

FORUM MUZYKOLOGICZNE
2006 - 2007

PROFESOROWI
JÓZEFOWI M. CHOMIŃSKIEMU
W STULECIE URODZIN
- IN MEMORIAM

* * *

GATUNEK MUZYCZNY
TEORIE, ZASTOSOWANIA,
PRZEMIANY

Warszawa
Sekcja Muzykologów
Związku Kompozytorów Polskich

Sekcja Muzykologów
Związku Kompozytorów Polskich

Warszawa 00 272, Rynek Starego Miasta 27
Tel/fax [22] 831 17 41, www.zkp.org.pl

Wydaje Zarząd Sekcji Muzykologów ZKP

J. KATARZYNA DADAK-KOZICKA - przewodnicząca
PAWEŁ GANCARCZYK - sekretarz
MAŁGORZATA JANICKA-SŁYSZ - członek Zarządu
AGNIESZKA LESZCZYŃSKA - zastępca sekretarza
BEATA BOLESŁAWSKA - skarbnik
RYSZARD WIECZOREK - członek Zarządu
ELŻBIETA WOJNOWSKA - wiceprzewodnicząca

Materiały z panelu

W SETNĄ ROCZNICĘ URODZIN PROFESORA JÓZEFA M. CHOMINSKIEGO
GDAŃSK - AKADEMIA MUZYCZNA, 23 KWIETNIA 2004

oraz

XXXV KONFERENCJI MUZYKOLOGICZNEJ ZKP
„GATUNEK MUZYCZNY: TEORIE, ZASTOSOWANIA, PRZEMIANY”
Instytut Muzykologii UW, Warszawa, 28-29 kwietnia 2005

@ Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich 2007

ISBN 83-903753-9-7

SPIS TREŚCI

OD REDAKCJI 5

I - PANEL „W STULECIE URODZIN PROFESORA JÓZEFA M. CHOMIŃSKIEGO” 7

IRENA PONIATOWSKA *Otwarcie panelu* 9

IRENA PONIATOWSKA *Kilka refleksji o „Formach muzycznych”* 12

MICHAŁ BRISTIGER *** 16

ANNA CZEKANOWSKA *Wspomnienie o Profesorze Chomińskim* 19

ZOFIA CHECHLIŃSKA *Badania chopinowskie Profesora Chomińskiego* 22

MARIUSZ WRONA *Sonorystyka Józefa Michała Chomińskiego w świetle historii i metodologii badań nad brzmieniem* 24

II - „GATUNEK MUZYCZNY: TEORIE, ZASTOSOWANIA, PRZEMIANY” 33

JADWIGA ROMANA BOBROWSKA *Piosenka ludowa w twórczości Wacława Potockiego* 35

RYSZARD HANDKE *O gatunku w literaturze* 47

ELŻBIETA JASIŃSKA-JĘDRosz *Stanisław Golachowski twórca i badacz archiwum Karola Szymanowskiego* 50

VIOLETTA KOSTKA *Styl muzyczny opery „Comedy of the Dumb Wife” Tadeusza Kasserna (1953)* 56

EWA KOWALSKA-ZAJĄC *Obecność tradycji gatunkowej w polskiej twórczości awangardowej lat 60-tych* 62

BOGUMIŁA MIKA *Cytat w gatunku symfonii XIX i XX wieku* 68

Anna Nowak *Normatywna siła poetyki gatunku a indywidualność artystycznej koncepcji dzieła w „Concerto alla cadenza” Kazimierza Serockiego* 80

MARYLA RENAT *Romans skrzypcowy w muzyce polskiej przełomu XIX i XX wieku jako przykład gatunku liryki instrumentalnej (problem formy ekspresji)* 84

JACEK SZERSZENOWICZ *Unizmem podszyta...* 97

JOLANTA SZULAKOWSKA-KULAWIK *Gatunek symfonii koncertującej – constans
Szymanowskiego i reinterpretacje* 112

III - FORUM KOŁA MŁODYCH

PRZY ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH 123

ALEKSANDRA BARTOS-CHMIELEWSKA *Nastroje – charaktery – wrażenia.*

Treści pozamuzyczne w utworach instrumentalnych Witolda Lutosławskiego 125

ŁUKASZ DOBROWOLSKI *Koncerty gitarowe Joaquina Rodrigo* 132

AGNIESZKA GRZESIK *Wielokulturowość w muzyce ludowej polskiego Spiszu* 138

MICHAŁ KLUBIŃSKI *Muzyka mową milczenia? Celanowskie Argumentum e silentio
w III Kwartecie smyczkowym „Notturmo” Luciana Berio* 143

URSZULA MIESZKIEŁŁO *Gatunki taneczne w muzyce filmowej Wojciecha Kilara* 147

TOMASZ WASEK *Muzyka narodowa według Karola Szymanowskiego
i jego kontynuatorów* 151

IV - RECENZJE KSIĄŻEK 155

RENATA SOSIŃSKA: ALINA MĄDRY *Carl Philipp Emanuel Bach. Estetyka - Stylistyka –
Dzieło* 155

AGNIESZKA GRZESIK: GRAŻYNA DĄBROWSKA *Taniec w polskiej tradycji. Leksykon* 158

Od Redakcji

Na niniejszy tom, upamiętniający stulecie urodzin Profesora Józefa M. Chomińskiego, jednego z twórców powojennej muzykologii polskiej, składają się cztery bloki tekstów. Pierwszym jest panel poświęcony Profesorowi Chomińskiemu, zorganizowany przez Jego uczennicę i następczynię w Instytucie Muzykologii UW Profesor Irenę Poniatowską w ramach XXXIV Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej, która odbyła się w Gdańsku w Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w 2005 roku zapowiadając niejako jubileusz. Wspominali Go i wypowiadali się o pracach Profesora – często w bardzo osobistym tonie - Jego uczniowie i koledzy: Irena Poniatowska, Anna Czekanowska, Zofia Chechlińska, Michał Bristiger oraz najmłodszy w grupie, jedyny, który Go osobiście nie znał – Mariusz Wrona. To dobrze, że myśl Profesora Chomińskiego inspiruje młodych i jest żywa.

Drugi blok stanowią referaty z XXXV konferencji Sekcji Muzykologów ZKP, która odbyła się w Warszawie w Instytucie Muzykologii UW w dniach 28-29 kwietnia 2006 roku i poświęcona była gatunkowi muzycznemu, jego teoriom, zastosowaniom i przemianom. Bogaty plon tej konferencji publikujemy niemal bez ingerencji redakcyjnych, w kolejności alfabetycznej. Tu musimy dodać ze smutkiem, że Jadwigi Bobrowskiej, Autorki pierwszego tekstu, już wśród nas nie ma. Profesor Bobrowska (ur. 1948) zmarła bowiem w Święto Niepodległości 11 listopada 2006 roku. Była niezawodną Autorką referatów przesyłanych regularnie na konferencje muzykologiczne ZKP, choć nie mogła w nich osobiście uczestniczyć: mężnie walcząc z cukrzycą straciła wzrok niedługo po obronie doktoratu w 1975 roku. Nie przeszkodziło jej to nadal intensywnie pracować; piękne kolokwium habilitacyjne w Instytucie Sztuki PAN w 1990 roku i praca *Ludowa kultura muzyczna XVII-wiecznej Polski w świetle twórczości Wacława Potockiego* (Wrocław 1989) zainicjowały nowy nurt w etnomuzykologii: badań literatury staropolskiej jako ważnego źródła wiedzy o tradycyjnej kulturze muzycznej. Z satysfakcją śledziliśmy podczas kolejnych konferencji jak rodzi się ta subdyscyplina etnomuzykologii przesuwając początki folklorystyki o kilka stuleci w głąb dziejów.

Na blok trzeci składają się teksty wystąpień sześciu członków Koła Młodych przy ZKP, które wypełniły jedną z sesji XXXV Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej ZKP nazwaną Forum Koła Młodych Muzykologów. Dobrze jest co jakiś czas posłuchać wypowiedzi młodych muzykologów, dowiedzieć się, jak myślą, co badają, ocenić ich prace czy podjąć z nimi dyskusję - wszak wielu z nich to nasi przyszli koledzy i kontynuatorzy. Wypada tu podziękować Koledze Tomkowi Nowakowi, kierującemu Zespołem „Gamelan Jawajski” działającym przy Instytucie Muzykologii UW, za piękny koncert 28 kwietnia 2006 roku, uświetniający naszą konferencję.

Ostatni, najskromniejszy blok stanowią dwie recenzje: jedna dotyczy pracy Aliny Mądry wyróżnionej w Konkursie ZKP im. Ks. Prof. H. Feichta, druga prezentuje oczekiwany leksykon *Taniec w polskiej tradycji* opracowany przez Grażynę Dąbrowską - czołową polską znawczynię choreologii ludowej. Liczymy, że blok recenzji z czasem się rozrośnie – gorąco zachęcamy do nadsyłania recenzji oraz informacji o wydawanych książkach!

J.K. D-K

PANEL
PROFESOROWI
JÓZEFOWI M. CHOMIŃSKIEMU
(1906 - 1994)
W STULECIE URODZIN
IN MEMORIAM

XXXIV OGÓLNOPOLSKA KONFERENCJA MUZYKOLOGICZNA
"STYLE MUZYCZNE W KONTEKŚCIE HISTORYCZNO-KULTUROWYM"
21-23 kwietnia 2005, Gdańsk, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki

OTWARCIE PANELU

Irena Poniatowska

Trudno jest mi znaleźć nowe słowa na określenie miejsca i roli, jaką Profesor Chomiński odegrał w polskiej muzykologii i w środowisku Instytutu Muzykologii UW. Już bowiem kilkakrotnie wypowiadałam się na temat pedagogiki i prac Profesora, zarówno w Księdze Jemu poświęconej, jak i m.in. w publikacji na pięćdziesięciolecie Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego (I). Pozostaje dla mnie zawsze mistrzem, niezwykle skromnym, zapalającym się do nowych pomysłów badawczych czy interpretacyjnych, traktującym nie tylko ludzi nauki, ale także zainteresowanych tematyką studentów jako równorzędnych partnerów w dyskusji naukowej. Był człowiekiem łagodnym, nie unosił się nigdy, nie używał ostrych słów. Z życzliwością traktował studentów, a z największą łagodnością odnosił się do starszej Pani, której udało się otrzymać indeks, ale która nie mogła sprostać wymaganiom uniwersyteckim. Jej „zaangażowanie” wprawiało w zakłopotanie zarówno pracowników Instytutu jak i studentów, ale Profesor wybaczał jej wiele, bo - jak mówił - studia pozwalały jej żyć.

Profesor miał ogromną wiedzę historyczną. Znał technikę kompozytorską począwszy od średniowiecza, od organum, do współczesności, do Xenakisa. Takiej wiedzy żaden z uczniów Profesora nie opanował, gdyż poświęcili się badaniom szczegółowym nad określoną tematyką, epoką czy metodologią badań. Pamiętajmy, że Profesor Chomiński studiował kompozycję, dyrygenturę, muzykologię, etnografię, że był m.in. korepetytorem w teatrze operowym we Lwowie, co zaowocowało znajomością partytur oper i dramatów muzycznych do Wagnera włącznie. Przychodził czasem na egzamin z gotowymi wypisanymi na karteczkach pytaniami, by być bardziej kategoriycznym i dokładniej przepytac studentów. Były wśród pytań tematy niełatwe i nie przerabiane, np. kameralistyka L. Spohra. Asystowałam przy egzaminach i starałam się ułożyć kartki tak, by najtrudniejsze zagadnienia były głębiej schowane. Najgorzej było, gdy student nie odpowiadał płynnie na dane pytanie. Wówczas czekały go coraz bardziej szczegółowe dociekania, aż do przywołania np. głosu altowego z konkretnego madrygału C. Monteverdiego, co naturalnie pogrążało zdającego egzamin. Ja sama pamiętam, że na egzaminie z historii instrumentacji wyrecytowałam wszystkie zastosowania wiolonczeli w symfoniach Beethovena, a Profesor ciągle pytał „i gdzie jeszcze wiolonczela ma wystąpienie tematyczne?”. Wówczas zdenerwowana powiedziałam, że nigdzie więcej, chyba że chodzi o wiolonczelę razem z altówką w temacie powolnej części *V Symfonii*, i to w końcu zadowoliło Profesora.

Był uniwersalnym historykiem, interesowały Go całe dzieje europejskiej muzyki i fundamentalne zagadnienia teorii muzyki w zakresie form, gatunków oraz faktury. Z wykładów rodziły się syntezy historyczne. Traktował dzieło z jednej strony w kontekście innych zjawisk muzycznych danego czasu, a z drugiej strony w perspektywie całej historii muzyki. Był wyznawcą historyzmu, ale nie „historyzmu prymarnego”, żeby odtwarzać tylko fakty, zjawiska historyczne, lecz by je zinterpretować w perspektywie genezy i oddziaływania w dalszych dziejach muzyki. Gdyby mówiło się wówczas w muzykologii o teorii intertekstualności, można by analizy Profesora tłumaczyć w jej ramach jako szeroko traktowane związki między dziełami muzycznymi, związki ujmowane diachronicznie i synchronicznie. Przywołam tu Jego rocznicowy artykuł poświęcony Beethovenowi w 1970 r. drukowany w „Muzyce” (1970/4), który stał się pretekstem do uchwycenia punktów odniesień w twór-

czości kompozytora do przeszłości i jednocześnie propozycji nowoczesnej techniki kompozytorskiej oraz potencjału wyrazowego, z którego czerpali kompozytorzy do XX wieku.

Zajęcia z Profesorem były obcowaniem z mistrzem, przed którym czuliśmy respekt, ale z którym można było dyskutować zarówno analityczne jak i metodyczne problemy; z Zofią Lissą natomiast dyskutować było mi trudno. Profesor Chomiński nie narzucał swoich koncepcji, ale zawsze znalazł jasną, prostą radę, jak rozwiązać problem. Najczęściej wiele miał do powiedzenia przed końcem seminarium, tak że czekaliśmy razem na windę i zjeżdżaliśmy z Profesorem z VIII piętra Pałacu Kultury na parter i odprowadzaliśmy do wyjścia cały czas dyskutując i czekając na nowe, rzucane nam od niechcenia idee. W mojej pracy doktorskiej zdecydowanie postulował, by kierować się chronologią, chociaż temat (*Faktura fortepianowa Beethovena*) wymagał - jak się wydawało - ujęcia problemowego. Przekonałam się jednak do koncepcji Profesora; wydzieliłam chronologiczne okresy, a każdy z nich zdominowany został przez inne problemy, tak by nie było powtórzeń. Niestety, w tym czasie Pan Profesor ciężko zachorował. Nastąpiła remisja gruźlicy, która zaatakowała różne organy. Wiele miesięcy przebywał w szpitalu przy ul. Płockiej i właśnie tam w październiku 1969 r. napisał odręczne pismo do Rady Wydziału Historycznego UW, że przyjmuje moją dysertację. Dzięki eksperymentalnym środkom, które zastosował Doc. Jan Stopczyk i które Profesor przyjmował jeszcze kilka lat (które powodowały jednak zaburzenia błędnika), mógł wrócić do dydaktyki i do pracy twórczej; kontynuował ją przez ponad 20 lat, w czasie których powstały obszerne cykle *Form muzycznych* (5 tomów, łącznie ponad 3000 stron, współautor K. Wilkowska-Chomińska), trzeci tom *Historii harmonii i kontrapunktu*, obejmujący okres od XVII w. do współczesności, także monografia o Chopinie wydana w Polsce (1978) oraz w Niemczech i inne prace.

Jako studentka z podziwem przysłuchiwałam się wykładom Profesora, który posługując się tylko zapisanym na kartce akordem, wypisywał na tablicy np. fragment partytury Wagnera i z niej wyprowadzał cały wykład na temat instrumentacji. Tłumaczył także harmonikę kompozytorów drugiej połowy XIX w. systemem H. Erpfa, co pozwalało uchwycić w sposób dość prosty, oparty na systemie relacji mediantowych i tzw. akordów prowadzących, najbardziej odległe związki funkcyjne między akordami. W okresie końcowym, zwłaszcza będąc już na emeryturze, Profesor swoje wykłady czytał. Ale były to monograficzne wykłady, które posłużyły następnie do publikacji w serii *Form muzycznych*. Profesor Lissa także w ten sposób wykladała historię estetyki muzycznej (w czasie moich studiów był to cykl trzyletni). Niestety, nie opublikowała jej; w późniejszych latach wydała tylko *Estetykę muzyki filmowej*. Wszystkie wykłady Profesora, a także seminaria, to było - jak mówi Mieczysław Tomaszewski w przedmowie do *Studiów nad twórczością Karola Szymanowskiego Chomińskiego* (1969) - „głośne myślenie analityczne” skoncentrowane na analizie muzycznej interpretowanej historycznie. Właśnie taką postawę dogłębnego drążenia materii muzycznej, dzieła muzycznego widzianego z perspektywy dziejów muzyki, zaszczerpił swym uczniom i dziwić mogą opinie - wprawdzie odosobnione - że nie uczył analizy muzycznej. Uczył właśnie analizy, ale nie w sposób belferski, szkolny, schematyczny. Krytycyzm, jaki przejawiają niektórzy przedstawiciele średniego pokolenia muzykologów w stosunku do osiągnięć naukowych Profesora Chomińskiego może być uzasadniony, jeśli się wysunie argument, że nie wziął pod uwagę wielu źródeł (do których wówczas nie miał dostępu), że dokonywał syntez, nie zawsze mając dostateczną bazę badań szczegółowych, że niekiedy niedostatecznie weryfikował informacje, koncentrując się na głównej idei swego wywodu, a nie na sprawdzaniu np. numeru Köchel Verzeichnis (którego nie zweryfikowali także redaktorzy podręczników Profesora). Był stworzony do syntez i w tym sensie był typem uczonego reprezentującego tradycję XIX oraz przełomu XIX i XX wieku. Patrząc z perspektywy stuleci, mając w tle całą dotychczasową historię muzyki, widział zupełnie inne problemy i inaczej je

interpretował, niż gdyby opisywał szczegółowo wydzielony okres lokalnej kultury muzycznej. Profesor miał dość dużą bibliotekę, obejmującą partytury i opracowania teoretyczne dotyczące muzyki dawnej. Znał wszystkie wydania tzw. *Denkmaler der Tonkunst...*, wyciągi fortepianowe i partytury oper XIX w., a muzykę wieku XX poznawał z nowych edycji PWM i zagranicznych firm wydawniczych oraz słuchając Radia, m.in. nagrań z „Warszawskiej Jesieni”. Zdziwiałoby było z jakim znanstwem relacjonował koncerty wysłuchane w Radio. Ten zakres materiałowy stanowił podstawę jego badań, jego syntez i przemyśleń. Trzeba wziąć także pod uwagę kontekst polityczno-społeczny okresu powojennego. Pan Profesor prawie nie wyjeżdżał za granicę. Rozwój nowoczesnej metodologii nauk powoli docierał do Polski. Strukturalizm, semiotyka, hermeneutyka, teoria recepcji późno znalazły zastosowanie w badaniach polskich muzykologów. Pamiętam, że na studiach w latach 60. egzamin z metodologii ograniczał się do skryptu Zofii Lissy o metodologii marksistowskiej, systematyki S. Barbaga i pobieżnej znajomości *Methode der Musikgeschichte* G. Adlera. W 1959 roku Instytut Muzykologii zorganizował sesję poświęconą Prokofiewowi, podczas której uczestnicy radzieccy przyjmowali nasze zainteresowanie rytmiką *Suity scytyjskiej* z wielką rezerwą i rozprawiali tylko o melodyce *Romeo i Julii*.

Metodologia badań humanistycznych Profesora Chomińskiego ukształtowana została w nurcie pozytywistycznym na studiach we Lwowie u profesora A. Chybińskiego. Później nastąpiła fascynacja ideami energetyzmu i psychologizmu E. Kurtha i H. Mersmanna, która odezwała się przed wojną w artykułach poświęconych K. Szymanowskiemu, w monografii *Preludia Chopina (1950) czy w analizach Sonat Chopina w „Studiach Muzykologicznych”* (t.3-4, Kraków 1954-55). Był to dla studentów i środowiska muzykologicznego strumień metodologii zachodniej. W 1956 roku pod wpływem rozwoju muzyki współczesnej i pierwszego festiwalu „Warszawska Jesień” Pan Profesor zaczął tworzyć własną koncepcję sonorystyki, która okazała się ideą pionierską, niedostrzeżoną za granicą, a potem stworzył teorię sonologii.

Do końca pracy Profesora Chomińskiego na Uniwersytecie Warszawskim byłam z nim związana jako pracownik Zakładu Powszechnej Historii Muzyki, którym kierował. Przygotowałam księgę jubileuszową na jego siedemdziesięciolecie, wydaną w 1984 r. jako *Dzieło muzyczne. Teoria, historia, interpretacja.* Zawsze czuję się wierną uczennicą Profesora Chomińskiego. W latach 1988-2003 prowadziłam Zakład stworzony przez Profesora, następnie kierowany przez docenta dra A. Chodkowskiego. W dyskusjach, w obserwacjach jego pracy, postawy dydaktycznej i badawczej ukształtowałam swoje zainteresowania naukowe. W pewnym stopniu ja także wolę pisanie syntez niż badania archiwalne, tworzenie źródłowych przyczynków, choć i tym się zajmuję. Można te preferencje uznać za spuściznę idei i postawy badawczej Profesora Chomińskiego.

LITERATURA

I. Poniatowska, *Profesor Józef M. Chomiński, uczonej i dydaktyka w: Dzieło muzyczne, teoria, historia, interpretacja* red. I. Poniatowska, Kraków 1984, s. 11-17; także : *Profesor Józef Michał Chomiński, uczonej i pedagog*, w: *50 lat Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego*, red. I. Januszkiewicz-Rębowska, Sz. Paczkowski, Warszawa 1998, s.27- 41; wersja angielska: *Professor Józef Chomiński (1906-1994)*, „Chopin Studies”5 (1995), s.7-18.

KILKA REFLEKSJI O FORMACH MUZYCZNYCH

Irena Poniatowska

Cykl *Form muzycznych* Józefa M. Chomińskiego (współautorstwo Krystyny Wilkowskiej-Chomińskiej) obejmuje 5 tomów: tom 3.- *Pieśń* (1974); tom 4. - *Opera i dramat* (1976), tom 5. - *Wielkie formy wokalne* (1984) oraz tom 1. *Małe formy instrumentalne* (1983) i tom 2. - *Wielkie formy instrumentalne* (1987)- te ostatnie stanowią nowe ujęcie wydanych przez J. Chomińskiego w latach 1950. dwóch tomów form instrumentalnych. Tom 1. nowego cyklu zawiera także teorię formy, podstawy sonologii muzycznej oraz „Urządzenia elektroakustyczne i elektroniczne” opracowane przez Pawła K. Chomińskiego. Dwóch ostatnich tomów nie będę szczegółowo omawiać (o sonologii *vide* tekst Mariusza Wrony).

Całość cyklu nie ma precedensu w odnośnej literaturze światowej. Nikt nie pokusił się o zarysowanie etapów rozwoju wszystkich form i gatunków muzycznych oraz przedstawienie podstaw teoretycznych formy, łącznie z muzyką awangardową po II wojnie światowej. Profesora Chomińskiego upoważniła do tego zadania znajomość muzyki europejskiej wszystkich epok, kilkadziesiąt lat zgłębiania materii muzycznej i pasja analityczna. Należy podkreślić, że nie jest to historia form *sensu stricto*, dokumentowana kolejnymi dziełami we wszystkich ośrodkach. Jest to próba uchwycenia charakterystycznych cech formy w poszczególnych okresach. Nie chodzi o ewolucjonistyczną koncepcję rozwoju formy, lecz o jej mutację w kontekście uwarunkowań stylistycznych i kulturowych.

Druga kwestia to krzyżowanie się pojęcia formy z gatunkiem. Nie zawsze gatunek jest pojęciem szerszym niż forma. Niekiedy forma obejmuje wiele gatunków. Forma jest ukształtowaniem autonomicznie muzycznych elementów w całość, a jeśli myślimy o gatunku, to wchodzi w grę czynniki zewnętrzne, jak obsada, tekst, funkcja, konteksty społeczne. Tak rozważa kwestie form, gatunków, architektoniki, konstrukcji F. Blume (1) i podobnie traktuje je J. Chomiński. Forma sonatowa występuje w wielu gatunkach: symfonii, sonacie, kwartecie i in. Sonata jest formą, ale sonata skrzypcowa, fortepianowa jest gatunkiem. Kantata jest formą, ale kantata biblijna, chorałowa, pieśniowa (odowa), pieśniowa z przypowieścią i tzw. madrygałowa, są to gatunki kantat. Jednocześnie gatunek pieśni, nie mówiąc już o operze, ma nie tylko wiele podgatunków, ale wykazuje też wielką różnorodność form. Blume pisze o występowaniu w okresie klasycznym tzw. form gatunkowych, np. symfonia jest określoną formą i gatunkiem. Ale w okresie romantyzmu rozmią się gatunek z formą. Ballada jest gatunkiem, ale jej forma jest nieokreślona, może zbliżać się do formy sonatowej, może być nawet formą wariacyjną. Podobnie preludium; np. u Chopina nie ma jednolitej formy (co zauważał Schumann), bo każde jest innym ukształtowaniem aforystycznym. Zagadnienia architektoniki, konstrukcji, struktury, techniki krzyżują się z formą i gatunkiem; każdorazowo należy dokonać eksplikacji, co pod tymi terminami rozumiemy

Pierwszy tom *Pieśń* był ewenementem w polskiej literaturze muzykologicznej, jako panorama rozwoju gatunku od liryki średniowiecznej do pieśni sonorystycznie modulowanej, z pełną systematyką rodzajów i typów konstrukcyjnych pieśni, np. w pieśni romantycznej. Autorzy wyłożyli zasady *Affektenlehre*, wszystkie typy figur retorycznych, dając tym teoretyczny podkład dla kolejnych tomów poświęconych muzyce wokalnie-instrumentalnej. W tomie *Pieśń* uwzględnili zarówno wersyfikację tekstu, wpływ owych konwencjonalnych figur w okresie baroku oraz technik muzyki współczesnej na kształtowanie pieśni. W solo-

wej twórczości pieśniowej XIX w. zajęli się nie tyle gatunkami, rodzajami pieśni, ale przede wszystkim strukturą, architekturą, typami pieśni refrenowej, zwrotkowej wariacyjnej, przekomponowanej. Ta systematyka jest klarowna i potrzebna w podręczniku uniwersyteckim, jakim są *Formy Chomińskich*, które niegdyś studenci znali. Szerokość spojrzenia Profesora Chomińskiego oraz znajomość warsztatu kompozytorskiego wszystkich epok zdumiewała i zdumiewa do dziś. Jaki był wkład K. Wilkowskiej-Chomińskiej do cyklu *Form muzycznych* dokładnie nie potrafimy określić, ale ich koncepcja jest dziełem Profesora. Znaliśmy ją z wykładów i dyskusji.

Następny tom *Opera i dramat* pojawił się w dwa lata po *Pieśni*, ale ukończony był już w latach 60. Gatunki operowe są niezwykle trudne do analizy i do ujęcia jako spójne całości, gdyż łączą wiele gatunków i wiele sztuk. Nawet jeśli się wydzieli warstwę muzyczną, nie można abstrahować przynajmniej od wątków dramatycznych, teatralnych. Skupimy się zatem na jednym aspekcie, mianowicie na periodyzacji opery, którą Profesor Chomiński i K. Wilkowska-Chomińska prowadzą zgodnie z historią dramatu: późnorennesansowy dramat 1600-1640, barokowa opera od czasu powstania operowego teatru publicznego do 1760, następnie tendencje klasycystyczne, romantyczne i od 2. połowy XIX w. realizm z symbolizmem, a następnie neoklasycyzm z ekspresjonizmem. Szczególnie w odniesieniu do XX wieku autorzy proponują przejrzyste ujęcie opery i dramatu muzycznego. W. Brockway i H. Weinstock w *The World of Opera* (2) nie podejmują systematyki opery 1. połowy XX wieku, a w *The New Oxford History of Music* również nie ma wyodrębnionych kierunków rozwoju opery i dramatu w ubiegłym stuleciu. Kompozytorzy są przedstawiani w sposób encyklopedyczny. Jedynie dramat symboliczny ma swój podrozdział 1890-1918 jako „akt kontemplacji, magiczna ewokacja metafizycznej rzeczywistości poza oglądem rzeczywistości” (*Pelleas i Melisanda Debussy'ego*, *Zamek Sinobrodęgo* Bartoka, *Erwartung* i *Glückliche Hand* Schönberga) (3). Chomińscy zarysowują na wstępie sytuację artystyczną teatru operowego i biorąc pod uwagę prądy ideowo-artystyczne w XX wieku wydzielać w muzyce dramatycznej następujące kierunki: realizm, symbolizm, ekspresjonizm, neoklasycyzm i surrealizm. Podkreślają jednak, że owe kierunki nie mają jednoznacznych odpowiedników w środkach muzycznych. Historyzm w sztuce uzmysłowił możliwość korzystania z całego dorobku muzyki w celu osiągnięcia nowej syntezy muzycznej. Abstrahując od dyskusji na temat realizmu w muzyce należy stwierdzić, że autorzy *Opery i dramatu* mówią o realizmie jedynie w odniesieniu do tekstu i do gry scenicznej. W XIX-wiecznej operze widzą wątki realistyczne w *Traviacie* według Dumasa, *Carmen* według Meriméego, następnie w operze werystycznej. Przy tym zaznaczają, że w librettach operowych traktowanie problematyki społecznej było bardzo powierzchowne. W silniejszym stopniu widać oddziaływanie różnych odmian realizmu w operze XX wieku, a więc znacznie później niż w literaturze. Można dodać, że o ile w pieśni XIX w. obserwujemy zgodność z rozwojem poezji, ponieważ pieśni pisano do tekstów współczesnych poetów, o tyle w operze i w muzyce programowej znalazła oddźwięk cała literatura od starożytności, przez Petrarę, Dantego, Szekspira, Goethego aż do symbolistów. Nieco inaczej ujmuje realizm w operze C. Dahlhaus (4), widząc go nie tylko w charakterze tematyki, ale także w środkach muzycznych, w poszukiwaniu tego co charakterystyczne, zobiektywizowane i przeciwstawne romantyzmowi, w opozycji do tradycji i konwencji. W prozie muzycznej, w nawiązaniu do intonacji języka mówionego Dahlhaus dopatruje się związków muzyki z rzeczywistością. Dahlhaus nie traktuje realizmu jako stylu, lecz jako syndrom objawów, które mogą się przejawiać w różnych dziełach.

Chomińscy wyodrębniają w operze i dramacie kilka rodzajów realizmu - weryzm, realizm psychologiczny (*Salome* i *Elektra* R. Straussa), obyczajowo-społeczny (*Jenufa* Janacka, *La vida breve* M. de Falli, *Porgy and Bess* Gershwina, *Peter Grimes* Brittena). Z kolei tendencje neoklasycystyczne egzemplifikowane są dramata muzycznymi Hindemitha, Strawińskiego,

Honeggera. Symbolizm zapoczątkowany przez Debussy'ego rozwijają w symbolicznej fantastyce - Ravel i Rimski-Korsakow. Dramat ekspresjonistyczny czy swoisty naturalizm realizują Schönberg i Hindemith w jednoaktowych dramatach oraz w *Wozzecku* i *Lulu* (z elementami surrealizmu). Istnieje pewna zgodność planu ekspresji w dramacie i muzyce. Na przykład w dramacie psychologicznym dążenie do koncentracji formy znajduje kulminację w dziełach ekspresjonistycznych. Klasycystyczne tendencje u Hindemitha podkreślane są nawrotem do tzw. numerów operowych i do polifonii (*Cardillac*), neoimpresjonistyczną fantastykę wzmagają kolorystyczne, orientalne efekty muzyczne (*Złoty kogucik* M. Rimskiego-Korsakowa), a ekspresjonistyczny wyraz wzmagają nerwowe dialogi, Sprechgesang, rozbudowa skali dynamicznej. Muzyka jest jednak w wielu przypadkach niezależna od założeń dramaturgicznych. Hindemith np. w ekspresjonistycznej *Sancta Susanna* skłania się do środków baroku stosując *concerto grosso*, w dramatach Berga przewijają się elementy tradycyjnych form XIX-wiecznych i motywów przewodnich. Poulenc tworzy operę buffo, ale do tekstu surrealistycznego *Les mamelles de Tiresias* G. Apollinaire'a. Chomińscy uważają, że o ekspresjonistycznych czy surrealistycznych środkach w muzyce nie można mówić. Ekspresyjność jest immanentną cechą muzyki w ogóle, muzyka jest pozarealistyczna. Jeśli jest realistyczna to jedynie jako ilustracja zjawisk realnych - śpiewu ptaków, odgłosów burzy itp. Ale styl ekspresjonistyczny można zdefiniować jako fazę zaostrenia środków, intensyfikowania przebiegu, potęgowania siły wyrazu (duże odległości, ostre dysonanse, przeciwstawienia dynamiczne, ekspansywne zagarnięcie przestrzeni dźwiękowej, redukcja jako koncentracja na określonych środkach, nawet deformacja). Tak więc ujęcie całej historii opery w okresy determinowane historią dramatu jest propozycją godną odnotowania w literaturze, nie tylko polskiej. Na to ujęcie nakładają się czysto muzyczne systematyki. Na przykład muzykę dramatyczną w XIX wieku dzielą Chomińscy dychotomicznie na operę i dramat, abstrahując od ośrodków i typów opery (wielka opera historyczna, narodowa opera niemiecka, opera liryczna itd.), a skupiając się tylko na operze numerowej, formach arii i przeciwstawnym śpiewie, opartym na „unendliche Melodie” w dramatach Wagnera. Wydzielanie z opery czy dramatu pojedynczego problemu jest atomizowaniem procesu ich poznawania, ponieważ są one wielce złożonym i wielowarstwowym „produktem”. W analizie konieczne są jednak podziały, porządkowanie, kategoryzacja i porównania dla lepszego zrozumienia dzieła. Jest to spojrzenie syntetyczne na całe stulecie rozwoju opery. Ludwik Bielawski tłumacząc strefowy charakter czasu zwraca uwagę, że w miarę przechodzenia do wyższych kategorii czasu wzmagają się nasze rozumienie, stopień wyjaśniania, zaś w miarę przechodzenia do niższych klas czasu zwiększa się stopień informacji. Nie jest to jednak zależność prosta. Nie chodzi o zwykłą redukcję informacji, by uzyskać zrozumienie, lecz o spójność mechanizmów hamujących informacje i syntetyzujących je (5). Sądzę, że w *Formach muzycznych* Chomińscy osiągają w ich obrazowaniu spójność zmian kierunkowych (historycznych) i struktury formy.

Wielkie formy wokalne (tom 5.): motet, madrygał, koncert wokalny, symfonia wokalna, kantata, pasja, oratorium, msza są potraktowane jeszcze inaczej. Wielość i bogactwo tematów sprawia wrażenie niedosytu, bowiem wymienione gatunki reprezentowane są tylko najbardziej typowymi ukształtowaniami w danym okresie i to dotyczącymi niektórych współczynników formy. Jest to dokonana na materiale historycznym i w układzie chronologicznym próba fenomenologicznego zbliżenia się do istoty form w poszczególnych okresach ich rozwoju. Niektóre zagadnienia (np. retoryka muzyczna) były już omawiane w *Pieśni* oraz w *Operze i dramacie*. W kantacie, oratorium podobnie jak w pieśni, operze, retoryka muzyczna od okresu klasycznego transformuje się w środki wyrazowe. Autorzy wykazują, że np. chromatyka towarzysząca najczęściej patopoi stała się u klasyków wiedeńskich wyrazem radości, potęgi i majestatu (*Hymn do słońca* w *Porach roku* J. Haydna). Istotnie, figury retoryczne traciły swą jednoznaczność, krąg ich znaczeń rozszerzał się i mogły prze-

chodzić na usługi nowej estetyki - indywidualnego wyrazu. Ale konwencjonalne asocjacje utrzymywały się jeszcze w XIX wieku, mimo iż chromatyka traciła swoje niezwykle walory w związku z rozwiniętym językiem harmonicznym, była kojarzona z dramatyzmem, tragizmem, np. w *Preludium a-moll* Chopina. W przypadku kantaty retoryka muzyczna uznana została przez Chomińskich za czynnik estetyczny integrujący różnorodne formy tego gatunku.

Tekst pozostaje dla Chomińskich podstawowym wyznacznikiem omawianych form, ale nie w tym stopniu co w operze i dramacie. Na przykład nieliczne oratoria XX w. nie stały się podstawą do wyróżnienia stylów we współczesnym gatunku oratoryjnym, choć tematyka jest bogata - historyczno-mistyczna, biblijna, mityczna. Należy podkreślić, że w piątym tomie w mniejszym stopniu niż w poprzednich tomach została uwzględniona twórczość współczesna, gdyż tom ten był gotowy w 1971 r. i musiał się poddać wyjątkowo długiemu cyklowi produkcyjnemu. Czynnikiem podziału na podgatunki jest też w omawianych formach obsada, niezwykle bogata, zwłaszcza w okresie baroku. A w późniejszych okresach Chomińscy znajdują inne czynniki gatunko- i formotwórcze, aż do regulacji formy na zasadzie czysto brzmieniowej.

Warto też zwrócić uwagę na mieszanie się, przenikanie gatunków, hybrydyzacje form. Kantata zaważyła na wielu formach; powstały formy mieszane, jak: motet kantatowy, msza kantatowa, oratorium kantatowe, symfonia-kantata, pasja kantatowo-oratoryjna. Chomińscy piszą też o kantacie pieśniowej, symfonii z elementami pieśni, operze balladowej, oratorium balladowym i symfonicznej kantacie balladowej, także o madrygale motetowym, pasji oraz mszy motetowej. Przyczyną tego procesu hybrydyzacji było - zdaniem autorów - wyczerpywanie się siły wyrazowej danej formy i wpływ na nią nowych założeń estetycznych oraz teoretycznych. Jako wyjątkowe zjawisko jawi się symfonia wokalna będąca krzyżowaniem się formy symfonii z kantatą i pieśnią, z oratorium i operą. Jest to jak gdyby synteza syntez cyklu symfonicznego z formami wokalnymi - symfonia dramatyczna (Berlioz), symfonia kantatowa (Mendelssohn), symfonia z zakończeniami wokalnymi (Liszt), symfonia z pieśniami i cała wokalna symfonia (Mahler), wreszcie symfonia wokalna liryczna (*Das Lied von der Erde* Mahlera) i symfonia skrzyżowana z poematem symfonicznym i z pieśnią (III *Symfonia Szymanowskiego*). Forma poddaje się więc procesowi zmian gatunkowych, z uwagi na dodanie tekstu do form instrumentalnych, zwiększanie i różnicowanie obsady, ale podlega także procesowi przeobrażeń strukturalnych. Autorzy uwzględniają czynniki ogólnokulturowe, choć w centrum ich zainteresowań pozostaje zawsze muzyczna struktura, przedstawiona w aspekcie historycznym, teoretycznym, zredukowana do tego co najistotniejsze dla formy muzycznej i jej przeobrażeń. Takie są założenia podręczników *Form* J.M. Chomińskiego i K. Wilkowskiej-Chomińskiej. Są syntezami i nie należy ich rozliczać w aspekcie luk informacyjnych, niepełności materiału analitycznego czy określonego wyboru metod badawczych. Są znaczącą częścią polskiej muzykologii określonego etapu historii, świadectwem wyjątkowej znajomości technik kompozytorskich wszystkich epok i wypracowanej indywidualnej metody analizy, teorii sonologii, swoistego stylu rozprawiania o analizie i pełnej pasji postawy badawczej, której można pozazdrościć Profesorowi.

1. F. Blume, *Form*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t.4., Kassel- Basel 1955, s. 523-524.
2. W. Brockway, H. Weinstock, *The World of Opera*, London 1963.
3. M. Cooper, *Stage Works: 1890-1918*, podrozdział: „Symbolist Drama”, w: *The New Oxford History of Music.W.: The Modern Age 1890' 1960*, red. M. Cooper, London-New York-Toronto 1975, s 202-207.

* * *

Michał Bristiger

Temat naszego spotkania należy w historii muzykologii polskiej do najważniejszych. Jest nim osobowość naukowa naszego Profesora, Józefa Michała Chomińskiego, który na historię tej dyscypliny wpłynął w sposób zasadniczy, podobnie jak przed tym Adolf Chybiński i Zdzisław Jachimecki, zaś współcześnie z nim Zofia Lissa i ks. Hieronim Feicht. Nasz okrągły stół może obecnie ledwie zapoczątkować prace nad interpretacją dorobku Józefa Chomińskiego, tak obszerny jest i tak wielostronny, a i to zdarza się zbyt późno. Ale historia ma swe własne miary czasu i zna swoje osobliwe okoliczności, a jedne i drugie, z natury rzeczy, w małym tylko stopniu od nas zależą. Temat naszego okrągłego stołu należy w każdym razie do historii o dłuższej mierze czasowej niż ta, która odpowiadałaby dniu codziennemu. Oprócz historii muzyki polskiej biegnie jednak równoległe do niej druga historia - historia myśli teoretycznej w Polsce. Jestem przekonany, że nasza debata da właśnie początek refleksji i studiom na temat znaczenia i myśli muzycznej profesora Chomińskiego. Mam na uwadze jego przełomową rolę na wielu płaszczyznach, bo w grę wchodzi prace teoretyczne, historyczne i dydaktyczne. Oczywiście świadomość taka towarzyszyła nam indywidualnie od zawsze, ale na płaszczyźnie naukowej czym innym są monologi, a czym innym dialog środowiskowy. Okrągły stół jest w profesjonalnej społeczności ze swej istoty, a nawet już ze swej symbolicznej nazwy, jedną z form takiego nieodzownego dialogu. Stąd przybiera on w naszej społeczności niemal przykładowe znaczenie, powiedziałbym wzorcowe, a niezależnie od swych wyników niejako je wyprzedzając. (Nawiązuję tu do treści referatu Wallace'a Berry *Dialogue and Monologue in the Professional Community*, wygłoszonego 7 listopada 1980 roku na Sympozjum Towarzystwa Teorii Muzyki w Denver, Colorado, a odnoszącego się do podstawowego zagadnienia całej profesjonalnej muzykologii).

Mamy zatem profesjonalny dialog poświęcony tematowi o historycznym znaczeniu. Mając ten ogrom zadania przed nami wybrałem jeden tylko temat z wielu, a to z historii analizy muzycznej w okresie powojennym, nie zapominając o tym, że późniejsze studia profesora Chomińskiego, z kluczowymi ich pojęciami sonorystyki, faktury, barwy, a nadto jego ujęcie historii harmonii i kontrapunktu (zatem historii teorii, co wówczas było novum) oraz studia twórczości muzycznej Szymanowskiego i Chopina doprowadziły do apogeum jego osiągnięć muzykologicznych. Mój temat jest związany z innym aspektem książki o preludiach Chopina, tym mianowicie, że stanowiła ona w Polsce przełom metodologiczny w badaniu formy muzycznej, centralnego pola teorii muzyki w XX wieku. Odtąd trwanie przy tradycyjnych opisach morfologicznych zaczęło już nosić cechę anachronizmu, co jednak nie przeszkadzało dydaktyce muzycznej. Był to prawdziwy przełom antypozytywistyczny w naszej muzykologii, a jego wywołanie w danej gałęzi nauki, i to w skali całego kraju, jest niemalym osiągnięciem naukowym.

Pozostaje mi podbudować tę tezę. Zanim jednak do tego przejdę dołączę jeszcze dwie uwagi, jedną szczegółową, a drugą o charakterze bardzo ogólnym. Dziwnym trafem ta ważna książka - tj. *Preludia Chopina* - pozostała książką studiowaną jedynie w wąskim kręgu specjalistycznym i chyba w ogóle słabo rozpowszechnioną. Powodów może być wiele: trudny styl wykładu, nie zawsze dostatecznie objaśniana notacja H. Erpfa (w Polsce zresztą rozpowszechniona nawet silniej niż w samych Niemczech, co jest osobnym zagadnieniem, naukoznawczym), traktowanie opisu i analizy, idących za doktryną E. Kurtha, jako metody

nazbyt redukcyjnej itd. Prawdopodobnie działało tu w niektórych przypadkach inne jeszcze przekonanie i ono prowadzi nas ku drugiemu zagadnieniu bardziej ogólnemu.

Otóż w świetle późniejszych osiągnięć Chomińskiego niektórzy przyjmują, iż w humanistyce, podobnie jak w technice, faza bardziej zaawansowana przedawnia poprzedzającą. Nazywają ją wówczas tę drugą „historyczną”, co w owym ujęciu znaczy tylko, że pozbawiona jest swego aktualnego waloru poznawczego, chyba że jedynie w stosunku do swej dawnej epoki. Sądzi, że w historii następuje niejako - za terminologią Krzysztofa Pomiana, filozofa z Centre Nationale la Recherche Scientifique w Paryżu i z Uniwersytetu Toruńskiego, i na wzór geologicznego procesu - „abrazja”. Przeciwstawne pojęcie rozumienia procesu historycznego określone jest drugim, też geologicznym pojęciem, a mianowicie terminem „sedymentacja”, kiedy to jedne epoki przechodzą w inne, używając im - może częściowo - swego zawsze jeszcze cennego, choć dawnego, materiału; tak więc w każdym okresie epoki interferują ze sobą, ich materiały mają zawsze różne pochodzenie, a dawne uczestniczą w konstruowaniu nowego okresu. Zajęcie się sonorystyką nie wykluczałoby a priori pojęć analizy wprowadzonych w 1950 roku, a kto wie, czy nawet w określonych aspektach by ich nie wymagało.

Celem określenia znaczenia teoretycznego *Preludiów Chopina* przyjmujemy potrójną perspektywę: A) genetyczną, B) uwzględniającą modyfikacje i innowacje już uprzednio skryształizowanych metod analizy, C) utrzymującą w polu widzenia teorie późniejsze. Przyświeca temu zamiar wyznaczenia w historii myśli teoretycznej pewnej, może nawet trwałej linii, na której rok 1950 zaznaczałby jeden kolejny moment historyczny. Taka linia przebiegałaby równolegle do innych historycznych linii rozwojowych, byłaby zatem elementem historycznych „struktur czasowych” (Bristiger 2003), które - jeśli ustanowione - pozwalają tym łatwiej uświadomić sobie procesy „sedymentacyjne” w historii i ułatwiają nadto muzykologiczne badania porównawcze.

Zanim scharakteryzuję tę linię teoretyczną parę uwag z kontekstu bibliograficznego. Metoda analizy zaczęła się u Chomińskiego jeszcze w okresie przedwojennym, zwłaszcza w studiach nad muzyką Szymanowskiego. A współcześnie z nią współgrają dwie inne jego prace, a mianowicie *Metoda nauczania form muzycznych* (Kraków 1946) oraz studium *Z zagadnień analizy formalnej*, zawarte w *Księdze Pamiątkowej ku czci Profesora Adolfa Chybińskiego* (Kraków 1950). W *Preludiach Chopina* Chomiński zajmuje krytyczną postawę wobec metody analizy Hugona Leichtentritta, a niekiedy wobec innych swych bezpośrednich i uznanych poprzedników. Wiąże się to z jego własnym poczuciem nowatorstwa tej metody, za jaką się opowiada i którą właśnie usiłuje stworzyć. Książka jest jednym z dziewięciu tomów serii poświęconej analizom dzieł Chopina według gatunków i ukazuje się po *Mazurkach Chopina* Janusza Miketty, tomie I tejże serii, o charakterze czysto motywiczo-opisowym, który reprezentuje dzisiaj metodę ściśle pozytywistyczną. Ta wspaniała seria pod redakcją Adolfa Chybińskiego została rychło zawieszona (jej tom IV „Koncerty”, „Allegro de concert Aleksandra Frączkiewicza nie przekroczył stadium pasków drukarskich). Przyczyny zaprzestania wydawania serii książek przedstawiających formalne ujęcie wszystkich dzieł Chopina pozostają niejasne, ale między tomem IX i I zaznaczyła się niewątpliwie przeciwstawność naukowa, a tym samym relacja konfliktowa. Seria nie mogła już mieć jednolitej podstawy metodologicznej. Nie znaczy to jednak, że doszło tu jedynie do konfliktu czysto naukoznawczego; prawdopodobnie, przy ogólnej sytuacji kraju, był on też jakimś dalekim i wcale absurdalnym refleksem historii politycznej. Można dzisiaj wyrazić tylko żal „po straconych trzech groszach”, ponieważ właśnie w swej metodologicznej różnorodności byłaby to wspaniała, zasłużona i silnie instruktywna seria chopinologiczna. *Preludia Chopina* są zakotwiczone w teorii Emsta Kurtha, który stworzył najważniejszą w XX wieku teorię energe-

tyczną muzyki. Idea muzyki jako procesu napięciowego wydać się niekiedy może jako nadmiernie abstrakcyjna, niemniej odpowiada ona poczuciu, jakie odnosimy w bezpośredniej percepcji. Ta idea staje się nośna, kiedy linię napięciową zaczynamy pojmować nie jako metaforę współdziałającą w tematyzowaniu sił działających w muzyce, lecz kiedy napięcie i rozluźnienie stają się syntezą wielu interferujących ze sobą czynników, przeistaczających się wzajemnie, to wzmacniających się, to osłabiających się w trakcie jedyne dynamicznego procesu czasowego, jakim jest muzyka. Mamy do czynienia z radykalnym ujęciem holistycznym utworu muzycznego.

W konsekwencji Chominski przyjmuje postawę teoretyczną, jaka wymaga badanie logiki muzycznej utworu, w szczególności jego logiki wewnętrznej, oczywiście przy założeniu centralności formy w badaniach muzycznych i dynamicznego charakteru samej formy. Linia energetyczna miała już wówczas swe własne miejsce w teorii muzyki i Autor powołuje się na nią wymieniając Ernsta Kurtha i Hansa Mersmanna. Z dzisiejszego punktu widzenia należałoby jeszcze wspomnieć o estetyce muzycznej Augusta Halma, o motywach rozwojowych Kurta von Fischera (1948), wreszcie o „krzywej przebiegu muzycznego” (*Verlaufskurve*) Kurta von Westphala (1935). *Preludia Chopina* leżą w historii myśli muzycznej na ważnym i zasobnym polu.

Energetyka nie jest jednak jedyną domeną teoretyczną obecną w książce. Takie pojęcia jak „elementy muzyczne” biorą się w niej świadomie z innych teorii, po prostu przejęte z teorii muzyki z dobrodziejstwem inwentarza; innym znów przykładem jest „tektonika”, zapożyczona bezpośrednio z fenomenologii muzyki Hansa Mersmanna (jeżeli jego filozofię muzyki w ogóle zaliczyć można do nurtu fenomenologicznego, określonego przez husserlowski punkt wyjścia). Tak czy inaczej, pojęcia kontynuowane i przejęte ulegają u Chomińskiego adaptacji, niekiedy też modyfikacji. Na przykład przy przemożnym wpływie teorii Kurtha jej podstawy metafizyczne zostały całkowicie pominięte. To znów Chomiński zwiększa tradycyjną liczbę „elementów”, burzy ich dawną hierarchię tak, że stają się właściwie kategoriami muzycznymi.

Książka, dla badań procesualności muzyki, staje się prawdziwym kompendium analizy i interpretacji muzyki tonalnej, a liczne jej analizy doskonałą szkołą przenikliwego postrzegania wzajemnych, a zmiennych związków między wydzielonymi kategoriami. Równocześnie najsilniejszy akcent zostaje położony na audytywną stronę struktur, co często otrzymuje nazwę brzmieniowości muzycznej. Relacja między strukturą muzyczną a doświadczeniem słuchowym staje się jednym z najważniejszych tematów muzykologii Chomińskiego, nad wyraz płodnym naukowo, co przewidział zresztą sam Autor. Analizy z 1950 roku odkrywają się na badanie tak zwanego brzmienia realnego, a ta „realność” zapowiada już chyba przyszłe porzucenie stanowisk fenomenologicznych na rzecz empirycznych.

Jak już wspomniałem istnieje potrzeba ustalania związków również z cudzymi przyszlými teoriami, tymi, jakie się pojawiły po 1950 roku. Mogą być te związki nie intencjonalne i pod tym względem nieświadome dla samych autorów teorii. Ale tak czy owak, wchodzimy teraz na *terra incognita*. Niemniej warto wymienić choćby parę przykładów, żeby postawić zagadnienie i rzucić światło na ciągłość linii teoretycznej o której jest mowa, na dalszą obecność. Myślę, że omawiana przez nas doktryna Chomińskiego pozostaje w pewnej relacji do pojęć implikacji-realizacji Leonarda B. Meyera (zob. jego *Explaining Music*, 1973), a w jeszcze bliższej ze strukturalnymi funkcjami muzyki Wallacea Berry (zob. pojęcia progresji i regresji w jego *Structural Functions in Music*, 1976). Obie teorie pochodzą z lat siedemdziesiątych XX wieku i należą w tym okresie do najważniejszych. Rzucają niejako wsteczne światło na doktrynę Chomińskiego.

