



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

Maryla RENAT

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

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

Rękopisy utworów skrzypcowych Marcelgo Popławskiego ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie

Streszczenie

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

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

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

Data zgłoszenia artykułu: 1.03.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 13.10.2019/14.10.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 13.10.2019/14.10.2019

Data akceptacji: 15.10.2019

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

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

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

Rys biograficzny kompozytora

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴ J. Prosnak, dz. cyt.

⁵ W. Żuławski, dz. cyt.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷ Tamże.

⁸ W. Żuławski, dz. cyt., s. 21.

⁹ Tamże.

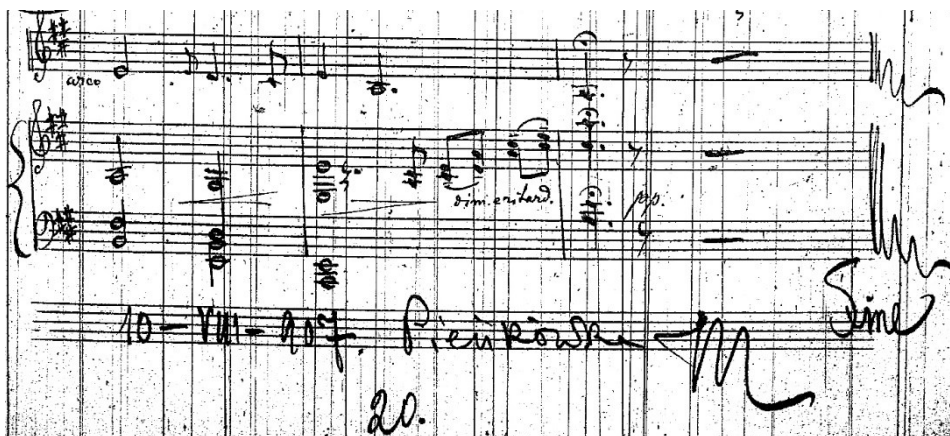
¹⁰ Tamże.

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

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

Prezentacja utworów Marceliego Popławskiego

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



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

¹¹ T. Baranowski, dz. cyt., s. 157.



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

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

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

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

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

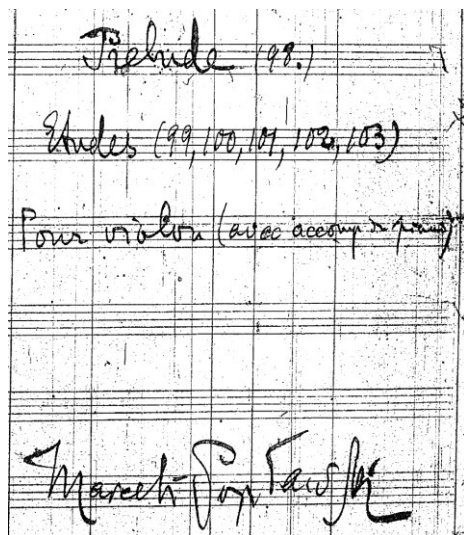
Określenie tych utworów *kaprysam*i zapewne pochodzi od autorki opracowania, która słusznie zauważa podobieństwo z *kaprysam*i Wieniawskiego. Jeżeli chodzi o tytuły programowe, to w badanych przeze mnie rękopisach widnieją tylko w etiudach: I pt. *Walka* i III zatytułowanej *Mondschein etude*. Natomiast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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

¹³ I. Dubiska, dz. cyt.

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

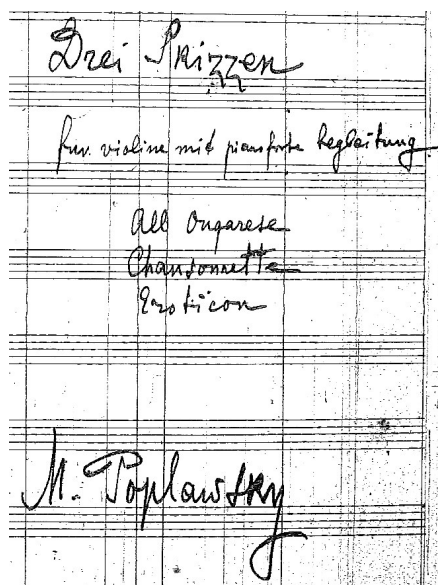
¹⁵ E. Kowalska-Zajac, *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945–2000*, s. 155.

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

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

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

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



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

¹⁶ J. Prosnak, dz. cyt.

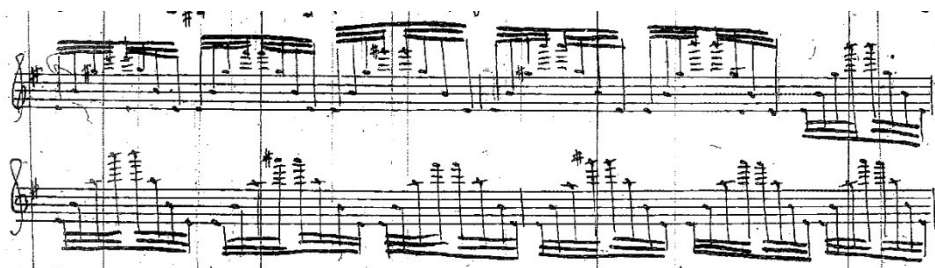
¹⁷ W. Żuławski, dz. cyt.

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

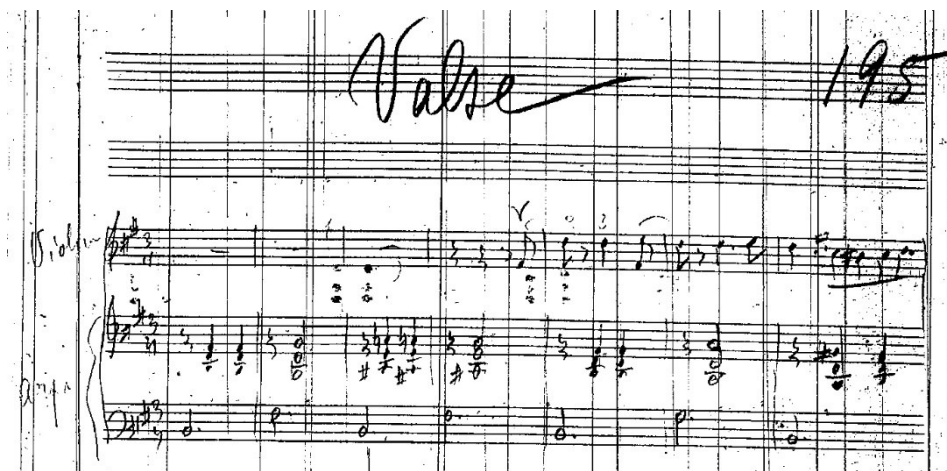
rytmicznie eksponuje wyłącznie technikę fłażoletową, z kolei V wariacja to figuracyjna tarantella z charakterystycznymi dla tego tańca pauzowanymi motywami. W zakończeniu utworu powraca temat. Inspiracja romantycznymi, popisowymi formami wariacyjnymi jest tu niewątpliwa.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸ Towarzystwo Współczesnej Muzyki Polskiej.

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

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

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

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

Podsumowanie

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

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

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

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

Źródła drukowane

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

Hasła encyklopedyczne, biogramy

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

Opracowania

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

Artykuły

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

Komentarze wydawnicze

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

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

Maryla RENAT

Jan Długosz University (Poland)

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

Abstract

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

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

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

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



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.14>

Maryla RENAT

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

Jan Długosz University (Poland)

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

Translation of the article published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.13>)

Abstract

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

The analyses conducted allowed the following assertions regarding M. Popławski's compositions: — the composer's output comprises works of various genres (dance, lyrical, virtuoso, sonatas) and is classified as Neoromantic style;

Date of submission: 1.03.2019

Review 1 sent/returned: 13.10.2019/14.10. 2019

Review 2 sent/returned: 13.10.2019/14.10.2019

Date of acceptance: 15.10.2019

- the compositional technique is characterised by the principle of “permanent evolution” in the shaping of musical narration and makes use of intensive chromaticism;
- later pieces tend to modernize the sound language;
- the preserved Popławski’s works constitute the last stage of the late-Romantic virtuoso style in Polish violin literature.

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

The collections of the National Library in Warsaw include microfilms of over twenty manuscripts of compositions for violin by a forgotten Polish violinist, composer, educator and organizer of musical life, **Marcelli Popławski (1882–1948)**. The creative output of this constantly active composer, who was Karol Szymanowski’s peer, and who was simultaneously involved in various educational and organisational activities, has not been presented in any detailed analytical study so far. For the time being, there are only brief biographical notes in lexicons and encyclopedias¹, references in synthesizing studies² as well as a posthumous outline published in 1948 in “Poradnik Muzyczny” by Wawrzyniec Żuławski³. On the basis of these scarce sources, it is possible to write a biographical sketch of the musician, but there is no possibility to define the style of his works since none of the studies contain a description, even of a cursory nature, of the works of M. Popławski. Each of them is limited only to providing a list of selected works. Brief commentaries on two compositions have been provided on the basis of his own opinion by a composer and columnist, Wawrzyniec Żuławski.

Biographical sketch of the composer

Marcelli Popławski was born on June 22, 1822 in the Pieńkówka estate in Podolia. He began his musical education in Kiev, where he also studied law and technology. Like many of his Polish contemporaries learning composition at the

¹ J. Prosnak, *Popławski Marcelli*, [in:] *Słownik Muzyków Polskich*, vol. 2, M–Z, ed. J. Chomiński, PWM, Kraków 1967, p. 124; [no author’s name], *Popławski Marcelli*, [in:] *Encyklopedia muzyki*, ed. A. Chodkowski, PWN, Warszawa 1995, p. 71; E. Kowalska-Zajac, *Popławski Marcelli*, [in:] *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945–2000*, leksykon, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2001, p. 155–156; E. Kowalska-Zajac, *Popławski Marcelli*, [in:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, vol. 2: *Biogramy*, ed. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005, p. 778 (biographical sketch copied from *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945–2000*); T. Baranowski, *Popławski Marcelli*, [in:] *Encyklopedia Muzyczna PWM, Część biograficzna*, ed. E. Dzieńbowska, part *pe–ż*, PWM SA, Kraków 2004, pp. 157–158.

² E.g. J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, vol. 2, PWM, Kraków 1996, p. 121 (the authors list Popławski among the composers of underground fight songs).

³ W. Żuławski, *Ś.p. Marcelli Popławski*, “Poradnik Muzyczny” 1948, no 5, p. 21.

turn of the 19th and 20th centuries, he continued his studies abroad. As an instrumentalist, he was a violinist. His mature compositional education was marked by the names of distinguished personalities of that time: Max Reger, Vincent d'Indy and Alexander Glazunov. From 1907 to 1909 he studied under Reger's supervision and simultaneously violin under Hans Sitt at the Leipzig Conservatory⁴. W. Żuławski gives a different order of stages in the course of M. Popławski's education than J. Prosnak:

He initially studied at the St. Petersburg Conservatory, where he was considered one of the most promising pupils in Glazunov's composition class. Then he continued his studies in Leipzig, where, in 1908, he received the Leipzig Conservatory diploma with honours in composition (under Max Reger) and violin (under Hans Sitt).⁵ [own translation]

According to the authors of biographical notes, Parisian education in Vincent d'Indy's class between 1909 and 1911 was the second stage of his foreign education, after which he went to St. Petersburg for another year to attend the class of the aforementioned A. Glazunov⁶. It can be assumed, on the basis of the style of the preserved violin works, that all three mentors of the art of composition left their mark on Popławski's creative workshop, either by influencing the sound language, or in the selection of the composed genres. The greatest influence was exerted by Max Reger, under whom the future composer studied for the longest time. He marked himself mainly in the sound language, the use of a strong chromaticism and an evolutionary development of the initial sound structure. The education in Paris probably drew Popławski's attention to the stylisation of old dance forms (e.g. *minuet*, *rigaudon*). His studies under Glazunov resulted in a composition on a theme of a Russian folk melody (variations "Za tobój Lizet" for violin and piano from 1913). Dating included in manuscripts by M. Popławski as well as annotations and titles of works support the assertion concerning the order of studies given by J. Prosnak and T. Baranowski. Apart from violin works, M. Popławski composed, during the period of his studies and immediately afterwards, orchestral works, including symphonic poems: *Faun tańczący* (en. *Dancing Faun.*) and *Nad przepaścią* (en. *Over the Abyss*). His predilections for programme music also appeared in some violin compositions.

Immediately after his studies, M. Popławski began his pedagogical work in Jarosław on the Volga river. At the next stage of his professional career, he took charge of the musical direction of the Theatre Studio in Kiev. According to W. Żuławski, after the First World War, he was intensively involved in the revival of musical life in his reborn homeland. In the 1920s, he took over the directorial position of the operetta in the Municipal Theatre in Toruń (1921–1925). At the same time, he taught violin at the Music Conservatory of Pomeranian Music So-

⁴ J. Prosnak, op. cit.

⁵ W. Żuławski, op. cit.

⁶ J. Prosnak, op. cit.; T. Baranowski, op. cit.

ciety, of which he was a co-founder and director. He managed it until 1930. Then he moved to Równe, where he took part in the organisation of musical life⁷. A number of musical illustrations for theatre plays date from the period of his activity in Toruń. He also wrote numerous songs, *String Quartet*, *Cello Sonata and Piano Variations* “Week”, which were awarded the first prize at the composition competition of the Society for Contemporary Polish Music in 1938. W. Żuławski wrote about this composition:

The seven variations, each of which is titled after the different day of the week, are characterised by a sophisticated variation technique and an outstanding piano texture. The last variation, which includes a *fugato* extended to a monumental size, bears the hallmarks of a truly Reger’s counterpoint artistry⁸. [own translation]

In 1934, the composer moved to Warsaw, where he founded a representative railway symphonic orchestra. He was its conductor until the World War II and gave regular concerts in the Soldier's House in Warsaw’s Praga district. He spent the years of the occupation in the capital too. During this harsh time, in 1940, he composed – as it is written by W. Żuławski:

[...] one of his most outstanding pieces: a sonata for viola. It consists of four movements: the first one in sonata form, based on a broad full-blown first theme and a concise second theme. It is followed by a melancholic *andante* in the form of a slow minuet with subtle harmony, then a temperamental *scherzo* and in the end the finale, which is a combination of a sonata-allegro and a fugue. A thorough knowledge of the technique of string instruments let Popławski make the sonata one of the most valuable pieces in viola literature.⁹ [own translation]

The collections of the National Library comprise the manuscript of this sonata, entitled *Sonata - fantasia for piano and viola* with the exact date of its composition: 29 February –23 September 1940, Guzów (Mus. 2435).

Shortly after World War II, Popławski recommenced his work on the reconstruction of musical education. In 1945 he settled in Łódź. There he conducted the violin class at the Ludowy Instytut Muzyczny and the Łódź branch of the Polish Composers' Union elected him chairman. At the same time, he established a pre-war music school in Pabianice, which he headed as headmaster for three years, until his death on May 1, 1948¹⁰.

The life story of the composer suggests that his main activities were educational and organisational work, which at the time when he lived – after regaining independence in 1918 and after World War II – was particularly important in Poland. In view of the enormous losses suffered by the Polish musical culture, what was necessary was above all the organizational activity, to which Popławski devoted himself in the greatest measure. Although he composed regularly, he

⁷ Ibidem.

⁸ W. Żuławski, op. cit., p. 21.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

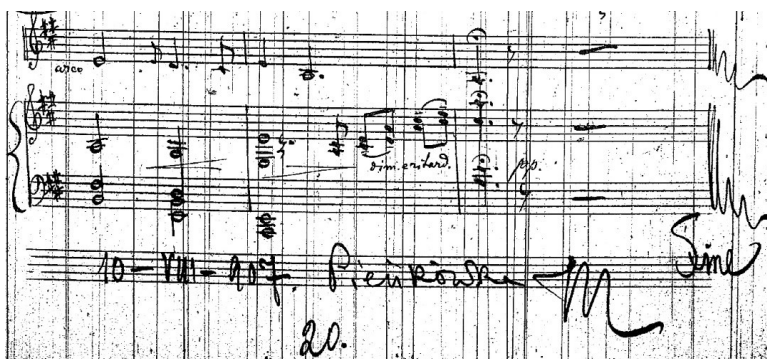
probably regarded it as an activity of secondary importance. In his encyclopaedic biography, T. Baranowski wrote:

[...] during the occupation, most of his compositional output, consisting of over 200 works, was destroyed¹¹. [own translation]

The collection of manuscripts of violin works by M. Popławski, preserved in the collections of the National Library in Warsaw, deserves closer attention due to its high artistic value and genre diversity.

Presentation of Marcelli Popławski's pieces

Violin compositions by M. Popławski, which have mostly been preserved in manuscripts, represent the genres which can be classified as: lyrical, dance pieces, variations, virtuoso études. Apart those have also been preserved 2 sonatas and a suite. Nearly all of them were provided by the composer with the exact date of completion, indicating also the name of the town and placing his own signature at the end of the score. He had the habit of writing the year without the first digit in the following way: 27 – II – 906. He closed the notation with a characteristic graphic sign, often with the mention *Fine*. The graphic symbol after a double bar line in the form of a drooping wavy line is a distinguishable feature, a trademark of his manuscripts. Almost all works have the score and the violin part. Should we take a close look at successive manuscripts, the composer may be “accused” of not always having been meticulous enough about the correct notation of the key signature (e.g. in *Berceuse*, in F-sharp minor key, the symbol “G-sharp” is written as the first one next to the clef, the symbol “F-sharp” as the third one. Virtually every piece has a number in the upper right corner (also on the title page), which probably indicates the numbering adopted by the composer.



Example 1. Marcelli Popławski, *Mondschein etude*, the last section of the score with the date and the composer's signature

¹¹ T. Baranowski, op. cit., p. 157.



Example 2. Marceł Popławski, *Berceuse* (1906), the first bars of the score

Chronologically the first preserved composition is the above illustrated *Berceuse* for violin and piano composed in 1906 (Exemple 2), composed in Kiev (BN, Mus. 2447). It is a lyrical miniature cast in the reprise form, in which strict temporal proportions of three sections are maintained: A (83 bars), B (46 bars), A₁ (46 bars). A broad elaboration of the exposition section was a frequent occurrence in the lyrical miniatures of the Neo-Romantic era. The melodic is characterized by simplicity and calm narration. The theme opening the piece has an eight-bar structure, but in the phrase formation it does not exhibit periodical characteristics. It constitutes a “material basis” from which the course of the whole work emerges on the basis of evolutionary development, which refers to the principle of motivic spinning and variations of melodic phrases. The piano accompaniment creates a swaying figure, repeated *ostinato*, according to the Romantic lullabies genre tradition. The middle section B in the key of the A major parallel brings changes to the material in the accompaniment (compact chords on syncopes), and the violin melodic is based on structures similar to the melodic phrases of the first section A. This creates a subtle expressive contrast. The composer preserves the substance unity of the cantilena material here. *Berceuse* is influenced by Romantic patterns, but the shaping of the course of music has its source in the late Romantic convention. This early piece reveals already a characteristic feature of Popławski’s technique, which is the principle of continuous evolutionary development in shaping the initial musical theme on the basis of the original theme. This property can be described as the “permanent evolution”, which characterizes all subsequent works, regardless of their genre. It should be pointed out that Popławski’s constant and continuous development of the initial thematic thought, as well as drawing up derivative motifs, is deprived of any caesura or breath throughout the entire section. In this way, he creates a homogenous substance plane.

In the summer of 1907 (dating: 18 VII–24 VIII) was written a cycle of five virtuoso études with an introductory prelude. The cycle was entitled in French: *Prelude. Etudes pour violon (avec accomp. piano)*, (Mus. 2431). Four études of this collection (I, II, III and V – according to the composer’s numbering), without the preliminary *Prelude*, were published by PWM in 1983, arranged by Irena Du-

biska, with the title *4 caprices for violin and piano*. Thus, the fourth étude, a very long one, consisting of 345 bars, is missing. Perhaps the lengthiness of the material of this piece made the author exclude it from publication. An outstanding Polish violinist and teacher wrote in her commentary for the edition of the four études by M. Popławski:

These *4 caprices* for violin with piano accompaniment are clear-textured characteristic miniatures with programme titles. The edition was prepared on the basis of the manuscript offered to me by the composer. The exposed violin part of the *Caprices* is in itself a cycle of impressive pieces with a specific technical and instrumental theme, which brings them closer in nature to Henryk Wieniawski's *Caprices* op. 10. Technically, they are difficult for both hands and not always comfortable.¹² [own translation]

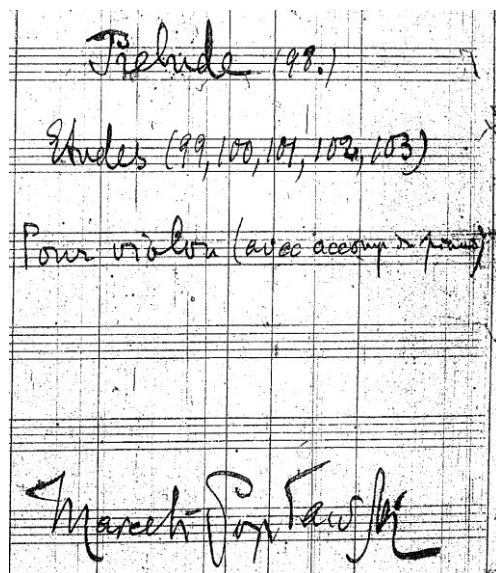
It must have been the author of the study who termed these works “caprices”, as she rightly notices the similarity to Wieniawski's caprices. As for programme titles, in the manuscripts which I have analysed, they can only be found in the études: I entitled *Walka* (en. *Fight*) and III entitled *Mondschein etude*. However, in the published collection of four caprices, all pieces have programme titles. The first and the third have the same titles as in the manuscript. In the case of Etude II, the title is *Złośliwy żartowniś* (en. *Malicious Joker*) and Etude V is entitled *Melancholia deszczu jesiennego* (en. *Melancholy of the Autumn Rain*). It is possible that what Popławski gave to Dubiska was a different manuscript, slightly different in some details from the one that is microfilmed in the National Library. He could also have suggested to the author of the arrangement to give programme titles to all the works. The programme titles, which are not displayed in the manuscripts, could also have been given by the author of the arrangement.

On the basis of the analysis of the manuscripts of the cycle in question, stored in the National Library, it can be said that *Prelude* plays a role which is typical of the introduction. It has the character of a free improvisation, with a strong emphasis on motifs. It does not seem to be divided into smaller sections. Its constitutive elements are the leading motif and motivic dialogues between the instruments. Popławski draws on the Baroque tradition, in which multi-movements pieces began with the prelude as the introductory part.

Etude I, in C-sharp minor entitled *Walka* (en. *Fight*) (*Maestoso grave*), adopts the standard scheme of the ABA₁ form. The figurative structure with a jump over the strings is the main technical task here. It has two variants with a sixth dyad at the second or third note. The adopted technical element, metaphorically referred to as “fight”, appears in the motoric rhythm and is sequentially moved and performed by all the violin registers. For contrast, the middle section introduces a concise cantilena. In *Etude II*, which is called *Złośliwy żartowniś* (en. *Malicious Joker*) in the PWM edition, Popławski adopts a polytechnic model, juxtaposing various technical means: jumping over strings, flageolette passages (including

¹² I. Dubiska, *Komentarz do wydania*, [in:] Marceł Popławski, *4 kaprysy na skrzypce i fortepian*, PWM, Kraków 1983, p. 2.

double flageolets, combined with a left-hand *pizzicato*), the *saltando* technique, difficult dyad structures reaching the twelfths (requiring a very large span of the left hand) in various configurations. Some of them are taken over directly from the scope of N. Paganini's virtuoso technique, such as: double flageolets (bar 32), left-hand *pizzicato* combined with *staccato* (bars 32, 33).



Example 3. Marceli Popławski, title page of the cycle *Prelude. Etudes pour violon (avec accomp. piano)* with the composer's numbering

Example 4. Marceli Popławski, *Etude II* (entitled in the edition: II. *Złośliwy żartowniś* (en. *Malicious Joker*), *saltando* flageolets and double flageolets with the left-hand *pizzicato*, bars 27–35

Etude III in A major (*Andante molto sostenuto*) highlights long *legatos* on the strings on bariolage structures (changing of strings on each note). This is the “shimmering” figures technique in a monorhythmic style, to which the composer gave the subtitle *Mondschein etude* (translated in the edition as *Poświata księżycowa* (en. *Moonlight*). Undoubtedly, with his programme suggestion, Popławski wanted to emphasize the colour sense of the playing method used, close to the aesthetics of Impressionism.



Example 5. Marceł Popławski, *Etude III, Mondschein etude* (entitled in the edition: *III Poświata księżycowa* (en. *Moonlight*), bars 28–30

Etude IV, (*Allegro moderato giocoso*) in F major is written in polka style. It does not have a subtitle in the manuscript (in the PWM edition – as already mentioned above – it has not been published). The technical problem is made of “bouncy” figures on the strings. Evidently the technical element containing rapid shiftings of the bow was particularly favoured by Popławski, also in other compositions. The theme of this “étude – polka” is abundantly processed using intensive chromaticism. Multiple sequential repetitions of an isolated motif, its transition to various tonal systems caused an excessive, exaggerated development of the étude, which had a negative impact on the form of the piece. Both *Etude IV* and *Etude V* have a reprise structure, with a slightly contrasting middle section. *Etude V* does not bear a subtitle in the manuscript, but in the aforementioned edition it has a programme title *Melancholia deszczu jesiennego* (en. *Melancholy of the Autumn Rain*). The metaphor in question, which makes a comparison with a natural phenomenon, is reflected in a steady *perpetuum mobile* in triple rhythmic pulse, combined with three-note figuration of the scale. I. Dubiska advises the performers which technique of the right hand should be used here:

Distinct and even *spiccato* will probably be the best way to perform it. The central syncopated movement should be played a little more calmly, with a light flying bow – as if imitating sighs (Chopin’s *Ballade in A flat major* might have been the composer’s inspiration for this section)¹³. [own translation]

The piano part assumes the role of harmonic accompaniment in the cycle, using simple chord structures and counterpointing motifs. The etudes in question

¹³ I. Dubiska, op.cit.

have an inversely proportional correlation between the technical baggage and harmony: a greater range of violin technique elements (e.g. in *Etude II*) correlates with simpler harmonic means in the piano voice, and monotekhnical etudes (e.g. *Etude III*) contain a higher degree of chromaticism and a stronger modulation in the accompaniment part. Etudes are, by definition, intended to be technical exercises covering all the registers of the instrument. However, they are not devoid of artistic and stage value. In Polish violin literature, they are a late representative of the virtuoso movement, which still resounded in the first years of the 20th century. They are also certainly a testimony to Popławski's considerable skills as a violinist. Unfortunately, the materials available to me do not contain any information as to whether he was involved in concert activity. It can be assumed that his simultaneous deep involvement in pedagogical and organisational work "choked" his virtuoso ambitions. Moreover, polytechnic and law studies undertaken in his youth prove the composer's versatile interests.

Next year, 1908, brings 5 compositions. It was the time of his studies under Max Reger and simultaneously his violin studies under Hans Sitt. In his 1907 and 1908 compositions, Popławski did indeed include a very wide range of technical means. All of them were created during the composer's stay in his family estate, Pienkówka.

A short lyrical miniature with the title in French *La fleur fanée* (dated Jan 9, 1908, Mus. 2443), in a pastoral style, is similar – as for cantilena and harmonic means employed – to *Berceuse*. The miniature in E-flat major, which has a two-part aa₁ scheme, displays a figurative cantilena against the background of a steady "lullaby" piano accompaniment. The melodic is delicately ornamented. *La fleur fanée* belongs to the genre of *morceau caractéristique*, popular in the 19th century. Similarly, a January date (18 I 1908) is marked in the manuscript entitled *Fragment* (en. *Passage*) which has the same call number as the previous miniature. The notation analysis leads to the conclusion that it is indeed a "fragment" of a larger composition. The three-page notation displays a cantilena piece with irregular phrases, constant changeability of violin registers, extended piano texture (broad chords) and Neo-Romantic expressive convention.

A different kind of composition is represented by the diptych *Preludium i taniec "W górach"* (en. *Prelude and dance "In the mountains"*) (1 VII 1908, Mus. 2430). *Prelude* is composed in a chordal-cantilena texture. The violin voice develops from a simple phrase to a strongly figured form, with progress to an increasingly higher register. Such a development strategy in lyrical compositions was generally accepted in Romantic violin music. What is noticeable in the piano texture is the principle of doubling chord structures in the right and left hand. The dance following *Prelude* in a duple meter has a lively character and is undoubtedly a stylization of Podhale dances. This is evidenced by frequent syn-copating rhythms, a frequent use of the Lydian fourth in melodic progression. The flow of music is dominated by a motoric sixteenth-note motion and, of

course, built up by an evolutionary “spinning” of the initial theme. The violin part illustrates the playing of the lead player of a highlander folk band. The continuous sound action without rests leads to an ever-increasing intensity of chromaticism and the introduction of increasingly difficult technical means (double-note figures, octaves in the high register, *arpeggio* technique which counterpoints thematic phrases of the piano). As in his earlier compositions, the “highlander” theme develops into a broad structure in section A. The contrasting section B accentuates even more the folk archetype. There are “peasant motifs” in equal quarter and eighth notes, fifth drones in the left hand of the piano which imitate the basses of a highlander folk band.



Example 6. Marceł Popławski, *Dance* from the diptych “*W górach*” (en. “*In the mountains*”), bars 152–158

The four-movement *Sonata in F-sharp minor* (28 VII 1908, Mus. 2448) has two manuscripts. One of them is incomplete and contains only two movements, I and II. The individual sections are only marked with Roman numerals. The movement I (without tempo marking) is based on the initial march motif, which is repeated nearly *ostinato* in the piano part, and complemented by compact chords. The seed-motif grows into a broad structure of the first theme. The violin part enters after a broad piano introduction and undertakes figurative counterpoint. The figurative material prevails. The second theme is a variant of the first theme, and in the development it builds a rich figurative material in a similar way as in the structure of the first theme. In the development section dominated by motivic work with the technique of sequential shifts, the composer introduces virtuoso means, including brilliant passages to the highest register. The movement II (without tempo marking) has an A B A₁ form. The short section A presents a uniform theme in terms of material, the section B develops – in a more lively rhythmic movement – a new musical thought led to an expressive climax, and in the section A₁ recurs an extended thematic material. The movement III is freely shaped with the ornamental melodic of the violin, accompanied by broad

piano chords. In Movement IV, Popławski builds a sonata form, which he treats freely, introducing numerous melodic motifs in the development section. Throughout the *Sonata in F-sharp minor*, the composer builds structures of nearly a symphonic-scale, supported by a massive texture of the piano, thus creating a typical Neo-Romantic sonata. The influence of Reger's texture of composition is apparent, as he shaped the young composer's technique during the creation of the *Sonata in F-sharp minor*

Example 7. Marceł Popławski, *Sonata in F-sharp minor*, part II, bars 80–85

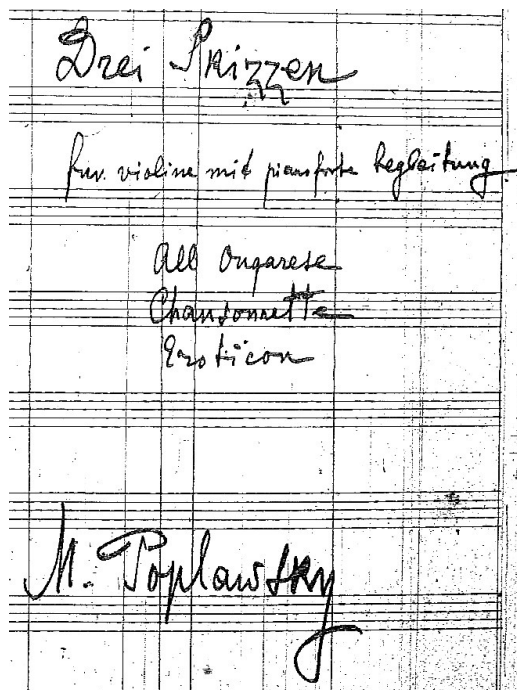
When discussing the preserved Popławski's works, reference should be made to information contained in lexicons, which provide lists of only some of them. In the list of Popławski's chamber music in the biographical note about the composer¹⁴, E. Kowalska-Zajęc mentions the *Sonata in F-major* for violin and piano, with the date 1906. She does not mention the *Sonata in F-sharp minor*. In the light of the fact that a large number of the composer's works have been destroyed, it is difficult to unequivocally verify the credibility of information provided in lexicons. This can only be done for the works whose manuscripts are available. The same biographical note provides erroneous dating of the following works: — *W górach* (en. *In the mountains*) 1904 (without genre designation); the manuscript is dated 1908;

¹⁴ E. Kowalska-Zajęc, *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945–2000*, p.155.

- *Eroticon*, 1904; the manuscript is dated 1908;
- *3 Szkice* (en. *3 Sketches*), 1904; the manuscript is dated as above (these two items are listed as separate works whereas *Eroticon* is the third piece of the triptych *Drei Skizzen* (*3 Sketches*). In the microfilms there is also a separate manuscript of this work, apart from the triptych.
- *W słońcu* (en. *In the sun*), 1910 (without genre designation); two manuscripts of this suite come from two different years: the earlier one is dated at 1912, the later one at 1940. Popławski probably rewrote this suite many years later.

Comparative analyses of lexical sources show that the author of the aforementioned biographical note reiterated information concerning the dating of some pieces after Jan Prosnak¹⁵, although she does not mention this source in the bibliography. As bibliography she cites only a sketch by Wawrzyniec Żuławski¹⁶.

September 1908 is the date of creation of the triptych (mentioned above) with the title in German *Drei Skizzen für violino mit piano forte begleitung*, which contains three miniatures: *All Ongarese*, *Chansonette*, *Eroticon*. The German title suggests that these works were closely related to the composer's studies in Leipzig. He even wrote down in the German version: M. Poplawsky.



Example 8. Marceł Popławski, fragment of the title page of the triptych *Drei Skizzen* (*3 Sketches*)

¹⁵ J. Prosnak, op. cit.

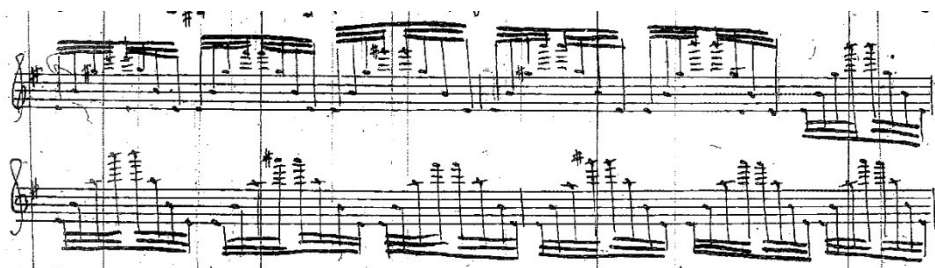
¹⁶ W. Żuławski, op. cit.

In the National Library collection, each miniature has a separate call number. *Drei Skizzen* (3 Sketches) form a set of three compositions of very different expressive category. *All Ongarese* (Mus. 2444) is a stylization of the csárdás. Popławski used there a reprise arrangement of form, which is unusual for this Hungarian dance. The introductory slow movement returns at the end of the work. According to the “csárdás convention”, the slow *lassan* highlights a winding cantilena performed on the lowest G string and a syncopating harmonic backing. It flows smoothly into the vivid part, which consists of two sections: the fast-moving one and the contrasting one with a dignified broad phrasing (following V. Monti’s model). The second piece of the triptych, *Chansonette* (Mus. 2445) is a virtuoso miniature of a grotesque and also dance-like character (the stylization of polka is perceptible). Its material is constituted by various means of violin technique, used alternately, especially fast figures in thirds, figurations with artificial string harmonics. The element emphasizing the virtuoso character is the short solo cadenza before the return of the reprise.

Example 9. Marcell Popławski, *Chansonette*, bars 25–36

The third composition with a very suggestive title *Eroticon* (Mus. 2446) in a *Lento cantabile* tempo is lyrical, favouring a wide cantilena. And the composer builds it again according to “his own post-Romantic recipe”: starting from calm melodics, he gradually creates more and more vivid phrases, while progressing towards higher violin registers. As in other cantilena pieces, the piano accompaniment is based on a constant (here syncopated) rhythmic pattern.

Another piece in the chronology of preserved manuscripts is the one-movement *Sonata in E minor for solo violin* composed in 1911 (exact date: 6 VII 1911, Kijów, Mus. 2436). This composition is undoubtedly the consequence of the composer's studies in Leipzig. It should be reminded here that Reger reactivated the Baroque sonata genre for solo violin without keyboard accompaniment at the dawn of the 20th century, referring directly to Bach's model. That was probably him who inspired his student from Poland to his compositional attempt in this form. The influence of Bach's famous *Ciaccona* from the *Partita in D minor for solo violin* is strongly apparent in the *Sonata in E minor* by Popławski. It is maintained in the form of constant variations. Their basis is made of a nine-bar theme, in the form of a single leading line accompanied by chords on strong bar parts (imitating the chords in Bach's violin fugues). The theme is followed by a cycle of 10 variations flowing smoothly one into another. The factors differentiating between different variations are technical means and the rhythmic. Popławski uses polyphonic texture, octave playing, wide spread *arpeggios*, and also high registers, making a symbiosis between the Baroque original and the elements of the violin technique of Romantic origin.



Example 10. Marceł Popławski, *Sonata in E minor for solo violin*, *arpeggio* variation, bars 119–122

It should be pointed out that this sonata is the first Polish sonata for solo violin composed at the beginning of the 20th century.

1912 is the year which brings a pastiche of the Baroque suite in Popławski's compositional portfolio, which is the *Suite "W słońcu"* (en. "*In the Sun*"). It is worth reminding that it has two manuscripts. The earlier one bears the date 4 – 27 VI 1912, Granville, Mus. 2433), the second one was written many years later, during the occupation, in 1940. The composer attached great importance to dating and writing down the place where the piece was created. This is evidenced by the earlier autograph of the suite in which, after the third movement *Sarabande*, he wrote down next to the date the annotation: "between Berlin and Cologne in the Braunschweig rail carriage" [own translation]. It can be assumed that the *Suite* was probably aimed at young violinists who were still continuing their education (it does not contain virtuoso means). This is in 1912 that the composer began his pedagogical activity. The *Suite "W słońcu"* (en. "*In the sun*") consists of four movements: *Arioso*, *Minuet*, *Sarabande*, *Bourrée*. The basic genre features of the

old-time suite are preserved here, namely the metro-rhythmic contrast between the movements and tonal unity with a switching to the parallel minor key in movement II (I, III, IV: E major, II: E minor). Movements I and III in a slow tempo draw on the two-movement baroque AA₁ form, whereas *Minuet* and *Bourrée* adopt the ABA₁ scheme. The *Bourrée* deviates the most from its historical model, and in Popławski's view it inhabits the style of the grotesque with large jumps over the strings and short articulation. The whole *Suite* contains simpler elements of instrumental technique, but retains the language of extended tonality, despite the strict general tonal plan. He makes use of chromaticism to a moderate degree. Piano accompaniment with extended chords and frequent octave progressions adds more volume to the sound.

Example 11. Marceł Popławski, *Bourrée* from the *Suite W słońcu* (en. *In the sun*), the initial bars of the violin voice

The next two pieces date from 1913. They are: *Variations "Za tobój Lizet"* and *Reverie*, both for violin and piano. The scores are annotated in Russian, so it can be assumed that they were the echo of St. Petersburg studies. The *Variations* are earlier, and bear the date 21 V 1913 (Mus. 2437). This is another virtuoso piece in Popławski's oeuvre. It opens with a recitative introduction *Andante tranquillo*, in which the theme is announced in the form of the first phrase, repeated several times in the piano part. Improvisational figurations and paraphrases emerge from there. The broad theme of the song *Za tobój Lizet*, covering 31 bars, is intoned by the violin with a polyphonic piano accompaniment. The cycle of variations which follows comprises three dance variations. Only the first variation belongs to the ornamental variation type and is developed in a heterophonic manner (the melody in the piano entwined by the violin with sixteenth-note figurations). The *Variations* II (*Tempo di saltarella*) and III (*Valse*) emphasise selected technical means (*ricochets*, *staccato* passages, chord playing). The influ-

ence which can be felt in the waltz is the one of the Viennese waltz. The variation IV with the subtitle ‘Korol wiesierilsia’ (“The King is pleased”), in a simple rhythm, highlights solely the flageolet technique while the variation V is a figurative *tarantella* with pause motifs characteristic of this dance. The theme returns at the end of the piece. Inspiration from the Romantic virtuoso variation forms is incontestable here.

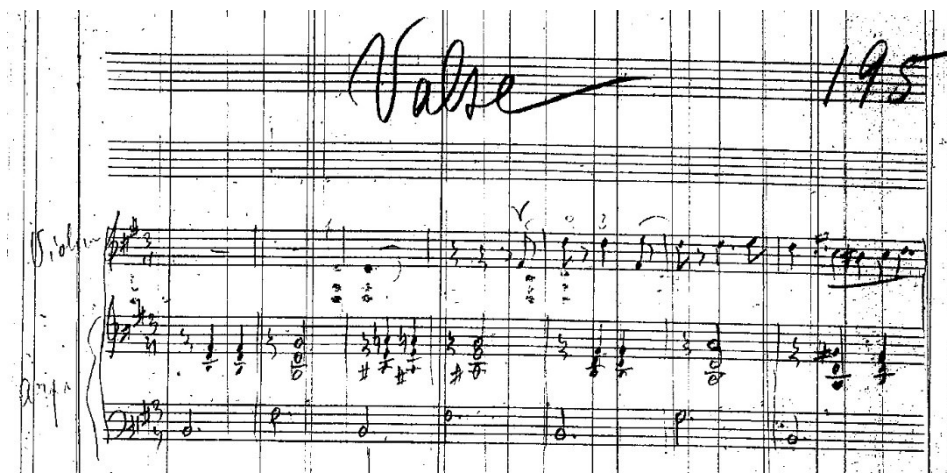
Reverie (1VIII 1913, Mus. 2450) belongs to the category of lyrical pieces. It is characterized by a more harmonically advanced sound language in comparison with the earlier pieces. From the formal point of view, it is a multi-phrase piece, containing many varieties of cantilena, with a wide use of figural ornamentation, also rich in expressive shades. In the reprise macroform, the exposition section has two thematic thoughts, and the middle section is divided into a number of smaller material-related sections. Here, Popławski uses a number of sophisticated ethereal figures against the background of chords and piano *tremolando*.

The image shows a page of handwritten musical notation for Marceł Popławski's *Reverie*, specifically bars 129-137. The score is arranged in two systems, each with a violin staff on top and a piano accompaniment on the bottom. The violin part is highly melodic and ornate, featuring many slurs, grace notes, and complex rhythmic patterns. The piano accompaniment provides a harmonic and textural foundation with chords and tremolos. Dynamic markings like 'p.' and 'pp.' are visible in the piano part.

Example 12. Marceł Popławski, *Reverie*, bars 129–137

World War I found the composer in Russia. The National Library collections contain three miniatures from that period. All of them are danceable and they were composed for the violin accompanied by a harp. The change of the accompaniment instrument may have been due to practical reasons, it is likely that the composer was in contact with the harpist at the time. Of course, this is only an

assumption. The texture of the harp part is not different from the piano part texture, so perhaps the harp was supposed to be a “replacement” for the piano. The first of these, *Valse* in B minor (12 VI 1916, Arzamos – Perovo, Mus. 2441), has an interesting binary scheme of the AB form (A in B minor, B in B major). The A section is shaped by the variation technique with two-note chords using thirds, typical of Popławski’s violin compositions while the B section introduces a new thought made of an asymmetrical arrangement of phrases, and plays the role of a reminiscence or a complementary addition. With its character, it belongs to the melancholic waltz type.



Example 13. Marceli Popławski, *Valse* for violin and harp, first bars

Menuetto in F sharp minor (18 VII 1916, Mińsk, Mus. 2439) refers to the minuet from Haydn’s time. In the composer’s works, the “Haydn minuet” merges with a strongly chromatic language and polyphonic texture. The harp constantly counterpoints the solo voice, which is developed in concise melodic phrases. The genre features of the classical minuet arranged in the ABA₁ form are blurred by this continuity of narration typical of Popławski’s technique, devoid of rests and clear phrase endings.

The manuscript of the third piece from 1916 (specifically the harp part), *Mazurka* in F minor (29 VIII 1916, Mus. 2440) was probably written by two persons. There is a considerable difference in the handwriting between the violin and the harp voices. Nor does it have the characteristic feature closing the double bar line – mentioned at the beginning of the article – present in all other pieces. The metro-rhythmic structure, abounding with dotted rhythms, emphasises the character of the heroic mazur (the term *serioso* is used). The synthesis of the reprise form with its evolutionary development and multiplication of motifs derived from the theme and the variation technique make this work not so much a mazurka as a mazur paraphrase. The middle section, consisting of three sections in spite of the new

phrases, approaches subsequently in terms of material the first movement. The harp accompaniment is made of simple chords and arpeggios. Again, the violin voice abounds in two-note chords using thirds.

Two years later, Popławski again directs his attention to the old dance. *Rigaudon* (13 IV 1918, Pieńkówka, Mus. 2429) is the only piece of his old dances that has been published (TWMP 1933, PWM 1987, 2004). The 1978 edition in the collection *Polska miniatura skrzypcowa 1870–1939* (en. *Polish Violin miniature 1870–1939*) was accompanied by a short commentary by Adam Walaciński:

Rigaudon by Marcei Popławski (1882–1948), composed in 1918, was published only in 1933 by TWMP¹⁷ in Warsaw. Through an intentional stylization, it successfully refers to the favourite form of French harpsichordists, but without special pastiche devices. There are also some echoes of M. Reger's "old style" violin pieces, under whom Popławski studied. The well-balanced form and clarity reveal the hand of presumably not a ground-breaking, but an experienced composer¹⁸.

The affinity with *galant* style is emphasized by frequent mordents, light motifs and clear texture.

In the autumn of 1918 another dance piece is created: *Polka* in B minor (26 X 1918, Pieńkówka, Mus. 2442), in which the composer follows the same path of the symbiosis of the dance idiom with constant motif work. The material basis is the motif, subjected to repeated structural and tonal transformations. In the narrative, a motoric sixteenth-note motion prevails and polka is transformed into danceable *perpetuum mobile*. The motoric sections function as modulation transitions. Harmony, after all still tonal, is strongly dissonant, no longer treated functionally. There are numerous chromatic shifts. Progress towards overcoming tonality is visible.

At the end of 1918 Popławski composes another *Etude*, this time for solo violin (29 XII 1918, Żytomierz, Mus. 2452). It is based solely on the figuration technique in variable articulation. In musical terms, it is less interesting than the 1907 etudes. Diversified and irregularly changing structures are a common feature that links this etude with its "predecessors".

In 1920 the composer again turns to the minuet. *Menuetto (ancient style)* was written in Warsaw (25 VII 1920, Mus. 2438). As for the form and the texture, it is similar to the previous minuet written four years before. However, it is more in line with the historical model, which is highlighted by the term "old style". It is a stylization which demonstrates the way in which the virtuoso violinist and Neo-Romanticist views the old court dance.

In the 1920s Popławski was in Toruń where he educated young musicians. Probably his further pedagogical experience and contacts with the music world influenced the creation – during this period – of a very ambitious piece entitled

¹⁷ The Society for Contemporary Polish Music.

¹⁸ A. Walaciński, *Noty o kompozytorach*, [in:] *Polska miniatura skrzypcowa 1870–1939*, PWM 1978, p. 72.

Caprice for violin and piano (8 II 1922, Toruń, Mus. 2454) dedicated to Irena Dubiska¹⁹. However experienced he was as an artist at that time, Popławski did not change his concept of the virtuoso piece and again created a composition in the convention of *perpetuum mobile*. *Caprice* has features characteristic of the previous compositions, but it shows a clear tendency to modernise the language in terms of deviation from major-minor tonality. The first manifestation of modernisation occurs already in the initial bars. It is a motoric-syncopying motif – the *motto* of the piano, recurring several times in subsequent sections of the piece, harmonically built on fourth and fifth structures. Although the narrative of the caprice is still dominated by chords built on thirds, they are not treated functionally. The main key in B minor, as well as further key changes announced by key signatures are only indicative, since the constantly applied advanced chromaticism goes beyond tonal thinking. In the motoric narrative, it freely operates on a twelve-note scale, and successive polymetry also appears. Following the example of some earlier pieces, the composer introduces a solo cadenza in the final section. The reprise form remains traditional.

Among the manuscripts examined there is also a short piece called *Melodia (en. Air)* (Mus. 2453), which has no dating. Its technical level suggests that it was written for pedagogical purposes.

Summary

The manuscripts of Marcelli Popławski's violin works, preserved in the collections of the National Library in Warsaw, make it possible to define the compositional style and the technique profile of the violin pieces of this forgotten composer. Dance pieces feature stylizations of dances of various origins popular in the 19th century and stylisations of dances of the past. Virtuoso pieces deserve more attention. In these pieces, the composer favoured a figure and passage technique as well as a double-note technique. Frequently used two-note chords using thirds serve as a means of evolutionary development technique in all of Popławski's works (including dance and cantilena pieces). They are used in the repetition of thematic thoughts and in bridge sections.

His compositional technique is rooted in the tradition, especially in terms of the form. He makes a symbiosis between the 19th century virtuoso style and the sound language of the turn of the 19th and 20th centuries, strongly chromatic and using broad structures with a uniform material of the course of narration derived from thematic structures. Chromaticism and chain modulation are the factors which define the form in these structures. The singular continuity in shaping the musical narration, almost completely devoid of caesuras, causes the metro-rhyth-

¹⁹ *Caprice* was published by PWM in 1946.

mic features of the originals to blur in dance pieces. The rhythmic pattern of a given dance continues at the level of a single structure and is sequentially repeated by Popławski, presented in various registers and keys. By merging the dance idiom with the Neo-Romantic type of narration in structures, he achieves a higher degree of stylization of commonly known dances. The feature which I called “permanent evolution” appears in all the pieces, of course also in the sonatas. However, the excessive repeatability of motif structures, which results from this method of shaping, leads to the lengthiness of the course of musical narration, which in turn has a negative impact on the form proportions. The fourth etude from the *Prelude. Etudes* collection which grows to over 300 bars is the most striking example.

Another feature that characterizes the compositional technique is a constantly wavy line of the melody, also in figurative passages. On the one hand, this is a typical feature of the Art Nouveau music (a winding line with a wavy shape), while on the other hand in Popławski’s compositions it results from the concept of involving all the instrument’s registers into the shaping process. The use of means of violin technique displays the principle of gradation of their difficulty as the piece develops.

The piano part is treated in a very standard way. The composer employs different types of texture, from simple accompaniment, through polyphoning counterpoint to massive vertical chords.

Out of 19 violin compositions available in the manuscript collection only 3 have been published. It can be assumed that the composer himself did not seek to popularise or perform them. Yet they are noteworthy due to their good artistic quality. They are a Neo-Romantic continuation of the virtuoso movement in Polish violin music, rooted in the compositional style of Feliks Janiewicz, Karol Lipiński, Apolinary Kątski, Henryk Wieniawski. They can certainly be interesting for performers in search of a new repertoire that has not yet been performed. To sum up, Marceł Popławski’s compositions of various genres should be regarded as the last stage of the late Romantic virtuoso movement in Polish violin literature and also as an important bridge between the widely known Henryk Wieniawski’s compositional output and the visionary violin works by Karol Szymanowski.

References

Manuscript sources

Popławski Marceł, manuscripts of violin works, collections of the National Library in Warsaw:

— *Berceuse for violin and piano*, 1906, Mus. 2447.

— *Prelude. Etudes pour violon avec accomp. Piano*, 1907, Mus. 2431.

- *Prelude and dance “W górach”* (en. “*In the mountains*”) for violin and piano, 1908, Mus. 2430.
- *La fleur fanée* for violin and piano, 1908, Mus. 2443.
- *Passage* for violin and piano, 1908, Mus. 2443.
- *Sonata in F-sharp minor* for violin and piano, 1908, Mus. 2448.
- *Drei Skizzen* for violin and piano: *All Ongarese*, 1908, Mus. 2444. *Chansonette*, 1908, Mus. 2445; *Eroticon*, 1908, Mus. 2446.
- *Sonata in E minor* for solo violin, 1911, Mus. 2436.
- *Suite “W słońcu”* (en. “*In the sun*”) for violin and piano, 1912, Mus. 2433.
- *Variations “Za toboj Lizet”* for violin and piano, 1913, Mus. 2437.
- *Reverie* for violin and piano, 1913, Mus. 2450.
- *Valse* for violin and harp, 1916, Mus. 2439.
- *Menuetto* for violin and harp, 1916, Mus. 2439.
- *Mazurka* for violin and harp, 1916, Mus. 2440.
- *Rigaudon* for violin and piano, 1918, Mus. 2429.
- *Polka* for violin and piano, 1918, Mus. 2442.
- *Etude* for solo violin, 1918, Mus. 2452.
- *Menuetto (ancient style)* for violin and piano, 1920, Mus. 2438.
- *Caprice* for violin and piano, 1922, Mus. 2454.
- *Air* for violin and piano, without date, Mus. 2453.

Printed sources

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

Encyclopaedic entries, biographical notes

- Baranowski Tomasz, *Popławski Marcei*, [in:] *Encyklopedia muzyczna PWM, Część biograficzna*, ed. E. Dziębowska, part *pe–ż*, PWM SA, Kraków 2004, pp. 157–158.
- [no author’s name], *Popławski Marcei*, [in:] *Encyklopedia muzyki*, ed. A. Chodkowski, PWN, p.714.
- Berny-Negrey Wiesława, *Sitt Hans*, [in:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, part *S–Śl*, ed. E. Dziębowska, PWM SA, Kraków 2007, p. 278.
- Kowalska-Zajac Ewa, *Popławski Marcei*, [in:] *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945–2000, leksykon*, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2001, pp. 155–156.
- Kowalska-Zajac Ewa, *Popławski Marcei*, [in:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000. II Biogramy*, ed. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005.

Prosnak Jan, *Popławski Marceli*, [in:] *Słownik muzyków polskich*, vol. 2, part M–Z, ed. J. Chomiński, PWM, Kraków 1967, p. 124.

Studies

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

Articles

W. Żuławski, *Ś.p. Marceli Popławski*, „Poradnik Muzyczny” 1948, no 5, p. 21.

Publisher’s commentaries

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

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

Maryla RENAT

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

Rękopisy utworów skrzypcowych Marceliego Popławskiego ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie

Streszczenie

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

skrzypce i fortepian, 1920; *Caprice* na skrzypce i fortepian, 1922; *Melodia* na skrzypce i fortepian, bez datowania.

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

- dorobek kompozytora obejmuje utwory różnych gatunków (taneczne, liryczne, wirtuozowskie, sonaty) i plasuje się w stylu neoromantycznym;
- technika kompozytorska wyróżnia się zasadą „permanentnej ewolucji” w kształtowaniu narracji muzycznej, z zastosowaniem intensywnej chromatyki;
- w późniejszych utworach występują tendencje do modernizacji języka dźwiękowego;
- zachowana twórczość M. Popławskiego stanowi ostatni etap późnoromantycznego nurtu wirtuozowskiego w polskiej literaturze wiolinistycznej.

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



Marcin Tadeusz ŁUKASZEWSKI

<https://orcid.org/0000-0003-1308-5923>

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie

O własnej twórczości kompozytorskiej o tematyce pasyjnej. Inspiracje, teksty, technika kompozytorska, język muzyczny

Streszczenie

Artykuł jest poświęcony własnej muzyce chóralnej i organowej o tematyce wielkopostnej. Na początku przybliżyłam motyw podjęcia przeze mnie działalności twórczej, na co m.in. miała wpływ atmosfera domu rodzinnego (ojciec, Wojciech Łukaszewski, był kompozytorem). Inspiracją do podjęcia muzyki chóralnej była natomiast dziesięcioletnia współpraca z chórem Akademii Teologii Katolickiej (obecnie UKSW) w Warszawie pod dyrekcją ks. Kazimierza Szymonika. W dalszej części artykułu przybliżyłam twórczość chóralną, wymieniam tytuły utworów, a następnie koncentruję się na utworach już *stricte* o tematyce pasyjnej i paschalnej. Przybliżyłam okoliczności ich powstania, informacje o prawykonaniach, nagraniach, wykorzystanych tekstach, a następnie przeprowadzam krótkie analizy, zwracając uwagę na najbardziej charakterystyczne cechy mojej techniki kompozytorskiej i stylistyki.

Słowa kluczowe: aklamacja, chór, faktura, Gaia, gregoriański śpiew, inspiracje, Łukaszewski, muzyka chóralna, muzyka organowa, organy, symbolika, technika kompozytorska, Wielkanoc, Wielki Post.

1. Wokół inspiracji¹

Zainteresowanie twórczością kompozytorską² zawdzięczam przede wszystkim pochodzeniu z rodziny o tradycjach muzycznych. Mój ojciec, Wojciech Łu-

¹ Artykuł powstał jako pokłosie Konferencji Naukowo-Artystycznej „W kręgu muzyki chóralnej – ARS PASCHALIS”, która odbyła się 1 kwietnia 2017 roku na Wydziale Instrumentalno-Pedagogicznym UMFC w Białymstoku. Wygłoszony referat nie był wcześniej publikowany.

² O swojej muzyce napisałam również artykuł *Wokół własnej twórczości chóralnej o tematyce religijnej: związki z tradycją i współczesnością, środki techniki kompozytorskiej, teksty, inspi-*

kaszewski (1936–1978), był kompozytorem, pedagogiem i krytykiem muzycznym. Ukończył studia kompozycji w warszawskiej PWSM w klasie prof. T. Szeligowskiego i prof. T. Paciorkiewicza oraz u N. Boulanger w Paryżu. Pełnił funkcję dyrektora Państwowej Szkoły Muzycznej I i II st.³ w Częstochowie⁴. Matka, Maria (z domu Patrzyk, ur. 1940), jest absolwentką Wydziału Wychowania Muzycznego PWSM w Warszawie⁵. Była nauczycielką przedmiotów teoretycznych (przede wszystkim kształcenia słuchu i zasad muzyki) w częstochowskiej szkole muzycznej, po śmierci ojca pełniła tam funkcję zastępcy dyrektora⁶, pracowała także w WSP w Częstochowie (obecnie Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza), później zaś w Warszawie w UKSW i w ZPSM nr 4. Kompozytorem o międzynarodowym uznaniu jest mój brat Paweł (ur. 1968), absolwent warszawskiej AMFC w klasie wiolonczeli prof. Andrzeja Wróbla i w klasie kompozycji prof. M. Borkowskiego, a obecnie prorektor UMFC. Muzyczny wymiar rodziny miał bezpośredni wpływ na moje zamiłowanie do kompozycji⁷.

Koncentrację na muzyce chóralnej i sakralnej zbudowałem natomiast dzięki dziesięcioletniej współpracy z Chórem Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie (obecnie Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego), w którym śpiewałem na zaproszenie jego dyrygenta, ks. prof. Kazimierza Szymonika w latach 1991–2000. Śpiew w chórze umożliwił mi poznanie faktury i techniki chóralnej, a także bogatego repertuaru chóralnego i wokально-instrumentalnego. Pozwoliło mi to również wysnuć wnioski, że aby dobrze napisać utwór na chór, trzeba chór poznać, a najlepiej w nim śpiewać⁸.

Inspiracją do podjęcia własnej twórczości chóralnej były śpiewane wówczas utwory, w głównej mierze kompozytorów XX wieku. Mogę tu wymienić takich twórców, jak m.in.: Karol Szymanowski, Henryk Mikołaj Górecki, Wojciech Ki-

cje – do książki pamiątkowej dedykowanej ks. prof. Kazimierzowi Szymonikowi w 75-lecie urodzin, red. M. Sławcecki, która ukazała się nakładem Wydawnictwa UMFC Chopin University Press w 2017 roku.

³ Obecnie Zespół Szkół Muzycznych im. M.J. Żebrowskiego.

⁴ Zob. M. Łukaszewski, *Wojciech Łukaszewski. Życie i twórczość*, WSP, Częstochowa 1997.

⁵ Obecnie Wydział Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca.

⁶ Dyrektorem został wówczas Adam Mroczek.

⁷ W okresie nauki w Państwowym Liceum Muzycznym w Częstochowie pozostawałem pod opieką Bolesława Ociasa (ur. 1929) – dyrygenta i kompozytora, absolwenta kompozycji w klasie prof. T. Szeligowskiego w warszawskiej PWSM. Zob. M. Łukaszewski, hasło: *Ocias Bolesław*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, pod redakcją Marka Podhajskiego, t. 2: *Biogramy*, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 683–684. W latach 2012–2016 odbyłem w UMFC w Warszawie Podyplomowe Studia Kompozycji pod kierunkiem prof. zw. dr. hab. Mariana Borkowskiego.

⁸ Oprócz Chóru ATK i Warszawskiego Zespołu Chorałowego współpracowałem również przez rok z Chórem Musica Sacra Katedry Warszawsko-Praskiej pod dyktando mojego brata, Pawła Łukaszewskiego.

lar, Andrzej Koszewski, Juliusz Łuciuk, Marek Jasiński, Stanisław Moryto, Roman Maciejewski, Marian Sawa, Józef Świder, Romuald Twardowski, John Tavener, Arvo Pärt, Francis Poulenc, Maurice Duruflé, Gabriel Faure. Istotny wpływ na moją wrażliwość muzyczną wywarł również śpiew gregoriański, czego wyraz można odnaleźć w materiale dźwiękowym niektórych moich utworów. Tę fascynację zawdzięczam nie tylko Chórowi ATK⁹, ale także współpracy z Warszawskim Zespołem Chorałowym prowadzonym przez Tadeusza Olszewskiego¹⁰.

Inspiracją do podjęcia tematyki religijnej stała się ponadto moja osobista formacja duchowa (wyniesiona z domu rodzinnego), studiowanie tekstów o zróżnicowanej duchowości, a także malarstwo o tematyce sakralnej i architektura sakralna. Zawarte w utworach motywy muzyczne powstawały jednak bez konkretnych bodźców zewnętrznych. Jeżeli wskazane powyżej bodźce odegrały jakąś rolę, to była to raczej rola drugoplanowa, rodzaj wrażeń istotnych, ale niebezpośrednich, pozostających w tle. Kiedy bowiem siadam do komponowania, nie szukam w danym momencie impulsów zewnętrznych, lecz poszukuję raczej w sobie dźwięków, które odpowiadają mojej muzycznej wyobraźni i wewnętrznej wrażliwości. Jednakże wskazane powyżej inspiracje złożyły się na uformowanie tej wrażliwości w sposób znaczący.

2. Utwory chóralne o tematyce religijnej

W moim dorobku kompozytorskim w grupie utworów chóralnych przeważają kompozycje o tematyce religijnej napisane do łacińskich tekstów liturgicznych. Przewagę mają też utwory na chór mieszany. Tematyka świecka jest reprezentowana incydentalnie. Pozostałe utwory są napisane do tekstów liturgicznych zaczerpniętych z *Liber Usualis*, Biblii, *Mszalu Rzymskiego* bądź są kompilacjami różnych tekstów, zwrotów lub słów łacińskich.

Pierwsze utwory o tej tematyce (*Agnus Dei* i *Tantum ergo*) napisałem w okresie studiów, w roku 1993. Kolejne powstawały w regularnym rocznym lub dwuletnim rytmie. Ostatnie z dzieł chóralnych o tematyce religijnej pochodzi z roku 2016. Ogółem napisałem 23 utwory na chór mieszany lub żeński *a cappella* oraz kilka kompozycji z towarzyszeniem organów lub zespołu instrumentalnego.

Wykaz moich utworów chóralnych i wokalnie-instrumentalnych o tematyce religijnej przedstawia się następująco:

⁹ Wielkie wrażenie wywarła na mnie wizyta z Chórem ATK na początku lat dziewięćdziesiątych w Solesmes we Francji – kolebce śpiewu gregoriańskiego.

¹⁰ Wśród projektów zrealizowanych z tym zespołem było m.in. tournée do Libanu i udział w festiwalu muzyki polskiej Al Bustan, szereg mszy radiowych w bazylice św. Krzyża w Warszawie oraz udział w przedstawieniu *Dialogus de Passione* w reż. K. Dejmka w Teatrze Narodowym w Warszawie.

