przejąć tych obiektów, uczyniły to dopiero w wyniku wsparcia Wehrmachtu.

Do rzadko poruszanych, a niezwykle dramatycznych, wątków II wojny światowej należą losy polskiej ludności, obywateli Wolnego Miasta Gdańska oraz sąsiadującej z nim Gdyni.

Od wczesnych godzin rannych [1 września 1939 r.] hitlerowcy przystąpili do masowych aresztowań Polaków mieszkających w Gdańsku. Ludzi tych kierowano do *Victoriaschule* przy obecnej ulicy Kładki. Szkoła ta została przekształcona w tymczasowe więzienie i miejsce kaźni. Zabierano ludzi z mieszkań i miejsc pracy według przygotowanych wcześniej list, często nie pozwalając nawet się ubrać. Dokonywały tego formacje SS i SA. Najpierw aresztowano Polaków z Gdańska, a później masowo przywożono ich z Gdyni, Oksywia, Orłowa i innych miejscowości. Już przy wejściu na teren *Victoriaschule* dotkliwie bito aresztowanych. Prawie wszyscy Polacy, którzy zostali tam doprowadzeni, musieli przechodzić między szpalerami uzbrojonych hitlerowców, którzy bili bezbronnych ludzi do utraty przytomności. [...] Na początku września 1939 r. aresztowano około 8–10 tysięcy Polaków [...]. Część aresztowanych wywieziono na teren przyszłego obozu w Sztutowie²⁰.

Początkowo obóz pracy w małej miejscowości Sztutowo, znany jako późniejszy obóz koncentracyjny Stutthof, stał się miejscem, w którym przedstawiciele przedwojennej gdańskiej Polonii więzieni byli najczęściej. Znaleźli się w nim koledzy Jabłońskiego z Polskiego Konserwatorium Muzycznego: Hubert Strobel, Lubomir Szopiński, a także ich wspólny pedagog i działacz polonijny – Tadeusz Tylewski. Oprócz tego miejsca kaźni hitlerowcy zorganizowali w Gdańsku 15 obozów, w których do ciężkiej pracy przymuszano przedstawicieli różnych nacji.

Od samego początku działań wojennych z terenów Wolnego Miasta Gdańska, a także przyległych miasteczek i wsi masowo wysiedlano ludność polską, wcześniej pozbawiając ją wszelkich dóbr materialnych i transportując ciężarówkami w głąb Polski. Akcja wysiedleńcza, prowadzona głównie do połowy roku 1940, w pierwszej kolejności obejmowała obywateli o szczególnie jawnych narodowych przekonaniach, czyli takich, którzy pozostali oporni wobec akcji

²⁰ S. Mikos, *Gdańsk w okresie drugiej wojny światowej (1939–1945)*, [w:] *Historia Gdańska*, s. 102–118, s. 104–105.

germanizacyjnej. Wszystkie te akty terroru wobec gdańskich Polaków miały doprowadzić do ujednoczenia narodowego grodu nad Motławą w myśl założeń niemieckiej doktryny politycznej.

Kolejną rozpatrywaną przeze mnie przesłanką natury historycznej była sytuacja społeczności miasta w obliczu zbliżającego się frontu i zwycięskich poczynań Armii Czerwonej. Gdańsk na początku lat 40. jawił się enklawą dość spokojnego życia obywateli niemieckich, miejscem położonym daleko od działań wojennych, a więc względnie bezpiecznym. Usytuowanie miasta zadecydowało także o braku nalotów dywanowych wojsk alianckich, które tak dotkliwie odczuwali mieszkańcy ziem położonych na zachodzie Niemiec. Wzmianka o pierwszym takim akcie pochodzi dopiero z roku 1942²¹. Wobec tych faktów miasto stało się terenem napływu emigrującej tu zewsząd ludności niemieckiej.

Ta stosunkowo spokojna, jak na warunki wojenne, sytuacja mieszkańców zmieniła się od momentu klęski wojsk niemieckich pod Stalingradem. Jak czytamy we wspomnieniach Brunona Zwarra, mieszkańcy miasta, pomimo oficjalnej propagandy, mieli świadomość sytuacji politycznej:

Po Stalingradzie mieliśmy ciągle widmo przegranej przed oczami. W 1944 r. nikt nie wierzył już w zwycięski koniec wojny. Tylko każdy zadawał sobie pytanie, jak ująć stąd z życiem²².

Świadomość nieuchronności klęski i barbarzyństwa, które cechowało postępowanie Armii Czerwonej, sprawiła, że gdańszczanie zaczęli poszukiwać możliwości ucieczki z miasta. Ta sama myśl przyświecała uciekinierom (w liczbie bliskiej miliona), którzy przybywali w tym okresie głównie z terenów Prus Wschodnich. Najczęściej wybierano drogę morską, która – mimo wielu niebezpieczeństw – była najlepszą i w zasadzie jedyną formą ucieczki od okalającego Gdańsk frontu. Ostatecznie na początku roku 1945 władze gdańskie podjęły decyzję o ewakuacji ludności cywilnej, przymuszając arbitralnie obywateli do podjęcia takich działań. Niestety nieprzygotowana wcześniej ewakuacja przebiegała bardzo chaotycznie, co doprowadziło do wielu osobistych tragedii²³.

Nie wszyscy gdańszczanie chcieli jednak opuszczać swoje miasto.

Część Niemców nie podjęła w ogóle próby ucieczki. Zdarzało się tak przede wszystkim z powodu różnych sytuacji losowych, ale decyzję o świadomym pozostaniu mogli także podejmować niektórzy Niemcy [...], którzy nie brali udziału w represjach wobec Polaków i żal im było pozostawiać dorobek życia [...]. O niepowodzeniu całkowitej ewakuacji, szczególnie na terenach, które nie należały przed 1939 r. do Polski, świadczyły znaczne liczby Niemców pozostałych na Pomorzu po wojnie. [...] Według późniejszych,

²¹ Brunon Zwarra w swej książce *Wspomnienia gdańskiego bówki* podaje konkretną datę nalotu wojsk alianckich (samolotów brytyjskich) – noc z 12 na 13 lipca 1942 r. Por. B. Zwarra, *Wspomnienia gdańskiego bówki*, t. 3, Marpress, Gdańsk 1986, s. 36.

²² Tamże, s. 141.

²³ Por. K. Golczewski, *Przymusowa ewakuacja z nadbałtyckich prowincji III Rzeszy 1944–1945*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1971.

bardziej kompleksowych danych UWG z 1 XII 1945 r., na terenie woj. gdańskiego przebywało 374 tys. Niemców²⁴.

Trzeba tu jednocześnie zaznaczyć, że do województwa przynależały wówczas powiaty Pomorza Zachodniego – m.in. słupski, sławieński, bytowski.

Gdańsk został zdobyty przez Armię Czerwoną 30 marca 1945 r. W wyniku działań wojennych substancja miejska, nadszarpnięta przez alianckie naloty, została ostatecznie zniszczona w 90%. Te działania dotyczyły głównie zabytkowej części miasta. Pozostająca w obszarze Gdańska ludność niemiecka została poddana masowym prześladowaniom ze strony Armii Czerwonej.

Do tych niezorganizowanych działań, jednak niebędących wynikiem tylko samodzielnej inicjatywy zdemoralizowanych wojną żołnierzy, należały: morderstwa, gwałty na kobietach, w tym nieletnich i często zbiorowe, a także ograbianie Niemców z posiadanych dóbr. Nadal pozostaje dyskusyjne, w jakim stopniu dowództwo radzieckie tolerowało te zbrodnie. Problem dotyczy szczególnie pierwszych tygodni po wkroczeniu Armii Czerwonej. Morderstwa, gwałty i rabunki na Niemcach pomorskich, w mniejszej skali, trwały również w następnych miesiącach. Ludność niemiecka poddana też została represjom zorganizowanym, polegającym na powszechnym wykorzystywaniu jej do prac na rzecz Armii Czerwonej oraz na deportacjach do obozów ZSRR²⁵.

W wyniku prowadzonej polityki przesiedleńczej, a także masowych deportacji w głąb ZSRR, w latach 1945–1946 obszar przedwojennego II Wolnego Miasta Gdańska opuściło ok. 97% obywateli. Ten masowy proces sprawił, że nastąpiła prawie całkowita wymiana narodowościowa na obszarze miasta.

Opisane wydarzenia jednoznacznie zaświadczenia, że w latach 30. i 40. minionego stulecia przynależność narodowa na terenie Gdańska była kwestią kluczową, często rozstrzygającą o życiu i śmierci obywatela. Dramatyzm tych wydarzeń, zmieniające się gwałtownie i radykalnie okoliczności musiały odbijać się na życiu, a w konsekwencji na podejmowanych przez gdańszczan decyzjach. Działalność Jabłońskiego nie pozostawała w wyabstrahowanej próżni. Okoliczności historyczne miały na nią przemożny wpływ.

Konwersja narodowa w świetle faktów biograficznych

W tym świetle całkowicie nieprzekonująco jawi się wizja romantycznego zwrotu w kierunku polskości, jaką przedstawiają biografowie kompozytora. Polemiczne są także tłumaczenia Jabłońskiego, jakoby do zmiany narodowości przyczynił się duch polskich tańców narodowych oraz folklor kaszubski. Trudno bowiem przyjąć, że nawet głęboka fascynacja muzyką innego narodu prowadzi do dobrowolnego wyrzeczenia się osobistych korzeni.

²⁴ M. Golon, *Polityka radzieckich władz wojskowych i policyjnych na Pomorzu Nadwiślańskim w latach 1945–1947*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2001, s. 98.

²⁵ Tamże, s. 99.

Próbując zatem zgłębić faktyczne motywacje kompozytora, należy ponownie sięgnąć do znanych faktów jego życiorysu. Po pierwsze istotne znaczenie mają koleje losu kompozytora w okresie wcielenia Gdańska do III Rzeszy. Przez cały ten czas Jabłoński intensywnie pracował, współpracując z różnymi zespołami i orkiestrami, jako wiolonczelista, pianista, a także aranżer i kompozytor muzyki popularnej. Czynił to głównie, współpracując z gdańską rozgłośnią radiową, ale także działając w różnych zespołach muzyki rozrywkowej.

W okresie okupacji szczególnie Sopot, jako znany przedwojenny kurort, był ośrodkiem rozrywki dla przebywających na urloпах żołnierzy niemieckich. Stąd zaangażowanie Jabłońskiego w zespołach muzycznych było jak najbardziej uzasadnione potrzebą chwili. Dawało także istotne źródło zarobkowania, pozwalając kompozytorowi na zaspokajanie potrzeb bytowych.

Zarówno we wspomnieniach Jabłońskiego, jak i w wypowiedziach biografów pojawia się informacja o współpracy kompozytora w tym okresie z orkiestrą rozrywkową Traversy-Schönera. Zespół ten, prowadzony przez braci dyrygentów Waltera i Eberharda Schönerów, działał w Gdańsku w okresie wojennym dla potrzeb rozgłośni radiowej. Solistą orkiestry był znany skrzypek Mario Traversa, który w okresie wcześniejszym występował w mediolańskiej La Scali, jako koncertmistrz orkiestry operowej pod batutą Arturo Toscaniniego. Już w latach 30. Traversa rozpoczął także działalność dyrygencką i z powodzeniem prowadził w Niemczech orkiestrę, z którą przeniósł się do Gdańska po wcieleniu miasta do Rzeszy. Repertuar tego zespołu obejmował głównie muzykę taneczną, aranżacje popularnych melodii operowych, piosenek oraz innych znanych utworów muzyki klasycznej. Świadczą o tym zachowane nagrania zespołu na płytach winylowych *Deutsche Grammophon* w serii *Die Stimme Seines Herrn* z lat 30. i 40. dwudziestego wieku²⁶.

Współpraca z Mario Traversą i innymi muzykami była dla Jabłońskiego ogromnym przeżyciem. Wanda Obniska w następujących słowach pisze o tej orkiestrze:

Włosi byli wspaniałymi muzykami. O takim poziomie nie śniło się ani w gdańskich szkołach muzycznych, ani w gdańskich orkiestrach²⁷.

Biografka ta przytacza także okoliczności pierwszego spotkania Jabłońskiego z Traversą:

Było to w nocnym lokalu, gdzie kompozytor przyszedł razem ze znajomym małżeństwem. Ona była bardzo piękna. Rozbawiony muzyk postanowił ofiarować jej piosenkę – ale już, natychmiast. Miał zaledwie parę sekund do namysłu – w oka mgnieniu powstał tekst i melodia – już grał. Obecny w lokalu Traversa podszedł do kompozytora i poprosił o usłyszaną piosenkę, chciał ją dla swojej orkiestry. Tak nastąpiło poznanie obu muzyków²⁸.

²⁶ Sygnatury płyt: B 47321, B 47343, B 47403, B 47487, B 47731.

²⁷ W. Obniska, dz. cyt., s. 115.

²⁸ Tamże, s. 115.

Na temat działalności i życia kompozytora w latach 1939–1945 wiadomo niewiele. Biografowie oprócz opisanych powyżej faktów wspominają także, że powstało wówczas ok. 200 kompozycji, które jednak spłonęły w trakcie pożaru mieszkania kompozytora przy ul. Piwnej 8 w roku 1945²⁹. Co ciekawe, sam kompozytor w odręcznie napisanym życiorysie datowanym na 24 listopada 1950, który znajduje się w archiwum ZKP napisał te słowa:

Swoją pracę kompozytorską rozpocząłem dość wcześnie i kontynuowałem ją do wybuchu wojny. Podczas okupacji byłem zmuszony pracować zarobkowo, jako muzyk w różnych orkiestrach³⁰.

