

EDUKACJA MUZYCZNA

XIV

UNIwersYTET HUMANISTYCZNO-PRZYRODNICZY
IM. JANA DŁUGOSZA W CZĘSTOCHOWIE

EDUKACJA MUZYCZNA

XIV

pod redakcją
MARTY POPOWSKIEJ



Częstochowa 2019

Redakcja

Marta POPOWSKA (redaktor naczelny)
Paulina PIASECKA (redaktor językowy)
Artur ŻYWIOŁEK (redaktor)
Paulina UCIEKLAK-JEŻ (redaktor statystyczny)
Marek KUDRA (sekretarz redakcji)

Redaktor naczelna wydawnictwa
Paulina PIASECKA

Korekta

Dariusz JAWORSKI (język polski)
Patrycja CZARNECKA-JASKOŁA (język angielski)
Lena HASIUK (język angielski)
Artur WAGNER (język angielski)

Redaktor techniczny
Piotr GOSPODAREK

Projekt okładki
Sławomir SADOWSKI

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

ROCZNIK ZAŁOŻONY PRZEZ MARTEJ POPOWSKĄ W ROKU 2005

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

Podstawową wersją periodyku jest publikacja książkowa

Czasopismo dostępne również *online*

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

© Copyright by Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza
w Częstochowie oraz autorzy, pewne prawa zastrzeżone. Licencja Creative Commons – Uznanie
autorstwa (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>)
Częstochowa 2019

ISSN 2545-3068

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

RADA NAUKOWA 2019

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

LISTA RECENZENTÓW 2019

- ks. doc. ThDr. Rastislav ADAMKO, Uniwersytet Katolicki w Ružomberku, (Słowacja)
prof. dr hab. Magdalena DZIADEK, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
- prof. em. Bogdan DOWLASZ, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi
prof. dr hab. Czesław GRAJEWSKI, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego
w Warszawie
- prof. dr hab. Leon MARKIEWICZ, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego
w Katowicach
- dr hab. Andrzej DZIADEK, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku
dr hab. Libor MARTINEK, Śląski Uniwersytet w Opawie (Czechy)
dr hab. Monika KARWASZEWSKA, Akademia Muzyczna im. St. Moniuszki
w Gdańsku
- dr hab. Marcin Tadeusz ŁUKASZEWSKI, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie
dr hab. Lydia MELNYK, Narodowa Akademia Muzyczna im. M. Łysenki
we Lwowie (Ukraina)
- dr hab. Krzysztof MORACZEWSKI, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
dr hab. Piotr ROJEK, Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu
dr hab. Krzysztof ROTTERMUND, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu Wydział Pedagogiczno-Artystyczny w Kaliszu
dr hab. Katarzyna SUSKA-ZAGÓRSKA, Akademia Muzyczna w Krakowie
dr hab. Natalia SYROTYNSKA, Narodowa Akademia Muzyczna im. M. Łysenki
we Lwowie (Ukraina)
- dr hab. Władysław SZYMAŃSKI, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego
w Katowicach
dr hab. Paweł TAŃSKI, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
- dr hab. Beata WRÓBLEWSKA, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku
dr hab. Monika WOLIŃSKA, Uniwersytet Muzyczny

Nadesłane do redakcji artykuły są oceniane anonimowo przez dwóch Recenzentów

SPIS TREŚCI

CONTENTS

Wstęp	9
Introduction	13
Magdalena DZIADEK	
Warszawskie sezony Salomei Kruszelnickiej (1898–1902)	17
Warsaw seasons of Salomea Kruszelnicka (1898–1902) (Abstract)	44
Magdalena DZIADEK	
Warsaw seasons of Salomea Kruszelnicka (1898–1902)	45
Warszawskie sezony Salomei Kruszelnickiej (188–1902) (Streszczenie)	75
Anna WYPYCH-GAWROŃSKA	
Literatura i literaci w życiu i twórczości Stanisława Moniuszki	77
Literature and writers in the life and works of Stanisław Moniuszko (Abstract)	100
Anna WYPYCH-GAWROŃSKA	
Literature and writers in the life and works of Stanisław Moniuszko	101
Literatura i literaci w życiu i twórczości Stanisława Moniuszki (Streszczenie)	126
Agnieszka ZWIERZYCKA	
<i>Goplana</i> Władysława Żeleńskiego. Kilka uwag o stylu opery	127
<i>Goplana</i> by Władysław Żeleński. A few remarks on the style of the opera (Abstract) ...	139
Agnieszka ZWIERZYCKA	
<i>Goplana</i> by Władysław Żeleński. A few remarks on the style of the opera	141
<i>Goplana</i> Władysława Żeleńskiego. Kilka uwag o stylu opery (Streszczenie)	153
Maciej KOŁODZIEJSKI	
Zdolności muzyczne ustabilizowane a gotowość do improwizacji harmonicznej i rytmicznej u osób dorosłych w badaniach transwersalnych	155
Relationship between stabilised musical aptitude and harmonic and rhythm improvisation readiness in adults in transversal research (Abstract)	176
Maciej KOŁODZIEJSKI	
Relationship between stabilised musical aptitude and harmonic and rhythm improvisation readiness in adults in transversal research	177
Zdolności muzyczne ustabilizowane a gotowość do improwizacji harmonicznej i rytmicznej u osób dorosłych w badaniach transwersalnych (Streszczenie)	197

Michał SOŁTYSIK	
<i>Topoi</i> umuzycznione. Przegląd koncepcji toposu w muzyce	199
Musical <i>topoi</i> . The chosen perspectives of topos in music (Abstract)	213
Michał SOŁTYSIK	
Musical <i>topoi</i> . The chosen perspectives of topos in music	215
<i>Topoi</i> umuzycznione. Przegląd koncepcji toposu w muzyce (Streszczenie)	228
Joanna KOŁODZIEJSKA	
Analiza materii fonicznej wybranych słuchowisk	
Andrzeja Waligórskiego	229
An analysis of the phonic material in selected radio dramas by Andrzej Waligórski	
(Abstract)	245
Joanna KOŁODZIEJSKA	
An analysis of the phonic material in selected radio dramas	
by Andrzej Waligórski	247
Analiza materii fonicznej wybranych słuchowisk Andrzeja Waligórskiego	
(Streszczenie)	263
Maryla RENAT	
Rękopisy utworów skrzypcowych Marceliego Popławskiego	
ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie	265
Manuscripts of violin works by Marcelei Popławski from the collections	
of the National Library in Warsaw (Abstract)	287
Maryla RENAT	
Manuscripts of violin works by Marcelei Popławski	
from the collections of the National Library in Warsaw	289
Rękopisy utworów skrzypcowych Marceliego Popławskiego ze zbiorów	
Biblioteki Narodowej w Warszawie (Streszczenie)	311
Marcin Tadeusz ŁUKASZEWSKI	
O własnej twórczości kompozytorskiej o tematyce pasyjnej.	
Inspiracje, teksty, technika kompozytorska, język muzyczny	313
My own Passion compositions.	
Inspirations, texts, composing technique, musical language (Abstract)	341
Marcin Tadeusz ŁUKASZEWSKI	
My own Passion compositions. Inspirations, texts, composing technique,	
musical language	343
O własnej twórczości kompozytorskiej o tematyce pasyjnej. Inspiracje, teksty,	
technika kompozytorska, język muzyczny (Streszczenie)	372
Elżbieta ROSIŃSKA	
Giovanni Gagliardi – wirtuoz i wizjoner akordeonu	
Giovanni Gagliardi – a virtuoso and a visionary of the accordion (Abstract)	381

Elżbieta ROSIŃSKA	
Giovanni Gagliardi – a virtuoso and a visionary of the accordion	383
Giovanni Gagliardi – wirtuoz i wizjoner akordeonu (Streszczenie)	391
Daniel LIS	
Władysław Andriejewicz Zołotariow (1942–1975) – zarys biografii	393
Vladislav Andreyevich Zolotaryov (1942–1975) – an outline biography (Abstract)	404
Daniel LIS	
Vladislav Andreyevich Zolotaryov (1942–1975) – an outline biography ...	405
Władysław Andriejewicz Zołotariow (1942–1975) – zarys biografii (Streszczenie)	416
Beata URBANOWICZ	
Tadeusz Wawrzynowicz (1905–1985) – muzyk i pedagog	417
Tadeusz Wawrzynowicz (1905–1985) – musician and educator (Abstract)	440
Beata URBANOWICZ	
Tadeusz Wawrzynowicz (1905–1985) – musician and educator	441
Tadeusz Wawrzynowicz (1905–1985) – muzyk i pedagog (Streszczenie)	463
ОЛЬГА КУЗНЕЦОВА [Olha KUZNETSOVA]	
Twórczość Mykoły Łysenki w dorobku wykonawczym i publicystycznym Galiny Lewickiej	465
The works of Mykola Lysenko in Galina Lewicka’s performing and journalistic activity (Abstract)	479
ОЛЬГА КУЗНЕЦОВА [Olha KUZNETSOVA]	
The works of Mykola Lysenko in Galina Lewicka’s performing and journalistic activity	481
Twórczość Mykoły Łysenki w dorobku wykonawczym i publicystycznym Galiny Lewickiej (Streszczenie)	496
Noty o Autorach	497

WSTĘP

W czternastym numerze „Edukacji Muzycznej”, zgodnie z wcześniejszą zapowiedzią, publikujemy wszystkie artykuły w dwóch wersjach językowych – polskiej i angielskiej. Tym samym rozpoczynamy nowy rozdział w historii naszego rocznika, którego głównym celem będzie zwiększenie zasięgu oddziaływania naszego czasopisma. Najważniejszym celem każdego naukowca jest, bowiem nie tylko przeprowadzenie i opublikowanie wyników badań, ale również wprowadzenie ich do międzynarodowego obiegu.

Zeszyt otwiera artykuł **Magdaleny Dziadek** zatytułowany *Warszawskie sezony Salomei Kruszelnickiej (1898–1902)*. Praca ta ukazuje działalność artystyczną wybitnej ukraińskiej śpiewaczki, w szerokim kontekście historycznym, narodowym, społecznym i kulturowym. Autorka tworzy przekonujący obraz warszawskiej sceny operowej na podstawie źródeł prasowych omawianego okresu. Takie podejście daje możliwość zrozumienia nie tylko ściśle profesjonalnych powodów sukcesów artystki, ale także pozwala dostrzec tło społeczno-kulturowe, poważne kolizje narodowe, jakie toczyły się pomiędzy patriotycznymi zwolennikami opery polskiej – i adeptami sceny włoskiej. Nie brak tu również wskazań dotyczących ukrytych motywów, którymi kierowali się recenzenci teatralni oraz opisów skutków kryzysu finansowego, zmian kierownictwa teatru operowego, jak również typowej dla każdego zespołu teatralnego, rywalizacji primadonn.

Kolejny artykuł pt. *Literatura i literaci w życiu i twórczości Stanisława Moniuszki*, wyszedł spod pióra **Anny Wypych-Gawrońskiej**. Praca dotyczy związków muzyki i literatury. Autorka koncentruje swoją uwagę na warstwie słownej pieśni i utworów dramatyczno-muzycznych skomponowanych przez „ojca polskiej opery narodowej”. Główne wnioski zawarte w pracy wywodzi z analizy korespondencji Moniuszki, który często poruszał w niej problemy dotyczące swojej twórczości. W podsumowaniu pracy prezentowane są argumenty przemawiające za tym, że twórczość Moniuszki ma znaczenie nie tylko dla rozwoju muzyki, ale przyczynia się również do wzbogacenia polskiej kultury literackiej.

Inspiracją dla **Agnieszki Zwierzyckiej** do napisania artykułu zatytułowanego *Goplana Władysława Żeleńskiego. Kilka uwag o stylu opery*, była nowa inscenizacja tego dzieła pod batutą Grzegorza Nowaka w reżyserii Janusza Wiśniewskiego, wystawiana w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie 21 października 2016 roku. Niemal po siedemdziesięcioletniej nieobecności na scenie, dzieło Żeleńskiego, tym razem zostało przyjęte z ogromnym uznaniem przez światową krytykę i uhonorowane w następnym roku statuetką *International Opera Awards*, w kategorii „dzieło na nowo odkryte”. Wydarzenie to stało się pretekstem do krótkiego omówie-

nia literatury przedmiotu, jaka ukazała się na temat twórczości i recepcji dorobku Żeleńskiego, a także zainspirowało Autorkę do uzupełnienia informacji dotyczących warsztatu kompozytorskiego zastosowanego przez Żeleńskiego w *Goplanie*.

Maciej Kołodziejcki w tekście pt. *Zdolności muzyczne ustabilizowane a gotowość do improwizacji harmoniczej i rytmicznej u osób dorosłych w badaniach transwersalnych*, prezentuje wyniki swoich dociekań naukowych, będących rezultatem badań własnych, przeprowadzonych na reprezentatywnej grupie 869. studentów, kierunku pedagogika z różnych ośrodków akademickich w Polsce. W celu rozwiązania głównej problematyki pracy – zostały wykorzystane testy Edwina Eliasa Gordona.

Następny tekst pt. *Topoi umuzychnione. Przegląd koncepcji toposu w muzyce*, którego Autor **Michał Soltysik** przedstawia różne ujęcia *topoi* w sztuce muzycznej, w kolejnych okresach historycznych. W pracy omówione zostało również pojmowanie toposu we współczesnej myśli, która dostarcza licznych przykładów oscylujących między muzykologią, literaturoznawstwem a filozofią. Według autora taki stan rzeczy sugeruje, że w przyszłości pojmowanie toposu będzie się wiązało z perspektywą transkulturową, która wydaje się odpowiednim paradygmatem badawczym wobec zachodzących w kulturze europejskiej procesów, takich jak globalizacja i orientalizacja.

Dalej **Joanna Kołodziejcka** w artykule zatytułowanym *Analiza materii fonicznej wybranych słuchowisk Andrzeja Waligórskiego*, koncentruje się na szczególnym zjawisku współczesnej kultury muzycznej, jakim jest element muzyczny słuchowiska radiowego. Na przykładzie twórczości Andrzeja Waligórskiego – legendy Polskiego Radia, autorka analizuje materie foniczną artystycznych form radiowych powstałych we wrocławskiej rozgłośni, które dotychczas nie zostały zbadane pod tym kontem.

Do tej pory nieomawianą w piśmiennictwie muzykologicznym tematykę porusza **Maryla Renat**, w artykule zatytułowanym *Rękopisy utworów skrzypcowych Marcelego Popławskiego ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie*. Praca przedstawia 22. kompozycje, które w większości nie były publikowane a zachowały się jedynie w manuskryptach. Autorka analizuje formę muzyczną tych utworów oraz charakteryzuje zastosowane w nich techniki kompozytorskie. Omawia również stronę wyrazową oraz porusza kwestie związane ze specyfiką gry skrzypcowej. Artykuł ten jest pokłosiem *IV Międzynarodowej konferencji naukowej „Twórczość i kultura muzyczna krajów słowiańskich”*, której ostatnia edycja miała miejsce 24 listopada 2018 r. w Uniwersytecie Humanistyczno-Przyrodniczym w Częstochowie.

Kolejny artykuł autobiograficzny **Marcina Tadeusza Łukaszewskiego** pt. *O własnej twórczości kompozytorskiej o tematyce pasyjnej. Inspiracje, teksty, technika kompozytorska, język muzyczny* jest przykładem autorefleksji i stanowi źródło poznania intencji estetycznych kompozytora. Znajdziemy w nim precyzyjne wyjaśnienia dotyczące wszystkich elementów związanych z tworzeniem

utworów religijnych, do których należą m.in. źródła inspiracji, wybór tematu i środków wyrazu oraz wykonanie dzieła.

Elżbieta Rosińska w pracy pt. *Giovanni Gagliardi – wirtuoz i wizjoner akordeonu*, przedstawia sylwetkę mało w Polsce znanego kompozytora, akordeonisty i modernizatora tego instrumentu, który dzięki zaproponowanym ulepszeniom rozwinął możliwości techniczne akordeonu i tym samym przyczynił się do rozwoju akordeonistyki.

Kolejny tekst autorstwa **Daniela Lisa**, zatytułowany *Władysław Andriejewicz Zołotariow (1942–1975) – zarys biografii*, poświęcony jest rosyjskiemu kompozytorowi i bajaniście – twórcy dzieł, które chętnie wykonywane są przez współczesnych akordeonistów. Autor pracy szkicuje interesującą opowieść, w znacznej części odnoszącą się do skomplikowanej osobowości twórcy a czyni to na podstawie korespondencji i dzienników Zołotariowa, których fragmenty przytacza w swoim artykule. Warto dodać, że nie tylko w polskiej literaturze muzykologicznej brakuje omówienia dorobku tego zasłużonego dla rozwoju akordeonistyki kompozytora.

Beata Urbanowicz przedstawia działalność Tadeusza Wawrzynowicza – wybitnego pedagoga szkół muzycznych, organizatora życia muzycznego oraz popularyzatora muzyki związanego z Częstochową. W pracy zatytułowanej *Tadeusz Wawrzynowicz (1905–1985) – muzyk i pedagog*, autorka podaje szereg uporządkowanych chronologicznie informacji o placówkach muzycznych Częstochowy, do których powstania i rozkwitu przyczynił się Wawrzynowicz, stojący na czele szkół muzycznych przez 26 lat. W czasie wojny uczestniczył w tajnym nauczaniu, zaś po wojnie współtworzył orkiestrę symfoniczną oraz Instytut Muzyczny, który stał się początkiem późniejszych szkół muzycznych. Artykuł korzysta z cennych materiałów źródłowych przekazanych autorce opracowania przez Wandę Malko – również wybitną postać życia muzycznego Częstochowy, autorkę artykułów prasowych oraz monografii poświęconych tematowi życia muzycznego i szkolnictwa muzycznego w tym mieście.

Olha Kuznetsova w pracy pt. *Twórczość Mykoły Łysenki w dorobku wykonawczym i publicystycznym Galiny Lewickiej*, nie tylko wymienia liczne osiągnięcia wybitnej ukraińskiej pianistki w zakresie wykonywania utworów fortepianowych Łysenki, ale również podejmuje próbę określenia udziału Lewickiej w propagowaniu wiedzy na temat najwybitniejszego ukraińskiego kompozytora przełomu XIX i XX wieku.

Marta Popowska – redaktor zeszytu

Introduction

As we have already announced, the articles in the fourteenth issue of *Music Education* are presented in two language versions – Polish and English. Thus, we begin a new chapter in the history of our annual publication with a view to increasing its reach, as the primary goals of every scholar are not only to conduct and publish their research, but also to put it into international circulation.

The volume is opened by **Magdalena Dziadek**'s article entitled *Warsaw seasons of Salomea Kruszelnicka (1898–1902)*. This work presents the artistic activity of the eminent Ukrainian singer in a broad historical, national, social and cultural context. The author paints a convincing picture of the Warsaw opera scene on the basis of contemporary press sources. Such an approach makes it possible to understand not only the strictly professional reasons for the artist's success, but also the social and cultural background as well as the serious national tensions between the patriotic supporters of Polish opera and the followers of the Italian scene. It also discusses the ulterior motives of theatre critics and describes the consequences of a financial crisis, changes in leadership and a rivalry between two prima donnas – a common problem of every theatre company.

The next article, *Literature and writers in the life and works of Stanisław Moniuszko*, was written by **Anna Wypych-Gawrońska**. The work concerns the relationship between music and literature. The author focuses on the lyrical aspects of the songs and musico-dramatic pieces composed by the “father of Polish national opera.” The main conclusions drawn in the article are based on the analysis of Moniuszko's correspondence, in which he often discussed the issues related to his artistic activity. In the conclusion, the author presents arguments in favour of the thesis that Moniuszko's achievements are significant not only for the development of music, but also contributed to the enrichment of Polish literary culture.

Agnieszka Zwierzycka was inspired to write the article entitled *Goplana by Władysław Żeleński. A few remarks on the style of the opera* by a new production of the eponymous work, conducted by Grzegorz Nowak and directed by Janusz Wiśniewski, that was staged at the Polish National Opera on 21 October 2016. After a nearly seventy-year absence on the stage, Żeleński's work was received with great acclaim by critics worldwide and honoured with a prize at *International Opera Awards* in the category “rediscovered work.” This event became a pretext for a short discussion of literature on the subject of Żeleński's artistic activity and the reception of his works. It also inspired the author to provide additional information about the composing techniques used by Żeleński in *Goplana*.

Maciej Kołodziejski's text entitled *Relationship between stabilised musical aptitude and harmonic and rhythm improvisation readiness in adults in transversal research* presents the results of the author's scientific inquiries resulting from his own study conducted on a representative sample of 869 students of pedagogical majors at different academic institutions in Poland. Edwin Elias Gordon's tests were used in order to resolve the main issues discussed in the work.

The next text, *Musical topoi. The chosen perspectives of topos in music* by **Michał Soltysik**, presents different approaches to *topoi* in music over the history. The work also discusses the modern understanding of *topos*, which provides numerous examples oscillating between musicology, literary theory and philosophy. According to the author, this suggests that the future understanding of *topos* will be connected with the transcultural perspective, which appears to constitute a suitable research paradigm in the face of the processes occurring in European culture, such as globalization and orientalization.

Furthermore, in the article entitled *An analysis of the phonic material in selected radio dramas by Andrzej Waligórski*, **Joanna Kołodziejska** focuses on a unique phenomenon in modern music culture, that is the musical aspect of radio drama. On the basis of the works created by Andrzej Waligórski – a legend of Polskie Radio [Polish Radio], the author analyzes the phonic material of the artistic radio pieces created at the broadcasting station in Wrocław, which have not yet been examined in this way.

Maryla Renat raises a subject that has not been discussed in musicological literature in the article entitled *Manuscripts of violin works by Marceli Popławski from the collections of the National Library in Warsaw*. The work presents 22 compositions, most of which have never been published and survived only in the form of manuscripts. The author analyzes the musical form of these pieces and describes the composing techniques that were employed in them. She also discusses their lyrical aspect and tackles the issues connected with the specificity of violin playing. The article was created in the wake of the *4th International Scientific Conference "Works of art and musical culture of Slavic countries,"* whose last edition took place on 24 November 2018 at the Jan Długosz University in Częstochowa.

The autobiographical article by **Marcin Tadeusz Łukaszewski** entitled *My own Passion compositions. Inspirations, texts, composing techniques, musical language* is an example of self-reflection and allows us to discover the aesthetic intentions of the composer. It contains precise explanations for all the elements involved in creating religious music, which include the sources of inspiration, the choice of subject matter and means of expression and the performance of the piece.

In the work entitled *Giovanni Gagliardi – a virtuoso and a visionary of the accordion*, **Elżbieta Rosińska** sketches the portrait of a composer and accordionist who is little-known in Poland. He modernized the instrument and expanded

its technical capabilities, thereby contributing to the development of the art of accordion playing.

The text by **Daniel Lis**, entitled *Vladislav Andreyevich Zolotaryov (1942–1975) – an outline biography*, is devoted to a Russian composer and bayanist, whose works are eagerly performed by modern accordionists. The author tells an interesting story, which, to a large extent, concerns the complicated personality of the artist; it is based on Zolotaryov's correspondence and memoirs, the fragments of which are quoted in the article. It is worth adding that not only Polish musicological literature lacks a proper discussion of the composer's oeuvre and achievements.

Beata Urbanowicz outlines the activity of Tadeusz Wawrzynowicz, a distinguished teacher, organizer of musical life and promoter of music, who was associated with Częstochowa. In the work entitled *Tadeusz Wawrzynowicz (1905–1985) – musician and educator*, the author provides chronological information about the music institutions in Częstochowa that were founded and flourished owing to Wawrzynowicz, who served as the head teacher of music schools for 26 years. During the war, he participated in clandestine teaching and afterwards co-founded the symphony orchestra and the Institute of Music, which laid the foundations for later music schools. The article makes use of the valuable source material provided to the author by Wanda Malko – another important figure of the musical life in Częstochowa and the author of press articles and monographs devoted to the musical life and education in this town.

In the article entitled *The works of Mykola Lysenko in Galina Lewicka's performing and journalistic activity*, **Olha Kuznetsova** not only enumerates the many achievements of this distinguished Ukrainian pianist in the field of performing Lysenko's piano pieces, but also makes an attempt to determine Lewicka's contribution to promoting the knowledge of the most prominent Ukrainian composer of the turn of the 19th and 20th century.

Marta Popowska – volume editor



Magdalena DZIADEK

<https://orcid.org/0000-0002-1409-7902>

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Warszawskie sezony Salomei Kruszelnickiej (1898–1902)

Streszczenie

Artykuł jest poświęcony omówieniu działalności artystycznej Salomei Kruszelnickiej w latach 1898–1902. Uwzględniono przede wszystkim jej występy na scenie operowej Warszawskich Teatrów Rządowych. Relację uzupełniono sprawozdaniem na temat pozostałych działań artystki w tym okresie. Praca została napisana w oparciu o materiał źródłowy zebrany w prasie wychodzącej w ośrodkach polskich, Lipsku („Signale für die musikalische Welt”) i Petersburgu (polskojęzyczny tygodnik „Kraj”). Recenzje poświęcone występom Kruszelnickiej stanowią cenny dokument recepcji jej sztuki, a przy okazji tworzą ciekawy obraz wycinka warszawskiej kultury muzycznej przełomu XIX i XX wieku – czasu, w którym starły się ze sobą tradycyjne poglądy na sztukę z prądami modernistycznymi.

Słowa kluczowe: Salomea Kruszelnicka, wokalistyka operowa, opera warszawska, polska kultura muzyczna w czasach zaborów, polska krytyka muzyczna przełomu XIX i XX wieku.

U schyłku XIX wieku i na przełomie stuleci w dziejach opery polskiej najważniejsze wydarzenia to niewątpliwie zaangażowanie na stanowisko dyrektora opery Emila Młynarskiego, premiera *Goplany* Żeleńskiego i pierwsza inscenizacja *Widm* Moniuszki, wreszcie pozyskanie dla zespołu znakomitych solistów. Bezwzględnie na pierwszym miejscu trzeba wymienić Salomeę Kruszelnicką – być może najlepszą Halkę, a na pewno najlepszą Hrabinię w historii opery warszawskiej.

Tymi słowami charakteryzuje stan warszawskiej sceny operowej w latach 1898–1901 Elżbieta Szczepańska-Lange w pracy poświęconej życiu muzycz-

Data zgłoszenia: 7.10.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 23.10.2019/24.10.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 23.10.2019/7.11.2019

Data akceptacji: 24.11.2019

nemu Warszawy w II połowie XIX wieku¹. Emil Młynarski, pracujący poprzednio w Szkole Cesarskiego Towarzystwa Muzycznego w Odessie, otrzymał posadę w Warszawie dzięki protekcji urzędującego w stolicy księcia Aleksieja Obolenskiego (zastępcy generała gubernatora Aleksandra Imeretynskiego). Jako kapelmistrz operowy wystąpił po raz pierwszy 29 marca 1898 roku², prowadząc w Teatrze Wielkim spektakl *Carmen* w zastępstwie chorego Cezara Trombiniego, kierownika artystycznego i pierwszego dyrygenta instytucji. Trombini zmarł w Warszawie 15 sierpnia 1898 roku. Młynarski otrzymał wówczas propozycję objęcia w Teatrze Wielkim stanowiska dyrektora opery polskiej. Do prowadzenia opery włoskiej sprowadzono Vittoria Podestiego. W praktyce to Podesti stał się głównym dyrygentem, prowadząc także niektóre premiery polskie. Za czasów Podestiego i Młynarskiego dyrekcja teatrów warszawskich zgromadziła wyśmienity zespół śpiewaczy. Poza Kruszelnicką znaleźli się w nim także m.in. Mattia Battistini, Giuseppe Russitano, Władysław Floriański, Janina Korolewiczówna, Aleksander Myszuga, Wiktor Grąbczewski, Adam Didur. Reżyserem był Jan Chodakowski, zapamiętany przez historyków jako zagorzały protektor opery polskiej. Przedstawieniami baletowymi dyrygował Stanisław Barcewicz – wybitny skrzypek, profesor Warszawskiego Instytutu Muzycznego. Czasami zatrudniano też kapelmistrza pracującego już za czasów Trombiniego – Francesca Spetrina. Między solistami istniała, jak we wszystkich teatrach świata, zawzięta rywalizacja. Bezpośrednią konkurentką Kruszelnickiej była Janina Korolewiczówna, obdarzona sopranem lirycznym, ale wykorzystywana też do ról koloraturowych. Już jako Korolewicz-Waydowa opublikowała pamiętnik, w którym sformułowała pod adresem Kruszelnickiej kilka insynuacji dotyczących rzekomych działań Ukrainki (jak ją nazwała, wykorzystując aktualne nastroje antyukraińskie polskich czytelników), wymierzonych przeciwko polskim artystom, podjętych w zмовie z rosyjskimi władzami Warszawskich Teatrów Rządowych. Insynuacji tych nie da się potwierdzić źródłowo, dlatego w niniejszym artykule rezygnujemy z ich przytaczania.

Pierwszy sezon, jaki przepracowała w warszawskim Teatrze Wielkim Kruszelnicka, zainaugurowany został 1 października 1898 roku premierą *Cyganerii* pod dyrekcją Vittoria Podestiego, bez udziału nowo zatrudnionej gwiazdy. Warszawski debiut Kruszelnickiej odbył się 4 października – artystka wykonała tytułową rolę w znanej już w Warszawie *Aidzie*, zyskując aplauz publiczności i uznanie prasy. Nawet niezwykle surowy w sądach Aleksander Świętochowski (redaktor czołowego pisma warszawskich pozytywistów³ „Przeglądu Tygodniowego”) napisał po spektaklu, że w owych pochwałach

¹ E. Szczepańska-Lange, *Historia muzyki polskiej*, t. 5: *Romantyzm*, cz. 2B: *Życie muzyczne w Warszawie 1850–1900*, Warszawa 2010, s. 511–512.

² Wszystkie daty odnoszące się do wydarzeń w Warszawie podane zostały w tekście głównym według kalendarza gregoriańskiego.

³ Pozytywistami nazywa się postępowe ugrupowanie polskich literatów i uczonych, którzy – inspirowani przez pisma filozofów i socjologów zachodnich (Comte, Spencer, Darwin, Le Bon,

przypuszczalnie [...] nic, a przynajmniej niewiele było przesady⁴.

7 października 1898 roku Kruszelnicka zaśpiewała partię Halki we wznowionej operze Moniuszki. Spektakl ten był z kolei debiutem Emila Młynarskiego jako nowo zatrudnionego kapelmistrza. Jednak to nie on tryumfował po spektaklu – dość kwaśno przyjętym przez prasę – lecz Kruszelnicka. Antoni Sygietyński, krytyk najbardziej poczytnego dziennika Warszawy – „Kuriera Warszawskiego” – poświęcił występowi artystki kilkadziesiąt wierszy recenzji, zaczynających się od sentencji:

Za to panna Kruszelnicka przeszła wszelkie oczekiwanie⁵.

Wyliczył kilka zalet głosu i talentu śpiewaczki, które będą też dostrzegać inni recenzenci, a więc: bezbłędną technikę wokalną, siłę wyrazu, wysmakowanie artystycznej interpretacji postaci, umiar efektów scenicznych, dążenie do wyeksponowania głębi muzyki i tekstu.

Halka p. Kruszelnickiej to nie pierwsza lepsza dziewczyna wiejska, zbałamucona przez panicza – puentował Sygietyński – to nie pierwsza lepsza warjatka, rzucająca się w nurty rzeki z rozpacy, iż straciła kochanka, ale postać z poematu, jak ją Włodzimierz Wolski w swej wyobraźni pojął, a Moniuszko geniuszem swej muzyki opromienił⁶.

Aleksander Świętochowski ujrzał w Halce Kruszelnickiej wręcz odwrotnie – „prawdziwą wiejską dziewczę, z gruntu dobrą, otwartą i szczerą”, i on jednak na swój sposób docenił artystkę, twierdząc, że

[...] ten występ jeszcze bardziej utwierdził w przekonaniu, że się ma w każdym razie z talentem do czynienia⁷.

Halka utrzymała się już na stałe w repertuarze warszawskiego teatru, jednak już pod koniec stycznia 1898 roku Kruszelnicka odstąpiła tymczasowo swoją rolę w tej operze członkini trupy włoskiej Marii d’Orio.

W kolejnych dniach października 1898 roku Kruszelnicka wystąpiła jeszcze jako Santuzza w *Rycerskości wieśniaczkiej* (pod dyrekcją Francesca Spetrina oraz Balladyna w *Gopłanie* Żeleńskiego (pod dyrekcją Emila Młynarskiego). Oba występy również zasłużyły na gorące pochwały Sygietyńskiego⁸, zwłaszcza drugi –

Tarde) – głosili potrzebę reformy społeczeństwa, a jeżeli chodzi o sztukę – potrzebę wyzwolenia się spod presji zbanalizowanych wzorców sztuki narodowej związanych z estetyką tzw. małego romantyzmu.

⁴ A. Świętochowski, *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 41, s. 453. Podkreślenie M. Dziadek. Wszystkie cytaty źródłowe znajdujące się w tej pracy zostały podane w oryginalnej pisowni.

⁵ A. Sygietyński, *Wczorajsza „Halka”*, „Kurier Warszawski” 1898, 25 września (7 października), nr 277, s. 2–3.

⁶ Tamże.

⁷ A. Świętochowski, *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 42, s. 465.

⁸ Zob.: A. Sygietyński, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1898, 29 września (11 października), nr 281 s. 2; tegoż, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1898, 1 (13) października, nr 283, s. 2–3.

wszak chodziło o operę polską, w której promowanie Sygietyński był osobiście zaangażowany jako członek grupy radykalnie nastawionych literatów młodego pokolenia, kojarzonych z pozytywizmem. Tu należy wyjaśnić, że owa radykalna grupa walczyła o przetrwanie i należyty poziom polskiej sceny operowej w czasach, kiedy hegemonem tej sceny był zespół włoski⁹.

W omawianym okresie o egzystencji spektakli operowych w warszawskim Teatrze Wielkim przesądzał, tak jak na całym świecie, sukces finansowy, stąd nader ostrożna polityka rosyjskiego zarządu teatru w stosunku do polskich śpiewaków i polskiego repertuaru operowego. Politykę tę strona polska utożsamiała jednoznacznie z poczynaniami rusyfikatorskimi warszawskich władz; trzeba jednak pamiętać, że XIX-wieczna Warszawa była ośrodkiem wielonarodowym, w którym o sukcesie dzieł teatralnych decydowała nie sama większość polska, ale także mieszkający tam Żydzi, Rosjanie i Niemcy. Ponadto polskie sfery wyższe ociągały się, jeśli idzie o popieranie sztuki swojskiej¹⁰. Już za czasów Moniuszki odnotowywano brak należytego zainteresowania warszawskiej publiczności polską operą; nawet spektakle ojca opery polskiej nie zawsze zapełniały salę. Natomiast widowiska włoskie cieszyły się dużym zainteresowaniem szerokiej publiczności. Mamy na to dowody w rozmaitych źródłach pamiętnikarskich, na przykład w pamiętnikach czołowego warszawskiego księgarza Ferdynanda Hoesicka.

W okresie poprzedzającym pobyt Salomei Kruszelnickiej na warszawskiej scenie nierzadko zdarzały się zatargi pomiędzy radykalną grupą zwolenników opery polskiej, inspirowaną przez „młodych gniewnych” literatów, takich jak wyżej wspomniani Antoni Sygietyński, czy Aleksander Świętochowski, a artystami włoskimi. Miały one jawne podłoże komercyjne (Polacy ubolewali nad tym, że zagraniczni śpiewacy i dyrygenci otrzymują o wiele większe gaże niż rodzimi artyści) – i ukryte tło polityczne. Zajadle krytykowany przez patriotyczny odłam prasy był np. Mattia Battistini, gdyż wiadano o jego przyjaźni z Marią Andrejewną Hurkową, żoną znienawidzonego generała gubernatora warszawskiego Josifa Hurki¹¹ (Hurko rządził Warszawą w latach 1883–1894). Działalność opery warszawskiej zdominowanej przez Włochów z przesadą krytykowano też z pozycji patriotycznych w prasie zakordonowej – wiele materiałów tego rodzaju trafiało do prasy lwowskiej.

W sezonach artystycznych Kruszelnickiej warszawskim generałem gubernatorem był (do 1900 roku) reprezentujący kurs odwilżowy Aleksandr Imeretyński (m.in. zezwolił na odsłonięcie w Warszawie pomnika Mickiewicza, 1898). W tym okresie o losach spektakli operowych oraz o kontraktach i gażach śpiewa-

⁹ Zespół ten składał się z artystów rozmaitego pochodzenia (nie samych Włochów), śpiewających po włosku.

¹⁰ Zob.: J. Szczublewski, *Publiczność teatralna w Warszawie (1868–1883)*, [w:] *Teatr warszawski II połowy XIX wieku*, red. T. Sivert, Wrocław 1957, s. 73.

¹¹ Zob.: E. Czekalski, *W cieniu zamkowego zegara*, Warszawa 1956, s. 159.

ków przesądzały nadal w niemałym stopniu sprawy zakulisowe – jak się dalej przekonamy, miały one także wpływ na przebieg warszawskiej kariery Kruszelnickiej.

Wracając do omówienia pierwszych miesięcy pobytu artystki w Warszawie, zatrzymamy się na dniu 2 listopada, w którym Kruszelnicka wystąpiła pod dyktando Młynarskiego we wznowieniu Moniuszkowskiej *Hrabiny*. Dzieło ukazało się w nowej efektownej inscenizacji, po 15 latach nieobecności na scenie warszawskiej. Kruszelnickiej partnerowała, podobnie jak w *Goplanie*, Janina Korolewiczówna, a dyrygował Emil Młynarski. Spektakl odniósł ogromny sukces, co prasa zakordonowa przypisała patriotycznej postawie publiczności polskiej, tłumnie przybyłej na premierę i następne przedstawienia. Prorokowano nawet, że sukces *Hrabiny* przypieczętuje klęskę opery włoskiej w Warszawie¹². Tak się oczywiście nie stało. Artystka pojawiała się bowiem równolegle w przedstawieniach włoskich. Już 28 listopada 1898 roku wzięła udział we wznowieniu *Mocy przeznaczenia* Verdiego, pod dyktando Vittoria Podestiego. Partnerował jej Mattia Battistini. Opinia Antoniego Sygietyńskiego o kreacji Kruszelnickiej, jak i całym przedstawieniu, była negatywna. Pisał, z oczywistą tendencją nakazującą lekceważyć przedsięwzięcie należące do Włochów:

Panna Kruszelnicka w roli Eleonory wyzbyła się najpiękniejszej cechy swego talentu: wyrazu artystycznego interpretacji. Wprawdzie jej głos brzmiał metalicznie, dźwięcznie i czysto, lecz frazowaniu zbywało na wytworności muzycznej i na pogłębieniu psychologicznym, wskutek czego wada stała *tremolowania* głosem uwydatniła się niepomierne. A przytem uwaga poboczna: Panna Kruszelnicka za mało studiowała ruchy rąk i ciała w rzeźbie. Aktor na scenie jest żywym posągiem. Eleonora panny Kruszelnickiej była żywą, lecz nie była posągową¹³.

5 grudnia 1898 roku Kruszelnicka wystąpiła, pod kierownictwem Podestiego, w roli Walentyny w *Hugonotach* Meyerbeera. Obowiązek napisania recenzji z tego spektaklu Antoni Sygietyński odstąpił redakcyjnemu koledze Benedyktowi Filipowiczowi, co można odczytać jako kolejną demonstrację lekceważenia występów artystki u Włochów¹⁴. Dwa tygodnie później (16 grudnia) nasza bohaterka zaśpiewała u boku Battistiniego główną rolę żeńską w *Trubadurze* Verdiego, tuż przed świętami Bożego Narodzenia (22 grudnia) dała się słyszeć w *Balu maskowym* tegoż kompozytora (było to benefisowe przedstawienie na rzecz Battistiniego), a 8 stycznia 1899 roku wystąpiła pierwszy raz jako Rachela w *Żydówce* Halevy'ego. Wydarzenia te także nie doczekały się większego rezonansu, gdyż prasa, na czele z „Kurierem Warszawskim”, zajęta była śledzeniem niebywałego sukcesu *Hrabiny* – do 9 lutego 1899 roku dano 25 spektakli tej opery przy całkowicie wyprzedanej sali, a jej główni wykonawcy: Kruszelnicka, Korolewiczówna i Młynarski – święcili prawdziwe tryumfy. Jedynie „Przegląd Tygodniowy”, z czasem coraz bardziej dystansujący się od zgiełku wywołanego przez

¹² Zob. E. Szczepańska-Lange, dz. cyt., s. 517.

¹³ A. Sygietyński, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1898, 17 (29) listopada, nr 330, s. 3.

¹⁴ Zob.: B. Filipowicz, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1898, 24 listopada (6 grudnia), nr 337, s. 3.

patriotycznie usposobiony odłam dziennikarzy, wyraził *votum separatum*. W fe-
lietonie *Echa warszawskie* Świętochowski napisał odnośnie do tryumfu *Hrabiny*:

Otóż z ręką na sercu powiedzieć mogę, iż obecnych wykonawców *Hrabiny* kuryery z p. Sygietyńskim na czele przereklamowały nad zasługi. Przysiągłbym prawie, że nie o takim Podczaszycu, Dzidzim, Kaźmierzu marzył ś.p. Moniuszko, że nie zgodziły się z p. Kruszelnicką na pojęcie w wykonaniu ostatniej brawurowej arii [...]. Nie można brać postaci *Hrabiny* tak „moderne”, nie można utrzymywać, że ta kobieta była tak lekko-myślną, że nic zgoła nie czuła [...] ¹⁵.

Na fali olbrzymiego sukcesu *Hrabiny* Młynarski zdecydował się wystawić kolejną operę Moniuszki – *Straszny dwór*. Ściśle rzecz ujmując, plan wystawienia tej opery powstał już jesienią poprzedniego roku (ogłoszono go nawet w prasie), lecz prawdopodobnie władze teatralne wyraziły sprzeciw. Dzieło to było bowiem od czasu spektakli premierowych (1865) zakazane przez cenzurę, gdyż zawarte w nim aluzje patriotyczne wywołały niebezpieczny entuzjazm polskiej publiczności. W końcu jednak doszło do premiery – *Straszny dwór* ukazał się na warszawskiej scenie 22 lutego 1899 roku. Kruszelnicka nie wzięła w nim udziału. Nie występowała także we wznowionej w podobnym czasie jednoaktówce *Verbum nobile* Moniuszki. Pojawiła się natomiast na dwóch koncertach o mieszanych programach, organizowanych w Warszawie i w Łodzi, a ponadto doczekała się swego pierwszego benefisu. W jego ramach zaśpiewała (14 marca 1899) Halkę. O benefisie artystki napisało „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, sugerując, że była to nagroda władz teatralnych w zamian za daną przez nią obietnicę pozostania w Warszawie; rozniosła się bowiem pogłoska, że o pozyskanie Kruszelnickiej na sezon wiosenny zabiega londyńska opera Covent Garden ¹⁶. Rola Halki powtórzyła następnie artystka jeszcze kilka razy. Nadal w programie figurowała *Hrabina* z jej popisową rolą (na 12 kwietnia 1899 przypadło 35. przedstawienie tej opery), a ponadto wznowiono *Roberta Diabła* Meyerbeera, w którym wykonywała rolę Alicji (Roberta grał Giuseppe Russitano). Nowy recenzent „Kuriera Warszawskiego” Aleksander Poliński – w porównaniu z Sygietyńskim neutralny w opiniach, stroniący od jawnych wycieczek politycznych ¹⁷ i dość konserwatywny – przyznał, że Kruszelnicka zaśpiewała swą rolę „prześlicznie” ¹⁸, nie wdając się w szczegóły.

Kolejny miesiąc upłynął na realizacji bieżącego repertuaru; przedstawień było mniej niż zwykle, gdyż równoległe w Teatrze Wielkim odbywały się wy-

¹⁵ *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1899, nr 5, s. 54.

¹⁶ -a-. [A. Rajchman], *Salomea Kruszelnicka*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1899, nr 806, s. 115.

¹⁷ Przynajmniej w opisywanym okresie. Poliński, dziś zapamiętany głównie jako historyk muzyki polskiej, był uczestnikiem antycarskiego powstania z 1863 roku, co ujawniono dopiero w jego nekrologach opublikowanych za kordonem. Swój patriotyzm o odcieniu antycarskim zademonstrował Poliński kilkakrotnie w okresie rewolucji 1905 roku, kiedy cenzura uległa złagodzeniu.

¹⁸ A. Poliński, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1899, 10 (22) marca, nr 81, s. 3.

stępy teatru rosyjskiego (trupy z Teatru Małego w Moskwie), zresztą bojkotowane przez radykalną część publiczności polskiej¹⁹.

Sezon 1898/1899 ukoronowała premiera *Eugeniusza Oniegina* Czajkowskiego (4 maja 1899) z Kruszelnicką, Battistinim, Giuseppem Russitanem i Aristodemem Silichem w głównych rolach. Operę śpiewano po włosku, dyrygował Podesti, scenografię przygotował Józef Chodakowski. W niektórych źródłach można przeczytać, jakoby premiery oper rosyjskich na warszawskiej scenie (uprzednio wprowadzono do repertuaru *Jolanę* Czajkowskiego i *Demona* Rubinsteina) miały być swego rodzaju haraczem – zapłatą Chodakowskiego za możliwość grania oper polskich²⁰. Sprawa nie jest jednak oczywista. Należy bowiem wziąć pod uwagę to, że Rubinstein i Czajkowski cieszyli się w Warszawie wielkim szacunkiem, jak wszyscy uznani przedstawiciele muzyki wysokiej. Anton Rubinstein był w omawianym okresie stałym gościem w Warszawie; on i jego brat byli honorowymi członkami Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego; czołowe utwory instrumentalne Antona Rubinsteina i Piotra Czajkowskiego wprowadzono do programów koncertów symfonicznych orkiestry operowej, zainicjowanych w 1885 roku. W styczniu 1892 roku Czajkowski osobiście zjawił się w Warszawie, prowadząc koncert autorski w Teatrze Wielkim. W ogólności przepaść pomiędzy kulturą polską i rosyjską w Warszawie okresu zaborów, o jakiej wielokrotnie pisano, w rzeczywistości nie była bardzo głęboka. W kręgach patriotycznych istniał honorowy zakaz słuchania rosyjskiej muzyki rozrywkowej²¹, notorycznie demonstrowano też w czasie wykonywania hymnu cesarskiego w teatrach. Z drugiej jednak strony, zawodowi kompozytorzy wykonywali gesty hołdownicze w postaci dedykacji dla cara i członków dworu; niektórzy (jak Apolinary Kątski, dyrektor warszawskiego Instytutu Muzycznego) bywali w siedzibie generała gubernatora na Zamku Królewskim oraz w rosyjskich salonach (łączniczką między polskim i rosyjskim środowiskiem muzycznym była słynna opiekunka artystów Maria Kalergis-Muchanow). Artyści polscy, jak wspomniany wyżej Emil Młynarski, zabiegali o protekcję wysoko postawionych urzędników rosyjskich, a wielu z nich, począwszy od Moniuszki, było zainteresowanych realizowaniem kariery w Petersburgu czy Moskwie²².

Odgłosy prasy po premierze *Eugeniusza Oniegina* były bardzo dobre. Aleksander Poliński napisał dla „Kurieru Warszawskiego” duży tekst drobiazgowo analizujący libretto i muzykę oraz przynoszący ogólne oceny wykonania. Na pierwszym miejscu postawił krytyk parę głównych bohaterów, odgrywanych

¹⁹ Zob.: W. Zwinogrodzka, *Przypadki bojkotu w życiu teatralnym Warszawy*, [w:] *Z domu niewoli. Sytuacja polityczna a kultura literacka w drugiej połowie XIX wieku*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1988.

²⁰ Zob.: E. Szczepańska-Lange, dz. cyt., s. 508.

²¹ Zob.: J. Korolewicz-Waydowa, *Sztuka i życie. Mój pamiętnik*, Wrocław 1969.

²² Zob.: M. Dziadek, *Warszawa–Petersburg. Kontakty muzyczne dwóch stolic na przełomie XIX i XX wieku*. „Muzyka” 2009, nr 3, s. 181–204.

przez Kruszelnicą i Battistiniego²³. Omawiana recenzja jest pozbawiona jakichkolwiek aluzji antyrosyjskich, wręcz przeciwnie – Poliński przedstawił podstawę tekstową opery – poemat Puszkina – jako wzorcowy przykład rosyjskiej sztuki narodowej – dzieło o „olbrzymim znaczeniu politycznym i społecznym”²⁴. Swoją opinię poparł myślą Wissariona Bielinskiego – filozofa niezmiernie rzadko cytowanego w Polsce. Warto też dodać, że komentując wielkość opery Czajkowskiego, Poliński poinformował o jej sukcesie na zachodzie Europy. Inni, mniej odważni recenzenci starannie unikali pisania o *Onieginie* w kontekście sztuki rosyjskiej. „Wypożyczony” przez „Przegląd Tygodniowy” Feliks Starczewski posłużył się w stosunku do muzyki Czajkowskiego bardziej ogólnym określeniem „słowiańska”; przystosowując się do krytycznej linii tego pisma, znalazł w spektaklu usterki wykonawcze, u Kruszelniczej wykrył np. zmęczenie głosu²⁵.

Eugeniusz Oniegin grany był do końca sezonu przy całkowicie wyprzedanej sali (począwszy od 13. przedstawienia, w międzyaktach wprowadzono tańce z udziałem tria przybyłych na *tournee* do Warszawy tancerzy z Teatru Maryjskiego w Petersburgu, m.in. Matyldy Krzesińskiej), na zmianę z wciąż cieszącymi się uznaniem *Hrabina*, *Halką*, *Goplaną* i *Żydówką* oraz wznowionym w drugiej połowie maja *Faustem* Gounoda (tu główne role przypadły Janinie Korolewiczównie i Battistinemu; ta sama para występowała także w powtarzanych jeszcze spektaklach *Demon*).

Pod koniec sezonu (29 maja) Kruszelnicka wystąpiła jako Elwira we wznowieniu *Ernaniego* Verdiego, przygotowanym na benefis Battistiniego, który żegnał się ze sceną warszawską, udając się za granicę. Aleksander Poliński potraktował zarówno samą operę, jak i artystów, uprzejmie, aczkolwiek bez przesadnych zachwyty (zauważył np. kilka potknięć intonacyjnych primadonny)²⁶.

15 czerwca opera warszawska rozpoczęła – 40. spektaklem *Hrabiny* – sezon letni, na który zaproszono kilkoro artystów z zewnątrz, m.in. Władysława Floriańskiego z Pragi. Grano do końca lipca 1899 roku opery z bieżącego repertuaru, jak również „odgrzane” na lato stare spektakle: *Pajace* Leoncavalla dla Janiny Korolewiczówny, a dla Floriańskiego – *Lohengrina*. W operze Wagnera wystąpiła także Kruszelnicka. 1 lipca rozstała się z publicznością warszawską jako Hrabina, udając się na dłuższy urlop za granicę.

Artystka powróciła do Warszawy z końcem września, by zainaugurować kolejny sezon operowy występem w *Hugonotach* (1 października 1899 roku; partnerował jej pozyskany w miejsce Battistiniego Adam Didur). W kolejnych dniach pokazała się publiczności w *Halce*, *Aidzie* i *Cyganerii*. *Hugonotów* powtórzono 9 października, jednak Kruszelnicą musiała awaryjnie zastąpić Maria d’Orio,

²³ A. Poliński, *Eugeniusz Oniegin*, cz. II, „Kurier Warszawski” 1899, 24 kwietnia (6 maja), nr 124, s. 2.

²⁴ Tenże, *Eugeniusz Oniegin*, cz. I, „Kurier Warszawski” 1899, 23 kwietnia (5 maja), nr 123, s. 1.

²⁵ F. Starczewski, *Piotr Czajkowski, Oniegin* [...], „Przegląd Tygodniowy” 1900, nr 19, s. 224.

²⁶ A. Poliński, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1899, 18 (30) maja, nr 147, s. 3.

gdyż gwiazda – jak podano w prasie – zasłabła²⁷. Niedyspozycja śpiewaczki nie trwała na szczęście długo – już 11 października pojawiła się na scenie w *Cyganerii*. Do końca roku zagrała w kilkunastu przedstawieniach znajdujących się w bieżącym repertuarze, jak również we wznowieniu *Mefista* Arriga Boita (22 listopada). 14 listopada wystąpiła wraz z grupą wybitnych polskich artystów: skrzypkami Emilem Młynarskim i Stanisławem Barcewiczem oraz pianistą Aleksandrem Michałowskim – w pałacu w Skierniewicach przed carem Mikołajem II i jego rodziną²⁸; prasa polska nie skomentowała faktu, iż Kruszelnicka wykonała na tym koncercie ukraińską pieśń ludową²⁹, prawdopodobnie dlatego, że w omawianym czasie dominowała jeszcze w polskim dyskursie wizja kultury ukraińskiej jako odmiany kultury polskiej, zatem nie odebrano tego jako ewenementu. Dziennikarze nagłośnili natomiast występ Kruszelnickiej na koncercie, którego dochód przeznaczony był na wsparcie tzw. Kasy Literackiej (26 listopada). Podkreślono życzliwość dyrekcji teatru, która wyjątkowo zezwoliła na ten występ (w kontrakcie Kruszelnickiej obowiązującym w omawianym sezonie figurował zakaz udzielania się na koncertach poza teatrem)³⁰. Gwiazda wystąpiła na rzecz literatów wspólnie z elitą polskich artystów, tj. solistami opery Janiną Korolewiczówną, Wiktorem Grąbczewskim i Adamem Didurem, aktorem Bolesławem Ładnowskim, pianistą Aleksandrem Michałowskim oraz młodym skrzypkiem Pawłem Kochańskim (uczniem Młynarskiego). Wykonała arię z *Afrykanki* Meyerbeera oraz pieśń Paderewskiego *Gdy ostatnia róża zwiędła*. W recenzji z tego koncertu, napisanej przez redaktora „Kuriera Warszawskiego” Mariana Gawalewicza, na co dzień z zapalem popierającego Kruszelnicką, znalazła się niezbyt taktowna aluzja co do gwiazdorskiego stanowiska, jakie zajęła artystka w sztuce miejscowej:

Gdybym miał pióro i zapal Sygietyńskiego [...], napisałbym pean na cześć divy Kruszelnickiej, która, nawet będąc „Afrykanką”, nie przestaje ani na chwilę być „Hrabinią”; wczoraj śpiewała arię Meyerbeera i zdawało się, że wszystkie perły i brylanty, które ze słowiczego gardła wyrzuciła, nanizaly się same na sznurki i otoczyły jej szyję drogocenną kolją.

Wiem jednak, że cała kadzielnica pochwał w mych rękach wywołałaby na piękne usta naszej primadonny tylko jeden z tych majestatycznych jej uśmiechów, który zdaje się mówić:

- Wiem, wiem. Śpiewam jak cherub, a wyglądam jak królowa.
- Pozostałoby mi wtedy tylko skłonić się pokornie i szepnąć:

²⁷ [b.n.a], bez tytułu, „Kurier Warszawski” 1899, 28 września (10 października), nr 280, s. 1.

²⁸ W Skierniewicach i pobliskiej Spale znajdowały się dobra nadane wielkiemu księciu Konstantemu; car i jego rodzina chętnie polowali na tych terenach. W haśle osobowym Kruszelnickiej zamieszczonym w *Grosser Sängerlexicon* autorstwa K.J. Kutscha i L. Riemensa (wyd. 3, Bern – München 1999, s. 1930) błędnie podano, że omawiany epizod miał miejsce w Petersburgu.

²⁹ Zob.: A. Korzeniowska-Bihun, *Genderowy i narodowy dyskurs w biografii Salomei Kruszelnickiej*, https://www.researchgate.net/publication/288617189_Genderowy_i_naro... [stan z 2.01.2018].

³⁰ W przyszłości zgoda dyrekcji na występy Kruszelnickiej w koncertach dobroczynnych będzie wydawana częściej.

– Tak, pani...

Nie wiem czemu, ale wobec panny Korolewiczówny czułbym się śmielszym, gdyby z uśmieżkiem Broni na ustach spytała:

– I jakże? Dobrze dziś śpiewałam?³¹

22 grudnia 1899 roku Kruszelnicka zaśpiewała po raz ostatni w schodzącej na razie z afisza *Hrabinie*, a dzień później zaśpiewała Halkę, żegnając się tą rolą z Warszawą na sezon zimowy. Spędziła go w Petersburgu na występach z trupą włoską w teatrze konserwatorium³², razem z kapelmistrzem Podestim, również zaproszonym na zimę do Petersburga. Wykonywała główne role w *Aidzie* (tą rolą zadebiutowała w Petersburgu), *Mefistofelesie* Boita i *Balu maskowym* Verdiego. Z tego, co wiadomo na podstawie polskich źródeł prasowych, 24 stycznia czasu miejscowego artystka wzięła także udział w koncercie dobroczynnym w stolicy Cesarstwa, który zgromadził rosyjską elitę i odniósł olbrzymi sukces³³, a 6 lutego czasu miejscowego odbył się jej benefis; wykonała ponownie *Aidę*, w miejsce zaplanowanej pierwotnie *Halki* (w języku włoskim), gdyż – jak podał petersburski polskojęzyczny tygodnik „Kraj” – nie udało się sporządzić na czas włoskiego przekładu partii chóru³⁴. Udane występy Kruszelnickiej w Petersburgu zostały odnotowane jako bardzo udane przez korespondenta lipskiej gazety „Signale für die musikalischeWelt”³⁵.

Z pobytu Kruszelnickiej w Petersburgu skorzystał dziennikarz „Kraju”, robiąc z nią wywiad. W wywiadzie tym artystka określiła się jako

włoska śpiewaczka, najwyraźniej włoska, z natury uzdolnienia, z wyboru, z metody, z zamięłowania – jak pan chce!³⁶,

zaś swój pobyt w Warszawie określiła jako etap przejściowy w drodze do podbicia Zachodu³⁷. Wypowiedź artystki została natychmiast skomentowana przez patriotycznie i równocześnie antywłosko usposobionych warszawskich dziennikarzy, o czym piszą m.in. Hałyna Tychobajewa i Iryna Kryworuczka w swojej książce *Sołomija Kruszelnyćka. Mista i sława* (Lwów 2009), podsumowując, że koronnym argumentem polskich dziennikarzy przeciwko Kruszelnickiej miało być to, że niechętnie występowała w operach polskich, zwłaszcza Moniuszki³⁸. Argument ten jest absurdalny, nie tylko dlatego, że, jak już wiemy, swoją pozycję w Warszawie Kruszelnicka zdobyła licznymi występami w dwóch

³¹ M. Gawalewicz, *Na Kasę literacką*, „Kurier Warszawski” 1899, 15 (27) listopada, nr 328, s. 3.

³² Zob.: *Dur und Moll*, „Signale für die musikalische Welt” 1899, 14 października, nr 49, s. 774.

³³ [b.n.a.], *Wiadomości bieżące*, „Kraj” 1900, 28 stycznia (9 lutego), nr 4, s. 20.

³⁴ [b.n.a.], *Wiadomości bieżące*, „Kraj” 1900, 4 (16) lutego, nr 5, s. 19.

³⁵ Galberti, *Die italienische Opern-Saison in St. Petersburg*, „Signale für die musikalische Welt” 1900, 24 lutego, nr 19, s. 289–290.

³⁶ [Mat.], *U primadonny*, „Kraj” 1900, 21 stycznia (2 lutego), nr 3 s. 43.

³⁷ Tamże.

³⁸ Cyt. za: <http://www.maestro.net.pl/index.php/5877-genderowy-i-narodowy-dyskurs-w-biografii-salomei-kruszelnickiej?limitstart=0> [stan z 31.12. 2017].

operach Moniuszki – *Halce* i *Hrabinie*, ale i dlatego, że innych oper polskich z rolami przeznaczonymi dla sopranu dramatycznego, poza *Goplaną*, w tym czasie w repertuarze Teatru Wielkiego nie było. W 5. numerze „Kraju” ukazało się wyjaśnienie, w którym dziennikarz wziął na siebie odpowiedzialność za całą „afere”, sugerując dyplomatycznie, że „słowo drukowane nie dość ściśle oddało myśl artystki”, która:

[...] wie o tem dobrze, że gdzieindziej [tj. we Włoszech – przyp. M. Dziadek] spotkać ją może wyższe uznanie, ale serdecniejszego niż w Warszawie nigdzie nie znajdzie. Są to rzeczy, które obowiązują i których się nie zapomina³⁹.

Paradoksalnie, w tym samym czasie, w którym rozgrywał się omawiany epizod, w prasie rosyjskiej rozgorzała awantura o to, że artystka poleca wciągać na afisze swoje nazwisko w wersji polskiej, a nie rosyjskiej⁴⁰. Pretensje tygodnika „Swiet” i replikę pisma „Petersburgskie Nowosti” na ten temat przytoczył „Kraj”⁴¹. Tenże tygodnik zamieścił w kolejnym numerze dyplomatyczną informację:

„Incydent” z panną Kruszelnicką został zamknięty ku ogólnemu zadowoleniu. Usiłowania maleńkiego kółka, ażeby z powodu interview, zamieszczonego w „Kraju”, urządzić przeciw niej po powrocie do Warszawy demonstrację, spełzły na niczem; zwyciężył zdrowy rozsądek. Artystka nigdy się z tem nie kryła, że jest „rusinką”. To jej przywiązanie do biednej podkarpackiej narodowości należy uszanować. Nigdy zresztą nie stało ono w sprzeczności z jej polskimi sympatiami i wdzięcznością dla Warszawy⁴².

Kółko wrogo nastawione do Kruszelnickiej (jak można się domyślić, jego przywódcą był Antoni Sygietyński) było w istocie niewielkie. Pretensje do artystki nie przedostały się na łamy żadnej z wpływowych gazet.

W czasie nieobecności Kruszelnickiej w Warszawie jej role przejęły włoska śpiewaczka Rosini-Lunardi oraz Polka ze Lwowa Mira Heller. Ta ostatnia przejęła kilka ról Kruszelnickiej, miała też zaśpiewać rolę Balladyny w *Goplanie*, jednak do tego nie doszło. Zdaniem komentatora „Przeglądu Tygodniowego”, Mira Heller nie spotkała się z takim uznaniem krytyki (a konkretnie: Antoniego Sygietyńskiego), na jakie zasługiwała. Powód był prosty:

Dwie matki w ulu być nie mogą, jedną z nich bezwarunkowo zabijają. [...]. Rój nasz ma już matkę Kruszelnicką. A więc [...]⁴³.

W omawianym czasie przygotowywano się do premiery scenicznej wersji *Widm Moniuszki* i *Zamku na Czorsztylinie* Kurpińskiego (20 lutego). Oba spektakle szybko zeszyły z afisza.

³⁹ *W Petersburgu*, „Kraj” 1900, 4 (16 lutego), nr 5, s. 19.

⁴⁰ Pochodzenie ukraińskie gwiazdy utożsamiono z rosyjskim, mimo iż miejsce urodzenia gwiazdy znajduje się na terenie Galicji Zachodniej, która należała do Austrii.

⁴¹ [b.n.a], *Przegląd prasy*, „Kraj” 1900, 25 lutego (9 marca), nr 8, s. 17.

⁴² W. Ad., *Od Redakcji*, „Kraj” 1900, 3 (16) marca, nr 9, s. 21.

⁴³ [b.n.a], *Echa warszawskie*, *Przegląd Tygodniowy* 1900, 15 (27) stycznia, nr 5, s. 39.

Kruszelnicka powróciła do Warszawy 5 marca. „Kurier Warszawski” powrót artystki (która witała publiczność warszawską *Halką*) uczcił notką mieszczącą w sobie wyraźną aluzję do dopiero co zakończonego sporu:

Od jutra więc zaczyna się nowy sezon opery. Znakomita artystka, której Warszawa zawdzięcza nawrót swoich upodobań do opery moniuszkowskiej, panna Salomea Kruszelnicka, wstrząśnie jutro słuchaczami do głębi duszy, jako Halka⁴⁴.

Do początku maja Kruszelnicka pokazywała się na scenie z rzadka, gdyż przedstawienia operowe ograniczono z powodu kolejnej wizyty w Teatrze Wielkim dramatycznego zespołu rosyjskiego, a poza tym dano więcej oper z rolą sopranu lirycznego z okazji gościnnej wizyty włoskiej sopranistki Luisy Tetrazzini (znanej już wtedy z występów w Petersburgu). Jakby przypieczętowując przyznaną jej przez bezstronnych obserwatorów rolę promotorki opery polskiej, Kruszelnicka zaśpiewała główną rolę (Amelii) w kolejnej prapremierze polskiej – *Mazepie* Adama Münchheimera (1 maja, razem z d’Orio i Didurem; przedstawienie reżyserował Chodakowski, dyrygował Emil Młynarski). Krytycy robili wszystko, żeby wspomóc powodzenie tej opery, jednak przedstawienie szybko zeszło z afisza. W XX wieku opera ta nie była wznawiana; dziś jest jedynie pozycją historyczną.

Przed końcem sezonu zimowo-wiosennego dyrekcja teatralna zezwoliła na kolejny benefis Kruszelnickiej. W tym celu wciągnięto na afisz *Hrabinę*. Wśród recenzji napisanych po spektaklu na uwagę zwraca anonimowy tekst opublikowany w „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym”, w którym zapewniono, iż entuzjazm publiczności podzieliła Janina Korolewiczówna, sugerując tym samym niedwuznacznie istnienie rywalizacji pomiędzy dwoma artystkami⁴⁵.

29 maja artystka wzięła też, wspólnie ze śpiewakami: Janiną Korolewiczówną, Mattią Battistinim i Aleksandrem Myszugą oraz pianistką Marią Wąsowską-Badowską, udział w koncercie autorskim Władysława Żeleńskiego – wybitnego polskiego kompozytora działającego wówczas w Krakowie (dyrektora tamtejszego konserwatorium), który odbył się w Teatrze Wielkim z udziałem orkiestry operowej. Zaśpiewała dwa utwory Żeleńskiego: *Pieśń Jaruhy* i *Księżę pamiątek*⁴⁶.

W sezonie letnim 1900 roku Teatr Wielki nie pracował. W tym czasie Salomea Kruszelnicka najprawdopodobniej wyjechała z Warszawy.

Sezon jesienny 1900 roku zaczął się dla artystki od powtórki roli Halki. Następnie publiczność warszawska zobaczyła ją u boku Władysława Floriańskiego we wznowieniu *Lohengrina* Wagnera. W tym czasie przygotowywano premierę *Purytanów* Belliniego, w której wystąpiła Luisa Tetrazzini. Zająła ona miejsce Korolewiczówny, która udała się na występy gościnne do Lwowa i Kijowa (wró-

⁴⁴ [b.n.a.], *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1900, 23 lutego (7 marca), nr 66, s. 4.

⁴⁵ [Interim], *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1900, nr 872, s. 282.

⁴⁶ W. Bogusławski, *Na scenie i na estradzie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 23, s. 456.

ciła 25 listopada). Wskutek niedyspozycji Tetrzzini – Kruszelnicka musiała przejąć rolę Małgorzaty w *Fauście*, dotąd śpiewaną przez Korolewiczównę; powtórzyła następnie swoje najlepsze role w *Halce*, *Cyganerii*, *Aidzie*, *Rycerskości wieśniaczej* itd. Występowała często, gdyż choroba Tetrzzini przedłużyła się, zmuszając Włoszkę do rezygnacji z udziału w warszawskim sezonie, a dyrekcję – do „łatania” repertuaru innymi spektaklami niż te, które zaplanowano. Tak przeszedł październik. Z początkiem listopada wyjechała z kolei na krótki urlop Kruszelnicka. Prasa polska nie poinformowała, gdzie się gwiazda udała. Być może pojechała do Włoch – ten kraj jako miejsce wyjazdów Kruszelnickiej w latach warszawskich podaje kilka źródeł encyklopedycznych⁴⁷. Dyrekcja teatralna powzięła pomysł wystawienia w czasie nieobecności Kruszelnickiej *Sprzedanej narzeczonej* Smetany z Korolewiczówną, Floriańskim, Didurem i Młynarskim jako dyrygentem⁴⁸. Przedsięwzięcie to nie zostało jednak zrealizowane⁴⁹. Natomiast 10 listopada powrócił do Warszawy na występy gościnne Battistini. Z myślą o nim zaczęto przygotować wznowienie *Giocondy* Ponchiello.

W omawianym czasie pierwszym tenorem opery warszawskiej był Władysław Floriański i to on zaśpiewał główną rolę męską w polskiej premierze *Damy pikowej* Czajkowskiego, która miała miejsce 8 listopada 1900 roku (uprzednio Floriański wykonywał tę rolę w Pradze, w obecności samego Czajkowskiego, a następnie w Petersburgu). Partię Elizy wykonywała Salomea Kruszelnicka, dyrygował Vittorio Podesti. Oceny samej opery, jak i udziału w niej Kruszelnickiej były bardziej powściągliwe niż w przypadku *Oniegina*. Aleksandrowi Polińskiemu najbardziej przypadł do gustu Floriański jako Herman, natomiast co do Kruszelnickiej stwierdził, iż

nie znalazła w roli Elizy dobrej sposobności do wykazania swych niepospolitych zdolności aktorskich⁵⁰.

14 listopada odbyło się wznowienie *Giocondy* z Floriańskim i Kruszelnicką w rolach głównych. Zdaniem Polińskiego, tym razem to Kruszelnicka stała się główną bohaterką przedstawienia, zaćmiewając Battistiniego „tak wielkim artyzmem, jakiego się nawet po niej nie spodziewaliśmy”⁵¹. W listopadzie wznowiono jeszcze drugą operę dla Battistiniego – *Hamleta* Thomasa. Główną rolę żeńską objęła w niej ozdrowiała Tetrzzini.

⁴⁷ W haśle osobowym Kruszelnickiej w *Encyklopedii muzycznej PWM*, autorstwa Haliny Sieradz, wymienione są: Neapol, Brescia, Genua i Mediolan, z kolei Susan Blyth-Schofield, autorka hasła Kruszelnickiej w nowym wydaniu encyklopedii *Musik in Geschichte und Gegenwart* informuje, że w omawianym okresie artystka występowała w Parmii.

⁴⁸ [Inf.], *Teatr i Muzyka*, „Kurier Warszawski” 1900, 17 (30) października, nr 300, s. 1.

⁴⁹ *Sprzedana narzeczonej* została wystawiona po raz pierwszy w Warszawie w roku 1895, na deskach Teatru Nowego (operetkowego). Na scenę Teatru Wielkiego weszła ostatecznie dopiero w 1903 roku. Rok wcześniej został tam wystawiony *Dalibor*.

⁵⁰ A. Poliński, *Dama pikowa*, „Kurier Warszawski” 1900, 27 października (9 listopada), nr 310, s. 3.

⁵¹ A. Pol.[iński], *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1900, 2 (15) listopada, nr 316, s. 4.

9 grudnia w warszawskim Teatrze Wielkim odbyła się wielka uroczystość – 500. przedstawienie *Halki*. W tym dniu dano dwa przedstawienia opery Moniuszki – popołudniowe z Kruszelnicą i Sienkiewiczem w rolach głównych, i wieczorne – w którym jako Halka zaśpiewała Korolewiczówna, a partnerował jej Floriański. Wcześniej Kruszelnicka zajęła się, wraz z mającymi jej partnerować kolegami, osobiście sprzedażą biletów na popołudniowe przedstawienie, z którego dochód przeznaczono dla rodziny Moniuszki (uzbierano, jak oszacował „Kurier Warszawski”, ok. 5000 rubli). Termin całego wydarzenia planowano początkowo na 2 grudnia; przesunięto go o tydzień z powodu zakulisowego sporu. „Kurier Warszawski” z 21 listopada podał bowiem pierwotnie planowaną żeńską obsadę obu spektakli – odwrotną do ostatecznej. Być może Korolewiczówna poczuła się poniżona propozycją wystąpienia w koncercie popołudniowym. Decyzję o zmianie daty 500. spektaklu *Halki* podjęto 26 listopada, a w dniu następnym poinformowano o zamianie głównych wykonawczyń. Tymczasem 30 listopada zmarł niespodziewanie generał gubernator warszawski Aleksandr Imeretyński⁵². Nie wpłynęło to jednak na bieg spraw teatralnych; przedstawienia pomiędzy 30 listopada i 9 grudnia odbyły się według planu.

W dzień jubileuszu „Kurier Warszawski” zamieścił obszernie materiały na temat *Halki* i jej autora. Poinformowano też drobiazgowo o kolejnym gościu Salomei Kruszelnickiej, nazwanej przez redakcję „najbardziej utalentowaną i uznaną Halką”. Mianowicie primadonna zadała sobie trud, by odnaleźć mieszkającą w przytułku dla ubogich pierwszą wykonawczynię roli Halki (w premierze wileńskiej) – Walerię Rostkowską. Zaprosiła ją na jubileuszowe przedstawienie opery do swej loży i złożyła dar pieniężny na poprawę warunków życia 75-letniej artystki⁵³.

Fakt dwukrotnego wykonania *Halki* w dniu 9 grudnia przez rywalizujące ze sobą gwiazdy – Kruszelnicą i Korolewiczównę – stanowił znakomitą okazję do porównań. Krytycy jednak z niej nie skorzystali. Aleksander Poliński zrezygnował w ogóle z oceniania śpiewaczek, tłumacząc się tym, że obie słyszano w roli Halki już wiele razy⁵⁴. Ogólny przekaz prasy był jednak jednoznaczny: najlepszą Halką mianowano w Warszawie Kruszelnicą. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” opublikowało *facsimile* napisanej przez nią karty, zawierającej następujące zwierzenie:

„Halka”! najrzewniejsza rola, jaką śpiewałam. Jeżeli zrozumiałam dobrze naszego Mi-
strza – szczęśliwą jestem. Salomea Kruszelnicka⁵⁵.

⁵² Nowym generałem gubernatorem został M. Czertkow.

⁵³ [tekst bez nazwiska autora i tytułu], „Kurier Warszawski” 1900, 26 listopada (9 grudnia), nr 340, s. 4. Kolejnym gestem na rzecz zubożałej śpiewaczki był koncert artystów operowych z Kruszelnicą, Korolewiczówną, Floriańskim, Didurem, występującymi jako skrzyppkowie Emilem Młynarskim i Pawłem Kochańskim oraz wiolonczelistą Antonim Cynkiem w Salach Redutowych Teatru Wielkiego w dniu 13 maja 1901 roku.

⁵⁴ A. Pol.[iński], *Jubileusz „Halki”*, „Kurier Warszawski” 1900, 27 listopada (10 grudnia), nr 341, s. 2.

⁵⁵ [tekst bez nazwiska autora i tytułu], „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1900, nr 897, s. 591.

Trudno o bardziej wyrazistą deklarację solidarności z polską publicznością niż ta – po polsku – napisana sentencja.

Salomea Kruszelnicka przypłaciła swoją pracę przy jubileuszu *Halki* kilkudniową niedyspozycją. Występy wznowiła dopiero w marcu 1901 roku, jako że miesiące zimowe poświęciła ponownie na występy z trupą włoską w Petersburgu. W Warszawie zjawiała się z początkiem marca⁵⁶, zaczynając występy od *Hrabiny* (3 marca) i *Halki* (5 marca) pod dyrekcją Podestiego i z udziałem Floriańskiego.

Po dwumiesięcznej nieobecności wróciła do Warszawy p. Salomea Kruszelnicka, a wraz z powrotem artystki zjawiała się na afiszu zawsze najserdeczniej witana „Hrabina” Moniuszki. Wystarczyło to w zupełności, aby teatr Wielki zajęty został przez publiczność od góry do dołu⁵⁷.

Uspodobienie słuchaczy ujawniło się w najgorętszym przyjęciu dzieła i wykonawców. Bohaterką wieczoru była oczywiście p. Kruszelnicka. Powitano p. Kruszelnicką okrzykami, oklaskami i kwiatami. Kwiaty padały do stóp artystce i piętrzyły się w kilku olbrzymich koszach [...]

– pisał Adam Dobrowolski w „Kurierze Warszawskim”⁵⁸. Równocześnie z powrotem Kruszelnickiej na scenie Teatru Wielkiego rozpoczęła się kolejna tura spektakli teatru rosyjskiego (występował zespół Teatru Cesarskiego w Petersburgu), stąd przedstawienia operowe ograniczono. Z tych z udziałem Kruszelnickiej odbyły się *Eugeniusz Oniegin*, *Dama pikowa*, *Faust*, *Aida*, *Hrabina i Halka*⁵⁹.

Na niedzielę 14 kwietnia przygotowano wznowienie *Tannhäusera* (w języku włoskim), po 18 latach nieobecności tego utworu w repertuarze teatru warszawskiego⁶⁰. Kruszelnicka wystąpiła w nim u boku Battistiniego (był to jego pierwszy występ w sezonie wiosennym), Floriańskiego i Korolewiczówny. Spektaklem dyrygował Vittorio Podesti. Premiera odniosła wielki sukces. Zdaniem krytyków, wszyscy śpiewacy stanęli na wysokości zadania; Kruszelnicką tradycyjnie chwälono za trafne, głębokie odczucie psychologii odtwarzanej postaci.

Panna Kruszelnicka odśpiewała partię Elżbiety z nadwyzwyczajnym artyzmem, a w modlitwie, w akcie trzecim, kiedy prosi o śmierć własną, za pomocą której może odkupić straconą duszę „Tannhäusera” – artystka wywołała głębokie wzruszenie wśród słuchaczy

⁵⁶ Spodziewano się nawet, że powróci później, więc na czas jej przewidywanej nieobecności zatrudniono młodą sopranistkę Zofię Hepnerównę. Hepnerównę zwolniono przed wygaśnięciem umowy wskutek „przyspieszonego powrotu p. Kruszelnickiej” – poinformował „Kurier Warszawski” (1901, 24 lutego / 9 marca, nr 68, s. 3).

⁵⁷ Sala Teatru Wielkiego mieściła 1165 miejsc.

⁵⁸ A. D.[obrowolski], *Z Teatru i Muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 19 kwietnia (4 marca), nr 63, s. 2.

⁵⁹ Poza tym przedstawiano m.in. balet Czajkowskiego *Jeziro łabędzie*, który miał premierę z końcem 1900 roku.

⁶⁰ W roku 1899 utwór ten był prezentowany w Warszawie w wykonaniu teatru lwowskiego. Główną rolę kreował Aleksander Bandrowski.

– pisał Świętochowski w „Przeglądzie Tygodniowym”⁶¹. Wtórował mu Aleksander Poliński:

Nie mniejsze zachwyty wzbudzała panna Kruszelnicka w roli Elżbiety, którą pojęła prze-
wybornie, i wszystkie jej odcienie uwypatniła w sposób budzący zdumienie ogromem
środków wykonawczych, aktorskich i śpiewaczy⁶².

Duży rezonans przedstawienia *Tannhäusera* w prasie był konsekwencją roz-
wijającego się w Polsce „szału Wagnerowskiego” – wprawdzie spóźnionego
w stosunku do analogicznego zjawiska na Zachodzie, ale i tu łączącego się z prze-
mianami światopoglądowymi, jakie niósł modernizm. Pisząc wyżej cytowaną re-
cenzję, Aleksander Poliński wylegitymował się znajomością najnowszego pi-
śmiennictwa wagnerowskiego, przytaczając myśl Władysława Jabłonow-
skiego⁶³, iż treść oper Wagnera

[...] jest upostaciowaniem najogólniejszych, wspólnych całej ludzkości, nieśmiertelnych
uczuć i pragnień, poruszeniem zagadnień takich, jak miłość, śmierć, cel życia, poświęce-
nie, itp.⁶⁴

Z opinii wygłoszonych przez młodych literatów, reprezentujących pokolenie
tzw. Młodej Polski, warto przytoczyć odnoszący się do Kruszelnickiej fragment
entuzjastycznej recenzji, jaką opublikował w czołowym organie literackiej Młó-
dej Polski – elitarnym miesięczniku „Chimera” – krakowski pisarz, muzyk ama-
tor i muzealnik Feliks Jasiński:

Z tą wielką artystką dalecy jesteście od wszelkich popisów, czy to śpiewem, czy
grą, od dawania przewagi bądź pierwszemu, bądź drugiej, od wszelkiego rodzaju efektów
scenicznych i choćby najłżejszego kabotynizmu. Ogromny wdzięk i subtelność, niezwy-
kła inteligencja w pojmowaniu ról, oraz intuicja w ich wcielaniu, niezwykle wykwin-
ty smak, zarówno w śpiewie, jak w grze, oto co cechuje tę rzadką – nawet dla znających
wszystkie sceny europejskie – indywidualność i czyni z odtwarzanych przez nią ról praw-
dziwe, szlachetne, życiem drgające postacie⁶⁵.

Jasiński zasugerował, by korzystając z pobytu Kruszelnickiej w Warszawie,
wystawić *Tristana i Izoldę*. Na to Teatr Wielki się nie zdobył (dzieło wystawiono
w Warszawie dopiero po I wojnie światowej), jednak jeszcze w tym samym 1901
roku Kruszelnicka zaśpiewała partię Izoldy w scenie *Śmierć Izoldy* na wielkim
piątkowym koncercie abonamentowym Filharmonii Warszawskiej pod dykcją
Emila Młynarskiego⁶⁶.

⁶¹ [b.n.a.], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1901, 7 (20) kwietnia, nr 16, s. 186.

⁶² A. Poliński, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 2 (15) kwietnia, nr 103, s. 3.

⁶³ Zawartą w jego artykule *Ryszard Wagner (poeta i myśliciel)*, opublikowanym w „Tygodniku
Ilustrowanym” 1898, nr 44.

⁶⁴ A. Poliński, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 2 (15) kwietnia, nr 103, s. 3.

⁶⁵ F. Jasiński, *Muzyka*, „Chimera” 1901, t. 2, nr 4/5, s. 347.

⁶⁶ Zob. R. Becker, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1901, nr 950,
s. 551.

Kolejną, a zarazem ostatnią, premierą w warszawskim Teatrze Wielkim w sezonie 1900/1901 (na razie zrezygnowano bowiem z planowanych premier *Toski* Pucciniego i *Werthera* Masseneta) był *Ruy Blas* Marchettiego (17 maja 1901 roku) z główną rolą Korolewiczówny. Wznowiono też *Mignon* Thomasa dla gościnnie występującej mezzosopranistki Ben Sorel. Od połowy kwietnia do końca maja Kruszelnicka wystąpiła jeszcze kilkakrotnie w cieszącym się popularnością *Tannhäuserze*, a ponadto w *Giocondzie*, *Eugeniuszu Onieginie*, *Damie pikowej*, *Hrabinie*, *Halce*, *Rycerskości wieśniaczej*, *Zydówce* itd. W maju odbyło się kolejne przedstawienie benefisowe Kruszelnickiej. W programie figurowała *Aida*.

Sprawę z wczorajszego przedstawienia „Aidy”, danego na benefis panny Kruszelnickiej, tym razem zdaćby powinien nie sprawozdawca muzyczny, lecz ogrodnik. Ten przynajmniej obszernie znalazłby pole do popisu erudycją fachową, gdyby tylko zechciał zająć się rozgatunkowaniem tych wszystkich kosztów, wieńców, bukietów i wiązanek kwiecistych, jakimi obdarzono benefisantkę [...]

– tak rozpoczął sprawozdanie z przedstawienia Aleksander Poliński⁶⁷.

Na sam koniec sezonu (1 czerwca) wznowiono *Goplana*, w której, jak poprzednio, brylowała Kruszelnicka jako Balladyna, wzbudzając na nowo zainteresowanie krytyków, m.in. Aleksandra Świętochowskiego, który pisał:

Panna Kruszelnicka zaśpiewała rolę Balladyny, w której znajduje się wiele miejsc odpowiednich dla wydobywania silnych efektów dramatycznych [...]. Jesteśmy zdania, że rola Balladyny należy do najlepszych kreacji panny Kruszelnickiej, której zarówno gatunek głosu, jak i rodzaj uzdolnienia dramatycznego nie odpowiada charakterowi słodkich oper włoskich, lecz właśnie prędzej współczesnym dramatom lirycznym, do jakich należy też „Goplana”⁶⁸.

7 czerwca „Kurier Warszawski” poinformował, że 13 czerwca Kruszelnicka kończy występy w operze warszawskiej udziałem w spektaklu *Goplany*. Faktycznie, artystka zerwała występy 2 czerwca, skutkiem czego musiano zawiesić dobrze zapowiadające się dalsze spektakle *Goplany*. Powodem tego postępowania było żądanie od dyrekcji teatralnej znacznej podwyżki gaży. Tymczasowo konflikt zażegnano i już 6 czerwca Kruszelnicka zaśpiewała w *Hrabinie*, cały czas jednak „w powietrzu” wisiała groźba pożegnania się primadonny ze sceną warszawską, co wywołało namiętne protesty wielbicieli gwiazdy.

„Przegląd Tygodniowy” następująco skomentował całą sytuację:

Idzie nam o aferę pani Kruszelnickiej. Pani Kruszelnicka jest nam zawsze miłą i jako śpiewaczka bardzo utalentowana dostarcza wiele przyjemnych wrażeń, lecz to są tylko przejściowe, przyjemne i miłe wrażenia, i nic więcej; gdy p. Kruszelnicka wyjedzie z Warszawy, a z nią owi manifestanci, którzy ogłosili wobec publiczności teatralnej wielkim napisem z kwiatów, że „gdziekolwiek będziesz śpiewać, my z tobą” – na miejscu tej primadonny występować będzie inna artystka – może trochę gorsza, a może trochę lepsza, a opuszczone dwie łoże pierwszego piętra zajmować będą nie czciciele „idealnej sztuki” p. Kruszelnickiej, lecz może zwolennicy istotnie dobrej opery, i wówczas nie na-

⁶⁷ A. Pol.[iński], *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 13 (26) maja, nr 144, s. 5.

⁶⁸ [b.n.a.], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1901, 26 maja (8 czerwca), nr 23, s. 272.

stąpi jeszcze trzęsienie ziemi obracające w gruzy kraj cały, a z nim teatr Wielki, i nie ulecą bezpowrotnie dusze „Halki”, „Hrabiny” i „Balladyny” – opera polska trwać będzie i rozwijać się tem lepiej, im mniej będzie wydanych pieniędzy na zbytłownych solistów⁶⁹.

Gaża artystki wynosiła z górą 30 000 rubli rocznie⁷⁰. Według relacji dziennikarzy „kapryśna gwiazda” zażądała za angaż w kolejnym sezonie jeszcze więcej, stawiając dyrekcję opery w przymusowej sytuacji – w obliczu zagrażającego deficytu zdecydowano nie przedłużać kontraktu śpiewaczki. W jej obronie kółko wielbicieli zaczęło manifestować i zbierać podpisy⁷¹.

Swój trzeci sezon warszawski zakończyła Kruszelnicka, śpiewając w przeciągu czerwca kilkakrotnie rolę Balladyny w *Goplanie*, a ponadto pokazując się w *Żydówce* i *Lohengrinie*. Zwlekała jednak z podpisaniem kontraktu na następny sezon. Dyrekcja teatru usiłowała się zabezpieczyć, poszukując nowej sopranistki. Pertraktowano z lwowską artystką Heleną Zboińską-Ruszkowską (wykonawczynią głównej roli w *Manru* Paderewskiego, którego premiera miała miejsce w Dreźnie w maju 1901 roku) oraz z mezzosopranistką Margot Kaftalówną, śpiewaczką o międzynarodowej renomie (przyjęła ona angaż na występy w jesieni 1901 roku). Kryzysową sytuację wykorzystała Korolewiczówna – w zapowiedziach prasowych z drugiej połowy czerwca to ona zaczęła być wymieniana jako pierwsza gwiazda warszawskiej sceny, konkretnie – „prymadonna liryczna”. Później już konsekwentnie przyznawano jej ten tytuł, pozostawiając dla Kruszelnickiej tytuł „prymadonny dramatycznej”. Tym samym ostatecznie przypieczętowano równorzędny status obu gwiazd.

Kruszelnicka poprawiła swoją reputację u publiczności warszawskiej, przyjmując udział w przedstawieniach na rzecz orkiestry i chóru opery, które odbyły się w dniach 28–30 czerwca (wystąpiła jako Hrabina i Halka). Wreszcie, 30 czerwca „Kurier Warszawski” poinformował, że:

[...] po długich rokowaniach pomiędzy zarządem teatrów i p. Kruszelnicką doszło do ostatecznego porozumienia. Dyrekcja zaangażowała śpiewaczkę na październik, listopad i połowę grudnia⁷².

W omawianym czasie w warszawskim teatrze trwał głęboki kryzys finansowy i personalny. W obliczu znacznego deficytu budżetowego tylko niektórym artystom dramatycznym i operowym podniesiono gaże (m.in. tenorowi Grąbczewskiemu oraz kapelmistrzom – Podestiemu i nowo zatrudnionemu na sezon 1900/1901 Stermichowi-Valcrocciacie), wśród pozostałych narastało niezadowolone. Z chwilą zakończenia sezonu opery włoskiej dotychczasowy prezes Dyrekcji Warszawskich Teatrów Rządowych Iwanow podał się do dymisji. Powołano komisję do spraw reformy teatru. Obradowała ona od połowy września pod kierownictwem generała Aleksandra Puzyrewskiego (pomocnika warszawskiego

⁶⁹ [b.n.a.], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1901, 9 (22) czerwca, nr 25, s. 296.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Tamże, s. 297.

⁷² [b.n.a.], *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 17 (30) czerwca, nr 178, s. 5.

generała gubernatora), z udziałem czołowych warszawskich dziennikarzy muzycznych i teatralnych: Antoniego Sygietyńskiego, Mariana Gawalewicza, Władysława Rabskiego, Aleksandra Polińskiego, Adama Dobrowolskiego, Władysława Bogusławskiego i in. Dopiero pod koniec listopada 1901 roku wypracowano pewien *consensus*, jeśli idzie o położenie opery rodzimej – miał być zorganizowany osobny sezon opery polskiej⁷³. Plan ten nie wszedł w życie, nie ze względów politycznych, lecz z uwagi na to, iż większość śpiewaków polskich miała wyuczone role w języku włoskim. W każdym razie, poczynawszy od 1902 roku, zaczęto w anonsach prasowych uwzględniać język, w jakim miała być śpiewana dana opera: po polsku, włosku, czy też – rzadziej – po francusku.

Na rozpoczęcie sezonu 1901/1902 planowano wznowienie *Roberta Diabła* Meyerbeera, z udziałem Kruszelnickiej. Jej partnerem miał być – po raz pierwszy na scenie warszawskiej w tej operze – Władysław Floriański. Jednak Kruszelnicka (zobowiązana kontraktem do stawienia się w Warszawie 25 września) do ostatniej chwili zwlekała z przyjazdem. Sklecono zatem awaryjnie spektakl *Tannhäusera*, w którym wystąpiła 1 października wspólnie z Korolewiczówną i Floriańskim. Następnie powtórzyła *Hrabinę* i *Halkę* – jak zwykle przy komplecie na sali. 7 października odbyło się wreszcie wznowienie *Roberta Diabła*. W kolejnych dniach Kruszelnicka występowała jeszcze w *Żydówce*, *Halce*, *Gopłanie*, *Balu maskowym* i *Aidzie*, zbierając, jak zwykle, bardzo dobre recenzje.