Utwory na chór mieszany

Tre pezzi sacri I:

Agnus Dei (1993/2014)

Tantum ergo (1993/2014)

Pater noster (1995/2014) [wersja I na 2 chóry mieszane, wycofana; wersja II na chór mieszany]

Dwa motety Maryjne:

Sancta Maria (1995)

Sub tuum praesidium (1996)

Hymnus de Spiritu Sancto (1997)

Tre pezzi sacri II:

Parce Domine (1996)

De profundis (1997)

Ave Verum (1999), wyd. Roger Deam Publishing, USA [wersja I]

Dwie kolędy:

Ziemia nieszczęsna (1996), sł. Katarzyna Kozłowska-Karczmarczyk

Narodził się Jezus Chrystus (1996), sł. anonimowe

Psalm 142 (2001)

Jasnogórskie Śluby Narodu Polskiego (2002) na sopran i chór mieszany, sł. kard. S. Wyszyński

Missa pragensis „In Festo Ss. Trinitatis” (2008/2012)

Aklamacje maryjne (2013)

Pie Jesu (2013)

Ave Maria (2015)

Utwory na chór żeński

Cztery kolędy (2001):

Tryumfy króla niebieskiego

Przybieżeli do Betlejem

Do szopy, hej pasterze

Pasterze mili

Missa brevis per coro femminile a cappella (2014)

Pie Jesu (2016)

Utwory choralne z towarzyszeniem organów i innych instrumentów

In manus tuas (1996) na chór mieszany z solistami i organy

Due antifone mariani (2013/2015) na chór mieszany i organy:

1. *Salve Regina*

2. *Ave Regina caelorum*

...et benedictus fructus ventris tui Jesus... (2014/2015) na mezzosopran, chór mieszany, flet, wiolonczelę i organy

Ave Verum (1999/2014) na chór żeński i organy [wersja II]

Missa tristis na chór żeński i organy (2019)

Są to utwory należące do zróżnicowanych nurtów duchowości: maryjnej, pasyjnej i paschalnej, bożonarodzeniowej, eucharystycznej, poświęcone Duchowi Świętemu, napisane do tekstów psalmów (130, 142), antyfon na różne święta kościelne i uroczystości, do tekstów *ordinarium* i *proprium missae* (o tematyce trynitarnej), a także do słów kard. Stefana Wyszyńskiego i Katarzyny Karczmarczyk

(kolęda). Przeznaczenie tych kompozycji jest przede wszystkim koncertowe, chociaż niektóre z nich (*Parce Domine*, *Ave Verum*, *De profundis*) były również prezentowane podczas liturgii Mszy świętej. Większość z tych utworów doczekała się publicznych prezentacji, niektóre po kilkaset razy (*Parce Domine*, *De profundis*). Oba cykle mszalne czekają natomiast jeszcze na prawykonanie.

3. Utwory o tematyce pokutnej, pasyjnej i paschalnej

Dział kompozycji o tematyce pokutnej, pasyjnej i paschalnej jest skromniejszy pod względem ilościowym. Obejmuje łącznie pięć utworów, w tym trzy na chór mieszany *a cappella*, jeden na chór z towarzyszeniem organów oraz na organy solo. Są to następujące utwory pochodzące z lat: 1996, 1997 i 2013:

Parce Domine na chór mieszany *a cappella* (1996)

De profundis na chór mieszany *a cappella*

Aklamacje maryjne na chór mieszany *a cappella* (1997) (ogniwo *Regina caeli*) (2013)

In manus tuas na chór mieszany z solistami i organy (1996)

Gaia – Mater Terra na organy solo (2013)

3.1. Utwory chóralne *a cappella* i wokально-instrumentalne

O napisanie krótkiego utworu o niewysokim stopniu trudności, przeznaczonego na okres Wielkiego Postu, zwrócił się do mnie na początku 1996 roku ks. prof. dr hab. Kazimierz Szymonik, dyrygent Chóru Akademii Teologii Katolickiej (obecnie UKSW) w Warszawie. Miał to być utwór przeznaczony do wykonania podczas liturgii. W ten sposób powstało *Parce Domine*. Pierwsze wykonanie liturgiczne utworu miało miejsce podczas Mszy świętej radiowej w kościele św. Krzyża w Warszawie, w niedzielę 3 marca 1996 (Chór ATK, dyr. ks. K. Szymonik). Prawykonanie koncertowe odbyło się 2 maja 1996 w Częstochowie (kościół ewangelicko-augsburski), podczas VI Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej *Gaude Mater*, w interpretacji tego zespołu.

Parce Domine (z łac. *Przepuść, Panie, ludowi Twojemu*) jest antyfoną stosowaną w liturgii Kościoła katolickiego w okresie Wielkiego Postu. Jej tekst pochodzi ze starotestamentalnej *Księgi Joela* (2,17). Monodia gregoriańska przypisywana jest opatowi J. Marbeufowi. Jej tekst został zaczerpnięty z hymnarza św. Grzegorza Wielkiego z przełomu VI i VII wieku¹¹. Przebieg antyfony składa się z trzech zdań muzycznych odpowiadających kolejno trzem wersom tekstu: „*Parce Domine | parce populo tuo | ne in aeternum irascaris nobis*”. Charakterystyczna jest tu melodyka descendentalna dwóch pierwszych motywów, z których drugi opiera się na materiale pierwszego i jest jego rozwinięciem. Zapis antyfony ilustruje przykład 1.

¹¹ Wikipedia. *Wolna encyklopedia*, hasło *Parce Domine*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Parce_Domine [dostęp: 9.04.2017].

I
P
Arce Dómi-ne, * parce pópu-lo tu- o: ne in
æ-térnum i-rascá- ris no-bis.

Przykład 1. Antyfona *Parce Domine*, monodia gregoriańska, źródło: *Wikipedia. Wolna encyklopedia*, hasło: *Parce Domine*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Parce_Domine [dostęp: 9.04.2017].

Do tekstu *Parce Domine* skomponował utwór na chór mieszany *a cappella* m.in. Feliks Nowowiejski. Jest to wstęp do sceny z oratorium *Znalezienie św. Krzyża* op. 14. Nowowiejski wykorzystał w tym utworze antyfonę gregoriańską *Parce Domine*, którą zacytował na samym początku utworu, transponując ją od oryginalnego tonu *d* do tonacji *As-dur*, modulowanej pod koniec do *f-moll*. Przebieg utworu rozpoczyna się od dźwięku *c*, cytat pojawia się w partii sopranów. Fragment utworu, z zaznaczonym cytatem antyfony, ilustruje przykład 2.

Moderato

Cantus
p Par - ce, Do - mi - ne, par - ce po - pu - lo tu - o! mf Ne in ae - ter - num

Altos
p Par - ce, Do - mi - ne, par - ce po - pu - lo tu - o! mf Ne in ae - ter - num

Tenor
p Par - ce, Do - mi - ne, par - ce po - pu - lo tu - o! mf Ne in ae - ter - num

Bassus
p Par - ce, Do - mi - ne, par - ce po - pu - lo tu - o! mf Ne in ae - ter - num

i - ras - ca - ris no - bis

Recitativo 10
p Mi - se - re - re no - srti De - us

i - ras - ca - ris no - bis

Mi - se - re - re no - srti De - us

Przykład 2. Feliks Nowowiejski, *Parce Domine* na chór mieszany *a cappella*, fragment oratorium *Znalezienie św. Krzyża* op. 14, cytat monodii w partii sopranów

Pisząc swoje *Parce Domine*, nie znałem utworu Nowowiejskiego, mimo że zastosowany cytat monodii w partii sopranów oraz w tym samym centrum tonal-

nym (f-moll/As-dur) mógłby takie skojarzenia sugerować. Nowowiejski rozpoczyna swoje *Parce Domine in medias res*, od początku cytując antyfonę. W mojej kompozycji cytat (zob. przykład 3) pojawia się po kilku taktach akordowego dramatycznego wstępu opartego na centrach tonalnych *f* i *c* (bez tercji). Przebieg utworu opiera się na technice *nota contra notam* oraz technice polifonizowania (we fragmencie zawierającym cytat monodii). Ujęcie utworu w centrum tonalnym f-moll sugeruje symbolikę tonacji pasyjnej. Początkowy wstęp oparty jest wyłącznie na jednym słowie-kluczu: „Domine”, uosabiając wołanie pragnącego odpokutować grzesznika, po czym rozpoczyna się błagalna prośba: „Parce Domine, parce populo tuo, ne in aeternum irascaris nobis”. Powtarza się ona w utworze czterokrotnie: za pierwszym razem jako cytat antyfony w sopranach, z czterogłosowym subtelnym towarzyszeniem pozostałych głosów chóru. Następnie jeszcze trzykrotnie (już bez cytatu), z czego dwa początkowe prowadzą do potężnej kulminacji zakończonej na akordzie C-dur. Ostatnie ogniwo, oparte wciąż na tym samym tekście, zmierza do wyciszenia i uspokojenia. Opiera się na dialogach chórów męskiego i żeńskiego. Symbolicznie drugie i trzecie powtórzenie jest rozpaczliwym wołaniem o przebaczenie, ostatnie zaś jeszcze jedną, tym razem już cichą, modlitwą.

Reasumując, charakterystycznymi środkami kompozytorskimi użytymi w tym utworze są: akordy beztercjowe, centra tonalne *f* i *c*, technika cytatu (cytat gregoriańskiej antyfony *Parce Domine*), technika *nota contra notam*, technika polifonizowania, technika dialogowania grup wokalnych (głosy męskie kontra żeńskie), czterokrotne umuzyycznienie użytego tekstu, oparcie wstępu na słowie-kluczu *Domine*.

The image shows a musical score for a choral piece. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The score is in 3/4 time. The tempo is marked 'molto rit.' and the dynamic is 'f'. A red box highlights a section starting at measure 6, marked 'Lento' with a tempo of 50 bpm and a dynamic of 'p'. The lyrics are: 'Do-mi-ne! Do-mi-ne! Par-ce, Do-mi-ne, par-ce po-pu-lo'.

Przykład 3. M.T. Łukaszewski, *Parce Domine* na chór mieszany *a cappella* (1996), t. 6–10, cytat monodii

O utworze *Parce Domine* pracę licencjacką napisała Magdalena Nanowska, wówczas studentka gdańskiej Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki¹². Zaprezentowała utwór również na swoim koncercie dyplomowym¹³. *Parce* doczekało się już ponad tysiąca prezentacji przez różne zespoły wokalne oraz kilku rejestracji płytowych (Chór ATK, Chłopięco-Męski Chór Katedralny *Pueri Cantores Tarnovienses*, Chór *Medici Cantantes* we Wrocławiu).

DE PROFUNDIS

De profundis na chór mieszany *a cappella* z solowym sopranem (1995 – wersja I, wycofana; 1997 – wersja II) napisałem z myślą o Chórze Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie. Prawykonanie (Joanna Kozłowska [Łukaszewska] – sopran, Chór ATK, ks. Kazimierz Szymonik – dyrygent) odbyło się 9 marca 1997 roku w katedrze św. Michała Archanioła w Łomży.

Psalm 130 (129) *De profundis* jest w Starym Testamencie określany jako pieśń pielgrzymów o charakterze pokutnym, lamentacyjnym. Jest to modlitwa błagalna, żarliwa prośba o przebaczenie grzechów¹⁴. Psalmista wyraża nadzieję, że Bóg odpuszcza grzechy, jak pisze: „u Pana bowiem jest łaska i w obfitości u Niego odkupienie”¹⁵. W *Biblii Tysiąclecia*, w komentarzu do Psalmu 130, można ponadto przeczytać następującą uwagę: „Przebaczenie jest wolnym darem łaski Bożej [...], udzielanym tylko tym, którzy okazują wobec Boga lęk i uległość. W ten sposób, przebacząc, Bóg pomnaża grono bogobojnych, do których należy Psalmista”¹⁶. Psalm 130 znajduje zastosowanie w Kościele katolickim najczęściej w liturgii żałobnej¹⁷. Warstwa słowna Psalmu przedstawia się następująco (czcionką pogrubioną zaznaczono tekst wykorzystany w utworze):

¹² M. Nanowska, *Analiza formalna i problemy wykonawcze w pieśni „Parce Domine” Marcina Tadeusza Łukaszeńskiego*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. Marka Roślawskiego, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Wydział Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Rytmiki, Gdańsk 2011.

¹³ 31.05.2013, Gdańsk-Oliwa, parafia Matki Bożej Królowej Korony Polskiej – ojcowie cystersi, koncert dyplomowy dyrygentury chóralnej, Zespół Wokalny Studentów Wydziału Wokalno-Aktorskiego i Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Rytmiki, dyr. Magdalena Nanowska z klasy dyrygentury chóralnej prof. Marka Roślawskiego Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku.

¹⁴ *Księga Psalmów*, Psalm 130 (129), cyt. za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Biblia Tysiąclecia*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńceckich, wyd. 5, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2000, s. 790.

¹⁵ Jak wyżej.

¹⁶ Jak wyżej.

¹⁷ M.T. Łukaszewski, *Muzyka chóralna o tematyce religijnej kompozytorów warszawskich 1945–2000*, Wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2007, s. 131.

<i>Liber Usualis</i> ¹⁸	Przekład polski: <i>Biblia Tysiąclecia</i> ¹⁹
De profundis clamavi ad te, Domine: Domine, exaudi vocem meam: Fiant aures tuae intendentes, in vocem deprecationis meae. Si iniquitates observaveris, Domine: Domine, quis sustinebit? Quia apud te propitiatio est: et propter legem tuam sustinui te, Domine. Sustinuit anima mea in verbo ejus: speravit anima mea in Domino. A custodia matutina usque ad noctem: speret Israel in Domino. Quia apud Dominum misericordia: et copiosa apud eum redemptio. Et ipse redimet Israel, ex omnibus iniquitatibus ejus.	Z głębokości wołam do Ciebie, Panie, o Panie, wysłuchaj głosu mego! Nakłoń swoich uszu ku głośnemu błaganiu mojemu! Jeśli zachowasz pamięć o grzechach, Panie, Panie, któż się ostoi? Ale Ty udzielasz przebaczenia, aby Ci służono z bojaźnią. W Panu pokładam nadzieję, nadzieję żywi moja dusza, czeka na Twe słowo. Dusza moja oczekuje Pana bardziej niż strażnicy świtu. Niech Izrael wygląda Pana. U Pana bowiem jest łaska i w obfitości u Niego odkupienie. On odkupi Izraela ze wszystkich jego grzechów.

Przykład 4. Tekst Psalmu 130 (129) i jego polski przekład

O moim *De profundis* można powiedzieć, za Stanisławem Dąbkim, że jest przykładem muzyki sentencyjnej²⁰, to jest takiej, w której warstwa słowna opiera się na wybranych słowach lub fragmencie tekstu, właśnie sentencji. Taką sentencją jest użyty w utworze początkowy fragment: „De profundis clamavi ad te, Domine. Domine, exaudi vocem meam”. W cytowanym fragmencie zastosowałem tekst „orationem meam” zamiast „vocem meam”, ponieważ skorzystałem z tekstu nie samego Psalmu 130, lecz z krótkiego offertorium (werset allelujatyeczny) na XXIII niedzielę po Pięćdziesiątnicy (tekst z *Liber Usualis*)²¹. To tłumaczy zarówno zastosowanie słowa „orationem” (modlitwę), jak też sentencję – dwa pierwsze wersy. W podobny sposób do wyboru warstwy słownej podszedł kilka lat później profesor Marian Borkowski, pisząc swoje *De profundis* na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1999), wykorzystując jedynie pierwszy wers Psalmu 130.

Szereg fragmentów w *De profundis* ma wymowę symboliczną: solo sopranu symbolizuje głos psalmisty. Słowa „z głębokości” na początku kompozycji są zilustrowane przez niski rejestr, dynamikę *pianissimo* i śpiew *bocca chiusa* w głosach skrajnych (basy, alty), podczas gdy tenory śpiewają błagalne „De pro-

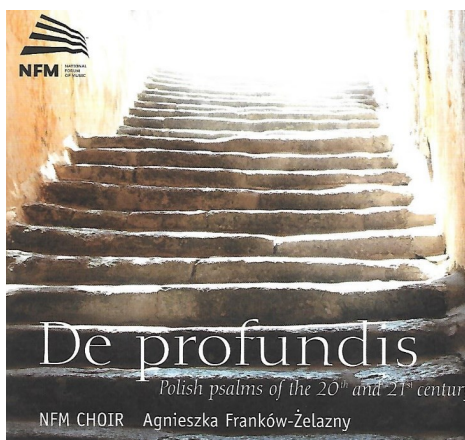
¹⁸ *Liber Usualis. Missae et officii*, Romae, Tornaci 1923, s. 183, 1135, 1146, 1178.

¹⁹ *Księga Psalmów*, Psalm 130 (129), cyt. za: *Pismo Święte...*, s. 790.

²⁰ S. Dąbek, *Duchowy aspekt De profundis Mariana Borkowskiego*, [w:] *Ekspresja formy – ekspresja treści. Marianowi Borkowskiemu w siedemdziesięciolecie urodzin*, red. A. Gronau-Osińska, AMFC, Warszawa 2004, s. 98.

²¹ *Liber Usualis...*, s. 906.

Chór ATK/UKSW dokonał wielu prezentacji *De profundis* m.in. w Mediolanie, Rouen (Normandia), Warszawie (cykl koncertowy Interpretacje Muzyki Chóralnej), Legnicy (*XIII Conversatorium Organowe*), Niepokalanowie, Kaliszu, Koszalinie. Poza Chórem ATK *De profundis* śpiewał m.in.: Chór Tibi Domine Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, dyr. ks. Mariusz Klimek; Chór Akademicki Politechniki Szczecińskiej im. prof. Jana Szyrockiego, dyr. Szymon Wyrzykowski; Chór Filharmonii Wrocławskiej, dyr. Agnieszka Franków-Żelazny; Chór Instytutu Muzykologii KUL, dyr. Jacek Piech; Chór Medici Cantantes Uniwersytetu Medycznego we Wrocławiu, dyr. Agnieszka Franków-Żelazny; Chór Młodzieżowego Forum Muzyki we Wrocławiu, dyr. Agnieszka Franków-Żelazny; Chór Polskiego Radia w Krakowie, dyr. Włodzimierz Siedlik (I wersja), dyr. Izabela Polakowska-Rybska (II wersja); Kammerchor Poco Più w Nijmegen (Holandia), dyr. Saskia Regtering; Młodzieżowy Chór Canto Zespołu Szkół Muzycznych im. Czesława Niemena we Włocławku, dyr. Marian Szczepański.



Przykład 6. Okładka płyty *De profundis – Polish Psalms of the 20th and 21st Century* z nagraniem utworu M.T. Łukaszewskiego *De profundis*, Chór Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu, Paulina Boreczko-Wilczyńska – sopran, Agnieszka Franków-Żelazny – dyrygent, Narodowe Forum Muzyki / CD Accord, Wrocław – Warszawa 2016.

IN MANUS TUAS

In manus tuas (1996) na chór mieszany z solistami i organy miał być częścią większego cyklu napisanego do tekstu tzw. *Siedmiu słów Chrystusa*, wypowiedzianych przez Niego na krzyżu przed śmiercią. Z początkowego projektu pozostał jednak tylko jeden utwór, dotychczas niewykonywany. Wykorzystałem tekst: „In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum” („Ojczy, w Twoje ręce powierzam Ducha mego”, Łk 23, 46)²².

²² *Ewangelia według św. Łukasza*, Łk 23, 46, cyt. za: *Pismo Święte...*, s. 1388.

Przez większą część czasu trwania utworu ekspozycja słowa „Pater” (Ojciec) symbolizuje błagalną modlitwę Syna w Ogrójcu, a potem na krzyżu (zob. przykład 7). Sentencję „In manus tuas” wprowadzają dopiero głosy solowe w ogniwie III (*Molto lento*, s. 6, zob. przykład 9). W tym ogniwie dołączają stopniowo organy, a uzyskana multiplikacja brzmienia (soliści, chór, organy) podkreśla ważność słów „In manus tuas”. Końcowy tekst – „Commendo Spiritum meum” – pojawia się w punkcie kulminacyjnym, w dynamice *ff*. Następnie rozpoczyna się krótki solowy, figuracyjny epizod organów, symbolizujący rozdarcie zasłony w Świątyni, zaś milczenie chóru w tym czasie symbolizuje śmierć Chrystusa (s. 8–9, zob. przykład 10).

W utworze dominują brzmienia eufoniczne, neotonalne, technika *nota contra notam* i imitacyjna (fugato w ogniwie II – *Andante*, s. 3).

The image shows a musical score for a mixed choir and organ. The score is divided into three systems. The first system shows the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the organ. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 70. The lyrics are 'Pa - ter, Pa - ter, Pa - ter, Pa - ter'. The organ part features complex textures with multiple voices and a fugato section. The second system continues the vocal and organ parts. The third system shows the vocal parts and organ, with the organ part featuring a fugato section.

Przykład 7. M.T. Łukaszewski, *In manus tuas* (1996) na chór mieszany z solistami i organy, t. 1–12

W przykładzie 7. można zaobserwować technikę polichóralną – operowanie na przemian grupami głosów męskich (lub grupy bez basów) i żeńskich. Poniżej natomiast przykład ogniwa imitacyjnego. Jest to kanon swobodny, w którym soprały i tenory wchodzą w inwersji swobodnej (kontrapunkt do tematu), basy i altów eksponują zaś tę samą linię melodyczną – temat kanonu. Można to zinterpretować również jako kanon podwójny (temat I – basy i altów, temat II – tenory i soprały) lub jako fugato podwójne. Technika polifoniczna nie jest tu bowiem ścisła. Ten odcinek, w równomiernie prowadzonych ćwierćnutach, postępujący stopniowo w górę, wraz z poszczególnymi wejściami czterech kolejnych głosów symbolizuje Drogę Krzyżową. Wyrażeniu tej idei służy również określenie tempa *Andante* – „idąc”. Trzykrotnie powtórzona półnuta na początku wejść tenorów, altów i soprałów, po nich zaś skok w dół – symbolizuje natomiast trzy upadki Chrystusa pod Krzyżem (zob. przykład 8).

Andante, poco più mosso $\text{♩} = 50$ poco a poco crescendo.

The musical score consists of three systems of staves. The first system includes a Soprano staff, an Alto staff, a Tenor staff, and a Bass staff. The organ part is written in the bottom staff. The tempo is marked 'Andante, poco più mosso' with a quarter note equal to 50 beats. The dynamics are marked 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The piece concludes with a 'f' (forte) dynamic and a 'crescendo' marking.

Przykład 8. M.T. Łukaszewski, *In manus tuas* (1996) na chór mieszany z solistami i organy, t. 25–36

$\text{♩} = 50$

Pa-ter Pa-ter Pa-ter Pa-ter

Pa-ter Pa-ter Pa-ter Pa-ter

Pa-ter Pa-ter Pa-ter Pa-ter

Pa-ter Pa-ter Pa-ter Pa-ter

$\text{♩} = 40$ molto diminuendo al niente

-ter Pa-ter (a) - (n)

-ter Pa-ter (a) - (n)

(a) (a) - (n)

(a) (a) - (n)

4 molto lento $\text{♩} =$
4 solo pp

in ma-nus tu-as

in ma-nus tu-as in ma-nus

in ma-nus tu-as ma-nus tu-as

in ma-nus tu-as in ma-nus

Przykład 9. M.T. Łukaszewski, *In manus tuas* (1996) na chór mieszany z solistami i organy, t. 67–71

molto rall.

3
4

S
ma-nus com-men-do com-men-do spi-ri-tum spi-ri-tum me-um

A
tu-as com-men-do com-men-do spi-ri-tum spi-ri-tum me-um

T
ma-nus com-men-do com-men-do spi-ri-tum spi-ri-tum me-um

B
tu-as com-men-do com-men-do spi-ri-tum spi-ri-tum me-um

ff

A tempo

Przykład 10. M.T. Łukaszewski, *In manus tuas* (1996) na chór mieszany z solistami i organy, t. 80–86

Krótkie ogniwo z tekstem „In manus tuas”, przeprowadzone przez cztery głosy solowe, można z kolei uznać za symboliczną scenę pod krzyżem: Chrystus na krzyżu, u jego stóp zaś trzy inne osoby, czyli razem z Chrystusem – cztery. Święty Jan opisał tę scenę w następujący sposób: „A obok krzyża Jezusowego stały: Matka Jego, i siostra Matki Jego – Maria żona Kleofasa i Maria Magdalena. Kiedy więc Jezus ujrzał Matkę i stojącego obok Niej ucznia, którego miłował, rzekł do Matki: «Niewiasto, oto syn Twój». Następnie rzekł do ucznia: «Oto Matka twoja». I od tej godziny uczeń wziął Ją do siebie” (J 19, 25–27)²³. W *Ewangelii według św. Marka* czytamy z kolei: „Były tam również niewiasty, które przypatrywały się z daleka, między nimi Maria Magdalena, Maria, matka Jakuba Mniejszego i Józefa, oraz Salome” (Mk 15, 40–41)²⁴. Mateusz relacjonuje: „Było tam również wiele niewiast, które przypatrywały się z daleka. Szły one za Jezusem z Galilei i usługiwały Mu. Między nimi były: Maria Magdalena, Maria, matka Jakuba i Józefa, oraz matka synów Zebedeusza” (Mt, 27, 55–56)²⁵. Łukasz zaś, nie wskazując nikogo konkretnie, stwierdza ogólnie: „Wszyscy Jego znajomi stali z daleka; a również niewiasty, które Mu towarzyszyły od Galilei, przypatrywały się temu” (Łk 23, 49)²⁶. Tak więc to miejsce w utworze można symbolicznie interpretować jako scenę pod krzyżem, jako chęć współodczuwania z Chrystusem, wsparcie towarzyszących Mu osób (zob. przykład 9).

Reasumując, przytoczona powyżej analiza symboliki jest tylko propozycją interpretacji. Tak ją postrzegam jako autor utworu, jednakże wykonawca i słuchacz nie mają obowiązku trzymania się tej interpretacji. Pod względem języka dźwiękowego i stylistyki brzmienia utwór nawiązuje do *Parce Domine* i *De profundis* – powstał w tych samych latach.

AKLAMACJE MARYJNE

Aklamacje maryjne napisałem w styczniu 2013 roku na prośbę Kamila Szafrana i Chóru Kameralnego Parafii Podwyższenia Krzyża Świętego w Koszalinie, którym utwór jest dedykowany. Dyrygent był wówczas studentem kierunku dyrygentura choralna w Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku. Wykonał ze swoim chórem jednak tylko fragmenty utworu. Napisał on również pracę magisterską²⁷ o mojej twórczości choralnej o tematyce maryjnej, w której zanalizował *Aklamacje*.

Warstwa słowna utworu opiera się na początkowych słowach (właśnie akklamacjach) trzech (z czterech) antyfon maryjnych: *Regina caeli*, *Ave Regina cae-*

²³ *Ewangelia według św. Jana*, J 19, 25–27, cyt. za: *Pismo Święte...*, s. 1420.

²⁴ *Ewangelia według św. Marka*, Mk 15, 40–41, cyt. za: *Pismo Święte...*, s. 1349.

²⁵ *Ewangelia według św. Mateusza*, Mt 27, 55–56, cyt. za: *Pismo Święte...*, s. 1325.

²⁶ *Ewangelia według św. Łukasza*, Łk 23, 49, cyt. za: *Pismo Święte...*, s. 1389.

²⁷ K. Szafran, *Kult maryjny w twórczości choralnej Marcina Tadeusza Łukaszeńskiego na przykładzie wybranych utworów*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. zw. dr. hab. Marka Rocławskiego, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Wydział Dyrygentury Choralnej, Muzyki Kościelnej, Edukacji Artystycznej, Rytmiki i Jazzu, Gdańsk 2016.

lorum, *Salve Regina*, hymnu *Ave Maris Stella* oraz kantyku *Ave Maria*. Jedno z ogniw jest oparte na fragmencie antyfony maryjnej, która znajduje zastosowanie w okresie wielkanocnym – *Regina caeli*. Modlitwę *Regina caeli* odmawia się w tym okresie zamiast modlitwy *Anioł Pański*. W każdym z pięciu ogniw utworu wykorzystałem jeden fragment tekstu – początkowej aklamacji. W kolejności przebiegu są to: (1) *Ave Maris Stella*, (2) *Ave Maria*, (3) *Regina caeli*, (4) *Ave Regina caelorum*, (5) *Salve Regina*. Utwór, mimo pięciu ogniw wyraźnie zamkniętych, jest jednak pomyślany jako jednoczęściowy, dlatego przejścia między ogniwami powinny przebiegać *attacca*, bez przerw. Nie powinno się też opuszczać poszczególnych części lub wykonywać ich w oderwaniu jako samodzielne utwory. Kulminacją całości jest końcowe *Salve Regina*.

Przebieg pierwszej części, *Ave Maris Stella*, opiera się na jednostajnym ruchu ósemkowym w głosach żeńskich, wprowadzających spokojną narrację w ostinatowych motywach, którym przeciwstawione są głosy męskie. Jednostajny ruch jest utrzymany w dwóch ogniwach części pierwszej, na przemian z nieco zmienioną (wraz ze zmianą tempa) akcją muzyczną, gdzie wyeksponowana jest linia melodyczna w partii sopranu z charakterystycznymi skokami. Druga część, *Ave Maria*, opiera się na rytmice trójkowej (metrum $\frac{9}{8}$), z charakterystycznym dialogowaniem par głosów – sopranów z tenorami i altów z basami (zob. przykład 11). Powtarzalność kilkundźwiękowego motywu przedstawionego na początku wpływa na jednostajny, minimalistyczny charakter tej części. Dialogowanie głosów ustępuje miejsca akordowym interwencjom całego zespołu w dwóch punktach kulminacyjnych. Zbliżona pod względem przebiegu i rytmiki do części drugiej jest część trzecia *Regina caeli*. Tu, podobnie jak w poprzedniej części, charakterystyczny jest ruch trójkowy. Przebieg opiera się na dialogach głosów żeńskich z męskimi (zob. przykłady 11 i 12). W czwartej części, której główny motyw jest stylizacją chorałowej antyfony *Ave Regina caelorum*, lecz nie jest jej dosłownym cytatem, charakterystyczną techniką jest dialogowanie par głosów: sopranów i tenorów z altami i basami. Część finałowa pod względem charakteru odróżnia się od wcześniejszych. Opiera się na rytmie punktowanym i homofonicznym, akordowym przebiegu. Zależało mi na uzyskaniu uroczystego charakteru, stąd przewaga dynamiki *forte*, wysokich rejestrów w partiach poszczególnych głosów, szybkich temp i wirtuozerii chóralnej.

accel. 5

43 *f* *ff*

S. A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a,

A. A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma -

T. A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a,

B. A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma -

molto rit.

46 *f* *mf*

S. A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - - a!

A. ri - - a, A - ve Ma - ri - - a!

T. A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - - a!

B. ri - - a, A - ve Ma - ri - - a!

[3] ♩ = 80 *Leggiero, ma cantabile*

49 *p*

S. Re-gi-na cae - li, Re - gi - na, Re-gi-na cae - li, Re - gi - na, Re-gi-na cae - li,

A. Re-gi-na cae - li Re - gi - na, Re-gi-na cae - li, Re - gi - na, Re-gi-na cae - li,

T. Re - gi - na, Re-gi-na cae - li, Re - gi - na, Re-gi-na cae - li, Re - gi - na

B. Re - gi - na, Re-gi-na cae - li, Re - gi - na, Re-gi-na cae - li, Re - gi - na

Copyright by Marcin Tadeusz Łukaszewski/Aklamacje maryjne, 2013. Assigned to ZAIKS, Warsaw, 2013.

6

54

mf

S. Re - gi - na, Re-gi-na cae - li, Re - gi - na Re - gi-na cae - li, Re - gi-na cae - li,

A. Re - gi - na, Re-gi-na cae - li, Re - gi - na Re - gi-na cae - li, Re - gi-na cae - li,

T. Re-gi-na cae - li, Re - gi - na, Re-gi-na cae - li, Re - gi-na cae - li, Re - gi-na cae - li,

B. Re-gi-na cae - li, Re - gi - na, Re-gi-na cae - li, Re - gi-na cae - li, Re - gi-na cae - li,

accel. *molto rit.* . . .

61

p *f*

S. Re-gi-na cae - li, Re-gi-na cae - li, Re - gi-na cae - li, Re - gi-na cae - li, Re - gi-na cae - li.

A. Re - gi - na, Re - gi - na Re - gi-na cae - li, Re - gi-na cae - li, Re - gi-na cae - li.

T. Re-gi-na cae - li, Re-gi-na cae - li, Re - gi-na cae - li, Re - gi-na cae - li, Re - gi-na cae - li.

B. Re - gi - na, Re - gi - na Re - gi-na cae - li, Re - gi-na cae - li, Re - gi-na cae - li.

a tempo

69

p

S. Re - gi - na cae - li, Re - gi - na, Re - gi - na cae - li,

A. Re - gi - na cae - li, Re - gi - na, Re - gi - na cae - li,

T. Re - gi - na Re - gi - na cae - li, Re - gi - na,

B. Re - gi - na Re - gi - na cae - li, Re - gi - na,

Copyright by Marcin Tadeusz Łukaszewski *Aklamacje maryjne*, 2013. Assigned to ZAIKS, Warsaw, 2013.

3.2. Wokół fascynacji organami – utwory organowe i ich związki z *sacrum*

Utwory organowe stanowią w moim dorobku kompozytorskim ważny dział. Organy fascynowały mnie od wczesnej młodości. Tę fascynację zawdzięczam kilkukrotnej możliwości gry na organach w archikatedrze pw. Świętej Rodziny w Częstochowie, gdzie w okresie mojej nauki w Państwowym Liceum Muzycznym organistą był znany w archidiecezji częstochowskiej muzyk – Antoni Szuniewicz (1911–1987)²⁸, pochodzący z Wilna organista, kompozytor, chórmistrz i pedagog. W katedrze został zainstalowany w latach 1947–1949 koncertowy, ponadstugłosowy (101), czteromanuałowy instrument zakładu organmistrzowskiego Biernackiego²⁹. W mojej rodzinnej parafii pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Częstochowie znajdują się z kolei trzymanuałowe organy (50-głosowe) wybudowane przez zakład organmistrzowski Stefana Truszczyńskiego z Włocławka³⁰. W tym kościele (w którym organistą był śp. Mieczysław Walczak) wielokrotnie miałem okazję grać zarówno podczas nabożeństw, jak też podczas koncertów szkoły muzycznej czy na odprawianych w tej świątyni, a organizowanych rokrocznie przez moją matkę, mszach św. za śp. pedagogów i pracowników szkoły muzycznej. Te wczesne styczności z królem instrumentów doprowadziły mnie do podjęcia decyzji o nauce gry na organach w liceum. W okresie mojej nauki (lata 1985–1991) w szkole wybudowano dwa dwumanuałowe instrumenty firmy Schuke z Poczdamu: ośmiogłosowy w sali do ćwiczeń (dawnej auli) oraz 19-głosowy w sali koncertowej. W tym czasie reaktywowano również klasę organów, którą poprowadził Adam Mroczek³¹, dyrektor szkoły, absolwent klasy organów prof. Jana Jargonia w Akademii Muzycznej w Krakowie. Wówczas podjąłem naukę gry na organach w jego klasie, którą kontynuowałem przez trzy lata³².

Możliwość poznania literatury organowej, kupowane wówczas (z wielkim trudem w okresie PRL-u) nuty i płyty skłoniły mnie z czasem do pisania utworów

²⁸ Zob. *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, dz. cyt., hasło: *Szuniewicz Antoni*, s. 991–992. O Szuniewiczzu obszerną pracę napisał ks. Robert Żwirek, (tegoż, *Religijna twórczość kompozytorska Antoniego Szuniewicza*, praca magisterska, KUL, Lublin 1999. Można o nim przeczytać także w artykule Wandy Malko – tejże, *Biografie kompozytorów częstochowskich. Antoni Szuniewicz*, „Almanach Częstochowy” 1989, nr 1. Antoniemu Szuniewiczowi poświęciłem swoje dwa artykuły popularnonaukowe. Zob. M.T. Łukaszewski, *Muzyka jest jedna*, „Niedziela” 1997, nr 10; tenże, *Antoni Szuniewicz. Mistrz klawiatury, wspaniały pedagog, kompozytor i muzyk*, „Muzyka21” 2002, nr 3.

²⁹ Więcej o instrumencie na stronie Polskiego Wirtualnego Centrum Organowego, http://www.organy.art.pl/instrumenty.php?instr_id=453, autor omówienia: Michał Markuszewski [dostęp: 9.04.2017].

³⁰ Więcej o instrumencie na stronie Polskiego Wirtualnego Centrum Organowego, http://www.organy.art.pl/instrumenty.php?instr_id=1218, autor omówienia: Bartłomiej Kopff [dostęp: 9.04.2017].

³¹ Antoni Szuniewicz, który miał objąć klasę organów po wybudowaniu pierwszego z dwóch instrumentów Schuke, zmarł w 1987 roku.

³² Z nauki na organach, które były moim instrumentem dodatkowym, musiałem zrezygnować z braku czasu i nauki gry już na dwóch instrumentach: flecie i fortepianie.

na organy. Z kilku drobnych utworów napisanych w liceum zachowałem tylko jedną miniaturę – opracowanie *Bogarodzicy*, którą po latach włączyłem do cyklu *Die Orgelstücke*. Z biegiem lat wracałem zarówno do gry organowej (towarzysząc Chórowi ATK podczas różnych koncertów i mszy świętych w kraju i za granicą), jak też do pisania na organy. Fascynacja tym instrumentem trwa u mnie do dziś, a pogłębiła ją znajomość z wybitnymi organistami: Marianem Sawą, Mariettą Kruzel-Sosnowską, Janem Bokszczaninem, Janem Mroczkiem i Leszkiem Mateuszem Goreckim.

W mojej dotychczasowej twórczości organowej znajduje się dziesięć zróżnicowanych utworów na organy, w tym kilka ujętych w cykle. Ich wykaz przedstawia się następująco:

Prolog i fuga (1992)³³

Suita na Boże Narodzenie (1999)

1. *Overture*
2. *Chorale*
3. *Trio*
4. *Fantasia*
5. *Misterioso*
6. *Scherzo*
7. *Interludium*
8. *Air*
9. *Intrada e Toccata*

Die Orgelstücke (2001/2006)

1. *Intrada* (2001/2006)
2. *Studium I* (1992/2006)
3. *Interludium I* (2001/2006)
4. *Studium II* (1992/2006)
5. *Interludium II* (2001/2006)
6. *Studium III* (1992/2006)
7. *Fanfara* (1989/2006)

24 preludia (2000)

Exegi monumentum (2006), wyd. Fundacja Pro Organo, Łomianki 2006³⁴

I am the Root... (2007)

...saw in a life... (2010)

Symfonia organowa „Mysterium lucis” (2006–2010)

- I *Lumen de lumine*
- II *Et nos sicut dies*
- III *Non sum qualis eram*
- IV *Luminis sui claritatem*
- V *Veni lumen cordium*

Gaia – Mater Terra (2013)

Pantha rhei (2014/2017)

³³ Za *Prolog i fugę* zdobyłem w 1996 roku II nagrodę (I nie przyznano) w Konkursie Kompozytorskim im. F. Nowowiejskiego w Warszawie, zorganizowanym przez Stowarzyszenie Autorów ZAiKS.

³⁴ Za *Exegi monumentum* zdobyłem w 2006 roku III nagrodę w Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim *Pro Organo 2006* w Warszawie.

Spośród wymienionych powyżej utworów kilka posiada konotacje religijne. Należy do nich w pierwszym rzędzie *Suita na Boże Narodzenie*, oparta na motywach wybranych polskich kołęd. Kilka miniatur z cyklu *Die Orgelstücke* również opiera się na motywach polskich pieśni kościelnych, w tym końcowa *Fanfara*, napisana w 1989 roku jako *Bogurodzica*. Był to mój pierwszy utwór organowy, powstały jeszcze w czasie nauki w Państwowym Liceum Muzycznym w Częstochowie³⁵. *Bogurodzica* doczekała się kilku wykonań. Materiał muzyczny opiera się na motywach średniowiecznego hymnu *Bogurodzica*. Dwa *Interludia* napisałem w 2001 roku na prośbę Piotra Rachonia jako *Dwa preludia chorałowe* oparte na motywach pieśni adwentowych *Archanioł Boży Gabryel* oraz *Spuśćcie nam na ziemskie niwy*. Do tematyki religijnej nawiązuje również *Symfonia organowa Misterium lucis* – misterium światła, której pięć kolejnych części odwołuje się, poprzez tytuł, do różnych scen z Pisma Świętego, odnoszących się do światła. Na stronie tytułowej każdej z tych części jest również zamieszczony fragment z Pisma Świętego.

GAIA – MATER TERRA

Inspiracje religijne (o proveniencji katolickiej), jak również świeckie, a ściślej religijne, lecz związane z dawnymi, pogańskimi wierzeniami, można odnaleźć w utworze *Gaia – Mater Terra* (2013). Tę kompozycję napisałem w ramach Podyplomowych Studiów Kompozycji w UMFC, które odbywałem pod kierunkiem prof. zw. dra hab. Mariana Borkowskiego w latach 2012–2016. Utwór jest poświęcony pamięci Eugeniusza Brańki (1922–2009) – organisty, chórmistrza, kompozytora i pedagoga związanego z Częstochową, organisty jasnogórskiego, założyciela i wieloletniego dyrektora festiwalu muzyki organowej i kameralnej we Władysławowie³⁶. Koncerty w tym cyklu od ponad 40 lat odbywają się w każdy czwartek w miesiącach wakacyjnych w kościele Wniebowzięcia NMP we Władysławowie. Tamże, 4 lipca 2013 roku, miało miejsce prawykonanie utworu. Grał Viktor Kisten, białoruski organista i reżyser dźwięku.

Gaia – Mater Terra była bóstwem czczonym w różnych religiach. Określano ją jako Boginię Matkę, Wielką Boginię, Wielką Macierz, Matkę Ziemię, Królową Niebios. Była utożsamiana z Ziemią, uznawana za jej patronkę, w wierzeniach wielu kultur uważano ją za główne bóstwo w panteonie, dawczynię wszelkiego życia, matkę bogów³⁷. Jest obecna w każdym okresie mitologii pod różnymi postaciami. Wyłoniła się z Chaosu, była jednym z najstarszych bóstw (*Protogenoi*), uosabiała płodność i macierzyństwo. U pradziejów, u boku swego syna, a jedno-

³⁵ Zarazem jedyny (nie licząc *Fantazji* na fortepian i orkiestrę), który zdecydowałem się pozostawić w swoim dorobku kompozytorskim z tamtych czasów.

³⁶ Zob. M.T. Łukaszewski, *Eugeniusz Brańka – organista, kompozytor, pedagog. Przyczyunki do biografii i do badań nad dziejami życia muzycznego Częstochowy*, „Musica Sacra Nova” 2009–2010, nr 3–4, s. 536–558.

³⁷ *Wikipedia. Wolna encyklopedia*, hasło: *Bogini Matka*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Bogini_Matka [dostęp: 14.04.2017].

cznie męża, Uranosa, panowała nad światem, rodząc kolejnych bogów³⁸. W wierzeniach Słowian Ziemię uważano za Wielką Matkę, Syra Zjemla, Matkę Ziemię – Panią Zielonych Równin, Opiekunkę Ludzi, Matkę karmiącą wszystko, co żywe, dbającą o dostatek³⁹.

W moim utworze można także odnaleźć inspiracje pasyjne i paschalne. Manifestują się one m.in. przez cytat sekwencji wielkanocnej *Victimae paschali laudes*, użycie figury retoryczno-muzycznej *imaginatio crucis*, a także kulminację finałową symbolizującą Zmartwychwstanie. Figurę krzyża symbolizuje już pierwszy motyw utworu, w którym od dźwięku *g* rozwija się klaster drobnointerwałowy obejmujący dźwięki *f – g – as* w partiach obu rąk, który symetrycznie powraca do początkowego *g* (zob. przykład 13). Charakterystyczne są w tym utworze układy bitonalne, nakładanie na siebie akordów o różnej proveniencji skalowej (zob. przykład 13, t. 13–14, 20–23). Drobne figuracje szesnastkowe, prowadzone raz w górę, raz w dół, symbolizują z kolei walkę dobra ze złem.

Eugeniusz Branka in memoriam

Gaia - Mater Terra
per organo

ca 9'

Marcin Tadeusz Łukaszewski
2013, rev. 2016

♩ = 60 *Molto tranquillo e pensieroso*

8' Flauti + Vox humana

Organo

Przykład 13. M.T. Łukaszewski, *Gaia – Mater Terra* na organy solo (2013), t. 1–23

³⁸ Tamże, hasło: *Gaia (mitologia)*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Gaja_\(mitologia\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Gaja_(mitologia)) [dostęp: 14.04.2017].

³⁹ Strona internetowa *Słowianie. Wiara przyrodzona*, <https://wiaraprzyrodzona.wordpress.com/2015/07/31/bogini-siemia-matka-ziemia/> [dostęp: 29.03.2017].

2

24

ff *fff*

$\text{♩} = 90$

29

mf *f*

molto accel. *A tempo*

33

mf

$\text{♩} = 60$

36

ff *fff* *pppp* *ppppp*

Quintadena

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 24-28) features a piano introduction with dynamics *ff* and *fff*. The second system (measures 29-32) has a tempo of 90 bpm and dynamics *mf* and *f*. The third system (measures 33-35) includes a tempo change from *molto accel.* to *A tempo* and a dynamic of *mf*. The fourth system (measures 36-41) has a tempo of 60 bpm and features a section labeled 'Quintadena' with dynamics *ff*, *fff*, *pppp*, and *ppppp*.

Przykład 14. M.T. Łukaszewski, *Gaia – Mater Terra* na organy solo (2013), t. 24–41

Cytat sekwencji wielkanocnej *Victimae paschali laudes* pojawia się w partii pedału (zob. przykład 15), jednorazowo. Zapowiada moment Zmartwychwstania, którego muzyczną apoteozą jest coda kompozycji – uroczysty fragment w centrum tonalnym C, grany na *tutti*.

42

mp
ppp

♩ = 80 accel. ♩ = 100 accel. ♩ = 120

49

mf

52

rit. ♩ = 90

f ff

57

Przykład 15. M.T. Łukaszewski, *Gaia – Mater Terra* na organy solo (2013), t. 42–61

W ogniu fugowanym *Gaia Mater Terra* można odnaleźć motywy muzyczne, których połączenia dźwięków tworzą figurę retoryczno-muzyczną *ima-*

ginatio crucis – wyobrażenie krzyża (zob. przykład 16). Tego rodzaju rozwiązania można spotkać powszechnie w muzyce barokowej, obok licznych innego rodzaju figur retoryczno-muzycznych. Odwołując się do tej figury, chciałem podkreślić inspirację tematyką pasyjną w tym utworze. Paschę, czyli przejście, symbolizuje zmiana faktury pomiędzy ogniwem pierwszym (fantazją) a kolejnym – odcinkiem fugowanym.

8 ♩ = 60

153

157

rit.

mp

mf

Przykład 16. M.T. Łukaszewski, *Gaia – Mater Terra* na organy solo (2013), t. 153–159

Podsumowując, w utworze *Gaia – Mater Terra* chciałem ukazać obecność wielkich tradycji religijnych: starożytnej i judeo-chrześcijańskiej, które łączą się w wielką tradycję europejskiej kultury. Pragnąłem też wyrazić wielkość i piękno Ziemi jako planety, nawiązując do stworzenia jej opisu w *Księdze Rodzaju*: „Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię. Ziemia zaś była bezładem i pustkowiem: ciemność była nad powierzchnią bezmiaru wód, a Duch Boży unosił się nad wodami. Wtedy Bóg rzekł: «Niechaj się stanie światłość!». [...] Bóg, widząc, że światłość jest dobra, oddzielił ją od ciemności. I nazwał Bóg światłość dniem, a ciemność nazwał nocą”⁴⁰. Ilustrację muzyczną tych słów można odnaleźć na dwóch pierwszych stronach *Gaia – Mater Terra* (zob. przykłady 13–14).

⁴⁰ *Księga Rodzaju*, Rdz 1, 1–5, cyt. za: *Pismo Święte...*, s. 24.

4. Technika kompozytorska, język muzyczny. Podsumowanie

Śpiew w chórze odegrał w moim życiu zawodowym i prywatnym niebagatelną rolę, wyznaczył pola zainteresowań twórczych, umożliwił pierwsze wykonania utworów chóralnych, ukształtował przekonania i wartości artystyczne.

Tekst traktuję jako pierwszoplanowy. Często korzystam z pojedynczych słów-kluczy, aklamacji lub sentencji. Przewagę mają utwory na chór mieszany *a cappella*, napisane do łacińskich tekstów liturgicznych.

Język muzyczny moich utworów chóralnych mógłbym określić jako tonalno-modalny. Faktura jest najczęściej ośmiogłosowa. Charakterystyczną cechą jest przeciwstawienie brzmienia czterogłosowego chóru męskiego – chórowi żeńskiemu. Dialogi tych dwóch grup wokalnych można odnaleźć np. w *Parce Domine* i *De profundis*. Stosuję ścisłą lub swobodną technikę polifoniczną. Specyficzna jest w moich utworach również wirtuozeria chóru.

W utworach organowych sięgam z kolei po bardziej nowatorskie rozwiązania, zazwyczaj opierając materiał dźwiękowy na ukształtowaniach pozatonalnych lub bitonalnych. W utworach chóralnych sporadycznie stosuję cytaty monodii gregoriańskiej bądź melodykę stylizowaną, modalną, wzorowaną na monodii liturgicznej. W późniejszych utworach (napisanych po 2012 roku) chętnie sięgam po układy bitonalne oraz zderzenia struktur harmoniczných o proveniencji tonalnej, lecz traktowanej w sposób afunkcyjny.

Bibliografia

Źródła

Liber Usualis. Missae et officii, Romae, Tornaci 1923.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Biblia Tysiąclecia, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńskich, wyd. 5, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2000.

Opracowania

Dąbek Stanisław, *Duchowy aspekt De profundis Mariana Borkowskiego*, [w:] *Ekspresja formy – ekspresja treści. Marianowi Borkowskiemu w siedemdziesięciolecie urodzin*, red. A. Gronau-Osińska, AMFC, Warszawa 2004, s. 97–105.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Muzyka chóralna o tematyce religijnej kompozytorów warszawskich 1945–2000*, Wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2007.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Muzyka jest jedna*, „Niedziela” 1997, nr 10, s. 18.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Wokół własnej twórczości chóralnej o tematyce religijnej: związki z tradycją i współczesnością, środki techniki kompozytor-*

skiej, teksty, inspiracje, [w:] *Et super hanc petram... Księga pamiątkowa z okazji 75-lecia urodzin Księdza Profesora Kazimierza Szymonika*, red. M. Sławecki, Chopin University Press, Warszawa 2017, s. 122–150.

Łukaszewski Marcin, *Wojciech Łukaszewski. Życie i twórczość*, WSP, Częstochowa 1997.

Łukaszewski Marcin, hasło: *Ocias Bolesław*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. M. Podhajski, t. 2: *Biogramy*, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 683–684.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Szuniewicz, Antoni*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. M. Podhajski, t. 2, *Biogramy*, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 991–992.

Artykuły

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Antoni Szuniewicz. Mistrz klawiatury, wspaniały pedagog, kompozytor i muzyk*, „Muzyka21” 2002, nr 3, s. 18–20.

Malco Wanda, *Biografie kompozytorów częstochowskich. Antoni Szuniewicz*, „Almanach Częstochowy” 1989, nr 2, s. 21–28.

Prace magisterskie, licencjackie

Nanowska Magdalena, *Analiza formalna i problemy wykonawcze w pieśni „Parce Domine” Marcina Tadeusza Łukaszewskiego*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. Marka Roślawnskiego, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Wydział Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Rytmiki, Gdańsk 2011.

Szafran Kamil, *Kult maryjny w twórczości chóralnej Marcina Tadeusza Łukaszewskiego na przykładzie wybranych utworów*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. zw. dr. hab. Marka Roślawnskiego, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Wydział Dyrygentury Chóralnej, Muzyki Kościelnej, Edukacji Artystycznej, Rytmiki i Jazzu, Gdańsk 2016.

Żwirek Robert, *Religijna twórczość kompozytorska Antoniego Szuniewicza*, praca magisterska, KUL, Lublin 1999.

Źródła internetowe

Strona internetowa *Słowianie. Wiara przyrodzona*, <https://wiaraprzyrodzona.wordpress.com/2015/07/31/bogini-siemia-matka-ziemia/> [dostęp: 29.03.2017].

Strona Polskiego Wirtualnego Centrum Organowego, <http://www.organy.art.pl> [dostęp: 9.04.2017].

Wikipedia. Wolna encyklopedia, hasło: *Parce Domine*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Parce_Domine [dostęp: 9.04.2017].

Wikipedia. Wolna encyklopedia, hasło: *Bogini Matka*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Bogini_Matka [dostęp: 14.04.2017].

Wikipedia. Wolna encyklopedia, hasło: *Gaia (mitologia)*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Gaja_\(mitologia\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Gaja_(mitologia)) [dostęp: 14.04.2017].

Marcin Tadeusz ŁUKASZEWSKI

Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw (Poland)

My own Passion compositions. Inspirations, texts, composing technique, musical language

Abstract

This article is devoted to my own Lenten choral and organ music. At first, I introduce my motives for undertaking creative activity, which include, among others, the atmosphere of my family house (my father, Wojciech Łukaszewski, was a composer). My inspiration to take up choral music was a ten-year collaboration with the choir of the Academy of Catholic Theology (currently Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw) under the management of the Reverend Kazimierz Szymonik. In the latter part of the article, I introduce my choral works, list the titles and then focus strictly on Passion and Paschal music. I present the circumstances in which those pieces were created, the details of their first performances and recordings, the texts they used and, furthermore, analyze them, paying attention to the most distinctive features of my composing technique and style.

Keywords: acclamation, choir, texture, Gaia, Gregorian chant, inspirations, Łukaszewski, choral music, organ music, organ, symbolism, composing technique, Easter, Lent.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.16>

Marcin Tadeusz ŁUKASZEWSKI

<https://orcid.org/0000-0003-1308-5923>

Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw (Poland)

My own Passion compositions. Inspirations, texts, composing technique, musical language

Translation of the article published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.15>)

Abstract

This article is devoted to my own Lenten choral and organ music. At first, I introduce my motives for undertaking creative activity, which include, among others, the atmosphere of my family house (my father, Wojciech Łukaszewski, was a composer). My inspiration to take up choral music was a ten-year collaboration with the choir of the Academy of Catholic Theology (currently Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw) under the management of the Reverend Kazimierz Szymonik. In the latter part of the article, I introduce my choral works, list the titles and then focus strictly on Passion and Paschal music. I present the circumstances in which those pieces were created, the details of their first performances and recordings, the texts they used and, furthermore, analyze them, paying attention to the most distinctive features of my composing technique and style.

Keywords: acclamation, choir, texture, Gaia, Gregorian chant, inspirations, Łukaszewski, choral music, organ music, organ, symbolism, composing technique, Easter, Lent.

1. Inspirations¹

I owe my interest in composing² predominantly to the fact that I come from a family with musical traditions. My father, Wojciech Łukaszewski (1936–1978),

¹ The article was created in the wake of the Scientific and Artistic Conference “W kręgu muzyki chóralnej – ARS PASCHALIS” [“In the circle of choral music – ARS PASCHALIS”], which took place on 1 April 2017 at the Department of Instrumental and Educational Studies of the Fryderyk Chopin University of Music in Białystok. The paper presented at the conference had not been published before.

² I also devoted the article *Wokół własnej twórczości chóralnej o tematyce religijnej: związki z tradycją i współczesnością, środki techniki kompozytorskiej, teksty, inspiracje* to my music; it

Date of submission: 20.11.2019

Review 1 sent/returned: 6.12.2019/6.12.2019

Review 2 sent/returned: 6.12.2019/8.12.2019

Date of acceptance: 14.12.2019

was a composer, teacher and music critic. He graduated in composition from the State Higher Music School in Warsaw in the class of prof. T. Szeligowski and prof. T. Paciorkiewicz as well as in the class of N. Boulanger in Paris. He served as the headmaster of the 1st and 2nd degree State Music School³ in Częstochowa⁴. My mother, Maria (nee Patrzyk, born in 1940), is a graduate of the Faculty of Musical Education at the State Higher Music School in Warsaw⁵. She taught theoretical subjects (chiefly ear training and the rules of music) at the music school in Częstochowa; after the death of my father, she served as its deputy headmaster⁶. She also worked at the Higher Teacher Education School in Częstochowa (currently The Jan Długosz University) and later in Warsaw at the Cardinal Stefan Wyszyński University and the State Music School Complex No. 4. My brother Paweł (born in 1968) is a composer of international renown, a graduate of the Fryderyk Chopin Academy of Music in Warsaw in the cello class of prof. Andrzej Wróbel and the composition class of prof. M. Borkowski, currently the pro-vice chancellor of the Fryderyk Chopin University of Music. The musical background of my family had direct influence on the development of my passion for composing⁷.

I became focused on choral and sacred music owing to a ten-year collaboration with the choir of the Academy of Catholic Theology (currently Cardinal Stefan Wyszyński University), in which I sang at the invitation of its conductor, the Rev. prof. Kazimierz Szymonik, in the years 1991–2000. Singing in the choir allowed me to understand the texture of choral music as well as its technique and discover the extensive choral and vocal-instrumental repertoire. This led me to the conclusion that in order to compose a choral piece, one has to become acquainted with the choir and, preferably, sing in one⁸.

I was inspired to undertake my own choral activity by the pieces which I sang at that time, written predominantly by the 20th century composers. I can name

was written for the commemorative book dedicated to the Rev. prof. Kazimierz Szymonik for the 75th anniversary of his birth, ed. M. Sławewski, which was published by Chopin University Press in 2017.

³ Currently M.J. Żebrowski Music School Complex.

⁴ See M. Łukaszewski, *Wojciech Łukaszewski. Życie i twórczość*, WSP, Częstochowa 1997.

⁵ Currently the Department of Choir Conducting, Music Education, Church Music, Rhythmics and Dance.

⁶ Adam Mroczek became the headmaster.

⁷ During my education at the State Secondary Music School in Częstochowa, I remained under the care of Bolesław Ocias (born in 1929) – a conductor and composer, graduate of composition in the class of prof. T. Szeligowski at the State Higher Music School in Warsaw. See M. Łukaszewski, entry: *Ocias Bolesław*, [in:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, edited by Marek Podhajski, vol. 2: *Biogramy*, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Gdańsk – Warszawa 2005, p. 683–684. In the years 2012–2016, I completed Postgraduate Studies of Composition at the Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw under the supervision of prof. zw. dr. hab. Marian Borkowski.

⁸ Apart from the choir of the Academy of Catholic Theology and the Warsaw Choral Ensemble, I also collaborated with the Musica Sacra choir of the Warsaw-Praga Cathedral conducted by my brother, Paweł Łukaszewski.

such authors as: Karol Szymanowski, Henryk Mikołaj Górecki, Wojciech Kilar, Andrzej Koszewski, Juliusz Łuciuk, Marek Jasiński, Stanisław Moryto, Roman Maciejewski, Marian Sawa, Józef Świder, Romuald Twardowski, John Tavener, Arvo Pärt, Francis Poulenc, Maurice Duruflé, Gabriel Faure. My musical sensitivity was also significantly affected by Gregorian chant, which manifests itself in the tones of some of my pieces. I owe this fascination not only to the choir of the Academy of Catholic Theology⁹, but also to the collaboration with the Warsaw Choral Ensemble led by Tadeusz Olszewski¹⁰.

Furthermore, my inspiration to explore religious themes was my personal spiritual frame of mind (which I derived from my family house) and the study of texts of varied spirituality as well as sacred art and architecture. However, the musical motifs in my pieces were created without any particular external stimuli. If the above-mentioned stimuli played any role, it was rather secondary – a kind of impressions that are significant but not direct, remaining in the background. Once I start composing, I do not seek external impulses but search for the tones that correspond to my musical imagination and internal sensitivity within myself. Nevertheless, the above-mentioned inspirations contributed to shaping this sensitivity in a substantial way.

2. Religious choral music

In the case of choral music, the majority of my composing oeuvre is comprised of religious compositions written to Latin liturgical texts. Pieces for mixed choir are also predominant. Secular themes are only incidental. The remaining pieces are written to liturgical texts taken from various Latin texts, expressions or words.

I wrote the first of such pieces (*Agnus Dei* and *Tantum ergo*) during my studies in 1993. The subsequent ones were created at a regular pace of one or two years. The last of my religious-themed choral pieces dates back to 2016. In total, I wrote 23 pieces for mixed or female choir *a cappella* and a few compositions with the accompaniment of organ or an instrumental ensemble.

The list of my religious choral and vocal-instrumental pieces is as follows:

Pieces for mixed choir:

Tre pezzi sacri I:

Agnus Dei (1993/2014)

⁹ I was greatly impressed by the visit to Solesmes in France – the cradle of Gregorian chant, which I took with the choir of the Academy of Catholic Theology at the beginning of the 1990s.

¹⁰ The projects realized with this ensemble include, among others, a tour to Lebanon and the participation in the Al Bustan festival of Polish music, a number of radio broadcasts of Masses at the Church of the Holy Cross in Warsaw and the participation in the performance of *Dialogus de Passione* directed by K. Dejmek at the National Theatre in Warsaw.

- Tantum ergo* (1993/2014)
Pater noster (1995/2014) [version I for 2 mixed choirs, withdrawn; version II for mixed choir]
Dwa motety Maryjne [*Two Marian motets*]:
Sancta Maria (1995)
Sub tuum praesidium (1996)
Hymnus de Spiritu Sancto (1997)
Tre pezzi sacri II:
Parce Domine (1996)
De profundis (1997)
Ave Verum (1999), published by Roger Dean Publishing, USA [version I]
Dwie kolędy [*Two carols*]:
Ziemia nieszczęsna (1996), lyrics by Katarzyna Kozłowska-Karczmarczyk
Narodził się Jezus Chrystus (1996), anonymous lyrics
Psalm 142 (2001)
Jasnogórskie Śluby Narodu Polskiego (2002) for soprano and mixed choir, lyrics by cardinal S. Wyszyński
Missa pragensis „In Festo Ss. Trinitatis” (2008/2012)
Aklamacje maryjne [*Marian acclamations*] (2013)
Pie Jesu (2013)
Ave Maria (2015)

Pieces for female choir:

- Cztery kolędy* [*Four carols*] (2001):
Tryumfy króla niebieskiego
Przybieżeli do Betlejem
Do szopy, hej pasterze
Pasterze mili
Missa brevis per coro femminile a cappella (2014)
Pie Jesu (2016)

Choral pieces with the accompaniment of organ and other instruments:

- In manus tuas* (1996) for mixed choir with soloists and organ
Due antifone mariani (2013/2015) for mixed choir and organ:
 1. *Salve Regina*
 2. *Ave Regina caelorum*
...et benedictus fructus ventris tui Jesus... (2014/2015) for mezzosoprano, mixed choir, flute, cello and organ
Ave Verum (1999/2014) for female choir and organ [version II]
Missa tristis for female choir and organ (2019)

These pieces belong to varied spiritual currents: Marian, Passion and Passover, Christmas, Eucharistic, devoted to the Holy Spirit, written to the lyrics of psalms (130, 142), antiphons for different church holidays and celebrations, to the texts of *ordinarium* and *proprium missae* (of Trinitarian subject matter), as well as to the lyrics by cardinal Stefan Wyszyński and Katarzyna Karczmarczyk (the carol). These compositions are primarily intended for concerts, although some of them (*Parce Domine*, *Ave Verum*, *De profundis*) were also performed

during the liturgy of the Holy Mass. The majority of these pieces were publicly presented, some of them even a few hundred times (*Parce Domine*, *De profundis*). Both Mass cycles still await their first performance.

3. Penitential, Passion and Paschal music

The branch of penitential, Passion and Paschal compositions is more modest in terms of quantity. It comprises five pieces in total, including three for mixed choir *a cappella*, one for choir with organ accompaniment and one for solo organ. The following pieces date back to 1996, 1997 and 2013:

Parce Domine for mixed choir *a cappella* (1996)

De profundis for mixed choir *a cappella*

Marian acclamations for mixed choir *a cappella* (1997) (part of *Regina caeli*) (2013)

In manus tuas for mixed choir with soloists and organ (1996)

Gaia – Mater Terra for solo organ (2013)

3.1. Choral pieces *a cappella* and vocal-instrumental pieces

At the beginning of 1996, the Rev. prof. dr hab. Kazimierz Szymonik, the conductor of the choir of the Academy of Catholic Theology, asked me to write a short and simple piece intended for Lent. It was supposed to be performed during the liturgy. Thus *Parce Domine* was created. The first liturgical performance of the piece took place during a radio broadcast of Holy Mass at the Church of the Holy Cross in Warsaw on Sunday, 3 March 1996 (Choir of the Academy of Catholic Theology, conducted by the Rev. K. Szymonik). The first concert performance took place on 2 May 1996 in Częstochowa (the Evangelical Church of the Augsburg) during the VI International Festival of Sacred Music “Gaude Mater” in the interpretation of the same ensemble.