I raz jeszcze: mówiłem poprzednio o widzeniu historii jako procesie sedymentacyjnym. Całkiem niedawno Carolyn Abbate z Uniwersytetu w Princeton zaproponowała nową perspektywę estetyczną i metodologiczną dla badań muzykologicznych, a rozpoczęła swe teoretyczne wywody od następującego spostrzeżenia: z górą czterdzieści lat temu – pisała – Vladimir Jankélévitch stwierdził z naciskiem, że muzyka realna to muzyka istniejąca w czasie, materialne zjawisko akustyczne”. W tym samym czasie, „z górą czterdzieści lat temu”, analogiczny przedmiot badań zgłosił Józef M. Chomiński. To, że obie te doktryny powstawały równolegle i dochodziły niekiedy do podobnych sformułowań nie dziwi nas zbytnio, skoro miały wspólny, obejmujący je obie, czas historyczny. Zastanawia raczej co innego: fakt, że przedmiot muzyczny, określony dość dawno przez muzykologa i filozofa w cytowany wyżej sposób, skupia znów dzisiaj na sobie nowe, naukowe zainteresowanie.

WSPOMNIENIE O PROFESORZE CHOMIŃSKIM

Anna Czekanowska

Byłam pierwszą doktorantką profesora Chomińskiego. Po zdaniu egzaminu wstępnego zostałam przyjęta na studia doktoranckie – nazywane wtedy aspiranturą – w katedrze muzykologii na Uniwersytecie Warszawskim. Skierowano mnie tam z Uniwersytetu Poznańskiego, na którym ukończyłam studia magisterskie, gdyż mój poprzedni promotor profesor Adolf Chybiński zmarł w 1952 roku (w Poznaniu właśnie zamykano kierunek muzykologii, co trwało kilka lat). W Warszawie krążyły mity o braku przychylności wobec przybywających z przewidzianego do likwidacji ośrodka poznańskiego. Mity sprawdziły się tylko po części. Istotnie, ówczesna kierowniczka katedry muzykologii w Warszawie profesora Zofia Lissa miała ambicję stworzenia nowego, metodologicznie zaangażowanego kierunku studiów muzykologicznych, uważając przybywających z Poznania za ukształtowanych według dawnego konserwatywnego paradygmatu. Po wstępnych nieporozumieniach sprawa została wyjaśniona na moją korzyść i przydzielono mi profesora Chomińskiego jako promotora. Wybór ten pozostawał w związku z zainteresowaniami etnograficznymi profesora, który ongiś studiował etnografię jako drugi przedmiot. Profesor Lissie powierzono natomiast prawidłowe ukształtowanie mnie pod względem metodologicznym. Z przyjemnością zaakceptowałam te ustalenia. Nie bez znaczenia był fakt uzyskania przeze mnie bardzo dobrej oceny z filozofii, w tym również z myśli marksistowskiej. Trudno było więc uznać mnie za całkowicie „metodologicznie zacofaną”.

Profesor Chomiński przyjął mnie bardzo życzliwie. Szybko ustaliliśmy temat rozprawy, nad którym zastanawiałam się już od dłuższego czasu. Współpraca przebiegała bardzo dobrze, jako że z profesorem mogłam się kontaktować tak często jak tego pragnęłam, a był on w zakładzie kilka razy w tygodniu prowadząc wykłady i zajęcia z kilku przedmiotów. Profesor Lissa wyznaczyła mi natomiast konkretne terminy. Spotykaliśmy się raz na dwa tygodnie, w jej prywatnym mieszkaniu na ulicy Madalińskiego 35, zwykle w soboty, a rozmowy nasze trwały niekiedy kilka godzin. Z konsultacji tych korzystała blisko dwa lata, aż do czasu zdania egzaminu z filozofii na studiach doktoranckich.

Profesor Chomiński cenił wysoko materiał zebrany w terenie; traktował go jako wartościowe źródło. Jest faktem godnym uznania, że już wówczas zwracał uwagę na znaczenie kontekstu kulturowego. Zalecił mi bliższe poznanie historii regionu, który miałam badać (Biłgorajskie) i jego kultury. Jako ćwiczenie wstępne zlecił mi przygotowanie do druku mojej pracy magisterskiej na temat pieśni z Opoczyńskiego, którą zgodnie z obietnicą opublikował (Czekanowska 1956: 334-453). Przy opracowaniu nowej, rozszerzonej wersji pracy polecił mi uwzględnienie kontekstu kulturowego.

Z czasów pracy nad rozprawą doktorską zapamiętałam szczególnie trzy jego wskazania. Pierwsze dotyczyło literatury, którą miałam uwzględnić. Należy pamiętać, że w tamtym czasie niewiele było opracowań na temat muzyki ludowej. W literaturze polskiej istniała jedynie niewielka monografia Jadwigi Sobieskiej o dudach wielkopolskich (Pietruszyńska 1936), a w literaturze obcej, do której był dostęp, dominowały monografie Béli Bartóka (Bartók 1923, Bartók 1925, Bartók 1951) oraz rozprawy Waltera Wiory (Wiora 1940, Wiora 1951a, Wiora 1951b) oraz Hansa Mersmanna (Mersmann 1922-24, Mersmann 1923). Profesor Chomiński wskazał mi natomiast opracowania stosunkowo bliskiego regionalnie materiału ukraińskiego autorów u nas słabo znanych – Filareta Kolessy (Kolessa 1906-07; Kolessa 1929) i Klymenta Kwitki (Kwitka 1928), które okazały się dla mojej rozprawy bardzo ważne.

Z drugiego zalecenia profesora nie byłam w stanie skorzystać, przerastało ono moje ówczesne doświadczenie i ukształtowaną na tej podstawie refleksję, byłam jeszcze niedojrzała, by móc się właściwie do niego ustosunkować. Profesor zasugerował, aby nie rozważać oddzielnie właściwości tekstu muzycznego i werbalnego, lecz by dotrzeć o podstawowego zamysłu twórczego, który dziś bym określiła może jako tekst intencjonalny, stanowiący podstawę zarówno koncepcji muzycznej jak i poetyckiej. Ponieważ jednak miałam z wykonaniem tego zadania poważne trudności, profesor zrezygnował ze spełnienia swych ambicji godząc się na przyjęte przeze mnie rozwiązanie. Nie zdawałam sobie sprawy, że u podstawy metodologii profesora tkwiła orientacja fenomenologiczna.

Profesor Chomiński nie lubił nadużywać terminów takich jak fenomenologia czy holizm, bo o strukturalizmie jeszcze się wówczas nie mówiło. (Claude Lévi-Strauss wydał książkę *Anthropologie structurale* w 1958 w Paryżu; polski przekład ukazał się w 1970 roku). W naszych dyskusjach terminy te się nie przewijały. Inaczej było na spotkaniach z profesorem Lissą pobierającą ongiś nauki u profesora Romana Ingardena. Profesor Lissa często wskazywała zarówno na koncepcje swego dawnego mistrza, jak i też na określającego się jako fenomenologa Hansa Mersmanna (zob. Mersmann 1926). Jego poglądy studiowała dogłębnie, czego dowodem zachowany w Bibliotece Instytutu Muzykologii UW egzemplarz „*Ange wandte Musikästhetik*” pokreślony przez dawną właścicielkę – Zofię Lissę. Dopiero wiele lat później zrozumiałam jak odległe od podstaw fenomenologii były poglądy Mersmanna.

Profesor Chomiński nie włączał się w nurt tych metodologicznych dyskusji. Jego postawa badawcza dowodziła poważnych przemyśleń i stałych konfrontacji z analizowanym materiałem. Mogłam to docenić wiele lat później, gdy przebywając na uniwersytecie w Kolonii w ramach stypendium po doktoracie, zetknęłam się osobiście z Hansem Mersmannem. Po pierwsze, był on bardzo zdziwiony, że w Polsce znamy i cenimy jego prace, wówczas w Niemczech zapomniane, a po drugie zainteresowany go bardzo zastosowania jego koncepcji przez Chomińskiego. Wnikliwy analityk, którym niewątpliwie był Chomiński, potrafił doskonale wykorzystać sugestie Mersmanna, jakkolwiek nigdy nie określił ich fenomenologicznymi – i raczej miał rację.

Trzecia rada profesora Chomińskiego dotyczyła krytyki źródła. Profesor cenił źródło bardzo wysoko, jakkolwiek pojmował je nieco inaczej, nie ograniczając się do zapisanego tekstu muzycznego. Zwracał ogromną uwagę na jakość nagrania, pytając wielokrotnie czy jest ono wierne. Zdawał sobie też sprawę z niedostatków transkrypcji i starał się odtworzyć kontekst wykonania, niemożliwy do zapisania, zwłaszcza przy ówczesnych możliwościach dokumentowania. Radził mi odtworzyć sobie w sposób możliwie pełny proces wykonania, zachowania śpiewaka czy instrumentalisty, ich gestów i stopnia ich zaangażowania. Zalecał mi dokumentować „to co pani pamięta, bo to jest właśnie pani źródło”.

Dopiero z perspektywy późniejszych doświadczeń mogłam sobie zdać sprawę, jak cenne i nowatorskie metodologicznie były te wskazówki i jakim przywilejem była możliwość studiów u profesora Chomińskiego, oraz na jak wiele zagadnień nurtujących ówczesną metodologię zwrócił mi uwagę, pozornie nie mówiąc o nich.

LITERATURA

- Bartók Béla 1923: Die Musik der Rumaenen von Maramureş. Monachium: Drei Masken Verlag (München).
- Bartók Béla 1925: Das Ungarische Volkslied. Berlin, Lipsk: Walter de Gruyter.
- Bartók Béla 1951: Serbo-Croatian Folk Songs. Nowy Jork: Columbia University Press.
- Czekanowska Anna 1956: Pieśń ludowa Opoczyńskiego na tle problematyki etnograficznej. *Studia Muzykologiczne*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, vol. 5.
- Kolessa Filaret (Філарет Колесса) 1906-07: Ритміка українських народних пісень [Rytymika ukraińskich narodnych piseń]. *Zapysky Towarystwa im. T. Szewczenka* (Lwów).
- Kolessa Filaret (Філарет Колесса) 1929: Народні пісні з галицької Лемківщині [Narodni pisni z hałyckoj Łemkiwszczyńi]. *Etnohraficzny Zbirnyk* (Lwów).
- Kwitka Klyment (Климент Квітка) 1928: Anhemitoniczni Prymitywy. Kijów: *Etnohraficzny Visnyk*, vol. 6.
- Mersmann Hans 1922-24: Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung. Stuttgart: *Archiv für Musikwissenschaft*.
- Mersmann Hans 1923: Musik der Gegenwart. Berlin: Julius Bard.
- Mersmann Hans 1926: Angewandte Musikästhetik. Berlin: Max Hesses.
- Pietruszyńska (Sobieska) Jadwiga 1936. Poznań: Archiwum Instytutu Zachodniosłowiańskiego.
- Wiora Walter 1940: Zur Erforschung der europäischen Volkslieds. Lipsk: *Archiv für Musikforschung*.
- Wiora Walter 1951a: Europäischer Volksgesang. Kolonia: Arno Volk Verlag.
- Wiora Walter 1951b: Der tonale Logos. *Die Musikforschung*, vol. 4: 1-153; vol. 5: 154-183.

BADANIA CHOPINOWSKIE PROFESORA CHOMIŃSKIEGO

Zofia Chechlińska

Chopinologia jest jedną z głównych dziedzin działalności badawczej profesora Chomińskiego. Jego zainteresowania w tym zakresie skupiały się przede wszystkim na dziele muzycznym, jego analizie, a także na ewolucji stylu, periodyzacji twórczości oraz wybranych aspektach techniki kompozytorskiej.

Pierwszą pracę dotyczącą Chopina opublikował w 1949 roku w „Kwartalniku Muzycznym”¹. Praca ta, rozbudowana i zmodyfikowana, została wydana rok później w postaci książkowej². Kolejną książką poświęconą jednemu z gatunków uprawianych przez Chopina są *Sonaty Chopina*³ i trzecią – monografia kompozytora⁴. Poza książkami profesor Chomiński napisał szereg rozpraw i artykułów publikowanych w periodykach i pracach zbiorowych. Szczególnie intensywnie badania chopinowskie profesor prowadził w latach 50-tych i 60-tych ubiegłego wieku.

Już pierwsze prace stanowiły istotny przełom w podejściu do dzieła Chopina. Profesor rozszerza w nich w sposób istotny spojrzenie na twórczość kompozytora, wykracza poza dotychczasową postriemannowską analizę formalną, wprowadza własną metodę analizy harmonicznego opartą na zmodyfikowanej analizie funkcjonalnej Erpfa, wskazuje na współzależność współczynników dzieła muzycznego, podejmuje kwestie tektoniczno-formalne, a także zagadnienia faktury fortepianowej. Wszystkie te problemy rozwijane są w pracach późniejszych w oparciu o różne gatunki Chopinowskie. W książce poświęconej sonatom – poza powyższymi problemami – Chomiński ukazuje przemiany tego gatunku u Chopina oraz jego stosunek do formy klasycznej. Po raz pierwszy w literaturze ukazuje nowatorstwo Chopina w kształtowaniu formy sonatowej i cyklu sonatowego, integralność i mistrzostwo tej formy, czego odmawiało sonatom Chopina wcześniejsze piśmiennictwo. Chomiński jest także pierwszym badaczem, który docenił walory *Sonaty c-moll*, uważanej dotąd jedynie za niezbyt udaną pracę szkolną.

Niewątpliwie znaczenie mają także prace nad ewolucją stylu Chopina. Od dawna twórczość kompozytora dzielono na trzy okresy, pokrywające się z kolejnymi dekadami. Chomiński nie proponuje w tym zakresie żadnych zmian, jest jednak pierwszym badaczem, który uzasadnia ów podział podając klarowne jego kryteria⁵; wskazuje też na zmieniające się preferencje kompozytora dotyczące wyboru gatunków i środków kompozytorskich.

Niezwykle istotne i całkowicie nowatorskie w ówczesnym stanie chopinologii było całościowe podejście profesora Chomińskiego do dzieła muzycznego, uwzględnianie w analizie wszystkich jego współczynników łącznie z dynamiką, agogiką, artykulacją, a przede wszystkim – fakturą fortepianową. Współczynniki te we wcześniejszych badaniach chopinowskich były albo całkowicie pomijane, albo traktowane – zgodnie z Mersmannowskim

¹ JÓZEF MICHAŁ CHOMIŃSKI, *Problem formy w Preludiach Chopina*, „Kwartalnik Muzyczny” nr 28, październik-grudzień 1949

² JÓZEF MICHAŁ CHOMIŃSKI, *Preludia Chopina*, Kraków: PWM 1950 [Analizy i Objaśnienia Dzieł Wszystkich Fryderyka Chopina, t. IX).

³ JÓZEF MICHAŁ CHOMIŃSKI, *Sonaty Chopina*, Kraków: PWM 1960.

⁴ JÓZEF MICHAŁ CHOMIŃSKI, *Chopin*, Kraków 1978.

⁵ JÓZEF MICHAŁ CHOMIŃSKI, *Z zagadnień ewolucji stylu Chopina*, „Muzyka” 1960 nr 3

określeniem – jako drugoplanowe w ścisłym znaczeniu tego słowa, tj. jako nie wpływające na kształt dzieła. Swoją koncepcję w tym zakresie profesor Chomiński sformułował najpełniej i zilustrował na przykładach w znakomitej rozprawie na temat mistrzostwa kompozytorskiego Chopina⁶. Przyjęte przez Chomińskiego założenia metodologiczne pozwoliły na głębsze wniknięcie w istotę Chopinowskiego dzieła i jego specyfikę.

Generalnie należy stwierdzić, że badania chopinowskie profesora Chomińskiego stanowiły ogromny krok na przód w rozwoju chopinologii i wywarły wpływ na następną generację chopinologów. Badania te ukazały Chopina jako jednego z największych nowatorów w historii muzyki, kompozytora wyjątkowo wrażliwego na barwę, który znacznie wyprzedził swą epokę, przełamywał zastane modele i formy tworząc własne o niezwykle logicznej konstrukcji, zróżnicowane tak dalece, że trudno wskazać na dwa utwory o identycznej strukturze; kompozytora, w którego dziełach znajdowały się w zarodku środki rozwinięte dopiero przez twórców końca XIX w. Obraz ten był zdecydowanie odmienny od rysowanego w piśmiennictwie wcześniejszym, według którego Chopin nie był w stanie konstruować wielkich form, a większość jego miniatur miała rzekomo podobną budowę ABA. Zarzuty stawiane Chopinowi przez dawniejsze piśmiennictwo stały w wyraźnej sprzeczności z intuicyjnym docenianiem walorów artystycznych jego dzieł. Dopiero zmiana postawy metodologicznej pozwoliła na ukazanie środków będących źródłem owych walorów.

Niezwykle ważnym osiągnięciem profesora Chomińskiego jest przygotowany - wraz z Dalilą Teresą Turło - *Katalog dzieł Fryderyka Chopina*⁷. Koncepcja *Katalogu* była autorstwa Chomińskiego i w ciągu wielu lat ulegała zmianom. Według pierwotnych założeń *Katalog* miał obejmować - poza wykazem źródeł i wydań późniejszych - również analizę wszelkich zmian i wersji zarówno w źródłach pochodzących od kompozytora, jak i w wydaniach zbiorowych, dokonywanych po śmierci kompozytora. Był to projekt całkowicie oryginalny i gdyby się go udało zrealizować - niezwykle cenny. Dostarczałby bowiem nie tylko informacji o różnych wersjach kompozytorskich każdego utworu, ale również o ingerencjach późniejszych, stanowiąc tym samym znakomity materiał do badań nad recepcją i praktyką wykonawczą. Wielki zakres projektu wymagał jednak dużego zespołu wykonawców oraz znacznych środków, których nie udało się pozyskać. W tej sytuacji projekt został dopasowany do możliwości, ale i tak jest on znacznie bardziej rozbudowany niż większość katalogów tematycznych. Stanowi podstawowe źródło informacji o rękopisach i pierwszych wydaniach utworów Chopina, a także o wydaniach dzieł zbiorowych i wybranych, niektórych wydaniach pojedynczych oraz transkrypcjach. Zaopatrzony w wykazy chronologiczne i systematyczne oraz w liczne indeksy, dzięki krzyżowemu układowi pozwala szybko dotrzeć do wszelkich informacji dotyczących dzieł i ich wydań oraz związanych z nimi osób i instytucji. *Katalog* posiada podstawowe znaczenie dla wszelkich prac chopinologicznych.

Zasługą profesora Chomińskiego w zakresie chopinologii jest również założenie w 1956 roku „Rocznika Chopinowskiego” i redagowanie go przez kolejnych 13 lat. Od drugiego tomu „Rocznik” stał się periodykiem o charakterze międzynarodowym, wydawanym w językach obcych, co pozwoliło na recepcję prac polskich autorów poza Polską, a także publikującym prace autorów zagranicznych.

Profesor Chomiński był badaczem o wielkim bogactwie i różnorodności koncepcji, ogromnie inspirującym. Wiele z jego koncepcji rozwijanych bądź sprawdzanych było w pracach uczniów pisanych pod jego kierunkiem. Wykształcił całą grupę badaczy, którzy kontynuują w Polsce badania nad Chopinem.

⁶ JÓZEF MICHAŁ CHOMIŃSKI, *Mistrzostwo kompozytorskie Chopina*, „Rocznik Chopinowski”, t. I (1956).

⁷ JÓZEF MICHAŁ CHOMIŃSKI, T. DALILA TURŁO, *Katalog dzieł Fryderyka Chopina*, Kraków 1990.

SONORYSTYKA JÓZEFA MICHAŁA CHOMIŃSKIEGO W ŚWIETLE HISTORII I METODOLOGII BADAŃ NAD BRZMIENIEM

Mariusz Wrona

W dotychczasowych badaniach muzykologicznych miejsce pojęcia brzmienia wynikało po pierwsze z jego drugoplanowości w różnych teoriach uzasadniających sens czy strukturę dzieła, po drugie z różnorodnych trudności metodologicznych, które pojawiły się przy próbach opisu strony brzmieniowej dzieł muzycznych. Na podobne zresztą problemy natrafili nie tylko muzykolodzy, ale np. historycy sztuki wypowiadający się na temat koloru⁸.

Jak pokazała historia, zawsze w centrum uwagi muzykologów na pierwszym miejscu znajdowała się architektonika utworów z podstawowymi współczynnikami dzieła muzycznego na czele: melodią, harmonią i rytmem. Dopiero w wieku XIX, kiedy to dźwiękowość stała się obiektem estetycznym, a idąc w parze z ogólnym zainteresowaniem kompozytorów refleksją nad uprawianą sztuką, problematyka brzmienia stała się godna uwagi i zaczęła pojawiać się coraz częściej w rozważaniach nad muzyką w o wiele szerszym zakresie niż dotychczas. Wielowiekowa tradycja europejskiej muzyki związana była z jakością brzmienia zdeterminowaną przez dźwięki o określonej wysokości. W muzyce XX w. dowartościowane zostały niekonwencjonalne efekty akustyczne. Nestorami w zakresie badań nad brzmieniem można dziś nazwać akustyka Hermanna von Helmholtza⁹ i psychologa Carla Stumpfa¹⁰, którzy to swoimi studiami nad samym dźwiękiem w drugiej połowie XIX stulecia zapoczątkowali historię systematycznego zainteresowania się problemem.

Indywidualna koncepcja dzieła Claude'a Debussy'ego, czerpiąc z harmoniki Ryszarda Wagnera, Ryszarda Straussa oraz z instrumentacji Hectora Berlioz, ukazała nowy sposób wyzyskania poszczególnych współczynników struktury muzycznej. „Współbrzmienia harmoniczne wraz z efektami kolorystyki instrumentacyjnej dały w strukturach kilka jednoczesnych brzmień, skontrastowanych rejestrem, artykulacją, metroritmiką i dynamiką”¹¹. Do zerwania z tradycją wzywały również, jak zauważyli Zbigniew Skowron¹², Hanna Kostrzevska¹³ i Alicja Jarzębska¹⁴ „obrazoburcze manifesty muzyczne włoskich futurystów”¹⁵, do których stosunkowo szybko dołączyli futuryści rosyjscy i francuscy. Futuryzm w muzyce oznaczał po pierwsze odrzucenie tradycyjnego materiału dźwiękowego, po drugie poszukiwanie nowych źródeł i metod kształtowania dźwięku. Luigi Russolo, który przeszczepił na grunt muzyki założenia futurysty, twierdził, iż kombinacje dźwiękowe przez swą dyso-

⁸ MARIA RZEPIŃSKA, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1973.

⁹ HERMANN L. VON HELMHOLTZ, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Brunszwik 1863.

¹⁰ CARL STUMPF, *Tonpsychologie*, Lipsk 1883-1890.

¹¹ HANNA KOSTRZEWSKA, *Sonoryzm jako forma muzycznej wypowiedzi w XX wieku w: Polska Kultura Muzyczna w XX wieku*, red.: T. Brodniewicz, H. Kostrzevska, J. Tatarska, Poznań 2001, s. 162.

¹² ZBIGNIEW SKOWRON, *Awangarda muzyczna w: Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Warszawa 1996.

¹³ HANNA KOSTRZEWSKA, op. cit., s. 155-163.

¹⁴ ALICJA JARZĘBSKA, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004.

¹⁵ Tamże, s. 233.

nansowość są obojętne i zbliżone do muzyki szmerowej. „W tej sytuacji [proponował] należy zrezygnować ze znaczenia samego materiału dźwiękowego i zmienić go na materiał wartości przybliżonych, określonych wrażeniem, jakie odnosi się przy słuchaniu danego materiału”¹⁶. Kompozytor przedstawił koncepcję muzyki jako sztukę szumów i tym samym zapoczątkował rozwój nowego nurtu – bruityzmu.

Nowe światło rzucił na tę tendencję John Cage, który w latach 30-tych głosił wizję nowej muzyki jako nieograniczonego uniwersum fenomenów akustycznych¹⁷. Wzorem dla Cage’a była postawa twórcza Edgara Varèse’a, który jako jeden z pierwszych preferował brzmienia perkusyjne. Twórczość Varèse’a wykazała, że istnienie systemu dźwiękowego – skali równomiernie temperowanej – przestało być koniecznością. Dominujący dotychczas w konstrukcji współczynnik – melodia – stracił swoje pierwotne znaczenie¹⁸. W latach powojennych można mówić o nasileniu się fali fascynacji brzmieniami perkusyjnymi, a także efektami uzyskanymi z niekonwencjonalnego potraktowania tradycyjnych instrumentów¹⁹, również wyzyskanie jako źródła muzyki dowolnych przedmiotów oraz elektroniczne generowanie i przetwarzanie efektów akustycznych.

Niezależnie od futurystów do poszerzenia spektrum dźwiękowego dążył również Ferruccio Busoni – prekursor muzyki mikrotonowej. Uważał, że współczesny jemu system dźwiękowy „jest tylko ułamkową cząstką jednego z rozszczepionych promieni wielkiego słońca Muzyki na firmamencie wiecznej harmonii”²⁰. Twierdził, że kompozytorzy powinni zwrócić się „w kierunku dźwięku abstrakcyjnego, w kierunku techniki nieograniczonej żadnymi kanonami i w kierunku nieograniczonego stopniowania dźwięku”²¹.

W historii muzyki istnieje wiele zapowiedzi sonoryzmu. Obok wymienionych dotychczas znajdują się wśród nich również: technika brzmień izolowanych (punktualizm) Antona Weberna, „przedmioty dźwiękowe” Pierre’a Schaeffera, utwory elektroakustyczne Karlheinz Stockhausena, amerykańska muzyka na taśmie i inne.

Osiągnięcia impresjonistów oraz przełom estetyczny dokonany w XX wieku przyniósł ze sobą początki muzykologicznej refleksji nad brzmieniem. Przyczyniła się do tego również emancypacja instrumentacji, widziana jako coraz ważniejszy element muzyki. W roku 1926 Willibald Gurlitt poruszył problem zmienności ideałów brzmieniowych organów w świetle historii muzyki²². W rok później Arnold Schering postawił tezę o naprzemienności wyżej wspomnianych ideałów w następujących po sobie epokach²³, którą podjął w dyskusji w 1937

¹⁶ LUIGI RUSSOLO, *L'Art des Bruits*, Paryż 1954, cytata za: BOGUSŁAW SCHAEFFER, *Dźwięki i znaki*, Warszawa 1969, s. 45.

¹⁷ Swoje kompozytorskie *Credo* wygłosił w 1937 r. w Seattle Arts Society. Dokładny tytuł wykładu brzmiał: *The Future of Musik: Credo*.

¹⁸ Por. EDGAR VARÈSE, *Erinnerungen und Gedanken*, Darmstadt 1959.

¹⁹ Jarzębska (w op. cit.) zwraca uwagę na początek lat 60-tych i propozycje realizacji nowatorskich efektów akustycznych za pomocą tradycyjnych instrumentów (smyczkowych) przez Krzysztofa Pendereckiego (m.in. *Tren Ofiarom Hiroszimy, Polymorphia*).

²⁰ FERRUCCIO BUSONI, *Zarys nowej estetyki muzyki*, tłum. Z. Jaremko-Pytowska, skrypt PWSM, Katowice 1962, s. 26.

²¹ Tamże, s. 35.

²² WILLIBALD GURLITT, *Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte w: Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst*, Augsburg 1926.

²³ ARNOLD SCHERING, *Historische und nationale Klangstile*, „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1927”, Leipzig 1928, s. 31-43.

roku Alfred Lorenz²⁴. W latach pięćdziesiątych, za sprawą szybkiego rozwoju technik utrwalania, odtwarzania czy syntetyzowania dźwięku, problemem brzmienia zainteresowała się znaczna część muzykologów. Zainteresowanie to zatoczyło tak szerokie kręgi, że dla niektórych problematyka brzmienia stała się nieomal centralną wartością muzyczną. John Vinton pisał²⁵ na temat podniesienia faktury i barwy do rangi pierwszoplanowych elementów w muzyce XX wieku. Wielki wkład w rozważaniach nad problematyką brzmienia wnieśli badacze z ośrodka wiedeńskiego o orientacji etnomuzykologicznej (m.in. Walter Graf²⁶) i grupa skupiona wokół wspomnianego wyżej Pierre'a Schaeffera w Paryżu. Ci ostatni zajmowali się syntezą dźwięku dla potrzeb kompozytorów. W ostatnim ćwierćwieczu brzmienie pojawiło się bądź jako przedmiot szczegółowych badań (Robert Erickson²⁷, Wayne Slawson²⁸, Hans U. Werner²⁹), bądź też jako kategoria analityczna (Jan La Rue³⁰).

Na gruncie polskim Józef Michał Chomiński zaproponował oryginalną koncepcję formy, która swoje źródła czerpała z krytyki dotychczasowych metod analitycznych (Riemann, Kurth, Mersmann) oraz z zainteresowań autora tzw. drugoplanowymi współczynnikami muzycznymi (m.in. agogiką, dynamiką, kolorystyką). W ukształtowaniu własnej postawy metodologicznej pomocne było założenie równoważności wszystkich elementów muzycznych oraz zwrócenie uwagi na ich wyraźną rolę formotwórczą. Chomiński „negując abstrakcyjne, normatywne metody analizy, położył nacisk na środki wykonawcze oraz uzależnioną od medium wykonawczego fakturę utworu”³¹. Poszukiwanie realnego brzmienia dzieła muzycznego wiązało się u Chomińskiego z wykazaniem jakości kolorystycznych wszystkich współczynników muzycznych oraz kompleksowe ujęcie dzieła w kontekście środków wykonawczych. W swoim artykule o przełomowym znaczeniu z roku 1956³² zwrócił uwagę na zmiany, jakie zaszły w warstwie brzmieniowej muzyki lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Wprowadził w nim również terminy *sonorystyczny* i *sonorystyka* celem opisania przebiegów muzycznych, w których akcentem konstrukcyjnym i dominującym było swoiste *barwowe myślenie*. Rozważania nad poszukiwaniem realnego brzmienia utworu, które miało decydować o jego niepowtarzalnym kształcie, stały się źródłem stworzenia jedynej, również w skali światowej, teorii faktury i formy muzycznej, tj. *sonorystyki*.

Zagadnienie sonoryzmu jako sposobu muzycznej wypowiedzi w XX wieku odwołuje się do określonego typu myślenia o tworzywie muzycznym. Warto podkreślić, że poszukiwanie przez kompozytorów nowych walorów brzmieniowych nastąpiło dużo wcześniej, niż uświadomiono sobie wartość tego elementu, a do pierwszych przejawów należał wzmocniony rozwój harmoniki funkcyjnej oraz zainteresowanie się instrumentacją (por. wyżej). W okresie, gdy system funkcyjny został zachwiany, „a nawet zniesiony, odkryto tzw. *czysty*

²⁴ ALFRED LORENZ, *Neue Gedanken zur Klangspaltung und Klangverschmelzung* w: *Festschrift Arnold Schering*, Berlin 1937, s. 137-150.

²⁵ JOHN VINTON, *Zmiana poglądów*, tłum. A. Staniewska, „Res Facta” nr 8, Kraków 1977, s. 164-177.

²⁶ WALTER GRAF, *Die musikalische Klangforschung. Wege zur Erfassung der musikalischen Bedeutung der Klangfarbe*, Karlsruhe 1969.

²⁷ ROBERT ERICKSON, *Sound Structure in Music*, Los Angeles 1975.

²⁸ WAYNE SLAWSON, *Sound Color*, Berkeley 1985.

²⁹ HANS U. WERNER, *Soundscape / Klanglandschaften. Akustisch-Ökologische Spurensuche nach interdisziplinären Kommunikatoransätzen „Umwelt als Klang” – „Klang als Umwelt”*, Kassel 1990.

³⁰ JAN LA RUE, *On Style Analysis*, „Journal of Music Theory”, 1962, s. 91-107.

³¹ ELŻBIETA DZIĘBOWSKA, *Chomiński Józef Michał* w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, tom II, Kraków 1984, s. 108.

³² JÓZEF MICHAŁ CHOMIŃSKI, *Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku*, „Muzyka” Warszawa 1956 nr 3, s. 23-48.

dźwięk”³³, czyli wyzwolony z zależności funkcyjnych. Nowe metody tworzenia struktur (w przeważającej większości) nie były odkryciami kompozytorów polskich, na co wskazywać mogłoby zainteresowanie Chomińskiego kompozycjami rodzimymi. Swoje źródła czerpały z klasyki XIX- i XX-wiecznej muzyki europejskiej i amerykańskiej wzbogacając i uzupełniając istniejące dokonania.

Chomiński wskazał na środki wzbogacające brzmienie oraz na źródła pomysłów kompozytorskich w zakresie kształtowania struktury dźwiękowej. Zwrócił uwagę na możliwość uzupełniania dawnych struktur przez partie wnoszące nowe pomysły dźwiękowe, jak m.in. nowe techniki pobudzania dźwięku, wyzyskanie wartości brzmieniowych skrajnych rejestrów, itp. Wskazał również czynniki, które wpłynęły na destrukcję dotychczasowego systemu: rezygnacja z fundamentu basowego w strukturze dźwiękowej, usamodzielnienie się poszczególnych dźwięków w melodii, tworzenie melodyki z dźwięków regulowanych przez rytm bądź rejestr, coraz śmielsze stosowanie politonalności i bitonalności, wertykalną koegzystencję odmiennych wartości dynamicznych, artykulacyjnych, itp.

Chomiński zauważył również, że „skoro czynnikiem najistotniejszym [stały się] właściwości sonorystyczne, niezależnie od struktury wewnętrznej linii, to w takim przypadku nieodzowne jest wysunięcie na pierwszy plan tych czynników, od których te właściwości zależą. Są to przede wszystkim środki wykonawcze, gdyż one od razu pozwalają traktować brzmienie jakiegoś dźwięku jako zjawisko realne”³⁴. Od środków wykonawczych wypłynął równocześnie szereg innych zagadnień takich jak: faktura, rejestr, artykulacja, wolumen brzmienia, dynamika, rytmika czy agogika. Obok nich autor wyróżnił również harmonikę i melodykę³⁵ jako jedne z wielu, które współdziałają ściśle z innymi środkami.

Pierwszą systematykę zagadnień zarysował w artykule z 1961 roku³⁶: „punktem wyjścia dla pracy twórczej nie są abstrakcyjne struktury sugerowane przez naukę harmonii czy kontrapunktu, a nawet przez autorów prac o technice 12-tonowej, lecz realne brzmienie związane z konkretnymi środkami wykonawczymi”³⁷. W jego teorii zmienił się punkt wyjścia oraz wzajemny stosunek i współdziałanie elementów pomiędzy sobą. Elementy melodyczne i harmoniczne straciły swój pierwotny charakter stając się strukturami horyzontalnymi i wertykalnymi. Dotychczasowe środki strukturalne zostały wyparte przez nowe, a w centrum uwagi badawczej pozostała struktura brzmieniowa odzwierciedlająca układ współzależnych relacji zachodzących pomiędzy wszystkimi współczynnikami dzieła muzycznego.

W 1968 roku³⁸ Chomiński wyjaśnił istotę sonorystyki muzycznej oraz przedstawił elementy sonorystyczne, sferę techniki sonorystycznej oraz indywidualizację sonorystyczną. Teoria sonorystyczna Chomińskiego, w której za podstawę do rozważań służyć miała postać dzieła skonfrontowana ze słuchowym jej odbiorem, objęła 5 podstawowych zagadnień³⁹:

³³ Tamże, s. 26.

³⁴ Tamże, s. 31.

³⁵ W roku 1956 autor mówił jeszcze o harmonice i melodyce, w kolejnym artykule terminy te zastąpił czynnikami horyzontalnymi i wertykalnymi.

³⁶ JÓZEF MICHAŁ CHOMIŃSKI- *Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia*, „Muzyka” Warszawa 1961, nr 3, s. 3-10.

³⁷ Tamże, s. 3-4.

³⁸ JÓZEF MICHAŁ CHOMIŃSKI, *Muzyka Polski Ludowej*, Warszawa 1968, s. 127-171.

³⁹ Tamże. Por. również JÓZEF MICHAŁ CHOMIŃSKI, *Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia...*, w której autor ujął zagadnienia w 6 zakresów, ale nie zmienił ich istoty i układu: 1. ogólna technologia brzmienia, 2. racjonalizacja czasu, 3. formowanie struktur horyzontalnych... 4. i wertykalnych, 5. transformacja elementów i 6. kontinuum formy.

1. ogólną technologię brzmienia,
2. regulację czasu,
3. formowanie struktur horyzontalnych i wertykalnych,
4. transformację elementów, oraz
5. technikę i formę.

Technologia brzmienia zawiera w sobie zespół czynności odpowiedzialnych za dobór oraz sposób traktowania generatorów dźwięku (tradycyjnych i nowych), a także takie czynniki jak artykulacja, dynamika, wolumen i przenikliwość brzmienia. Metrum i rytm należą do regulacji czasu, która jest siłą porządkującą impulsy dźwiękowe. Z tym zagadnieniem wiążą się również pojęcia monochronii i polichronii. Zasada monochroniczna odzwierciedla ustabilizowaną jednostkę czasową pozwalającą na stosowanie różnorodnych norm rytmicznych i metrycznych, zaś zasada polichroniczna przyjmuje jednostkę czasową ciągle zmienną, dynamiczną. Melodyka i harmonika po II wojnie światowej straciły swój pierwotny charakter, dlatego też Chomiński wprowadził struktury horyzontalne i wertykalne. Można powiedzieć, że głównym czynnikiem, który wpłynął na destrukcję wartości harmonicznymi było dążenie do eliminowania selektywności dźwięków poprzez wprowadzenie m.in. klastrów. Z tym zagadnieniem wiążą się również dwie kategorie brzmienia widoczne wyraźnie w instrumentacji: jednorodne (homogeniczne) i różnorodne (poligeniczne). Z kolei z zagadnieniem transformacji elementów wiąże się odmienny niż typowy sposób użycia tradycyjnego instrumentarium, jakby wbrew ich pierwotnym celom i właściwościom, jak np. szarpanie strun fortepianu czy stukanie w pudło rezonansowe skrzypiec. O transformacji mówimy wówczas, gdy tradycyjne generatory melodii i harmonii znajdują zastosowanie we wzbudzaniu szmerów i barw. Według Chomińskiego, „przypadkowość jako narzędzie formowania dzieła muzycznego prowadzi do nieokreślonego charakteru jego formy”⁴⁰, co pośrednio wpływa na jego brzmienie. Zagadnienie formy wiąże się również ściśle z tzw. lokalizacją brzmienia: jednokierunkową lub wielokierunkową - stereofoniczną; „ten drugi rodzaj pozwala na nową dyspozycję środków i jednocześnie z łatwością wyznacza rozczłonkowanie utworu, a co najważniejsze, otwiera rozległe możliwości w sonorystycznym ukształtowaniu dzieła”⁴¹.

Podsumowanie studiów nad brzmieniem w muzyce doprowadziło Chomińskiego w roku 1983 do stworzenia podstaw sonologii muzycznej⁴². W toku budowania fundamentów nowej dziedziny zrezygnował z dotychczasowych terminów, zastępując je jednym zwrotem - *regulacja sonorystyczna*, która wg niego „polega na wykorzystaniu czysto brzmieniowych właściwości materiału dźwiękowego. Równorzędną wartość otrzymuje materiał o ustalonej i nieustalonej wysokości”⁴³. Regulacja sonorystyczna, która pochodzi z materiału dźwiękowego, odzwierciedla proces kształtowania dzieła. „W regulacji sonorystycznej punkt ciężkości przesuwają się zdecydowanie na stronę technologiczną procesu formującego, [zaś] dobór odpowiedniego materiału dźwiękowego stanowi pierwsze stadium regulacji sonorystycznej, decydując o podstawowej kategorii procesu formującego”⁴⁴. Według Chomińskiego regulacja sonorystyczna jest kategorią, która służy analizie muzycz-

⁴⁰ JÓZEF MICHAŁ CHOMIŃSKI, *Muzyka Polski Ludowej...*, s. 168.

⁴¹ JÓZEF MICHAŁ CHOMIŃSKI, *Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia...*, s. 10.

⁴² JÓZEF MICHAŁ CHOMIŃSKI, *Podstawy sonologii muzycznej*, w: JÓZEF MICHAŁ CHOMIŃSKI, KRYSZYNA WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Formy muzyczne*, tom I, Kraków 1983, s. 126-153. Rozdział *Urządzenia elektroakustyczne i elektroniczne* opracował syn Chomińskiego - PAWEŁ KRZYSZTOF CHOMIŃSKI.

⁴³ Tamże, s. 126.

⁴⁴ Tamże.

nej. I choć wyrasta z nowych technik muzyki współczesnej, może być odniesiona do okresów wcześniejszych. Jak zauważyła Kostrzewska⁴⁵ „[regulacja sonorystyczna] skupia się ostatecznie na zagadnieniach techniki kompozytorskiej: na sposobach uzyskania efektów sonorystycznych oraz na pewnych regułach, których respektowanie gwarantować ma konkretny rezultat brzmieniowy”⁴⁶. Chomiński dostrzegł, że dominacja elementu barwowego w kompozycji nie pozostała bez wpływu na inne jego elementy, głównie na harmonikę. Mówił o tzw. harmonice sonorystycznej, którą charakteryzował czysto brzmieniowymi właściwościami struktur wertykalnych.

Osiągnięcia Chomińskiego, stanowiące inspirację do dalszych szczegółowych badań, wywarły istotny wpływ na prace późniejszych autorów polskich. Fakturą, jednym z elementów brzmienia, zainteresowały się m.in. Zofia Lissa⁴⁷, Irena Poniatowska⁴⁸, Krzysztof Baculewski⁴⁹ i Danuta Gwizdalanka⁵⁰. Do samej teorii sonorystycznej nawiązali Władysław Malinowski⁵¹, Antoni Prosnak⁵², Antoni Poszowski⁵³, Elżbieta Dziębowska⁵⁴, Maria Piotrowska⁵⁵, Hanna Kostrzewska⁵⁶ i in.

Prosnak poszerzył znaczenie terminu „sonorystyka” i utożsamiał go niemal z każdą „rzeczywistością dźwiękową” potęgując tym samym możliwości poznawcze tej metody, zwiększając jej zasięg historyczny, nie ograniczając tylko do XX wieku. Poszowski dostrzegł wpływ wartości brzmieniowej na formę dzieła. Założył „istnienie pełnej świadomości założeń kompozytorskich już przed ich realizacją, [...] traktuje wartości brzmieniowe jako nadrzędną ideę rządzącą procesem twórczym”⁵⁷. Malinowski nadał pojęciu sonorystyki „status złożonego elementu dzieła muzycznego, operującego trzema rodzajami środków: doborem współbrzmiących dźwięków, barwą instrumentalną i sposobem realizacji współbrzmienia w aspekcie faktury środków wykonawczo-technicznych i artykulacyjnych”⁵⁸. Piotrowska połączyła pojęcie sonoryzmu z pojęciem neoklasycyzmu w zwrocie „sonoryzm neoklasyczny”⁵⁹.

W 30 lat po ogłoszeniu po raz pierwszy przez Chomińskiego swojej teorii sonorystycznej Kostrzewska spróbowała przystosować ją do form dźwiękowych występujących w

⁴⁵ HANNA KOSTRZEWSKA, *Pojęcie sonorystyki w polskiej literaturze muzykologicznej*, „Muzyka” Warszawa 1990, nr 1, s. 53-59.

⁴⁶ Tamże, s. 55.

⁴⁷ ZOFIA LISSA, *Faktura fortepianowa Beethovena a Chopina*, „Muzyka” Warszawa 1970, nr 4, s. 42-66.

⁴⁸ IRENA PONIATOWSKA, *Faktura fortepianowa Beethovena*, Warszawa 1972; TAŻ, *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX*, Warszawa 1991.

⁴⁹ KRZYSZTOF BACULEWSKI, *Polska twórczość kompozytorska 1945-1984*, Kraków 1987.

⁵⁰ DANUTA GWIZDALANKA, *Brzmienie kwartetów smyczkowych Ludwika van Beethovena*, Poznań 1991.

⁵¹ WŁADYSŁAW MALINOWSKI, *Problem sonorystyki w „Mitach” Szymanowskiego*, „Muzyka” Warszawa 1957 nr 4, s. 31-44.

⁵² ANTONI PROSNAK, *Zagadnienie sonorystyki na przykładzie etiud Chopina*, „Muzyka” Warszawa 1958 nr 1-2, s. 14-32

⁵³ ANTONI POSZOWSKI, *Zagadnienia sonorystyczne techniki harmonicznej*, „Zeszyty Naukowe PWSM w Sopocie”, zeszyt III, Sopot 1964, s. 163-166.

⁵⁴ ELŻBIETA DZIĘBOWSKA, *Koncepcja realnego kształtu dzieła muzycznego*, „Muzyka” Warszawa 1979, nr 4, s. 5-16.

⁵⁵ MARIA PIOTROWSKA, *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku*. Warszawa 1982.

⁵⁶ HANNA KOSTRZEWSKA, *Pojęcie sonorystyki w polskiej literaturze muzykologicznej*, „Muzyka” Warszawa 1990 nr 1, s. 53-59; TAŻ, *Zagadnienie sonoryzmu na przykładzie twórczości kompozytorów polskich*, „Muzyka” Warszawa 1991 nr 1, s. 83-100; TAŻ, *Sonorystyka*, Poznań 1994.

⁵⁷ Por. HANNA KOSTRZEWSKA, *Pojęcie sonorystyki w polskiej literaturze muzykologicznej...*, s. 57.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ MARIA PIOTROWSKA – op. cit., s. 80.

muzyce XX wieku⁶⁰, nie wnosząc jednak nic nowego. Autorka wyróżniła sześć zakresów odpowiedzialnych za powstawanie nowych form brzmieniowych. Wszystkie z nich miały swoje odpowiedniki w systematyce Chomińskiego. Według Kostrzewskiej nowe formy brzmieniowe uzyskuje się:

1. w zakresie barwy poprzez: - poszerzanie tradycyjnego instrumentarium, - preparację instrumentów, - wyzyskanie dźwięków konkretnych i generowanych elektronicznie;
2. w zakresie artykulacji poprzez nowe sposoby wydobywania dźwięku z instrumentów klawiszowych, strunowych, dętych oraz głosu ludzkiego;
3. w zakresie rytmu poprzez: - motorykę, - niedookreśloność rytmiczną, - perkusyjne traktowanie instrumentów;
4. w zakresie harmoniki poprzez: klastery, pasma dźwiękowe, akordy o charakterze afunkcyjnym;
5. w zakresie dynamiki poprzez efekty i płaszczyzny dynamiczne;
6. w zakresie kolorystyki poprzez: - wyzyskanie przestrzeni dźwiękowej, - nietypowe zestawienia instrumentów.

W zakresie faktury Irena Poniatowska⁶¹ poddała krytyce jej definicje. Zauważyła, że „tworzywo muzyczne, jakie daje nam określony instrument, w znacznym stopniu wpływa na jakość struktury, [...] z kolei założenie a priori określonego typu współdziałania w utworze elementu melodycznego z harmonicznym (faktura homofoniczna, polifoniczna) rzutuje w pewnej mierze na dobór środków wykonawczych. [...] Kategorie, które określają właściwości brzmieniowe środka wykonawczego, pokrywają się w zasadzie z podstawowymi cechami materiału dźwiękowego, tj. z wysokością (rejestrem), czasem trwania (możliwościami ruchowymi i agogicznymi), siłą (dynamiką) i barwą (kolorytem jednego dźwięku, wielodźwięku lub kompleksu brzmień)”⁶². „Przy analizie faktury dzieła przewartościowaniu ulegają podstawowe elementy muzyczne i na plan pierwszy wysuwają się dynamika, agogika, artykulacja i kolorystyka”⁶³. „Brzmieniowy kształt dzieła [...] jest w pewnym stopniu uchwytne wizualnie w notacji muzycznej [...], aczkolwiek zapis graficzny nie jest wystarczający dla wszechstronnego ujęcia problemów fakturalnych, gdyż dopiero w wykonaniu dzieło konkretyzuje się brzmieniowo [...], notacja wykazuje na zamierzony przez kompozytora kształt brzmieniowy”⁶⁴. Zofia Lissa pisała⁶⁵, że „pomiędzy ideą kompozycji, jej wyobrażeniem przez twórcę, a notacyjnym utwaleniem nie może zachodzić pełna adekwatność: notacja nie utrwała wszystkich właściwości dzieła. Kompleks znaków, składających się na pismo nutowe, zezwala na ich odczytanie i wykonanie z nieznacznymi wariantami – stąd wielorakie interpretacje wykonawcze tego samego dzieła. Znaki notacyjne stanowią dla wykonawcy lub wykonawców bodziec do określonego działania. Ten bodziec może wywoływać różne sposoby odczytania dzieła, stąd różne jego konkretyzacje odtwórcze”⁶⁶.

⁶⁰ HANNA KOSTRZEWSKA, *Zagadnienie sonoryzmu na przykładzie twórczości...*, s. 84.

⁶¹ IRENA PONIATOWSKA, *Faktura fortepianowa Beethovena...* .

⁶² Tamże, s. 14.

⁶³ Tamże, s. 15.

⁶⁴ Tamże, s. 17.

⁶⁵ ZOFIA LISSA, *O istocie dzieła muzycznego*, „Muzyka” Warszawa 1968, nr 1, s. 3-30.

⁶⁶ Tamże, s. 7.

„Pojęcie sonorystyki w [polskiej] myśli muzykologicznej nie jest jednoznacznie i ostatecznie zdefiniowane. Większość kompozytorów i krytyków muzycznych posługuje się nim niejako automatycznie, utożsamiając je z kategorią kolorystyki lub barwowości”⁶⁷. Świadczyć może o tym przyjęta na poziomie percepcji psychoakustycznej ogólna definicja American Standards Association: „Barwa (timbre) jest tą cechą wrażenia słuchowego, dzięki której słuchacz może stwierdzić różnicę między dwoma podobnie zaprezentowanymi dźwiękami o tej samej wysokości i głośności”⁶⁸.

Muzykolodzy natrafiali i natrafiają ciągle na trudności podczas próby opisu barwy. Sprzyjało temu od zawsze tradycyjne, sensualistyczne słownictwo służące obrazowaniu kolorystyki dźwiękowej: *jasna, miękka, rozświetlona*, itd.⁶⁹ Michał Bristiger w 1973 roku powiedział, że „sonorystyka jest pojęciem pośredniczącym, a może nawet całą nową dziedziną myślenia muzycznego, na granicy teorii muzyki, praktyki kompozytorskiej i psychologii słyszenia”⁷⁰. I może właśnie dlatego stale znajduje się w centrum zainteresowań muzykologów inspirując do badań, których celem jest odpowiedź na pytanie, jakie czynniki wpływają na realny kształt (realne brzmienie) dzieła muzycznego. Nie należy przy tym zapominać, że zainteresowania te pobudził w muzykologii polskiej właśnie Józef Michał Chomiński.

⁶⁷ HANNA KOSTRZEWSKA, *Pojęcie sonorystyki w polskiej literaturze muzykologicznej...*, s. 59.

⁶⁸ REINIER PLOMP, *Timbre as multidimensional attribute of complex tones*, w: *Frequency Analysis and Periodicity Detection in Hearing*, red.: R. Plomp, G. F. Smoorenburg, Leiden 1970, s. 397-398.

⁶⁹ Licznych przykładów dostarcza praca I. PONIATOWSKIEJ: *Faktura fortepianowa Beethovena...*; szczegółowo problem porusza W. THIES w pracy *Grundlagen einer Typologie der Klänge*, Hamburg 1982.

⁷⁰ MICHAŁ BRISTIGER, *Krytyka muzyczna a poetyka muzyki*, w: *Współczesne problemy krytyki artystycznej. Materiały z sesji IS PAN*, Wrocław 1973, s. 109.

GATUNEK MUZYCZNY:

TEORIE

ZASTOSOWANIA

PRZEMIANY

MATERIAŁY Z

XXXV OGÓLNOPOLSKIEJ KONFERENCJI MUZYKOLOGICZNEJ

ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH

Warszawa, 28 - 29 kwietnia 2006
Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego

PIOSENKA LUDOWA W TWÓRCZOŚCI WACŁAWA POTOCKIEGO*

Jadwiga Romana Bobrowska

Według słowników terminów literackich „piosenka” jest to utwór słowno-muzyczny, przeznaczony do wykonywania przez śpiewaka-solistę lub zespół. Jako cechy gatunkowe piosenki ludowej wymieniane są: 1. anonimowość twórcy, 2. tematyka związana z obyczajowością ludu, towarzysząca różnym momentom jego życia: rodzinnego, obrzędom, obyczajom i zajęciom, 3. budowa zwrotkowa z charakterystycznymi powtórzeniami – refrenami, 4. wariabilność, 5. ustna forma przekazu, 6. wyraźny wpływ rytmiki tanecznej, 7. paralelizm polegający na zestawianiu obok siebie zjawisk należących do dwu różnych dziedzin, zwłaszcza przyrody i sfery uczuć ludzkich. Wśród polskich pieśni ludowych dominują krótkie pieśni liryczne i komiczne o prostej, łatwej do zapamiętania melodii⁷¹.

Na wieki XVI i XVII przypadł wyraźny wzrost zainteresowań twórczością ludową, zwłaszcza piosenkami satyrycznymi, niejednokrotnie dosadnymi, obscenicznymi oraz frywolnymi erotykami⁷². Popularności literatury ludowej przekazywanej drogą ustną sprzyjał ogólny spadek poziomu literatury oficjalnej, a także sarmatyzm kultywujący wszystko co rodzime⁷³. Ten rozpowszechniony w różnych warstwach społecznych repertuar pieśniowy uzupełniały utwory szlacheckie i mieszczańskie, tworząc tzw. lirykę mieszczańską⁷⁴, który to termin zastąpiono ostatnio terminem „liryka popularna”⁷⁵.