W dzień rozpoczęcia sezonu prasa ogłosiła przyjazd do Warszawy młodego włoskiego tenora Enrica Caruso. W kolejnych dniach wystąpił on w *Rigoletcie*, *Carmen*, *Traviacie* i *Mefistofelesie*, *Balu maskowym*, mając za partnerki Kruszelnicką (w *Balu maskowym*), Korolewiczównę oraz zaproszoną ponownie Ben Sorel. Prasa, jak zwykle nastawiona przeciw Włochom, nie zachwycała się głosem Carusa.

Głośnym wydarzeniem omawianego okresu był kolejny pobyt pary cesarskiej w Skierniewicach pod Warszawą. Dla Mikołaja II i jego małżonki zorganizowano szereg atrakcji. 7 listopada odbyło się przedstawienie złożone z występów solistów i *divertissement* baletowego. Wśród wykonawców koncertu (7 listopada) „Kurier Warszawski”⁷⁴ podał – za „Warszawskim Dniwnikiem” – spośród artystów opery: Grąbczewskiego, Korolewiczównę, Sillicha i Carusa, oraz dyrygentów Podestiego, Barcewicza i Stermicza w roli akompaniatora. W czasie koncertu dla rodziny carskiej artyści operowi śpiewali wyłącznie arie włoskie. Powodzenie przedsięwzięcia skłoniło jego organizatora Konstantego Herszelmana (starającego się właśnie o urząd dyrektora Teatrów Rządowych po Iwanowie⁷⁵) do urzędzenia drugiego koncertu. Skorzystano z tego, iż właśnie przybył do Warszawy Mattia Battistini, i przełożywszy o jeden dzień listopada planowane na

⁷³ Przedstawienia polskie (tj. w języku polskim) miały się odbywać we wrześniu, styczniu, lutym, marcu i czerwcu, włoskie – w październiku, listopadzie, grudniu, kwietniu i maju.

⁷⁴ Wydanie nr 306 z 26 października (8 listopada) 1901 roku, s. 1.

⁷⁵ Nominację otrzymał 20 listopada 1901 roku, po zakończeniu obrad komisji do spraw reformy teatrów.

14 listopada wznowienie *Werthera* Masseneta z jego udziałem, wydelegowano go do Skierniewic razem z Kruszelnicą i Barcewiczem.

18 listopada Kruszelnicka wzięła udział jako Karolina w *Wertherze* Masseneta, wznowionym dla Battistiniego (w tym celu kompozytor osobiście przerobił partię tenorową na baryton). Recenzenci przedstawienia zapomnieli o przedwakacyjnym sporze, chwając śpiewaczkę – tradycyjnie – za zalety głosu i „świetny talent sceniczny”⁷⁶.

Oboje święcili wczoraj tryumf zupełny, nie poskąpiono im bowiem – zwłaszcza p. Kruszelnickiej, ani oklasków, ani wieńców

– zaświadczył Aleksander Poliński w „Kurierze Warszawskim”⁷⁷.

Jednak, ogólnie rzecz biorąc, sława Kruszelnickiej zaczęła od jesieni 1901 roku nieco blednąć, także z przyczyn niezależnych – stolica „Priwislinja” była w tym okresie zajęta przygotowaniami do otwarcia Filharmonii Warszawskiej, co nastąpiło 5 listopada 1901 roku. W kolejnym miesiącach to koncerty filharmonii były najgłośniejszymi wydarzeniami muzycznymi. Zorganizowano je z udziałem pierwszorzędnych sił solistycznych sprowadzonych z zagranicy. Kolejnym powodem spadku akcji Kruszelnickiej było pojawienie się na scenie warszawskiej kilkorga młodych śpiewaków, którzy w niedalekiej przyszłości przejęli funkcję pierwszorzędnych gwiazd. Byli to m.in. Aleksander Bandrowski (występował w drugiej połowie listopada i w grudniu – wraz z Kruszelnicą – w rolach wagnerowskich, z których słynął za granicą, tj. w *Lohengrinie* i *Tannhäuserze*), Adam Didur, który powrócił do Warszawy z dłuższego pobytu w Ameryce, a z pań – Margot Kaftalówna (objęła dawne role Korolewiczówny w *Mignon*, *Pajacach*, *Strasznym dworze* i *Halce*)⁷⁸. To o nich rozpisywała się teraz warszawska prasa.

Z chwilą objęcia dyrekcji teatrów przez Konstantego Herszelmana pogorszyła się sytuacja materialna w Teatrze Wielkim – pragnąc zmniejszyć deficyt finansowy, nowy prezes zwolnił wielu artystów chóru, baletu i orkiestry, innym zaś obniżono pensje. Wprowadzono też dotkliwe kary za odmawianie udziału w występach, gubienie elementów kostiumów, itp., zmniejszono też pulę darmowych biletów dla recenzentów, czego skutkiem były luki w sprawozdaniach z teatru i opery. Warszawski korespondent „Kraju” (był nim Antoni Sygietyński) doniósł w styczniu 1902 roku, że

z operą [...] różnie bywa, czasem zadziwiająco pustki⁷⁹.

Aby ożywić zainteresowanie spektaklami, Herszelman wybrał się zimą 1902 roku osobiście do Włoch w celu sprowadzenia nowych śpiewaków⁸⁰.

⁷⁶ T. Joteyko, *Z muzyki*, „Przegląd Tygodniowy” 1901, 10 (23) listopada, nr 47, s. 558.

⁷⁷ A. Poliński, *Werter*, „Kurier Warszawski” 1901, 6 (19) listopada, nr 320, s. 3.

⁷⁸ W *Halce* śpiewała po włosku, w *Strasznym dworze* – po polsku.

⁷⁹ Gama [A. Sygietyński], *W przelocie*, *Warszawa*, 19 stycznia, „Kraj” 1902, 11 (24) stycznia, nr 2, s. 20.

⁸⁰ Zob. tamże.

W jesiennej części sezonu 1901–1902 Kruszelnicka powtarzała występy w *Halce*, *Hrabinie*, *Giocondzie*, *Wertherze*, *Balu maskowym*, *Eugeniuszu Onieginie*, *Aidzie*, zrezygnowała natomiast z roli Amelii w *Mazepie* Münchheimera, odstępując ją Korolewiczównie. Wraz z nią, jak również gronem znakomitych artystów warszawskich, śpiewaczka wzięła udział w kolejnym koncercie na rzecz Kasy Literackiej (28 listopada zaśpiewała jedną pieśń Schumanna, drugą – polskiego kompozytora Gustawa Roguskiego oraz „jakąś włoszczyznę” – jak to ujął Poliński)⁸¹, a 6 grudnia wystąpiła wspólnie ze skrzypkiem Eugenem Ysayemna na wielkim piątkowym koncercie abonamentowym Filharmonii Warszawskiej, gdzie śpiewała – jak już nadmieniałam – w scenie śmierci Izoldy. Czas do końca roku wypełniły artystce codzienne występy w operze, udział w kolejnym koncercie dobroczynnym na rzecz Towarzystwa Handlowców (15 grudnia) oraz występ w benefisie Battistiniego, którym był spektakl *Werthera* (21 grudnia). Występem tym Kruszelnicka pożegnała się z publicznością warszawską. Był to zarazem ostatni występ Battistiniego w Warszawie w omawianym sezonie. Oboje udali się następnie do Petersburga. Kruszelnicka powtórzyła w Teatrze Cesarskim swoją warszawską rolę w *Wertherze* oraz zaprezentowała się – po raz pierwszy – jako Carmen. Wspólnie z Battistinim wystąpiła też w *Marii de Rohan* Donizettiego, w ramach benefisu Włocha. Tym razem Kruszelnicka miała mniej szczęścia, zwłaszcza że przyszło jej konkurować z inną Polką – Adelina Bolską, która w międzyczasie awansowała do roli gwiazdy Teatru Maryjskiego (stała się groźną konkurentką Kruszelnickiej, zwłaszcza jako Elza w *Lohengrinie*).

Konstantin Herszelman wywiązał się ze zobowiązania do urządzenia sezonu polskich oper jedynie częściowo, zezwalając na wznowienie *Flisa* i *Widm Moniuszki* oraz wystawienie dwóch nowych polskich oper: *Livii Quintilli* czołowego warszawskiego kompozytora Zygmunta Noskowskiego (profesora kompozycji w miejscowym Instytucie Muzycznym oraz szkole Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego) oraz *Manru* Paderewskiego, która w tym czasie była już po premierach w Dreźnie i Nowym Jorku (tam z udziałem pierwszorzędnej gwiazdy polskiego pochodzenia Marcelli Sembrich-Kochańskiej). Oprócz tego w czasie nieobecności Kruszelnickiej wystawiono niegraną od lat w Warszawie baśń operową *Jaś i Małgosia* Engelberta Humperdincka. Z sił gościnnych, jakie zaproszono na zimę, warto wspomnieć o pozyskanej ze Lwowa Irenie Bohussównie (późniejszej Bohus-Hellerowej) oraz Włoszce Olimpii Boronat (po mężu – hrabinie Rzewuskiej). Obie śpiewaczki odniosły znaczne sukcesy artystyczne i towarzyskie, zaćmiewając dotychczasowe primadonny.

Kontrakt Kruszelnickiej podpisany z dyrekcją warszawskiej opery na sezon wiosenny 1902 roku rozpoczynał się 1 kwietnia. Artystka zjawiła się jednak przedlotnie w Warszawie już 18 marca, śpiewając *Hrabinę* na przedstawieniu benefisowym Józefa Chodakowskiego odchodzącego ze stanowiska reżysera⁸². Naza-

⁸¹ A. Poliński, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 16 (29 listopada), nr 330, s. 4.

⁸² Jego następcą został Władysław Floriański. Głównym reżyserem opery był (do końca czerwca 1902 roku) Emil Młynarski.

jutrz artystka znów wyjechała za granicę⁸³. W czasie jej nieobecności (20 marca) odbyła się premiera *Dalibora* Smetany, z głównymi rolami Korolewiczówny i Floriańskiego, pod dyrekcją Młynarskiego. Początek kolejnego pobytu Kruszelnickiej w Warszawie zaznaczył się niecodziennym wydarzeniem – korzystając z obecności w mieście Pietra Mascagniego (przyjechał na zaproszenie dyrekcji Filharmonii Warszawskiej), uproszono go, by zadyrygował osobiście przedstawieniem *Rycerskości wieśniaczej*. Jako Santuzza miała wystąpić w tym wieczorze (odbył się 5 kwietnia) Kruszelnicka, jednak artystka rozchorowała się. Zastąpiła ją członkini trupy włoskiej Inez de Frate. Ukrainka pokazała się publiczności dwa dni później jako Carmen, powtarzając rolę wyuczoną uprzednio na występy w Petersburgu, a następnie wznowiła występy w nieśpiewanej od blisko dwóch lat *Halce*. „Pani Kruszelnicka śpiewała świetnie” – skwitował ten występ „Kurier Warszawski”⁸⁴.

16 kwietnia nadszedł dzień prapremiery *Livii Quintilii* Noskowskiego. Kruszelnickiej partnerowali w tym przedstawieniu Floriański i Didur, dyrygował Podesti. Rola Kruszelnickiej w tej operze – dziś stanowiącej już tylko pozycję historyczną, jednak w 1902 roku witanej z ogromnym zainteresowaniem, jak przystało na nowe dzieło rodzimego twórcy – była jej ostatnim wielkim sukcesem na scenie warszawskiej.

Znakomita artystka, jaką jest w każdej prawie roli panna Kruszelnicka, i tu potrafiła stworzyć typ uroczej i dumnej rzymianki, pokonując znakomicie wokalne trudności partycy

– pisał Aleksander Świętochowski⁸⁵.

Partję Liwji opracowała p. Kruszelnicka z mistrzostwem do *nec plus ultra*. Obok Halki i Hrabiny to trzeci nieśmiertelny dżadem artystki!

– entuzjasmował się młody krytyk rodem z Wilna Antoni Miller⁸⁶.

Główną bohaterką wieczoru była p. Kruszelnicka, bajecznie doskonala przedstawicielka roli tytułowej; śpiewała prześlicznie i charakter uwydatniła plastycznie. W jej też osobie skupiało się najsilniejsze zaciekawienie, jej artyzm najgłębsze wywierał wrażenie

– zaświadczył Aleksander Poliński⁸⁷.

Do końca sezonu wiosennego Kruszelnicka wystąpiła jeszcze czterokrotnie w *Livii*, która następnie zeszyła z afisza, mimo protestów krytyków. Jako powód „Kurier Warszawski” podał rezygnację śpiewaczki z występów w tej operze⁸⁸. 3 maja artystka opuściła Warszawę, udając się na urlop. Wykorzystała go na kontynuację kariery zagranicznej. 16 i 20 maja wystąpiła w paryskiej Grand Opera,

⁸³ Miejsca docelowego wyjazdu artystki prasa polska nie podała.

⁸⁴ *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1902, 4 (17) kwietnia, nr 105, s. 2.

⁸⁵ H. Opieński, *Livia Quintilla*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902, nr 970, s. 201.

⁸⁶ A. Miller, *Przegląd muzyczny*, „Głos” 1902, 13 (26) kwietnia, nr 17, s. 277.

⁸⁷ A. Poliński, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1902, 7 (20) kwietnia, nr 108, s. 9.

⁸⁸ [b.n.a.], *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1902, 21 kwietnia (4 maja), nr 122, s. 4.

śpiewając wspólnie w Janem Reszke w *Lohengrinie*. Miała odnieść wielki sukces⁸⁹. Przed wyjazdem do Paryża artystka obiecała grać w czerwcu w Warszawie w trzech kolejnych spektaklach *Livii*. Zrealizowała swoją obietnicę, powtórzyła także w przeciągu czerwca stare role, m.in. w *Żydówce*. W czasie nieobecności artystki serca publiczności warszawskiej podbijali Olimpia Boronat, Irena Bohussówna i Aleksander Bandrowski. Ten ostatni był bohaterem premiery *Manru* Paderewskiego, która odbyła się 24 maja 1902 roku, z udziałem Korolewiczówny i Podestiego jako dyrygenta. W kolejnych przedstawieniach rolę Ulany przejęła Helena Zboińska-Ruszkowska. Ta sama śpiewaczka, bardzo chwalona przez prasę, rozpoczęła również występy w *Halce*. W tym czasie także Hrabina miała w warszawskich teatrach rządowych nową wykonawczynię – Władysławę Chotkowską (artystka zadebiutowała w tej roli w styczniu 1902 roku). Salomea Kruszelnicka rozstała się na lato z publicznością warszawską jako Rachela w *Żydówce*, Hrabina i Halka (28 czerwca – 3 lipca; przedstawienia Moniuszkowskie miały cel dobroczynny). W sprawozdaniu „Kuriera Warszawskiego” z przedstawienia *Hrabiny* (którym żegnał się już na zawsze z publicznością odchodzący na emeryturę Józef Chodakowski, a dyrygował Piotr Stermicz⁹⁰) czytamy:

Idealną przedstawicielkę tytułowej partii, p. Kruszelnicką, przyjmowano owacyjnie podczas całego przedstawienia. Ale bo też znakomita artystka była wczoraj w takim humorze, w takim usposobieniu, iż życie tryskało z jej interpretacji wykończonych, subtelnej i zachwycającej. Wszystkie szczegóły każdej sceny, wszystkie sytuacje były przeprowadzone szlachetnie, ze smakiem, z prawdą uczucia, zamkniętą w słowie i muzyce, a tak świetnie odtwarzaną przez naszą dzielną prymadonnę. To też publiczność entuzjastycznie oklaskiwała artystkę. W ważniejszych momentach do jej stóp padały zewsząd kwiaty i bukiety; wywołaniom zaś końca nie było.

– Do widzenia! Po wakacjach...!⁹¹

Kolejny sezon operowy – ostatni warszawski sezon Salomei Kruszelnickiej – otwarto 14 września 1902 roku. Zgodnie z wcześniejszą zapowiedzią prezesa dyrekcji teatralnej Konstantego Herszelmana, pozyskano nowych śpiewaków. Spośród zagranicznych wykonawców przybyli tenorzy Giuseppe Anselmi i Giovanni Dimitrescu, baryton Mario Ancona, sopranistka Gemma Bellincioni (przyjęta owacyjnie jako wykonawczynie partii Violetty, Neddy, Santuzzy i Carmen). Pojawił się ponadto przywiązany do warszawskiej sceny Battistini (śpiewał m.in. we wznowionym *Wilhelmie Tellu* Rossiniego).

Jesienną część sezonu rozpoczęto wznowieniem *Fra Diavolo* Auber'a i *Fausta* Gounoda (rolę Małgorzaty powierzono Władysławie Chotkowskiej); równo-

⁸⁹ [b.n.a.], *Notatki*, „Kraj” 1902, 9 (22) maja, nr 19, s. 218; i nr 20 z 17 (30) maja, s. 230. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, (1902, nr 19 z 27 kwietnia / 10 maja, s. 207) błędnie podał jako partnera Kruszelnickiej w *Lohengrinie* Edwarda Reszkego. W haśle osobowym artystki w *Encyklopedii teatru polskiego* podano rok 1902 jako datę występów artystki w Paryżu, Petersburgu i we Włoszech. <http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/41322/salomea-kruszelnicka> [stan z 3.01.2018].

⁹⁰ Od 1 lipca Emil Młynarski nie pracował w operze warszawskiej.

⁹¹ [b.n.a.], *Opera*, „Kurier Warszawski” 1902, 21 czerwca (4 lipca), nr 182, s. 1.

częście zaczęto przygotowywać premierę *Dragonów Villarsa* Maillarta (do głównej roli żeńskiej przeznaczono Margot Kaftalównę). 20 września Kruszelnicka zainaugurowała ostatnią serię swoich występów w Warszawie *Hrabinią* (u boku Didura), jak zwykle bardzo dobrze przyjętą przez publiczność i krytykę. Następnie wciągnięto dla niej na afisz *Aidę*, *Żydówkę*, *Halkę*, *Manon*, *Cyganerię*, *Werthera* itd. Każdy z tych utworów przedstawiano po kilka razy z rzędu. Monotonie repertuaru miała przerwać premiera opery *Hero i Leander* Ludwika Mancinellogo z główną rolą Kruszelnickiej (22 listopada). Przedstawienie okazało się jednak kompletnym fiaskiem.

Pozostałe dokonania Kruszelnickiej w końcówce pobytu w Polsce to udział wraz z Floriańskim w kolejnym koncercie na rzecz Kasy Literackiej (19 listopada 1902 roku – zaśpiewała dwa walce Tostiego i dwie pieśni polskie: Paderewskiego *Dudarza* i Noskowskiego *Serce pęka mi z bólu*), występy z Battistinim w *Eugeniuszu Onieginie* i *Ernanim* oraz z Anselmim w *Wertherze*. Miała też zaśpiewać w *Hrabinie*, lecz z powodu niedyspozycji musiała ją zastąpić Chotkowska. Ostatni warszawski występ Kruszelnickiej miał miejsce 23 grudnia 1902 roku – zaśpiewała rolę Amelii w *Balu maskowym*. Wymienione występy odbywały się w atmosferze rosnących zachwyty publiczności nad kreacjami Gemmy Bellinioni. Bez większego trudu zdezonizowała ona Kruszelnicką, mimo sugestii Aleksandra Polińskiego, że

„chytra Włoszka” umie cieniować nie tylko śpiew na scenie, ale i swe występy w izdebce reżyserskiej⁹².

W dodatku, cały sezon jesienny został oceniony przez krytykę jako nudny.

Repertuar ustępuje w operze śpiewakom, a na afisz powracają te same od szeregu lat tytuły. Śpiewacy są pierwszorzędni: dość wymienić nazwiska Battistiniego, Anselmiego, Ancony, Bellinioni, Pinkiertówny⁹³

– zawyrokował Władysław Bogusławski w poważanym piśmie naukowym „Biblioteka Warszawska”⁹⁴. Nie przypadkiem na jego liście „pierwszorzędnych śpiewaków” zabrakło nazwiska Kruszelnickiej⁹⁵. W tej sytuacji artystka zaczęła myśleć o opuszczeniu sceny warszawskiej. Równocześnie dyrekcja teatralna zaczęła angażować artystów na rok 1904 i planować kolejne premiery. W tych planach nie było Kruszelnickiej – najprawdopodobniej już w grudniu 1902 roku dyrekcja spodziewała się jej rezygnacji. Tymczasem 31 grudnia zmarł ojciec śpiewaczki. Udała się więc w rodzinne strony. Zabawiła tam dłuższy czas, odnawiając stosunki z operą lwowską. W kwietniu 1903 roku rozpoczęła serię występów gościnnych w Teatrze Skarbkowskim – 15 dnia tego miesiąca zaśpiewała rolę *Manon*, 18 kwietnia – *Moniuszkowską Hrabinię*, następnie *Rachelę*, itd. Serię lwow-

⁹² A. Poliński, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1902, 12 (25) listopada, nr 326, s. 3.

⁹³ Regina Pinkiertówna zadebiutowała w *Lucji z Lamermooru* z początkiem grudnia 1902 roku.

⁹⁴ W. Bogusławski, *Teatr i Muzyka*. IV, „Biblioteka Warszawska” 1903, t. 1, z. 1, s. 136.

⁹⁵ Jak również Korolewiczówny, która w tym czasie gościła w operze włoskiej w Berlinie.

skich występów artystka zakończyła na początku maja, występując w *Halce*. W prasie lwowskiej określano Kruszelnicką – prawdopodobnie „z rozpędu” – jako primadonnę opery warszawskiej. Do Warszawy jednak śpiewaczka już nigdy nie powróciła. Nie zagrzała też miejsca we Lwowie. Wplątawszy się w „intrygi polityczne” – jak to określił biograf artystki⁹⁶ – zdecydowała się na wyjazd do Włoch. Rozpoczął się tym samym kulminacyjny etap jej kariery. W oczach zachodnich obserwatorów zaćmił on dotychczasowe dokonania artystki. W Polsce tego etapu już nie komentowano, pozostała wszakże życzliwa pamięć o gwieździe, jako wybitnej wykonawczynie ról Halki i Hrabiny, jak również o jej udziale w koncertach dobroczynnych, w tym – życzliwym gościem adresowanym do pierwszej Halki – Walerii Rostkowskiej.

Bibliografia

Źródła

- a- [Aleksander Rajchman], *Salomea Kruszelnicka*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1899, nr 806, s. 115.
- A.[eksander] Pol.[iński], *Jubileusz „Halki”*, „Kurier Warszawski” 1900, 27 listopada (10 grudnia), nr 341, s. 2.
- B[enedykt] F[ilipowicz], *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1898, 24 listopada (6 grudnia), nr 337, s. 3.
- Becker Robert, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1901, nr 950, s. 551.
- Bogusławski Władysław, *Na scenie i na estradzie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 23, s. 456.
- Bogusławski Władysław, *Teatr i Muzyka*. IV, „Biblioteka Warszawska” 1903, t. 1, z. 1.
- Czekalski Eustachy, *W cieniu zamkowego zegara*, Warszawa 1956.
- Dur und Moll*, „Signale für die musikalische Welt” 1899, 14 października, nr 49, s. 774.
- Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 41, s. 453.
- Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 42, s. 465.
- Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1899, nr 5, s. 54.
- Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1900, nr 5, s. 39.
- Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1901, nr 16, s. 186.
- Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1901, nr 23, s. 272.
- Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1901, nr 25, s. 296.

⁹⁶ Zob. hasło osobowe Kruszelnickiej w *Grosses Sängerlexicon*, dz. cyt. Chodziło o zaangażowanie artystki w narodowy ruch ukraiński.

- Galberti, *Die italienische Opern-Saison in St. Petersburg*, „Signale für die musikalische Welt” 1900, 24 lutego, nr 19, s. 289–290.
- Gama [Antoni Sygietyński], *W przelocie. Warszawa, 19 stycznia*, „Kraj” 1902, 11 (24) stycznia, nr 2, s. 20.
- Gawalewicz M[arian], *Na Kasę literacką*, „Kurier Warszawski” 1899, 15 (27) listopada, nr 328, s. 3.
- Interim, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1900, nr 872, s. 282.
- Jasieński Feliks, *Muzyka*, „Chimera” 1901, t. 2, nr 4/5, s. 347.
- Joteyko Tadeusz, *Z muzyki*, „Przegląd Tygodniowy” 1901, 10 (23) listopada, nr 47, s. 558.
- Korolewicz-Waydowa Janina, *Sztuka i życie. Mój pamiętnik*, Wrocław 1969.
- Mat., *U primadonny*, „Kraj” 1900, 21 stycznia (2 lutego), nr 3, s. 43.
- Miller A.[ntoni], *Przegląd muzyczny*, „Głos” 1902, 13 (26) kwietnia, nr 17, s. 277.
- Notatki*, „Kraj” 1902, 9 (22) maja, nr 19, s. 218
- Notatki*, „Kraj” 1902, 17 (30) maja, nr 20, s. 230.
- [b.n.a.], *Opera*, „Kurier Warszawski” 1902, 21 czerwca (4 lipca), nr 182, s. 1.
- Opieński Henryk, *Livia Quintilla*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902, nr 970, s. 201.
- Poliński Aleksander, *Dama pikowa*, „Kurier Warszawski” 1900, 27 października (9 listopada), nr 310, s. 3.
- Poliński Aleksander, *Eugeniusz Oniegin. I*, „Kurier Warszawski” 1899, 23 kwietnia (5 maja), nr 123, s. 1.
- Poliński Aleksander, *Eugeniusz Oniegin. II*, „Kurier Warszawski” 1899, 24 kwietnia (6 maja), nr 124, s. 2.
- Poliński Aleksander, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1899, 10 (22) marca, nr 81, s. 3.
- Poliński Aleksander, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901 nr 103 z 2 (15) kwietnia, s. 3.
- Poliński Aleksander, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1899, 18 (30) maja, nr 147, s. 3.
- Poliński A.[leksander], *Werter*, „Kurier Warszawski” 1901, 6 (19) listopada, nr 320, s. 3.
- Poliński A.[leksander], *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 16 (29) listopada, nr 330, s. 4.
- Poliński A.[leksander], *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1902, 7 (20) kwietnia, nr 108, s. 9.
- Poliński A.[leksander], *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1902, 12 (25) listopada, nr 326, s. 3.
- Przegląd prasy*, „Kraj” 1900, 25 lutego (9 marca), nr 8, s. 17.
- Starczewski Feliks, *Piotr Czajkowski, Oniegin [...]*, „Przegląd Tygodniowy” 1899, nr 19, s. 224.

- Sygietyński Antoni, *Wczorajsza „Halka”*, „Kurier Warszawski” 1898, 25 września (7 października), nr 277, s. 2–3.
- Sygietyński Antoni, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1898, 29 września (11 października), nr 281, s. 2.
- Sygietyński Antoni, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1898, 1 (13) października, nr 283, s. 2–3.
- Sygietyński Antoni, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1898, 17 (29) listopada, nr 330, s. 3.
- Teatr i Muzyka*, „Kurier Warszawski” 1900, 17 (30) października, nr 300, s. 1. [tekst bez tytułu], „Kurier Warszawski” 1900, 26 listopada (9 grudnia), nr 340, s. 4.
- W. Ad...., *Od Redakcji*, „Kraj” 1900, 3 (16) marca, nr 9, s. 21.
- [b.n.a.], *W Petersburgu*, „Kraj” 1900, 4 (16) lutego, nr 5, s. 19.
- Wiadomości bieżące*, „Kraj” 1900, 28 stycznia (9 lutego), nr 4, s. 20.
- Wiadomości bieżące*, „Kraj” 1900, 4 (16) lutego, nr 5, s. 19.
- Z Teatru i Muzyki*, „Kurier Warszawski” 1900, 23 lutego (7 marca), nr 66, s. 4.
- Z Teatru i Muzyki*, „Kurier Warszawski” 1900, 2 (15) listopada, nr 316, s. 4.
- Z Teatru i Muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 19 kwietnia (4 marca), nr 63, s. 2.
- Z Teatru i Muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 13 (26) maja, nr 144, s. 5.
- Z Teatru i Muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 17 (30) czerwca, nr 178, s. 5.
- Z Teatru i Muzyki*, „Kurier Warszawski” 1902, 4 (17) kwietnia, nr 105, s. 2.
- Z Teatru i Muzyki*, „Kurier Warszawski” 1902, 21 kwietnia (4 maja), nr 122, s. 4.

Opracowania

- Dziadek Magdalena, *Warszawa – Petersburg. Kontakty muzyczne dwóch stolic na przełomie XIX i XX wieku*, „Muzyka” 2009, nr 3, s. 181–204.
- Szczeptańska-Lange Elżbieta, *Życie muzyczne w Warszawie*, [w:] *Historia muzyki polskiej*, red. S. Sułkowski, t. 5: *Romantyzm, cz. 2 B: 1850–1900*, Warszawa 2010.
- Szczublewski Józef, *Publiczność teatralna w Warszawie (1868–1883)*, [w:] *Teatr warszawski II połowy XIX wieku*, red. T. Sivert, Wrocław 1957, s. 73.
- Świątek Adam, *Gente Rutheni, natione Poloni. Z dziejów Rusinów narodowości polskiej w Galicji*, Kraków 2014.
- Zwinogrodzka Wanda, *Przypadki bojkotu w życiu teatralnym Warszawy*, [w:] *Z domu niewoli. Sytuacja polityczna a kultura literacka w drugiej połowie XIX wieku*. Wrocław – Warszawa – Kraków 1988.

Hasła encyklopedyczne

- Blyth-Schofield Susan, *Kruszelnicka Salomea* [hasło w:] *Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 10 Kem-Ler*, red. Ludwig Finscher, Kassel-Basel, s. 777–778.

Kutsch K.J., Riemens Leo, *Kruszelnicka Salomea* [hasło w:] *Grosser Sängerlexicon*, wyd. 3, Bern-München 1999, s. 1930.

Sieradz Halina, *Kruszelnicka Salomea*, [hasło w:] *Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna kll*, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1997, s. 218.

Strony internetowe

https://www.researchgate.net/publication/288617189_Genderowy_i_narodowy_dyskurs_w_biografii_Salomei_Kruszelnickiej [stan z 2.01.2018].

<http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/41322/salomea-kruszelnicka> [stan z 3.01.2018].

Magdalena DZIADEK

Jagiellonian University in Kraków

Warsaw seasons of Salomea Kruszelnicka (1898–1902)

Abstract

The article discusses the artistic activity of Salomea Kruszelnicka in the years 1898–1902. It predominantly concerns her performances on the stage of the Warsaw Government Theatres. The account is supplemented with a report on her other activities in that period. The work is based on source material gathered from the press published in Poland, Leipzig (“Signale für die musikalische Welt”) and Saint Petersburg (the Polish-language weekly “Kraj”). The reviews of Kruszelnicka’s performances constitute a valuable record of the reception of her art and, at the same time, paint an interesting picture of a fragment of Warsaw’s musical culture at the turn of the nineteenth and twentieth centuries – a time when traditional views on art clashed with modernist trends.

Keywords: Salomea Kruszelnicka, operatic vocalism, Warsaw opera, Polish musical culture in the period of the Partitions, Polish musical criticism at the turn of the nineteenth and twentieth centuries.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.02>

Magdalena DZIADEK

<https://orcid.org/0000-0002-1409-7902>

Jagiellonian University in Kraków (Poland)

Warsaw seasons of Salomea Kruszelnicka (1898–1902)

Translation of the article published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.01>)

Abstract

The article discusses the artistic activity of Salomea Kruszelnicka in the years 1898–1902. It predominantly concerns her performances on the stage of the Warsaw Government Theatres. The account is supplemented with a report on her other activities in that period. The work is based on source material gathered from the press published in Poland, Leipzig (“Signale für die musikalische Welt”) and Saint Petersburg (the Polish-language weekly “Kraj”). The reviews of Kruszelnicka’s performances constitute a valuable record of the reception of her art and, at the same time, paint an interesting picture of a fragment of Warsaw’s musical culture at the turn of the nineteenth and twentieth centuries – a time when traditional views on art clashed with modernist trends.

Keywords: Salomea Kruszelnicka, operatic vocalism, Warsaw opera, Polish musical culture in the period of the Partitions, Polish musical criticism at the turn of the nineteenth and twentieth centuries.

The most important events in the history of Polish opera at the turn of the nineteenth and twentieth centuries undoubtedly include the employment of Emil Młynarski as the director of the opera, the premiere of *Goplana* by Żeleński, the first staging of *Widma* [*Phantoms*] by Moniuszko and, finally, the recruitment of outstanding soloists. Among them, Salomea Kruszelnicka should definitely be mentioned in the first place – she was, perhaps, the best Halka and certainly the best Countess in the history of the Warsaw opera.

In this way, Elżbieta Szczepańska-Lange describes the state of the Warsaw opera in the years 1898–1901 in a work devoted to the musical life of the city in

Date of submission: 7.10.2019

Review 1 sent/returned: 23.10.2019/24.10.2019

Review 2 sent/returned: 23.10.2019/7.11.2019

Date of acceptance: 24.11.2019

the second half of the nineteenth century¹. Emil Młynarski, who had previously worked at the Russian Musical Society in Odessa, received the position in Warsaw owing to the patronage of prince Alexis Obolensky (the deputy for Governor-General Alexander Imeretinsky). As the opera bandmaster, he performed for the first time on 29 March 1898², conducting the performance of *Carmen* in place of Cezary Trombini, the institution's artistic director and chief conductor, who fell ill. Trombini died in Warsaw on 15 August 1898. Młynarski was then offered the office of the director of the Polish Opera at the Grand Theatre. Vittorio Podesti was brought to direct the Italian opera. In practice, Podesti became the chief conductor and directed some of the Polish premieres as well. In the days of Podesti and Młynarski, the authorities of Warsaw theatres assembled an excellent team of singers. Apart from Kruszelnicka, it included, among others, Mattia Battistini, Giuseppe Russitano, Władysław Floriański, Janina Korolewiczówna, Aleksander Myszuga, Wiktor Grąbczewski and Adam Didur. Jan Chodakowski, who is remembered by the historians as a great patron of Polish opera, was the stage director. The ballet performances were conducted by Stanisław Barcewicz – an eminent violinist and profesor of the Warsaw Musical Institute. Francesco Spettrino, the bandmaster who had already worked there in the days of Trombini, was also occasionally hired. There was a fierce rivalry between the soloists, as in every theatre around the world. Janina Korolewiczówna was Kruszelnicka's direct competitor; she was endowed with lyrical soprano, but the authorities also had her perform coloratura roles. Under the surname of Korolewicz-Waydowa, she published a memoir, in which she made a few insinuating remarks regarding the alleged activities of the Ukrainian (as she called her, taking advantage of the contemporary anti-Ukrainian feelings of the Polish readers), which were supposed to be aimed at Polish artists and undertaken in cahoots with the Russian authorities of the Warsaw Government Theatres. There are no sources that could confirm the insinuations; therefore, we choose not to quote them in this article.

The first season of Kruszelnicka's work at the Grand Theatre in Warsaw was inaugurated on 1 October 1898 with the premiere of *La bohème*, which was conducted by Vittorio Podesti, yet the newly employed star did not participate in it. Kruszelnicka's debut in Warsaw took place on 4 October – the artist performed the eponymous role in *Aida*, which had already been known in the city, receiving the audience's applause and the recognition of the press. Even Aleksander Świątochowski (the editor of the leading newspaper of Warsaw positivists³ “Prze-

¹ E. Szczepańska-Lange, *Historia muzyki polskiej*, vol. 5: *Romantyzm*, part 2B: *Życie muzyczne w Warszawie 1850–1900*, Warszawa 2010, p. 511–512.

² All the dates concerning the events that took place in Warsaw are provided in the main text according to the Gregorian calendar.

³ Positivists are a group of Polish writers and scholars, who – being inspired by the writings of Western philosophers and sociologists (Comte, Spencer, Darwin, Le Bon, Tarde) – called for the reform of society and, in the case of art, for its liberation from the trivialized patterns of national art related to the aesthetics of the so-called little Romanticism.

głąd Tygodniowy”), who was extremely strict in his judgements, wrote that in all of that praise there was:

przypuszczalnie [...] nic, a przynajmniej niewiele było przesady⁴. [perhaps [...] no, or at least very little, exaggeration⁵.]

On 7 October 1898, Kruszelnicka sang Halka’s part in a new production of Moniuszko’s opera. This event, on the other hand, marked Emil Młynarski’s debut as the newly employed bandmaster. However, it was not him who could celebrate after the performance, which was received rather coldly by the press, but Kruszelnicka. Antoni Sygietyński, the critic of the most widely-read daily in Warsaw, “Kurier Warszawski,” devoted several dozen lines of his review to the artist’s performance, starting from the following sentence:

Za to panna Kruszelnicka przeszła wszelkie oczekiwanie. [Miss Kruszelnicka, on the other hand, exceeded all expectations⁶.]

He enumerated several qualities of the singer’s voice and talent, which would be noticed by other reviewers as well, that is: impeccable vocal technique, strength of expression, tasteful artistic interpretation of her character, moderate use of stage effects and emphasis on the depth of music and the text.

Halka p. Kruszelnickiej to nie pierwsza lepsza dziewczyna wiejska, zbałamucona przez panicza – puentował Sygietyński – to nie pierwsza lepsza warjatka, rzucająca się w nurty rzeki z rozpaczą, iż straciła kochanka, ale postać z poematu, jak ją Włodzimierz Wolski w swej wyobraźni pojął, a Moniuszko geniuszem swej muzyki opromienił. [Miss Kruszelnicka’s Halka is not an ordinary country girl who was seduced by a lordling – Sygietyński pointed out – it is not just any madwoman who threw herself into a river because she had lost lover, but a character straight from the poem, as envisioned by Włodzimierz Wolski and bathed in Moniuszko’s genius music⁷.]

Aleksander Świętochowski, conversely, saw Kruszelnicka’s Halka as a “real country girl, inherently good, open and honest,” but he also appreciated the artist in his own way, claiming that:

[...] ten występ jeszcze bardziej utwierdził w przekonaniu, że się ma w każdym razie z talentem do czynienia. [this performance confirmed my belief that we are dealing with a true talent⁸.]

Halka remained a permanent part of the Warsaw theatre’s repertoire, yet by the end of January 1898, Kruszelnicka temporarily handed her role in the opera over to a member of the Italian troupe, Maria d’Orion.

⁴ [Translator’s note: the original quotations are written in a slightly archaic language and were translated into modern English.]

⁵ A. Świętochowski, *Echa warszawskie*, “Przegląd Tygodniowy” 1898, No. 41, p. 453. Emphasis M. Dziadek. All source quotes in this work are given in original spelling.

⁶ A. Sygietyński, *Wczorajsza “Halka”*, “Kurier Warszawski” 1898, 25 September (7 October), No. 277, p. 2–3.

⁷ Ibid.

⁸ A. Świętochowski, *Echa warszawskie*, “Przegląd Tygodniowy” 1898, No. 42, p. 465.

In the next days of October 1898, Kruszelnicka played Santuzza in *Cavalleria rusticana* (conducted by Francesco Spettirino) and Balladyna in *Goplana* by Żeleński (conducted by Emil Młynarski). Both performances earned high praise from Sygietyński⁹, especially the second one since he was personally involved in promoting Polish opera as a member of a group of radically predisposed writers of the young generation associated with positivism. It should be explained that these radicals fought for the survival and proper quality of Polish opera at a time when it was dominated by a group of Italian artists¹⁰.

During the period in question, the existence of opera performances at the Grand Theatre in Warsaw was determined, as everywhere around the world, by financial success, hence the very careful policy of the theatre's Russian authorities with regard to Polish singers and Polish repertoire. The Polish side interpreted it as Russification; it should be remembered, however, that nineteenth century Warsaw was a multinational city, in which the success of a theatrical performance was decided not by the Polish majority alone, but also by the Jews, Russians and Germans who lived there. Furthermore, the Polish upper classes were reluctant to support native art¹¹. Even at the time of Moniuszko, it could be noticed that the audience in Warsaw was not sufficiently interested in Polish opera; even the performances by the father of Polish opera would not always fill the opera house. Italian performances, on the other hand, were very popular among the larger audience. We have evidence for that in various memoirs, for instance in the memoirs of the leading Warsaw bookseller Ferdynand Hoesick.

In the period that preceded Salomea Kruszelnicka's stay in Warsaw, feuds between the radical group of the supporters of Polish opera, inspired by rebellious young writers such as the aforementioned Antoni Sygietyński or Aleksander Świętochowski, and Italian artists were not infrequent. They were blatantly motivated by commercial reasons (the Poles were dissatisfied with the fact that foreign singers and conductors received much higher pay than native artists) and hidden political background. For instance, Mattia Battistini came under fierce criticism from the patriotic faction of the press since his friendship with Maria Andreevna Gurko, the wife of the hated Governor-General of Warsaw Iosif Gurko¹² (Gurko governed Warsaw in the years 1883–1894) was well known. The activity of the Warsaw Opera, which was dominated by the Italians, was also overly criticized by the patriots who wrote for foreign newspapers – many such materials were published in the Lviv press.

⁹ Cf.: A. Sygietyński, *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1898, 29 September (11 October), No. 281 p. 2; idem, *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1898, 1 (13) October, No. 283, p. 2–3.

¹⁰ The group consisted of artists of various descent (not only Italians), who sang in Italian.

¹¹ Cf.: J. Szczublewski, *Publiczność teatralna w Warszawie (1868–1883)*, [in:] *Teatr warszawski II połowy XIX wieku*, ed. T. Sivert, Wrocław 1957, p. 73.

¹² Cf.: E. Czekalski, *W cieniu zamkowego zegara*, Warszawa 1956, p. 159.

During Kruszelnicka's artistic activity, the office of Governor-General of Warsaw was held by Alexander Imeretinsky (until 1900), who represented the policy of relaxed repression (he gave permission to unveil a monument to Mickiewicz in Warsaw in 1898). In that period, the fate of opera performances as well as singers' contracts and pays was still largely decided behind the scenes – as we shall learn, this also influenced Kruszelnicka's career in Warsaw.

As we return to discussing the initial months of the artist's stay in Warsaw, we reach 2 November, when Kruszelnicka performed in a new production of Moniuszko's *The Countess* under the baton of Młynarski. The piece was released in a spectacular new adaptation after 15 years of absence on the Warsaw stage. Kruszelnicka was accompanied, as in the case of *Goplana*, by Janina Korolewiczówna, and Emil Młynarski conducted the performance. It was tremendously successful, which the foreign press attributed to the patriotic attitude of the Polish audience, who flocked to see the premiere and the subsequent performances. It was even prophesied that the success of *The Countess* would seal the failure of Italian opera in Warsaw¹³. This obviously never happened since the artist simultaneously appeared in Italian performances. She took part in a new production of Verdi's *The Force of Destiny* under the baton of Vittorio Podesti as early as on 28 November 1898. She was accompanied by Mattia Battistini. Antoni Sygietyński's opinion about Kruszelnicka's acting and the performance as a whole was negative. With an obvious tendency to disregard the Italian production, he wrote that:

Panna Kruszelnicka w roli Eleonory wyzbyła się najpiękniejszej cechy swego talentu: wyrazu artystycznego interpretacji. Wprawdzie jej głos brzmiał metalicznie, dźwięcznie i czysto, lecz frazowaniu zbywało na wytworności muzycznej i na pogłębieniu psychologicznym, wskutek czego wada stała *tremolowania* głosem uwydatniła się niepomierne. A przytem uwaga poboczna: Panna Kruszelnicka za mało studiowała ruchy rąk i ciała w rzeźbie. Aktor na scenie jest żywym posągami. Eleonora panny Kruszelnickiej była żywą, lecz nie była posągową. [In the role of Leonora, Miss Kruszelnicka deprived herself of the most beautiful feature of her talent: expression of artistic interpretation. While her voice was metallic, resonant and pure, the phrasing lacked musical sophistication and psychological depth; as a result, the permanent flaw of the vocal tremolo was immensely emphasized. And a marginal remark: Miss Kruszelnicka took too little time studying the movements of arms and the body in sculpture. On the stage, the actor is a living statue. Miss Kruszelnicka's Leonora was alive, yet she was not a statue¹⁴.]

On 5 December 1898, Kruszelnicka acted under Podesti's baton in the role of Valentine in Meyerbeer's *Les Huguenots*. Antoni Sygietyński handed the responsibility of writing a review of the performance over to his colleague Benedykt Filipowicz, which may be interpreted as yet another demonstration of his disregard for the artist's performances in Italian operas¹⁵. Two weeks later (16 Decem-

¹³ Cf. E. Szczepańska-Lange, op. cit., p. 517.

¹⁴ A. Sygietyński, *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1898, 17 (29) November, No. 330, p. 3.

¹⁵ Cf.: B. F[ilipowicz], *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1898, 24 November (6 December), No. 337, p. 3.

ber), she accompanied Battistini, singing the main female role in Verdi's *Il trovatore* [*The Troubadour*]; just before Christmas (22 December), she sang in the composer's *Un ballo in maschera* [*A Masked Ball*] (it was a benefit performance of Battistini) and on 8 January 1899, she performed for the first time as Rachel in Halevy's *La Juive* [*The Jewess*]. These events did not receive much publicity since the press, headed by "Kurier Warszawski," was preoccupied with following the unprecedented success of *The Countess* – by 9 February 1899, 25 performances of this opera had been given, with all the seats at the opera house completely sold out; its main performers: Kruszelnicka, Korolewiczówna and Młynarski enjoyed great success. Only "Przegląd Tygodniowy," which in time became more and more distanced from the commotion created by the patriotically predisposed faction of journalists, had a dissenting opinion. In an article entitled *Echa warszawskie* [*Echoes of Warsaw*], Świętochowski wrote the following about *The Countess*' success:

Otóż z ręką na sercu powiedzieć mogę, iż obecnych wykonawców *Hrabiny* kuryery z p. Sygietyńskim na czele przereklamowały nad zasługi. Przysiągłbym prawie, że nie o takim Podczaszycu, Dzikim, Kaźmierzu marzył ś.p. Moniuszko, że nie zgodziłby się z p. Kruszelnicką na pojęcie w wykonaniu ostatniej brawurowej arii [...]. Nie można brać postaci *Hrabiny* tak „modernę,” nie można utrzymywać, że ta kobieta była tak lekomyślną, że nie zgoła nie czuła [...]. [I can, in good conscience, say that the journalists, and Mr Sygietyński in particular, have overrated the current performers of *The Countess*. I could almost swear that the late Moniuszko did not dream of such Podczaszyc, Dzikim and Kazimierz, that he would not approve of Miss Kruszelnicka's performance of the last aria [...]. The character of the Countess cannot be so "modern"; it cannot be maintained that the woman was so reckless, that she felt completely nothing [...]¹⁶.]

In the wake of *The Countess*' tremendous success, Młynarski decided to stage another opera by Moniuszko – *The Haunted Manor*. Strictly speaking, the plan of staging the opera had been created in the autumn of the previous year (it was even announced in the press), yet the theatre's authorities probably objected to the idea. The work had been forbidden by the censorship since its premiere performances (1865) because the patriotic allusions it included evoked a dangerous enthusiasm in the Polish audience. Ultimately, however, it premiered on the Warsaw stage on 22 February 1899. Kruszelnicka did not participate. She also did not take part in a new production of a single-act play *Verbum nobile* by Moniuszko, which took place at a similar time. She appeared, however, in two concerts with mixed programmes organized in Warsaw and Łódź, and furthermore had her first benefit performance, in which she sang *Halka* (14 March 1899). "Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" wrote about the artist's benefit performance, suggesting that it was organized as a reward from the authorities of the theatre for the promise to remain in Warsaw, for there was a rumour that the London opera

¹⁶ *Echa warszawskie*, "Przegląd Tygodniowy" 1899, No. 5, p. 54.

Covent Garden sought to acquire Kruszelnicka for the spring season¹⁷. She reprised the role of Halka a few more times. *The Countess* with her signature role was still present in the repertoire (the 35th performance of the opera fell on 12 April 1899), and Meyerbeer's *Robert le diable* [*Robert the Devil*], in which she played the role of Alice (Robert was played by Giuseppe Russitano), was restaged. Aleksander Poliński, the new reviewer of "Kurier Warszawski" – neutral in comparison with Sygietyński, shunning overt political remarks¹⁸ and relatively conservative – admitted that Kruszelnicka sang her role "beautifully,"¹⁹ without going into details.

The next month was spent on playing the current repertoire; there were fewer performances than usual since, at the same time, the Grand Theatre was holding the performances of a Russian company (a troupe from the Maly [Small] Theatre in Moscow), which were boycotted by the radical part of the Polish audience²⁰.

The 1898/1899 season was crowned with a premiere of Tchaikovsky's *Eugene Onegin* (4 May 1899) with Kruszelnicka, Battistini, Giuseppe Russitan and Aristodemo Silich in the main roles. The opera was sung in Italian, conducted by Podesti, and the stage design was prepared by Józef Chodakowski. Some sources suggest that the premieres of Russian operas on the Warsaw stage (Tchaikovsky's *Iolanta* and Rubinstein's *Demon* had already been introduced to the repertoire) were a kind of ransom – Chodakowski's payment for the permission to play Polish operas²¹. This is not obvious, however. It should be taken into consideration that Rubinstein and Tchaikovsky enjoyed great respect in Warsaw, similarly to all representatives of high music. At the time, Anton Rubinstein was a regular guest in Warsaw. He and his brother were honorary members of the Warsaw Music Society; Anton Rubinstein's and Pyotr Tchaikovsky's leading instrumental pieces were introduced to the programmes of symphony concerts of the opera orchestra, which were initiated in 1885. In January 1892, Tchaikovsky appeared in Warsaw in person and held his own concert at the Grand Theatre. In general, the frequently discussed chasm between the Polish and Russian culture in Warsaw at the time of the Partitions was not very deep. In patriotic circles, listening to Russian music for entertainment was forbidden by honour²²; demonstrations

¹⁷ -a-. [A. Rajchman], *Salomea Kruszelnicka*, "Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1899, No. 806, p. 115.

¹⁸ At least in the period in question. Today, Poliński is predominantly remembered as a historian of Polish music; he participated in the 1863 uprising against the czar, which was only revealed in his obituaries published beyond the border. Poliński demonstrated his anti-imperial patriotism several times during the revolution of 1905, when the censorship became more lenient.

¹⁹ A. Poliński, *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1899, 10 (22) March, No. 81, p. 3.

²⁰ Cf.: W. Zwinogrodzka, *Przypadki bojkotu w życiu teatralnym Warszawy*, [in:] *Z domu niewoli. Sytuacja polityczna a kultura literacka w drugiej połowie XIX wieku*, Wrocław – Warsaw – Cracow 1988.

²¹ Cf.: E. Szczepańska-Lange, op. cit., p. 508.

²² Cf.: J. Korolewicz-Waydowa, *Sztuka i życie. Mój pamiętnik*, Wrocław 1969.

during the performances of the imperial anthem in theatres were also notorious. On the other hand, professional composers made tributes in the form of dedications to the czar and the members of the court; some (such as Apollinaire de Kontski, the director of the Warsaw Institute of Music) would visit the residence of Governor-General at the Royal castle and frequented Russian salons (Maria Kalergis-Muchanow, the famous patron of artists, was the liaison between the Polish and Russian musical circles). Polish artists, such as the previously mentioned Emil Młynarski, sought protection from high-ranking Russian officials, and many of them, starting from Moniuszko, were interested in pursuing a career in Saint Petersburg or Moscow²³.

The reaction of the press to the premiere of *Eugene Onegin* was very positive. Aleksander Poliński wrote an extensive text for "Kurier Warszawski," in which he analysed the libretto and music in detail as well as reported on the general reception of the performance. The critic put the pair of the main characters played by Kruszelnicka and Battistini in the first place²⁴. The review in question is devoid of any ant-Russian allusions; on the contrary, Poliński presented the literary basis for the opera – Pushkin's poem – as a model example of Russian national art and a work of "immense political and social significance."²⁵ He supported his view with a thought formulated by Vissarion Belinsky, a philosopher who was cited extremely rarely in Poland. It is worth adding that as he commented on the greatness of Tchaikovsky's opera, Poliński also informed about its success in Western Europe. Other, less bold, reviewers were careful not to write about *Onegin* in the context of Russian art. Feliks Starczewski, who was "loaned" by "Przegląd Tygodniowy" used the more general term "Slavic" with regard to Tchaikovsky's music. Adapting to the critical line of the magazine, he found some faults in the performance; in Kruszelnicka, for example, he detected a fatigued voice²⁶.

Eugene Onegin was played to a full house until the end of the season (starting from the 13th staging, the interval between the acts was filled with dances performed by a trio from the Mariinsky Theatre in Saint Petersburg, including Matylda Krzesińska, who came to Warsaw on tour) and alternated with *The Countess*, *Halka*, *Goplana* and *La Juive*, which still enjoyed great popularity, as well as Gounod's *Faust*, restaged in the second half of May (here, the main roles were played by Janina Korolewiczówna and Battistini; they also appeared in the performances of *Demon*, which was still on release).

By the end of the season (29 May), Kruszelnicka appeared as Elvira in a new production of Verdi's *Ernani*, which was prepared for a benefit performance of

²³ Cf.: M. Dziadek, *Warsaw–Petersburg. Kontakty muzyczne dwóch stolic na przełomie XIX i XX wieku*. "Muzyka" 2009, No. 3, p. 181–204.

²⁴ A. Poliński, *Eugeniusz Oniegin*, part II, "Kurier Warszawski" 1899, 24 April (6 May), No. 124, p. 2.

²⁵ Idem, *Eugeniusz Oniegin*, part I, "Kurier Warszawski" 1899, 23 April (5 May), No. 123, p. 1.

²⁶ F. Starczewski, *Piotr Czajkowski, Oniegin* [...], "Przegląd Tygodniowy" 1900, No. 19, p. 224.

Battistini, who was leaving the Warsaw stage and going abroad. Aleksander Poliński treated the opera and the artists courteously, yet without being overly enthusiastic (he noticed, for instance, a few errors in the prima donna's intonation)²⁷.

The Warsaw Opera began the summer season on 15 June with the 40th performance of *The Countess*; a few artists from the outside were invited, including Władysław Floriański from Prague. They performed until the end of July 1899, playing the operas from the current repertoire as well as old productions “re-hashed” for the summer: Leoncavallo's *Pagliacci* [*Clowns*] for Janina Korolewiczówna, and Wagner's *Lohengrin* for Floriański, in which Kruszelnicka also took part. She bid the Warsaw audience farewell as the Countess on 1 July and went for a longer holiday abroad.

The artist returned to Warsaw at the end of September in order to inaugurate the next opera season with her performance in *Les Huguenots* (1 October 1899; she was accompanied by Adam Didur, who was hired in place of Battistini). In the next days, she appeared before the audience in *Halka*, *Aida* and *La bohème*. *Les Huguenots* was repeated on 9 October, yet Kruszelnicka had to be replaced by Maria d'Orio since the star – as the press reported – passed out²⁸. Fortunately, the singer's indisposition did not last long – she returned to the stage as early as on 11 October in *La bohème*. By the end of the year, she had acted in several performances from the current repertoire as well as in a new production of Arrigo Boito's *Mefistofele* (22 November). On 14 November, she performed with a group of outstanding Polish artists: the violinists Emil Młynarski and Stanisław Barcewicz and the pianist Aleksander Michałowski at the palace in Skierniewice in front of czar Nicholas II and his family; the Polish press did not comment on the fact that Kruszelnicka performed a Ukrainian folk song²⁹ at the concert, perhaps because the Ukrainian culture was perceived as a branch of the Polish culture at that time, hence it was not viewed as a sensation³⁰. However, the journalists publicized Kruszelnicka's performance at a concert whose profits were to be donated for the so-called Kasa Literacka [Literary Fund] (26 November). They highlighted the kindness of the theatre's authorities, which made an exception in giving permission for that performance (Kruszelnicka's contract, which was in force during the season in question, prohibited her from taking part in concerts held outside of the theatre)³¹. The star also performed in support of writers with

²⁷ A. Poliński, *Z muzyki*, “Kurier Warszawski” 1899, 18 (30) May, No. 147, p. 3.

²⁸ [no name and title], “Kurier Warszawski” 1899, 28 September (10 October), No. 280, p. 1.

²⁹ The properties granted to prince Konstanty were located in Skierniewice and the nearby Spała; the czar and his family eagerly hunted in these parts. Kruszelnicka's personal entry in *Grosser Sänglerlexicon* by K.J. Kutsch and L. Riemens (3rd edition, Bern – München 1999, p. 1930) contains a false piece of information that this event took place in Saint Petersburg.

³⁰ Cf.: A. Korzeniowska-Bihun, *Genderowy i narodowy dyskurs w biografii Salomei Kruszelnickiej*, https://www.researchgate.net/publication/288617189_Genderowy_i_naro... [access: 2.01.2018].

³¹ In the future, the authorities would give permission for Kruszelnicka's performances at charity concerts more often.

elite Polish artists, that is the opera soloists Janina Korolewiczówna, Wiktor Grąbczewski and Adam Didur, actor Bolesław Ładnowski, pianist Aleksander Michałowski and the young violinist Paweł Kochański (Młynarski's student). She performed the aria from Meyerbeer's *L'Africaine* [*The African Woman*] and Paderewski's song *Gdy ostatnia róża zwiędła* [*When the last rose withered*]. The review of the concert written by an editor of "Kurier Warszawski," Marian Gawalewicz, who was normally eager to endorse Kruszelnicka, included a somewhat tactless allusion to the artist's local stardom:

Gdybym miał pióro i zapach Sygietyńskiego [...], napisałbym pieśń na cześć divy Kruszelnickiej, która, nawet będąc „Afrykanką,” nie przestaje ani na chwilę być „Hrabinią,” wczoraj śpiewała arię Meyerbeera i zdawało się, że wszystkie perły i brylanty, które ze słowiczego gardła wyrzuciła, nanizwały się same na sznurki i otoczyły jej szyję drogocenną kolją.

Wiem jednak, że cała kadzielnica pochwał w mych rękach wywołałaby na piękne usta naszej primadonny tylko jeden z tych majestatycznych jej uśmiechów, który zdaje się mówić:

– Wiem, wiem. Śpiewam jak cherub, a wyglądam jak królowa.

– Pozostałoby mi wtedy tylko skłonić się pokornie i szepnąć:

– Tak, pani...

Nie wiem czemu, ale wobec panny Korolewiczówny czułbym się śmielszym, gdyby z uśmieżkiem Broni na ustach spytała:

– I jakże? Dobrze dziś śpiewałam?

[If I had Sygietyński's knack for words and enthusiasm [...], I would write a paean to diva Kruszelnicka, who does not cease to be the "Countess" even when she is an "African woman;" yesterday, she sang Meyerbeer's aria, and it seemed as if all the pearls and diamonds that came out of her nightingale-like throat threaded themselves onto a string and looped around her neck to form a precious necklace.

Nevertheless, I know that even an entire censer of praise in my hands would only bring one of those majestic smiles upon our prima donna's lips, which seem to be saying:

"I know, I know. I sing like an angel, and I look like a princess."

And all that would be left for me to do, would be to bow humbly and whisper:

"Yes, my lady..."

I do not know why, but I would feel more confident in front of Miss Korolewiczówna, if she asked with a smile on her face:

"And how was it? Did I sing well today?"^{32]}

On 22 December 1899, Kruszelnicka sang for the last time in *The Countess*, which was being withdrawn from general release, and a day later she sang *Halka*, bidding farewell to Warsaw for the winter season. She spent it in Saint Petersburg, performing with an Italian troupe at the conservatory's theatre³³ with the bandmaster Podesti, who was always invited to Saint Petersburg for the winter. She performed the main roles in *Aida* (this role was her debut in Saint Petersburg), Boito's *Mefistofele* and Verdi's *Un ballo in maschera*. As far as we know, based on Polish press sources, on 24 January local time the artist took part in a charity

³² M. Gawalewicz, *Na Kasę literacką*, "Kurier Warszawski" 1899, 15 (27) November, No. 328, p. 3.

³³ Cf.: *Dur und Moll*, "Signale für die musikalische Welt" 1899, 14 October, No. 49, p. 774.

concert in the capital of the Empire, which gathered the Russian elites and was tremendously successful³⁴, and on 6 February local time, her benefit performance was held; she performed *Aida* once more, in place of the previously planned *Halka* (in Italian) since – as the Polish-language Saint Petersburg weekly “Kraj” reported – the Italian translation of the choir parts had not been prepared in time³⁵. Kruszelnicka’s performances in Saint Petersburg were recognized as very successful by a correspondent of the Leipzig magazine “Signale für die musikalische Welt.”³⁶

A journalist of the “Kraj” magazine took advantage of Kruszelnicka’s stay in Saint Petersburg by interviewing the artist. In the interview, the artist described herself as an

włoska śpiewaczka, najwyraźniej włoska, z natury uzdolnienia, z wyboru, z metody, z zamiłowania – jak pan chce! [Italian singer, evidently Italian, by the nature of my talent, by choice, by predilection – by whatever you may want!³⁷]

She described her stay in Warsaw as a transitional stage on her path to conquer the West³⁸. The artist’s statement was immediately commented on by Warsaw journalists, who had patriotic and anti-Italian inclinations, which is discussed by, among others, Hałyna Tychobajewa and Iryna Kryworuczka in their book *Sołomija Kruszelnyćka. Mista i sława* (Lviv 2009); they concluded that the crowning argument of the Polish journalists against Kruszelnicka was the fact that she was reluctant to take part in Polish operas, especially the ones authored by Moniuszko³⁹. The argument is absurd, not only because, as we already know, Kruszelnicka gained her position in Warsaw owing to numerous performances in Moniuszko’s two operas – *Halka* and *The Countess*, but also because there were no other Polish operas with roles for dramatic soprano, except for *Goplana*, in the Grand Theatre’s repertoire at the time. The issue number 5 of the “Kraj” magazine featured an explanation, in which the journalist took responsibility for the entire “scandal” and diplomatically suggested that “the printed word did not do sufficient justice to the artist’s thought,” who:

[...] wie o tem dobrze, że gdzieindziej [tj. we Włoszech – przyp. M. Dziadek] spotkać ją może wyższe uznanie, ale serdeczniejszego niż w Warszawie nigdzie nie znajdzie. Są to rzeczy, które obowiązują i których się nie zapomina. [is well aware that she might find greater recognition elsewhere [that is in Italy – author’s note], but nowhere will it be as warm-hearted as in Warsaw. One does not forget these things and is obliged by them⁴⁰.]

³⁴ [no name], *Wiadomości bieżące*, “Kraj” 1900, 28 January (9 February), No. 4, p. 20.

³⁵ [no name], *Wiadomości bieżące*, “Kraj” 1900, 4 (16) February, No. 5, p. 19.

³⁶ Galberti, *Die italienische Opern-Saison in St. Petersburg*, “Signale für die musikalische Welt” 1900, 24 February, No. 19, p. 289–290.

³⁷ [Mat.], *U primadonny*, “Kraj” 1900, 21 January (2 February), No. 3 p. 43.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ As cited in: <http://www.maestro.net.pl/index.php/5877-genderowy-i-narodowy-dyskurs-w-biografii-salomei-kruszelnickiej?limitstart=0>, [access: 31.12. 2017].

⁴⁰ *W Petersburgu*, “Kraj” 1900, 4 (16 February), No. 5, p. 19.

Paradoxically, an argument regarding the fact that the artist wanted her name to be used in its Polish version instead of Russian on posters broke out in the Russian press at that time⁴¹. The grievances of the weekly “Swiet” and the reply of the “Sankt-Peterburgskie Novosti” newspaper on this subject were quoted by “Kraj.”⁴² The weekly published a conciliatory paragraph in its next issue:

„Incydent” z panną Kruszelnicą został zamknięty ku ogólnemu zadowoleniu. Usiłowania małego kółka, ażeby z powodu interview, zamieszczonego w „Kraju”, urządzić przeciw niej po powrocie do Warszawy demonstrację, spełzły na niczem; zwyciężył zdrowy rozsądek. Artystka nigdy się z tem nie kryła, że jest „rusinką.” To jej przywiązanie do biednej podkarpackiej narodowości należy uszanować. Nigdy zresztą nie stało ono w sprzeczności z jej polskimi sympatiami i wdzięcznością dla Warszawy. [To everyone’s satisfaction, the “incident” with Miss Kruszelnicka has been concluded. The attempts of a tiny group to organize a demonstration against the artist following her return to Warsaw because of the interview published in “Kraj” have failed; common sense has prevailed. The artist has never concealed the fact that she is “Ruthenian.” Her attachment to this poor Sub-Carpathian nationality should be respected. It never stood in contradiction to her Polish sympathies and gratitude to Warsaw⁴³.]

The group that was hostile towards Kruszelnicka (led by Antoni Sygietyński, as one might guess) was indeed small. The grievances against the artist did not find their way to any of the influential newspapers.

During Kruszelnicka’s absence from Warsaw, her roles were taken over by the Italian singer Rosini-Lunardi and a Polish woman from Lviv named Mira Heller. The latter took over several of Kruszelnicka’s roles; she was also supposed to sing the role of Balladyna in *Goplana*, yet it never came to pass. According to a commentator representing “Przegląd Tygodniowy,” Mira Heller did not receive the critical recognition (more specifically from Antoni Sygietyński) she deserved. The reason was simple:

Dwie matki w ulu być nie mogą, jedną z nich bezwarunkowo zabijają. [...] Rój nasz ma już matkę Kruszelnicą. A więc [...] [Two mothers are too many for a single beehive; the bees have to kill one of them. Our beehive already has mother Kruszelnicka. And so [...]]⁴⁴.

During the time in question, the premieres of Moniuszko’s *Widma* and Kurpiński’s *Zamek na Czorsztynie* were being prepared (20 February). Both performances were quickly taken off general release.

Kruszelnicka returned to Warsaw on 5 March. “Kurier Warszawski” celebrated the artist’s return (who greeted the Warsaw audience with *Halka*) with a paragraph that clearly alluded to the recently concluded dispute:

⁴¹ The star’s Ukrainian descent was equated with being Russian, even though the place of her birth is located in West Galicia, which belonged to Austria.

⁴² [no name], *Przegląd prasy*, “Kraj” 1900, 25 February (9 March), No. 8, p. 17.

⁴³ W. Ad., *Od Redakcji*, “Kraj” 1900, 3 (16) March, No. 9, p. 21.

⁴⁴ [no name], *Echa warszawskie*, “Przegląd Tygodniowy” 1900, 15 (27) January, No. 5, p. 39.

Od jutra więc zaczyna się nowy sezon opery. Znakomita artystka, której Warszawa zawdzięcza nawrót swoich upodobań do opery moniuszkowskiej, panna Salomea Kruszelnicka, wstrząśnie jutro słuchaczami do głębi duszy, jako Halka. [So, a new season begins tomorrow. The brilliant artist who rekindled a fondness for Moniuszko's opera in Warsaw, Miss Salomea Kruszelnicka, will move the listeners deeply as Halka⁴⁵.]

Until the beginning of May, Kruszelnicka made only occasional appearances on stage since the number of performances was limited due to another visit of the Russian theatre group and, in addition, there were more operas with roles for lyrical soprano on account of a guest visit of the Italian soprano Luisa Tetrazzini (who was already known for her performances in Saint Petersburg). As if to seal her role of a promoter of Polish opera that was assigned to her by impartial observers, Kruszelnicka sang the main role (Amelia) in another Polish first premiere – *Mazepa* by Adam Münchheimer (1 May, together with d'Orio and Didur; the performance was directed by Chodakowski and conducted by Emil Młynarski). The critics did everything to ensure the opera's success, yet it was quickly withdrawn from general release. The opera was not restaged in the twentieth century; today, it is merely a historical piece.

By the end of the winter-spring season, the authorities of the theatre gave permission for another benefit performance of Kruszelnicka. *The Countess* was staged yet again for this purpose. Among the reviews written after the performance, an anonymous text published in "Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" is particularly noteworthy; it assured that Janina Korolewiczówna shared the audience's enthusiasm, thereby suggesting unambiguously the existence of a rivalry between the two artists⁴⁶.

On 29 May, the artist, together with the singers Janina Korolewiczówna, Mattia Battistini and Aleksander Myszuga and the pianist Maria Wąsowska-Badowska, took part in a concert organized by Władysław Żeleński – an outstanding Polish composer active in Cracow (he was the director of the local conservatory), which took place at the Grand Theatre with the participation of the opera's orchestra. She sang two pieces by Żeleński: *Pieśń Jaruhy* and *Księża pamiątek*⁴⁷.

In the summer season of 1900, the Grand Theatre was closed. During that time, Salomea Kruszelnicka most likely left Warsaw.

The autumn season of 1900 started for the artist with a return to the role of Halka. Subsequently, the audience saw her with Władysław Floriański in a new production of Wagner's *Lohengrin*. The premiere of Bellini's opera *I puritani* [*The Puritans*], which featured Luisa Tetrazzini, was being prepared at that time. She took Korolewiczówna's place, who went to Lviv and Kiev to give guest performances (she returned on 25 November). Due to Tetrazzini's indisposition,

⁴⁵ [no name], *Z teatru i muzyki*, "Kurier Warszawski" 1900, 23 February (7 March), No. 66, p. 4.

⁴⁶ [Interim], *Przegląd muzyczny*, "Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1900, No. 872, p. 282.

⁴⁷ W. Bogusławski, *Na scenie i na estradzie*, "Tygodnik Ilustrowany" 1900, No. 23, p. 456.

Kruszelnicka had to take over the role of Marguerite in *Faust*, which had previously been sang by Korolewiczówna; then, she reprised her best roles in *Halka*, *La Bohème*, *Aida*, *Cavalleria rusticana*, and so on. She performed frequently since Tetrzini's illness was prolonged, forcing the Italian artist to resign from participating in the season; as a result, the theatre's authorities had to "patch the repertoire up" with unplanned performances. That is how October passed. At the beginning of November, it was Kruszelnicka who took a short holiday. The Polish press did not inform about the artist's whereabouts. Perhaps she went to Italy – a number of encyclopaedic sources list this country as Kruszelnicka's holiday destination during her Warsaw years⁴⁸. During Kruszelnicka's absence, the authorities of the theatre decided to stage *The Bartered Bride* by Smetana with Korolewiczówna, Floriański, Didur and Młynarski as the conductor⁴⁹. However, this undertaking was never completed⁵⁰. On 10 November, Battistini returned to Warsaw to give guest performances. With him in mind, the preparations for a new production of *La Gioconda* by Ponchielli were started.

Władysław Floriański was the first tenor of the Warsaw opera during the time in question; he sang the main male role in the Polish premiere of Tchaikovsky's *The Queen of Spades*, which took place on 8 November 1900 (Floriański had previously played this role in Prague, in the presence of Tchaikovsky himself, and then in Saint Petersburg). The part of Liza was acted by Salomea Kruszelnicka and Vittorio Podesti conducted the performance. The reviews of the opera itself, as well as of Kruszelnicka's participation in it, were less enthusiastic than in the case of *Onegin*. Aleksander Poliński was most pleased with Floriański as Herman; however, with regard to Kruszelnicka, he claimed that:

nie znalazła w roli Elizy dobrej sposobności do wykazania swych niepospolitych zdolności aktorskich. [in the role of Liza, she did not find a good opportunity to show her exceptional acting skills⁵¹.]

The new production of *La Gioconda* with Floriański and Kruszelnicka in the main roles premiered on 14 November. According to Poliński, this time it was Kruszelnicka who became the central figure of the performance, outshining Battistini with "such artistry we had not expected even from her."⁵² In November,

⁴⁸ Kruszelnicka's personal entry in *Encyklopedia muzyczna PWM [Encyclopaedia of Music]* by Halina Sieradz lists: Naples, Brescia, Genoa and Milan; on the other hand, Susan Blyth-Schofield, the author of Kruszelnicka's entry in the new edition of the *Musik in Geschichte und Gegenwart* encyclopaedia informs that during the period in question, the artist performed in Parma.

⁴⁹ [Inf.], *Teatr i Muzyka*, "Kurier Warszawski" 1900, 17 (30) October, No. 300, p. 1.

⁵⁰ *Sprzedana narzeczona* was staged for the first time in Warsaw in 1895 at Teatr Nowy (an operetta theatre). It did not enter the stage of the Grand Theatre until 1903. *Dalibor* was staged there a year earlier.

⁵¹ A. Poliński, *Dama pikowa*, "Kurier Warszawski" 1900, 27 October (9 November), No. 310, p. 3.

⁵² A. Pol.[iński], *Z teatru i muzyki*, "Kurier Warszawski" 1900, 2 (15) November, No. 316, p. 4.

yet another opera was restaged for Battistini – *Hamlet* by Thomas. Having returned to good health, Tetrizzini took the main female role in the performance.

On 9 December, the Grand Theatre in Warsaw held a great ceremony – the celebration of the 500th performance of *Halka*. Moniuszko's opera was staged twice on that day – in the afternoon, with Kruszelnicka and Sienkiewicz in the main roles, and in the evening, when *Halka* was played by Korolewiczówna partnered by Floriański. Before that, Kruszelnicka and her colleagues took it upon themselves to sell the tickets for the afternoon performance, whose proceeds were donated to Moniuszko's family (as "Kurier Warszawski" estimated, they collected about 5000 roubles). The event was initially planned for 2 December; it was moved a week later due to a dispute that took place behind the scenes. The 21 November issue of "Kurier Warszawski" revealed the planned female cast for both performances, which was opposite to the final one. Perhaps Korolewiczówna felt humiliated by an offer to appear in the afternoon concert. The decision to change the date of the 500th performance of *Halka* was made on 26 November, and the information about the reversal of the main female performers was released on the next day. In the meanwhile, the Governor-General of Warsaw, Alexander Imeretinsky, died unexpectedly on 30 November⁵³. In spite of that, the theatre's affairs were not affected; the performances between 30 November and 9 December took place as planned.

On the day of the anniversary, "Kurier Warszawski" published extensive materials about *Halka* and its author. It also provided detailed information about another gesture made by Salomea Kruszelnicka, whom the editorial staff called "the most talented and renowned *Halka*." The prima donna took the effort to find the first performer of the role of *Halka* (in the Vilnius premiere) – Waleria Roszkowska, who lived at a poorhouse. She invited her to the anniversary performance of the opera to her private box at the theatre and donated money to improve the 75-year-old artist's living conditions⁵⁴.

The fact that *Halka* was performed twice on 9 December by two competing stars – Kruszelnicka and Korolewiczówna – constituted an excellent opportunity to compare them. The critics, however, did not take advantage of it. Aleksander Poliński decided not to judge the singers at all, explaining that both had been heard in the role of *Halka* countless times⁵⁵. However, the general reception in the press was clear: Kruszelnicka was called the best *Halka* in Warsaw. "Echo

⁵³ M. Chertkov became the new Governor-General.

⁵⁴ [no name and title], "Kurier Warszawski" 1900, 26 November (9 December), No. 340, p. 4. One more concert was held to raise money for the impoverished singer; it was given by Kruszelnicka, Korolewiczówna, Floriański and Didur as well as Emil Młynarski and Paweł Kochański as the violinists and the cellist Antoni Cynk in the Redoubt Rooms of the Grand Theatre on 13 May 1901.

⁵⁵ A. Pol.[iński], *Jubileusz "Halki"*, "Kurier Warszawski" 1900, 27 November (10 December), No. 341, p. 2.

Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” published a copy of a card she had written, which included the following confession:

„Halka”! najrzewniejsza rola, jaką śpiewałam. Jeżeli zrozumiałam dobrze naszego Mistrza – szczęśliwą jestem. Salomea Kruszelnicka. [“Halka”! the most wistful role I have ever sung. If I understood our Master correctly, I am glad. Salomea Kruszelnicka⁵⁶.]

It would be difficult to find a more explicit declaration of solidarity with the Polish audience than this sentence, which was also written in the Polish language.

Salomea Kruszelnicka paid for her work on the anniversary of Halka with a few days of indisposition. She did not resume her appearances until March 1901 as she had spent the winter on performing with the Italian troupe in Saint Petersburg. She came to Warsaw at the beginning of March⁵⁷, starting to perform with *The Countess* (3 March) and *Halka* (5 March) under the baton of Podesti and with the participation of Floriański.

Po dwumiesięcznej nieobecności wróciła do Warszawy p. Salomea Kruszelnicka, a wraz z powrotem artystki zjawiała się na afiszu zawsze najserdeczniej witana „Hrabina” Moniuszki. Wystarczyło to w zupełności, aby teatr Wielki zajęty został przez publiczność od góry do dołu.

Uspodobienie słuchaczy ujawniło się w najgorętszym przyjęciu dzieła i wykonawców. Bohaterką wieczoru była oczywiście p. Kruszelnicka. Powitano p. Kruszelnicką okrzykami, oklaskami i kwiatami. Kwiaty padały do stóp artystce i piętrzyły się w kilku olbrzymich koszach

[Miss Salomea Kruszelnicka returned to Warsaw after a two-month long absence, and with her arrival, “The Countess,” which is always warmly welcomed by the audience, is being staged again. It was enough to fill the Grand Theatre to the brim⁵⁸.

The listeners made their feelings known in the warm reception of the opera and the performers. Miss Kruszelnicka was obviously the central figure of the evening. She was greeted with cheers, applause and flowers. The flowers fell at her feet and piled up in a few enormous baskets]

reported Adam Dobrowolski in “Kurier Warszawski.”⁵⁹ With Kruszelnicka’s return to the stage of the Grand Theatre, a new round of performances given by a Russian theatre company (a group from the Imperial Theatre in Saint Petersburg) began; hence, the number of performances was limited. Kruszelnicka appeared in: *Eugene Onegin*, *The Queen of Spades*, *Faust*, *Aida*, *The Countess* and *Halka*⁶⁰.

⁵⁶ [no name and title], “Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1900, No. 897, p. 591.

⁵⁷ She was expected to return even later, so the authorities employed the young Zofia Hepnerówna for the time of her absence. Hepnerówna was dismissed before her contract expired due to the “early return of Miss Kruszelnicka” – “Kurier Warszawski” informed (1901, 24 February / 9 March, No. 68, p. 3).

⁵⁸ The hall of the Grand Theatre housed 1165 seats.

⁵⁹ A. D.[obrowolski], *Z Teatru i Muzyki*, “Kurier Warszawski” 1901, 19 April (4 March), No. 63, p. 2.

⁶⁰ Tchaikovsky’s ballet *Swan Lake* was also performed; it premiered at the end of 1900.

A new production of *Tannhäuser* (in Italian) was prepared for Sunday, 14 April, after 18 years of its absence from the Warsaw theatre's repertoire⁶¹. Kruszelnicka performed in it with Battistini (it was his first performance in the spring season), Floriański and Korolewiczówna. The performance was conducted by Vittorio Podesti. The premiere was extremely successful. According to the critics, all the singers rose up to the challenge; Kruszelnicka, as always, was praised for the accurate and profound understanding of her character's psychology.

Panna Kruszelnicka odśpiewała partię Elżbiety z nadzwyczajnym artystycznym, a w modlitwie, w akcie trzecim, kiedy prosi o śmierć własną, za pomocą której może odkupić straconą duszę „Tannhäusera” – artystka wywołała głębokie wzruszenie wśród słuchaczy [Miss Kruszelnicka sang Elisabeth's part with exceptional artistry, and with the prayer in act three, in which she pleads for her own death to redeem Tannhäuser's lost soul, the artist deeply moved the audience]

wrote Świętochowski in “Przegląd Tygodniowy.”⁶² His thoughts were echoed by Aleksander Poliński:

Nie mniejsze zachwyty wzbudzała panna Kruszelnicka w roli Elżbiety, którą pojęła przewybornie, i wszystkie jej odcienie uwydatniła w sposób budzący zdumienie ogromem środków wykonawczych, aktorskich i śpiewaczyh. [Miss Kruszelnicka in Elisabeth's role was no less impressive; she perfectly understood the character and highlighted all the aspects of her personality in a way that astonished the audience with the wealth of her performing, acting and singing techniques⁶³.]

The resonance of the performance in the press resulted from the developing “Wagnerian frenzy,” which, while delayed in relation to the same phenomenon in the West, was still connected with the ideological transformations that modernism brought in its wake. In the review quoted above, Aleksander Poliński displayed his knowledge of the newest Wagnerian writings, quoting Władysław Jabłonowski's thought⁶⁴ that the contents of Wagner's operas

[...] jest upostaciowaniem najogólniejszych, wspólnych całej ludzkości, nieśmiertelnych uczuć i pragnień, poruszeniem zagadnień takich, jak miłość, śmierć, cel życia, poświęcenie, itp. [are an embodiment of the most general feelings and desires, which are immortal and common for the entire humanity; they raise such issues as love, death, the purpose of life, devotion etc.⁶⁵]

Among the opinions expressed by the young writers who represented the generation of the so-called Young Poland movement, the following excerpt of an enthusiastic review concerning Kruszelnicka is worth quoting; it was published

⁶¹ This piece was performed by a theatre company from Lviv in Warsaw in 1899. The main role was played by Aleksander Bandrowski.

⁶² [no name], *Echa warszawskie*, “Przegląd Tygodniowy” 1901, 7 (20) April, No. 16, p. 186.

⁶³ A. Poliński, *Z muzyki*, “Kurier Warszawski” 1901, 2 (15) April, No. 103, p. 3.

⁶⁴ Formulated in his article *Ryszard Wagner (poeta i myśliciel)*, published in “Tygodnik Ilustrowany” 1898, No. 44.

⁶⁵ A. Poliński, *Z muzyki*, “Kurier Warszawski” 1901, 2 (15) April, No. 103, p. 3.

in the leading literary vehicle of the Young Poland – the elitist monthly “Chimera” – by the writer, amateur musician and museologist Feliks Jasiński

Z tą wielką artystką dalecy jesteście od wszelkich popisowań się, czy to śpiewem, czy grą, od dawania przewagi bądź pierwszemu, bądź drugiej, od wszelkiego rodzaju efektów scenicznych i choćby najlżejszego kabotynizmu. Ogromny wdzięk i subtelność, niezwykła inteligencja w pojmowaniu ról, oraz intuicja w ich wcielaniu, niezwykle wykwinny smak, zarówno w śpiewie, jak w grze, oto co cechuje tę rzadką – nawet dla znających wszystkie sceny europejskie – indywidualność i czyni z odtwarzanych przez nią ról prawdziwe, szlachetne, życiem drgające postacie. [With regard to this great artist, we are far from showing off, be it singing or acting skills, from prioritizing the former or the latter, from all kinds of stage effects and even the lightest buffoonery. The immense grace, delicacy, extraordinary intelligence in understanding roles and the intuition in performing them, the unusually sophisticated taste, both in singing and acting, define this rare – even for those familiar with all the European stages – individuality, and turn her roles into real, noble and lifelike characters⁶⁶.]

Jasiński suggested taking advantage of Kruszelnicka’s stay in Warsaw to stage *Tristan und Isolde* [*Tristan and Isolde*]. The theatre did not muster the courage to do that (the work was not performed in Warsaw until after World War I), yet in the same year, 1901, Kruszelnicka sang the part of Isolde in the scene *Death of Isolde* at a grand Friday subscription concert of the Warsaw Philharmonic under the baton of Emil Młynarski⁶⁷.

The next, and also the last, premiere at the Grand Theatre in Warsaw in the 1900/1901 season (for the time being, the authorities decided to abandon the planned premieres of Puccini’s *Tosca* and Massenet’s *Werther*) was *Ruy Blas* by Marchetti (17 May 1901) with Korolewiczówna in the main role. *Mignon* by Thomas was also restaged for the mezzo-soprano Ben Sorel, who performed as a guest. From the beginning of April to the end of May, Kruszelnicka performed several times in the popular *Tannhäuser*, as well as in *La Gioconda*, *Eugene Onegin*, *The Queen of Spades*, *The Countess*, *Halka*, *Cavalleria rusticana*, *La Juive*, and so on. In May, another benefit performance of Kruszelnicka was held. The programme included *Aida*.

Sprawę z wczorajszego przedstawienia „Aidy,” danego na benefis panny Kruszelnickiej, tym razem zdaćby powinien nie sprawozdawca muzyczny, lecz ogrodnik. Ten przynajmniej obszerne znalazłby pole do popisu erudycją fachową, gdyby tylko zechciał zająć się rozgatkowaniem tych wszystkich kosztów, wieńców, bukietów i wiązanek kwiecistych, jakimi obdarzono benefisantkę [...] [This time, the account of the yesterday’s performance of “Aida,” staged at Miss Kruszelnicka’s benefit performance, should be given not by a music reporter, but a gardener. He, at least, would be able to show off his professional knowledge if he only wanted to analyze the species of flowers in all the baskets, wreaths and bouquets that were given to the artist]

⁶⁶ F. Jasiński, *Muzyka*, “Chimera” 1901, vol. 2, No. 4/5, p. 347.

⁶⁷ Cf. R. Becker, *Przegląd muzyczny*, “Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1901, No. 950, p. 551.

thus began Aleksander Poliński's report from the performance⁶⁸.

The very end of the season (1 June) saw a new production of *Goplana*, in which, as before, Kruszelnicka shone in the role of Balladyna, rekindling the interest of the critics, including Aleksander Świętochowski, who wrote:

Panna Kruszelnicka zaśpiewała rolę Balladyny, w której znajduje się wiele miejsc odpowiednich dla wydobywania silnych efektów dramatycznych [...]. Jesteśmy zdania, że rola Balladyny należy do najlepszych kreacji panny Kruszelnickiej, której zarówno gatunek głosu, jak i rodzaj uzdolnienia dramatycznego nie odpowiada charakterowi słodkich oper włoskich, lecz właśnie pręcej współczesnym dramatom lirycznym, do jakich należy też „Goplana” [Miss Kruszelnicka sang the role of Balladyna, in which there are multiple opportunities to achieve strong dramatic effects [...]. We are of the opinion that the part of Balladyna is among the best roles of Miss Kruszelnicka, whose voice and dramatic capabilities do not suit the sweet character of Italian operas, but are better for contemporary lyrical dramas such as “Goplana.”⁶⁹]

On 7 June, “Kurier Warszawski” informed that Kruszelnicka would end her career at the Warsaw opera on 13 June with an appearance in *Goplana*. In fact, the artist stopped performing on 2 June, which forced the authorities to suspend further performances of the promising production. The reason was her demand for a substantial pay rise from the authorities. The conflict was temporarily defused, and Kruszelnicka sang in *The Countess* as early as on 6 June, yet the threat that the prima donna might leave the Warsaw scene was still present, which provoked vehement protests of the star's fans.

“Przegląd Tygodniowy” commented on the situation in the following way:

Idzie nam o aferę pani Kruszelnickiej. Pani Kruszelnicka jest nam zawsze miłą i jako śpiewaczka bardzo utalentowana dostarcza wiele przyjemnych wrażeń, lecz to są tylko przejściowe, przyjemne i miłe wrażenia, i nic więcej; gdy p. Kruszelnicka wyjedzie z Warszawy, a z nią owi manifestanci, którzy ogłosili wobec publiczności teatralnej wielkim napisem z kwiatów, że „gdziekolwiek będziesz śpiewać, my z tobą” – na miejscu tej prymadonny występować będzie inna artystka – może trochę gorsza, a może trochę lepsza, a opuszczone dwie łoże pierwszego piętra zajmować będą nie czciciele „idealnej sztuki” p. Kruszelnickiej, lecz może zwolennicy istotnie dobrej opery, i wówczas nie nastąpi jeszcze trzęsienie ziemi obracające w gruzy kraj cały, a z nim teatr Wielki, i nie uleczą bezpowrotnie dusze „Halki,” „Hrabiny” i „Balladyny” – opera polska trwać będzie i rozwijać się tem lepiej, im mniej będzie wydanych pieniędzy na zbytównych solistów. [With regard to the scandal involving Miss Kruszelnicka – she is always dear to us and, as a very talented singer, she provides us with numerous thrilling experiences, yet they are only fleeting and pleasant impressions, nothing more; once Miss Kruszelnicka leaves Warsaw, and with her the protesters who announced “wherever you sing, we shall follow you,” another artist will come in her place – perhaps slightly worse, perhaps slightly better – and the two vacated boxes on the first floor will be occupied not by the worshippers of Miss Kruszelnicka's “perfect art,” but perhaps by the advocates of truly good opera. And there will not be an earthquake that brings the whole country down and with it the theatre, and the spirits of “Halka,” the “Countess” and “Balladyna” will not fade away never to

⁶⁸ A. Pol.[iński], *Z teatru i muzyki*, “Kurier Warszawski” 1901, 13 (26) May, No.144, p. 5.

⁶⁹ [no name], *Echa warszawskie*, “Przegląd Tygodniowy” 1901, 26 May (8 June), No. 23, p. 272.

return – Polish opera will last and flourish better if less money is spent on extravagant soloists⁷⁰.]

The artist was paid more than 30 000 roubles per year⁷¹. According to the reports, the “fussy star” demanded even more for an engagement in the next season, thereby not giving the opera’s authorities a choice – in the face of a threatening budget deficit, they decided not to extend the singer’s contract. A group of her fans started to protest and collect signatures in her defence⁷².

Kruszelnicka concluded her third season in Warsaw by singing the role of Balladyna in *Goplana* several times and by appearing in *La Juive* and *Lohengrin*. She was reluctant, however, to sign a contract for the next season. The authorities tried to protect themselves by looking for a new soprano. They negotiated with the Lviv artist Helena Zboińska-Ruszkowska (the performer of the main role in Paderewski’s *Manru*, which premiered in Dresden in May 1901) as well as with the mezzo-soprano Margot Kaftalówna, a singer of international renown (she accepted an engagement for the autumn of 1901). Korolewiczówna took advantage of the crisis – it was her who started being named as the first star of the Warsaw scene – specifically the “lyrical prima donna” – in the press announcements from the first half of June. The title was consistently awarded to her in the future, leaving Kruszelnicka with the title of the “dramatic prima donna.” In this way, the equal status of both stars was confirmed.

Kruszelnicka improved her reputation among the Warsaw audience by taking part in performances supporting the opera’s orchestra and choir, which took place from 28–30 June (she appeared as the Countess and Halka). Finally, on 30 June, “Kurier Warszawski” reported that:

[...]po długich rokowaniach pomiędzy zarządem teatrów i p. Kruszelnicką doszło do ostatecznego porozumienia. Dyrekcja zaangażowała śpiewaczkę na październik, listopad i połowę grudnia. [after long negotiations, Miss Kruszelnicka and the theatre’s board reached a final agreement. The authorities employed the singer for October, November and a half of December⁷³.]

During the time in question, the Warsaw theatre was in a deep financial and personnel-related crisis. In the face of a significant budget deficit, only a few artists received increased pay (among others the tenor Grąbczewski, the bandmaster Podesti and the newly employed Stermich-Valcrocciata); the remaining artists were becoming increasingly dissatisfied. Once the season of Italian opera ended, the previous president of the Warsaw Theatre Directorate, Iwanow, handed in his resignation. A committee for the reform of the theatre was appointed; it started debating in mid-September under the chairmanship of general Aleksandr Puzyrevskii (the assistant of the Governor-General of Warsaw) and

⁷⁰ [no name], *Echa warszawskie*, “Przegląd Tygodniowy” 1901, 9 (22) June, No. 25, p. 296.

⁷¹ Ibid.

⁷² Ibid, p. 297.