Jabłoński nie wspomina zatem w tym dokumencie o owych kompozycjach, które według biografek powstały z myślą o działającej przy radiu orkiestrze. Z jego słów można nawet wnioskować, że w trakcie okupacji kompozytor nie tworzył nowych utworów, co jednak wydaje się niemożliwe wobec realnej potrzeby pisania muzyki dla aktywnie działającej i nagrywającej orkiestry. Tym bardziej że o utworach, które spłonęły, zgodnie rozpisują się biografki kompozytora. Dlaczego zatem Jabłoński przemilczał ów fakt, aplikując do polskiego związku twórców? Motywy postępowania kompozytora są tu niejasne i prawdopodobnie mają związek z doraźną sytuacją polityczną. Stawiają jednocześnie pod znakiem zapytania wiarygodność innych wypowiedzi kompozytora, które były formułowane w obliczu zafałszowującego rzeczywistość komunistycznego reżimu.

Ten dokument zwraca także uwagę jeszcze jednym sformułowaniem – że kompozytor pracował podczas okupacji w różnych orkiestrach jako muzyk. Te słowa są świadectwem co najmniej dwóch istotnych faktów. Po pierwsze wiadomo, że Jabłoński najlepiej czuł się jako aranżer, dyrygent, pianista, choć jego ukochanym instrumentem była wiolonczela. Jednak pomimo krótkiej nauki w okresie przedwojennym u Kazimierza Wilkomirskiego nie był na tyle sprawnym wiolonczelistą, aby grać swobodnie, zwłaszcza w orkiestrze składającej się z tak dobrych muzyków, jak włoscy instrumentalisci z orkiestry Traversy. Fakt, że w tym zespole Jabłoński zasiadł za pulpitem, jest świadectwem okoliczności historycznych, muzycy byli bowiem powoływani na front i stopniowo zastępowano ich innymi, już nie tak biegłymi, artystami. Jabłoński natomiast, jako człowiek dotknięty powikłaniami po przebyciu w dzieciństwie choroby Heinego-Medina, uniknął powołania do służby wojskowej. Jak wiele to znaczyło, najlepiej świadczy fakt, że hitlerowskie władze powoływały do czynnej służby nie tylko młodych mężczyzn, ale także coraz starszych i coraz młodszych obywateli, jak również ludność narodowości polskiej o jasno zadeklarowanych antyniemieckich poglądach³¹.

²⁹ Por. W. Obniska, dz. cyt.; W. Anczykowska-Wysocka, dz. cyt.

³⁰ Fragment życiorysu kompozytora złożonego w Związku Kompozytorów Polskich wraz z podaniem o przyjęcie w poczet członków tego grona.

³¹ Kluczowym zagadnieniem była tu przynależność do jednej z grup na niemieckiej liście narodowościowej (*Deutsche Volksliste*). Por. S. Bykowska, *Rehabilitacja i weryfikacja narodowo-*

Po drugie włoscy muzycy, którzy znaleźli się w okupowanym Gdańsku, na początku działań wojennych działali jako orkiestra³², najprawdopodobniej do jesieni 1943 r., kiedy to Włochy zerwały sojusz z Hitlerem i stanęły po stronie państw alianckich. Wobec tych okoliczności przebywający w Gdańsku Włosi musieli ratować się ucieczką, gdyż w innym razie zostaliby z pewnością uwięzieni. Jabłoński został, był więc zmuszony przez okoliczności do podjęcia współpracy z innymi orkiestrami i zespołami, o czym enigmatycznie wspomina w cytowanym powyżej zyciorysie. Niewątpliwie wszystkie podejmowane przez kompozytora formy zatrudnienia były niezwykle istotne dla zapewnienia godnego bytu sobie i swoim bliskim, zwłaszcza w trudnych okolicznościach wojennych.

Innym ważnym faktem biograficznym z czasów okupacji, o którym mówią źródła, jest ożenek kompozytora w roku 1945. Wybranką Jabłońskiego była Charlotta Treder, która według biografów i wspomnień kompozytora była, jak już wspomniano, rodowitą Kaszubką z Kolbud. Warto zauważyć, że ten wątek korzeni Charlotty jest we wszystkich źródłach szeroko opisany i podkreślany, co z perspektywy dzisiejszych obserwacji wydaje się zabiegiem celowym. Jako Kaszubka Charlotta przynależała do grupy rdzennej ludności słowiańskiej, która przez wieki oparła się germanizacji i bezpośrednio po wojnie, choć poddana długiej i mozolnej weryfikacji narodowościowej, mogła na Pomorzu Gdańskim pozostać³³. Fakt ten z pewnością miał duże znaczenie dla dalszych losów rodziny, jeszcze wówczas Deglerów.

Istotna z punktu widzenia historycznego jest także data ślubu, który odbył się 15 lutego 1945 r., a zatem niemalże w przeddzień przejęcia miasta przez wojska Armii Radzieckiej, które nastąpiło formalnie 30 marca 1945 r.³⁴ Ślub

ściowa ludności polskiej w województwie gdańskim po II wojnie światowej, Instytut Kaszubski, Gdańsk 2012; B. Zwarra, *Wspomnienia gdańskiego bówki*, t. 3.

³² O tym, że włoskie orkiestry rozrywkowe działały w okupowanym Gdańsku, świadczy także następujący fragment wspomnień Brunona Zwarry: „W okresie jesiennym [1942] zachodziłem wraz z Konradem Witkowskim do różnych gdańskich lokali. Wszędzie panowało przepelnienie, mimo iż podawano tam tylko słabe piwo lub zbożową kawę. Zachodziłem także do obszernej kawiarni na pierwszym piętrze kina «Tobis» na ul. Długiej. Występowała tam dobra włoska orkiestra taneczna, która ze szczególnym temperamentem grała popularne szlagiery *Barcelona* czy *Czarną panterę*”; Por. B. Zwarra, dz. cyt., s. 61.

³³ Owego prawa władze polskie pozbawiły nawet tej części społeczeństwa niemieckiego, która opowiadała się jawnie przeciw hitleryzmowi, jak pisze w swej książce Brunon Zwarra: „Bardziej otwarcie postąpili socjaldemokraci w Gdańsku. Pojechali oni w 1945 roku pod przewodnictwem byłego senatora Kuntzego do prezydenta Bieruta i powołując się na tradycyjne związki niemieckiej ludności Gdańska z Polską, chcieli uzyskać od niego zezwolenie na dalszy pobyt w swoim rodzinnym mieście. Jednak prezydent Bierut na to się nie zgodził i podobno powiedział, że obojętnie, jakie zajmowali wobec hitleryzmu stanowisko, muszą Gdańsk opuścić”. Autor opiera się na wydawanej w Niemczech po wojnie gazecie przesiedlonych gdańszczan: „Unser Danzig” z 20 IV 1964 r.; por. B. Zwarra, *Wspomnienia gdańskiego bówki*, t. 3, wyd. 3, Marpress, Gdańsk 2001, s. 34.

³⁴ Ta data jest historycznym momentem wydania dekretu o utworzeniu województwa gdańskiego, natomiast faktycznie polska flaga na Dworze Artusa zawisła już 27 lub 28 marca, zawieszona przez żołnierzy I Brygady Pancerniej im. Bohaterów Westerplatte.

małżonków odbył się więc w atmosferze niezwykłego napięcia, powagi sytuacji historycznej, zbliżającego się frontu, niepewności dalszego bytu oraz chaotycznie przebiegającej ewakuacji zdeterminowanych ucieczką obywateli niemieckich. Nie bez znaczenia jest także fakt, że młodzi małżonkowie w wyniku działań wojennych bardzo szybko stracili dach nad głową przy ul. Piwnej 8. I choć dziś łatwo nad tą informacją przejść do porządku dziennego, to jednak trzeba sobie uświadomić, że w marcu 1945 r. właśnie historyczna część Gdańska, z ulicą Piwną, ucierpiała najbardziej³⁵. Oznacza to, że małżonkowie stracili nie tylko dach nad głową i prawdopodobnie cały dorobek życia, ale pod gruzami zginęło także wielu ich sąsiadów, zniknęła większość substancji materialnej, płonęły mury domów i ulice, które tonęły w gruzach i leżących bezwładnie ludzkich ciałach. Widok zniszczonego miasta, świadomość przerażającej rzeczywistości musiała być dla Jabłońskiego doświadczeniem traumatycznym.

Wobec tych wydarzeń za szczęśliwą okoliczność należy uznać fakt, że teściowie kompozytora zamieszkiwali przy ul. Jaškowa Dolina 28 w Gdańsku Wrzeszczu. Wrzeszcz wraz z Oliwą były dzielnicami miasta, które ucierpiały stosunkowo niewiele w wyniku działań wojennych. Na tym obszarze, poszerzonym o niezniszczony Sopot, odtwarzało się w okresie powojennym życie społeczne miasta.

Głową wywodzącą się z Kolbud kaszubskiej rodziny Trederów był teść Jabłońskiego – Leon Treder robotnik, który zajmował się ogrodnictwem. To pozwoliło na dostatnie życie jego rodzinie³⁶. Matka – Gertruda von Kulaszewicz – swoim nazwiskiem miała zaświadczać o polskich korzeniach narodowych Charlotty. Te, choć zawsze przez kompozytora i jego biografów podkreślane, wydają się jednak w świetle faktów historycznych nie do końca oczywiste.

Po pierwsze przybywająca do Gdańska w okresie międzywojennym ludność kaszubska, choć o rdzenie słowiańskich korzeniach i polskich sympatiach politycznych, poddawana była bardzo silnej presji germanizacyjnej. Na ten fakt rzucają światło badania Sylwii Bykowskiej:

Dochodził do tego jeszcze jeden element, który był charakterystyczny dla etnicznych grup regionalnych, w województwie gdańskim dotyczył zwłaszcza ludności kaszubskiej, a mianowicie niechęć do ostatecznego deklarowania się na rzecz polskości czy niemieckości, która zamiast oczekiwanej przez władze samoidentyfikacji z narodem polskim wzmacniała poczucie „tutejszości”, odczuwanej jako jedyny stały i niezmienny element rzeczywistości. [...] Osobom niezdecydowanym sytuację ułatwiała znajomość dwóch języków – polskiego i niemieckiego. Dotykamy tutaj problemu świadomości narodowej rdzennej ludności w okresie przedwojennym, której stan w odniesieniu m.in. do ludności kaszubskiej, jak i do Polonii gdańskiej [...] można przedstawić w formie pewnego konti-

³⁵ Jak potwierdzają dokumenty, trudno jednoznacznie wskazać, która ze stron ponosi tu większą odpowiedzialność – uciekający Niemcy czy nadciągający Rosjanie. Z pewnością prowadzony ostrzał artyleryjski i naloty bombowców trwające już intensywnie od połowy marca miały dla tego faktu istotne znaczenie.

³⁶ W. Anczykowska-Wysocka, dz. cyt., s. 10.

num: Polak – polski Kaszuba (polski gdańszczanin) – Kaszuba (gdańszczanin) – niemiecki Kaszuba (niemiecki gdańszczanin) – Niemiec³⁷.

Powyższą konstatację potwierdzają słowa Brunona Zwarra, który w swoich wspomnieniach dotyczących życia w przedwojennym Gdańsku pisze:

Gdańsk był od setek lat miastem, do którego ciągnęli z bliższych i dalszych okolic mieszkańcy Kaszub i Pomorza. Również mój ojciec Wojciech Zwarra, urodzony 4 kwietnia 1890 roku w Sikorskiej Starej Hucie, uległ temu ciągowi [...]. Był z zawodu kowalem, ale ponieważ pracował już przed wojną, jako dźwigowy, miał widocznie nadzieję, że znajdzie w tym dużym mieście odpowiednie do swoich kwalifikacji zajęcie. [...] Ojciec, po kilku miesiącach przynależności do *Christlicher Metallarbeitverband* (Chrześcijański Związek Zawodowy Metalowców), wstąpił [...] do Zjednoczenia Zawodowego Polskiego w Gdańsku, którego był członkiem nieprzerwanie aż do dnia wybuchu wojny w 1939 roku. Jego decyzja miała dla nas zasadnicze znaczenie, gdyż odwołała być może nas od zniemczenia, któremu wielu naszych krajan ulegało od dawna w Gdańsku. Decyzja ojca zaprowadziła nas na drogę, którą kroczyło wprawdzie nieliczne, lecz bardzo prężne i wówczas jeszcze spoiste społeczeństwo polskie w Gdańsku³⁸.

W świetle tych słów niezwykle jasno rysuje się istotny dla naszych rozważań kontekst narodowej dwoistości w przedwojennym społeczeństwie miasta. Jak wskazują fakty, również rodzinę Charlotty można zaliczyć do grona przybywających do miasta Kaszubów. Trudno natomiast z zachowanych przesłanek jednoznacznie wskazać, że rodzina ta pielęgnowała swe polskie korzenie. Prawdopodobnym wydaje się, że ulegała stopniowo germanizacyjnej indoktrynacji, która w omawianym okresie była bezwzględna, a od polskich obywateli wymagała postaw heroicznych w pielęgnowaniu polskich tradycji.