„Piosenka popularna – jak pisał Hieronim Feicht w studium o muzyce polskiej w okresie baroku – to jeszcze jeden odrębny nurt muzyczny. Żyje wśród drobnej szlachty, mieszczan i ludu śpiewana częściej na znaną już nutę, ale również i na nowe melodie”⁷⁶. W XVII wieku piosenka ludowa stała się więc znana we wszystkich warstwach społecznych⁷⁷. Zasadniczy trzon ówczesnego repertuaru pieśniowego wykonywanego podczas obrzędów, uczt, zabaw czy spotkań towarzyskich, stanowiły utwory rodzime.

* Na podstawie książki JADWIGI ROMANY BOBROWSKIEJ, *Ludowa kultura muzyczna XVII-wiecznej Polski w świetle twórczości Wacława Potockiego*, Wrocław 1989.

⁷¹ STANISŁAW SIEROTWIŃSKI, *Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze w literatury*, wyd. 4, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1986, s. 176; MICHAŁ GŁOWIŃSKI, TERESA KOSTKIEWICZOWA, ALEKSANDRA OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, JANUSZ SŁAWIŃSKI, *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1988, s. 353-357.

⁷² JULIAN KRZYŻANOWSKI, *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, wyd. 2, Warszawa 1977, s. 306-309.

⁷³ JADWIGA ROMANA BOBROWSKA, *Ludowa kultura muzyczna XVII-wiecznej Polski w świetle twórczości Wacława Potockiego*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1989, s. 71-73.

⁷⁴ KAROL BADECKI, *Polska liryka mieszczańska. Pieśni, tańce i padwany. Pierwsze zbiorowe i krytyczne wydanie*, Lwów 1936.

⁷⁵ JADWIGA KOTARSKA, *Model popularnej liryki miłosnej w Polsce w XVII wieku*, w: *Wiek XVII. Kontrreformacja. Barok*, red. Janusz Pelc, Wrocław 1970, s. 175-199.

⁷⁶ HIERONIM FEICHT, *Muzyka w okresie polskiego baroku*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 1: *Kultura staropolska*, red. Zygmunt Maria Szwejkowski, Kraków 1958, s. 217.

⁷⁷ CZESŁAW HERNAS, *W kalinowym lesie*, t. 1: *U źródeł folklorystyki polskiej*, Warszawa 1965, s. 137-141.

Wprawdzie warstwy wyższe (dwór królewski, magnateria), hołdujące modzie zachodniej, wprowadzały stopniowo do swego repertuaru utwory obce, ale wśród warstw średnich i niższych wykonywano przede wszystkim pieśni polskie: szlacheckie, mieszczańskie, zwłaszcza ludowe. Teksty piosenek ludowych rozpowszechniane były nie tylko w typowy dla folkloru sposób, tj. drogą przekazu ustnego, ale również przez sprzedawane na jarmarkach tanie ulotkowe druczki⁷⁸.

Wiele tekstów ludowej proveniencji znalazło się w opublikowanych przez Karola Badeckiego zbiorach liryki mieszczańskiej. Niektóre incipity znanych pieśni tanecznych utrwalił Jan Żabczyk w *Symfoniach anielskich* z 1630 r., a szereg wątków, bądź incipitów lub nawet fragmentów pieśni przekazała literatura tego okresu. Jest to zaledwie część wykonywanego wówczas repertuaru pieśniowego. Wymienione powyżej źródła nie zostały zaopatrzone w odpowiednie melodie (jedyną publikacją tego typu zawierającą nuty była *Pobudka do dobrej myśli* Nikodema Niebylskiego – Toruń 1615 r.⁷⁹). Również i w źródłach muzycznych nie zachowało się zbyt wiele melodii z incipitami polskich pieśni ludowych⁸⁰. Wynika stąd, że większość tych melodii uległa zapomnieniu, a te, które przetrwały w repertuarze ludowym przez następne dwa lub trzy stulecia, trudne są lub wręcz niemożliwe do identyfikacji, bowiem stwierdzenie analogii tekstowych nie dowodzi wcale, że w XVII w. teksty te śpiewane były z tymi samymi melodiami, z jakimi zarejestrowano je w XIX i XX stuleciu.

Literatura popularna wywarła istotny wpływ na ówczesną literaturę oficjalną i dlatego w niej właśnie zachowały się liczne incipity, zwroty, a nawet dłuższe fragmenty pieśni ludowych. „Mimo różnego stopnia zbliżenia do folkloru, nie ma – jak stwierdził Czesław Hernas – pisarza staropolskiego, w którego dziełach nie dałoby się odszukać poświadczenia, że folklor współczesny jest mu znany”⁸¹. Zainteresowania folklorem, a w szczególności pieśnią i muzyką ludową miały w owym czasie przede wszystkim charakter estetyczny, nie naukowy. Rzutowało to na sposób rejestrowania pieśni. Nie powstawały jeszcze wówczas zbiory folklorystyczne zawierające dokładne i właściwie udokumentowane zapisy tekstów i melodii ludowych, liczne natomiast były nawiązania do folkloru w utworach literackich.

Czesław Hernas wyróżnił kilka sposobów wykorzystania pieśni ludowych w utworach literackich: 1. cytaty, 2. incipit, 3. „filtr poetycki”, polegający na ogólnym wykorzystaniu tematyki pieśni ludowej, przystosowaniu pewnych jej elementów do własnych założeń filozoficznych autora i jego poetyki, 4. wzmianki o tekstach określające zazwyczaj bohatera lub temat pieśni oraz 5. typ mieszany⁸². Można by tu jeszcze wyróżnić jeden typ, zbliżony w pewnym sensie do typu pierwszego. Nie jest to jednak dokładny czy też powiązany z tekstem literackim cytat, w którym można wskazać na konkretne wersy czy zwroty mniej lub bardziej wiernie przeniesione z tekstu ludowego, ale pewna, czasem nawet dość odległa analogia w zakresie tematyki czy tylko jakiegoś motywu, świadcząca o zetknięciu się danego poety z pieśnią, której echa odzywają się w jego twórczości. Typ ten określam terminem „nawiązanie” lub „reminiscencja”⁸³.

⁷⁸ CZ. HERNAS: *W kalinowym lesie...*, t. 1, s. 53, 137-140; J. KRZYŻANOWSKI, *Paralele...*, s. 306-309; J. KOTARSKA, *Model popularnej liryki miłosnej...*, s. 175-199.

⁷⁹ H. FEICHT, *Muzyka w okresie polskiego baroku...*, s. 220.

⁸⁰ Tamże, s. 217-220.

⁸¹ CZESŁAW HERNAS, *Staropolska pieśń ludowa. Problemy źródeł i metodologii*, w: *Z polskich studiów slawistycznych*, seria 2, Warszawa 1963, s. 350-363.

⁸² Tamże, s. 350, 351, 360-364.

⁸³ J. R. BOBROWSKA, *Ludowa kultura muzyczna XVII-wiecznej Polski...*, s. 75-76.

Liczne takie przykłady odnaleźć możemy w twórczości Wacława Potockiego. Szczególną wartość ma pod tym względem pochodzący z *Moraliiów* wiersz zatytułowany *Co było ciężko począć, nie chce się pokinać*. Opowiada on o pewnej szlachciance, która popisywała się swoim śpiewem w karczmie. Mimo, iż nie była ona kształcona u mniszek, zaczęła swój występ od pieśni religijnych:

Proszę znowu, oddawszy drugi jej kieliszek;
Powie, że dla śpiewania nie była u mniszek.
Nie przestanę ja prosić, rozkazować pani;
Pije tylko chudziątko, śpiewać ani, ani.
Dopiero ją krząkać, spluwać, stroić fochy,
Skoro kupić jedwabne obiecuję pończochy,
I pocznie o człowieka grzesznego upadku.
„Już – rzekę – adwent minął, mięsopust w ostatku...”⁸⁴.

Zachęcona obietnicą otrzymania jedwabnych pończoch przeszła do lżejszego repertuaru złożonego z piosenek komicznych i frywolnych erotyków, a niektóre spośród nich można odnaleźć w późniejszych zbiorach folklorystycznych, np. przyśpiewkę o Maćku z Dorotą:

Post za pasem. Gdyby co o Maćku z Dorotą,
Co się dziś w mojej karczmie przy gorzałce gniołta⁸⁵.

Maciek i Dorota są bohaterami znanymi również z innych wierszy Potockiego⁸⁶. Pojawiają się także, ale już każde z osobna, w dwóch innych wzmiankach literackich, dotyczących XVII-wiecznego repertuaru pieśniowego i tanecznego: taniec o Macieju wymienił Hieronim Morsztyn w *Światowej rozkoszy*, a przyśpiewka taneczna o Dorocie znana była autorowi satyry mieszczańskiej *Obiecadtło dworskie albo żywot służących* (z około 1630 r.)⁸⁷.

Maciek jest bohaterem wielu pieśni, a zwłaszcza przyśpiewek ludowych, ale jego partnerką bywa jednak częściej Kaśka niż Dorota. Można oczywiście założyć, że imię uległo zmianie, ale imiona Doroty i Kaśki różnią się znacznie od siebie, nie zachowują zgodności brzmieniowej sylab tworzących rymy, jak Icek, Wicek i Frycek, co jest o tyle istotne, że w wierszu Potockiego imię bohaterki wchodzi w skład cząstki rymotwórczej, która w tekście poety dotyczącym Małgorzaty i Frycka została wiernie przejęta z pieśni ludowej. W opublikowanej przez Czesława Hernasa w 1965 roku antologii pieśni ludowych ze zbiorów XVIII-wiecznych, odnalazłam tylko jeden tekst, opisujący scenkę z udziałem Maćka i Doroty, pochodzący ze zbioru Adama Kęmpskiego *Pieśni Mazowieckie* (ok. 1730 r.):

Dał ci Maciek Dorocie
Dwa selągi przy płocie⁸⁸.

Podobieństwo do tekstu Potockiego jest jednak dość odległe, gdyż powyższa scenka rozgrywa się przy płocie, a nie, jak to relacjonował poeta, przy gorzałce w karczmie. Ponadto imię Doroty jest tu składnikiem rymu, ale jest to rym inny niż u Potockiego. W karczmie

⁸⁴ WACŁAW POTOCKI, *Moralia*, wyd.: Tadeusz Grabowski, Jan Łoś, t. 1, Kraków 1915, s. 195, 196; TENŻE, *Dzieła*, oprac. Leszek Kukulski, t. 3, Warszawa 1987, s. 41, 42.

⁸⁵ W. POTOCKI, *Moralia...*, s. 195, 196; TENŻE, *Dzieła...*, t. 3, s. 41, 42.

⁸⁶ Por. TADEUSZ WITCZAK, *Ze spuścizny fraszkopisarskiej Wacława Potockiego*, w: *Miscelanea staropolskie*, „Archiwum Literackie”, t. 6, Wrocław 1962, s. 133-139; W. POTOCKI, *Dzieła...*, t. 2, s. 150.

⁸⁷ HIERONIM MORSZTYN, *Światowa rozkosz z ochmistrem swym y ze dwunastą swych służebnych panien*, w: *Pomniki do historii obyczajów w Polsce z XVI i XVII wieku*, wyd. z rzadkich druków przez Józefa Ignacego Kraszewskiego, Warszawa 1843, s. 181, 182; KAROL BADECKI, *Polska satyra mieszczańska. Nowiny sowizdrzalskie*, Kraków 1950, s. 219, 220.

⁸⁸ CZ. HERNAS, *W kalinowym lesie...*, t. 2: *Antologia polskiej pieśni ludowej ze zbiorów polskich XVIII w...*, nr 56, s. 61.

zlokalizowana jest natomiast scenka z udziałem Maćka, ale w tekście tym, pochodzącym ze zbioru *Krakowiak w swojej postaci* (1754 r.), a znanym też Kolbergowi, imię partnerki nie zostało wymienione:

Ni mas-ci to, ni mas,
Jak parobek Maciek,
Wsyłki dziwki wytańcował,
Jak do karcmy zased⁸⁹.

Znacznie bliższe podobieństwo z tekstem przytoczonym przez Potockiego wykazuje przyspiewka zamieszczona przez Kazimierza Władysława Wójcickiego w zbiorze z 1836 r.:

Bogdajże cię, Maćku, bogdaj kaduk spiskał,
Kiedyś ty Dorotkę moją już wyściskał!
A za tę niecnotę,
Weź sobie Dorotę⁹⁰.

Wszystkie zestawione tu teksty ze zbiorów folklorystycznych odbiegają jednak od przekazu z *Moralioń*. Wykazują tylko ogólne podobieństwo sytuacyjne, toteż ich związek z piosenką omówioną przez Potockiego jest tylko hipotetyczny. Bardziej prawdopodobne wydaje się natomiast przypuszczenie Adolfa Dygacza, że tekst piosenki znanej Potockiemu mógł brzmieć podobnie do tekstu piosenki górniczej, zarejestrowanej w 1970 r. w Zagłębiu Dąbrowskim:

Cóż to porobiła górnikowa Dorka?
Oj, gniotła się z naszym Maćkiem w komorze na workach⁹¹.

W dalszej części analizowanego wiersza Potocki wymienił jeszcze trzy inne znane mu piosenki ludowe:

Dopieroż moja panna gardziołek rozpasze,
Czego dotąd i karczmy nie słycały nasze,
Co jej ślina przyniesie – o swej ciotce z swakiem,
Jako ją ten zacinał w tańcu pasternakiem,
Jako gząc się za piecem Małgorzata z Fryckiem,
Cztery zęby trzonowe wybiła mu cykiem.
Aż na ostatek z Prychną zaśpiewa nam Bienia.
„Już – rzekę – mości panno dosyc tego pienia”⁹².

Wprawdzie piosenki te wykonywane były w czasie mięsopustów, nie należały one jednak do repertuaru obrzędowego, ale reprezentowały szczególnie w owym czasie popularny, także i w środowisku szlacheckim, typ frywolnego, nawet obscenicznego erotyku ludowego.

Bohaterkę kolejnej pieśni poeta przedstawił jako ciotkę, która tańczyła ze swakiem. Tę parę bohaterów odnajdujemy w wierszu zamieszczonym w *Kiermaszu wieśniackim* Jana z Wychylówki:

Cioteczny, wujeczny, rodzony brat,
Ciotka, swak i wuj, rodzony kowal,
Dali byli stryjną za młynarza,
A kobełe zaś posłali w żaki,
I takci był ksiądz został Jakubem,

⁸⁹ Tamże, t. 2, nr 50, s. 82; por. OSKAR KOLBERG, *Pieśni ludu polskiego*, t. 1, nr 117, s. 345.

⁹⁰ KAZIMIERZ WŁADYSŁAW WÓJCICKI, *Pieśni ludu Białochrobatów, Mazurów i Rusi znad Bugu*, wyd. fototypiczne pierwszodruku z 1836 r., red. Helena Kapelińska, t. II, Wrocław 1976, s. 264.

⁹¹ ADOLF DYGACZ, *Ludowe pieśni górnicze w Zagłębiu Dąbrowskim. Studium folklorystyczne*, Katowice 1975, s. 73; podał Józef Wójcik ur. 1900 r. Dąbrowa Górnicza.

⁹² W. POTOCKI, *Moralia...*, s. 195, 196; TENŻE, *Dziela...*, T. 3, s. 41, 42.

A toż mni właśnie po tej surzynie
Puścizna przyłazi⁹³.

Wyraz swak, oznaczający swojaka, współzalatnika, szwagra, krewniaka, powinowatego, stryja, męża ciotki lub swata⁹⁴, występuje w przyśpiewce zapisanej w Krakowskim oraz na Kielecczyźnie przez Józefa Konopkę i Oskara Kolberga:

Uwiąz-ze koniki w lesie u chojaka,
Idź-ze sie zalicaj do mojego swaka⁹⁵.

W tym tekście nie ma jednak wzmianki o tańcu swaka z ciotką. Być może w ludowych wariantach znanej Potockiemu pieśni owa ciotka była nazwana inaczej, np. swatką lub swaszką, o której, jak tego dowodzą zapisy Kolberga zamieszczone w 49 tomie *Ludu (Sanockie – Krośnieńskie)*⁹⁶, często śpiewało się podczas wesel w regionach bliskich miejsca zamieszkania poety. Dotychczas nie udało mi się odnaleźć tekstu zbliżonego do przekazu z *Moraliów*. Pewną wskazówką do dalszych poszukiwań okazać się może nazwa wymienionej w *Moraliach* rośliny, pojawiająca się np. w pieśni śpiewanej w regionie żywieckim podczas obrzędowego tańca kobiet zwanego „bon”:

Nie byde siać maku,
ani pasternaku
z polejem,
no se wezne saty,
póde do komnaty
z Jondrzejem⁹⁷.

Pieśń ta nie wykazuje jednak innych zbieżności z pieśnią o ciotce i swaku, poza występowaniem nazwy „pasternak” i faktem, że obydwie pieśni wykonywane były w czasie zabawy zapustnej. Inny wariant powyższej pieśni wykonywany był podczas wesela w regionie wielkopolskim:

Nie chciała maku – i pasternaku,
z olejem,
Pobrała szmaty – do swojej chaty
z Maciejem.
Maciej nie może (chory) – mój mocny Boże,
ja rada.
Wyskoczę sobie – na jednej nodze
rom ta da⁹⁸.

Pasternak oraz rym analogiczny do tekstu z *Moraliów* występują w popularnej przyśpiewce zanotowanej w XIX stuleciu na Mazurach:

Tańcowała ryba z rakiem
a pietruszka z pasternakiem⁹⁹.

⁹³ JAN Z WYCHYLÓWKI, *Kiermasz wieśniacki abo Rozgwara Kmosia z Bartoszem na Zawisłu*, w: K. BADECKI, *Polska liryka...*, s. 62.

⁹⁴ Por. JAN KARŁOWICZ, ADAM KRYŃSKI, WŁADYSŁAW NIEDŹWIECKI, *Słownik języka polskiego*, tzw. *Słownik warszawski*, t. 6, Warszawa 1915, s. 524.

⁹⁵ JÓZEFA KONOPKA, *Pieśni ludu krakowskiego*, Kraków 1840, nr 115, s. 19; OSKAR KOLBERG, *Lud*, t. 6: *Krakowskie*, cz. II, nr 227, s. 135.

⁹⁶ Por. O. KOLBERG, *Lud*, t. 49: *Sanockie-Krośnieńskie*, cz. I, s. 495, 496.

⁹⁷ MARIA ROMOWICZ, *Folklor górali żywieckich*, Warszawa 1978, s. 152.

⁹⁸ Por. O. KOLBERG, *Lud*, t. 10: *Wielkie Księstwo Poznańskie*, cz. II, s. 313.

⁹⁹ Tamże, t. 40: *Mazury Pruskie*, nr 629, s. 562.

Przytaczane pieśni nie wykazują jednak bliższego podobieństwa do przekazu Potockiego.

Wzmianka o trzeciej pieśni jest - w odróżnieniu od poprzednich - bardzo krótka i ogranicza się tylko do wymienienia osoby bohatera, tj. Bienia. Druga, równie krótka wzmianka o tej samej piosence, znajduje się w *Ogrodzie nie plewionym* w wierszu *Nierówna krzywdzie pomsta*, opisującym, jak to jeden podróżny żołnierz „cudzoziemskiej fozy”, a więc zapewne szlachcic, służący w oddziałach cudzoziemskich, rozgniewany na mieszkańców pewnego miasteczka za to, że nie chcieli udzielić mu gościny, spowodował pożar kilku domów:

Więc, że pełno na strychu suchej było słomy,
Zgorzały w rynku cztery, okrom tego, domy.
Za czym inkwizycja, czyją by to winą;
Wszyscy się na to zgodzą, że diabeł przyczyną,
Że duda grał, a baby śpiewały o Bieniu,
Ktoś i przysięgał, że go widział na podsieniu¹⁰⁰.

Z powyższego tekstu wynika, że piosenkę o Bieniu śpiewały kobiety przy akompaniamencie dud i że była ona znana nie tylko wśród szlachty, na co wskazywał tekst *Moraliów*, ale i w środowisku miejskim. Na podstawie tak krótkich wzmianek trudno powiedzieć coś bliższego o tematyce tej pieśni, można jedynie przypuszczać, że piosenka o Bieniu, podobnie jak trzy pierwsze piosenki wymienione w *Moraliach*, należała do grupy miłosnych lub obscenicznych. Nie wiadomo, kim był bohater tej piosenki i czy Bień to imię, czy nazwisko bohatera? Być może Bień to zdrobnienie od Benedykta; innym zdrobnieniem tego imienia jest Bieniasz¹⁰¹. W *Symfoniach anielskich* Jana Żabczyca, ułożonych według schematów rytmicznych, stroficznych przeniesionych z pieśni świeckich zwanych tańcami, znajduje się informacja, że symfonię nr 23 *Wstawszy pasterz barzo rano* należy śpiewać na melodię pieśni o incipicie *Wstał nasz Bieniasz*¹⁰². W 1843 roku tekst Żabczyca, opatrzony trójmiarową melodią, opublikował ksiądz Michał Marcin Mioduszeński w zbiorze *Pastorałki i kolędy z melodiami*:

Wstawszy pasterz bardzo rano,
Wyszedł z budy, wlaź na siano:
Boć go czczyca zdejmowała,
Jaka przedtem nie bywała¹⁰³.

Pochodzenie tej melodii nie jest znane, gdyż Mioduszeński nie przekazał bliższych informacji, które z opublikowanych w jego zbiorze melodii zaczerpnął ze starych rękopisów, względnie dawnych druków kantyczkowych, a które bezpośrednio ze śpiewu ludowego.

Kolęda Żabczyca potwierdzona została również w XIX- i XX-wiecznych zbiorach folklorystycznych, np. w 23. tomie *Ludu (Kaliskie)* Oskara Kolberga¹⁰⁴. Natomiast melodia zare-

¹⁰⁰ WACŁAW POTOCKI, *Ogród fraszek*, wyd. Aleksander Brückner, t. 1, Lwów 1907, nr 505, s. 567-570; TENŻE, *Dziela...*, T. 2, s. 499

¹⁰¹ Por. SAMUEL BOGUMIŁ LINDE, *Słownik Języka Polskiego*, t. 1, s. 106; HENRYK FROS, HENRYK SOWA, *Twoje imię. Przewodnik onomastyczno-hagiograficzny*, Kraków 1975, s. 89.

¹⁰² Por. J. KRZYŻANOWSKI, *Paralele...*, s. 32-327; JAN PROSNAK, *Z zagadnień polskiego folkloru muzycznego*, w: *Księga pamiątkowa ku czci prof. Adolfa Chybińskiego*, Kraków 1950, s. 321-323; TENŻE, *Melodie „Symfonii anielskich”*, „Muzyka”, 1962, nr 4, s. 73; BARBARA KRZYŻANIAK, *Pogłosy „Symfonii anielskich” w repertuarze ludowym*, w: *Z zagadnień twórczości ludowej. Studia folklorystyczne*, red. Ryszard Górski, Julian Krzyżanowski, Wrocław 1972, s. 39; TENŻE, *Kantyczki z rękopisów karmelitańskich (XVII/XVIII w.)*, Kraków 1977, s. 36.

¹⁰³ MICHAŁ MARCIN MIODUSZEŃSKI, *Pastorałki i kolędy z melodiami*, Kraków 1843, nr 114, s. 212; por. ZDZISŁAW JACHIMECKI, *Muzyka polska w rozwoju historycznym od czasów najdawniejszych do doby obecnej*, t. 1 cz. 2, Kraków 1951, s. 34.

¹⁰⁴ O. KOLBERG, *Lud*, t. 23: *Kaliskie*, cz. I, nr 14, s. 60, nr 15, s. 60.

jestrowana z tekstem Żabczyca w 1948 r. w powiecie jarocińskim, utrzymana jest również w trójmiarze i wykazuje pewne podobieństwo do omówionych poprzednio przykładów¹⁰⁵.

Źródła XVII-wieczne, niestety, nie podają melodii omawianej pieśni, toteż nawet jeśli melodia ta przetrwała w repertuarze popularno-ludowym do XIX czy XX w. z tym lub innym tekstem, jej identyfikacja jest niemożliwa do przeprowadzenia. Jedynie na podstawie wypowiedzi Żabczyca, który zaliczył ją do „tańców popularnych w Polsce”, wnosić można, że melodia piosenki o Bieniaszu miała charakter taneczny. Być może z tych względów Adolf Chybiński i Zofia Stęszewska (choć bliżej tego nie wyjaśniają i nie łączą Bienia z Bieniaszem) umieścili piosenkę o Bieniu w zestawieniach tańców staropolskich¹⁰⁶. Należy jednak zwrócić uwagę na to, że Potocki nigdzie nie pisał o tańczeniu, a tylko o śpiewaniu piosenki o Bieniu.

Żabczyc zalecał śpiewanie napisanej przez siebie „symfonii” z melodią tańca *Wstał nasz Bieniasz*, zatem musiał to być taniec bardzo popularny w ówczesnej Polsce. Fakt ten, jeśli rzeczywiście Żabczyc i Potocki mieli na myśli ten sam utwór, uzasadniałby krótkość wzmianki Potockiego, który uznał za zbędne bardziej szczegółowe omówienie tematyki powszechnie znanej w jego czasach piosenki. Zamiana Bieniasza na Bienia spowodowana była najprawdopodobniej tym, że ta druga z odmian imienia Benedykt bardziej odpowiadała poecie ze względu na wprowadzone przez niego rymy (Bienia – pienia, Bieniu – podsieniu).

Badacze staropolskiego repertuaru pieśniowego stwierdzali, że pieśni o incipicie podanym przez Żabczyca nie odnaleziono, a ze wzmianką podaną przez Potockiego nie można zestawić żadnego tekstu. Prowadziło to nawet do hipotezy, że był to jakiś żart poety¹⁰⁷, co wydaje się jednak o tyle wątpliwe, że dwie inne piosenki wymienione w *Moraliach* znane są nadal w repertuarze ludowym.

W zbiorach folklorystycznych rzeczywiście nie spotkałam pieśni dokładnie powtarzającej incipit z „instrukcji” Żabczyca, ale pokrewieństw czy analogii należało szukać nie tylko w incipitach. W materiałach zebranych przez Kolberga na Kielecczyźnie i opublikowanych w 18 tomie *Ludu* odnalazłam erotyk, którego bohaterem jest Benuś, a jak wiemy, jest to późniejsza odmiana imienia Benedykt, od którego pochodziły staropolskie formy Bień i Bieniasz:

Stoji gruska w cystém polu wysoka -
pod tą gruską ślicna róza rozkwita.
A urwij-ze moja Hanuś téj rózy, -
a pościel-ze Benusiowi do łoża.
A będzie ta Benusiecek pięknie spać,
i wstanie-ć on wceśnie rano dziękować.
Dziękuję ci moja Hanuś, dziękuję,
mój kapelus ja przed tobą - zdéjmuję.
Prała chusty u studzienki - płakała,
a bodaj' m cię, mój Benusiu nie znała!
A nie płac nic, moja Hanuś nie płac nic,
kupię ja ci na spódnice piękny cyc.

¹⁰⁵ B. KRZYŻANIAK, *Pogłosy „Symfonii anielskich”...*, s. 58.

¹⁰⁶ ADOLF CHYBIŃSKI, *Lutnia, lutniści i tańce w poezji polskiej XVII wieku*, „Śpiewak”, 1928 nr 2, s. 21; ZOFIA STĘSZEWSKA, *Z zagadnień staropolskiej muzyki tanecznej*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 1: *Kultura staropolska*, red. Zygmunt Maria Szwejkowski, Kraków 1958.

¹⁰⁷ JAN STANISŁAW BYSTROŃ, *Z dziejów polskiej pieśni ludowej*, „Pamiętnik Literacki”, 1935 s. 66, 67; CZ. HERNAS, *Staropolska pieśń ludowa...*, s. 364; B. KRZYŻANIAK, *Pogłosy „Symfonii anielskich”...*, s. 58.

A będziesz ci i w tym cycu – chodziła
maluteckie dzieciątecko nosiła¹⁰⁸.

Imię bohatera, pokrewieństwo tematyki oraz podobieństwo jednego z wersów tekstu („I wstanieć on wceśnie rano”) do incipitu „Wstał nasz Bieniasz barzo rano”, a także podobieństwo struktury wersyfikacyjnej (8-zgłoskowiec 4+4 i 11-zgłoskowiec 4+4+3) pozwalają przypuszczać, że pieśń zanotowana przez Kolberga z melodią o wyraźnie tanecznym charakterze jest wariantem poszukiwanej piosenki o Bieniu czy Bieniaszu śpiewanej w czasach Żabczyca i Potockiego. Nie była to zatem fikcja literacka. Z kolei jeśli XVII-wieczny tekst (a na to wskazuje pointa wiersza z *Moralioów*) był równie frywolny jak pieśń kielecka, prawdopodobna wydaje się hipoteza Juliana Krzyżanowskiego, którego zdaniem fakt niewydrutowania w publikacji Żabczyca melodii był wybiegiem, by cenzor nie zarzucił niestosowności w łączeniu melodii świeckich, zwłaszcza frywolnych pieśni, z tekstami kolędowymi¹⁰⁹.

W tekstach Potockiego (*Nowym zaciągu*, *Moraliach* i *Poczcie herbów*)¹¹⁰, we fragmentach mających charakter krótkich wzmianek określających bohatera pieśni, wymieniana jest piosenka o biedaszku. Można sądzić, że piosenka o biedaszku, czyli przypuszczalnie o biedaku, nędzarzu (tak też interpretował ten termin Samuel Bogumił Linde)¹¹¹, należała do grupy społecznych, ale skrótowość informacji przekazanych przez Potockiego pozwala jedynie na dość ogólne określenie jej tematyki. Postacie biedaków występują często w literaturze sowizdrzalskiej, spotykane są w tekstach wielu pieśni ludowych, nie pojawia się w nich jednak termin „biedaszek”, znany w XVII i XVIII wieku. Wyraz ten w późniejszych wariantach owej pieśni mógł zostać zastąpiony jakimś innym wyrazem, toteż podjęta próba zidentyfikowania wymienianej przez Reja i Potockiego piosenki z zapisami folklorystycznymi nie dała dotąd pozytywnych rezultatów¹¹².

Znamienne, że poeta nigdzie nie pisał o śpiewaniu omawianej piosenki np. podczas jakiejś uczty, zabawy czy spotkania towarzyskiego, ale zwrot „o biedaszku śpiewać” wprowadzał we fragmentach o podobnej wymowie i tematyce, i to raczej w znaczeniu przenośnym. Według Aleksandra Brücknera zwrot „o biedaszku śpiewać” oznacza klepać biedę¹¹³. Piosenka o biedaszku jest u Potockiego sygnałem, znakiem trudnej sytuacji materialnej pojawiającej się w wierszu postaci, jej bankructwa i upadku.

Do grupy pieśni miłosnych należała pieśń o nadobnej Filidzie, wykonywana przez pozostającego na służbie u pewnego szlachcica śpiewaka, którego niefortunny występ opisał Potocki w wierszu *Na kaszel złoży śpiewak zająknąwszy się*¹¹⁴. Pieśń o „nadobnej Filidzie” należała do tekstów bardzo popularnych w XVII wieku. Utrwalano ją i rozpowszechniano za pośrednictwem licznych ówczesnych zbiorów liryki mieszczańskiej, takich jak na przykład: zbiorek Celestyna Bozdarzewskiego *Wesoła ochota przy dobrej myśli* (1674 r.), *Koto tańca wesołego dla uciechy młodzi* (po 1654 r.), jedna z późniejszych redakcji *Damy dla uciechy młodzieńcom i pannom, w której się zamykają pieśni, tańce i padwany rozmaite* Adama Lewandowicza-Strze-

108 Por. O. KOLBERG; *Lud*, t. 18: *Kieleckie*, cz. I, nr 274, s.159.

109 J. KRZYŻANOWSKI, *Paralele...*, s. 72; B. KRZYŻANIAK, *Pogłosy „Symfonii anielskich”...*, s. 30.

110 WACŁAW POTOCKI, *Nowy zaciąg pod chorągiew starą triumfującego Jezusa*, Kraków 1745, s. 131; TENŻE, *Moralia...*, t. 1, s. 387; TENŻE, *Dziela...*, t. 3, s. 459, 460; por. ALEKSANDER BRÜCKNER, *Język Wacława Potockiego*, Kraków 1900, s. 31.

111 Por. S. B. LINDE, *Słownik...*, t. 1, s. 101.

112 JADWIGA ROMANA BOBROWSKA, *Mikołaj Rej o muzyce ludowej w XVI-wiecznej Polsce*, Warszawa 2005, s. 75.

113 Por. A. BRÜCKNER, *Język...*, s. 31.

114 W. POTOCKI, *Moralia...*, t. 2, Kraków 1916, s. 564.

żowczyka¹¹⁵, *Nowe pieśni dworskie* (1615-1620 r.) czy *Dama dla uciechy młodzieńcom i pannom*, jako padwan 23 i pieśń czwarta¹¹⁶.

Z imienia bohaterki oraz z innych cech wspomnianych poprzednio tekstów sądzić można, że pieśń o „nadobnej Filidzie” nie powstała w środowisku wiejskim, ale raczej w miejskim lub nawet dworskim, jakby to wynikało z tytułu jednego ze zbiorów (*Nowe pieśni dworskie*). W późniejszych zbiorach folklorystycznych pojawiła się także pieśń, której bohaterką jest dziewczyna o podobnym imieniu – Filis. Jej XIX-wieczne warianty ze Śląska i regionu krakowskiego ogłosili Juliusz Roger i Oskar Kolberg¹¹⁷. Podobieństwo imienia bohaterki, a także tematyki i ogólnego charakteru pieśni skłaniają do przypuszczeń, że przekazy XIX-wieczne są uludowionymi wariantami XVII-wiecznej pieśni o Filidzie, przejętej ze środowiska miejskiego lub szlacheckiego.

Bogatą dokumentację w późniejszych zbiorach folklorystycznych ma kolejny z wymienionych przez Potockiego tekstów, opisujący nieszczęśliwą przygodę pewnego Frycka, który stracił zęby podczas zalotów do Małgorzaty. Pod koniec XIX w. cieszyński wariant tej przyspiewki (bez melodii) ogłosił Andrzej Cinciała:

Tańcowała Maryjanka z Ickiem, Ickiem
Wybiła mu sztyry zęby cyckiem, cyckiem¹¹⁸.

Wariant z imionami Magdalenki i Wicka zapisał już w naszych czasach Adolf Dygacz na terenie Zagłębia Dąbrowskiego¹¹⁹. Z kolei w regionie żywieckim tekst ten z dwumiarową, opartą na skali doryckiej melodią, znany jest jako przyspiewka wykonywana podczas tańczenia hajduka:

Tańcowała Maryjonka z Wickiem, z Wickiem,
Wybiła mu styry zymby cyckiem, cyckiem,
Pocóżeś się Maryjonko trząsa, trząsa,
Wybiłaś mu styry zymby z dziąsła, z dziąsła¹²⁰.

W wariantach ludowych zmieniają się imiona głównych bohaterów (Maryjonka czy Magdalenka zamiast Małgorzaty, Icek lub Wicek zamiast Frycka), a zwrotka jest regularnym dwuwierszem o wersach 10-zgłoskowych 4+4+2, rozszerzonym do 12-zgłoskowca 4+4+2+2, podczas gdy u Potockiego tekst ujęty był w wersach 13-zgłoskowych 7+6. Mimo to podobieństwo z zapisami ludowymi jest tak bliskie, że przekaz w wierszu Potockiego można uznać za cytaty.

Z repertuaru pieśniowego towarzyszącego obrzędowi dorocznemu Potocki wymienił piosnkę śpiewaną powszechnie przez żaków podczas kolędowania. Przypomniała się ona pocie, kiedy w wierszu *Cognovit bos et asinus* opisywał szlachtę należącą do herbu Ciołek:

Byli ciołkowie, byli: co się Oślą Głową,
Pisali (Półkożicem w Polsce ten herb zowią) –

¹¹⁵ K. BADECKI, *Polska liryka...*, s. 204, 280, 281, 365, 366.

¹¹⁶ Tamże, s. 8, 9, 29, 183, 184.

¹¹⁷ Por. O. KOLBERG, *Lud*, t. 6: *Krakowskie*, cz. II, nr 501, s. 281, 282; por. JULIUSZ ROGER, *Pieśni ludu polskiego w Górnym Śląsku*. Wyd. fototypiczne, wstęp: Piotr Świerc, Opole 1976, nr 531, s. 258, 259.

¹¹⁸ ANDRZEJ CINCIAŁA, *Pieśni ludu polskiego z okolic Cieszyna*, Kraków 1885, nr 224, s. 68; por. J. S. BYSTROŃ, *Z dziejów...*, s. 66, 67.

¹¹⁹ A. DYGACZ, *Ludowe pieśni górnicze...*, Katowice 1975, s. 72.

¹²⁰ W. POTOCKI *Poczet herbów szlachty Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego*, Kraków 1696, s. 257; TENŻE, *Dzieła...*, t. 3, s. 416.

Padła mi na myśl piosnka, którą żacy wszędzie,
Na Boże Narodzenie nócą po kolędzie...¹²¹.

Siedemnastowieczni żacy, rekrutujący się zarówno ze środowiska drobnoszlacheckiego, mieszczańskiego, jak i chłopskiego¹²², mogli oczywiście mieć w swoim repertuarze bożonarodzeniowe pieśni łacińskie, jednakże zastosowanie przez poetę terminu „piosnka” wskazuje raczej na rodzime, może nawet ludowe pochodzenie tej kolędy. Znamienne przy tym jest, że ten sam termin wprowadził ksiądz Mioduszewski w podtytule zbioru *Pastorałek i kolęd*, określając zamieszczone w nim utwory jako „piesnki wesołe ludu w czasie świąt Bożego Narodzenia po domach śpiewane”¹²³.

Poza omówionymi przekazami utrzymanymi w typie wzmianek, w utworach Potockiego znajdujemy także przekazy innego typu, np. w wierszu *Wielbłąd do tańca*:

Widzi ogrody, widzi sadzawki i stawy,
Wszystko jako groch na ścianę. Aż też gospodynie
Owce wprzód, poty z chlewów wyganiają świnię¹²⁴.

W tekst poetycki wpleciony został krótki, dwuwierszowy cytat pieśni o „twardym zaspaniu”, należącej do repertuaru żałobnego, wykonywanej dawniej podczas pogrzebu. Jej XIX-wieczny wariant z regionu sandomierskiego opublikował Oskar Kolberg¹²⁵. Blisko sto lat później tekst ten śpiewano na obszarze Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego, gdzie wraz z melodią zarejestrował go Adolf Dygacz:

Wszystkie gospodynie wyganiają świnię,
Jeno moja Kasia śpi.
Trzeba by mi trzeba czterech pacholików,
Żeby mi ją podnieśli¹²⁶.

Poeta wykorzystał tylko początek pieśni ludowej, kontaminując go z tekstem poetyckim odbiegającym zdecydowanie od tematyki dalszego ciągu pieśni o „twardym zaspaniu”, mającej charakter lamentu żałobnego po śmierci żony. Nie wiadomo zatem czy w XVII wieku pieśń o incipicie „Wszystkie gospodynie wyganiają świnię” traktowana była jako lament żałobny, czy też w ówczesnym repertuarze znajdowała się także jej wersja satyryczna.

W utworach Potockiego utrwalone zostały w postaci „filtru poetyckiego”, cytatu bądź nawiązania następujące pieśni znane jeszcze we współczesnym repertuarze ludowym, np. pieśń z motywem oblatującej róży:

Leży róża niestetyż, z swego spadszy kłącza:
Rano kwitnie, wieczór ją z jej różgą rozłącza,
Wdzięczną jest barzo róża, cóż gdy barzo słabą,
Ranoś widział panienką, wieczór widzisz babą¹²⁷.

121 WACŁAW POTOCKI, *Poczet herbów szlachty...*, s. 257; TENŻE, *Dzieła...*, t. 3, s. 416.

122 Por. JULIAN KRZYŻANOWSKI, *Historia literatury polskiej. Alegoryzm – preromantyzm*, wyd. 2, Warszawa 1964, s. 385.

123 MICHAŁ MARCIN MIODUSZEWSKI, *Pastorałki i kolędy z melodyjami*, Kraków 1843.

124 W. POTOCKI, *Ogród fraszek...*, t. 1, nr 339, s. 154-156.

125 Por. O. KOLBERG, *Lud*, t. 2: *Sandomierskie*, nr 197, s. 158; por. STANISŁAW CZERNIK, *Polska epika ludowa*, Wrocław 1958, s. XLIV.

126 ADOLF DYGACZ, *Pieśni ludowe miasta Katowic. Źródła i dokumentacja*, Katowice 1987, nr 25, s. 40.

127 W. POTOCKI, *Poczet herbów...*, s. 397; por. O. KOLBERG, *Lud*, t. 45: *Góry i Podgórze*, cz. 2, nr 7, s. 954; J. R. BOBROWSKA, *Ludowa kultura muzyczna...*, s. 96-97.

o pani, która pytała doktora, kiedy lepiej kochać: z rana czy z wieczora¹²⁸. Także pieśń stwierdzająca, iż mąż i żona jednym ciałem:

Broni jeleń, jak może, od mięsa, odpada,
Ty nie chcesz, choć na tobie, ktoś twe ciało zjada.
Czy tchórzem, czy cię nazwać zajęcem ospałem,
Niedźwiedź błaznie? Że żona z mężem jednym ciałem¹²⁹.

Ostatni z wymienionych wątków pojawił się już w roku 1596 w zbiorze Jana z Kijan *Nowy Sowiźrzał abo raczej Nowyźrzał*, a ponad trzy i pół wieku później wątek ten zarejestrowany został w tekście śląskiej pieśni górniczej przez Adolfa Dygacza¹³⁰.

W wierszu zatytułowanym *Piwo Imci pana Miłgastowe*¹³¹ doszukać się można reminiscencji pieśni o Mazurach znanej m. in. z utworu Jana z Wychylówki i *Pamiętników* Jana Chryzostoma Paska¹³² oraz z zapisów Kolberga¹³³, a w wierszu *O caecas mentes hominum. O pectora caeca* – piosenki o sitarzach¹³⁴.

Z przytoczonych tu fragmentów twórczości Wacława Potockiego wynika, że informacje o pieśniach z XVII-wiecznego repertuaru popularno-ludowego przekazał głównie w formie wzmianek. Ten typ przekazu występuje w 11 spośród 19 wskazanych fragmentów. Najcenniejsze są przede wszystkim rozbudowane wzmianki, w których poeta zbliżając się do cytatu, wykorzystał zwroty, wersy i rymy dokładnie przejęte z autentycznego ludowego (jak np. o Małgorzacie z Fryckiem, Maćku z Dorotą, ciotce ze swakiem) lub też przez aluzje zawarte w tekście przybliżał tematykę pieśni (jak w przypadku kolędy), co w dużej mierze ułatwia identyfikację przekazu z późniejszymi wariantami, zarejestrowanymi w zbiorach folklorystycznych. Większość przekazów ma jednak charakter krótkich wzmianek wymieniających jedynie głównego bohatera pieśni (o Bieniu, biedaszku, Filidzie). Osiem dalszych przekazów reprezentuje typ cytatu i nawiązania lub typ mieszany łączący w sobie ich elementy.

W wyniku badań komparatystycznych dla 11 spośród 13 utrwalonych przez Potockiego pieśni odnalezione zostały ich odpowiedniki w XVII-wiecznych zbiorach liryki miłosnej, w staropolskich i późniejszych zbiorach kolęd oraz w XVIII-, XIX-, i XX-wiecznych zapisach folklorystycznych. Prawdopodobne jest, że niektóre ze wskazanych melodii, rejestrowanych w wyżej wymienionych źródłach z tekstami pieśni wspomnianych przez Potockiego lub z tekstami *Symfonii anielskich* Żabczyca, znane były w środowisku, w którym żył i działał poeta. Zaledwie w dwóch przykładach (ciotka ze swakiem, biedaszek) nie udało się odnaleźć pieśni, które w sposób bardziej jednoznaczny przypominałyby przekaz poetycki.

Wymienione przez Potockiego pieśni pochodzą głównie z kręgu tzw. liryki popularnej, obejmującej utwory pochodzenia (i przeznaczenia) zarówno szlacheckiego, miejskiego, jak i

¹²⁸ WACŁAW POTOCKI, *Wiersze*, oprac. Leszek Kukulski, Warszawa 1966, s. 135; por. A. DYGACZ, *Pieśni ludowe...*, nr 405, s. 335.

¹²⁹ W. POTOCKI, *Poczet herbów...*, s. 229; TENŻE, *Libusza*, w: TENŻE, *Dziela...*, t. 1, s. 100.

¹³⁰ ADOLF DYGACZ, *Pieśni górnicze. Studium i materiały*, Katowice 1960, nr 55, s. 127; por. JULIAN TUWIM, *Cztery wieki fraszki polskiej*, Warszawa 1957, s. 63.

¹³¹ JAKUB TEODOR TREMBECKI, *Wiryardz poetycki*, wyd. Aleksander Brückner, t. 2, Lwów 1911, s. 94.

¹³² K. BADECKI, *Polska liryka...*, s. 74, 75; JAN CHRYZOSTOM PASEK, *Pamiętniki*. Wstępem i objaśnieniami opatrzył Władysław Czaplinski, wyd. 4, Wrocław 1968, s. 429.

¹³³ Por. O. KOLBERG, *Lud*, t. 6: *Krakowskie*, cz. 2, nr 367, s. 188, 189.

¹³⁴ W. POTOCKI, *Ogród fraszek...*, t. 1, nr 53, s. 281; TENŻE, *Moralia...*, t. 3, Kraków 1918, s. 607-610; TENŻE, *Dziela...*, t. 2, s. 257; CZ. HERNAS, *W kalinowym lesie...*, t. 2, nr 17, s. 18.

przede wszystkim ludowego¹³⁵. Pieśni utrwalone przez Potockiego reprezentują trzy podstawowe grupy, wyodrębnione w ramach systematyki tematyczno-funkcjonalnej Jana S. Bystronia i Jana Sadownika¹³⁶. Trzy przekazy dotyczą pieśni obrzędowych: kolędy, pieśni weselnej oraz lamentu żałobnego. Prawdopodobnie Potockiemu znana też była pieśń komiczna o sitarzach, należąca do grupy zawodowych. Zdecydowaną większość (9) wymienionych utworów stanowią pieśni z grupy powszechnych, w tym 6 pieśni miłosnych, niejednokrotnie obscenicznych. Ta wyraźna przewaga erotyków udokumentowana przez poetę, potwierdza upodobania współczesnej mu szlachty do tego typu utworów, a także ich popularność w innych warstwach społecznych. Przyznać więc trzeba, że pod względem liczby oraz wartości przekazów dotyczących omawianego tu zagadnienia, Wacław Potocki zajmuje czołową pozycję wśród poetów polskich drugiej połowy XVII wieku. Natomiast wiersz *Co było ciężko począć, nie chce się pokinąć*, w którym poeta utrwalił 4 piosenki ludowe, można uznać za specyficzny zbiorek folklorystyczny.

¹³⁵ J. KOTARSKA, *Model popularnej...*, s. 175.

¹³⁶ POR. JAN SADOWNIK, *Z zagadnień klasyfikacji i systematyki polskiej pieśni ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1956 nr 6, s. 343-354.

O GATUNKU W LITERATURZE

Ryszard Handke
Warszawa, IBL

Czy gatunek, a także wszystkie inne pojęcia genologiczne na różnych piętrach klasyfikacji, są sprawą formy, czy tylko formy? Z kolei forma, przynajmniej w potocznym rozumieniu, budzi niekiedy wątpliwości, przy czym najczęściej używa się jej komplementarnie do treści – *jakie, jak* jest zawsze *coś!* Wszelka forma nie jest więc niczym innym jak sposobem istnienia ucieleśnianej przez nią treści – postacią, w jakiej dociera do nas w procesie komunikacji to, co jest nam komunikowane.

Dzieło sztuki słowa, bo o nim będę mówił, choć implikacje będą również dotyczyć innych obszarów zainteresowań i to jest powodem naszego interdyscyplinarnego spotkania, otóż dzieło sztuki słowa stwarzane po to, aby zostało **zakomunikowane** jako czyjaś idea/myśl/**treść** musi otrzymać kształt/postać/**formę**, by w niej zaistnieć, stać się faktem w przestrzeni komunikacyjnej. Owa przestrzeń może być w szczególnych sytuacjach drastycznie zredukowana i tworzyć swoisty obieg zamknięty dzieła – twórcy, gdy zawodzi kontakt z odbiorcami na tle braku wspólnego kodu i artysta w swym nowatorstwie stał się niezrozumiały, lub gdy kontakt ten został z zewnątrz zablokowany np. ze względów politycznych.

Ograniczenia z wyboru i świadome zlekceważenia odbiorcy – częściej deklarowane niż rzeczywiste – raczej dotyczą jego „niedorastania do wymagań”, przynajmniej aktualnie i w masie. Wspólnota kodu i... wrażliwości staje się wtedy już tylko postulatywna i starannie konstruowana niejako ponad głowami współczesnych kierowana jest do „późnych wnuków”, choć przewidywania co do tego projektowanego odbiorcy mogą zawieść albo zabraknie jakiegoś Miriama-Przesmyckiego jako odkrywcy i pośrednika.

Komunikacja przeobraża się w iluzję na koniec wtedy, gdy artysta ani owym wnukom, ani nawet samemu sobie nie ma niczego do powiedzenia poza manifestacją chęci zaistnienia wspartą przez którąś z koterii publikatorskich. Będzie to jednak specyficzna **treść** komunikatu a nie przykład „formy niczego”.

Skoro z przestrzeni komunikacyjnej nie ma ucieczki w jakkolwiek pojęte cztery ściany, aktualna pozostaje funkcja formy jako czegoś na kształt „wehikułu” dla jakiejś informacji nam komunikowanej.

Potoczne rozumienie tego, czym jest/może być treść, pozwala artystom (bo raczej nie badaczom) myśleć i mówić o „czystej formie”, czyli nie niosącej żadnej treści, a nawet ową czystą formę postulować jako jedynie stosowną dla sztuki. Kiedy pojmimy treść jako to, co ma być wyrażone – ideę, myśl, w szczególnym wypadku również jakąś koncepcję formalną, sprawa „formy niczego” ukaże się w innym świetle, a czysta rzekomo forma okaże się igraszką pojęciami nie dość ostrymi.

Dzieła sztuki w sposób zgodny z właściwościami ich tworzywa mają niekiedy do zakomunikowania jako ideę ich twórcy wyłącznie swój własny sposób istnienia, objawiają, komunikują **siebie**. Prezentują sposób ukształtowania, a więc formę, która jako odkrywca, niepowtarzalna, słowem: oryginalna w powszechnym odczuciu stanowi zresztą niezbywalny warunek bycia właśnie dziełem sztuki. Równocześnie w przestrzeni komunikacyjnej owa forma nie może obyć się bez elementów powtarzających się, rozpoznawalnych jako już

znane i dzięki temu dla odbiorcy zrozumiałe. Od niepowtarzalności indywiduum przechodzimy tym samym do klasy – gatunku.

Jeżeli zrozumiałość (by nie rzec: popularność) spostrzeżemy jako odwrotność nowatorstwa i wszelkich cech jako istotnie przypisywanych dziełu sztuki, będzie ona czynnikiem degradującym. Co gorsza niezrozumiałstwo urośnie do rangi miernika aryzmu.

Rodzi się pytanie: ile jako odbiorca powinienem nie rozumieć, by mieć co zrozumieć – jeszcze zrozumieć i zarazem być zmuszonym do wysiłku poznawczego, pojmować nowe, nieoczekiwane, zachwycające jako nową barwę w paletcie cudowności świata. Jeśli nie poznałem tych innych barw, nie rozpoznaję nowej – nowej na ich tle, w swej nowości przez nie już znanej określonej, wyjaśnionej. Tak więc powtarzalne, będące atrybutem gatunku, redundantne służy poznaniu tego, co indywidualne.

Sprawa komunikowania, przesłania treści w jakiejś powtarzalnej, gatunkowej formie w tekstach utworów literackich jest w dużym stopniu oczywistością. Utwór literacki może mówić np. o zdarzeniach, stosunku do nich i nadto **coś wyrażać** za pośrednictwem wypowiedzianego w słowach. Ze względu na operowanie mową ta jego zdolność wydaje się oczywista, bo wynika właśnie z natury mowy niezależnie od użycia jej jako tworzywa dzieła sztuki – dzieła literackiego.

Podobnie dzieje się, jak sądzę, na przykład w wypadku muzyki programowej lub słuchanej przez dyletantów i wtórnie na własny użytek wyposażonej jakąś anegdotą dla ułatwienia odbioru albo obrazów, w których znawcy odczytują treści literackie czy filozoficzne w pewnych epokach istotnie z upodobaniem w nie wpisywane/wmalowywane.

Znaczenie formy i na niej opartych gatunkowych klasyfikacji utworów w naszej dziedzinie jest oczywiście istotne nie tylko ze względu na owe klasyfikacje. Od czasów praskiej szkoły strukturalnej – Jana Mukařovskiego, Romana Jakobsona – tożsamość komunikatu językowego jako dzieła sztuki, utworu artystycznego, przyjęto wiązać z jego funkcją poetycką rozumianą jako zdolność zwracania uwagi na własny sposób ukształtowania. Mówiąc w pewnym skrócie: dzieląc kwestię *co, o czym* z innymi wypowiedziami, dzieło literackie coś o czymś komunikując uprzytamnia odbiorcy, **jak** to czyni, a więc zwraca uwagę na własną formę.