⁷³ [no name], *Z teatru i muzyki*, “Kurier Warszawski” 1901, 17 (30) June, No. 178, p. 5.

with the participation of leading Warsaw music and theatre journalists: Antoni Sygietyński, Marian Gawalewicz, Władysław Rabski, Aleksander Poliński, Adam Dobrowolski, Władysław Bogusławski and others. A compromise with regard to Polish native opera was not reached until the end of November 1901, when a decision was made to organize a separate season exclusively for Polish opera⁷⁴. The plan was not put into action, yet not on account of political reasons, but because the majority of Polish singers knew their roles in Italian. Regardless, starting from 1902, newspaper announcements included the language in which the opera was to be sung: Polish, Italian or, less frequently, French.

A new production of *Robert le diable* with Kruszelnicka's participation was planned for the beginning of the 1901/1902 season. Władysław Floriański was to be her partner for the first time in this opera at the Warsaw stage. However, Kruszelnicka (who was bound by her contract to appear on 25 September) delayed her arrival to the very last moment. Therefore, the authorities cobbled together an emergency performance of *Tannhäuser*, in which she appeared on 1 October with Korolewiczówna and Floriański. Afterwards, she reprised her roles in *The Countess* and *Halka*; as always, the performances gathered a full house. The new production of *Robert le diable* was finally presented on 7 October. In the next days, Kruszelnicka appeared in *La Juive*, *Halka*, *Goplana*, *Un ballo in maschera* and *Aida*, receiving, as usual, very good reviews.

On the day the season began, the press announced that the young Italian tenor Enrico Caruso was to come to Warsaw. In the next days, he performed in *Rigoletto*, *Carmen*, *La traviata*, *Mefistofele* and *Un ballo in maschera*, partnered by Kruszelnicka (in *Un ballo in maschera*), Korolewiczówna and Ben Sorel, who was invited once more. The press, as always prejudiced against the Italians, was not impressed with Caruso's voice.

The next visit of the imperial couple in Skierniewice near Warsaw was a major event of the period. A number of attractions were prepared for Nicholas II and his wife. A show consisting of solo performances and a ballet *divertissement* was held on 7 November. Amidst the performers of the concert (7 November), "Kurier Warszawski"⁷⁵ listed the following artists of the opera: Grąbczewski, Korolewiczówna, Sillich and Caruso, the conductors Podesti and Barcewicz as well as Stermicz as the accompanist. During the concert for the imperial family, the artists sang only Italian arias. The success of this undertaking prompted its organizer, Konstantin Herschelmann (who was trying to succeed Iwanow as president of the Theatre Directorate⁷⁶), to organize another concert. He took advantage of

⁷⁴ The Polish performances (that is in the Polish language) were supposed to take place in September, January, February, March and June; the Italian ones, in October, November, December, April and May.

⁷⁵ Issue No. 306 from 26 October (8 November) 1901, p. 1. The information was provided by "Warszawski Dniownik."

⁷⁶ He was nominated on 20 November 1901 after the committee adjourned.

the fact that Mattia Battistini had just arrived in Warsaw, moved the new production of *Werther* by Massenet, in which Battistini was supposed to perform, by one day to 14 November, and sent him to Skierniewice with Kruszelnicka and Barcewicz.

On 18 November, Kruszelnicka played the part of Karolina in Massenet's *Werther*, which was restaged for Battistini (the composer personally converted the tenor part into baritone for him). The reviewers forgot about the dispute that had taken place before the holidays and praised the singer – as usual – for the qualities of her voice and “great acting talent.”⁷⁷

Oboje święcili wczoraj tryumf zupełny, nie poskapiono im bowiem – zwłaszcza p. Kruszelnickiej, ani oklasków, ani wieńców [Both of them were completely successful yesterday as the audience was generous with applause and flowers, especially to Miss Kruszelnicka]

assured Aleksander Poliński in “Kurier Warszawski.”⁷⁸

Nonetheless, on the whole, Kruszelnicka's fame began to fade starting from the autumn of 1901; this was caused by some unrelated reasons as well – the capital of the “Vistula Country” was, at the time, preoccupied with the preparations for the opening of the Warsaw Philharmonic, which took place on 5 November 1901. In the next months, the concerts of the philharmonic orchestra were the most popular music events. They were organized with the participation of first-rate soloists from abroad. Another reason for the decline of Kruszelnicka's popularity was the emergence of a few young singers onto the Warsaw scene, who would become first-rate stars in the future. They included Aleksander Bandrowski (he performed with Kruszelnicka in the second half of November and in December in Wagnerian roles, for which he was famous abroad, that is *Lohengrin* and *Tannhäuser*), Adam Didur, who returned to Warsaw from a longer stay in America, and among the ladies – Margot Kaftalówna (she took over the old roles of Korolewiczówna in *Mignon*, *Pagliacci*, *The Haunted Manor* and *Halka*⁷⁹). The Warsaw press wrote about them at length.

When Konstantin Herschelmann took up the office of president, the financial situation of the Grand Theatre became worse; trying to reduce the financial deficit, the new president dismissed a number of choir, ballet and orchestra artists as well as cut the pay of others. Severe penalties were introduced for refusing to take part in performances, losing elements of costumes and the like; the pool of free tickets for reviewers was also limited, which resulted in missing reports from theatre and opera performances. In January 1902, the Warsaw correspondent of “Kraj” (Antoni Sygietyński) reported that:

z operą [...] różnie bywa, czasem zadziwiająco pustki. [opera [...] has its ups and downs; sometimes there are astonishing blanks⁸⁰.]

⁷⁷ T. Joteyko, *Z muzyki*, “Przegląd Tygodniowy” 1901, 10 (23) November, No. 47, p. 558.

⁷⁸ A. Poliński, *Werter*, “Kurier Warszawski” 1901, 6 (19) November, No. 320, p. 3.

⁷⁹ She sang in Italian in *Halka* and in Polish in *The Haunted Manor*.

⁸⁰ Gama [A. Sygietyński], *W przelocie*, Warsaw, 19 January, “Kraj” 1902, 11 (24) January, No. 2, p. 20.

In order to revive the interest in performances, Herschelmann personally went to Italy to fetch new singers in the winter of 1902⁸¹.

In the autumn part of the 1901/1902 season, Kruszelnicka reprised her roles in *Halka*, *The Countess*, *La Gioconda*, *Werther*, *Un ballo in maschera*, *Eugene Onegin* and *Aida*, but she gave up the part of Amelia in Münchheimer's *Mazepa*, giving it to Korolewiczówna. Kruszelnicka took part with her and a group of brilliant Warsaw artists in another fundraising concert for the Literary Fund (on 28 November, she sang one song by Schumann, one by the Polish composer Gustaw Roguski as well as "something Italian," as Poloński put it)⁸², and on 6 December, she performed with the violinist Eugène Ysaÿe at a grand Friday subscription concert of the Warsaw Philharmonic, in which she sang, as I have already mentioned, in the scene of Isolde's death. The artist spent the rest of the year on giving daily performances in the opera, participating in another charity concert for the Warsaw Merchants' Society (15 December) and appearing in a benefit performance of Battistini – a staging of *Werther* (21 December). Kruszelnicka bid the Warsaw audience farewell with this performance. This was also Battistini's last performance in Warsaw during the season in question. Both artists went to Saint Petersburg. Kruszelnicka reprised her role in *Werther* at the Imperial Theatre and presented herself as Carmen for the first time. Together with Battistini, she also performed in Donizetti's *Maria de Rohan* as part of the Italian singer's benefit performance. This time, Kruszelnicka was less fortunate, especially because she competed against another Polish artist, Adelina Bolska, who, in the meanwhile, ascended to the role of the star of the Mariinsky Theatre (she became a dangerous rival of Kruszelnicka, particularly as Elsa in *Lohengrin*).

Konstantin Herschelmann fulfilled his obligation to organize a season of Polish opera only in part, giving permission to restage Moniuszko's *Widma* and *Flis* as well as produce two new Polish operas: *Livii Quintilli* by the leading Warsaw composer Zygmunt Noskowski (the professor of composition at the local Institute of Music and the school of the Warsaw Music Society) and *Manru* by Paderewski, which, at the time, had already premiered in Dresden and New York (with the participation of the first-rate star of Polish descent Marcella Sembrich-Kochańska). Apart from them, a fairy-tale opera that had not been played in Warsaw for years – Engelbert Humperdinck's *Hansel and Gretel* – was staged during Kruszelnicka's absence. Guest artists invited for the winter season include Irena Bohuss from Lviv (later Irena Bohuss-Hellerowa) and the Italian Olimpia Boronat (countess Rzewuska after marriage). Both singers achieved considerable artistic and social success, outshining all the previous prima donnas.

The contract Kruszelnicka signed with the authorities of the Warsaw opera for the spring season of 1902 began on 1 April. However, the artist made a fleet-

⁸¹ Cf. *ibid.*

⁸² A. Poliński, *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1901, 16 (29 November), No. 330, p. 4.

ing appearance in Warsaw as early as on 19 March, singing the role of the Countess at a benefit performance of Józef Chodakowski, who was leaving the position of the director⁸³. On the following day, the artist went abroad once more⁸⁴. The premiere of Smetana's *Dalibor* took place during her absence; it was conducted by Młynarski and the main roles were played by Korolewiczówna and Floriański. The beginning of Kruszelnicka's next stay in Warsaw was marked by an unusual event – Pietro Mascagni, who was visiting the city at the invitation of the authorities of the Warsaw Philharmonic, was asked to personally conduct a performance of *Cavalleria rusticana*. Kruszelnicka was supposed to appear in the role of Santuzza, yet she fell ill (the performance was held on 5 April). She was substituted by a member of the Italian troupe, Ines de Frate. The Ukrainian appeared before the audience two days later as Carmen, reprising the role she had previously learnt for the productions in Saint Petersburg, and then resumed her performances in *Halka*, which she had not sung for almost two years. "Miss Kruszelnicka was excellent" – "Kurier Warszawski" reported⁸⁵.

The first premiere of Noskowski's *Livia Quintilla* fell on 16 April. Kruszelnicka was partnered by Floriański and Didur, and the performance was conducted by Podesti. Kruszelnicka's role in this opera – which is only a historical piece now but, as befits the work of a native artist, was met with great interest in 1902 – was her last great success at the Warsaw scene.

Znakomita artystka, jaką jest w każdej prawie roli panna Kruszelnicka, i tu potrafiła stworzyć typ uroczej i dumnej rzymianki, pokonując znakomicie wokalne trudności partycy [Being a brilliant artist in almost all of her roles, Miss Kruszelnicka was able to create a charming and proud Roman woman, overcoming the vocal difficulties of the score]

wrote Aleksander Świętochowski⁸⁶.

Partję Liwji opracowała p. Kruszelnicka z mistrzostwem do *nec plus ultra*. Obok *Halki* i *Hrabiny* to trzeci nieśmiertelny djadem artystki! [Miss Kruszelnicka prepared the part of Livia in a masterful way. Apart from *Halka* and *The Countess*, this is the artist's third immortal diadem!]

enthused a young critic from Vilnius⁸⁷.

Główną bohaterką wieczoru była p. Kruszelnicka, bajecznie doskonała przedstawicielka roli tytułowej; śpiewała prześlicznie i charakter uwydatniła plastycznie. W jej też osobie skupiało się najsilniejsze zaciekawienie, jej artyzm najgłębsze wywierał wrażenie [Miss Kruszelnicka was the central figure of the evening. She was fabulously perfect in the

⁸³ He was succeeded by Władysław Floriański. Emil Młynarski was the chief conductor of the opera (until the end of June 1902).

⁸⁴ The press did not report on the artist's destination.

⁸⁵ *Z teatru i muzyki*, "Kurier Warszawski" 1902, 4 (17) April, No. 105, p. 2.

⁸⁶ H. Opieński, *Livia Quintilla*, "Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1902, No. 970, p. 201.

⁸⁷ A. Miller, *Przegląd muzyczny*, "Głos" 1902, 13 (26) April, No. 17, p. 277.

eponymous role; she sang beautifully and artistically highlighted the character's personality. She was in the centre of attention, and her artistry left the most profound impression]

assured Aleksander Poliński⁸⁸.

By the end of the spring season, Kruszelnicka had given four more performances in *Livia*, which was subsequently withdrawn from general release in spite of the critics' protests. "Kurier Warszawski" reported that the singer's resignation from the part was the reason of the withdrawal⁸⁹. On 3 May, the artist left Warsaw to go on holiday. She used it to continue her foreign career. On 16 and 20 May, she performed at the Grand Opera in Paris, singing with Jean de Reszke in *Lohengrin*. It was said to be a great success⁹⁰. Prior to her departure to Paris, the artist had promised to give three more performances of *Livia* in Warsaw in June. She kept the promise and reprised some of her old roles throughout the month, including *La Juive*. During the artist's absence, the Warsaw audience was wowed by Olimpia Boronat, Irena Bohussówna and Aleksander Bandrowski. The latter was the central figure of the premiere of *Manru* by Paderewski, which took place on 24 May 1902 with the participation of Korolewiczówna and Podesti as the conductor. In subsequent performances, the role of Ulana was taken over by Helena Zboińska-Ruszkowska. Praised by the press, the singer began to perform in *Halka* as well. During that time, *The Countess* had a new performer at the Warsaw Government Theatres – Władysława Chotkowska (the artist debuted in this role in January 1902). Salomea bid the Warsaw audience farewell for the summer with the roles of Rachela in *La Juive*, the Countess and *Halka* (28 June–3 July; the proceeds from Moniuszko's operas were intended for charity). The account of the performance of *The Countess* (farewell performance of the retiring Józef Chodakowski conducted by Piotr Stermicz⁹¹) published in "Kurier Warszawski" reads:

Idealną przedstawicielkę tytułowej partii, p. Kruszelnicką, przyjmowano owacyjnie podczas całego przedstawienia. Ale bo też znakomita artystka była wczoraj w takim humorze, w takim usposobieniu, iż życie tryskało z jej interpretacji wykończony, subtelnej i zachwycającej. Wszystkie szczegóły każdej sceny, wszystkie sytuacje były przeprowadzone szlachetnie, ze smakiem, z prawdą uczucia, zamkniętą w słowie i muzyce, a tak świetnie odtwarzaną przez naszą dzielną prymadonnę. To też publiczność entuzjastycznie oklaskiwała artystkę. W ważniejszych momentach do jej stóp padały zewsząd kwiaty i bukiety; wywołaniom zaś końca nie było.

— Do widzenia! Po wakacjach...

⁸⁸ A. Poliński, *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1902, 7 (20) April, No. 108, p. 9.

⁸⁹ [no name], *Z teatru i muzyki*, "Kurier Warszawski" 1902, 21 April (4 May), No. 122, p. 4.

⁹⁰ [no name], *Notatki*, "Kraj" 1902, 9 (22) May, No. 19, p. 218; and No. 20 from 17 (30) May, p. 230. "Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne," (1902, No. 19 from 27 April / 10 May, p. 207) made a mistake in listing Édouard de Reszke as Kruszelnicka's partner in *Lohengrin*. The artist's personal entry in *Encyklopedia teatru polskiego* [*Encyclopaedia of Polish theatre*] lists 1902 as the year in which she performed in Paris, Saint Petersburg and Italy. <http://www-encyklopediateatru.pl/osoby/41322/salomea-kruszelnicka> [access: 3.01.2018].

⁹¹ Emil Młynarski did not work at the Warsaw opera since 1 July.

[The perfect performer of the eponymous part, Miss Kruszelnicka, was greeted with applause throughout the entire performance. But this was also because the brilliant artist was in such a good mood yesterday that her interpretation was vibrant, subtle and enchanting. All the details of every scene, all the situations, were acted out with refinement, taste and truthfulness to the emotion that is enclosed in the lyrics and in the music, which our brave prima donna performed so well. And so the audience enthusiastically applauded the artist. Flowers and bouquets fell to her feet from everywhere during the most important moments, and she kept being called back to the stage.

“Goodbye! See you after the holidays...!”⁹²]

The next opera season – the last one for Salomea Kruszelnicka – was opened on 14 September 1902. As promised by president Konstantin Herschelman, four new singers were acquired. The foreign performers included the tenors Giuseppe Anselmi and Giovanni Dimitrescu, the baritone Mario Ancona, the soprano Gemma Bellincioni (greeted with applause as the performer of the parts of Violetta, Nedda, Santuzza and Carmen). Furthermore, Battistini, who had an attachment to the Warsaw scene, appeared in, among others, a new production of *Wilhelm Tell* by Rossini.

The autumn part of the season began with a new production of *Fra Diavolo* by Auber and *Faust* by Gounod (the role of Margarethe was given to Władysława Chotkowska); at the same time, the preparations for the premiere of *Les dragons de Villars* by Maillart were started (Margot Kaftalówna was assigned the main role). On 20 September, Kruszelnicka inaugurated the last series of her performances in Warsaw with *The Countess* (with Didur), which, as always, was well-received by the audience and the critics. Subsequently, *Aida*, *La Juive*, *Halka*, *Manon*, *La bohème*, *Werther* and others were put back on release for her. Each of the pieces was staged several times in a row. The monotony of the repertoire was to be broken by the premiere of the opera *Ero e Leandro* by Luigi Mancinelli with Kruszelnicka in the main role (22 November). The production, however, turned out to be a complete failure.

Kruszelnicka's remaining achievements at the end of her stay in Poland include the participation in another charity concert for the Literary Fund with Floriański (19 November 1902 – she sang two waltzes by Tosti and two Polish songs: Paderewski's *Dudarz* and Noskowski's *Serce pęka mi z bólu*) and the performances with Battistini in *Eugene Onegin* and *Ernani* as well as with Anselmi in *Werther*. She was also supposed to sing in *The Countess* but had to be substituted by Chodakowska due to indisposition. Her last performance in Warsaw took place on 23 December 1902 – she sang the role of Amelia in *Un ballo in maschera*. The above-mentioned appearances took place in the atmosphere of the audience's growing admiration for the performances of Gemma Bellincioni. She dethroned Kruszelnicka with ease, even in spite of Aleksander Poliński's suggestion that:

⁹² [no name], *Opera*, “Kurier Warszawski” 1902, 21 June (4 July), No. 182, p. 1.

„chytra Włoszka” umie cieniować nie tylko śpiew na scenie, ale i swe występy w izdebce reżyserskiej [“the cunning Italian” can not only perform on stage, but also at the director’s office⁹³.]

In addition, the whole autumn season was judged by the critic as tedious.

Repertuar ustępuje w operze śpiewakom, a na afisz powracają te same od szeregu lat tytuły. Śpiewacy są pierwszorzędni: dość wymienić nazwiska Battistiniego, Anzelmiego, Ancony, Bellincioni, Pinkiertówny [The repertoire is adjusted to the singers’ needs and the same titles have been on release for years. The singers are excellent: it is enough to mention such names as Battistini, Anselmi, Ancony, Bellincioni, Pinkiertówna⁹⁴]

claimed Władysław Bogusławski in the respected scientific journal “Biblioteka Warszawska.”⁹⁵ It was not a coincidence that Kruszelnicka was missing from his list of “excellent singers.”⁹⁶ In these circumstances, the artist began to consider leaving the Warsaw scene. At the same time, the theatre authorities started to employ artists for 1904 and plan subsequent premieres. These plans did not include Kruszelnicka – the authorities probably expected her resignation as early as in December 1902. In the meantime, the singer’s father died on 31 December, so she returned to her homeland. She stayed there for a while and renewed her relationship with the Lviv opera. In April 1903, she began a series of guest performances at Teatr Skarbkowski; on the 15th day of the month, she sang the role of Manon and on 18 April, Moniuszko’s Countess, then Rachel and so on. The artist concluded the series of performances in Lviv at the beginning of May with an appearance in *Halka*. The Lviv press described Kruszelnicka as the prima donna of the Warsaw Opera. However, the singer never returned to Warsaw. She did not stay in Lviv either. She became involved in “political intrigues” – as the artist’s biographer described them⁹⁷ – and decided to go to Italy. Thus began the culmination of her career. According to the Western observers, it overshadowed all of her previous achievements. This phase of her career was not commented on in Poland, yet what remained was the favourable memory of the star as an outstanding performer of the roles of Halka and the Countess as well as of her participation in charity concerts, including the one devoted to the first Halka – Waleria Rostkowska.

⁹³ A. Poliński, *Z muzyki*, “Kurier Warszawski” 1902, 12 (25) November, No. 326, p. 3.

⁹⁴ Regina Pinkiertówna debuted in *Lucia di Lammermoor* at the beginning of December 1902.

⁹⁵ W. Bogusławski, *Teatr i Muzyka*. IV, “Biblioteka Warszawska” 1903, vol. 1, z. 1, p. 136.

⁹⁶ So was Korolewiczówna, who, at that time, was staying at the Italian Opera in Berlin.

⁹⁷ Cf. Kruszelnicka’s entry in *Grosses Sänglerlexicon*, op. cit. It concerns the artist’s involvement in the Ukrainian national movement.

References

Sources

- a- [Aleksander Rajchman], *Salomea Kruszelnicka*, “Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1899, No. 806, p. 115.
- A.[eksander] Pol.[iński], *Jubileusz “Halki”*, “Kurier Warszawski” 1900, 27 November (10 December), No. 341, p. 2.
- B[enedykt] F[ilipowicz], *Z muzyki*, “Kurier Warszawski” 1898, 24 November (6 December), No. 337, p. 3.
- Becker Robert, *Przegląd muzyczny*, “Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1901, No. 950, p. 551.
- Bogusławski Władysław, *Na scenie i na estradzie*, “Tygodnik Ilustrowany” 1900, No. 23, p. 456.
- Bogusławski Władysław, *Teatr i Muzyka*. IV, “Biblioteka Warszawska” 1903, vol. 1, z. 1.
- Czekalski Eustachy, *W cieniu zamkowego zegara*, Warsaw 1956.
- Dur und Moll*, “Signale für die musikalische Welt” 1899, 14 October, No. 49, p. 774.
- Echa warszawskie*, “Przegląd Tygodniowy” 1898, No. 41, p. 453.
- Echa warszawskie*, “Przegląd Tygodniowy” 1898, No. 42, p. 465.
- Echa warszawskie*, “Przegląd Tygodniowy” 1899, No. 5, p. 54.
- Echa warszawskie*, “Przegląd Tygodniowy” 1900, No. 5, p. 39.
- Echa warszawskie*, “Przegląd Tygodniowy” 1901, No. 16, p. 186.
- Echa warszawskie*, “Przegląd Tygodniowy” 1901, No. 23, p. 272.
- Echa warszawskie*, “Przegląd Tygodniowy” 1901, No. 25, p. 296.
- Galberti, *Die italienische Opern-Saison in St. Petersburg*, “Signale für die musikalische Welt” 1900, 24 February, No. 19, p. 289–290.
- Gama [Antoni Sygietyński], *W przelocie*. Warsaw, 19 January, “Kraj” 1902, 11 (24) January, No. 2, p. 20.
- Gawalewicz M[arian], *Na Kasę literacką*, “Kurier Warszawski” 1899, 15 (27) November, No. 328, p. 3.
- Interim, *Przegląd muzyczny*, “Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1900, No. 872, p. 282.
- Jasieński Feliks, *Muzyka*, “Chimera” 1901, vol. 2, No. 4/5, p. 347.
- Joteyko Tadeusz, *Z muzyki*, “Przegląd Tygodniowy” 1901, 10 (23) November, No. 47, p. 558.
- Korolewicz-Waydowa Janina, *Sztuka i życie. Mój pamiętnik*, Wrocław 1969.
- Mat., *U primadonny*, “Kraj” 1900, 21 January (2 February), No. 3, p. 43.
- Miller A.[nton], *Przegląd muzyczny*, “Głos” 1902, 13 (26) April, No. 17, p. 277.
- Notatki*, “Kraj” 1902, 9 (22) May, No. 19, p. 218
- Notatki*, “Kraj” 1902, 17 (30) May, No. 20, p. 230.
- [b.n.a.], *Opera*, “Kurier Warszawski” 1902, 21 June (4 July), No. 182, p. 1.

- Opieński HeNo.yk, *Livia Quintilla*, "Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1902, No. 970, p. 201.
- Poliński Aleksander, *Dama pikowa*, "Kurier Warszawski" 1900, 27 October (9 November), No. 310, p. 3.
- Poliński Aleksander, *Eugeniusz Oniegin*. I, "Kurier Warszawski" 1899, 23 April (5 May), No. 123, p. 1.
- Poliński Aleksander, *Eugeniusz Oniegin*. II, "Kurier Warszawski" 1899, 24 April (6 May), No. 124, p. 2.
- Poliński Aleksander, *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1899, 10 (22) March, No. 81, p. 3.
- Poliński Aleksander, *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1901 No. 103 z 2 (15) April, p. 3.
- Poliński Aleksander, *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1899, 18 (30) May, No. 147, p. 3.
- Poliński A.[leksander], *Werter*, "Kurier Warszawski" 1901, 6 (19) November, No. 320, p. 3.
- Poliński A.[leksander], *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1901, 16 (29 November), No. 330, p. 4.
- Poliński A.[leksander], *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1902, 7 (20) April, No. 108, p. 9.
- Poliński A.[leksander], *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1902, 12 (25) November, No. 326, p. 3.
- Przegląd prasy*, "Kraj" 1900, 25 February (9 March), No. 8, p. 17.
- Starczewski Feliks, *Piotr Czajkowski, Oniegin* [...] "Przegląd Tygodniowy" 1899, No. 19, p. 224.
- Sygietyński Antoni, *Wczorajsza "Halka"*, "Kurier Warszawski" 1898, 25 September (7 October), No. 277, p. 2–3.
- Sygietyński Antoni, *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1898, 29 September (11 October), No. 281, p. 2.
- Sygietyński Antoni, *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1898, 1 (13) October, No. 283, p. 2–3.
- Sygietyński Antoni, *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1898, 17 (29) November, No. 330, p. 3.
- Teatr i Muzyka*, "Kurier Warszawski" 1900, 17 (30) October, No. 300, p. 1.
- [no title], "Kurier Warszawski" 1900, 26 November (9 December), No. 340, s. 4.
- W. Ad...., *Od Redakcji*, "Kraj" 1900, 3 (16) March, No. 9, s. 21.
- [no name], *W Petersburgu*, "Kraj" 1900, 4 (16 February), No. 5, p. 19.
- Wiadomości bieżące*, "Kraj" 1900, 28 January (9 February), No. 4, p. 20.
- Wiadomości bieżące*, "Kraj" 1900, 4 (16 February), No. 5, p. 19.
- Z Teatru i Muzyki*, "Kurier Warszawski" 1900, 23 February (7 March), No. 66, p. 4.
- Z Teatru i Muzyki*, "Kurier Warszawski" 1900, 2 (15) November, No. 316, p. 4.

- Z Teatru i Muzyki*, "Kurier Warszawski" 1901, 19 April (4 March), No. 63, p. 2.
Z Teatru i Muzyki, "Kurier Warszawski" 1901, 13 (26) May, No. 144, p. 5.
Z Teatru i Muzyki, "Kurier Warszawski" 1901, 17 (30) June, No. 178, p. 5.
Z Teatru i Muzyki, "Kurier Warszawski" 1902, 4 (17) April, No. 105, p. 2.
Z Teatru i Muzyki, "Kurier Warszawski" 1902, 21 April (4 May), No. 122, p. 4.

Compilations

- Dziadek Magdalena, *Warsaw – Petersburg. Kontakty muzyczne dwóch stolic na przełomie XIX i XX wieku*, "Muzyka" 2009, No. 3, p. 181–204.
Szczepeńska-Lange Elżbieta, *Życie muzyczne w Warszawie*, [in:] *Historia muzyki polskiej*, ed. S. Sułkowski, vol. 5: *Romantyzm*, part. 2 B: *1850–1900*, Warszawa 2010.
Szczublewski Józef, *Publiczność teatralna w Warszawie (1868–1883)*, [in:] *Teatr warszawski II połowy XIX wieku*, ed. T. Sivert, Wrocław 1957, p. 73.
Świątek Adam, *Gente Rutheni, natione Poloni. Z dziejów Rusinów narodowości polskiej w Galicji*, Kraków 2014.
Zwinogrodzka Wanda, *Przypadki bojkotu w życiu teatralnym Warszawy*, [in:] *Z domu niewoli. Sytuacja polityczna a kultura literacka w drugiej połowie XIX wieku*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1988.

Encyclopaedia entries

- Blyth-Schofield Susan, *Kruszelnicka Salomea* [entry in:] *Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 10 Kem-Ler*, ed. Ludwig Finscher, Kassel-Bassel, p. 777–778.
Kutsch K.J., Riemens Leo, *Kruszelnicka Salomea* [entry in:] *Grosser Sängerlexicon*, 3rd edition, Bern – München 1999, p. 1930.
Sieradz Halina, *Kruszelnicka Salomea*, [entry in:] *Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna kll*, ed. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1997, p. 218.

Web pages

- https://www.researchgate.net/publication/288617189_Genderowy_i_narodowy_dyskurs_w_biografii_Salomei_Kruszelnickiej [access: 2.01.2018].
<http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/41322/salomea-kruszelnicka> [access: 3.01.2018].

Magdalena DZIADEK

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Warszawskie sezony Salomei Kruszelnickiej (1898–1902)

Streszczenie

Artykuł jest poświęcony omówieniu działalności artystycznej Salomei Kruszelnickiej w latach 1898–1902. Uwzględniono przede wszystkim jej występy na scenie operowej Warszawskich Teatrów Rządowych. Relację uzupełniono sprawozdaniem na temat pozostałych działań artystki w tym okresie. Praca została napisana w oparciu o materiał źródłowy zebrany w prasie wychodzącej w ośrodkach polskich, Lipsku („Signale für die musikalische Welt”) i Petersburgu (polskojęzyczny tygodnik „Kraj”). Recenzje poświęcone występom Kruszelnickiej stanowią cenny dokument recepcji jej sztuki, a przy okazji tworzą ciekawy obraz wycinka warszawskiej kultury muzycznej przełomu XIX i XX wieku – czasu, w którym starły się ze sobą tradycyjne poglądy na sztukę z prądami modernistycznymi.

Słowa kluczowe: Salomea Kruszelnicka, wokalistyka operowa, opera warszawska, polska kultura muzyczna w czasach zaborów, polska krytyka muzyczna przełomu XIX i XX wieku.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.03>

Anna WYPYCH-GAWROŃSKA

<http://orcid.org/0000-0003-0956-1624>

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

Literatura i literaci w życiu i twórczości Stanisława Moniuszki

Streszczenie

Artykuł dotyczy miejsca i znaczenia literatury w życiu i twórczości Stanisława Moniuszki, kompozytora tworzącego różne gatunki literacko-muzyczne – pieśni, opery, kantaty, oraz piszącego muzykę sceniczną do dramatów. Podstawą do analizy kontekstów literackich twórczości Moniuszki jest jego korespondencja, w której pojawiały się tematy literackie. Kompozytor pisał o ulubionych lekturach, poetach i pisarzach, o tekstach pieśni i librettach. Przede wszystkim pozostały w listach dowody na poszukiwanie librett wśród istniejących tekstów literackich oraz liczne ślady prób zaproszenia do współpracy przy dziełach dramatyczno-muzycznych pisarzy, poetów i dramatopisarzy współczesnych Moniuszce. Listy pisane do kilku wybitnych przedstawicieli literatury polskiej połowy XIX wieku świadczą o ambitnych zamiarach Moniuszki. Treść tych listów potwierdza również, jak trudno było kompozytorowi pozyskać do współpracy pisarzy w roli autora tekstu do utworu dramatyczno-muzycznego. W artykule przedstawiona została galeria librecistów Moniuszki, wśród których znaleźli się najlepsi pisarze i dramatopisarze epoki. Najwybitniejsze dzieła Moniuszki są utworami z udaną warstwą literacką, co jest dowodem na skuteczność zabiegów kompozytora, a w kontekście popularności jego twórczości – także na znaczenie dorobku Moniuszki nie tylko dla muzyki, ale również dla literatury i kultury literackiej.

Słowa kluczowe: Moniuszko, literatura, libretto, opera, kantata.

Stanisław Moniuszko jako kompozytor utworów literacko-muzycznych, pieśni, oper, kantat oraz muzyki scenicznej do dramatów pozostawał pod silnym wpływem literatury. W okresie młodości podejmował próby pisania różnych

Data zgłoszenia: 6.09.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 6.10.2019/14.10.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 6.10.2019/12.10.2019

Data akceptacji: 18.10.2019

form literackich¹, a potem ze względu na komponowanie utworów słowno-muzycznych sięgał do dzieł literackich i prowadził współpracę z pisarzami, dramatopisarzami i poetami². Temat związków Moniuszki z literaturą jest obecny w biografjach kompozytora, gdzie otrzymał nawet dwa przeciwstawne ujęcia. Pierwsze to wizerunek Moniuszki dużo czytającego, w dzieciństwie zarażonego wręcz bakcylem czytelnictwa i pozostającego pod wpływem jednego z wujów, Kazimierza, właściciela wspaniałej jak na swoje czasy biblioteki, którą Moniuszko odziedziczył³ (dzięki tej bibliotece mógł Moniuszko zapoznawać się z dziełami klasycznymi oraz pismami oświeceniowymi). Drugi obraz prezentuje raczej literackiego dyletanta, nieumiejącego wartościować tekstów literackich i sięgającego często po słabsze utwory jako podstawy literackie do dzieł muzycznych (ten obraz ukształtował się przede wszystkim na początku XX wieku)⁴.

Literacki kontekst pojawia się również, gdy odnosimy się do recepcji osoby i twórczości Moniuszki, ponieważ są w niej obecne elementy mitologizujące, sytuujące Moniuszkę w kręgu narodowych wieszczów i poprzez użycie literackiej perspektywy zbliżające go do literatury i świata pojęć literackich⁵. W niniejszym tekście związki Moniuszki z literaturą przybliżone zostaną poprzez próbę określenia stosunku Moniuszki do literatury, ujawniającego się przede wszystkim w jego korespondencji, a także poprzez prezentację Moniuszki jako twórcy muzyki do tekstów literackich oraz kompozytora wchodzącego w relacje z poetami

¹ Zob. m.in. wiersz Stanisława Moniuszki z 1838 r. pt. *Do majora Wilkowskiego*, o którym „wiedziało całe Wilno”; tegoż, *Listy zebrane*, przygotował do druku W. Rudziński przy współpracy M. Stokowskiej, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969, s. 599–600.

² Temat związków Moniuszki ze światem literackim połowy XIX wieku był przedmiotem zainteresowania m.in. Radosława Okulicza-Kozaryna (zob. tegoż, *Stanisław Moniuszko i kanon literackiej literatury krajowej. Na przedpolu szczegółowych badań*, [w:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, red. M. Jabłoński i E. Nowicka, Poznań 2005, s. 101–108), Elżbiety Nowickiej, która podjęła próbę wpisania „najbardziej artystycznie celnych Moniuszkowskich dzieł [...] w kontekst literatury rozumianej jako zespół myśli i idei”, (też, *Stanisław Moniuszko i świat literatury w połowie XIX wieku*, [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, pod red. M. Dziadek i E. Nowickiej, Poznań 2014, s. 113), Małgorzaty Komorowskiej, (zob. też, *Stanisław Moniuszko w pogoni za operą literacką*, [w:] *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, pod red. M. Jabłońskiego, J. Stęszewskiego i J. Tatarskiej, Poznań 2000, s. 129–145). Wśród tekstów poświęconych librecistom Moniuszki wyróżniają się prace Aliny Borkowskiej-Rychlewskiej, (w tym m.in.: też, *Między przekładem a twórczością oryginalną (o librettach Jana Chęcińskiego do oper Stanisława Moniuszki)*, [w:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki...*, s. 89–99, oraz też, *Jan Chęciński – Moniuszkowski librecista*, [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki...*, s. 99–112).

³ Zob. W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. 1, Kraków 1955, s. 19.

⁴ O zmieniającym się stosunku do Moniuszki pisał Jarosław Mianowski, tegoż, *O trzech kręgach moniuszkowskiej mitologii. Apologeci, krytycy i socrealiści*, [w:] *Opera polska w XVIII i XIX wieku...*, s. 147–155.

⁵ O funkcjonującym micie Stanisława Moniuszki jako wieszca narodowego pisze m.in. Agnieszka Topolska, też, *Mit wieszca. Stanisław Moniuszko w piśmiennictwie lat 1858–1989*, Poznań 2014.

i pisarzami jako współtwórcami utworów dramatyczno-muzycznych czy nawet opracowującego samodzielnie libretta do utworów dramatyczno-muzycznych (choć nie w sensie tworzenia nowego tekstu, lecz przekształcania istniejącego). Pomimo niemałej już liczby publikacji poświęconych poszczególnym utworom, w tym ich literackim elementom⁶, korespondencja Moniuszki⁷, choć niezachowana w pełni, analizowana w kontekście całości twórczości kompozytora stanowi bardzo ciekawy materiał ujawniający stosunek Moniuszki do literatury i jej wpływ na twórczość kompozytora.

Sam Moniuszko w korespondencji wspominał początki swoich kontaktów z muzyką, przywołując utwór literacki funkcjonujący w formie pieśni – dzieło Juliana Ursyna Niemcewicza śpiewane przez jego matkę:

Pierwszą szkołą pojmowania muzyki były dla mnie *Śpiewy historyczne* Niemcewicza wykonywane dziwnie miłym głosem przez moją Matkę⁸.

W późniejszych latach książki były nierzadkim tematem jego listów, odnotowywał nowe wydania i tłumaczenia, nawiązywał do tematów literackich, starał się poznawać nowe tendencje i debiutujących twórców. I tak np. w latach 30. pisał w liście (z 1837 r.) do narzeczonej Aliny z Mińska o sentymentalnej powieści Ludwika Kropińskiego⁹. W 1860 r. pytał w liście Rudolfa Wolffa:

Czy nie macie Państwo Poezji i prozy polskiej wyboru Pani Kraków?¹⁰

Z listów wynika również, że chętnie się książkami wymieniał, m.in. z Józefem Sikorskim¹¹ czy Edwardem Ilcewiczem¹². Przesyłał je żonie z podróży, pisząc np. w 1843 r.:

Przez Schmiendhausena otrzymasz pakiet z książkami. Są tam cztery tomy *Revue*, które oddasz Wróblewskiemu. Są dwaj moi ci: Alfred de Musset, [...] i Dickens¹³.

⁶ Zob. m.in. G. Zieziula, „Paria” Stanisława Moniuszki: wokół „poważnej” opery, muzyki do tragedii *Delavigne’a* i muzycznego orientalizmu, [w:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki...*, s. 37–56; S. Paczkowski, *Kilka uwag w sprawie historii i libretta „Loterii” Stanisława Moniuszki*, [w:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki...*, s. 65–72; D. Ratajczakowa, *O wodewilach i operach Stanisława Moniuszki*, [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki...*, s. 13–22.

⁷ Podstawową publikacją jest wskazany uprzednio zbiór listów kompozytora – S. Moniuszko, *Listy zebrane...* (dalej: *Listy*).

⁸ *List Stanisława Moniuszki do Adama Kirkora*, Wilno 21 listopada 1856; cyt. za *Listy*, s. 126.

⁹ *List Stanisława Moniuszki do narzeczonej*, Mińsk 9 sierpnia 1837, cyt. za *Listy*, s. 40.

¹⁰ Chodziło o pracę *Proza i poezja polska*, wybrana i zastosowana do użytku młodzieży żeńskiej przez Paulinę Kraków, cz. I, Warszawa 1860; *List Stanisława Moniuszki do Rudolfa Wolffa*, Warszawa 7 stycznia 1860, cyt. za *Listy*, s. 382.

¹¹ Zob. m.in. *List Stanisława Moniuszki do Józefa Sikorskiego*, Wilno 11/23 października 1846, cyt. za *Listy*, s. 113.

¹² Zob. m.in. *List Stanisława Moniuszki do Edwarda Ilcewicza*, Warszawa 5 stycznia 1865, cyt. za *Listy*, s. 467, *List Stanisława Moniuszki do Edwarda Ilcewicza*, Warszawa 11 kwietnia 1866, cyt. za *Listy*, s. 501.

¹³ *List Stanisława Moniuszki do żony*, październik 1843, cyt. za *Listy*, s. 90.

Polecał książki rodzinie, relacjonując z Krakowa w 1858 r.:

Tak o Wieliczce, jako i o katedrze Wawelskiej przeczytajcie w dziełku trzytomowym Józefa Mączyńskiego pod tytułem *Pamiętka z Krakowa*. Weźcie te książki z księgarni na mój rachunek¹⁴.

Uznawał również za warte poświęcenia uwagi teksty czytane w czasopiśmie, w tym utwory literackie. Rekomendował Ilcewiczowi w 1859 r. *Historię kolka w płocie* Józefa Ignacego Kraszewskiego i *Dramat opowiedziany* Józefa Korzeniowskiego, oba opublikowane w „Gazecie Warszawskiej”¹⁵.

Z korespondencji wyłania się portret Moniuszki jako osoby, która ceniła sobie kontakty z pisarzami i poetami. Wiedział, że bywanie w towarzystwie, odwiedzanie salonów literackich i spotkania z pisarzami będą mogły mieć wpływ na zapadające w teatrach decyzje o wystawieniu utworów, dlatego pisał w 1857 r. do żony z Warszawy:

[...] wyszedłem po drugim akcie i pośpieszyłem do Korzeniowskiego, gdzie znalazłem nieliczne, ale dobrane towarzystwo. Byli: Odyniec [Antoni Edward, poeta], Suzin, Wojciech, Deotyma [Jadwiga Łuszczewska], Lesznowski [Antoni, redaktor „Gazety Warszawskiej”], Witte [Karol, autor pamiętników], Lesznowski [!], Sobieszczański [historyk, dziennikarz, cenzor] i kilka innych¹⁶.

Kontakty ze środowiskiem literackim cieszyły go, skoro informował np.:

A ponieważ byliśmy zaproszeni do Łuszczewskich, więc i poszliśmy razem o 9. Tu mnie spotkała owacja bardzo przyjemna, wiersz Deotymy, czytany przepysnie przez Korzeniowskiego¹⁷.

Znajomości w środowisku literatów wykorzystywał nie tylko w działalności kompozytorskiej, ale również kulturalnej i charytatywnej, jak np. w 1866 r., gdy organizował koncert dobroczynny i zaprosił do współpracy pisarzy i poetów:

[...] urządziłem koncert na Przytulisko. [...] Deklamowała w tym koncercie Deotyma, więc dlatego takie powodzenie¹⁸.

Relacjonując podróże i odwiedziny w teatrach, ale również przywołując czytane lektury, najczęściej i najchętniej wymieniał utwory francuskie, nowe wydania tekstów literackich, poezji czy dramatów. Czytał je najprawdopodobniej w oryginale, ponieważ wiele nazw podawał w języku francuskim¹⁹. Chętnie komentował jakość przekładów (np. „doskonały przekład Oberona”)²⁰, co nie dziwi

¹⁴ List Stanisława Moniuszki do żony, Kraków 1/13 maja 1858, cyt. za *Listy*, s. 306.

¹⁵ List Stanisława Moniuszki do Edwarda Ilcewicza, Warszawa 28 kwietnia 1859, cyt. za *Listy*, s. 355.

¹⁶ List Stanisława Moniuszki do żony, Warszawa 10/22 lipca 1857, cyt. za *Listy*, s. 264.

¹⁷ Tamże, s. 265.

¹⁸ List Stanisława Moniuszki do Edwarda Ilcewicza, Warszawa 5 lutego 1866, cyt. za *Listy*, s. 498.

¹⁹ Zob. m.in. List Stanisława Moniuszki do Edwarda Ilcewicza, Warszawa 5 stycznia 1865, cyt. za *Listy*, s. 467.

²⁰ Tamże.

również w kontekście starań o tłumaczenia własnych dzieł literacko-muzycznych na język francuski i rosyjski (jak w przypadku pieśni wydanych w Paryżu *Echos de Pologne. Mélodies de Moniuszko* w tłumaczeniu d'Alfreda des Essarts)²¹. Spośród francuskich pisarzy często przywoływał nazwiska lub tytuły sztuk takich twórców, jak: Casimir Delavigne, Molière, Victor Ducange²², Émile Augier²³, Henri Meilhac czy Ludovic Halevy²⁴. W 1866 r. w liście do Edwarda Ilcewicza Moniuszko dopytywał o to, czy Ilcewicz czytał „teatr Bayarda. Wyborne są rzeczy, a tomów jedenaście”²⁵ – chodziło o wielotomowe wydanie utworów francuskiego pisarza Jeana-Francoisa Alfreda Bayarda, piszącego w stylu Eugène'a Scribe'a. Niektórych pisarzy czy ich sztuki, jak *Placz i śmiech* Philippe'a François Pinela Dumanoira, przywoływał na dowód atrakcyjności repertuaru w teatrze warszawskim²⁶. W przypadku literatury niemieckiej szczególnie cenił Moniuszko twórczość Johanna Wolfganga Goethego.

Tego typu informacje potwierdzają, że Moniuszko zarówno sięgał do klasycznych twórców i tekstów, jak i starał się znać aktualne trendy literackie. Zapoznawał się z literaturą nie tylko w celach praktyczno-zawodowych, myśląc chociażby o tekstach do pieśni czy o librettach, ale być może mając świadomość znaczenia dla aktywnego kompozytora wzmocnienia wiedzy o współczesnych mu zjawiskach literackich, artystycznych i kulturalnych. Z drugiej jednak strony wymieniane dzieła nie dają obrazu Moniuszki jako znawcy literatury najwyższej próby. W przypadku wspomnianych wyżej twórców, oprócz Molière, de Musseta, Delavigne'a czy Dickensa, poświęcał czas na autorów lekkich komedii i melodramatów.

Natomiast ambitniejszy obraz wyłania się z listy lektur publikacji poświęconych muzyce i literaturze, dziełom dawnym i współczesnym, z którymi – wydaje się – Moniuszko starał się na bieżąco zapoznawać. Choć nie świadczą one o typowym zainteresowaniu literaturą, to jednak składają się na obraz doświadczeń pozamuzycznych kompozytora, starającego się poszerzać wiedzę z różnych zakresów. Wspominał prace o literaturze w okresie przedwarszawskim, gdy np. w 1846 r. pisał do Józefa Sikorskiego:

Przyrzekł mnie Zawadzki, że w tym tygodniu wyszle książki następujące do Ciebie:
F i n k [Gottfried Wilhelm] *Historia opery*, S c h i l l i n g [Gustaw]: *Historia nowożytnej muzyki*, *Estetyka muzyka* [chodziło zapewne o *Estetykę muzyki*]²⁷.

²¹ Zob. S. Moniuszko, *Listy*, s. 428.

²² *List Stanisława Moniuszki do córki Elżbiety*, Paryż 17/29 czerwca 1858, jak wyżej, s. 316.

²³ *List Stanisława Moniuszki do żony*, Paryż 6 stycznia 1862, tamże, s. 427.

²⁴ *List Stanisława Moniuszki do Sergiusza Muchanowa*, Petersburg 1/15 lutego 1870, tamże, s. 554.

²⁵ *List Stanisława Moniuszki do Edwarda Ilcewicza*, Warszawa 11 kwietnia 1866, cyt. za tamże, s. 501.

²⁶ *List Stanisława Moniuszki do Edwarda Ilcewicza*, Warszawa 5 stycznia 1865, tamże, s. 467.

²⁷ *List Stanisława Moniuszki do Józefa Sikorskiego*, Wilno 11/23 października 1846, cyt. za tamże, s. 113.

Korzystał z tych prac, skoro w 1855 r. ponownie przywoływał encyklopedię Schillinga²⁸. Kilkakrotnie powoływał się na lekturę prac o literaturze, prozodii, historii i geografii. Gdy mieszkał w Warszawie, jego kontakty z wydawcami i księgarzami nie ograniczały się tylko do propozycji publikacji nut, nawet nabrał pewnego wyrobienia dzięki kontaktom z wydawcami i księgarzami, z którymi współpracował w celu publikowania swoich dzieł, równocześnie obserwując ich aktywność wydawniczą w innych zakresach. Najbardziej znanymi księgarzami, do których Moniuszko się zwracał, byli wydawcy warszawscy Gubrynowicz i Robert Wolff, we Lwowie Karol Wild, w Poznaniu Jan Żupański oraz w Wilnie Adam i Feliks Zawadzcy.

Według biografów Moniuszko nie tylko zaczął wcześniej kontakty z literaturą, ale i zakończył życie również jako osoba, której literatura była bardzo bliska. Tak tuż po śmierci kompozytora pisał Jan Kleczyński:

Moniuszko wcześniej napawał się tradycjami umysł uszlachetniającymi – chętnie czytywał się w stare kroniki, i w dzień swojej nagłej śmierci zaglądał jeszcze podobno do Długosza²⁹.

W ten sposób podkreślony przez krytyka kontakt z literaturą stawał się probierzem wartości twórcy w ogóle, a w przypadku Moniuszko mógł potwierdzać wysoki poziom utworów muzycznych opartych na literaturze. Powiązanie osoby twórcy muzyki z literaturą było elementem budowania mitu wybitnego narodowego kompozytora.

Doświadczenia lekturowe i fascynacje literackie wpływały na twórczą świadomość kompozytora, który parokrotnie wypowiedział się na temat związków literatury z muzyką i wpływu literatury na twórczość muzyczno-literacką, skoro pisał – np. w liście z 1842 r. do Józefa Ignacego Kraszewskiego:

Niemieccy muzycy wyborem poezji umieją siebie inspirować, i ich Szyller, Goethe i wszyscy sławniejsi poeci znaleźli po nieraz najszcześniejsze melodie. Smutno widzieć, że u nas nikt z piszących muzykę nie spróbował sił swoich na poezjach od dawna wyglądających śpiewaka³⁰.

W tym liście, bardzo ważnym z punktu oceny Moniuszki jako twórcy odnoszącego się do literatury, brzmiał ton autotematycznej refleksji:

Mylne mniemanie, że do dobrej poezji trudno jest pisać muzykę, że zuchwałością jest porywać się z muzyką do pięknej poezji. Mnie przynajmniej zdaje się, że każdy dobry wiersz przynosi z sobą gotową melodię, a umiejący ją podsłuchać i przelać na papier jedna sobie nazwanie szczęśliwego kompozytora wtenczas, gdy niczym innym, jak tylko tłumaczem tekstu w muzycznym języku nazwać by się był powinien³¹.

²⁸ Zob. *List Stanisława Moniuszki do Józefa Sikorskiego*, Wilno 3 czerwca 1855, tamże, s. 206.

²⁹ J. Kleczyński, *Stanisław Moniuszko*, „Bluszcz” 1872, nr 25, s. 194.

³⁰ *List Stanisława Moniuszki do Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Wilno 26 maja 1842, cyt. za S. Moniuszko, *Listy*, s. 61.

³¹ Tamże.

Nie tylko w listach z 1842 r. Moniuszko poświęcał uwagę literaturze i muzyce. W tym samym roku w numerze 72 „Tygodnika Petersburskiego” ukazał się jego artykuł *Śpiewnik domowy* z wywodami dotyczącymi cech współczesnej muzyki i poezji, szczególnie w kontekście narodowego i ludowego charakteru muzyki, a także specyfiki języka, który „może być zdolnym do śpiewu”³². Dłuższą część artykułu Moniuszko poświęcił prozodii mowy polskiej, metryczności i rytmiczności języka polskiego.

Problem zależności kompozytora od literatury Moniuszko podnosił w liście z 1844 r.:

[...] tak jak jego wiersze starają się w f o r m i e zastosowywać do muzyki, tak też i moja muzyka w duchu usiłuje dostrajać w każdej piosence czy większej, czy mniejszej do poezji. Chcąc osądzić, kto z nam ma słusność, trzeba wprzód powiedzieć, kto, czy poeta muzykowi, czy ten poecie, ulegać powinien³³.

Pytanie powyższe brzmiało poważnie, choć stać było Moniuszkę i na żart na temat zależności muzyka i pisarza:

Bez porównań podobni jesteśmy do dwóch ugrzeczionych targujących się, kto pierwszy drzwi przejdzie³⁴.

Charakteryzujące Moniuszkę podejście do literatury i do jej związków z muzyką skutkowało artystycznymi decyzjami mającymi wpływ na konkretne dzieła i grupy dzieł. W twórczości Moniuszki literatura pojawiała się w pieśniach, w których sięgał do utworów poetyckich, oraz w ilustracjach muzycznych do tekstów dramatycznych. W operach, operetkach (w rozumieniu mniejszej formy operowej, zgodnie z nazewnictwem stosowanym przez kompozytora), komediooperach i wodewilach Moniuszko często wykorzystywał wcześniej powstałe teksty, dostosowując je sam albo przy pomocy współpracującego z nim twórcy literackiego. Nierzadko niewiele zmieniał w stosunku do oryginału.

We wszystkich wymienionych sytuacjach Moniuszko najczęściej sięgał do dzieł polskich twórców, szczególnie ważna dla niego była twórczość Adama Mickiewicza, inspirująca go we wszystkich formach literacko-muzycznych, a ze współczesnej mu literatury – dzieła Józefa Ignacego Kraszewskiego, Józefa Korzeniowskiego Aleksandra Fredry i Włodzimierza Wolskiego. Jeśli zaś interesował się obcą literaturą, to przede wszystkim kierował uwagę w stronę literatury francuskiej. Widać w jego wyborach doświadczenia wieloletniej lektury, wspomniane wyżej fascynacje literackie i ambicję tworzenia do dzieł najbardziej uznanych twórców, dawniejszych i współczesnych.

Literatura współtworzyła ogromny dorobek pieśniarski Moniuszki. Na 278 pieśni, z których 268 składało się na 12 zbiorów *Śpiewnika domowego*, autorami

³² S. Moniuszko, *Listy*, s. 601.

³³ *List Stanisława Moniuszki do nieznanego adresata*, po 22 grudnia 1844, cyt. za jak wyżej, s. 106.

³⁴ Tamże, s. 107.

słów wybranymi przez Moniuszkę byli przede wszystkim: Jan Kochanowski, Adam Mickiewicz³⁵, Casimir Delavigne, Pierre-Jean de Béranger, George Byron, Aleksander Chodźko, Edmund Wasilewski, Tomasz Zan, Antoni Edward Odyniec, Józef Ignacy Kraszewski, Józef Korzeniowski, Jan Czeczot, Kazimierz Brodziński, Władysław Syrokomla, Włodzimierz Wolski, Wincenty Pol, Stefan Witwicki, Józef Szujski, Teofil Lenartowicz. Znajomość poezji współczesnych twórców, także mniej znanych, skutkowałą powstaniem pieśni do słów takich poetów, jak: Maria Ilnicka, Jan Nepomucen Jaśkowski, Edward Wasilewski, Jan Zachariasiewicz, Juliusz Zborowski, Placyd Jankowski, Franciszek Kowalski, Julian Korsak, Ludwik Szyrmer, Edward Żeligowski, Jan Prusinowski, Antoni Kolankowski, Józef Grajner, Józef Teodor Stanisław Kościelski. Trzeba przyznać, że mimo wszelkich wątpliwości, co do poziomu charakteryzującej Moniuszkę znajomości literatury, tak bogata lista pisarzy i poetów, których Moniuszko wybrał, czyli znał i docenił, tworzy ciekawy obraz polskiej literatury współczesnej kompozytorowi.

Teksty literackie były przedmiotem zainteresowania Moniuszki także jako ilustratora utworów dramatycznych³⁶. Był to zakres twórczości, który Moniuszko chętnie wybierał i od najwcześniejszych lat działalności zawodowej przyznawał, że może właśnie tym zajmować się w pracy teatralnej. Oferował swoją aktywność jako ilustrator muzyki do dramatów na początku drogi twórczej, gdy cieszył się z nowego zadania przy teatrze wileńskim i pisał w liście z 1846 r. do Józefa Sikorskiego o nowych obowiązkach teatralnych:

[...] do moich lekcji przybyło jeszcze nowe, chociaż dość wdzięczne zatrudnienie: powierzono mnie dyrekcję tutejszej orkiestry teatralnej, którą na koniec wzięto na stałą gażę. Muszę dwa razy w tygodniu grać z nią różne różności, a przy tym dostać arcymuzykę do melodram i wodewilów!!!... za co biorę miesięcznie 50 rs³⁷.

Gdy Moniuszko przygotowywał się do pracy w teatrze warszawskim, również rozważał działania kompozytorskie prowadzone na rzecz uatrakcyjnienia utworów literackich, wiedząc nawet, że ilustracje muzyczne, które przygotował, będą kolejnymi po już istniejących i dobrze znanych:

[...] zapisałem już wiele papieru do teatru, ale sztuki, do których dorabiałem muzykę, już z Damsego robotami przedstawiane były na Was[zej] Sceniej³⁸.

Temat ilustrowania literatury zajmował kompozytora także pod koniec życia, kiedy korespondował ze Stanisławem Niedzielskim, organizatorem i współtwórcą polskiej opery we Lwowie. Motywem listów były m.in. honoraria za

³⁵ Zob. m.in. M. Sułek, *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza. Studium komparatystyczne*, Kraków 2016.

³⁶ O Moniuszce jako ilustratorze tekstów literackich pisałam m.in. w pracy *Muzyka w polskim teatrze dramatycznym do 1918 roku*, cz. 1, Częstochowa 2015, s. 194–197.

³⁷ *List Stanisława Moniuszki do Józefa Sikorskiego*, Wilno 10/22 i 15/27 listopada 1846, cyt. za S. Moniuszko, *Listy*, s. 115.

³⁸ *List Stanisława Moniuszki do Józefa Sikorskiego*, Wilno 9 lutego 1846, cyt. za tamże, s. 111.

utwory, które miały być wystawiane w nowym polskim teatrze operowym. Ponadto pisał Moniuszko, że:

Jeżeliby wypadła potrzeba komponowania chórów lub muzyk do dramatów, służyć będę chętnie z pełnymi sercami i kałamarzem³⁹.

Moniuszko opracował sporo ilustracji do utworów literackich, w tym m.in. do utworów: *Kaspar Hauser* – melodramatu Aniceta Bourgeois’a i Adolphe’a Philippe’a D’Ennery’ego, wystawionego w Mińsku w 1843 r.; *Sabaudka, czyli Błogosławieństwo matki* na głosy i orkiestrę – D’Ennery’ego i Gustave’a Lemoine’a, wystawionej w Wilnie w 1845 r.; i z tego samego roku *Don Juan de Barbastro* nieznanego autora. W latach 40. z muzyką Moniuszki grano w Krakowie komedię Fryderyka Skarbka *Popas*. W tym okresie Moniuszko zainteresował się również utworem Franciszka Zabłockiego pt. *Żółta szlafmyca albo kolęda na Nowy Rok*. Muzyczną ilustracją literatury była uwertura do dzieła Lucjana Siemieńskiego *Kochanka hetmańska* z 1854 r. oraz muzyka do *Córy Piastów* Władysława Syrokomli z 1855 r. Zanim powstała *Jawnuta*, Moniuszko tworzył muzykę do utworów o tematyce cygańskiej⁴⁰, dlatego w 1859 r. pisano w prasie o dramie Józefa Korzeniowskiego *Cyganie*, „do której chóry i tańce opracował muzycznie p. Moniuszko”⁴¹. Ilustracje muzyczne od 1858 r. powstawały z myślą o teatrze warszawskim, ale wykorzystywały je również teatry innych miast. W latach 60. powstała ilustracja do dramatu Antoniego Małeckiego *List żelazny*⁴², w 1865 r. do tragedii Racine’a *Fedra* kompozycja na chór mieszany i orkiestrę. Z tego okresu pochodzi również ilustracja do *Zbójców* Friedricha Schillera⁴³. W 1867 r. Moniuszko skomponował muzykę do kilku śpiewów do dramatu *Wanda* Józefa Grajnera na dwa głosy i fortepian, rok później do utworu *Żale Jefity*, nazwanego deklamacją na harfę i fisharmonię oraz narratora. Na przełomie lat 60. i 70. powstało jeszcze kilka ważnych ilustracji muzycznych: w 1868 r. do dramatu *Paria* Delavigne’a, w 1869 r. – do *Kupca weneckiego* Szekspira, w 1870 r. w wersji na kwintet smyczkowy do dramatu *Ostatnie bożyszcze* Lepine’a i A. Daudeta, rok później do *Hamleta* Szekspira, w 1872 r. do dramatu *Hans Mathis* Emile’a Erckmana i Chatriana oraz do *Fedry* Georga Conrada. Znana jest również oprawa Moniuszki do *Lilii Wenedy* Juliusza Słowackiego⁴⁴.

³⁹ *List Stanisława Moniuszki do Stanisława Niedzielskiego*, Warszawa 19 marca 1872, cyt. za tamże, s. 583.

⁴⁰ Losy utworów o tematyce cygańskiej opisuje Alina Żórawska-Witkowska; zob. tejże, *Od „Cyganów” Franciszka Dionizego Książnika (1786) do „Jawnuty” Stanisława Moniuszki (1860)*, [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki...*, s. 23–56. Temat został podjęty również przez Agatę Seweryn, zob. tejże, *Cyganie sentymentalni i romantyczni (Książnik – Moniuszko)*, „Napis” 2016, seria XXII, s. 70–86.

⁴¹ Zob. W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. 2, Kraków 1960, s. 161.

⁴² Zob. tamże, s. 174.

⁴³ Zob. tamże, s. 492–493.

⁴⁴ Zob. tamże, s. 493–494.

O ile w przypadku pieśni i ilustracji muzycznych Moniuszko korzystał z gotowych tekstów i zadania literackie wiązały się przede wszystkim z wyszukaniem dobrej poezji i udanego dramatu do opracowania muzycznego, o tyle w przypadku utworów dramatyczno-muzycznych – oper, mniejszych form operowych i kantat – zadania literackie mocno się rozbudowywały. W 1840 r. Moniuszko pisał do nieznanego adresata, jak wyobraża sobie libretto operowe, od razu zastrzegając, że „treść” opery pozostawi w gestii autora tekstu:

Treść opery zostawiam autorowi, byle ta była serio – co najwięcej pogrzebów – modlitw, albo żeby to były jakieś czary, strachy czy coś bardzo wesołego. Jeżeliby zaś mógł, czyli chciał, to treść może być Lukrecja Bordzia albo Twardowski, albo Zamek Zawieprzycy [powieść A. Bronikowskiego *Zawieprzycy*]⁴⁵.

„Swoboda” twórcza, którą chciał Moniuszko pozostawić libreciście, nie okazała się wystarczająca, aby poważnie zachęcić współczesnych mu pisarzy do tworzenia oryginalnych librett, a kłopoty z pozyskaniem dobrych tekstów do dzieł operowych towarzyszyły Moniuszce przez całe życie⁴⁶, nierzadko wstrzymując tworzenie nowych utworów. Żalił się na tę sytuację Sikorskiemu w lutym 1842 r.:

Tu w Wilnie nie mam zdolnego do pisania librettów⁴⁷.

Podobnie pisał do Matuszyńskiego kilkanaście lat później, w 1858 r.:

Pałam niezmierną chęcią do nowej opery. Ale o libretto bardzo tu trudno⁴⁸.

Listy potwierdzają, że Moniuszko był wymagającym kompozytorem, wkładającym w pracę nad librettem dużo sił i czasu. Pomimo deklaracji z początków działalności artystycznej, rzadko powierzał libretto całkowicie pisarzowi i najczęściej chciał mieć wpływ na warstwę literacką. W liście do Gustawa Gebethnera z 1850 r. pisał o planach *Hrabiny*:

Ułożyliśmy z naszym nieocenionym panem Włodzimierzem [Wolskim] plan do nowej opery⁴⁹.

Zdarzało mu się szczegółowo pouczać, czy może raczej – naprowadzać na właściwą drogę, librecistę. Gdy otrzymał fragment nigdy potem nieukończony kantaty *Krumina*, podpowiadał Stefanowi Kowerskiemu:

muzyka potrzebuje wyrazów j a k n a j m n i e j, ale tak one mają dokładnie myśl rozwijając, że niby jak łopata do głowy sadzić słuchaczowi⁵⁰.

⁴⁵ List Stanisława Moniuszki do nieznanego adresata, zob. S. Moniuszko, *Listy*, s. 59.

⁴⁶ Pisała o tym m.in. M. Komorowska, *Stanisław Moniuszko w pogoni za operą literacką...*

⁴⁷ List Stanisława Moniuszki do Józefa Sikorskiego, Wilno 9 lutego 1846, cyt. za S. Moniuszko, *Listy*, 111.

⁴⁸ List Stanisława Moniuszki do Leopolda Matuszyńskiego, Wilno 27 lutego/11 marca 1858, cyt. za tamże, s. 301.

⁴⁹ List Stanisława Moniuszki do Gustawa Gebethnera, Warszawa kwiecień/maj? 1859, cyt. za tamże, s. 357.

⁵⁰ List Stanisława Moniuszki do Stefana Kowerskiego, Wilno 10 maja 1850, cyt. za tamże, s. 152.

Bywało, że odrzucał teksty, jak stało się w przypadku libretta Gustawa Olizara o *Wandzie* (choć utwór literacki powstał i Moniuszko w 1859 r. go otrzymał)⁵¹. Zdecydował również o zarzuceniu pracy nad *Rokiczaną* ze względu na ingerencję cenzury w tekst libretta i usunięciu z niego postaci króla („Nudzi mnie ta robota, odkąd w niej cenzura zrobiła bezkrólewie”)⁵².

Moniuszko wykorzystywał właściwie wszystkie możliwe sposoby pozyskania librett. Sięgał do istniejących tekstów, które mógł zaadaptować, podobnie jak podstawę literacką do pieśni. Znajdował je w już istniejącej literaturze dramatycznej (tak było w przypadku *Widm* opartych na II części Mickiewiczowskich *Dziadów*) albo poetyckiej (przykładem są kantaty sięgające po tekst *Witoloraudy* Józefa Ignacego Kraszewskiego). Działania literackie samodzielne lub we współpracy, jak z Edwardem Chłopickim w przypadku *Witoloraudy*, Moniuszko nazywał „urządzeniem”. W liście do Kraszewskiego pisał:

[...] na koniec zacząłem próbować sam urządzić libretto i pisać muzykę⁵³.

Sam „urządził” libretto *Widm*, niemal niczego w tekście II części *Dziadów* Adama Mickiewicza nie zmieniając⁵⁴, bo kilka dodatkowych powtórzeń było zabiegiem bardzo skromnym i nieingerującym w sens utworu. Szybko zaczęło mu również zależeć na powstawaniu oryginalnych tekstów, od początku tworzonych jako libretta, dlatego próbował wśród współczesnych pisarzy nawiązać kontakt z potencjalnym librecistą. Bardzo często poszukiwania librecistów i librett kończyły się niepowodzeniem⁵⁵, ale w kilku przypadkach determinacja kompozytora, wyrażająca się w sugestiach, podpowiedziach, prośbach i ponagleniach, ostatecznie przyniosła satysfakcjonujące Moniuszkę rezultaty. Galerię „librecistów” Moniuszki tworzyli zarówno najwybitniejsi twórcy jego czasów, jak i mniej znani autorzy.

Jako kompozytor utworów dramatyczno-muzycznych Moniuszko zaczął od sięgnięcia do dramatu *Fryderyka Skarbka* pt. *Biuraliści* w 1832 r.⁵⁶, a potem niemieckojęzycznego utworu *Carla Bluma* z 1836 r. pt. *Die Schweizerhütte* (*Szwajcarska chatka*)⁵⁷. W przypadku obu dzieł elementu muzycznego było nie-

⁵¹ Zob. *List Stanisława Moniuszki do Gustawa Olizara*, Warszawa 20 kwietnia 1859, cyt. za tamże, s. 353.

⁵² Tamże.

⁵³ *List Stanisława Moniuszki do Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Wilno 27 lipca 1854, cyt. za tamże, s. 198.

⁵⁴ Zob. m.in. M. Sułek, „*Widma*” Moniuszki wobec „*Dziadów*” Mickiewicza, [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki...*, s. 75–98.

⁵⁵ Opisał je Włodzimierz Poźniak, *Niezrealizowane projekty operowe Moniuszki*, „Kwartalnik Muzyczny” 1948, nr 21–22, s. 243–251.

⁵⁶ Zob. S. Niemahaj, „*Biuraliści*” Stanisława Moniuszki: wokół komediooper *Fryderyka Skarbka* oraz *partytur warszawskiej i krakowskiej*, [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki...*, s. 57–74.

⁵⁷ Zob. G. Zieziula, *Od „francuskiej” Bettly do „niemieckiej” Die Schweizerhütte – obcojęzyczne opery Stanisława Moniuszki*, „Muzyka” 2015, nr 239, s. 69–96.

wiele, jednak utwory te zaliczane są już do form dramatyczno-muzycznych i określane mianem komediooper, wodewili czy operetek w rozumieniu charakterystycznym dla pierwszej połowy XIX wieku. Po powrocie do Wilna Moniuszko wciąż próbował znaleźć libretto wśród istniejących dzieł literackich, ale równocześnie skierował uwagę na możliwość stworzenia libretta oryginalnego przez współczesnych mu pisarzy.

Choć **Aleksander Fredro** librecistą Moniuszki nie został, to warto przywołać nazwisko pisarza na początku zestawienia librecistów, ponieważ to właśnie od tak ambitnej myśli o współpracy z Fredrą Moniuszko rozpoczął swoje poszukiwania librett. Fredrę od razu Moniuszko widział jako autora potencjalnych tekstów do oprawienia muzyką dramatyczną. Zaczął od stworzenia muzyki do *Noclegu w Apeninach*, (w latach 1837–1839; premiera Wilno 1939), ale po kilku latach uznał, że była to „nędzna szkolna robota”⁵⁸. Natomiast *Nowego Don Kichota*, pisanego w 1841 r. (wystawionego we Lwowie w 1849 r.), traktował jako pierwszą poważniejszą próbę kompozytorską. Po doświadczeniach z wcześniej istniejącymi tekstami, w pełnym atencji tonie prosi o napisanie przez Fredrę oryginalnego libretta:

Nie śmiem pochlebiać sobie, ażebym kiedyś mógł być dość szczęśliwym z otrzymania nowego libretto do mojej muzyki przeznaczonego⁵⁹.

Nie zachowała się korespondencja z **Oskarem Korwinem-Milewskim**, autorem librett do *Loterii* – pisanej w 1840 r. i wystawionej w Grodnie w tym samym roku, a następnie mającej premiery w Wilnie, Mińsku i Warszawie⁶⁰, do pochodzącego z tego samego roku utworu *Ideal, czyli Nowa Precjoza* wystawionego w Wilnie, a także pochodzącego z 1841 r. i najprawdopodobniej mającego premierę rok później utworu *Karmaniol albo Francuzi lubią żartować*. Jak pisze Szymon Paczkowski, Korwin-Milewski nie wyróżniał się jako literat, nawet można było go określić mianem „wierszoklety”⁶¹, a wybór jego tekstów przez Moniuszkę wskazywał na pewien kierunek działań artystycznych młodego kompozytora, niewychodzącego wówczas poza krąg lekkich dzieł dramatyczno-muzycznych, tradycji śpiewogry czy sielanki⁶².

Czterokrotnie Moniuszko sięgnął po utwory **Wincentego Dunina-Marcinkiewicza**, tworząc operetki: *Pobór rekruta* lub *Pobór rekruta u Żydów* (1841, w tym samym roku wystawiona w Mińsku), *Woda cudowna* (1843), *Walka muzyków* i *Sielanka* (1852). W tej ostatniej wprowadzono język białoruski w kwestiach wypowiedzianych przez chłopów.

⁵⁸ *List Stanisława Moniuszki do Aleksandra Fredry*, Wilno 1842 [?], cyt. za S. Moniuszko, *Listy*, s. 62.

⁵⁹ Jak wyżej.

⁶⁰ Pisał o niej Szymon Paczkowski z tekście *Kilka uwag w sprawie historii i libretta „Loterii”*...

⁶¹ Zob. tamże, s. 68.

⁶² Zob. tamże, s. 69.

Do wspólnego dzieła, napisanego z **Józefem Korzeniowskim**, Moniuszko przymierzał się kilkakrotnie, niestety, nie udało się ostatecznie zrealizować tej współpracy. W grudniu 1846 r. pisał do Józefa Sikorskiego:

Korzeniowskiemu podziękuj bardzo za obietnicę napisania libretto, którą mnie zrobił w Twojej obecności, i od tego czasu ani słowa o tym⁶³.

Nie mogąc się doczekać reakcji Korzeniowskiego, w marcu 1847 r. lekko sarkastycznie stwierdzał w liście do Sikorskiego:

Korzeniowski pokazuje się, że z równą łatwością przyrzeka, ażeby nie dotrzymać, z jaką pisze swoje komedie⁶⁴.

W 1848 r. był już bardzo zmartwiony brakiem efektów namawiania dramatisarza na współpracę, skoro pisał do Józefa Komorowskiego z Wilna:

Korzeniowski przyrzekł, jak może wiesz, libretto dla mnie – nawet początek czytał. Skończył się na połowie sceny drugiej!!! Nie musi ufać moim siłom⁶⁵.

Choć ostatecznie namawiania poskutkowały i Korzeniowski napisał libretto opery *Rokiczana*, to jednak nie dane było obu twórcom sfinalizować współpracy w formie wykonanej opery, ponieważ *Rokiczana* nie została ukończona z powodu – wspomnianej już wyżej – ingerencji cenzury. Wprawdzie jeszcze na początku stycznia 1859 r. Moniuszko, pełen nadziei, donosił Ilcewiczowi:

Pocieszam się, pisząc *Rokiczanę*, którą już przez Korzeniowskiego przerobioną podaliśmy do cenzury i zapewne ją przejdzie szczęśliwie⁶⁶.

Dzieło nie „przeszło szczęśliwie”, bo w 1859 r. Moniuszko pisał:

Szkoda tylko, że nam cenzura wykroiła króla z *Rokiczany*. Nie dam tej opery wprzód, aż mi monarchę powrócą⁶⁷.

Ponieważ postać polskiego władcy nie wróciła do opery, wspólne dzieło Moniuszki i Korzeniowskiego nie zostało wystawione.

Władysław Syrokomla, z którym Moniuszko współpracował jako autorem tekstów do pieśni już w latach 40., próbował napisać libretto dla Moniuszki dwukrotnie⁶⁸. W 1853 r. przygotował utwór *Margier*, oparty na motywie historycznym z dziejów Litwy, rok później powstał tekst *Snu wieszczu*. Ten ostatni został

⁶³ List Stanisława Moniuszki do Józefa Sikorskiego i jego żony, Wilno 17/29 grudnia 1846, cyt. za S. Moniuszko, *Listy*, s. 116.

⁶⁴ List Stanisława Moniuszki do Józefa Sikorskiego, Wilno 7/19 marca 1847, cyt. za tamże, s. 118.

⁶⁵ List Stanisława Moniuszki do Józefa Komorowskiego, Wilno 4 listopada 1848, cyt. za tamże, s. 136.

⁶⁶ List Stanisława Moniuszki do Edwarda Ilcewicza, Warszawa 5 stycznia 1859, cyt. za tamże, s. 339.

⁶⁷ List Stanisława Moniuszki do Edwarda Ilcewicza, Warszawa 26 lipca 1859, cyt. za tamże, s. 364.

⁶⁸ Zob. m.in. L. Simon, *Syrokomla i Moniuszko*, „Kurier Warszawski” 1937, nr 181, s. 8–11.

nawet wydany przez J. Zawadzkiego w Wilnie w 1854 r.⁶⁹, z podkreśleniem w tytule druku „przerobienia” „z francuskiego”, ponieważ podstawą libretta była sztuka Rosiera i de Leuvena *Le song d'une nuit d'été*⁷⁰. Syrokomla dosyć cenil swoją pracę, skoro w 1860 r. pisał do Moniuszki z przypomnieniem utworu i pytaniem:

Otóż, czyby dzisiaj nie dała się wznowić ta zarzucona operetka?...⁷¹

i oferował dalsze działania:

[...] jeśliby w całości lub w części potrzeba było przerobić libretto, służę chętnie do roboty, bo zazdroszczę Wolskiemu i Chęcińskiemu, że mogą z p. Stanisławem pracować⁷².

Pozostały ślady pomysłów wspólnego dzieła z **Aleksandrem Grozą**⁷³, a także poetką **Seweryną z Pruszków Duchyńską**, autorką projektu opery *Aleksota*⁷⁴.

Uwaga Moniuszki, śledzącego literaturę krajową, skierowała się również na zdolnego twórcę warszawskiego, **Włodzimierza Wolskiego**, a współpraca, choć niełatwa, zaowocowała wybitnymi dziełami – *Halką* i *Hrabinką*. Już za libretto *Halki*, które uczyniło z Moniuszki najbardziej znanego w połowie wieku twórcę operowego, kompozytor był poecie bardzo wdzięczny. Nie miał zastrzeżeń do strony literackiej libretta, wysoko oceniał pracę Wolskiego: „prawdziwie pięknie się spisał”⁷⁵. Sukcesy opery skłaniały Moniuszkę do określenia tekstu Wolskiego najlepszymi epitetami. Gdy w lutym 1858 r. zabiegał o przetłumaczenie *Halki*, pisał do wydawców: „Toż to jest arcydzieło jako libretto!”⁷⁶. W kolejnych latach jednak na współpracę z poetą narzekał, przeżywając nieustanną huśtawkę nadziei i obaw. W 1857 r. Wolski komentował pogłoski o premierze warszawskiej opery Moniuszki i deklarował pracę przy kolejnym dziele:

Owóż – czy będą grali, czy nie będą grali – mam ochotę przysłużyć Ci się nowym librettem, którego przedmiot racz wężchowi mojemu pozostawić⁷⁷.

Poeta podkreślał również swoje możliwości:

Nabrałem wprawdy teraz do tego rodzaju dramatycznych utworów⁷⁸,

⁶⁹ Zob. *Sen wieszczą. Opera we trzech aktach do muzyki St. Moniuszki, podług francuskiego, przerobienie Władysława Syrokomli*, Wilno 1854.

⁷⁰ *List Stanisława Moniuszki do Władysława Syrokomli*, grudzień 1860, cyt. za W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. 1, s. 251.

⁷¹ Tamże.

⁷² Tamże, s. 251–252.

⁷³ Zob. tamże, s. 252.

⁷⁴ Zob. W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. 2, m.in. s. 302, 357.

⁷⁵ *List Stanisława Moniuszki do Józefa Sikorskiego*, Wilno 24 grudnia / 5 stycznia 1848, cyt. za S. Moniuszko, *Listy*, s. 127.

⁷⁶ *List Stanisława Moniuszki do Gebethnera i Wolffa*, Wilno 16/28 lutego 1858, s. 299.

⁷⁷ *Z korespondencji Włodzimierza Wolskiego*, oprac. Konstanty Kamiński, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 1, s. 211.

⁷⁸ Tamże.

a Moniuszko potwierdzał:

Zawsze w jednego Wolskiego talent wierzę⁷⁹.

W dobrej współpracy przeszkodził jednak spór o wydanie przez poetę libretta bez nut oraz o dodatkowe honorarium. Skłonił on Moniuszkę do refleksji ogólniejszej natury:

Czy to kompozytor, pisząc muzykę, zaprzęga się w wieczną niewolę swego poety?⁸⁰

Kompozytor podkreślał nieustannie, że:

Nikt zapewne wyżej nie ceni libretta *Halki*, jak ja sam, i rad bym jej autora złotem zasypał. Szkoda tylko, że z przedstawięń mojej opery nie ja korzystam!⁸¹

Konflikt okazał się przejściowy, Moniuszko i Wolski stworzyli razem jeszcze jedno dzieło, a w 1859 r. Moniuszko nazywał współpracownika – jak już pisałam – „nieocenionym panem Włodzimierzem”⁸², choć ten wystawiał go jeszcze w przyszłości na liczne próby, związane z różnymi, również bardziej przyziemnymi, sprawami, takimi jak zwykle przepisanie tekstu libretta. Moniuszko relacjonował Ilcewiczowi zachowania Wolskiego:

Ja teraz okrutnie jestem zajęty instrumentowaniem i próbami *Hrabiny* i polowaniem na Wolskiego, który mi się jak lis przed chartem po knajpach kryje! a tu co moment potrzebuję mieć tego prałata pod ręką! Ale zresztą dobrze idzie i zdaje się, że powodzenie będzie niezgorsze⁸³.

Podobnie pisał niewiele później do Gustawa Gebethnera:

Wolski ani się zjawia – nie wiem, jak sobie poradzić⁸⁴.

Po *Halce* poszukiwania libretta czy librecisty nabrały dodatkowego charakteru, ponieważ wiązały się z oczekiwaniami odbiorców na powstanie kolejnego wybitnego dzieła operowego. Niezależnie od dalszych planów współpracy z Wolskim, Moniuszko kierował się w stronę innych twórców. Pisał np. w 1858 r. do Ludwika Matuszyńskiego o librecie do projektu opery o Kazimierzu Wielkim (wtedy zatytułowanej „roboczko” *Król chłopków*), przywołując twórczość Konstantego Majeranowskiego „dla porównania”⁸⁵. Temat podjęty został w nieukoń-

⁷⁹ List Stanisława Moniuszki do Leopolda Matuszyńskiego, Wilno 27 lutego/11 marca 1858, cyt. za S. Moniuszko, *Listy*, s. 301.

⁸⁰ List Stanisława Moniuszki do Gebethnera i Wolffa, Wilno 7/19 marca 1858, cyt. za tamże, s. 303.

⁸¹ Jak wyżej.

⁸² List Stanisława Moniuszki do Gustawa Gebethnera, Warszawa kwiecień/maj? 1859, cyt. za tamże, s. 357.

⁸³ List Stanisława Moniuszki do Edwarda Ilcewicza, Warszawa 18 listopada 1859, cyt. za tamże, s. 375.

⁸⁴ List Stanisława Moniuszki do Gustawa Gebethnera, Warszawa koniec 1859, cyt. za tamże, s. 379.

⁸⁵ List Stanisława Moniuszki do Leopolda Matuszyńskiego, Wilno 27 lutego / 11 marca 1858, cyt. za tamże, s. 302.

czoney, wspomnianej już operze *Rokiczana*. W tym samym liście do Matuszyńskiego pisał Moniuszko (myśląc o dziennikarzu i poecie **Wacławie Szymanowskim**):

Po Wolskim już sam tylko jeden Szymanowski zostaje, byle chciał nie być rubasznym⁸⁶.

Libretto *Flisa* zostało napisane przez **Stanisława Bogusławskiego**, u którego utwór literacki do nowej opery zamówiła dyrekcja Warszawskich Teatrów Rządowych, mając nadzieję na kolejny sukces na miarę *Halki*⁸⁷ (premiera odbyła się jeszcze w 1858 r.). Tu również nie obyło się bez kłopotów wynikających ze współpracy z literatami – Bogusławski, nie licząc się z kompozytorem, sprzedał libretto wydawcy⁸⁸.

W okresie warszawskim Moniuszko kontynuował współpracę z **Gustawem Olizarem**, który napisał dla niego libretto oparte na motywach legendy o Wandzie⁸⁹. Libretto dotarło do kompozytora, ale – jak już była o tym mowa – ten nie podjął pracy nad napisaniem muzyki do otrzymanego tekstu. List wysłany do niedoszłego librecisty potwierdza, że Moniuszko z dużą artystyczną odpowiedzialnością podchodził do swojej działalności kompozytorskiej i pomimo kłopotów z tekstami do oper nie przyjmował każdego dzieła do realizacji, choć wiązało się to z koniecznością odmowy nawet w stosunku do szanownych przez niego osób⁹⁰.

Dłuższą historię miały próby współpracy z **Józefem Ignacym Kraszewskim** jako librecistą. Wspomniany wyżej list do nieznanego adresata z 1840 roku, dotyczący treści opery, którą Moniuszko „oddawał” libreciście, pochodzi ze zbiorów Kraszewskiego, któremu najprawdopodobniej ktoś przekazał pismo o poszukiwaniu przez młodego kompozytora dobrego librecisty i udanego libretta. To nie była jedyna sytuacja, w której Moniuszce pomagano w kontaktach z Kraszewskim. W liście z 1842 r., napisanym bezpośrednio do pisarza, Moniuszko powoływał się na radę kuzyna, sugerującego wystosowanie do Kraszewskiego prośby o wyrażenie opinii na temat *Śpiewników*⁹¹.

Dalsze działania mające na celu nawiązanie współpracy z Kraszewskim dotyczyły umuzyczenia *Witoloraudy*. Podejmował je Moniuszko w dużym stopniu za namową Józefa Sikorskiego⁹². W latach 40. i 50. trwała korespondencja

⁸⁶ Tamże.

⁸⁷ Postaci Stanisława Bogusławskiego poświęcona jest monografia Haliny Waszkiel, *Stanisław Bogusławski*, Warszawa 2010.

⁸⁸ Zob. *List Stanisława Moniuszki do żony*, Warszawa 24 sierpnia / 5 września 1858, cyt. za S. Moniuszko, *Listy*, s. 328.

⁸⁹ Zob. *List Stanisława Moniuszki do Gustawa Olizara*, Warszawa 20 kwietnia 1859, cyt. za tamże, s. 353.

⁹⁰ Zob. tamże oraz *List Stanisława Moniuszki do Gustawa Olizara*, Warszawa 6 maja 1864, cyt. za tamże, s. 458–459.

⁹¹ Zob. *List Stanisława Moniuszki do Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Wilno 26 maja 1842, cyt. za tamże, s. 61.

⁹² Pisali o tym Rudziński i Stokowska, zob. S. Moniuszko, *Listy*, przypis s. 80.

z pisarzem, w namowach pomagała Moniuszce żona, również wysyłająca listy do Kraszewskiego. W pismach Moniuszki sporo było tłumaczeń i wyjaśnień, będących dowodem na trudności pojawiające się w działalności kompozytorskiej nawet w przypadku wykorzystania niemal bez zmian fragmentów istniejącego tekstu literackiego.

W 1842 r. Moniuszko pisał, że:

[...] miejsca przeznaczone do muzyki w *Witoloraudy* nie uszły moim melodiom [...] ⁹³

i stały się podstawą do przygotowania tekstu będącego wyborem z oryginału, przygotowanym przez Edwarda Chłopickiego (w *Mildzie* i *Nijole*, nazywanej też *Wundyny*) i przez Stefana Kowerskiego do kantaty *Krumina* (Moniuszko dziękował autorowi za „prześliczną próbkę *Kruminy*”⁹⁴). Tekst Chłopickiego sam Moniuszko ocenił jako:

Libretto ułożone z urywków wstępu *Witoloraudy* Kraszewskiego, zręcznie połączonych według potrzeb form muzycznych⁹⁵.

Sprawa skomplikowała się, gdy okazało się, że pisarz miał pewne uwagi do formy wykorzystania *Witoloraudy*, dlatego Moniuszko tłumaczył się – w liście z 27 lipca 1854 z Wilna – z pierwszej wersji kantaty *Milda*:

Barwa muzyki, jaka się znalazła pod wpływem natchnienia *Witoloraudy*, jest wyłącznie jej dziełem, nie moją własnością. Przebaczone Panie! Wspaniałomyślnie, że się targnąc poważała na Jego utwór [*Witoloraudę*] i że dotychczas nie zdała sprawy z tego, co zaszło. Ale stało się to wszystko jakoś niespodziewanie. Od czasu przeczytania *Witoloraudy* czułem niezawodną treść muzycznego poematu w samym jego prologu. Wczytując się coraz bardziej, coraz wyraźniej rysował się plan *Mildy*, aż na koniec zacząłem próbować sam urządzić libretto i pisać muzykę. Były to bardzo szczęśliwe chwile! Muzyka jakaś nowa, nienaśladowicza, snuła się łatwo, bez najmniejszego wyszukania, jak gdyby wywołana zaklęciem uroczego przedmiotu⁹⁶.

W samej korespondencji z Kraszewskim kompozytor podnosił wartości kantaty nad wyróżnikami opery – z powodu teatralnych ograniczeń cechujących inscenizacje operowe, ale również doceniając korzyści literackie:

Treść więc litewska (nie historyczna) najponętniejsza dla mnie, a forma – nie opera, ale kantata, nieobliczoną wyższość pod każdym względem nad operą mająca. Czas by już obejrzeć się, o ile opera nie jest czym innym, jak tylko uchwaloną niedorzecznością. Każdą treść najfantastyczniejszą możemy wygodnie w kantatę ułożyć. Z nieba na ziemię, stąd do piekła swobodne przejście bez obrazy przyzwoitości. O p o w i a d a n i e (niekoniecznie r e c i t a t i w o dawniejsze) zapowiada dokładnie ruch dramatyczny, a pieśni, arie,

⁹³ Tamże, s. 79.

⁹⁴ List Stanisława Moniuszki do Stefana Kowerskiego, Wilno 10 maja 1850, cyt. za tamże, s. 152.

⁹⁵ Zob. List Stanisława Moniuszki do Józefa Komorowskiego, Wilno 4 listopada 1848; zob. S. Moniuszko, *Listy*, s. 135.

⁹⁶ List Stanisława Moniuszki do Józefa Ignacego Kraszewskiego, Wilno 27 lipca 1854, cyt. za tamże, s. 198.

duetta, chóry, przecinając powieść i zajmując jej ustępy czysto liryczne, tworzą całość pełną interesu i powabu⁹⁷.

Choć powyższa wypowiedź miała rys niemalże programowej negacji opery, trudno uznać ją za coś więcej niż tylko ukłon w stronę autora tekstu do kantaty i równocześnie skutek kłopotów z realizacją teatralną dzieła operowego, ponieważ Moniuszko gatunku operowego nie zarzucił i w tym samym czasie walczył o inscenizację *Halki*.

Kraszewski nie zaakceptował tekstu przygotowanego przez Chłopickiego i sam ponownie zrymował libretto, tworząc w latach 50. właściwie nową kantatę. Dzięki temu Moniuszko mógł pisać na początku 1859 r., że czuje się wdzięczny za tekst otrzymany z Kijowa, ponieważ

Milda taka, jaką jest teraz, jest już cennym upominkiem dla literatury⁹⁸.

Jego zdaniem była cenna również dla muzyki, skoro pisał:

Nowe słowa już są podłożone pod całą muzykę, która po tej operacji wygląda jak na wiosnę⁹⁹.

Druga wersja *Mildy* została przedstawiona do wykonania w 1859 r. (ostatecznie zagrano ją w lipcu), a Moniuszko cieszył się z opóźnionego wprawdzie, ale bardzo dobrego efektu literacko-muzycznego. W listach przywoływał

Mildę, do której Kraszewski nowe rymowe napisał wiersze, zastępując nimi uprzednio użyte, dosłownie z jego *Witoloraudy* wyjęte¹⁰⁰,

albo opisując jeszcze dokładniej, z wyróżnieniem jakości pracy pisarza:

Milda, do której Kraszewski napisał rymowe wiersze precudowne, zastępując nimi swoje białe, wyciągnięte z *Witoloraudy*, i dopełnienia Ed. Chłopickiego¹⁰¹.

Jeszcze jeden tekst Kraszewskiego w adaptacji na libretto miał szansę stać się podstawą opery – *Budnik*, opracowany przez Antoniego Zaleskiego. Dzieło jednak nie doczekało się realizacji¹⁰², tak jak i próby pozyskania oryginalnego libretta operowego napisanego przez Kraszewskiego, choć problem tekstów literackich do oper był Kraszewskiemu znany – jako autorowi recenzji oper Moniuszki publikowanych na łamach m.in. „Gazety Codziennej”¹⁰³.

Listy Moniuszki są również dowodem na trudną współpracę z **Janem Chęcińskim**, choć jej efektem były trzy bardzo udane dzieła: *Verbum nobile*, *Straszny*

⁹⁷ Tamże.