Parce Domine (Latin for *Spare, Lord, spare your people*) is an antiphon used in the liturgy of the catholic church in the period of Lent. Its text comes from the Old Testament *Book of Joel* (2:17). The Gregorian monody is attributed to the abbot J. Marbeuf. Its text was taken from the hymnal of Saint Gregory the Great, which dates back to the turn of the 6th and 7th century¹¹. The antiphon consists of three phrases corresponding to three consecutive lines of the lyrics: “Parce Domine | parce populo tuo | ne in aeternum irascaris nobis.” The descending melodic pattern of the first two motifs, the second of which is based on the material of the first and constitutes its development, is distinctive. The notation of the antiphon is illustrated by example 1.

¹¹ Wikipedia. *Wolna encyklopedia*, entry: *Parce Domine*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Parce_Domine [access: 9.04.2017].

I
P
Arce Dómi-ne, * parce pópu-lo tu- o: ne in
æ-térnum i-rascá- ris no-bis.

Example 1. Antiphon *Parce Domine*, Gregorian monody, source: *Wikipedia. Wolna encyklopedia*, entry: *Parce Domine*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Parce_Domine [access: 9.04.2017]

A piece for mixed choir *a cappella* to the text of *Parce Domine* was composed by, among others, Feliks Nowowiejski. It is an introduction to the scene from the oratorio *Znalezienie św. Krzyża* [*Discovery of the Holy Cross*], op. 14. In this piece, Nowowiejski made use of the Gregorian antiphon *Parce Domine*, which he quoted at the very beginning, transposing it from the original *D* note to *A-flat* major, modulated towards the end to *F* minor. The piece begins with the *C* note; the quotation appears in the soprano part. A fragment of the piece with the quotation of the antiphon marked is illustrated by example 2.

Moderato

Cantus
Altus
Tenor
Bassus

Par - ce, Do - mi - ne, par - ce po - pu - lo tu - o! Ne in ae - ter - num

pp

Recitativo

10

i - ras - ca - ris no - bis. Mi - se - re - re no - srti De - us

Example 2. Feliks Nowowiejski, *Parce Domine* for mixed choir *a cappella*, a fragment of the oratorio *Znalezienie św. Krzyża*, op. 14, quotation of the monody in the soprano part

As I was writing my own *Parce Domine*, I was not familiar with Nowowiejski's piece, even though the quotation of the monody in the soprano part and the same tonal centre could suggest that. Nowowiejski begins his *Parce Domine in medias res* by quoting the antiphon. In my composition, the quotation (see example 3) appears after a few bars of a dramatic chord introduction based on the *F* and *C* tonal centres (without thirds). The progression of the piece is based on the *nota contra notam* technique and the technique of polyphonizing (in the fragment containing the quotation of the monody). The *F* minor tonal centre suggests the symbolism of Passion. The initial introduction is exclusively based on a single keyword: "Domine," representing the cries of a sinner who wishes to atone, which is followed by the plea: "Parce Domine, parce populo tuo, ne in aeternum irascaris nobis." It is repeated four times throughout the piece: first as the quotation of the antiphon in the soprano part with a four-voice subtle accompaniment of the remaining voices of the choir. It appears three more times (without the quotation); the two initial ones lead to a tremendous culmination concluded with a *C* major chord. The last section, still based on the same text, calms the piece down. It is based on the dialogues of the male and female choirs. The symbolic second and third repetition are a desperate cry for forgiveness, whereas the last is yet another, though quiet, prayer.

To summarize, the distinctive compositional measures used in this piece include: thirdless chords, *F* and *C* tonal centres, the technique of quotation (quotation of the Gregorian antiphon *Parce Domine*), the *nota contra notam* technique, the technique of polyphonizing, the technique of dialoguing the vocal groups (male voices versus female voices), setting the text to music four times, basing the introduction on the key-word *Domine*.

The image shows a musical score for a mixed choir a cappella. It consists of four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score begins with a dramatic introduction marked *f* and *molto rit.* in 3/4 time. A red box highlights a section of the score where the soprano part quotes the monody. This section is marked *p* and *Lento* with a tempo of ♩ = 50. The lyrics for this section are "Par - ce, Do - mi - ne, par - ce po - pu - lo". The other voices provide accompaniment with various dynamics like *ff* and *p*.

Example 3. M.T. Łukaszewski, *Parce Domine* for mixed choir *a cappella* (1996), vol. 6–10, quotation of the monody

The piece *Parce Domine* became the subject matter of the bachelor's thesis written by Magdalena Nanowska, who, at that time, was a student of the Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk¹². She also presented the piece at her diploma concert¹³. *Parce* saw more than a thousand performances by different vocal ensembles and several disc recordings (Academy of Catholic Theology Choir, Boy's and Men's Cathedral Choir *Pueri Cantores Tarnovienses*, *Medici Cantantes* Choir in Wrocław).

DE PROFUNDIS

De profundis for mixed choir *a cappella* with solo soprano (1995 – version I, withdrawn; 1997 – version II) was written with the choir of the Academy of Catholic Theology in mind. The first performance (Joanna Kozłowska [Łukaszevska] – soprano, Academy of Catholic Theology choir, the Rev. Kazimierz Szymonik – conductor) took place on 9 March 1997 at the Cathedral of Saint Michael the Archangel in Łomża.

Psalm 130 (129), *De profundis*, is described in the Old Testament as a pilgrim song of penitential and lamenting character. It is a beseeching prayer, a passionate plea for the forgiveness of sins¹⁴. The psalmist expresses his hope that God absolves sins; he writes: “u Pana bowiem jest łaska i w obfitości u Niego odkupienie” [“with the Lord there is steadfast love, and with him is plentiful redemption”]^{15,16}. Furthermore, the Millennium Bible contains a commentary to Psalm 130 with the following remark: “Forgiveness is the free gift of divine grace [...] granted only to those who are fearful and submissive towards God. In this way, by forgiving, God multiplies the ranks of the pious, which include the Psalmist.”¹⁷ In the Catholic church, Psalm 130 is predominantly used in funeral liturgy¹⁸. The lyrics of the Psalm are as follows (the fragment of the text used in the piece is in bold):

¹² M. Nanowska, *Analiza formalna i problemy wykonawcze w pieśni “Parce Domine” Marcina Tadeusza Łukaszevskiego*, bachelor's thesis written under the supervision of prof. Marek Rocławski, Stanisław Moniuszko Academy of Music, Faculty of Choral Conducting, Music Education and Eurhythmics, Gdańsk 2011.

¹³ 31 May 2013, Gdańsk-Oliwa, congregation of the Holy Mother of God Queen of the Polish Crown – the Cistercians, diploma concert ochoral conductorship, Vocal Ensemble of the Students of the Vocalism and Acting Faculty and the Faculty of Choral Conducting, Music Education and Eurhythmics, conducted by Magdalena Nanowska from the class of choral conducting of prof. Marek Rocławski, Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk.

¹⁴ *Księga Psalmów [Book of Psalms]*, Psalm 130 (129), as cited in: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Biblia Tysiąclecia [Millennium Bible]*, compiled by a team of Polish Biblicists on the initiative of the Tyniec Benedictines, 5th edition, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2000, p. 790.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ [Translator's note: all English passages from the Bible are taken from the English Standard Version (ESV)]

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ M.T. Łukaszevski, *Muzyka chóralna o tematyce religijnej kompozytorów warszawskich 1945–2000*, Wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2007, p. 131.

<i>Liber Usualis</i> ¹⁹	Polish translation: <i>Millennium Bible</i> ²⁰
<p>De profundis clamavi ad te, Domine: Domine, exaudi vocem meam: Fiant aures tuae intendentes, in vocem deprecationis meae. Si iniquitates observaveris, Domine: Domine, quis sustinebit? Quia apud te propitiatio est: et propter legem tuam sustinui te, Domine. Sustinuit anima mea in verbo ejus: speravit anima mea in Domino. A custodia matutina usque ad noctem: speret Israel in Domino. Quia apud Dominum misericordia: et copiosa apud eum redemptio. Et ipse redimet Israel, ex omnibus iniquitatibus ejus.</p>	<p>Z głębokości wołam do Ciebie, Panie, o Panie, wysłuchaj głosu mego! Nakłoń swoich uszu ku głośnemu błaganiu mojemu! Jeśli zachowasz pamięć o grzechach, Panie, Panie, któż się ostoi? Ale Ty udzielasz przebaczenia, aby Ci służono z bojaźnią. W Panu pokładam nadzieję, nadzieję żywi moja dusza, czeka na Twe słowo. Dusza moja oczekuje Pana bardziej niż strażnicy świtu. Niech Izrael wygląda Pana. U Pana bowiem jest łaska i w obfitości u Niego odkupienie. On odkupi Izraela ze wszystkich jego grzechów. [Out of the depths I cry to you, O Lord! O Lord, hear my voice! Let your ears be attentive to the voice of my pleas for mercy! If you, O Lord, should mark iniquities, O Lord, who could stand? But with you there is forgiveness, that you may be feared. I wait for the Lord, my soul waits, and in his word I hope; my soul waits for the Lord more than watchmen for the morning, O Israel, hope in the Lord! For with the Lord there is steadfast love, and with him is plentiful redemption. And he will redeem Israel from all his iniquities.]</p>

Example 4. Lyrics to Psalm 130 (129) and its Polish translation

My *De profundis*, according to Stanisław Dąbek, may be described as an example of dictum-based music²¹, that is one in which the lyrics are based on chosen words or a fragment of the text – a dictum. The initial fragment used in the piece: “De profundis clamavi ad te, Domine. Domine, exaudi vocem meam” is precisely

¹⁹ *Liber Usualis. Missae et officii*, Romae, Tornaci 1923, p. 183, 1135, 1146, 1178.

²⁰ *Księga Psalmów*, Psalm 130 (129), as cited in: *Pismo Święte...*, p. 790.

²¹ S. Dąbek, *Duchowy aspekt De profundis Mariana Borkowskiego*, [in:] *Ekspresja formy – ekspresja treści. Marianowi Borkowskiemu w siedemdziesięciolecie urodzin*, ed. A. Gronau-Osińska, AMFC, Warszawa 2004, p. 98.

such a dictum. In the quoted fragment, I employed the phrase “orationem meam” instead of “vocem meam” because I made use not of the lyrics to Psalm 130 itself, but to a short offertory (alleluiatic verse) for the 23rd Sunday after the Pentecost (text from *Liber Usualis*)²². This explains both the use of the word “orationem” (the prayer), as well as the dictum – two initial verses. Professor Marian Borkowski approached the choice of lyrics in a similar way a few years later, writing his *De profundis* for mixed choir and symphonic orchestra (1999) with the use of only the first verse of Psalm 130.

A number of fragments in *De profundis* have symbolic meaning: the soprano solo symbolizes the voice of the psalmist. The words “z głębokości” [“out of the depths”] at the beginning of the composition are illustrated by low register, *pianissimo* dynamics and *bocca chiusa* singing in extreme vocal ranges (basses, altos), while the tenors sing the beseeching “De profundis clamavi” (see example 5). The word “Domine” – the name of God-Lord – is always emphasized by higher register or a leap upwards. The culminations leading to an apogee symbolize, on the one hand, the majesty of God and, on the other hand, a passionate, beseeching, almost desperate cries of a sinner – a plea for forgiveness and mercy.

The distinctive elements in my *De profundis* include: the contrasts of male and female vocal groups, the dramatic and lyrical character, soprano solo, long tones, culminations. The entirety of the piece is maintained in the major–minor tonality, similarly to *Parce Domine*. Both pieces were created a year apart, hence their stylistic similarity.

The choir of the Academy of Catholic Theology gave numerous performances of *De profundis*, among others in Milan, Rouen (Normandy), Warsaw (cycle of concerts *Interpretations of Choral Music*), Legnica (*XIII Organ Conservatory*), Niepokalanów, Kalisz, Koszalin. Apart from the Academy of Catholic Theology choir, *De profundis* was sung by, among others, the Tibi Domine choir of the Theological Faculty of the Nicolaus Copernicus University in Toruń, conducted by the Rev. Mariusz Klimek; the Jan Szyrocki Academic choir of Szczecin University of Technology, conducted by Szymon Wyrzykowski; the choir of Wrocław Philharmonic conducted by Agnieszka Franków-Żelazny; the choir of the Institute of Musicology of the Catholic University of Lublin, conducted by Jacek Piech; the Medici Cantantes choir of the Medical University in Wrocław, conducted by Agnieszka Franków-Żelazny; the choir of the Music Forum of the Youth in Wrocław, conducted by Agnieszka Franków-Żelazny; the choir of Polskie Radio [Polish Radio] in Cracow, conducted by. Włodzimierz Siedlik (version I) and Izabela Polakowska-Rybska (version II); Kammerchor Poco Più in Nijmegen (the Netherlands), conducted by Saskia Regtering; the Canto Youth Choir of the Czesław Niemen Music School Complex in Włocławek, conducted by Marian Szczepański.

²² *Liber Usualis*..., p. 906.

Adagio ♩ = 50

$\frac{4}{4}$

soprani

alti *PPP bocca chiusa*
(m)

tenori *pp*
De pro - fun - dis. De pro - fun - dis. De pro - fun - dis cla - ma - vi.

bassi *PPP bocca chiusa*
(m)

5

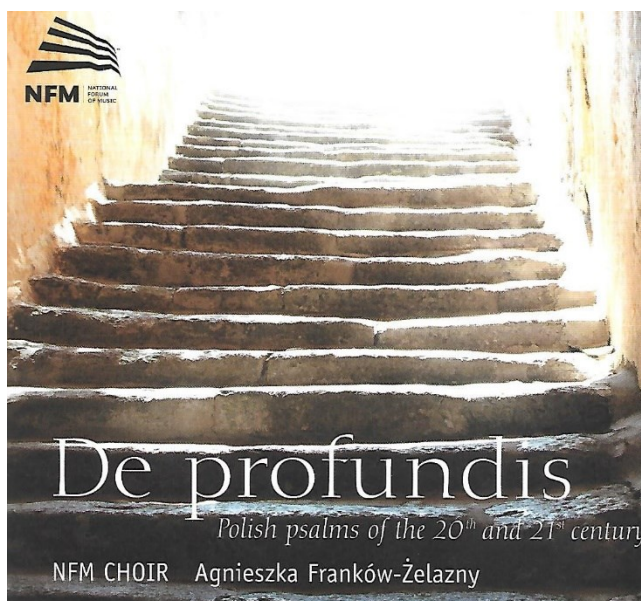
S *pp* $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$
De pro - fun - dis cla - ma - vi. De pro -

A *pp*
De pro - fun - dis cla - ma - vi. De pro -

T *bocca chiusa*
De pro - fun - dis (m) - - - -

B

Example 5. M.T. Łukaszewski, *De profundis* for mixed choir *a cappella* (1996), vol. 1–8



Example 6. The cover of the album *De profundis – Polish Psalms of the 20th and 21st Century* with a recording of M.T. Łukaszewski’s piece *De profundis*, the choir of the National Music Forum in Wrocław, Paulina Boreczko-Wilczyńska – soprano, Agnieszka Franków-Żelazny – conductor, National Music Forum / CD Accord, Wrocław – Warszawa 2016.

IN MANUS TUAS

In manus tuas (1996) for mixed choir with soloists and organ was supposed to be part of a larger cycle written to the text of the so-called *Sayings of Jesus*, uttered by Him on the cross prior to death. Only one piece remains from the initial project; it has not been performed yet. I used the text: “In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum” („Ojczy, w Twoje ręce powierzam Ducha mego” [“Father, into your hands I commit my spirit”, Luke 23:46]²³.

Throughout the majority of the piece, the exposition of the word “Pater” (Father) symbolizes the beseeching prayer of the Son in the Garden of Gethsemane, and then on the cross (see example 7). The dictum “In manus tuas” is only introduced by solo voices in the 3rd section (*Molto lento*, p. 6, see example 9). In this section, the organ is introduced gradually, and the achieved multiplication of tone (soloists, choir, organ) emphasizes the importance of the words “In manus tuas”. The final text – “Commendo Spiritum meum” – appears in the climax in the *ff* dynamics. Subsequently, a short solo episode of organ figuration begins, symbolizing the tearing of the veil in the Temple, while the silence of the choir at this time symbolizes the death of Christ (p. 8–9, see example 10).

²³ *Ewangelia według św. Łukasza* [Gospel according to Saint Luke], Lk 23:46, as cited in *Pismo Święte...*, p. 1388.

The piece is dominated by euphonic tones and neotonality, the *nota contra notam* technique and imitation (fugato in the 2nd section – *Andante*, p. 3).

3/4 Andante ♩ = 70

S
ppp Pa - ter Pa - ter Pa - ter Pa - ter

A
ppp Pa - ter Pa - ter Pa - ter Pa - ter

T
ppp Pa - ter Pa - ter Pa - ter Pa - ter

B

Pa - ter Pa - ter Pa - ter Pa - ter

Pa - ter Pa - ter Pa - ter Pa - ter

Pa - ter Pa - ter Pa - ter Pa - ter

Example 7. M.T. Łukaszewski, *In manus tuas* (1996) for mixed choir with soloists and organ, vol. 1–12

Example 7 presents the polychoral technique – the alternate use of the groups of male (or a group without the basses) and female voices. Below, on the other hand, is an example of imitation. It is a free canon, in which sopranos and tenors are introduced in free inversion (counterpoint to the theme) while basses and altos emphasize the same melodic line – the theme of the canon. This may also be interpreted as a double canon (theme I – basses and altos, theme II – tenors and

sopranos) or as a double fugato, for the polyphonic technique is not strict here. This fragment symbolizes the Way of the Cross, leading the quarter notes evenly and gradually moving upwards with the individual introductions of four subsequent voices. This idea is also expressed by the description of the tempo: *Andante* – “walking.” On the other hand, the half note, which is repeated three times at the beginning of the introductions of the tenors, altos and sopranos followed by a leap downwards, symbolizes the three falls of Christ under the Cross (see example 8).

Andante, poco più mosso $\text{♩} = 50$ poco a poco crescendo.

The musical score is written in a single system with four staves. The top two staves are for the vocal soloists (Soprano and Tenor), and the bottom two are for the organ and choir. The tempo is marked 'Andante, poco più mosso' with a quarter note equal to 50 beats (♩ = 50). The dynamics range from piano (pp) to forte (f). The lyrics 'Pa' and 'ter' are written below the notes, indicating the words 'Pater' and 'ter'.

Example 8. M.T. Łukaszewski, *In manus tuas* (1996) for mixed choir with soloists and organ, vol. 25–36

The short section with the text “In manus tuas”, led through four solo voices, may in turn be recognized as a symbolic scene under the cross: Christ on the cross and three other people at his feet, hence four people in total. Saint John described this scene in the following way: „A obok krzyża Jezusowego stały: Matka Jego, i siostra Matki Jego – Maria żona Kleofasa i Maria Magdalena. Kiedy więc Jezus ujrzał Matkę i stojącego obok Niej ucznia, którego miłował, rzekł do Matki: «Niewiasto, oto syn Twój». Następnie rzekł do ucznia: «Oto Matka twoja». I od tej godziny uczeń wziął Ją do siebie” [“standing by the cross of Jesus were his mother and his mother’s sister, Mary the wife of Clopas, and Mary Magdalene. When Jesus saw his mother and the disciple whom he loved standing nearby, he said to his mother, «Woman, behold, your son!» Then he said to the disciple, «Behold, your mother!» And from that hour the disciple took her to his own home.”] (John 19:25–27)²⁴. On the other hand, in the Gospel according to Saint Mark, we read: „Były tam również niewiasty, które przypatrywały się z daleka, między nimi Maria Magdalena, Maria, matka Jakuba Mniejszego i Józefa, oraz Salome” [“There were also women looking on from a distance, among whom were Mary Magdalene, and Mary the mother of James the younger and of Joseph and Salome”] (Mark 15:40–41)²⁵. Matthew reports: „Było tam również wiele niewiast, które przypatrywały się z daleka. Szły one za Jezusem z Galilei i usługiwały Mu. Między nimi były: Maria Magdalena, Maria, matka Jakuba i Józefa, oraz matka synów Zebedeusza” [“There were also many women there, looking on from a distance, who had followed Jesus from Galilee, ministering to him, among whom were Mary Magdalene and Mary the mother of James and Joseph and the mother of the sons of Zebedee.”] (Matthew, 27:55–56)²⁶. Lukas, in turn, without mentioning anyone in particular, states in general: „Wszyscy Jego znajomi stali z daleka; a również niewiasty, które Mu towarzyszyły od Galilei, przypatrywały się temu” [“And all his acquaintances and the women who had followed him from Galilee stood at a distance watching these things.”] (Lukas 23:49)²⁷. Therefore, this part of the piece may be symbolically interpreted as a scene under the cross, as willingness to sympathize with Christ and support the people who accompanied Him (see example 9).

²⁴ *Ewangelia według św. Jana* [*Gospel according to Saint John*], J 19:25–27, as cited in *Pismo Święte...*, p. 1420.

²⁵ *Ewangelia według św. Marka* [*Gospel according to Saint Mark*], Mk 15:40–41, as cited in *Pismo Święte...*, p. 1349.

²⁶ *Ewangelia według św. Mateusza* [*Gospel according to Saint Matthew*], Mt 27:55–56, as cited in *Pismo Święte...*, p. 1325.

²⁷ *Ewangelia według św. Łukasza* [*Gospel according to Saint Luke*], Lk 23:49, as cited in *Pismo Święte...*, p. 1389.

$\text{♩} = 50$

Pa - ter Pa - ter Pa - ter Pa - -

Pa - ter Pa - - ter Pa - -

Pa - ter Pa - ter Pa - ter Pa - -

Pa - ter Pa - - ter Pa - -

$\text{♩} = 40$ molto diminuendo al niente

- ter Pa - (a) - (n)

- ter Pa - (a) - (n)

- (a) (a) - (n)

(a) (a) - (n)

$\frac{4}{4}$ molto lento $\text{♩} =$
solo pp

in ma - nus tu - as

solopp
in ma-nus tu - as in ma - nus

solopp
in ma-nus tu - as ma - nus tu - as

solopp
in ma-nus tu - as in ma - nus

Example 9. M.T. Łukaszewski, *In manus tuas* (1996) for mixed choir with soloists and organ, vol. 67-71

The image shows a handwritten musical score for a mixed choir with soloists and organ. The score is divided into two main sections. The first section is marked "molto rall." and features a complex rhythmic pattern with triplets and quadruplets. The lyrics are: "ma-nus com-men-do com-men-do spi-ri-tum spi-ri-tum me-lu-tu-as com-men-do com-men-do spi-ri-tum spi-ri-tum me-lum". The second section is marked "A tempo" and features a simpler accompaniment. The organ part is marked "ff" and includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Example 10. M.T. Łukaszewski, *In manus tuas* (1996) for mixed choir with soloists and organ, vol. 80–86

To recapitulate, the above-mentioned analysis of symbolism is merely a proposition of interpretation. It is how I perceive it as the author of the piece, yet the performer and the listener are not obliged to adhere to this interpretation. In terms of the musical language and style, the piece alludes to *Parce Domine* and *De profundis* – it was created in the same years.

MARIAN ACCLAMATIONS

I wrote *Marian acclamations* in January 2013 at the request of Kamil Szafran and the Chamber Choir of the Church of the Exaltation of the Holy Cross in Koszalin; the piece is dedicated to them. At that time, the conductor was a student of choral conducting at the Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk. However, he only performed fragments of the piece with his choir. He also wrote his master's thesis²⁸ on my Marian choral works, in which he analyzed the *Acclamations*.

The lyrics of the piece are based on the initial words (the acclamations) of three (out of four) Marian antiphons: *Regina caeli*, *Ave Regina caelorum*, *Salve Regina*, the hymn *Ave Maris Stella* and the canticle *Ave Maria*. One of the sections is based on a fragment of a Marian antiphon used in the Easter period – *Regina caeli*. The prayer *Regina caeli* is said in place of the *Angelus* during that time. In each of the five sections of the piece, I used one fragment of the text – the initial acclamation. They appear in the following order: (1) *Ave Maris Stella*, (2) *Ave Maria*, (3) *Regina caeli*, (4) *Ave Regina caelorum*, (5) *Salve Regina*. This piece, in spite of five self-contained sections, is, however, intended as a one-movement work, hence the transitions between the parts should proceed *attacca*, without interruptions. The individual parts should not be omitted or performed as independent pieces. The culmination of the entire piece is the final *Salve Regina*.

The progression of the first movement, *Ave Maris Stella*, is based on a steady eighth-note rhythmic pattern in female voices, introducing a calm narrative in ostinato motifs, which are juxtaposed with male voices. The pattern is maintained in two sections of the first movement, alternately with a somewhat changed (with the change of tempo) musical action, in which the melodic line of the soprano part with characteristic leaps is emphasized. The second movement, *Ave Maria*, is based on triple rhythm ($\frac{3}{8}$ metre) with the distinctive dialoguing of pairs of voices – sopranos with tenors and altos with basses (see example 11). The recurrence of the motif, which consists of several tones, results in the steady and minimalistic character of this part. The dialoguing of voices gives way to chord interventions of the entire ensemble in two climaxes. The third movement, *Regina caeli*, is similar to the second in terms of its progression and rhythm. Here, just like in the previous part, the triple rhythm is distinctive. The progression is based

²⁸ K. Szafran, *Kult maryjny w twórczości chóralnej Marcina Tadeusza Łukaszeńskiego na przykładzie wybranych utworów*, master's thesis written under the supervision of prof. zw. dr hab. Marek Roślowski, Stanisław Moniuszko Academy of Music, Faculty of Choral Conducting, Church Music, Arts Education, Eurhythmics and Jazz, Gdańsk 2016.

6

54

mf

S. Re - gi - na, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li,

A. Re - gi - na, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li,

T. Re - gi - na cae - li, Re - gi - na, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li,

B. Re - gi - na cae - li, Re - gi - na, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li,

accel. *molto rit.* . . .

61

p *f*

S. Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li.

A. Re - gi - na, Re - gi - na Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li.

T. Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li.

B. Re - gi - na, Re - gi - na Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li.

a tempo

69

p

S. Re - gi - na cae - li, Re - gi - na, Re - gi - na cae - li,

A. Re - gi - na cae - li, Re - gi - na, Re - gi - na cae - li,

T. Re - gi - na Re - gi - na cae - li, Re - gi - na,

B. Re - gi - na Re - gi - na cae - li, Re - gi - na,

Copyright by Marcin Tadeusz Łukaszewski *Aklamacje maryjne*, 2013. Assigned to ZAIKS, Warsaw, 2013.

3.2. Fascination with the organ – organ pieces and their connection with *sacrum*

Organ pieces constitute an important part of my composing activity. The organ has fascinated me since early youth. I owe this fascination to several opportunities to play this instrument at the Cathedral Basilica of the Holy Family in Częstochowa, whose organist, at the time of my education at the State Music Secondary School, was Antoni Szuniewicz (1911–1987), a musician from Vilnius who was well-known in the Częstochowa archdiocese, organist, composer, choirmaster and teacher. In the years 1947–1949, a concert 101-note four-keyboard instrument created by the organ builder workshop of Biernacki was installed in the cathedral²⁹. In addition, my family parish of the Exaltation of the Holy Cross in Częstochowa houses a three-keyboard (50-note) organ created by the organ building workshop of Stefan Truszczyński from Włocławek³⁰. It was in this church (where the late Mieczysław Walczak was the organist) that I had multiple opportunities to play both during services as well as during the music school concerts and at memorial masses organized there annually by my mother for the deceased teachers and employees of the school. These early encounters with the king of instruments prompted me to start learning to play the organ at secondary school. During my education (1985–1991), two two-keyboard instruments created by the Schuke company from Potsdam were built in my school: an eight-note one in the practice room (previously the school's lecture theatre) and a nineteen-note one in the concert hall. At that time, the organ class was also re-established; it was taught by Adam Mroczek³¹, the school's headmaster and a graduate of the organ class of prof. Jan Jargóń at the Academy of Music in Cracow. I began to learn to play the organ in his class and continued to do so for three more years³².

The opportunity to acquaint myself with organ literature and the music scores and albums that I bought at the time (with great difficulty in Polish People's Republic) eventually propelled me to start writing my own pieces for the organ. Out of a few small pieces written at secondary school, I kept only a single miniature – an adaptation of *Bogardzica*, which I included in the *Die Orgelstücke* cycle years later. With time, I returned to playing the organ (accompanying the Academy of Catholic Theology choir during various concerts and masses in Poland and abroad) and writing my own organ pieces. My fascination with this instrument has lasted until the present day, and it was deepened by the acquaintance

²⁹ More about the instrument on the website of the Polish Virtual Organ Centre, http://www.organy.art.pl/instrumenty.php?instr_id=453, author: Michał Markuszewski [access: 9.04.2017].

³⁰ More about the instrument on the website of the Polish Virtual Organ Centre, http://www.organy.art.pl/instrumenty.php?instr_id=1218, author: Bartłomiej Kopff [access: 9.04.2017].

³¹ Antoni Szuniewicz, who was to teach the organ class after the first of the two Schuke instruments was built, died in 1987.

³² I had to give up on learning to play the organ, which was my additional instrument, due to the lack of time and the fact that I was learning to play two other instruments: the flute and piano.

with such outstanding organists as Marian Sawa, Marietta Kruzel-Sosnowska, Jan Bokszczanin, Jan Mroczek and Leszek Mateusz Gorecki.

My present-day organ oeuvre is comprised of ten diverse pieces, including several arranged in cycles. Their list is as follows:

Prolog i fuga [*Prologue and fugue*] (1992)³³

Suita na Boże Narodzenie [*Suite for Christmas*] (1999)

1. *Ouverture*
2. *Chorale*
3. *Trio*
4. *Fantasia*
5. *Misterioso*
6. *Scherzo*
7. *Interludium*
8. *Air*
9. *Intrada e Toccata*

Die Orgelstücke (2001/2006)

1. *Intrada* (2001/2006)
2. *Studium I* (1992/2006)
3. *Interludium I* (2001/2006)
4. *Studium II* (1992/2006)
5. *Interludium II* (2001/2006)
6. *Studium III* (1992/2006)
7. *Fanfara* (1989/2006)

24 preludia [*24 preludes*] (2000)

Exegi monumentum (2006), published by Fundacja Pro Organo, Łomianki 2006³⁴

I am the Root... (2007)

...saw in a life... (2010)

Organ symphony „Mysterium lucis” (2006–2010)

- I *Lumen de lumine*
- II *Et nos sicut dies*
- III *Non sum qualis eram*
- IV *Luminis sui claritatem*
- V *Veni lumen cordium*

Gaia – Mater Terra (2013)

Pantha rhei (2014/2017)

A few of the above-mentioned pieces have religious connotations. They predominantly include *Suita na Boże Narodzenie*, which is based on selected Polish carols. Several miniatures from the *Die Orgelstücke* cycle are also based on Polish church songs, including the final *Fanfara*, written in 1989 as *Bogurodzica*. It was my first organ piece, created as early as during my education at the State Secondary Music School in Częstochowa³⁵. *Bogurodzica* saw a few performances. The musical material is based on the medieval hymn *Bogurodzica*. The

³³ I received the 2nd prize for *Prolog i fuga* (the 1st prize was not awarded) at the F. Nowowiejski Competition for Composers in Warsaw, organized by the Polish Society of Authors and Composers ZAiKS.

³⁴ I received the 3rd prize for *Exegi monumentum* at the Polish National Competition for Composers *Pro Organo 2006* in Warsaw.

³⁵ And the only one (except for *Fantazja* for piano and orchestra) I decided to keep in my composing oeuvre of that time.

two *Interludes* were written in 2001 at Piotr Rachon's request as *Dwa preludia chorałowe* based on the Advent songs *Archanioł Boży Gabriel* and *Spuśćcie nam na ziemskie niwy*. *Symfonia organowa* [*Organ symphony*] *Misterium lucis* – the mystery of light – also alludes to religious themes; its five consecutive parts allude, through their title, to different scenes from the Bible concerned with light. Furthermore, the title page of each part contains a fragment from the Bible.

GAIA – MATER TERRA

Religious inspirations (of catholic provenance) as well as secular, or more precisely religious yet connected with old pagan beliefs, may be found in the piece *Gaia – Mater Terra* (2013). I wrote this composition as part of Postgraduate Studies of Composition at the Fryderyk Chopin University of Music, which I completed under the supervision of prof. zw. dr hab. Marian Borkowski in the years 2012–2016. This piece is devoted to the memory of Eugeniusz Brańko (1922–2009) – an organist, choirmaster, composer and teacher connected with Częstochowa, a Jasna Góra organist, the founder and long-standing director of the festival of organ and chamber music in Władysławowo³⁶. The concerts held as part of this cycle have been taking place for 40 years on every Thursday during holiday months at the Church of the Assumption of Blessed Virgin Mary in Władysławowo. It was there, on 4 July 2013, that the piece was performed for the first time. It was played by Viktor Kisten, a Belarussian organist and sound director.

Gaia – Mater Terra was a deity worshipped in different religions. She was described as the Mother Goddess, the Great Goddess, the Great Mother, Mother Earth, the Queen of the Heavens. She was equated with Earth and thought to be its patron; in the beliefs of many cultures, she was considered to be the main deity in the pantheon, giver of all life, the mother of gods³⁷. She is present in every period of mythology in different forms. She emerged from chaos and was one of the oldest deities (*Protogenoi*), personified fertility and motherhood. In the pre-history, at the side of her son and, at the same time, husband, Uranos, she ruled over the world giving birth to subsequent gods³⁸. In the beliefs of the Slavs, Earth was thought to be the Great Mother, Syra Zjemia, Mother Earth – the Lady of Green Plains, the Carer of Humans, Mother feeding all that lives and caring for the abundance of all goods³⁹.

³⁶ See M.T. Łukaszewski, *Eugeniusz Brańko – organista, kompozytor, pedagog. Przyczynki do biografii i do badań nad dziejami życia muzycznego Częstochowy*, "Musica Sacra Nova" 2009–2010, No. 3–4, p. 536–558.

³⁷ *Wikipedia*. *Wolna encyklopedia*, entry: *Bogini Matka*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Bogini_Matka [access: 14.04.2017].

³⁸ *Ibid*, entry: *Gaia (mitologia)*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Gaja_\(mitologia\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Gaja_(mitologia)) [access: 14.04.2017].

³⁹ Website *Słowianie. Wiara przyrodzona*, <https://wiaraprzyrodzona.wordpress.com/2015/07/31/bogini-siemia-matka-ziemia/> [access: 29.03.2017].

Passion and Paschal inspirations may also be found in the piece. They manifest themselves in the form of, among others, the quotation from the Easter sequence *Victimae paschali laudes*, the use of the rhetorical and musical figure *imaginatio crucis* and a final culmination symbolizing the Resurrection. The figure of the cross is symbolized by the very first motif of the piece, in which the *G* note begins a small-interval cluster comprising the notes *F – G – A-flat* in the parts of both hands, which symmetrically returns to the initial *G* (see example 13). The bitonal systems and the overlapping chords of different scale are characteristic of this piece (see example 13, vol. 13–14, 20–23). On the other hand, small sixteenth-note figurations which rise and fall symbolize the battle of good and evil.

Eugeniusz Brańka in memoriam

ca 9'

Γαῖα - Mater Terra

per organo

Marcin Tadeusz Łukaszewski
2013, rev. 2016

♩ = 60 *Molto tranquillo e pensieroso*

8' Flauti + Vox humana

Organo

Example 13. M.T. Łukaszewski, *Gaia – Mater Terra* for solo organ (2013), vol. 1–23

2

24

ff *fff*

$\text{♩} = 90$

29

mf *f*

molto accel. *A tempo*

33

mf

$\text{♩} = 60$

36

ff *fff* *ppp* *ppppp*

Quintadena

Example 14. M.T. Łukaszewski, *Gaia – Mater Terra* for solo organ (2013), vol. 24–41

The quotation of the Easter sequence *Victimae paschali laudes* appears once in the part of the pedal (see example 15). It heralds the moment of the Resurrection; the coda of the composition is its musical apotheosis – a solemn fragment in the C tonal centre played in *tutti*.

42

mp
ppp

49 $\text{♩} = 80$ accel. $\text{♩} = 100$ accel. $\text{♩} = 120$

mf

52 rit. $\text{♩} = 90$

f
ff

57

Example 15. M.T. Łukaszewski, *Gaia – Mater Terra* for solo organ (2013), vol. 42–61

In the fugal section of *Gaia Mater Terra*, one can find musical motifs whose combinations create the musical and rhetorical figure *imaginatio crucis* – the image of the cross (see example 16). This kind of solution is common in Baroque music in addition to numerous different rhetorical and musical figures. By referring to this figure, I wanted to emphasize my inspiration with Passion-related themes in this piece. Pascha, that is passage, is symbolized by the change of texture between the first section (fantasy) and the next one – the fugal segment.

8 $\text{♩} = 60$

153

157

rit.

mf

Example 16. M.T. Łukaszewski, *Gaia – Mater Terra* for solo organ (2013), vol. 153–159

To summarize, in the piece *Gaia – Mater Terra*, I wanted to depict the presence of two great religious traditions: the ancient one and Judeo-Christian, which unite to create the great tradition of European culture. I also wish to express the greatness and beauty of Earth as a planet, referring to the description of its creation in the *Book of Genesis*: “Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię. Ziemia zaś była bezładem i pustkowiem: ciemność była nad powierzchnią bezmiaru wód, a Duch Boży unosił się nad wodami. Wtedy Bóg rzekł: «Niechaj się stanie światłość!». [...] Bóg, widząc, że światłość jest dobra, oddzielił ją od ciemności. I nazwał Bóg światłość dniem, a ciemność nazwał nocą” [“In the beginning, God created the heavens and the earth. The earth was without form and void, and darkness was over the face of the deep. And the Spirit of God was hovering over the face of the waters. And God said, «Let there be light» [...] And God saw the light was good. And God separated the light from the darkness. God called the light

Day, and the darkness he called Night.”⁴⁰ The musical illustration of these words may be found in the first two pages of *Gaia – Mater Terra* (see examples 13–14).

4. Composing technique, musical language. Summary

Singing in a choir played a considerable role in my professional and private life; it developed my artistic interests, enabled me to perform my first choral pieces and shaped my convictions and artistic values.

I treat the text as a priority. I often use single keywords, acclamations or dicta. Pieces for mixed choir *a cappella* written to Latin liturgical texts are predominant.

The musical language of my choral pieces could be described as tonal and modal. The texture is mostly eight-voice. The juxtaposition of the sound of a four-voice male choir with a female choir is their distinctive feature. The dialogues of these two vocal groups may be found in, for example, *Parce Domine* and *De profundis*. I use a strict or free polyphonic technique. The virtuosity of the choir is also unique in my pieces.

On the other hand, in organ pieces, I make use of more innovative solutions, usually basing their sound material on extra-tonality or bitonality. In choral pieces, I occasionally use quotations from Gregorian monodies or stylized and modal melodic patterns modelled on liturgical monody. In later pieces (written after 2012), I eagerly reach for bitonal systems and collisions of harmonic structures of tonal provenance, yet treated in an afunctional manner.

References

Sources

Liber Usualis. Missae et officii, Romae, Tornaci 1923.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Biblia Tysiąclecia, compiled by a team of Polish Biblicists on the initiative of the Tyniec Benedictines, 5th edition, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2000.

Compilations

Dąbek Stanisław, *Duchowy aspekt De profundis Mariana Borkowskiego*, [in:] *Ekspresja formy – ekspresja treści. Marianowi Borkowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, ed. A. Gronau-Osińska, AMFC, Warszawa 2004, p. 97–105.

⁴⁰ *Księga Rodzaju [Book of Genesis]*, Chapter 1, 1–5, as cited in: *Pismo Święte...*, p. 24.

- Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Muzyka chóralna o tematyce religijnej kompozytorów warszawskich 1945–2000*, Wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2007.
- Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Muzyka jest jedna*, „Niedziela” 1997, No. 10, p. 18.
- Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Wokół własnej twórczości chóralnej o tematyce religijnej: związki z tradycją i współczesnością, środki techniki kompozytorskiej, teksty, inspiracje*, [in:] *Et super hanc petram... Księga pamiątkowa z okazji 75-lecia urodzin Księdza Profesora Kazimierza Szymonika*, ed. M. Sławecki, Chopin University Press, Warszawa 2017, p. 122–150.
- Łukaszewski Marcin, *Wojciech Łukaszewski. Życie i twórczość*, WSP, Częstochowa 1997.
- Łukaszewski Marcin, entry: *Ocias Bolesław*, [in:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, ed. M. Podhajski, vol. 2: *Biogramy*, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Gdańsk – Warszawa 2005, p. 683–684.

Articles

- Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Antoni Szuniewicz. Mistrz klawiatury, wspaniały pedagog, kompozytor i muzyk*, „Muzyka21” 2002, No. 3, p. 18–20.
- Malko Wanda, *Biografie kompozytorów częstochowskich. Antoni Szuniewicz*, „Almanach Częstochowy” 1989, No. 2, p. 21–28.

Master’s and bachelor’s theses

- Nanowska Magdalena, *Analiza formalna i problemy wykonawcze w pieśni „Parce Domine” Marcina Tadeusza Łukaszewskiego*, bachelor’s thesis written under the supervision of prof. Marek Rocławski, Stanisław Moniuszko Academy of Music, Faculty of Choral Conducting, Music Education and Eurhythmics, Gdańsk 2011.
- Szafran Kamil, *Kult maryjny w twórczości chóralnej Marcina Tadeusza Łukaszewskiego na przykładzie wybranych utworów*, master’s thesis written under the supervision of prof. zw. dr hab. Marek Rocławski, Stanisław Moniuszko Academy of Music, Faculty of Choral Conducting, Church Music, Arts Education, Eurhythmics and Jazz, Gdańsk 2016.
- Żwirek Robert, *Religijna twórczość kompozytorska Antoniego Szuniewicza*, master’s thesis, the John Paul II Catholic University of Lublin, Lublin 1999.

Internet sources

- Website *Słowianie. Wiara przyrodzona*, <https://wiaraprzyrodzona.wordpress.com/2015/07/31/bogini-siemia-matka-ziemia/> [access: 29.03.2017].
- Website of the Polish Virtual Organ Centre, <http://www.organy.art.pl> [access: 9.04.2017].

Wikipedia. Wolna encyklopedia, entry: *Parce Domine*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Parce_Domine [access: 9.04.2017].

Wikipedia. Wolna encyklopedia, entry: *Bogini Matka*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Bogini_Matka [access z 14.04.2017].

Wikipedia. Wolna encyklopedia, entry: *Gaia (mitologia)*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Gaja_\(mitologia\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Gaja_(mitologia)) [access: 14.04.2017].

Marcin Tadeusz ŁUKASZEWSKI

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie

O własnej twórczości kompozytorskiej o tematyce pasyjnej. Inspiracje, teksty, technika kompozytorska, język muzyczny

Streszczenie

Artykuł jest poświęcony własnej muzyce chóralnej i organowej o tematyce wielkopostnej. Na początku przybliżam motyw podjęcia przeze mnie działalności twórczej, na co m.in. miała wpływ atmosfera domu rodzinnego (ojciec, Wojciech Łukaszewski, był kompozytorem). Inspiracją do podjęcia muzyki chóralnej była natomiast dziesięcioletnia współpraca z chórem Akademii Teologii Katolickiej (obecnie UKSW) w Warszawie pod dyrekcją ks. Kazimierza Szymonika. W dalszej części artykułu przybliżam twórczość chóralną, wymieniam tytuły utworów, a następnie koncentruję się na utworach już *stricte* o tematyce pasyjnej i paschalnej. Przybliżam okoliczności ich powstania, informacje o prawykonaniach, nagraniach, wykorzystanych tekstach, a następnie przeprowadzam krótkie analizy, zwracając uwagę na najbardziej charakterystyczne cechy mojej techniki kompozytorskiej i stylistyki.

Słowa kluczowe: aklamacja, chór, faktura, Gaia, gregoriański śpiew, inspiracje, Łukaszewski, muzyka chóralna, muzyka organowa, organy, symbolika, technika kompozytorska, Wielkanoc, Wielki Post.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.17>

Elżbieta ROSIŃSKA

<https://orcid.org/0000-0002-8440-7099>

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

Giovanni Gagliardi – wirtuoz i wizjoner akordeonu

Streszczenie

Giovanni Gagliardi (1882–1964), włoski kompozytor i akordeonista, to postać obecnie zapomniana. Już w 1911 roku postulował – w wydanym w Paryżu *Manualetto del fisarmonicista* – zmiany w budowie akordeonu mające na celu ulepszenie techniczne tego instrumentu. Zaproponowana modernizacja akordeonu przyczyniła się do rozwoju akordeonowego repertuaru, o nowych możliwościach brzmieniowych i nowej estetyce. Życie artysty, który swoją karierę rozpoczął jako wędrowny grajak, a doszedł do pozycji cieszącego się uznaniem paryskiej bohemy wirtuoza, zmieniło diametralnie przystąpienie Włoch do I wojny światowej w roku 1915. Odmowa służby wojskowej, a po zakończeniu wojny także publicznych koncertów, oraz 3,5-letnie internowanie w czasie II wojny światowej – przedstawiają Gagliardiego jako człowieka zaangażowanego nie tylko w sprawy muzyczne, ale i publiczne. Do końca życia muzykował w domowym zaciszu, a w korespondencji z akordeonistami oraz w wywiadach prasowych propagował instrument z manuałem melodycznym. Giovanni Gagliardi wyprzedzał poglądami o dziesiątki lat swoją epokę, ale to właśnie jemu historia przyznała rację.

Słowa kluczowe: Giovanni Gagliardi, akordeon, akordeon z manuałem melodycznym, wirtuoz.

Akordeonistyka to stosunkowo młoda dyscyplina – licząca niespełna dwa wieki swojej historii. Zawiera ona wiele interesujących wątków, obecnie nieco zapomnianych, które warto przypomnieć ze względu na ich rangę i wkład w rozwój całej dyscypliny. Przykładem tego jest m.in. postać Giovanniego Gagliardiego – wirtuoza oraz wizjonera akordeonu. Literatura przedmiotu dotycząca jego działalności jest uboga i ogranicza się jedynie do publikacji wydanej w serii „Texte zur Geschichte und Gegenwart des Akkordeons”, pod redakcją Helmuta C. Jacobsa¹.

¹ G. Gagliardi, *Kleines Handbuch des Akkordeonisten (1911)*, *Manualetto del fisarmonicista*

Data zgłoszenia: 8.12.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 17.12.2019/23.12.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 17.12.2019/27.12.2019

Data akceptacji: 31.12.2019

Giovanni Gagliardi, urodził się 14 lutego 1882 roku w wiosce Croce Santo Spirito w gminie Castelvetro Piacentino w prowincji Piacenza jako najstarszy z czworga rodzeństwa. Ojciec Fermo Gagliardi był rolnikiem, uprawiał niewielką działkę, jednocześnie prowadził karcznię. Matka, Domenica Ferrari, zajmowała się handlem obwoźnym. Rodzina Gagliardich, dbała o edukację dzieci. W czasach, gdyż poziom analfabetyzmu we Włoszech sięgał 60%, rodzeństwo Gagliardich uczęszczało do szkoły, gdzie zdobyło elementarne wykształcenie, tzn. w zakresie nauki czytania i pisania.

Giovanni rozpoczął swoje muzykowanie od gry na okarynie, instrumencie muzycznym z grupy aerofonów wargowych. Grał na znanej odmianie tego instrumentu, skonstruowanej w drugiej połowie XIX wieku przez Włocha Giuseppe Donatego. Jego pierwszym i chyba jedynym nauczycielem muzyki był Raffaele D'Alessandro z Cremony, który uczył go solfeżu, zasad muzyki, a także gry na akordeonie. W 1902 roku otrzymał instrument zbudowany przez Luigiego Savoia w San Giovanni in Croce, mieście w prowincji Cremona. Pierwsze publiczne występy odbywały się w karczmie rodziców. Potem rozpoczął życie wędrownego grajka, dając koncerty w pobliskich miejscowościach. W czasie swoich wędrowek spotkał Itala Ferrariego, samorodnego artystę teatru lalkowego, z którym nawiązał współpracę, ubogacając występy teatryku swoją muzyką. Zadzierzgnięta przyjaźń przetrwała lata, aczkolwiek to Ferrari zrobił wielką karierę, jako jeden z najwybitniejszych przedstawicieli teatru lalkowego we Włoszech.

Przykładem wykonywanego wówczas przez Gagliardiego repertuaru może być *Mazurka variata*, utwór skomponowany przez włoskiego skrzypka Augusta Migliavaccę (1838–1901), ochoczo zaadaptowany przez akordeonistów, znany i lubiany we Włoszech do dziś. Ponadto wykonywał takie pozycje, jak walc *Vita Palermitana*, czy słynny *Taniec godzin* z opery *Gioconda* Amilcare'a Ponchiello².

W 1905 roku Gagliardi miał do dyspozycji kolejny akordeon zbudowany przez Savoia. Instrument wyróżniał się posiadaniem dwóch manualów dla lewej ręki: pięciorzędowego manualu basowo-akordowego oraz manualu melodycznego, w którym guziki ułożone były w dwóch rzędach w porządku klawiatury typu fortepianowego. Innowacyjne było także ich umiejscowienie, na wzór bandoneonu, w bocznej ścianie obudowy. Można przypuszczać, że skoro nie istniały wcześniej tego typu instrumenty, autorem koncepcji nowej konstrukcji akordeonu mógł być sam Giovanni Gagliardi³. Nowa odmiana tego instrumentu umożli-

(1911), *Petit Manuel de l'Accordéoniste* (1911), „Texte zur Geschichte und Gegenwart des Akkordeons”, t. 2, red. H.C. Jacobs, R. Kaupenjohann, Augemus Musikverlag Ralf Kaupenjohann, Bochum 2004, s. 25–49.

² [g.b.], *Vita romantica di Giovanni Gagliardi, obiettore della conoscenza e musicista*, „Liberta di Piacenza”, z dnia 19.11.1950; źródło: www.giovannigagliardi.net [dostęp: 3.09.2017].

³ J. Petrič, *The Concert Accordion. Contemporary Perspectives*, Augemus Musikverlag Ralf Kaupenjohann, Essen 2017, s. 30.

liwiła poszerzenie repertuaru wykonawczego o utwory takich kompozytorów, jak Verdi, Chopin, Grieg, Franchetti⁴, Puccini i Bach.

Od 1905 roku podróże koncertowe Gagliardiiego zataczają coraz szersze kręgi: na północy Włoch – Mediolan, na południu – Bari. Z miejscowością Paredonia niedaleko miasta Pistoia w Toskanii związana jest następująca anegdota z 1906 roku, wielokrotnie przywoływana we wspomnieniach artysty:

Gagliardi dowiedział się, że w Paredonia przebywa sławny włoski kompozytor muzyki sakralnej Lorenzo Perosi (z racji, że był stanu duchownego, tytułowany Don Perosi). Wieczorem pod jego oknem wykonał *Preludium* do opery *Traviata* G. Verdiego, arię z opery *Germania* Alberto Franchettiego, która miała swoją premierę 4 lata wcześniej w mediołańskiej La Scali. Gagliardi zawiedziony, że okno się nie uchyliło, zagadnął następnego ranka kamerdynera kompozytora. Okazało się, że występ bardzo się Don Perosiemu podobał i chciał otworzyć okno, żeby pogratulować występu akordeoniście, ale rodzina w obawie przed przeziębieniem stanowczo mu tego zabroniła!⁵

W 1907 roku Gagliardi odebrał w Bolonii dyplom La Societa Fisarmonica di Bolognese. Treść tego dokumentu głosi, że wystąpił on 27 kwietnia 1907 roku przed członkami stowarzyszenia oraz zgromadzoną publicznością, dając koncert. Pod dyplomem podpisali się przewodniczący stowarzyszenia oraz dyrektor artystyczny (podpisy nieczytelne). W tym samym roku Gagliardi udał się do Paryża, gdzie przebywał aż do wybuchu I wojny światowej w 1914 roku. Pobyt w stolicy Francji poprzedziły krótsze wizyty w Lotaryngii. Jak wynika z relacji Guida Deiry, opublikowanej w 1948 roku w amerykańskim czasopiśmie akordeonowym, w roku 1907 słynny muzyk pobierał w Metz lekcje gry na akordeonie u „sławnego Giovanniego Gagliardiiego”⁶.

W Paryżu, ówczesnej stolicy kultury, Gagliardi obracał się w środowisku artystycznym muzyków, malarzy, pisarzy. Usiłował propagować akordeon jako instrument koncertowy. Występował w teatrzykach i kinach, podkładając na żywo muzykę do niemych filmów. Tu spotkał Antoine’a Schénardiego, włoskiego imigranta, budowniczego akordeonów, z którym pracował nad odmianą tego instrumentu z manuałem melodycznym. Pierwszy koncert muzyki klasycznej odbył się w 1909 roku, w kinie przy Rue de Lyon (w XII dzielnicy). W programie znalazły się uwertury, walce, arie ze słynnych oper. Kontakty z dyrygentem Désiré-Émile Ingelbrechtem, krytykiem muzycznym, a także jednym z pierwszych krytyków kina Émile Vuillermozem sprawiły, że Gagliardi zaczyna koncertować w nieco bardziej prestiżowych miejscach – w XVIII dzielnicy Montmartre (Le Lapin Agile, Le Moulin de la Galette, Il Bateau Lavoir), która w tym czasie skupiała artystyczną bohémę Paryża. Gagliardi miał tu wielu uczniów, udzielał lekcji,

⁴ Alberto Franchetti (1860–1942) – włoski kompozytor muzyki operowej.

⁵ L. Fietta, *Fece una serenata a Don Perosi*, „La Gazzetta di Parma”, z dnia 30.12.1956; źródło: www.giovannigagliardi.net [dostęp: 5.09.2017].

⁶ G. Deiro, *The Complete Works of Guido Deiro*, red. H. Doktorski, Mel Bay Publications, Inc., Fenton 2008, s. 8.

które odbywały się w siedzibie firmy Schénardi. W 1911 roku wydał dla swoich uczniów i środowiska akordeonistów podręcznik w języku włoskim i francuskim – *Il Manualetto del Fisarmonicista / Petit Manuel de L'Accordéoniste*. Nie był to jednak podręcznik do nauki gry na akordeonie, lecz raczej rodzaj manifestu artystycznego. Gagliardi przedstawił w nim swoje poglądy estetyczne oraz opatentowany przez siebie układ klawiatury prawej i lewej ręki, który proponował nazwać chromo-harmonika (chromo-accordéon)⁷.

Il Manualetto del Fisarmonicista, czyli mały podręcznik akordeonisty, składa się z czternastu rozdziałów, które poprzedza krótki wstęp. W pierwszym rozdziale autor opisuje różne typy instrumentów, które kryją się pod nazwą akordeonu. Jak pisze, sytuacja ta nie sprzyja rozwojowi tego instrumentu, a także komplikuje metody nauczania gry na akordeonie. Autor porównuje chaos związany z różnymi rodzajami notacji akordeonowej do wieży Babel. W rozdziale drugim opisuje właściwości akordeonu, wskazując na oryginalne cechy tego instrumentu, który jako jedyny wśród instrumentów klawiszowych posiada możliwość kształtowania natężenia dźwięku. Zauważa rolę registrów w poszerzaniu skali oraz palety barwowej akordeonu. Jego zdaniem, możliwości instrumentu są ogromne, gdyż „można na nim wykonać *legato* jak na organach i *pizzicato* jak na skrzypcach”⁸. Rozdział trzeci to prezentacja instrumentu idealnego, czyli – zdaniem Gagliardiiego – chromo-harmoniki. Opis dotyczy przede wszystkim układu obu manuali melodycznych. Zaproponowany układ klawiatury umożliwi zastosowanie jednego rodzaju palcowania do wszystkich tonacji. Chromo-harmonika ma dwie pięciorzędowe klawiatury melodyczne dla prawej i lewej ręki. Układ guzików w pionie jest małowertowy, w poziomie zaś chromatyczny, poczynając od dźwięku C: C, Cis, D, Dis, E, poniżej Dis, E, F, Fis, G, Fis, G itd. Instrument ten miał posiadać także tzw. basy pedałowe, odpowiednik klawiatury pedałowej w organach, ułożone w porządku kwintowym. Gagliardi postulował tzw. zerowe *tremolo*, będąc wielkim przeciwnikiem brzmienia preferowanego przez wykonawców stylu *musette*. Sugerował potrzebę *cassotto*, zwłaszcza dla chóru 16' dla uszlachetnienia dźwięku akordeonu. Jego idealny instrument miał dysponować cichą mechaniką obu klawiatur. Rozwagał także problemy związane z artykulacją, prawidłową zmianą miecha i repertuarem akordeonowym.

Uwagi o charakterze dydaktycznym, zawarte w rozdziale siódmym, nie straciły na aktualności: konieczność nauki zapisu nutowego, stopniowanie trudności repertuaru, dobieranie właściwego tempa do ćwiczenia, doskonalenie trudnych technicznie fragmentów. W kolejnych rozdziałach Gagliardi rozpatruje, czym jest muzyka, oraz docenia ogromną rolę techniki miechowej w kształtowaniu dźwięku, określając miech jako „duszę akordeonu”⁹. Rozdziały o bardziej ogólnym charak-

⁷ G. Gagliardi, Brevet d'Invention. XVII Arts Industriels, No. 423.798, Office National de la Propriété Industrielle, Paris 1911.

⁸ G. Gagliardi, H.C. Jacobs, *Kleines Handbuch...*, s. 15.

⁹ Tamże, s. 43.

terze przeplatane są fragmentami zawierającymi wiele praktycznych wskazówek wykonawczych dla akordeonistów, jak np. rozdział dziesiąty *Nauka palcowania*.

Rozdział trzynasty poświęcony jest muzykowaniu kameralnemu w zespołach akordeonowych. Autor zwraca m.in. uwagę na konieczność odpowiedniego rozpisania głosów pomiędzy poszczególne instrumenty. W ostatnim fragmencie swojego podręcznika zachęca akordeonistów do ciągłego podnoszenia poziomu gry oraz przyznaje, że akordeon jest bardzo wszechstronny i nadaje się do wykonywania różnych gatunków muzyki.

Jeszcze w Paryżu Gagliardi pracuje nad transkrypcją I części *V Symfonii* L. v. Beethovena na akordeon¹⁰. Wybuch I wojny światowej sprawia, że postanawia wrócić do ojczyzny. Jeden z jego ostatnich publicznych koncertów odbył się w kinie Esperia w Parmie w 1914 roku. Zgromadzona publiczność była świadkiem nowości z dziedziny mediów.

Ulotka z tamtych czasów informuje, że przed filmem i przed sławnym akordeonistą Gagliardim będzie wyświetlana gazeta Pathé nr 456 z „najważniejszymi wydarzeniami tygodnia”, z czego wynika, że kronika filmowa ma już swój wiek!¹¹

W 1915 roku wspólnie z Italem Ferrarim Gagliardi wystawiał spektakle lalkowe w wielu miejscowościach doliny Padu.

Przystąpienie w marcu 1915 roku Włoch do wojny jest ważnym momentem w życiu artysty. W sprzeciwie wobec przemocy, jaką nieuchronnie niesie wojna, odmówił powołania do wojska i postanowił nie wykonywać już więcej publicznie koncertów.

W 1915 roku powołano go do wojska, zamiast się stawić, odpowiada na wezwanie listem, w którym potępia wojnę oraz wyjaśnia, dlaczego nie chce nosić munduru. Początkowo nie traktowano go serio, ale on nalegał; porządny pułkownik, zdając sobie sprawę z konsekwencji, jakie mogą spotkać Gagliardiego, znajduje jakieś wyjście i wysyła go na jakiś czas do domu. Na kolejne powołanie Gagliardi odpowiada w ten sam sposób; a potem machina zostaje wprawiona w ruch: przesłuchania, zniewagi, więzienie, próby perswazji, kolejne przesłuchania. Sprawa staje się poważna, jednak wybrane jest internowanie w szpitalu psychiatrycznym, trochę lepsze niż więzienie¹².

Tam nieco zapomniany przebywa aż do 1919 roku. Uwalnia go dopiero interpelacja poselska Armanda Bussiego – deputowanego Piacenzy. Giovanni Gagliardi uważany jest za pierwszego w historii obdźektora, którego odmowa służby wojskowej nie miała podłoża religijnego, lecz były nimi osobiste przekonania, sumienie.

Następnie Gagliardi podejmuje pracę jako celnik w Castelvetro Piacentino, niedaleko swojej rodzinnej miejscowości. Niedługo potem, w 1920 roku, ma

¹⁰ [g.b.], *Vita romantica di Giovanni Gagliardi, obbietore della coscienza e musicista*, „Liberta di Piacenza”, z dnia 19.11.1950, źródło: www.giovanigagliardi.net [dostęp: 3.09.2017].

¹¹ L. Fietta, *Fece una serenata a Don Perosi*, „La Gazzetta di Parma”, z dnia 30.12.1956, źródło: www.giovanigagliardi.net [dostęp: 5.09.2017].

¹² [g.b.], *Vita romantica...*

miejsce kolejna ważna decyzja w jego życiu – dotychczasowy ateista postanawia wraz ze swoim bratem Silviem włączyć się do kościoła protestanckiego.

Uczniowie i przyjaciele z Paryża piszą do Gagliardiego listy, m.in. córka konstruktora chromo-harmoniki, która po śmierci ojca wraz z mężem prowadziła dalej firmę. Jeden z uczniów w liście przyznaje, że ze względów ekonomicznych gra na balach *musette*, zaniedbując ten rodzaj repertuaru, który poznawał na lekcjach u Gagliardiego.

Gagliardi był znany we włoskim środowisku muzycznym, o czym świadczy opublikowany w 1935 roku w dzienniku „Corriere della Sera” artykuł krytyka muzycznego tej gazety Giovanniego Cenzata, zatytułowany *30 000 km z akordeonem*. Tekst ten opisuje przebieg kariery muzycznej akordeonisty. Tytułowe 30 000 km to szlak podobno przemierzony z akordeonem przez Gagliardiego. W tym samym 1935 roku Gagliardi na prośbę Itala Ferrariego napisał autobiografię *Vita anedottica di un fisarmonicista*, która miała się stać źródłem fabuły komediowego spektaklu operowego zamierzonego przez Ferrariego.

Faszystowskie Włochy nie zapomniały o anarchistycznych poglądach Gagliardiego. W 1939 roku zostaje on internowany wraz z innymi działaczami lewicowymi na wyspie Ventotene. Przyczynić się do tego mogła także jego postawa. Jako pracownik publiczny – celnik – odmówił wstąpienia do partii faszystowskiej. Podczas 3,5-letniego uwięzienia w Ventotene¹³ zaprzyjaźnił się z internowanymi tam politykami, m.in. z późniejszym prezydentem Republiki Włoskiej, Sandrem Pertinim, a także z Umbertem Terracinim, prominentnym działaczem Włoskiej Partii Komunistycznej. Tuż po zakończeniu wojny, od kwietnia aż do końca 1945 roku, Terracini odwiedzał wielokrotnie Gagliardiego. Nie wiadomo, jaka była treść długich nocnych dyskusji, gdyż Gagliardi w żadnym z wywiadów nie nawiązywał do tych wydarzeń.

Pomimo ostentacyjnej postawy, jaką demonstrował Gagliardi wobec wydarzeń politycznych, wyrażającej się w zaprzestaniu działalności koncertowej, żywo interesował się sprawami akordeonowymi we Włoszech. Z radością przyjął wiadomość o otwarciu klasy akordeonu w Conservatorio di S. Cecilia w Rzymie w 1960 roku¹⁴. Nieustannie przekonywał włoskich akordeonistów do instrumentu z manuałem melodycznym.

Gagliardi był ceniony także we Francji. Jego nazwisko znajdujemy w Komitecie redakcyjnym czasopisma „Accordion Musique”. Pierre Monichon, jeden z redaktorów, kilkakrotnie odwiedzał Gagliardiego w jego domu w Croce Santo Spirito. To właśnie jemu sędziwy akordeonista przekazał wiele cennych pamiątek, m.in. wydanie *Manualetto del Fisarmonicista*.