Te wszystkie analizowane powyżej przesłanki jednoznacznie wskazują, w jak trudnej sytuacji znalazł się Jabłoński tuż po wkroczeniu do Gdańska Armii Czerwonej. Zachowane wypowiedzi kompozytora oraz podkreślane przez biografów fakty z życia obu rodzin świadczą o tym, jak usilnie kompozytor poszukiwał argumentów przemawiających na rzecz swoich polskich korzeni. Było to oczywiście konieczne wobec nieugiętej postawy nowych władz, które dążyły do całkowitego wysiedlenia niemieckich mieszkańców Gdańska. Wielu z nich, o neutralnych lub antyhitlerowskich, komunistycznych poglądach, pragnęło w Gdańsku pozostać, nawet w sytuacji trwałego przyłączenia miasta Polski³⁹. Postawa reprezentowana przez Jabłońskiego była więc zjawiskiem dość powszechnym. Z pewnością istotne znaczenie dla kompozytora miały także przedwojenne kontakty z gdańskimi Polakami. Tu obok przyjaciół – muzyków z Polskiego Konserwatorium Muzycznego Macierzy Szkolnej, czyli Huberta Strobla, Lubomira Szopińskiego i Jana Gdańca – trzeba wspomnieć także byłego nauczyciela kompozytora – Tadeusza Tylewskiego. W tym czasie kompozytor

³⁷ S. Bykowska, dz. cyt., s. 334–335.

³⁸ B. Zwarra, *Wspomnienia gdańskiego bówki*, t. 1, wyd. 3, Wydawnictwo Marpress, Gdańsk 2013, s. 7.

³⁹ Por. przypis 33.

znajdował się w dość szczególnej sytuacji. Jabłoński dopiero co założył rodzinę, a jego żona spodziewała się potomstwa. W kolejnych powojennych latach przyszli na świat dwaj synowie Jabłońskiego: Roman (1945) i Michał (1946). W tych okolicznościach repatriacja oznaczała nie tylko oczywisty trud losu wygnańca, ale także prawdopodobne zagrożenie życia pozostających w podróży żony i maleńkich synów.

Te wszystkie przesłanki jednoznacznie tłumaczą silną motywację kompozytora, aby pozostać w powojennym Gdańsku.

Wobec zaistniałej sytuacji historyczno-politycznej pozostanie w Gdańsku nie było z pewnością dla kompozytora łatwe. Musiał się on bowiem poddać procesowi badania przynależności narodowościowej. W tym miejscu trzeba ponownie przywołać postać Tadeusza Tylewskiego. Ten słynny przedwojenny działacz polonijny był wykształconym w Gdańsku⁴⁰ organistą, dyrygentem, kompozytorem i nauczycielem we wspomnianej wyżej szkole muzycznej (Polskim Konserwatorium Muzycznym Macierzy Szkolnej). Poznał tam Helmuta Deglera i zapamiętał go jako zdolnego muzyka. Po trudnych dla Tylewskiego wojennych przejściach, które były udziałem gdańskich Polaków⁴¹, ten ceniony dyrygent powrócił do miasta z niemieckich obozów w Nowym Porcie i Stutthofie, aby odbudować powojenne życie muzyczne. Dzięki swojej zawodowej aktywności i pasji już w 1945 roku założył Gdańską Orkiestrę Miejską, której muzycy w późniejszym okresie częściowo zasilili powstającą orkiestrę Filharmonii Bałtyckiej.

Te wszystkie wątki życia muzycznego, które dla Tylewskiego było z pewnością bardzo istotną sferą aktywności, nie odsłaniają jednak drugiej jego twarzy – pracownika i działacza społecznego na rzecz środowiska gdańskich Polaków w okresie II Wolnego Miasta Gdańska. Dla niniejszych dociekań ważna jest jednak powojenna rola Tylewskiego, który w 1945 roku został gdańskim radnym, a także ławnikiem sądu do spraw zbrodni hitlerowskich. Najważniejsza jest w tym kontekście pełniona przez niego funkcja zastępcy przewodniczącego Komisji Weryfikacyjno-Rehabilitacyjnej dla Polaków-Gdańszczan, utworzonej 22 czerwca 1945 r. na podstawie okólnika Ministerstwa Administracji Publicznej z 20 czerwca 1945 r., określającego zasady przyznawania obywatelstwa

⁴⁰ Wszechstronne muzyczne wykształcenie Tylewskiego obejmowało seminarium muzyczne w Westpreussische Konservatorium w Gdańsku, wyższy kurs gry na skrzypcach, kurs nauczania śpiewu w szkole u Alfreda Gebauera oraz naukę kontrapunktu, dyrygentury i kompozycji w konserwatorium Fritza Bindera. Tylewski był także słuchaczem wykładów z muzykologii prowadzonych przez dr. Frotschera na Wydziale Nauk Ogólnych w Technische Hochschule der Freien Stadt Danzig; por. T. Błaszkiwicz, *Tylewski Tadeusz*, hasło [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Akademia Muzyczna w Warszawie, Akademia Muzyczna w Gdańsku, Gdańsk 2005, s. 1039–1041.

⁴¹ Jak pisze Gabriela Danielewicz w swej książce *W kręgu Polonii gdańskiej*: „Tadeusza Tylewskiego aresztowano jeszcze przed wybuchem drugiej wojny światowej. Przebywał w więzieniu w Gdańsku i następnie w Stutthofie. Całą okupację spędził w hitlerowskich obozach”; por. G. Danielewicz, *W kręgu Polonii gdańskiej*, Wydawnictwo Marpress, Gdańsk 1996, s. 84.

polskiego byłym obywatelom niemieckim, w wyniku zarządzenia wojewody gdańskiego Mieczysława Okęckiego. Komisja ta prowadziła weryfikację narodowościową obywateli gdańskich na podstawie trzech przesłanek: polskiego pochodzenia oraz zamieszkiwania na terytorium ponemieckim 31 sierpnia 1939 r., braku związków z hitlerowskimi organizacjami, głównie z Narodowosocjalistyczną Niemiecką Partią Robotniczą i wreszcie na podstawie pisemnej deklaracji wierności narodowi i państwu polskiemu⁴². Powszechny charakter działań instytucji weryfikujących pozwala domniemywać, że również Jabłoński musiał poddać się takiej weryfikacji. Dla kompozytora fakt, że to właśnie Tylewski, jako przedwojenny działacz Polonii gdańskiej, stanął na czele organu weryfikującego, mógł mieć kolosalne znaczenie. Z pewnością na korzyść kompozytora przemawiało wiele wątków. Jak wskazuje Sylwia Bykowska, argumentem dla komisji weryfikacyjnych było na przykład posiadanie potomstwa, gdyż:

zdarzały się sytuacje, w których władze gdańskie warunkowały pozytywny przebieg weryfikacji posiadaniem przez petenta dzieci, które mogłyby stać się pożytecznymi członkami społeczeństwa polskiego⁴³.

Należy przyjąć także, że w obliczu toczącego się procesu weryfikacyjnego pomocna okazała się pamięć przedwojennych polskich kolegów kompozytora, którzy mogli świadczyć na jego korzyść. Było bowiem powszechną praktyką powoływanie świadków przedwojennych i okupacyjnych wydarzeń, których głos w procesach weryfikacyjnych miał istotne znaczenie. Jabłoński, podkreślając więc polskie korzenie uosabiane przez babkę Rozalię Jabłońską, a także kaszubskie pochodzenie swojej żony, posiadał wiele argumentów przemawiających na swoją korzyść w procesie narodowej weryfikacji.

I wreszcie w ramach obserwowanych zagadnień pojawia się tak uwypuklany przez biografów fakt zmiany nazwiska, który rzekomo w życiu kompozytora dokonał się całkowicie dobrowolnie. Tu jednak w moim przekonaniu istnieje poważna wątpliwość, ponieważ, jak wskazują zachowane dokumenty i badania, władze polskie po przeprowadzeniu procesu weryfikacji i przyznaniu obywatelstwa polskiego przedstawicielom ludności rodzimej dążyły do tzw. repolonizacji tych osób. Zaświadcza o tym tajny okólnik nr 18 z 26 kwietnia 1946 r., wydany przez Ministerstwo Ziem Odzyskanych,

dotyczący wzmocnienia akcji repolonizacyjnej na tych terenach [...]. Wyróżniono w nim następujące elementy: 1. wyrugowanie języka niemieckiego, 2. usunięcie niemieckich napisów, 3. spolszczenie imion i nazwisk oraz 4. tępienie wszelkich przejawów i pozostałości ideologii hitlerowskiej i germanizacyjnej⁴⁴.

Bezpośrednie świadectwo podejmowanych w myśl tego okólnika działań odnajdziemy we wspomnieniach Brunona Zwarry, który pisze:

⁴² Por. S. Bykowska, dz. cyt.

⁴³ Tamże, s. 461.

⁴⁴ Tamże, s. 424.

Dla nas pozostałych jeszcze przy życiu członków Polonii gdańskiej ówczesne władze, jak pisano 8 listopada 1948 r. w „Dzienniku Bałtyckim”, przygotowały nową niespodziankę. Podano pięknie brzmiące hasło: „[...] autochtoni objęci będą systematyczną akcją repolonizacyjną...”, pod którym kryło się przedsięwzięcie władz, odwrotne do tego, jakie w 1938 roku przeprowadzały hitlerowskie władze w Gdańsku. Wojewoda gdański uchwalił już 19 czerwca 1946 r., by Polacy noszący nazwiska niemieckie, zmienili je na polskie. W prasie było o tym cicho, gdyż sprawa była zbyt wstydliva. Pierwszą ofiarą z kręgu moich pracowników stał się liczący 64 lata Jan Stritzel. Mimo gróźb nie zgodził się na zmianę nazwiska, więc musiał zapłacić 150 złotych kary. Znacznie później, bo w 1951 r., wezwano w tej samej sprawie mego kolegę Janka Richerta oraz jego rodziców do Miejskiej Rady Narodowej w Gdańsku. Oni także odmówili, mimo mocnych nalegań⁴⁵.

W świetle tych faktów należy przyjąć bezsprzecznie, że zmiana nazwiska dla Helmuta Deglera była absolutną życiową koniecznością. Uległ jej kompozytor prawdopodobnie całkiem świadomie, gdyż niemieckie brzmienie imienia i nazwiska było jednoznacznym świadectwem tak bardzo niepożądanych wówczas niemieckich korzeni. Te korzenie silnie raziły nowo przybywających do Gdańska osadników, a zwłaszcza przedstawicieli nowych władz. Jabłoński podporządkował się więc polityce prowadzonej na tzw. Ziemiach Odzyskanych, pozostając jednocześnie wiernym swoim osobistym, rodzinnym więzom i tradycji, które odwoływały się do pamięci o babce Rozalii Jabłońskiej. Można ostatecznie skonstatować, że akt zmiany nazwiska był koniecznym dopełnieniem decyzji o pozostaniu całej rodziny w powojennym, polskim, komunistycznym Gdańsku.

Podsumowanie

Podsumowując wszystkie przedstawione perspektywy natury ogólnohistorycznej i jednostkowej, trzeba z całą mocą podkreślić, że w świetle powyższych faktów, a także szeregu rysujących się logicznych hipotez, Jabłoński, chcąc pozostać w powojennym Gdańsku, musiał dokonać konwersji narodowej. Ta konstatacja burzy stosowaną dotychczas retorykę biografów kompozytora. Decyzja o akcie przemiany tożsamości narodowościowej, o ile w ogóle możliwa w sensie głębokiego poczucia osobistej tożsamości, była w przypadku Jabłońskiego aktem dramatycznym i jednocześnie absolutnie koniecznym wobec otaczającej go rzeczywistości. Akt konwersji ostatecznie przypieczętowała zmiana personaliów w roku 1948.

Na zakończenie koniecznym wydaje się poruszenie jeszcze dwóch istotnych wątków. Po pierwsze, jak wskazuje Sylwia Bykowska⁴⁶, istnieje na terenach pogranicznych rodzaj indyferentnej tożsamości, która pozostaje tożsamością ponadnarodową, stając się tożsamością regionalną, o której istocie decyduje miejsce, usytuowane pomiędzy jasno zdeklarowanymi tożsamościami narodowymi.

⁴⁵ B. Zwarra, *Wspomnienia gdańskiego bówki*, t. 4, Wydawnictwo Marpress, Gdańsk 1996, s. 217.

⁴⁶ S. Bykowska, dz. cyt., s. 335.

W wyniku przeprowadzonych analiz wydaje się, że dla Jabłońskiego istotniejsze niż przynależność narodowa było gdańskie zakorzenienie i gdańskość jako kategoria określająca tożsamość twórcy. Ten rys w biografii kompozytora ujawnia się także w kontekście jego twórczości, bogatej w gdańskie i kaszubskie wątki.

Po drugie warto także zauważyć, że od momentu dokonania przez kompozytora aktu zmiany nazwiska jego zawodowa droga nabiera wyraźnej dynamiki. Jabłoński otrzymuje kolejne posady, a jego twórczość zyskuje coraz większe uznanie. Ten fakt dobitnie potwierdza konieczność podjęcia przez kompozytora decyzji o narodowej konwersji.

Bibliografia

Źródła

- Akt zmiany nazwiska wydany przez Urząd Wojewódzki Gdański, Wydział Administracyjny, nr A.C.III-8/328/48.
- Dawne nagrania Studia nagrań Henryk Hubertus Jabłoński*, Fonoteka, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, sygn. CX 385.
- Płyty winylowe firmy *Deutsche Grammophon* w serii *Die Stimme Seines Herrn* z lat 30. i 40. dwudziestego wieku o sygnaturach: B 47321, B 47343, B 47403, B 47487, B 47731.
- Źyciorys kompozytora zachowany w Archiwum Związku Kompozytorów Polskich.