⁹⁸ List Stanisława Moniuszki do Józefa Ignacego Kraszewskiego, Warszawa 17 lutego 1859, cyt. za tamże, s. 344.

⁹⁹ Tamże.

¹⁰⁰ List Stanisława Moniuszki do Gustawa Olizara, Warszawa 20 kwietnia 1859, cyt. za tamże, s. 353.

¹⁰¹ List Stanisława Moniuszki do Juliana Titiusa, Warszawa 20 kwietnia 1859, cyt. za tamże, s. 354.

¹⁰² Zob. M. Komorowska, *Stanisław Moniuszko w pogoni za operą literacką...*, s. 133–134.

¹⁰³ Zob. Józef Ignacy Kraszewski i polskie życie muzyczne XIX wieku, oprac. S. Świerzewski, Kraków 1963, s. 111–125.

dwór oraz *Paria*, słabsza była jedynie operetka *Beata*¹⁰⁴. Widoczne są ślady wspólnych decyzji, np. gdy Moniuszko prosił, aby w *Verbum nobile* wprowadzić do kwestii jednej z postaci przysłowie, które mogłoby być stale powtarzane¹⁰⁵. W korespondencji widać też niemal walkę z ociągającym się w pracy autorem:

[...] dziś zaklinam: przyszlizj mnie *Verbum*, bo nie wytrzymam¹⁰⁶.

Kompozytor sobie i przyjacielowi Ilcewiczowi tak tłumaczył skomplikowaną sytuację:

Chęciński zaciął się, więc libretta nie mam, gdyż i tego biedaka fantazja odbiegła¹⁰⁷.

Pomimo trudności we wspólnych działaniach twórczych Moniuszko doceniał pracę Chęcińskiego, pisał np., że libretto opery *Paria* nadaje się do tłumaczenia i do pokazania publiczności zagranicznej:

Przekład byłby bardzo łatwy do zrobienia, gdyż Chęcińskiego wiersz jest dobrze miarowy¹⁰⁸.

Paria powstała do libretta opartego na utworze Delavigne'a i była dowodem, że niektóre fascynacje literackie Moniuszki trwały przez całe życie. Kompozytor pamiętał tragedię Delavigne'a *Paria*, czytana w latach młodości, potem ozdobił ją ilustracją muzyczną (w 1866 r. stwierdził: „Oprócz tego napisałem c z t e r y wielkie chóry do tragedii *Paria*”)¹⁰⁹, a w 1869 r. stworzył operę opartą na utworze francuskiego pisarza. Wspomniane wyżej pochwały opery *Paria* kierował Moniuszko do Teofila Lenartowicza, będącego kolejnym poetą, z którym korespondował kompozytor, prosząc o rady i sugestie związane z kwestiami literackimi.

Jeszcze jednym twórcą, którego wyobrażał sobie Moniuszko jako librecistę swoich oper, był **Jan Tomasz Seweryn Jasiński**, autor libretta utworu *Trea*, które doczekało się jedynie kilku szkiców muzycznych Moniuszki. Współpraca z dobrym literatem, autorem wielu dramatów, a także reżyserem teatralnym, aktorem i tłumaczem, przypadła jednak na ostatnie lata życia Moniuszki i nie udało się jej sfinalizować wspólnym utworem.

¹⁰⁴ O librettach Jana Chęcińskiego pisała Alina Borkowska-Rychlewska w dwóch pracach: *Między przekładem a twórczością oryginalną (o librettach Jana Chęcińskiego do oper Stanisława Moniuszki)*, [w:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, s. 89–99, oraz *Jan Chęciński – Moniuszkowski librecista*, [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki...*, s. 99–112.

¹⁰⁵ Zob. *List Stanisława Moniuszki do Jana Chęcińskiego*, Warszawa styczeń/luty 1860, cyt. za S. Moniuszko, *Listy*, s. 385.

¹⁰⁶ *List Stanisława Moniuszki do Jana Chęcińskiego*, Warszawa początek lutego 1860, cyt. za tamże, s. 384.

¹⁰⁷ *List Stanisława Moniuszki do Edwarda Ilcewicza*, Warszawa 17 września 1861, cyt. za tamże, s. 421.

¹⁰⁸ *List Stanisława Moniuszki do Teofila Lenartowicza*, Warszawa 17 kwietnia 1872, cyt. za tamże, s. 587.

¹⁰⁹ Zob. *List Stanisława Moniuszki do Edwarda Ilcewicza*, Warszawa 11 kwietnia 1866, cyt. za tamże, s. 501.

Nie tylko w przypadku Chęcińskiego i opery *Paria* widoczne były intensywne działania Moniuszki na rzecz upowszechniania własnych dzieł w teatrach miast europejskich. Punktem wyjścia musiał być wówczas przekład tekstu literackiego na inne języki. Wspomniany już d'Alfred des Essarts był tłumaczem pieśni Moniuszki na język francuski (inicjatorem kontaktów z francuskim literatem był Józef Wieniawski). Z trudem toczyły się próby przełożenia na język francuski *Verbum nobile*, które Moniuszko chciał wystawić w *Opéra Comique* w Paryżu. Przekład miał przygotować Edward Karol Chojecki, Moniuszko prosił nawet Kraszewskiego o pomoc w ponagleniu ociągającego się w pracy tłumacza¹¹⁰. Do wystawienia opery w Paryżu nie doszło.

Wieloletnie kontakty łączyły Moniuszkę z poetą **Włodzimierzem Bieniediktowem**, który przekładał na język rosyjski wiersze Mickiewicza, miał też znaczne zasługi dla twórczości Moniuszki. Kompozytor współpracował z rosyjskim poetą równie poważnie, jak z polskimi twórcami librett oryginalnych. To Bieniediktow był autorem rosyjskiej wersji libretta *Mildy*, potem Moniuszko wspominał poetę w kontekście przekładu *Halki*, dlatego pisał w liście do Aleksandra Dargomyżskiego:

Proszę o adres mego nieocenionego Bieniediktowa. Przecież właśnie na jego bezgraniczną uprzejmość mogę liczyć w wypadku, gdyby tłumaczenie okazało się konieczne¹¹¹.

W kolejnych latach Bieniediktow (którego nazwisko Moniuszko spolszczył w listach na „Benedyktowa”) wielokrotnie pomagał Moniuszce. Kompozytor pisał w 1870 r. z Petersburga, że poeta poważnie pracuje nad

zastosowaniem swego tłumaczenia do mojej muzyki, [...] a robi to tak wiernie, że tylko podpisywać potrzebuję bez najmniejszego łamania głowy¹¹².

Również tekst *Widm* Bieniediktow przetłumaczył na język rosyjski¹¹³.

Stała obecność literatury w artystycznym życiu Moniuszki, lektura utworów poetyckich, prozatorskich i dramatycznych, znajomość tekstów naukowych i publicystycznych poświęconych muzyce i literaturze były podstawą działań kompozytora, podejmującego decyzje twórcze dotyczące udziału literatury w swoich dziełach – w formie warstwy słownej pieśni i utworów dramatyczno-muzycznych. Choć niektóre wybory lekturowe Moniuszki dowodziły braku umiejętności właściwej oceny jakości współczesnych mu dzieł, to jednak zasadniczo kontakt z literaturą prowadził kompozytora w kierunku wybitnych twórców literackich jego czasów, szczególnie w przypadku polskich pisarzy i poetów. W pieśniach

¹¹⁰ Zob. *List Stanisława Moniuszki do Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Mińsk 14 lipca 1862, cyt. za tamże, s. 438.

¹¹¹ *List Stanisława Moniuszki do Aleksandra Dargomyżskiego*, Warszawa wrzesień/październik 1860, cyt. za S. Moniuszko, *Listy*, s. 400.

¹¹² *List Stanisława Moniuszki do żony*, Petersburg 12/24 lutego 1870, cyt. za tamże, s. 562.

¹¹³ Zob. *List Stanisława Moniuszki do Cezarego Cui*, Warszawa 4 grudnia 1865, cyt. za tamże, s. 494.

i operach najbliżsi okazali mu się Mickiewicz, Fredro, Kraszewski i Wolski. Do ich utworów literackich sięgał wielokrotnie, nierzadko włączając teksty do swoich dzieł bez zmian albo poprzez stosunkowo nieznaczną adaptację. Moniuszko uznawał w ten sposób potwierdzoną powszechnie wielkość poetów i pisarzy, być może mając świadomość, że jego kompozycje mają szansę dodatkowo podnieść wartość nowego już, słowno-muzycznego utworu.

Wprowadzając utwory poetyckie i dramatyczne do swoich dzieł, Moniuszko wykonywał prawdziwie literacką pracę, „organizował” i „urządzał” (jak sam to określał), ponieważ nawet niewielkie ingerencje wymagały przystosowania warstwy literackiej utworów przez librecistę albo przez samego kompozytora. Oprócz wykorzystywania już istniejących tekstów literackich starał się o libretta oryginalne, napisane przez jak najlepszych twórców, dlatego prowadził korespondencję ze współczesnymi mu pisarzami, poetami i dramatopisarzami, namawiając i prosząc o tworzenie tekstów. Poddawał swoim librecistom tematy i wątki, wspólnie pracował nad stroną literacką librett, a gdy powstały, zabiegał o ich tłumaczenie na inne języki, aby utwory mogły trafić do obcego odbiorcy. W efekcie starań o jak najwyższy poziom literacki utworów, jak pisała Małgorzata Komorowska, doprowadził do powstania dzieł w formie „spójnej muzycznie, literacko i teatralnie”¹¹⁴. Był kompozytorem tworzącym dzieła słowno-muzyczne, wyróżniające się często dobrym poziomem elementów literackich, co potwierdzało skuteczność jego wytrwałych zabiegów. W ten sposób kompozytor działał również w obszarze literatury, korzystając z niej i wpływając na świat literacki swoich czasów.

Bibliografia

Źródła drukowane

- Moniuszko Stanisław, *Listy zebrane*, przygotował do druku W. Rudziński przy współpracy M. Stokowskiej, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969.
- Sen wieszczca. Opera we trzech aktach do muzyki St. Moniuszki, podług francuskiego, przerobienie Władysława Syrokomli*, wydawca: Józef Zawadzki, Wilno 1854.
- Z korespondencji Włodzimierza Wolskiego*, oprac. K. Kamiński, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 1, s. 201–226.

Opracowania

- Borkowska-Rychlewska Alina, *Jan Chęciński – Moniuszkowski librecista*, [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, pod red. M. Dziadek i E. Nowickiej,

¹¹⁴ M. Komorowska, *Stanisław Moniuszko w pogoni za operą literacką...*, s. 130.

- Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, s. 99–112.
- Borkowska-Rychlewska Alina, *Między przekładem a twórczością oryginalną (o librettach Jana Chęcińskiego do oper Stanisława Moniuszki)*, [w:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, red. M. Jabłoński i E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2005, s. 89–99.
- Komorowska Małgorzata, *Stanisław Moniuszko w pogoni za operą literacką*, [w:] *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, red. M. Jabłoński, J. Stęszewski i J. Tatarska, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2000, s. 129–145.
- Mianowski Jarosław, *O trzech kręgach moniuszkowskiej mitologii. Apologeci, krytycy i socrealiści*, [w:] *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, red. M. Jabłoński, J. Stęszewski i J. Tatarska, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2000, s. 147–155.
- Niemahaj Sviatlena, „*Biuraliści*” Stanisława Moniuszki: wokół komediooper *Fryderyka Skarbka* oraz partytur warszawskiej i krakowskiej, [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, pod red. M. Dziadek i E. Nowickiej, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, s. 57–74.
- Nowicka Elżbieta, *Stanisław Moniuszko i świat literatury w połowie XIX wieku*, [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, pod red. M. Dziadek i E. Nowickiej, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, s. 113–138.
- Okulicz-Kozaryn Radosław, *Stanisław Moniuszko i kanon litewskiej literatury krajowej. Na przedpolu szczegółowych badań*, [w:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, red. M. Jabłoński i E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2005, s. 101–108.
- Paczkowski Szymon, *Kilka uwag w sprawie historii i libretta „Loterii” Stanisława Moniuszki*, [w:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, red. M. Jabłoński i E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2005, s. 65–72.
- Rudziński Witold, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. 1, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1955; cz. 2, Kraków 1960.
- Ratajczakowa Dobrochna, *O wodewilach i operach Stanisława Moniuszki*, [w:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, red. M. Jabłoński i E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2005, s. 13–22.
- Sulek Małgorzata, „*Widma*” Moniuszki wobec „*Dziadów*” Mickiewicza, [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, red. M. Dziadek, E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, s. 75–98.

- Sulek Małgorzata, *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza. Studium komparatystyczne*, Wydawnictwo Musica Iagellonica, Kraków 2016.
- Topolska Agnieszka, *Mit wieszczka. Stanisław Moniuszko w piśmiennictwie lat 1858–1989*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014.
- Waszkiel Halina, *Stanisław Bogusławski*, Wydawnictwo Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza, Warszawa 2010.
- Wypych-Gawrońska Anna, *Muzyka w polskim teatrze dramatycznym do 1918 roku*, cz. 1, Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza, Częstochowa 2015, s. 194–197.
- Zieziula Grzegorz, „*Paria*” Stanisława Moniuszki: wokół „poważnej” opery, muzyki do tragedii Delavigne’a i muzycznego orientalizmu, [w:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, red. M. Jabłoński, E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2005, s. 37–56.
- Żórawska-Witkowska Alina, *Od „Cyganów” Franciszka Dionizego Książnina (1786) do „Jawnuty” Stanisława Moniuszki (1860)*, [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, red. M. Dziadek, E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, s. 23–56.

Artykuły

- Kamiński Konstanty, *Materiały do życia i twórczości Włodzimierza Wolskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 1, s. 144–169.
- Kłeczyński Jan, *Stanisław Moniuszko*, „Bluszcz” 1872, nr 25, s. 194.
- Poźniak Włodzimierz, *Niezrealizowane projekty operowe Moniuszki*, „Kwartalnik Muzyczny” 1948, nr 21–22, s. 243–251.
- Seweryn Agata, *Cyganie sentymentalni i romantyczni (Książnina – Moniuszko)*, „Napis” 2016, seria XXII, s. 70–86.
- Simon Ludwik, *Syrokomla i Moniuszko*, „Kurier Warszawski” 1937, nr 181, s. 8–11.
- Zieziula Grzegorz, *Od „francuskiej” Bettly do „niemieckiej” Die Schweizerhütte – obcojęzyczne opery Stanisława Moniuszki*, „Muzyka” 2015, nr 239, s. 69–96.

Anna WYPYCH-GAWROŃSKA

Jan Długosz University in Częstochowa (Poland)

Literature and writers in the life and works of Stanisław Moniuszko

Abstract

The present article concerns the place and significance of literature in the life and works of Stanisław Moniuszko, a composer who created different musico-literary genres, songs, operas, cantatas as well as stage music for dramas. Moniuszko's correspondence, which often featured literature-related topics, constitutes the basis for the analysis of literary contexts of his works. The composer wrote about his favourite books, poets and writers as well as the lyrics to songs and librettos. Above all, however, his letters contain evidence of his search for new librettos in the existing literary texts and numerous traces of his attempts to invite contemporary writers, poets and playwrights to collaborate on musico-dramatic works. The letters written to several eminent representatives of mid-century Polish literature are a testament to Moniuszko's ambitious intentions. The contents of those letters also confirm that it was difficult for the composer to find a writer who would collaborate with him as the author of the lyrics to a musico-dramatic piece. The article also presents a collection of Moniuszko's librettists, which includes the best writers and playwrights of the time. The most remarkable of Moniuszko's works are well-written in terms of lyrics, which is a proof of the effectiveness of the composer's efforts and, in the context of the popularity of his works, also of the significance of his achievements, not only for music, but also for the literature and literary culture of the nineteenth century.

Keywords: Moniuszko, literature, libretto, opera, cantata.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.04>

Anna WYPYCH-GAWROŃSKA

<http://orcid.org/0000-0003-0956-1624>

Jan Długosz University in Częstochowa (Poland)

Literature and writers in the life and works of Stanisław Moniuszko

Translation of the article published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.03>)

Abstract

The present article concerns the place and significance of literature in the life and works of Stanisław Moniuszko, a composer who created different musico-literary genres, songs, operas, cantatas as well as stage music for dramas. Moniuszko's correspondence, which often featured literature-related topics, constitutes the basis for the analysis of literary contexts of his works. The composer wrote about his favourite books, poets and writers as well as the lyrics to songs and librettos. Above all, however, his letters contain evidence of his search for new librettos in the existing literary texts and numerous traces of his attempts to invite contemporary writers, poets and playwrights to collaborate on musico-dramatic works. The letters written to several eminent representatives of mid-century Polish literature are a testament to Moniuszko's ambitious intentions. The contents of those letters also confirm that it was difficult for the composer to find a writer who would collaborate with him as the author of the lyrics to a musico-dramatic piece. The article also presents a collection of Moniuszko's librettists, which includes the best writers and playwrights of the time. The most remarkable of Moniuszko's works are well-written in terms of lyrics, which is a proof of the effectiveness of the composer's efforts and, in the context of the popularity of his works, also of the significance of his achievements, not only for music, but also for the literature and literary culture of the nineteenth century.

Keywords: Moniuszko, literature, libretto, opera, cantata.

As a composer of musico-literary pieces, songs, operas, cantatas and stage music for dramas, Stanisław Moniuszko remained under the strong influence of

Date of submission: 6.09.2019

Review 1 sent/returned: 6.10.2019/14.10.2019

Review 2 sent/returned: 6.10.2019/12.10.2019

Date of acceptance: 18.10.2019

literature. In his youth, he attempted to write different literary forms¹, and then, due to the fact that he composed pieces that combined music and poetry, he used literary works and collaborated with writers, playwrights and poets². The issue of Moniuszko's relationship with literature is present in the composer's biographies, in which it even received two opposing points of view. The first presents him as a well-read person, who was bitten by the reading bug in his childhood and remained under the influence of one of his uncles, Kazimierz, the owner of a magnificent, for its time, library, which Moniuszko inherited³ (owing to this library, he was able to familiarize himself with the classical works and writings of the Age of Enlightenment). On the other hand, the second portrays him rather as a literary dilettante, who could not properly judge literature and often used poorer works as the literary basis for his pieces of music (this image was predominantly shaped at the beginning of the twentieth century⁴).

The literary context should also be brought up when discussing the reception of Moniuszko and his works since it contains elements that mythologize and place him among the national bards and, through the use of literary perspective, bring him closer to literature and the world of literary notions⁵. In the present text, the relationship between Moniuszko and literature is introduced by attempting to determine his approach to the latter, which is predominantly revealed in his correspondence as well as through the portrayal of Moniuszko as the author of music for literary texts and a composer who forged relationships with poets and writers

¹ Cf., among others, Stanisław Moniuszko's 1838 poem entitled *Do majora Wilkowskiego*, which "the entire Vilnius knew about," Listy, p. 599–600.

² The issue of Moniuszko's relationship with the literary world of the mid-nineteenth century was of interest to, among others, Radosław Okulicz-Kozaryn, cf. R. Okulicz-Kozaryn, *Stanisław Moniuszko i kanon litewskiej literatury krajowej. Na przedpolu szczegółowych badań*, [in:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, ed. M. Jabłoński and E. Nowicka, Poznań 2005, p. 101–108, Elżbieta Nowicka, who attempted to include "the most artistically accurate of Moniuszko's works [...] in the canon of literature understood as a cluster of thoughts and ideas," E. Nowicka, *Stanisław Moniuszko i świat literatury w połowie XIX wieku*, [in:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, ed. by M. Dziadek and E. Nowicka, Poznań 2014, p. 113, Małgorzata Komorowska, cf. M. Komorowska, *Stanisław Moniuszko w pogoni za operą literacką*, [in:] *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, edited by M. Jabłoński, J. Stęszewski and J. Tatarska, Poznań 2000, p. 129–145. Alina Borkowska-Rychlewska's works stand out from among the texts devoted to Moniuszko's librettists, including, among others: *Między przekładem a twórczością oryginalną (o librettach Jana Chęcińskiego do oper Stanisława Moniuszki)*, [in:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse ...*, p. 89–99 and *Jan Chęciński – Moniuszkowski librecista*, [in:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki ...*, p. 99–112.

³ Cf. W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, part 1, Kraków 1955, p. 19.

⁴ The changing attitudes to Moniuszko were discussed by Jarosław Mianowski, *O trzech kręgach moniuszkowskiej mitologii. Apologeci, krytycy i socrealiści*, [in:] *Opera polska w XVIII i XIX wieku ...*, p. 147–155.

⁵ The prevailing myth of Stanisław Moniuszko as the national bard was discussed by, among others, Agnieszka Topolska, *Mit wieszcz. Stanisław Moniuszko w piśmiennictwie lat 1858–1989*, Poznań 2014.

as the co-authors of musico-dramatic pieces, or even the independent creator of librettos to musico-dramatic works (although not in the sense of creating a new text but transforming an existing one). In spite of the considerable number of publications devoted to individual pieces and their literary elements⁶, Moniuszko's correspondence⁷, though not fully preserved, constitutes a very interesting material, which reveals his attitude to literature and demonstrates its influence on the composer's works once analysed in the context of the entirety of his achievements.

In his correspondence, Moniuszko recollected the beginnings of his ties with music, recalling a literary work that functioned in the form of a song – a piece by Julian Ursyn Niemcewicz, which his mother used to sing:

Pierwszą szkołą pojmowania muzyki były dla mnie *Śpiewy historyczne* Niemcewicza wykonywane dziwnie miłym głosem przez moją Matkę.⁸ [Niemcewicz's *Śpiewy historyczne* (*Historical Songs*) were my first school of understanding music, performed by my Mother in a strangely pleasant voice.]⁹

In later years, books were a frequent subject of his letters; he took note of new editions and translations, alluded to literary topics and tried to discover new tendencies and debuting authors. In a letter from 1837, for instance, he wrote from Minsk to his fiancée Alina about a sentimental novel by Ludwik Kropiński¹⁰. In an 1860 letter to Rudolf Wolff, he inquired:

Czy nie macie Państwo Poezji i prozy polskiej wyboru Pani Kraków?¹¹ [Do you not have enough Polish prose and poetry to choose from, Miss Kraków?]

The letters also prove that he eagerly exchanged books with, among others, Józef Sikorski¹² and Edward Ilcewicz¹³. He would also send them to his wife from his travels; in 1843 he wrote, for example:

⁶ Cf., among others, G. Zieziula, „*Paria*” Stanisława Moniuszki: wokół „poważnej” opery, muzyki do tragedii *Delavigne’a* i muzycznego orientalizmu, [in:] *Teatr Stanisława Moniuszki. Rekonesanse ...*, p. 37–56; S. Paczkowski, *Kilka uwag w sprawie historii i libretta „Loterii” Stanisława Moniuszki*, [in:] *ibidem*, p. 65–72; D. Ratajczakowa, *O wodewilach i operach Stanisława Moniuszki*, [in:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki ...*, p. 13–22.

⁷ The essential publication here is: S. Moniuszko, *Listy zebrane*, prepared for print by W. Rudziński with the collaboration of M. Stokowska, Kraków 1969.

⁸ Letter from Stanisław Moniuszko to Adam Kirkor, Vilnius 21 November 1856, as cited in *ibid.*, p. 126.

⁹ [Translator's note: the original quotations are written in a slightly archaic language and were translated into modern English.]

¹⁰ Letter from Stanisław Moniuszko to his fiancée, Minsk 9 August 1837, as cited in S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, p. 40.

¹¹ This concerns the work *Proza i poezja polska wybrana i zastosowana do użytku młodzieży żeńskiej przez Paulinę Kraków*, part I, Warszawa 1860, letter from Stanisław Moniuszko to Rudolf Wolff, Warsaw 7 January 1860, as cited in *ibid.*, p. 382.

¹² Cf., among others, letter from Stanisław Moniuszko to Józef Sikorski, Vilnius 11/23 October 1846, as cited in *ibid.*, p. 113.

¹³ Cf., among others, letter from Stanisław Moniuszko to Edward Ilcewicz, Warsaw 5 January 1865, as cited in *ibid.*, p. 467, letter from Stanisław Moniuszko to Edward Ilcewicz, Warsaw 11 April 1866, as cited in *ibid.*, p. 501.

Przez Schmiendhausena otrzymasz pakiet z książkami. Są tam cztery tomy ‘Revue,’ które oddasz Wróblewskiemu. Są dwaj moi ci: Alfred de Musset, [...] i Dickens.¹⁴ [You will receive a bundle of books through Schmiendhausen. There are four volumes of ‘Revue’, which you are to give to Wróblewski. These two are mine: Alfred de Musset, [...] and Dickens.]

He recommended books to his family, reporting from Cracow in 1858:

Tak o Wieliczce, jako i o katedrze Wawelskiej przeczytajcie w dziełku trzytomowym Józefa Mączyńskiego pod tytułem *Pamiątka z Krakowa*. Weźcie te książki z księgarni na mój rachunek.¹⁵ [You can read about Wieliczka and the Wawel Cathedral in a three-volume work by Józef Mączyński entitled *Pamiątka z Krakowa* [A souvenir from Cracow]. Take them from the bookshop and put them on my tab.]

He also thought that the texts he read in periodicals, including literary texts, were worthy of attention. In 1859, he recommended *Historia kolka w płocie* by Józef Ignacy Kraszewski and *Dramat opowiedziany* by Józef Korzeniowski to Ilcewicz, both of which he read in “Gazeta Warszawska”¹⁶ [“Warsaw Newspaper”].

The image of Moniuszko that emerges from his correspondence is that of a person who valued relationships with writers and poets. He knew that leading an active social life, visiting literary salons and meeting writers might have an influence on the decisions made in theatres regarding the staging of new works, which is why he wrote the following to his wife from Warsaw in 1857:

[...] wyszedłem po drugim akcie i pośpieszyłem do Korzeniowskiego, gdzie znalazłem nieliczne, ale dobrane towarzystwo. Byli: Odyniec [Antoni Edward, poeta], Suzin, Wojciech, Deotyma [Jadwiga Łuszczewska], Lesznowski [Antoni, redaktor “Gazety Warszawskiej”], Witte [Karol, autor pamiętników], Lesznowski [!], Sobieszczański [historyk, dziennikarz, cenzor] i kilka innych.¹⁷ [I left after the second act and hurried to Korzeniowski’s home, where I found a small, yet suitable company. There were: Odyniec [Antoni Edward, a poet], Suzin, Wojciech, Deotyma [Jadwiga Łuszczewska], Lesznowski [Antoni, the editor of the Warsaw Newspaper], Witte [Karol, an writer of memoirs], Lesznowski [!], Sobieszczański [a historian, journalist and censor] and a few others.]

The relationship with the literary community must have pleased him if he informed, for example, that:

A ponieważ byliśmy zaproszeni do Łuszczewskich, więc i poszliśmy razem o 9. Tu mnie spotkała owacja bardzo przyjemna, wiersz Deotymy, czytany przepysznie przez Korzeniowskiego.¹⁸ [And since we were invited to Mr and Mrs Łuszczewski’s home, we went there together at 9. I witnessed a very pleasant ovation as Deotyma’s poem was being read out deliciously by Korzeniowski.]

¹⁴ Letter from Stanisław Moniuszko to his wife, October 1843, as cited in *ibid*, p. 90.

¹⁵ Letter from Stanisław Moniuszko to his wife, Cracow 1/13 May 1858, as cited in *ibid*, p. 306.

¹⁶ Letter from Stanisław Moniuszko to Edward Ilcewicz, Warsaw 28 April 1859, as cited in *ibid*, p. 355.

¹⁷ Letter from Stanisław Moniuszko to his wife, Warsaw 10/22 July 1857, as cited in *ibid*, p. 264.

¹⁸ *Ibidem*, p. 265.

He used his contacts in the literary community not only in his work as a composer, but also in cultural and charitable activity; in 1866, for example, he organised a charity concert and invited writers and poets to collaborate on it:

[...] urządziłem koncert na Przytulisko. [...] Deklamowała w tym koncercie Deotyma, więc dlatego takie powodzenie.¹⁹ [...] I organised a concert to raise money for the Shelter. [...] Deotyma gave a recitation, hence the success.]

When giving accounts of his travels and visits at theatres, but also recalling the books that he was reading, he most frequently and readily mentioned French works, new editions of literary texts, poems and dramas. He most likely read them in the original, as he gave many of the titles in French²⁰. He eagerly commented on the quality of translations (e.g. the “excellent translation of *Oberon*”²¹), which is not surprising in the context of his efforts to have his own musico-literary works translated into French and Russian (as in the case of the songs published in Paris: *Echos de Pologne* and *Mélodies de Moniuszko* in Alfred des Essarts’ translation²²). From among French writers, he often mentioned such names and titles of plays as: Casimir Delavigne, Molière, Victor Ducange²³, Émile Augier²⁴, Henri Meilhac and Ludovic Halévy²⁵. In an 1866 letter to Edward Ilcewicz, Moniuszko asked whether Ilcewicz had read “teatr Bayarda. Wyborne są rzeczy, a tomów jedenaście”²⁶ – he meant the multi-volume edition of the works by a French writer Jean-François Alfred Bayard, who wrote in Eugène Scribe’s style. He referenced some writers and their plays, such as Philippe François Pinel Dumanoir’s *Placz i śmiech*, as proof of the attractiveness of the repertoire at the Warsaw Theatre²⁷. In the case of German literature, Moniuszko particularly valued the works by Johann Wolfgang von Goethe.

This kind of information confirms that Moniuszko referred to both classical authors and texts as well as tried to know the current trends in literature. He familiarised himself with literature not only for practical or professional purposes, thinking about the texts for songs or librettos, but also, perhaps, because

¹⁹ Letter from Stanisław Moniuszko to Edward Ilcewicz, Warsaw 5 February 1866, as cited in *ibid*, p. 498.

²⁰ Cf., among others, letter from Stanisław Moniuszko to Edward Ilcewicz, Warsaw 5 January 1865, as cited in *ibid*, p. 467.

²¹ *Ibidem*.

²² Cf. S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, p. 428.

²³ Letter from Stanisław Moniuszko to his daughter Elżbieta, Paris 17/29 June 1858, as cited in *ibid*, p. 316.

²⁴ Letter from Stanisław Moniuszko to his wife, Paris 6 January 1862, as cited in *ibid*, p. 427.

²⁵ Letter from Stanisław Moniuszko to Sergei Mukhanov, Saint Petersburg 1/15 February 1870, as cited in *ibid*, p. 554.

²⁶ Letter from Stanisław Moniuszko to Edward Ilcewicz, Warsaw 11 April 1866, as cited in *ibid*, p. 501.

²⁷ Letter from Stanisław Moniuszko to Edward Ilcewicz, Warsaw 5 January 1865, as cited in *ibid*, p. 467.

he was aware of how important it was for an active composer to broaden his knowledge of the contemporary phenomena in literature, art and culture. On the other hand, however, the aforementioned works do not depict Moniuszko as an expert in literature of the highest order. In the case of the previously mentioned authors, apart from Molière, de Musset, Delavigne and Dickens, he dedicated time to reading light comedies and melodramas.

A more ambitious image, however, emerges from the reading list of publications devoted to music and literature, both old and contemporary, which – it would seem – Moniuszko tried to be up to date with. Although they are not evidence of a typical interest in literature, they do create an impression that the composer had extramusical experiences and tried to broaden his knowledge of different fields. He mentioned the works devoted to literature in the pre-Warsaw period when, for example, he wrote to Józef Sikorski in 1846:

Przyrzekł mnie Zawadzki, że w tym tygodniu wyszle książki następujące do Ciebie: F i n k [Gottfried Wilhelm] *Historia opery*, S c h i l l i n g [Gustaw]: *Historia nowożytnej muzyki, Estetyka muzyka* [chodziło zapewne o *Estetykę muzyki*].²⁸ [Zawadzki promised me that he would send the following books to You this week: F i n k [Gottfried Wilhelm] *Historia opery* [History of Opera], S c h i l l i n g [Gustav]: *Historia nowożytnej muzyki, Estetyka muzyka* [*History of modern music, Musician's aesthetics*; he most likely meant *The Aesthetics of Music*.]

He must have made use of these works since, in 1855, he once more referred to Schilling's encyclopaedia²⁹. He repeatedly mentioned having read works on the subjects of literature, prosody, history and geography. When he was living in Warsaw, his contacts with publishers and booksellers were not limited to offers of publishing sheet music; he even gained a certain refinement and cooperated with them in order to have his works published, simultaneously observing their publishing activity in different fields. The best-known booksellers to whom Moniuszko turned included the Warsaw publishers Gubrynowicz and Robert Wolff, Karol Wild in Lviv, Jan Żupański in Poznań as well as Adam and Feliks Zawadzki in Vilnius.

According to biographers, Moniuszko not only started his relationship with literature early on, but also ended his life as a person who was very close to it. Soon after the composer's death, Jan Kleczyński wrote that:

Moniuszko wcześniej napawał się tradycjami umysł uszlachetniającymi – chętnie czytywał się w stare kroniki, i w dzień swojej nagłej śmierci zaglądał jeszcze podobno do Długosza.³⁰ [From an early age, Moniuszko delighted in the traditions that ennoble the mind – he eagerly pored over old chronicles and, on the day of his sudden death, he supposedly still looked into the writings of Długosz.]

²⁸ Letter from Stanisław Moniuszko to Józef Sikorski, Vilnius 11/23 October 1846, as cited in *ibid*, p. 113.

²⁹ Cf. letter from Stanisław Moniuszko to Józef Sikorski, Vilnius 3 June 1855, as cited in *ibid*, p. 206.

³⁰ J. Kleczyński, *Stanisław Moniuszko*, "Bluszcz" 1872, No. 25, p. 194.

In this way, the relationship with literature the critic emphasised became a touchstone of the value of an artist in general and, in the case of Moniuszko, it confirmed the high quality of musical pieces based on literature. The connection of the creator of music with literature was an element of constructing the myth of an eminent national composer.

Reading experiences and literary fascinations must have influenced the creative awareness of the composer, who commented on the topic of the relationship between literature and music and the influence of literature on musico-literary works several times; he wrote the following in an 1842 letter to Józef Ignacy Kraszewski:

Niemieccy muzycy wyborem poezji umieją siebie inspirować, i ich Szyller, Goethe i wszyscy sławniejsi poeci znaleźli po nieraz najszcześniejsze melodie. Smutno widzieć, że u nas nikt z piszących muzykę nie spróbował sił swoich na poezjach od dawna wyglądających śpiewaka.³¹ [German musicians can inspire themselves with their choice of poetry, and their Schiller, Goethe and all of the more famous poets have often found the happiest of melodies. It is sad to see that none of our composers have ever tried their hand at the poems which have long awaited to be sung.]

This letter, which is very important for judging Moniuszko as an artist who made references to literature, resounds with a tone of self-reflection:

Mylne mniemanie, że do dobrej poezji trudno jest pisać muzykę, że zuchwałością jest porywać się z muzyką do pięknej poezji. Mnie przynajmniej zdaje się, że każdy dobry wiersz przynosi z sobą gotową melodię, a umiejący ją podsłuchać i przelać na papier jedna sobie nazwanie szczęśliwego kompozytora wtenczas, gdy niczym innym, jak tylko tłumaczem tekstu w muzykalnym języku nazwać by się był powinien.³² [It is a misconception that it is difficult to write music to good poetry; that it is insolent to combine music with beautiful poetry. It seems to me, at least, that every good poem comes with an inherent melody, and those who can discern it and commit it to paper are called fortunate composers, even though they should be known as nothing but translators of texts in the language of music.]

It was not only in the 1842 letter that Moniuszko devoted his attention to literature and music. In the same year, his article *Śpiewnik domowy* published in the "Petersburg Weekly" issue number 72 included a disquisition on the features of contemporary music and poetry, especially in the context of the national and folk nature of music, and the specificity of the language which "may be fit for singing."³³ Moniuszko devoted a long part of the article to the prosody of the Polish speech as well as the metricity and rhythmicity of the Polish language.

Moniuszko also raised the problem of the relationship between the composer and literature in an 1844 letter:

³¹ Letter from Stanisław Moniuszko to Józef Ignacy Kraszewski, Vilnius 26 May 1842, as cited in: S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, p. 61.

³² Ibidem.

³³ S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, p. 601.

[...] tak jak jego wiersze starają się w f o r m i e zastosowywać do muzyki, tak też i moja muzyka w duchu usiłuje dostrajać w każdej piosence czy większej, czy mniejszej do poezji. Chcąc osądzić, kto z nam ma słuszość, trzeba wprzód powiedzieć kto, czy poeta muzykowi, czy ten pocie ulegać powinien.³⁴ [...] just as his poems try to comply with music in terms of their f o r m, so does my music, in every song – big or small, strive to attune to poetry. In order to determine which one of us is right, it should first be established whether it is the poet who should yield to the musician, or the musician to the poet.]

Although the above question sounded serious, Moniuszko was also capable of joking on the subject of the relationship between the musician and the writer:

Bez porównań podobni jesteśmy do dwóch ugrzecznionych targujących się, kto pierwszy drzwi przejdzie.³⁵ [We are like two obsequious hagglers arguing about which one of them should go through the door first.]

Moniuszko's characteristic attitude to literature and its relationship with music resulted in creative decisions that affected particular works and groups of works. In his artistic activity, literature appeared in songs, in which he used poetry, and in illustrative music to dramatic texts. In operas, operettas (understood as a smaller form of opera, according to the nomenclature used by the composer), comic operas and vaudevilles, Moniuszko frequently used previously created texts, adapting them on his own or with the help of an assisting writer. He often made few changes to the original version.

In all of the above-mentioned situations, Moniuszko predominantly used the works of Polish authors. Adam Mickiewicz's oeuvre was especially significant to him and inspired all of his musico-literary forms; in terms of contemporary literature, the works by Józef Ignacy Kraszewski, Józef Korzeniowski, Aleksander Fredro and Włodzimierz Wolski were of particular importance to him. When he took interest in foreign literature, he directed his attention to French writings above all. His choices demonstrate a long-standing experience in reading, the above-mentioned literary fascinations and the ambition to create music to the works by the most renowned authors, both contemporary and old.

Literature contributed to Moniuszko's vast song-making oeuvre. Out of 278 songs, 268 of which make up the 12 collections of *Śpiewnik domowy* [*Home songbook*], the writers chosen by Moniuszko chiefly include: Jan Kochanowski, Adam Mickiewicz³⁶, Casimir Delavigne, Pierre-Jean de Béranger, George Byron, Aleksander Chodźko, Edmund Wasilewski, Tomasz Zan, Antoni Edward Odyniec, Józef Ignacy Kraszewski, Józef Korzeniowski, Jan Czeczot, Kazimierz Brodziński, Władysław Syrokomla, Włodzimierz Wolski, Wincenty Pol, Stefan Witwicki, Józef Szujski and Teofil Lenartowicz. The knowledge of contemporary

³⁴ Letter from Stanisław Moniuszko to an unknown addressee, after 22 December 1844, as cited in *ibid.*, p. 106.

³⁵ *Ibidem*, p. 107.

³⁶ Cf., among others, M. Sulek, *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza. Studium komparatystyczne*, Kraków 2016.

poetry, also by less known authors, resulted in the creation of songs to the lyrics by such poets as: Maria Ilnicka, Jan Nepomucen Jaśkowski, Edward Wasilewski, Jan Zachariasiewicz, Juliusz Zborowski, Placyd Jankowski, Franciszek Kowalski, Julian Korsak, Ludwik Szyrmer, Edward Żeligowski, Jan Prusinowski, Antoni Kolankowski, Józef Grajner and Józef Teodor Stanisław Kościelski. Admittedly, in spite of all the doubts as to Moniuszko's knowledge of literature, such a rich list of writers and poets he chose, that is knew and appreciated, paints an interesting picture of the Polish literature that was contemporary to the composer.

Literary texts were also of interest to Moniuszko as an author of illustrative music to dramatic works³⁷. Moniuszko was eager to engage in this kind of artistic work and since the earliest years of his professional activity, he professed his willingness to do it as part of his job at the theatre. He offered to work as the creator of illustrative music to dramas at the beginning of his artistic path, when he was glad to have received a new task at the Vilnius theatre; in 1846, he wrote to Józef Sikorski about his new responsibilities:

[...] do moich lekcji przybyło jeszcze nowe, chociaż dość wdzięczne zatrudnienie: powierzono mnie dyрекcję tutejszej orkiestry teatralnej, którą na koniec wzięto na stałą gażę. Muszę dwa razy w tygodniu grać z nią różne różności, a przy tym dostać arcymuzykę do melodram i wodewilów!!!... za co biorę miesięcznie 50 rs.³⁸ [...] my lessons are joined by a new, yet rewarding duty: I was entrusted with directing the local theatrical orchestra, which was employed permanently. I have to play all sorts of things with it and, at the same time, get archmusic for melodramas and vaudevilles!!!... for which I am paid 50 per month.]

As Moniuszko was preparing to work at the Warsaw theatre, he was also considering undertaking composing efforts aimed at making literary pieces more attractive, even though he knew that the illustrative music he prepared will only follow the already existing and well-known pieces:

[...] zapisałem już wiele papieru do teatru, ale sztuki, do których dorabiałem muzykę, już z Damsego robotami przedstawiane były na Was[zej] Scenie.³⁹ [I have filled many pages for theatre, but the plays to which I added music have already been presented at Your Stage along with Damse's works.]

The issue of illustrating literature also preoccupied the composer towards the end of his life, when he corresponded with Stanisław Niedzielski, the organiser and co-creator of the Polish Opera in Lviv. The letters were devoted, among others, to the remuneration for the pieces that were supposed to be staged at the new Polish opera theatre. Furthermore, Moniuszko wrote that:

³⁷ I wrote about Moniuszko as an author of illustrative music to literary texts in, among others: *Muzyka w polskim teatrze dramatycznym do 1918 roku*, part 1, Częstochowa 2015, p. 194–197.

³⁸ Letter from Stanisław Moniuszko to Józef Sikorski, Vilnius 10/22 and 15/227 November 1846, as cited in: S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, p. 115.

³⁹ Letter from Stanisław Moniuszko to Józef Sikorski, Vilnius 9 February 1846, as cited in *ibid*, p. 111.

Jeżeliby wypadła potrzeba komponowania chórów lub muzyk do dramatów, służyć będę chętnie z pełnymi sercami i kałamarzem.⁴⁰ [Should there ever be a need for composing choirs or music to dramas, I shall be glad to oblige.]

Moniuszko created a good many illustrative works to literary pieces, including, among others: *Kaspar Hauser*, *Anicet Bourgeois* and Adolphe Philippe d'Ennery's melodrama staged in Minsk in 1843, *Sabaudka, czyli Błogosławieństwo matki* for voices and orchestra by d'Ennery and Gustave Lemoine staged in Vilnius in 1845 and, from the same year, *Don Juan de Barbastro* by an unknown author. In the 1840s, Moniuszko's music was played to Fryderyk Skarbek's comedy *Popas* in Cracow. At this time, Moniuszko also took interest in Franciszek Zabłocki's work entitled *Żółta szlafmyca albo kolęda na Nowy Rok*. The overture to Lucjan Siemieński's 1854 piece *Kochanka hetmańska* and the music to Władysław Syrokomla's *Córa Piastów* from 1855 were illustrative pieces written to literature. Prior to the creation of *Jawnuta*, Moniuszko composed music to pieces devoted to gypsies⁴¹; hence, in 1859, the press wrote about Józef Korzeniowski's drama *Cyganie (The Gypsies)*, whose "choirs and dances were created by Mr. Moniuszko."⁴² Since 1858, his illustrative music was created with the Warsaw theatre in mind, but the theatres at other towns used it as well. The music to Antoni Małcki's drama *List żelazny*⁴³ was created in the 1860s, and in 1865 to Racine's tragedy *Fedra* for mixed choir and orchestra. The illustrative music to *Zbójcy* by Friedrich Schiller dates back to the same period⁴⁴. In 1867, Moniuszko composed the music to a few songs for Józef Grajner's drama *Wanda* for two voices and piano and a year later to the piece *Żale Jefity*, which was referred to as a declamation for harp, harmonium and narrator. At the turn of the 1860s and 1870s, several other important pieces of illustrative music were created: in 1868 to Delavigne's drama *Paria*, in 1869 to Shakespear's *The Merchant of Venice*, in 1870 to Lepine and A. Daudet's drama *The Last Idol* in a version for string quartet, a year later to Shakespear's *Hamlet*, in 1872 to Émile Erckman and Chatrian's drama *Hans Mathis* and to George Conrad's *Fedra*. Moniuszko's musical setting to Juliusz Słowacki's *Lilie Wenedy* is also well-known⁴⁵.

Although in the case of songs and illustrative music, Moniuszko made use of ready-made texts and his literary tasks predominantly concerned searching for

⁴⁰ Letter from Stanisław Moniuszko to Stanisław Niedzielski, Warsaw 19 March 1872, as cited in *ibid.*, p. 583.

⁴¹ The history of the works on the subject of gypsies is discussed by Alina Żórawska-Witkowska, cf. A. Żórawska-Witkowska, *Od "Cyganów" Franciszka Dionizego Książnika (1786) do "Jawnuty" Stanisława Moniuszki (1860)*, [in:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki...*, p. 23–56. The subject was also discussed by Agata Seweryn, cf. A. Seweryn, *Cyganie sentymentalni i romantyczni (Książnik – Moniuszko)*, "Napis" 2016, series XXII, p. 70–86.

⁴² Cf. W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, part 2, Kraków, 1960, p. 161.

⁴³ Cf. *ibidem*, p. 174.

⁴⁴ Cf. *ibidem*, p. 492–493.

⁴⁵ Cf. *ibidem*, p. 492–493.

good poetry and well-written dramas, in the case of musico-dramatic pieces, operas, smaller opera forms and cantatas, his literary tasks were much more complex. In 1840, Moniuszko wrote to an unknown addressee about his ideas for an opera libretto, explaining that the “content” of an opera is in the hands of the text’s author:

Treść opery zostawiam autorowi, byle ta była serio – co najwięcej pogrzebów – modlitw, albo żeby to były jakieś czary, strachy czy coś bardzo wesołego. Jeżeliby zaś mógł, czyli chciał, to treść może być Lukrecja Bordzia albo Twardowski, albo Zamek Zawieprzycy[powieść A. Bronikowskiego Zawieprzycze].⁴⁶ [I leave the content of an opera to the author, as long as it is serious – as many funerals or prayers as possible – or it concerns some magic, scares or something more cheerful. If he could, that is would like to, the content may concern Lucrezia Borgia or Twardowski or the castle in Zawieprzycze [A. Bronikowski’s novel Zawieprzycze].]

The artistic “freedom” that Moniuszko wanted to leave to the librettist was not enough to encourage his contemporary writers to create original librettos, and the problems with acquiring good texts for operas accompanied Moniuszko throughout his entire life⁴⁷, often suspending the creation of new pieces. He complained about this situation to Sikorski in 1842:

Tu w Wilnie, nie mam zdolnego do pisania librettów.⁴⁸[Here, in Vilnius, I have nobody capable of writing librettos.]

He wrote in a similar tone to Matuszyński in 1858:

Pałam niezmierną chęcią do nowej opery. Ale o libretto bardzo tu trudno.⁴⁹ [I long to write a new opera. But it is very hard to find a libretto here.]

The letters confirm that Moniuszko was a demanding composer, who put a lot of time and effort into his work. Despite the declaration from the beginnings of his artistic activity, he rarely entrusted a libretto solely to the writer and often wanted to have an impact on its literary aspects. In an 1850 letter to Gustaw Gebethner, he wrote about his plans for *Hrabina*:

Ułożyliśmy z naszym nieocenionym panem Włodzimierzem [Wolskim] plan do nowej opery.⁵⁰ [The invaluable Mr Włodzimierz [Wolski] and I made a plan for a new opera.]

On occasion, he would also instruct the librettist or, in other words, put him on the right track. When he received a fragment of a cantata, which was never finished in the end, he advised Stefan Kowerski:

⁴⁶ Letter from Stanisław Moniuszko to an unknown addressee, cf. S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, p. 59.

⁴⁷ This was discussed by, among others, M. Komorowska, *Stanisław Moniuszko w pogoni za operą literacką...*

⁴⁸ Letter from Stanisław Moniuszko to Józef Sikorski, Vilnius 9 February 1846, as cited in: S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, p. 111.

⁴⁹ Letter from Stanisław Moniuszko to Leopold Matuszyński, Vilnius 27 February/11 March 1858, as cited in *ibid.*, p. 301.

⁵⁰ Letter from Stanisław Moniuszko to Gustaw Gebethner, Warsaw April/May? 1859, as cited in *ibid.*, p. 357.

muzyka potrzebuje wyrazów jak najmniej, ale tak one mają dokładnie myśl rozwijać, że niby jak łopata do głowy sadzić słuchaczowi.⁵¹ [music needs as few words as possible, but they must elaborate on the thought as precisely as if it were drummed into the listener's head.]

Moniuszko would sometimes reject texts, as in the case of Gustaw Olizar's libretto about *Wanda* (although the literary piece was created and Moniuszko received it in 1859⁵²). He also made the decision to stop working on *Rokiczana* due to the interference of censorship in the text of the libretto and the removal of the character of a king ("Nudzi mnie ta robota, odkąd w niej cenzura zrobiła bezkrólewie"⁵³ ["The work has become boring since the censorship turned it into an interregnum"]).

Moniuszko made use of virtually every possible way of acquiring librettos. He reached for the existing texts, which he could use similarly to a literary basis for a song. He found them in the existing dramatic literature (as in the case of *Widma*, which is based on the second part of Mickiewicz's *Dziady*) and in poetry (for instance in the cantatas which made use of Józef Ignacy Kraszewski's text *Witolorauda*). Moniuszko employed the term "organising" to describe the literary efforts he made independently or in collaboration, for example with Edward Chłopicki in the case of *Witolorauda*. In a letter to Kraszewski, he wrote that:

na koniec zacząłem próbować sam urządzać libretto i pisać muzykę.⁵⁴ [in the end, I started trying to write music and organise the libretto myself.]

He "organised" the libretto for *Widmy* himself, changing almost nothing in the original text of Adam Mickiewicz's *Dziady* part II⁵⁵; the few extra repetitions he made were a very modest interference that did not affect the meaning of the piece. He promptly started caring about the creation of original texts that would be intended as librettos, which is why he often tried to make contact with potential librettists. His attempts to find librettos and librettists would often end in failure⁵⁶, but in a few cases the composer's determination, which manifested itself in his suggestions, hints, requests and reminders, ultimately brought satisfying results.

The collection of Moniuszko's "librettists" consisted of the most outstanding artists of his time as well as less known authors.

⁵¹ Letter from Stanisław Moniuszko to Stefan Kowerski, Vilnius 10 May 1850, as cited in *ibid*, p. 152.

⁵² Cf. letter from Stanisław Moniuszko to Gustaw Olizar, Warsaw 20 April 1859, as cited in *ibid*, p. 353.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Letter from Stanisław Moniuszko to Józef Ignacy Kraszewski, Vilnius 27 July 1854, as cited in *ibid*, p. 198.

⁵⁵ Cf., among others, M. Sułek, "*Widma*" Moniuszki wobec "*Dziadów*" Mickiewicza [in:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki...*, Poznań 2014, p. 75–98.

⁵⁶ They were discussed by Włodzimierz Poźniak, *Niezrealizowane projekty operowe Moniuszki*, "Kwartalnik Muzyczny" 1948, Nos. 21–22, p. 243–251.

As a composer of musico-dramatic pieces, Moniuszko began by using **Fryderyk Skarbek's** drama entitled *Biuraliści* in 1832⁵⁷ and then, in 1836, **Carl Blum's** work *Die Schweizerhütte*⁵⁸ in German. There were few musical elements in both works, yet they are counted among musico-dramatic forms and described as comic operas, vaudevilles or operettas in the understanding that was characteristic of the first half of the nineteenth century. Having returned to Vilnius, Moniuszko still tried to find a libretto among the existing literary works, but he simultaneously directed his attention to the possibility of having an original libretto created by a contemporary writer.

Although **Aleksander Fredro** did not become one of Moniuszko's librettists, the writer's name ought to be mentioned because Moniuszko started his search for librettos with the ambitious idea of collaborating with Fredro. Moniuszko saw him as the author of texts that could potentially be enriched with dramatic music. He began by creating the music to *Nocleg in Apeniny* in the years 1837–1839 (premiere in Vilnius in 1939), but after a few years he decided that it was “poor and schoolish.”⁵⁹ On the other hand, he treated *Nowy Don Kichot*, written in 1841 (staged in Lviv in 1849), as his first serious attempt at composing. After his experiences with previously existing texts, he pleaded with Fredro to write an original libretto:

Nie śmiem pochlebiać sobie, ażebym kiedyś mógł być dość szczęśliwym z otrzymania nowego libretto do mojej muzyki przeznaczonego.⁶⁰ [I do not dare to flatter myself by thinking I could ever be fortunate enough to receive a new libretto that would be intended for my music.]

The correspondence with **Oskar Korwin-Milewski** was not preserved; he was the author of the librettos for *Loteria*, written in 1840, staged in Grodno in the same year and then premiering in Vilnius, Minsk and Warsaw⁶¹, the piece *Ideal, czyli Nowa Precjoza* from the same year, which was staged in Vilnius, and the 1841 piece *Karmaniol albo Francuzi lubią żartować* that most likely premiered a year later. Szymon Paczkowski writes that Korwin-Milewski did not stand out as a writer; he could even be called a “poetaster,”⁶² and Moniuszko's choice of his texts demonstrated a certain direction in the young composer's artistic efforts, which did not, at the time, move beyond the circle of light musico-dramatic works and the traditions of vaudeville and idyll⁶³.

⁵⁷ Cf. S. Niemahaj, “*Biuraliści*” *Stanisława Moniuszki: wokół komediooper Fryderyka Skarbka oraz partytur warszawskiej i krakowskiej*, [in:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki...*, p. 57–74.

⁵⁸ Cf. G. Zieziula, *Od “francuskiej” Bettly do “niemieckiej” Die Schweizerhütte – obcojęzyczne opery Stanisława Moniuszki*, “*Muzyka*” 2015, No. (239), p. 69–96.

⁵⁹ Letter from Stanisław Moniuszko to Aleksander Fredro, Vilnius 1842?, as cited in *ibid.*, p. 62.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Szymon Paczkowski wrote about the premiere in *Kilka uwag w sprawie historii i libretta “Loterii”...*

⁶² Cf. *ibidem*, p. 68.

⁶³ Cf. *ibidem*, p. 69.

Moniuszko made use of **Wincenty Dunin-Marcinkiewicz's** pieces four times, creating the operettas: *Pobór rekruta* or *Pobór rekruta u Żydów* (1841, staged in Minsk in the same year), *Woda cudowna* (1843), *Walka muzyków* and *Sielanka* (1852). The latter introduced the Belorussian language in the lines uttered by peasants.

He contemplated writing a collaborative work with **Józef Korzeniowski** on several occasions; unfortunately, it did not come to pass. In December 1846, he wrote to Józef Sikorski:

Korzeniowskiemu podziękuj bardzo za obietnicę napisania libretto, którą mnie zrobił w Twojej obecności, i od tego czasu ani słowa o tym.⁶⁴ [Give Korzeniowski my thanks for the promise to write a libretto which he gave me in your presence and has not mentioned once since then.]

Looking forward to Korzeniowski's reaction, he wrote to Sikorski in March 1847 in a slightly sarcastic tone:

Korzeniowski pokazuje się, że z równą łatwością przyrzeka, ażeby nie dotrzymać, z jaką pisze swoje komedie.⁶⁵ [It seems that it is as easy for Korzeniowski to make a promise he will not keep as it is for him to write his comedies.]

In 1848, he must have been very worried about the poor results of trying to persuade the playwright to collaborate with him, as he wrote to Józef Komorowski from Vilnius that:

Korzeniowski przyrzekł, jak może wiesz, libretto dla mnie – nawet początek czytał. Skończyło się na połowie sceny drugiej!!! Nie musi ufać moim siłom.⁶⁶ [Korzeniowski has promised, as you may know, to write a libretto for me – he even read the beginning. It ended in the middle of scene two!!! He must mistrust his own abilities.]

Although Moniuszko's coaxing was ultimately successful and Korzeniowski wrote a libretto for *Rokiczana*, the two authors were not able to finalise their collaboration by staging the opera because it was never finished due to the aforementioned interference of censorship. Even at the beginning of January 1859, Moniuszko, full of hope, informed Ilcewicz that:

Pocieszam się, pisząc *Rokiczanę*, którą już przez Korzeniowskiego przerobioną podaliśmy do cenzury i zapewne ją przejdzie szczęśliwie.⁶⁷ [I console myself as I am writing *Rokiczana*, which has been submitted for censorship after Korzeniowski rewrote it and will most likely get past the censors successfully.]

⁶⁴ Letter from Stanisław Moniuszko to Józef Sikorski and his wife, Vilnius 17/29 December 1846, as cited in: S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, p. 116.

⁶⁵ Letter from Stanisław Moniuszko to Józef Sikorski, Vilnius 7/19 March 1847, as cited in *ibid*, p. 118.

⁶⁶ Letter from Stanisław Moniuszko to Józef Komorowski, Vilnius 4 November 1848, as cited in *ibid*, p. 136.

⁶⁷ Letter from Stanisław Moniuszko to Edward Ilcewicz, Warsaw 5 January 1859, as cited in *ibid*, p. 339.

The work did not “get past the censors successfully” since, in 1859, Moniuszko wrote that:

Szkoda tylko, że nam cenzura wykroiła króla z Rokiczany. Nie dam tej opery wprzód, aż mi monarchę powrócą.⁶⁸ [It is a pity that the censorship has cut out the king from Rokiczana. I will not stage this opera until they return my monarch.]

As the character of the Polish ruler did not return to the opera, the joint work by Moniuszko and Korzeniowski was never staged.

Władysław Syrokomla, who collaborated with Moniuszko as the author of texts to songs as early as in the 1840s, made two attempts to write a libretto for the composer⁶⁹. In 1853, he prepared a piece entitled *Margier*, which was based on a motif from the history of Lithuania, and created the text to *Sen wieszczka* a year later. The latter was even published by J. Zawadzki in Vilnius in 1854⁷⁰, with a note in the title of the print that it was “adapted” from “French” because the libretto was based on Rosier and de Leuven’s play *Le song d'une nuit d'été*⁷¹. Syrokomla must have appreciated his own work since, in 1860, he wrote to Moniuszko to remind him about the piece and ask:

Otóż, czyby dzisiaj nie dała się wznowić ta zarzucona operetka?...⁷² [Would it not be possible now to return to this abandoned operetta?...]

as well as offer further assistance:

[...] jeśliby w całości lub w części potrzeba było przerobić libretto, służę chętnie do roboty, bo zazdroszczę Wolskiemu i Chęcińskiemu, że mogą z p. Stanisławem pracować.⁷³ [...] should there be a need to rewrite the libretto in part or completely, I will be glad to work on it since I envy Wolski and Chęciński the opportunity to work with Mr Stanisław.]

There is some evidence of the ideas for a collaborative work with **Aleksander Groza**⁷⁴ and the poet **Seweryna Duchńska**, the author of a project for the opera *Aleksota*⁷⁵.

Moniuszko, who followed national literature closely, also paid attention to an able Warsaw artist, **Włodzimierz Wolski**, and their collaboration, though often difficult, resulted in such outstanding works as *Halka* and *Hrabina*. Moniuszko

⁶⁸ Letter from Stanisław Moniuszko to Edward Ilcewicz, Warsaw 26 July 1859, as cited in *ibid*, p. 364.

⁶⁹ Cf., among others, L. Simon, *Syrokomla i Moniuszko*, “Kurier Warszawski” 1937, No.181, p. 8–11.

⁷⁰ Cf. *Sen wieszczka*. Opera we trzech aktach do muzyki St. Moniuszki, podług francuskiego, przerobienie Władysława Syrokomla, Vilnius 1854.

⁷¹ Letter from Stanisław Moniuszko to Władysław Syrokomla, December 1860, as cited in: W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, part 1, p. 251.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*, p. 251–252.

⁷⁴ Cf. *ibidem*, p. 252.

⁷⁵ Cf. W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, part 2, among others p. 302, 357.

was immensely grateful to the poet for the libretto for *Halka*, which made him the most famous opera artist of the mid-century. He had no complaints as to the literary aspects of the libretto, and he judged Wolski's work saying that "he did a truly marvellous job."⁷⁶ The successes of the opera prompted Moniuszko to describe Wolski's text using nothing but the best epithets. When he sought to have the work translated in February 1858, he wrote to the publishers that "[i]t is a masterpiece of a libretto!"⁷⁷ In the subsequent years, however, he complained about the collaboration with the poet, going through a ceaseless see-saw of hope and anxiety. In 1857, Wolski commented on the rumours regarding Moniuszko's opera premiere in Warsaw and declared his willingness to collaborate on another work:

Owóz – czy będą grali, czy nie będą grali – mam ochotę przysłużyć Ci się nowym librettem, którego przedmiot racz wężchowi mojemu pozostawić.⁷⁸ [Whether they stage it or not, I want to write you a new libretto; please leave its subject matter to me.]

The poet also stressed his own abilities:

Nabrałem wprawdy teraz do tego rodzaju dramatycznych utworów.⁷⁹ [I have become proficient at writing this kind of dramatic pieces.]

and Moniuszko agreed:

Zawsze w jednego Wolskiego talent wierzę.⁸⁰ [I have always believed in Wolski's talent.]

However, their future collaboration was hindered by a disagreement regarding the fact that the poet had published the libretto without the score and requested additional remuneration. This made Moniuszko reflect on the nature of the relationship between the composer and the poet:

Czy to kompozytor, pisząc muzykę, zaprzęga się w wieczną niewolę swego poety?⁸¹ [Does the composer subject himself to the eternal slavery of his poet by writing music?]

The composer ceaselessly stressed that:

Nikt zapewne wyżej nie ceni libretta *Halki*, jak ja sam, i rad bym jej autora złotem zasypał. Szkoda tylko, że z przedstawień mojej opery nie ja korzystam!⁸² [Perhaps no one values the libretto for *Halka* more highly than me, and I would be glad to shower its author with gold. It is a pity, then, that it is not me who benefits from the staging of my own opera!]

⁷⁶ Letter from Stanisław Moniuszko to Józef Sikorski, Vilnius 24 December / 5 January 1848, as cited in: S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, p. 127.

⁷⁷ Letter from Stanisław Moniuszko to Gebethner and Wolff, Vilnius 16/28 February 1858, p. 299.

⁷⁸ *Z korespondencji Włodzimierza Wolskiego*, comp. Konstanty Kamiński, „Pamiętnik Literacki” 1972, vol. 1, p. 211.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Letter from Stanisław Moniuszko to Leopold Matuszyński, Vilnius 27 February / 11 March 1858, as cited in: S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, p. 301.

⁸¹ Letter from Stanisław Moniuszko to Gebethner and Wolff, Vilnius 7/19 March 1858, as cited in *ibid.*, p. 303.

⁸² *Ibidem*.

The conflict turned out to be temporary; Moniuszko and Wolski created one more work together, and, in 1859, Moniuszko called his collaborator, as I have already mentioned, “invaluable Mr Włodzimierz,”⁸³ although he would put him to numerous tests in the future, concerning different, often more mundane, matters such as the simple act of rewriting the text of a libretto. Moniuszko reported Wolski’s behaviour to Ilcewicz:

Ja teraz okrutnie jestem zajęty instrumentowaniem i próbami *Hrabiny* i polowaniem na Wolskiego, który mi się jak lis przed chartem po knajpach kryje! a tu co moment potrzebuję mieć tego prałata pod ręką! Ale zresztą dobrze idzie i zdaje się, że powodzenie będzie niezgorsze.⁸⁴ [I am terribly busy with instrumentation, rehearsing *Hrabina* and tracking Wolski down, who hides from me in bars like a fox hiding from a greyhound! and I often need him close at hand! But other than that, things are going well and it seems that we will be successful.]

He wrote to Gustaw Gebethner in a similar tone:

Wolski ani się zjawia – nie wiem, jak sobie poradzić.⁸⁵ [Wolski does not show up – I do not know how I will manage.]

After *Halka*, the nature of his search for a libretto or a librettist has changed since it was connected with the expectations of the audience for the creation of a new remarkable opera. Regardless of his plans for the collaboration with Wolski, Moniuszko turned to other artists. In 1858, he wrote, for example, to Ludwik Matuszyński regarding a libretto for the project of an opera about Casimir the Great (which was provisionally entitled *Król chłopków*), referring to Konstaty Majeranowski’s works “for comparison.”⁸⁶ The subject matter was addressed in the unfinished and previously mentioned opera *Rokiczana*. In the same letter to Matuszyński, Moniuszko wrote (thinking about the journalist and poet **Wacław Szymanowski**) that:

Po Wolskim już sam tylko jeden Szymanowski zostaje, byle chciał nie być rubasznym⁸⁷. [Szymanowski is the only one left after Wolski; if only he would not be as crude.]

The libretto *Flisa* was written by **Stanisław Bogusławski**, hired to write a new opera by the administration of the Warsaw Theatre Directorate, which hoped it would be as successful as *Halka*⁸⁸ (it premiered in 1858). Moniuszko did

⁸³ Letter from Stanisław Moniuszko to Gustaw Gebethner, Warsaw April/May? 1859, as cited in *ibid*, p. 357.

⁸⁴ Letter from Stanisław Moniuszko to Edward Ilcewicz, Warsaw 18 November 1859, as cited in *ibid*, p. 375.

⁸⁵ Letter from Stanisław Moniuszko to Gustaw Gebethner, Warsaw, end of 1859, as cited in *ibid*, p. 379.

⁸⁶ Letter from Stanisław Moniuszko to Leopold Matuszyński, Vilnius 27 February / 11 March 1858, as cited in *ibid*, p. 302.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Halina Waszkiel’s monograph *Stanisław Bogusławski* is devoted to Stanisław Bogusławski, Warszawa 2010.

not avoid troubles that resulted from the collaboration with writers – Bogusławski, who showed no consideration for the composer, sold the libretto to the publisher⁸⁹.

In the Warsaw period, Moniuszko continued to work with **Gustaw Olizar**, who wrote a new libretto for him based on the legend of Wanda⁹⁰. The libretto reached the composer, but, as previously mentioned, he did not attempt to write music to the text. The letter sent to the would-be librettist confirms that Moniuszko was responsible about his activity as a composer, and, in spite of the problems with acquiring new texts, he did not accept every work, even if it meant that he had to turn down the people he respected⁹¹.

The attempts to collaborate with **Józef Ignacy Kraszewski** as a librettist were a much longer story. The above-mentioned letter to an unknown addressee from 1840 concerning the contents of the opera that the composer “entrusted” to the librettist comes from Kraszewski’s collection; he was probably informed by someone that the young composer was looking for a good librettist and a well-written libretto. This was not the only situation in which Moniuszko was assisted in his contacts with Kraszewski. In an 1842 letter, addressed directly to the writer, Moniuszko referenced his cousin’s advice, who suggested asking Kraszewski to give his opinion on *Śpiewniki*⁹².

The further efforts aimed at entering into collaboration with Kraszewski concerned the musicalisation of *Witolorauda*. Moniuszko made them, to a large extent, at Józef Sikorski’s prompting⁹³. The correspondence with the writer lasted through the 1840s and 1850s; Moniuszko was assisted by his wife, who also sent letters to Kraszewski. Moniuszko’s writings were full of explanations and justifications for the difficulties that arise in composing, even in the case of using unchanged fragments of existing literary texts.

In 1842, Moniuszko wrote that:

[...] miejsca przeznaczone do muzyki w *Witoloraudzie* nie uszły moim melodiom [...] ⁹⁴
[[...] the fragments intended for music in *Witolorauda* did not escape my melodies [...]]

and became the foundation for a text that constituted a selection from the original version, prepared by Edward Chłopiccki (in *Milda* and *Nijole*, also known as *Wundyny*) and by Stefan Kowerski to the cantata entitled *Krumina* (Moniuszko

⁸⁹ Cf. letter from Stanisław Moniuszko to his wife, Warsaw 24 August / 5 September 1858, as cited in: S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, p. 328.

⁹⁰ Cf. letter from Stanisław Moniuszko to Gustaw Olizar, Warsaw 20 April 1859, as cited in *ibid*, p. 353.

⁹¹ Cf. *ibidem* and letter from Stanisław Moniuszko to Gustaw Olizar, Warsaw 6 May 1864, as cited in *ibid*, p. 458–459.

⁹² Cf. letter from Stanisław Moniuszko to Józef Ignacy Kraszewski, Vilnius 26 May 1842, as cited in *ibid*, p. 61.

⁹³ Rudziński and Stokowska wrote about this, cf. S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, footnote p. 80.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 79.

thanked the author for a “delightful sample of *Krumina*”⁹⁵). Moniuszko himself judged Chłopicki’s text as:

Libretto ułożone z urywków wstępu *Witoloraudy* Kraszewskiego, zręcznie połączonych według potrzeb form muzycznych.⁹⁶ [Libretto arranged from the fragments of the introduction to *Witoloraua* by Kraszewski, skilfully patched up according to the needs of musical forms.]

The matter became complicated when it turned out that the writer had certain remarks as to the form in which *Witoloraua* was used, which is why Moniuszko explained himself with regard to the first version of the *Milda* cantata in a letter he wrote from Vilnius on the 27th July 1854:

Barwa muzyki, jaka się znalazła pod wpływem natchnienia *Witoloraudy* jest wyłącznie jej dziełem, nie moją własnością. Przebaczyć mi Pan wspomniałomyślnie, że się targnąć poważyl na Jego utwór [*Witoloraudę*] i że dotychczas nie zdał sprawy z tego, co zaszedło. Ale stało się to wszystko jakoś niespodziewanie: Od czasu przeczytania *Witolorady* czulem niezawodną treść muzycznego poematu w samym jego prologu. Wczytując się coraz bardziej, coraz wyraźniej rysował się plan *Mildy*, aż na koniec zacząłem próbować sam urządzić libretto i pisać muzykę. Były to bardzo szczęśliwe chwile! Muzyka jakaś nowa, nienasładowicza, snuła się łatwo, bez najmniejszego wyszukania, jak gdyby wywołana zaklęciem uroczego przedmiotu.⁹⁷ [The timbre of music that emerged under the influence of *Witoloraua* is solely its own work and not my property. Please forgive me for daring to make an attempt at Your piece [*Witoloraua*] and that I have not yet realised what has transpired. But everything happened unexpectedly: Ever since I read *Witoloraua*, I have felt the sure meaning of the musical poem in its very prologue. As I was reading into it, the plan for *Milda* was becoming clearer and clearer, until I tried to organise the libretto and write music myself in the end. Those were very happy moments! The music, new and original, floated effortlessly, without any sophistication, as if it were conjured up by a spell.]

In the correspondence with Kraszewski, the composer raised the issue of the advantages the cantata has over the opera due to the theatrical limitations that characterise opera adaptations and showed his appreciation for the literary benefits it brings:

Treść więc litewska (nie historyczna) najponętniejsza dla mnie, a forma – nie opera, ale kantata, nieobliczoną wyższość pod każdym względem nad operą mająca. Czas by już obejrzeć się o ile opera nie jest czym innym jak tylko uchwaloną niedorzeczności. Każdą treść najfantastyczniejszą możemy wygodnie w kantatę ułożyć. Z nieba na ziemię, stąd do piekła swobodne przejście bez obrazy przyzwoitości. Opowiadanie (niekoniecznie recitativo dawniejsze) zapowiada dokładnie ruch dramatyczny, a pieśni, arie, duetta, chóry, przycinając powieść i zajmując jej ustępy czysto liryczne,

⁹⁵ Letter from Stanisław Moniuszko to Stefan Kowerski, Vilnius 10 May 1850, as cited in *ibid.*, p. 152.

⁹⁶ Cf. letter from Stanisław Moniuszko to Józef Komorowski, Vilnius 4 November 1848, cf. S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, p. 135.

⁹⁷ Letter from Stanisław Moniuszko to Józef Ignacy Kraszewski, Vilnius 27 July 1854, as cited in *ibid.*, p. 198.

tworzą całość pełną interesu i powabu.⁹⁸ [The Lithuanian content (not historical) is the most enticing to me, and the form – not opera but cantata, is inestimably superior to the opera. It is time that we decided if opera is anything but celebrated absurdity. We can conveniently put any content, even the most fantastic, into the form of cantata. A free passage from heaven to earth and from here to hell without insulting decency. The story (not necessarily the recitativo of old) heralds a dramatic movement, and as songs, arias, duettos and choirs cut through the narrative, they replace its purely lyrical fragments and create an entirety that is interesting and full of charm.]

Although the above statement resembles an ideological negation of the opera, it is difficult to accept it as anything but a compliment to the author of the cantata's text and simultaneously the result of the problems with staging operas as Moniuszko did not abandon the genre and still struggled to stage *Halka*.

Kraszewski did not accept the text prepared by Chłopicki and rhymed the libretto anew, creating a new cantata in the 1850s. Thanks to that, at the beginning of 1859, Moniuszko was able to write that he is grateful for the text he received from Kiev because:

Milda taka, jaką jest teraz, jest już cennym upominkiem dla literatury.⁹⁹ [*Milda*, in its current state, is already a precious gift to literature.]

He must have thought it valuable to music as well if he wrote:

Nowe słowa już są podłożone pod całą muzykę, która po tej operacji wygląda jak na wiosnę.¹⁰⁰ [New words are already set to the entire music, which has blossomed after this procedure.]

The second version of *Milda* was to be staged in 1859 (it was ultimately performed in July), and Moniuszko was happy with the delayed, yet very good musico-literary effect. In his letters he referenced

Mildę, do której Kraszewski nowe rymowe napisał wiersze, zastępując nimi uprzednio użyte, dosłownie z jego *Witoloraudy* wyjęte¹⁰¹ [*Milda*, to which Kraszewski wrote new rhyming verse, replacing the previous one, taken from his *Witolorauda*],

or described it even more carefully, appreciating the quality of the writer's work:

Milda, do której Kraszewski napisał rymowe wiersze przecudowne, zastępując nimi swoje białe, wyciągnięte z *Witoloraudy*, i dopełnienia Ed. Chłopickiego.¹⁰² [*Milda*, to which Kraszewski wrote lovely rhyming verse, replacing his blank verse from *Witolorauda* and ed. Chłopicki's supplements.]

Yet another text by Kraszewski that was adapted for libretto had a chance to become the basis of an opera – *Budnik*, prepared by Antoni Zaleski. The work,

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Letter from Stanisław Moniuszko to Józef Ignacy Kraszewski, Warsaw 17 February 1859, as cited in *ibid*, p. 344.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ Letter from Stanisław Moniuszko to Gustaw Olizar, Warsaw 20 April 1859, as cited in *ibid*, p. 353.

¹⁰² Letter from Stanisław Moniuszko to Julian Titius, Warsaw 20 April 1859, as cited in *ibid*, p. 354.

however, was never realised¹⁰³, just as the attempts to acquire an original opera libretto written by Kraszewski, although the problem of the availability of literary texts for use in operas was known to the writer, whose reviews of Moniuszko's operas were published in "Gazeta Codzienna"¹⁰⁴ ["Daily Newspaper"].

Moniuszko's letters are also evidence of his difficult collaboration with **Jan Chęciński**, even though it resulted in three very successful works: *Verbum nobile*, *Straszny dwór* and *Paria*; only the *Beata* operetta was of poorer quality¹⁰⁵. The traces of their collaborative decisions are noticeable, as in the case of Moniuszko's request to introduce a proverb that could be constantly repeated into the lines of one of the characters in *Verbum nobile*¹⁰⁶. The correspondence also reveals a struggle with the author, who was reluctant to keep working:

[...] dziś zaklinam: przyszljij mnie *Verbum*, bo nie wytrzymam.¹⁰⁷ [...] Today I implore you: send *Verbum* to me or I will not stand it anymore.]

The composer justified the complicated situation to Ilcewicz and himself in the following way:

Chęciński zaciął się, więc libretta nie mam, gdyż i tego biedaka fantazja odbiegła.¹⁰⁸
[Chęciński got stuck, so I do not have a libretto since the poor wretch has lost all his imagination.]

Despite the difficulties in their collaborative artistic efforts, Moniuszko appreciated Chęciński's work; he wrote, for example, that the libretto for the *Paria* opera is fit for translation and presenting it to international audience:

Przekład byłby bardzo łatwy do zrobienia, gdyż Chęcińskiego wiersz jest dobrze miarowy.¹⁰⁹ [Translating would be easy because Chęciński's verse is very rhythmical.]

Paria was created to a libretto based on Delavigne's piece and proved that some of Moniuszko's literary fascinations lasted his entire life. The composer remembered Delavigne's tragedy *Paria*, which he read in his youth, and then enriched it with illustrative music (in 1866, he said: "Apart from that, I wrote

¹⁰³ Cf. M. Komorowska, *Stanisław Moniuszko w pogoni za operą literacką...*, p. 133–134.

¹⁰⁴ Cf. *Józef Ignacy Kraszewski i polskie życie muzyczne XIX wieku*, comp. S. Świerzewski, Kraków 1963, p. 111–125.

¹⁰⁵ Alina Borkowska-Rychlewska discussed Jan Chęciński's librettos in two works: *Między przekładem a twórczością oryginalną (o librettach Jana Chęcińskiego do oper Stanisława Moniuszki)*, [in:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonosanse ...*, p. 89–99 and *Jan Chęciński – Moniuszkowski librecista*, [in:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki ...*, p. 99–112.

¹⁰⁶ Cf. letter from Stanisław Moniuszko to Jan Chęciński, Warsaw January/February 1860, as cited in: S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, p. 385.

¹⁰⁷ Letter from Stanisław Moniuszko to Jan Chęciński, Warsaw, the beginning of February 1860, as cited in *ibid.*, p. 384.

¹⁰⁸ Letter from Stanisław Moniuszko to Edward Ilcewicz, Warsaw 17 September 1861, as cited in *ibid.*, p. 421.

¹⁰⁹ Letter from Stanisław Moniuszko to Teofil Lenartowicz, Warsaw 17 April 1872, as cited in *ibid.*, p. 587.

four great choirs to the *Paria* tragedy”¹¹⁰) and, in 1869, he created an opera based on a piece by the French writer. Moniuszko directed the aforementioned praise to Teofil Lenartowicz, yet another poet with whom the composer corresponded, asking for advice and suggestions with regard to literary matters.

Another artist whom Moniuszko envisioned as a librettist for his operas was **Jan Tomasz Seweryn Jasiński**, the author of the libretto to a piece entitled *Trea*, which only received a few musical drafts from Moniuszko. However, the collaboration with the good writer, author of numerous dramas, theatre director, actor and translator fell on the last years of Moniuszko’s life, and they never managed to finalise it with a joint work.

Moniuszko’s strenuous efforts to popularise his own works in European theatres were noticeable not only in the case of Chęciński and the *Paria* opera. The translation of the literary text into other languages was supposed to be the starting point. The aforementioned Alfred des Essarts translated Moniuszko’s songs into French (Józef Wieniawski initiated the relationship with the French writer). The attempts at translating *Verbum nobile*, which Moniuszko wanted to stage at the *Opéra Comique* in Paris, were met with difficulties. The translation was supposed to be prepared by Edward Karol Chojecki, and Moniuszko even asked Kraszewski to help him urge the reluctant translator¹¹¹. The opera was never staged in Paris.

Moniuszko had a long-lasting relationship with the Russian poet **Vladimir Benediktov**, who translated Mickiewicz’s poems into Russian and made considerable contribution to Moniuszko’s oeuvre. The composer collaborated with the Russian poet as seriously as with the Polish authors of original librettos. It was Benediktov who authored the Russian version of *Milda*. Moniuszko later mentioned the poet in the context of a translation of *Halka*; hence he wrote to Alexander Dargomyzhsky:

Proszę o adres mego nieocenionego Bieniediktowa. Przecież właśnie na jego bezgraniczną uprzejmość mogę liczyć w wypadku, gdyby tłumaczenie okazało się konieczne.¹¹² [Please send me the address to my invaluable Benediktov. It is his endless kindness that I can count on in case a translation is necessary.]

In later years, Benediktov (whose name Moniuszko polonised into “Benedyktow”) helped Moniuszko repeatedly. In 1870, the composer wrote from Petersburg that the poet seriously works on

zastosowaniem swego tłumaczenia do mojej muzyki, [...] a robi to tak wiernie, że tylko podpisywać potrzebuję bez najmniejszego łamania głowy.¹¹³ [applying his translation to

¹¹⁰ Cf. letter from Stanisław Moniuszko to Edward Ilcewicz, Warsaw 11 April 1866, as cited in *ibid.*, p. 501.

¹¹¹ Cf. letter from Stanisław Moniuszko to Józef Ignacy Kraszewski, Minsk 14 July 1862, as cited in *ibid.*, p. 438.

¹¹² Letter from Stanisław Moniuszko to Alexander Dargomyzhsky, Warsaw September / October 1860, as cited in: S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, p. 400.

¹¹³ Letter from Stanisław Moniuszko to his wife, Petersburg 12/24 February 1870, as cited in *ibid.*, p. 562.

my music [...], and he does it so faithfully that I only need to sign it without racking my brain.]

Benediktov also translated the text of *Widma* into Russian¹¹⁴.

The constant presence of literature in the artistic life of Moniuszko, the reading of poems, novels and dramas and the knowledge of scientific and journalistic writings devoted to music and literature constituted the basis of the composer's activities; he made creative decisions concerning the participation of literature in his works in the form of lyrics to songs and musico-dramatic pieces. Although some of Moniuszko's reading choices proved that he lacked the ability to properly judge the quality of contemporary works, his relationship with literature led him in the direction of some of the most outstanding artists of his time, especially in the case of Polish writers and poets. In songs and operas, Mickiewicz, Fredro, Kraszewski and Wolski turned out to be the closest to him. He repeatedly used their literary works, often including them in unchanged versions or through relatively slight adaptation. In this way, Moniuszko recognised their commonly accepted greatness, perhaps being aware that his compositions may further increase the value of a brand new musico-literary piece.

Introducing poems and dramas to his works, Moniuszko worked in a truly literary way since even a small interference required the librettist or the composer to adapt the literary aspects of the piece. Apart from using existing literary texts, he tried to acquire original librettos, written by the best of authors, which is why he corresponded with contemporary writers, poets and playwrights, asking them to create new texts for him. He suggested subjects and themes to his librettists, collaborated on the literary side of librettos and, once they were created, he made efforts to have them translated into other languages so that foreign audiences could come across them. As a result of his efforts to ensure the highest possible literary quality of his pieces, he led to the creation of a body of works that was, as Małgorzata Komorowska writes, "musically, literarily and theatrically coherent."¹¹⁵ The works he composed distinguish themselves through the quality of their literary elements, confirming the effectiveness of Moniuszko's persistent efforts. In this way, the composer worked in the field of literature, made use of it and left his mark on the literary world of his time.

References

Print sources

Moniuszko Stanisław, *Listy zebrane*, prepared for print by W. Rudziński with the collaboration of M. Stokowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969.

¹¹⁴ Cf. letter from Stanisław Moniuszko to Cezary Cui, Warsaw 4 December 1865, as cited in *ibid.*, p. 494.

¹¹⁵ M. Komorowska, *Stanisław Moniuszko w pogoni za operą literacką...*, p. 130.

Sen wieszczca. Opera we trzech aktach do muzyki St. Moniuszki, podług francuskiego, przerobienie Władysława Syrokomli, Publisher: Józef Zawadzki, Vilnius 1854. *Z korespondencji Włodzimierza Wolskiego*, comp. Konstanty Kamiński, "Pamiętnik Literacki" 1972, vol. 1, p. 201–226.

Compilations

Borkowska-Rychlewska Alina, *Jan Chęciński – Moniuszkowski librecista*, [in:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, edited by M. Dziadek and E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, p. 99–112.

Borkowska-Rychlewska Alina, *Między przekładem a twórczością oryginalną (o librettach Jana Chęcińskiego do oper Stanisława Moniuszki)*, [in:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, ed. M. Jabłoński and E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2005, p. 89–99.

Komorowska Małgorzata, *Stanisław Moniuszko w pogoni za operą literacką*, [in:] *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, ed. M. Jabłoński, J. Stęszewski and J. Tatarska, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2000, p. 129–145.

Mianowski Jarosław, *O trzech kręgach moniuszkowskiej mitologii. Apologeci, krytycy i socrealiści*, [in:] *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, ed. M. Jabłoński, J. Stęszewski and J. Tatarska, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2000, p. 147–155.

NiemahajSviatlena, *"Biuraliści" Stanisława Moniuszki: wokół komediooper Fryderyka Skarbka oraz partytur warszawskiej i krakowskiej*, [in:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, edited by M. Dziadek and E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, p. 57–74.

Nowicka Elżbieta, *Stanisław Moniuszko i świat literatury w połowie XIX wieku*, [in:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, edited by M. Dziadek and E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, p. 113–138.

Okulicz-Kozaryn Radosław, *Stanisław Moniuszko i kanon litewskiej literatury krajowej. Na przedpolu szczegółowych badań*, [in:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, ed. M. Jabłoński and E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2005, p. 101–108.

Paczkowski Szymon, *Kilka uwag w sprawie historii i libretta "Loterii" Stanisława Moniuszki*, [in:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, ed. M. Jabłoński and E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2005, p. 65–72

- Rudziński Witold, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, part 1, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1955, part 2, Kraków 1960.
- Ratajczakowa Dobrochna, *O wodewilach i operach Stanisława Moniuszki*, [in:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, ed. M. Jabłoński and E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2005, p. 13–22.
- Sulek Małgorzata, “*Widma*” Moniuszki wobec “*Dziadów*” Mickiewicza, [in:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, ed. M. Dziadek, E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, p. 75–98.
- Sulek Małgorzata, *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza. Studium komparatystyczne*, Wydawnictwo Musica Iagellonica, Kraków 2016.
- Topolska Agnieszka, *Mit wieszczka. Stanisław Moniuszko w piśmiennictwie lat 1858–1989*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014.
- Waszkiel Halina, *Stanisław Bogusławski*, Wydawnictwo Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza, Warszawa 2010.
- Wypych-Gawrońska Anna, *Muzyka w polskim teatrze dramatycznym do 1918 roku*, part 1, Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza, Częstochowa 2015, p. 194–197.
- Zieziula Grzegorz, “*Paria*” Stanisława Moniuszki: wokół “*poważnej*” opery, muzyki do tragedii Delavigne’a i muzycznego orientalizmu, [in:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, ed. M. Jabłoński, E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2005, p. 37–56.
- Żórawska-Witkowska Alina, *Od “Cyganów” Franciszka Dionizego Książnina (1786) do “Jawnuty” Stanisława Moniuszki (1860)*, [in:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, ed. M. Dziadek, E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, p. 23–56.

Articles

- Kamiński Konstanty, *Materiały do życia i twórczości Włodzimierza Wolskiego*, “Pamiętnik Literacki” 1974, vol. 1, p. 144–169.
- Kleczyński Jan, *Stanisław Moniuszko*, “*Bluszcz*” 1872, No. 25, p. 194.
- Poźniak Włodzimierz, *Niezrealizowane projekty operowe Moniuszki*, “*Kwartalnik Muzyczny*” 1948, Nos. 21–22, p. 243–251.
- Seweryn Agata, *Cyganie sentymentalni i romantyczni (Książnin – Moniuszko)*, “*Napis*” 2016, series XXII, p. 70–86.
- Simon Ludwik, *Syrokomla i Moniuszko*, “*Kurier Warszawski*” 1937, No. 181, p. 8–11.
- Zieziula Grzegorz, *Od “francuskiej” Bettly do “niemieckiej” Die Schweizerhütte – obcojęzyczne opery Stanisława Moniuszki*, “*Muzyka*” 2015, No. (239), p. 69–96.

Anna WYPYCH-GAWROŃSKA

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

Literatura i literaci w życiu i twórczości Stanisława Moniuszki

Streszczenie

Artykuł dotyczy miejsca i znaczenia literatury w życiu i twórczości Stanisława Moniuszki, kompozytora tworzącego różne gatunki literacko-muzyczne – pieśni, opery, kantaty, oraz piszącego muzykę sceniczną do dramatów. Podstawą do analizy kontekstów literackich twórczości Moniuszki jest jego korespondencja, w której pojawiały się tematy literackie. Kompozytor pisał o ulubionych lekturach, poetach i pisarzach, o tekstach pieśni i librettach. Przede wszystkim zaś pozostały w listach dowody na poszukiwanie librett wśród istniejących tekstów literackich oraz liczne ślady prób zaproszenia do współpracy przy dziełach dramatyczno-muzycznych pisarzy, poetów i dramatopisarzy współczesnych Moniuszce. Listy pisane do kilku wybitnych przedstawicieli literatury polskiej połowy XIX wieku świadczą o ambitnych zamiarach Moniuszki. Treść tych listów potwierdza również, jak trudno było kompozytorowi pozyskać pisarzy do współpracy w roli autora tekstu do utworu dramatyczno-muzycznego. W artykule przedstawiona została galeria librecistów Moniuszki, wśród których znaleźli się najlepsi pisarze i dramatopisarze epoki. Najwybitniejsze dzieła Moniuszki są utworami z udaną warstwą literacką, co jest dowodem na skuteczność zabiegów kompozytora, a w kontekście popularności jego twórczości – także na znaczenie dorobku Moniuszki nie tylko dla muzyki, ale również dla literatury i kultury literackiej.

Słowa kluczowe: Moniuszko, literatura, libretto, opera, kantata.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.05>

Agnieszka ZWIERZYCKA

<https://orcid.org/0000-0003-2247-439X>

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

Goplana Władysława Żeleńskiego. Kilka uwag o stylu opery

Streszczenie

W październiku 2016 roku Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie wystawił, po kilkudziesięciu latach nieobecności na scenie, *Goplanę* Władysława Żeleńskiego. Opera ta została przyjęta przez światową krytykę z ogromnym uznaniem, a w maju 2017 roku została uhonorowana w Londynie statuetką International Opera Awards w kategorii: dzieło odkryte na nowo. Nagroda ta była zaskoczeniem nie tylko dla polskich melomanów, lecz także muzyków. Upowszechniła się bowiem opinia o Żeleńskim jako kompozytorze konserwatywnym, którego twórczość jest jedynie wyrazem minionej epoki. Pogląd ten był powielany przez kilka pokoleń i nie mógł zostać zweryfikowany, ponieważ utwory kompozytora były bardzo rzadko wykonywane, za wyjątkiem może jego młodzieńczego dzieła – uwertury koncertowej *W Tatrach* i kilku pieśni. Dopiero w ostatnim okresie podjęto badania nad jego twórczością. Celem niniejszego artykułu jest uzupełnienie informacji dotyczących warsztatu kompozytorskiego Władysława Żeleńskiego.

Słowa kluczowe: Władysław Żeleński, *Goplana*, opera liryczna, opera w Polsce.

Władysław Żeleński należy do grona najwybitniejszych kompozytorów polskich drugiej połowy XIX wieku. Jego teka kompozytorska obfituje niemal we wszystkie gatunki i formy muzyczne uprawiane w tamtym okresie, począwszy od utworów solowych, poprzez kameralne, aż po symfoniczne i operowe. Za najważniejsze uznaje się jednak jego pieśni i opery. W gatunkach tych kompozytor ujawnił główną cechę swojego stylu – liryzm. Pieśni, których napisał ponad dziewięćdziesiąt, charakteryzują się różnorodnością stylistyczną, dużą roz-

Data zgłoszenia: 10.12.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 14.12.2019/14.12.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 14.12.2019/15.12.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 3: 11.01.2020/13.01.2020

Data akceptacji: 13.01.2020

piętością gatunkową, znakomitym warsztatem kompozytorskim i mistrzostwem formalnym¹.