¹³ Źródło: <https://www.diariodemallorca.es/actual/2008/05/13/memoria-exiliado-favor-reconciliacion/357316.html> [dostęp: 2.11.2019].

¹⁴ [b.n.a.], *E morto Giovanni Gagliardi*, „La Fisarmonica” 1964, nr 12; źródło: www.giovanngagliardi.net [dostęp: 10.09.2017].

W okresie powojennym ukazało się 6 artykułów na temat życia i działalności Gagliardiego. Prezentowane były one w następujących czasopismach: „Magazine del’accordion” (1948), „Liberta di Piacenza” (1950), „La Provincia di Cremona” (1954), „La Gazzetta di Parma” (1956), „Il Resto del Carlino Parma” (1964), „La Fisarmonica” (1964).

Jedynie zachowane nagrania Gagliardiego pochodzą z 1960 roku. Dokonano ich w domu sędziwego już artysty (miał wówczas prawie 78 lat). Zapisu dokonano na szpulowym magnetofonie firmy Grundig. Zarejestrowano wówczas dwa drobne utwory J.S. Bacha – *Poloneza* oraz *Inwencję trzygłosową f-moll*. Słychać na nich nawet głos Gagliardiego komentującego swoją grę.

Castelvetto Piacentino w 2011 roku uhonorowało swojego słynnego mieszkańca, nadając jednej z ulic imię Giovanniego Gagliardiego.

Podsumowanie

Dlaczego warto pamiętać o Giovannim Gagliardim? Z całą pewnością był akordeonistą wizjonerem, który wyprzedzał swoją epokę. Jego najważniejszy postulat z 1911 roku, który zawarł w *Manualetto del Fisarmonicista*, dotyczył potrzeby unifikacji budowy akordeonu. Rozdział piąty tej publikacji jest zatytułowany *Jeden akordeon dla wszystkich akordeonistów*¹⁵. Do podobnego wniosku doszli w 1992 roku, podczas Międzynarodowego Sympozjum Akordeonowego w Miętnej pod Warszawą, wywodzący się z Europy i Ameryki Północnej wykonawcy, pedagodzy i przedstawiciele firm produkujących akordeony. Mnogość systemów klawiatur, parametrów technicznych poszczególnych modeli akordeonów podnosi koszty produkcji, a tym samym cenę instrumentu. Ponadto utrudnia w procesie edukacji przechodzenie ucznia – z powodu jego rozwoju fizycznego – na coraz większe instrumenty. Nie mają tych problemów skrzypkowie. Małe dziecko, które dopiero rozpoczyna naukę gry na skrzypcach, zazwyczaj swoje pierwsze kroki stawia na tzw. ósemkach. Rosnąc stopniowo, dochodzi do pełnej wielkości skrzypiec, zmieniając instrument w zasadzie na ten sam, tylko w większym rozmiarze. Zatem skrzypek do pełnej wielkości instrumentu dochodzi w bardziej naturalny sposób, niż jeszcze do niedawna było to udziałem młodego akordeonisty. W ostatnim przypadku nawet wierność jednej firmie nie gwarantowała ujednolicenia takich cech zewnętrznych, jak: średnica guzików, odstęp między rzędami, kąt nachylenia klawiatury, itp. Sympozjum w Miętnej zapoczątkowało trudny proces unifikacji, dotyczący nie tylko samego instrumentu, lecz także niektórych elementów notacji muzyki akordeonowej.

Opatentowana przez Gagliardiego chromo-harmonika posiadała dwa 5-rzędowe manuały melodyczne dla prawej i lewej ręki. Współcześni akordeoniści

¹⁵ G. Gagliardi, H.C. Jacobs, *Kleines Handbuch...*, s. 38.

doczekali się już standardu w postaci 5-rzędowej klawiatury dla prawej ręki i 4-rzędowego manuału melodycznego lewej ręki. Postulowane przez Gagliardiego basy pedałowe znakomicie zastępuje konwertor, dzięki któremu w jednym instrumencie mamy zawarte dwa: ze standardową tastaturą basowo-akordową oraz z manuałem melodycznym, którego gorącym orędownikiem był Gagliardi.

Włoski wizjoner postulował także tzw. zerowe *tremolo*. Ten typ strojenia koncertowych instrumentów zyskał uznanie akordeonistów dopiero w drugiej połowie XX wieku. Gagliardi w swoim podręczniku rozważał także problemy techniki akordeonowej związane z artykulacją, doborem aplikatury czy prawidłową zmianą miecha. Akordeoniści zaczęli zajmować się tymi kwestiami dopiero w połowie minionego wieku. Prace dydaktyczne Franza Kriega¹⁶ (*Der neue Lehrweg*, 1949) oraz Włodzimierza Lecha Puchnowskiego¹⁷ (*Szkola miechowania i artykulacji akordeonowej*, 1964) ponownie zwróciły uwagę na to kluczowe dla techniki akordeonowej zagadnienie. Zalecane przez Gagliardiego używanie kciuka obu rąk przy dobieraniu ergonomicznej aplikatury dało asumpt do takich współczesnych rozwiązań konstrukcyjnych, jak obniżanie pierwszego i drugiego rzędu manuału melodycznego w niektórych modelach akordeonów (np. akordeon hiszpańskiego wirtuoza Iñaki'ego Alberdiego oraz instrumenty budowane według koncepcji Norwega Andersa Grøtheego). Giovanni Gagliardi zmienił także repertuar akordeonistów. Utwory Bacha, Beethovena, Chopina, Griega w programach jego koncertów były w tamtym czasie czymś niezwykłym. Także aktualnie, pomimo wielkiego rozwoju oryginalnej literatury akordeonowej, transkrypcje odgrywają bardzo ważną rolę zarówno w edukacji akordeonisty, jak i w repertuarze koncertowym. Odkrywane są też ciągle nowe obszary muzyki, która przenoszona jest na akordeon koncertowy. Giovanni Gagliardi wyprzedzał poglądami o dziesiątki lat swoją epokę, ale to właśnie jemu historia przyznała rację.

Bibliografia

Źródła

Deiro Guido, *The Complete Works of Guido Deiro*, red. H. Doktorski, Mel Bay Publications, Inc. Fenton 2008.

Gagliardi Jean, Brevet d'Invention. XVII Arts Industriels, No. 423.798, Office National de la Propriété Industrielle, Paris 1911.

¹⁶ F. Krieg, *Der neue Lehrweg für Akkordeon*, Matthias Hohner Verlag, Trossingen 1949.

¹⁷ W.L. Puchnowski, *Szkola miechowania i artykulacji akordeonowej*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964.

Opracowania

- Gagliardi Giovanni, *Kleines Handbuch des Akkordeonisten (1911)*, *Manualetto del fisarmonicista (1911)*, *Petit Manuel de l'Accordéoniste (1911)*, „Texte zur Geschichte und Gegenwart des Akkordeons”, t. 2, red. H.C. Jacobs, R. Kaupenjohann, Augemus Musikverlag Ralf Kaupenjohann, Bochum 2004, s. 25–49.
- Krieg Franz, *Der neue Lehrweg für Akkordeon*, Matthias Hohner Verlag, Trossingen 1949.
- Petrič Josph, *The Concert Accordion. Contemporary Perspectives*, Augemus Musikverlag Ralf Kaupenjohann, Essen 2017.
- Puchnowski Włodzimierz Lech, *Szkoła miechowania i artykulacji akordeonowej*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964.

Artykuły prasowe

- Cenzato Giovanni *30.000 chilometri con la fisarmonica*, „Corriere della Sera”, z dnia 26.12.1935, s. 3.

Źródła internetowe

- www.giovanigagliardi.net [dostęp: 5.09.2017], Fietta Leonida, *Fece una serenata a Don Perosi*, „La Gazzetta di Parma”, z dnia 30.12.1956.
- www.giovanigagliardi.net [dostęp: 3.09.2017], [g.b.], *Vita romantica di Giovanni Gagliardi,obbietore della coscienza e musicista*, „Liberta di Piacenza”, z dnia 19.11.1950.
- www.giovanigagliardi.net [dostęp: 10.09.2017], [b.n.a.], *E morto Giovanni Gagliardi*, „La Fisarmonica” 1964, nr 12.
- <https://www.diariodemallorca.es/actual/2008/05/13/memoria-exiliado-favor-reconciliacion/357316.html> [dostęp: 2.11.2019].

Elżbieta ROSIŃSKA

Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk (Poland)

Giovanni Gagliardi – a virtuoso and a visionary of the accordion

Abstract

Giovanni Gagliardi (1882–1964), an Italian composer and accordionist is now a forgotten artist. As early as in 1911, in *Manualetto del fisarmonicista* published in Paris, he postulated modifications in the construction of the accordion, so as to improve the instrument's technical performance. The suggested modernisation of the accordion contributed to the development of the accordion

repertoire, with new sound possibilities and new aesthetics. The life of the artist, who began his career as an itinerant player and reached the position of a virtuoso who was highly appreciated by Paris' bohemian artists, changed dramatically after the entry of Italy into World War I in 1915. His refusal to perform military service and after the end of the war also to perform public concerts, as well as 3.5 years of internment during World War II – show Gagliardi as a man engaged not only in musical matters, but also in public affairs. Until the end of his life, he played music in the comfort of his home, and in his correspondence with accordionists and in press interviews he promoted the instrument with free-bass system. Giovanni Gagliardi was decades ahead of his time, but it was him that the history proved right.

Keywords: Giovanni Gagliardi, accordion, free-bass accordion, virtuoso.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.18>

Elżbieta ROSIŃSKA

<https://orcid.org/0000-0002-8440-7099>

Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk (Poland)

Giovanni Gagliardi – a virtuoso and a visionary of the accordion

Translation of the article published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.17>)

Abstract

Giovanni Gagliardi (1882–1964), an Italian composer and accordionist is now a forgotten artist. As early as in 1911, in *Manualetto del fisarmonicista* published in Paris, he postulated modifications in the construction of the accordion, so as to improve the instrument's technical performance. The suggested modernisation of the accordion contributed to the development of the accordion repertoire, with new sound possibilities and new aesthetics. The life of the artist, who began his career as an itinerant player and reached the position of a virtuoso who was highly appreciated by Paris' bohemian artists, changed dramatically after the entry of Italy into World War I in 1915. His refusal to perform military service and after the end of the war also to perform public concerts, as well as 3.5 years of internment during World War II – show Gagliardi as a man engaged not only in musical matters, but also in public affairs. Until the end of his life, he played music in the comfort of his home, and in his correspondence with accordionists and in press interviews he promoted the instrument with free-bass system. Giovanni Gagliardi was decades ahead of his time, but it was him that the history proved right.

Keywords: Giovanni Gagliardi, accordion, free-bass accordion, virtuoso.

The accordion is a fairly young instrument – less than two centuries old. There are many interesting facts, now somewhat forgotten, which are worth recalling due to their importance and contribution to the development of the whole discipline. An example of this is i.a. the figure of Giovanni Gagliardi – a virtuoso and a visionary of the accordion. The subject literature on his activities

Date of submission: 8.12.2019

Review 1 sent/returned: 17.12.2019/23.12.2019

Review 2 sent/returned: 17.12.2019/27.12.2019

Date of acceptance: 31.12.2019

is poor and is limited only to a publication in the series “Texte zur Geschichte und Gegenwart des Akkordeons”, edited by Helmut C. Jacobs¹.

Giovanni Gagliardi, was born on February 14, 1882 in the village of Croce Santo Spirito in the municipality of Castelvetro Piacentino in the province of Piacenza as the oldest of the four siblings. His father Fermo Gagliardi was a farmer, he cultivated a small plot of land and he ran a tavern at the same time. His mother, Domenica Ferrari, was an itinerant trader. The Gagliardis took care of the education of their children. At a time when illiteracy rate in Italy reached 60%, the Gagliardi siblings attended school where they received an elementary education, i.e. in reading and writing.

Giovanni started his musical education by playing the ocarina, a musical instrument from the lip-aerophone group. He played a well-known variety of of this instrument, designed in the second half of the 19th century by an Italian, Giuseppe Donati. His first and probably the only music teacher was Raffaele D’Alessandro from Cremona, who taught him solfège, the principles of music, as well as the accordion. In 1902 he was given an instrument made by Luigi Savoia in San Giovanni in Croce, a village in the province of Cremona. The first public performances took place in his parents' tavern. Then he started a life of an itinerant player and gave concerts in nearby towns. During his wanderings, he met Italo Ferrari, a self-taught puppet theatre artist, with whom he established cooperation, enriching the theatre performances with his music. The friendship lasted for years, although it was Ferrari who made a great career as one of the most outstanding representatives of the puppet theater in Italy.

An example of the repertoire performed by Gagliardi at the time is *Mazurka variata*, a piece composed by the Italian violinist Augusto Migliavacca (1838–1901), eagerly adapted by accordionists, which is still known and loved in Italy. Moreover, he performed such pieces as the waltz *Vita Palermitana*, or the famous *Dance of the Hours* from the opera *Gioconda* by Amilcare Ponchielli².

In 1905 Gagliardi had at his disposal another accordion made by Savoia. The instrument featured two manuals for the left hand: five-row standard bass system and a free-bass system, in which buttons were arranged in two rows in the order of the piano-type keyboard. Their placement on the side casing, imitating a bandoneon, was also innovative. It can be assumed that since there were no instruments of this type before, the author of the concept of the new accordion construction could have been Giovanni Gagliardi himself³. The new variant of of

¹ G. Gagliardi, *Kleines Handbuch des Akkordeonisten (1911)*, *Manualetto del fisarmonicista (1911)*, *Petit Manuel de l’Accordéoniste (1911)*, „Texte zur Geschichte und Gegenwart des Akkordeons”, vol. 2, ed. H.C. Jacobs, R. Kaupenjohann, Augemus Musikverlag Ralf Kaupenjohann, Bochum 2004, pp. 25–49.

² [no author’s name], *Vita romantica di Giovanni Gagliardi, obiettore della conoscenza e musicista*, „Liberta di Piacenza”, of 19.11.1950; source: www.giovannigagliardi.net [accessed on 3.09.2017].

³ J. Petrič, *The Concert Accordion. Contemporary Perspectives*, Augemus Musikverlag Ralf Kaupenjohann, Essen 2017, p. 30.

this instrument made it possible to extend the performance repertoire with pieces by such composers as Verdi, Chopin, Grieg, Franchetti⁴, Puccini and Bach.

Since 1905 Gagliardi's concert tours became increasingly extensive: in the north of Italy – Milan, in the south – Bari. The following anecdote dating from 1906, repeatedly recalled in the artist's memoirs, is connected with the town of Piacenza in the vicinity of Pistoia in Tuscany

Gagliardi found out that a famous Italian composer of sacred music, Lorenzo Perosi, was staying in Piacenza (called Don Perosi since he was a clergyman). In the evening, beneath his window, he performed the *Prelude* to G. Verdi's opera *Traviata*, an aria from Alberto Franchetti's opera *Germania*, which had its premiere four years earlier at La Scala in Milan. Disappointed that the window did not open, Gagliardi asked about it the composer's butler the next morning. It turned out that Don Perosi enjoyed the performance very much and he wanted to open the window to congratulate the accordionist, but the family expressly forbade it for fear of a cold!⁵

In 1907 Gagliardi received a diploma of La Società Filarmonica di Bolognese in Bologna. The content of this document states that on April 27, 1907 he performed and gave a concert before the members of the association and the assembled audience. The diploma was signed by the chairman of the association and the artistic director (illegible signatures). In the same year Gagliardi went to Paris, where he stayed until the outbreak of World War I in 1914. His stay in the French capital was preceded by shorter visits in Lorraine. According to Guido Deiro's account, published in 1948 in an American accordion magazine, the famous musician took accordion lessons from "the famous Giovanni Gagliardi" in Metz in 1907⁶.

In Paris, the cultural capital at the time, Gagliardi was part of the artistic community of musicians, painters and writers. He tried to promote the accordion as a concert instrument. He performed in theatres and cinemas, where he put live music to silent films. It was there that he met Antoine Schénardi, an Italian immigrant and accordion builder, with whom he worked on a variant of this instrument with free-bass system. The first classical music concert took place in 1909 in the cinema on Rue de Lyon (in the 12th arrondissement). The programme included overtures, waltzes and arias from famous operas. Contacts with the conductor Désiré-Émile Ingelbrecht, a music critic, as well as one of the first cinema critics, Émile Vuillermoz, enabled Gagliardi to give concerts in somewhat more prestigious venues – in the 18th arrondissement, Montmartre (Le Lapin Agile, Le Moulin de la Galette, le Bateau Lavoir), which at that time was the centre of Paris' artistic bohemia. Gagliardi had many pupils there and he gave

⁴ Alberto Franchetti (1860–1942) – an Italian composer of opera music.

⁵ L. Fietta, *Fece una serenata a Don Perosi*, „La Gazzetta di Parma”, of 30.12.1956; source: www.giovaninigagliardi.net [accessed on 5.09.2017].

⁶ G. Deiro, *The Complete Works of Guido Deiro*, ed. H. Doktorski, Mel Bay Publications, Inc., Fenton 2008, p. 8.

lessons in the Schénardi company's office. In 1911 he published a textbook in Italian and French for his students and the accordionists *Il Manualetto del Fisarmonicista / Petit Manuel de L'Accordéoniste*. Yet, it was not a guide to learning to play the accordion, but rather a kind of an artistic manifesto. Gagliardi presented there his aesthetic views and his patented keyboard arrangement for the right and left hand, which he suggested to name 'cromo-harmonica' (chrome-accordéon)⁷.

Il Manualetto del Fisarmonicista, that is a little guide for accordionists, consists of fourteen chapters which are prefaced by a brief introduction. In the first chapter, the author describes different types of instruments that are covered by the term of accordion. As he writes, this situation does not encourage the development of this instrument and complicates the methods of teaching playing the accordion. The author compares the chaos due to different types of accordion notation to the tower of Babel. In the second chapter, he describes the characteristics of the accordion and emphasises the unique features of this instrument, which is the only one of keyboard instruments that has the possibility to shape the sound intensity. He notes the role of registers in widening the scale and the sound colour palette of the accordion. In his opinion, the possibilities of this instrument are enormous, because "it can perform *legato* like the pipe organ and *pizzicato* like the violin"⁸. The third chapter is a presentation of the ideal instrument, that is – according to Gagliardi – the cromo-harmonica. The description concerns primarily the arrangement of both melodic manuals. The suggested keyboard arrangement makes it possible to apply one type of fingering to all keys. The cromo-harmonica has two five-row melodic keyboards for the right and left hand. The buttons are arranged vertically in minor thirds while the horizontal arrangement is chromatic, starting with the sound C: C, C-sharp, D, D-sharp, E, below D-sharp, E, F, F-sharp, G, etc. The instrument was also supposed to have the so-called pedal basses, the equivalent of a pedal keyboard in the pipe organ, arranged in fifths order. Gagliardi suggested the so-called zero *tremolo*, as he was a great opponent of the sound preferred by the performers of the *musette* style. He also suggested the need for *cassotto*, especially for the 16' choir to refine the accordion sound. His ideal instrument was supposed to have quiet mechanics of both keyboards. He also considered problems related to articulation, a correct change of bellows and the accordion repertoire.

The didactic remarks included in Chapter Seven have not lost their relevance: the need to learn how to read musical notation, increasing difficulty of the repertoire, choosing the right tempo, mastering technically difficult parts. In the next chapters, Gagliardi discusses what music is and acknowledges the great role of bellows technique in sound shaping, as he defines bellows as the "soul of the

⁷ G. Gagliardi, Brevet d'Invention. XVII Arts Industriels, No. 423.798, Office National de la Propriété Industrielle, Paris 1911.

⁸ G. Gagliardi, H.C. Jacobs, *Kleines Handbuch...*, p. 15.

accordion”⁹. The chapters of a more general character include many practical performance tips for accordionists, such as chapter ten *Learning Proper Fingering*.

Chapter thirteen deals with chamber music in accordion ensembles. The author draws attention, among other things, to the need of proper distribution of voices between individual instruments. In the last part of his book, he encourages accordionists to constantly improve the level of playing and admits that the accordion is very versatile and suitable for performing different genres of music.

When still in Paris, Gagliardi worked on the transcription of the first movement of *Symphony No. 5* by L. v. Beethoven for accordion¹⁰. The outbreak of World War I made him decide to return to his homeland. One of his last public concerts took place in the Esperia cinema in Parma in 1914. The audience witnessed a novelty in the field of media.

A leaflet from that time informs that before the film and in front of the famous accordionist Gagliardi, the Pathé newspaper No. 456 with “the most important events of the week” will be screened, which shows that the film chronicle is quite old!¹¹

In 1915 Gagliardi and Italo Ferrari staged puppet shows together in many villages of the Po Valley.

The entry of Italy into the war in March 1915 is an important moment in Gagliardi’s life. In opposition to the violence that war inevitably brings, he refused to join the army and decided not to perform any more public concerts.

In 1915 he was called up to the army, but instead of appearing, he answered with a letter in which he condemned the war and explained why he did not want to wear the uniform. Initially, he was not taken seriously, but he insisted; a generous colonel, aware of the consequences that Gagliardi may face, found a way out and sent him home for a while. Gagliardi responded to the next conscription in the same way; and then the machine was set in motion: interrogations, insults, imprisonment, attempts at persuasion, further interrogations. It became serious, but eventually he was interned in a psychiatric hospital, which was a little better choice than prison¹².

There he stayed a bit forgotten until 1919. He was released only due to a parliamentary interpellation by Armando Bussi, a deputy in Piacenza province. Giovanni Gagliardi is considered to be the first ever conscientious objector whose refusal to serve in the army had no religious grounds, but was based on personal beliefs and conscience.

Then Gagliardi took up a job as a customs officer in Castelvetro Piacentino, near his home town. Shortly afterwards, in 1920, he made another important decision in his life – the atheist decided to join the Protestant church with his brother Silvio.

⁹ Idem, p. 43.

¹⁰ [no author’s name], *Vita romantica di Giovanni Gagliardi, obbietore della coscienza e musicista*, “Liberta di Piacenza”, of 19.11.1950, source: www.giovaninigagliardi.net [accessed on 3.09.2017].

¹¹ L. Fietta, *Fece una serenata a Don Perosi*, “La Gazzetta di Parma”, of 30.12.1956, source: www.giovaninigagliardi.net [accessed on 5.09.2017].

¹² [no author’s name.], *Vita romantica...*

Pupils and friends from Paris wrote letters to Gagliardi, e.g. the chromo-harmonica builder's daughter who continued to run the business with her husband after her father's death. In one of the letters, a pupil admitted that, for economic reasons, he played at *musette* balls, neglecting the genre of repertoire he had learned during Gagliardi's lessons.

Gagliardi was known in the Italian musical circles, which is evidenced by an article published in 1935 in the daily „Corriere della Sera” written by the music critic of this newspaper, Giovanni Cenzata, under the title *30,000 km with an accordion*. The text describes the course of the accordionist's musical career. *30,000 km* referred to in the title is the route reportedly traversed with the accordion by Gagliardi. In the same year 1935, at the request of Italo Ferrari, Gagliardi wrote an autobiography, *Vita aneddotica di un fisarmonicista*, which was to become the source of the plot of the comedy opera show intended by Ferrari.

Fascist Italy had not forgotten Gagliardi's anarchist views. In 1939 he was interned with other left-wing activists on the island of Ventotene. His attitude could also have contributed to this. As a public employee – a customs officer – he refused to join the fascist party. During his 3.5-year imprisonment in Ventotene¹³, he made friends with politicians who were interned there, including Sandro Pertini, who would later become the President of the Italian Republic, and Umberto Terracini, a prominent member of the Italian Communist Party. Shortly after the end of the war, from April until the end of 1945, Terracini visited Gagliardi many times. It is not known what the content of the long nightly discussions was, as Gagliardi did not refer to these events in any of the interviews.

Despite Gagliardi's ostentatious attitude towards political events, manifested in the cessation of his concert activities, he took a keen interest in accordion matters in Italy. He welcomed the opening of an accordion class at the Conservatorio di S. Cecilia in Rome in 1960¹⁴. He constantly persuaded Italian accordionists into using the instrument with free-bass system.

Gagliardi was also appreciated in France. His name appears on the editorial committee of the magazine “Accordion Musique”. Pierre Monichon, one of the editors, visited Gagliardi several times at his home in Croce Santo Spirito. It was to him that the elderly accordionist gave many valuable memorabilia, including *Manualetto del Fisarmonicista*.

In the post-war period, 6 articles on Gagliardi's life and activities were published. They appeared in the following magazines: “Magazine del'accordion” (1948), “Liberta di Piacenza” (1950), “La Provincia di Cremona” (1954), “La Gazzetta di Parma” (1956), “Il Resto del Carlino Parma” (1964), “La Fisarmonica” (1964).

¹³ Source: <https://www.diariodemallorca.es/actual/2008/05/13/memoria-exiliado-favor-reconciliacion/357316.html> [accessed on 2.11.2019].

¹⁴ [no author's name], *E morto Giovanni Gagliardi*, „La Fisarmonica” 1964, no 12; source: www.giovannigagliardi.net [accessed on 10.09.2017].

The only preserved Gagliardi's recordings date from 1960. They were made in the already elderly artist's home (he was nearly 78 at the time). The recording was made on a Grundig reel-to-reel tape recorder. Two minor works by J.S. Bach were recorded at that time – the *Polonaise* and the *Three-Part Invention in F minor*. In these recordings, even Gagliardi's voice can be heard, commenting on his own playing.

Castelvetro Piacentino in 2011 honored its famous inhabitant by naming one of the streets after Giovanni Gagliardi.

Summary

Why should Giovanni Gagliardi be remembered? He was certainly a visionary accordionist who was ahead of his time. His most important postulate from 1911, which was included in *Manuale del Fisarmonicista*, was the need for unification of the construction of the accordion. Chapter five of this book is entitled *One accordion for all accordionists*¹⁵. A similar conclusion was reached in 1992, at the International Accordion Symposium in Miętne near Warsaw, by European and North American performers, teachers and representatives of accordion manufacturing companies. The multitude of keyboard systems and technical parameters of the accordion models increases the production costs and thus the price of the instrument. Moreover, in the education process it makes it more difficult for students to switch – according to their physical development – to larger and larger instruments. Violinists do not have that kind of problems. A small child who is just beginning to learn to play the violin usually takes his first steps with the $\frac{1}{8}$ size. As he grows gradually, he reaches the full size of the violin and exchanges the instrument for basically the same, but a larger size. Thus the violinist reaches the full size of the instrument in a more natural way than the young accordionist did until recently. In the latter case, even the fidelity to one company did not guarantee the uniformity of such external features as: button diameter, row spacing, keyboard angle, etc. The Symposium held in Miętno initiated a difficult process of unification, concerning not only the instrument itself, but also some elements of accordion music notation.

The chromo-harmonica patented by Gagliardi had 5-row melodic manuals for the right and left hand. Contemporary accordionists have already a standardized accordion with a 5-row keyboard for the right hand and a 4-row free-bass system for the left hand. The pedal basses postulated by Gagliardi are superbly replaced by a converter, and as a result two instruments are contained in a single one: with a standard bass-chord keyboard and with a free-bass system, of which Gagliardi was a fervent promoter.

¹⁵ G. Gagliardi, H.C. Jacobs, *Kleines Handbuch...*, p. 38.

The Italian visionary also postulated the so-called zero *tremolo*. This type of tuning of concert instruments gained accordionists' recognition only in the second half of the 20th century. In his textbook, Gagliardi also considered problems of the accordion technique related to articulation, fingering or correct change of bellows. Accordionists started to deal with these issues only in the middle of the last century. The didactic works by Franz Krieg¹⁶ (*Der neue Lehrweg*, 1949) and by Włodzimierz Lech Puchnowski¹⁷ (*Szkola miechowania i artykulacji akordeonowej*, 1964) again drew attention to this key issue for accordion technique. The use of the thumb of both hands recommended by Gagliardi in the selection of an ergonomic fingering prompted such contemporary construction solutions as lowering the first and second row of the melodic manual in some accordion models (e.g. accordion by the Spanish virtuoso Iñaki Alberdi and instruments built according to the concept of the Norwegian Anders Grøthe). Giovanni Gagliardi also transformed the accordionists' repertoire. The pieces by Bach, Beethoven, Chopin, Grieg which were part of the programmes of his concerts were uncommon at that time. Even today, despite the great development of the original accordion literature, transcriptions have a very important role in both accordionist's education and concert repertoire. New areas of music are also constantly being discovered and this music is being transposed for concert accordion. Giovanni Gagliardi was decades ahead of his time, but it was him that the history proved right.

References

Sources

Deiro Guido, *The Complete Works of Guido Deiro*, ed. H. Doktorski, Mel Bay Publications, Inc. Fenton 2008.

Gagliardi Jean, Brevet d'Invention. XVII Arts Industriels, No. 423.798, Office National de la Propriété Industrielle, Paris 1911.

Studies

Gagliardi Giovanni, *Kleines Handbuch des Akkordeonisten (1911)*, *Manualetto del fisarmonicista (1911)*, *Petit Manuel de l'Accordéoniste (1911)*, „Texte zur Geschichte und Gegenwart des Akkordeons”, vol. 2, ed. H.C. Jacobs, R. Kaupenjohann, Augemus Musikverlag Ralf Kaupenjohann, Bochum 2004, pp. 25–49.

Krieg Franz, *Der neue Lehrweg für Akkordeon*, Matthias Hohner Verlag, Trossingen 1949.

¹⁶ F. Krieg, *Der neue Lehrweg für Akkordeon*, Matthias Hohner Verlag, Trossingen 1949.

¹⁷ W.L. Puchnowski, *Szkola miechowania i artykulacji akordeonowej*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964.

Petrič Jospheh, *The Concert Accordion. Contemporary Perspectives*, Augemus Musikverlag Ralf Kaupenjohann, Essen 2017.

Puchnowski Włodzimierz Lech, *Szkoła miechowania i artykulacji akordeonowej*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964.

Press articles

Cenzato Giovanni *30.000 chilometri con la fisarmonica*, „Corriere della Sera”, of 26.12.1935, p. 3.

Internet sources

Source: www.giovaninigagliardi.net [accessed on 5.09.2017]. Fietta Leonida, *Fece una serenata a Don Perosi*, „La Gazzetta di Parma”, of 30.12.1956.

Source: www.giovaninigagliardi.net [accessed on 3.09.2017], [no author's name.], *Vita romantica di Giovanni Gagliardi, obiettore della conoscenza e musicista*, „Liberta di Piacenza”, of 19.11.1950.

Source: www.giovaninigagliardi.net [accessed on 10.09.2017], [no author's name.], *E morto Giovanni Gagliardi himself*, „La Fisarmonica” 1964, no 12.

Source: <https://www.diariodemallorca.es/actual/2008/05/13/memoria-exiliado-favor-reconciliacion/357316.html> [accessed on 2.11.2019].

Elżbieta ROSIŃSKA

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

Giovanni Gagliardi – wirtuoz i wizjoner akordeonu

Streszczenie

Giovanni Gagliardi (1882–1964), włoski kompozytor i akordeonista, to postać obecnie zapominana. Już w 1911 roku postulował – w wydanym w Paryżu *Manualetto del fisarmonicista* – zmiany w budowie akordeonu mające na celu ulepszenie techniczne tego instrumentu. Zaproponowana modernizacja akordeonu przyczyniła się do rozwoju akordeonowego repertuaru, o nowych możliwościach brzmieniowych i nowej estetyce. Życie artysty, który swoją karierę rozpoczął jako wędrowny grajek, a doszedł do pozycji cieszącego się uznaniem paryskiej bohemy wirtuoza, zmieniło diametralnie przystąpienie Włoch do I wojny światowej w roku 1915. Odmowa służby wojskowej, a po zakończeniu wojny także publicznych koncertów, oraz 3,5-letnie internowanie w czasie II wojny światowej – przedstawiają Gagliardiego jako człowieka zaangażowanego nie tylko w sprawy muzyczne, ale i publiczne. Do końca życia muzykował w domowym zaciszu, a w korespondencji z akordeonistami oraz w wywiadach prasowych propagował instrument z manuałem melodycznym. Giovanni Gagliardi wyprzedzał poglądami o dziesiątki lat swoją epokę, ale to właśnie jemu historia przyznała rację.

Słowa kluczowe: Giovanni Gagliardi, akordeon, akordeon z manuałem melodycznym, wirtuoz.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.19>

Daniel LIS

<https://orcid.org/0000-0001-7193-2209>

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

Władysław Andriejewicz Zołotariow (1942–1975) – zarys biografii

Streszczenie

Celem niniejszego artykułu jest przybliżenie postaci wybitnego rosyjskiego kompozytora i bajanisty Władysława Zołotariowa. Tragicznie zmarły w wieku zaledwie 33 lat twórca był postacią wyjątkową. Był wielkim nowatorem, który zmienił oblicze akordeonu, wykorzystując ten instrument do granic jego możliwości technicznych i brzmieniowych. Nowy, orkiestrowy wręcz sposób traktowania akordeonu, jaki został przez niego zapoczątkowany w latach 70. XX wieku, nie tylko wywarł olbrzymi wpływ na twórczości młodego pokolenia kompozytorów, jak: Aleksander Nagajew, Władimir Zubicki czy Wiaczesław Siemionow, ale także został zauważony i doceniony przez wybitną i uznaną już w tym czasie kompozytorkę Zofię Gubajdulinę. O ile jednak twórczość Zołotariowa jest przez dzisiejszych akordeonistów powszechnie znana i doceniana, o tyle jego biografia wciąż kryje wiele nierozwianych dotąd tajemnic i wątpliwości dotyczących przyczyn jego śmierci. Ze względu na brak polskojęzycznych opracowań tematu biografia kompozytora jest warta przybliżenia. Zebrane informacje dotyczące szczegółów z życia kompozytora, a także opinie osób z nim związanych mogą pomóc w zrozumieniu skomplikowanej osobowości twórcy. Nowatorska twórczość Zołotariowa pomimo niezliczonych interpretacji jest nadal interesująca nie tylko dla wykonawców. Stanowi ona wciąż istotną determinantę dla kolejnych kompozytorów muzyki akordeonowej. Kompozycje Zołotariowa, takie jak: *Suita kameralna*, *Partita nr 1*, *Sonata nr 2*, czy zbiory miniatur zawarte w *Suitach dziecięcych* – na trwałe wpisały się do repertuaru współczesnych wykonawców. Jego *opus magnum* – *Sonata nr 3* – to do dziś jedno z najważniejszych dzieł w literaturze akordeonowej.

Data zgłoszenia: 10.11.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 24.11.2019/25.11.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 24.11.2019/26.11.2019

Data akceptacji: 3.12.2019

Źródłem niniejszej publikacji są korespondencja i dzienniki W. Zołotariowa oraz biografia kompozytora autorstwa Inny Klause¹, a także wspomnienia Mikołaja Liesnoja², Witalija Szentalin-skiego³ i Fridricha Lipsa⁴.

Słowa kluczowe: współczesna muzyka akordeonowa, Władysław Andriejewicz Zołotariow.

Władysław Andriejewicz Zołotariow przyszedł na świat w roku 1942 w rodzinie oficera Andrieja Antonowicza i jego żony Agrafeny Grigoriewny. Miejscem jego urodzenia była mała osada będąca ważną bazą wojskową, znajdująca się na terytorium Chabarowska, w zatoce De-Kastri nad Morzem Japońskim. Jego życie rozpoczęło się w gorącym czasie II wojny światowej. Dzień narodzin – 13 września – zbiegł się z dniem narodzin Arnolda Schönberga, kompozytora, który w znaczący sposób wpłynął na późniejszą twórczość Zołotariowa. Pierwsze lata życia spędził w miejscu urodzenia, na dalekim wschodzie kraju. Późniejsze dzieciństwo Władysława było wędrówką po najdalszych zakątkach ZSRR, gdzie z dala od wielkich miast spędzał wiele czasu sam na sam z otaczającą go przyrodą. W 1947 roku wyjechał do Gudauty w Abchazji, a rok później wraz z babcią przeniósł się do Ust-Nera w Jakucji, regionie o niezwykle zimnym i surowym klimacie. W 1953 roku rodzina osiedliła się w Essentuki na północnym Kaukazie, by w 1955 roku wrócić do Ust-Nera. Częste przeprowadzki wiązały się z pokonywaniem ogromnych odległości, rzędu kilku tysięcy kilometrów. Obrazuje to ilustracja nr 1.

Kształcenie muzyczne Władysław rozpoczął stosunkowo późno. Mając lat 11 otrzymał od ojca bajan, lecz na początku grał na nim wyłącznie ze słuchu oraz improwizował. Szybko uświadomił sobie jednak, jak ważna jest dla niego muzyka. W swoim *Dzienniku 14-letniego młodzieńca* pisał:

Przez ostatnie dni chodzę pod wrażeniem muzyki Bacha. Postanowiłem napisać wielki, wieloczęściowy utwór na chór i orkiestrę, z pasją pracuję nad *Capriccio na skrzypce* [...] O niebo, nikt nie chce uwierzyć w to, że jestem zrodzony dla muzyki, a mnie tak potrzebna ta wiara [tłum. własne]⁵.

Inne zapisy w dzienniku świadczą o niezwyklej dojrzałości młodego człowieka, świadomego swego miejsca w przeszłości oraz roli, jaką pragnie on odegrać w muzyce:

Bajan! Jakie to szczęście, że zacząłem uczyć się na tym instrumencie. Czuję w sobie niezmiernie siły, choć trzeba dużo pracować. Współczesnej muzyce brakuje ognia, wielko-

¹ I. Klause, *Das Leben des Komponisten Vladislav Andreevič Zolotarëv*, Norderstedt 2005; tejsze, *W. Zołotariow – biografia*, źródło: www.vzinfo.com [dostęp: 25.07.2009].

² N. Lesnoj, *O Vladislave Zolotareve*, [w:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, sost. P. Serotûk, Navčalna kniga – Bogdan, Ternopol 2010, s. 10–20.

³ V. Šentalinskij, *Vladislav Zolotarev: žizn' i sudba*, [w:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, s. 34–54.

⁴ F. Lips, *Kažetsâ, eto bylo včera...*, [w:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, s. 21–23.

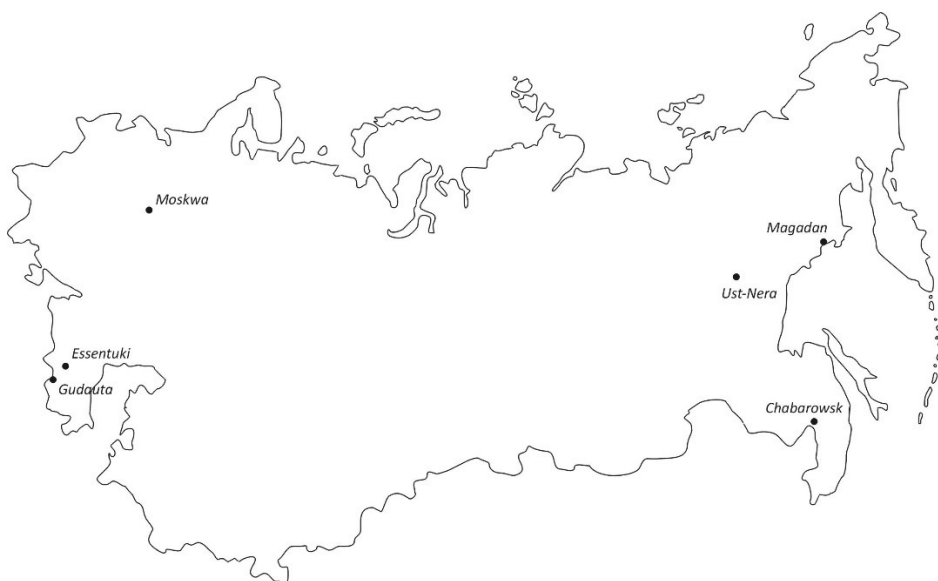
⁵ V. Šentalinskij, dz. cyt., s. 36.

ści i dumy. Ludzie zatracili gdzieś wszystko, co lepsze, co leżało u podstaw potężnej starożytności. Nie, ja będę pisał inaczej [tłum. własne]⁶.

Niestety, w tym samym czasie odzywały się także mroczne strony jego psychiki, o czym świadczą słowa:

Dręczą mnie myśli o śmierci. Zastanawiam się, jak długo jeszcze przyjdzie mi żyć? [...] Muzyka! Nie daje mi spokoju także we śnie, prześladowuje mnie wszędzie [tłum. własne]⁷.

Wielka, płomienna miłość do muzyki, ale jednocześnie świadome wyobcowanie z otaczającego świata zwykłej codzienności oraz nieustanne myślenie o śmierci – to motywy przewodnie jego biografii.



Ilustracja 1. Szkic mapy ZSRR

W 1958 roku rodzina Zołotariowa przeniosła się z Ust-Nera do Magadanu. To leżące nad Morzem Ochockim miasto było symbolem sowieckiego systemu obozów pracy przymusowej. Zaledwie rok wcześniej zakończyła się likwidacja łagrów na obszarze Kołymy. Miasto zamieszkane w ogromnej większości przez byłych więźniów politycznych pełne było śladów swej ponurej przeszłości. Ruiny koszar, wieże obserwacyjne, wszechobecny drut kolczasty i inne obrazy nieludzkiego systemu musiały mocno odcisnąć się na wrażliwej osobowości Zołotariowa. Na przełomie lat 50. i 60. wraz z powiewem wolności przybyło do Magadanu wiele wykształconych osób. Gdy w 1960 roku w mieście otwarto średnią szkołę muzyczną, Zołotariow, po niespełna rocznym kursie przygotowawczym,

⁶ Tamże.

⁷ Tamże.

znalazł się wśród pierwszych jej uczniów. Jego nauczycielem bajanu został Miłkołaj Aleksandorowicz Liesnoj, przybyły tu z Kiszyniowa w Mołdawii. Oprócz nauki w szkole Władysław poświęcał wiele czasu na samokształcenie. Czytał dostępną światową literaturę oraz zgłębiał idee filozoficzne. Pochłonięty był specyficzną atmosferą miasta, które pomimo niechlubnej przeszłości i ogromnego dystansu do wielkiego świata było miejscem ożywionego życia kulturalnego. Wśród byłych więźniów politycznych znajdowało się tu sporo inteligencji. W tym czasie Władysław starał się także przez cały czas komponować. Na początku jednak irytowały go ograniczone możliwości bajanu – gotowe trójdźwięki w manuale basowo-akordowym. Nie dysponując innym instrumentem, komponował w sposób tradycyjny na akordeon z fortepianem, łącząc elementy ludowe i romantyczne. Pisał także utwory na skrzypce i fortepian, mając nadzieję na odnalezienie w ten sposób nowego brzmienia dla własnego instrumentu. W 1963 roku Jurij Iwanowicz Kazakow zaprezentował na koncercie w Magadanie bajan z manuałem melodycznym. W możliwościach tego instrumentu Zołotariow zobaczył przyszłość akordeonu – dostrzegł jego potencjał związany z zastosowaniem technik kompozytorskich XX wieku, które mogłyby stać się kluczem do wypracowania odrębnego języka brzmieniowego. Dalsze plany kontynuowania nauki, którą planował w Leningradzie, zniweczył obowiązek odbycia służby wojskowej.

Trzy lata spędzone w armii (1963–1966) to okres niezwykle trudny w życiu Zołotariowa. Z taką indywidualnością i nader wrażliwą psychiką nie potrafił odnaleźć się w miejscu, w którym wypełnianie rozkazów stanowiło podstawę codziennej egzystencji. Nie sposób było uniknąć konfliktów, z powodu których często był karany. Kiedy zakazano mu pisania własnej muzyki, komponował pieśni żołnierskie. Brak możliwości muzycznego rozwoju rekompensował wzmogoną pracą nad własną osobowością. Wolny czas poświęcał na dalsze samokształcenie i czytanie książek o muzyce. Wielcy kompozytorzy stali się dla niego ucieleśnieniem indywidualności i subiektywizmu, cech stojących w sprzeczności z ideologią otaczającego go systemu komunistycznego. W środowisku permanentnej ignorancji dla sztuki, siłą dodawała mu korespondencja z przyjaciółmi. W jednym z listów do Jurija Grigorewicza Jastrebowa, nauczyciela bajanu w szkole muzycznej we Władywostoku, opisał zetknięcie z *Doktorem Faustusem* Tomasza Manna. Dzieło to okazało się niezwykle istotne dla dalszej twórczości, to właśnie za jego przyczyną zapoznał się Zołotariow ze stworzoną przez Arnolda Schönberga dodekafonią, o czym pisał w liście do J. Jastrebowa:

Dużo czytam. *Wspomnienia o Skriabinie* Plechanowa bardzo interesujące. Nareszcie przeczytałem *Doktora Faustusa* Manna. Tragedia artysty! Przyszło mi do głowy, że system atonalny Schönberga – wielka przyszłość muzyki. Właściwie, cała wielka muzyka wyrażona została w „czystych sferach” [tłum. własne]⁸.

⁸ V. Zolotarev – Ū. Āastrebovu, *Usurijsk*, 4.09.1966, [w:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, s. 62.

Po powrocie do Magadanu przeżywał chwile zwątpienia, rozważał nawet rezygnację z dalszej nauki. Z bólem uświadamiał sobie, jak destrukcyjnie wpłynął na niego pobyt w armii i jak zahamował jego muzyczne doskonalenie. Jednak kiedy otrzymał od rodziców pieniądze na instrument z manuałem melodycznym, wstąpiły w niego nowe siły. Coraz więcej komponował i stale pracował nad własnym rozwojem. Niezwykle istotne znaczenie w życiu Zołotariowa miało środowisko Klubu Twórczej Inteligencji, które mocno wpłynęło na ukształtowanie jego osobowości. Oficjalnie spotkania odbywały się w Pałacu Kultury w Magadanie, a nieoficjalnie w domach jego członków. W środowisku pisarzy, muzyków i innych artystów kompozytor mógł rozważać nowe idee, związane nie tylko ze sztuką, ale także z polityką czy filozofią. Pomimo pozornej otwartości na ludzi Władysław pozostawał człowiekiem zamkniętym we własnym świecie. Pisarz i przyjaciel Witalij Szentalskij tak wspomina pierwsze zetknięcie ze Sławą, jak zwykł zdrabniać imię Zołotariowa:

Sława od razu zwrócił się w naszym kierunku, wyraźnie brakowało mu kontaktów twórczych. Co poraziło mnie podczas pierwszego spotkania, kiedy wziął do przeczytania wiersze japońskich poetów, bardzo wtedy popularnych wśród inteligencji – to nieprawdopodobne skupienie, powaga. On, zdaje się, nigdy nie weselił się w duszy i nie wygłupiał się, jakby nie ufał temu światu i dystansował się od niego. Stale był pogrążony w sobie, rzadko spotyka się takie oddanie sztuce. Jego jasno wyrażana świadomość własnej wyjątkowości nawet irytowała innych, wydawała się manią wielkości [tłum. własne]⁹.

W Klubie Twórczej Inteligencji Zołotariow miał możliwość zetknięcia się z nigdzie niepublikowaną twórczością. W podziemnym obiegu krążyły zarówno zakazane kompozycje, jak i teksty m.in. Aleksandra Sołżenicyna i Borysa Pasternaka. W spotkaniach klubu często uczestniczyli mieszkający w mieście byli więźniowie polityczni. Ich opowieści o własnych przeżyciach z przeszłości dawały okrutne świadectwo o komunistycznym reżimie. Działalność ta była bardzo niebezpieczna, już bowiem za samo posiadanie niedozwolonych dzieł można było trafić do więzienia. Klub był zresztą bacznie obserwowany przez KGB, a jego członkowie inwigilowani i – jak sam Zołotariow – wzywani często na przesłuchania. Środowisko Klubu Twórczej Inteligencji mocno ukształtowało sposób postrzegania świata oraz krytyczny obraz systemu sowieckiego. Rzeczywistość zarówno tę fizyczną, jak i duchową, metafizyczną, formułował w postaci swoistej triady: świat zewnętrzny – okrutny i bezduszny, świat wewnętrzny – pełen napięć i rozterek, oraz świat wyższych wartości i idei – jedyny, do którego warto zmierzać. Filozofia ta znajdowała odbicie w wielu jego kompozycjach, w szczególności w *Particie nr 1* oraz *Sonacie nr 3*. Nieustanna praca nad poszukiwaniem własnego języka muzycznego oraz ciągłe samokształcenie były wyrazem wznoszenia się ponad otaczającą rzeczywistość. W 1968 roku powstała *Partita nr 1*, która ze względu na nowatorski język muzyczny okazała się dziełem rewolucyjnym i przełomowym w dotychczasowej literaturze akordeonowej.

⁹ V. Šentalinskij, dz. cyt., s. 35.

Władysław od wczesnej młodości miał świadomość nieprzystawania do czasów, w których przyszło mu żyć i tworzyć. We wspomnianym wcześniej *Dzienniku 14-letniego młodzieńca* pisał:

Prawdopodobnie zbyt wcześnie narodziłem się dla tej epoki, albo zbyt późno, tak trudno mi żyć z tymi ludźmi, nie rozumiemy siebie nawzajem [tłum. własne]¹⁰.

Niewielu było w stanie w pełni zrozumieć jego twórczość, dzielącą słuchaczy na dwa obozy – miłośników i krytyków – zarówno w środowisku pedagogów i uczniów szkoły, jak i pośród amatorów. Niezależnie od rodzaju emocji, muzyka Zołotariowa nikogo nie pozostawiała obojętnym, a jego występy cieszyły się niezwykłą popularnością. Często koncertował w różnych miejscach na terenie Magadanu, a raz na semestr występował w swojej szkole z recitalem, podczas którego wykonywał własne kompozycje. Jego gra była interesująca nie tylko ze względu na to, że reprezentowała wysoki poziom wirtuozerii, ale przede wszystkim z powodu wysokiej zawartości ładunku emocji oraz nowatorskiego – orkiestrowego sposobu traktowania akordeonu.

Po ukończeniu szkoły w Magadanie Zołotariow zdecydował się wyjechać do małej osady na Czukotce, gdzie podjął pracę jako nauczyciel gry na bajanie. Tam też poznał swoją przyszłą żonę Irinę – wiolonczelistkę i dyrektorkę szkoły muzycznej. W tym czasie powstał literacki pamiętnik *12 niewysłanych listów do dalekiej ukochanej*, będący tragicznym i przejmującym poematem samotności autora:

Każdy człowiek jest samotny. I kiedy sobie to uświadomi, poczuje, jak bezsensowne jest życie w skupisku ludzi, w tak zwanym społeczeństwie. [...] oni żyją w ciemnościach i nie próbują niczego szukać [tłum. własne]¹¹.

W 1970 roku Władysław, razem z Iriną i jej synem, wyjechał do Moskwy, aby kolejnej zimy wspólnie z całą rodziną wrócić do Magadanu, gdzie podjął pracę w szkole jako nauczyciel teorii muzyki. Życie osobiste nie układało się jednak pomyślnie, brak wystarczających środków finansowych był przyczyną ciągłych kłótni. Władysław zdawał sobie sprawę z zaniedbywania rodziny, jednak pomimo wyrzutów sumienia nie potrafił niczego zmienić. Komponowanie było dla niego ważniejsze niż cokolwiek innego. Po niedługim czasie, z powodu narastającego konfliktu, Irina wraz z synem zdecydowała się na wyjazd do Moskwy. Na początku 1971 roku, tuż przed narodzinami ich syna Henryka, Władysław opuścił Magadan i dołączył do rodziny.

Jesienią tego samego roku Zołotariow został przyjęty do Konserwatorium Moskiewskiego na fakultet kompozycji. Jego profesorem był Tichon Nikołajewicz Chrennikow, wieloletni przewodniczący Związku Kompozytorów ZSRR. Nie znajdował jednak u niego wsparcia własnego rozwoju i nowatorskich muzycznych zamierzeń. Jak zwykle, wiele czasu poświęcał samokształceniu, konsultował swoje prace z Rodionem Szczedrinem, Edisonem Denisowem oraz in-

¹⁰ V. Šentalinskij, dz. cyt., s. 36.

¹¹ Tamże, s. 46.

nymi kompozytorami, pobierał nawet lekcje u Dymitra Szostakowicza. W konserwatorium niemal połowa przedmiotów miała charakter ogólny lub ideologiczny. W środowisku młodszych od siebie kolegów coraz bardziej zdawał sobie sprawę z tego, że zbyt późno rozpoczął prawdziwą muzyczną edukację. Nie chcąc marnować czasu na rzeczy niezwiązane bezpośrednio z kompozycją, wiosną 1972 roku postanowił przerwać studia. Krok ten miał dla niego olbrzymie konsekwencje. W Związku Radzieckim funkcjonowanie kompozytora było nierozdzielnie związane z członkostwem w Związku Kompozytorów ZSSR. Konflikt z Chrennikowem oraz brak poparcia partii komunistycznej i przede wszystkim brak dyplomu ukończenia studiów wyższych spowodowały odrzucenie jego wniosku o przyjęcie do związku. Dla przybyłego z dalekiej prowincji kompozytora zdobycie uznania w moskiewskim środowisku było niezwykle trudne. Władysław tęsknił za powrotem na odległy wschód kraju, gdzie będąc bliżej natury, doświadczał mocniejszej inspiracji. Z drugiej strony, to właśnie w Moskwie, jak nigdzie indziej, miał niepowtarzalną możliwość zetknięcia się z wybitnymi kompozytorami i wykonawcami. Często jednak wyjeżdżał z miasta i zatrzymując się w podmoskiewskich domach przyjaciół lub w domu rodziców, starał się odnaleźć wewnętrzny spokój. Nie wystąpił już nigdy więcej jako instrumentalista, a cały czas poświęcił komponowaniu i propagowaniu własnej twórczości.

Przyjaźń Władysława z Fridrichem Robertowiczem Lipssem zaowocowała powstaniem kilku wybitnych kompozycji, m.in. *Sonaty nr 2 i 3* oraz *Rapsodii hiszpańskiej*. Ten wybitny akordeonista stał się także jednym z pierwszych propagatorów muzyki Zołotariowa poza Związkiem Radzieckim. Na początku 1975 roku Władysław podjął ponowną próbę wstąpienia do Związku Kompozytorów. Zdawał sobie sprawę z bezprecedensowości swojej decyzji. Gdyby mu się to udało, byłby pierwszym członkiem związku nieposiadającym dyplomu ukończenia studiów wyższych w zakresie kompozycji. Na jego prośbę Fridrich Lips wykonał przed komisją *Sonatę nr 3*. W jednym z listów pisanych przez Zołotariowa do Lipsa zachowała się następująca informacja dotycząca tego wydarzenia:

Będiesz w Moskwie, kiedy odbędzie się dyskusja na posiedzeniu Związku Kompozytorów Rosji? – spytał mnie – Chciałbym, żebyś wykonał *Trzecią sonatę* [*Sonata nr 3*]. Takie żywe wykonanie powinno wywrzeć większe wrażenie na komisji [tłum. własne]¹².

Występ ten wywarł na zebranych ogromne wrażenie i kompozytorzy tacy jak Zofia Gubajdulina, Wiaczesław Artiomow czy Grigorij Frid zdecydowali się poprzeć ponownie złożony wniosek Zołotariowa o przyjęcie w poczet członków Związku Kompozytorów Rosji. Prawdopodobna pozytywna decyzja nie zdołała jednak zapaść przed jego śmiercią. Ale to właśnie dzięki *Sonacie nr 3* wielu wybitnych rosyjskich kompozytorów zaczęło pisać swoje utwory na akordeon.

Nieustanny lęk przed upływającym czasem towarzyszący kompozytorowi może wydawać się dziwny w przypadku wciąż jeszcze młodego wieku. Zołota-

¹² F. Lips, *Każetsá, eto bylo včera...*, [w:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, s. 21.

riow obsesyjnie wspominał, że w 1975 roku osiągnie wiek Chrystusa. Moment ten postrzegał jako punkt zwrotny, czas, w którym musi stać się coś przełomowego. Niejednokrotnie, jeszcze podczas nauki w szkole w Magadanie, powtarzał, że umrze w wieku 33 lat, o czym wspomina N. Liesnoj:

On i o śmierci nie raz mówił jeszcze w szkole i nie tylko mnie: „Umrę w wieku 33 lat, jak Jezus. Długo żyć nie będę” [tłum. własne]¹³.

W. Szentalinskij cytuje następujące słowa artysty, które zawarł on w swoich pismach:

Każdy z nas powtarza drogę Chrystusa. Jeden w mniejszym, drugi w większym stopniu. Jednak wszystkich nas czeka jeden koniec [tłum. własne]¹⁴.

W związku z tym mało jadł i spał, a przepracowanie doprowadzało go do fizycznego wycieńczenia. Czując się coraz bardziej wyobcowany z otaczającego świata, pogłębiał się w depresji.

Problemy rodzinne, wynikające po części z kłopotów finansowych, nakładały się na dylematy twórcze. Latem 1974 roku, podczas jego nieobecności w domu, żona sprzedała jego bajan i zniszczyła wiele manuskryptów. Był to dla niego ogromny cios, z którym nie potrafił się pogodzić.

Nie mogę uwierzyć, żeby moja Irina sprzedała nasz bajan i zniszczyła partytury i rękopisy! Jest dla mnie rzeczą niemożliwą w to uwierzyć [...] [tłum. własne]¹⁵.

Ostatnią zimę kompozytor spędził w domu przyjaciela w Szalikowie pod Moskwą, próbując odnaleźć w sobie siły do dalszej pracy. Czuł się jednak coraz bardziej wypalony, o czym pisał w liście do przyjaciela – Władysława Bolszanina:

Piszę w strasznym chłódzie w daczce Galkina, jak przedtem, opuszczony i samotny. Otrzymałem zamówienie na oratorium, a pisać nie mogę [...] [tłum. własne]¹⁶.

Wiosną wrócił do domu, starając się odbudować mocno nadwątlone relacje rodzinne. Tęskniąc jednak za spokojem, końcem kwietnia 1975 roku wyjechał do Domu Twórczości w Iwanowie, aby w milczeniu i z dala od ludzi pobyć bliżej przyrody¹⁷. 13 maja 1975 roku wrócił do Moskwy, a kiedy po kłótni Irina z synem Henrykiem wyszła z domu, Władysław popełnił samobójstwo.

¹³ N. Liesnoj, dz. cyt., s. 18.

¹⁴ W. Szentalinskij, dz. cyt., s. 53.

¹⁵ V. Zolotarev, *Dnevnik*, [w:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, s. 211.

¹⁶ *Vl. Zolotarev – Vl. Bol'shaninu, Šalikovo, 7.01.1975*, [w:] jak wyżej, s. 93.

¹⁷ V. Zolotarev, *Dnevnik, Ivanovo, Dom tvorčestva, 7.05.1975 r.*: „Jestem zmęczony ludźmi! Tak pragnę pobyć sam na sam z przyrodą [tłum. własne]”. Tamże, s. 271.

Podsumowanie

W dostępnej literaturze poświęconej życiu i twórczości Władysława Zołotariowa brak jest jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o bezpośrednią przyczynę tej dramatycznej decyzji. Większość zasłyszanych przeze mnie opinii sugeruje, że głównym powodem targnięcia się na życie był brak zrozumienia i uznania twórczości kompozytora. Innym wymienianym motywem była odmowa przyjęcia do Związku Kompozytorów Rosji, którą przyjął szczególnie boleśnie. Pozostałe opinie mówią o tym, iż został zniszczony przez system sowiecki, był niejako „ofiara systemu”.

Obraz Zołotariowa, jaki wyłania się z jego dzienników, listów oraz relacji osób z nim związanych, świadczy o złożoności i wielowątkowości przyczyn tego kroku. Jego muzyka była inspirująca dla wielu wykonawców, miała swoich miłośników, także wśród kompozytorów. Nie można zatem powiedzieć, że twórczość Zołotariowa była niedoceniana przez współczesnych. Wydaje się także, że kompozytor był świadomy bezprecedensowości decyzji o złożeniu wniosku do Związku Kompozytorów Rosji, bez ukończenia studiów i uzyskania dyplomu z kompozycji, a co za tym idzie, był świadomy przyczyn odmowy przyjęcia. Jednak powtórne wnioskowanie, m.in. po prezentacji *Sonaty nr 3* przez Fridricha Lipsa, miało szansę powodzenia. Wskazuje na to chociażby uznanie Zofii Gubajduliny.

Analizując życiorys Zołotariowa, nasuwa się również pytanie – czy był człowiekiem niszczonego przez system sowiecki? Z pewnością tak. Jednak nie wydaje się, aby jego sytuacja różniła się znacząco od sytuacji większości osób żyjących w tym czasie w Związku Radzieckim oraz innych krajach bloku komunistycznego. W szczególności ludzi wykształconych, mających krytyczny ogląd otaczającej ich rzeczywistości. Raczej dodać należy, że relacje Zołotariowa z władzą były mimo wszystko o wiele lepsze niż ogromnej większości, która była faktycznie represjonowana w tym czasie. Mimo iż jeszcze w Magadanie kompozytor bywał wzywany na przesłuchania, to nie był przecież więziony. Mógł podejmować pracę i studia, realizował artystyczne zamierzenia. Dodatkowo, jego ojciec był oficerem wojskowym, co musiało choćby w drobnym stopniu wpływać pozytywnie na relację z przedstawicielami władzy.

Poza tym jego problemy rodzinne i burzliwe relacje z żoną nie musiały być powodem tak dramatycznej decyzji, być może dały tylko impuls w przyprawie wzburzonych emocji – zadziałały jak zapalnik w tykającej bombie. Z pewnością Władysław miał poczucie wyobcowania z otaczającego go świata, niezrozumienia – nawet wśród najbliższych mu osób, był zmęczony relacjami z ludźmi. Wielkie wymagania wobec siebie skutkowały morderczą pracą i skrajnym wycieńczeniem, tak fizycznym, jak i psychicznym. Być może jego delikatność i wrażliwość otworzyły drzwi depresji – chorobie, której sam nie potrafił nazwać, a która z czasem coraz mocniej się pogłębiała i – nieleczona – stała się podstawową przyczyną targnięcia się na życie. Pisał o tym w *Dzienniku*:

Rozumiem, że jeśli w mojej duszy ciemno i przepełniona jest ona nieświadomym cierpieniem, to nie znaczy, że każdy, kto styka się ze mną, także powinien cierpieć [...] nie potrafię zrozumieć przyczyny tych cierpień [...]. Nie choroba li to? A jeśli choroba, to jaka? I jakie na nią lekarstwo? [tłum. własne]¹⁸.

Poza tym należy dodać, że kompozytor już wcześniej próbował popełnić samobójstwo, o czym pisze Witalij Szentalskij:

[...] na trzeci dzień Nowego Roku [1969] o mało nie zdarzyło się coś nieodwracalnego. Zapisalem w dzienniku: „[...] Zołotariow usiłował popełnić samobójstwo, próbował rzucić się z okna. Zakrwawił rękę. Powstrzymali go, wezwali pogotowie i milicję. Opatrzyli okrwawioną rękę [...]. Opowiedział mi o tym Wołodja Bolszanin, jego serdeczny przyjaciel” [tłum. własne]¹⁹.

W świetle wcześniejszych wypowiedzi kompozytora o niedługim życiu oraz o śmierci w wieku 33 lat wydaje się, że Zołotariow jak gdyby nieuchronnie podążał w kierunku swojego przeznaczenia. Jego skomplikowaną osobowość, podzieloną jakby na dwa światy, celnie oddał Witalij Szentalskij w następujących słowach:

Było dwóch Zołotariowów. Jeden – utalentowany muzyk, bezinteresownie oddany twórczości. Drugi – egzaltowany człowiek, z poczuciem własnej wyjątkowości godnej geniuszu, zupełnie nieprzygotowany do życia w harmonii z ludźmi, czy to z przyjaciółmi, rodziną, społeczeństwem, czy też z władzą. I dlatego nie mógł znieść tego rozdzielenia między muzyczną harmonią i dysharmonią społeczeństwa [tłum. własne]²⁰.



Ilustracja 2. Władysław Adriejewicz Zołotariow. Archiwum prywatne autora.

¹⁸ V. Zolotarev, *Dnevnik*, [w:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, s. 268.

¹⁹ V. Šentalinskij, dz. cyt., s. 43.

²⁰ Tamże, s. 53.