Niektóre indywidualne cechy formalne utworów okazują się jednak zarazem powtarzalne, wspólne pewnej ich liczbie i sprawiają, że w świadomości dzięki ich dostrzeżeniu wyodrębnia się już cała klasa podobnych do siebie – tego samego gatunku. „Czymś” istniejącym szczególnie wyraziście i rozpoznawalnie jest w naszej dziedzinie na przykład sonet. O jego tożsamości (formie gatunkowej) stanowi układ stroficzny 14 wersów zgrupowanych w 2. czterowierszach i 2. tercynach, przy czym układ rymów a nawet typ strof mógł podlegać fluktuacjom byle część ośmiowersowa miała charakter narracyjno-opisowy, a sześciowersowa była lirycznym wnioskiem czy komentarzem wynikającym z tej pierwszej.

Ba! Opowiadanie i opisywanie wiąże się jednak z przedstawianiem czegoś w słowach będącym domeną epiki jako jednego z trzech rodzajów od Arystotelesa do dziś skutecznie i wyczerpująco klasyfikujących formy (sposoby istnienia) dzieł sztuki słowa lub ze słowem współdziałających jak dramat. W sonecie końcowa refleksja podmiotu mówiącego oddająca jego aktualny w momencie mówienia stan myśli czy emocji to – jako żywo – liryka i do niej też utwory tego typu są zaliczane. Na niższym pięttrze podziału niż rodzaj forma sonetu (gatunek, podgatunek, odmiana gatunkowa) wykazuje nie doraźną, lecz stałą i składającą się na jego odrębność obecność cech będących wyznacznikami aż dwóch rodzajów.

Pośród wielości indywidualnych cech utworów jakiś zespół tych cech stale powtarzających się w różnych skądinąd utworach uznaje się za istotną i charakteryzującą je wspólnotę i sytuuje ją na którymś pięttrze klasyfikacji (rodzaju, gatunku, odmiany gatunkowej). Czy dla wygody pedantycznych badaczy? Jako narzędzie grupowania utworów kategorii genologicznej, a więc także interesujące nas gatunki, nie mają wielkiego znaczenia, utwór charakte-

ryzuje bowiem istotniej nie to, co ma on wspólne z innymi, lecz to, co go wyróżnia jako jemu i tylko jemu właściwy sposób istnienia. Natomiast dzięki temu, co powtarzalne, wspólne, informacyjnie redundantne lepiej a czasem w ogóle możemy pojąć to, co niepowtarzalne, indywidualne, nowe, szczególne – czym dzieło sztuki informuje, że jest, właśnie nim jest, jakie jest i w tym byciu sobą, stanowiąc przedmiot artystyczny, niesie doznania estetyczne i nie tylko.

Liryka, epika, dramat, a zmieniawszy parametry można to odnosić do kategorii niższego rzędu jak np. **gatunek literacki**, nie dają się z pożytkiem stosować jako grupy obiektów, klasy formalnie jednorodne, gdyż jakiegokolwiek cechy utworów przyjęlibyśmy za podstawę ich wyodrębnienia, żadna nie będzie miała waloru wyłączności, a co najwyżej dominacji pośród innych współ-uznanych za konstytutywne i zarazem charakterystyczne dla określonej formy gatunkowej. Badacz szwajcarski Emil Staiger [*Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946, s.92 i n.] zaproponował rozumienie tych pojęć nie jako nazw zbiorów, lecz jako **liryczności**, **epickości** i **dramatyczności** będących jedynie dominantami i czynnikiem organizującym zespoły cech o kombinacji indywidualnej i charakterystycznej dla konkretnego utworu. I tak np. w lirycznym sonecie punktem wyjścia jest epickie opowiadanie/opis, ale stanowi to tylko pretekst do bezpośredniej wypowiedzi-wyznania w drugiej części utworu. Przechodząc do innych przykładów wielogatunkowości czy nawet wielorodzajowości utworów i to pojawiającej się bynajmniej nie wtedy, gdy twórcy usilnie starają się o synkretyzm, a nawet w nim upatrują recepty na oryginalność. Poszczególne kwestie dramatu, jak np. monolog Hamleta, bywają ewidentnie liryką, ale zarazem stanowią składnik formy przedstawiającej świat *jak gdyby* był rzeczywistością (weryzm) lub *jako* rzeczywistość, choć przy tym rozpoznawalną jako kreacja fantastyczna.

Oczywiście we wszystkich wypadkach chodzi tu o rzeczywistości w konwencji prezentacyjnej dramatu, filmu, widowiska TV, czy słuchowiska. Istotne, że dostrzeżenie powtarzania się cech rozpoznanych już w innych utworach i stanowiących o ich wspólnocie gatunkowej ułatwia ich percepcję. Dzięki temu łatwiej ustalić, jaki wypróbowany już wcześniej sposób odbioru pozwala oczekiwać, że sprostamy indywidualnemu *novum*, że je pojmiemy odnosząc nieznanne dotąd do już poznanego i określając zachodzące przy tym różnice. Owe różnice to przyrost poznania, zysk informacyjny odnoszony, gdy informacje stają się redundancją. Tak oto niepojęte stało się znanym, doświadczonym i przydatnym do następnych aktów poznania.

Na tle poznawczo oswojonego i przyswojonego jawi się dopiero w pełnym blasku wszelka innowacyjność. Jak dla pojęcia informacji niezbędna jest redundancja, tak w poznaniu i w ogóle w rozpoznaniu dzieła sztuki jako takiego konieczny jest pewien stopień jego zrozumiałości. Pewne *quantum* cech dzieła, rozwiązań formalnych itp. nie powinno więc tylko zaskakiwać, w sensie komunikacyjnym zmierzać ku totalnemu *novum* – absolutnej informacji. W każdym procesie poznania jest bowiem punkt krytyczny i dobrze kiedy odbiorca może przynajmniej pojąć, że jest **coś**, czego nie rozumie. Stając wobec zagadki – wyzwania – zadania i tym zaciekawiony, a nawet sprowokowany może podjąć wysiłek określenia: z czym ma do czynienia, czy i w jakim stopniu może wykorzystać umiejętności wypróbowane we wcześniejszych lekturach (aktach poznania), jakie zasady gry poznawczej zastosowano wobec niego oczekując jego symetrycznych zachowań, rozpoznań, wreszcie odczytań intencji twórcy-nadawcy.

Nasuwa się więc następująca konkluzja: Utworów, których charakterystykę wyczerpują cechy standardowe dla gatunku odbierać **nie warto**; utworów, w których żadnych ponadjednostkowych odniesień stwierdzić się nie da nawet przy realnie i aktualnie największej kompetencji opartej na doświadczeniu - odbierać **niepodobna**. Chyba, że znajdzie się jakiś Miriam Przesmycki i obdarzy późnych wnuków następnym Norwidem.

STANISŁAW GOLACHOWSKI - TWÓRCA I BADACZ ARCHIWUM KAROLA SZYMANOWSKIEGO

Elżbieta Jasińska-Jędrasz
Warszawa, BUW

Od kilku lat w Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, obok spuścizn kompozytorskich, zaczęły pojawiać się też muzykologiczne. Po spuściznie Zofii Lissy przyjeźliśmy do zbiorów spuścizny Tadeusza Kaczyńskiego, Krzysztofa Biegańskiego i Józefa Chomińskiego. W czerwcu 2003 roku Ewa Golachowska, córka Stanisława Golachowskiego, przekazała w darze do AKP spuściznę swego ojca.

Sylwetka tego muzykologa, pisarza, pedagoga i działacza muzycznego jest dość dobrze znana (pisali o nim Mieczysław Drobner i Teresa Chylińska), ale nie dość jeszcze doceniona. Jak sugeruje tytuł mojego komunikatu, zamierzam uwypuklić tu te działania Golachowskiego, które wiążą się z jego pracą na polu badań naukowych nad życiem i twórczością Karola Szymanowskiego, a przede wszystkim z jego bezprecedensową akcją gromadzenia kolekcji szymanowskianów w celu utworzeniu archiwum naszego wielkiego twórcy.

Zanim to jednak nastąpi chciałabym pokrótce przypomnieć inne dziedziny zainteresowań Stanisława Golachowskiego, co uczynię w oparciu o materiał źródłowy znajdujący się w jego spuściznie. W jej skład wchodzi prace naukowe i dydaktyczne, materiały do audycji radiowych, odpisy rękopiśmienne utworów różnych kompozytorów sporządzane ręką Golachowskiego jako przykłady nutowe, fotografie, liczne programy koncertowe i zaproszenia oraz szymanowskiana. Ponadto bardzo bogata biblioteka muzyczna, na którą złożyło się kilkaset druków muzycznych, książki i czasopisma polskie oraz zagraniczne.

Golachowski był człowiekiem niezmiernie pracowitym, sumiennym i dokładnym. Pomimo swego niedługiego życia pozostawił po sobie sporo publikacji. Jego dorobek naukowy obejmował takie dziedziny wiedzy muzycznej jak akustyka, etnologia i paleografia muzyczna. Jest on autorem pracy o Antonim Stolpe. Maszynopis jej oraz korespondencja z rodziną kompozytora zachowała się w jego spuściznie. Inne materiały warsztatowe obecne w spuściznie to: maszynopisy haseł do „Słownika Muzycznego”, rękopiśmienne notatki dotyczące akustyki muzycznej z odręcznymi rysunkami instrumentów, liczne notatki, wykłady, fotokopie, opisy rękopisów i tabulatur z różnych bibliotek reprezentujące zagadnienia paleograficzne, rękopisy i maszynopisy prac „Nauka o polskim folklorze” i „Etnologia muzyczna”, wreszcie dwie prace z okresu studiów „*Missa pro defunctis* Józefa Kozłowskiego” i „*Missa Sanctorum Meritis* Giovanniego Pierluigi da Palestriny”. Na uwagę zasługuje również ogromny materiał do audycji radiowych, na który składa się 160 pogadanek wyemitowanych w Polskim Radio w latach 1937 – 1950. W korespondencji liczącej ok. 300 listów od osób prywatnych i instytucji pojawiają się m.in. nazwiska Adolfa Chybińskiego, Józefa Chomińskiego, Krystyny Dąbrowskiej, Grzegorza Fitelberga, Jarosława Iwaszkiewicza, Zdzisława Jachimeckiego, Stefana Jarocińskiego, Zofii Lissy, Witolda Lutosławskiego, Stefanii Łobaczewskiej, Zygmunta Mycielskiego, Tadeusza Ochlewskiego, Kazimierza Serockiego, Witolda Rudzińskiego, Tadeusza Szeligowskiego, Zofii Szymanowskiej, Eugenii Umińskiej i Juliusza Zborowskiego.

Na marginesie dodam, że pewna część spuścizny Golachowskiego znalazła się w Archiwum dużo wcześniej, bo już w roku 1961, jako dodatek do spuścizny Karola Szymanowskiego. Były to przede wszystkim materiały bezpośrednio związane z postacią kompozytora, a więc kopie jego kompozycji, artykułów i listów, rozważania Golachowskiego nad życiem i twórczością Szymanowskiego, a także pojedyncze dokumenty dotyczące Towarzystwa im. Karola Szymanowskiego w Warszawie oraz Instytutu Karola Szymanowskiego w Łodzi. Prawdopodobnie niektóre z tych materiałów znalazły się tam przez przypadek. Świadczy o tym fakt, że większość szymanowskianów, takich jak cykl audycji poświęconych Szymanowskiemu, dokumenty związane z porządkowaniem spuścizny kompozytora i innymi pracami prowadzonymi w Archiwum Szymanowskiego w Łodzi, dokumenty z działalności Towarzystwa i Instytutu K. Szymanowskiego oraz dokumenty dotyczące obchodów 10. rocznicy śmierci kompozytora trafiły do AKP dopiero obecnie, wraz z pozostałymi materiałami po S. Golachowskim. Jest to też dowodem na to, jak bardzo ten nurt działalności Golachowskiego wiąże się ze spuścizną Szymanowskiego i jakże do niej przylega.

Golachowski poznał Szymanowskiego w roku 1936, w okresie swojej pracy w Wydziale Muzycznym Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Spotykał go na koncertach kompozytorskich w Krakowie i Warszawie. Zachowała się wspólna fotografia ich obu z uroczystości, na której to muzykolog i przewodnicząca Krakowskiego Stowarzyszenie Młodych Muzyków w Krakowie wręcza Szymanowskiemu dyplom członka honorowego Stowarzyszenia. W roku 1938 Golachowski wchodzi w skład Zarządu powstałego po śmierci kompozytora Towarzystwa im. Karola Szymanowskiego w Warszawie, zaś od roku 1943 poświęca się z ogromnym oddaniem pracy dokumentacyjno-badawczej nad życiem i twórczością mistrza. Gromadzi autografy i dokumenty, sporządza kopie jego dzieł i listów, nakłania do ich kopiowania innych, zachęca do pisania wspomnień te osoby, które były w bliskich kontaktach z kompozytorem, zdobywa od nich informacje. Poddaje nawet konserwacji niektóre autografy Szymanowskiego (*Stabat Mater, I i II Kwartet smyczkowy*). W tym też czasie, a było to w latach okupacji, wspólnie z Jarosławem Iwaszkiewiczem, planuje publikacje, które miały ukazać się bezpośrednio po wojnie.

Jak wyglądała ta praca i jak dogłębnie Golachowski do niej podchodzi, najlepiej świadczy zachowana korespondencja. Najciekawsza może w tym względzie jest korespondencja z Iwaszkiewiczem, z którym Golachowski planował napisać monografię Szymanowskiego oraz wydać jego teksty. W liście do Iwaszkiewicza z dnia 2 I 1944 czytamy:

Otóż cały czas od naszego ostatniego „posiedzenia”, poświęciłem na przepisywanie owych „gładkich tekstów”. Mówiłem tylko o *Strawińskim*, ale w rezultacie zrobiłem i resztę, z wyjątkiem *Pedagogii Muzycznej*, w której mam jeszcze wątpliwe słowa i oczywiście artykułu, który jest u Pana. (...) udało mi się odczytać niektóre „nierozgryzione” dotychczas wyrazy. (...) Ten gryzmoł na „d”, to „dogmaty”, mianowicie: „ze stanowiska wewnętrznych dogmatów ducha ludzkiego”. Słowem wszystkie kawałki przepisane na maszynie na czysto czekają Pana aprobaty.

Dalej Golachowski rysuje plan przyszłego wydania tekstów:

Otóż z porównania materiału, przeznaczonego dla I i II tomu zdaje się wynikać, że forma opracowania pism literackich powinna być zupełnie inna, niż pism muzycznych. „Filologiczne” opracowania pism muzycznych, w tej formie, jak to robimy, a więc: wstępy, teksty, komentarze, indeksy – z natury samych tematów, ma widoki na dobry efekt ostateczny, o ile tylko nasze dodatki do tekstów Szymanowskiego będą zredagowane na odpowiednim poziomie naukowym. Mam natomiast poważne wątpliwości, czy pisma literackie wytrzymają taki aparat naukowy. (...) Toteż wydaje mi się, że należałoby porzucić myśl naukowego opracowania pism literackich Szymanowskiego, a szukać innego, szczęśliwszego rozwiązania. Otóż takim rozwiąza-

niem, wydaje mi się literackie opracowanie tego tematu. (...) Byłoby to więc nie „wydanie pism literackich Szymanowskiego”, a książka Pana o Szymanowskim, książka poety - o poecie¹³⁷.

W innym liście informuje Iwaszkiewicza o swojej przeprowadzce do Łodzi:

Udało mi się już przewieźć do Łodzi część Archiwum. Z resztą będę musiał poczekać do czasu, aż się tu jakoś zadamowię (...) Tu nie mam jeszcze mieszkania, natomiast z tego tytułu, że pracuję w Łodzi, odebrano mi mieszkanie we Włochach. (...) Te wszystkie kłopoty - plus nieświatne zdrowie, sprawiły, że popadłem w jakiś bezwład umysłowy i nie mogłem się zabrać do dawnej roboty nad Szymanowskim¹³⁸.

Kolejny list przynosi wiadomości o Roku Szymanowskiego:

Kochany Jarosławie! Niepokoję Cię w sprawie „Roku Szymanowskiego” - bo tak ta impreza ma się nazywać (...) Ustalono skład Komitetu Honorowego i Komitetu Obchodu. Zaprojektowano też skład Komitetu Wykonawczego, którego mam być sekretarzem generalnym. Jeżeli wszystko ruszy dobrze z miejsca - wezmę na kilka miesięcy urlop z „Filmu”¹³⁹.

Gdzie indziej zaś:

Zacząłem się już zastanawiać nad tą naszą wspólną książeczką o Szymanowskim i przyszedłem do wniosku, że jednak będziemy musieli najpierw wspólnie opracować dyspozycje, wybrać materiał - a potem już wystarczy na porozumienie listowne. Najlepiej, gdybyś mógł na kilka dni przyjechać do Łodzi¹⁴⁰.

Golachowski cieszy się:

Kupiłem ostatnio dla Instytutu nowy zbiór rękopisów i pamiątek od p. Youngi. Jest tam m.in. metryka Szymanowskiego, z której wynika, że jednak urodził się 1882, bo na razie wierzyliśmy na słowo Jachimeckiemu. Są autografy pieśni kurpiowskich i Twojej pierwszej kołysanki.(...) Jest także testament Stanisława Szymanowskiego, w którym znajduje się plan Tymoszwówki i różne inne ciekawe rzeczy¹⁴¹.

Zaznacza, że:

W międzyczasie zbiory wzbogaciły się o nowe nabytki. Mam już oryginalny scenariusz Harnasiów, Pieśń o nocy w rosyjskim tłumaczeniu Micińskiego i nowe zeszyty z notatkami (...). Chciałbym bardzo pokazać Ci te skarby¹⁴².

W listach do Zdzisława Jachimeckiego, którego Golachowski był uczniem, daje wyraz, jak bardzo go ta praca pochłania:

Kochany Panie Dziekanie! Dziękuję za długi list, który zawiera dla mnie tak wiele ciekawych wiadomości. Szkoda, że już nie będzie innych listów Szymanowskiego z Krakowa. Nie tracę nadziei, że w przyszłości jednak coś jeszcze wypłynie. Teraz już jako „redaktor” dziękuję Panu Dziekanowi serdecznie za trud z kopiowania i komentowania listów. To bardzo ładny zbiór i niejedną jeszcze zapewne kryjący sensację. Ilekroć wczytuję się w te listy, zawsze coś nowego uda mi się wyczytać¹⁴³.

¹³⁷ List Stanisława Golachowskiego do Jarosława Iwaszkiewicza, Włochy 2 I 1944 (AKP-BUW, sygn. K-*XLX*/4)

¹³⁸ List Stanisława Golachowskiego do Jarosława Iwaszkiewicza, Łódź 22 XI 1945 (AKP-BUW, sygn. *KXLIX*/12).

¹³⁹ List Stanisława Golachowskiego do Jarosława Iwaszkiewicza, Łódź 3 XII 1946 (AKP-BUW, sygn. K-*XLIX*/13).

¹⁴⁰ List Stanisława Golachowskiego do Jarosława Iwaszkiewicza, Łódź 1 I 1947 (AKP-BUW sygn. K-*XLIX*/14).

¹⁴¹ List Stanisława Golachowskiego do Jarosława Iwaszkiewicza, Łódź 29 XI 1948 (AKP-BUW sygn. K-*XLIX*/23).

¹⁴² List Stanisława Golachowskiego do Jarosława Iwaszkiewicza, Łódź 29 V 1949 (AKP-BUW, sygn. K-*XLIX*/24).

¹⁴³ List Stanisława Golachowskiego do Zdzisława Jachimeckiego, Łódź [po V 1944], (AKP-BUW, sygn. K-*XLVII*/31).

I w następnym liście:

Zdarzyła mi się niesłychana gratka – mianowicie jeden z moich patronów-wydawców zafundował mi dwutygodniowy urlop w Aninie. (...) Bardzo mi się taki wyjazd przyda, bo odpoczynek, który zaaplikowałem sobie w domu nie całkiem mi się udał. Jak długo mam w pobliżu moje archiwum, tak długo o odpoczynku nie może być mowy. (...) W Aninie nie będzie ani archiwum, ani też żadnej osoby, która by chciała ze mną rozmawiać o Szymanowskim¹⁴⁴.

Jednak kapitalne znaczenie dla zapoznania się z zamierzeniami Golachowskiego, co do spuścizny Szymanowskiego ma jego list do Zofii Szymanowskiej, dlatego też pozwolę sobie przytoczyć tu nieco obszerniejszy fragment:

Szanowna Pani! Możliwe, że doszła do Pani jakąś drogą wiadomość o rozpoczęciu przeze mnie dość szeroko zakreślonych prac nad gromadzeniem, porządkowaniem i konserwowaniem spuścizny artystycznej [...] po Karolu Szymanowskim. Jeżeli tak późno zwracam się do Pani w sprawach związanych z moją pracą dzieje się to po prostu dlatego, że przypadek wciągał mnie coraz głębiej w tą robotę i stosunkowo niedawno zdecydowałem się ostatecznie poświęcić najbliższe lata na opracowanie spuścizny Szymanowskiego. [...] zacząłem sobie zdawać sprawę z faktu, że właściwie jest to ostatni czas, aby ktoś roztoczył fachową opiekę nad jego spuścizną artystyczną, gdyż w niedługim czasie część materiałów zniszczy się zupełnie. Jak Pani dobrze wie, Karol Szymanowski miał – niestety – zwyczaj pisania bardzo miękkim ołówkiem. Na śliskiej powierzchni papieru ołówek taki ściera się bardzo łatwo, toteż już dziś w kilka lat po Jego śmierci, są rękopisy prawie – lub zupełnie nieczytelne. [...]. Nie wiadomo w którą część tej spuścizny może jeszcze ugodzić wojna. Bo już teraz można np. uważać część listów Szymanowskiego za straconą bezpowrotnie. Wydawało mi się rzeczą bardzo aktualną, kopiowanie wszystkiego co się da i zdąży, aby przez przechowywanie oryginałów i kopii w różnych miejscach, zwiększyć prawdopodobieństwo przetrwania najważniejszych dokumentów do czasów powojennych. Sprawa ta do niedawna jeszcze zaledwie pilna, staje się obecnie bardzo nagląca. Wydaje mi się, że nie mamy ani chwili do stracenia. [...] zdołałem już do tego czasu np. zgromadzić w oryginałach lub kopiach przeszło 600 listów kompozytora, w tym część, opatrzoną komentarzami adresatów. W pracach tych pomagają mi szczególnie prof. Chybiński, prof. Jachimecki, p. Iwański i p. Spiess [...]. Dalszymi dziedzinami mojej pracy, to porządkowanie według treści szkiców kompozytorskich, chronologiczne układanie listów zarówno Szymanowskiego, jak i do Szymanowskiego, prowizoryczne zabezpieczenie rękopisów znajdujących się chwilowo u mnie, czy też u innych osób, przez ujmowanie ich w teki i przekładanie neutralnym chemicznie papierem. Poza tym gromadzę i kopiuje całą spuściznę literacką kompozytora [...] Fakt, że to ja zajmuję się tymi sprawami ma jeden poważny feler. Oto nie stanowią jeszcze tzw. „pozycji” w polskiej muzykologii – jestem na to zresztą wystarczająco młody [...] Większość osób – tak czy inaczej związanych z osobą Karola Szymanowskiego poznają osobiście dopiero teraz. Stanowią więc osobę neutralną, nie obciążoną skutkami przedwojennych konfliktów – co w interesującej nas sprawie okazało się rzeczą bardzo ważną. [...] w toku pracy nabrałem do niej zamiłowania i poświęcam sprawom spuścizny rękopiśmiennej Szymanowskiego od kilku miesięcy cały mój czas¹⁴⁵.

Reakcja siostry Szymanowskiego na ten list jest pozytywna. Zofia Szymanowska odpisuje:

Listy Karola są już w niewielkiej części skopiowane przeze mnie – więcej niestety skopiować nie mogłam [...] Jestem niezmiernie szczęśliwa, że udało się Panu odzyskać „Stabat Mater”. Chwała Bogu, że spuścizna po Karolu, a raczej to co po niej zostało zaczyna przybierać realne kształty.¹⁴⁶

Podobnie sprawa wygląda w przypadku siostrzenicy, Krystyny Dąbrowskiej:

¹⁴⁴ List Stanisława Golachowskiego do Zdzisława Golachowskiego, Łódź 22 VI 1944, (AKP-BUW, sygn. K-XLVII/32).

¹⁴⁵ List Stanisława Golachowskiego do Zofii Szymanowskiej, [Włochy ok. 1943] (AKP-BUW, sygn. K-XLVII/35).

¹⁴⁶ List Zofii Szymanowskiej do Stanisława Golachowskiego, Otwock 3 VII 1944 (AKP-BUW, sygn. K-XLVII/23).

Obiecuję przysłać Panu kopie listów mego Wuja jeszcze w ciągu grudnia. [...] Jakbym chciała, żeby Pan mógł do mnie przyjechać, bo mam dużo ciekawych rzeczy¹⁴⁷.

Inni też podchodzą do tego przedsięwzięcia z dużym zrozumieniem. Adolf Chybiński w listach z Zakopanego pisze:

Zdaje sobie sprawę, że czeka p. Kolegę jeszcze wiele żmudnej pracy, aby zebrać wszystko to, co musi się znajdować w Pańskiej biografii Szymanowskiego (1 V 1944). [...] Inwentarz tutejszych rzeczy Szym[anowskiego] jest w robocie [...]. Jest trochę książek i nut a przecież tutaj [e]jsza biblioteka Szym[anowskiego] nie była mała. Bolejemy nad tą stratą [...] (7 V 1944). P.S. Znalazłem wśród moich zakopiańskich rzeczy maleńką fotografię „Atmy”, zdjętą przez p. dr M. Szczepańską (Lwów). Proszę przyjąć ją do zbiorów (13 VII 1944)¹⁴⁸.

Nie sposób przytoczyć tu wszystkich interesujących fragmentów, które można znaleźć także w listach do Golachowskiego np. od Zdzisława Jachimeckiego, Stanisława Mierczyńskiego, Zygmunta Mycielskiego i innych. Wystarczy wymienić jakie tematy jeszcze były w nich poruszane. Otóż duża część korespondencji dotyczy po prostu kupna rękopisów. Sporo też tu uwag na temat porządkowania materiałów, odczytywania tekstów, ustalania danych faktograficznych z życia kompozytora w oparciu o pamięć ludzi, którzy Szymanowskiego znali, ustalania dat pierwszych szkiców utworów, tłumaczenia tekstów pieśni do słów obcojęzycznych, wspomnień o charakterze bardzo osobistym, w końcu propozycji układu materiału do ewentualnych przyszłych wydań. Pojawiają się również sprawy prawne.

Może warto jeszcze uzmysłwić sobie jak wiele pracy Golachowski włożył choćby w samo kopiowanie autografów Karola Szymanowskiego. Sporządził on kopie prawie wszystkich pism publicystycznych i wielu utworów muzycznych. Ponadto zrobił odpisy listów, których oryginały spłonęły później w Powstaniu Warszawskim. Lista utworów muzycznych skopiowanych ręką Golachowskiego obejmuje m. in. fragmenty *Agawe. Pieśni do słów Joyce'a*, fragmenty baletu *Harnasie, Litanię do Marii Panny, 4 Tańce polskie, 6 Pieśni kurpiowskich, Duszkę św. Krystyny* i fragmenty I cz. *Koncertu fortepianowego*. Dodam jeszcze, że muzykolog ten, już jako człowiek bardzo chory, opuścił na własną prośbę szpital, by sporządzić inwentarz Archiwum Karola Szymanowskiego. Była to jego ostatnia praca.

Niestety ograniczone ramy tej wypowiedzi nie pozwalają mi na naświetlenie działalności, jaką Golachowski rozwinął w związku z powstaniem w roku 1939 Towarzystwa im. Karola Szymanowskiego w Warszawie, czy w związku z powołaniem do życia przez Ministra Kultury i Sztuki Instytutu Karola Szymanowskiego w Łodzi, którego Golachowski był kierownikiem, ani też działalności jako sekretarza Komitetu Uczczenia Karola Szymanowskiego w roku 1947. Są to oddzielne tematy, których dokumentacja dostępna jest w Archiwum.

Jak pisze Teresa Chylińska w obszernym biogramie Stanisława Golachowskiego opublikowanym w „Ruchu Muzycznym”:

Golachowski był jedną z najwybitniejszych postaci w polskim środowisku muzykologicznym jego czasów, można zaś sądzić, że gdyby nie przedwczesna śmierć, zająłby miejsce w rzędzie najznakomitszych muzykologów naszych czasów. Sąd taki pozwalają powziąć właściwości umysłu, cechy talentu i postawy naukowej objawione w jego pracach i działalności. A więc: szerokość zainteresowań, gruntowność wykształcenia, zamiłowanie do badań krytyczno-źródłowych, a jednocześnie zainteresowanie problematyką teoretyczną, rzadka dociekliwość i rzetelność w pracach dokumentacyjno-historycznych, precyzja, ścisłość i jasność języka naukowego.

¹⁴⁷ List Krystyny Dabrowskiej do Stanisława Golachowskiego, Wawer 18 XII 1943 (AKP-BUW, sygn. K-XLVII/5).

¹⁴⁸ Wypisy z listów Adolfa Chybińskiego do Stanisława Golachowskiego z lat 1943-1944 (AKP BUW, K-XLVII/4)

Golachowski miał predyspozycje teoretyka, a zarazem był obdarzony ceną dla historyka intuicją badawczą, miał też dar świetnego pióra¹⁴⁹.

Był ceniony przez Chybińskiego, Jachimeckiego i Mycielskiego. We wspomnieniach Mieczysława Drobnera, który przygotował do druku jego „Akustykę muzyczną” pojawia się taka oto refleksja:

Prof. Golachowski zmarł w wieku 43 lat, a więc w wieku, w którym uczeni i badacze zaczynają zazwyczaj najintensywniejszą działalność. Trudno odgadnąć, jakie wielkie i cenne myśli zesły do grobu wraz z młodym i wybitnym badaczem. Lecz i dokonane i ogłoszone prace stawiają prof. Golachowskiego w rzędzie najwybitniejszych polskich muzykologów¹⁵⁰.

¹⁴⁹ TERESA CHYLINSKA, *Stanisław Golachowski (1907-1951)*, „Ruch Muzyczny” 1987 nr 2.

¹⁵⁰ MIECZYŚLAW DROBNER, *Prof. Stanisław Golachowski*, „Muzyka” 1951 nr 2, s. 49-50.

STYL MUZYCZNY OPERY *COMEDY OF THE DUMB WIFE* TADEUSZA KASSERNA (1953)¹⁵¹

Violetta Kostka
Gdańsk, Akademia Muzyczna

Tadeusz Kassern jest autorem trzech ukończonych oper¹⁵²: 4-aktowej opery lirycznej *The Anointed* (1949-1951)¹⁵³, 1-aktowej opery ludowej – amerykańskiej *Sun-up* (1952)¹⁵⁴ oraz 2-aktowej komedii muzycznej *Comedy of the Dumb Wife* (1953)¹⁵⁵. Choć były komponowane jedna po drugiej, wszystkie na przestrzeni pięciu lat, różnią się między sobą nie tylko w zakresie treści, ale także muzycznie. Pierwsza, skomponowana do libretta na podstawie sztuki Jerzego Żuławskiego, wykorzystuje szeroką paletę różnorodnych środków muzycznych z pierwszej połowy XX wieku, od śpiewu tonalnego do struktur w swobodnej 12-tonowości. Druga, do libretta według sztuki Luli Vollmer, jest jej przeciwieństwem, gdyż z wyjątkiem dwóch fragmentów z ludową melodią, opiera się na bardzo ograniczonym materiale muzycznym, mianowicie na „wędrującej” w 12-dźwiękowej przestrzeni krótkiej strukturze melodyczno-harmonicznej. Trzecia, do libretta według sztuki Anatola France’a, zdecydowanie dystansuje się od poprzednich tym, że nawiązuje do różnego rodzaju tradycji sięgających odległych wieków i różnych obszarów kulturowych.

Przedmiotem niniejszej pracy staje się trzecia z tych oper – *Comedy of the Dumb Wife*, która zostanie tu omówiona z punktu widzenia stylu muzycznego¹⁵⁶. Na początku zaznaczyć trzeba, że ta nie przekraczająca godziny opera została skomponowana z akompaniamentem fortepianu, na który zostały naniesione uwagi dotyczące użycia pewnych instrumentów perkusyjnych (napisy: 5 Drum, cymb., B Dr., S Dr., Wood block, Bsn., Tam-tam)¹⁵⁷. Ten ślad dowodzi, że kompozytor planował instrumentację, ale jej nie zrealizował. Z tego powodu styl muzyczny utworu musi być określony na podstawie wyciągu fortepianowego. Podkreślić należy, że wyciąg jest kompletny i może być wykorzystany do przedstawień. Udo-

¹⁵¹ Praca naukowa finansowana ze środków Komitetu Badań Naukowych w latach 2003-2006 jako projekt badawczy.

¹⁵² Poza trzema ukończonymi operami zostawił szkice do opery *Eros i Psyche* oraz libretta do kilku oper dziecięcych.

¹⁵³ Por. VIOLETTA KOSTKA, *Styl późny Tadeusza Zygfryda Kasserna na przykładzie opery „The Anointed”* (pol. *Mesjasz*), w druku, Katowice: Akademia Muzyczna, s. 256-263.

¹⁵⁴ Por. VIOLETTA KOSTKA, *Styl muzyczny opery „Sun-up” (1952) Tadeusza Zygfryda Kasserna*, „Forum Muzykologiczne 2005”, numer jubileuszowy na 60-lecie ZKP: Witold Lutosławski – osoba i dzieło. *Style muzyczne – konteksty historyczno – kulturowe*, Warszawa: Sekcja Muzykologów ZKP 2006, s. 98-105.

¹⁵⁵ Por. VIOLETTA KOSTKA, *Wielokulturowość i uniwersalizm w operach Tadeusza Zygfryda Kasserna*, w: Karol Szymanowski: „Muzyka jest aromatem kwiatu danej kultury.” *Wokół kategorii narodowości, wielokulturowości i uniwersalizmu w muzyce polskiej*, Warszawa-Podkowa Leśna 2002, s. 243-253.

¹⁵⁶ Styl muzyczny jest tu rozumiany za Leonardem Meyerem jako „kopiowanie wzorów bądź w zachowaniu ludzkim bądź w wytworach ludzkich działań, wynikające z szeregu wyborów uwarunkowanych przez pewien zbiór ograniczeń.” LEONARD B. MEYER, *Style and Music. Theory, History and Ideology*, Philadelphia 1989, s. 3.

¹⁵⁷ Wyciąg fortepianowy opery jest dostępny w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego w postaci rękopisu (kalki) o sygnaturze *Mus.CLXXI rps 1* i mikrofilmu: *Mikr. 8260*.

wodnili to muzycy z Akademii Muzycznej w Gdańsku, którzy w maju 2006 doprowadzili do prawykonania utworu¹⁵⁸, o czym donosiły „Ruch Muzyczny”¹⁵⁹ i „Musica 21”¹⁶⁰.

Sporządzone przez Kasserna libretto czerpie wątek ze sztuki Anatola France’a (1844-1924) *La Comédie de Celui qui Épousa une Femme Muette* (1912), wydanej po raz pierwszy w Paryżu w 1913 roku¹⁶¹. Kompozytor korzystał z wersji francuskiej dzieła, ale libretto napisał po angielsku. Utworowi nadał tytuł inny niż tytuł sztuki France’a, ale zmiana ta nie oznacza odejścia od treści sztuki. Podobnie jak u France’a, jest to ostra satyra na zepsutego mężczyznę i pewien typ kobiety. Akt I rozpoczyna scena, w której sędzia Leonard i adwokat Adam załatwiają nie całkiem czyste interesy. Rozmowa schodzi na tematy osobiste i sędzia żali się koledze, że jego życie z niemą żoną staje się nie do zniesienia. Adam ma znajomości wśród właściwych dla takiego przypadku lekarzy i Leonard, nie zważając na przestrogi, natychmiast zwraca się do nich o pomoc. Doktorzy – jak się okazuje, specjaliści od poprawiania głosu psom – demonstrują swoje niezwykle instrumenty muzyczne i udają się operować Katarzynę. Akt II rozpoczyna się od opowiadania Leonarda o skutkach operacji. Ironiczne naśladowanie żony świadczy o jego niezadowoleniu. Zjawia się Katarzyna, która swoim gadulstwem nie pozwala mężowi skupić się na pisaniu wyroków. Jej długie opowiadanie o największej gadule w mieście powoduje, że zdesperowany Leonard ponownie wzywa lekarzy. Ci, nie wiedząc, jak z gaduły uczynić niemowę, proponują sędziemu „cophosis”, czyli głuchotę. Początkowo Leonard nie chce o tym słyszeć, ale już po kolejnej opowieści Katarzyny, tym razem o fatalnych skutkach małżeńskich sekretów, decyduje się na zabieg, który jednak nie tylko pozbawia go słuchu, ale także osłabia jego wzrok i nie pozwala dostrzec wystawionego przez doktorów rachunku. Na koniec wszyscy bohaterowie, łącznie z krzątającym się wokół domu niewidomym, popadają w obłąd.

W przeciwieństwie do poprzednich oper warstwa muzyczna komedii jest zdecydowanie skierowana w stronę przeszłości. Z punktu widzenia zagadnień tonalno-harmonicznych sytuuje się ona w obszarze kierunku neotonalnego. W momentach istotnych formalnie pojawia się centrum tonalne w postaci repetowanego dźwięku czy akordu na zmianę z konstrukcjami bitonalnymi czy to prezentowanymi wertykalnie, czy horyzontalnie. W zakończeniach fragmentów pojawiają się echa kadencji w postaci następstw stopni V-I lub następstw akordów S-D-T, ale zawsze w kontekście innych jeszcze następstw dźwięków lub współbrzmień, tak aby rozmyć tę sugerowaną tonację. Poszczególne fragmenty kompozycji rozwijają się w oparciu o swobodne następstwo akordów tercjowych, kwartowych i innych. W liniach wokalnych da się zauważyć, że kolejne motywy mają w tle te same konstrukcje, jakie znajdujemy w akompaniamencie. A w akompaniamencie widać jak na dłoni, że harmonika jest asonansowa i że przypomina harmonikę Kasserna z lat 30., ale w jej bardziej

¹⁵⁸ Prawykonanie *Comedy of the Dumb Wife* odbyło się 19 maja 2006 roku w sali koncertowo-widowiskowej „Gedania” w Gdańsku, należącej do miejscowej Akademii Muzycznej. Przedstawienia powtórzone 20 i 25 maja. Prawykonanie przygotowano siłami Akademii i zaproszonych do współpracy gości. Wykonawcami byli studenci ostatnich lat Wydziału Wokalno-Aktorskiego: Anita Rywalska-Sosnowska i Dorota Bronikowska (Catherine), Kamil Pękala (Leonard), Adam Palka (Adam), Karol Kozłowski (Simon), Szymon Kobylański (Jean), Tomasz Warmijak (Gilles), Piotr Banasiak i Wojciech Dowgiałło (Niewidomy). Oprócz nich udział wzięli pedagodzy: partię fortepianu grała Małgorzata Żwan, dyrygował Przemysław Stanisławski. Przedstawienie wyreżyserowała Dorota Kolak, scenografię opracowała Katarzyna Zawistowska, balet przygotowała Anna Galikowska-Gajewska, a światłem operował Andrzej Drewniak.

¹⁵⁹ Por. VIOLETTA KOSTKA, *Prawykonanie opery Tadeusza Kasserna, „Ruch Muzyczny”* nr 13, 25 06 2006, s. 28-30.

¹⁶⁰ Por. WILFRIED GÓRNY, *Światowe prawykonanie opery „Comedy of the Dumb Wife” (Komedia o niemej żonie), „Musica 21”* nr 7-8, sierpień 2006, s. 12.

¹⁶¹ ANATOL FRANCE, *La Comédie de Celui qui Épousa une Femme Muette*, Paris: Éditeurs Calmann-Lévy, 1913. Różne źródła podają, że France napisał tę komedię na kanwie pomysłu zachowanego w notatkach Rabelais’ego.

uproszczonej formie. Jeśli harmonika koncertów, concertin i sonatin opierała się na współbrzmieniach 6-, 7-, 8- i 9-ciodźwiękowych, to harmonika opery jest ograniczona do współbrzmień 4-, 5- i 6-ciodźwiękowych, najłatwiejszych do wykonania na fortepianie. Do typowych konstrukcji należą twory poliharmoniczne w postaci pełnej lub niepełnej, tj. takiej, kiedy drugi akord pozbawiony jest jednego lub dwóch składników. Zestawiane ze sobą akordy brzmią ostro, ponieważ ich podstawy znajdują się najczęściej w relacji sekundy lub kwarty. Oprócz wymienionych śladów systemu dur-moll w operze znajdziemy całe konstrukcje melodyczne wywiedzione z tego systemu. Do takich należy piosenka niewidomego utrzymana w tonacji g z tercją małą i wielką na zmianę, oraz śpiew zespołowy kończący I akt utrzymany w tonacji F-dur. Ten ostatni fragment (t. 374-390) rozpoczyna się zarówno w partii głosu solo, jak i w partii fortepianu akordem F-dur, po czym śpiew pozostaje w tonacji F-dur, ale towarzyszy mu już akompaniament poliharmoniczny. W ostatnim taktie wspólnym dla obu partii (t. 387) na kadencję S-D-T w F-dur nałożone zostaje następstwo akordów kwartowych. Po ustaniu śpiewu fortepian prezentuje jeszcze relacje dźwięków fis-cis, c-f i ponownie cis-fis.

Najważniejsze w operze są oczywiście partie wokalne. Występuje tu siedmioro śpiewaków o następujących głosach: Catherine – sopran koloraturowy, Leonard i niewidomy – barytony, adwokat i chirurg – basy, służący i lekarz – tenory. Ich śpiew solowy rozwija się w ramach scen, które są głównymi jednostkami formalnymi (I akt – 3 sceny, II akt – 5 scen). Nie możemy powiedzieć, aby Kassern stosował tu klasyczne recytatywy i arie, ale jego śpiewy, choć nowoczesne, balansują pomiędzy tymi typami, raz bardziej zbliżając się do recytatywu, raz bardziej do arii. Zasadniczo dominuje typ zbliżony do recytatywu, który jednak wolałabym nazywać śpiewem motywiczo-tonalnym. Jest on bowiem pewnego rodzaju kompromisem między dawniejszym recytatywem a wykształconym przez Kasserna śpiewem wywodzącym się ze śpiewu motywiczo-atonalnego z pierwszej opery. Jest to śpiew sylabiczny, oparty na swobodnie zestawianych trójdźwiękach melodycznych i pochodach diatonicznych, zawierający repetycję któregoś ze składników. Poszczególne słowa i zwroty są oddzielane od siebie krótszymi lub dłuższymi pauzami powodując nieciągłość frazy, właśnie ową motywiczość. Rytmika oddzielanych motywów jest stabilna – są to figury ósemkowe lub szesnastkowe z triolami. Kassern unika w tym śpiewie VII stopnia skali, od czasu do czasu wzbogaca go dużymi krokami interwałowymi, akordem kwartowym i chromatyzmami. Rzadziej pojawia się typ aryjny w postaci ciągłej frazy, pozbawionej pauz między słowami i wyrażeniami, uformowany w kształcie łuku. W pierwszym akcie do tego typu najbardziej zbliża się śpiew Leonarda od słów „From Your eyes” w rytmie płynnego walca, a w akcie II fragmenty śpiewów Katarzyny. Śpiewy te przez swoją „ślodycz” przynoszą ponadto skojarzenia z lirycznymi melodiami amerykańskich musicali lub europejskich operetek. Na uwagę zasługują długie popisowe monologi Katarzyny zawierające tryle, szerokie pochody gamowe, długo wytrzymywane wysokie dźwięki, kilkutaktowe melizmaty na drobnych wartościach rytmicznych, efektowne artykulacyjnie motywy i popisowe zakończenia. Bez wątpienia były one wzorowane na koloraturach okresu klasycznego.

Oprócz dwóch podstawowych typów śpiewu w *Comedy* pobrzmiewa od czasu do czasu prosta piosenka niewidomego zaczynającą się od słów „Who will catch the fish?”, która łączy się z treścią komedii poprzez motyw nie mającej głosu ryby. Ta ludowo-popularna wstawka przypomina nam podobne wstawki w operach kompozytorów włoskich¹⁶². Tekst jest izosylabiczny, dwuzwrotkowy, z refrenem „la dera”. Muzycznie jest to jeden okres, w którym każde zdanie opiera się na jednej zwrotce. Utrzymany w tonacji g z tercją wielką i małą na zmianę, rozpoczyna się szesnastkowym przedtaktem, a ostatnie dźwięki poszczególnych motywów są akcentowane w akompaniamencie, co jest cechą muzyki kla-

¹⁶² Por. ALFRED EINSTEIN, *Mozart – człowiek i dzieło*, Kraków: PWM 1983, s. 431.

sycznej. W refrenach pojawiają się charakterystyczne dla całej opery opadające trójdźwięki melodyczne, np. następstwo G-dur, E-dur i D-dur, wzbogacone poliharmonicznie partią fortepianu.

Obok śpiewów solowych *Comedy of the Dumb Wife* wypełniają skromne duety i tercety, a na koniec każdego aktu pojawia się bardziej rozbudowany zespół. Z jednej strony dziwi nas to, ponieważ w poprzednich operach Kassern zdecydowanie unikał zespołów, tak jakby były one przeszkodą w śpiewnym przekazywaniu treści, z drugiej strony wydaje się to zrozumiałe, gdyż jest to kolejne odniesienie do tradycji. W jednym z listów Kassern sam podaje najbliższą mu tradycję: „Jest to opera komiczna wyrażająca molierowski temat za pomocą modernistycznych środków muzycznych inspirowana mozartowskim typem opery buffo”¹⁶³ Śpiewy zespołowe Kasserna rzeczywiście nawiązują do tradycji Mozarta, choć przyznać trzeba, że są znacznie skromniejsze. Pierwszy zespół finałowy to parodia hymnu na cześć lekarzy w wykonaniu kwartetu męskiego. Jest to śpiew skomponowany w formie dwóch prostych okresów, w dwugłosie, homorytmicznie z charakterystycznymi rytmami punktowanymi, w tonacji F-dur, o czym już była mowa. Śpiewowi towarzyszy akompaniament w rytmie marsza. Drugi zespół zamykający operę jest dużo bardziej rozbudowany i efektowny¹⁶⁴. W zespole biorą udział wszyscy bohaterowie opery; wśród nich dwie osoby mają własne teksty, a reszta prowadzi dialog na temat „Who is mad?” Muzyczną podstawę zespołu stanowi melodia piosenki przeplatana nowymi melodiami. Poszczególne głosy schodzą się i rozchodzą, pojawiają się na przemian w fakturze polifonicznej i homofonicznej, parokrotnie nad zespół wybija się koloratura Katarzyny. Mimo siedmiu wykonawców i partii fortepianu najczęściej słyszymy tylko trzy- i czterogłos, raz tylko sześciogłos. Już na sam koniec kompozytor wprowadza przebiegi gamowe na skali diatonicznej i chromatycznej w dwugłosie w interwale sekundy.

Głosem wokalnemu towarzyszy fortepian, bez którego opera nie wydawałaby się tak nowoczesna. Dwa odcinki są przeznaczone na sam fortepian: dłuższa uwertura, w gdańskim wykonaniu uzupełniona komicznym baletem, oraz krótkie intermezzo. Wprowadzenie tutaj nie stosowanej we wcześniejszych operach Kasserna uwertury jest znamienne, tak samo wprowadzenie intermezza. Jedno i drugie w sposób oczywisty kieruje naszą uwagę ku tradycji XVIII-wiecznej, a w drugim przypadku – nawet wcześniejszej. Poza tymi odcinkami partia fortepianu występuje w różnego rodzaju relacjach z głosem. Mamy tu cały szereg odmian faktur od homofonicznej, przez mieszaną do kontrapunktycznej. Do cech wspólnych tych faktur należy trzywarstwowość, w której jedną warstwę stanowi zawsze głos wokalny. Inną cechą wspólną tych faktur jest chwilowe wspieranie głosu wokalnemu przez jedną z warstw/partii fortepianowych. Jeszcze inną cechą jest takie kształtowanie obu partii fortepianu, aby w efekcie uzyskać asonansowość. Z jednej strony mamy więc poliharmonikę, a z drugiej strony – rozwijający się np. w sekundach kontrapunkt. Do raczej nowoczesnych rozwiązań należy umieszczanie głosu śpiewaka poniżej głosu instrumentalnego, ewentualnie pomiędzy takimi głosami. Nowoczesnym środkiem są też dwugłosowe pochody chromatyczne w interwale sekundy, spotykane zarówno w głosach wokalnych, jak i w fortepianowych.

Specyficznie, jak na Kasserna, traktowane są środki rytmiczno-metryczne. Kassern zawsze miał tendencje do urozmaicania i komplikowania rytmu i metrum, a najwyższy poziom tendencja ta osiągnęła w latach 30., zwłaszcza w *II Sonacie fortepianowej*. W omawianej operze warstwa ta jest mocno ograniczona. Kompozytor posłużył się tylko trzema

¹⁶³ List Kasserna do H. A. Molla z 12 stycznia 1953 roku. Por. Korespondencja Kasserna, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, K-LXXXI/1-42.

¹⁶⁴ Michał Kondracki słyszy tu wpływy Rossiniego. Por. MICHAŁ KONDRACKI, *W piątą rocznicę śmierci T. Z. Kasserna*, „Ruch Muzyczny” 1962 nr 9, s. 16.

rodzajami metrów prostych, jak najbardziej konwencjonalnych: 2/4, 3/4 i 4/4; stosunkowo niewiele jest też nieregularnych podziałów rytmicznych. Zabiegów tych nie można tłumaczyć inaczej niż stylizacją.

Przejdźmy teraz do środków ekspresywno-semantycznych o charakterze komediowym, o których wiemy z napisanych przez Kasserna w latach 30. recenzji, że stanowiły jego zdaniem istotny składnik gatunku¹⁶⁵. Podzieliłabym je na dwa typy: ikoniczne ewentualnie symboliczne i indeksowe¹⁶⁶. Przykładem pierwszego typu jest wielokrotnie powtarzany śmiech Leonarda i Adama w pierwszej scenie, towarzyszący wspomnieniom z lat studenckich. W sposób konwencjonalny, aczkolwiek nieco pompatyczny, bohaterowie śpiewają „ha, ha, ha” raz na akordach melodycznych, raz na skali chromatycznej, innym razem w dwugłosie w interwale sekundy, zawsze szybko, staccato, forte i z akcentami na pierwszych dźwiękach motywu. Innym takim momentem jest opowiadanie Leonarda znajomemu o operacji i jej skutkach na początku aktu II. Najbardziej efektowne jest tu przedrzeźnianie gadałkowej Katarzyny za pomocą falsetu, wsparte dwiema niezależnymi warstwami fortepianowymi w interwale sekundy.

Dużym stopniem humoru odznacza się cały pierwszy monolog Katarzyny, w którym opowiada o największej ze znanych jej gaduł. Szybko wyśpiewywane asemantyczne wyrazy typu „she babbles and gabbles, she chatters and jabbers, she rattles and prattles, she twiddles and twaddles” łączą się z różnego typu figurami koloraturowymi, po których przy zwrocie „oh, how I hate women like that!” partia zatrzymuje się na b2. Ważnym w operze momentem komicznym jest ostatni zespół, w którym wszyscy bohaterowie bez wyjątku popadają w szaleństwo i jeden przez drugiego śpiewają różne teksty. Taki zabieg był typowym środkiem komicznym w XVIII-wiecznej operze buffa. Poza wymienionymi w operze jest wiele innych ikonicznych czy symbolicznych momentów słowno-muzycznych, których tu nie wymieniamy. Momenty ekspresyjno-semantyczne typu indeksowego są tak samo liczne. Chodzi tu przede wszystkim o takie struktury wokalnie-instrumentalne, w których humor słowny i sytuacyjny jest niejako wysunięty na pierwszy plan bez specjalnych środków muzycznych. Przykładem może być ostrzeżenie Adama przed przedwczesną radością Leonarda: „Wait! Wait! Think it over seriously! After all, a dumb wife has her advantages, too.” W tym miejscu, jak w wielu innych, Kassern użył typowego śpiewu motywiczno-tonalnego z dostosowaną do treści artykulacją, dynamiką i fakturą.

Na koniec jeszcze jedna cecha tego dzieła związana z wcześniej omówioną piosenką niewidomego. Otóż, piosenka ta, choć u France’a też występuje, tutaj ma podwójną funkcję: treściową, na którą już wskazywaliśmy i formalną. Po raz pierwszy pojawia się ona jako materiał uwertury, gdzie zostaje poddana technice wariacyjnej z zastosowaniem zmian rytmicznych i tonalnych oraz w postaci rozbudowanej. W pierwszej scenie jest gwizdana przez Leonarda, potem grana na fortepianie, a następnie jeszcze podana w wersji wokalnie-instrumentalnej. W scenie drugiej pojawia się w wykonaniu niewidomego (tę wersję przyjmujemy za podstawową). Po dłuższej przerwie pojawia się znowu w pierwszej scenie aktu II, tym razem w rytmie szybkiego walca w tonacji B-dur. Ponieważ piosenkę śpiewa uzdrowiona Katarzyna zostaje ona wyposażona w długi tryl oraz kadencję. Kilka taktów tej wersji pojawia się na początku drugiej sceny. Po dłuższej nieobecności znana melodia

¹⁶⁵ Kassern używał tego kryterium do oceny dzieł. Z wysłuchanych utworów, do najlepszych pod tym względem zaliczył m. in. *Cyrulika sewilskiego*, *Don Juana*, *Dyrektora teatru*. Por. TADEUSZ Z. KASSERN, *Z teatru „Uśmiech”*: „Cyrulik sewilski”, „Nowy Kurier” 21 II 1932, nr 42, s. 8; TENŻE, *Z Teatru Wielkiego. „Don Juan”*. *Wesoły dramat w 2 aktach, muzyka W. A. Mozarta*, „Dziennik Poznański” 13 XII 1934, nr 285, s. 2; TENŻE, *Mozart w Pałacu Działyńskich. „Dyrektor teatru”*, „Dziennik Poznański”, 5 V 1935 nr 104, s. 2.