Nie mniej ważną pozycję w dorobku Żeleńskiego zajmują jego cztery opery, z których trzy miały swoje prapremiery we Lwowie: *Konrad Wallenrod* – 26 lutego 1885 roku², *Janek* – 4 października 1900 roku³, oraz *Stara baśń* – 14 marca 1907 roku. Jedynie prapremiera *Goplany* nie odbyła się w tym mieście, choć przygotował ją lwowski zespół operowy. Jej pierwsze wykonanie miało miejsce w Krakowie 23 lipca 1896 roku.

Każda z oper prezentuje inny gatunek. *Konrad Wallenrod* to przykład *grand opéra*, *Goplana* jest operą liryczną⁴ (choć sam kompozytor określił ją mianem opery romantycznej), *Janek* wykazuje cechy opery realistycznej, a *Stara baśń* nawiązuje do dramatu muzycznego Wagnera. Za najlepsze dzieło sceniczne kompozytora uznaje się dziś *Goplanę*, opartą na dramacie Juliusza Słowackiego *Baladyna*. Pomimo istotnego znaczenia dla polskiej kultury muzycznej opera ta przez wiele lat nie była przedmiotem zainteresowań muzykologów. Dopiero w ostatnim okresie podjęto badania w tym zakresie. Anna Wypych-Gawrońska⁵, teatrolog, zajęła się porównaniem libretta Ludomiła Germana z dramatem Juliusza Słowackiego, a także recepcją prasową pierwszych premier *Goplany*. Grzegorz Zieziula⁶ w sposób dogłębny omówił genezę opery oraz wydarzenia związane z kolejnymi premierami i próbami wystawienia dzieła na scenach zagranicznych. Przedstawił również opinie ówczesnych krytyków na temat samego dzieła, poruszając przy tym kwestię motywów przewodnich i problem ludowości w operze. Przybliżył ponadto twórczość operową końca wieku, umieszczając *Goplanę* w gronie oper lirycznych. Z kolei Michał Jaczyński⁷ zajął się recepcją opery od jej krakowskiej prapremiery do przedstawień roku 1900.

W powyższych pracach więcej miejsca poświęcono recepcji, a mniej samej analizie dzieła. Celem niniejszego artykułu jest w szczególności uzupełnienie informacji dotyczących warsztatu kompozytorskiego Władysława Żeleńskiego. Omówione zostaną przede wszystkim zagadnienia, które do tej pory nie były poruszane, a te, o których była już mowa we wcześniejszych opracowaniach, zostaną pogłębione.

¹ A. Zwierzycka, *Pieśni solowe Władysława Żeleńskiego*, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2016, s. 8.

² Prapremiera odbyła się na scenie Teatru im. hr. Skarbka.

³ Prapremiera uświetniła uroczystość otwarcia nowego gmachu Teatru Miejskiego.

⁴ G. Zieziula, *Wstęp*, [w:] W. Żeleński, *Goplana (1897)*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2016, s. 106–113.

⁵ A. Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze: adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Akademia im. Jana Długosza, Częstochowa 2005, s. 83–100.

⁶ G. Zieziula, dz. cyt.; tegoż, *Wokół opery „Goplana” Władysława Żeleńskiego: pytania o genezę i styl*, [w:] *O Słowackim – „umysły ludzi różne”*, red. U. Makowska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2009, s. 127–148.

⁷ M. Jaczyński, *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857–1939*, Musica Iagellonica, Kraków 2017, s. 116–150.

Architektonika

W *Goplanie* nie ma typowego dla opery romantycznej podziału na numery. Zbudowana jest ona z trzech aktów podzielonych na sceny. Tak więc scena staje się podstawową jednostką konstrukcyjną, a nie jednym z numerów formy operowej. Nie jest to jednak scena typu wagnerowskiego, ponieważ w jej ramach występują wyraźnie oddzielone i zamknięte całości. Zwykle jest ona wieloodcinkowa, a jej rozczłonkowanie nie następuje z trudnością, ponieważ jest ono podkreślane przez samego kompozytora nie tylko zmianą tempa czy tonacji, ale także poprzez wprowadzenie pauz. Poszczególne odcinki dodatkowo różnią się między sobą metrum, dynamiką, artykulacją i typem melodyki. W scenie mogą wystąpić również większe, zamknięte całości. Żeleński nie nazywa ich arią czy pieśnią, choć wykazują one cechy typowe dla tych gatunków (na przykład aria Goplany z pierwszej sceny I aktu czy romans Kirkora z trzeciej sceny aktu I). Wśród nich odnaleźć można pieśni charakterystyczne dla opery romantycznej – piosenkę ludową, romans, pieśń biesiadną, modlitwę. Pod względem formalnym pieśni prezentują budowę zwrotkową lub zwrotkową z refrenem, natomiast arie formę reprzyzową – wieloczęściową ABCA₁ lub trzyczęściową ABA₁.

Sceny są silnie związane z fabułą, odzwierciedlają odmienną sytuację sceniczną, ale w sensie ciągu treściowego łączą się w większe całości (co wiąże się ze zmianą miejsca akcji). Różnią się między sobą obsadą wykonawczą – mogą się w nich pojawić głosy solowe, chór, balet. Głosy solowe prowadzone są w dwojaki sposób – śpiewają wymiennie na zasadzie dialogu, w którym bierze udział od dwóch do sześciu osób, lub równocześnie, tworząc duety, tercety, kwartety i kwintety. W całej operze dominują dialogi, ale poza nimi w scenie pojawiają się też inne elementy formy operowej. Często z głosami solowymi współdziała chór, który zdwaja ich partię lub dopowiada na zasadzie dialogu. Dotyczy to zarówno ansambli, jak i występów solowych. Istnieją również sceny, które zawierają zamknięte partie chóralne, na przykład żeński chór duchów (akt II scena 3), męski chór rycerzy (akt I scena 3) czy mieszany chór wieśniaków (akt II scena 6). Chóry przede wszystkim biorą czynny udział w akcji, ale również pełnią funkcję komentującą (akt I scena 1, akt II scena 3).

Scen z dłuższymi samodzielnymi partiami instrumentalnymi i baletowymi jest niewiele. Należy do nich czwarta scena II aktu, zawierająca instrumentalne *Intermezzo*, szósta scena III aktu z rozbudowanymi tańcami i śpiewami orszaku duchów Grabca, a także *Krakowiak* z finału aktu II, który został dopisany dla sceny warszawskiej⁸. Każdy akt rozpoczyna się instrumentalnym wstępem. Opera nie ma uwertury, istnieje tylko krótka przygrywka orkiestrowa bezpośrednio powiązana z I aktem opery.

⁸ Więcej informacji na temat ustępów instrumentalnych można odnaleźć w: G. Zieziula, *Wokół opery...*, s. 133–134; tegoż, *Wstęp...*, ss. 59, 69, 133–135.

W *Goplanie* spełniają się teoretyczne założenia Żeleńskiego, który w kształtowaniu melodii piosenek ludowych i arii preferuje zasadę szeregowania, budowę okresową i symetrię. W swoim podręczniku zatytułowanym *Nauka harmonji oraz pierwszych zasad kompozycji* pisze:

każda melodia powinna się trzymać pewnej symetrii w swym pochodzie, jeżeli ma być zadawalniająca dla ucha⁹,

a dalej stwierdza, że:

najbardziej [...] zaokrągloną i zadowalającą poczucie estetyczne [formą] jest kompozycja złożona z trzech części¹⁰.

Takie umiłowanie porządku i symetrii wpływało z pewnością z zamiłowania do muzyki klasycznej, które rozbudził w Żeleńskim praski nauczyciel fortepianu Aleksander Dreyschock¹¹, lecz – być może – także z obsesyjno-kompulsywnej osobowości kompozytora¹². Na przestrzeni całej opery można zauważyć zasadę powtarzania. Częste powtarzanie motywów, fraz i większych jednostek architektonicznych, powtarzanie swobodnie konstruowanych, nieregularnych, poszerzanych lub skracanych zdań i okresów, daje w rezultacie efekt symetrii i to właśnie wiąże Żeleńskiego z tradycją muzyki klasycyzmu i wczesnego romantyzmu. Czerpie on z doświadczeń twórczych kompozytorów tego okresu, a świadczą o tym między innymi nazwiska, na jakie powołuje się w swoich podręcznikach – Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Schumann.

Muzyczna charakterystyka środowisk i postaci

W libretcie, podobnie jak w dramacie, występują trzy światy – trzy środowiska, tak bardzo charakterystyczne dla romantyzmu: świat rycerstwa związany z Kirkorem, Kostrynem i rycerzami, świat fantastyki – świat Goplany, Skierki, Chochlika i duchów oraz świat ludu reprezentowany przez Grabca, Alinę, Balladynę, Wdowę i wieśniaków. Żeleński w sposób mistrzowski charakteryzuje środowiskami muzycznymi zarówno te trzy środowiska, jak i poszczególne postacie.

Świat rycerstwa najlepiej oddaje instrumentacja – wykorzystanie pełnego brzmienia orkiestry. Szczególnie ważną rolę odgrywają tu instrumenty dęte blaszane i perkusyjne, zwraca ponadto uwagę fanfarny motyw trąbek grany na scenie przez rycerzy z myśliwskiego orszaku Kirkora. Partie Kostryna i rycerzy charakteryzują się energią, werwą i zdecydowaniem, co uzyskane jest, poza instru-

⁹ W. Żeleński, G. Roguski, *Nauka harmonji oraz pierwszych zasad kompozycji*, wyd. 2, Gebethner i Wolff, Warszawa 1899 (G. Gebethner i Spółka, Kraków 1899), s. 267.

¹⁰ Tamże, s. 282.

¹¹ J. Reiss, *Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914*, t. 1, nakładem Tow. Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, Kraków 1939, s. 105.

¹² A. Zwierzycka, dz. cyt., s. 47–58.

mentacją, także innymi czynnikami, między innymi: marszową rytmiką, dynamiką *forte* (dochodzącą w punktach kulminacyjnych do *fortissimo*), licznymi akcentami i takimi określeniami wykonawczo-wyrazowymi, jak: *ben deciso*, *marcato*, *con brio*. Do oddania tego charakteru przyczyniają się również jednoznacznie określone tonacje (A-dur, D-dur) i prosta harmonika.

W nieco odmienny sposób potraktowana jest przez Żeleńskiego postać Kirkora, związana w librecie wyłącznie z wątkiem miłosnym. Kirkor wykonuje bowiem romans o śpiewnej, kantylenowej melodyce, w dynamice *piano*, z określeniami wyrazowymi *dolce*, *espressivo*. Towarzyszy mu mały skład instrumentalny z wysuniętym na czoło obojem, który dodatkowo podkreśla liryczny charakter tej pieśni. Zdzisław Jachimecki zalicza ten fragment do najpiękniejszych partii tenorowych w polskim repertuarze¹³.

Świat fantastyki wyróżnia przede wszystkim instrumentacja, artykulacja i dynamika. Wszystkie postacie tego świata zasadniczo charakteryzowane są w sposób podobny, choć każda z nich posługuje się własnym językiem muzycznym. Tajemniczy świat fantastyki związany jest z delikatnym towarzyszeniem instrumentalnym, z harfą, trójkątem, z artykulacją *pizzicato*, z dynamiką *piano* lub *pianissimo* oraz określeniami wykonawczo-wyrazowymi: *leggiero*, *dolce*, *scherzando*.

Goplana – jako królowa jeziora Gopło – śpiewa kantylenowe arie z elementami koloratury w tempie umiarkowanym i metrum trójdzielnym (aria z drugiej sceny I aktu jest walcem). Instrumentem związanym z tą postacią jest harfa. Skierka i Chochlik, dwa figlarne duszki, scharakteryzowani są przede wszystkim za pomocą artykulacji, melodii w drobnych wartościach rytmicznych wykonanych *staccato*. W partii orkiestry, w instrumentach smyczkowych, wprowadzone są ponadto tłumiki i artykulacja *pizzicato*, a instrumentem charakterystycznym jest obok harfy i talerzy – trójkąt. Partie chóralne (partie duchów), w przeciwieństwie do partii Skierki i Chochlika, cechuje ścisła artykulacja *legato*.

Świat ludu często charakteryzowany jest przez Żeleńskiego stylizowanymi melodiami ludowymi. Punktem wyjścia dla kompozytora były melodie zebrane przez Kolberga. Nie cytował ich jednak dosłownie, lecz poddawał artystycznej stylizacji, co potwierdza wypowiedź samego Żeleńskiego:

Materiał surowy przeinaczałem według moich upodobań. Tak było na przykład z Goplaną. Libretto przeczytałem Kolbergowi, który wskazywał mi tomy odnośne i tytuły melodii, odpowiadających danym sytuacjom. „Nie kopiuj” – dodawał – „nie bierz żywcem, tylko się tym nastrój i pisz według siebie¹⁴.

Zazwyczaj są to proste piosenki o budowie okresowej, z powtarzalnością fraz i motywów, z rytmiką typową dla tańców polskich – mazura, oberka czy krakowiaka. Napisane są w wyraźnie określonych tonacjach systemu dur-moll (G-dur,

¹³ Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński*, wyd. 2, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, s. 62.

¹⁴ Fa-sol, *Z Filharmonii. W gabinecie dyrektora. Władysław Żeleński*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902, nr 968, s. 182.

A-dur, a-moll, E-dur) lub w skalach modalnych (eolskiej, frygijskiej). Cechuje je prostota struktur harmoniczych, często wykorzystywane są tylko dwie funkcje – tonika i dominanta, pojawiają się też puste kwinty. Melodiom tym towarzyszy mały skład instrumentalny, zazwyczaj są to instrumenty dęte drewniane, spośród których wyróżnia się fagot, charakteryzujący rubasznego Grabca. Najdobitniejszymi przykładami muzycznymi są: piosenka Grabca z pierwszej sceny I aktu, piosenki Aliny z czwartej sceny II aktu i weselny chór wieśniaków z szóstej sceny aktu II.

Balladyna, choć pochodzi ze świata ludu, charakteryzowana jest przez Żeleńskiego w sposób odmienny, co zdeterminowane jest wizerunkiem samej postaci. Balladyna, wbrew tytułowi opery, jest główną bohaterką dramatu, postacią obdarzoną bogatą wyobraźnią, psychologicznie złożoną, stojącą na pograniczu zachowań naturalnych (dążenie do bogactwa, władzy) oraz szaleństwa i obłąkania. Partia Balladyny kształtowana jest zazwyczaj ewolucyjnie, cechuje ją melodyka recytacyjna z dużymi skokami interwałowymi, krótkie, urywane motywy, niespokojna rytmika, liczne akcenty i zróżnicowanie dynamiczne (od *pianissimo* do *forte fortissimo*). Postać Balladyny związana jest również ze stale obecnymi dysonansami, akordami zwiększonymi, zmniejszonymi, ciągłymi modulacjami. Towarzyszy jej najczęściej masywna instrumentacja, na plan pierwszy wysunięte są instrumenty nisko brzmiące (klarnet basowy, puzony, wiolonczele, kontrabasy), wykorzystany jest też niski rejestr pozostałych instrumentów.

Odmienność środków muzycznych, za pomocą których Żeleński oddaje charakter i stan psychiczny Balladyny oraz Aliny, ilustruje zestawienie w tabeli 1.

Tabela 1. Muzyczna charakterystyka postaci Balladyny i Aliny

Elementy muzyczne	Balladyna	Alina
Typ kształtowania	ewolucyjne, krótkie motywy, urywane frazy	szeregujące, często zamknięte całości, piosenki o charakterze tanecznym
Melodyka	recytacyjna, duże skoki interwałowe	śpiewna kantylena, brak dużych skoków interwałowych, postępy diatoniczne i po rozłożonym trójdźwięku
Rytmika	zróżnicowane wartości rytmiczne, rytm punktowany, pauzy, synkopy; określenie agogiczne: <i>stringendo</i>	rytmika mazurkowa, krakowia-kowa lub proste przebiegi rytmiczne
Harmonika	dysonanse, nierozwiązane dominanty, akordy zwiększone i zmniejszone, modulacje	proste struktury harmoniczne, wyraźnie określone tonacje
Dynamika	dynamika zróżnicowana: od <i>pp</i> do <i>fff</i> , najczęściej <i>f</i> i <i>ff</i> ; stopniowana lub kontrastowa na krótkich odcinkach	dynamika <i>p</i> lub <i>pp</i> ; tylko dwa razy <i>f</i> – w chwili grozy (wyciągnięcie noża i zabójstwo)

Tabela1. Muzyczna charakterystyka postaci Balladyny i Aliny (cd.)

Elementy muzyczne	Balladyna	Alina
Artykulacja i ekspresja	<i>tremolo, tremolando, marcato</i> , liczne akcenty; określenia wyrazowe: <i>appassionato, espressivo, con stretto, con gran passione, affrettando, con fuoco</i> , ze złością, z ironią, z wściekłością, szyderczo, z zapalem, z niepokojem	<i>pizzicato</i> ; określenia wyrazowe: <i>dolce, con tenerezza, leggero, con espressione, scherzando</i> , ze zdumieniem, czule, marząco, żartobliwie, z przestachem, niespokojnie
Instrumentacja	masywna; instrumenty nisko brzmiące – klarnet basowy, puzony; instrumenty perkusyjne – kotły, wielki bęben, talerze; niski rejestr instrumentów	subtelna i przejrzysta; instrumenty delikatne – rożek angielski, harfa, dzwonki, trójkąt; często śpiewa bez towarzyszenia instrumentalnego

Orkiestracja

Żeleński wykorzystuje typowy dla romantyzmu skład orkiestry, a więc: potrójną obsadę instrumentów dętych drewnianych (bez kontrafagotów), 4 rogi, 2 trąbki, 3 puzony, tubę, harfę i kwintet smyczkowy (czasami grający *divisi*). W skład instrumentów perkusyjnych wchodzi: kotły, wielki bęben, werbel, tamburyn, talerze, trójkąt, dzwonki i tam-tam. Wprowadzone są również trąbki grające na scenie i za sceną. Orkiestra pełni ważną rolę w dramacie, współdziała w tworzeniu nastroju i charakterystyce poszczególnych środowisk i postaci, ale traktowana jest w sposób tradycyjny. Partie poszczególnych grup orkiestrowych, podobnie jak w orkiestrze klasycznej, związane są z konkretnymi funkcjami – melodyczną, harmoniczną i dynamiczną. W rezultacie często prowadzi to do powstania w partii orkiestry dwóch warstw – melodycznej i harmonicznnej, albo wyłącznie tła harmonicznego. Z doświadczeń kompozytorów romantyzmu Żeleński zaczerpnął eksponowanie instrumentów *solo* i wykorzystanie ich dla celów wyrazowych, co świadczy o jego wrażliwości na barwę (na przykład wyeksponowanie harfy przed pojawieniem się Goplany w pierwszej scenie I aktu, rożka angielskiego związanego z postacią Aliny, czy trąbek w scenie z orszakiem myśliwskim Kirkora – akt I scena 3).

Felicjan Szopski, uczeń Żeleńskiego, pisząc o instrumentacji uwertur koncertowych, stwierdził, że nie była ona szczególnie pomysłowa, co wynikało z niewielkiego wgłębiania się kompozytora we właściwości poszczególnych instrumentów¹⁵. Ale przyczyna mogła być też inna, bardziej prozaiczna, a mianowicie

¹⁵ F. Szopski, *Władysław Żeleński*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1928, s. 42.

– brak zawodowej orkiestry symfonicznej. Często powtarzano słowa Żeleńskiego, który mówił:

Jakże mam pisać *divisi* altówek, kiedy jest tylko jedna?¹⁶.

W *Goplanie* orkiestra podporządkowana jest partiom wokalnemu, które wysunięte zostają na plan pierwszy. Najważniejszym środkiem wyrazu staje się melodia, co wynika z postawy twórczej kompozytora. W swoim podręczniku, zatytułowanym *Nauka pierwszych zasad muzyki*, Żeleński pisał:

Melodia to następstwo dźwięków muzycznych gładko do ucha wpadających, a ujętych w pewien porządek rytmiczny. [...] Podstawą jej zawsze był głos ludzki i dlatego przedstawicielką jest głównie uczuć serca. [...] Właściwością muzyki wokalnej jest ścisłe połączenie ze słowami, które jej nadają wyraz i charakter [...] [głównym bowiem celem sztuki muzycznej] jest uplastycznienie muzyką myśli, zawartych w słowach¹⁷.

Dodać do tego należy, że partie wokalne w *Goplanie* przepojone są liryzmem, który cechuje wiele dzieł Żeleńskiego, nie tylko tę operę, i stanowi *differentia specifica* całej twórczości kompozytora.

Technika tematów przypomnieniowych

Niektórzy autorzy – Tomkowicz, Biernacki, Poliński, Kański¹⁸ – wspominają o motywach przewodnich w operze Żeleńskiego, doszukując się cech wspólnych z dramatem Wagnera. Mylnie jednak utożsamiają technikę, jaką stosuje Żeleński, z techniką motywów przewodnich¹⁹. W *Goplanie* występują różne jednostki formalne (nie tylko motyw), które odpowiadają określonym tematom w sensie treściowym. Tematy te wiążą się z osobami i przedmiotami oraz w niewielkim stopniu z uczuciem i sytuacją. Pełnią one jedynie rolę przypomnienia, przyczyniając się do integracji muzyki w dramacie, ale nie tworzą nieprzerwanego toku muzyczno-dramaturgicznego, jak to ma miejsce u Wagnera. Z tego powodu trafniejsze wydaje się użycie terminu **technika tematów przypomnieniowych**, a nie technika motywów przewodnich. **Tematom** odpowiadają w *Goplanie* nie tylko **motywy i frazy**, ale **całe melodie**, a nawet **piosenki**. Żeleński często powtarza je dosłownie lub z niewielkimi zmianami, w całości lub fragmentarycznie. Modyfikuje melikę,

¹⁶ Tamże, s. 43.

¹⁷ W. Żeleński, *Nauka pierwszych zasad muzyki*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1898, ss. 4, 5.

¹⁸ S. Tomkowicz, *Goplana. Opera Władysława Żeleńskiego*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1896, nr 670, s. 366, nr 671, s. 379–383; S. Tomkowicz, *Goplana. Opera Żeleńskiego*, „Przegląd Polski” 1896, nr 363, s. 449–463; M. Biernacki, *Goplana*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1898, nr 746, s. 26–30; A. Poliński, *Goplana. Opera Władysława Żeleńskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 3, s. 53–55; J. Kański, *Władysław Żeleński – Goplana*, [w:] *Przewodnik operowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne Kraków 1978, s. 320–323.

¹⁹ Problematyką leitmotywów w *Goplanie* zajmują się również: G. Zieziula i M. Jaczyński (G. Zieziula *Wokół opery...*; tegoż, *Wstęp...*; M. Jaczyński, dz. cyt.).

rytm, zmienia tonację, metrum, aparat wykonawczy. Zawsze jednak zasadniczy rys tematu jest zachowany i wyraźnie czytelny. Tematów jest znacznie więcej, niż do tej pory podawano. Pojawiają się przede wszystkim w partii wokalne lub wokalo-instrumentalne. Pod tym względem można podzielić je na cztery grupy:

- I. występujące wyłącznie w partii instrumentalnej;
- II. występujące wyłącznie w partii wokalne;
- III. po raz pierwszy ukazane w partii wokalne, a w dalszych wystąpieniach w partii instrumentalnej lub wokalne;
- IV. po raz pierwszy ukazane w partii wokalne i instrumentalnej, a w kolejnych wystąpieniach prezentowane albo na tej samej zasadzie, albo wyłącznie w partii wokalne lub wyłącznie w partii instrumentalnej.

Tematy, ich zróżnicowaną postać architektoniczną i zastosowaną technikę przypomnień w sposób lapidarny prezentuje tabela 2.

Tabela 2. Technika tematów przypomnieniowych

Grupa	Temat	Jednostka architektoniczna	Technika przypomnieniowa	Miejsce wystąpienia
I	konkursu	motyw	motyw – powtórzenie dosłowne, poszerzone, skrócone, zmiany meliczne, rytmiczne, tonalne, kolorystyczne	Akt I scena 4, 5 Akt II scena 4 Akt III scena 1, 4, 7
	Baladyny	motyw	motyw – zmiany rytmiczne, tonalne, kolorystyczne	Akt II scena 4 Akt III scena 1
	rany po nożu	motyw	motyw – zmiany rytmiczne, tonalne	Akt II scena 4 Akt III scena 4
II	Choćlika	piosenka	całość – ograniczenie i zwiększenie ilości motywów, zmiany meliczne, rytmiczne, tonalne, kolorystyczne; fragment melodii – zmiany meliczne	Akt I scena 4, 5 Akt II scena 4 Akt III scena 7
	Goplany	aria	fragment melodii – zmiany metryczne, tonalne; poprzednik – powtórzenie dosłowne, następnik – zmiany meliczne, rytmiczne	Akt I scena 2 Akt II scena 2
III	malin	piosenka	całość – opuszczanie dźwięków, zmiany tonalne; zdanie – powtórzenie dosłowne, skrócone, zmiany melodyczno-rytmiczne, metryczne, tonalne, kolorystyczne; fraza – zmiany meliczne, rytmiczne, przekształcenia melodyczno-rytmiczne, zmiany metryczne, tonalne, dynamiczne, kolorystyczne	Akt II scena 4 Akt III scena 1, 4, 7
	Grabca	piosenka	fragment melodii – powtórzenie dosłowne, zmiany tonalne, kolorystyczne	Akt I scena 1 Akt II scena 5 Akt III scena 1

Tabela 2. Technika tematów przypomnieniowych (cd.)

Grupa	Temat	Jednostka architektoniczna	Technika przypomnieniowa	Miejsce wystąpienia
IV	Aliny	melodia	całość – powtórzenie poszerzone, zmiany meliczne, tonalne, kolorystyczne	Akt I scena 4, 5
	wierzby	melodia	całość – zmiany tonalne; faza – powtórzenie dosłowne, zmiany rytmiczne, tonalne; motyw – zmiany rytmiczne, tonalne	Akt II scena 2, 4 Akt III scena 6, 7, 9 (praźródło: akt I scena 1)
	miłości Kirkora	romans z instrumentalnym wstępem	całość – redukcja poszczególnych dźwięków, skrócenie; fragment melodii – powtórzenie dosłowne, zmiany meliczne, melodyczno-rytmiczne, tonalne, kolorystyczne; motyw – powtórzenie dosłowne, zmiany meliczne, melodyczno-rytmiczne, metryczne, tonalne, kolorystyczne	Akt I scena 3, 4 Akt II scena 6 Akt III scena 1

Podsumowanie

Goplana należy do grona oper lirycznych²⁰, ale sam kompozytor określił ją mianem opery romantycznej, choć napisał ją pod koniec XIX wieku. Jej „romantyzm” przejawia się nie tylko w treści libretta, ale widoczny jest również w środkach muzycznych, które nie są nowatorskie. „Romantyczny” jest chociażby skład orkiestry i sposób jej potraktowania. Natomiast architektonika *Goplany* jest typem pośrednim między operą romantyczną a dramatem wagnerowskim. Żeleński z dramatu Wagnera przejmuje jedynie cechy zewnętrzne – to jest rezygnację z podziału na numery, ale w konstrukcji sceny pozostaje wierny tradycji opery romantycznej. To samo dotyczy leitmotywów. Z muzyki Wagnera przejęta zostaje sama idea łączenia opery materiałem tematycznym, a nie technika kompozytorska. Żeleńskiego od Wagnera różni także to, że technikę tematów przypomnieniowych stosuje przede wszystkim w partii wokalne i partiach wokально-instrumentalnych, a nie wyłącznie w partii instrumentalnej.

Edmund Walter w tekście jubileuszowym poświęconym Żeleńskiemu tak tłumaczył stosunek kompozytora do Wagnera:

Żeleński nie umiał [...] bezkrytycznie przyjąć wszystkiego od Wagnera – na to był zbyt inteligentny i zbyt Polakiem i zrozumiał, że zasady Wagnera nie dadzą się żywcem przeschęścić na glebę polską, że jest to muzyka mająca zbyt dużo pierwiastka czysto germańskiego, aby się na gruncie naszym należycie przyjąć. Rozumiał i odczuwał, że dusza pol-

²⁰ Zob. G. Zieziula, *Wstęp...*, s. 106–113.

ska zawsze łączyła do szerokiej kantyleny włoskiej, że nie lubi zbytku polifonii, która przeszkadza w bezpośrednim odczuwaniu melodii, i że lubuje się bardziej w zamkniętych, wyklarowanych formach, choćby z uszczerbkiem ciągłości dramatycznej²¹.

A sam kompozytor mówił:

Wagnera jako kompozytora cenię wysoko, w zdumienie mnie wprowadza jego wielkość, ale wagneryzmem nie zachwycałem się wcale²².

Żeleński miał duszę romantyka. Uważał, że dzieło powinno być „z serca do serca płynące”²³. Dlatego cenił bardziej Verdiego niż Wagnera. O włoskim kompozytorze wypowiedział się w taki oto sposób:

[Verdi] znalazł drogę najwłaściwszą, działając na serca, wzruszając słuchaczy i budząc w nich czyste uczucia²⁴.

* * *

Goplana po triumfalnej prapremierze krakowskiej wystawiona została wkrótce na scenie lwowskiej i warszawskiej, gdzie również odniosła sukces. Postanowiono więc pokazać operę publiczności europejskiej. Podejmowano próby wystawienia dzieła w Wiedniu, Pradze, Zagrzebiu i Bratysławie, ale żadna z nich nie została zrealizowana²⁵. Podobnie było z innymi dziełami. Choć cieszyły się dużym uznaniem i bywały nagradzane, to swym oddziaływaniem nie wykroczyły nigdy szerzej poza granice ziem polskich, a na początku XX wieku zostały przyćmione przez osiągnięcia kompozytorów nowej generacji, z Karłowiczem i Szymanowskim na czele.

Dopiero w ostatnim okresie wzrosło zainteresowanie twórczością Żeleńskiego, w tym operą *Goplana*. Po kilkudziesięciu latach nieobecności na scenie, ukazała się ona na deskach Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie w październiku 2016 roku i została przyjęta przez światową krytykę z ogromnym uznaniem. A w maju 2017 roku została uhonorowana w Londynie prestiżową statuetką International Opera Awards w kategorii: dzieło na nowo odkryte. Spełniło się też marzenie Żeleńskiego – operę, dzięki transmisji internetowej i platformie streamingowej www.theoperaplatform.eu, mogła obejrzeć publiczność w całej Europie.

²¹ E. Walter, *Władysław Żeleński (sylwetka jubileuszowa)*, „Gazeta Lwowska” 1912, nr 274; cyt. za: M. Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Koncepcje i zagadnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002, s. 533.

²² W. Żeleński, *W pięćdziesiątą rocznicę zgonu*, [w:] *Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie*, red. M. Tomaszewski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964, s. 72.

²³ Fa-sol, dz. cyt.

²⁴ W. Żeleński, *Józef Verdi*, „Przegląd Polski” 1901, t. 140, s. 258.

²⁵ G. Zieziula, *Wstęp...*, s. 71–87.

Bibliografia

Opracowania

- Dziadek Magdalena, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Koncepcje i zagadnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002.
- Jachimecki Zdzisław, *Władysław Żeleński*, wyd. 2, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987.
- Jaczyński Michał, *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857–1939*, Musica Iagellonica, Kraków 2017
- Reiss Józef, *Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914*, t. 1–2, nakładem Tow. Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, Kraków 1939.
- Szopski Felicjan, *Władysław Żeleński*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1928.
- Wypych-Gawrońska Anna, *Literatura w operze: adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Akademia im. Jana Długosza, Częstochowa 2005.
- Zieziula Grzegorz, *Wokół opery „Goplana” Władysława Żeleńskiego: pytania o genezę i styl*, [w:] *O Słowackim – „umysł ludzi różne”*, red. U. Makowska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2009, s. 127–148.
- Zieziula Grzegorz, *Wstęp*, [w:] W. Żeleński, *Goplana (1897)*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2016, s. 11–161.
- Zwierzycka Agnieszka, „Goplana” – opera romantyczna Władysława Żeleńskiego, [w:] *Wokalistyka i pedagogika wokalna*, „Zeszyt Naukowy” nr 81, red. E. Sasiadek, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2001, s. 142–149.
- Zwierzycka Agnieszka, *Goplana Władysława Żeleńskiego*, [maszynopis pracy magisterskiej] Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1990.
- Zwierzycka Agnieszka, *Pieśni solowe Władysława Żeleńskiego*, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2016.
- Żeleński Władysław, *Nauka pierwszych zasad muzyki*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1898.
- Żeleński Władysław, *W pięćdziesiątą rocznicę zgonu*, [w:] *Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie*, red. M. Tomaszewski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964, s. 68–72.
- Żeleński Władysław, Roguski Gustaw, *Nauka harmonji oraz pierwszych zasad kompozycji*, wyd. 2, Gebethner i Wolff, Warszawa 1899 (G. Gebethner i Spółka, Kraków 1899).

Artykuły

- Biernacki Michał Marian, *Goplana*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1898, nr 746, s. 26–30.

- [Fa-sol], *Z Filharmonii. W gabinecie dyrektora. Władysław Żeleński*, „Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne” 1902, nr 968, s. 182.
- Poliński Aleksander, *Goplana. Opera Władysława Żeleńskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 3, s. 53–55.
- Tomkowicz Stanisław, *Goplana. Opera Władysława Żeleńskiego*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1896, nr 670, s. 366, nr 671, s. 379–383.
- Tomkowicz Stanisław, *Goplana. Opera Żeleńskiego*, „Przegląd Polski” 1896, nr 363, s. 449–463.
- Żeleński Władysław, *Józef Verdi*, „Przegląd Polski” 1901, t. 140, s. 250–267.

Przewodniki, hasła encyklopedyczne

- Kański Józef, *Władysław Żeleński – Goplana*, [w:] *Przewodnik operowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1978, s. 320–323.
- Negrey Maciej, *Żeleński Władysław*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 12: *W–Ż*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2012, s. 392–401.

Agnieszka ZWIERZYCKA

The Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław (Poland)

***Goplana* by Władysław Żeleński. A few remarks on the style of the opera**

Abstract

In November 2016, the National Theatre in Warsaw staged *Goplana* by Władysław Żeleński for the first time after its long absence from the stage. The opera was received with great acclaim by the critics worldwide, and in May 2017 it was granted an award at International Opera Awards in London in the category “rediscovered work.” This surprised not only Polish music lovers but also musicians, as the belief that Żeleński was a conservative composer whose works are a remnant of a bygone era had become widespread. This view had been shared by several generations and could not be verified since the composer’s pieces were very rarely performed, perhaps with the exception of his early works – the concert overture *W Tatrach* [*In the Tatra Mountains*] and a few songs. It was only recently that research on his oeuvre has been undertaken. The present article is aimed at providing additional information concerning the composing technique of Władysław Żeleński.

Keywords: Władysław Żeleński, *Goplana*, lyric opera, opera in Poland.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.06>

Agnieszka ZWIERZYCKA

<https://orcid.org/0000-0003-2247-439X>

The Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław (Poland)

Goplana by Władysław Żeleński. A few remarks on the style of the opera

Translation of the article published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.05>)

Abstract

In November 2016, the National Theatre in Warsaw staged *Goplana* by Władysław Żeleński for the first time after its long absence from the stage. The opera was received with great acclaim by the critics worldwide, and in May 2017 it was granted an award at International Opera Awards in London in the category “rediscovered work.” This surprised not only Polish music lovers but also musicians, as the belief that Żeleński was a conservative composer whose works are a remnant of a bygone era had become widespread. This view had been shared by several generations and could not be verified since the composer’s pieces were very rarely performed, perhaps with the exception of his early works – the concert overture *W Tatrach* [*In the Tatra Mountains*] and a few songs. It was only recently that research on his oeuvre has been undertaken. The present article is aimed at providing additional information concerning the composing technique of Władysław Żeleński.

Keywords: Władysław Żeleński, *Goplana*, lyric opera, opera in Poland.

Władysław Żeleński is among the most prominent Polish composers of the second half of the nineteenth century. His composing oeuvre is abundant in nearly all genres and musical forms that were being created at that time, starting from solo pieces through chamber compositions and ending with symphonies and operas. However, it is his songs and operas that are believed to be the most significant. In these genres, the composer demonstrated the main feature of his style –

Date of submission: 10.12.2019

Review 1 sent/returned: 14.12.2019/14.12.2019

Review 2 sent/returned: 14.12.2019/15.12.2019

Review 3 sent/returned: 11.01.2020/13.01.2020

Date of acceptance: 20.01.2020

lyricism. His songs, of which he wrote more than ninety, are marked by stylistic diversity, extensive range of genres and brilliant composing technique as well as formal mastery¹.

No less important position in Żeleński's oeuvre is occupied by his four operas, three of which were premiered in Lviv: *Konrad Wallenrod* on 26 January 1885², *Janek* on 4 October 1900³ and *Stara baśń* [*An Ancient Tale*] on 14 March 1907. Only *Goplana* was not premiered in this city although it was prepared by the Lviv opera group. It was performed for the first time in Cracow on 23 July 1896.

Each of Żeleński's operas represents a different genre. *Konrad Wallenrod* is an example of *grand opéra*, *Goplana* is a lyric opera⁴ (although Żeleński called it a Romantic opera), *Janek* has the features of a realistic opera, while *Stara Baśń* is a reference to Wagner's musical drama. *Goplana* is thought to be the composer's best piece written for the stage; it is based on Juliusz Słowacki's drama *Balladyna*. Despite its significance for Polish musical culture, the opera has been ignored by musicologists for many years. It was only recently that it started being researched. Anna Wypych-Gawrońska⁵, an expert in the field of theatre, compared Ludomił German's libretto with Juliusz Słowacki's drama and examined the press reception of the first stagings of *Goplana*. Grzegorz Zieziula⁶ comprehensively discussed the origins of the opera, the circumstances surrounding its subsequent premieres and the attempts at staging it abroad. He also presented the views of contemporary critics on the work itself, raising the subject of its leitmotifs and folk character. Furthermore, he discussed the opera works of the end of the century, counting *Goplana* among lyric operas. On the other hand, Michał Jaczyński⁷ investigated the reception of the opera from its first premiere in Cracow to the performances in 1900.

The above-mentioned works are more focused on the reception of the piece than its analysis. The aim of this article is to provide more information concerning Władysław Żeleński's composing technique. It discusses the issues that have not been raised so far, and the ones that have already been studied will be considered at length.

¹ A. Zwierzycka, *Pieśni solowe Władysława Żeleńskiego*, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2016, p. 8.

² It was premiered at the Count Skarbek Theatre.

³ The premiere was held on the opening of the new building of the Municipal Theatre.

⁴ G. Zieziula, *Wstęp*, [in:] W. Żeleński, *Goplana* (1897), Warszawa 2016, pp. 106–113.

⁵ A. Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze: adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2005, pp. 83–100.

⁶ G. Zieziula, op. cit.; idem, *Wokół opery „Goplana” Władysława Żeleńskiego: pytania o genezę i styl*, [in:] *O Słowackim – „umysły ludzi różne”*, ed. U. Makowska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2009, pp. 127–148.

⁷ M. Jaczyński, *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857–1939*, Musica Iagellonica, Kraków 2017, pp. 116–150.

Structure

Goplana is not divided into numbers, which is typical for the Romantic opera. It consists of three acts divided into scenes. Thus, the scene becomes the basic structural unit and not one of the numbers of the opera form. It is not, however, a scene of the Wagnerian type because it clearly consists of separate, self-contained wholes. It is usually multi-sectional and the division does not pose any problems as it is emphasized not only by the changes of tempo or key but also by the use of rests. The individual fragments differ in terms of metre, dynamics, articulation and melody type. A scene may also include larger, self-contained wholes. Żeleński does not call them arias or songs, although they clearly show typical features of these genres (for example *Goplana*'s aria from the first scene of act I or Kirkor's romance from the third scene of act I). They might be songs characteristic of the Romantic opera – a folk song, romance, drinking song or prayer. The songs are set in a strophic form or in a strophic form with a refrain, while the arias are in the reprise form – multipartite ABCA₁ or tripartite ABA₁.

The scenes are strongly connected with the plot; they reflect a different dramatic situation, but in the sense of a sequence of events, they are combined to create greater entirety (which results in a change of the place of action). They differ in terms of the cast of performers – solo voices, choir and ballet may all appear in them. The solo voices are conducted in two ways – they either sing in turns, resembling a dialogue involving from two to six people, or simultaneously, creating duets, trios, quartets and quintets. The entire opera is dominated by dialogues, yet other elements of the opera form appear apart from them. The solo voices often sing together with the choir, which doubles their part or interjects in the form of a dialogue. This concerns both ensembles and solo performances. Scenes that include self-contained choral parts are also present, for example the female choir of ghosts (act II scene 3), the male choir of knights (act I scene 3) or the mixed choir of peasants (act II scene 6). The choirs primarily take active part in the plot, but they also perform the commenting function (act I scene 1, act II scene 3).

There are few scenes with longer independent instrumental and ballet parts. They include the fourth scene of act II, which contains an instrumental *Intermezzo*, the sixth scene of act II, with elaborate dances and the singing of Grabiec's procession of ghosts, as well as the *Krakowiak* from the finale of act II, which was added for the Warsaw stage⁸. Each act begins with an instrumental introduction. The opera does not include an overture; there is only a short orchestral prelude that is directly connected with act I.

In *Goplana*, Żeleński implements his theoretical principles: he shapes the melody of folk songs and arias by ordering sections, showing preference for pe-

⁸ More information about the instrumental sections may be found in: G. Zieziula, *Wokół opery...*, pp. 133–134; idem, *Wstęp...*, pp. 59, 69, 133–135.

riodic structure and symmetry. In his handbook entitled *Nauka harmonji oraz pierwszych zasad kompozycji* [*The study of harmony and basic principles of composition*] he writes: ‘Each melody should have certain symmetry if it is to satisfy the soul,’⁹ and adds that ‘the most [...] rounded and aesthetically satisfying [form] is a composition consisting of three parts.’¹⁰ Such a preference for order and symmetry certainly arose from the love of classical music that Alexander Dreyschock¹¹, Żeleński’s piano teacher in Prague, planted in him, but perhaps also from the composer’s obsessive-compulsive personality¹². What can be noticed throughout the whole opera is repetition. The frequent repetition of motifs, phrases and larger structural units, the repetition of freely constructed, irregular, lengthened or shortened, phrases and periods results in symmetry, and this is what links Żeleński with the tradition of classical and early-Romantic music. He draws on the creative experience of the composers of those periods, which is confirmed by the names that he cites in his handbooks – Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Schumann.

Musical characterization of environments and characters

In the libretto, just like in the drama, there are three worlds – three environments so characteristic of Romanticism: the world of knighthood connected with Kirkor, Kostryn and knights, the world of fantasy – of Goplana, Skierka, Chochlik [Goblin] and spirits, and the world of the people represented by Grabiec, Alina, Balladyna, the Widow and peasants. Those three environments as well as individual characters are characterized in a masterly way by means of music.

The world of knighthood is best invoked by means of instrumentation – the use of full orchestra sound. A particularly important role is played by brass and percussion instruments; an attention-drawing element is also the trumpet fanfare played by the knights from Kirkor’s hunting procession. The parts of Kostryn and the knights are full of energy, verve and resoluteness, which the composer achieves by means of instrumentation, but also other elements such as marching rhythm, *forte* dynamics (reaching *fortissimo* at culmination moments), numerous accents and performance and expression markings, e.g. *ben deciso*, *marcato*, *con brio*. The character of music is also emphasized by its bright keys (A major and D major) and simple, uncomplicated harmony. These features are present throughout the whole third scene of the second act.

The character of Kirkor, connected in the libretto only with a love story, is treated by Żeleński in a slightly different way. Kirkor sings a melodious, cantilena

⁹ W. Żeleński, G. Roguski, *Nauka harmonji oraz pierwszych zasad kompozycji*, 2nd edition, Warszawa 1899, p. 267.

¹⁰ *Ibidem*, p. 282.

¹¹ J. Reiss, *Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914*, vol. 1, p. 105.

¹² A. Zwierzycka, *op. cit.*, pp. 47–58.

romance in *piano* dynamics with expressive markings of *dolce*, *espressivo*. It is accompanied by a small group of instruments with the oboe leading the way and additionally emphasizing the lyrical character of the song. Zdzisław Jachimecki rated this fragment among the most beautiful tenor parts in the Polish repertoire¹³.

The world of fantasy is distinct from other environments thanks to the instrumentation, articulation and dynamics used by the composer. All characters of this world are generally characterized in a similar way, although every one of them has its own musical language. The mysterious world of fantasy is connected with a delicate instrumental accompaniment including harp and triangle, with *pizzicato* articulation, *piano* or *pianissimo* dynamics and such expressive markings as *legiero*, *dolce*, *scherzando*.

Goplana, the queen of the Gopło lake, sings cantilena arias with coloratura elements in a moderate tempo and triple metre (the aria from the second scene of act I is a waltz). The instrument accompanying this character is the harp. Skierka and Chochlik, two mischievous spirits, are characterized mainly by means of articulation and the melody consisting of short rhythmic values performed *staccato*. The orchestra part includes the use of mutes and *pizzicato* articulation in string instruments, and the distinctive instrument, apart from the harp and cymbals – is the triangle. Contrary to the parts of Skierka and Chochlik, the choral parts (spirits) are characterized by consistent *legato* articulation.

The world of the people is described by means of stylized folk melodies. The melodies gathered by Kolberg became the starting point for the composer. However, he did not quote them literally but subjected them to artistic stylization, which Żeleński confirmed himself:

I transformed the original material according to my likes. That was the case with *Goplana*. I read the libretto to Kolberg, who referred me to appropriate volumes and titles that were relevant to given situations. ‘Don’t copy – he added – don’t imitate note for note, but draw inspiration and write your own music.’¹⁴

The songs are usually simple, characterized by periodic structure consisting of repeated phrases and motifs, and rhythms typical of Polish dances: mazurka, oberek and krakowiak. They have clearly defined keys (G major, A major, A minor, E major) or are based on modal scales (Aeolian, Phrygian). Their harmony is simple, often based on tonic and dominant or empty fifths. They are accompanied by a small group of instruments, usually woodwinds, with the bassoon as a distinctive instrument which characterizes hearty Grabiec. The best examples of this world are: Grabiec’s song from the first scene in act I, Alina’s song from the fourth scene in act II and the wedding peasants’ chorus from the sixth scene in act II. Although *Balladyna* comes from the world of the people, she is charac-

¹³ Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński*, 2nd ed., Kraków 1987, p. 62.

¹⁴ Fa-sol, *Z Filharmonii. W gabinecie dyrektora. Władysław Żeleński*, “Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902, no. 968, p. 182.

terized by Źeleński in a different way as she represents a different type of character. It is Balladyna who, contrary to the title of the opera, is the main character of the drama. She is a psychologically complicated character with great imagination, swaying between normal behaviour (the strive for wealth and power) and madness. Her part is developed mostly in an evolutionary manner, it consists of recitative melody with large interval leaps, short, broken motifs, restless rhythm, numerous accents and a varied range of dynamics (from *pianissimo* and *forte fortissimo*). The character of Balladyna is also connected with constantly present dissonances, augmented and diminished chords and continuous modulations. It is accompanied by a massive group of instruments with the low sounding instruments in the foreground and the low register of other instruments being also exploited.

The diversity of musical devices used by Źeleński to depict the personality and mental state of Balladyna and Alina is illustrated by table 1.

Table 1. Musical characterization of Balladyna and Alina

Musical elements	BALLADYNA	ALINA
Type of shaping	gradual, short motifs, broken phrases	sequencing, frequent self-contained entireties, dance songs
Melodic pattern	recitative, large interval leaps	melodious cantilena, no large interval leaps, diatonic and melodic triad progression
Rhythmicity	diverse rhythmical values, dotted rhythm, pauses, syncopes; tempo marking: <i>stringendo</i>	Mazurka and Krakowiak rhythmic pattern or simple rhythmic progressions
Harmonics	dissonances, unresolved dominants, augmented and diminished chords, modulations	simple harmonic structures, clearly defined key
Dynamics	diverse dynamics: from <i>pp</i> to <i>fff</i> , mostly <i>f</i> and <i>ff</i> ; gradual or contrasting in short sections	<i>p</i> or <i>pp</i> dynamics; <i>f</i> only twice – in a moment of terror (pulled out knife and murder)
Articulation and expression	<i>tremolo</i> , <i>tremolando</i> , <i>marcato</i> , numerous accents; expression markings: <i>appassionato</i> , <i>espressivo</i> , <i>con stretto</i> , <i>con gran passione</i> , <i>affrettando</i> , <i>con fuoco</i> , with anger, irony, fury, scorn, enthusiasm, anxiety	<i>pizzicato</i> ; expression markings: <i>dolce</i> , <i>con tenerezza</i> , <i>leggiero</i> , <i>con espressione</i> , <i>scherzando</i> , with amazement or fear, affectionately, dreamily, playfully, anxiously
Instrumentation	massive; low-sounding instruments – bass clarinet, trombones; percussion instruments – timpani, bass drum, cymbals; low register of instruments	subtle and transparent; delicate instruments – English horn, harp, glockenspiel, triangle; often sings without instrumental accompaniment

Orchestration

The orchestra instrumentation is typical of Romanticism: triple woodwinds (without contrabassoons), four horns, two trumpets, three trombones, tuba, harp and string quintet (sometimes playing *divisi*). The percussion section includes timpani, bass drum, snare drum, tambourine, cymbals, triangle, glockenspiel and tam-tam. The composer also introduces trumpets which are played on and behind the stage. The orchestra plays an important role in the drama; it helps to create the mood and characterize individual environments and characters, but it is treated in a traditional way. Just like in the classical orchestra, the individual orchestra groups have their specific melodic, harmonic and dynamic functions. As a result, the orchestra part is often divided into two layers – a melodic one and a harmonic one, or its role comes down to a harmonic background. The idea of showing up solo instruments and using them for expressive purpose was taken by Żeleński from Romantic composers and it shows his sensitivity to timbre, for example the harp shown before Goplana's entry in the first scene of act 1, the English horn accompanying Alina, or the trumpets in the scene with Kirkor's hunting procession (act I, scene 3).

Discussing the instrumentation of the composer's concert overtures, Felicjan Szopski, Żeleński's student, claimed that it was not very ingenious, which resulted from the fact that Żeleński did not go too deeply into the characteristics of individual instruments¹⁵. But there could also have been another, more prosaic reason, namely the absence of a professional symphony orchestra in Poland at the time – a situation caused by deliberate policy of the partitioners. The situation is also illustrated by Żeleński's question which has often been quoted: 'How am I to write *divisi* for violas if there is only one?'¹⁶.

In *Goplana*, the orchestra is subordinate to vocal parts which come to the fore. The most important element is melody, which results from the composer's creative attitude. In his handbook entitled *Nauka pierwszych zasad muzyki* [*The study of basic music principles*], Żeleński states that:

Melody is a sequence of sounds easily grasped by the ear and arranged in a certain rhythmic pattern. [...] It has always been based on human voice and represented the feelings of the heart. [...] The characteristic feature of vocal music is its close relation with words which give it expression and character [...]. [For the main purpose of musical art] is to bring out the thoughts contained in words by means of music¹⁷.

It should be added that vocal parts in *Goplana* are imbued with lyricism, which is a characteristic feature not only of this opera but of all Żeleński's works and thus constitutes a *differentia specifica* of his entire oeuvre.

¹⁵ F. Szopski, *Władysław Żeleński*, Warsaw 1928, p. 42.

¹⁶ *Ibidem*, p. 43.

¹⁷ W. Żeleński, *Nauka pierwszych zasad muzyki*, Warszawa 1898, pp. 4, 5.

Technique of reminiscent themes

Some authors – such as Tomkowicz, Biernacki, Poliński, Kański¹⁸ – write about leitmotifs in Żeleński's opera, trying to find common features with Wagner's drama. They, however, wrongly equate Żeleński's technique with the technique of leitmotifs¹⁹. *Goplana* contains various structural units (not only a motif) which correspond to given themes in terms of content; those themes are related to characters and objects and only to a minor extent to feelings and situations. They are only reminiscences which contribute to the integration of the music in the drama, but they do not form a continuous musical-and-dramatic progression as was the case in Wagner's works. For that reason, it seems much more appropriate to use the term **'the technique of reminiscent themes'** rather than 'the technique of leitmotifs'. **The themes** in *Goplana* have not only their corresponding **motives** and **phrases**, but also **whole melodies** or even **songs**. They are often repeated, exactly or with minor changes, in their entirety or in fragments. Żeleński modifies the melics and rhythm, changes the key, metre and instruments. Nevertheless, the fundamental outline of the theme is always preserved and clear. There are considerably more themes than it was previously stated. They predominantly appear in the vocal or the vocal and instrumental part. In this respect, they may be divided into four groups:

- I. occurring only in the instrumental part;
- II. occurring only in the vocal part;
- III. shown for the first time in the vocal part and then in the instrumental or vocal one;
- IV. shown for the first time in the vocal and instrumental part and then presented in the same way or only in the vocal part or only the instrumental part.

The themes, their diverse structure and the use of the technique of reminiscent themes are briefly presented in table 2.

¹⁸ S. Tomkowicz, *Goplana. Opera Władysława Żeleńskiego*, "Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1896, no. 670–671; S. Tomkowicz, *Goplana. Opera Żeleńskiego*, "Przegląd Polski" 1896, no. 363; M. Biernacki, *Goplana*, "Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1898, no. 746; A. Poliński, *Goplana. Opera Władysława Żeleńskiego*, "Tygodnik Ilustrowany" 1898, no. 3; J. Kański, *Władysław Żeleński – Goplana*, [in:] *Przewodnik operowy*, Kraków 1978.

¹⁹ The issue of *leitmotifs* in *Goplana* was also discussed by: G. Zieziula and M. Jaczyński (G. Zieziula *Wokół opery...*; idem, *Wstęp...*; M. Jaczyński, op. cit.).

Table 2. Technique of reminiscent themes

GROUP	THEME	STRUCTURAL UNIT	REMINISCING TECHNIQUE	PLACE OF OCCURRENCE
I	competition	motif	motif – literal repetition, extended, shortened; melic, rhythm, tone and tone colour changes	Act I scene 4, 5 Act II scene 4 Act III scene 1, 4, 7
	Balladyna	motif	motif – rhythm, tone and tone colour changes	Act II scene 4 Act III scene 1
	knife wounds	motif	motif – rhythm and tone changes	Act II scene 4 Act III scene 4
II	Chochlik	song	entirety – limited and increased number of motifs; melic, rhythm, tone and tone colour changes; fragment of melody – melic changes	Act I scene 4, 5 Act II scene 4 Act III scene 7
	Goplana	aria	fragment of melody – metric and tonal changes; antecedent – literal repetition; consequent – melic and rhythm changes	Act I scene 2 Act II scene 2
III	raspberries	song	entirety – omitting sounds, tone changes; sentence – literal repetition, shortened; changes of melody and rhythm, metre, tone and tone colour; phrase – melic and rhythm changes; transformations of melody and rhythm, changes of metre, tone, dynamics and tone colour	Act II scene 4 Act III scene 1, 4, 7
	Grabiec	song	fragment of melody – literal repetition, tone and tone colour changes	Act I scene 1 Act II scene 5 Act III scene 1
IV	Alina	melody	entirety – extended repetition, melic, tone and tone colour changes	Act I scene 4, 5
	willow	melody	entirety – tone changes; phrase – literal repetition, rhythm and tone changes; motif – rhythm and tone changes	Act II scene 2, 4 Act III scene 6, 7, 9 (first source: Act I scene 1)
	Kirkor's love	romance with an instrumental introduction	entirety – reduction of individual tones, shortening; fragment of melody – literal repetition, melic, rhythm and melody, tone and tone colour changes; motif – literal repetition, melic, melody and rhythm, tone and tone colour changes	Act I scene 3, 4 Act II scene 6 Act III scene 1

Summary

Goplana belongs to the group of lyric operas²⁰, but the composer himself described it as a Romantic opera, even though he wrote it at the end of the nineteenth century. Its “Romanticism” manifests itself not only in the contents of the libretto but is also visible in the musical devices used in the piece, which are not innovative. Even the composition of the orchestra and its treatment are “Romantic.” On the other hand, *Goplana*’s structure is in between the Romantic opera and Wagnerian drama. Żeleński borrowed merely the external features of Wagner’s drama, that is the resignation from the division into numbers, yet in the structure of the scene he remains faithful to the tradition of the Romantic opera. The same applies to leitmotifs. Only the idea of unifying the opera with the use of the thematic material instead of the composing technique was taken from Wagner’s music. Furthermore, Żeleński differs from Wagner in his use of the technique of reminiscent themes predominantly in the vocal part and the vocal and instrumental parts rather than only in the instrumental part.

In a jubilee text on Żeleński, Edmund Walter explains the composer’s attitude to Wagner in the following way:

Żeleński could not [...] take everything uncritically from Wagner – he was too intelligent and too Polish to do that, and he understood that Wagner’s ideas could not be transplanted directly on to the Polish ground as that music had too many purely German elements to be properly accepted there. He understood and felt that the Polish soul was always taken with the broad Italian cantilena, did not like too much polyphony, which hindered the direct experience of melody, and preferred closed, clarified forms, even at the cost of dramatic continuity²¹.

And the composer himself said:

I highly value Wagner as a composer; he amazes me with his greatness, but I am not delighted with Wagnerism at all²².

Żeleński had the soul of a Romantic. He thought that the work of art should “come from the heart, to the heart.”²³ That is why he valued Verdi more than Wagner. He said the following about the Italian composer:

[Verdi] found the most appropriate path, affecting the hearts, moving the listeners and awakening the purest emotions in them²⁴.

²⁰ See G. Zieziula, *Wstęp...*, pp. 106–113.

²¹ E. Walter, *Władysław Żeleński (sylwetka jubileuszowa)*, “Gazeta Lwowska” 1912, no. 274; quoted after: M. Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Koncepcje i zagadnienia*, Katowice 2002, p. 533.

²² W. Żeleński, *W pięćdziesiątą rocznicę zgonu*, [in:] *Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie*, ed. M. Tomaszewski, Kraków 1964, p. 72.

²³ Fa-sol, op. cit.

²⁴ W. Żeleński, *Józef Verdi*, “Przegląd Polski” 1901, vol. 140, p. 258.

* * *

After the triumphant first premiere in Cracow, *Goplana* was soon staged in Lviv and Warsaw, where it was also successful. Therefore, a decision was made to present the opera to the European audience. There were attempts to stage it at Vienna, Prague, Zagreb and Bratislava, but they all failed²⁵. The situation with other works was similar. Although they gained great recognition and received awards, their influence did not reach beyond Polish borders and, at the beginning of the twentieth century, they were overshadowed by the achievements of the new generation of composers with Karłowicz and Szymanowski in the lead.

It was only recently that the interest in Żeleński's work, including the opera *Goplana*, has grown. After several dozen years of its absence on stage, it appeared at the Polish National Opera in Warsaw in October 2016 and was received by the critics worldwide with great acclaim. In May 2017, it was granted a prestigious award at International Opera Awards in London in the category "rediscovered work." Żeleński's dream also came true – audiences throughout Europe could see the opera thanks to an internet broadcast and the streaming platform www.the-operaplatform.eu.

References

Compilations

- Dziadek Magdalena, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Koncepcje i zagadnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002.
- Jachimecki Zdzisław, *Władysław Żeleński*, 2nd edition, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987.
- Jaczyński Michał, *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857–1939*, Musica Iagellonica, Kraków 2017.
- Reiss Józef, *Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914*, vol. 1–2, nakładem Tow. Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, Kraków 1939.
- Szopski Felicjan, *Władysław Żeleński*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1928.
- Wypych-Gawrońska Anna, *Literatura w operze: adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2005.
- Zieziula Grzegorz, *Wokół opery "Goplana" Władysława Żeleńskiego: pytania o genezę i styl*, [in:] *O Słowackim – "umysły ludzi różne"*, ed. U. Makowska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2009, pp. 127–148.
- Zieziula Grzegorz, *Wstęp*, [in:] W. Żeleński, *Goplana (1897)*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2016, pp. 11–161.

²⁵ G. Zieziula, op. cit., pp. 71–87.

- Zwierzycka Agnieszka, “*Goplana*” – *opera romantyczna Władysława Żeleńskiego*, [in:] *Wokalistyka i pedagogika wokalna*, Zeszyt Naukowy no. 81, ed. E. Sądadek, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2001, pp. 142–149.
- Zwierzycka Agnieszka, *Goplana Władysława Żeleńskiego*, [typescript of master’s thesis] Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1990.
- Zwierzycka Agnieszka, *Pieśni solowe Władysława Żeleńskiego*, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2016.
- Żeleński Władysław, *Nauka pierwszych zasad muzyki*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1898.
- Żeleński Władysław, *W pięćdziesiątą rocznicę zgonu*, [in:] *Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie*, red. M. Tomaszewski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964, pp. 68–72.
- Żeleński Władysław, Roguski Gustaw, *Nauka harmonji oraz pierwszych zasad kompozycji*, 2nd edition, Warszawa: Gebethner i Wolff; Kraków: G. Gebethner i Spółka, Warszawa – Kraków 1899.

Articles

- Biernacki Michał Marian, *Goplana*, “Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1898, no. 746, pp. 26–30.
- [Fa-sol], *Z Filharmonii. W gabinecie dyrektora. Władysław Żeleński*, “Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne” 1902, no. 968, p. 182.
- Poliński Aleksander, *Goplana. Opera Władysława Żeleńskiego*, “Tygodnik Ilustrowany” 1898, no. 3, pp. 53–55.
- Tomkowicz Stanisław, *Goplana. Opera Władysława Żeleńskiego*, “Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1896, no. 670, p. 366, no. 671, pp. 379–383.
- Tomkowicz Stanisław, *Goplana. Opera Żeleńskiego*, “Przegląd Polski” 1896, no. 363, pp. 449–463.
- Żeleński Władysław, *Józef Verdi*, “Przegląd Polski” 1901, vol. 140, pp. 250–267.

Companions, encyclopaedia entries

- Kański Józef, *Władysław Żeleński – Goplana*, [in:] *Przewodnik operowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1978, pp. 320–323.
- Negrey Maciej, *Żeleński Władysław*, [in:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, vol. 12 “W–Ż”, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2012, pp. 392–401.

Agnieszka ZWIERZYCKA

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

***Goplana* Władysława Żeleńskiego. Kilka uwag o stylu opery**

Streszczenie

W październiku 2016 roku Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie wystawił, po kilkudziesięciu latach nieobecności na scenie, *Goplanę* Władysława Żeleńskiego. Opera ta została przyjęta przez światową krytykę z ogromnym uznaniem, a w maju 2017 roku została uhonorowana w Londynie statuetką International Opera Awards w kategorii: dzieło odkryte na nowo. Nagroda ta była zaskoczeniem nie tylko dla polskich melomanów, lecz także muzyków. Upowszechniła się bowiem opinia o Żeleńskim jako kompozytorze konserwatywnym, którego twórczość jest jedynie wyrazem minionej epoki. Pogląd ten był powielany przez kilka pokoleń i nie mógł zostać zweryfikowany, ponieważ utwory kompozytora były bardzo rzadko wykonywane, za wyjątkiem może jego młodzieńczego dzieła – uwertury koncertowej *W Tatrach* i kilku pieśni. Dopiero w ostatnim okresie podjęto badania nad jego twórczością. Celem niniejszego artykułu jest uzupełnienie informacji dotyczących warsztatu kompozytorskiego Władysława Żeleńskiego.

Słowa kluczowe: Władysław Żeleński, *Goplana*, opera liryczna, opera w Polsce.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.07>

Maciej KOŁODZIEJSKI

<http://orcid.org/0000-0001-7904-7474>

Karkonoska Państwowa Szkoła Wyższa w Jeleniej Górze

Zdolności muzyczne ustabilizowane a gotowość do improwizacji harmonicznego i rytmicznego u osób dorosłych w badaniach transwersalnych

Streszczenie

Niniejszy artykuł stanowi rodzaj komunikatu badawczego na temat relacji między zdolnościami muzycznymi ustabilizowanymi a gotowością do improwizacji harmonicznego i rytmicznego u studiujących na kierunku pedagogika; wyniki uzyskano w badaniach transwersalnych. Zastosowano trzy testy autorstwa Edwina Eliasa Gordona: pierwszy to *Advanced Measures of Music Audiation* przeznaczony do badania ustabilizowanego uzdolnienia muzycznego tonalnego i rytmicznego, drugi i trzeci to testy mierzące gotowość do podejmowania improwizacji; w przypadku improwizacji rytmicznej był to test o nazwie *Rhythm Improvisation Readiness Record*, a harmonicznego – *Harmonic Improvisation Readiness Record*. Badania przeprowadzono na grupie 869 studentów pedagogiki pochodzących z różnych środowisk akademickich Polski. Wyniki badań pokazują wyraźnie, że uzdolnienia muzyczne badanych występują na przeciętnym i niskim poziomie. Odnotowuje się także istotne związki statystyczne między uzdolnieniem muzycznym a gotowością do improwizacji, głównie harmonicznego.

Słowa kluczowe: zdolności muzyczne ustabilizowane, gotowość do improwizacji rytmicznej i harmonicznego, teoria uczenia się muzyki, audiacja.

Założenia wstępne, czyli tło teoretyczne badań

Rdzeniem konstrukcyjnym prezentowanych badań empirycznych jest teoria uczenia się muzyki, autorstwa Edwina Eliasa Gordona, oraz wiedza o strukturze

Data zgłoszenia: 7.10.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 13.10.2019/14.10.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 14.10.2019/17.10.2019

Data akceptacji: 18.10.2019

i właściwościach uzdolnienia muzycznego i audiacji. Teoria uczenia się muzyki „łączy w sobie wiedzę o uczeniu się muzyki w sposób sekwencyjny z tym, co wiemy na temat uzdolnień muzycznych i audiacji”¹, i wpisuje się tym samym w system ściśle określonych pojęć, do których należą *ustabilizowane uzdolnienie muzyczne* oraz *gotowość do podjęcia improwizacji harmonicznej i rytmicznej*, które są jednocześnie przedmiotem podjętych badań. Celem badań zaś jest diagnoza uzdolnienia muzycznego i gotowości do improwizacji muzycznej (harmonicznej i rytmicznej) dorosłych osób studiujących oraz poszukiwanie relacji między tymi konstruktami w drodze analiz statystycznych. Akcentowany problem pozostaje nadal w obszarze predylekcji niektórych badaczy² z kręgu pedagogiki muzycznej, poszukujących miejsca i tożsamości dla teorii uczenia się muzyki, autorstwa Edwina E. Gordona, w obrębie nauk pedagogicznych, oraz – zdeterminowanego ewolucją nauki – pomnażania argumentacji wobec zasadności modernizacji edukacji muzycznej rozumianej jako powszechna, z audiacją³ w tle. Susan Hallam⁴ lokuje uczenie się muzyki w obszarze nabywania kompetencji kulturowych oraz nabywania umiejętności twórczych⁵, stąd zainteresowanie dwoma czynnikami (zdolności muzyczne i gotowość do improwizacji muzycznej) pochodzącymi bezpośrednio z teorii uczenia się muzyki Edwina E. Gordona, która jest teorią empiryczną, a więc zgodnie z opisową koncepcją nauki pełni funkcję

¹ E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce. Umiejętności, zwartość i motywy*, Wydawnictwo WSP, Bydgoszcz 1999, s. 50. Zob. również: E.E. Gordon, *The manifestation of developmental music aptitude in the audiation of „same” and „different” as sound in music*, GIA Publications, Inc., Chicago 1981.

² Mam tu na myśli głównie Ewę A. Zwolińską, Beatę Bonnę, Pawła A. Trzosa, Małgorzatę Suświłło, Macieja Kołodziejskiego czy Barbarę Pazur.

³ Audiacja to, mówiąc najprościej, „myślenie muzyczne”, ponieważ jest tym dla muzyki, czym myślenie dla języka. Audiować, czyli świadomie myśleć muzycznie, można, wykonując różne czynności o charakterze muzycznym – odsłuchania, poprzez odtwarzanie, wykonywanie, interpretowanie, do tworzenia i komponowania oraz improwizowania muzyki. Słuchanie muzyki ze zrozumieniem i słuchanie ze zrozumieniem mowy (konwersacji, dialogów) zawierają podobne operacje polegające na odkodowywaniu znaczenia słów/motywów/zdań. Więcej: E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*, s. 21–46.

⁴ Badanie zdolności muzycznych w relacji gotowości do improwizacji muzycznej charakteryzuje wartość autoteliczna, ale stanowi także tło do zagadnień wpływu muzyki na funkcjonowanie człowieka. Susan Hallam udowadnia wieloraki wpływ zdolności i umiejętności muzycznych na rozwój języka, umiejętność czytania i liczenia, inteligencję, ogólne osiągnięcia, kreatywność, koordynację ruchową, koncentrację, pewność siebie, wrażliwość emocjonalną, umiejętności społeczne, pracę w zespole oraz zdyscyplinowanie i relaks. Sugeruje także, że pozytywny wpływ zaangażowania w muzykę na rozwój osobisty i społeczny występuje tylko wtedy, gdy jest to zajęcie przyjemne i jednocześnie satysfakcjonujące doświadczenie. Wszystko to jednak ma wpływ na jakość nauczania muzyki. Cyt. za: S. Hallam, *The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people*, „International Journal of Music Education” 2010, vol. 28, nr 3, s. 269–289.

⁵ Cyt. za: B. Bonna, *Zdolności i kompetencje muzyczne uczniów w młodszym wieku szkolnym*, UKW, Bydgoszcz 2016, s. 254.

deskryptywną, gdzie zakłada się przekładalność twierdzeń teoretycznych na twierdzenia o przedmiotach obserwowalnych oraz relacjach zachodzących między zdarzeniami⁶. Założenie o egalitarności teorii uczenia się muzyki, zgodnie z którym „wszyscy uczniowie mogą uczyć się muzyki, jednak nie wszyscy będą mieli takie same osiągnięcia w tej dziedzinie”⁷, przyjmuje specyficzną optykę badawczo-prakseologiczną, lokując przebieg edukacji muzycznej w:

- kontekście kognitywnym⁸ – zdaniem Barbary Kamińskiej badania prowadzone w nurcie kognitywnym koncentrują się bowiem na poznawczym funkcjonowaniu człowieka w zakresie muzyki, na problemach percepcji elementów i struktur muzycznych, tym samym problematyka zdolności muzycznych weszła w zakres badań nad percepcją muzyki, a więc jest przedmiotem zainteresowania psychologii muzyki⁹,
- kontekście psychoedukacyjnym, a więc głównie optymalizacji warunków dochodzenia do proceduralnej¹⁰ wiedzy muzycznej.

Teoria Edwina E. Gordona wyraźnie eksponuje obiektywną audiację (skrót. myślenie muzyczne), determinowaną głównie przez zdolności muzyczne, których esencję stanowi koniunkcja natury i kultury, a procesy uczenia się determinowane są jakością i intensywnością codziennej edukacji muzycznej i dynamizowaniem rozwoju umysłowego uczniów¹¹. Wychodzę z założenia, że rezultat pomiaru uzdolnienia muzycznego, jako efektu koniunkcji natury i kultury¹², daje obraz wpływów tych dwóch czynników, szczególnie tego uzdolnienia, które Edwin E. Gordon nazywa ustabilizowanym¹³. Tym samym podstawę powodzenia w uczeniu się muzyki stanowi właśnie uzdolnienie muzyczne, a więc zespół zdol-

⁶ Por. J. Such, M. Szcześniak, *Filozofia nauki*, Wydawnictwo UWM, Poznań 2006, s. 74–75.

⁷ E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*, s. 45.

⁸ Zob. W.A. Stokes, *Is Edwin Gordon's Learning Theory a Cognitive One?*, „Philosophy of Music Education Review” 1996, vol. 4, nr 2, s. 96–106.

⁹ B. Kamińska, *Zdolności muzyczne w ujęciu psychologii muzyki: ewolucja poglądów*, „Studia Psychologica” 2002, nr 3, s. 194.

¹⁰ Wiedza proceduralna, inaczej zwana imperatywną, to wiedza wykorzystywana podczas wykonywania konkretnego zadania, ponieważ można ją bezpośrednio zastosować do rozwiązania wybranego problemu, a konstruowana jest poprzez działanie. Zob. więcej: D.J. Elliott, *Music as Knowledge*, „The Journal of Aesthetic Education” 1999, vol. 25, nr 3: *Special Issue: Philosophy of Music and Music Education* (Autumn 1991), s. 21–40.

¹¹ Tamże, s. 46.

¹² E.E. Gordon, *Society and Musical Development, Another Pandora Paradox*, GIA Publications, Inc., Chicago 2010, s. 76.

¹³ Ustabilizowany oznacza utwalony (ugruntowany, stabilny, niezmienny, stały). Uzdolnienie ustabilizowane to takie, które przeszło ze stanu rozwojowego (dynamicznego) w stan statyczny (względnie stały), trwający od około 9 roku życia do późnej starości. Oznacza to tyle, że od tego momentu nie zachodzą już zwykle dalsze zmiany jakościowe i ilościowe o charakterze progresywnym, dlatego też wszystkie zabiegi służące dynamizowaniu potencjału muzycznego człowieka winny być intensyfikowane od urodzenia do około 9 roku życia dziecka. Zob. więcej: E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*, s. 69–75.

ności muzycznych z dychotomicznym podziałem na tonalne i rytmiczne¹⁴, uznane w literaturze przedmiotu za podstawowe (prymarne)¹⁵. Uzdolnienie muzyczne poddaje się pomiarowi za pomocą standaryzowanych narzędzi w postaci odpowiednich testów do badania zdolności muzycznych.

Uzdolnienie muzyczne ustabilizowane oraz sposoby jego pomiaru

Uzdolnienia muzyczne i osiągnięcia muzyczne diametralnie różnią się od siebie, ale w równym stopniu są ze sobą ściśle powiązane¹⁶. Uzdolnienie muzyczne jest miarą potencjału do uczenia się muzyki, a więc nabywania specyficznych osiągnięć muzycznych, np. śpiewania, grania na instrumentach czy też improwizowania muzyki. Osiągnięcia muzyczne zaś są miarą tego, czego człowiek nauczył się¹⁷. Istnieje różnica między uzdolnieniami muzycznymi a osiągnięciami muzycznymi, i to właśnie problemy w definiowaniu tych pojęć stają się zazwyczaj przyczyną błędnego ich rozpoznawania, zaciera się bowiem między nimi różnica poprzez synonimiczne używanie takich sformułowań, jak: *uzdolnienie*, *zdolności*, *talent*, *umuzycznienie*, *predyspozycje*. Staje się to poważnym problemem, szczególnie dla nauczycieli muzyki, ponieważ tradycyjne nauczanie w ewidentny sposób redukuje różnice indywidualne pomiędzy uczniami¹⁸. Fakt, że rodzimy się z równymi prawami, nie oznacza, że jesteśmy równi wobec uzdolnień, inteligencji i osiągnięć. Tak jak uzdolnienie muzyczne rozwijające się¹⁹ cechuje fluktuacyjność, ponieważ nie jesteśmy w stanie przewidzieć wpływu środowiska na jego jakość, dynamikę i poziom, tak uzdolnienie muzyczne ustabilizowane cechuje trwałość, niezmienność i ostateczność. Jedno jest pewne, że w czasie pierwszych dziewięciu lat życia uzdolnienia muzyczne rozwijające się podlegają

¹⁴ Tak jest, ponieważ wnioski płynące z literatury wydają się zgodne z poglądem, że istnieją dwa wrodzone czynniki prowadzące do nabywania zdolności muzycznych – jeden związany z percepcją muzycznych przedziałów czasowych, czyli rytmu, drugi zaś z percepcją wysokości dźwięków – melodii. Cyt. za: U. Skupio, *Muzyka a mózg*, „Wszechświat” 2013, t. 114, nr 10–12, s. 347.

¹⁵ Por. E.E. Gordon, *Umuzycznienie niemowląt i małych dzieci*, Zamiast Korepetycji, Kraków 1997; tegoż, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*; B. Bonna, *Zdolności i kompetencje muzyczne uczniów w młodszym wieku szkolnym*, UKW, Bydgoszcz 2016; P. Trzos, *Umiejętności audycyjne uczniów na etapie edukacji wczesnoszkolnej*, UKW, Bydgoszcz 2018. Zob. też badania nad korelatami zdolności tonalnych w: E.A. Zwolińska, D. Mikołajewski, P.A. Trzos, *Efficiency of Listening to the Melody and Neural Correlates of Tonality Differentiation*, „Israel Studies in Musicology Online” 2019, vol. 16, s. 44–57.

¹⁶ V. Valerio, *The Gordon Approach: Music Learning Theory*, cyt. za: <https://www.allianceamm.org/resources/gordon/> [dostęp: 8.09.2019].

¹⁷ E.E. Gordon, *Nature, source, measurement, and evaluation of music aptitudes*, „Polskie Forum Psychologiczne” 2006, t. 11, nr 2, s. 227–237.

¹⁸ Tamże, s. 10–11.

¹⁹ Więcej na ten temat pisze: D.L. Walters, *Edwin Gordon's Music Aptitude Work*, „The Quarterly” 1991, nr 2(1–2), s. 64–72.

ciągłym zmianom, podnoszeniu się i opadaniu, w zależności od jakości wpływów kultury²⁰, a stabilizacja uzdolnienia oznacza jedynie to, że poziom uzdolnienia muzycznego (tonalnego i rytmicznego) po ukończeniu przez dziecko dziewiątego roku życia utrzyma się na jednakowym poziomie do końca życia²¹, dlatego tak ważne są wszelkie pozytywne zabiegi edukacyjne pozwalające na dynamizację zdolności muzycznych jeszcze w okresie ich plastyczności²², a więc niemowlęcym, żłobkowym, przedszkolnym i młodszym wieku szkolnym.

Nadal aktualna jest przesłanka – autorstwa E.E. Gordona – że „wszyscy mają potencjał do uczenia się muzyki”²³. Dzięki stosowaniu testów, nauczyciele mogą próbować przewidzieć potencjał muzyczny uczniów i trafniej mierzyć osiągnięcia muzyczne²⁴. Powinności badaczy należy zogniskować na podejmowaniu intelektualnego (naukowego, polemicznego) sporu z funkcjonującym w świadomości społecznej (głównie nauczycieli wczesnej edukacji muzycznej i muzyki) stereotypem subiektywnej metody diagnozowania uzdolnienia muzycznego, gdzie większość nauczycieli nastawiona jest sceptycznie do obiektywnych informacji uzyskanych metodą testową²⁵. Źródłem tego stanu rzeczy jest poleganie na subiektywnych ocenach²⁶ (obserwacjach zdarzeń lekcyjnych, słuchowych anali-

²⁰ E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*, s. 72.

²¹ Tamże.

²² Zob. więcej o pomiarze zdolności rozwijających się w: E.E. Gordon, *A Factor Analysis of the Musical Aptitude Profile, the Primary Measures of Music Audiation, and the Intermediate Measures of Music Audiation*, „Bulletin of the Council for Research in Music Education” 1986 (Spring), nr 87, s. 17–25.

²³ E.E. Gordon, *Aspects of Validity the Harmonic Improvisation Readiness Record and Rhythm Improvisation Readiness Record: Evidence of Music Aptitude and Achievement*, [w:] *Test Validity and Curriculum Development. Three Longitudinal Studies in Music*, GIA Publications, Inc., Chicago 2001, s. 11–12.

²⁴ A.M. Reynolds, *Understanding Music Aptitude: Teachers' Interpretations*, „Research Studies in Music Education” 2004, nr 23, s. 18.

²⁵ Inni zaś (stanowiący niewielki odsetek) doceniają tę możliwość, lecz dane uzyskane w ten sposób traktują pobieżnie i niekonsekwentnie, np. co do decyzji dotyczących nauczania opartego na różnicach indywidualnych. Pozostali nauczyciele używają testów, interpretując ich wyniki niespójnie, głównie z powodu wewnętrznych (emocjonalno-mentalnych) przeszkód w przyjęciu odpowiedniej perspektywy teoretycznej i filozoficznej, doświadczenia pedagogicznego czy ogólnego rozumienia konstrukcji i predestynacji testu. Taką perspektywą teoretyczną może być np. prakseologiczna, ponieważ przedmiotem zainteresowania człowieka (nauczyciela) są działania celowe i świadome. Świadomość przyjęcia określonej perspektywy skłania do konkretnego działania, nastawionego na osiągnięcie celu, np. zwiększenie gotowości do improwizacji lub podniesienie osiągnięć muzycznych dzieci w zakresie improwizacji muzycznej.

²⁶ Wydaje się także, że informacje na temat uzdolnień oraz gotowości do improwizacji (harmonicznej i rytmicznej) zdobyte w sposób obiektywny mogą determinować zmianę nauczycielskiej perspektywy dydaktycznej, z tzw. „rozproszonej” na „usystematyzowaną”, co rodzić musi określone konsekwencje sprawcze. Jak twierdzi Christopher A. Mitchell, „nauczyciele muszą mieć jak najwięcej informacji o uzdolnieniach muzycznych swoich uczniów, aby mogli zapewnić każdemu najbardziej odpowiedni rodzaj wsparcia metodycznego, potrzebnego do rozwoju umiejętności muzycznych (np. wokalnych czy improwizacyjnych)”. Ch.A. Mitchell, *Audiation*

zach, przesłuchaniach), usankcjonowanych tradycją pedagogiczną i przyzwoleniem społecznym, zamiast na obiektywnych pomiarach²⁷ w imię zasady, że „test widzi to, czego nauczyciel nie słyszy”²⁸. Przyjęcie takiego sposobu rozumowania to przyjęcie określonej perspektywy badawczej i zarazem ewaluacyjnej²⁹, a więc, jak to słusznie konstatuje Jacek Piekarski – „[...] badania są rodzajem praktyki społecznej, [gdzie – dop. M.K.] jakość uczestnictwa badaczy w tych praktykach staje się też szczególną dziedziną troski i zainteresowania”³⁰.

Dotychczasowe badania nad związkami uzdolnienia muzycznego z gotowością do improwizacji muzycznej (rytmicznej i harmoniczej)

Pionierem badaniach korelacyjnych pomiędzy uzdolnieniem muzycznym (zarówno rozwijającym się, jak i ustabilizowanym) a gotowością do improwizacji harmoniczej i rytmicznej był Edwin Elias Gordon. Niżej ilustruję wartości korelacji między wskazanymi konstruktami w badaniach dorosłych (tabela 1)³¹.

Tabela 1. Związki między uzdolnieniem muzycznym mierzonym testem AMMA a gotowością do improwizacji (mierzonej testami HIRR i RIRR) w badaniach Edwina E. Gordona

	RIRR	HIRR	Tonalny (AMMA)	Rytmiczny (AMMA)	Wynik ogólny (AMMA)
RIRR	—	0,32	0,21	0,24	0,24
HIRR		—	0,28	0,26	0,29
Tonalny (AMMA)			—	0,68	0,90
Rytmiczny (AMMA)				—	0,91

Źródło: E.E. Gordon, *Harmonic Improvisation Readiness Record and Rhythm Improvisation Readiness Record*, GIA Publications, Inc., Chicago 1998, s. 58.

and the Study of Singing, Electronic Theses, Treatises and Dissertations, The Graduate School Florida State University Libraries 2007, s. 27.

²⁷ A.M. Reynolds, *Understanding Music Aptitude: Teachers' Interpretations*, „Research Studies in Music Education” 2004, nr 23, s. 18.

²⁸ M. Kołodziejski, „*Jest już za późno! Nie jest za późno! – czyli uwag kilka o naturze, strukturze i właściwościach zdolności muzycznych dzieci w wieku przedszkolnym i młodszym szkolnym*, [w:] *Pedagogika i jej oblicza*, red. J. Skibska, J. Wojciechowska, Wydawnictwo Naukowe ATH, Bielsko-Biała 2018, s. 425–450.

²⁹ Ewaluację rozumiem jako systematyczne badanie wartości własnej pracy.

³⁰ J. Piekarski, *Perspektywa uczestnicząca w badaniach empirycznych – zarys tematyczny*, „Przeгляд Badań Edukacyjnych” 2017, nr 25 (2/2017), s. 269.

³¹ Niestety, nie wiadomo, czy wszystkie obliczenia są istotne statystycznie, należy jednak spodziewać się, że wyższe współczynniki r z pewnością charakteryzują się istotnością statystyczną co najmniej $\alpha \leq 0,05$.

W innych badaniach z użyciem baterii testowej *Music Aptitudes Profile* (MAP) Edwin E. Gordon wykazuje korelacje r -Pearsona od 0,37 do 0,66 między poszczególnymi wynikami uzyskanymi w teście zdolności MAP a gotowością do improwizacji harmonicznego mierzoną testem HIRR³². Obliczenia zależności między zdolnościami muzycznymi a gotowością do improwizacji rytmicznej, mierzonymi testem AMMA w badaniach 33 studentów pedagogiki w zakresie wczesnej edukacji, pokazały (w badaniach Macieja Kołodziejskiego) wartości na poziomie $r = 0,19$, jednak nie miały one istotności statystycznej³³. W badaniach zależności między wynikami w teście AMMA a gotowością do improwizacji rytmicznej 33 studentów pedagogiki wczesnej edukacji, przeprowadzonych przez Macieja Kołodziejskiego, wykazano wartości na poziomie $r = 0,19$, które nie miały istotności statystycznej. W innych eksploracjach badawczych na podobny temat (gdzie $N = 33$) wykazano korelację $r = 0,42$ między wynikami RIRR a AMMA³⁴. W badaniach nad związkami uzdolnienia muzycznego ustabilizowanego a gotowością do improwizacji rytmicznej (RIRR) wykazano związek równy $r = 0,20$ ³⁵.

Założenia badawcze

W celu uchwycenia relacji uzdolnienia muzycznego ustabilizowanego i gotowości do improwizacji harmonicznego i rytmicznej zastosowano diagnostyczno³⁶-weryfikacyjno³⁷-korelacyjny³⁸ model badawczy, ze strategią ilościową

³² Cyt. za: G. Comeau, *Piano Pedagogy: A Research and Information Guide*, 1st Edition, Routledge, London – Ottawa 2009, s. 141–142.

³³ M. Kołodziejski, *Zdolności muzyczne ustabilizowane a imitacja i improwizacja rytmiczna w metrum dwudzielnym studentów wczesnej edukacji w badaniach własnych*, „Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce” 2018, vol. 13, nr 2(48), s. 153.

³⁴ Tenże, *Rhythmical Creativity in Duple and Triple Meter of Students of Early-School Education in the Light of Their Stabilised Musical Aptitudes and Rhythm Readiness to Improvise*, „Review of Artistic Education” 2018, nr 15(1), s. 20.

³⁵ Tenże, *Poziom zdolności muzycznych ustabilizowanych a gotowość do improwizacji harmonicznego i rytmicznej u studentów pedagogiki*, [w:] *Twórczość „codzienna” w praktyce edukacyjnej*, red. M. Kołodziejski, Wydawnictwo PWSZ, Płock 2009, s. 91–108.

³⁶ Badania diagnostyczne dotyczą rzetelnego pomiaru i ustalenia poziomu uzdolnienia muzycznego (tonalnego, rytmicznego i ogólnego) oraz gotowości do podjęcia improwizacji harmonicznego i rytmicznego.

³⁷ Badania weryfikacyjne mają na celu potwierdzenie (lub zaprzeczenie) danego stanu rzeczy w obrębie rozpatrywanych badanych zjawisk oraz, co ważne, odniesienie do wyjściowej teorii naukowej, tutaj – teorii uczenia się muzyki Edwina Eliasa Gordona, oraz weryfikacji założeń teoretycznych i praktycznych testów AMMA, HIRR i RIRR E.E. Gordona. Zob. J. Apanowicz, *Metodologia ogólna*, Gdynia 2002, s. 36.

³⁸ Model korelacyjny badań nastawiony jest głównie na sprawdzenie hipotezy badawczej dotyczącej siły i kierunku związku pomiędzy badanymi zmiennymi, tutaj – między zdolnościami mu-

i orientacją badawczą *etic* tkwiącą w paradygmacie neopozytywistycznym z metodą testowania³⁹. Naczelnym postulatem tej orientacji jest dążenie do obiektywizmu i neutralności aksjologicznej, dzięki temu badacz jest zewnętrznym i niezaangażowanym obserwatorem, który stara się dystansować od badanej rzeczywistości, istniejącej obiektywnie, która powinna być odzwierciedlana w procesie badawczym opartym na metodach naukowych (tutaj testowaniu)⁴⁰, gdzie podstawowe sposoby opracowania i analizy materiału badawczego obejmować winny szerokie spektrum procedur statystycznych⁴¹. Charakterystyczne dla tego modelu badań, przyjętego w metodologii naukowej Edwina E. Gordona, jest dążenie do uogólniania, obiektywizmu oraz poszukiwania bardziej uniwersalnych ram odniesienia⁴².

Łącznie przebadano, za pomocą standaryzowanych narzędzi testowych, 869 studentów kierunku pedagogika (osób dorosłych), studiujących w latach 2008–2019 w wielu ośrodkach akademickich w Polsce (Płock, Tomaszów Mazowiecki, Jelenia Góra, Olsztyn, Pułtusk, Bydgoszcz, Częstochowa, Kalisz i Skierniewice), pochodzących z tzw. grup niemuzycznych. Dobór próby był celowy, związany głównie z łatwym dostępem do badanej zbiorowości. Posłużono się trzema standaryzowanymi testami: *Zaawansowaną miarą słuchu muzycznego* (z ang. *Advanced Measures of Music Audiation*, w skrócie AMMA)⁴³, mierzącą dwa podstawowe składniki uzdolnienia muzycznego – słuch tonalny i słuch rytmiczny, *Rejestrem gotowości do improwizacji harmonicznej*⁴⁴ (z ang. *Harmonic Improvisa-*

zycznymi a gotowością do improwizacji harmonicznej i rytmicznej, inaczej mówiąc, procedura ta zmierza do wyznaczenia współzależności i współzmienności badanych zjawisk. Zob.: E.E. Gordon, *Designing Objective Research in Music Education. Fundamental Considerations*, GIA Publications, Inc., Chicago 1986, s. 28–29.

³⁹ Obliczeń statystycznych dokonano za pomocą programu PQStat.

⁴⁰ Zob. więcej w: Ł. Sułkowski, *Metodologie emic i etic w badaniach kultury w zarządzaniu*, „Management and Business Administration. Central Europe” 2012, vol. 108, nr 1/2012, s. 65–66.

⁴¹ Tutaj zastosowano następujące procedury statystyczne: podstawowe statystyki opisowe danych ilościowych, badanie rozkładu za pomocą testu Kołmogorowa-Smirnova (K-S), porównanie średnich za pomocą testu *t-Studenta* dla grup zależnych i niezależnych, korelację liniową *r Spearmana*.

⁴² E.E. Gordon, *Designing objective research in music education*, GIA Publications Inc., Chicago 1986; zob. też: M. Raiber, D. Teachout, *The Journey from Music Student to Teacher: A Professional Approach*, Routledge, London 2013.