Bibliografia

Źródła drukowane

- Вл. Золотарев – Ф. Липсу, *Магадан, 24.04.1971*, [w:] Владислав Золотарев. *Судьба и Муза*, сост. Серотюк Петр Федорович, Навчална книга – Богдан, Тернополь 2010, s. 97–98. [Vl. Zolotarev – F. Lipsu, *Magadan, 24.04.1971*, [v:] Vladislav Zolotarev. *Sud'ba i Muza*, sost. Serotûk Petr Fedorovič, Navčalna kniga – Bogdan, Ternopol 2010, s. 97–98].
- Вл. Золотарев – Ю. Яastreбову, *Усурийск, 4.09.1966*, [w:] Владислав Золотарев. *Судьба и Муза*, сост. Серотюк Петр Федорович, Навчална книга – Богдан, Тернополь 2010, с. 62–63. [Vl. Zolotarev – Ū. Āastrebovu, *Usurijsk, 04.09.1966*, [v:] Vladislav Zolotarev. *Sud'ba i Muza*, sost. Serotûk Petr Fedorovič, Navčalna kniga – Bogdan, Ternopol 2010, s. 62–63].
- Вл. Золотарев – Вл. Большанину, *Шаликово, 7.01.1975*, [w:] Владислав Золотарев. *Судьба и Муза*, сост. Серотюк Петр Федорович, Навчална книга – Богдан, Тернополь 2010, s. 93. [Vl. Zolotarev – Vl. Bol'shaninu, *Šalikovo, 7.01.1975*, [w:] Vladislav Zolotarev. *Sud'ba i Muza*, sost. Serotûk Petr Fedorovič, Navčalna kniga – Bogdan, Ternopol 2010, s. 93].
- Золотарев Владислав, *Дневники*, [v:] Владислав Золотарев. *Судьба и Муза*, сост. Серотюк Петр Федорович, Навчална книга – Богдан, Тернополь 2010, s. 189–273. [Zolotarev Vladislav, *Dnevniky*, [v:] Vladislav Zolotarev. *Sud'ba i Muza*, sost. Serotûk Petr Fedorovič, Navčalna kniga – Bogdan, Ternopol 2010, s. 189–273].

Оpracowania

- Klause Inna, *Das Leben des Komponisten Vladislav Andreevič Zolotarëv*, Books on Demand, Norderstedt 2005.
- Лесной Николай Александрович, *О Владиславе Золотареве*, [w:] Владислав Золотарев. *Судьба и Муза*, сост. Серотюк Петр Федорович, Навчална книга – Богдан, Тернополь 2010, s. 10–20. [Lesnoj Nikolaj Aleksandrovič, *O Vladislave Zolotareve*, [w:] Vladislav Zolotarev. *Sud'ba i Muza*, sost. Serotûk Petr Fedorovič, Navčalna kniga – Bogdan, Ternopol 2010, s. 10–20].
- Липс Фридрих, *Кажется, это было вчера...*, [w:] Владислав Золотарев. *Судьба и Муза*, сост. Серотюк Петр Федорович, Навчална книга – Богдан, Тернополь 2010, s. 21–23. [Lips Fridrih, *Kažetsâ, eto bylo včera...*, [w:] Vladislav Zolotarev. *Sud'ba i Muza*, sost. Serotûk Petr Fedorovič, Navčalna kniga – Bogdan, Ternopol' 2010, s. 21–23].
- Шенталинский Виталий, *Владислав Золотарев: жизнь и судьба*, [w:] Владислав Золотарев. *Судьба и Муза*, сост. Серотюк Петр Федорович, Навчална книга – Богдан, Тернополь 2010, s. 34–54. [Šentalinskij Vitalij, *Vladislav Zolotarev: žizn' i sudba*, [w:] Vladislav Zolotarev. *Sud'ba i Muza*,

sost. Serotůk Petr Fedorovič, Navčalna kniga – Bogdan, Ternopol 2010, s. 34–54].

Strona www

www.vzinfo.com, [dostęp: 25.07.2009].

Daniel LIS

Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice (Poland)

Vladislav Andreyevich Zolotaryov (1942–1975) – an outline biography

Abstract

The purpose of this paper is to acquaint the reader with the personage of an outstanding Russian composer and bayanist Vladislav Zolotaryov. Tragically deceased at the age of only 33, the artist was an exceptional figure. He was a great innovator who changed the face of the accordion, using this instrument to the limit of its technical and sound possibilities. The novel and almost orchestral method of treating the accordion, which he initiated in the 1970s, not only had a tremendous impact on the work of the young generation of composers, such as: Aleksander Nagayev, Vladimir Zubicki and Viacheslav Siemionov, but was also noticed and appreciated by the eminent and already recognized composer Zofia Gubaydulina. Yet, while Zolotaryov's output is widely known and appreciated by the present-day accordionists, his life still hides many unresolved secrets and doubts about the causes of his death. In the absence of any Polish language studies on the subject, the composer's biography is well worth a closer look. The information collected about the details of the composer's life, as well as the opinions of people connected with him, may help to understand the composer's complicated personality. Zolotaryov's innovative oeuvre, despite innumerable interpretations, is invariably interesting not only for the performers. It is still an important determinant for other composers of accordion music. Zolotaryov's compositions, such as: *Suita kameralna* (en. *Chamber Suite*) *Partita No. 1*, *Sonata No. 2*, or collections of miniatures included in *Suity dziecięce* (en. *Children's Suites*) have permanently entered the repertoire of contemporary performers. His *magnum opus* – *Sonata No. 3* – is still one of the most important musical pieces in accordion literature.

The source of this article are the letters and diaries written by V. Zolotaryov and the composer's biography by Inna Klause²¹, as well as memoirs by Nikolai Liesnoy²², Vitaly Szentalskiy²³ and Fridrich Lips²⁴.

Keywords: contemporary accordion music, Vladislav Andreyevich Zolotaryov.

²¹ I. Klause, dz. cyt..

²² N. Lesnoj, dz. cyt., s. 10–20.

²³ V. Šentalinskij, dz. cyt., s. 34–54.

²⁴ F. Lips, dz. cyt., s. 21–23.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.20>

Daniel LIS

<https://orcid.org/0000-0001-7193-2209>

Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice (Poland)

Vladislav Andreyevich Zolotaryov (1942–1975) – an outline biography

Translation of the article published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.19>)

Abstract

The purpose of this paper is to acquaint the reader with the personage of an outstanding Russian composer and bayanist Vladislav Zolotaryov. Tragically deceased at the age of only 33, the artist was an exceptional figure. He was a great innovator who changed the face of the accordion, using this instrument to the limit of its technical and sound possibilities. The novel and almost orchestral method of treating the accordion, which he initiated in the 1970s, not only had a tremendous impact on the work of the young generation of composers, such as: Aleksander Nagayev, Vladimir Zubicki and Viacheslav Siemionov, but was also noticed and appreciated by the eminent and already recognized composer Zofia Gubaydulina. Yet, while Zolotaryov's output is widely known and appreciated by the present-day accordionists, his life still hides many unresolved secrets and doubts about the causes of his death. In the absence of any Polish language studies on the subject, the composer's biography is well worth a closer look. The information collected about the details of the composer's life, as well as the opinions of people connected with him, may help to understand the composer's complicated personality. Zolotaryov's innovative oeuvre, despite innumerable interpretations, is invariably interesting not only for the performers. It is still an important determinant for other composers of accordion music. Zolotaryov's compositions, such as: *Suita kameralna* (en. *Chamber Suite*) *Partita No. 1*, *Sonata No. 2*, or collections of miniatures included in *Suity dziecięce* (en. *Children's Suites*) have permanently entered the repertoire of contemporary performers. His *magnum opus* – *Sonata No. 3* – is still one of the most important musical pieces in accordion literature.

Data zgłoszenia: 10.11.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 24.11.2019/25.11.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 24.11.2019/26.11.2019

Data akceptacji: 3.12.2019

The source of this article are the letters and diaries written by V. Zolotaryov and the composer's biography by Inna Klause¹, as well as memoirs by Nikolai Liesnoy², Vitaly Šentalinskij³ and Fridrich Lips⁴.

Keywords: contemporary accordion music, Vladislav Andreyevich Zolotaryov.

Vladislav Andreyevich Zolotaryov was born in 1942 into the family of the officer Andrey Antonovich and his wife Agrafena Grigorievna. His birthplace was a small settlement which was an important military base, located in Khabarovsk territory, on the De-Kastri bay by the Sea of Japan. His life began in the heat of World War II. The day of his birth – 13 September – coincided with the day of birth of Arnold Schönberg, the composer who had a significant influence on Zolotaryov's later work. He spent the first years of his life in his birthplace, in the Far East of the country. Vladislav's later childhood was a journey in the farthest reaches of the USSR, where he spent a lot of time alone with the surrounding wilderness, away from the big cities. In 1947 he set off to Gudauta in Abkhazia, and a year later he moved with his grandmother to Ust-Nera in Yakutia, a region with an extremely cold and harsh climate. In 1953, the family settled in Yessentuki in the northern Caucasus just to return to Ust-Nera in 1955. Frequent relocations meant covering huge distances of several thousand kilometers. This is shown in Figure 1.

Vladislav started his musical education quite late. At the age of 11, he was given a bayan by his father, but at first he would play it only by ear and improvised. However, he quickly realized how important music was to him. He wrote in his *Diary of a 14-year-old young man*:

For the last few days, I have been deeply impressed by Bach's music. I've decided to write a large multi-movement piece for choir and orchestra, and I'm working with passion on the *Capriccio for violin* [...] Good heavens – no one wants to believe that I was born for music, and I need this faith so much [own translation]⁵.

Other entries in the diary attest to an extraordinary maturity of the young man, aware of his place in the future and the role he wishes to play in music:

The bayan! How fortunate it is that I started to learn to play this instrument. I feel immeasurable strength within me, although I have to work a lot. Contemporary music lacks fire, greatness and pride. People have lost everything that was better, which laid the basis for the majestic antiquity. No, I will write in a different manner⁶ [own translation].

¹ I. Klause, *W. Zolotariow – biografia*, source: www.vzinfo.com [accessed 25 July 2009].

² N. Lesnoj, *O Vladislave Zolotareve*, [in:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, sost. P. Serot'uk, Navčalna kniga – Bogdan, Ternopol 2010, p. 10–20.

³ V. Šentalinskij, *Vladislav Zolotarev: žizn' i sudba*, [in:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, p. 34–54.

⁴ F. Lips, *Kažetsâ, eto bylo včera...*, [in:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, p. 21–23.

⁵ V. Šentalinskij, op. cit., p. 34–54.

⁶ *Ibidem*.

Regrettably, at the same time were perceptible the dark sides of his psyche, which is evidenced by the words:

I am plagued by thoughts of death. I wonder how much longer I will live? [...] Music! It also gives me no peace in my sleep, it haunts me everywhere⁷ [own translation].

A great and passionate love for music, but also a conscious alienation from the surrounding world of normal everyday life and constant thinking about death – these are the leitmotifs of his biography.

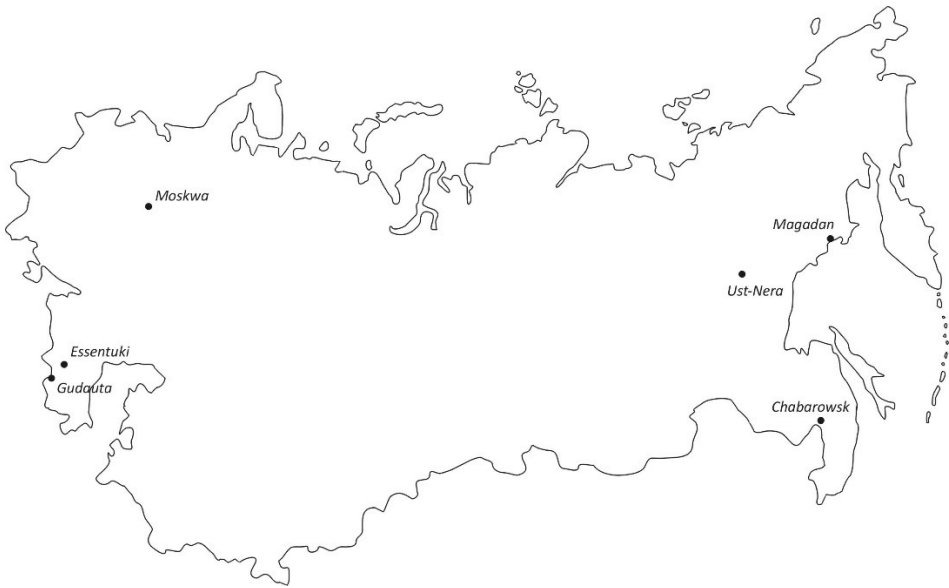


Figure 1. Outline map of the USSR

In 1958, Zolotaryov's family moved from Ust-Nera to Magadan. This town, situated by the Sea of Okhotsk, was a symbol of the Soviet system of forced labor camps. The liquidation of the camps in the Kolyma region was completed only a year earlier. The town, inhabited mostly by former political prisoners, was full of traces of its harrowing past. The remains of the barracks, watch towers, omnipresent barbed wire and other images of the inhuman system must have strongly imprinted themselves on the sensitive personality of Zolotaryov. At the turn of the 1950s and 1960s, with the air of freedom, many educated people came to Magadan. When a secondary music school was opened in the city in 1960, Zolotaryov, having completed a preparatory course of less than a year, was one of its first students. It was Nikolai Alexandorovich Liesnoy, who came there from Kishinev, Moldova, that became his bayan teacher. Apart from learning at school, Vladislav spent a lot of time on self-education. He would read available world

⁷ Ibidem.

literature and explore philosophical ideas. He was absorbed in the specific atmosphere of the city, which despite its infamous past and a great distance away from the big world, was a place of animated cultural life. Among the former political prisoners, there was a lot of intelligentsia. At that time, Vladislav also strove to continuously create music. At the beginning, though, he was annoyed by the limited possibilities of the bayan – the preset triads in the bass-chord manual. As he did not have any other instrument, he composed in a traditional way for accordion and piano accordion combining folk and Romantic elements. He also wrote compositions for violin and piano, hoping to find a new sonority for his own instrument in this way. In 1963 Yuri Ivanovich Kazakov presented a bayan with a melodic manual at a concert in Magadan. In the possibilities of this instrument, Zolotaryov saw the future of the accordion - he saw its potential related to the application of the 20th century compositional techniques, which could become the key to elaborating a distinctive sound language. His further plans to continue his education, which he intended to pursue in Leningrad, were thwarted by his duty to perform military service.

Three years spent in the army (1963–1966) was an extremely difficult period in Zolotaryov's life. With such an individual and highly sensitive personality, he was unable to find his place in a situation where obeying orders was the basis of everyday existence. It was impossible to avoid conflicts, for which he was often punished. When he was forbidden to write his own music, he composed soldiers' songs. He compensated for the lack of opportunities for musical development with an increased work on his own personality. He spent his free time on further self-education and reading books about music. Great composers became to him the embodiment of individuality and subjectivity, features that contradicted the ideology of the communist system surrounding him. In an environment of permanent disregard for art, he was strengthened by correspondence with his friends. In one of his letters to Yuri Grigorevich Yastrebov, a bayan teacher at the music school in Vladivostok, he described his encounter with *Doctor Faustus* by Thomas Mann. This novel turned out to be extremely important for his further creativity, and it was how Zolotaryov discovered the dodecaphony created by Arnold Schönberg, about which he wrote in a letter to Y. Yastrebov:

I read a lot. *Memoirs of Skriabin* by Plekhanov are very interesting. Finally, I've read *Doctor Faustus* by Mann. The tragedy of the artist! It occurred to me that Schönberg's atonal system – the great future of music. Actually, all great music was expressed in “pure spheres”⁸ [own translation].

After returning to Magadan, he experienced moments of despair, he even considered giving up further studies. He realized with pain how much of a destructive effect on him had had his stay in the army and how it had inhibited his musical

⁸ V. Zolotarev – Ū. Āastrebovu, *Usurijsk*, 4.09.1966, [in:] Vladislav Zolotarev. *Sud'ba i Muza*, p. 62.

development. However, when he received money from his parents for an instrument with a melodic manual, fresh energy entered him. He was increasingly composing and constantly working on his own development. The circle of the Club of Creative Intelligentsia which strongly influenced the shaping of his personality, was of great importance in Zolotaryov's life. Officially, the meetings were held in the Palace of Culture in Magadan, and unofficially in the houses of its members. In the circle of writers, musicians and other artists, the composer could consider new ideas, connected not only with art, but also with politics or philosophy. Despite his apparent outgoing nature toward people, Vladislav remained confined in his own world. The writer and friend Vitaly Šentalinskij recalls his first encounter with Slava, as he used to call Zolotaryov:

Slava immediately turned to us, he clearly lacked creative contacts. The thing that struck me during the first meeting, when he took the poems of Japanese poets to read, which were very popular among the intelligentsia at the time, was an overwhelming concentration and gravity. He seemed to have never had fun in his soul and did not fool around, as if he did not trust this world and kept his distance from it. He was constantly withdrawn within himself, it is rare to find such devotion to art. His clearly expressed awareness of his own uniqueness even annoyed others, it seemed like delusions of grandeur⁹ [own translation].

In the Club of Creative Intelligentsia, Zolotaryov had the opportunity to come into contact with unpublished works. Forbidden compositions as well as texts by Aleksandr Solzhenitsyn and Boris Pasternak, among others, circulated underground. The club's meetings were often attended by former political prisoners living in the city. The accounts of their own past experiences gave a terrifying testimony about the communist regime. This activity was very risky because just for possessing forbidden works one could go to prison. The club was anyway closely watched by the KGB, and its members were under surveillance and – like Zolotaryov himself – often summoned for interrogations. The circle of the Club of Creative Intelligentsia strongly shaped the perception of the world and the critical image of the Soviet system. The reality, both physical and spiritual or metaphysical, was defined in the form of a peculiar triad: the external world – cruel and heartless, the internal world – full of tensions and dilemmas, and the world of higher values and ideas – the only one worth pursuing. This philosophy was reflected in many of his compositions, especially in *Partita No. 1* and *Sonata No. 3*. His constant work on the search for his own musical language and his constant self-education were an expression of rising above the surrounding reality. In 1968, *Partita No. 1* was created, which, due to a quest for his own musical language, proved to be a revolutionary and groundbreaking composition in the hitherto accordion literature.

Since his early youth, Vladislav was aware of the fact that was not suited to his times. He wrote in the aforementioned *Diary of a 14-year-old young man*:

⁹ V. Šentalinskij, op. cit., p. 35.

Probably I was born too early for this time, or too late, as I find it so difficult to live with these people, we do not understand each other¹⁰ [own translation].

Few were able to fully understand his compositions, which divided the audience into two camps – admirers and critics – among the school’s teachers and students as well as among amateurs. Regardless of the type of emotions, nobody remained indifferent to Zolotaryov’s music and his performances were extremely popular. He often gave concerts in various places in Magadan, and once a semester, he gave a recital in his school during which he performed his own compositions. His playing was interesting not only due to its high level of virtuosity, but above all because of the high emotional charge and the innovative orchestral method of treating the accordion.

After graduating from school in Magadan, Zolotaryov decided to set off to a small settlement in Chukotka, where he took up a job as a bayan teacher. It was there that he met his future wife Irina – a cellist and headmistress of a music school. At that time, he wrote a literary diary *12 unsent letters to a distant love*, which was a tragic and moving poem on the author’s loneliness:

Everyone is lonely. And when one realizes this, he will feel how pointless it is to live in a community of people, in the so-called society. [...] they live in the darkness and do not try to look for anything¹¹ [own translation].

In 1970 Vladislav, along with Irina and her son, set off to Moscow, just to return to Magadan next winter with his whole family, where he took up a job as in a school as a music theory teacher. However, his personal life did not go well, the lack of sufficient financial resources was a reason for constant quarrels. Vladislav knew that he had been neglecting his family, but despite feeling remorseful he could not change anything. Composing was more important to him than anything else. After a short time, due to a growing conflict, Irina and her son decided to go to Moscow. At the beginning of 1971, just before their son Henryk was born Vladislav left Magadan and joined his family.

In the autumn of the same year Zolotaryov was admitted to the composition faculty of the Moscow Conservatory. His teacher was Tikhon Nikolayevitch Khrennikov, a longtime chairman of the USSR Composers’ Union. However, he did not find support for his own development and innovative musical ideas. As usual, he spent a lot of time on self-education, consulted Rodion Shchedrin, Edison Denisov and other composers about his compositions, and even took lessons from Dmitri Shostakovich. At the conservatory, nearly half of the subjects were of general or ideological nature. Among his younger colleagues, he became increasingly aware of the fact that he had started his true musical education too late. In the spring 1972, as he didn’t want to waste time on things not directly related to composition, he decided to quit his studies. This step had enormous conse-

¹⁰ V. Šentalinskij, op. cit., p. 36.

¹¹ Idem, p. 46.

quences for him. In the Soviet Union, the composer's activity was inextricably linked to his membership in the USSR Composers' Union. The conflict with Khrennikov and the lack of support from the Communist Party and, above all, the fact that he did not have a university degree resulted in the rejection of his application to join the Union. It was extremely difficult for a composer who came from a distant province to gain recognition in Moscow's circles. Vladislav longed to return to the far east of the country, where being closer to nature, he experienced greater inspiration. On the other hand, this was in Moscow, as nowhere else, that he had the unique opportunity to meet outstanding composers and performers. He often left the city, however, and while staying at his friends' or parents' houses near Moscow, he tried to find an inner peace. He never performed as an instrumentalist again, and devoted all his time to composing and promoting his own work.

Vladislav's friendship with Fridrich Robertowitch Lips resulted in several remarkable compositions, including *Sonata No. 2* and *3* as well as *The Spanish Rhapsody*. This great accordionist also became one of the first popularizers of Zolotaryov's music outside the Soviet Union. At the beginning of 1975 Vladislav made another attempt to join the Composers' Union. He was aware of the unprecedented nature of his decision. If he had succeeded, he would have been the first member of the Union not to have a university degree in composition. At his request, Fridrich Lips performed *Sonata No. 3* before the board of the Union. In one of the letters written by Zolotaryov to Lips the following information about this event was included:

Will you happen to be in Moscow when the discussion at the meeting of the Russian Composers' Union will take place? – he asked me – I would like you to perform *the Third Sonata* [*Sonata No. 3*]. Such a vivid performance should make a greater impression on the board¹² [own translation].

This performance made a tremendous impression on the audience and the composers such as Sofia Gubaidulina, Vyacheslav Artyomov or Grigory Frid decided to support Zolotaryov's renewed application to be accepted as a member of the Russian Composers' Union. Nevertheless, the probably favourable decision did not come before his death. But it was owing to *Sonata No. 3* that many eminent Russian composers began writing their compositions for accordion.

The constant fear of time passing that affects the composer may seem strange as he was still young. Zolotaryov obsessively repeated that he would reach the age of Christ in 1975. He regarded that moment as a turning point, a time when something crucial must happen. Many times while still at school in Magadan, he repeated that he would die at the age of 33, as it is mentioned by N. Liesnoj:

He would talk about death several times at school and not only to me: "I will die at the age of 33, like Jesus. I won't live long"¹³ [own translation].

¹² F. Lips, *Kažetsâ, eto bylo včera...*, [in:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, p. 21.

¹³ N. Liesnoj, op. cit., p. 18.

V. Šentalinsky quotes the following words of the artist, which he included in his writings:

Each of us repeats the path of Christ. Some in a lesser measure, other in a greater measure. But all of us will meet the same end¹⁴ [own translation].

As a result, he did not eat or sleep very much, and overwork led him to physical exhaustion. Feeling more and more alienated from the surrounding world, he was becoming increasingly depressed.

The family problems, resulting partly from financial problems, overlapped with creative dilemmas. In the summer of 1974, while he was away from home, his wife sold his bayan and destroyed many manuscripts. It was a severe blow to him, to which he could not reconcile himself.

I can't believe my Irina sold our bayan and destroyed the scores and manuscripts! It is impossible for me to believe that [...] ¹⁵ [own translation].

The composer spent the last winter at a friend's house in Shalikow near Moscow, trying to find the strength to continue working. Yet, he felt more and more burnt out, as he wrote in a letter to a friend – Vladislav Bolshanin:

I'm writing in terrible cold in Galkin's datcha, like before abandoned and lonely. I have received an order for an oratorio, but I cannot write [...] ¹⁶ [own translation].

In the spring, he returned home, trying to rebuild the severely damaged family relations. However, longing for peace and quiet, at the end of April 1975 he left for the House of Creativity in Ivanov, in order to spend some time in silence, away from people and closer to nature. On May 13, 1975 he returned to Moscow, and when Irina and her son Henry left the house after an argument, Vladislav committed suicide.

Summary

The available literature on the life and work of Vladislav Zolotaryov does not provide a clear answer to the question about the direct cause of this dramatic decision. Most of the opinions I have heard suggest that the main reason for his suicide was the lack of understanding and of recognition for his compositions. Another motive which was imputed was the refusal to admit him to the Russian Composers' Union, which was particularly painful for him. Other opinions claim that he was destroyed by the Soviet system, he seems to have been "a victim of the system".

The image of Zolotariov that emerges from his diaries, letters and accounts of people who knew him testifies to the complexity and the multiplicity of reasons

¹⁴ V. Šentalinskij, op. cit, s. 53.

¹⁵ V. Zolotarev, *Dnevniki*, [in:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, p. 211.

¹⁶ *Vl. Zolotarev – Vl. Bol'shaninu, Šalikovo, 7.01.1975*, [in:] as above, p. 93.

for this step. His music was inspiring for many performers, it had its lovers, also among composers. Therefore, it cannot be said that Zolotaryov's output was underestimated by his contemporaries. It also seems that the composer was aware of the unprecedented nature of the decision to apply to the Russian Composers' Union, without having completed his studies and obtained a diploma in composition, and thus was aware of the reasons for the refusal. Yet the reapplication, among others after Fridrich Lips' presentation of *Sonata No. 3*, had a chance of succeeding. It can be presumed, for example, from Zofia Gubaydulina's recognition.

While analysing Zolotaryov's biography, the question also arises – was this man being destroyed by the Soviet system? He certainly was. However, it does not seem that his situation differs significantly from the one of the majority of people living at that time in the Soviet Union and other countries of the Communist bloc. Especially, the situation of educated people, having a critical view of the surrounding reality. In fact, it should be pointed out that Zolotariow's relations with the authorities were after all much better than those of the vast majority who were actually repressed at that time. Although in Magadan the composer was summoned for interrogations, he was not incarcerated. He was able to take up work and study, and pursue his artistic ambitions. In addition, his father was a military officer, which must have had at least a slight positive impact on his relation with the authorities.

Furthermore, his family problems and turbulent relations with his wife did not have to be the reason for such a dramatic decision, perhaps they only gave an impulse in the surge of emotions – they acted like a fuse in a ticking bomb. Vladislav undoubtedly had a sense of alienation from the world in which he lived, of misunderstanding – even among the people closest to him, he was weary of any relations with people. Rigorous standards which he imposed on himself resulted in strenuous work and extreme exhaustion, both physical and mental. It is possible that it was his delicacy and sensitivity that opened the door to depression – a disease that he could not name himself, but which became more and more serious with time and – untreated became the main cause of his suicide. He wrote about it in his *Diary*:

I can understand that if my soul is dark and it is full of unconscious suffering, it does not mean that everyone who comes into contact with me should also suffer [...] I cannot understand the cause of these sufferings [...]. Isn't it a disease? And if it's a disease, then what kind of disease? And what is the cure for it?¹⁷ [own translation]

Besides, it should be noted that the composer had already tried to commit suicide before, as Vitaly Shentalinsky writes:

[...] on the third day of the New Year [1969] something irreversible virtually happened. I wrote in my diary: “[...] Zolotaryov attempted suicide, he tried to throw himself from the window. His hand was bleeding. They stopped him, called the ambulance and the

¹⁷ V. Zolotarev, *Dnevniki*, [in:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, p. 268.

police. They put a bandage on the bloody hand [...]. Volodya Bolshevik, his cordial friend, told me about it"¹⁸ [own translation].

In the light of the composer's earlier remarks on his short life and death at the age of 33, it seems that Zolotaryov was inevitably heading towards his destiny. His complicated personality, as if divided into two worlds, was accurately rendered by Vitaly Shentalinsky in the following words:

There were two Zolotaryovs. One of them was a talented musician, selflessly devoted to composing. The other – an effusive man, with a sense of his own uniqueness worthy of genius, completely unprepared to live in harmony with people, should they be his friends, family, society or authorities. This is the reason why he couldn't stand the split between the musical harmony and the disharmony of society¹⁹ [own translation].



Figure 2. Vladislav Andreyevich Zolotaryov. Author's private archives.

References

Printed sources

Вл. Золотарев – Ф. Липсу, Магадан, 24.04.1971, [in:] *Владислав Золотарев. Судьба и Муза*, сост. Серотюк Петр Федорович, Навчална книга – Богдан, Тернополь 2010, pp. 97–98. [*Vl. Zolotarev – F. Lipsu, Magadan*,

¹⁸ V. Šentalinskij, op. cit., p. 43.

¹⁹ *Ibidem*, p. 53.

- 24.04.1971, [v:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, sost. Serotúk Petr Fedorovič, Navčalna kniga – Bogdan, Ternopol 2010, pp. 97–98].
- Вл. Золотарев – Ю. Яastreбову, *Усурийск*, 4.09.1966, [in:] *Владислав Золотарев. Судьба и Муза*, сост. Серотюк Петр Федорович, Навчална книга – Богдан, Тернополь 2010, с. 62–63. [Vl. Zolotarev – Ū. Áastrebovu, *Usurijsk*, 04.09.1966, [v:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, sost. Serotúk Petr Fedorovič, Navčalna kniga – Bogdan, Ternopol 2010, pp. 62–63].
- Вл. Золотарев – Вл. Большанину, *Шаликово*, 7.01.1975, [in:] *Владислав Золотарев. Судьба и Муза*, сост. Серотюк Петр Федорович, Навчална книга – Богдан, Тернополь 2010, р. 93. [Vl. Zolotarev – Vl. Bol'shaninu, *Šal'ikovo*, 7.01.1975, [in:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, sost. Serotúk Petr Fedorovič, Navčalna kniga – Bogdan, Ternopol 2010, р. 93].
- Золотарев Владислав, *Дневники*, [в:] *Владислав Золотарев. Судьба и Муза*, сост. Серотюк Петр Федорович, Навчална книга – Богдан, Тернополь 2010, pp. 189–273. [Zolotarev Vladislav, *Dnevniki*, [v:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, sost. Serotúk Petr Fedorovič, Navčalna kniga – Bogdan, Ternopol 2010, pp. 189–273].

Studies

- Klausa Inna, *Das Leben des Komponisten Vladislav Andreevič Zolotarëv*, Books on Demand, Norderstedt 2005.
- Лесной Николай Александрович, *О Владиславе Золотареве*, [in:] *Владислав Золотарев. Судьба и Муза*, сост. Серотюк Петр Федорович, Навчална книга – Богдан, Тернополь 2010, pp. 10–20. [Lesnoj Nikolaj Aleksandrovič, *O Vladislave Zolotareve*, [in:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, sost. Serotúk Petr Fedorovič, Navčalna kniga – Bogdan, Ternopol 2010, pp. 10–20].
- Липс Фридрих, *Кажется, это было вчера...*, [in:] *Владислав Золотарев. Судьба и Муза*, сост. Серотюк Петр Федорович, Навчална книга – Богдан, Тернополь 2010, pp. 21–23. [Lips Fridrih, *Kažetsá, eto bylo včera...*, [in:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, sost. Serotúk Petr Fedorovič, Navčalna kniga – Bogdan, Ternopol' 2010, pp. 21–23].
- Шенталинский Виталий, *Владислав Золотарев: жизнь и судьба*, [in:] *Владислав Золотарев. Судьба и Муза*, сост. Серотюк Петр Федорович, Навчална книга – Богдан, Тернополь 2010, pp. 34–54. [Šentalinskij Vitalij, *Vladislav Zolotarev: žizn' i sudba*, [in:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, sost. Serotúk Petr Fedorovič, Navčalna kniga – Bogdan, Ternopol 2010, pp. 34–54].

Website

www.vzinfo.com, [access on 25.07.2009].

Daniel LIS

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

Władysław Andriejewicz Zołotariow (1942–1975) – zarys biografii

Streszczenie

Celem niniejszego artykułu jest przybliżenie postaci wybitnego rosyjskiego kompozytora i ba-janisty Władysława Zołotariowa. Tragicznie zmarły w wieku zaledwie 33 lat twórca był postacią wyjątkową. Był wielkim nowatorem, który zmienił oblicze akordeonu, wykorzystując ten instrument do granic jego możliwości technicznych i brzmieniowych. Nowy, orkiestrowy wręcz sposób traktowania akordeonu, jaki został przez niego zapoczątkowany w latach 70. XX wieku, nie tylko wywarł olbrzymi wpływ na twórczości młodego pokolenia kompozytorów, jak: Aleksander Nagajew, Władimir Zubicki czy Wiaczesław Siemionow, ale także został zauważony i doceniony przez wybitną i uznaną już w tym czasie kompozytorkę Zofię Gubajdulinę. O ile jednak twórczość Zołotariowa jest przez dzisiejszych akordeonistów powszechnie znana i doceniana, o tyle jego biografia wciąż kryje wiele nierozwiązanych dotąd tajemnic i wątpliwości dotyczących przyczyn jego śmierci. Ze względu na brak polskich opracowań tematu biografia kompozytora jest warta przybliżenia. Zebrane informacje dotyczące szczegółów z życia kompozytora, a także opinie osób z nim związanych mogą pomóc w zrozumieniu skomplikowanej osobowości twórcy. Nowatorska twórczość Zołotariowa pomimo niezliczonych interpretacji jest nadal interesująca nie tylko dla wykonawców. Stanowi ona wciąż istotną determinantę dla kolejnych kompozytorów muzyki akordeonowej. Kompozycje Zołotariowa, takie jak: *Suita kameralna*, *Partita nr 1*, *Sonata nr 2*, czy zbiory miniatur zawarte w *Suitach dziecięcych* – na trwałe wpisały się do repertuaru współczesnych wykonawców. Jego *opus magnum* – *Sonata nr 3* – to do dziś jedno z najważniejszych dzieł w literaturze akordeonowej.

Źródłem niniejszej publikacji są korespondencja i dzienniki W. Zołotariowa oraz biografia kompozytora autorstwa Inny Klause²⁰, a także wspomnienia Mikołaja Liesnoja²¹, Witalija Szentalskiego²² i Fridricha Lipsa²³.

Słowa kluczowe: współczesna muzyka akordeonowa, Władysław Andriejewicz Zołotariow.

²⁰ I. Klause, op. cit.

²¹ N. Lesnoj, op. cit., p. 10–20.

²² V. Šentalinskij, op. cit., p. 34–54.

²³ F. Lips, op. cit., p. 21–23.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.21>

Beata URBANOWICZ

<https://orcid.org/0000-0002-8534-2864>

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

Tadeusz Wawrzynowicz (1905–1985) – muzyk i pedagog

Streszczenie

Tadeusz Wawrzynowicz był muzykiem, którego działalność ogromnie wzbogaciła życie artystyczne Częstochowy i owocowała wychowaniem kadr, dzięki którym Jego dzieło było kontynuowane. Poświęcił swoje życie muzyce, jej wykonywaniu, popularyzacji i edukacji muzycznej. Pracował na stanowisku dyrektora częstochowskich placówek muzycznych, był muzykiem, pedagogiem i popularyzatorem muzyki, prowadził chóry i orkiestrę szkolną. Całe swoje zawodowe życie związał z Częstochową – jako wszechstronny muzyk, pedagog i działacz społeczny w pełni zasłużył na trwałe miejsce w krajobrazie kulturowym miasta i świadomości jego mieszkańców. Aby dopełnić wizerunku Tadeusza Wawrzynowicza, trzeba podkreślić, iż był on człowiekiem ceniącym wartości rodzinne, lubił literaturę, poezję, sport, przyrodę jurajską oraz wycieczki turystyczne.

Słowa kluczowe: Tadeusz Wawrzynowicz, muzyk, pedagog, propagator kultury.

Muzyka rozbrzmiewała w Częstochowie od czasów średniowiecza, co poświadczają archiwa jasnogórskie¹. Natomiast tradycje szkolnictwa muzycznego sięgają początków XX stulecia, a więc roku 1904. Wówczas przybył do miasta Ludwik Wawrzynowicz – kompozytor, dyrygent i organista, założyciel pierwszej prywatnej szkoły muzycznej w mieście². Jego syn Tadeusz, który urodził się 15

¹ M. Łukaszewska, *50-lecie Częstochowskich Szkół Muzycznych*, „Aleje 3. Częstochowski Dwumiesięcznik Kulturalny” 1995/1996, nr 1, s. 2.

² *Zespół Szkół Muzycznych w Częstochowie 1945–1995*, oprac. C. Giełżyń, M. Łukaszewska, J. Pyplacz, M. Wyporska, Częstochowa 1995, s. 4.

Data zgłoszenia: 20.08.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 20.11.2019/1.12.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 20.11.2019/10.12.2019

Data akceptacji: 14.12.2019

lipca 1905 roku w Częstochowie, również czuł, że jego powołaniem jest muzyka³, dlatego też pisał:

Muzyka to niewysłowione piękno zdolne wywołać tyle uczuć, wprowadza nas w świat piękny, czysty i natchniony⁴ [...] na co dzień w muzyce słuchacz musi znaleźć to, co jest bliskie jego sercu, więc charakter i puls rodzimy, melodykę na nutę swojską, musi tam odnaleźć swe tęsknoty, marzenia i porywy młodości, musi tam odnaleźć siebie⁵.



Fot. 1. Tadeusz Wawrzynowicz jako młody skrzypek

Źródło: archiwum prywatne Wandy Malko.

T. Wawrzynowicz w 1913 roku rozpoczął naukę gry skrzypcowej i fortepianowej w szkole swojego ojca, tam też pogłębiał teorię muzyki. Następnie od 1924 roku studiował muzykę w Warszawie, w Wiedniu pod kierunkiem Carla Flescha i w Poznaniu u skrzypka Zdzisława Jahnkego. W 1928 roku ukończył Państwowe Konserwatorium Muzyczne w Poznaniu w klasie skrzypiec⁶. Odnosiła to ówczesna częstochowska prasa, pisząc:

Znany z niejednokrotnych koncertów w naszym mieście utalentowany skrzypek, syn dyrektora szkoły muzycznej, p. Tadeusz Wawrzynowicz, otrzymał pełny dyplom z ukończenia całkowitego kursu nauk w Państwowym Konserwatorium w Poznaniu⁷.

³ Biogram: *Tadeusz Wawrzynowicz, Leksykon polskich muzyków i pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870 roku*, red. K. Janczewska-Sołomko, Kraków 2008, s. 523. Por: „Gazeta Częstochowska” 31.01–06.02 1957, nr 5, s. 4.

⁴ T. Wawrzynowicz., *O pięknie muzycznym*, „Goniec Częstochowski” 25.06.1932, nr 144, s. 5.

⁵ „Głos Narodu” 16.03.1945, nr 28, s. 3.

⁶ Biogram: *Tadeusz Wawrzynowicz*, [w:] *Leksykon polskich muzyków pedagogów...*, s. 523.

⁷ „Goniec Częstochowski” 29.09.1928, nr 226, s. 3.

W prywatnym archiwum rodzinnym zachowało się zaświadczenie potwierdzające ten fakt (zob. fot. 2).



Fot. 2. Zaświadczenie dotyczące pobierania nauki u Z. Jahnkego

Źródło: album rodzinny Wawrzynowiczów autorstwa żony Zofii; archiwum prywatne Wandy Malko.

W 1928 roku osiedlił się na stałe w Częstochowie i został nauczycielem w Szkole Muzycznej Ludwika Wawrzynowicza, gdzie prowadził zajęcia z gry na skrzypcach, a ponadto wykładał zasady muzyki i solfeż, instrumentoznaństwo i historię muzyki⁸. Klasę gry na skrzypcach prowadził do 15 stycznia 1945 roku, a więc m.in. w latach okupacji, kiedy to szkoła funkcjonowała nielegalnie⁹. Równocześnie pracował w Seminarium Nauczycielskim i gimnazjum, ucząc śpiewu i muzyki. W latach 1935–1940 kierował chórem jasnogórskim¹⁰, który śpiewał

⁸ Archiwum Akt Nowych w Warszawie (AAN), Akta Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, sygn. 7032, s. 173.

⁹ Archiwum Zespołu Szkół Muzycznych im. M.J. Żebrowskiego w Częstochowie (AZSM), Akta osobowe. Zaświadczenie dotyczące zatrudnienia w Szkole Muzycznej L. Wawrzynowicza od 28 X 1928 do 15 I 1945 r., sygn. A/3.

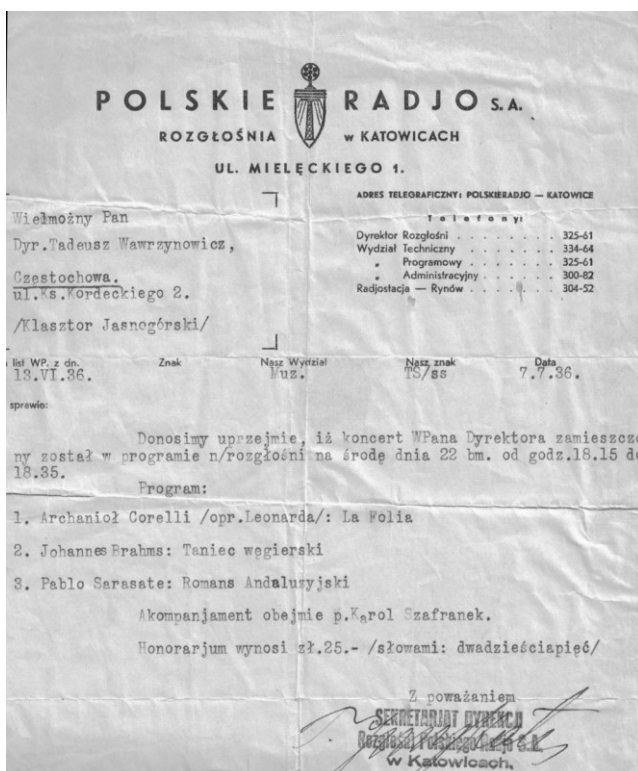
¹⁰ Archiwum Jasnej Góry, Listy płac, zaświadczenie z dnia 19 XI 1992, l.dz. 230/A/92.

m.in. w kaplicy Najświętszej Maryi Panny¹¹. Brał udział w nagraniach dla Polskiego Radia, co odnotował również na swoich łamach „Goniec Częstochowski” z dnia 19.07 1937 roku.



Fot. 3. Informacja o koncercie T. Wawrzynowicza zamieszczona w „Gońcu Częstochowski”

Źródło: „Goniec Częstochowski” z 19.07.1937.



Fot. 4. Program koncertu radiowego

Źródło: album rodzinny Wawrzynowiczów autorstwa żony Zofii; archiwum prywatne Wandy Malko.

¹¹ L. Wawrzynowicz, *Muzyka na Jasnej Górze*, „Ziemia Częstochowska”, t. 2, Towarzystwo Popierania Kultury Regionalnej, Częstochowa 1938, s. 44.

KONCERT

P. TADEUSZA WAWRZYNOWICZA
(SKRZYPCE)

W SALI „LUTNI“
DNIA 23 LUTEGO 1925 ROKU.

PROGRAM:

○○○○

CZĘŚĆ I.

1. G. Pugnani-Kreisler — Praeludjum and Allegro
2. H. Vieuxtemps — Ballade et Polonaise
wykona p. *Tadeusz Wawrzynowicz.*

CZĘŚĆ II.

1. a) „O prima vera” — Tirindelli
b) „Stach” — Kossobudzkiego
c) „Cudne zjawisko” — E. Griega
odśpiewa p. *Eugenja Kieszkowska.*
2. L. Wawrzynowicz — Deux Preludes tristes
a) b—moll | w stylu Boechlinowskim
b) c—moll | p. t. „Głosy z Zaświata”
3. Fr. Chopin — Polonez
wyk. p. *Henryk Chętkowski (fortepian).*

CZĘŚĆ III.

1. Fr. Chopin — Sarasate — Nocturne Es-dur
2. H. Wieniawski — Legende
3. Pablo de Sarasate — Zigeunerweisen
4. M. Moszkowski — Romance
5. H. Wieniawski — Obertas
wyk. p. *Tadeusz Wawrzynowicz (skrzypce).*

○○○○

Akompanjuje p. *Zygryd Jatowiecki.*

DRUK. F. S. WILKOSZEWSKI, GZĘSTOCZKA

Fot. 5. Program koncertu

Źródło: album rodzinny Wawrzynowiczów autorstwa żony Zofii; archiwum prywatne Wandy Malko.

Przed wszystkim jednak koncertował w wielu miastach kraju jako skrzypek solista¹². Jego występy cieszyły się ogromnym zainteresowaniem publiczności, a ówczesna prasa pisała:

W zapełnionej publicznością sali „Lutni” odbył się koncert młodego utalentowanego skrzypka Tadeusza Wawrzynowicza, wychowanka Warszawskiego Konserwatorium, który na dalsze studia udaje się do Wiednia. Odegranie utworów wirtuozowskich tej trudności, co „Preludjum” Kreislera, „Legenda” Wieniawskiego oraz utwory Chopina, Moszkowskiego i innych – wykazało wrodzone poczucie muzykalności, doskonale frazowanie, przejrzystą i powiewną technikę oraz dobrą pamięć, a są to najważniejsze zalety mistrzowskie¹³.

Często w koncertach uczestniczyli także przedstawiciele władz miasta, w osobie starosty Kazimierza Küna, który był znawcą i protektorem muzyki¹⁴.

Tadeusz Wawrzynowicz koncertował także dla celów charytatywnych, czego przykładem występ w dniu 14 marca 1932 roku, z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej; dochód z koncertu przeznaczono na zakup podręczników dla uczniów szkoły muzycznej¹⁵. Odnotować należy także głęboki patriotyzm Wawrzynowicza, który dawał koncerty m.in. z okazji świąt narodowych, rocznic powstań, i innych¹⁶.

O doskonaleniu warsztatu muzycznego świadczyć mogą kolejne ukazujące się w prasie entuzjastyczne recenzje:

[...] znany wirtuoz skrzypiec prof. Tadeusz Wawrzynowicz odegrał przy akompaniamencie p. Henryka Chętkowskiego sonatę E. Griega, poemat Fibicha i nokturn Chopina, olśniewając słuchaczy swą grą natchnioną i w najdrobniejszych szczegółach skończoną, co jest wynikiem zarówno talentu, jak i szkoły, co też publiczność oceniła należycie, oklaskując wykonawcę z zapalem¹⁷.

Wirtuoz ze szczególnym sentymentem wspominał recitale złożone z sonat Ludwiga van Beethovena, podczas których akompaniowała mu Stefania Borkowska-Potemska¹⁸, a także koncert ze stowarzyszeniem znakomitego kontrabasisty A.B. Ciechańskiego i świetnej pianistki Haliny Winiewicz¹⁹.

Obok działalności artystycznej w okresie międzywojennym Tadeusz Wawrzynowicz publikował w „Czasopiśmie Literackim” artykuły o tematyce muzycznej, dotyczące m.in. sztuki lutniczej, muzyki nowoczesnej, patriotycznej oraz

¹² J. Jadczyk, *Ludwik Wawrzynowicz (1870–1957). Pedagog, kompozytor i działacz muzyczny*, Częstochowa 2004, s. 54. Por: biogram *Tadeusz Wawrzynowicz*, [w:] *Leksykon polskich muzyków pedagogów...*, s. 523.

¹³ „Nowiny Częstochowskie” z dn. 26.02.1925, nr 9, s. 3.

¹⁴ [b.n.a.], „Goniec Częstochowski” z dn. 11.01.1927, s. 3.

¹⁵ [b.n.a.], „Goniec Częstochowski” z dn. 10.03.1932, nr 57, s. 3.

¹⁶ [b.n.a.], „Goniec Częstochowski” z dn. 27.11.1934, nr 272, s. 4.

¹⁷ [b.n.a.], „Goniec Częstochowski” z dn. 13.09.1933, nr 209, s. 3–4.

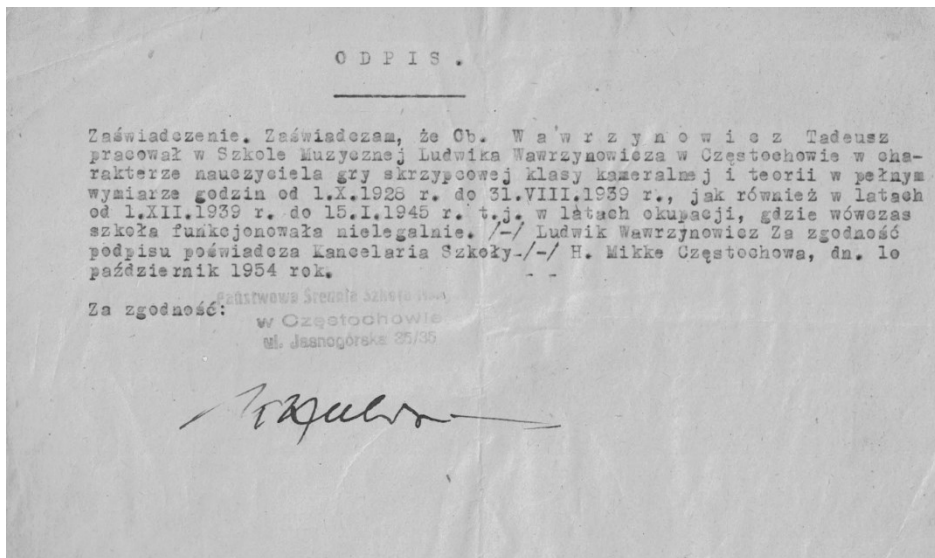
¹⁸ Biogram Tadeusza Wawrzynowicza sporządzony przez siostrzenicę Wandę Malko; archiwum prywatne W. Malko, s. 1.

¹⁹ [b.n.a.] „Goniec Częstochowski” z dn. 11.04.1937, nr 83, s. 6.

utworów Karola Szymanowskiego. Publikacje stanowiły cenne uzupełnienie Jego aktywności w życiu kulturalnym miasta i działalności pedagogicznej²⁰. W tym miejscu należy nadmienić, iż przy okazji wydawania „Czasopisma” powstała w mieście w roku 1936 grupa literacko-artystyczna „Lit-Ars”, a T. Wawrzynowicz zasiadał w jej zarządzie²¹. Organizacja ta działała bardzo prężnie, w roku 1936 jej członkowie odbyli 28 spotkań, których celem było wprowadzenie do kulturalnego krajobrazu miasta tradycji cyganerii oraz

[...] wniesienie pewnego ożywienia i wartości w martwość naszego życia kulturalnego²².

Grupa urządzała wieczory literacko-artystyczne, w których brał udział także Tadeusz Wawrzynowicz, wykonując różnorodne utwory muzyczne autorstwa Wieniawskiego, Montiego, Brahmsa, Kreislera, Sarasatigo i innych, często dochód z tych spotkań przeznaczano na pomoc dla bezrobotnych i ubogich, a także Fundusz Obrony Morskiej²³.



Fot. 6. Zaświadczenie dotyczące zatrudnienia w latach 1939–1945.

Źródło: album rodzinny Wawrzynowiczów autorstwa żony Zofii; archiwum prywatne Wandy Malko.

²⁰ T. Wawrzynowicz, *O sztuce lutniczej*, „Czasopismo Literackie. Organ Grupy Literacko-Artystycznej Lit-Ars w Częstochowie” 1937 (marzec–kwiecień), s. 23–24; tegoż, *Patriotyzm w Muzyce*, „Czasopismo Literackie. Organ Grupy Literacko-Artystycznej Lit-Ars w Częstochowie”. Numer poświęcony Hetmanowi Stefanowi Czarneckiemu 1937, nr 2–3, s. 24. tegoż, *O Muzyce Karola Szymanowskiego*, „Czasopismo Literackie. Organ Grupy Literacko-Artystycznej Lit-Ars w Częstochowie” 1938, (styczeń–luty), nr 1–2, s. 12–13.

²¹ [b.n.a.], „Goniec Częstochowski” z dn. 27.11.1937, nr 277, s. 4.

²² [b.n.a.], „Goniec Częstochowski” z dn. 9.09.1936, nr 209, s. 4.

²³ [b.n.a.], „Goniec Częstochowski” z dn. 8.11.1936, nr 261, s. 7.

W okresie okupacji niemieckiej Tadeusz Wawrzynowicz przebywał w Częstochowie, z wyjątkiem września i października 1939, kiedy był w oblężonej Warszawie. W latach 1939–1945, aby utrzymać rodzinę, podjął na krótko pracę w cukrowni i jednocześnie nieprzerwanie nauczał w szkole swojego Ojca. Po jej oficjalnej likwidacji przez władze niemieckie, udzielał prywatnych lekcji muzyki i koncertował²⁴. Jak wynika z dokumentów, Tadeusz Wawrzynowicz pracował wówczas jako nauczyciel muzyki w ramach tajnego nauczania, o czym świadczyć może świadectwo jego ówczesnego ucznia Mieczysława Borowika oraz zaświadczenie o zatrudnieniu w latach okupacji²⁵, zaprezentowane jako fot. 6.

Praca pedagogiczna zdominowała osobiste ambicje muzyczne i Tadeusz Wawrzynowicz poświęcił się bez reszty dziełu umuzykalniania dzieci i młodzieży.

Po wojnie współtworzył orkiestrę symfoniczną, a także organizował w mieście – wraz z Romanem Kuklewiczem, Stanisławem Jarzębskim i Edwardem Mąkoszą – Instytut Muzyczny, od września 1945 pełniąc funkcję dyrektora owej placówki²⁶. W ówczesnej prasie lokalnej życzliwie odnotowano powstanie Instytutu, z działalnością którego wiązano nadzieję na ożywienie życia muzycznego i kulturalnego miasta. Podkreślono profesjonalizm grona pedagogicznego wywodzącego się z konserwatorium warszawskiego i poznańskiego. Wskazano na rozbudowany program placówki, na który składała się nauka śpiewu solowego, gry na fortepianie, skrzypcach, wiolonczeli, kontrabasie oraz instrumentach dętych. Ponadto realizowane były wykłady teoretyczne, solfeż, zasady muzyki, historia muzyki, instrumentoznawstwo, akustyka, chóry itp.²⁷ Pisano wówczas tak:

Dyrekcja Instytutu Muzycznego zawiadamia wszystkich zainteresowanych, iż Kancelaria przyjmuje w godzinach 9–11 i 17–18, codziennie zapisy uczniów do klas śpiewu solowego, fortepianu, skrzypiec, solfeżu, form muzycznych i teorii. Dzieci przyjmuje się od lat 7. Nauka odbywa się cały dzień. Osoby starsze nie obowiązują limit wieku. Uczą siły dyplomowane, fachowe i pierwszorzędne²⁸.

Wyniki pracy grona pedagogicznego zostały pozytywnie ocenione przez częstochowską publiczność podczas popisu uczniów instytutu, a szczególne uznanie przekazano jego dyrektorowi:

Tadeuszowi Wawrzynowiczowi za rzetelne kierownictwo i pokonanie wielu trudności, związanych z egzystencją i organizowaniem na tym poziomie pracy Instytutu Muzycznego wyrazy szczerego uznania²⁹.

²⁴ AZSM w Częstochowie, Akta osobowe, T. Wawrzynowicz, Życiorys z dnia 6 VI 1970, sygn. A.7, s. 1.

²⁵ AZSM w Częstochowie, Akta osobowe, A/4, Zaświadczenie Mieczysława Borowika.

²⁶ Archiwum Państwowe w Kielcach (APK), Urząd Wojewódzki Kielecki Wydział Kultury i Sztuki, sygn. KH- IM 337/56, Zezwolenie wydane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki na objęcie funkcji dyrektora Szkół Muzycznych w Częstochowie przez T. Wawrzynowicza.

²⁷ [b.n.a.] „Głos Narodu” z dn. 13.04.1945, nr 51, s. 2.

²⁸ [b.n.a.] „Głos Narodu” z dn. 10.07.1945, nr 121, s. 3.

²⁹ [b.n.a.] „Głos Narodu” z dn. 25.06.1946, nr 146, s. 6.



Fot. 7. Grono pedagogiczne z pierwszych lat powojennych, siedzą od lewej: Alicja Grabowska, Ludwik Wawrzynowicz, Zofia Wawrzynowicz, Tadeusz Wawrzynowicz, Waclawa Sakowicz, Franciszka Wiklicka; stoją od lewej: Stefania Borkowska-Potemska, Janina Gościcka, Julian Rossa, Natalia Konieczna, Henryka Janczykowska

Źródło: M. Łukaszewska, *50-lecie Częstochowskich Szkół Muzycznych*, „3 Aleje. Częstochowski Dwumiesięcznik Kulturalny” grudzień–styczeń 1995/1996, nr 1, s. 2.

W 1946 roku Instytut został przekształcony w Szkołę Niższą i Średnią Kolegium Nauczycieli. W tym też roku do Instytutu dołączono prywatną Szkołę Muzyczną Ludwika Wawrzynowicza³⁰. Dzięki temu zwiększył się stan instrumentów muzycznych, materiałów nutowych, programów metodycznych oraz skład grona pedagogicznego, do którego w pierwszych latach przynależeli: Jadwiga Borowiecka, Irena Garztecka-Jarzębska – uczyły śpiewu solowego, Stefania Borkowska, Bogumił Bednarczyk, Emilia Cumft-Makarska, Waclaw Dziadulewicz, Alicja Grabowska, Stanisław Jarzębski, Maria Modrakowska, Edward Mąkosza – kształcenie słuchu, Waclaw Sakowicz, Antoni Szuniewicz, Ludwik i Tadeusz Wawrzynowiczowie i inni³¹.

W 1952 roku Kolegium staje się instytucją państwową i otrzymuje miano Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia³². Wraz z rozwojem struktury szkoły poszerza się również jej oferta kształcenia, ponieważ w następnych latach powstają klasy kontrabas, wiolonczeli, trąbki (1954), puzonu i rogu (1956), oboju,

³⁰ *Kronika Państwowej Szkoły Muzycznej w Częstochowie*, t. 1, s. 3; por.: A. Grądzman, *Jubileusz Szkół Muzycznych*, „Gazeta Częstochowska” 1995, nr 50, s. 2.

³¹ W. Malko, *XXX lat Państwowych Szkół Muzycznych w Częstochowie*, [w:] *30 lat Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Częstochowie 1945/46-1975/76*, Częstochowa 1976, s. 3.

³² M. Łukaszewska, *50-lecie Częstochowskich Szkół Muzycznych*, „Aleje 3. Częstochowski Dwumiesięcznik Kulturalny” 1995/1996, nr 1, s. 2; „Głos Narodu” z dn. 7.11.1945, nr 221, s. 3.

klarnetu i fletu (1962). W roku 1957 w Szkole powstał Wydział Pedagogiczny, przekształcony w 1964 roku w Wydział Wychowania Muzycznego.

W związku z mającą miejsce reformą szkolnictwa muzycznego zgodnie z zarządzeniem Ministra Kultury i Sztuki od września 1966 roku instytucja przybrała aktualną nazwę Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia. Natomiast w od roku 1969 w PSM II stopnia powstał Wydział Rytmiki oraz klasy fagotu, altówki, gitary klasycznej (1972) i perkusji (1975). Świadczy to niezbicie o ciągłej trosce towarzyszącej dyrektorowi Wawrzynowiczowi, a dotyczącej systematycznego wzbogacania oferty kształcenia oraz instrumentarium muzycznego szkoły, pochodzącego z pracowni lutniczych lub znanych firm muzycznych³³.

Jak wynika z badań, w latach 70. XX wieku rozbudowywana była szczególnie Państwowa Szkoła Muzyczna I stopnia, stanowiąca bazę dla szkoły II stopnia. Do roku 1971 szkoła zatrudniała 31 nauczycieli.



Fot. 8. Grono pedagogiczne z roku szkolnego 1969/70; siedzą od lewej: Leon Jelonek, Alina Jędrzcak, Wanda Plaza, Czesław Orsztynowicz, Tadeusz Wawrzynowicz, Edward Mąkosza, Wacława Sakowicz, Natalia Konieczna; w środkowym rzędzie od lewej: Jadwiga Papuzińska, Henryka Zasempa, Barbara Sygiet, Teresa Litwin, Zofia Miller, Wojciech Łukaszewski, Anna Sołtys, Maria Łukaszewska, Stanisław Sobieraj; w górnym rzędzie od lewej: Andrzej Kloś, Alfred Norberciak, Szymon Sołtys, Adam Mroczek, Stanisław Tomczyński

Źródło: *Zespół Szkół Muzycznych w Częstochowie 1945–1995*, oprac. C. Giełazyn, M. Łukaszewska, J. Pyplacz, M. Wyporska, Częstochowa 1995, s. 12.

Podczas ćwierćwiecza działalności (1945/1946–1970/1971) szkołę I stopnia ukończyło 189 absolwentów, a szkołę II stopnia – 128 uczniów³⁴.

³³ *Zespół Szkół Muzycznych w Częstochowie 1945–1995*, s. 9.

³⁴ W. Malko, *25 lat Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Częstochowie*, Częstochowa 1971, s. 2.

Tadeusz Wawrzynowicz w latach 1945–1971 pełnił funkcję ich dyrektora. Jego zasługą było pozyskanie dla potrzeb szkoły obiektu przy ulicy Jasnogórskiej nr 33/35. Przejęty budynek był zdewastowany, brakowało wyposażenia, a przede wszystkim instrumentów. Dyrektor Wawrzynowicz i nauczyciele dokonywali niezbędnych napraw i gromadzili sprzęt. W pierwszym roku działalności Instytut rozpoczął prace, dysponując zrujnowanym budynkiem i dwoma pożyczonymi pianinami³⁵. W tym miejscu należy nadmienić, iż obiekt ten służył dla potrzeb szkoły i orkiestry do 1966 roku. Niestety, wspomniany budynek nie spełniał wymogów dotyczących potrzeb kształcenia muzycznego. W związku z tym Prezydium Miejskiej Rady Narodowej przydzieliło w roku 1961 dla szkoły nowy lokal przy ulicy Jasnogórskiej nr 30. Mieściło się w nim uprzednio gimnazjum, a dla potrzeb nowych placówek kierowanych przez dyrektora Wawrzynowicza przydzielono łącznie 34 izby klasowe znajdujące się na parterze i dwóch piętrach budynku. Jednak dyrektor Wawrzynowicz w swoim sprawozdaniu z roku 1968 tak określił ówczesne warunki pracy:

Niestety wciąż natrafiamy na trudności nie do pokonania. W budynku pozostały dotąd niewykwatrowane biura: Geodezji, Melioracji, Statystyki oraz Stołówka ZNP. Na domiar złego założono bez jakiegokolwiek porozumienia z dyrekcją Szkoły warsztaty mechaniczno-spawalnicze w piwnicach, gdzie miały się mieścić szatnie szkolne. Są to fakty w historii szkolnictwa bez precedensu. Codzienne kucie metali – światło odbijające się w oknach oślepia uczących się uczniów, hałas motorów z ulicy, gdzie właśnie zlokalizowano kursy motorowe, utrudnia pracę i naukę. Jeśli dodać do tego interesantów wyżej wymienionych biur, którzy korzystają ze szkolnych urządzeń sanitarnych, uniemożliwiając utrzymanie prawidłowych warunków higieny, oraz trudności z zabezpieczeniem majątku szkolnego, stwarza to jedyną i niepowtarzalną sytuację w historii szkolnictwa³⁶.

Dalej dyrektor zauważał:

Biorąc po uwagę fakt przyszłego rozwoju miasta, które ma liczyć około 300 tysięcy mieszkańców, należy sobie zadać pytanie. Czy z rozwojem miasta powinien nastąpić rozwój kultury w szerokim znaczeniu? Jeśli tak, czy jest w tym rozwoju miejsce dla Szkół Muzycznych. Stale wzrastające zapotrzebowanie na nauczycieli wychowania muzycznego szkół podstawowych, licealnych i zawodowych, których brak obecnie wynosi około 2 tysiące osób dla całego Częstochowskiego regionu przemysłowego. Zapotrzebowanie na instruktorów muzycznych stale rozwijającego się ruchu amatorskiego, muzyków dla Częstochowskiej Filharmonii, dla Klubów Kultury³⁷.

Pomimo trudności lokalowych, placówki kierowane przez Tadeusza Wawrzynowicza realizowały swoje podstawowe zadania artystyczne i dydaktyczne. W związku z tym ważnym wydarzeniem w życiu szkoły był pierwszy koncert młodych muzyków z Częstochowską Orkiestrą Symfoniczną w roku 1954. Odtąd też datuje się stała współpraca obu instytucji, obejmująca m.in. koncerty absol-

³⁵ [b.n.a.], *30 lat Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Częstochowie 1945/46–1975/76*, s. 3.