Opracowania

- Ancykowska-Wysocka Wiesława, *Henryka Jabłońskiego życie z muzyką*, [w:] *Henryk Hubertus Jabłoński, kompozytor gdański*, red. Janusz Krassowski, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Gdańsk 2009, s. 5–21.
- Andrzejewski Marek, *Środki masowego przekazu*, [w:] *Historia Gdańska*, t. 4, red. Edmund Cieślak, Wydawnictwa Lex, Sopot 1999, s. 277–285.
- Bronk Michał, *Inspiracje kaszubską poezją w twórczości Henryka Hubertusa Jabłońskiego na podstawie dwóch pieśni „Uparty Michôł” i „Szëmią walë” do słów Alojzego Nagla*, komputeropis pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem Aleksandry Kucharskiej-Szeffler, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Gdańsk 2012.
- Bykowska Sylwia, *Rehabilitacja i weryfikacja narodowościowa ludności polskiej w województwie gdańskim po II wojnie światowej*, Instytut Kaszubski, Gdańsk 2012.
- Danielewicz Gabriela, *W kręgu Polonii gdańskiej*, Wydawnictwo Marpress, Gdańsk 1996.
- Golczewski Kazimierz, *Przymusowa ewakuacja z nadbałtyckich prowincji III Rzeszy 1944–1945*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1971.

- Golon Mirosław, *Polityka radzieckich władz wojskowych i policyjnych na Pomorzu Nadwiślańskim w latach 1945–1947*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2001.
- Guryn Dorota, *Wiolonczelowa twórczość Henryka Hubertusa Jabłońskiego*, maszynopis pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem Antoniego Poszowskiego, Akademia Muzyczna, Gdańsk 1982.
- Kłoskowska Antonina, *Kultury narodowe u korzeni*, PWN, Warszawa 2012.
- Loew Peter Oliver, *Gdańsk i jego przeszłość. Kultura historyczna miasta od końca XVIII w. do dzisiaj*, tłum. Janusz Mosakowski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012.
- Mikos Stanisław, *Gdańsk w okresie drugiej wojny światowej (1939–1945)*, [w:] *Historia Gdańska*, t. 4, red. Edmund Cieślak, Wydawnictwo Lex, Sopot 1999, s. 102–118.
- Romanow Andrzej, *Struktura narodowościowa*, [w:] *Historia Gdańska*, t. 4, red. Edmund Cieślak, Wydawnictwo Lex, Sopot 1999, s. 30–32.
- Weiss Katarzyna, *„Swoi” i „obcy” w Wolnym Mieście Gdańsku 1920–1939*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2002.
- Zwarra Brunon, *Wspomnienia gdańskiego bówki*, t. 1, wyd. 3, Wydawnictwo Marpress, Gdańsk 2013.
- Zwarra Brunon, *Wspomnienia gdańskiego bówki*, t. 3, Wydawnictwo Marpress, Gdańsk 1986.
- Zwarra Brunon, *Wspomnienia gdańskiego bówki*, t. 3, wyd. 3, Wydawnictwo Marpress, Gdańsk 2001.
- Zwarra Brunon, *Wspomnienia gdańskiego bówki*, t. 4, Wydawnictwo Marpress, Gdańsk 1996.

Artykuły naukowe

- Mokrzecki Lech, *Polskie Konserwatorium Muzyczne w Gdańsku*, „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne. Prace Pomoroznawcze”, nr 13, Gdańsk 1966.
- Obniska Wanda, *Henryk Jabłoński*, [w:] *Kompozytorzy gdańscy*, red. Janusz Krassowski, Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki, Gdańsk 1980, s. 107–123.
- Podhajski Marek, *Gdańskie środowisko kompozytorskie – aktualne problemy i perspektywy rozwoju*, [w:] *Kultura Muzyczna Północnych Ziem Polski 3*, red. Janusz Krassowski, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Gdańsk 1988, s. 235–255.
- Poszowski Antoni, *Folklor kaszubski w twórczości kompozytorów polskich*, [w:] *Oskar Kolberg na Pomorzu Gdańskim*, red. Mirosława Pietrzykowska, Wojewódzki Ośrodek Kultury, Gdańsk 1997, s. 155–165.
- Poszowski Antoni, *Obraz dźwiękowy pieśni Henryka Jabłońskiego do poezji kaszubskich Alojzego Nagla*, [w:] *Marynistyka w muzyce*, red. Janusz Krassowski, PWSM, Gdańsk 1978, s. 97–117.

- Poszowski Antoni, *Twórczość Henryka Hubertusa Jabłońskiego integralną częścią dorobku gdańskiego środowiska kompozytorskiego*, [w:] *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś*, red. Janusz Krassowski, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Gdańsk 1988, s. 225–234.
- Poszowski Antoni, *Twórczość wokalnoinstrumentalna Henryka Hubertusa Jabłońskiego*, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej”, nr 42, red. Eugeniusz Sąsiadek, Wrocław 1986.
- Romanow Andrzej, *Polacy w Gdańsku w latach 1815–1939*, [w:] *Tożsamość miejsca i ludzi. Gdańszczanie i ich miasto w perspektywie historyczno-socjologicznej*, red. Małgorzata Dymnicka, Zbigniew Opacki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003, s. 119–128.
- Rubin Grzegorz, „*Pomorski szumi wiatr*” na chór mieszany a cappella Henryka Jabłońskiego, [w:] *Marynistyka w muzyce*, red. J. Krassowski, PWSM, Gdańsk 1978, s. 119–135.
- Sziemiel Marek, *Fazy twórczości Henryka Hubertusa Jabłońskiego – propozycja klasyfikacji*, „Aspekty Muzyki”, t. 2, Gdańsk 2012.

Słowniki, encyklopedie, leksykony

- Ancykowska-Wysocka, *Jabłoński Henryk Hubertus*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Akademia Muzyczna im. F. Chopina, Gdańsk – Warszawa 2007, s. 328–330.
- Błaszkiwicz Teresa, *Tylewski Tadeusz*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Akademia Muzyczna im. F. Chopina, Warszawa – Gdańsk 2005, s. 1039–1041.
- Hanuszewska Mieczysława, Schaeffer Bogusław, *Jabłoński Henryk*, [w:] *Almanach współczesnych kompozytorów polskich*, PWM, Kraków 1982, s. 76–77.
- Woźniak Jolanta, *Jabłoński Henryk Hubertus*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna h–j*, red. E. Dziębowska, Kraków 1993, s. 382.

Źródła internetowe

- www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=NIEMIECKA_LISTA_NARODOWO%25%9ACIOWA [stan z 26.08 2016].
- www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=755&view=czlowiek&litera=11&Itemid=5&lang=pl [stan z 10.07.2016].
- www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=TYLEWSKI_TADEUSZ [stan z 27.08.2016].

National Conversion of Henryk Hubertus Jabłoński – Choice or Vital Necessity?

Abstract

Henryk Hubertus Jablonski (1915–1989) is one of the most important figures of Gdansk's post-war musical life. The composer worked for the artists' community in artistic and educational as well as organizational terms. Jablonski's music is extensively examined by the theoretical and musicological research. But many questions are raised by the composer's biography, especially during the pre-war period and immediately after the war. The basic research problem on which this text focuses is to determine under what circumstances and on what grounds the composer decided to undergo a national conversion and to change his name from Helmut Degler to Henryk Jablonski. For this purpose, the source materials of biographical character were analysed within a broader context of socio-political life of Gdansk between 1939 and 1948. As a result of the analysis, the composer's decision is gaining a deep multidimensional meaning and is becoming a part of Gdansk citizens' fate in the post-war period.

Keywords: national conversion, Gdańsk composer, Henryk Hubertus Jabłoński.

Translated by Patrycja Czarnecka-Jaskóła

Katarzyna ROGOZIŃSKA
Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

Edukacja muzyczna w dwudziestoleciu międzywojennym na łamach miesięcznika „Muzyka w Szkole”

Streszczenie

Rozwój życia muzycznego w dwudziestoleciu międzywojennym, wzrost zainteresowania sztuką muzyczną wśród ogółu społeczeństwa, upowszechnianie muzyki w ramach m.in. wychowania muzycznego w szkołach, a także znacząca rola muzyki polskiej, spowodowały szerokie dyskusje na tematy związane z edukacją muzyczną. Jednym z forów toczącej się dyskusji były polskie czasopisma, a wśród nich miesięcznik pedagogiczno-muzyczny pt. „Muzyka w Szkole”. Artykuły publikowane w tym czasopiśmie w dwudziestoleciu międzywojennym stanowią obecnie wielką wartość historyczną, są źródłem wiedzy o polskiej edukacji muzycznej tego okresu. Analiza materiału źródłowego wykazała, że muzyka była przedmiotem wielu cennych dyskusji prowadzonych na łamach tego periodyku. Poruszana problematyka dotyczyła m.in. znaczenia rozwoju muzycznego dziecka i jego wszechstronnej edukacji muzycznej, jak też kompetencji ówczesnych nauczycieli muzyki. Zamieszczane w czasopiśmie artykuły miały przyczynić się do większego zainteresowania i motywacji do uczenia się muzyki.

Słowa kluczowe: muzyka, edukacja muzyczna, dwudziestolecie międzywojenne, prasa muzyczna.

Wprowadzenie

Muzyka towarzyszy człowiekowi od początku istnienia. Jest ważnym elementem w kształtowaniu życia kulturalnego całego społeczeństwa. Odgrywa znaczącą rolę w rozwoju, edukacji, wychowaniu, a nawet terapii człowieka. Dostarcza głębokich przeżyć i doświadczeń estetycznych. Muzyka, jako jedna ze sztuk pięknych, tworzona jest przez człowieka z myślą o człowieku. Z jej dziełami utożsamiamy swoje emocje, działania, tęsknoty, przeżycia czy marzenia.

Data przesłania artykułu do Redakcji: 26.05.2017

Data akceptacji artykułu przez Redakcję: 13.03.2018

Jej barwy wypełniają ciszę dnia codziennego. Muzyka stanowiła jeden z przedmiotów szkolnych na przestrzeni wieków. Dzieje muzyki jako przedmiotu szkolnego nie były jednolite. Jej nauczanie kształtowało się różnie. Rozkwit nauki o muzyce w oświacie polskiej przyniósł dopiero początek wieku XX. Był to również czas, kiedy upowszechnianie muzyki stało się zadaniem wielu wybitnych muzyków, pedagogów muzyki. W dwudziestoleciu międzywojennym ta walka o edukację muzyczną miała miejsce również na łamach ówczesnych czasopism muzycznych. Jednym z nich był miesięcznik „Muzyka w Szkole”. Analizując materiał źródłowy, należy stwierdzić, że muzyka przyczyniała się do wielu cennych dyskusji prowadzonych na łamach tego periodyku. Dotykała m.in. rozwoju muzycznego dziecka, jego wszechstronnej edukacji muzycznej, czy kompetencji ówczesnych nauczycieli muzyki. Przedstawiając materiał źródłowy, trzeba w pierwszej kolejności odnieść się do krótkiego rysu wychowania muzycznego.

Rys historyczny wychowania muzycznego

Wychowanie muzyczne to szereg działań mających na celu kształcenie i wychowanie poprzez kontakt z muzyką, który oddziałuje na postawę wobec muzyki, aktywność muzyczną, zainteresowania muzyczne i rozwój zdolności. Ma także wpływ na uczestnictwo w życiu muzycznym, powszechny rozwój osobowościowy, intelektualny i emocjonalny. Wychowanie przez muzykę opiera się na:

[...] organizowaniu różnorodnych doświadczeń muzycznych, ukierunkowanych na rozwijanie percepcji, wykonawstwa i twórczości muzycznej jednostki w zakresie osobowości, wyzwalania jej ekspresji i funkcjonowania tej jednostki w kulturze społeczeństwa¹.

W *Nowym słowniku pedagogicznym* Wincenty Okoń zamieścił taką oto definicję wychowania muzycznego:

Wychowanie muzyczne to dział wychowania estetycznego polegający na realizacji różnorodnych form działalności muzycznej wychowanków, a przede wszystkim na słuchaniu dzieł muzycznych, ich wykonywaniu i własnej twórczości muzycznej w zakresie właściwym dla pełnego rozwoju osobowości i uczestnictwa w kulturze muzycznej polskiej i obcej².

W starożytności muzyka spełniała znaczącą rolę wychowawczą³. Z kolei w epoce średniowiecza nauka muzyki skupiała się głównie na śpiewie. Nauczano go w szkołach katedralnych i kolegiackich⁴. Dopiero w wieku XI i XII two-

¹ A. Pytlak, *Podstawy wychowania muzycznego*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1977, s. 12.

² W. Okoń, *Nowy słownik pedagogiczny*, Wydawnictwo „Żak”, Warszawa 2001, s. 447.

³ I. Chyła-Szypułowa, *Kompendium edukacji muzycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego, Kielce 2008, s. 23.