⁴³ Test przeznaczony dla dorosłych (AMMA) został opublikowany w 1989 roku, a zaprojektowano go na prośbę National Association of Schools of Music w USA do użytkowania przez szkoły wyższe. Zob.: E.E. Gordon, *Continuing Studies in Music Aptitudes*, GIA Publications, Inc., Chicago 2004, s. 7.

⁴⁴ Test HIRR jest przeznaczony do badania dzieci i dorosłych w każdym wieku. Celem HIRR jest pomoc nauczycielowi w obiektywnym ustaleniu niezbędnej gotowości uczniów/dorosłych do podjęcia nauki improwizacji harmonicznej, a także pomocy w dostosowaniu programu nauczania do różnic indywidualnych pomiędzy poszczególnymi uczniami podczas nauki improwizacji muzycznej (harmonicznej). Ten 17-minutowy test grupowy składa się z 43 harmonicznych zadań, które są wykonywane w różnych tonalnościach (skalach muzycznych). Każde zadanie za-

tion Readiness Record, w skrócie HIRR) oraz *Rejestrem gotowości do improwizacji rytmicznej*⁴⁵ (z ang. *Rhythm Improvisation Readiness Record*, w skrócie RIRR)⁴⁶ autorstwa Edwina Eliasa Gordona. Wszystkie zastosowane narzędzia charakteryzuje stosunkowo krótki czas trwania, a sprawne przeprowadzenie czynności pomiarowych zajmuje nie więcej niż 30 minut podczas jednego spotkania. Zmienną niezależną uczyniono czynniki środowiskowe (fenotyp) i urodzeniowe (genotyp) oraz rezultat jakości oddziaływań środowiska domowego, edukacji przedszkolnej, szkolnej i pozaszkolnej⁴⁷. Zmienną zależną sprowadzono w przypadku testu AMMA do pomiaru zdolności muzycznych melodycznych (tonalnych), rytmicznych oraz ilustrujących wynik ogólny testu – pomiaru goto-

wiera trzy akordy, wszystkie o równym czasie trwania, z akordem tonicznym jako pierwszym i ostatnim akordem w tonacji C-dur. Wszelkie wskazówki dotyczące przeprowadzenia testu wraz z ćwiczeniami (przykładami) są zawarte w nagraniu na płycie CD. Badani uczniowie są proszeni o wysłuchanie par zadań harmoniczných i zaznaczenie na arkuszu odpowiedzi odpowiedniej rubryki (czy dwa akordy w każdej parze brzmią tak samo, czy różnie). Jeżeli uczniowie nie są pewni poprawnej odpowiedzi, proszeni są o zaznaczenie kolumny ze znakiem zapytania, która wskazuje na to, że mają wątpliwości. Cyt. za: E.E. Gordon, *Music Aptitude and Related Tests. An Introduction*, GIA Publications, Inc., Chicago 2001, s.14.

⁴⁵ Podobnie Test RIRR, który jest przeznaczony dla dzieci i dorosłych w każdym wieku. Celem tego narzędzia jest pomoc nauczycielowi w obiektywnym ustaleniu niezbędnej gotowości uczniów do podjęcia nauki improwizacji rytmicznej, a także pomoc w dostosowaniu programu nauczania do różnic indywidualnych pomiędzy poszczególnymi uczniami podczas nauki improwizacji muzycznej (rytmicznej). Dodatkową zaletą testu jest wskazanie, czy uczeń ma umiejętność odpowiedniego radzenia sobie z relacjami czasowymi w muzyce. Ten 20-minutowy test grupowy składa się z 40 par zadań rytmicznych, każda para wykonywana jest z użyciem jednokowej prostej linii melodycznej w tonacji C-dur. Każda linia melodyczna zawiera tylko cztery nieskomplikowane wartości rytmiczne. Wskazówki dotyczące przeprowadzenia testu RIRR wraz z przykładowymi ćwiczeniami zamieszczono w nagraniu na płycie CD. Studenci proszeni są o słuchanie par wzorów i zaznaczenie na arkuszu odpowiedzi, czy te dwa wzory są takie same, czy różne. Jeśli dwa wzory nie brzmią tak samo, to oznacza, że w drugim wzorze czas trwania jest dłuższy lub krótszy od pierwszego wzoru. Dla zachowania bezpieczeństwa psychicznego uczniów, w razie braku pewności co do prawidłowej odpowiedzi, uczniowie mogą zaznaczyć kolumnę ze znakiem zapytania. Cyt. za: E.E. Gordon, *Music Aptitude and Related Tests. An Introduction*, GIA Publications, Inc., Chicago 2001, s. 15.

⁴⁶ E.E. Gordon, *Harmonic Improvisation Readiness Record and Rhythm Improvisation Readiness Record*, GIA Publications, Inc., Chicago 1998.

⁴⁷ Wymaga to pomiaru uzdolnienia muzycznego niezależnie od formalnego przygotowania muzycznego badanych. Narzędzie testujące nie może hołdować zasadom podobnym do konstruowania testów osiągnięć muzycznych. Innymi słowy, aby ocenić potencjał muzyczny studenta do uczenia się muzyki, nie można oczekiwać, że dotychczas odbywało się formalne uczenie się muzyki, dlatego konstrukcja testu powinna wyeliminować u badanych znajomość notacji muzycznej, terminów muzycznych i jakiegokolwiek wiedzy teoretycznej, i tak jest w niniejszych badaniach, gdzie testowane przypadki nie mają ani formalnego, ani nieformalnego przygotowania muzycznego, inaczej mówiąc, nie uczestniczyły w żadnych specjalistycznych zajęciach rozwijających zdolności i umiejętności muzyczne. Cyt. za: Ch.A. Mitchell, *Audiation and the Study of Singing*, Electronic Theses, Treatises and Dissertations, The Graduate School Florida State University Libraries 2007, s. 27.

wości do improwizacji harmoniczej lub jej braku (test HIRR) oraz pomiaru gotowości do improwizacji rytmicznej lub jej braku (test RIRR). Wskaźnikami zmiennej zależnej są trzy wyniki otrzymane w teście AMMA: tonalny, rytmiczny i ogólny, oraz po jednym surowym wyniku w teście HIRR i RIRR.

Problem główny badań mieścił się w pytaniu:

Jakie są relacje uzdolnienia muzycznego ustabilizowanego i gotowości do improwizacji harmoniczej i rytmicznej badanej grupy osób dorosłych reprezentujących środowisko związane ze studiowaniem na kierunkach pedagogicznych?

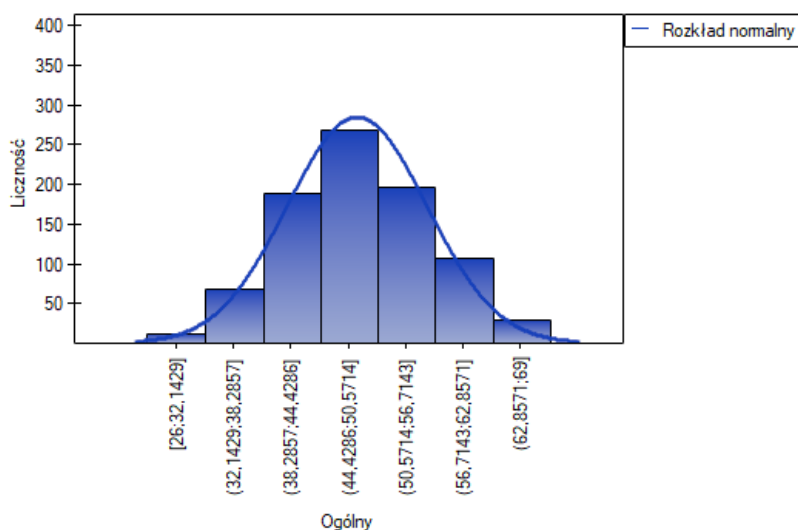
Do problemów szczegółowych zaliczono następujące kwestie:

1. Jaki jest poziom zdolności muzycznych ustabilizowanych u osób dorosłych reprezentujących środowisko związane ze studiowanym kierunkiem pedagogika?
2. Które ze zdolności muzycznych, tonalne czy rytmiczne, osiągają wyższe wartości w uzyskanych pomiarach?
3. Jakie są interkorelacje w ramach uzyskanych wyników w podtestach zdolności tonalnych (melodycznych) i rytmicznych oraz wyników ogólnych testów w kontekście dotychczasowych badań nad uzdolnieniem muzycznym w różnych środowiskach kulturowych?

Statystyki opisowe dla zdolności muzycznych ustabilizowanych w badanej grupie studentów pedagogiki

Hipoteza zerowa, mówiąca o występowaniu rozkładu normalnego zmiennej zależnej (zarówno zdolności muzycznych, jak i gotowości do improwizacji muzycznej), w badanej grupie 869 studentów potwierdziła się, ponieważ obliczenia za pomocą testu Kołmogorowa-Smirnowa (K-S)⁴⁸ wynosiły odpowiednio: dla zdolności muzycznych $D = 0,045486$ dla $\alpha \leq 0,05$, gdzie $p = 0,053194$; gotowości do improwizacji rytmicznej $D = 0,100649$ dla $\alpha \leq 0,05$, gdzie $p = 0,301071$; gotowości do improwizacji harmoniczej $D = 0,103556$ dla $\alpha \leq 0,05$, gdzie $p = 0,270217$. Ilustruje to przykładowy wykres słupkowy dla zmiennej zależnej *zdolności muzyczne* (rys. 1).

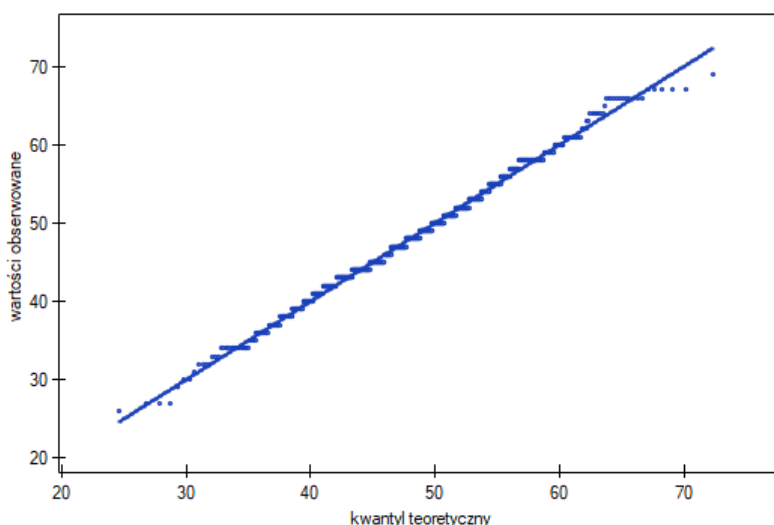
⁴⁸ Procedura obliczeniowa dla testu Kołmogorowa-Smirnowa dla jednej próby umożliwia porównanie obserwowanej funkcji skumulowanego rozkładu dla zmiennej (tutaj *zdolności muzyczne ustabilizowane*) z określonym teoretycznym rozkładem normalnym. Wartość Z testu Kołmogorowa-Smirnowa jest wyliczana z największej różnicy (w wartościach bezwzględnych) pomiędzy obserwowanymi a teoretycznymi funkcjami skumulowanego rozkładu. Test ten sprawdza, czy dane obserwacje mogą pochodzić z określonego rozkładu. Dla rozkładu normalnego parametrami są średnia z próby i odchylenie standardowe. Cyt. za: https://www.ibm.com/support/knowledgecenter/pl/SSLVMB_sub/statistics_mainhelp_ddita/spss/base/idh_ntk1.html [dostęp: 17.10.2019].



Rysunek 1. Dystrybuanta rozkładu normalnego w zakresie *zdolności muzycznych ustabilizowanych* mierzonych testem AMMA E.E. Gordona w grupie osób dorosłych (studentów pedagogiki)

Źródło: opracowanie własne.

Jednocześnie wartości zmiennej zależnej mieszczą się wzdłuż linii dopasowania na wykresie kwantyl-kwantyl, i to zwiastuje dobrą charakterystykę rozkładu normalnego występującego w zakresie rozpatrywanej cechy (*zdolności muzyczne*). Graficzne dopasowanie cechy do rozkładu ilustruje kolejny wykres (rys. 2).



Rysunek 2. Linia dopasowania zmiennej zależnej (*zdolności muzyczne ustabilizowane*) do rozkładu normalnego (kwantyl-kwantyl)

Źródło: opracowane własne.

Odnotowano niewysoką średnią arytmetyczną ogólnych zdolności muzycznych ustabilizowanych – na poziomie $M = 48,47$, w wyniku tonalnym $M = 23,20$, rytmicznym zaś $M = 25,28$. Wartość środkowa wyniku ogólnego testu AMMA, czyli mediana mieszcząca się w drugim kwartylu, wyniosła $Me = 48$, dla podtestu tonalnego $Me = 23$, a podtestu rytmu $Me = 25$. Jednocześnie dominantą wyników w postaci modalnej w przypadku wyniku ogólnego zdolności muzycznych była $Mo = 44$, zdolności tonalnych $Mo = 23$, a rytmicznych jedynie $Mo = 24$. Szczegółowe dane z pomiarów testem AMMA, uzyskane w drodze zastosowania testów statystycznych, ilustruje tabela 2.

Tabela 2. Statystyki opisowe dla wyników otrzymanych w teście AMMA E.E. Gordona w badanej grupie osób dorosłych (studentów pedagogiki)

Analizowane zmienne (869 badanych)	Tonalny	Rytmiczny	Wynik ogólny
Poziom istotności	0,05	0,05	0,05
Średnia arytmetyczna	23,20	25,28	48,47
Mediana	23	25	48
Moda	23	24	44
Liczność mody	115	99	55
Minimum	11	13	26
Maksimum	35	35	69
Dolny kwartył	21	22	44
Górny kwartył	26	28	53

Źródło: opracowanie własne.

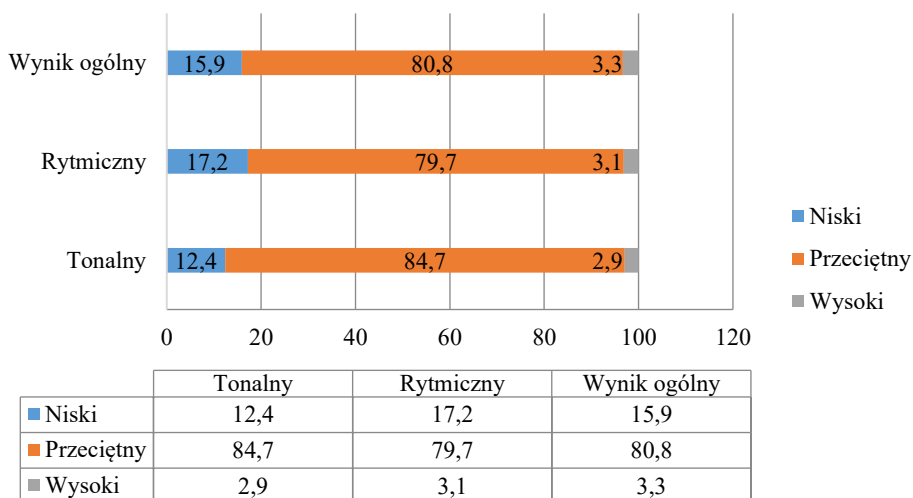
Poziom zdolności muzycznych ustabilizowanych określono na podstawie norm percentylowych będących nierozdzieloną częścią testu AMMA Edwina E. Gordona⁴⁹. Percentyle (lub też centyle) definiowane są jako miary przeciętnych położenia charakteryzujących zbiorowość statystyczną, niezależnie od różnic występujących pomiędzy poszczególnymi jednostkami wchodzącymi w jej skład. Percentyl mierzy skupienie jednostek w znaczeniu procentowym, dzieląc zbiorowość na 100 równych części. Dzięki tej mierze można dla każdego numeru obserwacji uporządkowanej zbiorowości określić procent zbiorowości znajdującej się powyżej lub poniżej tej obserwacji⁵⁰. Okazuje się, że badaną zbiorowość 869 studentów pedagogiki charakteryzuje przeciętny (84,7%) i niski (12,4%) poziom zdolności muzycznych ustabilizowanych. Jedynie 2,9% badanej zbiorowości posiada ogólne zdolności muzyczne mieszczące się w przedziale wysokich, tj. między 80–99 percentyla⁵¹. Obser-

⁴⁹ E.E. Gordon, *Manual for the Advanced Measures of Music Audiation*, GIA Publications, Inc., Chicago 1989, s. 28–31.

⁵⁰ Zob. więcej: A. Zimny, *Statystyka opisowa*, Wydawnictwo PWSZ, Konin 2010, s. 22.

⁵¹ Por. E.E. Gordon, *Jump Right In: The Music Curriculum, Reference Handbook for Using Learning Sequence Activities*, GIA Publications, Inc., Chicago 2001.

wuje się znaczącą grupę badanych ze zdolnościami tonalnymi na poziomie niskim, to znaczy ≤ 20 percentyla (108 osób, tj. 12,4%), zdolnościami rytmicznymi (150 osób, tj. 17,2%) oraz uzdolnieniem muzycznym w wyniku ogólnym (138 osób, tj. 15,9%). Odnotowano fakt występowania większej liczby osób z uzdolnieniem muzycznym rytmicznym na poziomie niskim (rytmiczne – 150 osób, tonalne – 108 osób), mimo wyższej średniej w tym zakresie w porównaniu do podtestu tonalnego (tonalne – $M = 23,20$, rytmiczne – $M = 25,28$). Podobne wyniki obserwuje się w przypadkach osób z wysokim uzdolnieniem muzycznym, gdzie ≥ 80 percentyla plasuje się symboliczna grupa badanych z uzdolnieniem tonalnym (25 osób, tj. 2,9%), rytmicznym (27, tj. 3,1%) oraz z wynikiem ogólnym w teście (29 osób, tj. 3,3%). Ilustruje to wykres słupkowy (rys. 3).

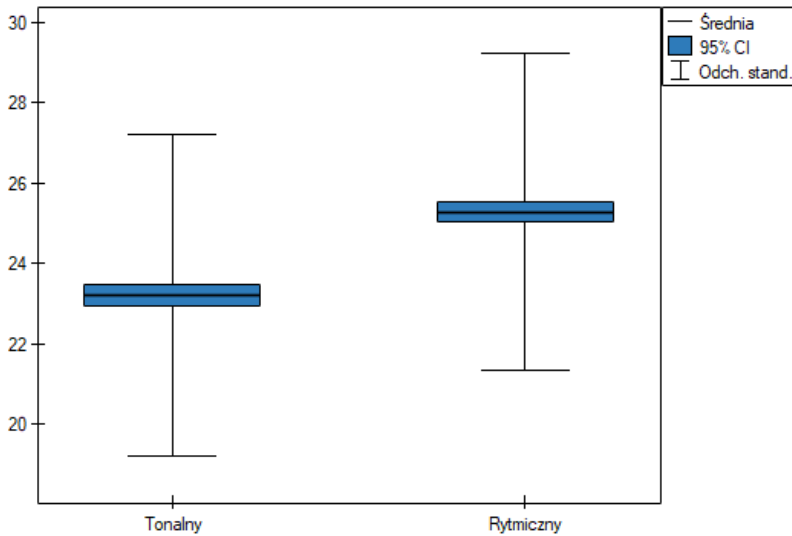


Rysunek 3. Poziom zdolności muzycznych ustabilizowanych w badanej grupie

Źródło: opracowanie własne.

Jednocześnie obserwuje się większą liczbę badanych osób z wysokim uzdolnieniem muzycznym w zakresie rytmu, co potwierdza znacząco dalsze wnioskowanie statystyczne. Porównanie średnich między zdolnościami tonalnymi ($M = 23,20$; $SD = 3,99$) a rytmicznymi ($M = 25,28$; $SD = 3,94$) za pomocą testu *t*-Studenta (test parametryczny) dla $\alpha \leq 0,05$ dla statystyki $t = -18,955031$ wykazało różnicę istotną statystycznie (średnia różnica $-2,0$; przy błędzie standardowym różnicy wynoszącym $0,1097$ i wspólnym $SD = 3,23$) wynoszącą $p = 0,000001$, na korzyść podtestu rytmicznego⁵². Ilustruje to poniższy wykres (rys. 4).

⁵² Jednakowoż otrzymane dane nie napawają optymizmem, ponieważ badanie pokazuje jedynie tendencję spadkową w zakresie mierzonych konstruktów, jakimi są uzdolnienia muzyczne. Uzyskane średnie jednoznacznie podtrzymują tezę o konieczności zmian w edukacji muzycznej



Rysunek 4. Porównanie wyników zmiennej zależnej *uzdolnienie tonalne* vs *uzdolnienie rytmiczne*

Źródło: opracowanie własne.

Dostarczono dowodów, istotnych z punktu widzenia czułości testu AMMA, na występowanie interkorelacji zdolności tonalnych, rytmicznych i ogólnych mierzonych za pomocą testu zależności liniowej Pearsona, gdzie:

- między podtestem melodii a podtestem rytmu $r = 0,66$, gdzie $p = 0,00001$ dla $\alpha \leq 0,05$, co oznacza siłę korelacji wysoką oraz istotną statystycznie,
- między podtestem melodii a wynikiem ogólnym zdolności muzycznych $r = 0,89$, gdzie $p = 0,00001$ dla $\alpha \leq 0,05$, co oznacza korelację bardzo wysoką i istotną statystycznie,
- między podtestem rytmu a wynikiem ogólnym zdolności muzycznych $r = 0,88$, gdzie $p = 0,00001$ dla $\alpha \leq 0,05$, co oznacza siłę korelacji bardzo wysoką i istotną statystycznie.

Analiza rezultatów testów gotowości do podjęcia improwizacji muzycznej (harmonicznej i rytmicznej)

Gotowość do improwizacji obliczono na podstawie wytycznych do testu HIRR i RIRR Edwina E. Gordona⁵³, gdzie w wyniku surowym w teście HIRR

dzieci, ponieważ o ile *zdolności muzyczne rozwijające się* uczniów kończących I etap edukacyjny niewiele odbiegają od teoretycznego rozkładu normalnego w wartościach oczekiwanych, tj. 16% niskie, 16% wysokie i 69% przeciętne, o tyle u osób dorosłych, mimo empirycznego rozkładu normalnego *uzdolnienia muzycznego* obliczonego testem statystycznym Kołmogorowa-Smirnowa (K-S), przewagę stanowią wartości przeciętne i niskie *uzdolnienia muzycznego*.

⁵³ E.E. Gordon, *Harmonic Improvisation Readiness Record and...*, s. 34.

gotowość do improwizacji harmoniczej oznaczała otrzymanie wyniku od 22 do 43, a brak gotowości od 8 do 21. W przypadku testu RIRR gotowość do improwizacji rytmicznej oznaczała otrzymanie wyniku w przedziale między 22 a 40, a brak gotowości pomiędzy 12 a 21 (tabela 3).

Tabela 3. Gotowość/brak gotowości do podjęcia improwizacji harmoniczej i rytmicznej u badanych studentów, wyrażone w procentach

<i>N</i> = 869	RIRR	HIRR
Z gotowością do improwizacji	93,4%	93,4%
Średnia arytmetyczna (<i>m</i>)	29,84	29,6
Bez gotowości do improwizacji	6,6%	6,6%
Średnia arytmetyczna (<i>m</i>)	20,16	19,5

Źródło: opracowanie własne.

Zastosowano metodę statystyczną w postaci testu *t*-Studenta dla grup niezależnych, w celu porównania średnich z dwóch autonomicznych wyników testowych. Nie wykazano różnic między średnimi uzyskanymi w testach HIRR ($M = 29,07$) i RIRR ($M = 29,2$) dla $\alpha \leq 0,05$, gdzie $p = 0,861414$, gdzie statystyka $t = 0,174827$. Oznacza to tyle, że nie istnieją różnice w gotowości do improwizacji harmoniczej i rytmicznej w badanej grupie, a sama gotowość charakteryzuje się porównywalnymi zakresami i jej poziom jest wysoce zadowalający. Obliczone korelacje pomiędzy testami RIRR a HIRR nie wykazały zależności liniowej istotnej statystycznie, ponieważ $r = 0,16$ dla $\alpha \leq 0,05$, gdzie $p = 0,111521$. Podstawowe statystyki dla testów RIRR i HIRR ilustruje tabela 4.

Tabela 4. Statystyki opisowe dla wyników testów HIRR i RIRR (dla $N = 869$)

Analizowane zmienne	HIRR	RIRR
Średnia arytmetyczna	29,0	29,2
Mediana	29	29
Moda	33	wielokrotna
Odchylenie standardowe	4,8	4,5
Minimum	17	19
Maksimum	38	38
Dolny kwartył	26	27
Górny kwartył	33	33

Źródło: opracowanie własne.

Edwin E. Gordon dodatkowo zachęca do wykorzystywania informacji płynących z analizy wyników testowych dla HIRR w celu projektowania środowiska uczenia się muzyki (a w tym improwizacji muzycznej harmoniczej) w grupach

heterogenicznych: 1) z najwyższą gotowością do podejmowania improwizacji harmoniczej, 2) z typową gotowością do podejmowania improwizacji harmoniczej, oraz 3) z ograniczoną możliwością do podejmowania improwizacji harmoniczej. Rozkład gotowości do improwizacji harmoniczej pod względem heterogeniczności grupy wygląda następująco (wykres kołowy), gdzie jedynie 7% (tj. 61 osób) posiada ograniczoną gotowość ($M = 19,5$) do podjęcia improwizacji harmoniczej, 80% (tj. 696 osób) posiada typową (przeciętną) gotowość ($M = 28,6$) do podjęcia improwizacji harmoniczej, a 13% (tj. 112 osób) posiada najwyższą gotowość ($M = 36,2$) do podjęcia improwizacji harmoniczej. Ilustruje to wykres kołowy (rys. 5).



Rysunek 5. Heterogeniczność gotowości do podjęcia improwizacji harmoniczej w badanej grupie ($N = 869$)

Źródło: opracowanie własne.

Relacje między uzdolnieniem muzycznym ustabilizowanym a gotowością do improwizacji harmoniczej i rytmicznej

Z naukowego (poznawczego) punktu widzenia, poszukiwanie związków między zmiennymi należy do modelu badań korelacyjnych, które są bezpośrednio związane ze współczynnikiem korelacji, czyli pewną miarą statystyczną, która określa kierunek i siłę związku między najczęściej dwiema zmiennymi (tutaj *zdolnościami muzycznymi ustabilizowanymi* a *gotowością do improwizacji muzycznej*). Obie zmienne zależne należą do baterii pojęć związanych z teorią uczenia się muzyki, więc prezentowany schemat badań mieści się raczej w modelu weryfikacyjno-korelacyjnym. Zastosowanym w obliczeniach współczynnikiem

korelacji, ze względu na normalną dystrybuantę rozkładu, jest parametryczny test zależności (zwany też współczynnikiem korelacji liniowej) r -Pearsona. Z punktu widzenia edukacyjnego, znajomość parametrów praktycznych testów prowadzi do podejmowania decyzji związanych z optymalizacją procesów nauczania i uczenia się muzyki; tutaj – polegających na korelacji prostej dodatniej między zmienną *zdolności muzyczne* a *gotowością do improwizacji muzycznej (harmonicznej lub rytmicznej)*, gdzie $r > 0$. W omawianych relacjach wzrostowi cechy *zdolności muzyczne* (zarówno podtest tonalny, jak i rytmiczny) towarzyszy istotny wzrost *gotowości do improwizacji harmonicznej* (podtest tonalny: HIRR $r = 0,38$; podtest rytmiczny: HIRR $r = 0,51$; wynik ogólny AMMA: HIRR $r = 0,48$). Ilustruje to tabela 5.

Tabela 5. Relacje r -Pearsona między uzdolnieniem muzycznym ustabilizowanym mierzonym testem AMMA a gotowością do improwizacji harmonicznej (testem HIRR) i rytmicznej (testem RIRR)

	HIRR	wartość p (dla $\alpha \leq 0,05$)	RIRR	wartość p (dla $\alpha \leq 0,05$)
Tonalny	0,38	0,000174	0,11	0,274407
Rytmiczny	0,51	<0,000001	0,13	0,193974
Ogółem AMMA	0,48	0,000002	0,14	0,169105

Źródło: opracowanie własne.

Odnotowano widoczne związki istotne statystycznie pomiędzy poszczególnymi zdolnościami obserwowanymi w wynikach podtestów AMMA a wynikami otrzymanymi w teście HIRR, szczególnie znaczące między *zdolnościami rytmicznymi* a *gotowością do improwizacji harmonicznej*, gdzie $r = 0,51$, co oznacza korelację wysoką i zależność silną (dla $\alpha \leq 0,05$, gdzie $p < 0,000001$) oraz wynikiem ogólnym *zdolności muzycznych ustabilizowanych* uzyskanym w teście AMMA a wynikiem testu HIRR, gdzie $r = 0,48$ (dla $\alpha \leq 0,05$, gdzie $p < 0,000002$).

Podsumowanie i wnioski

- zdolności muzyczne ustabilizowane nadal⁵⁴ pozostają głównie na poziomie przeciętnym i niskim,
- w fazie ustabilizowanego uzdolnienia muzycznego zdolności rytmiczne plasują się na wyższym poziomie niż tonalne, co potwierdzają dotychczasowe rezultaty badawcze,

⁵⁴ Nadal, ponieważ w badaniach prowadzonych przeze mnie od ponad 10 lat wartości te są niezmiennie, szczególnie w odniesieniu do zdolności muzycznych ustabilizowanych; zob. M. Kołodziejski, *Stabilised musical aptitudes of the school and academic youth in transversal research*, „Społeczeństwo i Rodzina” 2017, vol. 52, nr 3/2017, s. 7–24.

- interkorelacje w ramach wyników uzyskanych w teście AMMA (tonalne, rytmiczne i ogólne) wykazują wysokie wartości r , przez co zaufanie do proponowanych narzędzi badawczych istotnie wzrasta, a ich moc predykcyjna pozostaje wciąż ewidentna i niekwestionowana, szczególnie w zakresie ekstrapolacji uzdolnienia muzycznego oraz niektórych osiągnięć muzycznych (np. wokalnych, improwizacyjnych),
- gotowość do improwizacji muzycznej badanych studentów w znakomitej większości występuje na poziomie, który umożliwia rozpoczęcie procesu nabywania umiejętności improwizacyjnych w muzyce. Improwizacja dostarcza wiele satysfakcji, ale przede wszystkim rozwija słuch muzycznych (harmoniczny, tonalny i rytmiczny), pomaga rozpoznawać i poruszać się w równych skalach muzycznych (od durowej, przez dorycką, frygijską, lidyjską, miksolidyjską, eolską, molową harmoniczną do lokryckiej), przygotowuje uczniów do audiacji poprzez wybieganie w przyszłość w trakcie improwizowania muzyki, pozwala na autoekspresję, wspiera rozwijanie kreatywności, poprawia kondycję zdrowotną, wzmacnia umiejętności aktywnego słuchania oraz sprawia przyjemność i motywuje do działania,
- jedynie 7% badanych dorosłych posiada ograniczoną gotowość do podjęcia improwizacji harmonicznego, natomiast aż 80% posiada gotowość typową (przeciętną), jedynie 13% posiada najwyższą gotowość ($M = 36,2$), co oznacza, że ewentualna praca z takimi osobami powinna znajdować uzasadnienie dydaktyczne w specjalnym doborze materiału muzycznego (treści muzycznych) i metod pracy oraz respektowaniu indywidualnych różnic muzycznych w adaptacji treści muzycznych, kiedy nauczanie przebiega w grupie⁵⁵. Jednocześnie optymizmem napawa fakt, że aż ponad 90% badanych posiada opisywaną niezbędną gotowość w stopniu przeciętnym (typowym) i wysokim, zatem jedyną przeszkodą w rozwijaniu umiejętności improwizacyjnych pozostaje „skostniały” system edukacyjny (czynniki systemowe i programowe), filozofia edukacyjna (transmisyjne i encyklopedyczne podejście do procesów nauczania i uczenia się), brak motywacji wewnętrznej (inhibitory mentalne) oraz niewystarczająco przygotowana kadra dydaktyczna (pedeutologiczny),
- odnotowano istotne statystycznie (dla $\alpha \leq 0,05$) relacje zdolności muzycznych (tonalnych, rytmicznych i w wyniku ogólnym mierzone testem AMMA E.E. Gordona) względem gotowości do improwizacji harmonicznego (mierzonej testem HIRR), gdzie zdolności tonalne: HIRR, $r = 0,38$, zdolności rytmiczne: HIRR, $r = 0,51$ oraz wynik ogólny AMMA: HIRR, $r = 0,48$, co oznacza eksplikowane umiarkowane i silne zależności liniowe między mierzonymi zmiennymi ilościowymi przy istotnej dla eksplanacji empirycznej dystrybucie rozkładu normalnego. Ponieważ korelacja nie mówi bezpośrednio o zależnościach przyczynowych, a wychodzimy z założenia, że zdolności

⁵⁵ E.E. Gordon, *Harmonic Improvisation Readiness Record, and...*, s. 42–43.

ustabilizowane nie podlegają dynamizacji, to współwystępowanie (korelacja) dodatnie oznacza jedynie tyle, że wysokim wartościom zmiennej zależnej *zdolności muzyczne* odpowiadają wysokie wartości zmiennej zależnej *gotowość do improwizacji harmonicznej*, więc zmienne te jedynie współwystępują. Konsekwencją tego jest właściwe interpretowanie wyników tak uzyskanych w praktyce edukacyjnej, gdzie możemy przypuszczać, że osoby o wysokich zdolnościach muzycznych będą charakteryzowały się wysoką gotowością do podejmowania improwizacji harmonicznej.

Bibliografia

Monografie

- Apanowicz Jerzy, *Metodologia ogólna*, Wydawnictwo Bernardinum, Gdynia 2002.
- Bonna Beata, *Zdolności i kompetencje muzyczne uczniów w młodszym wieku szkolnym*, UKW, Bydgoszcz 2016.
- Comeau Gilles *Piano Pedagogy: A Research and Information Guide*, Routledge, London – Ottava 2009.
- Gordon Edwin Elias, *Jump Right In. The Music Curriculum. Reference Handbook for Using Learning Sequence Activities*, GIA Publications, Inc., Chicago 2001.
- Gordon Edwin Elias, *Continuing Studies in Music Aptitudes*, GIA Publications, Inc., Chicago 2004.
- Gordon Edwin Elias, *Designing objective research in music education. Fundamental considerations*, GIA Publications Inc., Chicago 1986.
- Gordon Edwin Elias, *Harmonic Improvisation Readiness Record and Rhythm Improvisation Readiness Record*, GIA Publications, Inc., Chicago 1998.
- Gordon Edwin Elias, *Manual for the Advanced Measures of Music Audiation*, GIA Publications, Inc., Chicago 1989.
- Gordon Edwin Elias, *Music Aptitude and Related Tests. An Introduction*, GIA Publications, Inc., Chicago 2001.
- Gordon Edwin Elias, *Sekwencje uczenia się w muzyce. Umiejętności, zwartość i motywy*, Wydawnictwo WSP, Bydgoszcz 1999.
- Gordon Edwin Elias, *Society and Musical Development: Another Pandora Paradox*, GIA Publications, Inc., Chicago 2010.
- Gordon Edwin Elias, *The manifestation of developmental music aptitude in the audiation of „same” and different” as sound in music*, GIA Publications, Inc., Chicago 1981; <http://dx.doi.org/10.1177/030573567971005>.
- Gordon Edwin Elias, *Umuzycznienie niemowląt i małych dzieci*, Zamiat Korepetycji, Kraków 1997.

- Raiber Michael, Teachout David, *The Journey from Music Student to Teacher: A Professional Approach*, Routledge, London 2013.
- Such Jan, Szcześniak Małgorzata, *Filozofia nauki*, Wydawnictwo UWM, Poznań 2006.
- Trzos Paweł Adam, *Umiejętności audiacyjne uczniów na etapie edukacji wczesnoszkolnej*, UKW, Bydgoszcz 2018.
- Zimny Artur, *Statystyka opisowa*, Wydawnictwo PWSZ, Konin 2010.

Rozdziały w monografiach

- Gordon Edwin Elias, *Aspects of Validity the Harmonic Improvisation Readiness Record and Rhythm Improvisation Readiness Record: Evidence of Music Aptitude and Achievement*, [w:] *Test Validity and Curriculum Development. Three Longitudinal Studies in Music*, GIA Publications, Inc., Chicago 2001, s. 7–62.
- Kołodziejski Maciej, „*Jest już za późno! Nie jest za późno!*” – czyli uwag kilka o naturze, strukturze i właściwościach zdolności muzycznych dzieci w wieku przedszkolnym i młodszym szkolnym, [w:] *Pedagogika i jej oblicza*, red. J. Skibska, J. Wojciechowska, Wydawnictwo Naukowe ATH, Bielsko-Biała 2018, s. 425–448.
- Kołodziejski Maciej, *Poziom zdolności muzycznych ustabilizowanych a gotowość do improwizacji harmonicznej i rytmicznej u studentów pedagogiki*, [w:] *Twórczość „codzienna” w praktyce edukacyjnej*, red. M. Kołodziejski, Wydawnictwo PWSZ, Płock 2009, s. 91–108.

Artykuły w czasopismach

- Elliott David J., *Music as Knowledge*, „The Journal of Aesthetic Education” 1991, vol. 25, nr 3, Special Issue: *Philosophy of Music and Music Education*, s. 21–40; <http://dx.doi.org/10.2307/3332993>.
- Gordon Edwin Elias, *Nature, source, measurement, and evaluation of music aptitudes*, „Polskie Forum Psychologiczne” 2006, t. 11, nr 2, s. 227–237.
- Gordon Edwin Elias, *A Factor Analysis of the Musical Aptitude Profile, the Primary Measures of Music Audiation, and the Intermediate Measures of Music Audiation*, „Bulletin of the Council for Research in Music Education” 1986, nr 87, s. 17–25.
- Hallam Susan, *The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people*, „International Journal of Music Education” 2010, vol. 28, nr 3, s. 269–289; <http://dx.doi.org/10.1177/0255761410370658>.
- Kamińska Barbara, *Zdolności muzyczne w ujęciu psychologii muzyki: ewolucja poglądów*, „Studia Psychologica” 2002, nr 3, s. 187–195.

- Kołodziejcki Maciej, *Rhythmical Creativity in Duple and Triple Meter of Students of Early-School Education in the Light of Their Stabilised Musical Aptitudes and Rhythm Readiness to Improvise*, „Review of Artistic Education” 2018, vol. 15, nr 1, s. 13–28.
- Kołodziejcki Maciej, *Stabilised musical aptitudes of the school and academic youth in transversal research*, „Społeczeństwo i Rodzina” 2017, nr 3(52), s. 7–24.
- Kołodziejcki Maciej, *Zdolności muzyczne ustabilizowane a imitacja i improwizacja rytmiczna w metrum dwudzielnym studentów wczesnej edukacji w badaniach własnych*, „Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce” 2018, vol. 13, nr 2(48), s. 139–164.
- Piekarski Jacek, *Perspektywa uczestnicząca w badaniach empirycznych – zarys tematyczny*, „Przegląd Badań Edukacyjnych” 2017, nr 2(25), s. 267–298; <http://dx.doi.org/10.12775/pbe.2017.030>.
- Reynolds Allison M., *Understanding Music Aptitude: Teachers' Interpretations*, „Research Studies in Music Education” 2004, nr 23, s. 18–31; <http://dx.doi.org/10.1177/1321103x040230010201>.
- Skupio Urszula, *Muzyka a mózg*, „Wszechświat” 2013, t. 114, nr 10-12, s. 346–349.
- Stokes Ann W., *Is Edwin Gordon's Learning Theory a Cognitive One*, „Philosophy of Music Education Review” 1996, vol. 4, nr 2, s. 96–106.
- Sułkowski Łukasz, *Metodologie emic i etic w badaniach kultury w zarządzaniu*, „Management and Business Administration. Central Europe” 2012, 1(108), s. 65–66.
- Walters David L., *Edwin Gordon's Music Aptitude Work*, „The Quarterly” 1991, 2(1–2), s. 64–72.
- Zwołńska Ewa Anna, Mikołajewski Dariusz, Trzos Paweł Adam, *Efficiency of Listening to the Melody and Neural Correlates of Tonality Differentiation*, „Israel Studies in Musicology Online” 2019, vol. 16, s. 44–57.

Dystertacje doktorskie

- Mitchell Christopher A., *Audiation and the Study of Singing*, Electronic Theses, Treatises and Dissertations, The Graduate School Florida State University Libraries 2007.

Strony internetowe

- https://www.ibm.com/support/knowledgecenter/pl/SSLVMB_sub/statistics_mainhelp_ddita/spss/base/idh_ntk1.html [dostęp: 17.10.2019].
- Valerio Wendy, *The Gordon Approach: Music Learning Theory*, <https://www.allianceamm.org/resources/gordon/> [dostęp: 8.09.2019].

Maciej KOŁODZIEJSKI

The Karkonosze State University in Jelenia Góra (Poland)

Relationship between stabilised musical aptitude and harmonic and rhythm improvisation readiness in adults in transversal research

Abstract

This article is to be considered a research report on the relation between stabilised musical aptitude and harmonic and rhythm improvisation readiness in students of Pedagogy in transversal research. Three tests devised by Edwin Elias Gordon were performed, the first being the *Advanced Measures of Music Audiation* meant to measure the stabilised tonal and rhythm musical aptitude. The second and the third tests measure improvisation readiness. In the case of rhythm improvisation, it was the *Rhythm Improvisation Readiness Record*, and for harmonic improvisation – the *Harmonic Improvisation Readiness Record*. The research was performed on a group of 869 students of Pedagogy with various academic backgrounds in Poland. The results clearly indicate that musical aptitude in the investigated group is at average and low levels. There are also significant statistical relationships between musical aptitude and improvisation readiness, especially the harmonic one.

Keywords: stabilised musical aptitude, rhythm and harmonic improvisation readiness, music learning theory, audiation.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.08>

Maciej KOŁODZIEJSKI

<http://orcid.org/0000-0001-7904-7474>

The Karkonosze State University in Jelenia Góra (Poland)

Relationship between stabilised musical aptitude and harmonic and rhythm improvisation readiness in adults in transversal research

Translation of the article published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.07>)

Abstract

This article is to be considered a research report on the relation between stabilised musical aptitude and harmonic and rhythm improvisation readiness in students of Pedagogy in transversal research. Three tests devised by Edwin Elias Gordon were performed, the first being the *Advanced Measures of Music Audiation* meant to measure the stabilised tonal and rhythm musical aptitude. The second and the third tests measure improvisation readiness. In the case of rhythm improvisation, it was the *Rhythm Improvisation Readiness Record*, and for harmonic improvisation – the *Harmonic Improvisation Readiness Record*. The research was performed on a group of 869 students of Pedagogy with various academic backgrounds in Poland. The results clearly indicate that musical aptitude in the investigated group is at average and low levels. There are also significant statistical relationships between musical aptitude and improvisation readiness, especially the harmonic one.

Keywords: stabilised musical aptitude, rhythm and harmonic improvisation readiness, music learning theory, audiation.

Preliminary assumptions: theoretical background of the research

The constructional core of the presented empirical research is the music learning theory devised by Edwin Elias Gordon and the knowledge concerning the

Date of submission: 7.10.2019

Review 1 sent/returned: 13.10.2019/14.10.2019

Review 2 sent/returned: 13.10.2019/17.10.2019

Date of acceptance: 18.10.2019

structure and properties of musical aptitude and audiation. The music learning theory combines the knowledge on learning music in a sequential manner with what we know about musical aptitude and audiation¹, and thus fits into a system of well-defined concepts, such as *stabilised musical aptitude* and *harmonic and rhythmic improvisation readiness*, which are at the same time the object of this research. The aim of the research is to diagnose musical aptitude and musical improvisation readiness (harmonic and rhythmic) in adult students and to search for relationships between these constructs by means of statistical analyses. The highlighted problem remains in the area of predilection of some researchers² from the field of music pedagogy, who seek a place and identity for the music learning theory of Edwin E. Gordon, within the framework of pedagogical sciences and – determined by the evolution of science – the multiplication of arguments for the validity of modernizing musical education seen as universal, with audiation³ in the background. Susan Hallam⁴ places music learning within the area of cultural and creative competence acquisition⁵, which results in her interest in the two factors (musical aptitude and musical improvisation readiness) coming directly from Edwin E. Gordon’s music learning theory, which is empirical and as such, according to the descriptive concept of science, has a descriptive function, where it is assumed that theoretical theorems are translatable into theorems concerning

¹ E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce. Umiejętności, zwartość i motywy*, Wydawnictwo WSP, Bydgoszcz 1999, p. 50. See also: E.E. Gordon, *The manifestation of developmental music aptitude in the audiation of “same” and “different” as sound in music*, GIA Publications, Inc., Chicago 1981.

² I mainly mean Ewa A. Zwolińska, Beata Bonna, Paweł A. Trzos, Małgorzata Suświłło, Maciej Kołodziejski and Barbara Pazur.

³ Audiation is, to put it simply, “musical thinking”, because it is to music, what thinking is to language. One can audiate, i.e. consciously think musically, by performing various musical activities – from listening, playing, performing, and interpreting to creating, composing and improvising music. Listening with understanding both to music and speech (conversations, dialogues) entails similar operations consisting in decoding the meaning of words/motifs/sentences. More: E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*, pp. 21–46.

⁴ The study of musical aptitude in relation to musical improvisation readiness is autotelic in nature, but it also constitutes a background for questions concerning the influence of music on human functioning. Susan Hallam demonstrates the multiple effects of musical aptitude and achievements on language development, literacy and numeracy, intelligence, overall performance, creativity, motor coordination, concentration, self-confidence, emotional sensitivity, social skills, teamwork, discipline and relaxation. She also suggests that the positive impact of engaging in music activities on personal and social development can only be achieved if it is a pleasant and rewarding experience. However, all this has an impact on the quality of music teaching. Qtd. in: S. Hallam, *The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people*, “International Journal of Music Education” 2010, vol. 28, no. 3, pp. 269–289.

⁵ Qtd. in: B. Bonna, *Zdolności i kompetencje muzyczne uczniów w młodszym wieku szkolnym*, UKW, Bydgoszcz 2016, p. 254.

observable objects and relationships between events⁶. The assumption concerning the egalitarian nature of the music learning theory, according to which all students can learn music, but not all will have the same achievements in this field⁷, adopts a specific research and praxeological standpoint, and places the course of music education in:

- cognitive context⁸ – according to Barbara Kamińska, the cognitive research in the focuses on the cognitive functioning of human beings in the field of music, on questions concerning the perception of musical elements and structures. Therefore, the area of musical aptitude became a part of the research on the perception of music, and thus a subject of interest of music psychology⁹,
- psycho-educational context, i.e. mainly the optimisation of the conditions for reaching the procedural¹⁰ musical knowledge.

Edwin E. Gordon's theory clearly stresses objective audiation (musical thinking), determined mainly by musical aptitude, the essence of which is the conjunction of nature and culture, and the learning processes are determined by the quality and intensity of everyday musical education and stimulation of students' mental development¹¹. I assume that the result of the measurement of musical aptitude, as an effect of the conjunction of nature and culture¹², illustrates the influence of these two factors, especially the one of aptitude that Edwin E. Gordon refers to as stabilized¹³. Thus, the basis for successful music learning consists in musical aptitude, i.e. a set of musical capabilities with a dichotomy of tonal versus rhythmic capabilities¹⁴, considered in the subject matter literature as basic (pri-

⁶ Cf. J. Such, M. Szcześniak, *Filozofia nauki*, Wydawnictwo UWM, Poznań 2006, p. 74–75.

⁷ E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*, p. 45.

⁸ See: W.A. Stokes, *Is Edwin Gordon's Learning Theory a Cognitive One?*, "Philosophy of Music Education Review" 1996, vol. 4, no. 2, pp. 96–106.

⁹ B. Kamińska, *Zdolności muzyczne w ujęciu psychologii muzyki: ewolucja poglądów*, "Studia Psychologica" 2002, no. 3, p. 194.

¹⁰ Procedural knowledge, also known as imperative knowledge, is knowledge used while performing specific tasks, because it can be directly applied to the solution of a selected problem, and is constructed through action. See more: D.J. Elliott, *Music as Knowledge*, "The Journal of Aesthetic Education" 1999, vol. 25, no. 3: *Special Issue: Philosophy of Music and Music Education* (Autumn 1991), pp. 21–40.

¹¹ *Ibid.*, p. 46.

¹² E.E. Gordon, *Society and Musical Development*, Another Pandora Paradox, GIA Publications, Inc., Chicago 2010, p. 76.

¹³ Stabilized means fixed (well-established, stable, unchanging, constant). Stabilized aptitude is one that has passed from a developing (dynamic) state to a static (relatively stable) state, lasting from about the age of 9 to late old age. This means that from that moment on, there are usually no further qualitative and quantitative changes of a progressive nature, therefore, all measures which are to stimulate the musical potential of a person should be intensified from birth to about the age of 9. See more: E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*, p. 69–75.

¹⁴ This is because the conclusions drawn from the subject matter literature seem to be consistent with the view that there are two innate factors leading to the acquisition of musical aptitude – one related to the perception of musical time intervals, i.e. rhythm, and the other to the percep-

mary)¹⁵. Musical aptitude is to be measured using standardised tools in the form of appropriate tests of musical aptitude.

Stabilized musical aptitude and measurement techniques

Musical aptitude and achievements are drastically different from each other, but at the same time closely related¹⁶. Musical aptitude is a measure of the potential to learn music, i.e. to acquire specific music achievements, such as singing, playing instruments or improvising music. Music achievements, on the other hand, are a measure of what a person has learned¹⁷. There is a difference between musical aptitude and music achievements, and it is precisely the problem in defining these concepts that usually leads to misidentification, as the difference between them is blurred by the synonymous use of terms such as: *aptitude*, *capability*, *talent*, *musicality*, *predisposition*. This is becoming a serious problem, especially for music teachers, as traditional teaching approaches clearly reduce individual differences between students¹⁸. The fact that we are born with equal rights does not mean that we are equal in terms of our aptitude, intelligence and achievements. Just as developing musical aptitude¹⁹ is characterized by fluctuation, because we cannot predict the influence of the environment on its quality, dynamics and level, a stabilized musical aptitude is characterized by durability, unchangeability and finality. One thing is certain. During the first nine years of life, developing musical aptitude is subject to constant change, increase and decrease, depending on the quality of cultural influences²⁰, and the stabilisation of aptitude means only that the level of musical aptitude (tonal and rhythmic) after the age of nine will remain at the same throughout the course of life²¹. That is why all positive educa-

tion of pitch – melody. Qtd. in: U. Skupio, *Muzyka a mózg*, “Wszechświat” 2013, vol. 114, no. 10-12, p. 347.

¹⁵ Cf. E.E. Gordon, *A Music Learning Theory for Newborn and Young Children*, G. I. A. Publications, 1990; idem, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*; B. Bonna, *Zdolności i kompetencje muzyczne uczniów w młodszym wieku szkolnym*, UKW, Bydgoszcz 2016; P. Trzos, *Umiejętności audiacyjne uczniów na etapie edukacji wczesnoszkolnej*, UKW, Bydgoszcz 2018. See also research on tonal aptitude correlation in: E.A. Zwolińska, D. Mikołajewski, P.A. Trzos, *Efficiency of Listening to the Melody and Neural Correlates of Tonality Differentiation*, “Israel Studies in Musicology Online” 2019, vol. 16, pp. 44–57.

¹⁶ V. Valerio, *The Gordon Approach: Music Learning Theory*, qtd. in: <https://www.allianceamm.org/resources/gordon/> [accessed Sep 8, 2019].

¹⁷ E.E. Gordon, *Nature, source, measurement, and evaluation of music aptitudes*, “Polskie Forum Psychologiczne” 2006, vol. 11, no. 2, pp. 227–237.

¹⁸ *Ibid.*, p. 10–11.

¹⁹ More on this topic: D.L. Walters, *Edwin Gordon's Music Aptitude Work*, “The Quarterly” 1991, no. 2(1–2), pp. 64–72.

²⁰ E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*, p. 72.

²¹ *Ibid.*

tional efforts which allow for musical aptitude to be stimulated are so important in the period of their malleability²², i.e. infancy, preschool and early school age.

The premise – by E.E. Gordon – that everyone has the potential to learn music is still valid²³. By using tests, teachers can try to predict students' musical potential and measure their music achievements more accurately²⁴. The researchers' responsibilities should be focused on undertaking an intellectual (scientific, polemical) dispute with the stereotype of a subjective method of diagnosing musical aptitude, present in the social awareness (typical of teachers of early music education and music), where the majority of teachers are sceptical of objective information obtained by testing²⁵. The source of this state of affairs is the reliance on subjective assessments²⁶ (class observation, aural analyses, auditions), sanctioned by teaching tradition and social consent, instead of objective measurement²⁷ in line with the principle that “the test sees what the teacher does not hear”²⁸. Adopt-

²² See more on the topic of developing aptitude measurement: E.E. Gordon, *A Factor Analysis of the Musical Aptitude Profile, the Primary Measures of Music Audiation, and the Intermediate Measures of Music Audiation*, “Bulletin of the Council for Research in Music Education” 1986 (Spring), no. 87, pp. 17–25.

²³ E.E. Gordon, *Aspects of Validity the Harmonic Improvisation Readiness Record and Rhythm Improvisation Readiness Record: Evidence of Music Aptitude and Achievement*, [in:] *Test Validity and Curriculum Development. Three Longitudinal Studies in Music*, GIA Publications, Inc., Chicago 2001, pp. 11–12.

²⁴ A.M. Reynolds, *Understanding Music Aptitude: Teachers' Interpretations*, “Research Studies in Music Education” 2004, no. 23, p. 18.

²⁵ Others (a small percentage) appreciate the opportunity, but treat the data obtained in this fashion in a superficial and inconsistent way, e.g. in the case of decisions on teaching based on individual differences. Other teachers use tests, interpreting their results inconsistently, mainly because of internal (emotional and mental) blockages to adopting the appropriate theoretical and philosophical perspective, teaching experience or general understanding of the structure and objective of the test. Such a theoretical perspective can be e.g. praxeological, because the object of human interest (teacher) consists in intentional and conscious actions. The awareness of a specific perspective leads to a specific action aimed at achieving a goal, e.g. increasing improvisation readiness or increasing the children's music achievements in the area of musical improvisation.

²⁶ It also seems that information about aptitude and improvisation readiness (harmonic and rhythmic) acquired in an objective way may determine the change of the teaching perspective from the so-called “dispersed” to the “structured” one, which must give rise to certain causative consequences. According to Christopher A. Mitchell, “It is essential for [...] teachers to have as much information about their students' musical abilities [e.g. vocal or improvisational] as possible in order to provide each student with the type of instruction most needed”. Ch.A. Mitchell, *Audiation and the Study of Singing*, Electronic Theses, Treatises and Dissertations, The Graduate School Florida State University Libraries 2007, p. 27.

²⁷ A.M. Reynolds, *Understanding Music Aptitude: Teachers' Interpretations*, “Research Studies in Music Education” 2004, no. 23, p. 18.

²⁸ M. Kołodziejcki, “*Jest już za późno! Nie jest za późno!*” – czyli uwag kilka o naturze, strukturze i właściwościach zdolności muzycznych dzieci w wieku przedszkolnym i młodszym szkolnym, [in:] *Pedagogika i jej oblicza*, ed. J. Skibska, J. Wojciechowska, Wydawnictwo Naukowe ATH, Bielsko-Biała 2018, pp. 425–450.

ing such a way of thinking means adopting a specific research and evaluation perspective²⁹, i.e., as Jacek Piekarski rightly states: “[...] research is a kind of social practice, where the quality of researchers’ participation in said practices becomes a special area of concern and interest”³⁰.

Current research on the relationship between musical aptitude and improvisation readiness (harmonic and rhythmic)

Edwin Elias Gordon was a pioneer of correlation studies between musical aptitude (both developing and stabilized) and harmonic and rhythmic improvisation readiness. What follows illustrates the correlation values between the indicated constructs in adults (Table 1)³¹.

Table 1. The relationship between musical aptitude measured with AMMA test and improvisation readiness (measured with HIRR and RIRR tests) in Edwin E. Gordon’s research.

	RIRR	HIRR	Tonal (AMMA)	Rhythmic (AMMA)	Overall result (AMMA)
RIRR	—	0.32	0.21	0.24	0.24
HIRR		—	0.28	0.26	0.29
Tonal (AMMA)			—	0.68	0.90
Rhythmic (AMMA)				—	0.91

Source: E.E. Gordon, *Harmonic Improvisation Readiness Record and Rhythm Improvisation Readiness Record*, GIA Publications, Inc., Chicago 1998, p. 58.

In other studies using the *Musical Aptitude Profile* (MAP) test battery, Edwin E. Gordon shows a Pearson’s *r*-correlation of 0.37 to 0.66 between the individual results of the MAP aptitude test and harmonic improvisation readiness measured by the HIRR test³². Calculations of the relationship between musical aptitude and rhythmic improvisation readiness, measured by the AMMA test on 33 students of Pedagogy in the field of early education, showed (in the research of Maciej Kołodziejski) values at the level of $r = 0.19$, but they were not statistically signif-

²⁹ I see evaluation as a regular inquiry into the value of one's own work.

³⁰ J. Piekarski, *Perspektywa uczestnicząca w badaniach empirycznych – zarys tematyczny*, „Przełąd Badań Edukacyjnych” 2017, no. 25 (2/2017), p. 269.

³¹ Unfortunately, it is not known whether all calculations are statistically significant, but it should be expected that higher *r*-factors will certainly have a statistical significance of at least $\alpha \leq 0.05$.

³² Qtd. in: G. Comeau, *Piano Pedagogy: A Research and Information Guide*, 1st Edition, Routledge, London – Ottawa 2009, pp. 141–142.

icant³³. A study of the relationship between the results of the AMMA test and rhythmic improvisation readiness on 33 students of early education pedagogy, conducted by Maciej Kołodziejcki, showed values at the level of $r = 0.19$, which were not statistically significant. In other research explorations on a similar topic (where $N = 33$) a correlation of $r = 0.42$ between RIRR and AMMA results was found³⁴. A study of the relationship between stabilized musical aptitude and rhythmic improvisation readiness (RIRR) showed a correlation of $r = 0.20$ ³⁵.

Research assumptions

In order to capture the relationship between stabilized musical aptitude and harmonic and rhythmic improvisation readiness, a diagnostic³⁶-verification³⁷-correlation³⁸ research model was applied, with an *etic* quantitative strategy and research orientation rooted in the neopositivist paradigm with a testing method³⁹. The main premise of this approach is to strive for objectivity and axiological neutrality, thanks to which the researcher becomes an external and uninvolved observer who tries to distance themselves from the reality being researched, which exists objectively and should be reflected in the research process based on scientific methods (here testing)⁴⁰, where the basic methods of developing and analys-

³³ M. Kołodziejcki, *Zdolności muzyczne ustabilizowane a imitacja i improwizacja rytmiczna w metrum dwudzielnym studentów wczesnej edukacji w badaniach własnych*, "Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce" 2018, vol. 13, no. 2(48), p. 153.

³⁴ Idem, *Rhythmical Creativity in Duple and Triple Meter of Students of Early-School Education in the Light of Their Stabilised Musical Aptitudes and Rhythm Readiness to Improvise*, "Review of Artistic Education" 2018, no. 15(1), p. 20.

³⁵ Idem, *Poziom zdolności muzycznych ustabilizowanych a gotowość do improwizacji harmonickej i rytmicznej u studentów pedagogiki*, [in:] *Twórczość "codzienna" w praktyce edukacyjnej*, ed. M. Kołodziejcki, Wydawnictwo PWSZ, Płock 2009, pp. 91–108.

³⁶ Diagnostic research consists in taking reliable measurements and determining the level of musical aptitude (tonal, rhythm and overall), as well as harmonic and rhythmic improvisation readiness.

³⁷ The purpose of verification research is to confirm (or deny) a given state of affairs within the phenomena being researched and, what is important, compare the findings in reference to the initial scientific theory, here – the music learning theory by Edwin Elias Gordon, and verify the theoretical and practical assumptions of AMMA, HIRR and RIRR tests by E.E. Gordon. See J. Apanowicz, *Metodologia ogólna*, Gdynia 2002, p. 36.

³⁸ The correlational research model is mainly meant to test the research hypothesis concerning the strength and direction of the relationship between the studied variables, here – between musical aptitude and harmonic and rhythmic improvisation readiness. In other words, this procedure is aimed at determining the interdependence and covariability of the studied phenomena. See E.E. Gordon, *Designing Objective Research in Music Education. Fundamental Considerations*, GIA Publications, Inc., Chicago 1986, pp. 28–29.

³⁹ PQStat software was used for statistical calculations.

⁴⁰ See more in: Ł. Sułkowski, *Metodologie etic i etic w badaniach kultury w zarządzaniu*, "Management and Business Administration. Central Europe" 2012, vol. 108, no. 1/2012, pp. 65–66.

ing the research material should include a wide spectrum of statistical procedures⁴¹. This model of research, adopted in Edwin E. Gordon's scientific methodology, is characterised by a pursuit of generalisation, objectivity and a more universal reference framework⁴².

A total of 869 Pedagogy students (adults) from the years 2008-2019 and from various academic centres in Poland (Płock, Tomaszów Mazowiecki, Jelenia Góra, Olsztyn, Pułtusk, Bydgoszcz, Częstochowa, Kalisz and Skierniewice), coming from the so-called non-musical groups, were enrolled in the study using standardised test tools. The selection of the sample was intentional, mainly because of the community in question being easily accessible. Three standardised tests were used: *Advanced Measures of Music Audiation*, AMMA⁴³, measuring the two basic components of musical aptitude – tonal and rhythmic hearing, Edwin Elias Gordon's *Harmonic Improvisation Readiness Record* (HIRR)⁴⁴ and *Rhythm Improvisation Readiness Record*⁴⁵

⁴¹ The following statistical procedures were used here: basic descriptive statistics of quantitative data, distribution study using the Kolmogorov-Smirnov (K-S) test, average comparison using the *Student's t-test* for dependent and independent groups, Spearman's linear *r* correlation.

⁴² E.E. Gordon, *Designing objective research in music education*, GIA Publications Inc., Chicago 1986; see also: M. Raiber, D. Teachout, *The Journey from Music Student to Teacher: A Professional Approach*, Routledge, London 2013.

⁴³ The AMMA test was published in 1989 and designed for adults at the request of the National Association of Schools of Music in the USA, intended for use by higher education institutions. See E.E. Gordon, *Continuing Studies in Music Aptitudes*, GIA Publications, Inc., Chicago 2004, p. 7.

⁴⁴ The HIRR test is intended for children and adults of all ages. The aim of HIRR is to help teachers to objectively determine the necessary readiness of students/adults to learn harmonic improvisation, and to help them adapt their curricula to the individual differences between students while learning musical (harmonic) improvisation. This 17-minute group test consists of 43 harmonic tasks that are performed in different tonalities (music scales). Each task consists of three chords, all of equal duration, with a tonic chord as the first and last chord in C major. All instructions on how to perform the test with the exercises (examples) are included on the CD recording. Students are required to listen to pairs of harmonic tasks and to check the correct box on the answer sheet (whether the two chords in each pair sound the same or different). If students are unsure of the correct answer, they are requested to check the question mark column, which indicates that they have doubts. Qtd. in: E.E. Gordon, *Music Aptitude and Related Tests. An Introduction*, GIA Publications, Inc., Chicago 2001, p.14.

⁴⁵ Similarly, the RIRR test is designed for children and adults of all ages. The aim of this tool is to help the teacher to objectively determine the necessary readiness of students to learn rhythmic improvisation, and to help them adapt the curricula to the individual differences between students while learning musical (rhythmic) improvisation. An additional advantage of the test is that it shows whether the student has the ability to accurately handle temporal relationships in music. This 20-minute group test consists of 40 pairs of rhythmic tasks, each pair performed using the same simple melodic line in C major. Each melodic line contains only four simple rhythmic values. Instructions on how to perform the RIRR test with sample exercises can be found on the CD. Students are asked to listen to pairs of patterns and to indicate on the answer sheet whether the two patterns are the same or different. If the two patterns do not sound the same, it means that in the second pattern, the duration is longer or shorter than in the first pattern. For the sake of psychological comfort of the students, they have the option to mark a column

(RIRR)⁴⁶. All the tools used are relatively short in duration and it takes no more than 30 minutes to carry out efficient measurement operations during a single meeting. Environmental and birth factors (pheno- and genotype, respectively), the impact of family interactions quality, pre-school and school education, as well as extracurricular activities were set as an independent variable⁴⁷. In the case of the AMMA test, the dependent variable was limited to measuring the melodic (tonal), rhythm and overall musical aptitude, as well as the harmonic (HIRR test) and rhythmic (RIRR test) improvisation readiness or lack thereof. The indicators for the dependent variable are three AMMA results: tonal, rhythm and overall, and two raw results, one for the HIRR and one for the RIRR test.

The main problem of the research was in the following question:

What are the relationships between stabilized musical aptitude and harmonic and rhythmic improvisation readiness of the studied group of adults representing the environment connected with studying at pedagogical faculties?

The following questions were identified as specific problems:

1. What is the level of stabilized musical aptitude in adults representing the environment related to the field of pedagogy?
2. Which type of musical aptitude, tonal or rhythm, reach higher values in the obtained measurements?
3. What are the intercorrelations between the results obtained in the tonal (melodic) and rhythm aptitude subtests, and the overall result within the context of the previous research on musical aptitude in different cultural environments?

Descriptive statistics for stabilized musical aptitude in the studied group of pedagogy students

The zero hypothesis, concerning the occurrence of a normal distribution of the dependent variable (both musical aptitude and musical improvisation readi-

with a question mark if they are not sure of the correct answer. Qtd. in: E.E. Gordon, *Music Aptitude and Related Tests. An Introduction*, GIA Publications, Inc., Chicago 2001, p. 15.

⁴⁶ E.E. Gordon, *Harmonic Improvisation Readiness Record and Rhythm Improvisation Readiness Record*, GIA Publications, Inc., Chicago 1998.

⁴⁷ This requires the measurement of music aptitude regardless of the formal musical preparation of the participants. The testing tool must not adhere to rules similar to the design of music achievements tests. In other words, in order to assess the music learning potential in students, they cannot be expected have received formal musical education. Therefore, the design of the test should eliminate the participants' knowledge of musical notation, musical terminology and any theoretical knowledge, and such is the case of this study, where the examined cases have neither formal nor informal musical preparation. In other words, they have never participated in any specialised classes aimed at developing musical skills and aptitude. Qtd. in: Ch.A. Mitchell, *Audiation and the Study of Singing*, Electronic Theses, Treatises and Dissertations, The Graduate School Florida State University Library 2007, p. 27.

ness) in the studied group of 869 students, was confirmed because the calculations using the Kolmogorov-Smirnov (K-S)⁴⁸ test were equal to, respectively: for musical aptitude $D = 0.045486$ for $\alpha \leq 0.05$, where $p = 0.053194$; rhythmic improvisation readiness $D = 0.100649$ for $\alpha \leq 0.05$, where $p = 0.301071$; harmonic improvisation readiness $D = 0.103556$ for $\alpha \leq 0.05$, where $p = 0.270217$. This is illustrated by the following example of a bar chart for a dependent variable *musical aptitude* (Fig. 1).

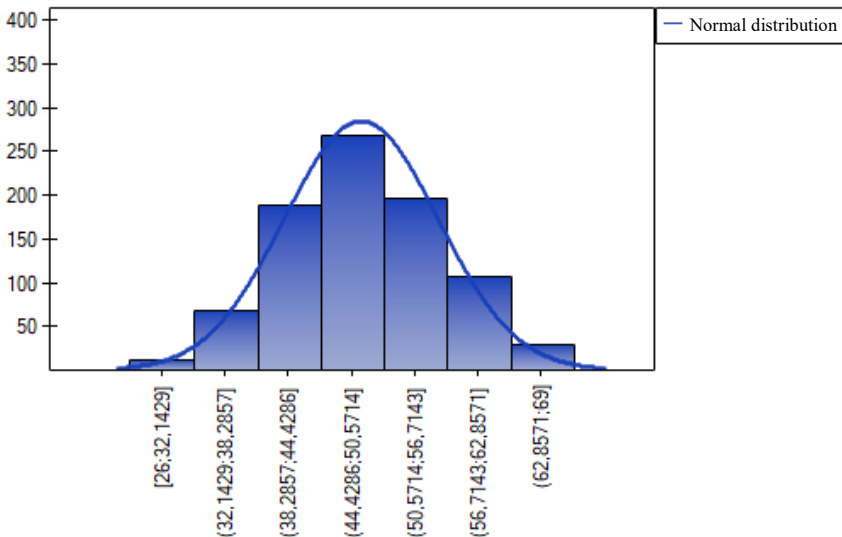


Figure 1. Cumulative distribution function for the normal distribution of *stabilized musical aptitude* measured by E.E. Gordon's AMMA test in a group of adults (students of pedagogy).

Source: own elaboration.

At the same time the values of the dependent variable are located along the line of fit on the quantile-quantile plot, and this indicates a good profile of the normal distribution of the considered attribute (*musical aptitude*). The graphical fitting of the attribute to the distribution is illustrated in the next chart (Fig. 2).

⁴⁸ The calculation procedure for the Kolmogorov-Smirnov test for one sample allows to compare the observed cumulative distribution function for a variable (here stabilized musical aptitude) with the specific theoretical normal distribution. The Z-value of the Kolmogorov-Smirnov test is calculated based on the greatest difference (in absolute values) between the observed and theoretical cumulative distribution functions. This test checks whether the observations can come from a given distribution. For a normal distribution, the parameters are the average of the sample and the standard deviation. Qtd. in: https://www.ibm.com/support/knowledge-center/pl/SSLVMB_sub/statistics_mainhelp_ddita/spss/base/idh_ntk1.html [accessed Oct 17, 2019].

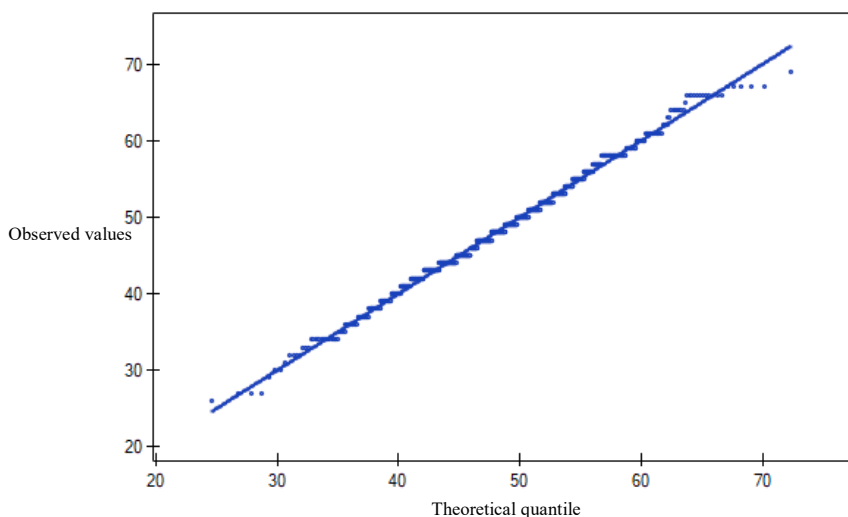


Figure 2. The line of fit of the dependent variable (stabilized musical aptitude) in relation to the normal distribution (quantile-quantile)

Source: own elaboration.

A low arithmetic mean of overall stabilized musical aptitude is noticeable (at the level of $M = 48.47$, in the tonal result $M = 23.20$, and in the rhythm result $M = 25.28$). The median value of the AMMA score, i.e. the median of the second quartile, was $Me = 48$ ($Me = 23$ for the tonal subtest, and $Me = 25$ for the rhythm subtest). At the same time, the mode of the results for overall musical aptitude result was $Mo = 44$, $Mo = 23$ for tonal aptitude, and for rhythm aptitude only $Mo = 24$. The following table shows the detailed AMMA test data obtained using statistical tests (Table 2).

Table 2. Descriptive statistics for the results obtained in the E.E. Gordon's AMMA test in the studied group of adults (students of pedagogy)

Variables analysed (869 surveyed)	Tonal	Rhythm	Overall result
Relevance level	0.05	0.05	0.05
Arithmetic mean	23.20	25.28	48.47
Median	23	25	48
Mode	23	24	44
Mode count	115	99	55
Minimum	11	13	26
Maximum	35	35	69
Lower quartile	21	22	44
Upper quartile	26	28	53

Source: own elaboration.

The level of stabilized musical aptitude was determined based on percentile standards which are an inseparable part of Edwin E. Gordon's AMMA test⁴⁹. Percentiles (or centiles) are defined as measures of the average positions defining a statistical population, regardless of the differences between its individual elements. The percentile measures the concentration of elements in terms of percentages, dividing the population into 100 equal parts. Based on this measurement, for any number of observations of an ordered population it is possible to determine the percentage of the population above or below such an observation⁵⁰. It turns out that the studied group of 869 students of pedagogy is characterized by average (84.7%) and low (12.4%) levels of stabilized musical aptitude. Only 2.9% of the studied population have overall musical aptitude within the high range, i.e. between 80 and 99 percentiles⁵¹. A low level of tonal aptitude was observed in a significant group of subjects, i.e. ≤ 20 percentile (108 students, i.e. 12.4%), along with rhythm aptitude (150 students, i.e. 17.2%) and musical aptitude in the overall result (138 students, i.e. 15.9%). A higher number of students with a low level of rhythm musical aptitude (rhythm: 150 students, tonal: 108 students) was recorded, despite a higher mean value in this area in comparison to the tonal subtest (tonal: $M = 23.20$, rhythm: $M = 25.28$). Similar results were observed in the case of students with high musical aptitude, where ≥ 80 percentile there was only a minuscule group of students with tonal aptitude (25 students, i.e. 2.9%), rhythm aptitude (27 students, i.e. 3.1%) and with an overall test result (29 students, i.e. 3.3%). This is illustrated by the bar chart (Fig. 3).



Figure 3. Level of *stabilized musical aptitude* in the studied group

Source: own elaboration.

⁴⁹ E.E. Gordon, *Manual for the Advanced Measures of Music Audiation*, GIA Publications, Inc., Chicago 1989, pp. 28–31.

⁵⁰ See more: A. Zimny, *Statystyka opisowa*, Wydawnictwo PWSZ, Konin 2010, p. 22.

⁵¹ Cf. E.E. Gordon, *Jump Right In: The Music Curriculum, Reference Handbook for Using Learning Sequence Activities*, GIA Publications, Inc., Chicago 2001.

At the same time, a higher number of students with a high musical aptitude for rhythm is observed, which is confirmed by further statistical inference. The comparison of the mean values of tonal ($M = 23.20$; $SD = 3.99$) and rhythm ($M = 25.28$; $SD = 3.94$) aptitude using the Student's t -test (parametric test) for $\alpha \leq 0.05$ for t -statistic $= -18.955031$ showed a statistically significant difference (mean difference -2.0 ; with a standard error of the difference of 0.1097 and a common $SD = 3.23$) of $p = 0.000001$ in favour of the rhythm subtest⁵². This is illustrated by the graph below (Fig. 4).

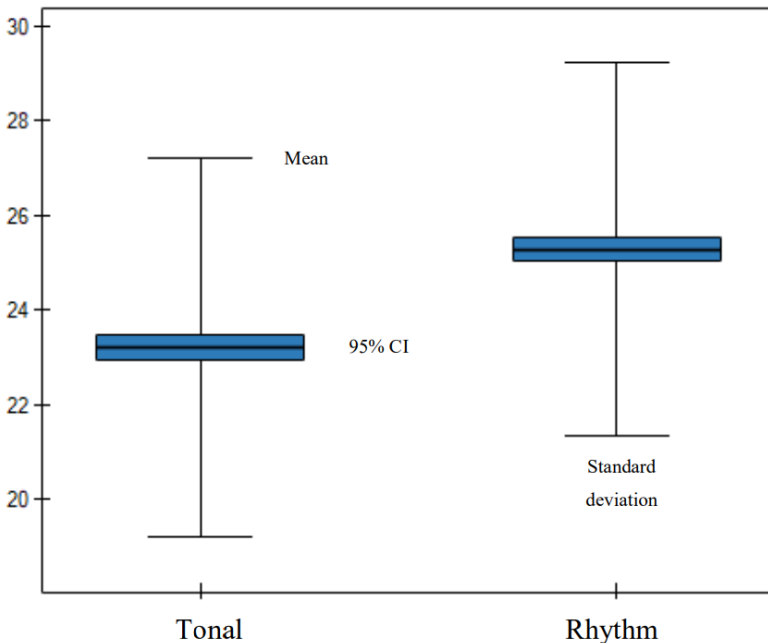


Figure 4. Comparison of the results of the dependent variable *tonal aptitude* vs. *rhythm aptitude*

Source: own elaboration.

Evidence was provided, relevant from the standpoint of AMMA test sensitivity, demonstrating an intercorrelation between tonal, rhythm, and overall aptitude measured with Pearson's linear dependence test, where:

⁵² However, the data obtained cannot be considered optimistic, as the study shows only a downward trend in the measured construct, which is musical aptitude. The mean values obtained unequivocally support the argument that a change in musical education of children is necessary, because while the musical aptitude of students finishing the first stage of education does not differ from the theoretical normal distribution in expected values, i.e. 16% low, 16% high and 69% average, in adults, despite the empirical normal distribution of *musical aptitude* calculated using the Kolmogorov-Smirnov (K-S) statistical test, average and low values of musical aptitude prevail.

- between the melody and rhythm subtest $r = 0.66$, where $p = 0.00001$ for $\alpha \leq 0.05$, which means the correlation is strong and statistically significant,
- between the melody subtest and the overall musical aptitude result $r = 0.89$, where $p = 0.00001$ for $\alpha \leq 0.05$, which means the correlation is very strong and statistically significant,
- between the rhythm subtest and the overall musical aptitude result $r = 0.88$, where $p = 0.00001$ for $\alpha \leq 0.05$, which means the correlation is very strong and statistically significant.

Analysis of the results of musical improvisation readiness tests (harmonic and rhythmic)

Improvisation readiness was calculated on the basis of Edwin E. Gordon's HIRR and RIRR test guidelines⁵³, where in the HIRR test, harmonic improvisation readiness was indicated by a result between 22 and 43 in the raw result, while a result between 8 and 21 indicated a lack thereof. For the RIRR test, rhythmic improvisation readiness was indicated by a result between 22 and 40, while a result between 12 and 21 indicated a lack thereof (Table 3).

Table 3. Harmonic and rhythmic improvisation readiness or lack thereof in research participants, expressed as percentages

$N = 869$	RIRR	HIRR
With readiness to improvise	93.4%	93.4%
Arithmetic mean (m)	29.84	29.6
Without readiness to improvise	6.6%	6.6%
Arithmetic mean (m)	20.16	19.5

Source: own elaboration.

A statistical method in the form of Student's t -test for independent groups was used to compare the averages of the two autonomous test results. No differences were found between mean values obtained in HIRR tests ($M = 29.07$) and RIRR tests ($M = 29.2$) for $\alpha \leq 0.05$, where $p = 0.861414$, where the t -statistic = 0.174827. This means that there are no differences in harmonic and rhythmic improvisation readiness in the studied group, and the readiness itself is characterized by comparable ranges and its level is highly satisfactory. Calculated correlations between RIRR and HIRR tests did not show any statistically significant linear interrelation, because $r = 0.16$ for $\alpha \leq 0.05$, where $p = 0.111521$. See basic statistics for RIRR and HIRR tests in Table 4.

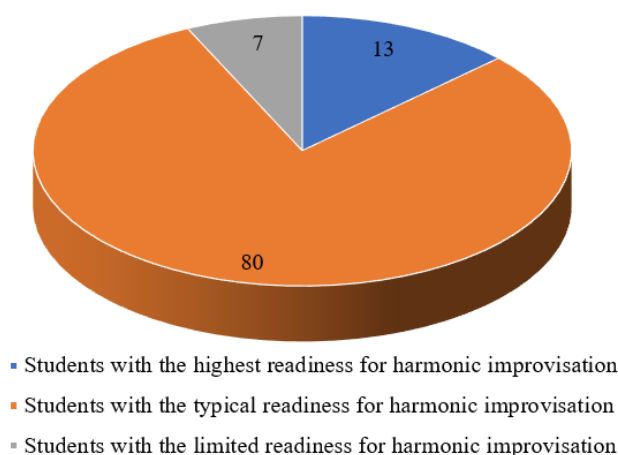
⁵³ E.E. Gordon, *Harmonic Improvisation Readiness Record and...*, p. 34.

Table 4. Descriptive statistics for HIRR and RIRR test results (for $N = 869$)

Variables analysed	HIRR	RIRR
Arithmetic mean	29.0	29.2
Median	29	29
Mode	33	multiple
Standard deviation	4.8	4.5
Minimum	17	19
Maximum	38	38
Lower quartile	26	27
Upper quartile	33	33

Source: own elaboration.

Edwin E. Gordon further encourages the use of information from the analysis of test results for HIRR to design a music learning environment (including harmonic musical improvisation) in heterogeneous groups: 1) with the highest degree of harmonic improvisation readiness, 2) with a typical harmonic improvisation readiness, and 3) with a limited harmonic improvisation readiness. The distribution of harmonic improvisation readiness in terms of group heterogeneity looks as follows (pie chart), where only 7% (i.e. 61 students) have a limited harmonic improvisation readiness ($M = 19.5$), 80% (i.e. 696 students) have a typical (average) harmonic improvisation readiness ($M = 28.6$), and 13% (i.e. 112 students) have the highest harmonic improvisation readiness ($M = 36.2$). This is illustrated by the pie chart (Fig. 5).

**Figure 5.** Heterogeneity of harmonic improvisation readiness in the studied group ($N = 869$)

Source: own elaboration.

Relationship between stabilized musical aptitude and harmonic and rhythmic improvisation readiness

From the scientific (cognitive) standpoint, the search for relationships between variables falls within the model of correlational research, which are directly related to the correlation coefficient, or a certain statistical measure, which determines the direction and strength of the relationship between, most frequently, two variables (here, *stabilised musical aptitude and musical improvisation readiness*). Both dependent variables belong to an array of notions connected with the theory of music learning, so the presented research scheme falls within the verification-correlation model. Due to the normal cumulative distribution function of the distribution, the Pearson's r -correlation test (also referred to as linear correlation coefficient) is used as the correlation coefficient in the calculations. From an educational point of view, familiarity with practical test parameters leads to better decision making related to the optimization of processes of music teaching and learning; here – based on the simple positive correlation between the *musical aptitude* variable and *musical improvisation readiness (harmonic or rhythmic)*, where $r > 0$. In the relations discussed above, an increase in *musical aptitude* (both tonal and rhythm subtest) is accompanied by a significant increase in *harmonic improvisation readiness* (tonal subtest: HIRR $r = 0.38$; rhythm subtest: HIRR $r = 0.51$; AMMA overall result: HIRR $r = 0.48$). This is illustrated in the table 5.

Table 5. Pearson's r -correlation between *stabilised musical aptitude* measured by AMMA test and *harmonic* (HIRR test), and *rhythmic improvisation readiness* (RIRR test)

	HIRR	P (for $\alpha \leq 0.05$)	RIRR	P (for $\alpha \leq 0.05$)
Tonal	0.38	0.000174	0.11	0.274407
Rhythmic	0.51	<0.000001	0.13	0.193974
Total AMMA	0.48	0.000002	0.14	0.169105

Source: own elaboration.

Statistically significant relationships were noted between the individual aptitude types observed in the AMMA subtest results and the results obtained in the HIRR test, which are particularly relevant between *rhythm aptitude* and *harmonic improvisation readiness*, where $r = 0,51$, which indicates a high correlation and a strong interrelation (for $\alpha \leq 0,05$, where $p < 0,000001$), as well as between the overall *stabilised musical aptitude* result obtained in the AMMA test and the HIRR test score, where $r = 0,48$ (for $\alpha \leq 0.05$, where $p < 0.000002$).

Summary and conclusions

- stabilised musical aptitude still⁵⁴ remains mainly at an average and low level,
- in the phase of stabilised musical aptitude, rhythm aptitude is at a higher level than tonal aptitude, which has been confirmed by the research results to date,
- intercorrelations between the AMMA test results (tonal, rhythm and overall) show high r -values, thus significantly increasing confidence in the proposed research tools, the predictive power of which remains evident and undisputed, especially with reference to musical aptitude and certain musical achievements (e.g. vocal, improvisation) extrapolation,
- musical improvisation readiness in the research participants is mostly at a level that enables them to start the process of acquiring musical improvisation abilities. Improvisation gives a lot of satisfaction, but most of all it develops musical hearing (harmonic, tonal and rhythmic), helps to recognize and move through different scales and modes (from Major, Dorian, Phrygian, Lydian, Mixolydian, Aeolian, Minor, Harmonic to Locrian), prepares students for audiation through anticipation while improvising music, allows for self-expression, increases creativity, improves health, strengthens the ability of active listening, gives pleasure and motivates to take action,
- only 7% of the adult research participants have limited harmonic improvisation readiness, while as much as 80% have typical readiness (average), only 13% have the highest readiness ($M = 36.2$), which means that a hypothetical process of working with such students should be justified from an educational standpoint by a specific selection of musical material (musical content) and teaching methods while at the same time considering the individual musical differences in the adaptation of musical content when teaching takes place in a group⁵⁵. At the same time, it should be considered optimistic that as many as 90% of the respondents possess the necessary readiness described above at an average (typical) and high level, meaning that the only obstacle in developing improvisation abilities continues to be the “fossilized” education system (systemic and program factors), educational philosophy (transmission and encyclopaedic approach to teaching and learning processes), lack of internal motivation (mental inhibitors) and insufficiently prepared teaching staff (pedeutological),
- statistically significant (for $\alpha \leq 0.05$) relations were observed between musical aptitude (tonal, rhythm and overall measured by E.E. Gordon’s AMMA test) and harmonic improvisation readiness (measured by the HIRR test),

⁵⁴ Still, because in the research conducted by the author for over 10 years, these values have remained unchanged, particularly in relation to stabilised musical aptitude; see M. Kołodziejcki, *Stabilised musical aptitudes of the school and academic youth in transversal research*, “Społeczeństwo i Rodzina” 2017, vol. 52, no. 3/2017, pp. 7–24.

⁵⁵ E.E. Gordon, *Harmonic Improvisation Readiness Record, and...*, pp. 42–43.

where tonal aptitude: HIRR, $r = 0.38$, rhythm aptitude: HIRR, $r = 0.51$ and AMMA overall result: HIRR, $r = 0.48$, which indicates explicated moderate and strong linear relationships between the measured quantitative variables at a cumulative distribution function for the normal distribution which is significant for an empirical explanation. As the correlation does not directly indicate causal relationships, and we assume that stabilized aptitude is not subject to stimulation, then positive coexistence (correlation) indicates only that high values of the dependent variable *musical aptitude* correspond to high values of the dependent variable *harmonic improvisation readiness*, meaning that these variables merely coexist. The consequence of this is an adequate interpretation of the results obtained in educational practice, where we can assume that people with high musical aptitude are characterized by high readiness to undertake harmonic improvisation.

References

Monographs

- Apanowicz Jerzy, *Metodologia ogólna*, Wydawnictwo Bernardinum, Gdynia 2002.
- Bonna Beata, *Zdolności i kompetencje muzyczne uczniów w młodszym wieku szkolnym*, UKW, Bydgoszcz 2016.
- Comeau Gilles, *Piano Pedagogy: A Research and Information Guide*, Routledge, London – Ottawa 2009.
- Gordon Edwin Elias, *Jump Right In. The Music Curriculum. Reference Handbook for Using Learning Sequence Activities*, GIA Publications, Inc., Chicago 2001.
- Gordon Edwin Elias, *Continuing Studies in Music Aptitudes*, GIA Publications, Inc., Chicago 2004.
- Gordon Edwin Elias, *Designing objective research in music education. Fundamental considerations*, GIA Publications Inc., Chicago 1986.
- Gordon Edwin Elias, *Harmonic Improvisation Readiness Record and Rhythm Improvisation Readiness Record*, GIA Publications, Inc., Chicago 1998.
- Gordon Edwin Elias, *Manual for the Advanced Measures of Music Audiation*, GIA Publications, Inc., Chicago 1989.
- Gordon Edwin Elias, *Music Aptitude and Related Tests. An Introduction*, GIA Publications, Inc., Chicago 2001.
- Gordon Edwin Elias, *Sekwencje uczenia się w muzyce. Umiejętności, zawartość i motywy*, Wydawnictwo WSP, Bydgoszcz 1999.
- Gordon Edwin Elias, *Society and Musical Development: Another Pandora Paradox*, GIA Publications, Inc., Chicago 2010.

- Gordon Edwin Elias, *The manifestation of developmental music aptitude in the audiation of "same" and "different" as sound in music*, GIA Publications, Inc., Chicago 1981.
- Gordon Edwin Elias, *A Music Learning Theory for Newborn and Young Children*, G. I. A. Publications, 1990.
- Raiber Michael, Teachout David, *The Journey from Music Student to Teacher: A Professional Approach*, Routledge, London 2013.
- Such Jan, Szczeniak Małgorzata, *Filozofia nauki*, Wydawnictwo UWM, Poznań 2006.
- Trzos Paweł Adam, *Umiejętności audiacyjne uczniów na etapie edukacji wczesnoszkolnej*, UKW, Bydgoszcz 2018.
- Zimny Artur, *Statystyka opisowa*, Wydawnictwo PWSZ, Konin 2010.

Chapters in Monographs

- Gordon Edwin Elias, *Aspects of Validity the Harmonic Improvisation Readiness Record and Rhythm Improvisation Readiness Record: Evidence of Music Aptitude and Achievement*, [w:] *Test Validity and Curriculum Development. Three Longitudinal Studies in Music*, GIA Publications, Inc., Chicago 2001, pp. 7–62.
- Kołodziejcki Maciej, "Jest już za późno! Nie jest za późno!" – czyli uwag kilka o naturze, strukturze i właściwościach zdolności muzycznych dzieci w wieku przedszkolnym i młodszym szkolnym, [in:] *Pedagogika i jej oblicza*, ed. J. Skibska, J. Wojciechowska, Wydawnictwo Naukowe ATH, Bielsko-Biała 2018, pp. 425–448.
- Kołodziejcki Maciej, *Poziom zdolności muzycznych ustabilizowanych a gotowość do improwizacji harmoniczej i rytmicznej u studentów pedagogiki*, [in:] *Twórczość „codzienna” w praktyce edukacyjnej*, ed. M. Kołodziejcki, Wydawnictwo PWSZ, Płock 2009, pp. 91–108.

Articles in Journals

- Elliott David J., *Music as Knowledge*, "The Journal of Aesthetic Education" 1991, vol. 25, no. 3, Special Issue: *Philosophy of Music and Music Education*, pp. 21–40.
- Gordon Edwin Elias, *Nature, source, measurement, and evaluation of music aptitudes*, "Polskie Forum Psychologiczne" 2006, vol. 11, no. 2, pp. 227–237.
- Gordon Edwin Elias, *A Factor Analysis of the Musical Aptitude Profile, the Primary Measures of Music Audiation, and the Intermediate Measures of Music Audiation*, „Bulletin of the Council for Research in Music Education" 1986, no. 87, pp. 17–25.
- Hallam Susan, *The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people*, "International Journal of Music Education" 2010, vol. 28, no. 3, pp. 269–289.