¹⁶⁶ Terminologia zaczerpnięta z pracy MICHAŁA BRISTIGERA: *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*. Kraków: PWM 1986.

powraca dopiero w ostatniej scenie, w śpiewie zespołowym. Oprócz tego w operze słyszymy niemal stale elementy tej piosenki w postaci motywu czołowego szesnastkowego, opadającego akordu melodycznego czy samych charakterystycznych rytmów. Elementy te występują w dziele w funkcji łącznika między wokalnymi frazami lub zawoalowane w jakimś dłuższym odcinku muzycznym. Posługując się piosenką Kasserna osiągnął formę niebywale spójną, co wydaje się być kontynuacją próby podjętej już w *Sun - up*.

Jak już zostało powiedziane, styl *Comedy of the Dumb Wife* różni się od stylu wcześniejszych oper Kasserna, choć pojedyncze nici między tymi dziełami są widoczne. Opera jest za to stylistycznie bliska instrumentalnej twórczości Kasserna z lat 30., choć środki techniczne są tu zdecydowanie uboższe. Ze względu na to podobieństwo i jednocześnie ograniczenie proponuję mówić o stylu opery jako o stylu neoklasycznym kompromisowym. Owa kompromisowość jest tu istotna i zdecydowanie wynika z nawiązań do klasycznych, a nawet preklasycznych oper buffa. Biorąc pod uwagę szerszy kontekst *Comedy of the Dumb Wife* na pewno wpisuje się do kategorii oper neoklasycznych, do których zaliczamy m. in. *Les Mamelles de Tirésias* (1944) Poulenca, *The Rape of Lucretia* (1946, 1971) Brittena, *The Rake's Progress* (1948-1951) Strawieńskiego i inne. Dokładne określenie jej miejsca w tej grupie wymaga jednak dalszych badań, zwłaszcza porównawczych¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Ciekawie, w świetle ostatnich prac o neoklasycyzmie R. Straussa, może wyglądać porównanie jego *Die schweigsame Frau* (1935) z operą Kasserna o niemej żonie.

OBECNOŚĆ TRADYCJI GATUNKOWEJ W POLSKIEJ TWÓRCZOŚCI AWANGARDOWEJ LAT SZEŚĆDZIESIATYCH

Ewa Kowalska-Zajac
Łódź, Akademia Muzyczna

Koniec lat 50. i lata 60. to w polskiej twórczości kompozytorskiej czas estetycznych zawirowań i przewartościowań spowodowanych nośnymi wówczas hasłami awangardy. Można nawet powiedzieć o swoistym terrorze awangardy, o presji nowości i nowatorstwa, które stało się jednym z ważniejszych kryteriów oceny dzieła. O ile jednak u większości twórców kontakty z awangardą miały charakter mniej lub bardziej epizodyczny, to u Romana Haubenstocka-Ramatiego i Bogusława Schaeffera nie były wynikiem chwilowej mody, lecz głębokiego przeświadczenia, że to właśnie oryginalność i niepowtarzalność dzieła świadczy o jego wartości.

„Radykalnym koryfeuszem nowej awangardy” nazywa Bogusława Schaeffera Leszek Polony¹⁶⁸ wskazując na „fundamentalne wręcz znaczenie” dla recepcji idei awangardowych pracy *Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej*, opublikowanej w 1957 roku. Autor charakteryzuje postawę kompozytora słowami: „Bezkompromisowy zwolennik autonomii muzyki, nowatorstwa i postępu w sztuce, przełamujący wszelkich konwencji, ustawicznych poszukiwań i eksperymentów w sferze języka, techniki, form, gatunków i samego statusu ontologicznego muzyki - traktuje »nowość« i »oryginalność« jako zasadnicze kryterium wartości artystycznej, wywołując tym stanowiskiem coraz to nowe polemiki”¹⁶⁹. Zbigniew Skowron zaś nazywając Schaeffera „wszechstronnym i niezłomnym koryfeuszem polskiej awangardy”¹⁷⁰, akcentuje radykalizm tego twórcy widoczny w jego muzyce, postawie oraz publikowanych tekstach, a także imponujący ilościowo i „multidymensjonalny”¹⁷¹ dorobek, zapewniający jego autorowi na terenie nowej muzyki miejsce szczególne. O awangardowej postawie Schaeffera świadczy entuzjastyczny wręcz stosunek do eksperymentowania¹⁷² oraz akcentowanie roli samego procesu tworzenia¹⁷³. Jednak zdecydowanie awan-

¹⁶⁸ LESZEK POLONY, *Polski kształt sporu o istotę muzyki*, Kraków 1991, s. 315.

¹⁶⁹ LESZEK POLONY, op. cit., s. 316.

¹⁷⁰ ZBIGNIEW SKOWRON, *Recepcja postaw i programów awangardowych w powojennej muzyce polskiej*, w: *Muzyka polska 1945-1995*, Kraków 1996, s. 78.

¹⁷¹ Określenie Nicolasa Slonimsky'ego podają za BARBARĄ BUCZEK, *Twórczość Bogusława Schaeffera – tendencje, idee, realizacje*, w: *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, Kraków 1986, s. 126.

¹⁷² “I like to experiment with music, to test it, even to try things that are impossible. My best teachers have been my own experiences”. BOGUSŁAW SCHAEFFER, *Why I Write*, “Music Notes” 1981, nr 1. Cyt. za: LUDOMIRA STAWOWY, *Bogusław Schaeffer. Leben, Werk, Bedeutung*, Innsbruck 1991, s. 133.

“Kompozycja była dla mnie zawsze terenem eksperymentu w zakresie techniki, rzemiosła, ekspresji, a nawet psychologii twórczości”. JOANNA ZAJAC, *Muzyka teatru i filozofia Bogusława Schaeffera*, Salzburg 1992, s. 40.

¹⁷³ “I prefer to write six or eight compositions at the same time. I compose each work in a different way. For the way of composing is itself a composition. It is the act of composing which makes me happy - more than the result”. B. SCHAEFFER, op. cit., s. 133.

gardowe jest jego przekonanie o konieczności poszerzania horyzontów muzyki i głęboka wiara, że to właśnie nowatorstwo stanowi najważniejsze kryterium sztuki¹⁷⁴. Silne przeswiadczenie Schaeffera, że „w twórczości liczą się wyłącznie dzieła oryginalne”¹⁷⁵ bliskie jest poglądom Romana Haubenstocka-Ramatiego, który wielokrotnie podkreślał, że „nigdy nie stosował dwukrotnie tej samej techniki i nie wracał do tego samego kompozytorskiego problemu”¹⁷⁶.

Należałoby się zatem zastanowić, w jakim stopniu akcentowane tak wyraźnie przez przedstawicieli awangardy postulaty nowatorstwa i oryginalności dzieła sztuki wykluczają ideę gatunkowości, która zakłada powtarzalność¹⁷⁷ pewnego wzorca. Czy zainicjowany już w romantyzmie proces zacierania gatunkowej siatki taksonomicznej procesami hybrydyzacji, czy modyfikowania wzorca gatunkowego osiągnął w połowie XX wieku swe apogeum i twórczość muzyczna wyzwoliła się z gatunkowych konwencji? Niewątpliwie porzucone zostały kategorie gatunkowe w swej kanonicznej postaci, jednak pojawiły się zupełnie nowe możliwości wynikające ze swoistej „gry” z konwencją gatunkową, polemiki, która prowadzić może do powstania kontrgatunków, czy całego obszaru „»prywatnych« praktyk genologicznych polegających na tworzeniu »własnych« nazw gatunkowych i paragatunków”¹⁷⁸.

Na pytanie „Czym jest gatunek?” Edward Balcerzan¹⁷⁹ w artykule *W stronę genologii multimedialnej* odpowiada, że jest on „powtarzalną kombinacją chwytów decydujących o kompozycji (morfologii) tekstu, komunikacyjnie ukierunkowanych i zdeterminowanych przez materiał oraz technikę przekazu (medium)”. Czy zatem możemy mówić o gatunku tylko wówczas, gdy mamy do czynienia z powielaniem danego wzorca i jaką liczbę powtórzeń możemy uznać za sankcjonującą nowy gatunek? „Badacze literatury (...) radzą sobie w ostateczności z tym kłopotem tak, że w najbardziej skrajnych przypadkach skłonni są przyznać kwalifikacje gatunkowe (a zatem kategorialne) nawet pojedynczemu utworowi, o ile utwór ten pozwala na wyrazisty opis swojej struktury semiotycznej, o ile prezentuje się jako

¹⁷⁴ „That is composers' work in the real sense: to keep changing your approach to music. An apple should be fresh to be good; so should a composer. [...] What does interest me are the possibilities of music. I think there are many gifted composers but that we all say things in the same way, or nearly the same. We only compose eight to twelve per cent of the music it is possible to write. [...] I don't enjoy composing. But I do like trying to make things that no one else could have made. This makes me happy”. B. SCHAEFFER, op. cit., s. 133.

¹⁷⁵ J. ZAJĄC, *Muzyka teatr i filozofia...*, s. 21.

¹⁷⁶ J. HÄUSLER, *Musik im 20. Jahrhundert von Schönberg zu Penderecki*, Bremen 1969, s. 189.

¹⁷⁷ „Powtarzalność jest potencjalną cechą każdej kombinacji chwytów. Zdecydowanej większości form komunikacji międzyludzkiej uczymy się naśladować, czyli powtarzając kierujące nimi reguły. [...] Reguł komunikacji można się uczyć dlatego, że nie ma form niepowtarzalnych (niepowtarzalne są teksty). Bez mechanizmów naśladowania (adaptacji, pastiszu, trawestacji, przekładu) trudno by było sobie wyobrazić istnienie gatunków. Czy to znaczy, że z każdego tekstu mogą zostać wygenerowane reguły gatunku? Tak, i to jest jedna z tez mojego szkicu. Zazwyczaj mamy do czynienia albo z hipotetycznym „pratekstem”, albo z grupą tekstów wzorcowych (zwłaszcza w dziejach odmian gatunkowych, np. powieści), ale źródłem gatunku może być tekst konkretny”. EDWARD BALCERZAN, *W stronę genologii multimedialnej*, w: *Genologia dzisiaj*, red. Włodzimierz Bolecki, Ireneusz Opacki, Warszawa 2000, s. 88-89.

¹⁷⁸ „Manifestacyjne aktualizowanie gatunków w różny sposób w poezji współczesnej bywa niemal bez wyjątku interpretowane jako gra z gatunkiem lub też gra w gatunek, które prowadzą w efekcie do uwiarygodnienia zaniku i nieobecności gatunku we współczesnym wierszu. Wskazuje się, że powoływane w nadmiarze do życia nowe gatunki pozostają jako klasy jednostkowe; tworzone faktycznie na użytek pomyślnego odbioru wiersza nie są kontynuowane i nie zakotwiczą się w zbiorowej pamięci jako wzorzec. Gra, jaka toczy się w tym obszarze, może więc być nazwana grą w gatunek, której wynikiem jest - dzięki nieistnieniu elementu społecznego funkcjonowania - zaprzeczenie czy też ledwie imitacja formy gatunkowej: quasi-gatunek, paragatunek”. ROMUALD CUDAK, *Sytuacja gatunków we współczesnej poezji polskiej a perspektywy genologii*, w: *Genologia i konteksty*, red. Czesław P. Dutka, Zielona Góra 2000, s. 28.

¹⁷⁹ E. BALCERZAN, *W stronę genologii...*, s. 88.

taka struktura, jako »archetekst«, choćby w danym momencie nie posiadał (jeszcze) kolejnych powieleń, nie wyprodukował strukturalnej serii”¹⁸⁰.

Czy zatem w każdym dziele tkwi potencjał gatunkowy? I czy wystarczy sugestywna kombinacja „chwytów” rozumianych w dziele muzycznym jako oryginalne rozwiązania formalne, materiałowe, a nawet notacyjne, by powstał gatunek nowy? Taki potencjał gatunkowy zapewne dostrzegł Roman Haubenstock-Ramati w skomponowanym w roku 1967 *Tableau*, skoro wrócił do niego w 1970 i 1971 tworząc *Tableau II i III* (podobnie postępując w powstałych w 1981-85 *Nokturnach I – III*). Elementem wspólnym, który uznać możemy za istotny wyznacznik gatunku, był tu dramaturgiczny profil muzyki oraz oryginalne rozwiązania notacyjne nawiązujące do doświadczeń Wassily’ego Kandinsky’ego, pochodzących z jego geometrycznego okresu twórczości. Elementarne formy graficzne – punkty, linie, wiązki linii, znajdują w dziełach Haubenstocka-Ramatiego odpowiednie ekwiwalenty fakturalne – „słyszymy” więc liczne proste równoległe, wiązki linii wychodzących z jednego punktu, czy płaszczyznę utworzoną z wielu drobnych punktów.

Odmienne od dramatycznego cyklu *Tableaux* ukształtowane są eteryczne *Nokturny*, w których muzyczne wydarzenia rozgrywają się często na granicy słyszalności. Kompozytor sięga po ideę formy beznapięciowej, statycznej, pozbawionej kontrastów. Wykorzystując swe wcześniejsze doświadczenia z kompozycji mobilnych tworzy muzykę z nawarstwianych planów, z których każdy jest wielokrotnie powtarzaną prostą strukturą melodyczną, niekończącym się mobilem. To właśnie owo powtarzanie, w miejsce rozwoju, jest źródłem statyczności i spowolnienia przemian, jakim podlega forma, zaś architekturę tak konstruowanych dzieł determinują dwa procesy - wzmagania i osłabiania napięcia poprzez dodawanie lub redukcję kolejnych warstw oraz ewoluowanie barw dźwiękowych, dzięki czemu utwór rozpada się na szereg zróżnicowanych sonorystycznych faz. Są to jednak procesy zachodzące powoli, uniemożliwiają więc operowanie gwałtownymi kontrastami zarówno w zakresie dynamiki, barwy, jak i faktury. Istotny jest tu również szczególnie dobór barw orkiestrowych zredukowanych do czterech fletów i czterech puzonów (reprezentujących grupy instrumentów dętych drewnianych i blaszanych), harfy, czelesty, fortepianu i klawesynu, smyczków bez kontrabasów i instrumentarium perkusyjnego (obsługiwane przez czterech wykonawców).

Za inicjującą powstanie nowego gatunku uznać możemy również skomponowaną w roku 1970 *Heraklitianę* Bogusława Schaeffera – kompozycję, która otwiera całą serię dzieł (*Bergsonianą*, *Spinozianą*, *Vaninianą*, *Heideggerianą*, *Gracianianą*) inspirowanych konkretnymi ideami filozoficznymi. I chociaż w kompozycjach tych, podobnie jak w *Tableaux* czy *Nokturnach* Haubenstocka-Ramatiego, dostrzegamy szereg cech wspólnych, wskazujących na obecność mechanizmów pozwalających na generowanie reguł gatunku z konkretnego dzieła¹⁸¹, jednak są to gatunki o bardzo ograniczonej żywotności, co odnosi się nie tylko do ich płodności mierzonej liczbą realizacji, lecz również dynamizmu, czy podatności na przekształcenia i zmiany¹⁸².

Większy potencjał, a co się z tym wiąże również znacznie większy zasięg posiadają powołane do życia w fazie aktywności awangardy na początku II połowy XX wieku gatunki intermedialne, będące wyrazem zaznaczającej się w drugiej połowie XX wieku tendencji do przekraczania granic oddzielających poszczególne dziedziny sztuki. Gatunek teatru instru-

¹⁸⁰ STANISŁAW BALBUS, *Zagłada gatunków*, w: *Genologia dzisiaj...*, s. 21.

¹⁸¹ O tym zjawisku pisze E. BALCERZAN, *W stronę genologii...*, s. 89.

¹⁸² Problem żywotności gatunków literackich był szerzej omawiany przez STEFANIĘ SKWARCZYŃSKĄ we *Wstępie do nauki o literaturze*, t. III, Warszawa 1965, s. 296-298.

mentalnego, mający swoje źródło w teatralizacji gry instrumentalnej, eksponuje czynności oraz gesty towarzyszące muzykowaniu i wykorzystuje je jako budulec dla spektaklu teatralnego, często jednak konstruowanego według reguł i prawideł jakimi rządzi się kompozycja muzyczna (*Audience, Kwartet dla czterech aktorów, Scenariusz dla jednego aktora* Bogusława Schaeffera). Obecność twórczej aktywności wykonawcy jest również istotna w gatunku grafiki muzycznej. Wzbogacenie grafiki o nowy wymiar - czas, i przypisanie jej nowej funkcji - nośnika wieloaspektowej, wieloznaczonej idei muzycznej - stwarza interesującą sytuację estetyczną, w której zapis (wcześniej wtórny, pełniący służebną rolę) emancypuje się, stając się pełnoprawnym elementem dzieła. Notacja zaś, jako twór skończony i jednoznaczny, łatwo poddaje się analizie w przeciwieństwie do warstwy muzycznej, która rozpada się na szereg niezależnych od siebie, zróżnicowanych realizacji implikowanych graficzną notacją (przykład 1).

Przykład 1. Roman Haubenstock-Ramati, *Decisions*, (w:) Roman Haubenstock-Ramati, *Musik Grafik Pre Texte*, Wien 1980, s.55.

Podkreślana wielokrotnie przez twórców awangardowych w sposób niezwykle kategoryczny potrzeba odcięcia się od przeszłości, która w przypadku Bogusława Schaeffera określana bywa jako „zasada komponowania od punktu zerowego”¹⁸³, nie jest jednoznaczna z porzuceniem gatunkowych konwencji. Przeciwnie – niektóre z nich – jak choćby gatunek koncertu twórca ten zdaje się darzyć szczególną atencją. W skomponowanym na początku lat 60. *Koncerte skrzypcowym* Schaeffer posługuje się materiałem dźwiękowym wzbogaconym o sferę mikrointerwałów ($1/4$ i $1/8$ tonu) i nowych efektów brzmieniowych, operując bogatym katalogiem środków sonorystycznych, w których obok brzmień eufonicznych równorzędne znaczenie zyskują kategorie brzmień intonacyjnie nieczystych, wręcz „brzydkich”. Dla ich przekazania wykonawcom posłużył się nową formą zapisu opartą na rozwiązaniach paragraficznych. Mamy tu więc do czynienia z wirtuozerią realizowaną przez solistę przy pomocy środków odmiennych od tradycyjnych, zaś dla kompozytora interesująca zdaje się być nie tylko sama idea współzawodniczenia solisty z orkiestrą. W utworze tym Schaeffer zachowuje również usankcjonowany przez tradycję model formy trzyczęściowej z lirycznym, nasyconym ekspresją ogniwem środkowym i kontrastującymi pod względem agogiki, czy dyspozycji fakturalnych, częściami skrajnymi (przykład 2).

Przykład 2. Bogusław Schaeffer, *Koncert skrzypcowy*, PWM, s. 39.

Gatunek koncertu, tak chętnie stosowany przez Schaeffera¹⁸⁴, poddawany był przez niego licznym modyfikacjom. *Konfrontacje* z 1972 roku to rodzaj „koncertu poliwersyjnego”, w którym „z wyjątkiem organów i gitary wszystkie instrumenty orkiestry, od fletu piccolo do kontrabasu, zostały uwzględnione jako instrumenty solowe”¹⁸⁵. Najczęściej „odświeżeniu” podlegała szata brzmieniowa kompozycji, czego przykładem może być *S'alto na saksofon altowy i solistyczną orkiestrę kameralną*, w którym materiał dźwiękowy partii orkiestrowych wzbogacono o tekst mówiony pochodzący z *Biesów* Dostojewskiego. Większą ingerencją w

¹⁸³ Zasada komponowania od punktu zerowego polega - zdaniem Jadwigi Hodor - „na tym, że w procesie twórczym od momentu startu należy odrzucić wszelkie konwencje, przyzwyczajenia, nawyki, kompleksy, a nawet oczekiwania, gdyż sens autentycznej twórczości tkwi właśnie w odwadze i intensywności eksperymentowania i oczywiście w bezinteresowności. Każde dzieło Schaeffera urzeczywistnia jakiś nowy pomysł czy też rozwiązuje kilka nowych problemów jednocześnie, jednakże trzeba mocno podkreślić, że w całej swojej twórczości kompozytor nie kieruje się żadnym totalnym systemem, co jest nierozdzielnie związane ze zmiennością, jaką uprawia we wszystkich zakresach muzyki, a wprowadzenie systemów do muzyki zahamowałoby spontaniczność tworzenia, zubożyłoby fantazję i zmniejszyło pole działania”. JADWIGA HODOR, *Ewolucja języka dźwiękowego w kompozycjach Schaeffera*, w: Bogusław Schaeffer dramaturg i kompozytor, Kraków 1999, s. 30.

¹⁸⁴ Por. ANNA NOWAK, *Współczesny koncert polski*, Bydgoszcz 1997.

¹⁸⁵ J. HODOR, op. cit., s. 35.

konwencję gatunkową było przeniesienie przez Schaeffera gatunku symfonii i mszy w obszar muzyki elektronicznej. W przypadku *Symfonii – muzyki elektronicznej* kompozytor wyeliminował to, co w wieku XX po odrzuceniu cykliczności formy i tradycyjnego schematu formalnego pozostało jako ostatni wyznacznik gatunku, świadczący o jego istocie – czyli aparat orkiestrowy.

W latach 60., w momencie największego nasilenia tendencji awangardowych, amplituda modyfikacji struktury gatunkowej¹⁸⁶ stała się tak duża, że prowokowała do rozważań, czy uchwytana jest jeszcze w tych dziełach łączność z tradycją gatunku, czy nie mamy tu do czynienia z „kreacją gatunków sytuujących się w opozycji do swoich modelowych źródeł”¹⁸⁷ i czy analogicznie do sytuacji w literaturze możemy mówić o impulsie danym przez awangardę „do powstania kontrgatunków, których związek z tradycją daje się określić tylko przez negację”¹⁸⁸? Wyraźnie opozycyjny charakter wobec konwencji gatunkowej posiada skomponowana w 1968 roku przez Romana Haubenstocka-Ramatiego anty-opera *Komedia (Comédie)* do tekstu Samuela Becketta. Już sama kwalifikacja genologiczna zaproponowana przez kompozytora wyraża jego stosunek do wyjściowego modelu. Istotą dzieła jest tu negacja większości cech będących wyznacznikami gatunku. Zarówno akcja sceniczna, jak i gra aktorów są tu zredukowane do minimum¹⁸⁹, oszczędna scenografia ograniczona do trzech urn, w których umieszczone są występujące w sztuce osoby: Kobieta pierwsza, Kobieta druga i Mężczyzna. „Istnienie postaci Komedii [jak pisze Jan Błoński] wydaje się istnieniem pośmiertnym. Jakby, zamknięci w urnach, niczym prochy po kremacji, skazani zostali na wieczne rozpamiętywanie swoich żalonych grzechów”¹⁹⁰. Ich głosy wiodą trzy niezależne, symultaniczne monologi, podzielone na odcinki „wywoływane” przez trzy świetlne punktowniki, zaś monologi te kształtowane są zgodnie z muzyczną formą ronda, w której naprzemiennie występuje czas przeszły (wówczas ożywają bolesne wspomnienia zdrady i upokorzeń) i terażniejszy (z dręczącym światłem, symbolizującym Boga, lub sumienie). Każda z postaci realizuje swój własny, niezależny model przemienności przeszłości i terażniejszości (z podziałem na pięć części w partiach kobiet pierwszej i drugiej, i siedem – w głosie mężczyzny). Z koncepcją anty-opery wiąże się ascetyzm *Comédie* polegający na wyeliminowaniu wszystkich zbędnych elementów i oszczędnym umuzycznieniu tekstu Becketta. Kompozytor ograniczył się do trzech sposobów wykorzystania głosu (recytacja, *Sprechgesang* i śpiew wzbogacony wokalnymi efektami o charakterze perkusyjnym), zaś specyficzne, muzyczne właściwości partii wokalnych są determinowane odpowiednim modelowaniem kroju liter, z których wykonawca odwzorowuje rysunek linii melodycznej (przykład 3).

Przykład 3. Roman Haubenstock-Ramati, *Comédie*, Universal Edition, s. 5.

Z nowatorstwem oprawy scenicznej współgra nowatorstwo formalne, w którym wokół zróżnicowanej partii wokalne, reprezentującej w kompozycji warstwę stabilną, ogniskują się mobilne głosy instrumentów akompaniujących.

¹⁸⁶ Por. STEFANIA SKWARCZYŃSKA, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. III, Warszawa 1965, s. 87.

¹⁸⁷ GRZEGORZ GAZDA, *Awangarda wobec tradycji gatunkowych*. Acta Universitatis Lodziensis. Folia scientiarum artium et librorum 3, 1982, s. 34.

¹⁸⁸ G. GAZDA, op. cit., s. 34.

¹⁸⁹ „Na proscenium pośrodku stykające się ze sobą trzy jednakowe szare urny o wysokości około metra. Z każdej z nich wystaje głowa; szyja ściśle w wylocie urny. Od lewej do prawej (patrząc od widowni) są to głowy K 2, M i K 1. Zwrócone twarzami dokładnie ku widowni, pozostają przez cały czas nieruchome. Twarze pozbawione wieku i rysów, do tego stopnia, że prawie nie odróżniają się od urn. Ale nie maski”. SAMUEL BECKETT, *Komedia*, w: *Dzieła dramatyczne*, tłum. Antoni Libera, Warszawa 1988, s. 303.

¹⁹⁰ JAN BŁOŃSKI, *Postowie*, w: SAMUEL BECKETT, *Teatr*, Warszawa 1973, s. 315.

Przywołane przykłady wskazują, jak silnie zakorzeniona jest w kompozytorskim myśleniu tradycja gatunkowa. I choć zarówno Bogusław Schaeffer, jak i Roman Haubenstock-Ramati w swych wypowiedziach wskazują wielokrotnie na konieczność odcięcia się od przeszłości, to przeszłość – szczególnie w postaci obecnych w świadomości kompozytorów i słuchaczy pewnych konwencji gatunkowych – nadal powraca w ich twórczości. Sięgając po owe konwencje mają świadomość operowania kodami, które w znacznym stopniu ułatwiają im porozumienie ze słuchaczami. Nie są jednak wobec tych konwencji bezkrytyczni. Przywołane wcześniej przykłady składają się na pełne spektrum postaw: od akceptacji gatunku, poprzez liczne modyfikacje, aż po ograniczenie się do samego tylko medium wykonawczego (jak w kwartecie smyczkowym), czy pozostawienie wyłącznie autorskich kwalifikacji genologicznych (co w *Symfonii – muzyce elektronicznej* Bogusława Schaeffera¹⁹¹ jest już jedynym nawiązaniem do historii gatunku). Jednak nawet wówczas, gdy tradycja gatunkowa jest poddana deformacji (jak w koncertach Schaeffera), czy wręcz (jak w *Komedii* Haubenstocka-Ramatiego) zanegowana, to nadal jest dla tych twórców jakimś przejawem tradycji, od której tak bezskutecznie starają się uwolnić.

¹⁹¹ „Proszę zwrócić uwagę na tytuł: *Symfonia*. Nie - jak by ktoś myślał - nawrót do dawnej formy, nie jakiś ukłon w stronę przeszłości (a czemuż to, u diabła, mamy się kłaniać nieciekawej i niehigienicznej przeszłości), tylko świadome wykorzystanie formalnych osiągnięć ducha ludzkiego. Jako kompozytor, ale i zagorzały historyk muzyki, jestem zdania, że oprócz mnie inni - też mieli talent. Dlaczego więc nie wykorzystają ich doświadczeń, czemu nie połączyć z moimi intencjami, czemu trzymać się jakiejś wymyślonej czystości, jaka wtedy była jeszcze w modzie”. BOGUSŁAW SCHAEFFER, w: *Książka programowa Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, Warszawa 1987, s. 119.

CYTAT W GATUNKU SYMFONII XIX I XX WIEKU*

Bogumiła Mika
Katowice, Uniwersytet Śląski

Obecność cytatu w gatunku symfonicznym XIX i XX wieku jest ściśle związana ze sposobem rozumienia symfonii i z pojmowaniem celów, jakie miała ona do spełnienia w stosunku do odbiorcy¹⁹².

Przypomnijmy wprawdzie, że symfonia jako gatunek wyrosła z nurtu „symfonizmu” rozumianego – za Bohdanem Pociem jako „szczególny przejaw instrumentalnego myślenia i wyobraźni instrumentalnej”¹⁹³. Nurt ten zapoczątkowany w połowie XVIII wieku, kulminację przeżywał na przełomie wieków XIX i XX. Co więcej, jego rozwój stanowi wyraźne świadectwo XIX-wiecznego rozumienia muzyki i zmian w sposobie jej estetycznego wartościowania.

XIX WIEK

Romantyczna koncepcja muzyki (zapoczątkowana oświeceniową ideą wspólnego pochodzenia muzyki i poezji, a pogłębiona refleksją filozoficzną z przełomu XVIII i XIX wieku) realizuje się w postulatcie dążenia do jedności wszystkich sztuk pod jej, tj. muzyki egidą. Odwrotnie jednak niż w oświeceniu, „muzyka jest tym bardziej znacząca, im bardziej oddala się i uwalnia od języka werbalnego”¹⁹⁴. Asemantyczność staje się zaletą muzyki, to ona sprawia, że muzyka wykracza poza tradycyjne środki komunikowania. Enrico Fubini ujmuje to następująco: „Muzyka nie potrzebuje wyrażać tego, co wyraża język, gdyż posuwa się znacznie dalej: ujmuje rzeczywistość na poziomie o wiele głębszym, odrzucając ekspresję językową jako nieadekwatną”¹⁹⁵. Muzyka „może uchwycić samą istotę świata, Ideę, Ducha, Nieskończoność. Moc muzyki staje się tym większa, im dalej odchodzi ona od wszelkiego typu semantyczności i konceptualności”¹⁹⁶. To właśnie dowartościowanie asemantyczności przyczyniło się do uprzywilejowania w początkach XIX wieku czystej muzyki instrumentalnej, której „wysublimowana nieokreśloność pozwalała wyciszyć i przewyciężyć obce

* Praca naukowa finansowana ze środków Komitetu Badań Naukowych w latach 2005-2007 jako projekt badawczy.

¹⁹² W niniejszych rozważaniach zajmuję się symfonią rozumianą w sensie tradycyjnym – za: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* – jako rozbudowane dzieło na orkiestrę, które od czasów Beethovena uważane było za najwyższą i najbardziej wyszukaną formę muzyczną (por: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 18, London: Macmillan Publishers Limited 1980, s. 453). Cytaty, których obecność przywołuję to jedynie cytaty *sensu stricto*, cytaty w ścisłym znaczeniu tego słowa, pomijam natomiast wszelkie inne sposoby obecności muzyki w muzyce typu: parafrazy, aluzje, reminiscencje – czyli to, co określa się czasem jako cytaty *sensu largo*. Szerokość zagadnienia sprawia, że koncentruję się jedynie na wybranych przykładach literatury muzycznej XIX i XX wieku.

¹⁹³ BOHDAN POCIEJ, *Mahler*, Kraków: PWN 1992, s.170.

¹⁹⁴ ENRICO FUBINI, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Zbigniew Skowron, Kraków: Musica Iagellonica 1997, s. 258.

¹⁹⁵ Tamże, s. 254.

¹⁹⁶ Tamże, s. 255.

elementy wywodzące się jeszcze z pozostałych sztuk”¹⁹⁷. Carl Dahlhaus podkreśla: „Nie ‘wzruszeniowość’ lecz ‘idea czystej muzyki instrumentalnej’, którą wyniesiono do rangi metafizycznej, miała stanowić kategorię przeciwstawną muzyce ‘malującej’, którą uważano za estetyczną pomyłkę lub za niższy gatunek, dobry dla celów rozrywkowych”¹⁹⁸.

Stanowisko takie zostało przewyżnione w późnej fazie romantyzmu, kiedy to centralne miejsce w myśli licznych kompozytorów tego okresu zajmuje problem opisowych możliwości muzyki. Wówczas to muzykę instrumentalną uznano za mało komunikatywną („muzykę stworzoną jedynie z dźwięków powiązanych ze sobą zgodnie z wewnętrzną logiką zdoła zrozumieć tylko niewielu wtajemniczonych, nie będzie ona mogła zwrócić się do wszystkich ludzi”¹⁹⁹), jej „nieokreśloność wyrazu” - za „jakość nieadekwatną”²⁰⁰, w której widziano „przeszkodę dla możliwości muzyki”²⁰¹, zaś spotkanie literatury i muzyki, jakie odbywało się na gruncie opery oceniano jako niekompletne. Odtąd „technika, innymi słowy - forma muzyki musi być wypełniona treścią, ideami, które ma wyrażać, i nie może stanowić celu samego dla siebie”²⁰². Dla Liszta muzyka nie wyczerpywała się już w czystym dźwięku, winna była natomiast malować, opisywać, poszukiwać inspiracji w sferze poezji. Decydującymi stawały się „określoność wyrazu, dobitność, z jaką muzyka zapośrednicza swój przedmiot wyobraźni i uczucia”²⁰³. Postulat „określoności wyrazu” nie był tu równoznaczny z malarstwem dźwiękowym, chodziło raczej o doprecyzowanie muzyki pojmowanej jako język. „Aby nie stać się czymś poślednim, musi muzyka ‘sprzymierzyć się z tym, co interesujące dla myśli’ ”²⁰⁴. Muzyka programowa nie miała jednak stanowić prostej transpozycji na dźwięki tego, co już wypowiedziano w sposób poetycki, lecz pragnęła rozumieć samą siebie „jako kontynuację poezji przy pomocy innych środków”²⁰⁵.

Zmiana stanowisk w stosunku do pojmowania muzyki uwidacznia się także w rozwoju gatunku symfonii. Wyraża to m.in. podział XIX-wiecznego symfonizmu bądź na twórczość: konserwatywnych romantyków - reprezentowanych przez Schuberta, Mendelssohna, Schumanna, Brahmsa, Czajkowskiego - i radykalnych romantyków, których grono tworzą: Berlioz, Liszt, d’Indy i Franck²⁰⁶; bądź na tradycyjnych kilka faz, takich jak: symfonia wczesnoromantyczna, symfonia dojrzałego romantyzmu, symfonia późnego romantyzmu. I jest sprawą oczywistą, że wraz ze wzrostem „opisowego” sposobu traktowania muzyki, wraz z pragnieniem realizowania Lisztowskiego postulatu „określoności muzyki” rośnie udział cytatów (tak co do liczby, jak i intensywności) w nurcie symfonizmu.

Do symfonii wykorzystującej cytat, reprezentującej twórczość romantyków konserwatywnych należy *V Symfonia d-moll „Reformacyjna”* op. 107 Feliksa Mendelssohna. Skomponowana w 1830 roku wykorzystuje w I części śpiew liturgiczny, tzw. *Drezdeńskie Amen*²⁰⁷, zaś

¹⁹⁷ Tamże, s. 310.

¹⁹⁸ CARL DAHLHAUS, *Tezy o muzyce programowej*, w: Carl Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, tłum. Antoni Buchner, Kraków: PWM 1988, s. 213.

¹⁹⁹ E. FUBINI, op. cit., s. 309.

²⁰⁰ Tamże, s. 310.

²⁰¹ Tamże, s. 310.

²⁰² Tamże, s. 310.

²⁰³ C. DAHLHAUS, *Tezy o muzyce programowej...*, s. 223.

²⁰⁴ Tamże, s. 224.

²⁰⁵ Tamże, s. 224-225.

²⁰⁶ podział taki proponuje: *The New Grove Dictionary...* op. cit., vol. 18, s. 455-459.

²⁰⁷ „Amen Drezdeńskie” to rodzaj amen polifonicznego, pochodzącego z okresu Reformacji. Wykorzystuje kadencję IV - I. Stworzone zostało z tradycyjnej melodii przez J.G. Naumanna (1741-

podstawę jej finału stanowi chorał Luterński, a równocześnie hymn Reformacji „*Ein' feste Burg ist unser Gott*”. Symfonia skomponowana dla uczczenia 300-lecia Reformacji²⁰⁸ stanowi jeden z pierwszych przejawów „historyzmu” w muzyce, a użycie protestanckich cytatów ma tu wyraźne znaczenie semantyczne. Równocześnie sposób wykorzystania chorału w finale stanowi przykład modelowania cytatem formy muzycznej (przykład wykorzystania cytatu jako materiału strukturalnego dla budowania formy). Symfonia ta ponadto rozpoczyna się formułą dźwiękową charakterystyczną dla initium trzeciego tonu psalmowego, czemu Paul Thissen przydaje znaczenie symboliczne²⁰⁹. Cytat występujący tu w funkcji stylistycznej (przywołanie chorału gregoriańskiego): symbolizuje, jego zdaniem, kościół katolicki niejako pokonany w toku „rewolucji kościelnej” przez reformę protestancką. Muzycznym ekwiwalentem zwycięstwa tej ostatniej jest właśnie wykorzystanie w finale chorału *Ein' feste Burg ist unser Gott*²¹⁰.

Symfonia radykalnych romantyków, której reprezentację stanowi m.in. symfonia Berlioza i Liszta, łączy się z koncepcją symfonii programowej. Powstała z romantycznego odczucia świata *Symfonia fantastyczna* Berlioza, skomponowana w 1830, wykorzystuje cytat ze średniowiecznej sekwencji *Dies Irae* należący do najpopularniejszych XIX-wiecznych cytatów²¹¹. Obarczony bogactwem znaczeń stanowił on bowiem symbol śmierci i jej tragizmu, ponurości życia, symbol Sądu Ostatecznego, w przypadku *Symfonii* Berlioza wpleciony został w ostatnią część itinerarium duchowego twórcy (podtytuł symfonii: *Epizod z życia artysty*), w opisaną przez kompozytora historię jego nieszczęśliwej miłości do aktorki Harriet Smithson. Motyw *Dies Irae*, wielokrotnie powtórzony, splatając się z rondem *Sabatu czarownic* przyczynia się do uzyskania groteskowego charakteru muzyki. Cytat - semantycznie oznaczony - nie stanowi tutaj fenomenu wyizolowanego, lecz wpisuje się w realizację literackiego programu leżącego u podstaw symfonicznej kompozycji. Pełni zatem funkcję programową, ale i funkcję indeksykalną (topikową), wyraźnie wskazując na tragizm śmierci.

Cytat użyty dla realizacji idei programowości pojawia się również u Franciszka Liszta. Plan *Symfonii Danteskiej* sięgający już 1839 roku²¹² urzeczywistniony został 17 lat później (w

1801). W drugiej połowie XVIII w. było śpiewane także w mszach katolickiego kościoła dworskiego w Dreźnie. Często zastępowało ono starą gregoriańską formę Amen i wybrzmiewało również w innych liturgicznych odpowiedziach, takich, jak „Et cum spiritu tuo” czy też „Deo gratias”. Używane było również w kościele protestanckim. „Amen Drezdeńskie” odegrało dużą rolę w muzyce XIX wieku. Przed Mendelssohnem wykorzystali je: Carl Loewe w balladzie *Der Gang nach dem Eisenhammer*, Louis Spohr w duecie na fortepian i skrzypce z roku 1836, pt. *Nachklänge einer Reise nach Dresden und in die sächsische Schweiz*, po Mendelssohnie zaś Ryszard Wagner m.in. w *Parsifalu* i w *Tannhäuser*. „Amen Drezdeńskie” cytowali także Gustaw Mahler w *I Symfonii D-dur* w połowie ostatniej części oraz Anton Bruckner w III części (Adagio) *IX Symfonii d-moll* (por. *The New Grove Dictionary...* op. cit., vol.1, s. 321) oraz http://de.wikipedia.org/wiki/Dresdner_Amen i <http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,1638489,00.html>. Użycie „Amen Drezdeńskiego” przez Mendelssohna zostało zinterpretowane przez Thissena jako symbol jedności wiary katolickiej i protestanckiej – wiary w jednego Boga (por. PAUL THISSEN, *Zitatechniken in der Symphonik des 19. Jahrhunderts*, Paderborn 1995, s. 31-33).

²⁰⁸ Chociaż M. Luter ogłosił 95 tez już w 1517 roku w Wittenberdze, ważnym momentem dla Reformacji było sformułowanie przez F. Melanchtona pierwszego protestanckiego wyznania wiary (tzw. Confessio Augustana z 1530 roku). Dlatego 300-lecie Reformacji świętowano w roku 1830, a nie już w 1817.

²⁰⁹ por. P. THISSEN, *Zitatechniken in der Symphonik...*, s. 31-33

²¹⁰ por. Tamże, s. 31-33.

²¹¹ *Dies Irae* pojawiło się m.in. też w *Danse macabre* F. Liszta czy w *Dance macabre* C. Saint-Saënsa.

²¹² P. THISSEN, op. cit., s. 64.

1856 roku). W dwuczęściowej kompozycji²¹³ Liszt cytuje szeroko średniowieczne tony psalmowe. Za podstawę służy mu wydane w 1853 roku w Regensburgu *Enchiridion chorale* Johanna Georg'a Mettenleitera²¹⁴. TONY psalmowe pojawiają się w II części *Czyśćciec* w określonej kolejności: III (t. 314), IV (t. 326), II (t. 338), V (t. 346). Porządek ten nie jest przypadkowy. Rozpoczęcie Tonem III określonym przez samego Liszta jako „dźwiękowy symbol Krzyża”²¹⁵ tłumaczy się w świetle jego Testamentu. W tym datowanym na 14 września 1860 roku dokumencie Liszt wyraźnie wskazuje, iż Krzyż jest wyrazem „wyższej Świętości” i może być rozumiany jako Symbol Raju²¹⁶. W ten sposób użyte cytaty pełnią funkcję symboliczną łącząc się z pojęciem „Nadziei” prowadzącej ku Wyższej Świętości, wyrażonej finałowym - dla tej symfonii - *Magnificatem*²¹⁷.

Warto w tym miejscu przywołać również poemat symfoniczny Liszta *Hunnenschlacht* (według obrazu W. von Kaulbacha) z 1856-57 roku. Obraz przedstawia bitwę ludów chrześcijańskich pod wodzą Teodoryka z hordami Hunów dowodzonych przez Attyłę, a muzyka poematu stanowi jej muzyczne zobrazowanie. Liszt wykorzystuje tutaj w funkcji cytatu: melodię chorału *Crux fidelis, inter omnes* - związaną z liturgią Wielkiego Piątku oraz Antyfonę z Oficjum *Quia vidisti me Thoma*²¹⁸. Przywołania te pełnią funkcję symboliczną - reprezentują bowiem wartości świata chrześcijańskiego przeciwstawionego światu barbarzyńskich Hunów.

Podobnie - w funkcji symbolicznej zostały użyte przez Liszta inne cytaty w jego poematach: fanfarny motyw *Marsylianki* (trąbki) w środkowej części (Piu lento) *Heroide funebre*, czy piosenka weneckich gondolierów w poemacie *Tasso*. Jak dowodzi Leszek Polony: „Symboliczność wynika tu jednakże nie tylko z pierwotnej funkcji estetycznej zacytowanego materiału, z jego związku z określonymi treściami kulturowo-historycznymi. Tkwi ona w samym charakterze wyrazowym zacytowanych motywów czy melodii: w hieratycznej aurze melodii chorałowej, w fanfarnym apeluwezwaniu motywu *Marsylianki*, w deklamacyjnej powadze i zarazem melancholijności tematu *Tassa* z jego westchnieniowymi motywami. Na podobnej zasadzie treści ekspresyjno-symboliczne wiążą się z pewnymi charakterami gatunkowymi, np. marszem żałobnym w *Heroide funebre* i *Hungarii*, menuetem w *Tassie*, ewokującym „zabawy w Ferrarze” jakby przez pryzmat wspomnień bohatera, wreszcie chorałowym *Andante religioso* w *Ce qu'on entend sur la montagne*, które godzi człowieczeństwo z naturą poprzez „odnalezienie Boga”²¹⁹.

²¹³ Początkowo *Symfonia Dantejska* miała mieć trzy części, prawdopodobnie pod wpływem Wagnera ograniczona została jednak do dwóch: *Inferno* i *Purgatorio*. Całość kończy mistyczne brzmiały *Magnificat*.

²¹⁴ JOHANN GEORG METTENLEITER, *Enchiridion chorale, sive selectus locupletissimus cantionum liturgicarum juxta ritum S.Romanae Ecclesiae per totius anni curriculum praescriptarum*, Regensburg 1853 (podaję za: PAUL THISEN, *Zitatechniken in der Symphonik des 19. Jahrhunderts*, Paderborn 1995, s. 64).

²¹⁵ Liszt zwracał uwagę, że initium trzeciego tonu psalmowego czyli dźwięki g-a-c są bardzo często wykorzystane w praktyce muzycznej, m. in. w *Magnificat* czy w *Crux fidelis*. U niego samego pojawiają się w końcowym chórze *Symfonii Dantejskiej* i w poemacie *Hunnenschlacht*. Określenie „dźwiękowy symbol Krzyża” czyli „tonisches Kreuzsymbol” nawiązuje bezpośrednio do oratorium *Legenda o św. Elżbiecie*, w którym ta formuła dźwiękowa łączy się z chórem Krzyżaków i z ich marszem (pr. P. THISEN, op. cit., s. 72)

²¹⁶ P. THISEN, op. cit., s. 73.

²¹⁷ Tamże, s. 83.

²¹⁸ Słowa pochodzą z J 20,29, antyfona ta pojawiała się jako antyfona do *Magnificat* w drugich nieszporach niedzieli w oktawie Wielkiej Nocy (tzw. Niedzieli Białej) lub jako antyfona do *Benedictus* (Kantyku Zachariasza) w jutrzni święta św. Tomasza (3 lipca).

²¹⁹ LESZEK POLONY, *Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza*, Kraków: PWM 1986, s. 51-52.

Cytat pojawia się również w poematach Ryszarda Straussa. Jeden z nich - *Tako rzecze Zarathustra*, skomponowany w latach 1894-96, zawiera dwa takie przywołania: *Credo in unum Deum* (t. 32-36 i 88-90), oraz *Initium z Magnificat* (t. 86-88 i 93-95). Pod względem zastosowanej techniki cytatu, poemat ten pozostaje w tyle za kompozycjami Liszta. Cytaty tu użyte stanowią raczej zjawisko wyizolowane (choć cytat z *Magnificat* rozwija się z wymyślonego przez kompozytora motywu). Nie wchodząc szerzej w muzyczny dyskurs, użyte zostały „dla objaśnienia” filozoficznej tezy poematu: wolności jako przezwyciężenia natury i religii²²⁰.

Symfonię późnego romantyzmu wykorzystującą cytat muzyczny reprezentują dzieła Antona Brucknera. Interesujące nas przykłady pojawiają się: w *Symfonii II c-moll* (w części II i IV), w *Symfonii III d-moll* (I część) i w *Symfonii IX d-moll* (III część). Obfity udział w tych kompozycjach cytatów z muzyki religijnej (zwłaszcza autocytatów) tłumaczy się tym, iż inspiracje wszystkich (także symfonicznych) dzieł Brucknera były religijne. Symfonie jego zaś, jak pisał A. Einstein, reprezentowały „mistyczną koncepcję materii dźwiękowej”²²¹.

W przypadku symfoniki Brucknera cytaty pełnią wieloraką funkcję. Z jednej strony cytat jest jedynie wydzieloną, wyizolowaną całością – rodzajem interpolacji dla formalnego przebiegu (np. cytat z *Benedictus* z jego *Mszy f-moll* w *Andante* i cytat z *Kyrie* w finale *II Symfonii*), może jednak zostać użyty również jako materiał do dalszej integracji motywiczno-tematycznej (drugi cytat z *Benedictus* z jego *Mszy f-moll* w *Andante II Symfonii* lub cytat „*Schlafmotivs*” z *Walkirii* Wagnera w *Adagio III Symfonii*), jako materiał do przekształceń strukturalnych (cytat z *Glorii* z jego *Mszy d-moll* w I części *III Symfonii*) lub dla wzbogacenia substancjalnego (cytat z *Miserere* z jego *Mszy d-moll* w *Adagio IX Symfonii*). Cytat może pojawić się wreszcie wraz z całym swym kontekstem nie tylko stając się podstawą dla budowania dalszych struktur tematycznych, ale wnosząc „przesłanie” do dalszych wariantów danej części symfonii dzięki użyciu, podobnej do Lisztowskiej, techniki transformacji motywicznej (przykładem jest postępowanie Brucknera z *Kyrie-cytatem* ze *Mszy f-moll* w *Adagio IX Symfonii*)²²².

Dla zrozumienia symfoniki Mahlera kluczem staje się jego słynna wypowiedź: „Symfonia znaczy dla mnie budowanie świata wszelkimi środkami dostępnych technik”²²³. W zbiorze tych środków znajdują się oczywiście różnorakie przejawy „muzyki w muzyce”, czyli reminiscencje, cytaty i innego typu zapożyczenia. Sfery wpływu formujące specyficzny język stylu Mahlera można – za B. Pociem – podzielić na:

a/ profesjonalną sferę kompozytorów – styl wysoki (cytat z Brucknera w finale *I Symfonii* lub „*Ewigkeitsthema*” z *Zygryda* Wagnera w finale *II Symfonii*);

b/ plebejską sferę stylu niskiego (np. kanon *Bruder Martin* w III części *I Symfonii*);

c/ sferę archaizacji (np. Lisztowski „*Kreuzsymbol*” i „*Amen Drezdeńskie*”²²⁴ w finale *I Symfonii*, początek sekwencji *Dies Irae* w finale *II Symfonii*).

Powstała zaś przy udziale tych sfer symfonię hybrydyczną uzasadnić da się jedynie w świetle „aspektu aleksandryjskości”, gdy – jak pisał Pociem – „już niepodobna tworzyć muzyki naturalnej, spontanicznej, uczuciowej, tak jak dotychczas, z materiału neutralnego,

²²⁰ por. P. THISEN, s. 177.

²²¹ ALFRED EINSTEIN, *Muzyka w epoce romantyzmu*, przekł. pol. Michalina i Stefan Jarocińscy, Kraków: PWM, 1983, s. 166.

²²² por. P. THISEN, op. cit., s. 131.

²²³ podają za: B. POCIEJ, op. cit., s.179.

²²⁴ połączenie Lisztowskiego „*Kreuzsymbol*” i „*Amen Drezdeńskiego*” tworzy „*temat Graala*” z *Parsifala* Wagnera

elementarnego, czysto dźwiękowego”²²⁵, a „wszystko trzeba brać z gotowej muzyki, w postaci jak gdyby prefabrykatów, i te zapożyczone elementy wtapiać w styl własny, nie zmieniając przy tym ich zasadniczego wyrazowego sensu”²²⁶.

Cytaty, licznie obecne w symfoniach Mahlera i różnorodnej proweniencji, oprócz ogólnie pojmowanego ich wkładu w budowanie „muzycznego kosmosu”, odgrywają różnorakie funkcje:

a/ cytat w postaci jednorazowo wybrzmiewającego fenomenu (cytat z *Miserere* z *Glorii Mszy d-moll* Brucknera wybrzmiewający tylko raz w finale *I Symfonii Mahlera*);

b/ cytat z którego wyrasta forma całej części symfonii (cytat kanonu „*Bruder Martin*” z którego wyrasta cała III część *I Symfonii Mahlera*)²²⁷;

c/ cytat tworzący semantyczną enklawę (cytat pieśni „*Der Mond is aufgegangen*” tworzący enklawę w ramach formy sonatowej, w której utrzymana jest I część *VI Symfonii Mahlera*);

d/ cytat semantyzujący wymyślony temat (przykładami są „*tonisches Kreuzsymbol*”, motyw *Dies Irae* i cytat pieśni w *Adagio IX Symfonii Mahlera* uwydatniony przez technikę motywiczną i instrumentację. Podobnie „*Kreuzsymbol*” kontrapunktuje temat chorałowy w finale *I Symfonii Mahlera*; do tego typu cytatów zaliczyć można też cytat *Dies Irae* w finale *II Symfonii*);

e/ cytat pełniący funkcję „motywu przewodniego” – taką funkcję pełnią cytaty zaczerpnięte z Wagnera (cytat rozumiany jako „*temat Graala*” z *Parsifala*)²²⁸ w finale *I Symfonii* oraz „*Ewigkeitsmotiv*” z *Zygfryda* w finale *II Symfonii*).

W XIX-wiecznej symfonii cytat stanowił więc z jednej strony podstawowy środek precyzowania językowego charakteru muzyki, doprecyzowywania ekspresji dzieła czy kompozytorskiego przesłania, z drugiej był materiałem służącym dalszym przekształceniom w ramach pracy motywiczo-tematycznej. W każdym wypadku użycie cytatu – bez względu na różnorodność muzycznych rozwiązań – stanowiło przykład wchodzenia w dialog z dziełem innym, dawnym, przywołanym. Dialog taki nasilił się jeszcze w kolejnym stuleciu.

XX WIEK

W symfonice XX wieku rozpatrywanej z punktu widzenia obecności w niej cytatu muzycznego zwracają uwagę postaci Dymitra Szostakowicza, Charlesa Ivesa, Luciano Berio i George’a Rochberga.