⁴ Tamże, s. 26.

rzo w Polsce szkoły klasztorne i katedralne, a od XIII wieku szkoły miejskie i parafialne. Uczono w nich chorału z tekstami łacińskimi, śpiewu jednogłosowego oraz w mniejszym stopniu teorii muzyki⁵. W okresie renesansu nauka muzyki odbywała się głównie na dworze królewskim. Jej pedagogami byli wybitni muzycy pochodzący z kraju lub zagranicą, np. Wojciech Długoraj czy Mikołaj z Chrzanowa. W szkołach uczniowie śpiewali melodie liturgiczne. W XVI wieku wprowadzono naukę pieśni kościelnych w języku ojczystym⁶. W 1558 roku ukazał się w Krakowie pierwszy polski śpiewnik z nutami, przeznaczony dla szkół: *Decalogus. To yest, Dziesięćcioro przykazanie Boże ku śpyewanyu dla dziatek krótce uczynione*. Z kolei Jan Aleksander Gorczyzna był pierwszym autorem 28-stronicowego polskiego podręcznika muzycznego pt. *Tabulatura muzyki Abo Zaprawa muzycalna, według której każdy, gdy tylko a b c znać będzie, może się bardzo prędko nauczyć śpiewać i na wszelakich instrumentach, to jest: na skrzypcach, klawikordzie i inszej muzyce z not grać*, wydanego także w Krakowie w 1647 roku⁷. Epoka baroku przyniosła ośrodki edukacji muzycznej zwane bursami muzycznymi, tworzone przy kolegiach jezuickich. Dominował w nich wysoki poziom muzyki, dzięki nauczycielom o dużych kwalifikacjach. Program nauki w bursach był trzyletni⁸. W drugiej połowie XVIII wieku pojawiły się dwa nurty edukacji muzycznej. Jeden miał charakter tradycyjny, a drugi postępowy. Ich celem było dążenie do rozpowszechnienia kultury muzycznej w społeczeństwie⁹. W latach 1773–1794 Komisja Edukacji Narodowej zajmująca się problemami polskiej oświaty przyczyniła się do powołania nowych szkół. Tworzono także nowe programy nauczania oraz przedmioty kształcenia¹⁰. W tym czasie wielkim entuzjastą wychowania muzycznego był Grzegorz Piramowicz. Można powiedzieć, że przyświecała mu myśl powszechnego umuzykalniania dzieci, a tym samym ogólnego rozwoju kultury muzycznej¹¹. Była ona możliwa dzięki seminariom nauczycielskim. Prowadzono w nich naukę śpiewu kościelnego i grę na instrumentach¹². Jeśli chodzi o podział szkolnictwa w okresie działalności Komisji Edukacji Narodowej, istniały: szkoły parafialne, średnie wydziałowe, gdzie nauka trwała 7 lat, podwydziałowe – sześcioletnie oraz pensje żeńskie. Muzyka stanowiła wówczas element „historii sztuk i kunsztów”. Była przedmiotem nauki we wszystkich wyżej wymienionych szkołach¹³. W okresie porozbio-

⁵ Tamże, s. 27.

⁶ I. Szypułowa, *Pieśń szkolna. Jej teoria, historia oraz miejsce w repertuarze edukacyjnym szkolnictwa polskiego XIX i XX wieku*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Kielce 1994, s. 11.

⁷ Tamże.

⁸ I. Chyła-Szypułowa, *Kompendium edukacji muzycznej...*, s. 32.

⁹ Tamże, s. 34.

¹⁰ Tamże, s. 36.

¹¹ M. Przychodzińska-Kaciczak, *Polskie koncepcje powszechnego wychowania muzycznego. Tradycje – współczesność*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987, s. 23.

¹² I. Chyła-Szypułowa, *Kompendium edukacji muzycznej...*, s. 37.

¹³ Tamże.

rowym wychowanie muzyczne uzależnione zostało od warunków politycznych. W zaborze pruskim do jego rozwoju przyczynił się Hugo Kołłątaj. Sporządził on programy, w których kładł duży nacisk na śpiew i naukę gry na instrumentach¹⁴. W zaborze tym wydano też pierwsze zbiory pieśni szkolnych w języku polskim¹⁵. W Królestwie Kongresowym muzyka była przedmiotem nadobowiązkowym. Nauka śpiewu kościelnego prowadzona na lekcjach stała się jednym z środków rusyfikacji szkolnictwa¹⁶. Z kolei w Galicji wychowanie muzyczne było najlepiej zorganizowane. Funkcjonował tam szczegółowy program nauki, który określano mianem postępowego. Zawierał on śpiewanie pieśni metodą ze słuchu oraz z nut, naukę gam, interwałów, zapis dźwięków na pięciolinii i ćwiczenia słuchowe¹⁷. Jednak intensywny rozwój edukacji muzycznej przypadał w Polsce dopiero na okres dwudziestolecia międzywojennego¹⁸. Po odzyskaniu niepodległości podjęto działania mające na celu ujednoczenie szkolnictwa w całym kraju. Program naukowy szkoły średniej z 1919 roku zakładał, że szkoła ta była ośmioklasowym gimnazjum podzielonym na dwa stopnie organizacyjne. Pierwszy to trzyletnie gimnazjum niższe, drugi pięcioletnie gimnazjum wyższe¹⁹. W następnym roku (1920) wydano pierwszy ministerialny program nauki śpiewu dla szkół powszechnych. Do nauki śpiewu wprowadzono dział ćwiczeń oddechowych, głosowych, słuchowych, dział teorii i dział solfeżu. W programie wychowania muzycznego w gimnazjum wyższym wprowadzono ćwiczenia intonacyjne, rytmiczne, zasady muzyki, historię muzyki, elementy harmonii i formy muzyczne. Nowość stanowiły audycje muzyczne dla klas starszych. Nowa ustawa o szkolnictwie z 1932 roku przewidywała program nauki śpiewu w szkołach powszechnych – w klasie pierwszej i drugiej jedną lekcję tygodniowo, w klasie trzeciej i czwartej dwie lekcje. W 1934 roku program „Śpiew” był obowiązkowy tylko dla szkół powszechnych²⁰. W okresie międzywojennym wiele miejsca poświęcono opracowywaniu i ujednoczaniu systemu wychowania muzycznego w Polsce. Pośród ich twórców wymienić można m.in.: Karola Hławiczkę, Stefana Wysockiego, Stanisława Kazuro, Jadwigę Wierzbińską. Organizacja szkolnictwa muzycznego była także ważna dla instytucji artystycznych, np. Filharmonii Warszawskiej, Organizacji Ruchu Muzycznego (ORMUZ), czy nawet dla Polskiego Radia, które włączały się w proces umuzykalniania dzieci i młodzieży²¹. Ponadto w Konserwatorium Warszawskim w 1927 roku powołano wydział nauczycielski. Edukację muzyczną zdobywano także na Wyższych Kur-

¹⁴ M. Przychodzińska-Kaciczak, *Polskie koncepcje...*, s. 23.

¹⁵ I. Szypułowa, *Pieśń szkolna...*, s. 12.

¹⁶ M. Przychodzińska-Kaciczak, *Polskie koncepcje...*, s. 24.

¹⁷ Tamże, s. 25.

¹⁸ Tamże, s. 23.

¹⁹ I. Szypułowa, *Pieśń szkolna...*, s. 197.

²⁰ Tamże, s. 198–199; M. Przychodzińska-Kaciczak, *Polskie koncepcje...*, s. 30.

²¹ M. Przychodzińska-Kaciczak, *Polskie koncepcje...*, s. 31–32.

sach Nauczycielskich oraz na Wakacyjnym Ognisku Muzycznym stworzonym przy Liceum Krzemienieckim, czy seminariach nauczycielskich zlikwidowanych w 1937 roku na rzecz liceów pedagogicznych²².

Karol Hławiczka (1894–1978) był pedagogiem, historykiem muzyki, kompozytorem oraz działaczem muzycznym. Uczył śpiewu i muzyki w szkołach średnich i gimnazjach. Opracowywał podręczniki szkolne do nauki śpiewu. Dużą popularnością cieszyły się *Solfeż polski* i *Biblioteka pieśni regionalnych*, składająca się z 16 zeszytów z polskimi pieśniami folklorystycznymi²³.

Orędownikiem śpiewania z nut był Stanisław Kazuro (1882–1961), pedagog, kapelmistrz, kompozytor oraz chórmistrz²⁴. Przyczynił się do założenia chóru „300 Dzieci Powiśla”. Dzięki niemu powstał Wydział Nauczycielski przy Konserwatorium Warszawskim²⁵.

Z kolei pedagog Stefan Wysocki (1886–1940) zajmował się umuzykalnianiem dzieci i młodzieży i z tą myślą stworzył podręczniki oparte na własnej koncepcji. Jako pierwszy zainicjował w Polsce tzw. lekcje słuchania muzyki²⁶.

Jadwiga Wierzińska (1878–1959) była wieloletnią instruktorką śpiewu i nauczycielką muzyki w szkołach powszechnych oraz w instytucjach kształcących nauczycieli²⁷.

Charakterystyka czasopisma „Muzyka w Szkole”

Czasopismo „Muzyka w Szkole” – miesięcznik pedagogiczno-muzyczny – ukazywało się każdego 1 dnia miesiąca w latach 1929–1933. Redaktorem naczelnym był Karol Hławiczka, zaś redaktorem odpowiedzialnym Władysław Linca. Za druk odpowiadał początkowo Związek Nauczycieli Śpiewu i Muzyki w Szkołach Państwowych i Prywatnych w Katowicach, a od 1932 roku Związek Nauczycielstwa Polskiego w Warszawie. W roku 1938 po kilku latach przerwy czasopismo zaczęło ukazywać się ponownie, ale pod innym tytułem „Nowa Muzyka w Szkole”. Redaktorem naczelnym został ponownie Karol Hławiczka. Siedziba redakcji i administracji znajdowała się w Katowicach przy ulicy Szopena 16, w budynku należącym do Śląskiej Szkoły Muzycznej. Do współpra-

²² I. Chyła-Szypułowa, *Kompendium edukacji muzycznej...*, s. 63; J. Prosnak, *Polihymnia ucząca. Wychowania muzyczne w Polsce od średniowiecza do dni dzisiejszych*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1976, s. 118–119.

²³ J. Prosnak, *Polihymnia ucząca...*, s. 117; M. Kaczorowska-Guńkiewicz, *Hławiczka Karol*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 4: *hij*, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 1993, s. 245–246.

²⁴ I. Chyła-Szypułowa, *Kompendium edukacji muzycznej...*, s. 71.

²⁵ J. Prosnak, *Polihymnia ucząca...*, s. 123; I. Chyła-Szypułowa, *Kompendium edukacji muzycznej...*, s. 71.

²⁶ J. Prosnak, *Polihymnia ucząca...*, s. 124.

²⁷ Tamże.

cowników należeli pedagodzy muzyki i muzykolodzy: Julia Baranowska-Borowa – wybitny pedagog wychowania muzycznego omawianego okresu, m.in. nauczycielka śpiewu w Seminarium Żeńskim im. Elizy Orzeszkowej w Warszawie, a zarazem instruktor śpiewu i muzyki w szkołach powszechnych i seminariach nauczycielskich przy Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, inspektor śpiewu z Warszawy, autorka m.in. śpiewników szkolnych²⁸; Bronisława Gawrońska – instruktor śpiewu z Wilna; Ryta Gnus z Warszawy – kompozytorka m.in. śpiewników dla młodzieży, piosenek dziecięcych: dla przedszkola i dla pierwszego oddziału szkoły powszechnej do teksów różnych autorów²⁹; Władysław Linca z Katowic i Gabriel Leńczyk z Krakowa³⁰.

Miesięcznik „Muzyka w Szkole” miał stały układ. Należały do niego artykuły oraz informacje z kraju i zagranicy, dział organizacyjny, przegląd prasy i najważniejsze wydawnictwa. Ostatnie strony zapełniały reklamy dotyczące m.in. sprzedaży instrumentów muzycznych, np. fortepianów, pianin czy fisharmonii oraz innych, gramofonów, płyt dla szkół, nut na różne zespoły i orkiestry. Reklamowano także fachową pomoc przy zakładaniu orkiestr, księgarnie, w tym np. księgarnię Józefa Zawadzkiego w Wilnie, która oferowała sprzedaż książek do muzyki. Promowano szkołę muzyczną w Katowicach oraz jej filię w Rybniku. Do nauki w jej murach miały przyciągać nazwiska uznanych profesorów oraz spis organizowanych zajęć.

Jak większość czasopism i to można było zaprenumerować. W prenumeracie „Muzyka w Szkole” kosztowała 8 złotych rocznie. Opłatę można było uiszczać rocznie, półrocznie lub kwartalnie. Cena pojedynczego zeszytu (numeru) wynosiła 80 groszy. W periodyku podano też ceny ogłoszeń. Za całą stronę należało zapłacić 120 złotych, za pół strony 70 złotych, za ¼ strony 40 złotych, a za 1/8 strony 25 złotych. W latach 1919–1933 ukazało się 47 numerów miesięcznika. Objętość numeru wynosiła od 20 do 28 stron. Paginacja była ciągła w obrębie każdego roku wydawniczego.

Należy także wspomnieć o osobach publikujących teksty na łamach tego czasopisma, było to bowiem grono, które przyczyniło się do wszechstronnego umuzykalniania dzieci i młodzieży szkolnej w dwudziestoleciu międzywojennym. Osoby te kładły główny nacisk na wychowanie najmłodszych w duchu umiłowania, ale także zrozumienia, jednej ze sztuk – muzyki. Odwoływały się do popularyzowania na zajęciach szkolnych bogatej i bardzo obszernej literatury polskiej. Publicystkami miesięcznika były oprócz wymienionych powyżej także m.in. Wanda Kurzejówna – nauczycielka śpiewu w Seminarium Żeńskim im.

²⁸ J. Prosnak, *Polihymnia ucząca...*, s. 119–123.

²⁹ Ryta Gnus, nukat.edu.pl/search/query?match_1=PHRASE&field_1...Gnus,+Ryta... a Gnus, [stan z 12.04.2018].

³⁰ M. Grusiewicz, *Problematyka powszechnej edukacji muzycznej w prasie polskiej okresu międzywojennego*, „Annales Universitatis Marie Curie-Skłodowska” 2013, vol. 11, nr 1, s. 70–71.