³⁶ Archiwum Państwowe w Częstochowie (dalej: APCz), Akta Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Częstochowie Wydział Kultury. Nadzór nad szkołami artystycznymi 1961–1973, sygn., 13/34, s. 93.

³⁷ Tamże, Nadzór nad szkołami artystycznymi 1961–1973, sygn., 13/34, s. 95.

wentów Państwowej Szkoły Muzycznej w Częstochowie oraz wykonania muzyki kantatowo-oratoryjnej przy udziale szkolnego chóru³⁸. Kolejny rok – 1955 – był naznaczony wzmoczoną aktywnością koncertową związaną z 10-leciem działalności szkół muzycznych w Częstochowie. Uczniowie pod kierunkiem nauczycieli i dyrekcji dawali koncerty w zakładach pracy, szkołach i Filharmonii Częstochowskiej. Wśród nich znajdowali się także wychowankowie Tadeusza Wawrzynowicza, w tym: Barbara Norberciak, Elżbieta Plucińska, Tadeusz Bryła, Ryszard Kaczmarzyk, Elżbieta Bryła, Czesław Suszczyk, i inni³⁹. W połowie lat 50. XX stulecia przy szkole powstały i działały, jako jedne z pierwszych w kraju, zespoły muzyczne i wokalne, a mianowicie: zespół akordeonowy, kwartet smyczkowy, chór i orkiestra. W 1956 roku uczniowie uczestniczyli w eliminacjach Mozartowskich – Barbara Talma, uczennica Wandy Plazy, otrzymała wyróżnienie, a Anna Obolewska – z klasy Stefanii Borkowskiej – zajęła II miejsce w konkursie. W kolejnym roku przypadał jubileusz 15-lecia działalności Państwowych Szkół Muzycznych w Częstochowie, który został upamiętniony uczniowskimi koncertami. Brali w nich udział także skrzypkowie kształceni pod kierunkiem T. Wawrzynowicza: Ewa Hiller, Anna i Elżbieta Plucińskie, Krzysztof Furmańczyk. Prezentowali utwory Corellego i Bacha⁴⁰.

W roku szkolnym 1962/63 w konkursie solfeżowym w Katowicach uczennica Teresy Litwin Ewa Hiller uplasowała się na IX miejscu. Ponadto w tym samym roku w szkole odbyły się cztery popisy oraz trzy wyjazdowe koncerty w ramach Festiwalu Szkół Artystycznych w Katowicach i Bytomiu. W roku szkolnym 1963/1964 jednym z większych sukcesów była prapremiera opery pt.: *Baba Jaga* autorstwa Ludwika Wawrzynowicza, którą wystawiono przy ogromnym zaangażowaniu dyrektorów Tadeusza Wawrzynowicza i Wacława Przytułskiego. Została ona przyjęta życzliwie przez częstochowskich melomanów. W roku 1964 odbyło się 10 przedstawień opery *Baba Jaga* w wykonaniu uczniów Państwowych Szkół Muzycznych w Częstochowie. W tym samym czasie w konkursie muzyki rosyjsko-radzieckiej w Katowicach dwa pierwsze miejsca zdobyli Krystyna Szajkowicz przygotowana przez Edwarda Mąkoszę i Emilian Markowski prowadzony przez Tadeusza Gorzelaka; wyróżnienia przypadły Ewie Hiller z klasy skrzypiec Tadeusza Wawrzynowicza, Józefowi Szewczykowi z klasy klarnetu Antoniego Jarosika oraz Henrykowi Iwaniukowi z klasy rogu Alfreda Stępniewskiego. Rok później w ramach szkolnego programu obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego i 750-lecia miasta wystawiono III akt komediooperę Jana Stefańskiego z librettem Wojciecha Bogusławskiego *Krakowiaczy i Górale*. Z kolei w roku 1965/1966 wystawiono operę *Baba Jaga* w Warszawie.

³⁸ [b.n.a.], *30 lat Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Częstochowie 1945/46–1975/76*, s. 4.

³⁹ [b.n.a.], *Dziesięciolecie działalności Szkół Muzycznych w Częstochowie. Program imprez*, Częstochowa 1955, s. 3–5.

⁴⁰ [b.n.a.], *XV-lecie Państwowych Szkół Muzycznych w Częstochowie. Program*, Częstochowa 1960 [b.pag.].

Młodzież szkolna odnosiła sukcesy nie tylko w kraju, lecz także poza jego granicami. W 1965 roku koncertowała w czeskiej szkole muzycznej w Nowym Bohuminie i zyskała uznanie tamtejszej publiczności, a częstochowska prasa pisała:

Po występie kierownik placówki znany czeski pianista Józef Sitek gorąco podziękował gościom i dyrektorowi Tadeuszowi Wawrzynowiczowi. Nawiązując do pobytu grupy młodzieży czeskiej w Częstochowie, wyraził życzenie kontynuowania artystycznej współpracy obu szkół⁴¹.

Ponadto wychowankowie odbyli trzy koncerty ze stowarzyszeniem Orkiestry Symfonicznej w Filharmonii w Częstochowie oraz dwa koncerty w Hucie im. B. Bieruta i Zakładach Muzycznych, a także koncertowali w ramach Dni Oświaty Książki i Prasy.

W Wojewódzkim Konkursie Muzyki Rosyjsko-Radzieckiej w Katowicach uczniowie zdobyli kilka nagród i wyróżnień: I miejsca zajęli Jadwiga Nietresta z klasy Tadeusza Wawrzynowicza oraz Andrzej Kloś z klasy fortepianu Aliny Jędrzczak, II lokatę uzyskali Adam Stępniewski z klasy skrzypiec Tadeusza Wawrzynowicza i Anna Grochowalska z klasy Waławy Sakowicz. W roku szkolnym 1970/1971 w II Ogólnopolskim Konkursie Akordeonowym II miejsce zdobył Marian Kurcab podopieczny Stanisława Sobieraja. W roku 1967/1968 powstał zespół kameralny złożony z pedagogów, który dawał uczniom dobry przykład wykonawstwa artystycznego, co niewątpliwie stanowiło ważny czynnik wychowawczy i mobilizujący w pracy z młodzieżą⁴².

Tadeusz Wawrzynowicz od 1928 do 1971 roku nieprzerwanie prowadził pracę pedagogiczną, która pozwoliła mu na wykształcenie wielu utalentowanych muzyków pracujących w krajowych i zagranicznych orkiestrach. Koncertowali oni jako soliści i kameraliści. Do jego wychowanków należeli między innymi: Tadeusz Bryła, Krzysztof Furmańczyk, Ewa Hiller, Alfred Norberciak, Adam Stępniewski, Jadwiga Stolarczyk, Czesław Suszczyk, Szymon Sołtys, i inni.

Absolwenci szkoły odgrywali ważną rolę z życia muzycznym miasta i kraju – jako pianiści, skrzypkowie, kompozytorzy, teoretycy, pedagodzy, śpiewacy i organizatorzy życia kulturalnego. Oto niektórzy z nich: Andrzej Jasiński, Jerzy Marchwiński, Teresa Czekaj, Maciej Zagórski (pianiści), Wojciech Łukaszewski, Sławomir Czarnecki, Iwonka. B. Szymańska, Juliusz Łuciuk (kompozytorzy), Maciej Jaśkiewicz, Tomasz Bugaj, Zdzisław Siadlak, Małgorzata Bartecka (dyrygenci), Piotr Ikowski (wokalista Opery Wrocławskiej), Jan Pospieszalski, Marek Walarowski (muzycy rozrywkowi), Małgorzata Jedynek-Pietkiewicz, Teresa Wróblewska (redaktorki działu muzycznego TVP), Katarzyna Suska (śpiewaczka) oraz Tadeusz Bryła (I skrzypek Filharmonii w Bydgoszczy), Stanisław Sypek (dyrektor Państwowej Średniej Szkoły Muzycznej w Warszawie, krytyk

⁴¹ [b.n.a.], „Gazeta Częstochowska” z dnia 6 IV 1965, s. 3.

⁴² *Dwa Czerdziesiątolecia Szkolnictwa Muzycznego. Wydawnictwo jubileuszowe Zespołu Szkół Muzycznych w Częstochowie*, red. R. Piersiak, Częstochowa 1985, s. 16.

i publicysta), Czesław Wieczorek (dyrektor Szkoły Muzycznej w Lublińcu⁴³. Ponad 40% składu osobowego Częstochowskiej Filharmonii to wychowankowie tu-tejszej Szkoły Muzycznej. Wielu jej absolwentów powróciło do Częstochowy, a ich nazwiska pojawiają się wśród osób mających wpływ na rozwój życia muzycznego w mieście.

W galowym koncercie związanym z jubileuszem 50-lecia szkół muzycznych w Częstochowie udział wzięli ich absolwenci, m.in.: Małgorzata Bartecka, Andrzej Jasiński, Teresa Czekaj, Sławomir Czarnecki, Wojciech Łukaszewski⁴⁴. O poziomie nauczania w obu placówkach świadczyć może przykładowo fakt, iż aż 90% absolwentów w roku 1968 zostało przyjętych na wyższe uczelnie muzyczne.

Praca dyrektora Wawrzynowicza i całego grona pedagogicznego spowodowała, iż z małej przedwojennej szkoły, liczącej zaledwie 60 osób, rozwinęła się szkoła, w której naukę pobierało łącznie 700 uczniów – w Szkole Muzycznej I i II Stopnia, Społecznym Ognisku Muzycznym i Społecznym Przedszkolu Muzycznym. Tadeusz Wawrzynowicz – jako kierujący placówkami muzycznymi miasta – nadał im wielokierunkowość działania, która jest doskonała i kontynuowana do chwili obecnej. Polegała ona między innymi na koncertowych występach uczniowskich dla społeczności lokalnej, corocznych tradycyjnych popisach wokalnych i instrumentalnych, kameralnych i orkiestrowych, prezentujących osiągnięcia artystyczne. Dzięki Jego pracy placówki muzyczne osiągnęły wysoki poziom, a wychowankowie zdobywali liczne nagrody i wyróżnienia podczas ogólnopolskich konkursów i przesłuchań.

Reasumując, o rozwoju częstochowskich placówek muzycznych kierowanych przez Tadeusza Wawrzynowicza świadczyć może zwiększenie liczby uczniów – w porównaniu do roku 1945 o przeszło 100%, nauczycieli z 11 do 36, specjalności z 6 do 18. Jak wynika z badań, istotnym krokiem zapewniającym stały rozwój był systematyczny dopływ wykwalifikowanej młodej kadry nauczycieli. Przykładowo, w stosunku do 1963 roku liczba nauczycieli legitymującym się wykształceniem wyższym magisterskim wzrosła do 28⁴⁵. Pedagodzy zatrudnieni w szkołach zdobywali również nagrody na festiwalach muzycznych, które świadczą, że posiadali Oni nie tylko znakomite kompetencje pedagogicznie, lecz także odnosili indywidualne sukcesy artystyczne.

Szkoły muzyczne w Częstochowie pod kierunkiem Tadeusza Wawrzynowicza kształciły uzdolnioną artystycznie młodzież. Specyfiką było kształcenie indywidualne w zakresie nauki gry na wybranym instrumencie. Ponadto placówki rozwijały uzdolnienia dzieci i kształciły zawodowych muzyków, upowszechniały muzykę w ramach akcji społecznych i koncertów organizowanych w szkołach i zakładach pracy. Z kolei koncerty i popisy wewnętrzne stanowiły sprawdzian

⁴³ *Leksykon polskich muzyków i pedagogów...*, s. 523.

⁴⁴ A. Grądmán, *Jubileusz Szkół Muzycznych*, „Gazeta Częstochowska” 1995, nr 50, s. 1.

⁴⁵ APCZ, Akta Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Częstochowie, Wydział Kultury, Nadzór nad szkołami artystycznymi, sygn. 13/34.

poziomu szkoły. Ich dopełnieniem były koncerty wymienne w Bytomiu, Katowicach, Opolu, Kluczborku, Bohuminie oraz spotkania, audycje, prelekcje i koncerty wykładowców⁴⁶. Odmową zasługą szkół prowadzonych przez Tadeusza Wawrzynowicza była trwała rola w życiu muzycznym miasta i regionu częstochowskiego, inspiratorskie i organizacyjne oddziaływanie, które wносиło cenny wkład w dzieło upowszechniania muzyki i podnoszenia poziomu życia kulturalnego miasta i mieszkańców ziemi częstochowskiej⁴⁷. Tadeusz Wawrzynowicz przez 26 lat kierował częstochowskim szkolnictwem muzycznym, jednocześnie brał czynny udział w życiu artystycznym jako skrzypek-solista. Najdłużej, bo do 1984 roku, a więc przez 54 lata, prowadził klasę skrzypiec w Państwowej Szkole Muzycznej⁴⁸. Od 1971 roku przebywał na zasłużonej emeryturze, a jego obowiązki przejął Wojciech Łukaszewski.



Fot. 9. Tadeusz Wawrzynowicz (od lewej) i Wojciech Łukaszewski

Źródło: Archiwum Prywatne W. Malko.

⁴⁶ APCz, Akta Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Częstochowie, Wydział Kultury, Nadzór nad szkołami artystycznymi, sygn. 13/34.

⁴⁷ W. Malko, *25 lat Państwowe Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Częstochowie*, s. 2. Zasięg miejscowości, z których uczniowie dojeżdżali do szkół, obejmował: Wieluń, Krzepice, Kluczbork, Dobrodzień, Zawiercie, Gnaszyn, Tarnowskie Góry, Sosnowiec, Koziegłowy, Kamienicę Polską, Piotrków, Radomsko, Kłobuck, Rozprzę, Mstów, Przyrów, Konięcpol, Cykarzew, Myszków, Lubliniec, Janki, Kusięta, Dźbów, Blachownię, Żarki, Olsztyn i inne.

⁴⁸ Biogram *Tadeusz Wawrzynowicz*, [w:] *Leksykon polskich muzyków pedagogów...*, s. 523.

Działania edukacyjne Tadeusza Wawrzynowicza nie ograniczyły się tylko do szkół muzycznych. Jego staraniem w 1952 roku założono Ognisko Muzyczne w Częstochowie. Placówka ta zajmowała się wówczas nauką teorii muzyki i gry na fortepianie, skrzypcach i akordeonie. Wraz z dyrektorem Wawrzynowiczem w ognisku podjęła pracę liczna grupa nauczycieli, a mianowicie: Edward Rychter, Alfred Norberciak, Kazimiera Talma, Kazimierz Kloś, Natalia Spotowska, i inni⁴⁹. W 1955 roku ośrodek został przekształcony w Społeczne Ognisko Muzyczne.



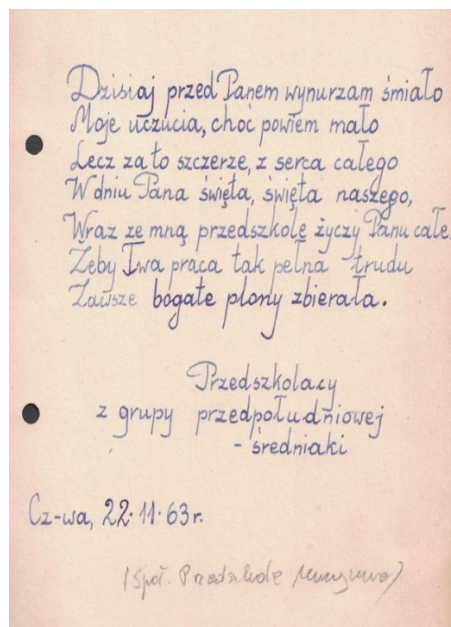
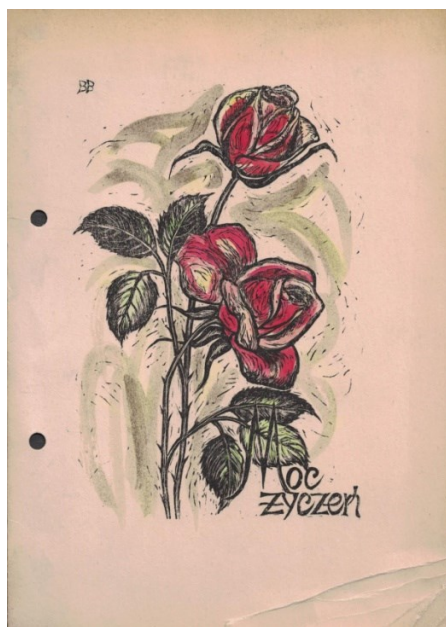
Fot. 10. Tadeusz i Zofia Wawrzynowiczowie na balu kostiumowym w Społecznym Przedszkolu Muzycznym oraz Ognisku Muzycznym w roku 1964/1965 lub 1965/1966

Źródło: album Wawrzynowiczów sporządzony przez Zofię Wawrzynowicz; archiwum prywatne W. Malko.

Od tego momentu datuje się jego intensywny rozwój – liczba uczniów systematycznie wzrastała: od 94 w początkowej fazie działalności do maksymalnej liczby 451 w 1972 roku. W związku z tym poszerzono także ofertę programową i kształcono obok wyżej wymienionych kierunków również w klasie gitary, perkusji i instrumentów dętych. W ramach procesu dydaktycznego w Ognisku pracowało około 20 nauczycieli prowadzących zajęcia praktyczne i teoretyczne z zakresu muzyki. Program nauczania był dostosowany do wieku i przygotowania muzycznego pobierających naukę. Obejmował on kształcenie muzyczne na trzech szczeblach edukacyjnych – na poziomie przedszkolnym, podstawowym i średnim. Zajęcia dydaktyczne poza grą na wybranym instrumencie obejmowały przedmioty teoretyczne – zasady muzyki, oraz literaturę muzyczną i umuzykal-

⁴⁹ D. Stańczyk, *Społeczne Ognisko Muzyczne w Częstochowie*, Częstochowa 1977 [b.pag.].

nienie⁵⁰. Zdecydowano się też na powołanie jeszcze dwóch dodatkowych oddziałów klasowych oraz filii w Blachowni i Gnaszynie. W roku szkolnym 1962/1963 dyrektor Wawrzynowicz zorganizował również przedszkole muzyczne, które liczyło wówczas 70 dzieci⁵¹.



Fot. 11. Laurka dla T. Wawrzynowicza dedykowana Mu przez grupę przedszkolną

Źródło: album Wawrzynowiczów sporządzony przez Zofię Wawrzynowicz; archiwum prywatne W. Malko.

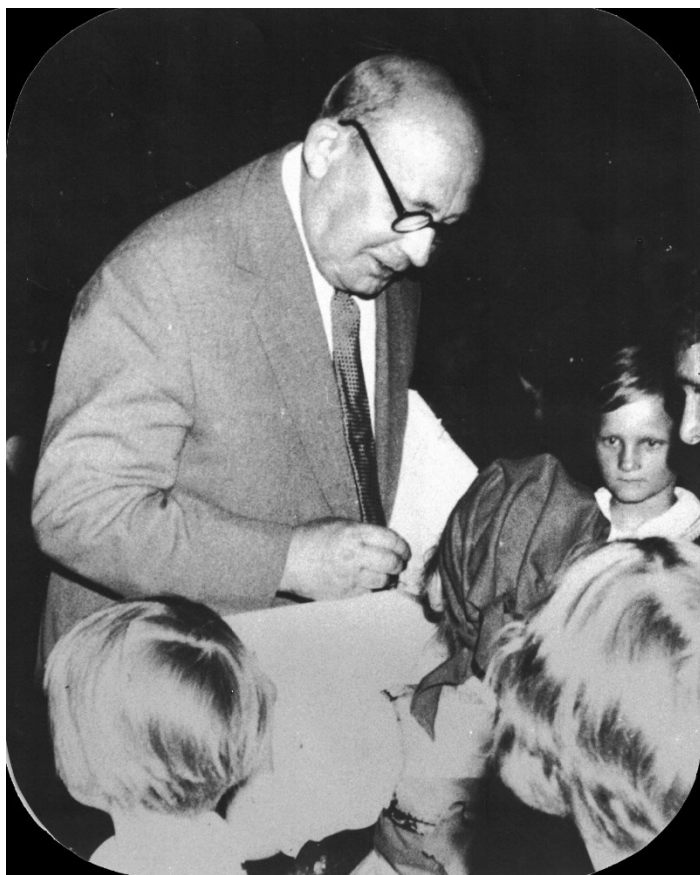
Instytucje te w dużej mierze traktowano jako bazę rekrutacyjną dla częstochowskiego szkolnictwa muzycznego⁵². Propagowały one i upowszechniały kulturę i piękno sztuki choreograficznej, czego dowodem były publiczne popisy oraz udział w licznych akademiach na terenie miasta i poza jego granicami (Blachownia, Radomsko, Kluczbork)⁵³. W 1963 roku w Ognisku mieszczącym się w budynku przy ulicy Dąbrowskiego pod numerem 12 naukę pobierało 330 uczniów posiadających zdolności i zamiłowania muzyczne. Młodzież i dzieci kształciły się w ramach zespołów skrzypcowych, akordeonowych, chóru, orkiestry, lekcji fortepianu i solfeżu. Działalność tej instytucji cieszyła się ogromnym zainteresowaniem, co zaowocowało wzrostem liczby uczniów.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ APCz, Akta Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Częstochowie Wydział Kultury, Nadzór nad szkołami artystycznymi 1961–1973, sygn. 13/34.

⁵² Tamże, sygn. 13/34, s. 115.

⁵³ Tamże.



Fot. 12. T. Wawrzynowicz wśród uczniów

Źródło: album Wawrzynowiczów sporządzony przez Zofię Wawrzynowicz; archiwum prywatne W. Malko.

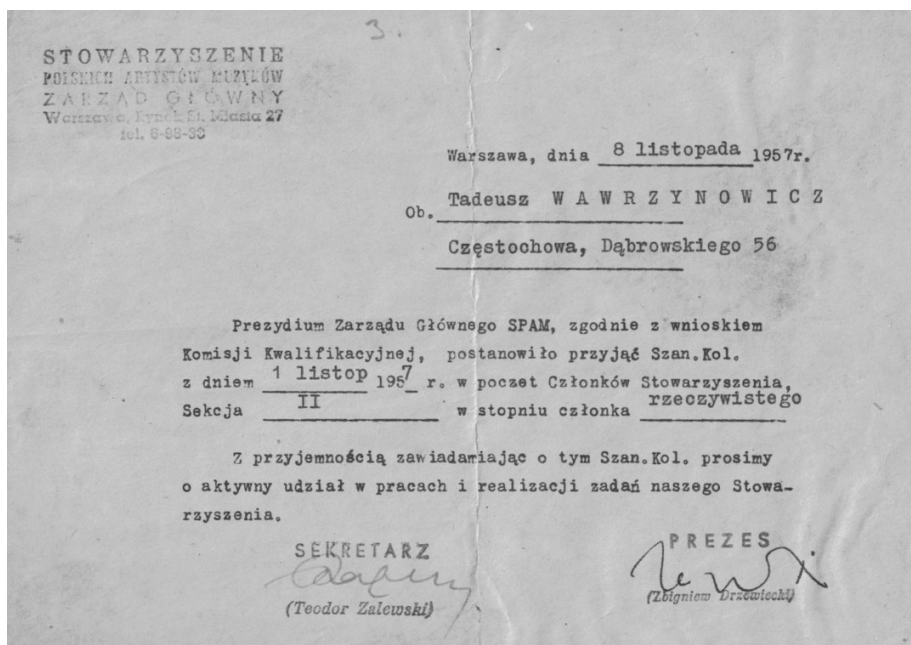
W okoliczności wzmagających się potrzeb wystąpiono do Prezydium Miejskiej Rady Narodowej o przydział większego lokalu dla potrzeb tej instytucji⁵⁴. Osiągnięcia wychowawcze, dydaktyczne, społeczne i artystyczne ogniska były wynikiem realizacji dobrze pojętej tradycji muzycznej krzewionej przez grono pedagogiczne i dyrektora tej placówki Tadeusza Wawrzynowicza.

Swoją aktywność na polu dydaktyki dopełniał Wawrzynowicz działalnością popularyzatorską. W latach 1945–1963 pełnił funkcję stałego recenzenta muzycznego; w „Głosie Narodu” i „Życiu Częstochowy” publikował artykuły poświęcone m.in. muzyce rosyjskiej, koncertom skrzypcowym, symfonicznym, szkolnym, festiwalom muzyki polskiej, recitalom fortepianowym, skrzypcowym, wieczorom mozartowskim, moniuszkowskim, śpiewaczym, recitalom Zofii Ło-

⁵⁴ Tamże.

sakiewicz, Zofii Strzeleckiej, Wandy Stokowskiej, Marii Modrakowskiej, koncertom Stanisława Jarzębskiego, Franciszka Łukasiewicza, Zbigniewa Górzynskiego, Franciszka Pacciego, Stanisława Nawrockiego, Olgi Łady, Władysława Kędry, Vladimira Markowica, Andrzeja Jasińskiego, Józefa Smidowicza, koncertom solistów, porankom symfonicznym, i innym wydarzeniom⁵⁵.

Nadmienić należy, iż Tadeusz Wawrzynowicz znany był i ceniony nie tylko w lokalnym środowisku muzycznym – 8 listopada 1957 roku decyzją Prezydium Zarządu Głównego Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków w Warszawie został przyjęty w poczet jego rzeczywistych członków.



Fot. 13. Zawiadomienie o przyjęciu T. Wawrzynowicza do SPAM

Źródło: album Wawrzynowiczów sporządzony przez Zofię Wawrzynowicz; archiwum prywatne W. Malko.

T. Wawrzynowicz aktywnie zatem uczestniczył w krajowym życiu muzycznym. Od 1959 roku brał udział także w pracach powstałego w Częstochowie koła

⁵⁵ „Głos Narodu” z dn. 21.12.1945, nr 256, s. 3; z dn.17.05.1945, nr 78, s. 3; z dn. 24.03.1946, nr 71, s. 7; z dn. 19.01.1946, nr 16, s. 4; z dn. 18.04.1946, nr 92, s. 3; z dn. 27.06.1946, nr 149, s. 3; z dn. 23.02.1945, nr 10, s. 3; z dn. 5.03.1945, nr 18, s. 2; z dn. 12.03.1945, nr 24, s. 3; z dn.16.03.1945, nr 28,s. 3; z dn. 26.04.1945, nr 61, s. 3.; z dn. 24.05.1945, nr 83, s. 3; z dn. 20.06.1945, nr 105, s. 3; z dn. 26.09.1945, nr 186, s. 3; „Życie Częstochowy” z dn. 29.11.1950, nr 329, s. 6; z dn. 3.05.1951, nr 121, s. 4; z dn. 6.06.1951, nr 155, s. 4; z dn. 7.08.1951, nr 265, s. 4; z dn. 15.07.1947, nr 18, s. 3; z dn.21.09.1962, nr 225, s. 6; z dn. 21.01.1963, nr. 21, s. 6; z dn. 9.03.1962, nr 58, s. 6.

Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków, będąc jednocześnie jego prezesem. Głównym celem powyższego Stowarzyszenia było:

[...] wywieranie wpływu na rozwój i przebieg życia muzycznego w Polsce, prace nad pogłębianiem osiągnięć artystycznych ustalenie i rozwiązywanie różnych problemów i zagadnień muzycznych⁵⁶.

Poza pracą zawodową i działalnością społeczną, która bardzo go pochłaniała, uwielbiał także szachy, kwiaty, kino, teatr i książki – autorstwa przede wszystkim Prusa, Sienkiewicza, Żeromskiego – oraz poezje Mickiewicza i Słowackiego, a także literaturę z zakresu muzyki. W młodości był zapalonym sportowcem, grał w piłkę, jeździł na łyżwach i rowerze. Ponad wszystko kochał jednak przyrodę jurajską i często urządzał sobie samotne wycieczki poza miasto⁵⁷.

Zmarł 19 stycznia 1985 roku w Częstochowie⁵⁸. Za całokształt działalności pedagogicznej, artystycznej, społecznej i popularyzatorskiej otrzymał: Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski nadany przez Radę Państwa w roku 1962 oraz Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki z okazji Dnia Nauczyciela⁵⁹, Medal 10-lecia PRL, Nagrodę Miasta Częstochowy – „za działalność organizacyjną i wychowawczą w zakresie muzyki i jako wyraz zachęty do pracy twórczej”⁶⁰, Medal 750-lecia Częstochowy⁶¹.



Fot. 14. Tadeusz Wawrzynowicz

Źródło: album Wawrzynowiczów sporządzony przez Zofię Wawrzynowicz; archiwum prywatne W. Malko.

⁵⁶ [b.n.a.], „Życie Częstochowy” z dn. 24.04.1959, nr 71, s. 6.

⁵⁷ [b.n.a.], „Gazeta Częstochowska”, nr 5 z dn.31.01–06.02.1957, s. 4.

⁵⁸ W. Malko, *100 lat szkolnictwa muzycznego w Częstochowie (1904–2004)*, Częstochowa 2004, s. 310–311.

⁵⁹ [b.n.a.], „Gazeta Częstochowska” z dn. 28.11–4.12.1962, nr 48(338), s. 1.

⁶⁰ [b.n.a.] „Życie Częstochowy” z dn. 21/22.12.1958, nr 305, s. 10.

⁶¹ AZSM, Akta osobowe, T. Wawrzynowicz, Życiorys z dnia 6 VI 1970, sygn. A.7, s. 2.

Podsumowując, należy stwierdzić, że Tadeusz Wawrzynowicz był muzykiem, którego działalność ogromnie wzbogaciła życie artystyczne Częstochowy i skutkowało wychowaniem kadr, dzięki którym Jego dzieło było kontynuowane. Poświęcił swoje życie muzyce, jej wykonywaniu, popularyzacji i edukacji muzycznej. Pracował na stanowisku dyrektora częstochowskich placówek muzycznych, był muzykiem, pedagogiem i popularyzatorem muzyki, prowadził chóry, orkiestrę szkolną, pełnił także funkcję nauczyciela muzyki w różnych typach szkół. Całe swoje zawodowe życie związał z Częstochową – jako wszechstronny muzyk, pedagog i działacz społeczny. W pełni zasłużył na trwałe miejsce w krajobrazie kulturowym miasta i świadomości jego mieszkańców. Aby dopełnić wizerunku Tadeusza Wawrzynowicza, trzeba podkreślić, iż był człowiekiem ceniącym wartości rodzinne, lubił literaturę, poezję, sport, przyrodę jurajską oraz wycieczki turystyczne.

Bibliografia

Źródła archiwalne

- Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Akta Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, sygn. 7032.
- Archiwum Państwowe w Kielcach, Urząd Wojewódzki Kielecki, Wydział Kultury i Sztuki, Zezwolenie wydane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki na objęcie funkcji dyrektora Szkół Muzycznych w Częstochowie przez T. Wawrzynowicza, sygn. KH-IM 337/56.
- Archiwum Państwowe w Częstochowie, Akta Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Częstochowie, Wydział Kultury, Nadzór nad szkołami artystycznymi 1961–1973, sygn. 13/34.
- Archiwum Jasnej Góry, Listy płac, Zaświadczenie z dnia 19 XI 1992, L.dz. 230/A/92.
- Archiwum Zespołu Szkół Muzycznych im. M.J. Żebrowskiego, Akta osobowe, T. Wawrzynowicz, Życiorys z dnia 6 VI 1970, sygn. A.7.
- Archiwum ZSM, Akta osobowe, Zaświadczenie Mieczysława Borowika, sygn. A/4.
- Archiwum ZSM, Akta osobowe, Zaświadczenie dotyczące zatrudnienia w Szkole Muzycznej L. Wawrzynowicza od 28 X 1928 do 15 I 1945, sygn. A/3.
- Archiwum ZSM, Akta osobowe, T. Wawrzynowicz, Życiorys z dnia 6 VI 1970, sygn. A.7.
- Archiwum prywatne W. Malko, biogram Tadeusza Wawrzynowicza sporządzony przez siostrzenicę Wandę Malko.
- Archiwum prywatne W Malko, album rodziny Wawrzynowiczów sporządzony przez żonę Tadeusza Zofię Wawrzynowicz.

Opracowania

- [b.n.a.], *30 lat Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Częstochowie 1945/1946–1975/1976*, Częstochowa 1976.
- [b.n.a.], *1945–1955. Dziesięciolecie działalności Szkół Muzycznych w Częstochowie. Program imprez*, Częstochowa 1955.
- [b.n.a.], *XV-lecie Państwowych Szkół Muzycznych w Częstochowie. Program*, Częstochowa 1960.
- Dwa czterdziestolecia Szkolnictwa Muzycznego. Wydawnictwo jubileuszowe Zespołu Szkół Muzycznych w Częstochowie*, red. R. Piersiak, Częstochowa 1985.
- Jadczyk J., *Ludwik Wawrzynowicz (1870–1957). Pedagog, kompozytor i działacz muzyczny*, Częstochowa 2004.
- Malko W., *100 lat szkolnictwa muzycznego w Częstochowie (1904–2004)*, Częstochowa 2004. Malko W., *XXX lat Państwowych Szkół Muzycznych w Częstochowie*, Częstochowa 1976.
- Malko W., *25 lat Państwowej Szkoły muzycznej I i II stopnia w Częstochowie*, Częstochowa 1971.
- Leksykon polskich muzyków i pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870 roku*, red. K. Janczewska-Sołomiko, Kraków 2008.
- Stańczyk D., *Spółeczne Ognisko Muzyczne w Częstochowie*, Częstochowa 1977.
- Wawrzynowicz L., *Muzyka na Jasnej Górze*, „Ziemia Częstochowska”, t. 2, Towarzystwo Popierania Kultury Regionalnej, Częstochowa 1938.
- Zespół Szkół Muzycznych w Częstochowie 1945–1995*, oprac. C. Giełaziń, M. Łukaszewska, J. Pypłacz, M. Wyporska, Częstochowa 1995.

Artykuły

- Biogram *Tadeusz Wawrzynowicz*, [w:] *Leksykon polskich muzyków pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870 roku*, red. K. Janczewska-Sołomko, Kraków 2008.
- Grądzman A., *Jubileusz Szkół Muzycznych*, „Gazeta Częstochowska” 1995, nr 50.
- Łukaszewska M., *50-lecie Częstochowskich Szkół Muzycznych*, „Częstochowski Dwumiesięcznik Kulturalny” 1995/1996, nr 1.
- Wawrzynowicz T., *O pięknie muzycznym*, „Goniec Częstochowski” z dn. 25.06.1932, nr 144, s. 5.
- Wawrzynowicz T., *O sztuce lutniczej*, „Czasopismo Literackie. Organ Grupy Literacko-Artystycznej Lit-Ars w Częstochowie” 1937 (marzec–kwiecień).
- Wawrzynowicz T., *O muzyce Karola Szymanowskiego*, „Czasopismo Literackie. Organ Grupy Literacko-Artystycznej Lit-Ars w Częstochowie” 1937, nr 1–2 (styczeń–luty).

Wawrzynowicz T., *Patriotyzm w muzyce*, „Czasopismo Literackie. Organ Grupy Literacko-Artystycznej Lit-Ars w Częstochowie”, numer poświęcony Hetmanowi Stefanowi Czarneckiemu, 1936, nr 2–3.

Prasa

- „Gazeta Częstochowska” z dn. 31.01–06.02.1957, nr 5.
- „Gazeta Częstochowska” z dn. 28.11–4.12.1962, nr 48.
- „Gazeta Częstochowska” z dn. 6.04.1965, nr 9.
- „Głos Narodu” z dn. 23.02.1945, nr 10.
- „Głos Narodu” z dn. 5.03.1945, nr 18.
- „Głos Narodu” z dn. 12.03.1945, nr 24.
- „Głos Narodu” z dn. 16.03.1945, nr 28.
- „Głos Narodu” z dn. 13.04.1945, nr 51.
- „Głos Narodu” z dn. 26.04.1945, nr 61.
- „Głos Narodu” z dn. 17.05.1945, nr 78.
- „Głos Narodu” z dn. 24.05.1945, nr 83.
- „Głos Narodu” z dn. 20.06.1945, nr 105.
- „Głos Narodu” z dn. 10.07.1945, nr 121.
- „Głos Narodu” z dn. 26.09.1945, nr 186.
- „Głos Narodu” z dn. 7.11.1945, nr 221.
- „Głos Narodu” z dn. 24.03.1946, nr 71.
- „Głos Narodu” z dn. 19.01.1946, nr 16.
- „Głos Narodu” z dn. 18.04.1946, nr 92.
- „Głos Narodu” z dn. 25.06.1946, nr 147.
- „Głos Narodu” z dn. 27.06.1946, nr 149.
- „Goniec Częstochowski” z dn. 29.09.1928, nr 226.
- „Goniec Częstochowski” z dn. 10.03.1932, nr 57.
- „Goniec Częstochowski” z dn. 13.09.1933, nr 209.
- „Goniec Częstochowski” z dn. 27.11.1934, nr 272.
- „Goniec Częstochowski” z dn. 9.09.1936, nr 209.
- „Goniec Częstochowski” z dn. 8.11.1936, nr 261.
- „Goniec Częstochowski” z dn. 11.04.1937, nr 83.
- „Goniec Częstochowski” z dn. 27.11.1937, nr 277.
- „Nowiny Częstochowskie” z dn. 26.02.1925, nr 9.
- „Życie Częstochowy” z dn. 15.07.1947, nr 18.
- „Życie Częstochowy” z dn. 29.11.1950, nr 329.
- „Życie Częstochowy” z dn. 3.05.1951, nr 121.
- „Życie Częstochowy” z dn. 6.06.1951, nr 155.
- „Życie Częstochowy” z dn. 7.08.1951, nr 265.
- „Życie Częstochowy” z dn. 21–22.12.1958, nr 305.
- „Życie Częstochowy” z dn. 24.04.1959, nr 71.
- „Życie Częstochowy” z dn. 9.03.1962, nr 58.

„Życie Częstochowy” z dn. 21.09.1962, nr 225.

„Życie Częstochowy” z dn. 21.01.1963, nr 21.

Beata URBANOWICZ

Jan Długosz University in Częstochowa (Poland)

Tadeusz Wawrzynowicz (1905–1985) – musician and educator

Abstract

Tadeusz Wawrzynowicz was a musician who greatly contributed to the artistic life of Częstochowa and educated new generations of musicians who continued his work. He devoted his life to music, its performance, popularization, and music education. He worked as principal of music institutions in Częstochowa, was a musician, educator and music promoter, and led school choirs and orchestras. He committed his entire professional life to Częstochowa – as a versatile musician, pedagogue and social activist, he fully deserved a permanent place in the cultural landscape of the city and the awareness of its inhabitants. To complete the image of Tadeusz Wawrzynowicz, it should be stressed that he cherished family values, enjoyed literature, poetry, sport, Jurassic nature and excursions.

Keywords: Tadeusz Wawrzynowicz, musician, educator, culture promoter.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.22>

Beata URBANOWICZ

<https://orcid.org/0000-0002-8534-2864>

Jan Długosz University in Częstochowa (Poland)

Tadeusz Wawrzynowicz (1905–1985) – musician and educator

Translation of the article published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.21>)

Abstract

Tadeusz Wawrzynowicz was a musician who greatly contributed to the artistic life of Częstochowa and educated new generations of musicians who continued his work. He devoted his life to music, its performance, popularization, and music education. He worked as principal of music institutions in Częstochowa, was a musician, educator and music promoter, and led school choirs and orchestras. He committed his entire professional life to Częstochowa – as a versatile musician, pedagogue and social activist, he fully deserved a permanent place in the cultural landscape of the city and the awareness of its inhabitants. To complete the image of Tadeusz Wawrzynowicz, it should be stressed that he cherished family values, enjoyed literature, poetry, sport, Jurassic nature and excursions.

Keywords: Tadeusz Wawrzynowicz, musician, educator, culture promoter.

Music resounded in Częstochowa since the Middle Ages, as evidenced by the Jasna Góra monastery archives¹. The tradition of music education dates back to the beginning of the 20th century, i.e. 1904, when Ludwik Wawrzynowicz – composer, conductor and organist, founder of the first private music school in the city²

¹ M. Łukaszewska, *50-lecie Częstochowskich Szkół Muzycznych*, “Aleje 3. Częstochowski Dwumiesięcznik Kulturalny” 1995/1996, no. 1, p. 2.

² *Zespół Szkół Muzycznych w Częstochowie 1945–1995*, C. Giełżyn, M. Łukaszewska, J. Pypłacz, M. Wyporska, comp., Częstochowa 1995, p. 4.

Date of submission: 20.08.2019

Review 1 sent/returned: 20.11.2019/1.12.2019

Review 2 sent/returned: 20.11.2019/10.12.2019

Date of acceptance: 14.12.2019

– came to Częstochowa. His son Tadeusz, who was born on July 15, 1905 in Częstochowa, also felt that his vocation was music³, so he wrote:

Music is an unspeakable beauty capable of evoking so many feelings; it leads us into a beautiful, pure and inspired world⁴ [...] every day the listener has to find in music what is close to his heart, thus the native character and pulse, the familiar melody; there, he has to find his longings, dreams and gusts of youth; there, he has to find himself⁵. [own translation]



Picture 1. Tadeusz Wawrzynowicz as a young violinist

Source: Wanda Malko's private album.

In 1913, T. Wawrzynowicz began learning violin and piano at his father's school, where he also studied music theory. From 1924 onwards, he studied music in Warsaw, Vienna under Carl Flesch, and in Poznań under the guidance of violinist Zdzisław Jahnke. In 1928, he graduated from the State Music Conservatory in Poznań, having followed the curriculum in violin⁶. This was noted by the contemporary Częstochowa press:

Well known for his many concerts in our city, Mr. T. Wawrzynowicz, a talented violinist, son of the headmaster of the music school, received a full diploma from the State Conservatoire in Poznań⁷. [own translation]

³ Biographical note: *Tadeusz Wawrzynowicz*, *Leksykon polskich muzyków i pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870 roku*, ed. K. Janczewska-Sołomko, ed., Kraków 2008, p. 523. Cf.: "Gazeta Częstochowska" of 31.01–06.02.1957, no. 5, p. 4.

⁴ T. Wawrzynowicz, *O pięknie muzycznym*, "Goniec Częstochowski" of 25.06.1932, no. 144, p. 5.

⁵ "Głos Narodu" of 16.03.1945, no. 28, p. 3.

⁶ Biographical note: *Tadeusz Wawrzynowicz*, [in:] *Leksykon polskich muzyków pedagogów...*, p. 523.

⁷ "Goniec Częstochowski" of 29.09.1928, no. 226, p. 3.

The private family records still contain a certificate confirming the above (see Picture 2).



Picture 2. Certificate confirming the taking of lessons from Z. Jahnke

Source: the Wawrzynowicz family album by wife Zofia; Wanda Malko's private records.

In 1928, he settled permanently in Częstochowa and became a teacher at Ludwik Wawrzynowicz's Music School, where he taught violin, as well as the principles of music and solfeggio, organology and the history of music⁸. He conducted the violin class until January 15, 1945, i.e. during the occupation, when the school was operating illegally⁹. At the same time, he worked in the Teachers' Training School and gymnasium, teaching singing and music. From 1935 to 1940, he led the Jasna Góra monastery choir¹⁰, which performed, inter alia, in the

⁸ Central Archives of Modern Records in Warsaw (AAN), Records of the Ministry of Religious Affairs and Public Education, file ref. 7032, p. 173.

⁹ Archives of the M.J. Żebrowski Music School Complex in Częstochowa (AZSM), Personal files. Certificate of employment in the L. Wawrzynowicz Music School from October 28, 1928 to January 15, 1945, file ref. A/3.


¹⁰ Archives of the Jasna Góra Monastery, Payroll, certificate of November 19, 1992, ref. no. 230/A/92.

Chapel of the Holy Virgin Mary¹¹. He took part in recordings for the Polish Radio, which he also noted in his article for the “Goniec Częstochowski” of 19.07.1937.



Picture 3. Announcement of T. Wawrzynowicz’s concert published in “Goniec Częstochowski”

Source: “Goniec Częstochowski” of July 19, 1937.

POLSKIE RADJO S.A.
ROZGŁOŚNIA  w KATOWICACH
UL. MIELECKIEGO 1.

ADRES TELEGRAFICZNY: POLSKIERADJO — KATOWICE
T e l e f o n y:

Dyrektor Rozgłośni	325-61
Wydział Techniczny	334-64
Programowy	325-61
Administracyjny	300-62
Radjostacja — Rybnów	304-52

Wielmożny Pan
Dyr. Tadeusz Wawrzynowicz,
Częstochowa,
ul. Ks. Kordeckiego 2.
/Klasztor Jasnogórski/

list WP. z dn. 19.VI.36. Znak Nazw. Wydział /uz. Nazw. znak TS/SS Data 7.7.36.

sprawic:

Donosimy uprzejmie, iż koncert WPana Dyrektora zamieszczony został w programie n/rozgłośni na środę dnia 22 bm. od godz. 18.15 do 18.35.

Program:

1. Archaniół Corelli /opr. Leonarda/: La Folia
2. Johannes Brahms: Taniec węgierski
3. Pablo Sarasate: Romans Andaluzyjski

Akompanjament obejmie p. Karol Szafranek.

Honorarium wynosi zł. 25.- /słowami: dwadzieścia pięć/

Z poważaniem
SEKRETARIAT DYREKCJI
Polskiego Radja S.A.
w Katowicach,

Picture 4. Radio concert programme

Source: the Wawrzynowicz family album by wife Zofia; Wanda Malko’s private records.

¹¹ L. Wawrzynowicz, *Muzyka na Jasnej Górze*, “Ziemia Częstochowska”, vol. 2, Towarzystwo Popierania Kultury Regionalnej, Częstochowa 1938, p. 44.

KONCERT

P. TADEUSZA WAWRZYNOWICZA
(SKRZYPCE)

W SALI „LUTNI“
DNIA 23 LUTEGO 1925 ROKU.

PROGRAM:

○○○○

CZĘŚĆ I.

1. G. Pugnani-Kreisler — Praeludjum and Allegro
2. H. Vieuxtemps — Ballade et Polonaise
wykona p. *Tadeusz Wawrzynowicz.*

CZĘŚĆ II.

1. a) „O prima vera” — Tirindelli
b) „Stach” — Kossobudzkiego
c) „Cudne zjawisko” — E. Griega
odśpiewa p. *Eugenja Kieszkowska.*
2. L. Wawrzynowicz — Deux Preludes tristes
a) b—moll | w stylu Boechlinowskim
b) c—moll | p. t. „Głosy z Zaświata”
3. Fr. Chopin — Polonez
wyk. p. *Henryk Chętkowski (fortepian).*

CZĘŚĆ III.

1. Fr. Chopin — Sarasate — Nocturne Es-dur
2. H. Wieniawski — Legende
3. Pablo de Sarasate — Zigeunerweisen
4. M. Moszkowski — Romance
5. H. Wieniawski — Obertas
wyk. p. *Tadeusz Wawrzynowicz (skrzypce).*

○○○○

Akompanjuje p. *Zygfryd Jałowiecki.*

DRUC. F. G. WILKOBREZKIĘDZ, CZĘSTOCHOWA

Picture 5. Concert programme

Source: the Wawrzynowicz family album by wife Zofia; Wanda Malko's private records.

Above all, however, he performed in many Polish cities as a violin soloist¹². His performances were very popular with the public, and the press of the time wrote:

The audience-filled hall of "Lutnia" hosted a concert of a young talented violinist, Tadeusz Wawrzynowicz, a graduate of the Warsaw Conservatoire, who is going to continue his studies in Vienna. Playing virtuoso pieces of such intricacy as Kreisler's *Prelude*, Wieniawski's *Légende* and works by Chopin, Moszkowski and others - showed an innate sense of musicality, excellent phrasing, clear and light technique and good memory, and these are the most important masterly qualities¹³. [own translation]

The concerts were also frequently attended by representatives of the city authorities, such as *starosta* Kazimierz Kün, who was an expert and patron of music¹⁴.

Tadeusz Wawrzynowicz also performed for charity. Such was his concert of March 14, 1932, where he was accompanied by a symphony orchestra. The proceeds were used to purchase textbooks for music school pupils¹⁵. Also worth noting is a profound patriotism of Wawrzynowicz, who performed to celebrate national holidays, anniversaries of uprisings, and other occasions¹⁶.

The improvement of his skills was confirmed by ever more enthusiastic reviews published in the press:

[...] the famous violin virtuoso, Professor Tadeusz Wawrzynowicz, performed E. Grieg's sonata, Fibich's poem and Chopin's nocturne to the accompaniment of Henryk Chętkowski, dazzling the audience with his play, inspired and accomplished to the smallest detail, a combination of both talent and education, which the audience assessed properly, applauding the performer with enthusiasm¹⁷. [own translation]

The virtuoso recalled with particular sentiment the recitals consisting of Ludwig van Beethoven's sonatas, during which he was accompanied by Stefania Borkowska-Potemska¹⁸, as well as the concert with the participation of the superb double bass player A.B. Ciechański and the excellent pianist Halina Winiewicz¹⁹.

Apart from his artistic activity during the interwar period, Tadeusz Wawrzynowicz published in "Czasopismo Literackie" articles on music, concerning, inter alia, the art of violin-making, modern and patriotic music, and the works of Karol Szymanowski. Those publications were a valuable complement

¹² J. Jadczyk, *Ludwik Wawrzynowicz (1870–1957). Pedagog, kompozytor i działacz muzyczny*, Częstochowa 2004, p. 54. Cf.: biographical note *Tadeusz Wawrzynowicz*, [in:] *Leksykon polskich muzyków pedagogów...*, p. 523.

¹³ "Nowiny Częstochowskie" of 26.02.1925, no. 9, p. 3.

¹⁴ [author not identified], "Goniec Częstochowski" of 11.01.1927, p. 3.

¹⁵ [author not identified], "Goniec Częstochowski" of 10.03.1932, no. 57, p. 3.

¹⁶ [author not identified], "Goniec Częstochowski" of 27.11.1934, no. 272, p. 4.

¹⁷ [author not identified], "Goniec Częstochowski" of 13.09.1933, no. 209, pp. 3–4.

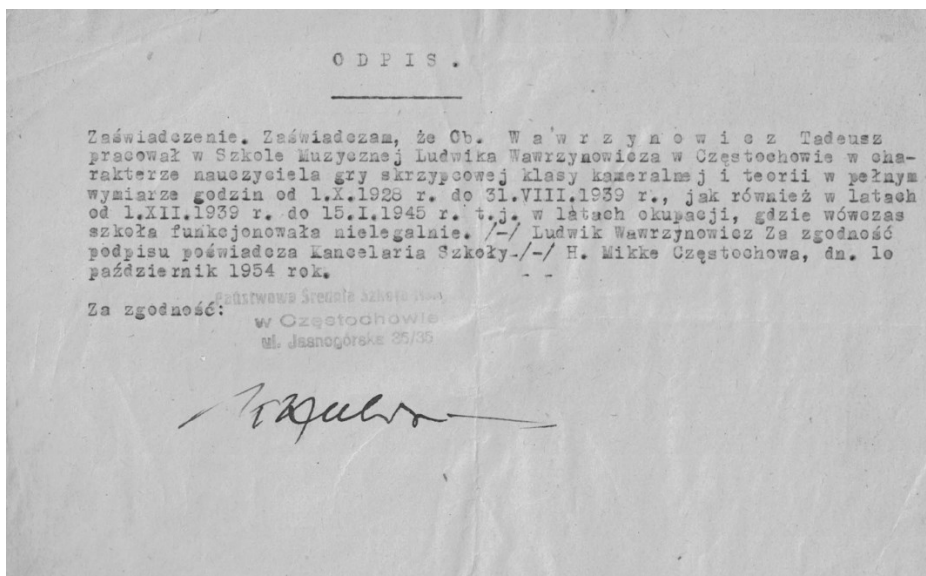
¹⁸ Biographical note on Tadeusz Wawrzynowicz made by his niece, Wanda Malko; W. Malko's private records, p. 1.

¹⁹ [author not identified], "Goniec Częstochowski" of 11.04.1937, no. 83, p. 6.

to his activity in the cultural life of the city and his educational work²⁰. Worth mentioning here is that fact that publication of “Czasopismo” gave rise to the establishment of a literary and artistic group “Lit-Ars” in 1936, and T. Wawrzynowicz was a member of its management board²¹. The organization was very active; in 1936, its members held 28 meetings with the aim of introducing the tradition of bohemianism into the cultural landscape of the city, and

[...] bringing some life and value to the torpor of our cultural life²². [own translation]

The group organized literary and artistic soirees, in which Tadeusz Wawrzynowicz also took part, performing a variety of musical pieces by Wieniawski, Monti, Brahms, Kreisler, Sarasati and others. The proceeds from those meetings were frequently dedicated to help the unemployed and the poor, as well as to the Maritime Defense Fund²³.



Picture 6. Certificate of employment covering the period from 1939 to 1945

Source: the Wawrzynowicz family album by wife Zofia; Wanda Malko's private records.

²⁰ T. Wawrzynowicz, *O sztuce lutniczej*, “Czasopismo Literackie. Organ Grupy Literacko-Artystycznej Lit-Ars w Częstochowie” 1937 (March–April), pp. 23–24; id., *Patriotyzm w Muzyce*, “Czasopismo Literackie. Organ Grupy Literacko-Artystycznej Lit-Ars w Częstochowie. Numer poświęcony Hetmanowi Stefanowi Czarneckiemu” 1937, no. 2–3, p. 24; id., *O Muzyce Karola Szymanowskiego*, “Czasopismo Literackie. Organ Grupy Literacko-Artystycznej Lit-Ars w Częstochowie” 1938 (January–February), no. 1–2, pp. 12–13.

²¹ [author not identified], “Goniec Częstochowski” of 27.11.1937, no. 277, p. 4.

²² [author not identified], “Goniec Częstochowski” of 9.09.1936, no. 209, p. 4.

²³ [author not identified], “Goniec Częstochowski” of 8.11.1936, no. 261, p. 7.

During the German occupation, Tadeusz Wawrzynowicz stayed in Częstochowa, except for September and October 1939, which found him in besieged Warsaw. During the period from 1939 to 1945, in order to support his family, he briefly took up a job in a sugar factory, while continuing to teach at his father's school. After the school was officially closed down by the German authorities, he gave private music lessons and concerts²⁴. According to documents, at that time Tadeusz Wawrzynowicz worked as a music teacher within the underground education system, which is evidenced by the certificate of his then pupil, Mieczysław Borowik, and a certificate of employment during the occupation²⁵, presented in Picture 6.

Educational work dominated his personal musical ambitions and Tadeusz Wawrzynowicz devoted himself entirely to teaching music to children and teenagers.

After the war, he co-founded a symphony orchestra and organized the Music Institute, together with Roman Kuklewicz, Stanisław Jarzębski and Edward Mąkosza, from September 1945 as its principal²⁶. The contemporary local press noted the establishment of the Institute, which was hoped to revive the musical and cultural life of the city. The professionalism of the teaching staff originating from the Warsaw and Poznań conservatoires was emphasized. The press praised the extensive curriculum of the institution, which consisted of teaching solo singing, piano, violin, cello, double bass and wind instruments. In addition, there were theoretical lectures, solfeggio, principles of music, history of music, organology, acoustics, choirs, etc.²⁷ It was announced that:

The Principal of the Music Institute hereby notifies all those interested that the Office accepts enrolment applications for solo singing, piano, violin, solfeggio, musical forms and theory classes every day between 9–11 and 17–18. Only children over the age of 7 shall be enrolled. Lessons are conducted all day long. No age limit for older people. Qualified, professional and excellent teaching staff²⁸. [own translation]

The results of the teachers' work were acclaimed by the audience of Częstochowa during the show of the Institute pupils, and particular appreciation was given to its principal:

Tadeusz Wawrzynowicz, for his reliable management and for overcoming many difficulties related to the existence and work organization of the Music Institute at this level, deserves sincere appreciation²⁹. [own translation]

²⁴ Archives of the M.J. Żebrowski Music School Complex in Częstochowa AZSM, Personal files, T. Wawrzynowicz, Curriculum Vitae of June 6, 1970, file ref. A.7, p. 1.

²⁵ Archives of the M.J. Żebrowski Music School Complex in Częstochowa AZSM, Personal files, A/4, Mieczysław Borowik's certificate.

²⁶ State Archives in Kielce (APK), Voivodeship Office, Department of Culture and Art, file ref. KH- IM 337/56, Permission to take the post of the principal of the Częstochowa Music Schools issued by the Ministry of Culture and Art to T. Wawrzynowicz.

²⁷ [author not identified] "Głos Narodu" of 13.04.1945, no. 51, p. 2.

²⁸ [author not identified] "Głos Narodu" of 10.07.1945, no. 121, p. 3.

²⁹ [author not identified] "Głos Narodu" of 25.06.1946, no. 146, p. 6.



Picture 7. Teaching staff during the first years after the war; from the left, sitting: Alicja Grabowska, Ludwik Wawrzynowicz, Zofia Wawrzynowicz, Tadeusz Wawrzynowicz, Waclawa Sakowicz, Franciszka Wiklicka; from the left, standing: Stefania Borkowska-Potemska, Janina Gościcka, Julian Rossa, Natalia Konieczna, Henryka Janczykowska

Source: M. Łukaszewska, *50-lecie Częstochowskich Szkół Muzycznych*, “3 Aleje. Częstochowski Dwumiesięcznik Kulturalny” December–January 1995/1996, no. 1, p. 2.

In 1946, the Institute was transformed into the Junior and Secondary School of the Teachers College. In the same year, the private Music School of Ludwik Wawrzynowicz was incorporated into the Institute. This increased the number of musical instruments, materials, methodological programmes and of the teaching staff, which – in the initial period – included: Jadwiga Borowiecka, Irena Garztecka-Jarzębska – teachers of solo singing; Stefania Borkowska, Bogumił Bednarczyk, Emilia Cumft-Makarska, Waclaw Dziadulewicz, Alicja Grabowska, Stanisław Jarzębski, Maria Modrakowska, Edward Mąkosza – ear training; Waclaw Sakowicz, Antoni Szuniewicz, Ludwik and Tadeusz Wawrzynowicz, and others³⁰.

In 1952, the College was transformed into a state institution and renamed the State Elementary and Secondary Music School³¹. As the school structure developed, so did its educational offer, as the following years saw the opening of double bass, cello, trumpet (1954), trombone and horn (1956), oboe, clarinet and flute (1962) groups. In 1957, the School established the Faculty of Pedagogy, which was transformed into the Faculty of Musical Education in 1964.

³⁰ W. Malko, *XXX lat Państwowych Szkół Muzycznych w Częstochowie*, [in:] *30 lat Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Częstochowie 1945/46–1975/76*, Częstochowa 1976, p. 3.

³¹ M. Łukaszewska, *50-lecie Częstochowskich Szkół Muzycznych*, “Aleje 3. Częstochowski Dwumiesięcznik Kulturalny” 1995/1996, no. 1, p. 2; “Głos Narodu” of 7.11.1945, no. 221, p. 3.

In connection with the ongoing reform of the music education system in accordance with the order of the Minister of Culture and Art, in September 1966 the institution took the current name of the State Elementary and Secondary Music School. In 1969, the Secondary State Music School opened the Department of Rhythmics and the bassoon, viola, classical guitar (1972) and percussion (1975) groups. This proves irrefutably Principal Wawrzynowicz's constant concern for a systematic improvement of the school's educational offer and musical instruments, acquired from violin-making workshops or well-known music companies³².

As shown by research, in the 1970s especially developed was the State Elementary Music School, which was the base for the Secondary School. By 1971, the school employed 31 teachers.



Picture 8. Teachers in the school year of 1969/70; from the left, sitting: Leon Jelonek, Alina Jędrzcak, Wanda Plaza, Czesław Orsztynowicz, Tadeusz Wawrzynowicz, Edward Mąkosza, Wacława Sakowicz, Natalia Konieczna; from the left, standing in the middle row: Jadwiga Papuzińska, Henryka Zasempa, Barbara Sygiet, Teresa Litwin, Zofia Miller, Wojciech Łukaszewski, Anna Szołtys, Maria Łukaszewska, Stanisław Sobieraj; from the left, standing in the upper row: Andrzej Kloś, Alfred Norberciak, Szymon Szołtys, Adam Mroczek, Stanisław Tomczyński

Source: *Zespół Szkół Muzycznych w Częstochowie 1945–1995*, C. Giełżyn, M. Łukaszewska, J. Pyplacz, M. Wyporska, comp., Częstochowa 1995, p. 12.

During the twenty-five years of school existence (1945/1946–1970/1971), 189 pupils graduated from the elementary school, and 128 from the secondary school³³.

³² *Zespół Szkół Muzycznych w Częstochowie 1945–1995*, p. 9.

³³ W. Malko, *25 lat Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Częstochowie*, Częstochowa 1971, p. 2.

Tadeusz Wawrzynowicz was the school principal from 1945 to 1971. He managed to acquire the building located at 33/35 Jasnogórska Street for school purposes. The building was devastated, there was no equipment and, above all, instruments. Principal Wawrzynowicz and the teachers made the necessary repairs and collected equipment. In the first year of its operation, the Institute commenced its work in a ruined building and with two borrowed pianos³⁴. It should be noted that the building was used for school and orchestra purposes until 1966. Unfortunately, it did not meet the requirements for music education. Therefore, in 1961, the Presidium of the Municipal National Council allocated new premises at 30 Jasnogórska Street for the school. It previously housed a gymnasium. A total of 34 classrooms on the ground floor and two upper floors of the building were allocated for the new facilities managed by Principal Wawrzynowicz. However, in his 1968 report, Principal Wawrzynowicz described the working conditions as follows:

Unfortunately, we still encounter insurmountable difficulties. The building still houses offices: Geodesy, Melioration, Statistics and the Canteen of the Polish Teachers' Union. To top it all off, without any agreement with the management of the School, mechanical and welding workshops were set up in the basement, where the school changing rooms were to be located. These are unprecedented facts in the history of education. Daily forging of metals – the light reflected in the windows blinds the students, the noise of motorbikes from the street, where the motorbike courses were located, makes work and learning difficult. If we add the customers of the above-mentioned offices, who use school sanitary facilities, making it impossible to maintain proper hygiene, and difficulties in securing school property, this appears to be the only and unique situation in the history of education³⁵. [own translation]

The Principal further wrote:

Considering the future development of the city, which is to have a population of about 300 thousand, one should ask oneself a question. Should the development of the city be followed by a development of culture in a broad sense? If so, is there any room for Music Schools in this development. The demand for music teachers in primary, secondary and vocational schools is constantly growing, currently lacking about 2 thousand people in the entire industrial region of Częstochowa. The demand for music instructors of the developing amateur movement, musicians for the Częstochowa Philharmonic Orchestra, for Cultural Centers³⁶. [own translation]

Despite the difficulties with the premises, the establishments managed by Tadeusz Wawrzynowicz carried out their basic artistic and didactic tasks. Hence, an important event in the life of the school was the first concert of its young mu-

³⁴ [author not identified], *30 lat Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Częstochowie 1945/46–1975/76*, p. 3.

³⁵ State Archives in Częstochowa (hereinafter referred to as “APCz”), Records of the Presidium of the Municipal National Council, Department of Culture. Supervision over art schools 1961–1973, file ref. 13/34, p. 93.

³⁶ *Ibid.*, Supervision over art schools 1961–1973, file ref., 13/34, p. 95.

sicians with the Częstochowa Symphony Orchestra in 1954. Since then, there has been a permanent cooperation of both institutions, including, inter alia, concerts of graduates of the State Music School in Częstochowa and performances of cantata and oratorio music with the participation of the school choir³⁷. The following year – 1955 – was marked by increased concert activity connected with the 10th anniversary of the music schools in Częstochowa. Pupils, under the direction of teachers and the management, gave concerts in workplaces, schools, and at the Częstochowa Philharmonic Hall. Among them were also the pupils of Tadeusz Wawrzynowicz: Barbara Norberciak, Elżbieta Plucińska, Tadeusz Bryła, Ryszard Kaczmarzyk, Elżbieta Bryła, Czesław Suszczyk, and others³⁸. In the mid-1950s, the school was one of the first in Poland to create and maintain music and vocal ensembles, namely: accordion ensemble, string quartet, choir and orchestra. In 1956, students took part in the Mozart preliminaries – Barbara Talma, a pupil of Wanda Plaza, was awarded a distinction, and Anna Obolewska – from Stefania Borkowska's group – was second in the competition. The following year marked the 15th anniversary of the State Music Schools in Częstochowa, which was celebrated with students' concerts, also performed by violinists taught by T. Wawrzynowicz: Ewa Hiller, Anna and Elżbieta Plucińska, Krzysztof Furmańczyk. They performed works by Corelli and Bach³⁹.