Szostakowicz, podobnie jak Mahler, symfonię rozumiał jako „cały świat”. Zdaniem Krzysztofa Meyera: „Szostakowicz – urodzony dramaturg – przenosił na grunt muzyki symfonicznej elementy teatralne, bowiem logiczne, a niekiedy bardzo złożone konstrukcje jego symfonii były tylko środkami służącymi do wyrażania treści głęboko emocjonalnych i często tragicznych. Dla odbiorców Zachodu dzieła Szostakowicza były tylko wybitnym przykładem rosyjskiej symfoniki XX wieku, głęboko wrośniętym w tradycję szkoły narodowej. Rosjanom, przywykłym do programowo-emocjonalnego odbioru muzyki, symfonie Szostakowicza przekazywały jednak znacznie więcej. A wydarzenia zewnętrzne, choć

²²⁵ B. POCIEJ, op. cit., s.267.

²²⁶ Tamże, s. 267.

²²⁷ podobnie jak z chorału *Ein’ feste Burg* wyrasta finałowa część *Symfonii reformacyjnej* Mendelssohna.

²²⁸ czyli połączenie „*Kreuzsymbol*” i „*Amen Drezdeńskiego*”.

pozornie idealnie przylegające do treści muzyki, były dla kompozytora pretekstem, w istocie bowiem pozamuzyczny program jego symfonii był znacznie bardziej uniwersalny”²²⁹.

Podobnie jak u Mahlera, w symfonice Szostakowicza cytat uobecnia wiele semantycznych odniesień. Są to:

a/ tragizm, pesymistyczno-tragiczne odczucie świata, symbolikę śmierci (motyw *Dies Irae* pojawia się u Szostakowicza w *Symfoniach II, XII i XIV*; w tej ostatniej kompozycji ze średniowiecznej sekwencji nie tylko wywodzi się początkowa myśl muzyczna, *Dies Irae*, pojawiające się jeszcze w przedostatniej części – *Śmierć poety*, stanowi niejako motto całej kompozycji²³⁰);

b/ sfera stylu wysokiego - *IV Symfonia* stanowi dowód wielkiego szacunku dla Gustawa Mahlera, a dowodami mogą być choćby jej finałowy marsz żałobny czy epizod poprzedzający kodę²³¹. Podobnie quasi-Mahlerowsko czy quasi-Brucknerowsko brzmi I część *Largo* z *VI Symfonii* Szostakowicza (z 1939 roku)²³²; w *X Symfonii* (z 1953 roku) w części II pierwszym tematem krótkiego scherza jest parafraza jednego z tematów *Borysa Godunowa* Musorgskiego²³³; *Symfonia XV* z 1971 r. wykorzystuje jako cytat, m. in. motyw z *Uwertury do Wilhelma Tella* Rossiniego (w I części), Wagnerowski *Pierścień Nibelunga* (finałowa część IV)²³⁴;

c/ sfera stylu niskiego, masowego, popularnego - w *III Symfonii Pierwszomajowej* z 1929 roku pojawiają się parodie marszów i galopów, a także nawiązania – w epizodzie chóralnym – do ówczesnych pieśni masowych.²³⁵ w *IV Symfonii* z 1936 roku słychać groteskowe galopy, marsze, walce i polki; w II części *V Symfonii* dla celów parodystycznych i programowych Szostakowicz posłużył się parafrazą niemieckiego fokstrotu *Rosamunde*, czyniąc z niego strukturalną jednostkę – temat tej części²³⁶; *Symfonia XI* (z 1957 roku) nosząca tytuł *Rok 1905* wykorzystuje jako materiał melodyczny liczne pieśni rewolucyjne, takie jak: *Słuchaj*; *Więzień*; *Oj, ty car nasz, batuszka*; *Odkryjcie głowy*; *Padliście ofiarą*, *Śmiało towarzysze, naprzód marsz*; *Witaj, wolności wolne słowo*; *Szalejcie tyrani* i *Warszawianka 1905 roku*²³⁷.

Obrazu powyższego dopełniają licznie obecne, tak jak i u Mahlera, na gruncie muzyki symfonicznej autocytyaty.

Wymieniona już *Symfonia XV* (z 1971 roku) stanowi zresztą swoistą zagadkę dla badaczy twórczości rosyjskiego Mistrza. Słychać w niej echa utworów wcześniejszych samego Szostakowicza, takich jak: *I Koncert fortepianowy*, fragmenty baletów *Złoty Wiek* i *Bolt*, antraktów orkiestrowych z *Lady Macbeth*. Epizod środkowy finału wykorzystuje w basie jako podstawę *Passacaglii* temat pokrewny z epizodem inwazji z *Symfonii Leningradzkiej*²³⁸. Pojawiają się w niej także cytaty, m. in. motyw z *Uwertury do Wilhelma Tella* Rossiniego (w I części), Wagnerowski *Pierścień Nibelunga* (finałowa część IV). Trzecia część scherzo – przy-

²²⁹ KRZYSZTOF MEYER, *Dymitr Szostakowicz i jego czasy*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1999, s. 234-235.

²³⁰ por. tamże, s. 306.

²³¹ por. tamże, s. 152.

²³² por. tamże, s. 171.

²³³ podają za: tamże, s. 237.

²³⁴ por. tamże, s. 313-314.

²³⁵ por. tamże, s. 99.

²³⁶ por. tamże, s. 193.

²³⁷ podają za: tamże, s. 257.

²³⁸ Tamże, s. 315.

wodzi na myśl, dzięki instrumentacji (rodzaj topików), muzykę Strawińskiego i Hindemitha²³⁹. Píše Meyer: „Zagadkowe są w tej muzyce także cytaty, a metoda collage’u to u Szostakowicza całkowite novum. Nieoczekiwane pojawiający się cytat z uwertury do *Wilhelma Tella* wywołuje wrażenie humorystyczne, ale pojawienie się we wstępie do finału motywu losu z Wagnerowskiej *Walkirii* brzmi już jak *memento mori*”²⁴⁰. Dalej pyta: „Czym wytłumaczyć aluzję do wstępu do *Tristana i Izoldy* oraz kilkakrotne pojawienie się w finale motywu B-A-C-H? Dlaczego w drugiej części słycać wyraźne nawiązania do własnej *VI Symfonii*? Co oznaczać mają dwa przedziwne, sześciodźwiękowe akordy, tworzące razem współbrzmienie dwunastotonowe, a pojawiające się w najbardziej nieoczekiwanych miejscach partytury?”²⁴¹ I podpowiada, że gdyby nie wręcz magnetyczna siła oddziaływania tej symfonii łatwo można byłoby dojść do negatywnych wniosków²⁴². Pocię próbuje natomiast zinterpretować tak obfite użycie cytatów przez Szostakowicza jako rodzaj swoistej refleksji nad własną twórczością kompozytorską i nad wartością muzyczną tradycji romantycznej

Symfonia Ivesa wywodzi się z maksymalnej hybrydyczności i heterogeniczności zainicjowanej przez Mahlera. Cytaty w symfonicznej muzyce Ives’a – jak zresztą wszystkie jego cytaty – tradycyjnie były postrzegane w ich funkcji programowej, ilustracyjnej czy semantycznej. Swoistą rewolucję w takim myśleniu spowodowały prace Petera Burkholdera, który pisał już nie tyle o cytowaniu, ile o udoskonalaniu, pracodawaniu²⁴³. Burkholder zróżnicował techniki z użyciem materiału zapożyczonego na:

- 1/ modelowanie – kształtowanie utworu na podstawie istniejącej kompozycji (wzorca), zwłaszcza jej struktury;
- 2/ parafrazowanie – szczególny przypadek modelowania, odnoszący się przede wszystkim do melodyki;
- 3/ ujęcie kumulacyjne – budowanie formy poprzez rozwój motywu wykorzystanego tematu, który pojawia się jako integralna całość przy końcu utworu;
- 4/ cytat – posługiwanie się powszechnie znanym materiałem w celu ilustracyjnym, programowym bądź aluzyjnym;
- 5/ quodlibet – sukcesywne bądź jednoczesne łączenie kilku znanych melodii dla czysto technicznego bądź żartobliwego efektu²⁴⁴.

Pomocnym w rozumieniu nowego stosunku do cytatu u Ives’a było rozróżnienie *substance* (istota) i *manner* (sposób przejawiania się). Ives – píše Skowron: „pojęcie *manner* kojarzył z tym wszystkim, co składało się na uchwytną zmysłowo, zewnętrzną szatę muzyki oraz z opanowaniem warsztatu kompozytorskiego. Termin *substance* miał natomiast znaczenie metafizyczne, mieścił w sobie duchowe przesłanki twórczości”²⁴⁵. Cytaty przez wszystkich słyszalne byłyby jedynie odpowiednikiem zewnętrznego przejawu sztuki (czyli *manner*) podczas, gdy Ives pragnął odsłonić istotę sztuki, jej prawdziwego ducha, jej specyficzny koloryt lokalny, narodowy. Burkholder píše: „Ives był głęboko przekonany o tym, iż

²³⁹ Tamże, s. 313-314.

²⁴⁰ Tamże, s. 315.

²⁴¹ Tamże, s. 315.

²⁴² Tamże, s. 316.

²⁴³ por. J. PETER BURKHOLDER, „Quotation” and Emulation: Charles Ives’s Uses of His Models, „The Musical Quarterly” LXXI (1985), nr 1 s. 17-18.

²⁴⁴ podają za: ZBIGNIEW SKOWRON, *Nowa muzyka amerykańska*, Kraków: Musica Iagellonica 1995 s. 66.

²⁴⁵ Tamże, s. 32.

muzyka amerykańska nie mogła opierać się jedynie na amerykańskich melodiach, lecz raczej na amerykańskich doświadczeniach i ideałach, aby stać się prawdziwie rodzimą²⁴⁶.

Motywiczne zapożyczenia Ives'a były jedynie „najbardziej dostrzegalną” częścią głębszej zależności od źródeł. Jego oryginalne idee muzyczne, a także formy, jakie przybierała muzyka, organicznie wyrastały z owych źródeł. Cytat służył jako model - czyli punkt wyjścia dla Ives'a, stanowiąc priorytet w stosunku do otaczającego go muzycznego materiału. Uzależnienie od źródeł przejawiało się nie tylko w doborze motywów i melodii, ale w kształtowaniu struktur dzieł, ich tematów, wreszcie w osiągnięciu dominującego charakteru lub stylu muzyki. Z tego powodu - uważa Burkholder - użycie modeli jest kluczowe dla rozważań nad procesem kompozytorskim Ives'a, kluczowe dla analizowania form jego muzyki i znaczenia dzieł opartych na innych²⁴⁷.

Choć zatem „przepracowywanie” istniejącej muzyki stało się najbardziej centralną techniką procesu twórczego Ives'a²⁴⁸, to każda z jego symfonii w inny sposób korzysta z materiału zapożyczonego. *I Symfonia*, sięgająca jeszcze wieku XIX (rozpoczęta w latach 1897-98, w czasie studiów u Horatio Parkera, a ukończona w 1902 roku) jest „modelowana” na bazie „Symfonii z Nowego Świata” Dworzaka, *Symfonii Patetycznej* Czajkowskiego, *IX Symfonii* Beethovena i *Symfonii „Niedokończonej”* Schuberta, a także na materiale dwóch amerykańskich hymnów²⁴⁹. Symfonia ta wpisuje się jeszcze w nurt symfonii późnoromantycznej, dowodząc - zdaniem Burkholdera - silnego związku Ives'a z muzyką europejskich symfoników i jego zdolności tworzenia w obrębie form i procedur wypracowanych przez muzycznych przodków. Stanowi równocześnie podstawę, na której może być sytuowany i pojmowany fenomen całej jego późniejszej twórczości²⁵⁰.

W *Symfonii II* z lat 1902-1907 (pięcioczęściowej, w której części I i IV stanowią wolne wprowadzenie odpowiednio dla części II i V) Ives sięga do tradycji i intensyfikuje ją: wykorzystuje muzyczny materiał amerykańskiej proveniencji, uwypuklając cytaty i aluzje²⁵¹. Cytaty nie są jednak użyte w sensie ścisłym, lecz jako parafrazy, służąc dalszym przekształceniom²⁵², zapożyczony materiał nie jest włączony w istniejący już przebieg, lecz stanowi podstawę tworzonej muzyki, ponadto tematy amerykańskie zostały skonfrontowane z przywołanymi fragmentami muzyki Bacha, Brahmsa i Wagnera²⁵³. W ten sposób doszło do syntezy tradycji amerykańskiej i europejskiej, nastąpiła też dalsza intensyfikacja indywidualnej Ivesowskiej techniki zapożyczeń. Symfonia ta jednak wciąż jeszcze wyrasta z tradycyjnego pojmowania formy symfonicznej i z silnej XIX-wiecznej tradycji muzyki europejskiej²⁵⁴.

Symfonia III „The Camp Meeting” Ives'a (z lat 1908-1911) stanowi przykład „ujęcia kumulacyjnego”, formy tematycznej, w której jednak temat główny jest prezentowany nie na początku (jak w formach tradycyjnych), lecz na końcu, poprzedzony zaś zostaje przez jego

²⁴⁶ P. BURKHOLDER, *Charles Ives: The Ideas Behind the Music*, New Haven: CT 1985, s. 14; podaję za: Z. SKOWRON, op. cit., s. 31.

²⁴⁷ por. J. PETER BURKHOLDER, „Quotation” and Emulation..., s. 19-20.

²⁴⁸ Tamże, s. 19-20.

²⁴⁹ por. J. PETER BURKHOLDER, *All Made of Tunes*, New Haven: Yale University Press 1995, s. 88-101.

²⁵⁰ por. tamże, s. 101-102.

²⁵¹ por. tamże, s. 103.

²⁵² drobne zmiany w zapożyczonych melodiach mogą sprawić, że słuchacz odbiera je jako bezpośrednie, ściśle cytaty - podkreśla Burkholder, por. J. P. BURKHOLDER, *All Made of Tunes...*, s. 104.

²⁵³ por. J. P. BURKHOLDER, *All Made of Tunes...*, s. 104.

²⁵⁴ por. tamże, s. 133.

rozwój. W takiej formie kumulacyjnej nie są powtarzane długie segmenty muzyczne (tak jak to ma miejsce np. w formie sonatowej czy w rondzie), lecz następujący nieustanny rozwój prowadzi do określonej, zdefiniowanej postaci tematu²⁵⁵. W ujęciu kumulacyjnym tematy zapożyczone lub sparafrazowane najpierw pojawiają się we fragmentach, często zróżnicowanych, stopniowo nabierając jasności i przejrzystości; w pełnej, zasadniczej postaci ukazane zostają zwykle pod koniec części wraz z towarzyszącą im melodią (rodzajem kontrapunktu) rozwijaną w podobny sposób. Temat zatem stopniowo wylania się z poprzedzających go fragmentów i wariantów, linie melodyczne stopniowo kumulują się dochodząc do kulminacyjnej prezentacji (stąd nazwa „ujęcie kumulacyjne”)²⁵⁶. Choć każda z części *III Symfonii* posiada opisowy tytuł („*Old Folks Gatherin*”, „*Children’s Day*” i „*Communion*”) kompozycja bazując na rodzimym, amerykańskim materiale muzycznym nie stanowi przykładu muzyki programowej, Ives dąży tu jedynie do ukazania pewnego nastroju i charakteru, a nie do odmalowania scenerii czy odzwierciedlenia następstwa wydarzeń²⁵⁷.

Najbardziej niezwykłym dziełem jest *IV Symfonia* (z lat 1910-1916), w której Ives używa – zdaniem Burkholdera – techniki collage’u w celu przekazania „impresji, nie pamięci, ale doświadczenia mistycznego”²⁵⁸. Każda z części kompozycji oparta jest na już wcześniejszej muzyce Ives’a: pierwsza na „*Watchman*” z finału *I Sonaty skrzypcowej* i pieśni stąd zaadaptowanej; druga na „*The Celestial Railroad*”, trzecia – na fugowanej I części *I Kwartetu smyczkowego*, a ostatnia – na zagubionym marszu i ostatnim fragmencie *II Kwartetu smyczkowego*²⁵⁹. Ives dokonuje swoistej interpolacji nowej muzyki z istniejącymi już fragmentami (ponad 40 zapożyczeń), w fakturę włącza także nowe warstwy, nowe zapożyczenia, tworząc wielowymiarowość charakterystyczną dla jego techniki collage’u. Henry Bellamann, przyjaciel i komentator muzyki Ivesa, estetyczny program tej kompozycji ujął jako: stawianie pytań o to „co?” i „jak?”, które zadaje życiu duch człowieka (w pierwszej części *Symfonii*); oraz różnorakie odpowiedzi, których dostarcza egzystencja (w częściach następnych)²⁶⁰. Burkholder podkreśla, że *IV Symfonia* stanowi muzyczną reprezentację doświadczenia mistycznego, swego rodzaju podróż duchową, która jedynie częściowo może być pojmowana w kategoriach muzycznych. „Kompletne, dosłowne odczytanie tej muzyki nie jest możliwe. Mieści ona bowiem w sobie zbyt wiele do jednoczesnego uchwycenia. Wydarzenia, które przedstawia nie mogą być ani w pełni zrozumiałe, ani opisane, mogą być jedynie doświadczane”²⁶¹.

Do idei Ivesa, rozumianej jako idea kołażowości w muzyce, nawiązali kompozytorzy tzw. „grupy 45”, składającej się z: Bouleza, Stockhausena, Pousseura, Henze’a, Maderny, Nono i Berio²⁶². Nagromadzenie cytatów w ich muzyce tworzące fakturę heterogeniczną stanowiło, jak dowodzi Susan Bradshaw²⁶³, symbol twórczej desperacji. Cytaty użyte na sposób collage’u miały wiele do zaoferowania tym, którzy sprzeciwili się surowym regułom serializmu²⁶⁴. Poszukiwano nowych idiomów, które nie podlegałyby ograniczeniom; w ten

²⁵⁵ por. tamże, s. 137.

²⁵⁶ por. tamże, s. 138.

²⁵⁷ por. tamże, s. 148.

²⁵⁸ por. tamże, s. 389.

²⁵⁹ por. tamże, s. 389.

²⁶⁰ HENRY BELLAMANN, nota programowa do *IV Symfonii Ives’a*, *Pro Musica Program*, 29 stycznia 1927 (podaję za: por. J. P. BURKHOLDER, *All Made of Tunes...*, s. 390).

²⁶¹ por. tamże, s. 409.

²⁶² SUSAN BRADSHAW, *The class of ’45*, „*Musical Times*” 136 (marzec 1995), s. 139.

²⁶³ Tamże, s. 139-141.

²⁶⁴ por. DAVID METZER, *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, s. 109.

sposób użycie cytatów stało się źródłem muzycznych obietnic, gestem otwierającym nowe możliwości. Obietnica cytatów podążała dwuwymiarowo: ku rozszerzeniu i ku wzajemnym związkom. Cytaty rozszerzały bowiem pola muzycznych rozwiązań o nieskończone bogactwo współbrzmień, zaś pojawiające się dzięki zapożyczeniom wzajemne związki pozwalały zerwać z izolacją muzycznej rzeczywistości, wprowadzając zamiast niej „totalność świata brzmieniowego”²⁶⁵.

Z takiego pojmowania możliwości collage’u zrodziła się w 1968 roku *Sinfonia* na osiem głosów wokalnych i orkiestrę Luciano Berio. W odautorskim komentarzu Berio zwraca uwagę, iż jej cztery części nie stanowią analogii do formy symfonii klasycznej. Tytuł kompozycji musi być traktowany jedynie w sensie etymologicznym jako „brzmiące wspólnie”²⁶⁶. Kolejne części są względem siebie zróżnicowane pod względem charakteru ekspresji, jednocześnie natomiast podobne cechy harmoniczne i artykulacyjne²⁶⁷. Interesująca nas ze względu na użycie cytatów III część *Sinfonii* wykorzystuje fragmenty poematu Samuela Becketta „*The Unnamable*”²⁶⁸, który z kolei wykorzystuje wiele innych źródeł, m. in. Joyce’a, wyrażenia studentów Harvardu, slogany zapisane przez studentów na murach Sorbony podczas wydarzeń majowych 1968 roku, nagrane dialogi z przyjaciółmi i rodziną, urywki solfeża²⁶⁹. Pod względem muzycznym III część *Sinfonii* nawiązuje do poetyki Mahlera, a nawet bazuje „na materiale” jego II symfonii (III część). Muzyce Mahlera przeciwstawione są na zasadzie collage’u cytaty i aluzje zaczerpnięte z Bacha, Schönberga, Debussy’ego, Ravela, Straussa, Berlioza, Brahmsa, Berga, Hindemitha, Beethovena, Wagnera, Strawińskiego, Bouleza, Stockhausena, Globokara, Pousseura i Ives’a. Berio pisał o tej części *Sinfonii*, iż „jest to prawdopodobnie najbardziej ‘eksperymentalna’ muzyka, jaką kiedykolwiek stworzył”²⁷⁰. Jest to rodzaj hołdu składanego Mahlerowi i Leonardowi Bernsteinowi za jego niezapomniane wykonanie *Symfonii „Zmartwychwstanie”* Mahlera w ubiegłym sezonie. Muzyka Mahlera stanowi dla tej części taką samą całość, jak osoba Becketta w stosunku do tekstu. Wreszcie Berio porównuje obecność mahlerowskiego scherza w *Sinfonii* do rzeki płynącej przez wciąż zmieniające się krajobrazy, czasami wylaniającej się na powierzchnię, czasami zaś zupełnie znikającej²⁷¹.

Obietnica płynąca z cytatów z muzyki przeszłości dla przyszłych rozwiązań twórczych znalazła się także u podłoża III *Symfonii* (1969) George’a Rochberga. Kompozycja ta, zdaniem samego Rochberga, była „najbardziej ambitnym projektem” (zarówno pod względem rozmiarów jak i przedmiotu) w cyklu utworów wykorzystujących cytaty²⁷². Przeznaczona na wielką orkiestrę, organy, podwójny chór, chór kameralny i czwórkę solistów ta jednoczęściowa kompozycja trwa ok. 40 minut. Pomyślana była jako część *Pasji* i obficie czerpała z dzieł przeszłości, wykorzystując m.in. muzykę Schütza (*Saul, was verfolgst du mich*), Bacha (preludium chorałowe na temat *Durch Adams Fall*, BWV 637), Beethovena (*Missa Solemnis* i symfonie III, V i IX), Mahlera (fanfary z symfonii I i II) i Ives’a (*The Unanswered Question*)²⁷³. Cytaty pokaźnych fragmentów posłużyły Rochbergowi dla „odnowienia muzyki poprzez

²⁶⁵ por. tamże, s. 110.

²⁶⁶ komentarz Luciano Berio na okładce płyty: LUCIANO BERIO, *Sinfonia*. Swingle Singers. New York Philharmonic. Dir. Luciano Berio – CBS 61079.

²⁶⁷ Tamże.

²⁶⁸ powieść *Nienazywalne* z 1953 roku.

²⁶⁹ komentarz Luciano Berio na okładce płyty: LUCIANO BERIO, *Sinfonia*...

²⁷⁰ Tamże.

²⁷¹ Tamże.

²⁷² por. D. METZER, *Quotation and Cultural Meaning...*, s. 125.

²⁷³ por. tamże, s. 126.

wielkość dzieł przeszłości”²⁷⁴. Rozległość zapożyczeń i wielkość kompozycji sprawia wrażenie, że przeszłość może zostać odzyskana, w nowych stylach może odżyć na nowo²⁷⁵. Odnowienie takie nie ma już jednak związku z gatunkiem symfonizmu, lecz z samym dziedzictwem muzycznej tradycji, z jej wielkością, bogactwem wzajemnego nakładania brzmień.

W nurt niniejszych rozważań należałoby włączyć jeszcze symfonię polską XX wieku, a zwłaszcza tzw. nurt „twórczości zaangażowanej” (za Tomaszewskim)²⁷⁶, tzn. muzyki związanej z wydarzeniami historycznymi, której różne przejawy stanowiły reakcję twórców na konkretne wydarzenia. Omówienie tej twórczości, ze względu na obszerność materiału, pozostawiam sobie jednak na inną okazję. W tym miejscu można jedynie wymienić kompozycje zasługujące na taką uwagę. Są nimi, m. in.: *Symfonia h-moll* zwaną „*Polonią*” (1903-1909) Ignacego Jana Paderewskiego (w finale motyw pieśni *Jeszcze Polska nie zginęła*), *Symfonia F-dur* także nazwana „*Polonią*” op. 14 (1910, przerobiona w 1912) Emila Młynarskiego (hymn *Bogurodzica* i ludowy krakowiak *Albośmy to jacy tacy*); *II Symfonia „Święty Boże”* (1927) Jana Maklakiewicza na baryton, chór mieszany, orkiestrę i organy (cytat z pieśni *Święty Boże*), *Symfonia „Warszawska”* (1945) Bolesława Woytowicza (cytat z *Warszawianki*), poemat symfoniczny „*Grunwald*” (1939-1944) Jana Maklakiewicza (cytat z *Bogurodzicy*), „*Symfonia Polska*” (1982) Krzysztofa Meyera (*Boże coś Polskę* w zakończeniu części pierwszej, *Bogurodzica* w części trzeciej, *Rota* w finale części czwartej), *II Symfonia „Wigilijna”* (1980) Pendereckiego (kolęda *Cicha noc, święta noc*), *Sinfonia sacra* (1963) i *Sinfonia votiva* (1981) Andrzeja Panufnika (w obu cytowana jest *Bogurodzica*, a w pierwszym z nich także *Godzinki – Przybądź nam miłościwa Pani ku pomocy...*).

Reasumując, należy zauważyć, że cytat użyty w symfonii XIX wieku służył na ogół doprecyzowywaniu muzycznej ekspresji, autorskiego przesłania kompozytora. Pomagał skierować odbiorcę na właściwe odczytanie dzieła, pomagał czytelniej zrealizować ideę dramatyizmu muzycznego. Poprzez obecność cytatu dokonywała się semantyzacja muzyki. Tradycyjnie użycie cytatu służyć mogło realizacji idei powiązania literatury z muzyką, a przywołane z jego pomocą wewnątrz-muzyczne związki (a także transformacja motywów, transformacja cytatów, integracja cytatów, czy nawet manipulowanie nimi) pomagały „przemawiać” muzyce w sposób bardziej skuteczny, bardziej jawny dla odbiorcy. Muzyka XX wieku przynosi nowe ujęcie techniki operowania cytatem w gatunku symfonii. Za sprawą Ives’a, Berio, Rochberga cytaty, przywołania i zapożyczenia (pojawiające się w nowych postaciach – collage’u czy „ujęć kumulacyjnych”) mają pomagać w odnowieniu muzyki jako takiej, w wyrwaniu jej z izolacji, w umieszczeniu jej w nowym kontekście i nowych, wzajemnie inspirujących związkach. Termin „symfonia” jakim określano w XX wieku część z tak powstałych utworów, nie wiąże się już jednak z tradycyjną formą epoki klasyczo-romantycznej, nawiązuje raczej do etymologii słowa jako do „wspólnego brzmienia”, które jednoczy aparat wykonawczy różnorodnych zespołów instrumentalnych i wokalnych.

²⁷⁴ por. tamże, s. 126.

²⁷⁵ por. tamże, s. 126.

²⁷⁶ por. MIECZYŚLAW TOMASZEWSKI, *O twórczości zaangażowanej: muzyka polska 1944-1994, między autentyzmem a panegiryzmem*, w: MIECZYŚLAW TOMASZEWSKI, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*, Kraków: Akademia Muzyczna 2000, s. 141-149.

Normatywna siła poetyki gatunku a indywidualność artystycznej koncepcji dzieła w *Concerto alla cadenza* Kazimierza Serockiego

Anna Nowak

Bydgoszcz, Akademia Muzyczna

Dzieła „muzyki nowej”, wartościowane z uwagi na zawarty w nich element nowatorstwa, skłaniają badaczy do opisywania w nich przede wszystkim tego, co konstytutywne oraz znaczące dla tego rodzaju twórczości. Tymczasem owe dzieła są także „fenomenami osadzonymi w historii”²⁷⁷, które podlegając oddziaływaniu tradycji uzasadniają przyjęcie innej postawy badawczej – penetrującej ich związki z przeszłością, z konwencjami, normami, systemami wcześniej wytworzonymi. Powyższa postawa nie jest sprzeczna z „duchem awangardy”, czego dowodził już w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia Carl Dahlhaus pisząc:

Historyzm jako forma myślenia i duch awangardy nie są bynajmniej nie do pogodzenia. W istocie bowiem te dwa zakresy raczej się dopełniają niż sobie przeczą²⁷⁸.

Powyższa postawa wydaje się uzasadniona zwłaszcza wtedy, gdy przedmiotem analizy staje się dzieło, które „eksponuje wprowadzie swą nowość czy nowoczesność, ale nie pali bynajmniej za sobą historycznych mostów”²⁷⁹. Takim dziełem muzycznym wydaje się być *Concerto alla cadenza per flauto a becco e orchestra* Kazimierza Serockiego, utwór skomponowany w 1974 dla i we współpracy z Czesławem Pańkowskim.

Do postrzegania utworu jednego z najznamienitszych reprezentantów polskiego sonoryzmu w powyższej perspektywie skłania posłużenie się przez kompozytora tytułem gatunkowym (koncert) mającym swoje historyczne konotacje i bogaty zbiór muzycznych artefaktów. Tytuł ów inspiruje do przyjrzenia się dziełu w kontekście poetyki wyróżnionego gatunku, form jej recepcji i relacji do idei artystycznej ucieleśnionej w owym dziele. Jest to więc zagadnienie wewnętrznego napięcia, jakie wytwarza się między tym, co nowe, nietradycyjne, odkrywcze, a tym co z mocy konwencji zostało przejęte przez twórcę.

Serocki, nadając swojemu utworowi tytuł rozpoznawany poprzez zbiór dzieł o określonych własnościach konstrukcyjnych i funkcjach artystycznych, odwołał się zapewne do przypisanej gatunkowi funkcji „instancji pośredniczącej”²⁸⁰ między dziełem a słuchaczami. Gatunek ukierunkowuje bowiem percepcję na związane z nim normy, do których dzieło się odnosi nawet wtedy, gdy czyni to *à rebours*. Jego pośrednicząca rola polega więc na wskazywaniu kierunków rozpoznawania zawartych w dziele znaczeń, poszukiwaniu tego, co mogło inspirować do określonych rozwiązań artystycznych.

²⁷⁷ ZBIGNIEW SKOWRON, *Historyzm jako postawa badawcza w historiografii muzycznej XX wieku*, „Muzyka” XLVII (2002) nr 3-4, s. 148.

²⁷⁸ CARL DAHLHAUS, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, s. 92; cyt. za: Z. SKOWRON, op. cit., s. 148.

²⁷⁹ Tamże, s. 148.

²⁸⁰ Por.: HERMANN DANUSER, [hasło] *Gattung* w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. Friedrich Blume, Ludwig Finscher, *Sachteil 3*, Eng-Hamb., Bärenreiter Kassel-Basel 1995, s. 1042-1069.

W *Concerto alla cadenza* normatywna siła poetyki gatunku, w jej zderzeniu z nowatorstwem przyjętych rozwiązań kompozycyjnych, ustępuje pierwszeństwa tej drugiej, przynajmniej w bezpośrednim, audytywnym odbiorze dzieła. Konstytutywną jakością koncertu jest bowiem nowatorstwo brzmieniowe swą intensywnością przesłaniające inne walory konstrukcyjne, brzmieniowe i ekspresyjne. Osiągnął je kompozytor dzięki wprowadzeniu nowych technik artykułowania dźwięku (jest ich 65), wykorzystaniu bogatego instrumentarium, w tym 6 odmian instrumentu solowego (flet blokowy) i odpowiadających im ustników do gry, oraz dzięki możliwościom, jakie stwarza łączenie instrumentów w rozmaite kompleksy brzmieniowe. W *Concerto alla cadenza* każda z odmian fletu blokowego i właściwe im ustniki występują tylko jeden raz. Nie powtarza się również artykulacja, co tworzy kalejdoskopową zmienność barw instrumentalnych, różnorodność konstelacji brzmieniowych i kategorii ekspresji. **Przykład 1.** Oznaczenia artykulacyjne dźwięków wydobywanych na ustnikach fletów blokowych. **Przykład 2.** *Concerto alla cadenza*, Epizod fletu altowego, partytura nr 62-64.

Ekspozowanie możliwości technicznych i wyrazowych instrumentu solowego we współdziałaniu z instrumentami orkiestry jest nie tylko oznaką nowatorstwa estetycznego, osiągania tą drogą unikalności postaci brzmieniowych, intensywności wyrazu i kunsztu artystycznego. To także immanentna cecha koncertu jako gatunku muzyki instrumentalnej. Konstytutywną funkcją koncertu solowego jest bowiem funkcja wirtuozowska, czyli prezentowanie kunsztu wykonawczego przez wprowadzanie takich środków wyrazu, których uzyskanie wymaga niezwykłej perfekcji wykonawczej, a otrzymany rezultat brzmieniowy stanowi istotną wartość muzyki. Dialektyka tego co nowe, indywidualne, unikatowe a tego, co podległe normom ujawnia na powyższym poziomie silne sprzęgnięcie. Usankcjonowana tradycją funkcja dzieła stała się impulsem do znajdowania nowych wartości artystycznych.

Brzmienie jako konstytutywny element koncertu Serockiego determinuje również logikę kolejnych faz przebiegu formy oraz muzyczny sens całościowej struktury dzieła. Ujawnia się to zarówno w relacjach między synchronicznie współdziałającymi partiami określonych instrumentów, jak i w diachronicznym uporządkowaniu segmentów kompozycji. Powierzana dawniej melodyce rola głównego środka wyrazu i narratora muzycznego przebiegu przejęta została tutaj właśnie przez element brzmieniowy, którego bogactwo upostaciowań i charakterystyczność uzyskiwanych efektów wyrazowych służą tym samym celom – budowaniu dramaturgii przebiegu o czytelnym przekazie muzycznej idei dzieła. A idea utworu wyartykułowana została już w jego tytule – *Concerto alla cadenza. Alla cadenza*, czyli – według słów kompozytora – „rodzaj solistycznej kadencji koncertowej na flety proste i orkiestrę”²⁸¹. Taka koncepcja dzieła, podnosząca do rangi istotnościowego komponentu przebiegu dramaturgicznego element konstrukcji, którego rola i ranga w klasycznym koncercie była znacznie skromniejsza, lokalna, wymagał użycia nowych środków wyrazu. Te gwarantował w znacznie większym stopniu czynnik brzmieniowy niż eksploatowana od kilku stuleci melodyka. Oryginalność i odkrywczność, unikatowość i nieschematyczność to walory, jakie mógł osiągnąć kompozytor penetrując różne możliwości artykułowania dźwięków na instrumentach.

Rezultat owych penetracji nie sprowadzał się w koncercie jedynie do znajdowania nowych brzmień. Nic tak szybko nie dezaktualizuje się przecież jak nowość. Pisał na ten temat w *Dialektyce twórczości* Władysław Stróżewski: „idea nowatorstwa, jeśli nie jest sprzęgnięta z określoną treścią (jakością) aksjologiczną, pozostaje jedynie ideą formalną i negatywną”²⁸². Dlatego uzasadnieniem dla wprowadzania nowych rodzajów artykulacji i osiągania tą drogą

²⁸¹ Cyt. za: TADEUSZ ANDRZEJ ZIELIŃSKI, *O twórczości Kazimierza Serockiego*, Kraków: PWM 1085, s. 120.

²⁸² WŁADYSŁAW STRÓŻEWSKI, *Dialektyka twórczości*, Kraków: PWM 1983, s. 337.

nowych jakości brzmieniowych była nowa koncepcja koncertu – nowa w zamyśle ogólnym, jak i w jego poszczególnych detalach.

Inspiracją dla różnych nowatorskich rozwiązań kompozycyjnych zastosowanych w utworze były także pewne reguły poetyki klasycznego gatunku²⁸³. Jako przykład wskazać można plan architektoniczny koncertu. Tworzy go sekwencja ośmiu wyodrębnionych brzmieniowo segmentów o następującym układzie: introdukcja orkiestry (nr 1) – kadencja fletu solowego (nr 32) – epizod fletu altowego (nr 60) – epizod fletu sopranowego (nr 76) – epizod fletu basowego (nr 131) – epizod fletu wielki bas (nr 185) i jego solowa kadencja (nr 249) – epizod na ustnikach (nr 254) – koda: epizod fletu sopranino (nr 297).

Introdukcja	Kadencja	Epizod	Epizod	Epizod	Epizod + kadencja	Epizod + kadencja	Koda: epizod
Orkiestra	Flet tenorowy	Flet altowy	Flet sopranowy	Flet basowy	Flet wielki bas	Ustniki	Flet sopranino
nr 1	nr 32	nr 60	Nr 76	nr 131	nr 185	nr 254	nr 297

Kazimierz Serocki, *Concerto alla cadenza*, plan formalny

Jak unaocznia przedstawiony wykres, podstawowym czynnikiem różnicującym kolejne epizody i kadencje jest barwa instrumentu solowego. W każdym segmencie zmienia się ona wraz z rodzajem użytego fletu lub ustnika oraz charakterem zastosowanych środków artykulacyjnych. Drugą prawidłowością jest przemienność epizodów, w których dominują brzmienia uzyskiwane z dźwięków o określonej wysokości, z epizodami epatującymi brzmieniami szmerowymi o niesprecyzowanym zakresie wysokościowym. Znaczące jest również to, że każdy nowy epizod instrumentu solowego poprzedzony jest odcinkiem „zespolowym” pełniącym funkcję formalnego „przerywnika” przebiegu (rodzaj orkiestrowego ritornella). Węzłowymi fragmentami tego przebiegu są kadencje solisty, które skupiając uwagę na eksponowanych możliwościach instrumentu solowego ucieleśniają szczególnie wyraziście ideę koncertowania wyrażoną tytułem dzieła.

Architektonika koncertu, jakkolwiek nie wykazuje związków z określonymi modelami kształtowania formalnego klasycznego koncertu, odwołuje się jednak do pewnych ogólnych założeń konstrukcyjnych tego historycznego gatunku. Należy do nich zasada przemienności sekcji tutti i solo. Tutaj realizowana jest konsekwentnie chociażby ze względu na konieczność zmiany instrumentu solowego. Drugą istotną prawidłowość to nadrzędność epizodów z wiodącą rolą instrumentu solowego wobec odcinków „orkiestrowych”, w których muzyczną akcję przejmują instrumenty orkiestry. Znaczące jest również zachowanie proporcji rozmiarowych między kolejnymi epizodami oraz teleologiczność przebiegu, którego logika nie wyczerpuje się w szeregowym zestawianiu zróżnicowanych brzmieniowo epizodów. Te elementy poetyki klasycznego koncertu stanowią fundament konstrukcyjny dzieła, niepowtarzalnego w ogólnym założeniu i odkrywczego zarazem w technikach jego realizacji.

Specyfika jakości brzmieniowych, konstrukcyjnych i ekspresyjnych koncertu Kazimierza Serockiego skłania do przypomnienia powszechnie uznawanej prawdy, którą cytuje w swoich rozważaniach o estetyce XX wieku Bohdan Dziemidok: „każde wybitne dzieło sztuki cenione jest za swą unikalność i niepowtarzalną oryginalność”²⁸⁴.

²⁸³ Por. na ten temat: T. A. ZIELIŃSKI, op. cit., s. 120-128, ANNA NOWAK, *Współczesny koncert polski. Przemiany gatunku*, Bydgoszcz: Wyd. AM 1997, s. 83, 84, 125, 246-247.

²⁸⁴ BOHDAN DZIEMIDOK, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, red. Monika Bielska-Łach, Warszawa: PWN 2002, s.110.

Unikalność i oryginalność to niewątpliwie jakości niezbędne, aby dzieło uznać za wybitne, ale czy są one wystarczającymi? Z licznych prób wyróżnienia jakości estetycznych uznawanych za kanoniczne dla dzieła sztuki, teoria zjawisk estetycznych amerykańskiego uczonego Monroe C. Beardsleya wydaje się być propozycją szczególnie przydatną dla naszych rozważań. Estetyk ten za jakości estetyczne kanoniczne dla sztuki uznał: jedność (*unity*), złożoność (*complexity*) i intensywność (*intensity*). Jedność rozumiał jako koherencję i całkowitość (*completeness*)²⁸⁵.

Jeżeli te jakości odniesiemy do *Concerto alla cadenza* Serockiego, wówczas koherencję i całkowitość odnajdujemy nie tylko na poziomie konstrukcyjnym dzieła. Cechują one również relacje: brzmienie – forma, idea – jej ucieleśnienie w materii muzyki. Druga jakość kanoniczna – złożoność uzewnętrznia się chociażby poprzez bogactwo środków artykulacyjnych, pomysłowość zestawiania w spójne kompleksy różnorodnych brzmień oraz planów dźwiękowych. Jakość trzecia – intensywność może być doświadczana poprzez sugestywność ekspresji muzycznej. Wydaje się również, że intensywność w nie mniejszym stopniu jest także rezultatem wewnętrznego napięcia opozycyjnych sił: bardzo wyrazistego „wektora nowoczesności”²⁸⁶ i pozostającej w tle, chociaż trudnej do zignorowania normatywnej siły klasycznego gatunku. Dialektyka owych sił jest tym, co pozwala „unikalność i niepowtarzalną oryginalność” dzieła polskiego twórcy usytuować w usankcjonowanej wieloma koncertami muzycznej tradycji i dostrzec to, co nie pozostaje jedynie ideą formalną dzieła, lecz dzięki uzyskanej koherencji i pełni osiągnęło swój artystyczny cel i wartość.

²⁸⁵ MONROE C. BEARDSLEY, *Aesthetics: Problems in Philosophy of Criticism*, New York, 1958, s. 465-469, 483-487, 492-493; cyt. za: B. DZIEMIDOK, op. cit., s. 86.

²⁸⁶ ZBIGNIEW SKOWRON, op. cit., s. 147.

ROMANS SKRZYPCOWY W MUZYCE POLSKIEJ
PRZEŁOMU XIX I XX WIEKU
PRZYKŁAD GATUNKU LIRYKI INSTRUMENTALNEJ
(PROBLEM FORMY EKSPRESJI)

Maryla Renat

Częstochowa, Akademia im. Jana Długosza

Jean-Jacques Rousseau pod hasłem „ekspresja” zamieścił w swoim „Słowniku muzycznym” następującą uwagę: „Nie ma instrumentu, z którego można by wydobyć bardziej zróżnicowaną i uniwersalną ekspresję niż skrzypce²⁸⁷.” Stwierdzenie to może wydawać się jednostronne i subiektywne, wynikające wprost z osobistych upodobań. W istocie, instrumenty smyczkowe z racji swych jakości dźwiękowych i tembru brzmieniowego zdają się być szczególnie predystynowane do wykonywania szeroko rozumianej liryki jako gatunku muzycznego w konwencji instrumentalnej. Zagadkowe w myśli francuskiego filozofa jest pojęcie „uniwersalnej ekspresji”. Czy ekspresja rozumiana jako wyrażanie przeżyć duchowych i zarazem wartość estetyczna może być uniwersalna - czy też raczej określony środek wykonawczy (w tym wypadku instrument) może być uniwersalny w jej wyrażaniu? Bez wątplenia w odniesieniu do powszechnie stosowanego pojęcia ekspresji muzycznej należałoby dokonać dokładnej systematyki i ścisłego rozgraniczenia poszczególnych jej kategorii. Zadanie takie jest problematyczne ze względu na subiektywność doznań w jej doświadczaniu, a także nazywaniu. Wyrażaniu danych kategorii ekspresyjnych służą określone środki muzyczne, zróżnicowane struktury dźwiękowe, wynikające wprost z użycia wybranego przez twórcę aparatu wykonawczego. Odmienny będzie zakres technicznych rozwiązań np. w fakturze fortepianowej i w fakturze instrumentu smyczkowego ze współudziałem fortepianu, a jeszcze inny w większym aparacie zespołowym. Różnice w zakresie środków wykonawczych sprawiają, iż ta sama kategoria ekspresji bywa wyrażana za pomocą różnych komponentów technicznych, zyskując różne swe odcienie i stopnie natężenia. Rodzaj ekspresji wynika wprost z użytych przez twórcę środków. Ścisła zależność struktur muzycznych (wraz ze sposobem ich ujęcia) i strony wyrazowej jest oczywista. Nastrój, charakter, wyraz emocjonalny to nieodłączne współczynniki dzieła, tyle że mniej uchwytnie w doświadczeniu analitycznym, niż sam język kompozytora. Trudniej też poddają się jednoznacznej werbalizacji.

Potrzeba badawczego spojrzenia na ekspresję, jako równoprawnego względem materiału dźwiękowego współczynnika, jest szczególnie uzasadniona w odniesieniu do gatunku liryki instrumentalnej. Tworzy ona również sprzężony z formą materiałową przebieg formalny. Niniejsze opracowanie prezentuje charakterystykę przebiegu ekspresyjnego w relacji z materiałem dźwiękowym czterech wybranych utworów skrzypcowych muzyki polskiej, opatrzonych tą samą nazwą tytułową - romansów Aleksandra Zarzyckiego, Grzegorza Fitelberga, Adama Andrzejowskiego i Karola Szymanowskiego.

Romans to typ utworu lirycznego, który w sposób szczególny zaistniał w skrzypcowej muzyce doby romantyzmu. Jego wokalny pierwowzór wywodzi się ze średniowiecznej liryki rycerskiej. Zapomniany w kolejnych stuleciach odradza się w okresie wczesnoklasycyzmu w

²⁸⁷ Cyt. za *Komentarz płytowy* (nie autoryz.), [w:] *Polska muzyka wirtuozowska w opracowaniu na skrzypce orkiestrą Arnolda Rezlera*, wyd. „Accord” r111-2, s. 5.

obrębie stylu sentymentalnego, określanego też mianem „Empfindsamer Stil” (styl wzmożonej uczuciowości). Sam Giuseppe Tartini przyznawał ekspresyjne właściwości melodycznej ornamentyce, która w jego twórczości skrzypcowej odegrała rolę stylotwórczą: „Jestem głęboko przeświadczony, że każda melodia, która by istotnie odpowiadała afektowi słów, powinna mieć indywidualne i właściwe sobie środki wyrazu, a zatem również indywidualne i właściwe sobie ozdobniki²⁸⁸.” Dla porównania przytoczmy opinię wspomnianego we wstępie J. J. Rousseau, dotyczącą również elementu melodycznego: „melodia powinna odpowiadać charakterowi słów: bez ornamentów, żadnych melizmatów, wdzięczna, naturalna, wiejska²⁸⁹.” Różnice w poglądach G. Tartiniego i J. J. Rousseau (wypowiedzianych w tym samym czasie historycznym) wynikały z tego, że pierwszy z nich dotyczył melodyki instrumentalnej, drugi – wokalne i z odmienności postaw estetycznych obu autorów. W tym samym okresie romanza zostaje przeniesiona na grunt muzyki instrumentalnej, wprawdzie jako część cyklu symfonicznego lub sonatowego. Pojawia się u Josepha Haydna (symfonia *La Reine*, niektóre sonaty fortepianowe), Wolfganga A. Mozarta (II część serenady *Eine kleine Nachtmusik*, część II *Koncertu fortepianowego d-moll*) i wreszcie u Ludwiga van Beethovena jako samodzielny utwór solowy, przeznaczony na skrzypce z orkiestrą. Dwa beethovenowskie romanse: G-dur op. 40 i F-dur op. 50 zapoczątkowały erę romantycznego romansu skrzypcowego, który przetrwał aż po wiek XX-ty. Romans występuje w twórczości m. in. Antoniego Dworzaka (*Romans f-moll* op. 11), Jana Sibeliusa (*Romanse* op. 2 i 78), Pablo Sarasatego (*Romans andaluzyjski*), Maxa Regera (*Romanse G-dur i D-dur* op. 50 na skrzypce i orkiestrę, *Romans* op. 87 na skrzypce i fortepian), Reinholda Gliera. Z polskich twórców, poza wyżej wspomnianymi, ten typ lirycznej kompozycji pojawił się w muzyce Henryka Wieniawskiego (część wolna II *Koncertu skrzypcowego d-moll* op.22), Romana Statkowskiego, Michała Świerżyńskiego, Zygmunta Stojowskiego, Witolda Friemanna.

Czy ekspresja może w narracji utworu tworzyć formę, ukształtowanie, poddające się klasyfikacji? Czy można mówić o konstrukcji ekspresji, analogicznej do konstrukcji materiału dźwiękowego, o układzie następstw stanów wyrazowych i wreszcie o typie formy ekspresywnej? Takie pytania nasuwają się u podstaw analizy tego współczynnika dzieła.

Sukcesywne zestawienie samych określeń wyrazowych i dynamicznych utrwalonych w zapisie utworu daje obraz wyrywkowy i oderwany od przepływu treści muzycznej. Może służyć wyłącznie jako pomocniczy wykaz punktów orientacyjnych w utworze. Trzeba też zauważyć, iż dookreślenia słowne bywają sporadyczne w utworach, ograniczają się często do wstępnych sugestii. O wiele większą skrupulatnością odznacza się „repertuar” stopni dynamicznych. Dlatego ustalenie stanu ekspresyjnego danego dzieła lub jego fragmentu wymaga – jak zauważa Mieczysław Tomaszewski – „wczytania się w utwór” i ustalenia kategorii ekspresji pierwotnie domyślnej²⁹⁰. Wczytanie się w utwór jest niezbędne nawet wówczas, gdy nazwa utworu zostaje ekspresywnie skonkretyzowana w samym tytule.

Dokonanie specyfikacji i hierarchizacji poszczególnych etapów lub momentów przebiegu ekspresyjnego jest możliwe tylko w kontekście całego utworu i w korelacji ze strukturami muzycznymi. Szczególnie interesującym etapem analizy jest badanie rodzaju układów dźwiękowych różnych kompozytorów, służących tworzeniu tych samych kategorii ekspresyjnych lub sposobów, odmian postępowania w kształtowaniu analogicznych momentów rozwoju formy, np. kulminacji wyrazowych.

²⁸⁸ ZDZISŁAW JAHNKE, ZYGMUNT SITOWSKI, *Literatura skrzypcowa. Rys historyczny*, Kraków: PWM 1962, s. 27.

²⁸⁹ ZOFIA CHWEDCZUK, hasło, *Rousseau Jean-Jacques*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, red. Elżbieta Dziębowska, t. 8: *Pe-R*, Kraków: PWM S.A. 2004, s. 483.

²⁹⁰ MIECZYSLAW TOMASZEWSKI, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*, Kraków: Akademia Muzyczna 2000, s. 43.

CHARAKTERYSTYKA UTWORÓW

I. ALEKSANDER ZARZYCKI - ROMANS E-DUR OP. 16

Aleksander Zarzycki (1834 – 1895) znany jest jako autor pozostającego w repertuarze koncertowym *Mazurka G-dur. Romans E-dur* op.16 opublikowany został ok. 1875 roku w Berlinie i w pierwszej redakcji przeznaczony był na skrzypce z towarzyszeniem kwartetu smyczkowego, fletu, klarnetu i 2 waltorni. Wersja z fortepianem jest późniejsza²⁹¹. Stylistycznie utwór utrzymany jest w języku neoromantycznym, posiada trójdzielną formę A B A₁.

PRZEBIEG UTWORU

Ogniwo ekspozycyjne „A” otwiera liryczny temat, rozwijający się frazą prostą, jednolitą rytmicznie, dopełnioną w akompaniamencie łagodnym brzmieniem akordu molowego septymowego. W drugim zdaniu tematu następuje nieznaczne nasilenie wyrazu wyrażone przez „f largamente” i przejściem do wyższego rejestru oraz wprowadzeniem ruchu ósemkowego w akompaniamencie. Na odcinku trzech taktów następuje dojście do melodycznej kulminacji (gis³) z utrzymaniem dynamiki „f”, harmonicznym podkreśleniu akordem dominantowym do tonacji cis-moll. Po niej linia solowa stopniowo opada i schodzi do dynamiki „mp”. Fraza zamykająca ogniwo „A” jest utrzymana w „f” i zawiera sugestię wykonania jej na najniższej strunie w wyższej pozycji. Rozwój ekspresji postępuje od liryki refleksyjnej, lapidarnej do liryki o średnim stopniu napięcia, śpiewnej i potocznej, zwieńczonej zdecydowaną w charakterze frazą końcową. Ogniwo „A” w planie ekspresyjnym zawiera kulminację wyrazową tematu, którą określam jako kulminację cząstkową.

SCHEMAT OGNIWA A

- „p” dolce cresc.
- „f” largamente (kulminacja cząstkowa tematu)
- „mp” – „f”

Środkowe ogniwo „B” o charakterze ewolucyjno-przetworzeniowym odznacza się większą zmiennością stanów ekspresyjnych i ożywieniem narracji. Intonuje nową myśl, materiałowo pokrewną tematowi utworu, w tonacji paralelnej cis-moll. Rysunek melodyczny jest kręty, zawiera podejście do najwyższego rejestru. Po pierwszej projekcji rozpoczyna się rozwój tego budulca poprzez przekształcanie struktury interwałowej myśli początkowej, transpozycje, potęgowanie ruchu rytmicznego, nasilenie chromatyki głosu solowego i rozbudowa środków harmonicznymi w postaci następstw akordów septymowych i nonowych w różnych stosunkach interwałowych (chwiejność tonalna). Wszystkie środki służą budowaniu kulminacji głównej utworu, dokonywanej w pięciu fazach, wyraźnie oddzielonych pauzami (dwie pierwsze fazy zawierają kulminacje cząstkowe). Kulminację główną tworzy trzykrotne powtórzenie opadającego motywu, przechodzącego w przebieg szesnastkowych figuracji. Harmonicznie oparta jest na dominancie nonowej tonacji cis-moll (czyli tonacji głównej ogniwa B). Zwieńczona zostaje zdaniem o charakterze konkluzji w niskim rejestrze (na strunie G), dookreślonym jako „sonoro”.