- Kamińska Barbara, *Zdolności muzyczne w ujęciu psychologii muzyki: ewolucja poglądów*, "Studia Psychologica" 2002, no. 3, pp. 187–195.
- Kołodziejcki Maciej, *Rhythmical Creativity in Duple and Triple Meter of Students of Early-School Education in the Light of Their Stabilised Musical Aptitudes and Rhythm Readiness to Improvise*, "Review of Artistic Education" 2018, vol. 15, no. 1, pp. 13–28.
- Kołodziejcki Maciej, *Stabilised musical aptitudes of the school and academic youth in transversal research*, "Społeczeństwo i Rodzina" 2017, no. 3(52), pp. 7–24.
- Kołodziejcki Maciej, *Zdolności muzyczne ustabilizowane a imitacja i improwizacja rytmiczna w metrum dwudzielnym studentów wczesnej edukacji w badaniach własnych*, "Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce" 2018, vol. 13, no. 2(48), pp. 139–164.
- Piekarski Jacek, *Perspektywa uczestnicząca w badaniach empirycznych – zarys tematyczny*, "Przegląd Badań Edukacyjnych" 2017, no. 2(25), pp. 267–298.
- Reynolds Allison M., *Understanding Music Aptitude: Teachers' Interpretations*, "Research Studies in Music Education" 2004, no. 23, pp. 18–31.
- Skupio Urszula, *Muzyka a mózg*, "Wszechświat" 2013, vol. 114, no. 10–12, pp. 346–349.
- Stokes Ann W., *Is Edwin Gordon's Learning Theory a Cognitive One*, "Philosophy of Music Education Review" 1996, vol. 4, no. 2, pp. 96–106.
- Sułkowski Łukasz, *Metodologie emic i etic w badaniach kultury w zarządzaniu*, "Management and Business Administration. Central Europe" 2012, 1(108), pp. 65–66.
- Walters David L., *Edwin Gordon's Music Aptitude Work*, "The Quarterly" 1991, 2(1–2), pp. 64–72.
- Zwolińska Ewa Anna, Mikołajewski Dariusz, Trzos Paweł Adam, *Efficiency of Listening to the Melody and Neural Correlates of Tonality Differentiation*, "Israel Studies in Musicology Online" 2019, vol. 16, pp. 44–57.

Doctoral dissertations

- Mitchell, Christopher A., *Audiation and the Study of Singing*, Electronic Theses, Treatises and Dissertations, The Graduate School Florida State University Library 2007.

Websites

- Internet resources https://www.ibm.com/support/knowledgecenter/pl/SSLVMB_sub/statistics_mainhelp_ddita/spss/base/idh_ntk1.html [as of Oct 17, 2019].
- Valerio, Wendy, *The Gordon Approach: Music Learning Theory*, <https://www.allianceamm.org/resources/gordon/> [as of Sep 8, 2019].

Maciej KOŁODZIEJSKI

Karkonoska Państwowa Szkoła Wyższa w Jeleniej Górze

Zdolności muzyczne ustabilizowane a gotowość do improwizacji harmonicznej i rytmicznej u osób dorosłych w badaniach transwersalnych

Streszczenie

Niniejszy artykuł stanowi rodzaj komunikatu badawczego na temat relacji między zdolnościami muzycznymi ustabilizowanymi a gotowością do improwizacji harmonicznej i rytmicznej u studiujących na kierunku pedagogika; wyniki uzyskano w badaniach transwersalnych. Zastosowano trzy testy autorstwa Edwina Eliasa Gordona: pierwszy to *Advanced Measures of Music Audiation* przeznaczony do badania ustabilizowanego uzdolnienia muzycznego tonalnego i rytmicznego, drugi i trzeci to testy mierzące gotowość do podejmowania improwizacji; w przypadku improwizacji rytmicznej był to test o nazwie *Rhythm Improvisation Readiness Record*, a harmonicznej – *Harmonic Improvisation Readiness Record*. Badania przeprowadzono na grupie 869 studentów pedagogiki pochodzących z różnych środowisk akademickich Polski. Wyniki badań pokazują wyraźnie, że uzdolnienia muzyczne badanych występują na przeciętnym i niskim poziomie. Odnotowuje się także istotne związki statystyczne między uzdolnieniem muzycznym a gotowością do improwizacji, głównie harmonicznej.

Słowa kluczowe: zdolności muzyczne ustabilizowane, gotowość do improwizacji rytmicznej i harmonicznej, teoria uczenia się muzyki, audiacja.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.09>

Michał SOŁTYSIK

<http://orcid.org/0000-0002-9268-3245>

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

Topoi umuzycznione. Przegląd koncepcji toposu w muzyce

Streszczenie

Treść artykułu ma ukazać różne ujęcia *topoi* w sztuce muzycznej. W tym celu zostaje przedstawiona historia pojęcia toposu. Ten termin z antycznej retoryki dość szybko stał się pojęciem używanym w szerszym kontekście kulturowym, dzięki czemu połączono go również z *ars musica*. W okresie średniowiecza dokonana się adaptacja starożytnych koncepcji oraz rozwinięcie ich w stronę ilustracyjności, w epokach nowożytnych nastąpiło zaś wzmocnienie roli afektów. W XX stuleciu wiele ujęć umuzycznionego *topoi* zaczęło funkcjonować równolegle. Współczesna myśl w omawianym zakresie dostarcza licznych propozycji oscylujących między muzykologią, literaturoznawstwem a filozofią. Można przypuszczać, że pojmowanie toposu w muzyce będzie się w przyszłości wiązało z perspektywą transkulturową, która wydaje się odpowiednim paradygmatem badawczym wobec zachodzących w kulturze europejskiej procesów, takich jak globalizacja i orientalizacja.

Słowa kluczowe: filozofia muzyki, historia muzyki, retoryka muzyczna, topos w muzyce, topos transkulturowy.

Modalność śpiewu gregoriańskiego, izorytmiczny konstruktywizm *ars nova*, panimitajcyjne formy polifonii renesansu, manierystyczna harmonika przełomu XVI i XVII wieku, Bachowska fuga, klasyczny idiom formy sonatowej, indywidualizm Chopina, muzyka programowa romantyzmu, styl aforystyczny, muzyka konkretna, minimalizm... Fenomeny te przyciągają naturalnie uwagę jako składniki procesu rozwojowego, obejmującego przemiany języka muzycznego, gatunków i form, stylów i technik, koncepcji wyra-

Data zgłoszenia: 28.09.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 13.10.2019/14.10.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 13.10.2019/24.10.2019

Data akceptacji: 28.10.2019

zowych itd., ale o ileż częściej – jednak – stają przed nami w roli toposów autonomicznych, które zdają się egzystować niejako ponad historyczną ewolucją muzyki¹.

Niniejszy tekst jest przyczynkiem do ukazania pojęcia *topoi* w myśli o muzyce. W celu zebrania w jednym artykule poszczególnych ujęć przedstawione zostaną wybrane paradygmaty myślenia o tej kategorii w perspektywie diachronicznej. Historia toposu w sztuce dźwięków prowadzi od starożytnej retoryki. Teoretycy średniowieczni zaadaptowali dorobek starożytnych i przekazali go swoim następcom. Myśl nowożytna uwypukliła rolę afektów: po barokowym apogeum nadchodzi klasycystyczne rozluźnienie, prowadzące do romantycznej neoretoryki; zaś wiek XX oraz współczesna myśl muzykologiczno-filozoficzna to czas powstawania wielu paralelnych koncepcji. Toposy wydają się istotne nie tylko dla badania powiązań literatury ze sztuką muzyczną, ale łączą się również z próbą zrozumienia procesu twórczego i pozwalają na kategoryzowanie elementów muzycznej treści.

W treści artykułu zostaną omówione przede wszystkim ujęcia wyżej wspomnianej problematyki z XX i początku XXI stulecia wraz z zaakcentowaniem dorobku badaczy polskich. Kontekst historyczny jest w tej sytuacji wątkiem pobocznym, który ma na celu jedynie ukazanie kulturowej ciągłości pojęcia toposu oraz zmian w jego pojmowaniu.

Starożytna retoryka

Narodzenie *topoi* dokonało się w starożytnej retoryce. *Ars oratoria* powołuje do istnienia kilka tematów intelektualnych, odpowiednich do przystosowania i rozwinięcia wedle upodobania mówcy, przeznaczonych do użycia w różnych sytuacjach². Dla Arystotelesa pojęcie toposu jest miejscem w tekście przemowy, które należy dopełnić właściwym argumentem³. *Topoi* to według Stagiryty „wspólne punkty odniesienia (*loci communes*) dla zagadnień praworządności, fizyki, polityki i dla wielu innych, niemających nic wspólnego ze sobą, dziedzin”; myśliciel podkreśla także istnienie *toposów wspólnych* (to, co słuszne, praworządne, pożyteczne, szlachetne, przyjemne, etc.) dla wszystkich gatunków mów⁴. Kwintyliian zwraca uwagę na stronę praktyczną i określa *topoi* jako

¹ T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006, s. 11.

² Zob. E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997, s. 76.

³ Por. K. Szymańska-Stułka, *Topos w muzyce – topos narodowy. Miejsca wspólne, przestrzenie i idee*, [w:] *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, red. W. Nowik, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006, s. 86.

⁴ Arystoteles, *Retoryka*, tłum. H. Podbielski, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2014, s. 54, 256.

s k ł a d y w ą t k ó w m y ś l o w y c h (*argumentorum sedes*)⁵. Późny antyk określa nową funkcję pojęcia, które przestaje być tylko domeną retoryki i rozprze-strzenia się na wszelkie formy literackie. Topos poetycki staje się więc toposem kultury – rekonstrukcją trwałych możliwości budowania wyobrażeń⁶.

Mogłoby się wydawać, że owe *principia mundi*⁷ pojawiły się dość niedawno w kontekście dzieła muzycznego. Jednak nawet tam mają one swój odpowiednik w starożytności, skoro „cały system nauczania muzyki przejęty został od retoryki i przystosowany”⁸. Śledząc dzieje toposu w *ars musica*, Jacek Jadacki bada sztukę antycznej Grecji, a konkretniej: *nomoi*⁹. *Nomos* jest wówczas najważniejszym rodzajem kompozycji, a ponadto – sposobem jej wykonywania. Charakteryzuje się poważnym nastrojem oraz „wysokimi walorami estetycznymi i artystycznymi”¹⁰. Posiada także cechy pewnych u t r w a l o n y c h wzorców muzycznych, co świadczy o zawartej w nim przestrzeni topicznej. Przypadkiem toposu *sui generis* są dla Jadackiego skale starogreckie, jednak filozof nie decyduje się na szerszą analizę tego zjawiska¹¹.

Starożytni przypisują istotne znaczenie rodzajom: chromatyka wyraża uczuciowość, diatonika – spokój, a enharmonia – namiętność. W ten sposób muzyczne *modi* stają się skonwencjonalizowanym gruntem dla *topoi*. Pitagorejska teoria etosu (podjęta w pismach Platona i Arystotelesa) została nieco zapomniana przez Rzymian i wskrzeszona dopiero przez Augustyna z Hippony, który odkrywa i wiąże ją z kulturą chrześcijańską. W ujęciu autora *Confessiones* lecznicza rola muzyki polega na odwróceniu się duszy od ziemskich spraw i skierowaniu na w i e c z n e p i ę k n o, jakim jest sam Bóg¹². Przekonanie o konkretnej sile oddziaływania sztuki odnaleźć można ponadto w starożytnej teorii *katharsis*, w któ-

⁵ Por. E.R. Curtius, dz. cyt., s. 76–77.

⁶ J. Eichstaedt, *Od toposu poetyckiego do toposu kultury*, [w:] *Toposy (w) filozofii. Filozofia i jej miejsce w doświadczeniu kulturowym*, red. M. Woźniczka, M. Perek, Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2018, s. 46.

⁷ W taki sposób *topoi* nazywa Jolanta Szulakowska-Kujawik (zob. teźże, *Antyczne dokonania enologiczne jako źródło inspiracji europejskiej kultury muzycznej*, wydruk komputerowy rozprawy doktorskiej pisanej pod kierunkiem Z. Macha, Uniwersytet Śląski, Katowice 2015, s. 679).

⁸ E.R. Curtius, dz. cyt., s. 84.

⁹ Por. J. Jadacki, *Topos – archetyp – mit: analiza semantyczna*, [w:] *Topos narodowy – w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, red. W. Nowik, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006, s. 75.

¹⁰ *Nomos*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 611.

¹¹ Zob. J. Jadacki, dz. cyt., s. 75.

¹² Por. A. Karpowicz-Zbińkowska, *Teologia muzyki w dialogach filozoficznych św. Augustyna*, Wydawnictwo Nomos, Kraków 2013, s. 90. Także pitagorejska harmonia sfer staje się ważnym „muzycznym” toposem, który wiele wieków później wykorzystuje między innymi Hans Heinrich Eggebrecht w jednym z esejów pod tytułem *Kolo czasu* (E. Orman, *Kategoria Stiftung von Zeit w Eggebrechtowskiej koncepcji muzyki*, [w:] *Kultura i sztuka w ujęciu filozoficznym*, red. B.A. Nowak, K. Maciąg, Wydawnictwo Naukowe Tygiel, Lublin 2017, s. 21).

rej muzyka i poezja mają wywołać emocjonalny wstrząs przez gwałtowne wzbudzenie i wyładowanie uczuć¹³. Staje się to źródłem przyjemności i ostatecznie doprowadza do wewnętrznego oczyszczenia.

Średniowieczna ilustracyjność

Na gruncie kultury chrześcijańskiej rozwijały się trwałe gatunki biblijne (modlitwy, psalmy, hymny, lamentacje, przypowieści)¹⁴, które były wyśpiewywane i nierzadko działało się to przy akompaniamencie. Hildegarda z Bingen w swoim komentarzu do psalmu sto pięćdziesiątego pisała o alegorycznym znaczeniu instrumentów muzycznych: „psalterium głębokiej pobożności”, „cytrze miodopłynnego śpiewu”, „bębnie umartwienia” „organach Bożej obrony”, etc. Była to swoista *konwencja topiczna* utrwalana od *Objasnień do Psalmów* Augustyna, aż po *Komentarz do Pieśni nad pieśniami* Wolberona¹⁵, a więc przez wiele wieków przekazywana, rozwijana i – co wydaje się najważniejsze – rozumiana.

Z kolei w śpiewie gregoriańskim częstym zabiegiem stało się ilustrowanie treści tekstu. Istotną rolę ekspresji *canto gregoriano* stanowią poszczególne interwały, co można określić jako *Tonmalerei* (malarstwo dźwiękowe). Kwarta wstępująca oraz opadająca tercja oznaczają wielką radość i wzruszenie. Natomiast kwinta jeszcze silniej od kwarty wyraża intensywne przeżycie¹⁶. Na apostrofach („ave”, „salve”) i zawołaniach („o”) często pojawia się w melodii rozbudowany melizmat, wyraźnie odbiegający od sąsiadujących struktur. Innymi figurami dostrzegalnymi w chorale są konstrukcje melodyczne, którymi podkreśla się szczególne słowa danego tekstu. Te incydentalne zabiegi, dzięki swoim kształtom i odniesieniom znaczeniowym, zapowiadają *topoi* skodyfikowane w późniejszych stuleciach¹⁷.

Teoretycy wieków średnich doskonale adaptują starożytną teorię muzyki, głównie za sprawą traktatów Augustyna i Boecjusza. Średniowieczni zauważają

¹³ Por. *Katharsis teoria*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, s. 433.

¹⁴ Zob. J. Szulakowska-Kujawik, dz. cyt., s. 477.

¹⁵ Por. B. Matusiak, *Hildegarda z Bingen: Teologia muzyki*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003, s. 127–129. Takim instrumentem znaczącym jest również żałobne *tintinnabulum*, którego dźwięk oznajmiał w klasztorze śmierć mnicha. Zob. też twórczość estońskiego kompozytora Arvo Pärta.

¹⁶ Por. E. Hinz, *Nurt religijny w muzyce różnych epok*, Pelplin 2003, s. 12. Bernard Sawicki zauważa, że śpiew gregoriański – jako szczyt muzyki średniowiecznej – jest teologicznym i egzystencjalnym archetypem wszelkich melodii epok późniejszej Europy: „przesycone nie tylko retoryką epoki, ale i głęboką osobistą pobożnością motywy i tematy melodyczne Jana Sebastiana Bacha, czyste i bezpośrednie w swojej teologalności melodie Mozarta, dogłębnie ludzkie i szczerze otwarte na Nieskończoność melodie Chopina, Schuberta, Schumanna, Brahmsa czy Rachmaninowa – wszystkie spotykają się gdzieś u źródła z chorałem” (tenże, *W chorale jest wszystko*, Wydawnictwo Tyniec, Kraków 2014, s. 40–41).

¹⁷ Por. T. Jasiński, dz. cyt., s. 12–14, 26.

także znaczenie ruchu dźwięków, w ramach którego formułuje się motyw¹⁸. Niektórzy badacze widzą w muzyce chrześcijańskiego średniowiecza zapowiedź (pra)figur retorycznych. Jednak retoryka muzyczna *in se* oraz jej różnorodny katalog figur ukształtuje się dopiero w okresie renesansu¹⁹.

Afektywna nowożytność

Kontynuacją myślenia średniowiecznego jest teoria afektów, która wywodzi się prosto od *topoi* z obszaru językowego. Bohdan Pocij wskazuje, że na muzykę wpłynął również chrześcijański dualizm, wywodzący się z greckiego myślenia o materii i duchu, ciele i duszy. Nasilenie tego procesu przypada na wiek XVII, kiedy muzyka przyjmuje formę połączoną z afektywną mową dźwięków²⁰. Rolf Dammann w utrwalaniu doktryny afektów akcentuje ponadto rolę nowożytnej filozofii człowieka, Carl Dahlhaus pisze zaś o afektach w muzyce jako toposie silnie zakorzenionym w historii²¹. Według *Affektenlehre*, muzyka ma przede wszystkim wzbudzać emocje przez wybór odpowiednich elementów dzieła muzycznego, na przykład rytmu, tempa i harmoniki. Renesansowi teoretycy rozpoczęli pewne zasady wyrażania uczuć, w których to tekst poetycki stanowi punkt wyjścia²². Następnie nauka o afektach jest rozważana przez autorów niemieckich i francuskich w związku z naśladownictwem (sztuka jako *mimesis*)²³.

Barokowa retoryka muzyczna to temat podjęty w licznych pracach muzykologicznych, ze względu jednakże na objętość niniejszego artykułu zagadnienie to nie zostanie szerzej omówione. Należy jednak wspomnieć, że w pierwszej połowie XVII stulecia René Descartes wykląda w swoich pismach filozoficzne supozycje nauki o afektach. W tym racjonalistycznym duchu kształtują się koncepcje, takie jak *musique accentuelle* Marina Mersenne'a, *musica scenica* Giovanniego Battisty Doniego, *musica flexanima* Joana Alberta Bana czy *musica pathetica* Athanasiusa Kirchera²⁴. W osiemnastowiecznych Niemczech *Affektenlehre* rozwija się w pełni. Leszek Polony opisuje epokę Bacha jako czas dominacji symboliki wyobrażeniowej: „Uczucia (afekty) są raczej przedstawiane niż bezpośrednio wyrażane, w znacznej mierze za pomocą skonwencjonalizowanego systemu

¹⁸ Por. W. Tatariewicz, *Estetyka średniowiecza*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Wrocław 1962, s. 149.

¹⁹ Zob. L. Polony, *Symbol i muzyka*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011, s. 119, 121–122, 129–130, 142.

²⁰ Por. B. Pocij, dz. cyt., s. 16.

²¹ Zob. S. Paczkowski, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, Lublin 1998, s. 15, 42.

²² Temat kształtowania się polskiej tradycji figur retorycznych w renesansowej muzyce podejmuje Tomasz Jasiński (zob. tegoż, dz. cyt., s. 37–56).

²³ Zob. *Afektów teoria*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, s. 15.

²⁴ Por. S. Paczkowski, dz. cyt., s. 203–204.

loci topici, muzycznej obrazowości opartej na naśladowaniu retorycznych właściwości afektowanej mowy²⁵. Miejsca topiczne były zatem figurami, które miały „obrazować” lub „przedstawiać” muzyczne afekty poprzez kulturowo utrwalone znaczenie²⁶. System figur muzyczno-retorycznych, jakie wtedy ustalono, miał pomóc w zrozumieniu uczuć przez połączenie ich z odpowiednimi zwrotami dźwiękowymi²⁷. W epoce klasycyzmu zostały one znacznie rozluźnione, by ostatecznie ustąpić miejsca romantycznej ekspresyjności.

Teoria i praktyka XIX stulecia niezwykle zbliżyła dzieło muzyczne do literatury (a szczególnie poezji). Romantycy sformułowali własną wersję toposu, która w sztuce przejawiała się jako organiczna całość²⁸. Według Mieczysława Tomaszewskiego, odrzucono wówczas konwencje i powszechny charakter języka wypowiedzi, a także zniesiono dominację retoryki, wraz ze skodyfikowanym sposobem stosowania *topoi*. Powstała więc nowa retoryka, która stała się niemal przeciwieństwem dawnej. Za neoretoryką nie stała bowiem konwencja, ale bezpośrednia liryczna ekspresja kompozytora²⁹. Nastąpił przełom w traktowaniu muzyki. Przestała ona odbijać kosmiczny porządek i stała się nośnikiem ludzkich idei. Porzucono harmonijne, przedkantowskie postrzeganie wszechświata (*de facto* zmieniła się natura ontyczna rozumienia muzyki³⁰). Wówczas wzniosła się w walce o wolność w kategoriach osobistych, religijnych i narodowych pojawiła się jako miejsce wspólne dla wielu tekstów kultury³¹.

Pluralistyczna ciągłość: wiek XX i współczesność

XX stulecie to dokonania Ernsta Roberta Curtiusa, który wykazuje nierozdzielność *topoi* ze starożytną retoryką i łacińską kulturą średniowiecza. Badacz podkreśla również wyjątkową bliskość *ars oratoria* i sztuki dźwięków, chociażby cytując posłowie Wilibalda Gurlitta do książki Arnolda Scheringa:

²⁵ L. Polony, *Symbol i muzyka*, s. 80.

²⁶ Por. S. Paczkowski, dz. cyt., s. 15.

²⁷ „Ogółem, gdy spojrzeć na cały dorobek barokowej teorii, rezultatem tego rodzaju identyfikacji stała się pokaźna ilość figur, sięgająca niemal setki. Szacunek ten nie uwzględnia ilości terminów, samych bowiem nazw było o wiele więcej (około 160), co wynikało z równoczesnego stosowania pojęć greckich i łacińskich dla jednej i tej samej figury oraz gromadzenia określeń bliskoznacznych” (T. Jasiński, dz. cyt., s. 22).

²⁸ Por. A. Mazur, *Epopea XIX wieku czyli totalność powieściowego świata*, [w:] *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2001, s. 94.

²⁹ Por. M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005, s. 88–89.

³⁰ Zob. A. Karpowicz-Zbiñkowska, *Zwierciadło muzyki*, Wydawnictwo Tyniec, Kraków 2016, s. 170.

³¹ Por. K. Szymańska-Stułka, dz. cyt., s. 95, 97.

Jakże często [...] dostrzegamy w melodii czy w rytmie, w motywie czy figurze, we frazie melodycznej czy harmoniczej – pomysł czy też inspirację w nowoczesnym sensie poetyckim, która zasadniczo nie jest niczym innym jak rozwinięciem jednego z owych tradycyjnych *topoi*, czyli innymi słowami – podjęciem na nowo, przekształceniem lub przeobrażeniem swoistych typowych tematów, formuł i fraz³².

Należy także powiedzieć o Eero Tarastim, który w pracy *A Theory of Musical Semiotics* posługuje się terminem elementarnych jednostek znaczących. Fiński muzykolog pisze między innymi o badaczach, którzy w ramach nurtu teorii ikonologicznych analizują uniwersalne wzorce (*patterns*), znajdujące się w utworach muzycznych. W koncepcji Tarastiego toposami są heteronomiczne kategorie tematyczne lub mityczne, stanowiące rodzaj „treściowej przesłanki” dzieła. Badacz przywołuje kategorie semantyczne, takie jak tragiczność, magiczność, patetyczność, pastoralność, bajkowość, mistyczność czy egzotyczność. *Topoi* w tym ujęciu mają pozwolić na jednolitą interpretację konkretnego utworu³³.

Tarasti omawia również koncepcję Ernsta Kurtha, który pisał o strukturach harmonicznym, motywach i tematach muzycznych, nazywając je porcjami energii. Szwajcarski teoretyk muzyki uważa motyw za podstawowe źródło i pole starcia wewnętrznych sił energetycznych, a także uznaje go za najmniejszą jednostkę segmentacji muzycznej. Innym z przywołanych przez Tarastiego autorów jest Deryck Cooke, który w analizach posługuje się szesnastoma toposami interwałowymi; brytyjski muzykolog w książce *The Language of Music* określa *topoi* jako części układu sekwencyjnego lub jako byty samoistne (w ramach problematyki emotywizmu interwałów muzycznych)³⁴.

Toposy stały się więc istotne dla refleksji estetycznej, która miała bezpośredni wpływ na ontologię dzieła muzycznego. Dzięki temu podejściu powstał pomost między epokami, który jest, mniej lub bardziej świadomie, kontynuowany do dzisiaj w wielu paralelnych ujęciach. Poniżej zostaną przedstawione niektóre z nich.

Tradycja muzycznych *loci communes* jest w XXI stuleciu wyraźnie obecna. Swoje definicje *topoi* rozwija współczesna teoria muzykologiczna. Leszek Polony pisze o toposie jako „elementarnej części tematyczno-stylistycznej”³⁵, która stanowi rdzeń danego dzieła. Natomiast według Roberta Hattena *topoi* to fragmenty muzyki albo typy stylistyczne posiadające ściśle powiązanie z gatunkami, stylami i znaczeniami ekspresywnymi³⁶. Amerykański

³² E.R. Curtius, dz. cyt., s. 84–85.

³³ Por. M. Jabłoński, *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 1999, s. 19, 74.

³⁴ Por. tamże, s. 35, 120. Ponadto kilkadziesiąt stałych motywów – „zawsze żywych lub raz po raz powracających” – wymienia Władysław Tatarkiewicz (zob. tegoż, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 399–403).

³⁵ L. Polony, *Symbol i muzyka*, s. 207.

³⁶ Cyt. za: tamże, s. 165.

teoretyk muzyki wprowadza pojęcie toposu do muzykologii, aby usystematyzować semantycznie naznaczone miejsca wspólne w twórczości Ludwiga van Beethovena³⁷. Hattenowskie *topoi* Renata Borowiecka dostrzega w kompozycjach Pawła Łukaszeńskiego, a konkretnie: w neoretorycznych zwrotach z kręgu *affectus doloris*, które składają się na treści o charakterze lamentacyjnym³⁸.

Raymond Monelle ukazuje mechanizm semiotyczny toposu muzycznego: „pierwotne «ikony» lub «indeksy» – imitujące lub wskazujące na określone «obiekty» (płacz, fanfary myśliwskie lub wojskowe, taniec) – wtórnie «indeksują» znaczenia topiczne, ponieważ naśladują objawy uczuć lub «reprodukują styl z jakiegoś miejsca»³⁹. Z kolei Leonard Ratner przedstawia trzy kategorie muzycznych *topoi*: stylistyczne, taneczne oraz malarskie. Taneczne mają swój początek przede wszystkim w usamodzielnianiu się rytmów i gatunków tanecznych oraz w suicie tańców barokowych; stylistyczne związane są między innymi z muzyką wojskową, myśliwską, stylem ścisłym (fugowym) lub swobodnym (improwizacyjnym), a malarskie, czyli obrazowe, przejawiają się w naśladowaniu odgłosów bitwy czy też w malowaniu zjawisk natury⁴⁰. Jak się okazuje, problem toposu w muzyce interesuje głównie badaczy orientacji semio-logicznej.

Warto wspomnieć także o pojęciu klase mu. Márta Grabócz definiuje tę znaczącą muzyczną jednostkę jako zdanie lub okres (temat) muzyczny, a Kofi Agawu uważa, że odpowiada on Ratnerowskiemu toposowi. Agawu określa klase mu jako jednostki posiadające dokładne znaczenia – wyklarowane w historii muzyki⁴¹. Grabócz ponadto wykorzystuje w swoich analizach kwadrat semiotyczny Algirdasa Greimasa. Za pomocą koncepcji litewskiego językoznawcy badaczka ilustruje relacje, jakie zachodzą między odmiennymi charakterami w obrębie kompozycji muzycznej: „jeden topos przechodzi w swoje zaprzeczenie, które z kolei prowadzi do kolejnego toposu, a ten do swojego zaprzeczenia, które wiedzie do pierwszego”⁴². Grabócz na przykładzie twórczości Bartóka znajduje piętnaście *topoi*, z których węgierski twórca składa semantyczne modele⁴³.

³⁷ Por. L. Akopian (Hakobian), *Koncepcje teoretyczno-muzyczne jako czynnik przeszkadzający w rozumieniu muzyki*, „Teoria Muzyki” 2015, nr 7, s. 23.

³⁸ R. Borowiecka, *Twórczość religijna Pawła Łukaszeńskiego. Muzyka jako wyraz zmysłu wiary artysty*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2019, s. 554–555.

³⁹ L. Polony, *Symbol i muzyka*, s. 87.

⁴⁰ Por. tamże, s. 164–165.

⁴¹ Por. tamże, s. 225.

⁴² M. Tomaszewski, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki” 2012, nr 1, s. 9.

⁴³ Są to: ideał, groteska, obraz zrozpaczonego bohatera, natura spokojna, natura groźna, natura nocna, elegia, perpetuum mobile, pieśni i tańce popularne, metamorfoza, niebezpieczeństwo, rozstrojenie, chorał, lamentacja, element charakterystyczny (węgierski). Ponadto wyróżnia cztery główne toposy, często następujące po sobie w podanej kolejności: 1. natura, 2. bohater, 3. metamorfoza, 4. moment katarctyczny (Por. M. Gamrat, *Od Kuhlaua do Dusapina, czyli muzyka, narracyjność*

Niektórzy badacze w analizach współczesnych utworów sięgają po *topoi*, które wywodzą się z muzyki dawnej. Michał Sławecki odkrywa *topos romano-frankoński* w twórczości takich kompozytorów, jak Maurice Duruflé (*Cztery motety na tematach gregoriańskich* op. 10), Domenico Bartolucci (*Dwie antyfony maryjne*), Stanisław Moryto (*Trzy responsoria żałobne*) czy Marian Sawa (*Missa Claromontana*). Sławecki uzasadnia użycie terminu „topos” do analiz dzieł muzycznych szerokim zakresem tego pojęcia. Ma ono dawać świadectwo ciągłości kultury oraz jej archetypicznego charakteru⁴⁴.

Według Katarzyny Szymańskiej-Stułki składnikami topicznymi w muzyce są ukladany, które wyznaczają dynamikę motywu i relacje wysokości między nimi (czyli harmonika, wszelkie interwały, zwroty melodyczne i formuły rytmiczne wewnątrz motywu lub frazy)⁴⁵. Z kolei Jolanta Szulakowska-Kujawik, pisząc o znaczeniu antycznego dziedzictwa dla muzyki europejskiej, zwraca uwagę na istotną funkcję *topoi* w sztuce dźwięku oraz na fenomen ich różnorodnej obecności. Sam tylko *topos* ogrodu z jego zmieniającą się na przestrzeni wieków koncepcją staje się odzwierciedleniem przemian światopoglądu, rewolucji społecznych i historii idei⁴⁶. Badaczka ukazuje na płaszczyźnie muzycznej metamorfozę semantyczną następujących intelektualnych motywów: drogi, wędrówki, podróży, sielanki, pielgrzymy, a także – interwału seksty małej. Okazuje się, że ten ostatni jest mocno utrwalonym miejscem wspólnym wielu miłosnych tematów muzycznych (między innymi w kompozycjach Richarda Wagnera, Claude’a Debussy’ego, Eugeniusza Knapika i Howarda Shore’a)⁴⁷. Mieczysław Tomaszewski natomiast zauważa *topoidalny* charakter sposobu wypowiedzi w twórczości Krzysztofa Pendereckiego. Ma to oznaczać czerpanie z „uniwersalnego alfabetu idiomów i toposów kultury”, a także łączy się z przekonaniem krakowskiego twórcy, iż we wszystkich kompozycjach nadrzędne jest przesłanie, które niosą dźwięki oraz wybrane do nich słowa⁴⁸.

i znaczenie według Marty Grabócz (Márta Grabócz, Musique, narrativité, signification, préface de Charles Rosen, L'Harmattan, Paris 2009), „Res Facta Nova” 2013, nr 14 (23), s. 277–278).

⁴⁴ Zob. M. Sławecki, *Topos romano-frankoński. Aspekt wykonawczy na przykładzie wybranych utworów*, wydruk komputerowy rozprawy doktorskiej pisanej pod kierunkiem K. Szymonika, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2011; por. idem, *Topos romano-frankoński na przykładzie „Missa Claromontana” (2005) na chór, organy i kotły Mariana Sawy*, „Pro Musica Sacra” 2017, nr 15, s. 186.

⁴⁵ Por. K. Szymańska-Stułka, dz. cyt., s. 91.

⁴⁶ Por. J. Szulakowska-Kujawik, dz. cyt., s. 445–446, 680–697.

⁴⁷ Por. tamże, s. 701–707, 739. W analizach tej autorki znajduje się również powiązanie antycznego toposu z *Beatus vir* op. 38 Henryka Mikołaja Góreckiego: „Arkadia uspokojonego Bogiem i modlącego się człowieka wyrażona w prostych, po wielokroć repetowanych akordach i prostych psalmowych zaśpiewach” (tamże, s. 717). W tym kontekście, słynny psalm skomponowany na pierwszą pielgrzymkę Jana Pawła II do Polski czerpie nie tylko z topiki biblijnej, ale pozostawia też przestrzeń na starogrecki *mythos*.

⁴⁸ Zob. M. Tomaszewski, *W zadziwieniu i zadumie nad „pokoleniem 33”*, „Teoria Muzyki” 2013, nr 3, s. 21, 24.

Można uchwycić *topoi* również od innej strony: do pierwotnego rdzenia semantycznego, czyli toposu jako *miejsca* czy *okolicy*, dostawiamy znaczenie *m o d e l u*, który jest realizowany na sposób *i d e a l n y* (jako mentalna konstrukcja) albo *r e a l n y* (jako wizualizacja w rzeczywistości). W tym kontekście ujęty jest jako schemat, wedle którego odnajdujemy *topos koinos* (stgr. τόπος κοινός – miejsce wspólne) w interesującym nas zakresie: w przestrzeni z utrwalonymi znaczeniami oraz w perspektywie, z której te miejsca oglądamy. Dlatego Jadacki pisze nie tylko o topicznych wytworach działania (takich jak krakowiak, mazur, polonez), ale także o fortepianie jako najważniejszym polskim instrumencie topicznym od czasów Fryderyka Chopina⁴⁹.

Mimo tego, że w większości utworów muzycznych jedynie część dzieła zostaje zdeterminowana przez *topoi*, to niekiedy mogą być one wręcz utożsamiane z tematem i przez niego się wyrażać. Dlatego w rozważaniach nad toposami warto zadawać sobie pytania o sposób wykorzystania przez kompozytora tekstu literackiego w dziele muzycznym. Refleksje nad relacją literatury i muzyki zajmują istotne miejsce w pracach Krzysztofa Lipki oraz Tomasza Górnego⁵⁰. Takie interdyscyplinarne analizy wciąż nie są jednak wystarczająco popularne. Andrzej Hejmej pisze wręcz o powściągliwości w studiach muzyczno-literackich z powodu trudności w bliższym określeniu i rozpoznaniu modelu, jak również radykalnej odrębności materiału wykorzystywanego przez obie sztuki⁵¹.

Co zatem pojawia się we współczesnej świadomości metodologicznej? Proponuje się m.in. analizę muzyki jako *s ł o w a - k l u c z a* w tekstach rozmaitych twórców. Dotyczy to głównie utworów programowych, które posługują się niemal wyłącznie narracją muzyczną. Podejście to wynika z nieustannego korespondowania *ars musica* z innymi sztukami. Niektóre *topoi* z historii muzyki wylicza Grażyna Bobilewicz-Bryś:

Najliczniej reprezentowane są inspiracje literackie, zwłaszcza popularne tematy — Prometeusz, Makbet, Hamlet. Popularnością cieszą się mity i podania antyczne, np. o Orfeuszu, Psyche. Liczne utwory muzyczne powstają pod wpływem inspiracji plastycznych (np. *Wyspa umarłych* Siergieja Rachmaninowa według Arnolda Böcklina)⁵².

Badaczka pisze też o Aleksandrze Skriabinie, który tworzył literackie komentarze do swoich dzieł i wydawał je jako oddzielne broszury lub wypisywał wska-

⁴⁹ Por. J. Jadacki, dz. cyt., s. 71, 77.

⁵⁰ Zob. K. Lipka, *Słyszalny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury: od Abélarda do Rilkego*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2004, s. 5–34; zob. tegoż, *Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2009, s. 262–264; zob. T. Górny, *Polifonia. Od muzyki do literatury*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2017, s. 9–35.

⁵¹ Zob. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy współczesnych badań*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4 (63), s. 29.

⁵² G. Bobilewicz-Bryś, *Aleksander Skriabin w myśli estetycznej i twórczości symbolistów rosyjskich*, „Slavia Orientalis” 1993, nr 1, s. 29–30.

zówki interpretacyjno-wyrazowe na marginesach partytur. Kompozycje Skriabina zawierają więc filozoficzno-estetyczny program, formalny układ oraz elementy symboliczne (dzieje się tak na przykład w *Poemacie ekstazy*)⁵³. Znany jest również przykład *Symfonii Niedokończonej* Franza Schuberta, której integralnym elementem interpretacyjnym staje się autobiograficzny tekst literacki *Mój sen*, poprzedzający organizację materiału muzycznego⁵⁴. Powyższe *loci communes* dopełniają więc teoretyczne wskazania poszczególnych koncepcji toposu od strony procesu twórczego i praktyki kompozytorskiej. Jak bowiem zauważa Bohdan Pocij:

Wielcy twórcy muzyki fortepianowej, symfonicznej, dramatycznej potrzebują impulsów literacko-poetyckich: opisów, przedstawień, toposów, metafor, przyrównań – dla pobudzenia, podsycania, rozkręcania własnej inwencji...⁵⁵

Podsumowanie

Topoi na gruncie sztuki jawią się jako narzędzia w rękach twórcy oraz jako pole inspiracji. Janina Abramowska podkreśla zarówno ich dziedziczność, jak i powtarzalność, ponieważ utrwalają one pewne kulturowe struktury czy konwencje⁵⁶. Muzyka może wyrażać je poprzez motywy, które trwają od wieków „w niezmienionej postaci”, wiążą się z określoną sytuacją historyczno-muzyczną, a jej poszczególne elementy można ukazywać poprzez pragmatyczną, oratorską koncepcję⁵⁷.

Po prześledzeniu historii pojmowania toposów w muzyce, można zauważyć coraz bogatsze refleksje obejmujące już nie tylko jedną, ale i więcej dziedzin sztuki jednocześnie. Wraz z pojawianiem się nowych sposobów komunikacji muzyczne *loci topici* wkraczają w świeże kody semantyczne. Obecność muzyki w filmie, reklamie i przestrzeni internetowej jest gruntem zaszczipiającym kolejne grunty topiczne, a stosunki międzykulturowe ukazują ich ponadeuropejskie znaczenie. Nie ulega wątpliwości, że będą się pojawiać coraz to nowe miejsca wspólne przy jednoczesnej aktualizacji starszych *topoi*. Można przypuszczać, że myśl będzie rozwijać się w kierunku szeroko rozumianego *toposu transkulturowego*. Tradycje innych kultur mogą znacznie wpłynąć na rdzenie pewnych europejskich archetypów. W muzyce, z jednej strony, mamy do czynienia

⁵³ Por. tamże, s. 39.

⁵⁴ Zob. L. Polony, *Muzyka jako projekcja świata. Symbol w polu pojęć pokrewnych w myśleniu muzykologicznym*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 1 (20), s. 141.

⁵⁵ B. Pocij, *Bycie w muzyce. Próba opisanie twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2005, s. 68.

⁵⁶ Por. J. Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1982, LXXIII, z. 1 (2), s. 3–4.

⁵⁷ Por. K. Szymańska-Stułka, dz. cyt., s. 89–90.

nia z zatarciem poprzez globalizację cech wyróżniających, a z drugiej – procesem orientalizacji jako skutkiem bliższego kontaktu między cywilizacjami i poliwalencją wielu twórców.

Mając tę świadomość, warto zadbać o to, by wciąż żywe pozostawały topoty, których znaczenie jest podstawą pogłębionego rozumienia cywilizacji śródziemnomorskiej. Odpowiedzialne przekazywanie umuzycznionych *topoi* jest istotne, ponieważ kultura europejska pozostaje w kręgu antyku, jeśli „zasady retoryki sinusoidalnie wyznaczają prawidłą konstrukcji muzycznej aż po wiek XX”⁵⁸. Zmagania między pokoleniami przybierają zatem w muzyce formę niekończących się sporów między wypełniającą nowe miejsca wspólnie awangardą a próbującą wchłonąć ją w siebie topiczną tradycją.

Bibliografia

Źródła, opracowania

- Arystoteles, *Retoryka*, przeł. H. Podbielski, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2014.
- Borowiecka Renata, *Twórczość religijna Pawła Łukaszewskiego. Muzyka jako wyraz zmysłu wiary artysty*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2019.
- Curtius Ernst Robert, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997.
- Eichstaedt Jarosław, *Od toposu poetyckiego do toposu kultury*, [w:] *Toposy (w) filozofii. Filozofia i jej miejsce w doświadczeniu kulturowym*, red. M. Woźniczka, M. Perek, Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2018, s. 39–52.
- Górny Tomasz, *Polifonia. Od muzyki do literatury*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2017.
- Hinz Edward, *Nurt religijny w muzyce różnych epok*, Wydawnictwo Bernardinum, Pęplin 2003.
- Jabłoński Maciej, *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 1999.
- Jadacki Jacek, *Topos – archetyp – mit: analiza semantyczna*, [w:] *Topos narodowy – w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, red. W. Nowik, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006.
- Jasiński Tomasz, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006.

⁵⁸ Por. J. Szulakowska-Kulawik, dz. cyt., s. 461.

- Karpowicz-Zbińkowska Antonina, *Teologia muzyki w dialogach filozoficznych św. Augustyna*, Wydawnictwo Nomos, Kraków 2013.
- Karpowicz-Zbińkowska Antonina, *Zwierciadło muzyki*, Wydawnictwo Tyniec, Kraków 2016.
- Lipka Krzysztof, *Słyszalny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury: od Abélarda do Rilkego*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2004.
- Lipka Krzysztof, *Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2009.
- Matusiak Błażej, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003.
- Mazur Aneta, *Epopoea XIX wieku, czyli totalność powieściowego świata*, [w:] *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2001.
- Orman Edyta, *Kategoria Stiftung von Zeit w Eggebrechtowskiej koncepcji muzyki*, [w:] *Kultura i sztuka w ujęciu filozoficznym*, red. B.A. Nowak, K. Maciąg, Wydawnictwo Naukowe Tygiel, Lublin 2017, s. 7–41.
- Paczkowski Szymon, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, Lublin 1998.
- Pocij Bohdan, *Bycie w muzyce. Próba opisania twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2005.
- Polony Leszek, *Symbol i muzyka*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011.
- Sawicki Bernard, *W chorale jest wszystko*, Wydawnictwo Tyniec, Kraków 2014.
- Sławecki Michał, *Topos romano-frankoński. Aspekt wykonawczy na przykładzie wybranych utworów*, wydruk komputerowy rozprawy doktorskiej pisanej pod kierunkiem K. Szymonika, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2011.
- Szulakowska-Kulawik Jolanta, *Antyczne dokonania enologiczne jako źródło inspiracji europejskiej kultury muzycznej*, wydruk komputerowy rozprawy doktorskiej pisanej pod kierunkiem Z. Macha, Uniwersytet Śląski, Katowice 2015.
- Szymańska-Stułka Katarzyna, *Topos w muzyce – topos narodowy. Miejsca wspólne, przestrzenie i idee*, [w:] *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, red. W. Nowik, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006, s. 85–101.
- Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.
- Tatarkiewicz Władysław, *Estetyka średniowiecza*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Wrocław 1962.

Tomaszewski Mieczysław, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005.

Artykuły

Abramowska Janina, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1982, vol. 73, z. 1 (2), s. 3–4.

Akopian (Hakobian) Levon, *Koncepcje teoretyczno-muzyczne jako czynnik przeskadzający w rozumieniu muzyki*, „Teoria Muzyki” 2015, nr 7, s. 9–30.

Bobilewicz-Bryś Grażyna, *Aleksander Skriabin w myśli estetycznej i twórczości symbolistów rosyjskich*, „Slavia Orientalis” 1993, nr 1, s. 29.

Gamrat Małgorzata, *Od Kuhlaua do Dusapina, czyli muzyka, narracyjność i znaczenie według Márty Grabócz (Márta Grabócz, Musique, narrative, signification, préface de Charles Rosen, L'Harmattan, Paris 2009)*, „Res Facta Nova” 2013, nr 14 (23), s. 273–279.

Hejmej Andrzej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy współczesnych badań*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4 (63), s. 28–36.

Sławecki Michał, *Topos romano-frankoński na przykładzie „Missa Claromontana” (2005) na chór, organy i kotły Mariana Sawy*, „Pro Musica Sacra” 2017, nr 15, s. 185–196.

Polony Leszek, *Muzyka jako projekcja świata. Symbol w polu pojęć pokrewnych w myśleniu muzykologicznym*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 1 (20), s. 137–150.

Tomaszewski Mieczysław, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki” 2012, nr 1, s. 9–50.

Tomaszewski Mieczysław, *W zadziwieniu i zadumie nad „pokoleniem 33”*, „Teoria muzyki” 2013, nr 3, s. 9–31.

Hasła encyklopedyczne

Afektów teoria, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1995, s. 15.

Katharsis teoria, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1995, s. 433.

Nomos, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1995, s. 611.

Michał SOLTYSIK

Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)

Musical *topoi*. The chosen perspectives of topos in music

Abstract

This article studies topos as a concept and its influence in Western Music. For this end, the history of how the understanding of topos developed, as well as how it manifested itself, shall be presented. This term, one which originates from the Ancient Greek's study of Rhetoric, quickly gained acceptance in many cultural contexts. It is thanks to this growth that it was promptly incorporated into *ars musica*. During the Middle-ages, this concept from the Antique era was revived, notably influencing the illustrative nature of this era's music. The concept continued throughout the Common era proceeding, especially in reinforcing the role of affects in music. The 20th century witnessed the progression of many unique understandings of topos co-independently. The contemporary thought of this era has presented numerous propositions of one is to understand the term that oscillates between the fields of musicology, literature studies, and philosophy. It can be said, that defining topos in the field of music will be closely tied with the emerging „transcultural” phenomenon; an appropriate paradigm with which to observe the variables shaping European culture, such as globalization and orientalism.

Keywords: philosophy of music, history of music, musical rhetoric, topos in music, transcultural topos.

Translated by Krystian Sekowski



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.10>

Michał SOŁTYSIK

<http://orcid.org/0000-0002-9268-3245>

Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)

Musical *topoi*. The chosen perspectives of *topos* in music

Translation of the article published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.09>)

Abstract

This article studies diverse approaches to *topoi* in music. For this end, the history of how the understanding of *topos* developed, as well as how it manifested itself, shall be presented. This term, one which originates from the Ancient Greek rhetoric, quickly gained acceptance in a broad cultural context. It is thanks to this growth that it was promptly incorporated into *ars musica*. During the Middle Ages, this concept from the Antique era was revived, notably influencing the illustrative nature of this era's music. The concept continued throughout the Common era, when the role of affects in music was reinforced. The 20th century witnessed a parallel progression of many unique understandings of *topos*. The contemporary thought of this era has presented numerous propositions that oscillate between the fields of musicology, literature studies, and philosophy. It may be assumed that in the future defining *topos* in the field of music will be closely connected with the emerging “transcultural” perspective which appears to be the appropriate paradigm with which to observe the processes occurring in the European culture, such as globalization and orientalization.

Keywords: philosophy of music, history of music, musical rhetoric, *topos* in music, transcultural *topos*.

The modality of the Gregorian chant, the isorhythmic constructivism of *ars nova*, the imitational forms of Renaissance polyphony, the Mannerist harmony of the turn of the sixteenth and seventeenth century, Bach's fugues, classical idiom of the sonata form, the individualism of Chopin, romantic programme music, the aphoristic style, *musique concrète*, minimalism... These phenomena focus our attention as elements of the development process, encompassing changes of the musical language, genre, forms, styles, and

Date of submission: 28.09.2019

Review 1 sent/returned: 13.10.2019/14.10.2019

Review 2 sent/returned: 13.10.2019/24.10.2019

Date of acceptance: 28.10.2019

techniques, approaches to expression, and so forth, but more often, we experience them as autonomous *topoi* that seem to exist, in a way, above the historical evolution of music¹.

This text is a contribution to presenting the notion of *topoi* in the musical thought. In order to bring the different approaches together in one article, selected paradigms of thinking about this category in a diachronic perspective will be presented. The history of *topos* in the art of sounds originates from ancient rhetoric. Medieval theorists adapted the achievements of the Ancient and passed them on to their successors. Modern thought highlighted the role of affects: the Baroque apogee is followed by a Classicistic relaxation, leading to Romantic new rhetoric; while the 20th century and the contemporary musicological and philosophical thought is the time of creation of many parallel concepts. *Topoi* seem to be important not only for the study of the links between literature and music, but they are also connected with an attempt to understand the creative process and allow for the categorization of the elements of musical content.

The article will focus on the above-mentioned issues from the 20th century and the beginning of the 21st century, with emphasis on the achievements of Polish researchers. In this situation, the historical context is a side theme, which aims only to show the cultural continuity of the notion of *topos* and changes in its understanding.

Ancient Rhetoric

Topoi are a product of the ancient rhetoric. The *ars oratoria* originates several intellectual themes, suitable for adaptation and development at the speaker's will, intended to be used in various situations². For Aristotle, the concept of a *topos* is a place in the text of a speech, which must be complemented by a proper argument³. *Topoi* are, according to the Stagirite, "common points of reference (*loci communes*) for the issues of the rule of law, physics, politics and many other fields that have nothing in common with each other"; the thinker also stresses the existence of *common topoi* (what is right, lawful, useful, noble, pleasant, etc.) for all kinds of speeches⁴. Quintilian focuses on the practical aspect and defines *topoi* as the repository of thoughts (*argumentorum sedes*)⁵. Late Antiquity defines a new function of the concept, which ceases to be just a domain of rhetoric

¹ T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006, p. 11.

² See: E.R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (A. Borowski, trans.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997, p. 76.

³ Cf. K. Szymańska-Stułka, *Topos w muzyce – topos narodowy. Miejsca wspólne, przestrzenie i idee*, [in:] *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, W. Nowik (ed.), Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006, p. 86.

⁴ Aristotle, *Rhetoric* (H. Podbielski, trans.), Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2014, pp. 54, 256.

⁵ Cf. E.R. Curtius, op. cit., pp. 76–77.

and spreads to all literary forms. A poetic topos becomes a topos of culture – a reconstruction of permanent possibilities of building concepts⁶.

It might seem that these *principia mundi*⁷ have appeared quite recently in the context of musical work. Even there, however, they have an ancient equivalent, since “the entire system of teaching music has been taken over from rhetoric and adapted”⁸ [own translation]. Following the history of topos in *ars musica*, Jacek Jadacki explores the art of ancient Greece, and more specifically: *nomoi*⁹. *Nomos* is then the most important type of composition and, moreover, the manner of its performance. It is characterized by a somber mood and “high aesthetic and artistic values”¹⁰ [own translation]. It also has features of certain fixed musical patterns, which reflects the topical space it contains. For Jadacki, the case of the *sui generis* topos are Old Greek scales, but the philosopher abstains from a broader analysis of this phenomenon¹¹.

The Ancient ascribe essential meaning to the genera: the chromatic expresses emotionality, the diatonic expresses calmness, and the enharmonic expresses passion. In this way, the musical *modi* become a conventionalized ground for *topoi*. Pythagorean theory of ethos (discussed in the writings of Plato and Aristotle) was somewhat forgotten by the Romans and resurrected only by Augustine of Hippo, who discovered and linked it with the Christian culture. According to the author of *Confessiones*, the therapeutic role of music consists in turning the soul away from earthly matters and direct it towards the eternal beauty of God Himself¹². The conviction about specific impact of art can also be found in the ancient theory of *catharsis*, in which music and poetry are meant to cause an emotional shock through a violent arousal and discharge of emotions¹³. This becomes a source of pleasure and ultimately leads to inner purification.

⁶ J. Eichstaedt, *Od toposu poetyckiego do toposu kultury*, [in:] *Toposy (w) filozofii. Filozofia i jej miejsce w doświadczeniu kulturowym*, M. Woźniczka, M. Perek (eds.), Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2018, p. 46.

⁷ This is how *topoi* is called by Jolanta Szulakowska-Kujawik (see her *Antyczne dokonania enologiczne jako źródło inspiracji europejskiej kultury muzycznej*, computer printout of a doctoral dissertation under the supervision of Z. Mach, University of Silesia, Katowice 2015, p. 679).

⁸ E.R. Curtius, op. cit., p. 84.

⁹ Cf. J. Jadacki, *Topos – archetyp – mit: analiza semantyczna*, [in:] *Topos narodowy – w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, W. Nowik (ed.), Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006, p. 75.

¹⁰ *Nomos*, [in:] *Encyklopedia muzyki*, A. Chodkowski (ed.), Warszawa 1995, p. 611.

¹¹ Cf. J. Jadacki, op. cit., p. 75.

¹² Cf. A. Karpowicz-Zbińkowska, *Teologia muzyki w dialogach filozoficznych św. Augustyna*, Wydawnictwo Nomos, Kraków 2013, p. 90. The Pythagorean harmony of the spheres also becomes an important “musical” topos, used centuries later by, inter alia, Hans Heinrich Eggebrecht in one of his essays entitled *Das Rad der Zeit* (E. Orman, *Kategoria Stiftung von Zeit w Eggebrechtowskiej koncepcji muzyki*, [in:] *Kultura i sztuka w ujęciu filozoficznym*, B.A. Nowak, K. Maciąg (eds.), Wydawnictwo Naukowe Tygiel, Lublin 2017, p. 21).

¹³ Cf. *Katharsis teoria*, [in:] *Encyklopedia muzyki*, p. 433.

The illustrative Middle Ages

The Christian culture offered a basis for the development of permanent biblical genres (prayers, psalms, hymns, lamentations, parables)¹⁴, which were sung, often with accompaniment. In her commentary on Psalm 150, Hildegard of Bingen wrote about the allegorical significance of musical instruments: “the psalter of deep piety”, “the zither of mellifluous song”, “the drum of mortification”, “the organ of Divine defense” [own translation], etc... It was a distinctive topical convention embedded from Augustine’s *Expositions of the Psalms* to Wolbero’s comment on the *Song of Songs*¹⁵, passed on, developed and – what seems most important – sensed in that manner for centuries.

In turn, the Gregorian chant frequently used text content illustrations. An important role in the expression of the *canto gregoriano* is played by individual intervals, which can be described as *Tonmalerei* (sound painting). The ascending fourth and the descending third convey great joy and emotion. The fifth, on the other hand, expresses an intense experience even more strongly than the fourth¹⁶. Apostrophes (*ave, salve*) and exclamations (*oh*) frequently feature an elaborate melisma in the melody, clearly diverging from the neighboring structures. Other figures that are noticeable in the chant are melodic constructions used to emphasize specific words of a given text. These incidental procedures, thanks to their shapes and semantic references, herald the *topoi* codified in further centuries¹⁷.

Theoreticians of the Middle Ages perfectly adapt the ancient theory of music, mainly thanks to the treatises of Augustine and Boethius. The Medieval scholars also notice the importance of the movement of sounds, within which the motif is formulated¹⁸. Some researchers consider the music of the Christian Middle Ages as a prelude to (pra)rhetorical figures. However, the musical rhetoric *in se* and its varied catalogue of figures will not be formed until the Renaissance¹⁹.

¹⁴ See: J. Szulakowska-Kujawik, op. cit., p. 477.

¹⁵ Cf. B. Matusiak, *Hildegarda z Bingen: Teologia muzyki*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003, pp. 127–129. Such significant instrument is also a funeral *tintinnabulum*, whose sound announced the death of a monk in a monastery. See also the works of the Estonian composer Arvo Pärt.

¹⁶ Cf. E. Hinz, *Nurt religijny w muzyce różnych epok*, Pelplin 2003, p. 12. Bernard Sawicki notes that the Gregorian chant – the apex of Medieval music – is a theological and existential archetype of all melodies of later European epochs: “pervaded not only by the rhetoric of the age, but also by a deep personal devotion, the motifs and melodic themes of Johann Sebastian Bach, pure and direct in their theology melodies of Mozart, deeply human and truly open to the Infinite melodies of Chopin, Schubert, Brahms, or Rachmaninoff – they all meet somewhere at the source with the chant” [own translation] (Id., *W chorale jest wszystko*, Wydawnictwo Tyniec, Kraków 2014, pp. 40–41).

¹⁷ Cf. T. Jasiński, op. cit., pp. 12–14, 26.

¹⁸ Cf. W. Tatariewicz, *Estetyka średniowiecza*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Wrocław 1962, p. 149.

¹⁹ See: L. Polony, *Symbol i muzyka*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011, pp. 119, 121–122, 129–130, 142.

The affective Modern Era

The continuation of the medieval thought is the theory of affections, which originates directly from the *topoi* of the linguistic area. Bohdan Pocij points out that music was also influenced by the Christian duality, originating from the Greek thought on matter and spirit, body and soul. This process is intensified in the 17th century, when music takes on a form combined with the affective expression of sounds²⁰. Rolf Dammann further emphasizes the role of modern human philosophy in the embedding of the doctrine of affections, while Carl Dahlhaus writes about affections in music as a *topos* strongly rooted in history²¹. According to *Affektenlehre*, music is primarily intended to arouse emotions which is achieved by appropriate selection of elements of a musical work, such as rhythm, tempo and harmony. Renaissance theorists implemented certain principles of expressing feelings, with the poetic text being the starting point²². Subsequently, the science of affections is considered by German and French authors in connection with imitation (art as *mimesis*)²³.

Baroque musical rhetoric is a topic discussed in numerous musicological works, however, due to the volume of this article, this issue will not be discussed in detail. It should be noted, however, that in the first half of the 17th century, René Descartes made philosophical suppositions on the science of affections in his writings. This rationalistic spirit surrounds the formation of such concepts as Marina Mersenne's *musique accentuelle*, Giovanni Battista Doni's *musica scenica*, Joan Albert Ban's *musica flexanima* or Athanasius Kircher's *musica pathetica*²⁴. In the 18th century Germany, the *Affektenlehre* is fully developed. Leszek Polony describes the Bach's era as a time of dominance of imaginary symbolism: "Feelings (affections) are presented rather than directly expressed, largely by means of a conventionalized system of *loci topici*, musical imagery based on the imitation of rhetorical properties of affected speech"²⁵. Topical locations were therefore figures that were supposed to "depict" or "represent" musical affections through culturally fixed meanings²⁶. The then established system of musical-rhetorical figures was to help to understand emotions by combining them with appropriate sonic turns²⁷. In the Classical era, they were considerably relaxed and eventually gave way to romantic expressiveness.

²⁰ Cf. B. Pocij, op. cit., p. 16.

²¹ See: S. Paczkowski, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, Lublin 1998, pp. 15, 42.

²² The topic of forming the Polish tradition of rhetorical figures in the music of the Renaissance is addressed by Tomasz Jasiński (see Id., op. cit., pp. 37–56).

²³ See: *Afektów teoria*, [in:] *Encyklopedia muzyki*, p. 15.

²⁴ Cf. S. Paczkowski, op. cit., pp. 203–204.

²⁵ L. Polony, *Symbol i muzyka*, p. 80.

²⁶ Cf. S. Paczkowski, op. cit., p. 15.

²⁷ "In general, if the entire output of the Baroque theory is analyzed, the result of such identification was a considerable number of figures, amounting to nearly one hundred. This estimation does

The theory and practice of the 19th century brought musical works closer to literature (especially poetry). The Romanticists formulated their own version of *topos*, which manifested itself in art as an organic whole²⁸. According to Mieczysław Tomaszewski, conventions and the universal character of the language of expression were rejected, and the domination of rhetoric was abolished along with a codified manner of using *topoi*. Thus, a new rhetoric was created and became almost the opposite of the old one. The new rhetoric was not based on convention, but on the composer's direct lyrical expression²⁹. There was a breakthrough in the treatment of music. It ceased to reflect the cosmic order and became a carrier of human ideas. The harmonious, pre-Kantian perception of the universe was abandoned (the ontological nature of understanding music *de facto* changed³⁰). At that time, exaltedness in the struggle for freedom in personal, religious and national dimension appeared as a common place for many cultural texts³¹.

Pluralistic continuity: 20th century and contemporaneity

The 20th century marks the achievements of Ernst Robert Curtius, who shows the inseparability of *topoi* from the ancient rhetoric and the Latin culture of the Middle Ages. The researcher also emphasizes the exceptional affinity between the *ars oratoria* and the art of sound, quoting Wilibald Gurlitt's afterword to Arnold Schering's book:

How often [...] do we perceive in melody or rhythm, in motif or figure, in melodic or harmonic phrase, an idea or inspiration in the modern poetical meaning, which is substantially no more than an elaboration on those traditional *topoi*, or, in other words, a resumption, transformation or remake of specific typical topics, formulae and phrases³². [own translation]

Also worth noting is Eero Tarasti, who uses the term *elementary signifiers* in his work *A Theory of Musical Semiotics*. The Finnish musicologist writes, inter alia, about researchers who analyze the universal patterns found in musical works within the framework of iconological theories. In Tarasti's con-

not include the number of terms, for mere names were much more numerous (approximately 160), which resulted from simultaneous use of Greek and Latin terms for one and the same figure, and from gathering synonyms" [own translation] (T. Jasiński, op. cit., p. 22).

²⁸ Cf. A. Mazur, *Epopoea XIX wieku czyli totalność powieściowego świata*, [in:] *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2001, p. 94.

²⁹ Cf. M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005, pp. 88–89.

³⁰ See: A. Karpowicz-Zbińkowska, *Zwierciadło muzyki*, Wydawnictwo Tyniec, Kraków 2016, p. 170.

³¹ Cf. K. Szymańska-Stułka, op. cit., pp. 95, 97.

³² E.R. Curtius, op. cit., pp. 84–85.

cept, topoi are heteronomous thematic or mythical categories, which are a kind of “content-based premise” for the work. The researcher refers to semantic categories such as tragic, magical, pathetic, pastoral, fairy tale, mystical or exotic. In this perspective, *topoi* are to allow a uniform interpretation of a specific piece of music³³.

Tarasti also discusses the concept of Ernst Kurth, who wrote about harmonic structures, motifs and musical themes, naming them *portions of energy*. The Swiss music theoretician considers the motif to be the primary source and field of clash of internal energies, and also considers it to be the smallest unit of musical segmentation. Another of the authors mentioned by Tarasti is Deryck Cooke, whose analyses feature sixteen interval topoi; in his book *The Language of Music*, the British musicologist describes *topoi* as parts of a sequential system or as self-contained entities (within the framework of the issues of emotivism of musical intervals)³⁴.

Therefore, topoi became important for aesthetic reflection, which had a direct impact on the ontology of a musical work. Thanks to this approach, a bridge was created between the epochs, which is, more or less consciously, continued to this day in many parallel perspectives. Some of them will be presented below.

The tradition of musical *loci communes* is clearly present in the 21st century. Contemporary musicological theory develops its own definitions of *topoi*. Leszek Polony writes about the topos as an “elementary thematic-stylistical unit”³⁵ which is the core of a work of art. According to Robert Hatten, however, *topoi* are fragments of music or stylistic types that have a close connection with genres, styles and expressive meanings³⁶. The American music theoretician introduces the concept of topos to musicology in order to systematize semantically marked *common places* in the works of Ludwig van Beethoven³⁷. Renata Borowiecka discerns Hatten’s *topoi* in Paweł Łukaszewski’s compositions, specifically in neo-rhetoric phrases from the *affectus doloris* circle, which make up contents of lamentable nature³⁸.

Raymond Monelle presents the semiotic mechanism of the musical topos: “original «icons» or «indices» – imitating or indicating specific «objects» (cry, hunting or military fanfare, dance) – secondarily «index» topical meanings, because they imitate symptoms of emotions or «reproduce the style of some

³³ Cf. M. Jabłoński, *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 1999, pp. 19, 74.

³⁴ Cf. *Ibid.*, pp. 35, 120. Furthermore, Władysław Tatarkiewicz enumerates several dozens of fixed motifs, “evergreen or recurring over and over” [own translation] (see *Id.*, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, pp. 399–403).

³⁵ L. Polony, *Symbol i muzyka*, p. 207.

³⁶ *Ibid.*, p. 165.

³⁷ Cf. L. Akopian (Hakobian), *Koncepcje teoretyczno-muzyczne jako czynnik przeszkadzający w rozumieniu muzyki*, “Teoria Muzyki” 2015, no. 7, p. 23.

³⁸ R. Borowiecka, *Twórczość religijna Pawła Łukaszewskiego. Muzyka jako wyraz zmysłu wiary artysty*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2019, pp. 554–555.

place»³⁹ [own translation]. Leonard Ratner, in turn, presents three categories of musical *topoi*: stylistic, dance and painting. The dance *topoi* originate mainly from emancipation of rhythms and dance genres and in the suite of Baroque dances; the stylistic *topoi* are connected, inter alia, with military and hunting music, strict (fugal) or free (improvisational) style, while the painting *topoi*, i.e. pictorial, are manifest in imitating the sounds of battle or in painting the natural phenomena⁴⁰. As it turns out, the issue of topos in music is interesting primarily for researchers of semiological orientation.

Also worth mentioning is the concept of a *classeme*. Márta Grabócz defines this significant musical unit as a musical sentence or period (theme), while Kofi Agawu believes that it corresponds to Ratner's topos. Agawu defines *classemes* as units with precise meanings – clarified in the history of music⁴¹. Furthermore, Grabócz also uses the semiotic square of Algirdas Greimas in her analyses. Using the concept of the Lithuanian linguist, the researcher illustrates the relationships between different characters within a musical composition: “one topos turns into its opposition, which in turn leads to a next topos, leading to its opposition, which leads to the first topos”⁴². In Bartók's work, Grabócz finds fifteen *topoi*, used by the Hungarian composer to make up semantic models⁴³.

Some researchers, in their analyses of contemporary works, reach for the *topoi* that originate from early music. Michał Sławecki discovers the Romano-Frankish topos in the works of such composers as Maurice Duruflé (*Four Motets on Gregorian Themes* Op. 10), Domenico Bartolucci (*Two Marian Antiphons*), Stanisław Moryto (*Trzy responsoria żałobne* [*Three Funeral Responsories*]) or Marian Sawa (*Missa Claromontana*). Sławecki justifies the use of the term *topos* in analysis of musical works with its broad definition. It is supposed to bear witness to the continuity of culture and its archetypal nature⁴⁴.

³⁹ L. Polony, *Symbol i muzyka*, p. 87.

⁴⁰ Cf. *Ibid.*, pp. 164–165.

⁴¹ Cf. *ibid.*, p. 225.

⁴² M. Tomaszewski, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, “Teoria Muzyki” 2012, no. 1, p. 9.

⁴³ Those are: the ideal, the grotesque, the character in despair, tranquil nature, menacing nature, night time nature, elegy, perpetuum mobile, popular songs and dances, metamorphosis, danger, discordancy, chant, lament, typical element (Hungarian). She further distinguishes four major *topoi*, which frequently follow each other in the given order: 1. Nature, 2. Character, 3. Metamorphosis, 4. Cathartic moment (Cf. M. Gamrat, *Od Kuhlaia do Dusapina, czyli muzyka, narracyjność i znaczenie według Mártty Grabócz (Márta Grabócz, Musique, narrativité, signification, préface de Charles Rosen, L'Harmattan, Paris 2009)*, “Res Facta Nova” 2013, no. 14 (23), pp. 277–278).

⁴⁴ See: M. Sławecki, *Topos romano-frankoński. Aspekt wykonawczy na przykładzie wybranych utworów*, computer printout of the doctoral dissertation under the supervision of K. Szymonik, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2011; Cf. *idem*, *Topos romano-frankoński na przykładzie “Missa Claromontana” (2005) na chór, organy i kotły Mariana Sawy*, “Pro Musica Sacra” 2017, no. 15, p. 186.

According to Katarzyna Szymańska-Stulka, the topical components of music are the arrangements of notes which determine the dynamics of the motif and the relations of height between them (i.e. harmony, intervals, melodic turns and rhythmic formulas inside the motif or phrase)⁴⁵. Jolanta Szulakowska-Kujawik, on the other hand, when writing about the significance of the ancient heritage to the European music, points to the important function of *topoi* in the art of sound and to the phenomenon of their diverse presence. The very topos of the garden with its concept changing over the centuries becomes a reflection of the changes in the philosophy of life, social revolutions and history of ideas⁴⁶. At the musical level, the researcher shows a semantic metamorphosis of the following intellectual motifs: road, wanderings, journey, idyll, pilgrim, as well as the interval of the minor sixth. It turns out that the latter is a well-established common place for many musical love themes (including compositions by Richard Wagner, Claude Debussy, Eugene Knapik, and Howard Shore)⁴⁷. Mieczysław Tomaszewski, in turn, notes the *topoidal* nature of expression in the works of Krzysztof Penderecki. This means from on the “universal alphabet of idioms and *topoi* of culture” and is also connected with the Krakow artist’s conviction that the paramount element of all compositions is the message, which is carried by sounds and the lyrics chosen to match them⁴⁸.

Topoi may also be taken from another perspective: the original semantic core, i.e. the topos as a *place* or *area*, is added the meaning of a model that is realized in an ideal manner (as a mental construction) or real manner (as a visualization in reality). In this context, it is presented as a scheme according to which we discover the *topos koinos* (Old Greek τόπος κοινός – common place) of interest: in the space with fixed meanings and in the perspective from which we watch these places. That is why Jadacki writes not only about topical products of activity (such as krakowiak, mazurka, polonaise), but also about the piano as the most important Polish topical instrument since the times of Frédéric Chopin⁴⁹.

Despite the fact that in most musical works only a part of the work is determined by *topoi*, sometimes they may even be identified with the theme and expressed through it. Therefore, when reflecting on *topoi*, it is worth asking oneself questions about the way in which the composer uses the literary text in a musical work. Reflections on the relationship between literature and music occupy an im-

⁴⁵ Cf. K. Szymańska-Stulka, op. cit., p. 91.

⁴⁶ Cf. J. Szulakowska-Kulawik, op. cit., pp. 445–446, 680–697.

⁴⁷ Cf. Ibid., pp. 701–707, 739. This author’s analyses also feature a connection of the Antique topos with *Beatus vir* op. 38 by Henryk Mikołaj Górecki: “The Arcadia of a praying man, soothed by God, expressed in simple, numerous repeated chords and simple psalm songs” [own translation] (ibid., p. 717). In this context, the famous psalm composed for the first pilgrimage of Pope John Paul II to Poland not only draws from the Biblical topic, but also leaves a space for the Old Greek *mythos*.

⁴⁸ See: M. Tomaszewski, *W zadziwieniu i zadumie nad “pokoleniem 33”*, “Teoria Muzyki” 2013, no. 3, pp. 21, 24.

⁴⁹ Cf. J. Jadacki, op. cit., pp. 71, 77.

portant place in the works of Krzysztof Lipka and Tomasz Górný⁵⁰. However, such interdisciplinary analyses are still not sufficiently popular. Andrzej Hejmej even writes about downright restraint in music and literature studies due to difficulties in defining and recognizing the model more precisely, as well as the radical distinctness of the material used by the two arts⁵¹.

What is it then that appears in the contemporary methodological consciousness? It is proposed, *inter alia*, to analyze music as a *key word* in the texts of various authors. This concerns mainly program works, which use almost exclusively musical narrative. This approach results from the constant correspondence of *ars musica* with other arts. Some of the *topoi* from the history of music are listed by Grażyna Bobilewicz-Bryś:

The most frequently represented are literary inspirations, especially popular topics – Prometheus, Macbeth, Hamlet. Also popular are myths and antique legends, e.g. Orpheus, Psyche. Numerous musical pieces are created under the influence of graphic inspirations (e.g. Sergei Rachmaninoff's *Isle of the Dead* according to Arnold Böcklin)⁵². [own translation]

The researcher also writes about Alexander Scriabin, who created literary commentaries on his works and published them as separate brochures or wrote interpretative and expressive guidelines on the margins of the score. Scriabin's compositions contain a philosophical and aesthetic program, a formal arrangement and symbolic elements (this happens, for example, in *The Poem of Ecstasy*)⁵³. Also known is the example of Franz Schubert's *Unfinished Symphony*, whose integral interpretative element is the autobiographical literary text *My Dream*, which precedes the arrangement of the musical material⁵⁴. Therefore, the above-described *loci communes* complement the theoretical indications of individual *topos* concepts from the point of view of the creative process and composer's practice. As Bohdan Pocij notes:

Great creators of piano, symphonic and dramatic music need literary and poetic impulses: descriptions, performances, *topoi*, metaphors, comparisons – in order to stimulate, incite, and develop their own inventiveness...⁵⁵ [own translation]

⁵⁰ See: K. Lipka, *Słyszalny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury: od Abélarda do Rilkego*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warsaw 2004, pp. 5–34; See Id., *Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warsaw 2009, pp. 262–264; See: T. Górný, *Polifonia. Od muzyki do literatury*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Krakow 2017, pp. 9–35.

⁵¹ See: A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy współczesnych badań*, "Teksty Drugie" 2000, no. 4 (63), p. 29.

⁵² G. Bobilewicz-Bryś, *Aleksander Skriabin w myśli estetycznej i twórczości symbolistów rosyjskich*, "Slavia Orientalis" 1993, no. 1, pp. 29–30.

⁵³ Cf. *Ibid.*, p. 39.

⁵⁴ See: L. Polony, *Muzyka jako projekcja świata. Symbol w polu pojęć pokrewnych w myśleniu muzykologicznym*, "Estetyka i Krytyka" 2011, no. 1 (20), p. 141.

⁵⁵ B. Pocij, *Bycie w muzyce. Próba opisanja twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2005, p. 68.

Summary

In arts, *topoi* appear as tools in the hands of a creator and as a field of inspiration. Janina Abramowska emphasizes both their hereditariness and repetitiveness, for it is in *topoi* that certain cultural structures or conventions are embedded⁵⁶. Music may express them through motifs which last “unchanged” for centuries and are connected with a specific historical and musical circumstances, while its individual elements may be presented through pragmatic, oratory concept⁵⁷.

Following analysis of understanding of topoi in music, ever deeper reflections appear, embracing not one, but more areas of the arts at the same time. Together with the appearance of new ways of communication, the musical *loci topici* encroach upon new semantic codes. The presence of music in film, advertisement or the Internet is the basis for implanting more and more topical grounds, while intercultural relationships show their supra-European value. Without any doubt, new common places will appear, along with the update of the older *topoi*. It may be assumed that the thought will develop towards a transcultural topos in a broad sense. The traditions of other cultures can have a significant impact on the core of certain European archetypes. In music, on the one hand, we are dealing with obliteration of distinguishing features through globalization, and on the other hand, with the process of orientalization as a result of closer contact between civilizations and polyvalences of many artists.

With this in mind, it is worth ensuring that topoi, whose importance is the basis for a deeper understanding of the Mediterranean civilization, remain alive. Responsible communication of musical *topoi* is important because the European culture remains in the Antique circles if “the rules of the rhetoric sinusoidally determine the rules of musical construction until the 20th century”⁵⁸ [own translation]. Thus, the struggle between generations in music takes the form of endless disputes between the avant-garde, which fills in new spaces, and the topical tradition, which tries to absorb it.

References

Sources, studies

- Aristotle, *Rhetoric* (H. Podbielski, trans.), Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2014.
- Borowiecka Renata, *Twórczość religijna Pawła Łukaszeńskiego. Muzyka jako wyraz zmysłu wiary artysty*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2019.

⁵⁶ Cf. J. Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, “Pamiętnik Literacki” 1982, LXXIII no. 1 (2), pp. 3–4.

⁵⁷ Cf. K. Szymańska-Stułka, op. cit., pp. 89–90.

⁵⁸ Cf. J. Szulakowska-Kulawik, op. cit., p. 461.

- Curtius Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages* (A. Borowski, trans.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997.
- Eichstaedt Jarosław, *Od toposu poetyckiego do toposu kultury*, [in:] *Toposy (w filozofii. Filozofia i jej miejsce w doświadczeniu kulturowym)*, M. Woźniczka, M. Perek (eds.), Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2018.
- Górny Tomasz, *Polifonia. Od muzyki do literatury*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2017.
- Hinz Edward, *Nurt religijny w muzyce różnych epok*, Wydawnictwo Bernardinum, Pelplin 2003.
- Jabłoński Maciej, *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 1999.
- Jadacki Jacek, *Topos – archetyp – mit: analiza semantyczna*, [in:] *Topos narodowy – w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, red. W. Nowik, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006.
- Jasiński Tomasz, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006.
- Karpowicz-Zbińkowska Antonina, *Teologia muzyki w dialogach filozoficznych św. Augustyna*, Wydawnictwo Nomos, Kraków 2013.
- Karpowicz-Zbińkowska Antonina, *Zwierciadło muzyki*, Wydawnictwo Tyniec, Kraków 2016.
- Lipka Krzysztof, *Słyszalny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury: od Abélarda do Rilkego*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2004.
- Lipka Krzysztof, *Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2009.
- Matusiak Błażej, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003.
- Mazur Aneta, *Epopea XIX wieku, czyli totalność powieściowego świata*, [in:] *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2001.
- Orman Edyta, *Kategoria Stiftung von Zeit w Eggebrechtowskiej koncepcji muzyki*, [in:] *Kultura i sztuka w ujęciu filozoficznym*, B.A. Nowak, K. Maciąg (eds.), Wydawnictwo Naukowe Tygiel, Lublin 2017, pp. 7–41.
- Paczkowski Szymon, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, Lublin 1998.
- Pociej Bohdan, *Bycie w muzyce. Próba opisanie twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2005.

- Polony Leszek, *Symbol i muzyka*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011.
- Sawicki Bernard, *W chorale jest wszystko*, Wydawnictwo Tyniec, Kraków 2014.
- Sławecki Michał, *Topos romano-frankoński. Aspekt wykonawczy na przykładzie wybranych utworów*, wydruk komputerowy rozprawy doktorskiej pisanej pod kierunkiem K. Szymonika, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2011.
- Szulakowska-Kulawik Jolanta, *Antyczne dokonania enologiczne jako źródło inspiracji europejskiej kultury muzycznej*, computer printout of a doctoral dissertation under the supervision of Z. Mach, University of Silesia, Katowice 2015.
- Szymańska-Stułka Katarzyna, *Topos w muzyce – topos narodowy. Miejsca wspólne, przestrzenie i idee*, [in:] *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, W. Nowik (ed.), Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006, pp. 85–101.
- Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.
- Tatarkiewicz Władysław, *Estetyka średniowiecza*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Wrocław 1962.
- Tomaszewski Mieczysław, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005.

Articles

- Abramowska Janina, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, “Pamiętnik Literacki” 1982, vol. LXXIII, no. 1 (2), pp. 3–4.
- Akopian (Hakobian) Levon, *Koncepcje teoretyczno-muzyczne jako czynnik przeszkadzający w rozumieniu muzyki*, “Teoria Muzyki” 2015, no 7, pp. 9–30.
- Bobilewicz-Bryś Grażyna, *Aleksander Skriabin w myśli estetycznej i twórczości symbolistów rosyjskich*, “Slavia Orientalis” 1993, no 1, p. 29.
- Gamrat Małgorzata, *Od Kuhlaua do Dusapina, czyli muzyka, narracyjność i znaczenie według Márty Grabócz (Márta Grabócz, Musique, narrative, signification, préface de Charles Rosen, L'Harmattan, Paris 2009)*, “Res Facta Nova” 2013, no 14 (23), pp. 273–279.
- Hejmej Andrzej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy współczesnych badań*, “Teksty Drugie” 2000, no 4 (63), pp. 28–36.
- Sławecki Michał, *Topos romano-frankoński na przykładzie “Missa Claromontana” (2005) na chór, organy i kotły Mariana Sawy*, “Pro Musica Sacra” 2017, no 15, pp. 185–196.
- Polony Leszek, *Muzyka jako projekcja świata. Symbol w polu pojęć pokrewnych w myśleniu muzykologicznym*, “Estetyka i Krytyka” 2011, no 1 (20), pp. 137–150.

Tomaszewski Mieczysław, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, "Teoria Muzyki" 2012, no 1, pp. 9–50.

Tomaszewski Mieczysław, *W zadziwieniu i zadumie nad "pokoleniem 33"*, "Teoria Muzyki" 2013, no 3, pp. 9–31.

Encyclopaedic Entries

Afektów teoria, [in:] *Encyklopedia muzyki*, A. Chodkowski (ed.), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warsaw 1995, p. 15.

Katharsis teoria, [in:] *Encyklopedia muzyki*, A. Chodkowski (ed.), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warsaw 1995, p. 433.

Nomos, [in:] *Encyklopedia muzyki*, A. Chodkowski (ed.), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warsaw 1995, p. 611.

Michał SOŁTYSIK

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

Topoi umuzycznione. Przegląd koncepcji toposu w muzyce

Streszczenie

Treść artykułu ma ukazać różne ujęcia *topoi* w sztuce muzycznej. W tym celu zostaje przedstawiona historia pojęcia toposu. Ten termin z antycznej retoryki dość szybko stał się pojęciem używanym w szerszym kontekście kulturowym, dzięki czemu połączono go również z *ars musica*. W okresie średniowiecza dokonała się adaptacja starożytnych koncepcji oraz rozwinięcie ich w stronę ilustracyjności, w epokach nowożytnych nastąpiło zaś wzmocnienie roli afektów. W XX stuleciu wiele ujęć umuzycznionego *topoi* zaczęło funkcjonować równolegle. Współczesna myśl w omawianym zakresie dostarcza licznych propozycji oscylujących między muzykologią, literaturoznawstwem a filozofią. Można przypuszczać, że pojmowanie toposu w muzyce będzie się w przyszłości wiązało z perspektywą transkulturową, która wydaje się odpowiednim paradygmatem badawczym wobec zachodzących w kulturze europejskiej procesów, takich jak globalizacja i orientalizacja.

Słowa kluczowe: filozofia muzyki, historia muzyki, retoryka muzyczna, topos w muzyce, topos transkulturowy.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.11>

Joanna KOŁODZIEJSKA

<https://orcid.org/0000-0001-7043-4945>

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

Analiza materii fonicznej wybranych słuchowisk Andrzeja Waligórskiego*

Streszczenie

Twórczość radiowa, której jednym z najbardziej reprezentatywnych gatunków¹ jest słuchowisko, to niewątpliwie interesujący materiał badawczy nie tylko dla medioznawcy. Dzieło stworzone dla radia, jako utwór dźwiękowy *per se*, staje się również ciekawym polem rozważań dla teorii muzyki bądź muzykologii. Jednymi z najbardziej interesujących przykładów słuchowisk radiowych, jakie odnajdujemy w Archiwum Radia Wrocław SA, są te autorstwa Andrzeja Waligórskiego – artysty wyrazistego, którego aktywność przypada na „złoty czas” polskiej twórczości słuchowiskowej, za który powszechnie podaje się lata 60. i 70. XX wieku. Jego utwory to doskonały przykład różnorodnego traktowania materii fonicznej słuchowiska, w celu wykreowania świata przed-

* Niniejszy artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej autorki. Zob. J. Kołodziejska, *Słuchowisko radiowe – historia, teoria, analiza wybranych przykładów z rozgłośni Polskiego Radia Wrocław*, (wydruk komputerowy pracy licencjackiej pisanej pod kierunkiem dr A. Pijarowskiej), Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2015.

¹ Przegląd współczesnych definicji słuchowiska radiowego wskazuje na wzrost tendencji do określania go mianem „gatunku” (S. Bardijewska, J. Bachura, E. Pleszkun-Olejniczakowa), „gatunku radiowego” (A. Dwulit), „gatunku z pogranicza” (W. Markiewicz). Zob.: A. Dwulit, *Gatunki radiowe*, [w:] *Słownik pojęć i tekstów kultury*, red. E. Szczęsna, Warszawa 2002, s. 102; J. Bachura, *Odśłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Toruń 2012; E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń 2011, S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001, s. 11.

Data zgłoszenia: 12.12.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 15.01.2020/16.01.2020

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 15.01.2020/18.01.2020

Data akceptacji: 20.01.2020

stawionego. Słowo i dźwięk, w tym muzyka, stają się tutaj nośnikami wielu znaczeń, które próbuje uchwycić autorka niniejszego artykułu.

Słowa kluczowe: Andrzej Waligórski, Radio Wrocław SA, słuchowisko radiowe, semantyka, dźwięk, teatr wyobraźni.

Próba analizy słuchowiska radiowego, niezależnie od proponowanej metody czy zakresu podjętych działań, niesie ze sobą kilka utrudnień, z którymi spotyka się współczesny badacz tej sztuki. Jedną z podstawowych trudności jest status słuchowiska jako gatunku z pogranicza sztuk. Doprowadza on do konieczności interdyscyplinarnego traktowania problemu, niezależnie od kontekstu badań, w skład którego wchodzi zagadnienia związane m.in. z językoznawstwem, teatrologią, teorią literatury, medioznawstwem, wiedzą o filmie, komunikacją społeczną czy – rozwijającym się jeszcze – radioznawstwem. W efekcie – wyraźnie komplikuje ujednoczenie metodologii badań.

Należy zauważyć, że wśród proponowanych w polskiej literaturze ujęć analitycznych znacznie przeważają tendencje koncentrujące się na treści słownej słuchowiska. Warto w tym momencie przytoczyć propozycję analizy narratologicznej dzieł radiowych sformułowaną przez Bartosza Lutostańskiego, który zainspirowany poglądami Rolanda Barthesa zauważa, że słuchowisko swoim kształtem lub naturą przypomina opowiadanie. Co więcej, Autor w swoich rozważaniach doszukuje się istotnych analogii między strukturą słuchowiska a narratologią teatralną, literacką oraz filmową². Wszelkie próby odnalezienia analogii między słuchowiskiem a filmem budzą jednak wątpliwości metodologiczne. Kino, w przeciwieństwie do sztuki radiowej, posługuje się obrazem, zatem w inny sposób niż w przypadku sztuki słuchowiskowej kształtowana będzie jego warstwa słowna w postaci scenariusza, a także tworzona na jego potrzeby muzyka. Implikacje związane z badaniami filmowymi można jednak odnaleźć w polskich analizach dotyczących funkcji muzyki³ w słuchowiskach radiowych.

Propozycję podziału roli muzyki na immamentną i transcendentną, znaną muzykologom i teoretykom choćby z metodologii badań nad muzyką filmową Zofii Lissy⁴

² B. Lutostański, *Wstęp do analizy narratologicznej słuchowisk radiowych*, „Tekstualia” 2013, nr 1 (32), <http://tekstualia.pl/index.php/pl/nasze-numery/108-1-32-2013/artykuly/475-wstep-do-analizy-narratologicznej-sluchowisk-radiowych> [dostęp: 10.05.2015]. Jak zaznacza Lutostański, problematykę podobieństw występujących między słuchowiskiem a teatrem lub filmem dostrzegało wielu autorów, m.in. J. Bachura. Zob. teź, *Kategorie filmowe w teatrze radiowym*, [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, dz. cyt., s. 217–246. J. Limon dokonuje zaś szczegółowej analizy trzech rodzajów teatru; zob. tegoż, *Trzy teatry. Scena – telewizja – radio*, Gdańsk 2003.

³ O roli muzyki w słuchowisku i funkcji dźwięku autorka pisała szerzej; zob. J. Kołodziejska, *Funkcja dźwięku w słuchowisku radiowym*, [w:] *Wieloznaczność dźwięku*, t. 2, Wrocław 2015, s. 119–130.

⁴ Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964.

czy A.G. Piotrowskiej⁵, dostrzec można np. u Joanny Bachury⁶. Proponowane przez Autorkę ujęcie opisujące złożone zagadnienie semiologii słuchowiska radiowego jest jednak przede wszystkim powiązane z podejściem lingwistycznym, o wyraźnym podłożu językoznawczym. Praca wyróżnia się uwzględnieniem ostatecznej fonicznej realizacji analizowanych przez autorkę dzieł słuchowiskowych. W przypadku próby zdefiniowania semiologii tegoż gatunku wydaje się to zresztą niezbędne⁷. Podejście to, przejawiające się również w innych publikacjach J. Bachury, uznać można za wartościowe, obejmuje ono bowiem całościowo problematykę różnorodnych możliwości materii audialnej, odpowiedzialnej za istnienie dzieła radiowego⁸. Co więcej, rozszerza horyzonty dotychczasowych osiągnięć na polu polskiej metodologii badań słuchowiska.

Do tego nurtu prac badawczych należy – wielokrotnie cytowane, wyraźnie skoncentrowane na językowym obliczu „teatru wyobraźni” – ujęcie Sławy Bardijewskiej, która za podstawę swych badań obiera tekst literacki wybranych, oryginalnych dzieł radiowych. Według tej Autorki, zaznajomienie się ze strukturą słowną dramatu radiowego zdaje się być podstawowym etapem poprzedzającym badania nad całokształtem słuchowiska – tj. jego ostateczną, foniczną prezentacją⁹. Poza przedstawieniem słuchowiska w ujęciu lingwistycznym, analizuje również dramat radiowy między innymi w kontekstach: historycznym, teoretycznym, anatomii słuchowiska pod względem jego struktury językowej, funkcji narracji i dialogu czy typologii polskich słuchowisk¹⁰.

Ukierunkowana logocentrycznie analiza słuchowiska, choć z pewnością interesująca i atrakcyjna w kontekście ogólnych badań nad twórczością, nie koncentruje się jednak na aspektach słuchowiska, które najbardziej mogą zainteresować teoretyka muzyki czy muzykologa jako badaczy dźwięku. Rzecz jasna, dźwięki w słuchowisku nie funkcjonują w oderwaniu od warstwy tekstowej, w szczególności gdy są one werbalizacją słowa. Choć słowo zazwyczaj dominuje nad pozostałymi warstwami dzieła radiowego, warto zwrócić uwagę na same zjawiska dźwiękowe, które w połączeniu ze wspomnianą warstwą tekstową dają słuchowisku ostateczny kształt i siłę wyrazu. Ich znaczenie w kreowaniu świata przedstawionego jest bowiem nie do przecenienia. Wiele w tym kierunku uczyniła za sprawą swoich publikacji J. Bachura, udowadniając, że dźwięk w słuchowisku często pełni funkcję znaku, zatem jest użyty celowo i dla całokształtu dzieła ma ogromną wartość¹¹. Koncepcja Autorki niewątpliwie wyróżnia się

⁵ A.G. Piotrowska, *O muzyce i filmie. Wstęp do muzykologii filmowej*, Kraków 2014.