E. Orzeszkowej w Warszawie³¹, Jadwiga Wierzińska – instruktorka nauki muzyki i śpiewu w szkołach powszechnych i zakładach kształcenia nauczycieli w Warszawie³², czy Joanna Loeblova. Z periodykiem współpracował też Roman Heising z Poznania – artysta muzyk, śpiewak, muzykolog, pedagog. W latach 1922–1930 był nauczycielem w Poznaniu, w okresie 1930–1939 wykładowcą w Państwowym Konserwatorium oraz lektorem solfeżu na tamtejszym uniwersytecie³³. Na łamach miesięcznika swoje teksty zamieszczali również: Stanisław Rejmański – po II wojnie światowej nauczyciel teorii muzyki w Zespole Szkół Muzycznych w Szczecinie³⁴; wspomniany wcześniej Stefan Wysocki oraz Stanisław Kazuro; Piotr Maszyński – chórmistrz, kierownik chóru „Lutnia” w Warszawie, zasłużony działacz na polu popularyzowania polskiej pieśni, nauczyciel muzyki³⁵. Warto też wspomnieć o innych publicystach związanych z tym pismem, choćby o Józefie Reissie – muzykologu, pedagogu i publicyście muzycznym, autorze licznych podręczników do nauki teorii muzyki oraz książek z dziedziny historii muzyki. W latach 1912–1918 był wykładowcą Konserwatorium Muzycznego w Krakowie. Po habilitacji był profesorem Katedry Historii i Teorii Muzyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prowadził zajęcia z teorii muzyki, form muzycznych, estetyki muzyki na tejże uczelni, był także wykładowcą w Instytucie Muzyki w Krakowie³⁶. Kolejny publicysta to Wacław Piotrowski – nauczyciel gry na skrzypcach i teorii muzyki. W roku 1921 uzyskał w Berlinie tytuł doktora. Następnie pracował w Królewcu oraz w konserwatorium i na uniwersytecie w Poznaniu, po II wojnie światowej był m.in. pedagogiem, animatorem życia muzycznego w Szczecinie³⁷. Z periodykiem współpracował także Stanisław Rączka – kompozytor, pedagog, dyrygent, dyrektor chórów, który opracował wiele publikacji na temat wychowania muzycznego oraz podręczników do nauki śpiewu³⁸. Z „Muzyką w Szkole” związany był ponadto Tadeusz Joteyko – znakomity kompozytor, dyrygent chórów i pedagog. W latach 1914–1918 organizował w Filharmonii Warszawskiej koncerty historyczno-pedagogiczne dla młodzieży. Pracował jako profesor Konserwatorium Warszawskiego.

³¹ Tamże, s. 119.

³² Tamże, s. 124.

³³ Roman Heising, http://www.gedanopedia.pl/?title=HEISING_ROMAN [stan z 3.03.2017].

³⁴ Stanisław Rejmański, http://www.zsm2.szczecin.pl/o_nas.php [stan z 3.03.2017].

³⁵ Tamże, s. 107; R. Chojnacki, *Współcześni muzycy polscy*, „Młoda Muzyka” 1909, nr 2, s. 6.

³⁶ T. Przybylski, *Reiss Józef Władysław*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 31, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław [i in.] 1988–1989, s. 35; L.M. Moll, *Reiss*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 8: *pe–r*, red. E. Dziebowska, PWM, Kraków 2004, s. 358–359.

³⁷ Wacław Piotrowski, http://encyklopedia.szczecin.pl/wiki/Wac%C5%82aw_Piotrowski [stan z 3.03.2017]; *Zespół Szkół Muzycznych im. F. Nowowiejskiego w Szczecinie*, http://www.zsm2.szczecin.pl/o_nas.php#poczatek [stan z 12.04.2018]

³⁸ G. Zmuda, *Rączka Stanisław Ignacy*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 30, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław [i in.] 1987, s. 683.

Był także inicjatorem koncertów dla szkół, wygłaszał prelekcje o muzyce, pisał książki i artykuły³⁹.

Koncepcja edukacji muzycznej dzieci i młodzieży w świetle czasopisma „Muzyka w Szkole”

W pierwszym numerze redakcja zaznaczyła, iż myślą przewodnią jest wzniesienie w dzieciach i nauczycielach miłości do muzyki oraz śpiewu. Redaktorzy napisali:

Piękna pieśń jest jak promień słońca, co przez szybę oświecił izbę szkolną i rozjaśnił dusze dzieci. Przez wydawnictwo niniejszego pisma chcemy pomóc tej pieśni do zwycięstwa, aby rozbrzmiała dźwięcznym echem w salach szkolnych i sercach dzieci, w kościele i w domach rodzinnych, wśród pól i lasów. Chcemy, żeby nauczyciele pokochali śpiew i muzykę i żeby poczuli w sobie ten głos, że pieśń to „święty znicz”, i że z chwilą zgaśnięcia tego ognia, zgasną i serca⁴⁰.

Zamieszczane w czasopiśmie artykuły miały przyczynić się do większego zainteresowania oraz zamiłowania do uczenia się muzyki⁴¹. O znaczącej roli sztuki muzycznej w ogólnym umuzykalnianiu dzieci szkolnych pisała w swoich listach Julia Baranowska-Borowa. Autorka zachęcała do zakładania chórów nauczycielskich, co miało zwiększyć aktywność muzyczną poprzez umiłowanie pieśni przez prowadzących zajęcia muzyczne⁴².

Podobne zdanie wygłasza w swoim artykule poświęconym omówieniu nowego programu do nauki śpiewu Gabriel Leńczyk. Pisał on, iż celem nauki śpiewu winno być wzbudzenie zamiłowania do śpiewania różnych piosenek, w tym ludowych, patriotycznych czy religijnych. Jak twierdził autor, śpiew przyczyniał się do poznania kultury muzycznej i uwrażliwiał na jej piękno, wyrabiał w uczniach poczucie estetyki⁴³. Autor chciał, aby jego spostrzeżenia i uwagi dotyczące programu szkolnego przyczyniły się do szerokiej dyskusji oraz wymiany zdań. Leńczyk pragnął stymulować pozytywne zmiany, jakie jego zdaniem należało wprowadzić do programu nauki śpiewu. Słuszne jego uwagi zaowocowały licznymi odpowiedziami w kolejnych numerach czasopisma.

Niemal w każdym zeszycie, począwszy od pierwszego, publikowano szczegółowy konspekt lekcji nauki śpiewu w klasach pierwszej, drugiej czy trzeciej.

³⁹ Z. Chechl, *Joteyko Tadeusz*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 4: hij, s. 511–513; K. Rogozińska, *Tadeusz Joteyko – muzyk, kompozytor, pedagog*, „Lubelski Rocznik Pedagogiczny” 2016, t. 35, z. 4, s. 99–100.

⁴⁰ Redakcja, *Od Redakcji. „Póty serca, póki śpiewu”*, „Muzyka w Szkole” 1929, nr 1, s. 1–2.

⁴¹ Tamże.

⁴² *Wyjątki z listów p. Baranowskiej-Borowej do Redakcji*, tamże, s. 3–4.

⁴³ G. Leńczyk, *Uwagi do programu nauki śpiewu w szkołach powszechnych*, tamże, s. 7.

Ich autorami byli pedagodzy muzyki: Karol Hławiczka, Stanisława Drabczyńska, Wanda Kurzejówna, Jadwiga Wierzbińska czy Stanisław Rejmański⁴⁴.

W czwartym numerze z 1929 roku wspomniana już Julia Baranowska-Borowa w interesujący sposób omawiała lekcje śpiewu. Miały one określoną strukturę. Należały do niej ćwiczenia oddechowo-głosowe, rytmiczne, taktowanie, ćwiczenia wymowy, głosu i słuchu, nauka piosenki, w mniejszym stopniu wiadomości teoretyczne. Jak duże znaczenie miały one dla autorki, świadczy również bardzo dokładne przedstawienie wszystkich części⁴⁵. A zatem należy wnioskować, iż dbałość o każdy najmniejszy szczegół zajęć muzycznych była doskonałą wskazówką dla nauczycieli muzyki pracujących w szkole.

Ta wielka troska o poprawny śpiew uwidoczniła się także w artykule z numeru 6/7 z 1929 roku na temat pielęgnowania głosu dziecka, autorstwa Romana Heisinga. Autor podkreślał jak ważną rolę w ćwiczeniach emisji głosu spełniają ćwiczenia wymowy. Nieustanne zwracanie uwagi na wyraźną i staranną wymowę oraz pokazywanie właściwego wzoru charakteryzowało dobrego nauczyciela⁴⁶.

Sporo miejsca na szpaltach czasopisma poświęcono też zagadnieniu nauki solfeżu. Artykuły Stefana Wysockiego⁴⁷ czy Karola Hławiczki⁴⁸ uzmysławiały konieczność realizacji na lekcjach śpiewu zagadnień nauki solfeżu.

Niezwykle ciekawy artykuł stanowi tekst Tadeusza Joteyki pod filozoficznym tytułem *Śpiew czy muzyka?* Joteyko przedstawił swoje myśli i uwagi na temat umuzykalniania poprzez śpiew młodzieży w szkołach ogólnokształcących. Jak słusznie zauważał, społeczeństwo, które było umuzykalniane, które słuchało muzyki, doceniało jej walory, rozumiało sztukę oraz jej wpływ na życie każdej jednostki i całego społeczeństwa⁴⁹. Autor odnosił się również do programów nauczania, metod nauczania śpiewu oraz kompetencji nauczycieli muzyki. Zauważył, iż nie wszyscy pedagodzy rozumieją istotę i celowość nauczania omawianego przedmiotu, co skutkowało niską kulturą muzyczną w społeczeństwie polskim. Tadeusz Joteyko pochylił się także nad osobami, których prace znacząco wpłynęły na wzniesienie się muzyki na wyżyny poprzez pokazywanie jej dzieciom i młodzieży w szkołach i zachęcanie do niej odpowiednimi metodami czy sposobami. Byli wśród nich wymienieni: Piotr Maszyński, Stanisław Kazuro, Józef Reiss, Karol Hławiczka, Stefan Wysocki, Joanna Loebłowa, Julia Baranowska-Borowa, Jadwiga Wierzbińska i Waław Piotrowski. Jedną z myśli Joteyki opierała się na twierdzeniu, że muzyka, będąc opartą na intelekcie, stała się dostępna i zrozumiała dla wszystkich ludzi. Dzieci, które posiadały

⁴⁴ M. Grusiewicz, *Problematyka powszechnej edukacji muzycznej...*, s. 73–74.

⁴⁵ J. Baranowska-Borowa, *Uwagi do wykonania programu*, „Muzyka w Szkole” 1929, nr 4, s. 58–60.

⁴⁶ R. Heising, *O pielęgnowaniu głosu dziecka*, tamże, nr 6/7, s. 102–103.

⁴⁷ S. Wysocki, *Kilka ważnych zagadnień w związku z nauczaniem początków solfeżu*, tamże, nr 12, s. 177–180.

⁴⁸ K. Hławiczka, *Umuzykalnienie lekcji muzyki*, tamże, 1931, nr 5, s. 97–101.

⁴⁹ T. Joteyko, *Śpiew czy muzyka?*, tamże, 1930, nr 3, s. 49–54.

wrodzone uzdolnienia muzyczne czy dobry słuch, były nieco lepiej przygotowane do percepcji muzyki. Ta jednak miała odzwierciedlać ogólne wykształcenie muzyczne każdego dziecka, przygotowując do słuchania muzyki. Aby osiągnąć taki poziom edukacji, Joteyko zalecał dwa sposoby pracy. Pierwszy następował poprzez śpiew i ćwiczenia rytmiczne, drugi przez audycje i wiadomości teoretyczne. Autor wyszczególnił także tematykę, jaka – jego zdaniem – powinna zostać zawarta w poszczególnych programach nauczania dla każdego etapu kształcenia⁵⁰.

Walkę o nauczanie polskich pieśni w szkole oraz o powstanie śpiewnika z polskimi pieśniami podjął pedagog muzyki Stanisław Rączka w numerze piątym czasopisma z 1930 roku. Zachęcał do nauki pieśni nowych, współczesnych w owym czasie, natomiast był przeciwnikiem nauczania tylko starszych pieśni. Wśród pieśni, jakie proponował, znalazły się pieśni artystyczne wybitnych wirtuozów muzyki polskiej: Stanisława Moniuszki, Karola Kurpińskiego, Fryderyka Chopina, Tadeusza Żeleńskiego, Feliksa Nowowiejskiego, Mieczysława Karłowicza, Ignacego Paderewskiego, Karola Szymanowskiego czy Ludomira Różyckiego. Był też zwolennikiem nauczania pieśni ludowych⁵¹. Pisał:

Polski śpiewnik szkolny musi być przede wszystkim i tylko polskim. Wszak obowiązkiem polskiej szkoły jest zapoznać młodzież z polską, nie inną pieśnią⁵².

W 1930 roku w numerze piątym cytowany już Tadeusz Joteyko zamieścił zwracający uwagę artykuł na temat wychowania estetycznego. Autor eksponował jego ważność w całokształcie edukacji dzieci i młodzieży w szkołach. Zagadnieniu temu Joteyko poświęcił sporo miejsca w publikacji *Problemat nauczania muzyki w szkołach ogólnokształcących* wydanej w 1924 roku. Według autora, edukacja i wychowanie młodego człowieka powinny opierać się na trzech rodzajach przedmiotów: na naukach ścisłych, estetycznych i ćwiczeniach fizycznych. Odpowiadały one trzem głównym zrębom życia: umysłowi, duszy i ciału. Odnosząc się do estetyki – nauki o sztukach pięknych – miał na uwadze: muzykę, malarstwo, rzeźbę, architekturę, poezję oraz dramaturgię. W rozumieniu tej pierwszej, tj. muzyki, według Joteyki miał pomagać śpiew. W sztukach plastycznych czynnikiem poznawczym był rysunek. Nowość dla autora stanowiło wprowadzenie na lekcjach języka polskiego poezji i dramaturgii. Będąc gorącym patriotą, Joteyko postulował wprowadzenie głównie polskiej literatury, z uwzględnieniem dzieł klasyki światowej. Jak słusznie zauważył autor, wszystkie wyróżnione elementy sztuki posiadały wspólny mianownik, tj. środek przekazu, czyli śpiew w muzyce, rysunek w sztukach plastycznych i zdobniczych, deklamację w poezji i dramaturgii. Młodzież dochodziła do poznania zasadniczych elementów i technik owych sztuk pięknych. Po zapoznaniu uczniów

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ S. Rączka, *O uporządkowanie pieśniarstwa szkolnego*, tamże, nr 5, s. 97–100.