SCHEMAT OGNIWA B

- 1 Faza: „p” – cresc. – „f” – dimin.

²⁹¹ ADAM WALACIŃSKI, *Noty o kompozytorach*, w: *Polska miniatura skrzypcowa 1870-1939*, Kraków: PWM 1978, s. 71.

- 2 Faza: „p” - cresc. - „f” - dimin.
- 3 Faza: „sf” *espressivo*
- 4 Faza: „sf” *cresc.*
- 5 Faza: „f” - „ff” *poco animato* (**kulminacja główna**)
- „f” *sonoro* (konkluzja kulminacji) - *ritardando*

Ogniwo repryzowe A₁ powtarza temat utworu, które przechodzi w kodę, stanowiącą o odmienności materiałowej i ekspresyjnej w stosunku do ogniwa „A”. Kodę inicjuje sekwencja o zdecydowanym skoku oktawowym i figuracyjnym zejściu; dopełnia ją epilog: krótka, zwięzła, opadająca fraza przynosząca uspokojenie narracji. W strukturze interwałowej epilog jest zbliżony do motywu kulminacji głównej. Końcowy akord „wydłużony” jest pochodem pasażowym do najwyższego rejestru.

SCHEMAT OGNIWA A

1

- „pp” *a tempo* - „f” *largamente* (temat)
- *cresc. molto*
- „ff”, „sf” (koda)
- *ritard.* - „mf” - „p”

Przebieg ekspresji w ogniwach A i A₁ kształtowany jest jednolitym szerokim łukiem. Tworzy układ stopniowego rozwoju od tematu początkowego do kulminacji cząstkowej jego rozwinięcia i jej stopniowe opadanie zakończone frazą konkluzji. W ogniwie A₁ plan ekspresji jest wzbogacony i rozszerzony kodą, w przebiegu zróżnicowaną. Charakter ogniwa B jest bardziej złożony, nieregularny, co wynika z ewolucyjno-przetworzeniowych zabiegów materiałowych. W planie ogólnym dąży do kulminacji głównej utworu, złożonej z dwóch komplementarnych sekwencji. Kulminacja główna ogniwa środkowego stanowi największe nasilenie dynamiczno-ekspresyjne w utworze, kulminacje cząstkowe ogniw skrajnych posiadają mniejsze natężenie wyrazu. Są to punkty węzłowe rozwoju formy. Falowanie stanów ekspresyjnych dokonuje się poprzez określone środki techniczne:

- liryka refleksyjna
 - prostota melorytmiczna
 - akordyka konsonansowa lub łagodnie dysonująca
- liryka narracyjno-dynamiczna
 - ożywienie melorytmiczne
 - częste modulowanie dynamiki
 - przechodzenie do wyższego rejestru
 - przetwarzanie motywów
 - spiętrzenie akordów dysonansowych
- liryka ekspansywna, kulminacje
 - każdorazowo wysoki rejestr głosu solowego
 - wysoki poziom dynamiki
- kulminacje cząstkowe
 - osiągnięcie najwyższego punktu frazy
- **kulminacja główna**
 - wyrażona strukturą motywiczną
 - myślą muzyczną

W *Romansie* A. Zarzyckiego należy też zwrócić uwagę na inną właściwość. Na poziomie mikroformalnym, budowania samej frazy ważną rolę pełnią dźwięki prowadzące do dźwięku harmonicznym głównego. Stosowane są zarówno na etapie frazy głównej, tematycznej jak i w figuracyjnych rozwinięciach.

Omawiana kompozycja utrzymana jest w całości w kategorii ekspresji lirycznej. Kategoria ta w przebiegu utworu ewoluuje do różnych stopni napięcia. Jednakże główna kategoria pozostaje stała.

II. GRZEGORZ FITELBERG – ROMANCE SANS PAROLES D-DUR OP. 11 NR 1

Grzegorz Fitelberg (1879 – 1953) w początkach swej muzycznej działalności parał się kompozycją. Był też przez pewien okres czynnym, praktykującym skrzypkiem, od 1896 roku pracował w orkiestrze Teatru Wielkiego, później nowo powstałej Filharmonii Warszawskiej. W wykazie jego dzieł sporą ich część zajmują utwory skrzypcowe, w tym również miniatury: 2 romanse, Berceuse, Mazurek. Obydwa romanse powstały w różnych latach: D-dur w 1892 roku, A-dur w 1900. Opublikowane zostały w 1914 roku w Warszawie jako opus 11²⁹². Kompozytor określił te utwory jako *Romanse sans paroles* (Romans bez słów). Przedmiotem poniższej analizy jest pierwszy z nich, *Romans D-dur*, utwór młodzieńczy, dziełko 13-toletniego początkującego adepta sztuki kompozycji. W swej ogólnostylistycznej koncepcji odwołuje się do wzorców romantycznych, do mendelssohnowskiej pieśni bez słów. W budowie wykazuje konstrukcję dwudzielną typu A A₁.

PRZEBIEG UTWORU

Ogniwo A jest dwukrotnie dłuższe od reprzyzowego ogniwa A₁. Otwiera je spokojny temat zbudowany okresowo, po którym wkracza od razu nowa myśl, pokrewna tematowi rozwijająca się ewolucyjnie do swej kulminacji. Kulminację poprzedza fraza o nieregularnym rysunku, a ona sama wyrażona zostaje ową myślą potematyczną, ujętą w rejestrze oktawę wyższym w dynamice „f” i ze wzmocnieniem oktawaowym w partii fortepianu. Harmoniczny akompaniament akordowy w temacie przyjmuje stałą formułę rytmiczną w pulsie trójkowym (metrum 6/8); w odcinku kształtowanym ewolucyjnie przybiera postać bardziej motoryczną i pełniejszą brzmieniowo. Kulminacja obejmuje odcinek 4 taktów. Po jej wybrzmieniu narracja ulega wyciszeniu, przyjmując postać figuracyjnych zwiewnych przebiegów w partii skrzypcowej, na tle których fortepian prowadzi myśl melodyczną o charakterze komplementarnym w stosunku do myśli kulminacyjnej, jest „wybrzmieniem” kulminacji.

SCHEMAT OGNIWA A

- „p” *espressivo* (temat)
- „p” *piu mosso*
- „f” – „ff” (**kulminacja**)
- *dim.* – „pp”

Ogniwo A₁ przywraca temat utworu w nowej wersji, która polega na rozbiciu obu zdań na dwa oddzielne odcinki – każdy z nich tworzy własną postać poprzez nowe rozwinięcie. Pierwszy odcinek podejmujący treść poprzednika zwieńczonego figuracyjnym rozszerzeniem posiada charakter zawieszenia, znaku zapytania, wyrażonego podejściem do wysokiego rejestru. Drugi odcinek inicjuje frazę następnika przechodzi płynnie w refleksję

²⁹² ADAM NEUER, hasło: *Fitelberg Grzegorz*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, red. Elżbieta Dziębowska, t. 3: E-F-G, Kraków: PWM 1987, s. 112, 113.

kończącą o dwudzielnej budowie: kantylenowej i figuracyjnej. Ta druga tworzy jednocześnie sekwencje końcową, kodalną z motywem zamykającym. Utwór kończy się w nastroju wyciszenia, uspokojenia, podkreślonym łagodną kadencją plagalną (S, S moll,T).

SCHEMAT OGNIWA A₁

- „mp” *espressivo* – *cresc.* – „mf” - „f” – *dimin. ritenuto*
- „mp” *espressivo* (poprzednik tematu) *cresc.*
- „mf” (następnik tematu)
- „f” (koda figuracyjna)
- *dimin. ritenuto* (motyw zamykający)

Harmonika partii fortepianowej oscyluje między akordyką konsonansową i łagodnie dysonującą z dalszymi odniesieniami tonalnymi w odcinku końcowym pierwszego ogniwa A. Fraza kulminacyjna przyjmuje postać „pełnego śpiewu”, któremu towarzyszy stopniowe oddalanie się od tonacji głównej i zdecydowany zwrot do tonacji bemolowych (do Es-dur, czyli tonacji akordu neapolitańskiego głównej tonacji D-dur). W tym utworze silny zwrot tonalny występuje w ściszonej dynamice, inicjując refleksyjną fazę ogniwa A. Harmonika po melodyce jest w omawianej kompozycji głównym „nośnikiem” przemian ekspresyjnych.

W *Romansie* G. Fitelberga splatają się dwie odmiany kategorii ekspresji lirycznej: liryki refleksyjnej, spokojnej, pogodnej w wyrazie oraz liryki narracyjno-dynamicznej. Każda z odmian posiada różne stopnie natężenia dynamicznego. W obydwu stosowane są odpowiednie środki strukturalne:

- liryka refleksyjna, spokojna – podaje ją temat i jego rozwinięcie, melodyka o dłuższych wartościach rytm. i łagodnym rysunku interwałowym
- liryka narracyjno-dynamiczna – reprezentuje środkowy odcinek utworu, odpowiadający rozwinięciu ogniwa A, odznacza się melodyką ruchliwą, zróżnicowaną rytmicznie; frazowanie asymetryczne, balansowanie w, wyższym rejestrze, częstsze zmiany dynamiczne

Kreatywną rolę pełni akompaniament: w odcinku „liryki refleksyjnej” stosuje formułę rytmiczną kołyszącą z pauzą na mocnej części grupy rytmicznej górnego głosu, w drugiej odmianie liryki ekspansywnej, postępującej stopniowo – akompaniament przyjmuje postać quasi-motoryczną i melodycznie kontrapunktującą. Następują też częstsze zmiany harmoniczne (połączenia mediantowe, sekundowe, chwiejność tonalna), a więc zjawiska harmoniczne właściwe dla pracy przetworzeniowej.

W kreowaniu określonej odmiany liryki współuczestniczą wszystkie elementy struktury. Utwór Fitelberga w swym przebiegu opatrzony został w jedno określenie słowno-wyrazowe: *espressivo*. Poza nim partytura utworu posiada tylko oznaczenia dynamiczne.

III. ADAM ANDRZEJOWSKI – ROMANS E-DUR

Adam Andrzejowski (1880 – 1920) prowadził działalność jako skrzypek orkiestry oraz kwartetu Filharmonii Warszawskiej. W latach 1902 – 11 koncertował również jako solista²⁹³. Twórczość jego obejmuje wyłącznie utwory na skrzypce i fortepian, głównie o charakterze pedagogicznym. Utworem Andrzejowskiego stale utrzymującym się w repertuarze solistów jest *Burleska. Romans Es-dur* jest przykładem polskiej liryki instrumentalnej doby moder-

²⁹³ MICHALSKA KRYSZYNA, hasło: *Andrzejowski Adam*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, red. Elżbieta Dziębowska, t. 1: A-B, Kraków: PWM 1979, s. 51.

nizmu. Znaczna ruchliwość melodyki, asymetria fraz i rozwarstwienie faktury fortepianowej wprowadzają w inny typ poetyki niż analogiczne utwory Zarzyckiego i Fitelberga. Ukształtowanie formalne pozostaje jednak tradycyjne – repryzowe typu A B A₁.

PRZEBIEG UTWORU

Ogniwo ekspozycyjne A otwiera 5-taktowy temat. Zdanie inicjalne tematu utrzymane jest w charakterze spokojnym, zdanie drugie wnosi myśl o falistym rysunku melicznym, niespokojną w wyrazie, strukturalnie opartą na czterokrotnie powtórzonym schemacie rytmicznym o pulsacji triolowej („mf” *espressivo molto vibrato*). Partia fortepianu wykracza poza funkcję akompaniującą, równoprawnie włącza się do akcji muzycznej, kontrapunktując linie skrzypiec według zasady odwrotnego ruchu melicznego (zbieżnego lub rozbieżnego pomiędzy dwoma instrumentami). Następuje powtórzenie tematu ze zmianą w drugim zdaniu i nową oprawą fortepianową, utrzymaną w rytmice synkopującej. Rozwój drugiego zdania prowadzi do kulminacji cząstkowej, połączonej z wejściem do wyższego rejestru. Procesowi osiągnięcia kulminacji towarzyszy „ścieśnienie” metryczne (następstwo metrów: 4/4, 3/4, 2/4), dające efekt rytmicznego przyspieszenia. Kulminacja tematu przechodzi *attacca* do ogniwa B (zmiana tonacji na g-moll). Punkt kulminacyjny tematu wyrażony jest akordem dominanty nonowej w tej tonacji, zatem posiada charakter zawieszenia i jednocześnie otwarcia do nowej fazy formy (w partii skrzypiec dwudźwięk z opóźnieniem).

SCHEMAT OGNIWA A

- „mf” *espressivo e molto vibrato* (pierwsze zdanie tematu)
- *poco ritardando* (drugie zdanie tematu)
- *a tempo*
- *poco ritardando*
- *accelerando*
- „f” (kulminacja cząstkowa tematu)
- *rallentando*

Środkowe ogniwo B (*Piu mosso*) przynosi ożywienie narracji i nową myśl, melancholijną w charakterze, motywicznie pokrewną tematowi ogniwa A. Myśl ta rozwija się w oparciu o jeden motyw, poddany wielokrotnej projekcji wraz z rozwinięciem. Każdorazowo rozwinięcie motywu jest dłuższe (4 takty, 5 taktów, 9 taktów i 7 taktów). Końcowym etapem tego rozwoju jest kulminacja główna utworu, zawierająca dwa podejścia; w drugim włącza się gra dwudźwiękowa. Na etapie dochodzenia do dwóch momentów kulminacyjnych głos skrzypcowy tworzy linię meandryczną o licznych załamaniach. Stale kontrapunktowany jest partią fortepianu, ciągle jakby niezależną, która w dwóch punktach kulminacyjnych przybiera fakturę akordową. Kwartowy krok melodyczny kończący kulminację główną (pochód oktaw w partii skrzypiec) podbudowany jest klasyczną kadencją doskonałą. Proces narastania kulminacji w planie harmonicznym wyraża się rozbudowanym przebiegiem modulacyjnym z D-dur do H-dur, złożoną z długiego szeregu następstw z zastosowaniem enharmonii. W przebiegu ekspresywnym wyraz spokojnej melancholii motywu głównego ogniwa B stopniowo przeobraża się – poprzez nastrój niepokoju, zachwiania, niepewności – w charakter pogodnej konkluzji, którą dopowiada fortepian podaniem motywu głównego w trybie durowym. W całości planu tonalnego ogniwa B następuje przejście z tonacji g-moll do H-dur, następuje rodzaj apoteozy myśli inicjalnej. Opadanie kulminacji rozplanowane zostało na odcinku trzech taktów w partii fortepianu przejściem do niższego rejestru i operowaniem motywami cząstkowymi, muzycznym wybrzmieniem.

SCHEMAT OGNIWA B

- „p” dolce (motyw główny ogniwa B)
- rit. – a tempo
- appassionato (figuracyjny rozwój)
- calando
- rall. – a tempo tranquillo (motyw główny w G-dur)
- agitato – poco cresc. e allargando
- „ff” (**pierwszy punkt kulminacyjny**)
- rit. – molto cresc. – rall.
- „ff” a tempo (**drugi punkt kulminacyjny**)

Ogniwo reprzyzowe A₁ przywraca temat w tonacji głównej, podaje nowy rozwój drugiego zdania i nową kulminację cząstkową w postaci melodycznej formuły zakończeniowej (gest zamknięcia). Charakter podsumowania, zwieńczenia owej kulminacji wynika wprost z funkcji reprzyzowej ogniwa. Partia fortepianowa reprzyzy w porównaniu z ogniwem ekspozycyjnym przyjmuje fakturę również odmienną, bardzo rozbudowaną zarówno akordowo jak i figuracyjnie, ewokując apoteozę tematu na tle kontrapunktujących figuracji skrzypiec (kulminacja końcowa – fortepian na pierwszym planie). Ostatni odcinek kodalny przypomina frazę inicjalną tematu.

SCHEMAT OGNIWA A₁

- „mp” (temat) – dim. e rall.
- „p” a tempo (nowe rozwinięcie tematu)
- allarg. e cresc. (apoteoza tematu – kulminacja końcowa)
- „f” – dim.
- „p” a tempo (koda – fraza inicjalna tematu) – rall.

Reprzyzowość materiałowa ogniwa A₁ została sprzężona z innym niż w ogniwie A tokiem rozwoju ekspresyjnego. Przypomnijmy: ogniwo A rozwija się od refleksyjnego charakteru tematu do kulminacji o charakterze zawieszenia (kadencja zawieszona na dominancie), otwarcia wprowadzającego ogniwo B. Przebieg ogniwa A₁ prowadzi od tego samego tematu do kulminacji – apoteozy o charakterze rozwiązania, podsumowania.

W kształtowaniu przebiegu ekspresji w utworze A. Andrzejowskiego dużą rolę pełni fluktuacja agogiczna, w ogniwie B także fragmentarycznie polimetria. Budowanie momentów kulminacyjnych jest złożone, wielofazowe z jednoczesnym zachowaniem ciągłości narracji. Partytura utworu posiada liczne dookreślenia słowne.

Romans E-dur A. Andrzejowskiego reprezentuje bogaty zakres odmian kategorii lirycznej:

- liryka refleksyjna – pierwsze zdanie tematu, narracja spokojna, dłuższe wartości rytmiczne, przewaga mniejszych interwałów
- liryka narracyjno-dynamiczna – drugie zdanie tematu i jego rozwinięcie, wzmożenie ruchu rytmicznego (wprowadzenie synkop), melodyka meandryczna „odwrotny” ruch meliczny skrzypiec i fortepianu
- liryka melancholijna – wątek ogniwa B, wielokrotne powtarzanie opadającego motywu, płynny ruch rytmiczny, zmienny plan tonalny
- liryka ekspansywna – odcinki kulminacyjne, potęgowanie ruchu rytmicznego, melodyka o licznych załamaniach, przebieg modulacyjny

IV. KAROL SZYMANOWSKI - ROMANS D-DUR OP. 23.

„Klejnotem wczesnego stylu Szymanowskiego jest *Romans* op. 23 na skrzypce i fortepian, dzieło kontynuujące estetyczną postawę z *Sonaty skrzypcowej* op. 9, ale w o wiele bardziej dojrzałej i wyrafinowanej postaci. Głęboko liryczna kantylena, wyrastająca z tonacji D-dur i powracająca do niej na koniec, daleka jest od łatwej melodyjności i prostej budowy” – tak rozpoczyna swą charakterystykę utworu Tadeusz Andrzej Zieliński, autor pracy monograficznej o kompozytorze²⁹⁴. Dzieło Szymanowskiego wykracza poza pojęcie miniaturowy, jest złożonym poematem ewokującym rozbudowany materiał dźwiękowy i równie zróżnicowany przebieg wyrazowy. Wyżej cytowany autor określa go jako „bogate falowanie lirycznej emocji”. Utwór powstał w 1910 roku, w trakcie pracy nad *II Symfonią B-dur* i w okresie wpływów neoromantycznej muzyki niemieckiej. Został dedykowany Pawłowi Kochańskiemu, z którym kompozytor rok wcześniej zaprzyjaźnił się.

Forma utworu oparta jest na dwóch współdziałających tematach, dwóch splatających się myślach muzycznych. W przebiegu sukcesywnym dają się wyodrębnić 3 fazy i epilog. Kolejne odcinki formy następują płynnie, bez zdecydowanych wcięć, cezur. O ich wyróżnieniu decyduje strona materiałowa, inicjacja myśli tematycznych.

PRZEBIEG UTWORU

Pierwszą fazę, *Lento assai, poco rubato, espressivo*, rozpoczyna I temat o falistym rysunku melicznym i nieregularnej rytmice (6-taktowy), poddany ewolucyjnemu rozwijaniu. Rozwój tematu wnosi ożywienie rytmiczne, melodyczne i dynamiczne, zmierzając do kulminacji cząstkowej, będącej wychyleniem przebiegu figuracyjnego do wyższego rejestru, podbudowanego dynamicznym „f”. Kilkutaktowe zejście kulminacji kończy pierwszą fazę.

Schemat pierwszej fazy

- *Lento assai, poco rubato, „pp”* – rit. (I temat)
- *espressivo* – rit. – „mp” – „mf” – *dolce* – *poco avviv.* – rit. – *cresc.* (rozwój tematu)
- „f” – *poco rit.* – *rall.* (kulminacja cząstkowa I tematu)

Drugą fazę inicjuje II temat, 4-taktowy o wznoszącym kierunku melodycznym („p” *affetuoso*), budowany w dalszym rozwoju ze wzrostem dynamiki do „f”. Temat ukazuje się ponownie w transpozycji i nieznacznym przekształceniu interwałowym, a na jego motywikę w głosie skrzypcowym nakłada się fraza I tematu w partii fortepianu. Następuje pierwszy stopień kulminacji. Po nim rozpoczyna się budowanie kulminacji głównej (od taktu opatrzonego określeniem „*Adirato*”), poprzez odejście od motywiki tematycznej, większe ujednoczenie rytmiczne, wprowadzenie regularnych pochodów rytmicznych, a w partii skrzypiec postępów dwudźwiękowych (tercjowych, sekstowych, oktauwowych). Kulminacja główna, *Molto appassionato* ma *sostenuto*, podaje eufonicznie w obu instrumentach frazę I tematu w maksymalnej (na planie całego utworu) dynamice „fff”, najwyższym rejestrze skrzypiec, oprawie akordowej fortepianu z czterokrotnym sforzatem na każdym dźwięku drugiego motywu. Kulminacja opada przechodząc w motyw konkluzji wykonany na najniższej strunie skrzypiec – po niej motyw *misterioso*. Kulminacja główna jest więc apoteozą I tematu utworu. Po kulminacji następuje odcinek swobodnie parafrazujący motywikę tematu, który zamyka drugą fazę utworu.

Schemat drugiej fazy

²⁹⁴ TADEUSZ A. ZIELIŃSKI, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków: PWM 1997, s. 63.

- „p” affetuoso- cresc. molto - „f” - poco rit. - avvivando, „p” cresc. molto con passione (II temat i jego rozwój)
- „ff” - poco rit. - „f” cresc. a accel. - „ff” - molto appassionato ma sostenuto „fff” (kulminacja główna - I temat)
- rit. - „f” tempo I - calando piu „p” - rall. - misterioso - „pp” dolce - „p” cresc. - „mf” poco avvivando - poco rit. (opadanie kulminacji)

Trzecia faza podejmuje II temat w transpozycji o kwartę wyżej, po niej fortepian przypomina I temat; kulminacja cząstkowa tej fazy (wysoki rejestr, rozbudowana akordyka) bazuje na motywce II tematu. Nadal panuje duża zmienność dynamiczna. Fazę kończy wspomnienie motywu konkluzji z kulminacji głównej.

Schemat trzeciej fazy

- „p” affetuoso - cresc. molto - rit. - „p” cresc. avvivando - cresc. molto, con passione (złączenie obu tematów)
- „ff” poco rit. - a tempo (kulminacja cząstkowa)
- ten. - „f” - dim. e rall. (motyw konkluzji z kulm. głównej) - dolce (motyw I tematu)

Epilog poprzedza krótka kadencja solowa skrzypiec. Myśl epilogu („pp” dolcissimo) jest przetworzoną refleksją II tematu, podążającą do bardzo wysokiego rejestru. Na jego tle fortepian przypomina frazę początkową I tematu.

Schemat epilogu

- Tempo I, „pp” dolcissimo - rit.
- „p” - „pp” -
- rall. - „ppp”

Romans Karola Szymanowskiego posiada formę złożoną materiałowo i ekspresyjnie. Zawiera 3 kulminacje ekspresyjne, każda z nich zbudowana została w odmienny sposób w relacji z materiałem dźwiękowym. W dwóch kulminacjach kompozytor zastosował materiał tematyczny, w jednej - materiał otoczenia tematu. W tworzeniu stanów ekspresyjnych kluczową rolę pełni chromatyka, w ruchu melicznym - postępy półtonowe. Kulminacja główna jest trzystopniowa. Pierwszy stopień wyrażony jest motywiką II tematu. Drugi stopień to rozwój budowany motywiką nietematyczną po to, by w najwyższym punkcie podać samą główną myśl I tematu, wzmocnioną w kilku rejestrach z jednym planem towarzyszącym. Trzeci stopień kulminacji ewokuje fraza konkluzji (sul G) - chwyt fakturalny zastosowany również w utworze A. Zarzyckiego, a posiadający określoną tradycję w romantycznej muzyce skrzypcowej. Kulminacje cząstkowe tworzone są poprzez postępy nieregularnej motywiki, wznoszenie do wyższego rejestru, chromatyzację wysokości dźwiękowych, większą częstotliwość falowania melicznego.

Szeroka faktura fortepianu, poruszająca się w kilku warstwach, jest równoprawnym do partii skrzypcowej współczynnikiem tworzenia przebiegu ekspresyjnego. Kompozycja Szymanowskiego przedstawia najbogatszy wachlarz stanów ekspresyjnych wśród omawianych utworów. Cechuje go ustawiczna zmienność stopni natężenia ekspresji, częsta ich fluktuacja, ogólnie silny dynamizm rozwoju. Główne stopnie ekspresyjne:

- liryka misteryjna - odcinek po wybrzmieniu kulminacji głównej oraz koniec utworu
- liryka refleksyjna („pp”, „p”)- obie myśli tematyczne w pierwszej projekcji
- liryka narracyjno-dynamiczna („f”)- etapy budowania kulminacji
- liryka ekspansywna („ff”)- kulminacje cząstkowe
- liryka maksymalnego natężenia („fff”)- drugi stopień kulminacji głównej

Współczynnikami decydującymi o stopniach natężenia stanów ekspresyjnych są: rejestry i dynamika. Kilkuwarstwowa faktura fortepianowa z rozbudowaną akordyką występuje zarówno w odcinkach ekspresyjnie ściszonych jak i kulminacyjnych. W tych pierwszych pełni funkcję szerszego tła dla linii skrzypiec o istotnych walorach kolorystycznych, w drugich emanuje siłą brzmienia. Harmonika bazująca na strukturach tercjowych operuje licznymi zdwojeniami. Przebiegi dysonansowe z wieloma dźwiękami pozaakordowymi znamionują odcinki formalne toku międzykulminacyjnego. W punktach najwyższego natężenia element harmoniczny przyjmuje kształt zwartych akordów konsonansowych, jasnych, klarownych lub lekko dysonujących. Stanowią one nie tylko moment rozwiązania w sensie czysto harmonicznym, lecz także w sensie ekspresyjnym dojście do celu, zwieńczenie dążeń. Proste, choć w zdwojonym układzie akordy fortepianowe w kulminacji decydują o jej zabarwieniu emocjonalnym: zdecydowanym, jednoznacznym.

Daleko idące zróżnicowanie ekspresyjne utworu Karola Szymanowskiego jest wynikiem samego języka dźwiękowego, jego złożoności. W ujęciu tego twórcy kategoria ekspresji lirycznej rozszerza się adekwatnie do szerokiego zakresu środków technicznych. Warto tutaj dodać, iż wczesne dzieło Szymanowskiego, utwór bez wątplenia reprezentujący najwyższą wartość artystyczną wśród wybranych tu dzieł, wprowadza lekko zaznaczone, nowe spojrzenie na ekspresyjną właściwość wysokiego rejestru skrzypcowego. Jest on bowiem wykorzystywany nie tylko jako nośnik intensywności emocjonalnej, lecz także jako walor kolorystyczny, przeblaskujący w taktach końcowych. Jak wiadomo, właściwość ta w pełni objawiła się w *Mitach* powstałych pięć lat później. Adam Walaciński, autor komentarza do edycji utworów skrzypcowych Szymanowskiego stwierdza, iż „w sposobie snucia skrzypcowej kantyleny, w jej łagodnej falistości i w stałym, jakby terasowym wznoszeniu się i opadaniu frazy ujawniają się ogólniejsze cechy stylistyczne Szymanowskiego, łatwe do identyfikacji nie tylko w późniejszych kompozycjach na skrzypce, lecz również w partiach skrzypcowych w utworach symfonicznych”²⁹⁵.

WNIOSKI KOŃCOWE

Omawiane utwory polskich twórców należą do kategorii ekspresji lirycznej. Każdy z nich przedstawia formę o charakterze procesualnym, polegającą na ewolucyjnym rozwoju owej kategorii do różnych stopni jej natężenia. W przypadku analizowanych tu przykładów rozwój ten prowadzi od typu liryki refleksyjnej, stonowanej lub melancholijnej, do typu liryki ekspansywnej, wylewnej, liryki „pełnego śpiewu”, do stanu niepokoju o większym stopniu napięcia. Typ ekspresji docelowej zwieńczony jest momentem kulminacyjnym. Pomiędzy ukształtowaniem ekspresyjnym a przebiegiem materiału dźwiękowego istnieje ścisła współzależność. Na poziomie lingwistyki muzycznej występują określone sposoby strukturyzowania poszczególnych współczynników, służące wyrażeniu tych typów stanów ekspresyjnych. Sposoby te wykazują u różnych twórców cechy zbieżne, lecz nie identyczne w szczegółowych rozwiązaniach. Bardzo wyraziste są w kształtowaniu procesu budowania kulminacji. W rozwoju ekspresyjnym posiadają one znaczenie formotwórcze, są punktami węzłowymi toku narracyjnego. Interesujące jest porównanie różnych struktur dźwiękowych w kulminacjach. Po pierwsze odcinki kulminacyjne w analizowanych tu pozycjach są różnej długości. Mają postać bądź jednorazowej akcji muzycznej w postaci motywu, najwyższego punktu rozwoju melodycznego, bądź pełnej myśli muzycznej, wykazującej wewnętrzną podział. Rola materiału dźwiękowego w nich również bywa odmienna. Prześledźmy pokrótce te relacje na przykładzie kulminacji głównej w poszczególnych utworach:

²⁹⁵ ADAM WALACIŃSKI, *Wstęp*, w: *Karol Szymanowski*, Kraków: PWM 1978, s. XII (Dzieła, Utwory skrzypcowe, t. 12)

- 1) A. Zarzycki – kulminacja główna wypowiada się motywem interwałowo pokrewnym pierwszej frazie głównego tematu
- 2) G. Fitelberg – kulminacja utworzona jest z powtórzenia motywu atematycznego, wynikającego z toku rozwoju
- 3) A. Andrzejowski – kulminację tworzy przekształcony motyw tematu
- 4) K. Szymanowski – kulminacja jest projekcją frazy I tematu

Istotną cechą rozwoju formy ekspresyjnej jest strategia umiejscowienia kulminacji w toku utworu:

- 1) A. Zarzycki – kulminacja cząstkowa występuje w połowie przebiegu ogniwa A, kulminacja główna wieńczy ogniwo B, czyli plasuje się w 2/3 rozwoju kompozycji
- 2) G. Fitelberg – jedyna w utworze kulminacja występuje w pierwszym ogniwie, w połowie jego przebiegu, a w planie całego utworu w 1/3 jego rozwoju
- 3) A. Andrzejowski – kulminacje cząstkowe tematu występują w odcinkach końcowych ogniw A i A₁, kulminacja główna jawi się w odcinku końcowym ogniwa środkowego, czyli w 2/3 przebiegu
- 4) K. Szymanowski – fazy I i III, zawierające kulminacje cząstkowe są rozmiarowo krótsze, faza II najdłuższa, zróżnicowana materiałowo, podejmuje w grze ewolucyjno-przetworzeniowej obie myśli tematyczne; kulminacje cząstkowe faz skrajnych przypadają na odcinki końcowe, kulminacja główna w środku przebiegu fazy środkowej, czyli w połowie rozwoju utworu.

Cztery przykłady prezentują zestawienie odcinków kulminacyjnych omawianych utworów:

Przykład 1. Aleksander Zarzycki, *Romans E-dur* op. 16 (kulminacja główna)

Przykład 2. Grzegorz Fitelberg, *Romance Sans Paroles D-dur* op.11 nr 1 (kulminacja)

Przykład 3. Adam Andrzejowski, *Romans Es-dur* (kulminacja główna)

Przykład 4. Karol Szymanowski, *Romans D-dur* op.23 (kulminacja główna)

Postać kulminacji zależna jest od ogólnej konwencji języka. W procesie budowania owych punktów węzłowych obserwujemy zjawisko ożywiania, rozdrobnienia rytmicznego i co za tym idzie wzmoczenie ruchliwości melicznej, postępowanie do coraz wyższego rejestru, potęgowanie chromatyki, w partii fortepianu rozbudowa faktury i oczywiście narastanie dynamiki. Towarzyszy temu procesowi zazwyczaj przyśpieszenie agogiczne i dysonujące następstwa harmoniczne, chwiejność tonalna. Oznaczenia dynamiczne i wyrazowe ściśle ze sobą tutaj współpracują.

W romantycznej liryce skrzypcowej utrwalony jest chwyt wyrazowo-fakturalny, polegający na projekcji głównej frazy kulminacyjnej w wysokim rejestrze, opadaniu motywu do średnicy skali instrumentu i zwieńczeniem myślą końcową – motywem konkluzji zawsze przeznaczonym do wykonania na najniższej strunie (dookreślonym czasem terminem „sonoro”), zyskującym przez to specyficzne nasycenie brzmienia²⁹⁶. Chodzi tu o podkreślenie, uwypuklenie siły wyrazu poprzez wzajemne dopełnienie skrajnych rejestrów i tembrów brzmieniowych. Taki rodzaj postępowania wykazują 3 utwory: A. Zarzyckiego, A. Andrzejowskiego, K. Szymanowskiego.

Ekspresja w utworze muzycznym przedstawia się w utworze jako właściwość dynamiczna, zmienna, tworząca liczne odmiany. Jej szczegółowy plan jest w dużym stopniu

²⁹⁶ Chwyt ten modelowo występuje np. w *Legendzie* H. Wieniawskiego.

konsekwencją rozwoju przebiegu materiałowego. Piętro muzycznej poetyki, by posłużyć się terminem Mieczysława Tomaszewskiego²⁹⁷, ściśle splata się z pięciem lingwistyki muzycznej. W gatunku liryki (zarówno wokalne jak i instrumentalnej) należy mówić o ekspresji apriorycznej, konstytuującej; w konkretnych utworach realizowanej zawsze w nieco odmienny sposób.

Próbując znaleźć odpowiedni, adekwatny termin dla określenia rodzaju formy ekspresyjnej w analizowanych kompozycjach należy wziąć pod uwagę dwa współczynniki:

- 1) fakt utrzymania całego utworu w tej samej kategorii ekspresji
- 2) zjawisko przekształcania się owej kategorii w różne swe odmiany i stopnie natężenia w przebiegu utworu

Taki typ formy można określić jako formę monoekspresywną procesualną. Należy tu również zauważyć, iż kształtowanie stanów ekspresyjnych wykazuje cechy np. reprzyzowości. Powrót tematu oznacza powrót towarzyszącej mu odmiany lirycznej. Wykładnią stopnia złożoności formy są kulminacje, ich ilość i postać. W procesie następstw stanów ekspresyjnych pełnią rolę formotwórczą.

Ekspresję w dziele muzycznym określano różnymi terminami, np. „treści pozamuzyczne” (Stefan Szuman), „jakości transmuzyczne (Walter Wiora), „jakości emocjonalne” (Roman Ingarden). Jako konkluzję końcową przytoczmy myśl Romana Ingardena, który zwraca uwagę na istotną właściwość ekspresji muzycznej: „jakości emocjonalne pojawiające się w utworach muzycznych są w tak szczególny sposób wtopione w twory dźwiękowe, iż to niejako odbija się na ich zabarwieniu, w którym występują jedynie w muzyce i nigdzie indziej. Można by tedy powiedzieć, że są one właśnie specyficznie muzycznymi jakościami emocjonalnymi, i to posiadającymi w sobie taką siłę i dynamikę występowania, iż są tak „przejmujące”, jak w żadnej innej sztuce²⁹⁸.”

²⁹⁷ MIECZYŚLAW TOMASZEWSKI, op. cit., s. 45.

²⁹⁸ ROMAN INGARDEN, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków: PWM 1973, s. 116.

UNIZMEM PODSZYTA...

Jacek Szerszenowicz
Łódź, Akademia Muzyczna

Dla badacza zjawiska inspiracji plastycznych w muzyce twórczość unistyczna Zygmunta Krauzego reprezentuje dwa szczególnie interesujące problemy: praktycznego sposobu transkrypcji ogólnych zasad malarskich na techniki muzyczne oraz historycznych i estetycznych paralelizmów między oboma unizmami – zachodzących na wielu poziomach i nie dających się sprowadzić do prostej inicjacji artystycznej. Niektóre z utworów wykazują ewidentne analogie z obrazami łódzkiego awangardysty, w innych związek ten okazuje się daleki i problematyczny. Znamienne jest, że przejęcie idei Strzemińskiego nastąpiło z całym dobrodziejstwem inwentarza – łącznie z mechanizmem ograniczającym jej moc generowania wielu różnych, atrakcyjnych rozwiązań oraz syndromem wyczerpania, którym dotknięty jest nie tylko wynalazek Strzemińskiego, ale większość radykalnych programów awangardowych w różnych dziedzinach sztuki.

Kompozytor sugeruje, że jego twórczość od początku poddana była duchowi unizmu. Kontakt z dziełem Strzemińskiego był rodzajem iluminacji: „ten moment zaważył na mojej przyszłości, to znaczy wówczas zrozumiałem, po pierwsze, że będę kompozytorem, a po drugie, zrozumiałem, w jaki sposób będę uprawiał swoją muzykę. On mi dał kierunek i wskazał sposób, w jaki komponować muzykę”²⁹⁹. Jego wczesny dorobek – aż do *Pięciu utworów unistycznych* świadczy jednak o stopniowym dochodzeniu do komponowania według zasady unizmu, a późniejsze – o dalszym przekształcaniu się tej zasady.

Wypowiedzi kompozytora sugerują, że wpływ malarza na postawę artystyczną muzyka dotyczy przede wszystkim spraw warsztatowych: ogólnych założeń kompozycyjnych i zbudowania własnej techniki dźwiękowej. Pomijane jest podłoże estetycznego, a zwłaszcza historiozofia pełniąca istotną funkcję w wyprowadzeniu idei unizmu malarskiego i uzasadnieniu jego konieczności. W życiorysie artystycznym Strzemińskiego unizm był odkryciem doniosłym – definiującym najważniejszy, choć nie ostatni etap rozwoju artystycznego i utożsamiany z jego nazwiskiem. W wypowiedziach Krauzego jawi się natomiast jako nagłe oświecenie – początek drogi i pierwszy impuls twórczy. Kompozytor nie próbuje dopisać do niego historycznego czy ideowego uzasadnienia, choć jego wypowiedzi sugerują taki kontekst. Brak osadzenia w paradygmacie muzycznym oraz podbudowania estetycznego – istotnego dla obrony propozycji tak radykalnie odbiegającej od panujących wzorców – powoduje, że z punktu widzenia wartości muzycznych propozycja ta może wydawać się zaskakująca, nie umotywowana. Być może z tego właśnie powodu kompozytor wielokrotnie deklarował i opisywał genetyczny związek swej wczesnej twórczości z malarstwem łódzkiego awangardysty – jakby w przeświadczeniu, że funkcjonujący w świecie sztuki (choć w innej dziedzinie), uznany wzorzec nie tylko wyjaśni, ale też usankcjonuje podobną postawę w muzyce. Podobnie jak Kandyński (choć niekoniecznie z pełną świadomością) przyjmuje, że wartość wypracowana przez jedną gałąź sztuki da się z korzyścią przenieść do

²⁹⁹ ZYGMUNT KRAUZE, *Unizm w muzyce. Doświadczenie kompozytora w: Władysław Strzemiński 1893-1952. Materiały z sesji*, Łódź 1994, s. 85 (Biblioteka Muzeum Sztuki).

drugiej – oczywiście, jeśli nie będzie to powierzchowne, lecz – pryncypialne, czyli uwzględniające cechy swoiste różnych materii artystycznych³⁰⁰.

Niewątpliwie jest, że idea Strzezińskiego trafiła na sprzyjający grunt psychiczny: silne zainteresowanie nowościami, sięgające czasów jeszcze licealnych (pierwsza nagroda na konkursie pianistycznym w Łodzi, w roku 1957) i pogłębiane na studiach, czego dowodem jest program recitalu dyplomowego obejmujący m.in. *Wariacje* Antona Weberna i *Music of Changes* Johna Cage'a (nie tylko absolutnej nowości, ale i szokującego nowatorstwa!). Do tego – jak można wyczytać z własnych komentarzy – przyczynia się też dystans do istniejących wzorców, brak innej zadowalającej propozycji, a ponadto – niewątpliwie poczucie bliskości muzyki ze sztukami plastycznymi, ufundowane na naturalnych predyspozycjach wyobraźni i wzmocnione przez nauczyciela fortepianu w liceum³⁰¹. Sytuacja psychospołeczna, w jakiej doszło do przejścia bodźca plastycznego była złożona; stworzona jej rekonstrukcja opiera się na faktach, hipotezach i analizach z dążeniem do uzyskania koherentnej całości.

Obie postaci unizmu można traktować jako emanacje procesu rozwoju sztuki – wspólnego, równoległe zachodzącego w różnych dziedzinach – w którym często dochodzi do wzajemnego przekazywania impulsów, ożywiania nurtów gdzieś jeszcze słabszych i wyrównywania tempa przemian. W omawianym przypadku przecięcie się szlaków kompensowało opóźnienie, jakie w muzyce polskiej nastąpiło w wyniku narzucenia artystom estetyki socrealizmu. Retrospektywna wystawa dorobku Władysława Strzezińskiego zorganizowana przez CBWA w Łodzi w cztery lata po śmierci malarza (trwała od grudnia 1956 roku do stycznia 1957 roku) była zwiastunem odblokowania tendencji modernistycznych w sztuce. W pamięci przyszłego kompozytora utrwalała się jako impuls dla indywidualnej wyobraźni twórczej:

Pierwszy raz zetknąłem się ze Strzezińskim będąc w liceum muzycznym w Łodzi. Odwiedziłem wówczas wystawę, która była zorganizowana w Parku Sienkiewicza – to było w zimie – i ta wystawa zrobiła na mnie piorunujące wrażenie. Wróciwszy do domu – a miałem niedaleko, bo mieszkalem na Sienkiewicza 20 – usiadłem do fortepianu i znalazłem źródło muzyki. To jest dosyć dziwne bo malarz dał mi źródło muzyczne. Warto zwrócić uwagę na szybkość i spontaniczność reakcji: transformacja bodźca dokonała się w ciągu kilku minut, powodując jednocześnie długotrwałe konsekwencje. Starłem się – będąc kompozytorem – przez kilkanaście lat przełożyć to, co Strzeziński mówił i robił z unizmem, na teren muzyki³⁰².

W porównaniu z większością przypadków, w których inspiracja plastyczna jest tylko artystycznym epizodem, motywacja do działania, głębokość wniknięcia i siła sprawcza wywołują się tu znacznie bardziej istotne i rozległe, ale też trudniejsze do zdefiniowania.

Jeśli z powagą potraktujemy sformułowanie: „po pierwsze, że będę kompozytorem”, możemy wyprowadzić z niego przypuszczenie, że wcześniej taka ewentualność nie była brana pod uwagę i postawić pytanie, jakie to czynniki plastyczne wywołały nagłą węgę twórczą u kogoś, kogo wcześniej nie pobudziło do komponowania intensywne i wieloletnie obcowanie z muzyką. Być może na tej samej drodze dojdziemy do zrozumienia sposobu, w jaki komponować muzykę, w sytuacji, gdy nie ma bezpośredniego przełożenia zasad artystycznych jednej dziedziny na drugą. To, że kontakt z malarstwem, w różnorodny sposób wcielającym założenia estetyczne twórcy unizmu, został pogłębiony intelektualnie dzięki znajomości teorii, podkreśla sam kompozytor, deklarując, że źródłem jego muzyki były wspólnie teoria i twórczość Strzezińskiego. Nie ulega wątpliwości, że dopiero w mariażu z

³⁰⁰ Por. WASYL KANDYŃSKI, *O duchowości w sztuce*, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi 1996, s. 54

³⁰¹ Por. KRYSZYNA TARNAWSKA-KACZOROWSKA, *Zygmunt Krauze. Między intelektem, fantazją, powinnością i zabawą*, Warszawa: PWN 2001, s. 70 i nast.

³⁰² ZYGMINT KRAUZE – wykłady w Akademii Muzycznej w Łodzi - rejestracja DVD, 2004.

wiedzą – składnikiem bardziej konkretnym i jednoznacznym – doświadczenie artystyczne mogło stać się fundamentem postawy artystycznej Krauzego. Ważne jest, czy ten mariaż pojawił się od samego początku, czy dopiero później – na etapie rozwinięcia pierwszego impulsu. Wystawa bowiem prezentowała pełny przekrój sztuki Strzemińskiego (z wyjątkiem prac z wczesnego, rosyjskiego okresu). Obok unizmu w wersjach z lat dwudziestych i trzydziestych obejmowała również obrazy po-suprematystyczne i kubistyczne, kompozycje architektoniczne i abstrakcyjne, krajobrazy i martwe natury, powidoki, rysunki, kolaże³⁰³. U odbiorcy nie uprzedzonego co do szczególnego statusu, jaki przyjmowało w tym bogatym zespole stylów i manier malarstwo unistyczne, ascetyczne, monochromatyczne płótna mogły pozostawić nikle wrażenie. Tymczasem właśnie one stały się dominującą częścią doznań Krauzego, a przynajmniej taką dominantę eksponują jego retrospekcje. „Wtedy zobaczyłem, że zarówno jego twórczość, jak i to, co czytałem jest tym, z czego mogę czerpać. Strzemiński operował takimi pojęciami, jak forma, kolor, ruch, faktura, charakterystycznymi także dla muzyki. Moim celem było właściwie przełożyć teorię Strzemińskiego na dźwięk, przetłumaczyć w swojej muzyce to, co on wymyślił i stworzył. Łączy się to głównie z unizmem, tzn. z kierunkiem, który stał w opozycji do sztuki barokowej, który nakazywał jedność elementów, eliminowanie kontrastów, dbałość o formę, stworzoną jakby z jedności, homogeniczną”³⁰⁴.

W rozmowie z Tadeuszem Kaczyńskim artysta uprzedza, że mechanizm transformacji unizmu malarskiego na muzykę jest trudny do wytłumaczenia: „przypadkowo trafiłem na coś, co było już we mnie przedtem”. Nie jest to odwzorowanie cech konkretnych, ale proces budowania świadomości i wyobraźni muzycznej. Trwał przez długi czas i w sposób ewolucyjny prowadził od pierwszych, ascetycznych utworów fortepianowych, poprzez kameralne i orkiestrowe, aż po folklorystyczne assemblaże (*Folk Music*) i kompozycje muzyczno-prze-strzenne (*Rzeka podziemna*) podporządkowując wszystko idei naczelnej, którą „było stworzenie formy, w której nie ma dynamicznego rozwoju. To jest właśnie to, co najistotniejsze w postawie Strzemińskiego. Pierwszym utworem wyłamującym się z tej zasady jest *Koncert fortepianowy*”³⁰⁵. Z ostatnich słów wynika, że w polu unistycznym mieści się pokaźna liczba utworów z lat siedemdziesiątych; aktualny komentarz do własnej twórczości – zamieszczony na stronie internetowej³⁰⁶ - usuwa z tego pola jakiegokolwiek cezury, sugerując trwałość podstawowych zasad unistycznych w całym dorobku.

Często powtarzana anegdota głosi, że pytany przez amerykańskich studentów, jaki podręcznik dodekafonii im poleci, Arnold Schönberg wskazywał im swoją *Harmonielehre*. W tym – wydanym w roku 1910 – dziele nie ma ani słowa o dodekafonii, ale jest ukazana cała droga rozwoju muzyki, prowadząca do tego wynalazku. W podobny sposób kształtował swoich uczniów Strzemiński, przeprowadzając ich drogą, którą sam doszedł do unizmu – zwłaszcza przez kubizm, który uznawał za konieczny etap w edukacji i dojrzewaniu malarza. Stosował metodę heurystyczną, polegającą „nie na uczeniu rozwiązań wynikających na przykład z określonej estetyki, lecz na stałym przekraczaniu formuł ideowych i artystycz-

³⁰³ Wskazanie eksponowanych wówczas prac znajdziemy w katalogu wystawy jubileuszowej: *Władysław Strzemiński (1893-1952). W stulecie urodzin*, Łódź, 1993

³⁰⁴ ZYGMUNT KRAUZE, wypowiedź w: *Dźwięk – Słowo – Obraz – Myśl. Rozmowy artystów, teoretyków i krytyków sztuki w Muzeum im A. i J. Iwaszkiewiczów w Stawisku*, red. Alicja Matracka-Kościelny, Podkowa Leśna 1997, s. 48.

³⁰⁵ TADEUSZ KACZYŃSKI, *Rozmowa z Zygmuntem Krauze*, *Ruch Muzyczny* 1977 nr 19, s. 7

³⁰⁶ www.zygmuntkrauze.com: “The form of a musical piece is for me of first and most essential interest. Two competing and contradictory tendencies in music, the tendency to homogeneous form and the tendency to form with contrasts, are phenomena of great importance. [...] These tendencies are fulfilled in my music through a structure devoid of contrasts, i.e. as homogeneous as possibly. - luty 2006 r. “

nych³⁰⁷. Perspektywa historyczna – powiązanie każdego faktu artystycznego z przeszłością, określanie w jej kontekście nowych wartości i sensów – była w mniemaniu Strzezińskiego koniecznym składnikiem myślenia o sztuce³⁰⁸. Historycznym czynnikiem ciągłości rozwoju malarstwa stała się jego wielostronna, intensywna i długotrwała działalność artystyczna, teoretyczna i pedagogiczna – równoległa konceptualizacja ewolucji od baroku w rozważaniach historii sztuki oraz praktyczne uprawianie głównych estetyk awangardy.

O tym, że analogiczną (choć w dużym przyspieszeniu) drogę przebywa Krauze zaświadcza – jakby na przekór jego słowom – pierwsze kompozycje. Formuła unistyczna nie pojawia się w nich w sposób gotowy – od początku. Kompozytor cofa się do wcześniejszej fazy rozwoju, opanowania istniejącego języka muzyki i zintegrowania z nim nowego pomysłu. Efektem tego swoistego rozbiegu jest funkcjonowanie unizmu jako modelu dynamicznego: wykształcającego się, osiagającego formę modelową i ulegającego przeobrażeniom. Podobną dynamikę dostrzegamy w dziele Strzezińskiego, ale nie ma powodu sądzić, że kompozytor naśladuje w tej płaszczyźnie swego mistrza. Tę zbieżność należy raczej potraktować jako działanie uniwersalnego mechanizmu rozwoju artystycznego, do którego należały też studia kompozycji w Warszawie, u Tadeusza Szeligowskiego i Kazimierza Sikorskiego – pedagogów reprezentujących tradycyjne rzemiosło. Praktykę u Sikorskiego wspomina jako bezbarwną, skoncentrowaną na sprawach technicznych (ortografii zapisu muzycznego), pomijającą stronę artystyczną. „Praca dyplomowa, *Trzy kompozycje unistyczne* na orkiestrę, była sztuczna, pusta, nieudana i nigdy nie zaliczałem tego utworu do spisu swoich kompozycji”³⁰⁹. Stała się jednak ważnym aktem instytucjonalizacji muzycznego unizmu: w ramach instytucji artystycznej – uprawnionej do określania paradygmatów muzycznych – uzyskał status kandydata do oceny oraz elementu akademickiego wykształcenia kompozytora³¹⁰.

Katalog kompozycji Krauzego³¹¹ otwierają *Trzy preludia na fortepian* z roku 1956; po nich następuje rok przerwy i nagły wysyp – w roku 1958 – kilkunastu pozycji (każda złożona z kilku części). Ze względu na pytanie o charakter inspiracji, interesujące jest, czy owe trzy krótkie preludia wyprzedzały wystawę Strzezińskiego (i w tym sensie zdradzały wcześniejsze zainteresowania kompozycją), czy też stały się szybką reakcją na impuls unistyczny. Znamienne jest też opóźnienie, z jakim doszło do bardziej systematycznego spełnienia inspiracji: jeśli nawet pobudzenie było tak silne, jak wskazują słowa Krauzego, to nie przełożyło się od razu na rozwiązania dźwiękowe. Wymagało inkubacji i warunków bardziej sprzyjających, niż czas przygotowań do dyplomu z fortepianu i egzaminów wstępnych do warszawskiej uczelni muzycznej.

Chęć bycia kompozytorem objawiła się pełni dopiero w 1958 roku podjęciem studiów, co oznaczało jednak uwikłanie się w działania czysto akademickie, przeciwstawne do rea-

³⁰⁷ STANISŁAW FIJAŁKOWSKI, *W stulecie urodzin Władysława Strzezińskiego*, w: *Władysław Strzeziński 1893-1952. Materiały z sesji*, Łódź 1994, s. 65 (Biblioteka Muzeum Sztuki).

³⁰⁸ Por. JANINA ŁADNOWSKA, *Marginalia czy punkt wyjścia?*, tamże, s. 81; GRZEGORZ SZTABIŃSKI, *Niedopełniony projekt. Filozoficzne tło koncepcji sztuki Władysława Strzezińskiego*, tamże, s. 93.

³⁰⁹ K. TARNAWSKA-KACZOROWSKA, op. cit., s. 72; w wykazie kompozycji zawartym w cytowanej monografii (s. 32-48), obejmującym nawet ćwiczenia z wcześniejszego etapu edukacji, faktycznie nie ma tego utworu.