⁶ J. Bachura, *Odstłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Toruń 2012, s. 153.

⁷ Tamże, *passim*.

⁸ Zob.: J. Bachura, *Analiza semiologiczna współczesnego słuchowiska*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13, s. 475–488.

⁹ Zob. S. Bardijewska, *Muza bez legendy. Szkice o dramaturgii radiowej*, Warszawa 1978, s. 7–16.

¹⁰ Tamże, *Nagie słowo*, *passim*.

¹¹ Zob. J. Bachura, *Odstłony wyobraźni...*, *passim*; por. tejsze, *Analiza semiologiczna...*, *passim*.

szczegółowym omówieniem i metodologicznym ujęciem – wielokrotnie wspomnianego w rozważaniach innych teoretyków słuchowiska – znaczenia dźwięku. Ono zaś będzie tym bardziej interesujące, im mocniej podkreślimy, że słuchowisko jest dziełem czysto audialnym. Istota sztuki słuchowiskowej tkwi bowiem w jej realizacji fonicznej. Każdy dźwięk w słuchowisku, jak zaznacza Michał Kaźiów, jest wartościowy, gdy jest nośnikiem znaczeń¹². Co więcej, warstwa foniczna słuchowiska może pełnić nie tylko rolę semantyczną, ale również emocjonalną.

Mimo ogromnego znaczenia Andrzeja Waligórskiego dla rozwoju artystycznych form radiowych, powstałych we wrocławskiej rozgłośni Polskiego Radia, nie przeanalizowano dotąd tej twórczości pod kątem materii fonicznej. Być może wynika to z faktu, że nagrania adaptacji tekstów artysty, znajdujące się w archiwum rozgłośni Radia Wrocław, niepozbawione są mankamentów, jakim są braki w opisach katalogowych czy brak scenariusza literackiego. Wśród publikacji jego dorobku znajdujemy jedynie książkowe wydania poezji satyrycznej¹³ i płytę *Rycerze Andrzeja Waligórskiego*, należącą do serii prezentującej dorobek audycji satyrycznej Programu III Polskiego Radia, zatytułowanej *60 minut na godzinę*¹⁴. Jednak już zetknięcie się z niewielkim fragmentem bogatego dorobku artystycznego autora pozwala na tle innych twórców wyraźnie dostrzec jego indywidualizm. Błyskotliwy żart, specyficzne satyryczne ujęcie czy styl artystycznej wypowiedzi radiowej decydują o tym, że możemy uznać je za cechy swoistego stylu autora. W wybranych słuchowiskach A. Waligórskiego, powstałych w latach 60. i 70. XX wieku w Regionalnej Rozgłośni Polskiego Radia we Wrocławiu, odnajdujemy przykłady różnorodnych funkcji, jakie struktura materii fonicznej może spełniać w omawianym gatunku radiowym – od najbardziej praktycznych po pełne metafor i ukrytych znaczeń.

Różnorodne traktowanie materii dźwiękowej, dostrzegalne już na przykładzie kilku wybranych słuchowisk, dowodzi, że Waligórski niewątpliwie rozumiał sztukę radiową. W doskonały sposób posługiwał się językiem audialnym w celu osiągnięcia zamierzonego efektu artystycznego. Wśród wybranych dzieł autora pojawiają się zarówno te charakteryzujące się czysto praktycznym wykorzysta-

¹² Zob. też, *Odsłony wyobraźni...*, s. 154–155. Przeglądając współczesne propozycje analizy słuchowisk radiowych, warto zaznaczyć również cytowaną już publikację *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*. Pośród wielu zawartych w niej artykułów pojawiają się również teksty o charakterze analitycznym i interpretacyjnym. Ich Autorki dokonują zarówno analizy wybranych zjawisk występujących na gruncie gatunku, posiłkując się przy tym przykładami z literatury słuchowisk, jak i koncentrują się na poszczególnych dziełach lub twórcach. Analizy te mają różnorodny charakter, dotyczą m.in. warstwy literackiej słuchowiska, zagadnień z zakresu komunikacji, roli dźwięków w słuchowisku czy problematyki adaptacji. Zob. E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa teatry...*, passim.

¹³ Są to m.in. A. Waligórski, *Wierszyki*, Kraków 1993; tegoż, *Dreptakiadia*, Wrocław 1973; tegoż, *Jeszcze*, Wrocław 1996.

¹⁴ *60 minut na godzinę: Rycerze Andrzeja Waligórskiego* [CD-ROM], Polskie Radio, Warszawa 2003.

niem dźwięków i mające wówczas charakter znaków jednoklasowych¹⁵, jak i inne, o rozbudowanej znaczeniowości. Interesującym przykładem łączącym w sobie te dwie wspomniane cechy dźwięku jest słuchowisko *Ogródek* w reżyserii Zofii Malanowskiej, wyemitowane po raz pierwszy 21 sierpnia 1966 roku¹⁶. W tym trwającym nieco ponad 17 minut dziele radiowym słuchacze są świadkami komicznych sytuacji, jakie zachodzą pomiędzy trzema bohaterami spędzającymi późne popołudnie w ogródku działkowym – Micią, Panem Zdobyłakiem oraz jego córką¹⁷. Pan Micio pragnie poślubić córkę Zdobyłaka. Ten zaś, aby umożliwić oświadczyzny, pozoruje wyprawę do sklepu po piwo i chowa się za krzewami w celu podsłuchania rozmowy. Przyszli małżonkowie postanawiają, iż poczekają na śmierć Zdobyłaka, aby otrzymać będące w jego posiadaniu hantle. Po powrocie ojca przyszłej panny młodej, pozostali bohaterowie również kolejno pozorują wyjście do sklepu, by w ukryciu wysłuchać rozmowy tych, którzy w ogródku zostali. Słuchowisko kończy rozmowa Micia i Zdobyłaka, podsłuchiwana przez ukrytą w krzewach dziewczynę. W efekcie bohaterowie nie doczekują się upragnionego trunku, który w kulminacji utworu urasta do rangi metafory nieosiągalnych marzeń. To satyryczne ujęcie sprawdza się zarówno w kontekście całego utworu, jak i czasów, w jakich powstało – lat 60. XX wieku. W określeniu czasu akcji słuchowiska doskonale sprawdza się rozpoczynający je sygnał muzyczny. Jest nim fragment marszowego utworu w wykonaniu orkiestry dętej, zbliżonego stylistycznie do oprawy parad typowych dla okresu komunizmu. Kompozycji towarzyszy tekst wygłoszonygo przez trzech spikerów – tych samych osób, które później odgrywają role postaci słuchowiska:

Mężczyzna 1.: Odrzutowce na niebie to zawarczą, to gwizdną... Hej, upilnujem ciebie, nasza miła ojczyzno!

Kobieta: Idzie kultury powiew ponad całą Europą!

Mężczyzna 2.: Wszystko to, że tak powiem, jest nie bardzo *a propos*!

Mężczyzna 1: Innym zegar odlicza historyczne epoki. Nam działka pracownicza, a nad działką obłoki.

Warto zwrócić uwagę na wzmiankę o „działce pracowniczej”, a co za tym idzie – również o klasie robotniczej, zyskującej uznanie w państwach sowieckich

¹⁵ Jako „znaki jednoklasowe” autorka, za M. Kaziowem, rozumie takie zjawiska dźwiękowe, które podają jedynie informację dotyczącą akcji (np. pukanie do drzwi czy dzwonek telefoniczny). W ich przypadku dźwięk nie posiada wartości metaforycznej. Mimo swojej mniejszej wagi względem innych sygnałów, znaki jednoklasowe pomagają w ukonstytuowaniu akcji. Wiązą się również z kontekstem językowym słuchowiska. Zob. M. Kaziów, *O dziele radiowym. Z zagadnień oryginalnego słuchowiska*, Wrocław 1973; S. Bardijewska, *Muza bez legendy...*, s. 126–142.

¹⁶ Reemisja słuchowiska nastąpiła 28 sierpnia 1967 w odcinku *UKF prezentuje*. Informacja ta pochodzi z opisu taśmy magnetycznej, na której zarejestrowano słuchowisko. Zob. A. Waligórski, *Ogródek*, reż. Z. Malanowska, ID nagrania: 11498, Wrocław 1966.

¹⁷ Aktorzy użyczający głosu postaciom nie występują w katalogu. Porównując słuchowisko do innych realizacji Radia Wrocław, można domyślać się, iż rolę Pana Zdobyłaka odgrywa Stanisław Igar.

w związku ze szczególną rolą, jaką przypisywali jej Karol Marks i Fryderyk Engels¹⁸. Za pomocą słowno-muzycznego wstępu A. Waligórski wprowadza w słuchowiskowy świat odtwarzający realia dobrze znane pierwszym współczesnym odbiorcom *Ogródka*. Ponadto w słuchowisku pojawia się często stosowany zabieg, jakim jest powtórzenie sygnału muzycznego na końcu słuchowiska, co skutkuje uzyskaniem budowy kłamrowej. Wewnątrz dzieła pojawia się kolejna kłamra powstała dzięki użyciu fragmentu *Marzenia*, siódmej miniatury ze *Scen dziecięcych* op. 17 Roberta Schumanna. Na początku słuchowiska *Marzenie* pojawia się po hucznym, marszowym wstępie, oddzielając go od właściwej akcji. W zakończeniu, tuż przed ponownym pojawieniem się marsza, wspomniany utwór Schumanna nabiera szczególnego znaczenia. Rozpoczyna się bowiem w tle rzewnego dialogu Mietka z Panem Zdobyłakiem:

Zdobyłak: Wy młodzi to macie te wyobraźnię! Tego wam zazdrościcie.

Mieciu: Ale i wymagania swoje mamy.

Z: A słusznie, słusznie. Od życia trzeba żądać. Nie zadowalać się byle czym.

M: A my się nie zadowalamy! U mnie w domu to musi być, tak: pościel...

Z: Pościel... (*rozmarzonym głosem*).

M: Żarówka setka...

Z: Tak! Żarówka setka!

M: Ale marki Helios!

Z: Pewnie, że Helios!

M: Dalej... hantle.

Z: Tak! Hantle!

M: Kanapki! Z serem Harceńskim. Następnie te, no...

Z: „Te”?

M: No, jak im tam? No te, te...

Z: No? No!?! No które te? No!

M: Eee... No jakie „te”? Przecież to już wszystko. O czym człowiek może więcej marzyć...

Z: Chociaż owszem, owszem. Otóż może... o piwie!

M: To swoją drogą, ale człowiekowi trzeba pozostawić coś do marzenia. Bo inaczej by się „zasklepił”.

Z: Właśnie! A to już byłaby ka-ta-stro-fa! Zupełna!

Dialog wieńczący słuchowisko, choć niepozbawiony humoru i dystansu, w gruncie rzeczy ujawnia niełatwą sytuację społeczeństwa czasów Gomułki. Po-

¹⁸ Zob. *Robotnicy* [hasło], [w:] *Encyklopedia PWN*. <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3968156/robotnicy.html> [dostęp: 6.12.2019].

nadto jest to jeden z najwyraźniejszych momentów omawianego utworu radiowego, w którym okazuje się, jak ważki i niemożliwy do pominięcia jest dźwięk, a dokładniej: intonacja i interpretacja osób użyczających głosu bohaterom. Wszechnienia i pełne zadumy wypowiedzi Zdobyłaka dodatkowo potęgują nastrój, choć przy okazji nadają mu lekko groteskowego charakteru. Co więcej, podjęty w rozmowie temat potrzeb i marzeń doskonale koresponduje z miniaturą Schumanna. Wprowadzenie wspomnianego utworu muzycznego okazuje się zasadne ze względu na jego interakcję z pozostałymi elementami słuchowiska. *Marzenie* spełnia funkcję komentarza, przez co staje się przykładem muzyki transcendentnej w słuchowisku radiowym. Współdziałanie tekstu i wspomnianej kompozycji odbywa się przede wszystkim na gruncie recepcji kompozycji Schumanna. W efekcie prawidłowe odebranie intencji autora wymaga odczytania muzyki za pomocą właściwego jej kodu. Wystarczy do tego proste skojarzenie o podłożu kulturowym, w odpowiednim odczytaniu jego znaczenia w słuchowisku pomaga również programowy tytuł.

Nie wystarczy tu jednak skoncentrować się jedynie na pełnych dodatkowych znaczeniach dźwiękach, wymagających od słuchacza odpowiedniej interpretacji. Na odbiór dzieła mają wpływ również wszelkie efekty przetworzenia dźwięku oraz plany akustyczne. Wszystkie dźwięki, oczywiste w odbiorze i pozbawione metafor, należą do znaków jednoklasowych, są pomocne w kształtowaniu świata przedstawionego. Pod względem oprawy dźwiękowej *Ogródek* Waligórskiego jest zatem dosyć „ascetyczny”, co jeszcze bardziej koncentruje uwagę słuchacza na wyłaniającym się z ciszy *Marzeniu*. Akcja słuchowiska rozgrywa się przede wszystkim na tle ciszy, akustyka zaś jest dostosowana w taki sposób, by słuchacz miał wrażenie, że bohaterowie rzeczywiście znajdują się na otwartej przestrzeni. Pojawia się również drugi plan akustyczny, w celu dźwiękowego przedstawienia ruchu postaci opuszczających główne miejsce akcji. Jedynym dźwiękiem z zakresu „kuchni akustycznej” jest gdakanie kury, kolejno nadeptywanej przez każdą postać pozorującą wyprawę do sklepu. Brak skomplikowanych efektów dźwiękowych nie wzbudza poczucia artystycznego niedostatku słuchowiska. Nie powoduje tego również najprostszy z możliwych montaż, jaki został użyty w utworze, tj. montaż linearny. Wręcz przeciwnie, *Ogródek* jest przemyślaną całością, angażującą słuchacza poczuciem humoru i prostotą przekazu.

Znacznie bardziej skomplikowane pod względem montażu dramaturgicznego, a także zastosowania różnorodnych zjawisk akustycznych okazuje się słuchowisko *Ligenza Ante Portas* w reżyserii Zofii Malanowskiej, wyemitowane 10 listopada 1963 roku¹⁹. W utworze wystąpili m.in. Adam Kułakowski, Igor Przegrodzki, Stanisław Igar i Edwin Nowiaszak²⁰. Akcja rozwija się wokół po-

¹⁹ A. Waligórski, *Ligenza Ante Portas*, reż. Z. Malanowska, ID nagrania: 8698, Wrocław 1963.

²⁰ Niestety, trudno określić, kto użyczył głosu jedynej postaci kobiecej w omawianym słuchowisku. Porównując barwę głosu aktorki z innymi adaptacjami tekstów Waligórskiego, można domyślać się, iż była to Lucja Burzyńska.

mysłu na realizację filmu dotyczącego wydarzeń, jakie miały miejsce we Wrocławiu podczas wojny trzydziestoletniej. Sprawy związane z planowaną produkcją omawiają scenarzysta i reżyser. Wkrótce okazuje się, że każdy z nich ma odmienną wizję. Do rozmowy włącza się aktorka będąca partnerką reżysera, która także ingeruje w oryginalny zamysł artystyczny scenarzysty.

Akcja wspomnianego słuchowiska rozgrywa się na dwóch płaszczyznach. Pierwszą jest utrzymana w czasie teraźniejszym wobec słuchacza rozmowa reżysera i scenarzysty, w którą po chwili włącza się aktorka. Druga płaszczyzna przedstawia sceny z powstającego w umyśle artystów filmu, pozostające w ścisłym związku z ich rozmowami dotyczącymi produkcji. Doskonałym środkiem służącym do oddzielenia od siebie wspomnianych płaszczyzn stały się w tym przypadku efekty akustyczne. „Przestrzeń filmowa” zostaje bowiem scharakteryzowana za pomocą pogłosu, co w znacznym stopniu ułatwia odbiór słuchaczowi. W słuchowisku nie brak pełnego wykorzystania zarówno pierwszego, jak i drugiego planu akustycznego w celu ukazania przemieszczania się postaci. Pojawiają się również znaki jednoklasowe, takie jak odgłos zamykanych drzwi czy fanfary ogłaszające przyjazd słynnego rycerza lub władcy będących bohaterami filmu.

Pomysły poszczególnych uczestników rozmowy wynikają z powstałego już wcześniej scenariusza. Reżyser i aktorka sprzeczą się ze scenarzystą o treść filmu, co skutkuje powstaniem wielu sytuacji komicznych, w niektórych przypadkach ubarwionych humorem o podtekście erotycznym, co Kaziów uważa za cechę słuchowisk Waligórskiego²¹. W efekcie scenarzysta, oburzony niepoważnym potraktowaniem jego widowiska historycznego, opuszcza mieszkanie reżysera.

Również w *Ligenza Ante Portas* poprzez wprowadzenie muzyki na początku i w zakończeniu utworu zastosowana została budowa kłamrowa. Słuchowisko rozpoczyna się wersją instrumentalną, dopiero w zakończeniu pojawia się piosenka o głównym bohaterze omawianego filmu – rotmistrzu Ligenzie:

Wokół tonie już Śłęza,
księżyc na niebie łni błady.
Jedzie rotmistrz Ligenza,
z fałszowanej ballady [...] ²².

Zarówno warstwa tekstowa utworu, jak i jego opracowanie muzyczne odpowiadają stylistycznie piosence kabaretowej. Ograniczone instrumentarium użyte w akompaniamencie złożone jest z dublującego melodię wokalną fortepianu, tworzącej tło harmoniczne gitary oraz kontrabas. Prosta struktura melodyczno-rytmiczna, ujęta w formę pieśni zwrotkowej, doskonale uwypukla tekst. Treść piosenki pozostaje w ścisłej relacji z fabułą, nawiązuje bowiem do filmu, który był przedmiotem akcji słuchowiska. Związek ze słuchowiskową rzeczywistością

²¹ Zob. M. Kaziów, *Dolnośląskie słuchowiska*, [w:] *Tu Polskie Radio Wrocław*, oprac. H. Małachowska, Wrocław 1996, s. 26–34., s. 29–30.

²² A. Waligórski, *Ligenza...*

mają również poprzednie piosenki składające się na *Ligenza Ante Portas*. Ich pojawienie się wynika głównie z ingerencji reżysera, który koniecznie, mimo rozczarowania scenarzysty, chce wprowadzić muzykę do tworzonego filmu. Jego propozycje, na wzór musicalu, ulegają realizacji w „przestrzeni filmowej”. Zatem pojawiają się: *Tango halabardników*, *Walc lisowczyków*, czy *Czeladniczy twist*. W warstwie muzycznej piosenek wyraźnie słyszalne są charakterystyczne cechy tańców, które zostały wspomniane w tytule. W dalszym ciągu są to jednak utwory o prostej melodyce, zbliżone do piosenki kabaretowej, pozbawione skomplikowanego akompaniamentu. W efekcie, choć warstwa tekstowa utworów nawiązuje do wojny trzydziestoletniej, ich stylistyka znacznie odbiega od typowej muzyki tamtych czasów, co zresztą spotyka się ze sprzeciwem scenarzysty²³.

Porównanie słuchowiska *Ligenza Ante Portas* z przytoczonym wcześniej *Ogródkiem* ujawnia podstawowe różnice, którymi okazują się rodzaj montażu dramatycznego, a także sposób wykorzystania muzyki. O ile w *Ogródku* funkcję komentatorską pełni jedna z najpopularniejszych dziś kompozycji XIX-wiecznych, o tyle w kolejnym słuchowisku muzyka staje się ważnym elementem akcji i jest stworzona na jego potrzeby²⁴. W efekcie *Ligenza...* staje się rozbudowaną konstrukcją słowno-muzyczną, trwającą niemal 40 minut.

O tym, że materia foniczna w utworach radiowych Andrzeja Waligórskiego jest traktowana w sposób różnorodny i pozostaje w ścisłym związku z treścią słowną, świadczy również słuchowisko satyryczne *Słowo w occie*²⁵. Wyróżnia się ono znacznie na tle pozostałych omówionych dramatów radiowych chociażby obecnością muzyki symfonicznej, przejawiającej cechy muzyki posttonalnej²⁶, w której pojawiają się m.in. liczne klastery. Podobnie jak w sztuce filmowej, muzyka pełni tutaj rolę przerywnika oddzielającego od siebie kolejne sceny słuchowiska. Jej znaczenie jest istotne ze względu na skomplikowany montaż dramatyczny, jaki pojawia się w utworze. Następujące po sobie sceny odgrywają się w odmiennym czasie i miejscu — oddzielenie ich od siebie za pomocą muzyki ułatwia zatem percepcję słuchaczowi. Pierwsza scena utworu ma charakter ale-

²³ Przykładowo, po usłyszeniu *Walca lisowczyków*, scenarzysta nie oszczędza reżyserowi uwagi, iż walc powstał kilka wieków po wojnie trzydziestoletniej.

²⁴ Zarówno karta katalogowa, jak i okładka taśmy magnetycznej, na której zachowano nagranie *Ligenza Arte Portas*, są pozbawione informacji na temat autora muzyki. Piosenki pojawiające się w słuchowisku wykorzystane zostały również w innym utworze Andrzeja Waligórskiego pt. *Wrocławskie Madrygały*, w zakończeniu którego spikerka podaje autorów muzyki, tj. Jerzego Olejnika i Józefa Kanię. Zob. A. Waligórski, *Wrocławskie Madrygały*, ID nagrania: 17887, Wrocław 1965.

²⁵ A. Waligórski, *Słowo w occie*, ID nagrania: 3198, brak roku wydania.

²⁶ Jako muzykę „posttonalną” autorka niniejszej pracy rozumie nie tylko muzykę serialną czy dedekafoniczną, odchodzącą od systemu dur-moll, ale również twórczość muzyczną wykorzystującą wszelkie próby innowacji, m.in. w zakresie artykulacji, wprowadzania brzmień szmerowych lub elektroakustycznych. Zob. A. Jarzębska, *Z dziejów myśli o muzyce. Wybrane zagadnienia teorii i analizy muzyki tonalnej i posttonalnej*, Kraków 2002, s. 191–192.

goryczny, jej bohaterami są poeta i jego muza. Obie postaci charakteryzuje specyficzna intonacja i archaizujący styl wypowiedzi. Druga scena utworu²⁷ rozgrywa się już dzień później, w niedookreślonej firmie, w której prezes i pracownicy przygotowują się na przyjazd Osoby mającej wypowiedzieć niezwykle istotne dla lokalnego społeczeństwa *Słowo*²⁸, które – niestety – zostaje zagłuszone przez uszkodzenie mikrofonu. Brak znajomości *Słowa* doprowadza do oburzenia społeczeństwa, rozruchów i bójek. Wprowadza chaos nie do opanowania, w którym każdy próbuje przedstawić własne *Słowo* jako rzeczywiście istotne. Dalszy tok fabuły opiera się na przeplataniu wątku spotkania kochanków (muzy i poety) z postępującymi rozruchami w mieście. Do tytułowego *Słowa w occie* A. Wali-górski powraca w ostatniej scenie słuchowiska, w której młody mężczyzna, przedzierający się przez rozjuszony tłum, poszukuje octu. Jak zaznacza: „Wszystko zależy od octu”. Mnóstwo niedomówień i wieloznaczność warstwy tekstowej słuchowiska, w połączeniu z potęgującymi wrażenie efektami akustycznymi, a nawet sam enigmatyczny tytuł omawianego utworu, sugerują, że *Słowo w occie* zdaje się reprezentować wykształcony na gruncie polskiej twórczości typ słuchowiska metaforycznego²⁹.

Składające się na materię foniczną utworu efekty akustyczne i muzyka odgrywają szczególną rolę w kreowaniu świata przedstawionego. Znamienny jest również kontrast tła akustycznego występującego w poszczególnych scenach. Rozmowom poety i jego muzy towarzyszy cisza, sytuacjom zaś rozgrywającym się w mieście – gwar rozmów. W trakcie rozruchów będących następstwem rozwoju fabuły pojawiają się różnorakie efekty akustyczne, takie jak: krzyki, wybuchy, gwar zgromadzonych ludzi czy strzały. Nierzadko towarzyszy im – pełniąca funkcję ilustracyjną – muzyka, w której dominującą rolę odgrywają instrumenty perkusyjne i dęte blaszane, potęgujące uczucie grozy i chaosu. W słuchowisku pojawiają się również liczne gesty foniczne nadające wypowiedziom aktorów wyraz emocjonalny. Co więcej, w przeciwieństwie do *Ogródka* i *Ligenza Ante*

²⁷ Zgodnie z sugestią J. Bachury, ze względu na specyfikę sztuki radiowej niemożliwy jest analogiczny do filmu podział na sceny i ujęcia. Powołując się na publikację J. Płażewskiego, J. Bachura zaznacza, iż w filmie scena rozumiana jest jako zbiór kilku do kilkunastu ujęć będących najmniejszą jednostką dynamiczną. Nie znajduje to zastosowania w słuchowisku, które jest tworem analogicznym do sekwencji filmowej składającej się z kilku scen. W celu uniknięcia problemów związanych z różnym definiowaniem wspomnianych pojęć w innych dziedzinach artystycznych, zdecydowano o stosowaniu wyłącznie określenia „scena” dla odznaczającej się względem innych fragmentów części słuchowiska, charakteryzującej się spójnością miejsca i czasu akcji. Zob. J. Bachura, *Odslony wyobraźni...*, 229–231; por. J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 2008, s. 12.

²⁸ Biorąc pod uwagę rzeczywistość czasów PRL-u, w jakich przyszło żyć autorowi słuchowiska, nie sposób pozostawić tej metafory bez skromnego choćby komentarza. Przywodzi ona bowiem na myśl problematykę cenzury i propagandy. Niemniej dogłębna analiza tegoż zagadnienia wymaga niewątpliwie kompetencji z zakresu wiedzy dotyczącej analizy i interpretacji tekstu literackiego.

²⁹ S. Bardijewska, *Nagie słowo...*, s. 164–166.

Portas zastosowany zostaje tu tzw. trzeci plan akustyczny, przeznaczony dla bohaterów wypowiadających się do mikrofonu w czasie wystąpienia.

Niestety, ani data powstania *Słowa w occie*, ani wykonawcy, reżyser i twórca muzyki nie są znani. Utwór wyróżnia się osobliwą tematyką, a także sposobem realizacji. Bogata treść metaforyczna powoduje konieczność wprowadzenia licznych zabiegów artystycznych mających na celu jej foniczną realizację. Przedstawienie ukrytych znaczeń jedynie za pomocą słowa i dźwięku jest o wiele trudniejsze niż w momencie, gdy artysta ma do swojej dyspozycji jeszcze obraz. Bogata „kuchnia akustyczna” i nastrojowa muzyka są w tym przypadku doskonałymi środkami wspomagającymi kreację świata przedstawionego.

Zupełnie odmiennie została potraktowana materia foniczna w pierwszym w Polsce słuchowisku stereofonicznym, powstałym w 1973 roku. Tym przełomowym utworem były stworzone dla wrocławskiej rozgłośni Polskiego Radia *Stereo-pyzy*³⁰ Andrzeja Waligórskiego, w reżyserii Haliny Małachowskiej. Na materię foniczną słuchowiska składają się głosy bohaterów, które zostają przedstawione w różnych planach akustycznych przy użyciu techniki stereofonicznej, co znacznie ułatwia wskazanie przestrzeni, w jakiej odbywa się ów „żart radiowy”³¹. Brak jakichkolwiek innych efektów dźwiękowych i podporządkowanie wszelkich środków artystycznych wspomnianej metodzie umożliwiają skoncentrowanie umysłu słuchacza na akcji rozgrywającej się w kilku miejscach naraz i odpowiednią lokalizację poszczególnych wydarzeń. *Stereo-pyzy* są krótką historią wizyty pewnego mężczyzny w barze, gdzie specjalnością są wyśmienite pyzy. W przeciwieństwie do Klienta zamawiającego ów specjał, słuchacz szybko orientuje się, że informacja ta jest nieprawdziwa. Podczas gdy z prawego kanału dobiega do niego rozmowa Kelnera uspokajającego niecierpliwego Klienta, z lewej strony słyszy, jak Kucharka wydobywa ostatnie, zepsute pyzy z kubła na śmieci i przygotowuje je do podania gościowi. Ciekawym zabiegiem jest interakcja miejsc wydzielonych za pomocą techniki stereofonicznej: kuchni, środka jadalni i stolika, przy którym siedzi Klient. Zachodzi ona w czasie, gdy Kelner przemieszcza się po sali restauracji, rozmawiając na przemian z gościem i Kucharką, a także w momencie sprzeczki Klienta z pracownikami, co wynika z niezadowolenia z posiłku. Świadome wykorzystanie walorów techniki stereo nadaje zatem słuchowisku dodatkowych walorów artystycznych. Autor przedstawia odbiorcy pozornie oddzielone od siebie sytuacje, które wspólnie tworzą spójną całość, niemożliwą do osiągnięcia za pomocą techniki monofonicznej³².

Interesującym zabiegiem A. Waligórskiego jest wprowadzenie do słuchowiska radiowego elementów scenicznej śpiewogry. Pewne elementy takich poczynań dostrzegalne są już w *Ligenza Ante Portas*, jednak w pełni definiują się

³⁰ A. Waligórski, *Stereo-pyzy*, reż. H. Małachowska, ID nagrania: 19319, Wrocław 1973.

³¹ Określenie to znajduje się w opisie katalogowym słuchowiska. Zob. tamże.

³² Por. M. Kaziów, *Dolnośląskie słuchowiska...*, s. 30–31.

w opatrzonym mianem wodewilu utworze pt. *Zaloty wrocławskie*³³ powstałym w 1964 roku. Słuchowisko to wyróżnia się na tle wyżej omówionych dzieł radiowych najbardziej skomplikowanym rodzajem montażu dramatycznego i najbardziej różnorodnym wykorzystaniem radiowych środków artystycznego wyrazu, a z tego powodu wymaga szczegółowego omówienia.

Akcja dramatyczna odgrywa się na dwóch wchodzących ze sobą w interakcję płaszczyznach. Zanim rozpocznie się właściwa akcja wodewilu, słuchacz jest świadkiem dwóch etapów związanych z przygotowaniem słuchowiska. Pierwszym z nich jest rozmowa Autora z Redaktorem Naczelnym, który zleca stworzenie wodewilu o tematyce współczesnej związanej z życiem mieszkańców stolicy Dolnego Śląska. Kolejnym krokiem jest próba stworzenia słuchowiskowej przestrzeni, a przede wszystkim jej bohaterów. Słuchacz staje się zatem uczestnikiem procesu artystycznego, w efekcie którego powstają postaci mające w zamyśle Autora przedstawić przekrój społeczeństwa wrocławskiego. Są to: Blacharz i jego córka Wisia (studentka medycyny), Komandos Waldemar Granatnik i Artysta Bazyli Karuzo. Przedstawianym postaciom, poza ostatnią z wymienionych, towarzyszy wykonywana przez nie humorystyczna, *quasi* kabaretowa, krótka piosenka dotycząca ich profesji. I tak oto, m.in. Blacharz śpiewa swą „folklorystyczną piosenkę”, przedstawiającą jego uczucie do wykonywanej pracy:

Ja kocham Cię, praco blacharska,
rym-cym-cym, cym-cym-cym-cym.
Pracuj prawico madziarska,
rym-cym-cym, cym-cym-cym-cym.
[...]
Dla dobra ludzi pojedynczych oraz rodzin,
pokażnie ilość zwiększy się kolankogodzin.
I będzie czym już odprowadzać brzydki rym!
Więc śpij spokojnie lube miasto, rym-cym-cym!³⁴

Podobnie jak w *Ligenza Ante Portas*, zarówno przytoczoną piosenkę Blacharza, następujący po niej śpiew Wisi, jak i utwór *Czerwone berety* – charakteryzujący Komandosa – cechuje prosta budowa formalna i nieskomplikowana struktura melodyczno-rytmiczna. Wokalistom towarzyszy fortepian, którego partia jest wariantem głównej melodii, akordowy akompaniament gitary i partia kontrabasowa pełniąca funkcję podstawy harmoniczej.

W procesie twórczym oprócz Autora wodewilu biorą udział również wykreowane przez niego postaci. Autor wchodzi z nimi w interakcję i dyskutuje o przebiegu fabuły, a także o kolejnych bohaterach. Decyzją Blacharza, Wisi i Komandora powołany zostaje do życia Bazyli Karuzo³⁵. W oddzieleniu przestrzeni „rzeczywistej” od tej należącej do kreowanego wodewilu doskonale sprawdzają się

³³ A. Waligórski, *Zaloty wrocławskie*, ID nagrania: 9526, Wrocław 1964.

³⁴ A. Waligórski, *Zaloty wrocławskie*.

³⁵ Nazwisko z pewnością nieprzypadkowo nawiązuje do Enrica Carusa.

zabiegi akustyczne. Autora charakteryzuje pierwszy plan akustyczny i brak sztucznych efektów dźwiękowych, co sprzyja pełnionej przez niego wówczas funkcji narratora. Głosem bohaterów wodewilu towarzyszy lekki pogłos oraz dalszy plan akustyczny, który sprawia wrażenie umiejscowienia postaci w większej odległości od odbiorcy w porównaniu do Autora.

Właściwą akcją słuchowiska, będącą sceną złożoną z trzech ujęć, zwiastuje zapowiedź Autora oraz krótki akord durowy wykonany na gitarze. Warto zaznaczyć, że akcja słuchowiska rozgrywa się w planie akustycznym oddalonym od głosu Autora. Nie przeszkadza to w tworzeniu słuchowiskowej przestrzeni, w której poza drugim planem pojawiają się również efekty oddające ruch postaci – doskonałym przykładem jest tutaj *decrecendo* głosu Wisi, oddalającej się z pokoju, w którym znajdują się jej ojciec i Komandos.

Zaloty wrocławskie wyróżniają się na tle pozostałych wyżej omówionych słuchowisk również ze względu na użycie instrumentu jako elementu akcji. Błacharz wręcza gitarę starającemu się o względy Wisi Komandosowi, by ten mógł odśpiewać krótką piosenkę będącą wyrazem miłości i namową do małżeństwa:

Dlaczego mnie nie chcesz za męża,
gdy wiosna nas darzy tak szczerze?
[...] Tralala, ty się jeszcze zastanów!
Tralala, dobrze radzą słowiki!
Piękny urząd cywilnego stanu,
Tralala, ma dzielnica: Krzyki!³⁶

Przytoczona piosenka staje się również katalizatorem akcji. Po ingerencji Błacharza Komandos zmienia bowiem jej tekst, aby bardziej przypodobać się Wisi. Powodem jest rzekoma nieatrakcyjność rejonu, w którym mieszka wojskowy. Komandos ingeruje zatem dwukrotnie w tekst odśpiewanego liryku, proponując kolejno Wrocław Śródmieście i Psie Pole. Żart bezpośrednio nawiązuje do stereotypów związanych z poszczególnymi dzielnicami stolicy Dolnego Śląska. Prosta struktura melodyczno-rytmiczna, a także stylizacja amatorskiej gry na gitarze i śpiewu potęgują wrażenie wykonania utworu w toku akcji, przez niewykształconego muzycznie Komandosa. Efekt wzmacnia akompaniament oparty na rozłożonych akordach charakteryzujących się bliskimi relacjami harmonicznymi.

Zaloty Komandosa nie zachęcają Wisi, która ucieka z domu tylnym wyjściem. Jej zniknięcie powoduje zmianę miejsca akcji, zasygnalizowane grą fortepianu – jest to w omawianych słuchowiskach A. Waligórskiego jedyny przykład użycia dźwięku jako sygnału dla podkreślenia ważnego wydarzenia w akcji dramatycznej. Kolejna scena przedstawia spotkanie studentki z Artystą Karuzem w Spółdzielni Rolniczo-Ogrodniczej na Swojcu. W umiejscowieniu akcji pomaga nie tylko wypowiedź Artysty, sugerująca, gdzie znajdują się aktualnie bohaterowie, ale również tło akustyczne bogate w dźwięki konkretne – świergot

³⁶ A. Waligórski, *Zaloty wrocławskie*.

ptaków i odgłosy szeleszczących liści. Bazyli Karuzo także zaleca się do Wisi, wykonując *Tango artysty*:

Życie artysty jest to szczęścia pełen dzban,
co dzień telefon skądś: „Panie przyjedź pan”!
Ja się atoli bez umowy nie wychylę,
Ja muszę wiedzieć, co ja robię i za ile [...]³⁷.

Tytuł piosenki ściśle związany jest z jej warstwą rytmiczną, która wykorzystuje typowy rytm tanga, a także determinuje pełne gracji wykonanie. Po raz kolejny wykorzystana zostaje zwrotkowa forma pieśni, choć pojawia się tu również przerywnik instrumentalny, następujący po wykonaniu drugiej strofy tekstu. Stylistykę piosenki ubarwiają wykrzyknienia (*Ole!*). Tak jak w przypadku utworów wokalnych znajdujących się w *Ligenza Ante Portas*, pojawia się w *Zalotach wrocławskich* sylabiczny sposób traktowania tekstu słownego. To kolejna cecha świadcząca o dominującej roli tekstu w piosenkach wykorzystywanych w słuchowiskach A. Waligórskiego.

Akcja słuchowiska kończy się – zapowiedzianą sygnałem muzycznym – sceną, w której Wisia rozmawia z posągiem szermierza znajdującym się przy głównym gmachu Uniwersytetu Wrocławskiego. Warto zwrócić uwagę na specyficzną intonację i specjalnie wykreowaną barwę głosu Szermierza, mającą na celu odzwierciedlenie nierealności postaci. Puentą wodewilu staje się rozpacz Wisi spowodowana spotykającymi ją propozycjami matrymonialnymi, w których „brak romantyzmu”. Właściwą część słuchowiska podsumowuje kabaretowa piosenka, będąca apelem do absztyfikantów, by dali czas do namysłu obiektom swych westchnień, a także wzbogacili swoje zaloty o upragniony przez kobiety romantyzm. Na tle tego utworu po raz kolejny zostaje złamana zasada *decorum*. Następuje bowiem powrót do osoby Autora i przedstawienie sceny spotkania z Redaktorem Naczelnym, podczas którego dochodzi do enigmatycznej oceny wodewilu. Po wspomnianym krótkim epizodzie powraca finalna piosenka, która tym razem treścią nawiązuje do przedstawionej sceny. Słuchowisko, w przeciwieństwie do wcześniej omówionych, kończy się odczytaniem nazwisk autora, aktorów i twórców muzyki³⁸. *Zaloty wrocławskie* stają się doskonałym przykładem efektywnego przeniesienia elementów śpiewogry na grunt słuchowiska radiowego. Częste zmiany przestrzeni i miejsca akcji, dzięki odpowiedniemu doborowi radiowych środków artystycznego wyrazu, nie zaburzają percepcji słuchacza.

³⁷ Tamże.

³⁸ W poszczególnych rolach wystąpili aktorzy wrocławscy: Zygmunt Bielawski (Redaktor Naczelnny), Stanisław Igar (Blacharz), Antonina Giryż (Wisla), Tadeusz Skorulski (Komandos), Waldemar Gajewski (Artysta Benjamin Karuzo), Bogusław Danielewski (Szermierz), Andrzej Polkowski (Autor). Kompozycja piosenek: Jerzy Olejnik. Oprawa muzyczna: Tercet Jerzego Olejnika (Jerzy Olejnik, Włodzimierz Riwerski, Jerzy Sikora). Nad całością czuwał Wawrzyniec Rybiewski.

Zaprezentowane przykłady słuchowisk są oczywiście jedynie skromnym wycinkiem bogatej twórczości Andrzeja Waligórskiego. Wskazane utwory ujawniają jednak różnorodność podejmowanej przez autora tematyki, a także wielorakie traktowanie materii fonicznej. O tym, że A. Waligórski doskonale rozumiał język radia, świadczą nie tylko skomplikowane zabiegi dramatyczne mające miejsce w słuchowiskach takich, jak: *Słowo w occie*, *Ligenza Ante Portas* czy *Zaloty wrocławskie*. Zaslugą autora jest również dokonanie pewnego przełomu w sztuce radiowej – artystyczne wykorzystanie nowinek technicznych, takich jak stereofonia (*Stereo-pyzy*). Za wyjątkową cechę twórcy można ponadto uznać umiejętność stworzenia prawdziwego dzieła radiowego nawet przy ograniczeniu zjawisk fonicznych niemal do minimum i podkreśleniu funkcji znaczeniowych muzyki, czego dowodem jest słuchowisko *Ogródek*.

Podjęcie przez A. Waligórskiego współczesnej tematyki sprawia, że jego dzieła utrzymują się w ogólnej tendencji polskich słuchowisk lat. 60. i 70. minionego stulecia. Wyrazistość artysty, przejawiająca się w błyskotliwej satyrze i umiejętnym operowaniu środkami radiowymi, sprawia, że jego twórczość do dziś wyróżnia się nie tylko pośród polskich artystycznych dzieł radiowych, powstałych w rozgłośni Polskiego Radia Wrocław, ale także na tle krajowego dorobku sztuki słuchowiskowej.

Bibliografia

Materiały źródłowe

- Waligórski Andrzej, *Ligenza Ante Portas*, reż. Z. Malanowska, ID nagrania: 8698, Wrocław 1963.
- Waligórski Andrzej, *Ogródek*, reż. Z. Malanowska, ID nagrania: 11498, Wrocław 1966.
- Waligórski Andrzej, *Słowo w occie*, ID nagrania: 3198, brak roku wydania.
- Waligórski Andrzej, *Stereo-pyzy*, reż. H. Małachowska, ID nagrania: 19319, Wrocław 1973.
- Waligórski Andrzej, *Zaloty wrocławskie*, ID nagrania: 9526, Wrocław 1964.

Opracowania

- Bachura Joanna, *Odsłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012.
- Bardijewska Sława, *Muza bez legendy. Szkice o dramaturgii radiowej*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1978.
- Bardijewska Sława, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Elipsa, Warszawa 2001.
- Bardijewska Sława, *O znakach radiowych*, [w:] *Z zagadnień semiotyki sztuk mawowych*, red. A. Helman, M. Hopfinger, H. Książek-Konicka, Zakład Naro-

- dowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1977, s. 119–137.
- Blaustein Leopold, *O percepcji słuchowiska radiowego*, Biblioteka Radiowa, Warszawa 1938.
- Crook Tim, *Radio drama. Theory and practise*, Psychology Press, London – New York 1999.
- Helman Alicja, *Rola muzyki w filmie*, Wydawnictwa Artystyczne i Radiowe, Warszawa 1964.
- Hulewicz Witold, *Teatr Wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radjowym*, Biblioteka Radiowa, Warszawa 1935.
- Jarzębska Alicja, *Z dziejów myśli o muzyce. Wybrane zagadnienia teorii i analizy muzyki tonalnej i posttonalnej*, Musica Iagellonica, Kraków 2002.
- Kaziów Michał, *O dziele radiowym. Z zagadnień oryginalnego słuchowiska*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973.
- Kołodziejska Joanna, *Słuchowisko radiowe – historia, teoria, analiza wybranych przykładów z rozgłośni Polskiego Radia Wrocław*, (wydruk komputerowy pracy licencjackiej pisanej pod kierunkiem dr A. Pijarowskiej), Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2015.
- Lissa Zofia, *Estetyka muzyki filmowej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964.
- Maćkowiak Anna, *Satyra w Teatrze Wyobraźni*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2013.
- Piotrowska Anna G., *O muzyce i filmie. Wstęp do muzykologii filmowej*, Musica Iagellonica, Kraków 2014.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta, Bachura Joanna, Pawlik Aleksandra, *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta, *O funkcjonowaniu tekstu literackiego w radiu*, [w:] *Tekst w mediach*, red. K. Michalewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2002, s. 426–430.
- Płazewski Jerzy, *Język filmu*, Książka i Wiedza, Warszawa 2008.
- Żółkiewski Stefan, Hopfinger Maryla, red., *Posługiwanie się znakami*, Ossolineum, Wrocław 1991.
- Tuszczyński Jerzy, *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2002.
- Waligórski Andrzej, *Dreptakiadia*, Ossolineum, Wrocław 1973.
- Waligórski Andrzej, *Jeszcze*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996.
- Waligórski Andrzej, *Wierszyki*, P.W. Multimex, Kraków 1995.

Artykuły

- Bachura Joanna, *Analiza semiologiczna współczesnego słuchowiska*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13, s. 475–488.

Bachura Joanna, Pawlik Aleksandra, *Znaczeniowa funkcja muzyki w sluchowisku radiowym*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 3 (17), s. 162–170.

Blimel Magdalena, *Słowo i muzyka jako znaki radiowe w sluchowiskach poetyckich Zbigniewa Kopalki*, „Przekazy i Opinie” 1979, nr 4, s. 68.

Hasła

Dwulit Anastazja, *Gatunki radiowe*, [w:] *Słownik pojęć i tekstów kultury*, red. E. Szczęśna, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2002, s. 102.

Joanna KOŁODZIEJSKA

The Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław (Poland)

An analysis of the phonic material in selected radio dramas by Andrzej Waligórski

Abstract

The study of radio art, whose most representative genres include radio drama³⁹, is undoubtedly of interest not only to media scholars. Works of art created for the radio, as sound art pieces *per se*, are also becoming an engaging research ground for such disciplines as theory of music or musicology. Some of the most fascinating examples of radio dramas that may be found in the archives of Radio Wrocław are those created by Andrzej Waligórski – a distinctive artist whose activity fell on the “golden days” of Polish radio drama art, commonly dated back to the 1960s and 1970s. His works constitute a perfect example of a diverse approach to the phonic material of radio drama employed in order to enhance the presentation of the world depicted in the piece. Words and sounds, including music, become carriers of multiple meanings, which the author of the present article attempts to explore.

Keywords: Andrzej Waligórski, Radio Wrocław SA, radio drama, semantics, sound, theatre of imagination.

³⁹ A survey of modern definitions of radio drama indicates an increase in tendencies to describe it as a “genre” (S. Bardijewska, J. Bachura, E. Pleszkun-Olejniczakowa), “radio genre” (A. Dwulit) or a “cross-genre” (W. Markiewicz). See: A. Dwulit, *Gatunki radiowe*, [in:] *Słownik pojęć i tekstów kultury*, ed. E. Szczęśna, Warszawa 2002, p. 102; J. Bachura, *Odłony wyobraźni. Współczesne sluchowisko radiowe*, Adam Marszałek, Toruń [in:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki sluchowiskowej*, Toruń 2011, p. 63; S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o sluchowisku*, Warszawa 2001, p. 11.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.12>

Joanna KOŁODZIEJSKA

<https://orcid.org/0000-0001-7043-4945>

The Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław (Poland)

An analysis of the phonic material in selected radio dramas by Andrzej Waligórski*

Translation of the article published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.11>)

Abstract

The study of radio art, whose most representative genres include radio drama¹, is undoubtedly of interest not only to media scholars. Works of art created for the radio, as sound art pieces *per se*, are also becoming an engaging research ground for such disciplines as theory of music or musicology. Some of the most fascinating examples of radio dramas that may be found in the archives of Radio Wrocław are those created by Andrzej Waligórski – a distinctive artist whose activity fell on the “golden days” of Polish radio drama art, commonly dated back to the 1960s and 1970s. His works constitute a perfect example of a diverse approach to the phonic material of radio drama employed in order to enhance the presentation of the world depicted in the piece. Words and sounds, including music, become carriers of multiple meanings, which the author of the present article attempts to explore.

Keywords: Andrzej Waligórski, Radio Wrocław SA, radio drama, semantics, sound, theatre of imagination.

* The present article was written on the basis of the author’s bachelor’s thesis. See J. Kołodziejska, *Sluchowisko radiowe – historia, teoria, analiza wybranych przykładów z rozgłośni Polskiego Radia Wrocław*, (computer printout of a bachelor’s thesis written under the supervision of dr A. Pijarowska), The Karol Lipiński Academy of Music, Wrocław 2015.

¹ A survey of modern definitions of radio drama indicates an increase in tendencies to describe it as a “genre” (S. Bardijewska, J. Bachura, E. Pleszkun-Olejniczakowa), “radio genre” (A. Dwulit) or a “cross-genre” (W. Markiewicz). See: A. Dwulit, *Gatunki radiowe* [in:] *Słownik pojęć i tekstów kultury*, ed. E. Szczęśna, Warszawa 2002, p. 102; J. Bachura, *Odsłony wyobraźni. Współczesne sluchowisko radiowe*, Adam Marszałek, Toruń [in:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki sluchowiskowej*, Toruń 2011, p. 63; S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o sluchowisku*, Warszawa 2001, p. 11.

Date of submission: 12.12.2019

Review 1 sent/returned: 15.01.2020/16.01.2020

Review 2 sent/returned: 15.01.2020/18.01.2020

Date of acceptance: 20.01.2020

The attempt at analyzing radio drama, regardless of the proposed method or the scope of research, involves a number of difficulties facing the scholars. One of the most basic obstacles is the status of radio drama as a genre that combines different arts. This results in the necessity to adopt an interdisciplinary approach to the problem, which, irrespective of the context of research, includes issues connected with linguistics, theatre studies, literary theory, media studies, film studies, social communication and radio studies, a field that is still developing. Thus, the standardization of research methodology becomes complicated. It should be noted that among the analytical approaches proposed in Polish literature, the tendencies that concentrate on the literary contents of radio drama are prevalent. Here, it is worth mentioning Bartosz Lutostański's proposition for a narrative-focused analysis of radio art; inspired by the beliefs of Roland Barthes, he observes that radio drama resembles a story in its form and nature. What is more, he finds important analogies between the structure of a radio drama and theatre, literary and film narrative². However, all attempts at finding analogies between radio drama and film raise doubts in terms of methodology. The cinema, unlike radio art, uses images; therefore, its literary aspects in the form of a script or the music created for its needs are shaped differently than in the case of radio drama. The implications related to film studies may, however, also be found in Polish analyses of the function of music³ in radio dramas.

The proposal to split the role of music into immanent and transcendental, which is known to musicologists and theoreticians from, for example, the methodology of research on film music of Zofia Lissa⁴ or A.G. Piotrowska⁵, may be discerned in, for instance, the works of Joanna Bachura⁶. The perspective suggested by the author, which concerns the complex issue of radio drama semiotics, is, however, mainly connected with linguistic approach. The work is distinguished by the fact that it takes into consideration the final phonic realization of the radio dramas analyzed by the author. In any case, this appears to be essential in terms of trying to define the semiology of this genre⁷. This approach, which is

² B. Lutostański, *Wstęp do analizy narratologicznej sluchowisk radiowych*, "Tekstualia" 2013, No. 1 (32) [Online]. Access protocol: <http://tekstualia.pl/index.php/pl/nasze-numery/108-1-32-2013/artykuly/475-wstep-do-analzy-narratologicznej-sluhowisk-radiowych> [access: 10.05.2015]. As Lutostański points out, the issue of similarities between radio drama and theatre or film has been noticed by many authors, including J. Bachura. See also *Kategorie filmowe w teatrze radiowym*, in: E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa teatry...*, op. cit., p. 217–246. On the other hand, J. Limon performs a detailed analysis of the three kinds of theatre; see idem, *Trzy teatry. Scena – telewizja – radio*, Gdańsk 2003.

³ The author wrote more about the role of music in radio drama and the function of sound, See J. Kołodziejaska, *Funkcja dźwięku w sluchowisku radiowym*, [in:] *Wieloznaczność dźwięku*, vol. 2, Wrocław 2015, p. 119–130.

⁴ Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964.

⁵ A.G. Piotrowska, *O muzyce i filmie. Wstęp do muzykologii filmowej*, Kraków 2014.

⁶ J. Bachura, *Odsłony wyobraźni. Współczesne sluchowisko radiowe*, Toruń 2012, p. 153.

⁷ J. Bachura, *Odsłony wyobraźni...*, op. cit., *passim*.

also present in other publications by Bachura⁸, may be accepted as valuable since it fully encompasses the issue of various capabilities of audial material, which is responsible for the existence of a work of radio art. Furthermore, it broadens the horizons of the achievements made to date in the field of Polish methodology of research on radio drama.

This research trend includes the perspective of Sława Bardijewska, which has been repeatedly quoted and is clearly focused on the language-related nature of the “theatre of imagination;” she chose the literary texts of selected original works of radio art as the basis of her study. According to the author, becoming familiar with the textual structure of a radio drama appears to be the fundamental stage preceding the research on its entirety – that is its final phonic presentation⁹. Apart from presenting radio drama from a linguistic point of view, she also analyzes it in the contexts of history, theory, the anatomy of radio drama in terms of its language structure, narrative function, dialogue and the typology of Polish radio dramas¹⁰.

While undoubtedly interesting and attractive in the context of general research on art, the logocentric analysis of radio drama is, however, not focused on those aspects of the genre that may be engaging to a theoretician of music or a musicologist. Obviously, the sounds in a radio drama do not function in isolation from the text, especially when they verbalize words. Although words usually dominate over other aspects of a work of radio art, one should pay attention to sound phenomena themselves, which, in combination with the aforementioned textual aspect, give final shape and force of expression to the radio drama. This is because their significance in terms of portraying the world depicted in the work cannot be overestimated. Bachura has made much headway in this direction with her publications, proving that sound often plays the role of a sign in a radio drama, which means it is used intentionally and has tremendous impact on the entirety of the piece¹¹. The author’s concept is doubtlessly distinguished by its detailed approach and methodological perspective on the importance of sound, which has been repeatedly mentioned by other theoreticians. It becomes even more interesting once we emphasize the fact that radio drama is a purely audial work of art. The essence of radio drama art lies in its phonic realization, whereas every sound, as Michał Kaziów notes, is valuable only when it functions as a carrier of meaning¹². In addition, the phonic aspect of a radio drama may play not only a semantic role, but also emotional.

⁸ For example, in the article: J. Bachura, *Analiza semiologiczna współczesnego słuchowiska*, “Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2010, No. 13, op. cit., p. 475–488.

⁹ See S. Bardijewska, *Muza bez legendy. Szkice o dramaturgii radiowej*, Warszawa 1978, p. 7–16.

¹⁰ S. Bardijewska, *Nagie słowo*, op. cit., *passim*.

¹¹ See J. Bachura, *Odslony wyobraźni...*, op. cit., *passim*; cf. *ibid*, *Analiza semiologiczna...*, op. cit., *passim*.

¹² See *ead.*, *Odslony wyobraźni...*, p. 154–155. Reviewing the modern proposals for analyzing radio drama, it is worth mentioning another publication that was frequently mentioned in this article, namely *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*. Among the many articles it includes, there are also analytical and interpretative texts. Their authors ana-

In spite of Andrzej Waligórski's great significance for the development of radio forms created in the Wrocław broadcasting station of Polskie Radio [Polish Radio], his works have never been analyzed in terms of their phonic material. This, perhaps, results from the fact that the recordings of the adaptations of the artist's texts, stored in the archives of Radio Wrocław, are not free of such shortcomings as missing catalogue descriptions or the lack of literary script. The publications of his works include only book editions of satirical poetry¹³ and the album *Rycerze Andrzeja Waligórskiego* [*The Knights of Andrzej Waligórski*], which belongs to a series that presents the satirical broadcasts of Program III Polskiego Radia [Program III of the Polish Radio] entitled *60 minut na godzinę* [*60 minutes per hour*]¹⁴. However, even a short fragment of the author's artistic oeuvre reveals his individualism. The witty sense of humour, peculiar satirical perspective and the style of his radio-specific artistic expression are the features of his individual style, characteristic only of Waligórski. In the selected radio dramas created by Waligórski in the 1960s and 1970s at the Regional Broadcasting Station of Polskie Radio in Wrocław, we may find examples of various roles the structure of phonic material may play in the genre in question – from the most practical ones to those full of metaphors and hidden meanings.

The diverse treatment of sound material, discernible even in a few selected radio dramas, proves, beyond any doubt, that Waligórski had excellent understanding of radio art. He used the audial language impeccably in order to achieve the intended artistic effect. The selected works by the author include both those characterized by the purely practical use of sounds, which could be described as single-class signs¹⁵, and others, which possess an extensive range of meanings. The radio drama *Ogródek* [*Allotment Garden*], directed by Zofia Malanowska and broadcast for the first time on 21 August 1966¹⁶, is an interesting example of

lyze selected phenomena occurring in the genre, making use of examples from radio drama literature, and concentrate on individual works or authors. These analyses vary in terms of their character and concern, for instance, the literary aspects of radio drama, the issues connected with communication, the role of sound in radio drama or the issues related to adaptation. See E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa teatry*, op. cit., *passim*.

¹³ They include: A. Waligórski, *Wierszyki*, Cracow 1993; idem, *Dreptakiadia*, Wrocław 1973; idem, *Jeszcze*, Wrocław 1996.

¹⁴ *60 minut na godzinę: Rycerze Andrzeja Waligórskiego* [CD-ROM], Polskie Radio, Warszawa 2003.

¹⁵ In line with M. Kaziów, the author understands "single-class" signs as such sound phenomena that only provide information concerning the action (for example knocking at the door or the ringing of a telephone). In their case, sound lacks metaphorical value. In spite of their lower significance in comparison with radio signals, single-class signs facilitate the constitution of action. They are also connected with the linguistic context of radio drama. See M. Kaziów, *O dziele radiowym. Z zagadnień oryginalnego słuchowiska*, Wrocław 1973; S. Bardijewska, *Muza bez legendy. Szkice o dramaturgii radiowej*, Warszawa 1978, op. cit., p. 126–142.

¹⁶ The radio drama was rebroadcast on 28 August 1967 in the episode *UKF prezentuje*. The information is taken from the description of the magnetic tape on which it was recorded. See A. Waligórski, *Ogródek*, directed by Z. Malanowska, recording ID: 11498, Wrocław 1966.

combining both aforementioned features of sound. In this work, lasting a little more than 17 minutes, the listeners witness the comical situations that happen to three characters spending late afternoon in an allotment – Miecio, Mr Zdobyłak and his daughter¹⁷. Mr Miecio wishes to marry Zdobyłak's daughter. He, on the other hand, pretends to go to a shop to buy some beer in order to make the proposal possible and hides behind a bush to eavesdrop on the conversation. The spouses-to-be decide to wait for Zdobyłak to pass away so as to inherit his dumbbells. Once the father of the bride-to-be returns, the other characters also pretend to go to the shop in order to eavesdrop on those who stayed at the allotment. The radio drama ends with a conversation between Miecio and Zdobyłak, which is eavesdropped by the girl hiding behind a bush. As a result, the characters never get a chance to drink the longed-for beverage, which eventually turns into a metaphor of an unattainable dream in the culmination of the piece. This satirical perspective is extremely effective in the context of the whole work and the time of its creation – the 1960s. A music signal was used to specify the time period in which the drama takes place. It is a fragment of a marching piece performed by a brass band, stylistically similar to the musical setting of parades that were typical for the period of communism. The composition is accompanied by a text read out by three radio announcers, who later played the roles of the characters:

Man 1: Odrzutowce na niebie to zawarczą, to gwizdną... Hej upilnujem ciebie nasza miła ojczyzno! [Jets whirr and whizz in the sky... We shall keep an eye on you, dear homeland!]

Woman: Idzie kultury powiew ponad całą Europą! [A breath of culture comes over the entire Europe!]

Man 2: Wszystko to, że tak powiem, jest nie bardzo *a propos*! [All of that is, so to speak, not very *apropos*!]

Man 1: Innym zegar odlicza historyczne epoki. Nam działka pracownicza, a nad działką obłoki. [For others, the clock counts out periods in history. For us, there's only a worker's allotment garden and the clouds above.]

Noteworthy is the mention of a “worker's allotment garden” and, therefore, of the working class, which was gaining importance in Soviet states due to the special role that was assigned to it by Karl Marx and Friedrich Engels¹⁸. With the use of a lyrical and musical introduction, Waligórski ushers the listeners into the world of the radio drama, recreating the well-known reality that was contemporary to the first audiences of *Ogródek*. Furthermore, the drama makes use of a common and frequently employed technique of repeating the music signal at

¹⁷ The actors who dubbed the characters were not included in the catalogue. Comparing this radio drama to other productions of Radio Wrocław, one might surmise that the role of Zdobyłak was played by Stanisław Igar.

¹⁸ See *Robotnicy* [entry] in: *Encyklopedia PWN*. <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3968156/robotnicy.html> [6.12.2019].

the end of the piece, which results in achieving the structure of a frame narrative. There is yet another frame within the drama, created with the use of a fragment of *Dreaming*, the seventh piece from *Scenes from Childhood*, op. 17, by Robert Schumann. At the beginning, *Dreaming* appears after a thunderous marching introduction, which separates it from the main plot. In the conclusion, shortly before another appearance of the march, Schumann's piece gains special importance. It begins during the bitter conversation between Miecio and Mr Zdobylak:

Zdobylak: Wy młodzi to macie te wyobraźnię! Tego wam zazdroścę. [You, youngsters, have quite some imagination. I envy you that.]

Miecio: Ale i wymagania swoje mamy. [But we also have our demands.]

Z: A słusznie, słusznie. Od życia trzeba żądać. Nie zadowalać się byle czym. [And rightly so. You must want more from life. Not settle for just anything.]

M: A my się nie zadowalamy! U mnie w domu to musi być, tak: pościel... [And we don't! At my house, I want to have: bedclothes...]

Z: Pościel... (*rozmarzonym głosem*) [Bedclothes... (*in a dreamy voice*)]

M: Żarówka setka... [A 100-watt light bulb...]

Z: Tak! Żarówka setka! [Yes! A 100-watt light bulb!]

M: Ale marki Helios! [Made by Helios¹⁹!]

Z: Pewnie, że Helios! [Helios, of course!]

M: Dalej... hantle. [Other than that, dumbbells...]

Z: Tak! Hantle! [Yes! Dumbbells!]

M: Kanapki! Z serem Harceńskim. Następnie te, no... [Sandwiches! With harzer cheese. And then, those...]

Z: "Te"? ["Those"?]

M: No jak im tam? No te, te... [What are they called? Those...]

Z: No? No!? No które te? No! [Well? Well!? What else do you want? Well!]

M: Eee... No jakie "te"? Przecież to już wszystko. O czym człowiek może więcej marzyć... [Ahem... What do you mean "what else?" That's all. What more could you dream about...]

Z: Chociaż owszem, owszem. Otóż może... o piwie! [But of course, you can. You can dream... about beer!]

M: To swoją drogą, ale człowiekowi trzeba pozostawić coś do marzenia. Bo inaczej by się "zasklepił." [That's one thing, but you should have something left to dream about. Otherwise you might get "clogged up."]

¹⁹ [Translator's note: Helios is a Polish factory of incandescent lamps.]

Z: Właśnie! A to już byłaby ka-ta-stro-fa! Zupełna! [Precisely! And that would be a disaster! A complete disaster!]

While not devoid of humour and distance, the final dialogue of the drama essentially depicts the difficult situation in which the Polish society found itself at the time of Gomułka's rule. Moreover, it is one of the most important moments of the work; it demonstrates how important and indispensable sound is, particularly in terms of how the actors dubbing the characters intonate and interpret their roles. Zdobylak's sighs and wistful statements add intensity to the atmosphere, even though they make it slightly grotesque as well. What is more, the issue of needs and dreams discussed in the conversation closely corresponds with Schumann's piece. The introduction of the piece turns out to be justified due to its interaction with the remaining elements of the drama. *Dreaming* plays the role of a commentary and, thus, becomes an example of transcendental music in radio drama. The combined effect of the text and the musical composition occurs predominantly on the ground of the reception of Schumann's work. As a result, the correct understanding of the author's intentions requires the listener to decode the music. A simple cultural association is enough to interpret the meaning of the drama, which is also facilitated by the programme's title.

It is not enough, however, to focus merely on the sounds, which are full of additional meanings and require the listener to interpret them correctly. The reception of the work is affected by all the sound processing effects and acoustic planes. All sounds, even when they are unambiguous and devoid of metaphors, belong to the group of single-class signs and are helpful in portraying the depicted world. In terms of its sound setting, Waligórski's *Ogródek* is, therefore, quite "ascetic," drawing the listener's attention even more to the piece *Dreaming*, which emerges from silence. The action of the radio drama takes place mainly in silence, whereas the acoustics are adjusted in such a way that the listener is under the impression that the characters are, in fact, out of doors. The second acoustic plane is also introduced; it appears in order to use sound to present the movements of the characters as they leave the main place of action. The only additional sound is the clucking of a hen, which all the characters step on as they pretend to go to the shop. The lack of complex sound effects does not evoke the impression of artistic scarcity. Neither does the simplest possible way of editing that was used in the piece, that is the so-called linear editing. On the contrary, *Ogródek* is a well-thought-out entirety, which engages the listener with its sense of humour and the simplicity of its message.

The radio drama *Ligenza Ante Portas*, directed by Zofia Malanowska and broadcast on 10 November 1963²⁰, turns out to be much more complex in terms of its dramatic editing and the use of various acoustic phenomena. The actors featured in the piece include Adam Kułakowski, Igor Przegrodzki, Stanisław Igar

²⁰ A. Waligórski, *Ligenza Ante Portas*, directed by Z. Malanowska, recording ID: 8698, Wrocław 1963.

and Edwin Nowiaszak²¹. The plot concerns an idea for making a film about the events that took place in Wrocław during the Thirty Years' War. All the matters related to the production are discussed by the scriptwriter and the director. It soon turns out that their visions differ. The conversation is joined by an actress, who is the director's partner; she also interferes in the scriptwriter's original artistic idea for the film.

The plot of the drama takes place on two planes. The first is the conversation between the director and the scriptwriter, which is shortly joined by the actress; it occurs in the present from the listener's point of view. The second plane depicts the scenes from the film that is taking shape in the minds of the artists; they are closely connected with their conversations about the production. Acoustic effects become an excellent means of separating both planes. The "film plane" is marked by an echo, which makes the reception easier for the listener. The drama takes advantage of both the first and second acoustic plane in order to depict the movements of the characters. Single-class signs are also present, such as the sound of closing door or the fanfare heralding the arrival of a famous knight or a ruler – the characters in the film.

The ideas of the interlocutors come from a previously created script. The director and the actress argue with the scriptwriter about the contents of the film, which results in numerous comical situations. In some cases, sexual innuendos add colour to the humour, which Kaziów considers to be a distinctive feature of Waligórski's radio dramas²². Outraged at the flippant treatment of his historical production, the scriptwriter eventually leaves the director's flat.

The technique of frame narrative was also used in *Ligenza Ante Portas* by means of the introduction of music at the beginning and the end of the piece. The drama begins with its instrumental version, and it is only at the end that it reveals itself to be a song about the film's protagonist – cavalry captain Ligenza:

Wokół tonie już Ślęza [Ślęza²³ is sinking around us]
księżyc na niebie lśni blade. [pale moon gleams in the sky.]
Jedzie rotmistrz Ligenza, [Captain Ligenza is coming]
z fałszowanej ballady [...] [back from an out-of-tune ballad (...)]²⁴

In terms of their style, the textual aspects of the piece and its musical setting correspond with songs performed as part of Polish stand-up comedy performances. The limited instrumentarium used in the accompaniment consists of the piano, which doubles the vocal melody, the guitar, which creates harmonic back-

²¹ Unfortunately, it is difficult to determine who dubbed the only female character in this radio drama. Comparing the voice of the actress to other adaptations of Waligórski's texts, one might surmise that it was Łucja Burzyńska.

²² See M. Kaziów, *Dolnośląskie słuchowiska*, [in:] *Tu Polskie Radio Wrocław*, compiled by H. Małachowska, Wrocław 1996, p. 26–34., p. 29–30.

²³ [Translator's note: Ślęza is a mountain in Lower Silesia.]

²⁴ A. Waligórski, *Ligenza...*, op. cit.

ground, and the double bass. The simple melodic and rhythmical structure enclosed in the form of a strophic song perfectly emphasizes the text. The content of the song remains in a close relationship with the plot, as it alludes to the film that is central to the radio drama's story. The previous songs comprising *Ligenza Ante Portas* are also connected with the reality of the drama. Their appearance chiefly results from the director's interference, who, despite the scriptwriter's dissatisfaction, is adamant about introducing music to the film. His suggestions, imitating a musical, are realized in the "film plane." Thus, *Tango halabardników* [*Halberdiers' Tango*], *Walc lisowczyków* [*Waltz of the Lisowczycy*²⁵] and *Czeladniczy twist* [*Journeyman's Twist*] all make an appearance. The distinctive features of dances mentioned in the title are discernible in the songs. Nevertheless, these pieces are still simple in terms of melody, similar to stand-up comedy songs and devoid of complex accompaniment. As a result, while the textual aspects of the pieces allude to the Thirty Years' War, their style differs from the music of that time, which the scriptwriter objects to²⁶.

The fundamental difference between *Ligenza Ante Portas* and the previously mentioned *Ogródek* lies in their type of dramatic editing and the use of music. While in the case of *Ogródek*, the commentary is expressed by means of one of the most popular 19th century compositions, in the second drama music becomes an important element of the action and is created to cater to its needs²⁷. As a result, *Ligenza...* becomes an elaborate musico-lyrical construction lasting nearly 40 minutes.

The satirical radio drama *Słowo w occie* [*A Word in Vinegar*]²⁸ proves that the phonic material of Andrzej Waligórski's radio pieces is treated in a diverse manner and remains in close connection with the lyrical content. It distinguished itself from the other radio dramas by the presence of symphonic music, which displays certain features of post-tonal music²⁹, accompanied by, among others, numerous tone clusters. As in the case of film, music plays the role of an interlude separating the consecutive scenes of the drama. It is significant with regard to the

²⁵ [Translator's note: early 17th-century Polish-Lithuanian cavalry.]

²⁶ For example, having heard *Walc lisowczyków*, the scriptwriter reproves the director, pointing out that the waltz was created several centuries after the Thirty Years' War.

²⁷ Neither the catalogue card nor the cover of the magnetic tape with a recording of *Ligenza Arte Portas* contain any information about the author of the music. The songs appearing in the drama were also used in another piece by Andrzej Waligórski, namely *Wrocławskie Madrygały*; at its end, the radio announcer names Jerzy Olejnik and Józef Kania as their authors. See A. Waligórski, *Wrocławskie Madrygały*, recording ID: 17887, Wrocław 1965.

²⁸ A. Waligórski, *Słowo w occie*, recording ID: 3198, no year of publication.

²⁹ The author of the present work understands "post-tonal" music not only as serial or dodecaphonic music, departing from the major-minor tonality, but also as the musical pieces that make use of all attempts at innovation, for instance in terms of articulation or introducing murmuring and electroacoustic sounds. See A. Jarzębska, *Z dziejów myśli o muzyce. Wybrane zagadnienia teorii i analizy muzyki tonalnej i posttonalnej*, Kraków 2002, p. 191–192.

complex dramatic editing that appears in the piece. The scenes take place at different times and in different places – the use of music to separate them makes it easier for the listener to follow the plot. The first scene of the piece is allegorical in nature; it features a poet and his muse. Both characters are marked by a peculiar intonation and an archaic way of speaking. The second scene of the piece³⁰ takes place the next day at the building of an unspecified company whose president and employees are preparing for the arrival of a Person, who is to utter a *Word*³¹ that is incredibly important for the local community; unfortunately, the *Word* is deafened by a malfunction of the microphone. The inability to find out what the *Word* is leads to the community's outrage, riots and scuffles. It introduces uncontrollable chaos, in which everyone wants to present their own *Word* as actually important. The subsequent course of action is based on alternating the motif of the meeting of the lovers (the muse and the poet) with the progressing riots in the city. Waligórski returns to the eponymous *Word in Vinegar* in the last scene of the drama, in which a young man, forcing his way through the enraged crowd, is looking for vinegar. As he claims, "Everything depends on vinegar." The multitude of oblique statements and the ambiguity of the textual aspect of the drama in connection with acoustic effects that intensify the impression, and even the enigmatic title itself, suggest that *Ślowo w occie* appears to belong to the genre of metaphoric radio drama, which took shape on the ground of Polish radio art³².

The acoustic effects and music making up the phonic material of the piece play a special role in portraying the world depicted in the drama. The contrast of the acoustic background in individual scenes is also significant. The conversations between the poet and his muse are accompanied by silence, whereas the situations occurring in the city by the hubbub of the street. Different acoustic effects such as shouts, explosions, shots and the gabble of the crowd appear during the riots. They are often accompanied by music, which plays illustrative role; it is dominated by percussion and brass instruments, which intensify the atmosphere of terror and chaos. Numerous phonic gestures also appear in the drama,

³⁰ In line with J. Bachura's suggestion, it is impossible to divide radio art into scenes and shots, as in the case of film, due to its specificity. Referencing J. Płażewski's publication, Bachura points out that in filmmaking, a scene is understood as a set of several shots, which are the smallest dynamic units. This does not apply to radio drama, which is analogous to a film sequence consisting of a few scenes. In order to avoid the problems with different definitions of the aforementioned terms in other artistic disciplines, it was decided that only the term "scene" should be used for those parts of the radio drama which distinguish themselves from its other fragments by the cohesion of time and place. See J. Bachura, *Odstony wyobraźni...*, op. cit., p. 229-231; cf. J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 2008, p. 12.

³¹ Considering the reality of the Polish People's Republic, in which the author of the drama lived, it would be impossible to leave this metaphor without at least a brief commentary, as it brings to mind the issues of censorship and propaganda. Nevertheless, a profound analysis of this problem requires competence in analyzing and interpreting a literary text.

³² S. Bardijewska, *Nagie słowo...*, op. cit. p. 164-166.

lending additional emotionality to the lines uttered by the actors. What is more, unlike *Ogródek* and *Ligenza Ante Portas*, *Slowo w occie* employs the so-called third acoustic plane; it is intended for the characters who speak into the microphone during the address.

Regrettably, the time when *Slowo w occie* was created as well as its performers, director and the author of music are unknown. The piece is distinguished by its peculiar subject matter and the way in which it was realized. Its rich metaphorical content makes it necessary to introduce numerous artistic devices facilitating its phonic realization. Presenting hidden meanings only through the use of words and sound is much more difficult than when the artists have image at their disposal. The additional sounds and atmospheric music are, in this case, an excellent means of assisting the process of portraying the depicted world.

Phonic material was treated in an entirely different way in the first Polish stereophonic radio drama created in 1973. This ground-breaking piece created for the Wrocław broadcasting station of Polskie Radio was Andrzej Waligórski's *Stereo-pyzy* [*Stereo-potato dumplings*]³³, directed by Halina Małachowska. The phonic material of the drama consists of the voices of the characters presented in different acoustic planes by means of the stereophonic technique, which makes it much easier to determine the space in which this "radio joke"³⁴ is taking place. The lack of any other sound effects and the fact that all the artistic measures are subordinate to the aforementioned technique enable the listener to focus on the plot, which takes place in several places at the same time, and to correctly localize the individual events. *Stereo-pyzy* is a short story of a certain man's visit to a bar that is famous for its delicious potato dumplings. Unlike the Customer who ordered the said specialty, the listeners are quick to realize that the information is false. From the right channel, they hear the Waiter placating the impatient Customer, whereas from the left, they hear the Cook take out last spoiled dumplings from the rubbish bin and serve them to the guest. One interesting technique employed in the piece involves the interaction of the places that were separated with the use of the stereophonic technique: the kitchen, the inside of the eating space and the Customer's table. It takes place as the Waiter is moving around the restaurant, talking in turns with the guest and the Cook, and also when the Customer is arguing with the staff due to his dissatisfaction with the meal. The conscious use of the assets provided by the stereo technique lends the drama added artistic quality. The author presents seemingly unrelated situations, which together create a coherent entirety that would otherwise be unattainable with the monophonic technique³⁵.

Another interesting technique used by Waligórski involves the introduction of certain elements of the singspiel to radio drama. Some of their elements are

³³ A. Waligórski, *Stereo-pyzy*, directed by H. Małachowska, recording ID: 19319, Wrocław 1973.

³⁴ This term was used in the catalogue description of this radio drama. See *ibid.*

³⁵ Cf. M. Kaziów, *Dolnośląskie słuchowiska...*, p. 30–31.

already discernible in *Ligenza Ante Portas*, yet they were not fully defined until the 1964 vaudeville entitled *Zaloty wrocławskie* [*Wrocław Advances*]³⁶. The drama distinguished itself from the previously discussed radio pieces by the use of the most complicated type of dramatic editing and the most diverse use of the means of artistic expression that are available to the radio; hence, it requires a detailed discussion.

The dramatic action takes place on two interacting planes. Before the actual dramatic action of the vaudeville begins, the listener witnesses two stages of radio drama preparation. The first one is a conversation between the Author and the Chief Editor, who commissioned the creation of a vaudeville about the contemporary life of people inhabiting the capital of Lower Silesia. The next stage is an attempt at creating a space for the radio drama and, above all, its characters. The listener thus becomes a participant in the artistic process, which results in the creation of characters whom the Author intends to represent a cross-section of Wrocław population. They are: Blacharz [Metalsmith] and his daughter Wisia (a student of medicine), the Commando Waldemar Granatnik [his surname translates into “grenade launcher”] and the Artist Bazyli Karuzo. Apart from the latter, the characters perform a humorous short song about their profession. Thus, Blacharz sings a “folklore song” presenting his feelings about his job:

Ja kocham Cię, praco blacharska, [I love you, my dear work]
 rym-cym-cym, cym-cym-cym-cym. [Translator’s note: onomatopoeia that could be rendered in English as: rim-tzim-tzim; the word “rym” also means “rhyme”]
 Pracuj prawico madziarska, [Work, my Magyar right hand, work]
 rym-cym-cym, cym-cym-cym-cym. [rim-tzim-tzim, tzim-tzim-tzim-tzim]
 [...]

 Dla dobra ludzi pojedynczych oraz rodzin, [For the benefit of each person and whole families]
 pokażnie ilość zwiększy się kolankogodzin. [the number of working hours will greatly increase.]
 I będzie czym już odprowadzać brzydki rym! [And we shall finally have the means of draining the ugly rhyme away!]
 Więc śpij spokojnie lube miasto, rym-cym-cym! [So sleep soundly, my dear city, rim-tzim-tzim!]³⁷

As in the case of *Ligenza Ante Portas*, both Blacharz’s song and the subsequent one by Wisia, as well as the piece describing the Commando entitled *Red Berets*, are marked by simple form and uncomplicated melodic and rhythmical structure. The singers are accompanied by the piano, whose part is a variant of the main melody, guitar and double bass, which serves as the harmonic basis.

The characters created by the Author also take part in the creative process. The author interacts with them and discusses the plot and other characters.

³⁶ A. Waligórski, *Zaloty wrocławskie*, recording ID: 9526, Wrocław 1964.

³⁷ A. Waligórski, *Zaloty wrocławskie*.

Blacharz, Wisia and the Commando decide to bring Bazyli Karuzo³⁸ to life. Acoustic techniques are excellent at separating the “real” plane from the one belonging to the vaudeville. The Author is distinguished by the first acoustic plane and the lack of artificial sound effects, which is favourable for his role as the narrator. The voices of the characters are accompanied by a slight echo and a more distant acoustic plane, which creates the impression that they are farther away from the listener than the Author.

The main action of the drama, that is a scene comprised of five shots, is heralded by the Author’s statement and a short major chord performed on the guitar. It is worth noting that the action of the drama takes place on the acoustic plane that is distant from the Author’s voice. It does not hinder the creation of radio drama space, which, in addition to the second plane, includes the effects representing the movements of characters; a perfect example of that is the *decrescendo* of Wisia’s voice as she is leaving the room where her father and the Commando are still present.

Zaloty wroclawskie differs from the previously discussed dramas in its use of an instrument as an element of the action. Blacharz gives a guitar to the Commando, who is trying to win Wisia’s favour, so that he can sing a short song to express his love and convince her to marry him:

Dlaczego mnie nie chcesz za męża, [Why won’t you take me for husband]
 gdy wiosna nas darzy tak szczerze? [while spring is so generous?]
 [...] Tralala, ty się jeszcze zastanów! [Think some more about it!]
 Tralala, dobrze radzą słowiki! [Tra-la-la, heed the nightingales’ advice!]
 Piękny urząd cywilnego stanu, [There’s a beautiful registry office]
 Tralala, ma dzielnica: Krzyki!³⁹ [Tra-la-la, in the district of Krzyki!]

The song also becomes a catalyst for the action. After Blacharz’s interference, the Commando changes its text to impress Wisia since the area where he lives is supposedly unattractive. Therefore, the Commando makes two changes to the text of the poem, first suggesting Wrocław Śródmieście [downtown] and then Psie Pole [another district of Wrocław] as the places where they could live. The joke directly alludes to the stereotypes about the districts of the capital of Lower Silesia. The simple melodic and rhythmical structure as well the amateurish guitar-playing and singing intensify the impression that the piece is being performed by a musically uneducated person. The effect is strengthened by the accompaniment, which is based on broken chords marked by close harmonic relationships.

The Commando’s advances are not accepted by Wisia, who runs away from the house through the back door. Her disappearance brings about a change of place of action, which is signalled by the piano; this is the only example of the use of sound for emphasizing an important event in Waligórski’s radio dramas.

³⁸ It is certainly intentional that the surname alludes to Enrico Caruso.

³⁹ A. Waligórski, *Zaloty wroclawskie*.

The next scene depicts the meeting of the female student with the artist Karuzo at the building of the Agricultural and Gardening Cooperative in Swojec. The listener is assisted in placing the action not only by the Artist's statement, suggesting where the characters currently are, but also by the acoustic background, which is rich in concrete sounds – the chirping of birds and the rustle of leaves. Bazyli Karuzo is also making advances to Wisia by performing *Tango artysty* [*Artist's Tango*]:

Życie artysty jest to szczęścia pełen dzban, [The life of an artist is like a vase full of joy]
 co dzień telefon skądś: "Panie przyjeżdż pan"! [I get calls every day: "Please come see us!"]
 Ja się atoli bez umowy nie wychylę, [But without a contract, I don't even bother]
 Ja muszę wiedzieć, co ja robię i za ile [...]. [I need to know what I'm doing and how much for.]⁴⁰

The title of the song is closely related to its rhythmical aspect, which uses the rhythm typical for a tango and results in a graceful performance. The form of the song is strophic yet again, although an instrumental interlude appears after the performance of the second stanza as well. The style of the song is made more attractive by exclamations (*Ole!*). Like the vocal pieces in *Ligenza Ante Portas*, *Zaloty wrocławskie* features a syllabic treatment of the lyrics. It is yet another feature that proves the dominance of text in the songs used by Waligórski in his radio dramas.

The action of the drama is concluded by the scene – announced by a musical signal – in which Wisia is talking with a statue of a swordsman near the main edifice of the University of Wrocław. The peculiar intonation and timbre of the Swordsman's voice, which are supposed to reflect the unreality of the character, is particularly noteworthy. The punchline of the vaudeville is Wisia's despair caused by all the marriage proposals, which are "not romantic." The main part of the radio drama is concluded by a humorous short song, which urges all the suitors to give their love interests more time for consideration and make their advances more romantic. Once more, the piece breaks the principle of *decorum*. It eventually returns to the Author and presents the scene of his meeting with the Chief Editor, during which the vaudeville is enigmatically judged. After this short episode, the final song makes a return; this time, however, its content alludes to the previously presented scene. This radio drama, unlike the previous ones, ends with a list of surnames of its author, actors and musicians⁴¹. *Zaloty wrocławskie* is an excellent example of how to effectively incorporate the elements of the singspiel in radio drama. Thanks to the appropriate choice of the means of artistic expression, the frequent changes of space and place of action do not disturb the listener's perception.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ The following actors played the respective roles: Zygmunt Bielawski (Chief Editor), Stanisław Igar (Blacharz), Antonina Giryca (Wisia), Tadeusz Skorulski (Commando), Waldemar Gajewski (the Artist Benjamin Karuzo), Bogusław Danielewski (Swordsman), Andrzej Polkowski (Author). Songs: Jerzy Olejnik. Musical setting: Jerzy Olejnik's Trio (Jerzy Olejnik, Włodzimierz Riwierski, Jerzy Sikora). The production was supervised by Wawrzyniec Rybiewski.

The presented radio dramas are obviously merely a fragment of Andrzej Waligórski's extensive oeuvre. However, they demonstrate the diversity of the subjects he raised and the varied treatment of the phonic material. The fact that Waligórski had excellent understanding of the language of the radio is proven by the complex dramatic techniques employed in such radio dramas as *Słowo w occie*, *Ligenza Ante Portas* or *Zaloty wrocławskie*. The author also made a breakthrough in radio art with regard to the artistic use of technological innovations such as stereophony (*Stereo-pyzy*). Furthermore, he possessed the unique ability to create a full-fledged work of radio art even while limiting phonic phenomena to the minimum and emphasizing the semantic functions of music, which is evidenced by the radio drama *Ogródek*.

Since A. Waligórski raised contemporary issues, his works are in keeping with the general tendencies of Polish radio dramas created in the 1960s and 1970s. However, the artist's distinctiveness, manifesting itself through witty satire and the competent use of the means of expression available to the radio, contributes to the fact that his works still stand out not only among other Polish works of radio art, created at the broadcasting station of Polskie Radio Wrocław, but also in the context of the entire national radio drama output.

References

Source materials

- Waligórski Andrzej, *Ligenza Ante Portas*, directed by Z. Malanowska, recording ID: 8698, Wrocław 1963.
- Waligórski Andrzej, *Ogródek*, directed by Z. Malanowska, recording ID: 11498, Wrocław 1966.
- Waligórski Andrzej, *Słowo w occie*, recording ID: 3198, no year of publication.
- Waligórski Andrzej, *Stereo-pyzy*, directed by H. Małachowska, recording ID: 19319, Wrocław 1973.
- Waligórski Andrzej, *Zaloty wrocławskie*, recording ID: 9526, Wrocław 1964.

Compilations

- Bachura Joanna, *Odłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Adam Marszałek, Toruń 2012.
- Bardijewska Sława, *Muza bez legendy. Szkice o dramaturgii radiowej*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1978.
- Bardijewska Sława, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, ELIPSA, Warszawa 2001.
- Bardijewska Sława, *O znakach radiowych*, [in:] *Z zagadnień semiotyki sztuk masowych*, ed. A. Helman, M. Hopfinger, H. Książek-Konicka, Zakład

- Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1977, p. 119–137.
- Blaustein Leopold, *O percepcji słuchowiska radiowego*, Biblioteka Radiowa, Warszawa 1938.
- Crook Tim, *Radio drama. Theory and practise*, Psychology Press, London – New York 1999.
- Helman Alicja, *Rola muzyki w filmie*, Wydawnictwa Artystyczne i Radiowe, Warszawa 1964.
- Hulewicz Witold, *Teatr Wyobraźni Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radjowym*, Biblioteka Radiowa, Warszawa 1935.
- Jarzębska Alicja, *Z dziejów myśli o muzyce. Wybrane zagadnienia teorii i analizy muzyki tonalnej i posttonalnej*, Musica Iagellonica, Kraków 2002.
- Kaziów Michał, *O dziele radiowym. Z zagadnień oryginalnego słuchowiska*, Ossolineum, Wrocław 1973.
- Kołodziejska Joanna, *Słuchowisko radiowe – historia, teoria, analiza wybranych przykładów z rozgłośni Polskiego Radia Wrocław*, (computer printout of a bachelor's thesis written under the supervision of dr A. Pijarowska), The Karol Lipiński Academy of Music, Wrocław 2015.
- Lissa Zofia, *Estetyka muzyki filmowej*, PWM, Kraków 1964.
- Maćkowiak Anna, *Satyra w Teatrze Wyobraźni*, Adam Marszałek, Toruń 2013.
- Piotrowska Anna G., *O muzyce i filmie. Wstęp do muzykologii filmowej*, Kraków 2014.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta, Bachura Joanna, Pawlik Aleksandra, *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Adam Marszałek, Toruń 2011.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta, *O funkcjonowaniu tekstu literackiego w radiu*, [in:] *Tekst w mediach*, ed. K. Michalewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2002, p. 426–430.
- Płażewski Jerzy, *Język filmu*, Książka i Wiedza, Warszawa 2008.
- Żółkiewski Stefan, Hopfinger Maryla, ed., *Posługiwanie się znakami*, Ossolineum, Wrocław 1991.
- Tuszeński Jerzy, *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Adam Marszałek, Toruń 2002.
- Waligórski Andrzej, *Dreptakiadia*, Ossolineum, Wrocław 1973.
- Waligórski Andrzej, *Jeszcze*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996.
- Waligórski Andrzej, *Wierszyki*, P.W. Multimex, Kraków 1995.

Articles

- Bachura Joanna, *Analiza semiologiczna współczesnego słuchowiska*, "Acta Universitatis Lodzianae. Folia Litteraria Polonica" 2010, No. 13, p. 475–488.

Bachura Joanna, Pawlik Aleksandra, *Znaczeniowa funkcja muzyki w sluchowisku radiowym*, "Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2012, No. 3 (17), p. 162–170.

Blimel Magdalena, *Słowo i muzyka jako znaki radiowe w sluchowiskach poetyckich Zbigniewa Kopalki*, "Przekazy i Opinie" 1979, No. 4, p. 68.

Entries

Dwulit Anastazja, *Gatunki radiowe*, [in:] *Słownik pojęć i tekstów kultury*, ed. E. Szczęśna, WSiP, Warszawa 2002, p. 102.

Joanna KOŁODZIEJSKA

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

Analiza materii fonicznej wybranych sluchowisk Andrzeja Waligórskiego

Streszczenie

Twórczość radiowa, której jednym z najbardziej reprezentatywnych gatunków⁴² jest sluchowisko, to niewątpliwie interesujący materiał badawczy nie tylko dla medioznawcy. Dzieło stworzone dla radia, jako utwór dźwiękowy *per se*, staje się również ciekawym polem rozważań dla teorii muzyki bądź muzykologii. Jednymi z najbardziej interesujących przykładów sluchowisk radiowych, jakie odnajdujemy w Archiwum Radia Wrocław SA, są te autorstwa Andrzeja Waligórskiego – artysty wyrazistego, którego aktywność przypada na „złoty czas” polskiej twórczości sluchowiskowej, za który powszechnie podaje się lata 60. i 70. XX wieku. Jego utwory to doskonały przykład różnorodnego traktowania materii fonicznej sluchowiska, w celu wykreowania świata przedstawionego. Słowo i dźwięk, w tym muzyka, stają się tutaj nośnikami wielu znaczeń, które próbuje uchwycić autorka niniejszego artykułu.

Słowa kluczowe: Andrzej Waligórski, Radio Wrocław SA, sluchowisko radiowe, semantyka, dźwięk, teatr wyobraźni.

⁴² Przegląd współczesnych definicji sluchowiska radiowego wskazuje na wzrost tendencji do określania go mianem „gatunku” (S. Bardijewska, J. Bachura, E. Pleszkun-Olejniczakowa), „gatunku radiowego” (A. Dwulit), „gatunku z pogranicza” (W. Markiewicz). Zob.: A. Dwulit, *Gatunki radiowe*, [w:] *Słownik pojęć i tekstów kultury*, red. E. Szczęśna, Warszawa 2002, s. 102; J. Bachura, *Odsłony wyobraźni. Współczesne sluchowisko radiowe*, Toruń 2012; E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki sluchowiskowej*, Toruń 2011, S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o sluchowisku*, Warszawa 2001, s. 11.