⁵² Tamże, s. 98.

z najważniejszymi zadaniami każdej ze sztuk następował, zdaniem Tadeusza Joteyki, drugi etap nauki. Miał on na celu ukazanie istoty sztuk pięknych, zapoznanie z arcydziełami wielkich mistrzów. Osiągnięcie tego zamierzenia widział w organizowanych w szkole lekcjach dotyczących audycji muzycznych, koncertów, pokazach reprodukcji artystycznych, wystaw sztuki, przedstawień teatralnych i innych⁵³.

W omawianym czasopiśmie można również napotkać publikacje dotyczące szkolnictwa obcego, np. w Stanach Zjednoczonych. Pisał o tym Karol Hławiczka na łamach numeru 6/7 z 1930 roku. Jedną z zasad nauczania muzyki w tym kraju była gra na instrumentach oraz tworzenie szkolnych orkiestr dziecięcych już w przedszkolach. Pomagała ona w kształceniu poczucia rytmu. W kolejnych etapach kształcenia dzieci zmieniały instrument, aby w szkołach średnich móc zasiąść w orkiestrze symfonicznej. Kolejną zasadą były audycje muzyczne. Autor wspominał także o fachowych wydawnictwach muzycznych powstałych z myślą o nauczycielach muzyki. Hławiczka z podziwem obserwował wielkie rozmach organizacji wychowania muzycznego dzieci i młodzieży w USA. Z wielkim entuzjazmem odnosił się do działających w szkołach orkiestr⁵⁴. Pragnął, aby również na grunt polski udało się przenieść chociaż niektóre amerykańskie inicjatywy muzyczne.

Dyskusję na temat prowadzenia chórów szkolnych zapoczątkowała Ryta Gnus w artykule *O chórach szkolnych* w 1930. Autorka zastanawiała się, jaki chór należało powołać, jaki repertuar wykonywać, czy w chórze powinni śpiewać wszyscy uczniowie od początku nauki w szkole⁵⁵.

Godnym uwagi był cykl *Śpiew kościelny a szkoła* autorstwa ks. Wojciecha Orzecha z Tarnowa – katechety i wykładowcy seminaryjnego⁵⁶. Autor pisał o konieczności uczenia młodzieży szkolnej śpiewów liturgicznych. Śpiew ten, jak podkreślał, miał znaczący wpływ na wychowanie człowieka. Ksiądz Orzech omawiał śpiew jednogłosowy, chorał gregoriański oraz śpiew chórów szkolnych podczas nabożeństw w kościele⁵⁷.

Uwagę czytelnika zwracał zapewne cykl artykułów Stelli Szczepkowskiej, rozpoczynający się w numerze dziesiątym z 1930 roku. Autorka wymienia i opisuje niezmiernie ciekawe polskie pomoce do nauki muzyki i śpiewu. Zainteresowanie wzbudzała zarówno nazwa, jak i wykonanie. Były w tej grupie niespotykane obecnie instrumenty i pomoce naukowe. Niektóre przedstawione na

⁵³ T. Joteyko, *Wychowanie estetyczne*, tamże, s. 102–103.

⁵⁴ K. Hławiczka, *Renesans muzyczny w szkołach amerykańskich*, tamże, nr 6/7, s. 126–129.

⁵⁵ R. Gnus, *Chór szkolny. (Do dyskusji)*, tamże, s. 129–132.

⁵⁶ R. Banach, *I liceum ogólnokształcące a seminarium duchowne w Tarnowie*, „Tarnowskie Studia Teologiczne” 2012, nr 2, s. 62.

⁵⁷ W. Orzech, *Śpiew kościelny a szkoła*, „Muzyka w Szkole” 1930, nr 4, s. 75–80; tegoż, *Śpiew kościelny a szkoła*, tamże, nr 5, s. 103–107; tegoż, *Śpiew kościelny a szkoła*, tamże, nr 6/7, s. 124–126; tegoż, *Śpiew kościelny a szkoła*, tamże, nr 8/9, s. 154–159.

fotografiach. Warto je wymienić w tym miejscu. Należą do nich: kamertony, dzwoneczki i cymbałki – do ćwiczeń słuchowych, przyrząd do rytmiki stanowiący rodzaj liczydła, zwany rytmiką pogładową, którego twórcą był J. Migacz z Nowego Sącza, „Do-la-rytm” tego samego autora, czyli podziałka liniowa, służąca do samodzielnego oznaczania rodzaju taktów, wartości rytmicznych, nitomierz – przyrząd do uzmysłowienia wzrokowego czasu trwania dźwięku oraz wzajemnych stosunków wartości do siebie. Ponadto wśród wymienionych występowały: wartościownik nutowy – przyrząd do podziału nut, taktownik, kolumnienki nutowe, kartoniki oraz kółka kolorowe (w większości przedstawione na rysunkach), metronom szkolny, metronom centymetrowy. Natomiast do nauki solfeżu – *solfeggio* barwne, pogładowa tablica do nauki śpiewu, nuty blaszane, tablice fotoplastyczne, solfeżówki, kostka nutowa i łamigłówka nutowa, nuty ruchowe, suwak nutowy, do nauki nazw nut i klawiszów (loteryjka klawiszowa), karty muzyczne, do nauki budowy gamy (tablice fotoplastyczne, fotoplastyka, tablice do uzmysławiania budowy gamy, gamoskop, suwak tonacyjny, koło kwintowe), do nauki tonacji (gamówka, enharmonika barwna), do nauki trójdźwięków (tablica z podobieństwem budowy trójdźwięków, kostki barwne), do nauki gry na instrumentach (tablice pomocnicze do nauki gry na skrzypcach, klawiatura, tablica akordów fortepianowych, wzory palcowe), do nauki o instrumentach (rysunki instrumentów), do nauki śpiewu (tablice do śpiewu, model budowy gardła). Wiele było pomocy do nauki i analizy dzieła muzycznego, np. do nauki form muzycznych – tablice z analizą formy pieśni, rozwój sonaty, z wiązkami, z tańcami polskimi, do nauki historii muzyki (pomocze w postaci rozwoju pieśniarstwa w Polsce, tablice współczesnych polskich autorów oper, opery we Włoszech, Niemczech, Polsce, rozwój muzyki instrumentalnej, tablice współczesnych autorów wieku od XV do XX w Polsce, album kompozytorów polskich, kolekcja portretów wybitnych muzyków europejskich), do nauki o akustyce (przyrządy fabryczne – rezonatory metalowe lub tekturowe, ksylofon, piszczałka fletowa z tłoczkiem, monochord, skrzypki pręcikowe, przyrząd demonstrujący ruch falowy, dzwonek w próżni, para kamertonów demonstrujących oddźwięk, strunociąg, cylinder z wodą, tablica alikwotów). Do nauki budzenia zainteresowania do muzyki u małych dzieci służyła natomiast kolekcja obrazków o treści związanej z muzyką, opowiadania muzyczne, kolekcja zabawek muzycznych, przeźrocza do pogadarek muzycznych⁵⁸.

O wspomnianych już audycjach muzycznych w szkole pisała również Ryta Gnus. Jej zdaniem, muzyka jako przedmiot nie mogła zaistnieć w szkole bez jej słuchania, a tym samym słyszenia. Podobnie jak inni pedagodzy muzyki tego okresu, dociekając celowości wprowadzenia przedmiotu audycje muzyczne, upatrywała w nich wzbudzania zainteresowania muzyką, umuzykalniania dzieci

⁵⁸ S. Szczepkowska, *Polskie pomoce do nauki muzyki i śpiewu*, tamże, nr 10, s. 177–186; teje, *Polskie pomoce do nauki muzyki i śpiewu*, tamże, nr 11, s. 200–204; teje, *Polskie pomoce do nauki muzyki i śpiewu*, tamże, nr 12, s. 232–234.

i młodzieży, przybliżania dzieł wybitnych jej twórców⁵⁹. Uwagę autorki skupiało także zagadnienie poprawnego wykonywania pieśni. Swoje przemyślenia kierowała w stronę wykonawstwa. Podkreślała istotną rolę tekstu w pieśniach, który miał wpływ na niemal wszystkie elementy muzyki, czyli: dynamikę, agogikę, rytmikę pieśni oraz ogólny jej wyraz artystyczny⁶⁰.

Chóry szkolne doczekały się nowatorskiej na te czasy uroczystości zwanej „Świętem Pieśni”. Zainicjowała je w 1924 roku w Warszawie Julia Baranowska-Borowa, ówczesna ministerialna instruktorka muzyki. W święcie tym początkowo brały udział chóry młodzieżowe ze szkół powszechnych, później dołączyły chóry ze szkół średnich. Dość szybko święto rozpowszechniło się w całym kraju⁶¹. W roku 1931 odbyło się ponad 100 takich inicjatyw. W szkołach warszawskich święto zgromadziło kilkuset młodych wykonawców – uczniów klas V–VII. Repertuar pieśni wykonywanych przez zespoły był zróżnicowany. Wśród utworów znalazły się teksty religijne, artystyczne czy patriotyczne⁶². Opisano także uroczystości „Święta Pieśni” w szkołach z Końskich (województwo kieleckie), z Wileńszczyzny, z Lubelszczyzny, z Krakowa, ze Śląska, ze Lwowa, z Poznańskiego i Pomorza⁶³.

Obok zespołów chóralnych powstawały, choć w mniejszym stopniu, orkiestry. Głównie były to zespoły amatorskie, orkiestry strażackie czy uczniowskie. Również z myślą o tym rodzaju uprawiania muzyki zamieszczano w periodyku spis utworów przeznaczonych dla zespołów orkiestrowych: symfonicznych, salonowych, dętych⁶⁴.

Na łamach „Muzyki w Szkole” publikowała swoje teksty również muzykolog, estetyk muzyki Zofia Lissa. Jej artykuły poświęcone były przede wszystkim psychologii muzycznej dziecka. Pisała, iż muzyka jest sztuką, z którą dziecko spotykało się najwcześniej. Jej początków należało szukać w rytmicznym śpiewaniu kołysanek przez matki, kiedy dziecko było jeszcze w jej łonie⁶⁵. Inny jej tekst odnosił się do twórczości muzycznej dziecka w świetle psychologii i pedagogiki. Autorka podkreślała duże znaczenie aktywności twórczej dziecka w jego ogólnym, ale także muzycznym, rozwoju. Doświadczenie muzyki w życiu dziecka, według autorki, winno być skierowane na jego myślenie twórcze, a nie na bierne odtwórstwo muzyki. Stymulowała nauczycieli do wyzwolenia w dzieciach własnej twórczej postawy wobec muzyki. Zofia Lissa dostrzegła, że już

⁵⁹ R. Gnus, *Audycje muzyczne w szkole powszechnej*, tamże, nr 10, s. 186–189.

⁶⁰ Tamże, *Piękno wykonania pieśni*, tamże, s. 189–191.

⁶¹ J. Prosnak, *Polihymnia ucząca...*, s. 121.

⁶² *Święta pieśni*, „Muzyka w Szkole” 1931, nr 1, s. 12–13.

⁶³ Tamże, s. 18–19.

⁶⁴ J. Hadyna, *Zestawienie utworów polskich kompozytorów na zespoły orkiestrowe*, tamże 1929, nr 12, s. 188–190; tegoż, *Zestawienie utworów polskich kompozytorów na zespoły orkiestrowe*, tamże, 1930, nr 3, s. 64; tegoż, *Zestawienie utworów polskich kompozytorów na zespoły orkiestrowe*, tamże, nr 4, s. 87–88.

⁶⁵ Z. Lissa, *Z psychologii muzycznej dziecka*, tamże 1931, nr 2, s. 28.

w pierwszych latach nauki szkolnej dzieci spontanicznie tworzyły własne melodie do tekstów wierszyków i rymów dziecięcych. Natomiast około 7 roku życia dzieci, które wykazywały większą muzykalność, zaczynały także improwizować muzykę na instrumentach. Ten postulat autorki, twórczej działalności dziecka na zajęciach muzyki w szkole, miał stać się istotą wychowania muzycznego w szkołach⁶⁶.

Tematyką dziecka w szkole zajmowała się również Kamila Kurdzielówna. W numerze drugim z 1931 roku przedstawiła rys historyczny wychowania muzycznego na przestrzeni wieków i jego wpływ na kształtowanie charakteru dziecka⁶⁷.

W 1932 roku w numerze szóstym ukazał się natomiast kolejny artykuł Karola Hławiczki, tym razem poświęcony nauczaniu muzyki jako czynnika wychowawczego. Autor podkreślał, iż właściwym celem nauki muzyki było „zbliżenie młodzieży do nauki muzyki wartościowej”⁶⁸. Realizacja osiągnięcia tego celu miała nastąpić poprzez śpiew unisono lub śpiew chóralny, przez koncerty i audycje muzyczne, poprzez grę na instrumentach muzycznych solo lub w zespołach⁶⁹. Ten sam autor w innym artykule przedstawiał muzykę jako czynnik integrujący różne przedmioty w szkole powszechnej i średniej ogólnokształcącej. Zależność tę odniósł do przedmiotów: religia, język polski, historia, geografia, fizyka, gimnastyka, wychowanie obywatelskie i państwowe⁷⁰.