In the school year of 1962/63, Ewa Hiller, a pupil of Teresa Litwin, was ranked 9th in a solfeggio competition in Katowice. In addition, in the same year, the school hosted four performances and three away concerts as part of the Art School Festival in Katowice and Bytom. In the school year of 1963/1964, one of the greatest successes was the premiere of the opera *Baba Jaga* by Ludwik Wawrzynowicz, which was staged with a great involvement of principals Tadeusz Wawrzynowicz and Waław Przytułski. It was well received by music lovers from Częstochowa. In 1964, there were ten performances of the opera *Baba Jaga* by students of the State Music Schools in Częstochowa. At the same time, in the Russian-Soviet music competition in Katowice, the first two prizes were awarded to Krystyna Szajkiewicz, prepared by Edward Mąkosza, and Emilian Markowski led by Tadeusz Gorzelak; distinctions were awarded to Ewa Hiller from Tadeusz Wawrzynowicz's violin class, Józef Szewczyk from Antoni Jarosik's clarinet class, and Henryk Iwaniuk from Alfred Stępniewski's horn class. One year later, as part of the school's programme for the celebration of the Polish State Millennium and the 750th anniversary of the city, the third act of *Krakowiacy i Górale* – Jan Stefański's comic opera with a libretto by Wojciech Bogusławski, was staged. In 1965/1966, the opera *Baba Jaga* was staged in Warsaw.

³⁷ [author not identified], *30 lat Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Częstochowie 1945/46–1975/76*, p. 4.

³⁸ [author not identified], *Dziesięciolecie działalności Szkół Muzycznych w Częstochowie. Program imprez*, Częstochowa 1955, pp. 3–5.

³⁹ [author not identified], *XV-lecie Państwowych Szkół Muzycznych w Częstochowie. Program*, Częstochowa 1960.

Pupils were successful not only at home but also abroad. In 1965, they gave concerts at the Czech music school in Nový Bohumin and gained recognition from the local audience, while the local press of Częstochowa noted:

After the performance, the head of the institution, the renowned Czech pianist Józef Sitek, warmly thanked the guests and principal Tadeusz Wawrzynowicz. Referring to the stay of Czech teenagers in Częstochowa, he expressed his wish to continue the artistic cooperation of both schools⁴⁰. [own translation]

In addition, the pupils gave three concerts in association with the Symphony Orchestra at the Częstochowa Philharmonic Hall and two concerts at the Bolesław Bierut Steelworks and Music Works, apart from giving concerts as part of the Education, Book and Press Fair.

In the Voivodeship Competition of Russian-Soviet Music in Katowice, the students won several awards and distinctions: first prize was awarded to Jadwiga Nietresta from Tadeusz Wawrzynowicz's class and Andrzej Kloś from Alina Jędrzszak's piano class, second prize went to Adam Stępniewski from Tadeusz Wawrzynowicz's violin class and Anna Grochowalska from Waclawa Sakowicz's class. In the school year of 1970/1971, Marian Kurcab, a pupil of Stanisław Sobieraj, was ranked second in the 2nd National Accordion Competition. In 1967/1968, a chamber ensemble of teachers was formed, who set a good example of artistic performance for the pupils, which was undoubtedly an important educational and mobilizing factor in work with teenagers⁴¹.

From 1928 to 1971, Tadeusz Wawrzynowicz worked continuously as a teacher, which allowed him to educate many talented musicians working in Polish and foreign orchestras. They gave concerts as soloists and chamber musicians. His pupils were, among others, Tadeusz Bryła, Krzysztof Furmańczyk, Ewa Hiller, Alfred Norberciak, Adam Stępniewski, Jadwiga Stolarczyk, Czesław Suszczyk, Szymon Sołtys.

The school graduates made an important contribution to the musical landscape of the city and of the country – as pianists, violinists, composers, theorists, teachers, singers and organizers of cultural life. Some of them are: Andrzej Jasiński, Jerzy Marchwiński, Teresa Czekaj, Maciej Zagórski (pianists), Wojciech Łukaszewski, Sławomir Czarnecki, Iwonka. B. Szymańska, Juliusz Łuciuk (composers), Maciej Jaśkiewicz, Tomasz Bugaj, Zdzisław Siadlak, Małgorzata Bartecka (conductors), Piotr Ikowski (Wrocław Opera singer), Jan Pospieszalski, Marek Walarowski (popular music performers), Małgorzata Jedynek-Pietkiewicz, Teresa Wróblewska (music journalists at the TVP Polish Television), Katarzyna Suska (singer) and Tadeusz Bryła (first violinist of the Bydgoszcz Philharmonic Orchestra), Stanisław Sypek (principal of the State Second-

⁴⁰ [author not identified], "Gazeta Częstochowska" of June 6, 1965, p. 3.

⁴¹ *Dwa Czerdziestolecia Szkolnictwa Muzycznego. Wydawnictwo jubileuszowe Zespołu Szkół Muzycznych w Częstochowie*, R. Piersiak, ed., Częstochowa 1985, p. 16.

ary Music School in Warsaw, critic and columnist), Czesław Wieczorek (principal of the Music School in Lubliniec)⁴². Over 40% of the Częstochowa Philharmonic Orchestra members were students of the local Music School. Many of its graduates have returned to Częstochowa, and their names appear among those who contribute to the development of the city's musical landscape.

The gala concert connected with the 50th anniversary of the Częstochowa music schools was attended by their graduates, including Małgorzata Bartecka, Andrzej Jasiński, Teresa Czekaj, Sławomir Czarnecki, Wojciech Łukaszewski⁴³. High level of education offered by both institutions is evidenced by the fact that as many as 90% of graduates were admitted to music universities in 1968.

The work of Principal Wawrzynowicz and the entire teaching staff turned a small pre-war school with only 60 students into the alma mater of a total of 700 students – of the Elementary and Secondary Music School, the Community Music Centre and the Community Music Kindergarten. Tadeusz Wawrzynowicz, as the head of the city's music institutions, started their multidirectional approach, which has been improved and continued to this day. It consisted, among other things, in student performances for the local community, annual tradition of vocal and instrumental, chamber and orchestral performances, presenting artistic achievements. Thanks to his work, the music institutions attained high level, and the students received numerous awards and distinctions during national competitions and auditions.

To sum up, the development of Częstochowa music establishments managed by Tadeusz Wawrzynowicz is evidenced by the increase in the number of students – by more than 100%, compared to 1945, teachers – from 11 to 36, specializations – from 6 to 18. As shown by research, an important step to ensure continuous development was the systematic supply of qualified young teachers. For example, compared to 1963, the number of teachers with a master's degree increased to 28⁴⁴. Teachers employed in schools also won awards at music festivals, which proves they not only had excellent teaching skills, but also enjoyed individual artistic success.

Częstochowa music schools under the direction of Tadeusz Wawrzynowicz educated artistically talented students. Individual education in the field of learning to play a chosen instrument was a special feature. Moreover, the schools developed children's talents and educated professional musicians, popularized music as part of public campaigns and concerts organized in schools and workplaces. Concerts and indoor performances were a test of the school quality. They were complemented by exchange concerts in Bytom, Katowice, Opole, Kluczbork, Bohumín, as well as meetings, broadcasts, lectures and concerts of lecturers⁴⁵. The

⁴² *Leksykon polskich muzyków i pedagogów...*, p. 523.

⁴³ A. Grądzman, *Jubileusz Szkół Muzycznych*, "Gazeta Częstochowska" 1995, no. 50, p. 1.

⁴⁴ APCz, Records of the Presidium of the Municipal National Council in Częstochowa, Department of Culture, Supervision over art schools, file ref. 13/34.

⁴⁵ APCz, Records of the Presidium of the Municipal National Council in Częstochowa, Department of Culture, Supervision over art schools, file ref. 13/34.

great merit of the schools run by Tadeusz Wawrzynowicz was their permanent role in the musical life of the city and the region of Częstochowa, their inspiring and organizational impact, which was a valuable contribution to the promotion of music and improvement of cultural life of the city and citizens of Częstochowa⁴⁶. Tadeusz Wawrzynowicz was the head of the Częstochowa music education institutions for 26 years, being simultaneously actively involved in the artistic life as a violin soloist. His longest service, continued until 1984, i.e. for 54 years, was that of a violin class instructor at the State Music School⁴⁷. He retired in 1971 and his duties were taken over by Wojciech Łukaszewski.



Picture 9. Tadeusz Wawrzynowicz (left) and Wojciech Łukaszewski

Source: W. Malko's private records.

Tadeusz Wawrzynowicz's educational work was not limited only to music schools. Thanks to his efforts, in 1952, the Częstochowa Music Center was established. At that time, it taught music theory and playing the piano, violin and accordion. Together with Principal Wawrzynowicz, a large group of teachers

⁴⁶ W. Malko, *25 lat Państwowe Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Częstochowie*, p. 2. Some pupils had to travel to school from their hometowns, including: Wieluń, Krzepice, Kluczbork, Dobrodzień, Zawiercie, Gnaszyn, Tarnowskie Góry, Sosnowiec, Koziegłowy, Kamienica Polska, Piotrków, Radomsko, Kłobuck, Rozprza, Mstów, Przyrów, Koniecpol, Cykarzew, Myszków, Lubliniec, Janki, Kusieja, Dźbów, Blachownia, Żarki, Olsztyn and other locations.

⁴⁷ Biographical note *Tadeusz Wawrzynowicz*, [in:] *Leksykon polskich muzyków pedagogów...*, p. 523.

took up work in the Center, among them Edward Rychter, Alfred Norberciak, Kazimiera Talma, Kazimierz Kłoś, Natalia Spotowska, and others⁴⁸. In 1955, the Centre was transformed into the Community Music Centre.



Picture 10. Tadeusz and Zofia Wawrzynowicz during a costume party at the Community Music Kindergarten and the Music Center in 1964/1965 or 1965/1966

Source: the Wawrzynowicz family album kept by Zofia Wawrzynowicz; W. Malko's private records.

Since then, it was developing intensely, with the number of pupils steadily increasing from 94 in the initial phase of its activity to a maximum of 451 in 1972. As a result, the curriculum was also expanded and, in addition to the above-mentioned courses, guitar, drums and wind instruments classes were opened. The didactic process involved about 20 teachers working for the Center to provide practical and theoretical music classes. The curriculum was adjusted to the age and musical background of pupils. It included music education at three educational levels: pre-school, primary and secondary. Apart from playing selected instruments, the classes included theoretical subjects, such as principles of music, as well as music literature and musicalization⁴⁹. Two additional classes and branches were opened in Blachownia and Gnaszyn. In the school year of 1962/1963, principal Wawrzynowicz also organized a music kindergarten, gathering at that time 70 pupils⁵⁰.

⁴⁸ D. Stańczyk, *Spoleczne Ognisko Muzyczne w Częstochowie*, Częstochowa 1977 [no pagination].

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ APCz, Records of the Presidium of the Municipal National Council in Częstochowa, Department of Culture, Supervision over art schools 1961–1973, file ref. 13/34.



Picture 11. A card dedicated to T. Wawrzynowicz by the kindergarten group

Source: the Wawrzynowicz family album kept by Zofia Wawrzynowicz; W. Malko's private records.

Those institutions were to a large extent treated as a recruitment base for music education in Częstochowa⁵¹. They promoted and popularized the culture and beauty of choreographic art by public performances and participation in numerous events in Częstochowa and other towns (Blachownia, Radomsko, Kluczbork)⁵². In 1963, the Music Center located at 12 Dąbrowskiego Street, gathered 330 students with talent and passion for music. Teenagers and children were educated in violin and accordion ensembles, choir, orchestra, piano and solfeggio. The activity of this institution enjoyed great interest, which resulted in an increase in the number of pupils.

Due to increasing needs, the Presidium of the Municipal National Council was requested to allocate larger premises to this institution⁵³. The educational, didactic, social and artistic achievements of the Center were the result of implementation of the best musical tradition, promoted by the teaching staff and the principal of this institution, Tadeusz Wawrzynowicz.

Wawrzynowicz complemented his teaching work with popularization of music. From 1945 to 1963, he was a regular music reviewer; in "Głos Narodu" and "Życie Częstochowy", he published articles on Russian music, violin concertos,

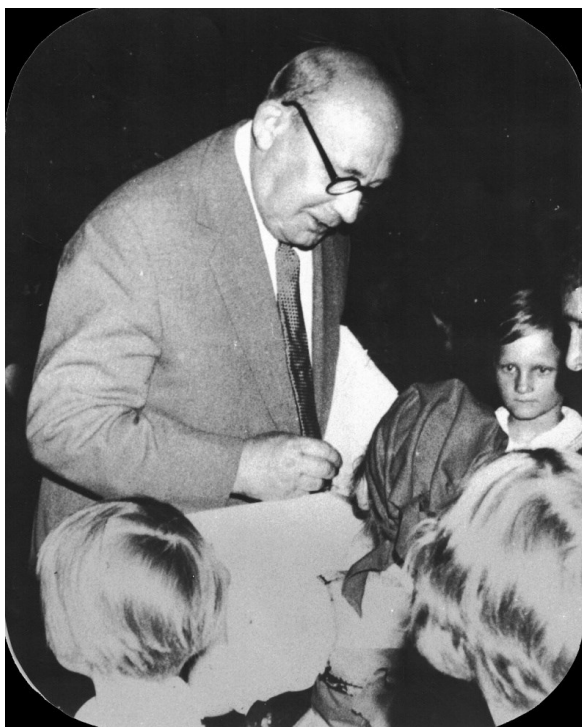
⁵¹ Ibid., file ref.13/34, p. 115.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

symphonic and school concerts, Polish music festivals, piano and violin recitals, Mozart and Moniuszko soirees, singing, recitals by Zofia Łosakiewicz, Zofia Strzelecka, Wanda Stokowska, Maria Modrakowska, concerts by Stanisław Jarzębski, Franciszek Łukasiewicz, Zbigniew Górzynski, Franciszek Pacci, Stanisław Nawrocki, Olga Łada, Władysław Kędra, Vladimir Markowic, Andrzej Jasiński, Józef Smidowicz, soloist concerts, morning symphonic performances, and other events⁵⁴.

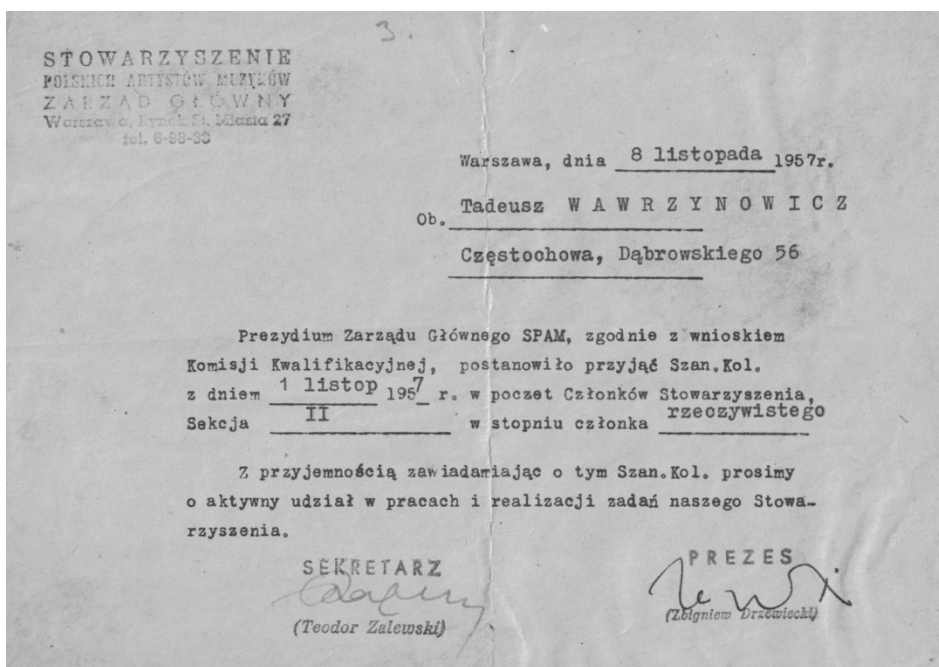
It should be noted that Tadeusz Wawrzynowicz was known and appreciated not only in the local music community – on November 8, 1957, by a decision of the Presidium of the General Board of the Association of Polish Music Artists in Warsaw, he was accepted as one of its full members.



Picture 12. T. Wawrzynowicz among his pupils.

Source: the Wawrzynowicz family album kept by Zofia Wawrzynowicz; W. Malko's private records.

⁵⁴ "Głos Narodu" of 21.12.1945, no. 256, p. 3; of 17.05.1945, no. 78, p. 3; of 24.03.1946, no. 71, p. 7; of 19.01.1946, no. 16, o. 4; of 18.04.1946, no. 92, p. 3; of 27.06.1946, no. 149, p. 3; of 23.02.1945, no. 10, p. 3; of 5.03.1945, no. 18, p. 2; of 12.03.1945, no. 24, p. 3; of 16.03.1945, no. 28, p. 3; of 26.04.1945, no. 61, p. 3.; of 24.05.1945, no. 83, p. 3; of 20.06.1945, no. 105, p. 3; of 26.09.1945, no. 186, p. 3; "Życie Częstochowy" of 29.11.1950, no. 329, p. 6; of 3.05.1951, no. 121, p. 4; of 6.06.1951, no. 155, p. 4.; of 7.08.1951, no. 265, p. 4; of 15.07.1947, no. 18, p. 3; of 21.09.1962, no. 225, p. 6; of 21.01.1963, no. 21, p. 6; of 9.03.1962, no. 58, p. 6.



Picture 13. Notification of acceptance of T. Wawrzynowicz into the Association of Polish Music Artists (SPAM)

Source: the Wawrzynowicz family album kept by Zofia Wawrzynowicz; W. Malko's private records.

Thus T. Wawrzynowicz actively participated in the national musical life. Since 1959, he also took part in the works of the Częstochowa club of the Association of Polish Music Artists (Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków), and was its president. The main objective of the above Association was to:

[...] influence the development and course of musical life in Poland, improve artistic achievements, identify and solve diverse musical problems and issues⁵⁵. [own translation]

Apart from his professional and community work which absorbed him greatly, he also loved chess, flowers, cinema, theatre and books – mostly by Prus, Sienkiewicz, Żeromski – and the poetry of Mickiewicz and Słowacki, as well as literature on music. In his youth, he was an avid sportsman, played football, skated and biked. Above all, however, he loved the Jurassic nature and often took solo trips outside the city⁵⁶.

Tadeusz Wawrzynowicz died on January 19, 1985 in Częstochowa⁵⁷. For his teaching, artistic, community and popularization activities, he was awarded:

⁵⁵ [author not identified], "Życie Częstochowy" of 24.04.1959, no. 71, p. 6.

⁵⁶ [author not identified], "Gazeta Częstochowska", no. 5 of 31.01–06.02.1957, p. 4.

⁵⁷ W. Malko, *100 lat szkolnictwa muzycznego w Częstochowie (1904–2004)*, Częstochowa 2004, pp. 310–311.

Knight's Cross of the Order of Polonia Restituta, awarded by the Council of State in 1962, and the Award of the Minister of Culture and Art on the occasion of the Teacher's Day⁵⁸, Medal of the 10th Anniversary of the Polish People's Republic, Częstochowa City Award "for organizational and educational activities in the field of music and as an expression of encouragement for creative work"⁵⁹, Medal of 750th Anniversary of Częstochowa⁶⁰.



Picture 14. Tadeusz Wawrzynowicz

Source: the Wawrzynowicz family album kept by Zofia Wawrzynowicz; W. Malko's private records.

In summary, Tadeusz Wawrzynowicz was a musician who greatly contributed to the artistic life of Częstochowa and educated new generations of musicians who continued his work. He devoted his life to music, its performance, popularization, and music education. He worked as principal of music institutions in Częstochowa, was a musician, educator and music promoter, and led school choirs and orchestras. He worked also as a music teacher in various school types. He committed his entire professional life to Częstochowa – as a versatile musician, pedagogue and social activist. He fully deserved a permanent place in the cultural landscape of the city and the awareness of its inhabitants. To complete the image of Tadeusz Wawrzynowicz, it should be stressed that he cherished family values, enjoyed literature, poetry, sport, Jurassic nature and excursions.

⁵⁸ [author not identified] "Gazeta Częstochowska" of 28.11–4.12.1962, no. 48(338), p. 1.

⁵⁹ [author not identified] "Życie Częstochowy" of 21/22.12.1958, no. 305, p. 10.

⁶⁰ Archives of the M.J. Żebrowski Music School Complex in Częstochowa AZSM, Personal files, T. Wawrzynowicz, Curriculum vitae of June 6, 1970, file ref. A.7, p. 2.

References

Archival sources

- Central Archives of Modern Records (AAN) in Warsaw, Records of Ministry of Religious Affairs and Public Education, call no. 7032.
- State Archives in Kielce, Voivodship Office in Kielce, Culture and Art Department, Approval granted to T. Wawrzynowicz by Ministry of Culture and Art to take up a post as the headteacher of Music Schools in Czestochowa, call no. KH-IM 337/56.
- State Archives in Czestochowa, Records of the Presidium of National City Council in Czestochowa, Culture Department, Supervision of art schools 1961–1973, call no. 13/34.
- Archives of the Jasna Góra Monastery, Payrolls, Certificate issued on Nov 19, 1992, Ref.no. 230/A/92.
- Archives of M.J. Żebrowski Music Schools Complex, Personal files, T. Wawrzynowicz, Résumé dated June 6, 1970, call no. A.7.
- Archives of ZSM, Personal files, Mieczysław Borowik's Certificate, call no. A/4.
- Archives of ZSM, Personal files, Certificate of employment in L. Wawrzynowicz music school from Oct 28, 1928 till Jan 15, 1945, call no. A/3.
- Archives of ZSM, Personal files, T. Wawrzynowicz, Résumé dated June 6, 1970, call no. A.7.
- W. Malko's private records, biographical note on Tadeusz Wawrzynowicz written by his niece Wanda Malko.
- W. Malko's private records, The Wawrzynowicz family album by Tadeusz' wife Zofia Wawrzynowicz.

Studies

- [no author's name], *30 lat Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Częstochowie 1945/1946–1975/1976*, Częstochowa 1976.
- [no author's name], *1499 and 1506, Dziesięciolecie działalności Szkół Muzycznych w Częstochowie. Program imprez*, Częstochowa 1955.
- [no author's name], *XV-lecie Państwowych Szkół Muzycznych w Częstochowie. Program*, Częstochowa 1960.
- The reconstruction of musical education. *Wydawnictwo jubileuszowe Zespołu Szkół Muzycznych w Częstochowie*, ed. R. Piersiak, Częstochowa 1985.
- Jadczyk J., *Ludwik Wawrzynowicz (1870–1957). Pedagog, kompozytor i działacz muzyczny*, Częstochowa 2004.
- Malko W., *100 lat szkolnictwa muzycznego w Częstochowie (1904–2004)*, Częstochowa 2004. Malko W., *XXX lat Państwowych Szkół Muzycznych w Częstochowie*, Częstochowa 1976.
- Malko W., *25 lat Państwowej Szkoły muzycznej I i II stopnia w Częstochowie*, Częstochowa 1971.

- Leksykon polskich muzyków i pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870 roku*, ed. K. Janczewska-Sołomiko, Cracow 2008.
- Stańczyk D., *Spoleczne Ognisko Muzyczne w Częstochowie*, Częstochowa 1977.
- Wawrzynowicz L., *Muzyka na Jasnej Górze*, "Ziemia Częstochowska", vol. 2, Towarzystwo Popierania Kultury Regionalnej, Częstochowa 1938.
- Zespół Szkół Muzycznych w Częstochowie 1945–1995*, ed. C. Giełażyn, M. Łukaszewska, J. Pyplacz, M. Wyporska, Częstochowa 1995.

Articles

- Biographical note *Tadeusz Wawrzynowicz*, [in:] *Leksykon polskich muzyków pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870 roku*, ed. K. Janczewska-Sołomko, Cracow 2008.
- Grądzman A., *Jubileusz Szkół Muzycznych*, "Gazeta Częstochowska" 1995, no 50.
- Łukaszewska M., *50-lecie Częstochowskich Szkół Muzycznych*, "Częstochowski Dwumiesięcznik Kulturalny" 1995/1996, no 1.
- Wawrzynowicz T., *O pięknie muzycznym*, "Goniec Częstochowski" of 25.06.1932, no 144, p. 5.
- Wawrzynowicz T., *O sztuce lutniczej*, "Czasopismo Literackie. Organ Grupy Literacko-Artystycznej Lit-Ars w Częstochowie" 1937 (March-April).
- Wawrzynowicz T., *O muzyce Karola Szymanowskiego*, "Czasopismo Literackie. Organ Grupy Literacko-Artystycznej Lit-Ars w Częstochowie" 1937, no 1–2 (January-February).
- Wawrzynowicz T., *Patriotyzm w muzyce*, "Czasopismo Literackie. Organ Grupy Literacko-Artystycznej Lit-Ars w Częstochowie", issue dedicated to hetman Stefan Czarnecki, 1936. no 2–3.

Print media

- "Gazeta Częstochowska" of 31.01–06.02.1957, no 5.
- "Gazeta Częstochowska" of 28.11–4.12.1962, no 48.
- "Gazeta Częstochowska" of 6.04.1965, no 9.
- "Głos Narodu" of 23.02.1945, no 10.
- "Głos Narodu" of 5.03.1945, no 18.
- "Głos Narodu" of 12.03.1945, no 24.
- "Głos Narodu" of 16.03.1945, no 28.
- "Głos Narodu" of 13.04.1945, no 51.
- "Głos Narodu" of 26.04.1945, no 61.
- "Głos Narodu" of 17.05.1945, no 78.
- "Głos Narodu" of 24.05.1945, no 83.
- "Głos Narodu" of 20.06.1945, no 105.
- "Głos Narodu" of 10.07.1945, no 121.
- "Głos Narodu" of 26.09.1945, no 186.
- "Głos Narodu" of 7.11.1945, no 221.

- “Głos Narodu” of. 24.03.1946, no 71.
“Głos Narodu” of. 19.01.1946, no 16.
“Głos Narodu” of. 18.04.1946, no 92.
“Głos Narodu” of. 25.06.1946, no 147.
“Głos Narodu” of. 27.06.1946, no 149.
“Głos Narodu” of. 29.09.1928, no 226.
“Głos Narodu” of. 10.03.1932, no 57.
“Głos Narodu” of. 13.09.1933, no 209.
“Głos Narodu” of. 27.11.1934, no 272.
“Goniec Częstochowski” of. 9.09.1936, no 209.
“Goniec Częstochowski” of. 8.11.1936, no 261.
“Goniec Częstochowski” of. 11.04.1937, no 83.
“Goniec Częstochowski” of. 27.11.1937, no 277.
“Nowiny Częstochowskie” of. 26.02.1925, no 9.
“Życie Częstochowy” of. 15.07.1947, no 18.
“Życie Częstochowy” of. 29.11.1950, no 329.
“Życie Częstochowy” of. 3.05.1951, no 121.
“Życie Częstochowy” of. 6.06.1951, no 155.
“Życie Częstochowy” of. 7.08.1951, no 265.
“Życie Częstochowy” of. 21–22.12.1958, no 305.
“Życie Częstochowy” of. 24.04.1959, no 71.
“Życie Częstochowy” of. 9.03.1962, no 58.
“Życie Częstochowy” of. 21.09.1962, no 225.
“Życie Częstochowy” of. 21.01.1963, no 21.

Beata URBANOWICZ

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

Tadeusz Wawrzynowicz (1905–1985) – muzyk i pedagog

Streszczenie

Tadeusz Wawrzynowicz był muzykiem, którego działalność ogromnie wzbogaciła życie artystyczne Częstochowy i owocowała wychowaniem kadr, dzięki którym Jego dzieło było kontynuowane. Poświęcił swoje życie muzyce, jej wykonywaniu, popularyzacji i edukacji muzycznej. Pracował na stanowisku dyrektora częstochowskich placówek muzycznych, był muzykiem, pedagogiem i popularyzatorem muzyki, prowadził chóry i orkiestrę szkolną. Całe swoje zawodowe życie związał z Częstochową – jako wszechstronny muzyk, pedagog i działacz społeczny w pełni zasłużył na trwałe miejsce w krajobrazie kulturowym miasta i świadomości jego mieszkańców. Aby dopełnić wizerunku Tadeusza Wawrzynowicza, trzeba podkreślić, iż był on człowiekiem ceniącym wartości rodzinne, lubił literaturę, poezję, sport, przyrodę jurajską oraz wycieczki turystyczne.

Słowa kluczowe: Tadeusz Wawrzynowicz, muzyk, pedagog, propagator kultury.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.23>

Ольга КУЗНЕЦОВА [Olha KUZNETSOVA]

<https://orcid.org/0000-0003-2494-2767>

Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu (Ukraina)

Twórczość Mykoły Łysenki w dorobku wykonawczym i publicystycznym Galiny Lewickiej

Streszczenie

W artykule przeprowadzono analizę osiągnięć z zakresu wykonawstwa fortepianowego i działalności publicystycznej Galiny Lewickiej (1901–1949), która propagowała dorobek artystyczny Mykoły Łysenki (1842–1912) – ukraińskiego kompozytora, pedagoga, pianisty, dyrygenta i folklorysty. G. Lewicka – jako jedna z najwybitniejszych pianistek galicyjskich – w latach 1930–1940 brała udział w koncertach ku czci M. Łysenki, na których wykonywała jego *Pierwszą rapsodię* – utwór niezwykle trudny, stworzony w oparciu o stylizację ludowych dum. W 1937 roku jej interpretacja tego dzieła we Lwowie zdobyła entuzjastyczną ocenę kilku krytyków. Doświadczenie, które było jej udziałem w związku z wykonaniem utworu, opisała w artykule „*Pierwsza rapsodia*” *Łysenki*. G. Lewicka wykonywała też inne utwory kompozytora, między innymi wokalnie-instrumentalne, wspólnie ze znanym wokalistą Mychajłem Gołyńskim. Pianistka jest również autorką książki popularnonaukowej dla młodzieży pt. *Mykola Łysenko*, którą opublikowała pod pseudonimem Oksana Piatygorskaya¹. Napisała ponadto artykuł o wystawie jubileuszowej z okazji 100. rocznicy urodzin M. Łysenki, obchodzonej we Lwowie w roku 1942, oraz recenzję koncertu, który odbył się w teatrze operowym z tejże okazji. Działalność propagatorska Lewickiej jest wyrazem szczerego szacunku dla Mykoły Łysenki – założyciela ukraińskiej szkoły kompozytorskiej oraz aktywnego działacza i patrioty. Osiągnięciami wykonawczymi pianistki interesowali się liczni autorzy: Oleg Krysztański, Tetiana Worobkewycz, Natalia Kaszkadamowa, Oksana Ditzczuk i inni.

¹ К. Колесса, *Післямова*, [w:] О. П'ятигорська, *Микола Лисенко* (Перевидано згідно видання НТШ у Львові 1938 р.), Видавництво Стрім, Львів 1997 – K. Kolessa, *Epilog*, [w:] O. Piatygorskaya, *Mykola Łysenko* (Przedrukowano zgodnie z wydaniem NTSZ we Lwowie w 1938 r.), Wydawnictwo Strim, Lwów 1997.

Data zgłoszenia: 19.01.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 11.12.2019/12.12.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 11.12.2019/16.12.2019

Data akceptacji: 30.12.2019

Nie zwrócono jednakże uwagi na jej dorobek z zakresu popularyzowania działalności i twórczości M. Łysenki². Stąd wypływa potrzeba kompleksowego pogłębienia tego zagadnienia. Celem niniejszego artykułu jest zatem wykazanie osiągnięć G. Lewickiej w zakresie wykonawstwa utworów fortepianowych M. Łysenki oraz określenie jej udziału w pogłębieniu galicyjskiej wiedzy na temat kompozytora.

Słowa kluczowe: Mykoła Łysenko, Galina Lewicka, *Pierwsza rapsodia*, muzyka ukraińska przełomu XIX/XX wieku, życie koncertowe na Ukrainie.

Galina Lewicka jest jedną z najwybitniejszych pianetek galicyjskich. Urodziła się we wsi Porohnyk, która obecnie znajduje się na terytorium Polski. „Łysenkiana” Lewickiej to złożona koncepcja, która obejmuje aspekty wykonawczo-koncertowe oraz muzyczno-dziennikarskie. Ścieżka życiowa G. Lewickiej była krótka, lecz wielobarwna. Trudne okoliczności życia (tragiczny los męża, pisarza i poety Iwana Kruszelnickiego i jego rodziny, która wyjechała na początku lat 30. XX wieku do ZSRR i była okrutnie zamordowana przez organy radzieckiej władzy), nie stały się przeszkodą w nieustającej pracy twórczej. Po zdobyciu wykształcenia w Wiedeńskiej Akademii Muzycznej (zajęcia z fortepianu u profesora Jerzego Lialewicza, kurs mistrzowski u Paula Waythartena), realizowała się jako koncertująca pianistka. Była też profesorem Wyższego Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki we Lwowie. Później objęła funkcje dziekana Wydziału Fortepianu Lwowskiego Państwowego Konserwatorium im. M. Łysenki.

W grudniu 1937 roku we Lwowie obchodzono 25. rocznicę śmierci M. Łysenki, który jeszcze za swojego życia stał się dla Galicjan klasykiem muzyki ukraińskiej. Pierwsze dzieła kompozytora wraz z zagranicznymi recenzjami pojawiły się we Lwowie, gdy jeszcze studiował w Lipsku. Wówczas galicyjscy muzycy zdali sobie sprawę, że M. Łysenko jest osobistością artystyczną, która będzie godnie reprezentować Ukrainę na świecie³. Fascynacja jego osobą była

² Wyjątkiem jest Ksenia Kolessa, która jest autorką epilogu w książce: O. Piatygorska, *Mykoła Łysenko*, przedrukowanej w 1997 roku (O. Piatygorska to pseudonim G. Lewickiej).

³ Mykoła Łysenko (ur. 1842, gubernia połtawska, zm. 1912 w Kijowie), założyciel nowej, romantycznej szkoły w muzyce ukraińskiej, pianista, dyrygent chóralny, folklorysta, pedagog i działacz społeczny. W 1864 roku ukończył fakultet przyrodniczy na Uniwersytecie Kijowskim. W latach 1867–1869 studiował kompozycję i fortepian w Lipskim Konserwatorium. Od 1869 roku Łysenko mieszka i pracuje w Kijowie. W latach 1874–1876 pobierał lekcje instrumentacji u Rimskiego-Korsakowa w Petersburgu. Bardzo aktywnie udzielał się w organizowaniu ukraińskiego życia muzycznego, co nie było łatwe, zważywszy na *Emski ukaz*, którym w 1876 roku car Aleksander II zabraniał wydawania i rozpowszechniania książek w języku ukraińskim, a także używania języka ukraińskiego w przedstawieniach teatralnych i druku utworów muzycznych z tekstem. Łysenko był założycielem i dyrygentem chórów, dla których skomponował wiele utworów. W 1904 roku założył Muzyczno-Dramatyczną Szkołę, która wydała całą generację ukraińskich muzyków. Wiele uwagi poświęcił ukraińskiemu folklorowi, który studiował przez całe życie i którego był znakomitym teoretykiem, wydając np. *Charakterystykę ukraińskich dum i pieśni wykonywanych przez kobziarza Weresaja*. W swej twórczości ulegał silnej inspiracji ukraińską muzyką ludową, często dokonując opracowań ludowych pieśni na chór czy głos solowy z fortepianem. Echa ukraińskiego folkloru

głównym powodem obchodzenia na terenie Galicji i Bukowiny w 1903 roku wielkich uroczystości z okazji jego jubileuszu działalności artystycznej.

Z okazji 25. rocznicy śmierci kompozytora, w 1937 roku we Lwowie, Tarnopolu i innych miastach galicyjskich odbyły się koncerty, które były wyrazem uznania i szacunku muzyków i melomanów. Ważną rolę odegrała G. Lewicka, która w tym czasie była już dojrzałą pianistką. Wyróżniała się zamiłowaniem do wykonywania monumentalnych i niezbyt popularnych utworów. O jej stylu wykonawczym Oksana Ditzuk i Natalia Kaszkadamowa napisały m.in.:

[...] pozbawiona powierzchownej efektywności interpretacja pianistki była ukierunkowana na osiągnięcie możliwie najgłębszej idei utworu, jego koncepcji [...].⁴

Te cechy pianistyki G. Lewickiej, a także solidna i doskonała technika, recytatorsko-wolicjonalne frazowanie wynikające z precyzyjnie zorganizowanej rytmiki, były niezbędne do interpretacji *Pierwszej rapsodii* M. Łysenki, skomponowanej w 1875 roku. Utwór ten wykonała Lewicka po raz pierwszy na wspomnianym koncercie we Lwowie w 1937 roku. Interpretacja ta spotkała się z zachwytem krytyków (Stanisława Ludkiewicza⁵, Wasyla Witwickiego⁶, Nestora Nyżankińskiego⁷ i Romana Sawickiego⁸), którzy opublikowali recenzje w różnych lo-

muzycznego znajdujemy też w twórczości instrumentalnej Łysenki (kwartet smyczkowy, trio), a zwłaszcza w jego operach traktujących o ukraińskich zwyczajach (*Noc Bożonarodzeniowa*, *Utoplena*), czy też w pierwszej ukraińskiej operze historycznej, opartej na powieści Gogola – *Taras Bulba*; źródło: http://www.pmv.org.pl/index.php?s=lista_kompozytorow&id=18 [dostęp: 11.06.2018].

- ⁴ О. Дітчук, Н. Кашкадамова, *Концертна діяльність та виконавський стиль піаністки Галини Левицької*, [w:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*. Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, s. 13 – О. Ditzuk, N. Kaszkadamowa, *Koncertowa działalność i styl wykonawczy pianistki Galiny Lewickiej*, [w:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materiały z Konferencji Regionalnej Wykładowców Fortepianowych Wydziałów Szkół Muzycznych i Szkół Artystycznych poświęconej pamięci Galiny Lewickiej (Lwów 6 października 2004), Lwów 2012, s. 13.
- ⁵ С. Людкевич, *Святочний концерт у 25-ліття смерті М. Лисенка*, [w:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, т. 2, упор. З. Штундер, Видавництво Дивосвіт, Львів 2000, s. 570–571 – S. Ludkiewicz, *Świąteczny koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Łysenki*, [w:] *Badania, artykuły, recenzje, przemówienia*, т. 2, oprac. Z. Sztunder, Wydawnictwo Dyvosvit, Lwów 2000, s. 570–571.
- ⁶ В. Витвицький, *Концерт у 25-ліття смерті М. Лисенка*, [w:] *Музикознавчі праці. Публіцистика*, упор. Л. Лехник, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, Львів 2003, s. 310 – W. Witwicki, *Koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Łysenki*, [w:] *Muzyczne opracowania. Publicystyka*, oprac. L. Lehnik, Instytut Ukrainistyki im. I. Kryp'iakewicza, Lwów 2003, s. 310.
- ⁷ Н. Нижанківський, *3 концертної зали. Концерт в 25-ліття смерті М. Лисенка*, „Українські вісти” 1937, ч. 289 (627), s. 4 – N. Nyżankiński, *Z koncertowej sali. Koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Łysenki*, „Wiadomości Ukraińskie” 1937, cz. 289 (627), s. 4.
- ⁸ Р. Савицький, *Святочний концерт у 25-ліття смерті М. Лисенка у Львові*, „Українська музика” 1937, ч. 1, s. 11 – R. Sawicki, *Świąteczny koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Łysenki*, „Музыка Українська” 1937, cz. 1, s. 11.

kalnych czasopismach. W następnym, 1938 roku pianistka wystąpiła ze swoją interpretacją rapsodii w Stryju, później wykonywała ten utwór we Lwowie (1946), Krakowie i w Warszawie. Dzieło to w jej wykonaniu można było usłyszeć na falach stacji radiowych⁹.

Sam M. Łysenko na własnych koncertach preferował *Drugą rapsodię*, o czym wspominają G. Kurkowski¹⁰ i N. Kaszkadamowa¹¹. Jednakże S. Ludkiewicz pisze o wykonaniu przez kompozytora *Pierwszej rapsodii* w Galicji w 1904 roku¹².

Przegląd programów koncertowych G. Lewickiej świadczy o tym, że utwory M. Łysenki były obecne w jej repertuarze od roku 1920. Najczęściej wykonywała *Elegię* i *Gawota*¹³. Anton Rudnicki wysoko ocenił koncert G. Lewickiej, który składał się wyłącznie z muzyki fortepianowej ukraińskich kompozytorów:

Dzień 31 grudnia 1931 roku należy zapisać złotymi literami w historii życia muzycznego Lwowa. Ba – nie dzień, lecz wieczór, w którym p. Galina Lewicka-Kruszelnicka po raz pierwszy we Lwowie wykonywała fortepianowe utwory Kozyckiego, Rewuckiego, Łysenki i Kolessy¹⁴.

Częścią innego koncertu, który odbył się w październiku 1937 roku w radio lwowskim, były utwory wokalne M. Łysenki w wykonaniu Michała Gołyńskiego. Można domniemywać, że w roli akompaniarki wystąpiła G. Lewicka. W listopadzie tego samego roku odbył się w Jaworowie koncert w tym samym wykonaniu utworów wokalnych M. Łysenki, z poszerzeniem repertuaru fortepiana-

⁹ Н. Кашкадамова, О. Дітчук, *Концертні виступи Галі Левицької*, [w:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*. Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, s. 48 – N. Kaszkadamowa, O. Ditzchuk, *Koncertowe występy Galiny Lewickiej*, [w:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materiały z Konferencji Regionalnej Wykładowców Fortepianowych Wydziałów Szkół Muzycznych i Szkół Artystycznych poświęconych pamięci Galiny Lewickiej (Lwów 6 października 2004), Lwów 2012, s. 48.

¹⁰ Г. Курковський, *Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець*, Видавництво Музична Україна, Київ 1973, s. 146 – G. Kurkowski, *Nikolay Vitalyevich Lysenko – pianista-wykonawca*, Wydawnictwo Muzyczna Ukraina, Kijów 1973, s. 146.

¹¹ Н. Кашкадамова, *Історія фортеп'яного мистецтва XIX сторіччя*, підручник, Видавництво АСТОН, Тернопіль 2006, s. 475 – N. Kaszkadamowa, *Historia sztuki fortepianowej XIX wieku*, podręcznik, Wydawnictwo Aston, Ternopil 2006, s. 475.

¹² С. Людкевич, *Святочний концерт у 25-ліття смерті М. Лисенка*, [w:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, т. 2, упор. З. Штундер, Видавництво Дивосвіт, Львів 2000, s. 571 – S. Ludkiewicz, *Świąteczny koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Łysenki*, [w:] *Badania, artykuły, recenzje, przemówienia*, т. 2, oprac. Z. Sztunder, Wydawnictwo Dyvosvit, Lwów 2000, s. 571.

¹³ Biorąc pod uwagę obecność kilku gawotów w dziedzictwie fortepianowym Łysenki, możemy założyć, że jest to gavot F-dur, który Levitskaya opisała w swoim artykule [10, s. 51]; ale w odniesieniu do elegii, które są dwie – elegia *Žurba* i elegia op. 41, № 3 – nie ma dokładnych informacji, które z nich zostały wykonane.

¹⁴ Л. Крушельницька, *Рубали ліс... Спогади галичанки*, Видавництво Астролябія, Львів 2018, s. 122 – L. Kruszelnicka, *Rubali las... Wspomnienia Galicjanki*, Wydawnictwo Astrolia-bia, Lwów 2018, s. 122.

nowego Lewickiej o utwory Lewka Rewuckiego, Fryderyka Chopina i Franciszka Liszta¹⁵.

W tym czasie G. Lewicka zaczęła próbować swoich sił w dziedzinie dziennikarstwa muzycznego. Jej pierwszy artykuł pt. *Kobieta-artysta jako matka* ukazał się w 1937 roku – jako jej odpowiedź na kwestionariusz zainicjowany przez czasopismo „Nowa Chata”¹⁶. Dotyczył on tematu połączenia w życiu kobiety aspektów osobistych, zawodowych i społecznych. Natomiast jej powieść zatytułowana *Mykoła Łysenko*¹⁷ została opublikowana w 1938 roku przez Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego im. T. Szewczenki we Lwowie (numer 14 w serii „Ciekawa Książka”). Ta publikacja świadczy o jej staraniach, by zgodnie z zamysłem serii popularyzatorskiej rozpropagować biografię artysty, przede wszystkim wśród młodzieży. G. Lewicka podkreśla jednocześnie osiągnięcia Łysenki na rzecz kultury ukraińskiej oraz chwali jego patriotyzm. Powieść G. Lewickiej oparta jest na źródłach – korespondencji listowej M. Łysenki oraz wspomnieniach rówieśników o kompozytorze. Autorka opowiada o dojrzewaniu narodowej świadomości artysty. Jak wiadomo, warunki do tego nie były zbyt sprzyjające, na co wskazuje również ocena G. Lewickiej. W domu rodzinnym M. Łysenki rozbrzmiewały języki rosyjski i francuski. Mama artysty posiadała arystokratyczne manieri. Była bowiem wychowanką Instytutu Panien Szlachetnie Urodzonych w Smolnym, a także dobrą pianistką¹⁸. W wieku lat czterech Mykoła mówił już po francusku, a mając pięć lat, zaczął grać na fortepianie. Jako dziewięciolatek skomponował pierwszy utwór muzyczny – polkę. G. Lewicka zwraca uwagę na kozackie pochodzenie rodziny Łysenki ze strony mamy oraz ważną rolę wuja Mychajła Staryckiego Oleksandra Zaharowycza – „miłośnika ludu”, który był wykonawcą ukraińskich dum. Andrij Romanowycz (brat ojca Łysenki) zapoznał młodych Mychajła i Mykołę z twórczością Tarasa Szewczenki i Ivana Kotlarewskiego. W edukacji patriotycznej Łysenki ważną rolę odegrali przedstawiciele narodu – jeździec Gawryło, służący Sozont, pokojówki. G. Lewicka pisze o tym w swojej powieści:

Przebywając przez dłuższy czas wśród zwykłych ludzi, Mykoła odkrył nieznanne skarby narodowego ducha¹⁹.

¹⁵ W programie tego koncertu, oprócz *Elegii*, błędnie wskazano *Ukraiński taniec* [4, s. 40]. Łysenko nie skomponował utworu fortepianowego o tym tytule.

¹⁶ Г. Левицька, *Жінка-мистець, як мати*, [w:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*. Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, s. 53–54 – G. Lewicka, *Kobieta-artysta jako matka*, [w:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materiały z Konferencji Regionalnej Wykładowców Fortepianowych Wydziałów Szkół Muzycznych i Szkół Artystycznych poświęconych pamięci Galiny Lewickiej (Lwów 6 października 2004), Lwów 2012, s. 53–54.

¹⁷ О. П'ятигорська, *Микола Лисенко...* – О. П'ятигорська, *Mykoła Łysenko...*

¹⁸ Там же, s. 18.

¹⁹ Там же, s. 47.

Dowiadujemy się również, że na Uniwersytecie Kijowskim:

Łysenko po raz pierwszy usłyszał od kolegi Polaka, jak wielkie znaczenie ma godność narodowa, która była tak niedoceniana przez ówczesnych Ukraińców²⁰.

Pod wpływem tego doświadczenia studenci Mykoła Łysenko i Mychajło Starucki zaczęli nagrywać ukraińskie pieśni ludowe, a M. Łysenko założył również chór studencki. Studia muzyczne w Lipsku nie zostały dokładnie opisane przez autorkę. Zaznaczyła ona tylko, że w Lipsku znajdowało się najlepsze w tym czasie konserwatorium w Europie, gdzie – jak pisze dalej:

[...] zdolności naszego artysty rozkwitły w swojej wielkości, a jego profesorowie byli z niego bardzo zadowoleni [...]²¹.

Po powrocie do Kijowa M. Łysenko zostaje głównym przewodnikiem życia ukraińskiego w Kijowie. Nieustannie pracuje nad obudzeniem świadomości narodowej swoich braci. Jak pisze G. Lewicka, praca ta jest trudna i niebezpieczna²². Powyższe stwierdzenie jest słuszne, ujawnia ówczesne okoliczności propagowania kultury ukraińskiej. Carska władza prześladowała i zakazywała nawet wykonywania pieśni w języku ojczystym. Jednakże M. Łysenko wraz ze sprzymierzeńcami znajdował sposoby na publikowanie i wykonywanie swoich utworów. Opisując twórczość kompozytora, autorka skoncentrowała się przede wszystkim na operach oraz opracowaniach pieśni ludowych. Jako pianistka interesowała się przede wszystkim muzyką fortepianową Łysenki i jego działalnością koncertową.

W latach 1874–1876 M. Łysenko przebywał w Petersburgu, gdzie ponownie zorganizował chór złożony z ukraińskich studentów. Dzięki tej działalności rozpowszechnił tam ukraińskie pieśni. W Petersburgu zaproponowano mu też pracę dyrygenta opery, którą odrzucił, co spotkało się ze zdumieniem środowiska artystycznego. G. Lewicka wspomniała o tym w następujących słowach:

Nie mogli zrozumieć, jak można – dla jakiejś tam Ukrainy – odmawiać takich honorów²³.

M. Łysenko wybrał Kijów, gdzie zajął się pracą pedagogiczną, prowadzeniem chóru, z którym podróżował i dla którego na nowo opracował pieśni ludowe. W tym czasie tworzył też utwory dla dzieci – trzy opery dziecięce *Koza-Dereza* (1888); *Pan Kocki* (1891); *Zima i wiosna albo Królowa śniegu* (1892) oraz zbiór pieśni *Młodość*.

G. Lewicka zajęła się również opisaniem obchodów 35. rocznicy twórczości M. Łysenki, co zrelacjonowała m.in. następująco:

[...] tłum ludzi na dworcu we Lwowie, lecz on zatrzymał się w Tarnopolu i dotarł do Lwowa dopiero wieczorem. „Mykołę Łysenkę nosili na rękach”²⁴.

²⁰ Tamże, s. 45.

²¹ Tamże, s. 52.

²² Tamże, s. 53.

²³ О. П'ятигорська, dz. cyt., s. 58 – О. П'ятигорська, dz. cyt., s. 58.

²⁴ Tamże, s. 63.

Uroczysta akademія i koncert odbyły się w wielkiej sali Filharmonii Lwowskiej. Dla jubilata przygotowano podest z namiotem z czerwonego jedwabiu i podniesiono srebrny wieniec. Po wstępnym przemówieniu Anatolia Wachnianny M. Łysenko przez dwie godziny przyjmował gratulacje z wszystkich regionów Ukrainy, a nawet z Polski, która wówczas była pod zaborami. Przemówienia kompozytora wszyscy wysłuchali na stojąco. W czasie koncertu wystąpiły zjednoczone chóry ośmiu „Bojanów” a następnie sam kompozytor zagrał na fortepianie. Program koncertu składał się wyłącznie z jego kompozycji. Publiczność przyjęła występ z wielkim aplauzem i z wdzięczności obdarowała go kwiatami.

Olbryzmia siła oklasków wstrząsnęła nim. Nie zdążył się uklonić, a kwiaty poleciały na scenę z każdego końca sali. W deszczu żywych kwiatów podchodziły delegacje z dużymi wieńcami laurowymi. Na estradzie złożono 42 wieńce [...]25.

Drugiego dnia uroczystości uczennice lwowskiej szkoły im. T. Szewczenki wystąpiły ze spektaklem operowym pt. *Koza-Dereza*. Opis obchodów we Lwowie ukazuje w jaśniejszym świetle sposób, w jaki ludność galicyjska traktowała swojego kompozytora. Pokazuje również M. Łysenkę jako człowieka, który po drodze do Lwowa witał się nie tylko z wykształconymi ludźmi, ale i z prostymi chłopami26.

Ostatnia część książki G. Lewickiej została napisana na podstawie wspomnień Oleny Pczilki. Nosi ona tytuł *24 października 1912 roku*. Tytułowa data rozdziału to dzień śmierci M. Łysenki, który według nowego kalendarza przypada na 6 listopada 1912 roku. W ostatniej części powieści autorka opowiada m.in. o pogrzebie M. Łysenki, na który przybyli rodacy z całej Ukrainy.

Bajkowy cmentarz[...] nie mógł pomieścić ludzi, którzy przyszli, aby oddać ostatni hołd Kobziarzowi27.

Powieść kończą słowa polskiego muzyka, profesora Aleksandra Wielgorskiego28, napisane z okazji 25. rocznicy śmierci M. Łysenki. Podkreślają one zasługi M. Łysenki dla ukraińskiego narodu, dla rozwoju ojczystej pieśni i niezależnej kultury ukraińskiej. W związku z powyższym, utożsamiono jego osobę z polskim kompozytorem Stanisławem Moniuszką.

Można się zgodzić z Ksenią Kołessą, że:

[...] autentyczne dialogi bohaterów, poetyckie obrazy natury, ujawnienie atmosfery, ducha tego czasu – to wszystko wskazuje na wielki artystyczny talent autorki29.

Powieść G. Lewickiej zawiera motto – cytat z wiersza Maksyma Rylskiego, którego tytuł w wolnym tłumaczeniu brzmi *Mikołajowi Łysence*, publikację uzu-

25 Tamże, s. 58; s. 63–65.

26 W drodze do Lwowa odwiedził Czerniowiec, Stanisławów i Kołomyję.

27 Tamże, s. 68.

28 Tamże, s. 69.

29 K. Колесса, dz. cyt., s. 71 – K. Kolessa, dz. cyt., s. 71.

pełnia 14 ilustracji. Niektóre z nich są unikatowe. Książka napisana jest przystępnym językiem, nieobciążonym specjalistyczną terminologią oraz zawiera wyjaśnienia w przypisach (nawet takie pojęcie, jak „kompozytor”). Świadczy to o szerokim zamiarze rozpowszechniania powieści, co ma znaczenie również i dzisiaj. Powieść ta stanowi także obecnie niezaprzeczalną wartość dla edukacji ukraińskiej młodzieży.

Obchody 100-lecia urodzin M. Łysenki odbiły się szerokim echem we Lwowie. Z tej okazji zorganizowano szereg koncertów, konkurs chórów, wystawę oraz opublikowano artykuły i recenzje. G. Lewicka odpowiedziała na to wydarzenie artykułem pt. „*Pierwsza rapsodia*” Łysenki³⁰, recenzją *Lwów czci pamięć Wielkiego Kompozytora*³¹ oraz artykułem przeglądowym zatytułowanym *Życie artysty i człowieka. Łysenkowska wystawa 26 IV do 15 V 1942*³². Wszystko to ukazało się w czasopiśmie „Nasze Dni”.

W artykule pt. „*Pierwsza rapsodia*” Łysenki autorka opisuje długi proces, w którym dojrzewiała do właściwej interpretacji tego utworu. Kompozycję tę pianistka poznała w roku 1917, a klucz do jej wykonania znalazła dopiero w 1940 roku.

Kolejna pozycja pt. *Lwów czci pamięć Wielkiego Kompozytora* dotyczy recenzji z akademii-koncertu z okazji 100-lecia urodzin M. Łysenki. Wydarzenie to odbyło się w maju 1942 roku w sali operowej. Tekst rozpoczyna się cytatem z moskiewskiego czasopisma „Nowy Czas”, gdzie złośliwy krytyk przewidywał, że Ukraina zapomni wkrótce o M. Łysence. Koncert ten zaprzeczył temu. W godnej celebracji 100-lecia urodzin kompozytora nie przeszkodziły niesprzyjające warunki polityczne. W pierwszej części uroczystości przemawiał Wasyl Wytwycki, który podkreślił zasługi M. Łysenki jako artysty i obywatela oraz jego zasługi dla rozwoju edukacji. Dość szczegółowo i krytycznie G. Lewicka opisała część muzyczną uroczystości. Między innymi wyraziła swój niedosyt wywołany faktem, że podczas koncertu wykonana została tylko uwertura do opery *Noc Bożonarodzeniowa*, pod batutą Lwa Turkiewicza, a nie całe dzieło. Według G. Lewickiej uroczystość ta zasługiwała na prezentację całej opery wielkiego kompozytora. Zgodnie z relacją G. Lewickiej Dometiusz Joha – już wtedy wysmienity wykonawca utworów M. Łysenki – wykonał mało znane *Rewe i stogne* i *U gaju, gaju*. Interpretacja została oceniona, jako szczyt sztuki wokalne. Wystąpienie pianisty Romana Sawickiego recenzentka poprzedziła rozważaniem na temat muzyki fortepianowej M. Łysenki, gdzie przytoczyła dotychczasową opinię na temat tego dzieła twórczości kompozytora:

³⁰ Г. Левицька, *Перша рарсодія Лисенка*, „Наші Дні”, Львів 1942, Березень – G. Lewicka, *Pierwsza rapsodia Łysenki*, „Nasze Dni”, Lwów 1942, marzec.

³¹ Г. Левицька, *Львів шанує пам'ять Великого Композитора (концерт-академія до століття від дня народження)*, „Наші Дні”, Львів 1942, Травень – G. Lewicka, *Lwów czci pamięć Wielkiego Kompozytora (koncert-akademia z okazji stulecia urodzin)*, „Nasze Dni”, Lwów 1942, maj.

³² Г. Левицька, *Життя мистця і людини (Лисенківська виставка 26 IV до 15 V 1942)*, „Наші Дні”, Львів 1942, Червень – G. Lewicka, *Życie artysty i człowieka (Łysenkowska wystawa 26 IV do 15 V 1942)*, „Nasze Dni”, Lwów 1942, czerwiec.

[...] najslabsza strona twórczości Łysenki [...] „etnografia, amatorstwo, zapożyczenia”³³.

W wykonaniu R. Sawickiego zabrzmiały dwie części *Suity ukraińskiej* (*Pre-ludium, Scherzo*), *Barkarola* i *Druga rapsodia*, które zostały przyjęte entuzjastycznie³⁴. Opisując wystąpienie wokalistki Marii Sabat-Świerskiej, G. Lewicka nie kryje słów zachwytu nad wykonaniem dwóch pieśni *Smutne przedwiośnie* do tekstu Lesi Ukrainki i *Wiśniowy sad* do słów Tarasa Szewczenki. Recenzentka docenia rolę akompaniatora Wasyla Barwińskiego – jako „współtwórcy tych przepięknych obrazów”³⁵. Podkreśla w ten sposób równość wykonawców duetu wokalo-fortepianowego. Wiele miejsca poświęciła kantacie *Raduj się, niwo* do słów T. Szewczenki. Zwróciła uwagę na jej ponadczasowy charakter. Recenzja kończy się przytoczeniem powiedzenia rodu Łysenków, sformułowanego przez Walerię O’Konnor-Wilińską

Życ! Życ bez względu na wszystko! Nie uznawać żadnego pojednania ze śmiercią³⁶.

Koncert z okazji 100-lecia urodzin wielkiego ukraińskiego kompozytora został entuzjastycznie przyjęty. Jego recenzentka wyraziła przekonanie, że M. Łysenko ze względu na wartość dorobku artystycznego nigdy nie zostanie zapomniany³⁷.

Artykuł pt. *Życie artysty i człowieka. Łysenkowska wystawa 26 IV–15 V 1942* został poświęcony wystawie, która towarzyszyła opisywanej uroczystości. Wystawę zorganizowano w budynku Związku Ukraińskich Artystów. W jej otwarciu uczestniczył przewodniczący Komitetu Jubileuszowego W. Barwiński. Mowę powitalną na temat czasów, w których żył M. Łysenko, wygłosił ciepło, szczerze i z urokiem połtawskiego języka przyjaciel rodziny Wiktor Andrijewski. Wystawę otwierało popiersie M. Łysenki wykonane przez rzeźbiarza Sergija Łytwynenka, ozdobione ziołami i kwiatami. Pierwsza część wystawy poświęcona była ukraińskiej ziemi i wsi. Wśród eksponatów znalazł się tu m.in. autograf kantaty *Raduj się, niwo*, dedykowany „Lwowskiemu Bojanowi”. Dalej można było obejrzeć różne wydania kijowskie, lwowskie, petersburskie, stanisławowskie i bułgarskie utworów wokalnych do słów T. Szewczenki. W jednym ze zbiorów zwraca uwagę zamieszczony dopisek rosyjskiego cenzora w Kijowie:

W tekście pieśni należy zastosować zasady pisowni rosyjskiej³⁸.

³³ Г. Левицька, *Львів шанує пам'ять Великого Композитора*, [w:] *Піаністка та педагог Галина Левицька...*, s. 50 – G. Lewicka, *Lwów czci pamięć Wielkiego Kompozytora*, [w:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka...*, s. 50.

³⁴ Tamże, s. 50.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże.

³⁸ Г. Левицька, *Життя мистця і людини (Лисенківська виставка 26.IV до 15.V.1942)*, [w:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*. Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини

Szczególne miejsce zajął zbiór utworów chóralnych pt. *Kobziarz* z 1885 roku, zredagowany przez ukraińskich kompozytorów, a wydany przez Seminarium Lwowskie. Znalazły się w nim folklorystyczne opracowania M. Łysenki.

Gablota z utworami fortepianowymi – zgodnie z relacją G. Lewickiej – nie przedstawiała całej spuścizny tego gatunku, która do czasu wystawy była niesłusznie niedoceniana. Dopiero teraz nastąpiło przekonanie, że wśród tej twórczości znajdują się prawdziwe „perły”. W tym miejscu warto wymienić *Scherzo heroiczne*, gawota F-dur i utwór zatytułowany *Oj, zdrada*. Dzieła te:

[...] można śmiało nazwać pierwszymi i trwałymi przykładami ukraińskiego stylu fortepianowego [...]³⁹.

Wystawiono również nuty utworów na skrzypce, wiolonczelę i flet. Według opinii G. Lewickiej najciekawszą witryną była ta, która przedstawiała twórczość operową. Znalazły się tu wielkie opery w wyciągach fortepianowych: *Taras Bulba*, *Utopiona*, *Noc Bożonarodzeniowa* oraz subtelnie rzeźbione miniatury *Nokturn*, a także *Zima i Wiosna*. W osobnej gablocie wyeksponowano partytury odręcznie napisane przez kompozytora. Zbiór rękopisów zawdzięczamy metropolice A. Szeptyckiemu, który w 1937 roku kupił dużą część twórczego dorobku M. Łysenki od wydawcy Leona Idzikowskiego. W kolejnym pomieszczeniu znajdowały się zdjęcia krewnych M. Łysenki, a także wybitnych pisarzy, uczonych, artystów, działaczy z XIX i XX wieku⁴⁰. Umieszczono ponadto wspomnienia – materiały o jubileuszach z lat wcześniejszych: 1903, 1927 i 1937 oraz:

szeroką i żywą korespondencję, w której poruszano nie tylko artystyczne, lecz również obywatelskie i narodowe kwestie⁴¹.

Dalej wystawa prezentowała rzeczy bliskie sercu każdego Ukraińca: czerwoną kytajkę z trumny kompozytora, przekazaną przez galicyjską delegację mieszkańcom Kijowa, a także ziemię z jego grobu, który znajduje się na cmentarzu Bajkowym (kijowskie Powązki). Ponadto można było zobaczyć wybrane dokumenty i nekrologi. W czterech ostatnich witrynach umieszczono literaturę na temat jubilata, która powstawała w latach 1880–1942. Wystawiono portret kompozytora namalowany przez Iwana Trusza (1869–1941) oraz kilkadziesiąt pięknych zdjęć M. Łysenki. Na zakończenie autorka wyraziła wdzięczność za merytoryczne przygotowanie wystawy dla specjalnej sekcji komitetu jubileuszowego, a przede wszystkim dla dra Wasyla Wytwyckiego oraz dra Zynowia Łys’ko.

G. Lewicka, zafascynowana działalnością i twórczością M. Łysenki, była pierwszą propagatorką jego dorobku – jako pianistka, krytyk muzyczny i publicystka. Przede wszystkim chciała popularyzować biografię artysty wśród mło-

Левицької (Львів, 6 жовтня 2004), Львів 2012, s. 51 – G. Lewicka, *Życie artysty i człowieka (Łysenkowska wystawa 26 IV do 15 V 1942)*, [w:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*, s. 51.

³⁹ Tamże, s. 51.

⁴⁰ Tamże, s. 52.

⁴¹ Tamże.

dzieży. W tym celu napisała przystępnym językiem powieść pt. *Микола Лисенко*. Na swoich koncertach zawsze propagowała jego twórczość. Jako dziennikarka muzyczna przyczyniła się do godnego uczczenia pamięci M. Лисенки – największego ukraińskiego kompozytora.

Bibliografia

Оpracowania

- Витвицький Василь, *Концерт у 25-ліття смерти М. Лисенка*, [w:] *Музикознавчі праці. Публіцистика*, упор. Л. Лехник, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, Львів 2003, с. 310.
- [Vitvic'kij Vasil', *Koncert u 25-littâ smerti M. Lisenka*, [w:] *Muzikoznavčî pracî. Publicistika*, upor. L. Lehnik, Institutukraïnoznavstva ім. І. Крип'якевича, L'viv 2003].
- [Witwicki Wasyl, *Koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Лysenki*, [w:] *Muzyczne opracowania. Publicystyka*, oprac. L. Lehnik, Instytut Ukrainistyki ім. І. Кругиакевича, Lwów 2003].
- Кашкадамова Наталія, *Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя*, підручник, Видавництво АСТОН, Тернопіль 2006.
- [Kaškadamova Nataliâ, *Îstoriâ fortep`annogo Mistectvahih storiččâ*, підручник, Vidavnictvo ASTON, Ternopil' 2006.
- [Kaszkadamowa Natalia, *Historia sztuki fortepianowej XIX wieku*, podręcznik, Wydawnictwo Aston, Ternopil 2006].
- Колесса Ксенія, *Післямова*, [w:] О. П'ятигорська, *Микола Лисенко* (Перевидано згідно видання НТШ у Львові 1938 р.), Видавництво Стрім, Львів 1997, с. 71.
- [Kolessa Kseniâ, *Pislâмова*, [w:] О. P`âtigors'ka, *Mikola Lisenko* (Perevidano zгідno vidannâ NTŠ u L'vovi 1938 r.), Vidavnictvo Strim, L'viv 1997].
- [Kolessa Ksenia, *Epilog*, [w:] О. Piatigorska, *Микола Лysenko* (Przedrukowano zgodnie z wydaniem NTSZ we Lwowie w 1938 r.), Wydawnictwo Strim, Lwów 1997].
- Крушельницька Лариса, *Рубали ліс... Спогади галичанки*, Видавництво Астролябія, Львів 2018.
- [Krušel'nic'ka Larisa, *Rubali lis... Spogadi galičanki*, Vidavnictvo Astrolâbiâ, L'viv 2018].
- [Kruszelnicka Łarisa, *Rqbali las... Wspomnienia Galicjanki*, Wydawnictwo Astroliabia, Lwów 2018].
- Курковський Григорій, *Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець*, Видавництво Музична Україна, Київ 1973.
- [Kurkovs'kij Grigorij, *Mikola Vitalijovič Lisenko – pianist-vikonavec'*, Vidavnictvo Muzična Ukraïna, Kiïv 1973].

- [Kurkowski Grzegorz, *Mikoła Witalyewicz Łysenko – pianista-wykonawca*, Wydawnictwo Muzyczna Ukraina, Kijów 1973].
- Людкевич Станіслав, *Святочний концерт у 25-ліття смерті М. Лисенка*, [w:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, т. 2, упор. З. Штундер, Видавництво Дивосвіт, Львів 2000.
- [Lûdkevič Stanislav, *Svâtočnij koncert u 25-littâsmerti M. Lisenka*, [w:] *Doslidžennâ, statti, recenzii, vistupi*, t. 2, upor. Z. Štunder, Vidavnictvo Divosvit, L'viv 200].
- [Ludkiewicz Stanisław, *Świąteczny koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Łysenki*, [w:] *Badania, artykuły, recenzje, przemówienia*, t. 2, red. Z. Sztunder, Wydawnictwo Dvovsvit, Lwów 2000].
- П'ятигорська Оксана, *Микола Лисенко* (Перевидано згідно видання НТШ у Львові 1938 р.), *Післямова К. Колесси*, Видавництво Стрім, Львів 1997.
- [P'âtigors'ka Oksana, *Mikoła Lisenko* (Perevidanozgidno vidannâ NTŠ u L'vovi 1938 r.), *Pislâмова К. Kolessi*, Vidavnictvo Strim, L'viv 1997].
- [Piatigorska Oksana, *Mykoła Łysenko* (Przedrukowano zgodnie z wydaniem NTSZ we Lwowie w 1938 r.), *Epilog K. Kolessy*, Wydawnictwo Strim, Lwów 1997].

Матеріали з конференції

- Дітчук Оксана, Кашкадамова Наталія, *Концертна діяльність та виконавський стиль піаністки Галини Левицької*, [w:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*, Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, с. 13.
- [Ditčuk Oksana, *Kaškadamova Nataliâ, Koncertnadiâl'nist' ta vikonavs'kij stil' pianistki Galini Levic'koï*, [w:] *Pianistka ta pedagog Galina Levic'ka*, Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (L'viv 6 žovtnâ 2004), L'viv 2012, s. 13].
- [Ditczuk Oksana, Kaszkadamowa Natalia, *Koncertowa działalność i styl wykonawczy pianistki Galiny Lewickiej*, [w:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Матеріали з Конференції Regionalnej Wykładowców Fortepianowych Wydziałów Szkół Muzycznych i Szkół Artystycznych poświęconych pamięci Galiny Lewickiej (Lwów 6 października 2004), Lwów 2012, s. 13].
- Кашкадамова Наталія, Дітчук Оксана, *Концертні виступи Галі Левицької*, [w:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*, Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, с. 48.

- [Kaškadamova Nataliâ, Ditčuk Oksana, *Koncertni Vistupigali Levic'koï*, [w:] *Pianistka i pedagog Galina Levic'ka*, Materiali oblasnoï konferencii vikladačiv fortepiannih viddiliv muzičnih učiliš tamistec'kih škil, prisvâčenoï pam`âti Galini Levic'koï (L'viv 6 žovtnâ 2004), L'viv 2012, s. 48].
- [Kaszkadamowa Natalia, Ditzuk Oksana, *Koncertowe występy Galiny Lewickiej*, [w:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materiały z Konferencji Regionalnej Wykładowców Fortepianowych Wydziałów Szkół Muzycznych i Szkół Artystycznych poświęconych pamięci Galiny Lewickiej (Lwów 6 października 2004), Lwów 2012, s. 48].
- Левицька Галина, *Життя мистця і людини (Лисенківська виставка 26.IV до 15.V.1942)*, [w:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*, Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам`яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, с. 51.
- [Levic'ka Galina, *Žittâ misticâ ì lûdini (Lisenkivs'ka vistavka 26.IV do 15.V.1942)*, [w:] *Pianistka ta pedagog Galina Levic'ka*, Materiali oblasnoï konferencii vikladačiv fortepiannih viddiliv muzičnih učiliš tamistec'kih škil, prisvâčenoï pam`âti Galini Levic'koï (L'viv 6 žovtnâ 2004), L'viv 2012, s. 51].
- [Lewicka Galina, *Życie artysty i człowieka (Łysenkowska wystawa 26 IV do 15 V 1942)*, [w:] *Pianistka ta pedagog Galina Lewicka*. Materiały z Regionalnej Konferencji Nauczycieli Wydziałów Fortepianowych Szkół Muzycznych i Szkół Artystycznych poświęconej pamięci Galiny Lewickiej (Lwów 6 października 2004). Lwów 2012, s. 51].
- Левицька Галина, *Жінка-мистець, як мати*, [w:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*, Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам`яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, с. 53–54.
- [Levic'ka Galina, *Žinka-miectec', âk mati*, [w:] *Pianistka ta pedagog Galina Levic'ka*, Materiali oblasnoï konferencii vikladačiv fortepiannih viddiliv muzičnih učiliš tamistec'kih škil, prisvâčenoï pam`âti Galini Levic'koï (L'viv 6 žovtnâ 2004), L'viv 2012, s. 53–54].
- [Lewicka Galina, *Kobieta-artysta jako matka*, [w:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materiały z Konferencji Regionalnej Wykładowców Fortepianowych Wydziałów Szkół Muzycznych i Szkół Artystycznych poświęconych pamięci Galiny Lewickiej (Lwów 6 października 2004), Lwów 2012, s. 53–54].
- Левицька Галина, *Львів шанує пам`ять Великого Композитора*, [w:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*, Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам`яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, с. 50.

- [Levič'ka Galina, *L'viv šanuê pam`ât' Velikogo Kompozitora*, [w:] *Pianistka ta pedagog Galina Levič'ka*, Materiali oblasnoï konferencii vikladačiv fortepiannih viđdiliv muzičnih učiliš tamistec'kih škil, prisivăčenoï pam`âti Galini Levič'koï (L'viv 6 žovtnâ 2004), L'viv 2012, s. 50].
- [Lewicka Galina, *Lwów czci pamięć Wielkiego Kompozytora*, [w:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materiały z Konferencji Regionalnej Wykładowców Fortepianowych Wydziałów Szkół Muzycznych i Szkół Artystycznych poświęconych pamięci Galiny Lewickiej (Lwów 6 października 2004), Lwów 2012, s. 50].
- Левицька Галина, *Перша рапсодія Лисенка*, [w:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*. Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, с. 47–48.
- [Levič'kan Galina, *Perša rapsodiâ Lisenka*, [w:] *Pianistka ta pedagog Galina Levič'ka*, Materiali oblasnoï konferencii vikladačiv fortepiannih viđdiliv muzičnih učiliš tamistec'kih škil, prisivăčenoï pam`âti Galini Levič'koï (L'viv 6 žovtnâ 2004), L'viv 2012, s. 47–48].
- [Lewicka Galina, „*Pierwsza rapsodia*” *Łysenki*, [w:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materiały z Konferencji Regionalnej Wykładowców Fortepianowych Wydziałów Szkół Muzycznych i Szkół Artystycznych poświęconych pamięci Galiny Lewickiej (Lwów 6 października 2004), Lwów 2012, s. 47–48].

Czasopisma

- Левицька Галина, *Перша рапсодія Лисенка*, „Наші Дні”, Львів 1942, Березень.
- [Levič'ka Galina, *Perša rapsodiâ Lisenka*, „Naši Dni”, L'viv 1942, Berezen'].
[Lewicka Galina, „*Pierwsza rapsodia*” *Łysenki*, „Nasze Dni”, Lwów 1942, marzec].
- Левицька Галина, *Львів шанує пам'ять Великого Композитора (концерт-академія до століття від дня народження)*, „Наші Дні”, Львів 1942, Травень.
- [Levič'ka Galina, *L'viv šanuê pam`ât' Velikogokompozitora (koncert-akademîa do stolittâ vid dnâ narodžennâ)*, „Naši Dni”, L'viv 1942, Traven'].
[Lewicka Galina, *Lwów czci pamięć Wielkiego Kompozytora (koncert-akademia z okazji stulecia urodzin)*, „Nasze Dni”, Lwów 1942, maj].
- Левицька Галина, *Життя мистця і людини (Лисенківська виставка 26.IV до 15.V.1942)*, „Наші Дні”, Львів 1942, Червень.
- [Levič'ka Galina, *Žittâ mistcâ i lûdini (Lisenkivs'ka vistavka 26 IV do 15 V 1942)*, „Naši Dni”, L'viv 1942, Červen'].
[Lewicka Galina, *Życie artysty i człowieka (Łysenkowska wystawa 26 IV do 15 V 1942)*, „Nasze Dni”, Lwów 1942, czerwiec].

- Нижанківський Нестор, *З концертної зали. Концерт в 25-ліття смерті М. Лисенка*, „Українські вісти” 1937, ч. 289 (627), с. 4.
 [Nižankivs'kij Nestor, *Z koncertovoi sali. Koncert v 25-littâ smerti M. Lisenka*, „Ukraïns'ki visti” 1937, č. 289 (627), s. 4].
- [Nyžankiwski Nestor, *Z koncertowej sali. Koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Łysenki*, „Wiadomości Ukraińskie” 1937, cz. 289 (627), s. 4].
- Савицький Роман, *Святочний концерт у 25-ліття смерті М. Лисенка у Львові*, „Українська музика” 1937, ч. 1, с. 11.
 [Savic'kij Roman, *Svâtočnij koncert u 25-littâ smerti M. Lisenka u L'vovi*, „Ukraïns'ka muzika” 1937, č. 1, s. 11].
- [Sawicki Roman, *Świąteczny koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Łysenki we Lwowie*, „Muzyka Ukraińska” 1937, cz. 1, s. 11].

Źródła internetowe

http://www.pmv.org.pl/index.php?s=lista_kompozytorow&id=18 [dostęp: 11.06.2018].

ОЛЬГА КУЗНЕЦОВА [Olha KUZNETSOVA]

<https://orcid.org/0000-0003-2494-2767>

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University (Ukraine)

The works of Mykola Lysenko in Galina Lewicka's performing and journalistic activity

Abstract

The article analyses the achievements of Galina Lewicka (1901–1949) in the fields of piano performance and journalism. She promoted the artistic output of Mykola Lysenko (1842–1912) – a Ukrainian composer, teacher, pianist, conductor and folklorist. As one of the greatest Galician pianists, Lewicka took part in a series of concerts held in the years 1930–1940 to honour Lysenko, during which she performed his *First rhapsody* – a remarkably difficult piece created on the basis of folk dumas. In 1937, her interpretation of this work performed in Lviv was enthusiastically received by several critics. She wrote about the experience of performing the piece in the article *Lysenko's "First rhapsody"*. Lewicka also performed other works written by the composer, including vocal-instrumental pieces played with the famous singer Michał Gołyński. The pianist is also the author of a book for young people entitled *Mykola Lysenko*, which she published under the pseudonym of Oksana Piatygorskaya⁴². Furthermore, she wrote an article about a jubilee exhibition for the 100th anniversary of Lysenko's birth, which was held in Lviv in 1942, and a review of a concert that took place in an opera theatre as part of the event. Lewicka's promoting activity is an

⁴² К. Колесса, *Післямова*, [in:] О. П'ятигорська, *Микола Лисенко* (Перевидано згідно видання НТШ у Львові 1938 р.), Видавництво Стрім, Львів 1997 – К. Kolessa, *Epilog*, [in:] О. Piatygorska, *Mykola Lysenko* (Reprinted according to NTSZ edition in Lviv in 1938), Wydawnictwo Strim, Lviv 1997.

expression of her sincere respect for Mykola Lysenko – the founder of the Ukrainian school of composition, an activist and a patriot. The pianist's achievements in performing drew the attention of numerous authors: Oleg Krysztański, Tetiana Worobkewycz, Natalia Kaszkadamowa, Oksana Ditzuk and others. None of them, however, paid attention to her accomplishments in the field of promoting Lysenko's activity and works⁴³. Hence the need for a comprehensive study of this subject. The aim of this article is, therefore, to present Lewicka's achievements in the field of performing Lysenko's pieces and to determine the degree to which she contributed to popularizing the knowledge of the composer in Galicia.

Keywords: Mykola Lysenko, Galina Lewicka, *First rhapsody*, Ukrainian music at the turn of the 19th and 20th century, concert life in Ukraine.

⁴³ Ksenia Kołessa is a notable exception; she is the author of the epilogue in the book: O. Piatygorska, *Mykola Lysenko*, which was reprinted in 1997 (O. Piatygorska is G. Lewicka's pseudonym).



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.24>

Ольга Кузнецова [Olha KUZNETSOVA]

<https://orcid.org/0000-0003-2494-2767>

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University (Ukraine)

The works of Mykola Lysenko in Galina Lewicka's performing and journalistic activity

Translation of the article published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.23>)

Abstract

The article analyses the achievements of Galina Lewicka (1901–1949) in the fields of piano performance and journalism. She promoted the artistic output of Mykola Lysenko (1842–1912) – a Ukrainian composer, teacher, pianist, conductor and folklorist. As one of the greatest Galician pianists, Lewicka took part in a series of concerts held in the years 1930–1940 to honour Lysenko, during which she performed his *First rhapsody* – a remarkably difficult piece created on the basis of folk dumas. In 1937, her interpretation of this work performed in Lviv was enthusiastically received by several critics. She wrote about the experience of performing the piece in the article *Lysenko's "First rhapsody"*. Lewicka also performed other works written by the composer, including vocal-instrumental pieces played with the famous singer Michaił Gołyński. The pianist is also the author of a book for young people entitled *Mykola Lysenko*, which she published under the pseudonym of Oksana Piatygorskaya¹. Furthermore, she wrote an article about a jubilee exhibition for the 100th anniversary of Lysenko's birth, which was held in Lviv in 1942, and a review of a concert that took place in an opera theatre as part of the event. Lewicka's promoting activity is an expression of her sincere respect for Mykola Lysenko – the founder of the Ukrainian school of composition, an activist and a patriot. The pianist's achievements in performing drew the attention of numerous authors: Oleg Krysztański, Tetiana Worobkewycz, Natalia Kaszkadamowa, Oksana Ditzuk and others. None of them, however, paid attention to her accomplishments in the field of

¹ К. Колесса, *Післямова*, [in:] О. П'ятигорська, *Микола Лисенко* (Перевидано згідно видання НТШ у Львові 1938 р.), Видавництво Стрім, Львів 1997 – К. Kolessa, *Epilog*, [in:] О. Piatygorska, *Mykola Lysenko* (Reprinted according to NTSZ edition in Lviv in 1938), Wydawnictwo Strim, Lviv 1997.

Date of submission: 19.01.2019

Review 1 sent/returned: 11.12.2019/12.12.2019

Review 2 sent/returned: 11.12.2019/16.12.2019

Date of acceptance: 30.12.2019

promoting Lysenko's activity and works². Hence the need for a comprehensive study of this subject. The aim of this article is, therefore, to present Lewicka's achievements in the field of performing Lysenko's pieces and to determine the degree to which she contributed to popularizing the knowledge of the composer in Galicia.

Keywords: Mykola Lysenko, Galina Lewicka, *First rhapsody*, Ukrainian music at the turn of the 19th and 20th century, concert life in Ukraine.

Galina Lewicka is one of the greatest Galician pianists. She was born in the village of Porohnyk, which is currently located in Poland. Lewicka's "Lysenkiana" is a complex concept that comprises the aspects connected with concerts and performing as well as music and journalism. Lewicka's life was short yet colourful. Difficult circumstances (the tragic fate of her husband, the writer and poet Iwan Kruszelnicki, and his family, which moved to the USSR at the beginning of the 1930s and was brutally murdered by Soviet authorities) did not hinder her unrelenting artistic work. Having received education at the Vienna Academy of Music (piano classes of Professor Jerzy Lialewicz and Paul Waytharten's master class), she fulfilled herself as an active concert pianist. She was also a teacher at the M. Lysenko Higher Music Institute in Lviv. Afterwards, she took the position of dean of Piano Faculty at the M. Lysenko Lviv National Conservatory.

The 25th anniversary of Lysenko's death was celebrated in Lviv in December 1937. The Galicians considered him to be one of the classics of Ukrainian music even during his lifetime. The composer's first works and their reviews appeared in Lviv while he was still studying in Leipzig. At that time, Galician musicians realized that Lysenko is an artistic personality capable of representing Ukraine in the world³. The fascination with Lysenko was the main reason for holding great celebrations for the jubilee of his artistic activity in Galicia and Bukovina in 1903.

² Ksenia Kolessa is a notable exception; she is the author of the epilogue in the book: O. Piatygorska, *Mykola Lysenko*, which was reprinted in 1997 (O. Piatygorska is G. Lewicka's pseudonym).

³ Mykola Lysenko (born in 1842, Poltava Governorate, died in 1912 in Kiev), the founder of a new Romantic school in Ukrainian music, pianist, choral conductor, folklorist, teacher and social activist. In 1864, he graduated from the biological faculty of the University of Kiev. In the years 1867–1869, he studied composition and piano at Leipzig Conservatory. Since 1869, he lived in and worked in Kiev. In the years 1874–1876, he took instrumentation lessons from Rimski-Korsakow in Saint Petersburg. He took active part in organizing Ukrainian musical life, which was challenging due to the Ems Ukaz, a decree issued by Tsar Alexander II which prohibited publishing and distributing books in Ukrainian as well as banned the use of the language in theatre performances and in the print of lyrics to musical pieces. Lysenko was the founder and conductor of choirs, for which he composed numerous pieces. In 1904, he founded the Music and Drama School, which trained an entire generation of Ukrainian musicians. He dedicated much of his attention to Ukrainian folklore, which he studied his entire life and of which he was a brilliant theoretician, publishing, for example: *Charakterystyka ukraińskich dum i pieśni wykonywanych przez kobziarza Weresaja* [*Characterization of Ukrainian dumas and songs performed by the kobzar Weresaj*]. In his works, he was strongly inspired by Ukrainian folk music, and he often adapted folk songs for choir or solo voice with piano. The echoes of Ukrainian

On the 25th anniversary of the composer's death, Lviv, Tarnopol and other towns in Galicia held concerts in which musicians and music lovers expressed their respect for the artist. Lewicka, who was already a mature pianist at that time, played an important role in them. She stood out with her passion for performing monumental and unpopular pieces. Oksana Ditzuk and Natalia Kaszkadamowa wrote the following about her performing style:

[...] pozbawiona powierzchownej efektywności interpretacja pianistki była ukierunkowana na osiągnięcie możliwie najgłębszej idei utworu, jego koncepcji [...]. [free of superficial grandeur, the pianist's interpretation was aimed at reaching the most profound ideas of the piece, its very essence]⁴.

These features of Lewicka's pianism, her reliable and impeccable technique as well as declamatory and volitional phrasing resulting from the accurately organized rhythmicity were essential to this interpretation of Lysenko's *First rhapsody*, composed in 1875. Lewicka performed this piece for the first time at the aforementioned concert in Lviv in 1937. The interpretation was met with praise from the critics (Stanisław Ludkiewicz⁵, Wasyl Witwicki⁶, Nestor Nyżankiwski⁷ and Roman Sawicki⁸), who published their reviews in a number of local maga-

music folklore may also be found in Lysenko's instrumental works (string quartet, trio) and, especially, in his operas devoted to the Ukrainian customs (*Noc Bożonarodzeniowa*, *Utoplona*) or in the first Ukrainian historical opera based on Gogol's novel *Taras Bulba*; source: http://www.pmv.org.pl/index.php?s=lista_kompozytorow&id=18 [access: 11.06.2018].

- ⁴ О. Дігчук, Н. Кашкадамова, *Концертна діяльність та виконавський стиль піаністки Галини Левицької*, [in:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*. Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, р. 13 – О. Ditzuk, N. Kaszkadamowa, *Koncertowa działalność i styl wykonawczy pianistki Galiny Lewickiej*, [in:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materials from the Regional Conference for the Teachers of Piano Faculties of Music Schools and Art Schools in memory of Galina Lewicka (Lviv, 6 October 2004), Lviv 2012, p. 13.
- ⁵ С. Людкевич, *Святочний концерт у 25-ліття смерті М. Лисенка*, [in:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, т. 2, упор. З. Штундер, Видавництво Дивосвіт, Львів 2000, р. 570–571 – S. Ludkiewicz, *Świąteczny koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Lysenki*, [in:] *Vadania, artykuły, recenzje, przemówienia*, vol. 2, comp. Z. Sztunder, Wydawnictwo Dyvosvit, Lviv 2000, p. 570–571.
- ⁶ В. Витвицький, *Концерт у 25-ліття смерті М. Лисенка*, [in:] *Музикознавчі праці. Публіцистика*, упор. Л. Лехник, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, Львів 2003, р. 310 – W. Witwicki, *Koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Lysenki*, [in:] *Muzyczne opracowania. Publicystyka*, comp. L. Lechnik, I. Kryp'iakewicz Institute of Ukrainian Studies, Lviv 2003, p. 310.
- ⁷ Н. Нижанківський, *3 концертної зали. Концерт в 25-ліття смерті М. Лисенка*, "Українські вісти" 1937, ч. 289 (627), р. 4 – N. Nyżankiwski, *Z koncertowej sali. Koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Lysenki*, "Wiadomości Ukraińskie" 1937, part 289 (627), р. 4.
- ⁸ Р. Савицький, *Святочний концерт у 25-ліття смерті М. Лисенка у Львові*, "Українська музика" 1937, ч. 1, р. 11 – R. Sawicki, *Świąteczny koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Lysenki*, "Muzyka Ukraińska" 1937, part 1, р. 11.

zines. In 1938, the pianist performed her rendition of the rhapsody in Stryi and later in Lviv (1946), Cracow and Warsaw. It could also be heard on the radio⁹.

Lysenko preferred the *Second rhapsody* at his own concerts, which is mentioned by G. Kurkowski¹⁰ and N. Kaszkadamowa¹¹. However, S. Ludkiewicz discusses the composer's performance of *First rhapsody* in Galicia in 1904¹².

A survey of Lewicka's concert programmes proves that Lysenko's pieces had been present in her repertoire since 1920. She mostly performed *Elegy* and *Gavotte*¹³. The concert that consisted of piano music written exclusively by Ukrainian composers was rated very highly by Anton Rudnicki:

Dzień 31 grudnia 1931 roku należy zapisać złotymi literami w historii życia muzycznego Lwowa. Ba – nie dzień, lecz wieczór, w którym p. Galina Lewicka-Kruszelnicka po raz pierwszy we Lwowie wykonywała fortepianowe utwory Kozyckiego, Rewuckiego, Łysenki i Kolessy. [The day of 31 December 1931 should go down in the history of Lviv's musical life. And not even the day, but the evening when Miss Galina Lewicka-Kruszelnicka performed piano pieces by Kozytskyi, Revutsky, Lysenko and Kolessa for the first time in Lviv]¹⁴.

Lysenko's vocal pieces in Michaił Gołyński's interpretation were part of another concert, which took place in October 1937 on the Lviv radio. It may be assumed that Lewicka played the role of the accompanist. In November of that year, the same vocal pieces by Lysenko were performed at a concert in Jaworowo;

⁹ Н. Кашкадамова, О. Дітчук, *Концертні виступи Галі Левицької*, [in:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*. Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, p. 48 – N. Kaszkadamowa, O. Ditzczuk, *Koncertowe występy Galiny Lewickiej*, [in:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materials from the Regional Conference for the Teachers of Piano Faculties of Music Schools and Art Schools in memory of Galina Lewicka (Lviv 6 October 2004), Lviv 2012, p. 48.

¹⁰ Г. Курковський, *Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець*, Видавництво Музична Україна, Київ 1973, p. 146 – G. Kurkowski, *Nikolay Vitalyevich Lysenko – pianista-wykonawca*, Wydawnictwo Muzyczna Ukraina, Kiev 1973, p. 146.

¹¹ Н. Кашкадамова, *Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя*, підручник, Видавництво АСТОН, Тернопіль 2006, p. 475 – N. Kaszkadamowa, *Historia sztuki fortepianowej XIX wieku*, coursebook, Wydawnictwo Aston, Ternopil 2006, p. 475.

¹² С. Людкевич, *Святочний концерт у 25-ліття смерті М. Лисенка*, [in:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, т. 2, упор. З. Штундер, Видавництво Дивосвіт, Львів 2000, p. 571 – S. Ludkiewicz, *Świąteczny koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Łysenki*, [in:] *Badania, artykuły, recenzje, przemówienia*, vol. 2, comp. Z. Sztunder, Wydawnictwo Dyvosvit, Lviv 2000, p. 571.

¹³ Considering the fact that several gavottes are present in Lysenko's piano oeuvre, we may assume that it is the gavotte in F major, which Levitskaya discussed in her article [10, p. 51]; on the other hand, in the case of elegies, of which there are two – the Żurba elegy and elegy op. 41, № 3, – there is no accurate information as to which one was performed.

¹⁴ Л. Крушельницька, *Рубали ліс... Спогади галичанки*, Видавництво Астролябія, Львів 2018, p. 122 – L. Kruszelnicka, *Rąbali las... Wspomnienia Galicjanki*, Wydawnictwo Astrolibia, Lviv 2018, p. 122.

Lewicka's piano repertoire additionally included pieces by Levko Revutsky, Frédéric Chopin and Franz Liszt¹⁵.

At that time, Lewicka started to try her hand at music journalism. Her first article entitled *Kobieta-artysta jako matka* [*Female artist as a mother*] was published in 1937 as her response to a questionnaire initiated by the "Nowa Chata" magazine¹⁶. It concerned the issue of reconciling private, professional and social aspects of a woman's life. In addition, her novel entitled *Mykola Łysenko*¹⁷ was published in 1938 by the Shevchenko Scientific Society in Lviv (number 14 in the series "Ciekawa Książka" ["Interesting Books"]). This publication demonstrates her attempts to promote the artist's biography among young people. At the same time, Lewicka emphasized Lysenko's achievements for the benefit of Ukrainian culture and praises his patriotism. Lewicka's novel is based on Lysenko's correspondence and the memories of the composer's peers. The author writes about the development of the artist's national consciousness. As is known, its circumstances were not very favourable, which is also indicated by Lewicka's assessment. Russian and French were spoken in Lysenko's family house. The artist's mother had aristocratic manners since she was an alumna of the Smolny Institute for Noble Maidens and a good pianist¹⁸. At the age of four, Mykola spoke French and as a five-year-old he started to play the piano. As a nine-year-old, he composed his very first piece of music – a polka. Lewicka draws attention to the Cossack descent of Lysenko's family from his mother's side and the important role of his uncle Mychajło Starycki Oleksandr Zaharowycz – "a lover of the people", who was a performer of Ukrainian dumas. Andrij Romanowycz (Lysenko's father's brother) familiarized the young Mychajło and Mykola with the works of Taras Shevchenko and Ivan Kotlyarevsky. In Lysenko's patriotic education, an important role was played by the representatives of the nation – the horseman Gawryło, the servant Sozont and maids. Lewicka writes about it in her novel:

Przebywając przez dłuższy czas wśród zwykłych ludzi, Mykoła odkrył nieznanne skarby narodowego ducha. [Having spent a lot of time with ordinary people, Mykola discovered the unknown treasures of the national spirit]¹⁹.

¹⁵ Apart from the *Elegy*, the concert's programme wrongly included *Ukraiński taniec* [*Ukrainian Dance*] [4, p. 40]. Lysenko did not compose a piano piece under this title.

¹⁶ Г. Левицька, *Жінка-мистець, як мати*, [in:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*. Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, p. 53–54 – G. Lewicka, *Kobieta-artysta jako matka*, [in:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materials from the Regional Conference for the Teachers of Piano Faculties of Music Schools and Art Schools in memory of Galina Lewicka (Lviv 6 October 2004), Lviv 2012, p. 53–54.

¹⁷ О. П'ятигорська, *Микола Лисенко...* – О. Piatigorska, *Mykola Łysenko...*

¹⁸ Ibid, p. 18.

¹⁹ Ibid, p. 47.

We also find out that it was at the University of Kiev that:

Lysenko po raz pierwszy usłyszał od kolegi Polaka, jak wielkie znaczenie ma godność narodowa, która była tak niedoceniana przez ówczesnych Ukraińców. [Lysenko for the first time learned from his Polish friend about the importance of national pride, which was so underestimated by the contemporary Ukrainians]²⁰.

Under the influence of that experience, the students Mykola Lysenko and Mychajło Starycki started to record Ukrainian folk songs, and Lysenko also founded a student's choir. Music studies in Leipzig were not sufficiently described by the author. She only noted that Leipzig had the best conservatory in Europe at the time, where – as she later writes:

[...] zdolności naszego artysty rozkwitły w swojej wielkości, a jego profesorowie byli z niego bardzo zadowoleni [...]. [the abilities of our artist blossomed, and his teachers were very pleased with him]²¹.

Having returned to Kiev, Lysenko became the leading figure of Ukrainian life in the city. He ceaselessly worked on awakening the national consciousness of his brothers. As Lewicka writes, this work was difficult and dangerous²². This statement is well-justified, and it reveals the contemporary circumstances of promoting Ukrainian culture. The tsarist authorities persecuted and banned performing songs in the mother tongue. Nevertheless, Lysenko and his supporters found ways of publishing and performing their pieces. Describing the composer's works, the author focused predominantly on operas and adaptations of folk songs. As a pianist, she was mainly interested in Lysenko's piano music and his concert activity.

In the years 1874–1876, Lysenko was staying in Saint Petersburg, where he organized a choir comprised of Ukrainian students. In this way, he promoted Ukrainian songs in the city. It was in Saint Petersburg that he was also offered the position of opera conductor, which he rejected to the amazement of the artistic community. Lewicka mentioned this in the following way:

Nie mogli zrozumieć, jak można – dla jakiejś tam Ukrainy – odmawiać takich honorów. [They could not understand how one could refuse such honours for the sake of some Ukraine]²³.

Lysenko chose Kiev, where he started teaching and leading choir, with which he travelled and for which he adapted folk songs from scratch. At that time, he also created pieces for children – three operas, namely: *Koza-Dereza* (1888); *Pan Kocký* (1891); *Zima i wiosna albo Królowa śniegu* [*Winter and Spring or the Queen of Snow*] (1892) and a collection of songs entitled *Młodość* [*Youth*].

²⁰ Ibid, p. 45.

²¹ Ibid, p. 52.

²² Ibid, p. 53.

²³ О. П'ятигорська, op. cit., p. 58 – O. Piatigorska, op. cit., p. 58.

Lewicka also wrote about the 35th anniversary of Lysenko's artistic activity, which she recounted as follows:

[...] tłum ludzi na dworcu we Lwowie, lecz on zatrzymał się w Tarnopolu i dotarł do Lwowa dopiero wieczorem. "Mykołę Lysenkę nosili na rękach." [there was a crowd of people at the station in Lviv, yet he stopped in Tarnopol and did not arrive in Lviv until the evening. "They thought the world of Mykola Lysenko"]²⁴.

A festive celebration and a concert were held in the great hall of the Lviv Philharmonic. A red silken tent was prepared for the jubilarian and a silver wreath was raised. After the initial speech by Anatole Vakhnianyn, Lysenko accepted congratulations from every part of Ukraine, and even the partitioned Poland, for two hours. Everyone was standing during the composer's address. The united choirs of the eight "Bojans" performed in the concert, and then the composer himself played the piano. The programme included only his compositions. The audience applauded the performance and gave him flowers with gratitude.

Olbrzymia siła oklasków wstrząsnęła nim. Nie zdążył się uklonić, a kwiaty poleciały na scenę z każdego końca sali. W deszczu żywych kwiatów podchodziły delegacje z dużymi wieńcami laurowymi. Na estradzie złożono 42 wieńce [...]. [The tremendous force of the applause stunned him. No sooner had he bowed than flowers started falling on the stage from each end of the hall. Delegations with large laurel wreaths approached him during the rain of living flowers. 42 wreaths were laid on the stage]²⁵.

On the second day of the celebrations, the female students of the T. Shevchenko school in Lviv performed an opera entitled *Koza-Dereza*. The description of the celebration in Lviv sheds light on the way in which the people of Galicia treated their composer. It also shows Lysenko as a man who would greet not only educated people on his way to Lviv, but even the common folk²⁶.

The last part of Lewicka's book was written on the basis of the memories of Olena Pchilka. It is entitled *24 October 1912*. The eponymous date is the day of Lysenko's death, which, according to the new calendar, falls on 6 November 1912. In the last part of the novel, the author writes about, among others, the artist's funeral, which was attended by his fellow countrymen from all of Ukraine.

Bajkowy cmentarz [...] nie mógł pomieścić ludzi, którzy przyszli, aby oddać ostatni hołd Kobziarzowi. [The fable-like cemetery [...] could not fit all the people who came to pay their last respects to the Kobzar]²⁷.

The novel ends with the words of a Polish musician, Professor Aleksander Wielgorski²⁸, written on the 25th anniversary of Lysenko's death. They stress his services for the Ukrainian nation, the development of native song and independ-

²⁴ Ibid, p. 63.

²⁵ Ibid, p. 58; p. 63–65.

²⁶ On the way to Lviv, he visited Chernivtsi, Stanyslaviv and Kolomyia.

²⁷ Ibid, p. 68.

²⁸ Ibid, p. 69.

ence of Ukrainian culture. In view of the above, he was equated with the Polish composer Stanisław Moniuszko.

It would be difficult to disagree with Ksenia Kołessa that:

[...] autentyczne dialogi bohaterów, poetyckie obrazy natury, ujawnienie atmosfery, ducha tego czasu – to wszystko wskazuje na wielki artystyczny talent autorki. [the authentic dialogues of characters, poetic images of nature and the depiction of the atmosphere and the spirit of the time – all of them demonstrate the great artistic talent of the novel's author]²⁹.

Lewicka's novel contains an epigraph – a quotation from a poem by Maksym Rylsky, which could be literally translated into *To Mykola Lysenko*; the publication is supplemented with 14 illustrations. Some of them are unique. The book is written in an accessible way and is unencumbered by specialist terminology; it also contains explanations in footnotes (even of such terms as “composer”). This proves that the novel was to be widely distributed, which is of significance even in the present day. Currently, the novel is also undeniably important for educating the Ukrainian youth.

The 100th anniversary of Lysenko's birth sent shock waves through Lviv. A number of concerts, a competition for choirs and an exhibition were organized for this occasion, and articles and reviews were published. Lewicka responded to this event with an article entitled *Lysenko's "First rhapsody"*³⁰, the review *Lwów czci pamięć Wielkiego Kompozytora* [*Lviv Honours the Memory of a Great Composer*]³¹ and a review article entitled *Życie artysty i człowieka. Łysenkowska wystawa 26 IV do 15 V 1942* [*The Life of a Man and Artist. Lysenko's exhibition 26 IV to 15 V 1942*]³². All of them were published in the magazine “Nasze Dni.”

In the article entitled *Lysenko's "First rhapsody"*, the author described the long process of reaching sufficient maturity to properly understand the piece. The pianist first came across the composition in 1917, yet she did not find the key to performing it until 1940.

The next article, entitled *Lwów czci pamięć Wielkiego Kompozytora*, concerns the review of a celebration and a concert that were held for the 100th anniversary of Lysenko's birth. The event took place in May 1942 in an opera hall. The text begins with a quotation from the Moscow magazine “Nowy Czas”, in

²⁹ К. Колесса, *op. cit.*, p. 71 – К. Колесса, *op. cit.*, p. 71.

³⁰ Г. Левицька, *Перша рапсодія Лисенка*, “Наші Дні”, Львів 1942, Березень – G. Lewicka, *Pierwsza rapsodia Łysenki*, “Nasze Dni”, Lviv 1942, March.

³¹ Г. Левицька, *Львів шанує пам'ять Великого Композитора (концерт-академія до століття від дня народження)*, “Наші Дні”, Львів 1942, Травень – G. Lewicka, *Lwivczci pamięć Wielkiego Kompozytora (koncert-akademia z okazji stulecia urodzin)*, “Nasze Dni”, Lviv 1942, May.

³² Г. Левицька, *Життя мистця і людини (Лисенківська виставка 26 IV до 15 V 1942)*, “Наші Дні”, Львів 1942, Червень – G. Lewicka, *Życie artysty i człowieka (Łysenkowska wystawa 26 IV do 15 V 1942)*, “Nasze Dni”, Lviv 1942, June.

which a spiteful critic predicted that Ukraine would soon forget about Lysenko. The concert contradicted that sentiment. A fitting celebration of the 100th anniversary of the composer's birth was not thwarted by the unfavourable political climate. The first part of the event featured a speech by Wasyl Wytwycki, who stressed Lysenko's achievements as an artist and citizen as well as his services for the development of education. Lewicka was fairly meticulous and critical about the musical part of the celebration. For instance, she expressed her dissatisfaction with the fact that only the overture to the opera *Noc Bożonarodzeniowa* [*Christmas Night*], under the baton of Lew Turkiewicz, was performed during the concert instead of the entire work. According to Lewicka, the celebration deserved a presentation of the entire opera by the great composer. In accordance with Lewicka's account, Dometiusz Joha – already an outstanding performer of Lysenko's pieces – performed the little known *Rewe i stogne* and *U gaju, gaju*. His interpretation was assessed as the peak of vocal art. The reviewer preceded the description of the performance by the pianist Roman Sawicki with a deliberation on the subject of Lysenko's piano music, in which she quoted the contemporary view on this part of the composer's activity:

[...] najslabsza strona twórczości Łysenki [...] “etnografia, amatorstwo, zapożyczenia.”
[the weakest part of Lysenko's oeuvre [...] “ethnography, amateurism, borrowings”]³³.

Two parts of *Ukrainian suite* (*Prelude, Scherzo*), *Barkarola* and *Second rhapsody* were presented in Sawicki's rendition; they were enthusiastically received³⁴. Discussing the performance of the singer Maria Sabat-Świerska, Lewicka made no secret of her admiration for the rendition of two songs: *Smutne przedwiośnie* to the lyrics by Lesya Ukrainka and *Wiśniowy sad* [*Cherry orchard*] to the words by Taras Shevchenko. The reviewer appreciated the role of the accompanist Wasyl Barwiński as the “co-author of these beautiful images.”³⁵ In this way, she emphasized the equality of the performers of the vocal and piano duo. She devoted much space to the cantata *Raduj się, niwo* to the words by T. Shevchenko. She also took notice of its timeless character. The review ends with a quotation of a saying of the Lysenko family, which was formulated by Waleria O'Konnor-Wilińska:

Żyć! Żyć bez względu na wszystko! Nie uznawać żadnego pojednania ze śmiercią. [Live!
Live in spite of all! Never make peace with death]³⁶.

³³ Г. Левицька, *Львів шанує пам'ять Великого Композитора*, [in:] *Піаністка та педагог Галина Левицька...*, p. 50 – G. Lewicka, *Lwivczci pamięć Wielkiego Kompozytora*, [in:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka...*, p. 50.

³⁴ *Ibid.*, p. 50.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

The concert for the 100th anniversary of the great Ukrainian composer's death was met with great enthusiasm. The reviewer expressed her belief that Lysenko would never be forgotten on account of the value of his artistic achievements³⁷.

The article entitled *Życie artysty i człowieka. Łysenkowska wystawa 26 IV–15 V 1942* was devoted to the exhibition that accompanied the event in question. It was held at the seat of the Union of Artists of Ukraine. The chairman of the Jubilee Committee, W. Barwiński, participated in its opening ceremony. The opening speech about the times in which Lysenko lived was delivered by the family friend Wiktor Andrijewski; it was warm, honest and given with the charm of the Poltavian dialect. The exhibition was opened by Lysenko's bust created by the sculptor Sergij Łytwynenko and decorated with herbs and flowers. The first part of the exhibition was devoted to the Ukrainian land and countryside. The exhibits included, among others, an autograph of the cantata *Raduj się, niwo*, dedicated to the "Lviv Bojan." Other than that, one could see different editions of vocal pieces to the words by Shevchenko: from Kiev, Lviv, Saint Petersburg, Stanyslaviv and Bulgaria. In one of the collections, a note written by a Russian censor in Kiev is noteworthy:

W tekście pieśni należy zastosować zasady pisowni rosyjskiej. [The song's lyrics ought to use the spelling rules of the Russian language]³⁸.

The collection of choral pieces entitled *Kobziarz [The Kobzar]* from 1885, edited by Ukrainian composers and published by the Lviv Seminar, occupied a special place. It contained Lysenko's folklore adaptations.

The cabinet with piano pieces – according to Lewicka's account – did not include the entire legacy of this genre, which had been unfairly underappreciated until the time of the exhibition. It is only recently that the belief that it includes real "gems" has emerged. *Scherzo heroiczne [Heroic Scherzo]*, gavotte in F major and the piece entitled *Oj, zdrada* should be mentioned here. These pieces:

[...] można śmiało nazwać pierwszymi i trwałymi przykładami ukraińskiego stylu fortepianowego [...] [may easily be called the first and permanent examples of Ukrainian piano style]³⁹.

Music scores for violin, cello and flute pieces were also exhibited. According to Lewicka, the most interesting display case was the one devoted to opera. It contained great operas in piano transcriptions: *Taras Bulba*, *Utoplena [The Drowned Maiden]*, *Noc Bożonarodzeniowa [Christmas Night]* and the subtle

³⁷ Ibid.

³⁸ Г. Левицька, *Життя мистця і людини (Лисенківська виставка 26.IV до 15.V.1942)*, [in:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*. Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів, 6 жовтня 2004), Львів 2012, p. 51 – G. Lewicka, *Życie artysty i człowieka (Łysenkowska wystawa 26 IV do 15 V 1942)*, [in:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*, p. 51.

³⁹ Ibid, p. 51.

miniatures *Nocturne* and *Zima i Wiosna* [*Winter and Spring*]. The scores hand-written by the composer were displayed in a separate case. We owe the collection of manuscripts to the metropolitan bishop A. Szeptycki, who bought a large part of Lysenko's oeuvre from the publisher Leon Idzikowski in 1937. The next room housed photographs of Lysenko's relatives and other eminent writers, scholars, artists and activists from the 19th and 20th century⁴⁰. In addition, memories, that is materials about the jubilees from previous years – 1903, 1927 and 1937, were kept in there, as well as:

szeroką i żywą korespondencję, w której poruszano nie tylko artystyczne, lecz również obywatelskie i narodowe kwestie. [an extensive and vibrant correspondence, which concerned not only artistic but also civic and national issues]⁴¹.

Furthermore, the exhibition displayed the things that are close to every Ukrainian's heart: a red kytajka from the composer's coffin, handed over to the citizens of Kiev by the Galician delegation, and the soil from his grave, which is located at the Baikove Cemetery. Moreover, one could see selected documents and obituaries. The last four display cases contained literature devoted to the jubilarian that was written in the years 1880–1942. The composer's portrait painted by Ivan Trush (1869–1941) and several beautiful photographs of Lysenko were also exhibited. At the end, the author expressed her gratitude for the professional preparation of the exhibition to the special section of the jubilee committee and, above all, to dr Wasyl Wytwycki and dr Zynowia Łys'ko.

Fascinated with Lysenko's activity and his works, Lewicka was the first promoter of his artistic legacy – as a pianist, music critic and journalist. First and foremost, she wanted to popularize the artist's biography among young people. For this purpose, she wrote the reader-friendly novel entitled *Mykola Lysenko*. She always promoted his works during her concerts. As a music journalist, she contributed to a worthy commemoration of the memory of Mykola Lysenko – the greatest Ukrainian composer.

References

Compilations

- Витвицький Василь, *Концерт у 25-ліття смерті М. Лисенка*, [in:] *Музикознавчі праці. Публіцистика*, упор. Л. Лехник, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, Львів 2003, с. 310.
 [Vitvic'kij Vasil', *Koncert u 25-littâ smerti M. Lisenka*, [in:] *Muzikoznavčî pracî. Publicistika*, упор. L. Lehnik, Інститутукраїнознавства ім. І. Крип'якевича, Л'вів 2003].

⁴⁰ Ibid, p. 52.

⁴¹ Ibid.

- [Witwicki Wasyl, *Koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Łysenki*, [in:] *Muzyczne opracowania. Publicystyka*, comp. L. Lehnik, I. Krypiakewicz Institute of Ukrainian Studies, Lviv 2003].
- Кашкадамова Наталія, *Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя*, підручник, Видавництво АСТОН, Тернопіль 2006.
- [Kaškadamova Nataliâ, *Īstoriâ fortep`annogo Mistectvahih storiččâ*, підручник, Vidavnictvo ASTON, Ternopil' 2006.
- [Kaszkadamowa Natalia, *Historia sztuki fortepianowej XIX wieku*, podręcznik, Wydawnictwo Aston, Ternopil 2006].
- Колесса Ксенія, *Післямова*, [in:] О. П'ятигорська, *Микола Лисенко* (Перевидано згідно видання НТШ у Львові 1938 р.), Видавництво Стрім, Львів 1997, с. 71.
- [Kolesa Kseniâ, *Pislâмова*, [in:] О. P`atigors'ka, *Mikola Lisenko* (Perevidano zгідno vidannâ NTŠ u L'vovi 1938 r.), Vidavnictvo Strim, L'viv 1997].
- [Kolesa Ksenia, *Epilog*, [in:] О. Piatigorska, *Mykola Łysenko* (Przedrukowano zgodnie z wydaniem NTSZ we Lwowie w 1938 r.), Wydawnictwo Strim, Lviv 1997].
- Крушельницька Лариса, *Рубали ліс... Спогади галичанки*, Видавництво Астролябія, Львів 2018.
- [Krušel'nic'ka Larisa, *Rubali lis... Spogadi galičanki*, Vidavnictvo Astrolâbiâ, L'viv 2018].
- [Kruszelnicka Łarisa, *Rąbali las... Wspomnienia Galicjanki*, Wydawnictwo Astrolia, Lviv 2018].
- Курковський Григорій, *Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець*, Видавництво Музична Україна, Київ 1973.
- [Kurkovs'kij Grigorij, *Mikola Vitalijovič Lisenko – pianist-vikonavec'*, Vidavnictvo Muzična Ukraïna, Kiïv 1973].
- [Kurkowski Grzegorz, *Mikola Witalyewicz Łysenko – pianista-wykonawca*, Wydawnictwo Muzyczna Ukraina, Kiev 1973].
- Людкевич Станіслав, *Святочний концерт у 25-ліття смерті М. Лисенка*, [in:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, т. 2, упор. З. Штундер, Видавництво Дивосвіт, Львів 2000.
- [Lûdkevič Stanislav, *Svâtočnij koncert u 25-littâsmerti M. Lisenka*, [in:] *Doslidžennâ, statti, recenzii, vistupi*, т. 2, упор. Z. Štunder, Vidavnictvo Divosvit, L'viv 200].
- [Ludkiewicz Stanisław, *Świąteczny koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Łysenki*, [in:] *Badania, artykuły, recenzje, przemówienia*, т. 2, red. Z. Sztunder, Wydawnictwo Dyvosvit, Lviv 2000].
- П'ятигорська Оксана, *Микола Лисенко* (Перевидано згідно видання НТШ у Львові 1938 р.), *Післямова К. Колесси*, Видавництво Стрім, Львів 1997.
- [P`atigors'ka Oksana, *Mikola Lisenko* (Perevidanozгідno vidannâ NTŠ u L'vovi 1938 r.), *Pislâмова K. Kolessi*, Vidavnictvo Strim, L'viv 1997].

[Piatigorska Oksana, *Mykola Lysenko* (Reprinted in accordance with NTSZ edition in Lviv in 1938), *Epilog K. Kolessy*, Wydawnictwo Strim, Lviv 1997].

Conference materials

Дітчук Оксана, Кашкадамова Наталія, *Концертна діяльність та виконавський стиль піаністки Галини Левицької*, [in:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*, Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, с. 13.

[Ditčuk Oksana, *Kaškadamova Nataliâ, Koncertnadiâl'nist' ta vikonavs'kij stil' pïanistki Galini Levic'koï*, [in:] *Pïanistka ta pedagog Galina Levic'ka*, Materiali oblasnoï konferencïi vkladacïv fortepiannih vïddiliv muzicnih ucilïš tamistec'kih škil, prïsvâčenoï pam`âti Galini Levic'koï (L'viv 6 žovtnâ 2004), L'viv 2012, p. 13].

[Ditczuk Oksana, Kaszkadamowa Natalia, *Koncertowa działalność i styl wykonawczy pianistki Galiny Lewickiej*, [in:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materials from the Regional Conference for the Teachers of Piano Faculties of Music Schools and Art Schools in memory of Galina Lewicka (Lviv 6 October 2004), Lviv 2012, p. 13].

Кашкадамова Наталія, Дітчук Оксана, *Концертні виступи Галі Левицької*, [in:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*, Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, с. 48.

[Kaškadamova Nataliâ, Ditčuk Oksana, *Koncertni Vïstupigali Levic'koï*, [in:] *Pïanistka i pedagog Galina Levic'ka*, Materiali oblasnoï konferencïi vkladacïv fortepiannih vïddiliv muzicnih ucilïš tamistec'kih škil, prïsvâčenoï pam`âti Galini Levic'koï (L'viv 6 žovtnâ 2004), L'viv 2012, p. 48].

[Kaszkadamowa Natalia, Ditczuk Oksana, *Koncertowe występy Galiny Lewickiej*, [in:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materials from the Regional Conference for the Teachers of Piano Faculties of Music Schools and Art Schools in memory of Galina Lewicka (Lviv 6 October 2004), Lviv 2012, p. 48].

Левицька Галина, *Життя мистця і людини (Лисенківська виставка 26.IV до 15.V.1942)*, [in:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*, Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, с. 51.

[Levic'ka Galina, *Žittâ mistcâ i lûdini (Lisenkivs'ka vistavka 26.IV do 15.V.1942)*, [in:] *Pïanistka ta pedagog Galina Levic'ka*, Materiali oblasnoï konferencïi

- vikladačiv fortepiannih viddiliv muzičnih učiliš tamistec'kih škil, prisivāčenoī pam`āti Galini Levic'koī (L'viv 6 žovtnâ 2004), L'viv 2012, p. 51].
- [Lewicka Galina, *Życie artysty i człowieka (Łysenkowska wystawa 26 IV do 15 V 1942)*, [in:] *Pianistka ta pedagog Galina Lewicka*. Materials from the Regional Conference for the Teachers of Piano Faculties of Music Schools and Art Schools in memory of Galina Lewicka (Lviv 6 October 2004). Lviv 2012, p. 51].
- Левицька Галина, *Жінка-мистець, як мати*, [in:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*, Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, с. 53–54.
- [Levic'ka Galina, *Žinka-miectec', âk mati*, [in:] *Pianistka ta pedagog Galina Levic'ka*, Materiali oblasnoī konferencii vikladačiv fortepiannih viddiliv muzičnih učiliš tamistec'kih škil, prisivāčenoī pam`āti Galini Levic'koī (L'viv 6 žovtnâ 2004), L'viv 2012, p. 53–54].
- [Lewicka Galina, *Kobieta-artysta jako matka*, [in:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materials from the Regional Conference for the Teachers of Piano Faculties of Music Schools and Art Schools in memory of Galina Lewicka (Lviv 6 października 2004), Lviv 2012, p. 53–54].
- Левицька Галина, *Львів шанує пам'ять Великого Композитора*, [in:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*, Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, с. 50.
- [Levic'ka Galina, *L'viv šanuē pam`at' Velikogo Kompozitora*, [in:] *Pianistka ta pedagog Galina Levic'ka*, Materiali oblasnoī konferencii vikladačiv fortepiannih viddiliv muzičnih učiliš tamistec'kih škil, prisivāčenoī pam`āti Galini Levic'koī (L'viv 6 žovtnâ 2004), L'viv 2012, p. 50].
- [Lewicka Galina, *Lviv czci pamięć Wielkiego Kompozytora*, [in:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materials from the Regional Conference for the Teachers of Piano Faculties of Music Schools and Art Schools in memory of Galina Lewicka (Lviv 6 października 2004), Lviv 2012, p. 50].
- Левицька Галина, *Перша рапсодія Лисенка*, [in:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*. Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, с. 47–48.
- [Levic'kan Galina, *Perša rapsodiâ Lisenka*, [in:] *Pianistka ta pedagog Galina Levic'ka*, Materiali oblasnoī konferencii vikladačiv fortepiannih viddiliv muzičnih učiliš tamistec'kih škil, prisivāčenoī pam`āti Galini Levic'koī (L'viv 6 žovtnâ 2004), L'viv 2012, p. 47–48].

[Lewicka Galina, “Pierwsza rapsodia” *Lysenki*, [in:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materials from the Regional Conference for the Teachers of Piano Faculties of Music Schools and Art Schools in memory of Galina Lewicka (Lviv 6 October 2004), Lviv 2012, p. 47–48].

Magazines

Левицька Галина, *Перша рарсодія Лисенка*, “Наші Дні”, Львів 1942, Березень.

[Levič'ka Galina, *Perša rapsodiâ Lisenka*, “Naši Dni”, L'viv 1942, Berezen'].]

[Lewicka Galina, “Pierwsza rapsodia” *Lysenki*, “Nasze Dni”, Lviv 1942, March].

Левицька Галина, *Львів шанує пам'ять Великого Композитора (концерт-академія до століття від дня народження)*, “Наші Дні”, Львів 1942, Травень.

[Levič'ka Galina, *L'viv šanuê pam`ât' Velikogokompozitora (koncert-akademîâ do stolittâ vid dnâ narodžennâ)*, “Naši Dni”, L'viv 1942, Traven'].]

[Lewicka Galina, *Lviv czci pamięć Wielkiego Kompozytora (koncert-akademia z okazji stulecia urodzin)*, “Nasze Dni”, Lviv 1942, May].

Левицька Галина, *Життя мистця і людини (Лисенківська виставка 26.IV до 15.V.1942)*, “Наші Дні”, Львів 1942, Червень.

[Levič'ka Galina, *Žittâ mistcâ i lûdini (Lisenkivs'ka vistavka 26 IV do 15 V 1942)*, “Naši Dni”, L'viv 1942, Červen'].]

[Lewicka Galina, *Życie artysty i człowieka (Lysenkowska wystawa 26 IV do 15 V 1942)*, “Nasze Dni”, Lviv 1942, June].

Нижанківський Нестор, *З концертної сали. Концерт в 25-ліття смерті М. Лисенка*, “Українські вісти” 1937, ч. 289 (627), с. 4.

[Nižankivs'kij Nestor, *Z koncertovoi sali. Koncert v 25-littâ smerti M. Lisenka*, “Ukraïns'ki visti” 1937, č. 289 (627), p. 4].

[Nyžankiwski Nestor, *Z koncertowej sali. Koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Lysenki*, “Wiadomości Ukraïnskie” 1937, part 289 (627), p. 4].

Савицький Роман, *Святочний концерт у 25-ліття смерті М. Лисенка у Львові*, “Українська музика” 1937, ч. 1, с. 11.

[Savic'kij Roman, *Svâtočnij koncert u 25-littâ smerti M. Lisenka u L'vovi*, “Ukraïns'ka muzika” 1937, č. 1, p. 11].

[Sawicki Roman, *Świąteczny koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Lysenki we Lwowie*, “Muzyka Ukraïńska” 1937, part 1, p. 11].

Internet sources

http://www.pmv.org.pl/index.php?s=lista_kompozytorow&id=18 [access: 11.06.2018].

Ольга КУЗНЕЦОВА [Olha KUZNETSOVA]

Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu (Ukraina)

Twórczość Mykoły Łysenki w dorobku wykonawczym i publicystycznym Galiny Lewickiej

Streszczenie

W artykule przeprowadzono analizę osiągnięć z zakresu wykonawstwa fortepianowego i działalności publicystycznej Galiny Lewickiej (1901–1949), która propagowała dorobek artystyczny Mykoły Łysenki (1842–1912) – ukraińskiego kompozytora, pedagoga, pianisty, dyrygenta i folklorysty. G. Lewicka – jako jedna z najwybitniejszych pianistek galicyjskich – w latach 1930–1940 brała udział w koncertach ku czci M. Łysenki, na których wykonywała jego *Pierwszą rapsodię* – utwór niezwykle trudny, stworzony w oparciu o stylizację ludowych dum. W 1937 roku jej interpretacja tego dzieła we Lwowie zdobyła entuzjastyczną ocenę kilku krytyków. Doświadczenie, które było jej udziałem w związku z wykonaniem utworu, opisała w artykule „*Pierwsza rapsodia*” Łysenki. G. Lewicka wykonywała też inne utwory kompozytora, między innymi wokalno-instrumentalne, wspólnie ze znanym wokalistą Mychajłem Gołyńskim. Pianistka jest również autorką książki popularnonaukowej dla młodzieży pt. *Mykola Łysenko*, którą opublikowała pod pseudonimem Oksana Piatygorskaya⁴². Napisała ponadto artykuł o wystawie jubileuszowej z okazji 100. rocznicy urodzin M. Łysenki, obchodzonej we Lwowie w roku 1942, oraz recenzję koncertu, który odbył się w teatrze operowym z tejże okazji. Działalność propagatorska Lewickiej jest wyrazem szczerego szacunku dla Mykoły Łysenki – założyciela ukraińskiej szkoły kompozytorskiej oraz aktywnego działacza i patrioty. Osiągnięciami wykonawczymi pianistki interesowali się liczni autorzy: Oleg Krysztański, Tetiana Worobkewycz, Natalia Kaszkadamowa, Oksana Ditzczuk i inni. Nie zwrócono jednakże uwagi na jej dorobek z zakresu popularyzowania działalności i twórczości M. Łysenki⁴³. Stąd wypływa potrzeba kompleksowego pogłębienia tego zagadnienia. Celem niniejszego artykułu jest zatem wykazanie osiągnięć G. Lewickiej w zakresie wykonawstwa utworów fortepianowych M. Łysenki oraz określenie jej udziału w pogłębieniu galicyjskiej wiedzy na temat kompozytora.

Słowa kluczowe: Mykoła Łysenko, Galina Lewicka, *Pierwsza rapsodia*, muzyka ukraińska przełomu XIX/XX wieku, życie koncertowe na Ukrainie.

⁴² К. Колесса, *Післямова*, [w:] О. П'ятигорська, *Микола Лисенко* (Перевидано згідно видання НТШ у Львові 1938 р.), Видавництво Стрім, Львів 1997 – К. Колесса, *Епілог*, [w:] О. Пiatygorska, *Mykola Łysenko* (Przedrukowano zgodnie z wydaniem NTSZ we Lwowie w 1938 r.), Wydawnictwo Strim, Lwów 1997.

⁴³ Wyjątkiem jest Ksenia Kolessa, która jest autorką epilogu w książce: О. Piatygorska, *Mykola Łysenko*, przedrukowanej w 1997 roku (О. Piatygorska to pseudonim G. Lewickiej).

Noty o Autorach

prof. dr hab. Magdalena DZIADEK
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
Wydział Historyczny Instytut Muzykologii
e-mail: magdalena.dziadek@uj.edu.pl
ORCID 0000-0002-1409-7902

mgr Joanna KOŁODZIEJSKA
Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu
Kompozycji Dyrygentury Teorii Muzyki i Muzykoterapii
Katedra Teorii Muzyki i Historii Śląskiej Kultury Muzycznej
e-mail: joanna.kolodziejska@amkl.edu.pl
ORCID 0000-0001-7043-4945

dr hab. Maciej KOŁODZIEJSKI
Karkonoska Państwowa Szkoła Wyższa w Jeleniej Górze
Wydział Nauk Humanistycznych i Społecznych
Katedra Nauk Społecznych
e-mail: maciej.kolodziejski@kpswjg.pl
ORCID 0000-0001-7904-7474

магістр Ольга КУЗНЕЦОВА, аспірант
Дрогобицького державного педагогічного університету
ім. Івана Франка (Україна)
Навчально-науковий інститут музичного мистецтва
e-mail: olgaosadcha5@ukr.net
ORCID 0000-0003-2494-2767

[mgr Olha KUZNETSOVA, doktorantka
Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny w Drohobyczu
im. Ivana Franko (Ukraina)
Edukacyjny i Naukowy Instytut Sztuk Muzycznych
e-mail: olgaosadcha5@ukr.net
ORCID 0000-0003-2494-2767]

dr Daniel LIS

Akademia Muzyczna im Karola Szymanowskiego w Katowicach

Wydział Instrumentalny Katedra Akordeonu

e-mail: lisdaniel@wp.pl

ORCID 0000-0001-7193-2209

dr hab. Marcin Tadeusz ŁUKASZEWSKI

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie

Wydział Dyrygentury Chóralnej Edukacji Muzycznej Muzyki Kościelnej

Rytmiki i Tańca

Katedra Edukacji Muzycznej

e-mail: marcintadeusz@gmail.com

ORCID 0000-0003-1308-5923

dr hab. Maryla RENAT

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy

im. Jana Długosza w Częstochowie

Wydział Sztuki Katedra Muzyki

e-mail: m.renat@ujd.edu.pl

ORCID 0000-0002-8602-6484

prof. dr hab. Elżbieta ROŚIŃSKA

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

Wydział Instrumentalny

Katedra Organów, Klawesynu, Akordeonu, Gitary i Harfy

e-mail: e.rosinska@amuz.gda.pl

ORCID 0000-0002-8440-7099

Michał SOŁTYSIK, student

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Wydział Nauk Humanistycznych

Instytut Nauk o Kulturze i Religii

e-mail: msoltysik1@gmail.com

ORCID 0000-0002-9268-3245

dr hab. Beata URBANOWICZ

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy

im. Jana Długosza w Częstochowie

Wydział Humanistyczny Instytut Historii

e-mail: b.urbanowicz@ujd.edu.pl

ORCID 0000-0002-8534-2864

prof. dr hab. Anna WYPYCH-GAWROŃSKA
Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy
im. Jana Długosza w Częstochowie
Wydział Humanistyczny Instytut Literaturoznawstwa
e-mail: a.wypych-gawronska@ujd.edu.pl
ORCID 0000-0003-0956-1624

dr Agnieszka ZWIERZYCKA
Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu
Wydział Edukacji Muzycznej Chóralistyki i Muzyki Kościelnej
Katedra Teorii Muzyki i Historii Śląskiej Kultury Muzycznej
Katedra Muzyki Kościelnej
e-mail: agnieszka.zwierzycka@amkl.edu.pl
ORCID 0000-0003-2247-439X