Ciekawy tekst autorstwa Emila Behnke i Lennox Brown pojawił się w numerze siódmym pisma z 1933 roku. E. Behnke był docentem fizjologii wokalne i nauczycielem emisji głosu, Brown – prymariuszem szpitala dla chorób gardła i ucha w Londynie. W artykule autorzy przedstawili problemy związane z głosem dziecka. W tym celu przeprowadzili badania wśród uczniów szkół. Z analizy wynikało, iż głos dziecka to bardzo delikatny instrument i należało obchodzić się z nim ostrożnie, nie wolno było śpiewać wysokich dźwięków, śpiewać głośno, wykonywać zbyt długich dźwięków, należało mówić delikatnie. Naukę śpiewu dziecko powinno rozpoczynać jak najwcześniej. Nie należało go jednak zmuszać do śpiewania. Ważny był także dobór piosenek, musiał być dostosowany do jego wieku i możliwości głosowych⁷¹.

⁶⁶ Taż, *Twórczość muzyczna dziecka w świetle psychologii i pedagogiki*, tamże 1933, nr 7, s. 141–145; teże, *Twórczość muzyczna dziecka w świetle psychologii i pedagogiki. (Ciąg dalszy)*, tamże, nr 8, s. 165–174; teże, *Twórczość muzyczna dziecka w świetle psychologii i pedagogiki. (Dokończenie)*, tamże, nr 9/10, s. 192–203.

⁶⁷ K. Kurdzielówna, *Wychowanie muzyczne w świetle wieków i jego wpływ na kształcenie charakteru*, tamże, 1931/1932, nr 2, s. 33–36.

⁶⁸ K. Hławiczka, *Nauczanie muzyki jako czynnik wychowawczy*, tamże, 1932, nr 6, s. 114.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ Tenże, *Możliwości korelacji przedmiotów muzycznych z innymi przedmiotami nauczania w szkole powszechnej i średniej ogólnokształcącej*, tamże, s. 124–126.

⁷¹ E. Behnke, L. Brown, *Głos dziecka. Kształcenie głosu dziecka z uwzględnieniem późniejszego rozwoju*, tamże, 1933, nr 7, s. 151–156.

Zakończenie

Należy podkreślić, że dwudziestolecie międzywojenne było okresem dramatycznego spadku zainteresowania polskiego społeczeństwa muzyką. Reakcją na taki stan rzeczy stało się wówczas szerokie jej upowszechnianie, w ramach m.in. wychowania muzycznego w szkołach, co należy uznać w świetle przeprowadzonych badań za działalność absolutnie pionierską w tym czasie. Na ten okres przypada również wzrost znaczenia muzyki polskiej. Szeroko pojęta problematyka muzyczna tego okresu była przedmiotem licznych dyskusji, które toczyły się na wielu płaszczyznach. Jednym z forów były polskie czasopisma. Po odzyskaniu przez nasz kraj niepodległości były one ważnym źródłem przedstawiającym polskiemu społeczeństwu wiedzę na temat rodzimej kultury muzycznej. Czasopismo „Muzyka w Szkole” było jednym z nich i stanowi dziś ważne źródło wiedzy o kulturze i edukacji muzycznej okresu dwudziestolecia międzywojennego.

Bibliografia

Opracowania

- Banach Ryszard, *I liceum ogólnokształcące a seminarium duchowne w Tarnowie*, „Tarnowskie Studia Teologiczne” 2012, nr 2.
- Chyła-Szypułowa Irena, *Kompendium edukacji muzycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego, Kielce 2008.
- Grusiewicz Mirosław, *Problematyka powszechnej edukacji muzycznej w prasie polskiej okresu międzywojennego*, „Annales Universitatis Marie Curie-Skłodowska” 2013, vol. 11, nr 1; DOI: <https://doi.org/10.2478/umcsart-2013-0011>.
- Prosnak Jan, *Polihymnia ucząca. Wychowanie muzyczne w Polsce od średniowiecza do dni dzisiejszych*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1976.
- Przychodzińska-Kaciczak Maria, *Polskie koncepcje powszechnego wychowania muzycznego. Tradycje – współczesność*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987.
- Pytlak Andrzej, *Podstawy wychowania muzycznego*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1977.
- Rogozińska Katarzyna, *Tadeusz Joteyko-muzyk, kompozytor, pedagog*, „Lubelski Rocznik Pedagogiczny” 2016, t. 35, z. 4; <http://dx.doi.org/10.17951/lrp.2016.35.4.97>.

Szypułowa Irena, *Pieśń szkolna. Jej teoria, historia oraz miejsce w repertuarze edukacyjnym szkolnictwa polskiego XIX i XX wieku*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Kielce 1994.

Artykuły zamieszczone w czasopismach

Baranowska-Borowa Julia, *Uwagi do wykonania programu*, „Muzyka w Szkole” 1929, nr 4, s. 58–60.

Behnke Emil, Brown Lennox, *Głos dziecka. Kształcenie głosu dziecka z uwzględnieniem późniejszego rozwoju*, „Muzyka w Szkole” 1933, nr 7, s. 151–156.

Chojnacki Roman, *Współcześni muzycy polscy*, „Młoda Muzyka” 1909, nr 2, s. 6.

Gnus Ryta, *Audycje muzyczne w szkole powszechnej*, „Muzyka w Szkole” 1930, nr 10, s. 186–189.

Gnus Ryta, *Chór szkolny. (Do dyskusji)*, „Muzyka w Szkole” 1930, nr 6/7, s. 129–132.

Gnus Ryta, *Piękno wykonania pieśni*, „Muzyka w Szkole” 1930, nr 10, s. 189–191.

Hadyna Jerzy, *Zestawienie utworów polskich kompozytorów na zespoły orkiestrowe*, „Muzyka w Szkole” 1929, nr 12, s. 188–190.

Hadyna Jerzy, *Zestawienie utworów polskich kompozytorów na zespoły orkiestrowe*, „Muzyka w Szkole” 1930, nr 3, s. 64

Hadyna Jerzy, *Zestawienie utworów polskich kompozytorów na zespoły orkiestrowe*, „Muzyka w Szkole” 1930, nr 4, s. 87–88.

Heising Roman, *O pielęgnowaniu głosu dziecka*, „Muzyka w Szkole” 1929, nr 6/7, s. 102–103.

Hławiczka Karol, *Możliwości korelacji przedmiotów muzycznych z innymi przedmiotami nauczania w szkole powszechnej i średniej ogólnokształcącej*, „Muzyka w Szkole” 1932, nr 6, s. 124–126.

Hławiczka Karol, *Nauczanie muzyki jako czynnik wychowawczy*, „Muzyka w Szkole” 1932, nr 6, s. 114.

Hławiczka Karol, *Renesans muzyczny w szkołach amerykańskich*, „Muzyka w Szkole” 1930, nr 6/7, s. 126–129.

Hławiczka Karol, *Umuzycznienie lekcji muzyki*, „Muzyka w Szkole” 1931, nr 5, s. 97–101.

Joteyko Tadeusz, *Śpiew czy muzyka?*, „Muzyka w Szkole” 1930, nr 3, s. 49–54.

Joteyko Tadeusz, *Wychowanie estetyczne*, „Muzyka w Szkole” 1930, nr 5, s. 102–103.

Kurdzielówna Kamila, *Wychowanie muzyczne w świetle wieków i jego wpływ na kształcenie charakteru*, „Muzyka w Szkole” 1931/1932, nr 2, s. 33–36.

Leńczyk Gabriel, *Uwagi do programu nauki śpiewu w szkołach powszechnych*, „Muzyka w Szkole” 1929, nr 1, s. 7.

Lissa Zofia, *Twórczość muzyczna dziecka w świetle psychologii i pedagogiki*, „Muzyka w Szkole” 1933, nr 7, s. 141–145.

- Lissa Zofia, *Twórczość muzyczna dziecka w świetle psychologii i pedagogiki. (Ciąg dalszy)*, „Muzyka w Szkole” 1933, nr 8, s. 165–174.
- Lissa Zofia, *Twórczość muzyczna dziecka w świetle psychologii i pedagogiki. (Dokończenie)*, „Muzyka w Szkole” 1933, nr 9/10, s. 192–203.
- Lissa Zofia, *Z psychologii muzycznej dziecka*, „Muzyka w Szkole” 1931, nr 2, s. 28.
- Orzech Wojciech, *Śpiew kościelny a szkoła*, „Muzyka w Szkole” 1930, nr 4, s. 75–80.
- Orzech Wojciech, *Śpiew kościelny a szkoła*, „Muzyka w Szkole” 1930, nr 5, s. 103–107.
- Orzech Wojciech, *Śpiew kościelny a szkoła*, „Muzyka w Szkole” 1930, nr 6/7, s. 124–126.
- Orzech Wojciech, *Śpiew kościelny a szkoła*, „Muzyka w Szkole” 1930, nr 8/9, s. 154–159.
- Rączka Stanisław, *O uporządkowanie pieśniarstwa szkolnego*, „Muzyka w Szkole” 1930, nr 5, s. 97–100.
- Redakcja, *Od Redakcji. „Póty serca, póki śpiewu”*, „Muzyka w Szkole” 1929, nr 1, s. 1–2.
- Szczepkowska Stella, *Polskie pomoce do nauki muzyki i śpiewu*, „Muzyka w Szkole” 1930, nr 10, s. 177–186.
- Szczepkowska Stella, *Polskie pomoce do nauki muzyki i śpiewu*, „Muzyka w Szkole” 1930, nr 11, s. 200–204.
- Szczepkowska Stella, *Polskie pomoce do nauki muzyki i śpiewu*, „Muzyka w Szkole” 1930, nr 12, s. 232–234.
- Święta pieśni*, „Muzyka w Szkole” 1931, nr 1, s. 12–13.
- Wyjutki z listów p. Baranowskiej-Borowej do Redakcji*, „Muzyka w Szkole” 1929, nr 1, s. 3–4.
- Wysocki Stefan, *Kilka ważnych zagadnień w związku z nauczaniem początków solfeżu*, „Muzyka w Szkole” 1929, nr 12, s. 177–180.

Słowniki i encyklopedie

- Chechlińska Zofia., *Joteyko Tadeusz*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 4: *hij*, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 1993, s. 511–513.
- Kaczorowska-Guńkiewicz Mirosława, *Hławiczka Karol*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 4: *hij*, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 1993, s. 245–246.
- Moll Lilianna Manuela, *Reiss*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 8: *pe-r*, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 2004, s. 358–359.
- Okoń Wincenty, *Wychowanie muzyczne*, [w:] *Nowy słownik pedagogiczny*, Wydawnictwo „Żak”, Warszawa 2001, s. 447.
- Przybylski Tadeusz, *Reiss Józef Władysław*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 31, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Aka-

demii Nauk, Wrocław [i in.] 1988–1989, s. 35; <http://dx.doi.org/10.2307/40077307>.

Zmuda Grzegorz, *Rączka Stanisław Ignacy*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 30, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław [i in.] 1987, s. 683; <http://dx.doi.org/10.2307/40087526>.

Strony internetowe

www.gedanopedia.pl/?title=HEISING_ROMAN [stan z 3.03.2017].

www.zsm2.szczecin.pl/o_nas.php [stan z 3.03.2017].

www.encyklopedia.szczecin.pl/wiki/Wac%C5%82aw_Piotrowski [stan z 3.03.2018].

nukat.edu.pl/search/query?match_1=PHRASE&field_1...Gnus,+Ryta... a Gnus, [stan z 12.04.2018].

www.zsm2.szczecin.pl/o_nas.php#poczatek [stan z 12.04.2018].

Music Education during the Interwar Period in the Magazine “Muzyka w Szkole” (“Music at School”)

Abstract

The interwar period was a period of a dramatically decreasing interest of the Polish society in music. The reaction to this state of affairs was its broad promotion as part of, inter alia, musical education in schools.

At the time when Poland regained its independence, it was not only a pioneering activity on our soil, but also was it very important for deepening national and cultural awareness. This time also saw an increase in the importance of Polish music. A wide range of musical issues of that period were the subject of numerous discussions, which took place on many levels. One of the forums consisted of Polish magazines, including the pedagogical and musical monthly magazine “Muzyka w Szkole” (“Music at the School”). The articles published in this periodical, being now of great historical value, are a source of knowledge about Polish musical education during the interwar period.

Keywords: music, music education, interwar period, music press.

Translated by Patrycja Czarnecka-Jaskóła

Noty o Autorach

dr Monika KARWASZEWSKA
Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku
Wydział Dyrygentury Chóralnej, Muzyki Kościelnej,
Edukacji Artystycznej, Rytmiki i Jazzu
Katedra Pedagogiki Muzyki
e-mail: m.karwaszewska@amuz.gda.pl

dr hab. Maryla RENAT
Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie
Wydział Sztuki Instytut Muzyki
Zakład Teorii i Pedagogiki Muzycznej
e-mail: m.renat@ajd.czyst.pl

dr hab. Piotr ROJEK
Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu
Wydział Instrumentalny
Katedra Organów, Klawesynu i Muzyki Dawnej
e-mail: piotr.rojek@amuz.wroc.pl

dr hab. Katarzyna SUSKA-ZAGÓRSKA
Akademia Muzyczna w Krakowie
Wydział Wokalno-Aktorski Katedra Wokalistyki
e-mail: katarzyna.suska@amuz.krakow.pl

dr Ewa NIDECKA
Uniwersytet Rzeszowski
Wydział Muzyki
Zakład Badań Muzyki Regionów
e-mail: ewa_nidecka@ur.edu.pl

dr Katarzyna ROGOZIŃSKA
Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach
Wydział Pedagogiczny i Artystyczny
Instytut Edukacji Szkolnej
Zakład Edukacji przez Media i Sztukę
e-mail: krogoszinska@ujk.edu.pl

dr Joanna SCHILLER-RYDZEWSKA
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie
Wydział Sztuki Instytut Muzyki
Katedra Nauk o Sztuce i Wiedzy o Kulturze
e-mail: joanna.schiller-rydzewska@uwm.pl