³¹⁰ W sprawie funkcji procesów instytucjonalizacji por. np. G. DICKIE, *Czym jest sztuka. Analiza instytucjonalna*, w: *Estetyka w świecie*, red. M. Gołaszewska, wybór tekstów UJ, Kraków 1985.

³¹¹ K. TARNAWSKA-KACZOROWSKA, op. cit., s. 33-34.

lizacji impulsu unistycznego. Powstał szereg typowych zadań szkolnych: ćwiczenia z tradycyjnych form i technik kompozycyjnych (sonatina, inwencja, fuga, wariacje itp.), fortepianowe opracowanie materiału folklorystycznego (*6 melodii ludowych*), wprawki stylistyczne (*Cztery tańce*) i instrumentacyjne (*Trio stroikowe*). Obok nich powstało w latach 1958 -1960 szereg krótkich utworów – szalenie konsekwentnych w ascetyzmie, które mimo niedoskonałości, wyrażały już na tyle własną estetykę kompozytora, że zgodził się na opublikowanie ich w zbiorze *leicht bis mittelschwer*³¹². Przypieczętowaniem tego rozdziału twórczości jest realizacja najbardziej radykalna: *Pięć kompozycji unistycznych* na fortepian (1963). Między tymi dwoma zbiorami dokonuje się proces dojrzewania, który można – przez analogię do rozwoju idei Strzemińskiego – określić jako przejście od myślenia konstruktywistycznego do unizmu czystego, empirycznego.

Pierwszy z serii *Ohne Kontraste* zawiera założenia kompozycyjne nieuchwytnie słuchowo, ujawniające się dopiero w analizie zapisu nutowego. Ich źródłem jest technika dodekafoniczna – system poprzedzający unizm muzyczny w sposób analogiczny, jak konstruktywizm poprzedzał odkrycie Strzemińskiego, przyczyniając się do osiągnięcia świadomości unistycznej. Pomimo iż unizm zakłada postawę racjonalną, zastosowana tu technika serialna przekracza stopień bezpośredniej organiczności utworu, naruszając tożsamość materii dzieła i konstrukcji. Techniki przekształcania serii wprowadzają podział formy na odcinki, operowanie zasadą opozycji i kontrastu, zmienności w takim zakresie, na jaki pozwala konstrukcja serii. Zasady przekształcania tematów (przeniesiony do dodekafonii z barokowej techniki polifonicznej) łączą się w *Ohne Kontraste* ze strategią geometrycznego programowania konstrukcji, przypominającą metodę rozplanowania formy zastosowaną np. przez Johna Cage'a w *The First Construction (In Metal)*, skomponowanej w r. 1934³¹³. Podstawowe segmenty *Ohne Kontraste* (oznaczone w poniższej ilustracji jako A,B,C,D) zbudowane są z sekwencji czterech taktów: 2/16 – 3/16 – 4/16 – 3/16, wypełnionych 12 szesnastkami. Czterotaktowa sekwencja zawiera regularną serią dodekafoniczną – użyte są wszystkie dźwięki chromatyczne, bez powtarzania któregośkolwiek. Trzy sekwencje o identycznym schemacie metrorytmicznym, ale różnym przebiegu interwałowym (oznaczone literami: A, B, C) tworzą w sumie dłuższy – 12. taktowy odcinek, oddzielony od dalszego ciągu zdarzeń dźwiękowych jednym pustym taktem 8/16. Po tej pauzie następuje ponownie sekwencja taktów (D) – różniąca się od poprzednich układem wysokości, ale zachowująca ich wymiary metrorytmiczne i zakończona identycznym taktem pauzy. Następnie zostaje powtórzony cały pierwszy odcinek A,B,C z tą jednak różnicą, że w nieaktywnym wcześniej dolnym głosie pojawia się seria 12. dźwięków z sekwencji A – po jednym w każdym z taktów odcinka. Dopiero w tym momencie odkrywa się sens podzielenia dwunastodźwiękowej serii na czterotaktowe sekwencje i budowy odcinków z trzech sekwencji (Ilustracja 1).

Podwójną symetrię opisanego fragmentu możemy przedstawić w postaci schematycznej – przyjmując, że poszczególne rodzaje nawiasów zawierają:

(...) pojedyncze takty,

{...} sekwencję taktów

[...] odcinek złożony z sekwencji taktów:

[A+B+C] (pauza) { D } (pauza)

[3x {(2/16)(3/16)(4/16)(3/16)}] [(2/16)(3/16)(4/16)(3/16)]

[A'+B'+C']

³¹² 1980, Wien: Universal Edition A.G.

³¹³ Por. np. *John Cage. Documentary Monographs in Modern Art*, red. Richard Kostelanetz, NY-London: Penguin Press 1971, s. 127.

[3x {(2/16)(3/16)(4/16)(3/16)}]

Matematyczna organizacja materiału obejmuje interwałowe uporządkowanie serii w obrębie sekwencji. Jeśli przyjmiemy jako porządek wyjściowy - szereg chromatyczny od a do gis i ponumerujemy kolejne jego dźwięki od 1 do 12, to zauważymy, że zestawione parami serie A-B i C-D układają się w doskonale lustrzane odbicia, skonstruowane na dodatek w ten sposób, że suma liczb porządkowych dźwięków o analogicznym położeniu w serii daje zawsze liczbę 12 (Ilustracje 2 i 3). W zapisie dźwięki sprowadzone są do układu skupionego (z transpozycją niektórych dźwięków o oktawę).

Sprowadzając układ dźwiękowy każdej serii do najprostszego schematu otrzymujemy progresje opadające (A i D) lub wznoszące się (B i C) zbudowane z przemiennie występujących interwałów kwarty czystej i tercji małej³¹⁴. Każdą serię można przedstawić też w postaci podwójnego łańcucha kroków całotonowych (niekiedy tercji zmniejszonej). Między seriami zachodzą relacje typowe dla techniki serialnej:

- seria C jest rakiem serii A, zaś seria D - rakiem serii B.
- górny łańcuch sekund w serii B jest rakiem dolnego łańcucha serii A; ta sama relacja zachodzi między górnym łańcuchem serii D i dolnym serii C;
- dolny łańcuch serii D jest inwersją górnego łańcucha serii C (Ilustracja 4).

W samym utworze kompozytor zaciera te schematy i przełamuje mechaniczność progresji - przerzucając niektóre dźwięki o oktawę, przez co uzyskuje zróżnicowany rysunek melodyczny, widoczny w reprodukowanym fragmencie. Niewątpliwie do tego utworu najściślej odnoszą się słowa kompozytora: „w muzyce unistycznej potrzebowałem analizy, potrzebowałem bardzo szczegółowego opracowania proporcji utworu, proporcji dynamicznej, czasowej, interwałowej itd. (czasami robiłem to nawet według zasad seryjnych)”³¹⁵.

Wielopiętrowa, skomplikowana architektonika o ukrytych założeniach odbiega w zasadniczy sposób od unistycznej zasady bezpośredniej, organicznej konstrukcji. Faktyczne źródło tych pomysłów zdradza wspomnienie prezentu, jaki na jesieni 1956 r. dostał od Nadii Boulanger: płyty z utworami Beli Bartoka, Oliviera Messiaena i Antona Weberna. *Symfonię* op. 21 tego ostatniego odebrał początkowo jako zestaw dźwięków zupełnie bez sensu, całkowicie niezrozumiały. Próba przyswojenia sobie jej języka - słuchając kilka razy dziennie - zakończyła się powodzeniem: „po paru tygodniach była to dla mnie muzyka bliska, zrozumiała, pełna ekspresji, w której czułem i rozumiałem każdą frazę, każdą pauzę, każdy dźwięk”³¹⁶. Ponieważ w tym samym czasie nastąpiła unistyczna iluminacja, można przyjąć, że te dwie okoliczności wspólnie przyczyniły się do ukształtowania postawy kompozytorskiej. Sam Krauze tego nie akcentuje, ale jego wywód o zaśłuchaniu się w *Symfonię* Weberna daje się odczytać analogicznie, jak słowa odnoszące się do Karola Szymanowskiego: „którego grałem dużo i który, poprzez sam fakt wykonywania jego utworów wszedł mi w krew i jest mi bardzo bliski, chociaż nie wiem, czy można się dopatrzeć czegokolwiek w mojej muzyce, co przypominałoby Szymanowskiego”³¹⁷. Deklarując też analogie z Bartokiem i fascynację pomysłami Cage'a (odnośnie formy muzycznej, notacji, rozszerzenia zasobu dźwięków), kompozytor kreśli krąg swoich inspiracji dużo szerszy, zachęcając tym samym do poszukiwania źródeł techniki serialnej (ujawnionej w *Ohne Kontraste*) właśnie u Weberna,

³¹⁴ Czasami są to enharmoniczne równoważniki: tercja zwiększona (*f-ais*) lub sekunda zwiększona (*c-dis*); słuchową ekwiwalentność interwałów przyjmują też w innych punktach analizy.

³¹⁵ za: K. TARNAWSKA-KACZOROWSKA, op. cit., s. 69.

³¹⁶ Tamże, s. 56.

³¹⁷ Tamże.

wywierającego niezaprzeczalny wpływ na awangardę muzyczną połowy XX wieku. Nie sposób zanegować słuchowego podobieństwa między rozwiązaniami muzycznymi w *Symfonii* Weberna a I, III i IV miniaturą z *Pięciu kompozycji unistycznych* Krauze: zbieżności oszczędnych, polifonicznie warstwowych konstrukcji utkanych z przetrzymywanych, pojedynczych dźwięków. Z punktu widzenia techniki kompozycyjnej *Ohne Kontraste* wykazuje z kolei pokrewieństwo ze ścisłą konstrukcją *Symfonii op. 25*.

W *Pięciu kompozycjach unistycznych* nie dostrzegamy tak wyrachowanej koncepcji formalnej: wydaje się, że nadrzędne założenie prostoty i jednolitości realizowane jest w sposób bezpośredni – na klawiaturze fortepianu i pod kontrolą słuchu. Nie ma tu nawet tak minimalnej dozy dyscypliny logicznej, jaką wprowadza tradycyjny zapis nutowy: wymiary metryczne taktów i jednostki rytmiczne. W żadnej z pięciu miniatur nie ma kresek taktowych, zaś czas trwania kolejnych dźwięków określony jest poprzez ustalenie wymiaru jednostki podstawowej (ilość jednostek na sekundę) i liczbę jednostek przypadającą każdemu dźwiękowi. Precyzyjne wykonanie zapisu wymaga wyliczania każdego dźwięku z osobna, a brak stałej, ustalającej nadrzędny porządek zdarzeń dźwiękowych pulsacji (istniejącej jeszcze w *Ohne Kontraste*), powodują, że nie odczuwamy rytmu tej muzyki (proporcji czasów trwania impulsów). Charakterystyczna jest też redukcja ruchu interwałów do płaskiej linearnej konstrukcji tworzonej przez pojedyncze linie dźwięków, prowadzone niezależnie przez obie ręce.

Ostatnia z *Pięciu kompozycji unistycznych* zbudowana jest z ciągłych linii – oplatających się i łagodnie falujących w ruchu sekundowym. Nadrzędną zasadą jest łagodne wznoszenie się linii ku wyższym rejonom wysokości oraz narastanie poziomu dynamicznego. Proces ten przebiega w obrębie dwóch oktaw (od gis w oktawie małej) i zatrzymuje się na splocie dźwięków gis-g-a-gis w razkreślnej, zredukowanym do konceptualnego unisono dźwięków gis¹ zapisanych z osobna dla każdej ręki i tak też wykonywanego. Na tej kilkunastokrotnej repetycji dźwięków ustaje też rozwój dynamiczny – dochodząc do poziomu maksymalnego: *fff*. Osiągnięta stałość zdarzeń powoduje, że zakończenie utworu staje się aktem czysto umownym, nie wynikającym z logiki muzycznej, która *de facto* uległa tu zawieszeniu. Kompozytor nie zamyka zapisu zwyczajową pionową kreską – pozwalając traktować kompozycję jako formalnie otwartą, mogącą jeszcze długo trwać w ten sam sposób, choć prawdę mówiąc nie zachęca do tego dość precyzyjne określenie czasu trwania każdej z miniatur (piąta – ca 55 sekund). We wszystkich miniaturach konsekwentnie unika jakichkolwiek podziałów wewnętrznych na takty, czy segmenty, które jeszcze w *Ohne Kontraste* pełniły ważną rolę konstrukcyjną, a w *Pantunach malajskich* – porządkującą zdarzenia w czasie. Monolityczność konstrukcji staje się paradoksalnym czynnikiem pozbawiającym ją czasowego obramowania: „Formy bez kontrastu w swej istocie nie mają początku ani końca. Utwór może być przerwany w każdej chwili bez istotnej utraty wartości. Może też trwać dowolną długość czasu”³¹⁸ (Ilustracja 5).

Jest to realizacja idei muzycznego unizmu niewątpliwie najbliższa prototypom malar-skim z lat 1931 – 34 (można by nawet wskazać odpowiedniki falowania w Kompozycjach Strzemińskiego nr 12 i 13) oraz najwierniej oddająca słowną charakterystykę podawaną przez kompozytora: ukazanie na początku utworu wszystkich elementów, brak w późniejszym czasie istotnie nowych zdarzeń, dowolna długość, możliwie jak najbardziej jednolita i nie posiadająca kontrastów forma³¹⁹. Znajdujemy tu niemalże absolutne spełnienie podanej recepty: „Moja idea muzyczna unizmu – najprościej mówiąc – polega na tym, że utwór muzyczny, unistyczny, w pierwszych sekundach swojego trwania przedstawia całość

³¹⁸ www.zygmuntkrauze.com

³¹⁹ Z. KRAUZE, *Unizm w muzyce ...*, s. 85.

- całe spektrum, wszystko to, co ma być do końca w tym utworze. /.../ Później ten utwór tylko trwa, jest jakby wzmacniany poprzez dodawanie lub zmianę niewielkich, mało znaczących elementów, ale sama istota utworu jest zakończona w pierwszych sekundach trwania³²⁰. Wprawdzie początek piątej miniatury – definiujący charakter ruchu interwałowego – nie w pełni antycypuje to, do czego prowadzi proces muzyczny (wznoszenia się o dwie oktawy w górę i narastania dynamiki od skrajnego piana do skrajnego forte), ale faktycznie wszystko, co się dzieje w każdym momencie utworu jest zgodne z jego początkiem. Pozostałe miniatury nie odbiegają w stopniu znaczącym od tego modelu, ale już w ich obrębie możemy wskazać stopniowalność samej idei unizmu i jej realizacji.

Pantuny malajskie (1961) na trzy flety i głos (alt lub mezzosopran) tworzą stadium pośrednie między *Ohne Kontraste* oraz *Pięcioma kompozycjami*. Zapisane są w sposób tradycyjny: jako utwór trzyczęściowy, ze ścisłą koordynacją metrorytmiczną głosów, wynikającą z podziału na takty (wprawdzie nieoznaczone ale zachowujące miarę czterech ósemek). W ten porządek formalny wprowadzony jest nowy sposób kształtowania głosów, jako odrębnych punktów i linii dźwiękowych, zastępujących tradycyjne motywy (ciągi interwałów o indywidualnym ukształtowaniu).

Rozwinięcie i utrwalenie tego sposobu redukowania figur dźwiękowych – analogicznego do linearnego monochromatu w *Kompozycji nr 9* Strzemińskiego (z 1931 r.) – nastąpiło w cyklach fortepianowych: wspomnianej już pierwszej, trzeciej i czwartej *Kompozycji unistycznej* oraz w *Tryptyku*, który wnosi też nową ideę organizacji formalnej zmienności uzyskiwanej poprzez różne sposoby składania i rozkładania zapisu nutowego. „Partytura utworu składa się z płaszczyzny centralnej i dwu ruchomych skrzydeł; zamknięcie jednego ze skrzydeł wydziela z płaszczyzny centralnej część prawą lub lewą. W trakcie realizacji należy łączyć ze sobą – za pomocą otwierania i zamykania skrzydeł – poszczególne skrzydła z sobą i płaszczyzną centralną”³²¹.

Taki sposób złamania linearnej ciągłości zapisu utworu można rozpatrywać z pomocą metaforycznego określenia architektury jako zastygłej muzyki. Percepcja budowli (czy dowolnego przedmiotu przestrzennego) poprzez ruch okrążający wymaga dodania do tego nieruchomego bytu wymiaru czasowego – stworzenie linearnej ciągłości widoków, odpowiadającej jednokierunkowemu rozwojowi architektoniki muzycznej, zapisanemu – takt po takcie – w partyturze. W *Tryptyku*, podobnie jak w kubizmie analitycznym, ta zasada uporządkowania została złamana: w przedstawieniu brył następują cięcia w różnych płaszczyznach i zestawienia różnych, odległych płaszczyzn. Należy jednak zastrzec, że nie jest to w omawianej kompozycji tak zdecydowane i czytelne dla słuchacza, jak jest w obrazach kubistycznych: słuchacz nie może porównać efektu składania różnych płaszczyzn z kształtem oryginalnym, gdyż ten nie jest nigdy prezentowany, a nawet, można powiedzieć, nie istnieje w ten sposób, w jaki istnieje prawidłowo zbudowany przedmiot – model przedstawienia kubistycznego. Jeśli więc powołujemy się na analogię z manierą kubistyczną (niekoniecznie występującą w świadomości kompozytora), to ze względu na otwierającą się w ten sposób perspektywę przestrzennego traktowania muzyki – zarówno poprzez projektowanie kompozycji w przestrzeni, jak i nadanie brzmieniu większego waloru bryłowatości.

I Kwartet smyczkowy (1965) posiada jeszcze charakter płaszczyzny z niewielkimi wypukłościami powodowanymi różnicowaniem dynamiki – niekiedy raptownie rozwijającej się, a nawet tworzącej gwałtowne skoki od ciszy do maksymalnego forte. Efekty dynamiczne wzmocnione są ostro zarysowanymi (czasami dodatkowo poprzez zmianę smyczka) dwu lub trzy-dźwiękowymi grupami szybko następujących po sobie sekund małych i wielkich.

³²⁰ ZYGMUNT KRAUZE, Wykład – rejestracja DVD.

³²¹ Cyt. wg: ZYGMUNT KRAUZE, *Tryptyk – Triptych – Triptychon*, Kraków: PWM [wyd. 1966]

Takie figury atakujące – utworzone na podobieństwo przednutek, lub obiegników inicjujących dźwięk właściwy – staną się znakiem charakterystycznym wielu utworów Krauzego (Ilustracja 6).

Ten charakterystyczny sposób ataku, przeciwstawiony prostej zmianie *legato*, pozwala zarówno podkreślić widoczne w powyższym przykładzie generalne tendencje kierunkowe linearnego ruchu głosów, jak i uzyskać wyraziste rozbieżności faktury na odrębne okrucy zdarzeń. Podobne rozwiązanie fakturalne znajdujemy w *Kompozycjach unistycznych* nr 8 i 11 Strzemińskiego – w postaci wielu powtarzających się uderzeń pędzla, rozbijających płaszczyznę obrazu. W *Kompozycjach* nr 12, 13 i 14 spotykamy z kolei drobne, miękkie figury, zmieniające proste linie z nr 9 w zapętlenia – w sposób analogiczny, jak figury obiegnikowe zastępują linearyzm *Pięciu kompozycji*.

Zasada dominacji ataku poprzez figurację nad prostą artykulacją utrzymuje się w kilku następnych kompozycjach: *Polichromii*, *Voices for ensemble*, *Piece for Orchestra No.1* oraz *II Kwartecie smyczkowym* (napisana w tym samym roku co *II Kwartet – Piece for Orchestra No. 2* konsekwentnie jej unika). Ta grupa utworów, wraz z wcześniejszymi *Pantunami*, przejawia chęć wyjścia poza monochromatyczne brzmienie fortepianu, początkowo korzystne dla wypracowania dyscypliny formy unistycznej, ale stające się szybko ograniczeniem możliwości twórczych. Wypowiadana przez Strzemińskiego zasada, że następny obraz można malować pod warunkiem, że ma się coś nowego do powiedzenia, rezonowała początkowo poszerzaniem zasobu środków (możliwości ubarwienia ascetycznej zasady formalnej), a w następnym kroku – rozszerzeniami samej idei unizmu. Dysponując pełną paletą barw orkiestrowych, Krauze używa jej w sposób zdecydowanie a-kolorystyczny – w postaci mieszanki, tworzącej jednorodną powierzchnię brzmieniową, na której pojawiają się nieznaczące rysy i wypukłości.

W *Piece for Orchestra No. 1* wypadkowa wszystkich drobnych ruchów dźwiękowych tworzy wrażenie łagodnego, ale ciągłego opadania; ta generalna tendencja ulega nieznacznemu i chwilowemu odwróceniu (nieco większa aktywność wysokich smyczków, która nie tworzy jednak wyraźnej kulminacji) – w miejscu zbliżonym do punktu złotego podziału³²², po którym powraca kierunek opadający. W trzydzieści lat po skomponowaniu autor porównał klimat emocjonalny tego utworu do wrażeń jakich doznał obserwując Pustynię Judejską ze wzgórza Masada: „monochromatyczny, żółto-rudawy kolor piasku i skał, suche, gorące powietrze, perspektywę zamglonego w oddali Morza Martwego. /.../ Ten utwór mógłby mieć tytuł Masada. Gdyby powstawał dziś, z pewnością tak bym go nazwał”³²³.

Polichromia (z 1968 roku) wnosi drugie odstępstwo od rygorystycznej dyscypliny, jaką ewokował duch unizmu Strzemińskiego: logicznej, pozbawionej subiektywizmu, organizacji obrazów. Brak sumarycznego zapisu kompozycji (klarrecista, puzonista, wiolonczelista i pianista dysponują tylko pojedynczymi kartami szkicu i komentarza) skutkuje rozluźnieniem koordynacji działań instrumentalistów. Było to rozwiązanie przypadkowe³²⁴ i w tym przypadku jeszcze połowiczne, gdyż wykonywanie tego projektu z własnym zespołem zakładało koordynację działań przez kompozytora-pianistę, ale ostateczne wydanie nut w tym kształcie oznaczało akceptację utraty pełnej kontroli. Rozwiązanie to przygotowuje póź-

³²² w nagraniu NOSPR p/dyr. Arturo Tamayo (WJ' 2000) przy ogólnym czasie trwania muzyki 8' 30 (z pominięciem nakazanych przez kompozytora 20. sekundowych pauz okalających) przypadło to na czas 5'20 – 5'30.

³²³ ZYGMUNT KRAUZE, *Piece for Orchestra No.1.* – komentarz w książce programowej Warszawska Jesień 2000, s. 20.

³²⁴ Nagła potrzeba spowodowała, że kompozytor zdecydował się na wykonanie utworu ledwie naszkicowanego – por. K. TARNAWSKA-KACZOROWSKA, op. cit., s. 54

niejszą praktykę ograniczonej niezależności partii w *Voices for ensemble*, *Folk Music* i *Aus aller Welt stammende*, oraz antycypuje otwartość strukturalną kompozycji przestrzennych.

Folk Music (1972) jest przykładem unizmu najbardziej odległego od minimalistycznego ascetyzmu utworów fortepianowych, a przy tym najtrafniejszą pod względem muzycznym transpozycją idei Strzebińskiego. Niekonwencjonalne rozmieszczenie instrumentów na estradzie (zgodnie z topografią określoną w partyturze) ma spowodować rozproszenie brzmień i niedopuszczenia do współdziałania grup. Tematy ludowe – użyte na zasadzie rzeczy znalezionych nie zaś cytatów, włączonych w obręb autorskiej wypowiedzi i dopełniających ją, tworzą muzyczny asamblaż. Przebieg utworu przypomina procesy stochastyczne, oparte na dużej ilości odizolowanych zjawisk, tworzących całość na zasadzie sumy, a nie nadrzędnej jakości strukturalnej. Brak synchronizacji poszczególnych partii w zakresie melodyki, tempa, metrum, tonacji i kolorystyki powoduje, że od samego początku doświadczamy kakofonii dźwiękowej, chaosu przypadkowych impulsów. Jediną płaszczyzną koordynacji w czasie wykonania jest dynamika (głośność, natężenie brzmienia): „Poziom dynamiczny musi być absolutnie wyrównany i żadna grupa, czy pojedynczy instrument nie może się wybijać”³²⁵. Funkcją dyrygenta jest rzeźbienie na tej powierzchni masy dźwiękowej delikatnych reliefów: wydobywanie ponad pierwotną monolityczną powierzchnię brzmienia motywów jednej z grup, utrzymanie jej minimalną dominację przez kilkadziesiąt sekund, a następnie sprowadzenie z powrotem do poziomu tła. Zabieg ten powtarza wielokrotnie, dbając, aby zmiany były niezmiernie łagodne i stopniowe i aby do połowy czasu wykonania ogólna dynamika utrzymywana była na minimalnym poziomie głośności (*pianissimo possibile*), zaś od połowy do samego końca natężenie dźwięków we wszystkich grupach narastało aż do maksimum.

Powrót, po kilku latach, do komponowania na fortepian przynosi zmiany koncepcyjne i brzmieniowe tak daleko idące, że budzą wątpliwości, czy *Stone Music* jest w dalszym ciągu muzyką unistyczną. Trudno znaleźć tu wskazywane wcześniej przez kompozytora wyznaczniki tego stylu: bezruch, emocjonalną neutralność, jednostajną ekspresję. Przeciwnie – „jesteśmy nieustannie zaskakiwani zmianami, przede wszystkim barwy – niezwyklej, wysmakowanej /.../ Falowanie dynamiczne, w niewielkim co prawda zakresie, też wnosi pewien niepokój w tę delikatną materię formowaną na wzór dywanu perskiego, bogatą w zmieniający się deseń i wymyślne ornamenty”³²⁶. Specyficzna technika gry (bezpośrednio na strunach za pomocą kamieni, od czego wywodzi się tytuł utworu) powoduje powstawanie płaszczyzn dźwiękowych o rozmaitych zabarwieniach (związanych z rejestrem brzmienia) i walorach fakturowych (wynikających ze sposobu pobudzania: pocierana lub wibracji, gęstości wibracji...). Materia dźwiękowa wydobywana z fortepianu strunowo-kamiennego traci elementarny porządek skali dźwiękowej, pozwalający tworzyć układy interwałowe – nawet tak zredukowane, jak we wcześniejszych kompozycjach. Znika też miękkość uderzeń filcowego młoteczka: dźwięk staje się szklisty, metaliczny, rozwibrowany, czasem świszczący, piskliwy. Pola brzmieniowe – pozbawione najczęściej określonej wysokości, ale przyjmujące uchwytną, strefową lokalizację – podlegają przesunięciom glissandowym, są zestawiane na zasadzie cięć, przenikania się lub też tworzą równoczesne strefy trwania. Nie sposób nie zgodzić się z cytowaną opinią co do bogactwa kolorystyki i kontrastowości kompozycji. Pod tym względem nie ma mowy o analogii z pojedynczym obrazem unistycznym: różnorodnością barw i faktur *Stone Music* przewyższa nawet płótna solarystyczne Strzebińskiego. Można jednak dostrzec w muzyce kamieni cały szereg płaszczyzn dźwiękowych

³²⁵ Cyt. wg partytury PWM, Kraków 1974

³²⁶ K. TARNAWSKA-KACZOROWSKA, op. cit., s. 264.

o indywidualnych zabarwieniach, strukturze powierzchniowej, ciężkości, rozległości... Tworzą coś w rodzaju kolekcji obrazów unistycznych: w podobny sposób można zestawić płótna Strzemińskiego – wywołujące wrażenie wycinków większych powierzchni, próbek malarskiej organizacji. Jednak kompozycja Krauzego nie jest płaskim dźwiękowym patchworkiem: posiada walory przestrzenne, powstające poprzez zmiany rejestrów, stosowanie różnych planów dynamicznych (wywołujące wrażenie różnego stopnia oddalenia). Nakładając na siebie różne płaszczyzny kompozytor uzyskuje efekt pośredni między quasi-przestrzennością kubistycznych obrazów Georgesa Braque'a (np. *Skrzypce i paleta* z roku 1910 na którym powierzchnie przedmiotów nie są tak bardzo rozdrobnione), a zmontowanymi z elementów o różnej barwie i kształcie konstrukcjami przestrzennymi Katarzyny Kobro (zwłaszcza *Kompozycją No. 4* z roku 1929).

W *Stone Music* można dostrzec rozwinięcie chwytu formalnego zastosowanego w *Tryptyku* i przejaw ogólniejszej strategii artystycznej: wykorzystywania kombinacji wcześniejszych pomysłów, dzięki czemu kolejne utwory układają się w ciąg ewolucyjny. Takim amalgamatem pomysłów jest *Idyll* [1974] – na poczwórne obsady lir korbowych, dud, złóbcoków i fujarek oraz 16 dzwonków pasterskich (owczych) i taśmę z naturalnymi odgłosami – co tworzy podobieństwo z *Folk music*. Sposób działania wykonawców bliższy jest jednak *Polichronii* (nb. oba utwory powstały dla tego samego zespołu), wykazując w obrębie segmentów synchronizację gry, a nawet zgodność brzmień (np. w warstwowych klasterach fujarek). Samo zróżnicowanie i zakomponowanie płaszczyzn brzmieniowych przypomina z kolei *Stone Music*. Podobnie przeplatają się i przenikają, ale montaż jest tym razem bardziej płynny – plany brzmieniowe nachodzą na siebie, zmieniając się, wprowadzając nowy materiał brzmieniowy poprzez crescendo i decrescenda. Pejzaż dźwiękowy, będący kwintesencją wiejskości, wyróżnia się – zwłaszcza na tle *Folk Music* – konstrukcją w formie łańcucha atrakcji i zdecydowanych kontrastów. Traci przy tym charakter assemblażu: staje się formą wyraźnie zintegrowaną, układającą się w logiczny ciąg zdarzeń, co w połączeniu z odrębnością i wyrazistością płaszczyzn brzmieniowych nasuwa skojarzenie ze *Stone Music* i konstrukcjami przestrzennymi Kobro. W tej perspektywie interesująco objawia się funkcja materiału konkretnego emitowanego z taśmy: kumkania żab, porykiwania zwierząt, kwakania i pomruków burzy... Tworzy etykiety środowiska wiejskiego – przestrzeni zaanektowanej i wchłoniętej wewnątrz konstrukcji z elementów wytworzonych przez kompozytora – w sposób podobny, jak czyniła to Kobro. *Idyll* otwiera się na otoczenie bardziej niż *Stone Music*, w którym środowisko nie jest uobecnione i zdefiniowane. Z tego względu tworzy stadium pośrednie między przestrzenią zamkniętą w obrębie utworu – wyznaczoną, jak w *Folk Music* przez powierzchnię zdarzeń dźwiękowych, oraz przestrzenią zewnętrzną – topofoniczną, w której rozgrywają się działania muzyczne.

Przejście od przestrzeni wirtualnej do rzeczywistej dokonuje się w szeregu kompozycji przestrzennych. Mówiąc o wystawach przestrzenno-muzycznych aranżowanych w Warszawie w roku 1968 i 1970, kompozytor traktuje je jako przykłady daleko posuniętej realizacji drugiej istotnej cechy muzyki unistycznej: „utwór może trwać teoretycznie nieskończenie długo. Słuchacz nie musi wysłuchać tego utworu od początku do końca, może się do niego zbliżyć w dowolnym momencie trwania i w dowolnym momencie może przestać słuchać. Tak, jak się zbliżamy do obrazu, który wisi na ścianie”³²⁷. Można to uznać za logiczną konsekwencję konstytutywnych cechy unizmu (bezrozwojowości, braku kontrastów, napięć i rozwiązań). Jednocześnie dochodzi tu do paradoksalnego (ze względu na powołanie się właśnie na byt malarski) przekroczenia ram unizmu – nie tylko płaszczyznowości obrazów, ale też przestrzenności konstrukcji Kobro.

³²⁷ ZYGMUNT KRAUZE – rejestracja DVD.

Przez oba obszary działań, którymi podzieliło się małżeństwo łódzkich unistów, Krauze przechodzi w logicznym porządku rozwoju zgodnym z ewolucją samego unizmu:

Początkowo powstał jako idea, potem zmaterializował się w różnej formie w malarstwie, rysunku, rzeźbie przestrzennej. Ideę jedności organicznej przestrzeni nazwał ARCHITEKTONIZACJĄ czyli JEDNORODNOŚCIĄ DZIEŁA i PRZESTRZENI, w której dzieło istnieje. Współzależność poszczególnych elementów w jednym dziele nazwał architektoniką lub architektoniczną budową dzieła sztuki. W obrazach i kompozycjach architektonicznych stosuje system liczbowy scalający i podporządkowujący tektonice obrazu wszystkie jego elementy. Wprowadza idee unifikacji podziałów płaszczyzny obrazu. System ten został również zastosowany w rzeźbach przestrzennych Katarzyny Kobro³²⁸.

Wyrażony już przy okazji realizacji *Kompozycji Przestrzenno-Muzycznej Nr 1* postulat, „że nie należy tej muzyki słuchać w warunkach typowo koncertowych, a w sytuacjach specjalnie dla niej stworzonych”³²⁹ praktycznie wprowadza mechanizm konstruowania utworu w procesie odbioru – nie przewidywany przez unistów. W przeciwieństwie do Kobro, dążącej do wprowadzenia w obiektywnie istniejącą przestrzeń racjonalnego ładu (dostrzegalnego z różnych punktów obserwacji) kompozytor tworzy własną organizację przestrzeni po to, aby zanurzyć słuchacza w przypadkowo krzyżujące się strumienie dźwięków – nie stawiając mu przy tym zadania odkrycia jakiegoś porządku, ani nawet nie dając takich szans. Specjalnie zaprojektowana (w Galerii Współczesnej w Warszawie – przy udziale architekta wewnątrz Teresę Kelm i rzeźbiarza Henryka Morela) konstrukcja przede wszystkim zapobiegała bierności odbiorcy, wytrącała go z bezruchu wymaganego w tradycyjnym odbiorze. Jej kształt jedynie w minimalnym stopniu spełnia rolę instrumentu, umożliwiającego wykonanie – w takim samym, jak warunki sali wystawowej wpływają na ekspozycję obrazów. Zamierzona przestrzenność wprowadzała w proces twórczy przede wszystkim zasadę dekompozycji całości na odrębne sytuacje dźwiękowe. Jeśli domyślać się jakiegoś szczególnego sposobu kształtowania szaty dźwiękowej tego typu utworu – dzięki czemu „można było go słuchać tylko w specjalnie do tego celu zaprojektowanej przestrzeni”³³⁰ – to przede wszystkim w strategii obdarzania poszczególnych segmentów zdolnością konkurowania między sobą. Ich cechy muzyczne powinny wyrazić się odróżnić, przyciągać uwagę, ale bez zdolności trwałego jej przykuwania np. poprzez zapowiadanie interesujących procesów rozwojowych. W obu warszawskich wystawach muzycznych i w *Rzece podziemnej* istotna wydaje się równowaga atrakcyjności elementów dźwiękowej instalacji (zgodnie z postulatem równej wartości każdego centymetra obrazu) a jednocześnie ich względna, akustyczna separacja – w stopniu pozwalającym na wysłuchanie odrębne (w bliskości źródła dźwięków) lub łączące (w równomiernym oddaleniu – gdy dobiegają nas dźwięki z różnych stron).

Cytowana wcześniej analogia z percepcją obrazów wiszących na ścianie wymaga z tego względu pewnych dopowiedzeń. Poza przypadkami cykli malarskich (rozwijających jakiś temat lub zasadę przekształceń strukturalnych³³¹), percepcja estetyczna obrazów zakłada potraktowanie ich jako zamkniętych całości (nawet jeśli są kompozycyjnie otwarte – tak,

³²⁸ STEFAN KRYGIER, ... do solaryzmu. w: Władysław Strzemiński 1893-1952. Materiały z sesji, Łódź 1994, s. 102-103 (Biblioteka Muzeum Sztuki).

³²⁹ ZYGMUNT KRAUZE, wypowiedź w: *Dźwięk – Słowo – Obraz – Myśl*, red. Alicja Matracka-Kościelny, s. 48.

³³⁰ ZYGMUNT KRAUZE, *Rzeka podziemna. Muzyka przestrzenna*, program Wystawy towarzyszącej XXXXI Festiwalowi Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień, Warszawa 1988, s. 2.

³³¹ Szczególnym przypadkiem są sonaty Čiurlionisa i formy cykliczne w chopinowskiej kolekcji Dudy-Gracza

jak obrazy unistyczne³³²), i oddzielenia od innych doznań. Kontakt z obrazem ma na celu jego interpretację, a nie – przekształcenia. Zakłada optymalną odległość obserwacji; nawet jeśli w poszczególnych fazach percepcji zbliżamy się, aby poznać szczegóły, to końcowy ogląd całości dokonuje się z tej odległości, z której wymiary płótna dopasowane są do wymiarów pola widzenia (z marginesem przestrzeni okalającej – odpowiadającej pauzie okalającej utwór muzyczny). Podobnie też w percepcji muzyki ukształtowanej tradycyjnie istnieje optymalne usytuowanie słuchacza względem wykonawców – zależne m.in. od rodzaju i ilości instrumentów muzycznych; idealne położenie zakładają też projekcje muzyki elektronicznej i topofonicznej. Kompozycje przestrzenne Krauzego, poza założeniem przypadkowego czasu kontaktu z materiałem, wymaga od słuchacza samodzielnego konstruowania przebiegu zdarzeń muzycznych – poprzez ich łączenie i zmiany perspektywy akustycznej. Wartość artystyczna kompozycji przestrzenno-muzycznej aktualizuje się dzięki odpowiedniemu – fizycznemu – zaprojektowaniu architektoniki i wyważeniu energii bodźców muzycznych, tworzących otwarte pola brzmieniowe. Oba czynniki decydują o mobilności odbiorcy – gotowości do porzucenie postawy rutynowej bierności i poddaniu się sytuacji stworzonej przez autora.

Rzeka podziemna – skomponowana dwadzieścia lat po pierwszej aranżacji przestrzennej³³³ – pobudza ponadto wyobraźnię aluzjami do podziemnego labiryntu, łączącego siedem pieczar oznaczonych nazwami minerałów: opal, topaz, agat itp. (bez dostrzegalnego związku z właściwościami muzyki). Proste, pokryte surowym płótnem ściany labiryntu i pieczar oraz przytłumione światło (jarzeniówki zamaskowane pionowymi listwami) – tworzyły nieco tajemniczą drogę poruszania się dźwięków i ludzi – przybliżania się i oddalania lub też trwałego, bliższego kontaktu – w pieczarze wypełnionej brzmieniem jednego z siedmiu instrumentów: fortepianu, akordeonu, wiolonczeli, gitary, klarnetu, puzonu, perkusji (poddanych obróbce elektronicznej i wzbogaconych brzmieniami syntetycznymi). Materiały przygotowane na taśmach (dwudziestominutowe pętle – ciągle i jednocześnie odtwarzane przez cały czas wstępu słuchaczy do labiryntu) z osobna wykazywały różnorodność, a nawet kontrastowość brzmień (fortepian wybijający się perlistymi kaskadami – akordeon wydający rozciągle pomruki). Dobiegająca z oddali muzyka wydawała się stonowana, choć plastyczna – introwertycznie skupiona, ale kusząca niewyraźnymi zarysami arabeskowych linii i migotliwością barw. W bliższym kontakcie szybko objawiała swą naturę: powtarzalność krótkich odcinków, brak rozwoju i wewnętrznej dramaturgii. Pozwalała oddalić się w kierunku innych pieczar – zanikając proporcjonalnie do narastania nowego brzmienia. Rola konstrukcji architektonicznej sprowadzała się do sterowania wrażeniami słuchowymi: rozdzielania planów dźwiękowych (bliższych i dalszych), wyznaczania kierunków dobiegania dźwięków. Wąskie korytarze zmuszały do aktywności percepcyjnej – poruszania się – jak w korycie rzeki, analogicznie, jak obszerniejsze pieczary – skłaniały do zatrzymania się. Prędkość ruchu przekładała się na tempo postrzeganych zmian muzyki zaś moment zatrzymania się powodował zawieszenie czasu – w kolistych nawrotach motywów dźwiękowych. Elementy architektoniczne pozbawione były natomiast znaczenia plastycznego – nie wchodząc z muzyką w związki artystyczne, konstytutywne dla kompozycji audiowizualnych. W ten sposób – wprowadzając wewnątrz muzyki różnorodne relacje czasoprzestrzenne, kompozytor zachował unistyczną ideę homogeniczności: tożsamości wypływającej z przyrodzonych warunków.

³³² Por. też M. SCHAPIRO, *Niektóre problemy semiotyki sztuk plastycznych: pole i nośniki znaków obrazowych*, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, red. Jan Białostocki, Warszawa: PWN 1976, s. 285-287.

³³³ Realizacja w Metz –1987, Łodzi – 1987/1988 i Warszawie – 1988 (w ramach Warszawskiej Jesieni); opis na podstawie realizacji w Muzeum Sztuki w Łodzi.

Zakres komponowania architektonicznego uległ zawężeniu, gdy kompozytor dostał do dyspozycji gotową przestrzeń, w której publiczność funkcjonowała i poruszała się z innych, niż muzyczne względów. Na instalację *Fête galante et pastorale* (rok 1975) przeznaczono całe piętro Eggenbergschloss w Grazu – czworoboku tworzącego zamknięty ciąg 26 komnat. W co drugiej z nich umieścił 13 różnych materii brzmieniowych, nie mającej (z wyjątkiem rozbrzmiewającej w kaplicy kompozycji wokalne o charakterze religijnym) związków z historycznym charakterem budowli czy regionem, w którym jest położona. W porównaniu z labiryntem *Rzeki podziemnej*, amfiladowy układ sal zamkowych nie pozwalał na uzyskanie tak silnej koncentracji uwagi słuchacza na materii brzmieniowej. Kształt budowli determinował uporządkowany, jednokierunkowy ruch pomiędzy przestrzeniami dźwięków, a tym samym – mniejszą różnorodność indywidualnych wersji utworu. Jeszcze mniej jest w tej aranżacji zasady topofoniczności – lokalizacji źródeł dźwięków służącej projektowaniu zdarzeń czasoprzestrzennych³³⁴. Praktycznie kompozytor nie tworzy czasowych porządków zdarzeń, ani ich relacji przestrzennych. Rozmieszcza jedynie źródła dźwięków w przestrzeni zapewniającej względną separację tych dźwięków. W tym sensie architekturę – zarówno tworzoną specjalnie, jak i zaadaptowaną – można uznać bardziej za opakowanie kompozycji, niż jej artystyczny element.

Jeśli unizm był kulminacją działalności artystycznej Strzemińskiego, to malarska praktyka w stylu kubistycznym i suprematystycznym były koniecznymi etapami dochodzenia do niego – zalecanymi również uczniom: „kto nie przerobił i nie przetrwał kubizmu kanciasiego z lat 1908-1912 tej zimnej szkoły moralności malarskiej, ten może imitować wygląd zewnętrzny modernizmu, lecz nic w nim wytworzyć nie może”³³⁵.

Poprzez empiryczne poznanie warsztatu i jego przetrwanie w psychice artysty dokonuje się interioryzacja praw rozwoju malarstwa, wyniku czego artysta przekształca się w podmiot-nośnik części procesu historycznego. Jako realizator odkrytych praw artysta staje się od nich zależny, zdeterminowany we własnych działaniach logiką rozwoju – prowadzącą niekiedy do niezamierzonych rezultatów. W przypadku Strzemińskiego takim efektem było osiągnięcie sytuacji ekstremalnej, w której „obraz unistyczny, coraz bardziej pozbawiony kontrastów, przestaje w końcu istnieć. Strzemiński zdawał sobie wówczas sprawę, że stanął wobec dwóch możliwości: albo przestać malować, albo potraktować malarstwo unistyczne jako zamknięty rozdział poszukiwań i przygodę prowadzącą do kresu malarstwa”³³⁶. Wyjście z pułapki stworzonej przez rygorystyczne zasady unizmu następuje poprzez płynne przeniesienie działań w inne formuły warsztatowe. Kompozycje abstrakcyjne i pejzaże powstają równoległe do późnych obrazów unistycznych, przejmując z nich motyw miękkich, wijących się linii, który powraca również w obrazach solarystycznych (powidokach). Późniejsza – dokonana w trakcie pracy nad *Teorią widzenia* – refleksja pozwoliła dostrzec w tych pomysłach nie tyle odstępstwa od głównego nurtu rozwoju, co właśnie jego kontynuację – poszerzenie doświadczeń impresjonistycznych wnoszące nowy element świadomości wzrokowej, reprezentujący tym razem nie istotę obrazu, ale z fizjologię widzenia³³⁷.

Działania Strzemińskiego tworzą proces, w którym dochodzi do wyklarowywania się – z wcześniejszych nurtów – nowej idei, prób jej uchwycenia w formie czystej (wraz z rady-

³³⁴ Por. BOGUSŁAW SCHAEFFER, *Mały informator muzyki XX wieku*, Kraków: PWM 1975, s. 225.

³³⁵ Cyt. za: J. ŁADNOWSKA, op. cit., s. 81.

³³⁶ S. KRYGIER, op. cit., s. 102.

³³⁷ por. G. SZTABIŃSKI, op. cit., s. 92.

kalną wykładnią teoretyczną) a jednocześnie ponownego wtopienia w praktykę artystyczną, z empirycznym rozszerzeniem o elementy i rozwiązania wykraczające poza wykładnię ortodoksyjną, wywodzące się z innych technik i stylów. Późniejsza twórczość staje się nie antyunistyczną³³⁸ manifestacją utraty wiary, ale przełamaniem ograniczającej zasady stosowanej ortodoksyjnie i w oderwaniu od innych wartości sztuki. Dochodzi przy tym do przywrócenia malarstwu związku z rzeczywistością – usunięta z pola widzenia w unizmie czystym.

Podobny zabieg i w analogicznej fazie rozwoju, widoczny jest w twórczości Krauzego, dla którego rzeczywistością odświeżającą abstrakcyjne konstrukcje dźwiękowe stał się folklor. Nie ma podstaw, aby dopatrywać się w tym naśladowania decyzji malarza, ale wspólne jest źródło tych kroków: potrzeba wydobywania się z pułapki wytworzonej przez koncepcję prostą i klarowną, pozornie dającą nieograniczoną ilość rozwiązań artystycznych, faktycznie jednak posiadającą niewielką moc generowania pomysłów. Nostalgia odczuwana w czasie pobytu w Stanach, która stała się katalizatorem przemiany, nie wywołała naturalnej dla rodzącego się w takich okolicznościach folkloryzmu postawy patriotycznej. Nie pojawia się intencja ukazania piękna, oryginalności i walorów duchowych, stylizacji i wzbogacania własnego języka. Autentyczne, nie poddawane przekształceniom cytaty stają się segmentami, z których forma powstaje poprzez ich mechaniczne złożenie – bez założeń dramatycznych, bez zderzeń i napięć między motywami, bez kulminacji i rozwiązań. Aleatoryczne współwystępowanie melodii zapobiega manifestacji ich cech charakterystycznych, powoduje wzajemne niwelowanie etnicznych odrębności. Zamiast emanacji ducha narodu czy choćby etnicznej etykiety jakiegoś miejsca na świecie, zyskujemy kosmopolityczny assemblaż – abstrakcyjną mozaikę okruchów różnych kultur. Unistyczna jednolitość przebiegu dźwiękowego wynika w dużej mierze z potraktowania materiału w sposób akustyczny – z pominięciem jego znaczenia kulturowego. Również w tej płaszczyźnie zachodzi pewna (prawdopodobnie przypadkowa) analogia do optyczno-fizjologicznej interpretacji rzeczywistości w powidokach Strzemińskiego.

Ilustracja 1: Zygmunt Krauze *Ohne Kontraste* – początek cz. I. © PWM Edition, Kraków

Ilustracja 2. Szereg wyjściowy.

Ilustracja 3. Zestawienie parami serii A - B.

Ilustracja 4: Zestawienie parami serii C - D.

Ilustracja 5: Zakończenie ostatniej z *Pięciu kompozycji unistycznych* Zygmunta Krauzego.

© PWM Edition, Kraków

Ilustracja 6: Zygmunt Krauze, Fragment I Kwartetu smyczkowego.

© Agencja Autorska, Warszawa

³³⁸ Tak ocenia ją BOIS YVE-ALAIN, *W poszukiwaniu motywacji*, w: *Władysław Strzemiński in memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź: PP Sztuka Polska 1988, s. 66.

GATUNEK SYMFONII KONCERTUJĄCEJ CONSTANS SZYMANOWSKIEGO I REINTERPRETACJE

Jolanta Szulakowska-Kulawik
Katowice, Akademia Muzyczna

Gatunek symfonii koncertującej, tak charakterystyczny dla muzyki francuskiej XVIII wieku, istotny także dla muzyki europejskiej XX wieku i tak niejednoznaczny w swej istocie – spełnił w muzyce polskiej ważną rolę w postaci wybitnego dzieła Karola Szymanowskiego, który to utwór doczekał się kilku reinterpretacji, i to w różnym wymiarze stylistycznym. Tym problemem chciałabym się zająć w niniejszym tekście, rozważając wpierw historyczną ewolucję tego układu architektonicznego, a następnie przyrzeć się odpowiedziom niektórych polskich twórców na wzorec Szymanowskiego, wzorec sugerujący właśnie rozmaite ścieżki artystyczne sięgające daleko poza neoklasyczną aurę.

Tekst niniejszy stanowi kontynuację refleksji Anny Nowak³³⁹ ze zwróceniem uwagi z jednej strony na historyczną genezę gatunku formalnego, a z drugiej - na reprezentatywne symfonie koncertujące polskich kompozytorów, tworzone w rezonansie na model Karola Szymanowskiego, pomyślane w różnych kręgach estetycznych i warsztatowych. Dla każdej z nich wzorec Szymanowskiego pełnił funkcję dziedzictwa tradycji, ekspozycji podatnej na odmienne transformacje i repliki. W niektórych wymienionych tu dziełach następuje proces rewindykacji założeń neoklasycznych i klasycyzujących (symfonie Edwarda Burego, Aleksandra Lasonia, Andrzeja Panufnika, Bolesława Woytowicza), w innych neoklasycyzm znajduje swoją stabilizację (symfonie Michała Spisaka) czy objawienie (symfonia Wojciecha Kilara).

1. Hybrydyczna geneza symfonii koncertującej³⁴⁰, często występującej w kontekście pozamuzycznego programu i wynikającej z zasady krzyżowania gatunku – zakorzeniona jest w podstawie *concerto grosso*, aczkolwiek można wskazać znaczące różnice dzielące obie formy instrumentalne. Symfonia odznacza się podwójną ekspozycją, dwukrotnie wydłużoną częścią pierwszą i zarodkowo potraktowanym wstępem, a multiplikacja tematów wynika zarówno z zasady koncertowania, jak i z odmienionej społecznie w toku XVIII wieku sytuacji artystów, poddanych w tym momencie grze rynkowej i pozbawionych dotychczasowego mecenatu kościelnego i świeckiego, wcielających ideał „wyzwolonego artysty” i realizujących kult indywidualizmu, charakterystyczny dla doby napoleońskiej.

Symfonia wymaga eksponowania solistów, wbudowuje w swój przebieg wirtuozowskie kadencje, zbliża się bardziej do formy koncertu niż *concerto grosso*; mniejsza liczba zmian odcinków tutti i solo oraz większa waga materiału tematycznego partii solistów odróżnia model symfonii od swojego pierwowzoru barokowego. Jeszcze jednym elementem różnicującym, poza wesołym, radosnym klimatem pozbawionym czynników dramatycznych, jest tonalność molowa – bardzo rzadka w symfonii.

³³⁹ *Dzieło muzyczne, jego kontekst estetyczny i rezonans: IV Symfonia – koncertująca op.60 Karola Szymanowskiego*, w: *Dzieło muzyczne. Estetyka – struktura – recepcja* (1), red. Anna Nowak, Bydgoszcz: Akademia Muzyczna 2005, s 149-164 (Prace Zbiorowe III, nr 21).

³⁴⁰ JOLANTA BAUMAN-SZULAKOWSKA, *Forma sonatowa w XIX i w pierwszej połowie XX wieku. Gatunek koncertu od baroku do neoklasycyzmu*, Katowice 2003.

Sam termin, o genezie francuskiej, długo nieokreślony, pojawił się w 1771 roku (Nicolas Framery), a kontekst tego faktu miał bardziej charakter socjologiczny niż muzyczny. W 1745 r. Johann A. Scheibe określił tę formę jako „Konzert-Sinfonie” w znaczeniu symfonii z partią obbligato; o „sinfonii concertata” mówił Heinrich Ch. Koch w swoim leksykonie, a terminologia niemiecka preferowała termin „Gruppenkonzert” (F. Blume, 1973). Początki francuskiego nasilenia tej formy datują się od nieznanej „Symphonie-concert” Georga Ch. Wagenseila z 1759 r., a wyznacznikiem tej odmiany w literaturze stał się tryptyk Josepha Haydna „Le matin”, „Le midi” i „Le soir” z 1761 r. o niesformalizowanych relacjach partii solowych i tutti.

Pierwszą publikacją nowej formy, zgodnej w nazwie i stylu, był cykl *Trois symphonies concertantes* op.9 Ricciego (1773), potem *Sinfonie concertante Es dur na dziewięć instrumentów* Ignaza J. Pleyela z 1788 r. (1790) obok druku *Concertante pour violon et violoncelle avec toutes les parties d'orchestre* Josefa Reicha (1795).

Owo przemieszanie stylów i gatunków w odniesieniu do symfonii koncertującej i koncertów wielokrotnych było częste także w XIX wieku; w Anglii i Niemczech przeważało określenie „concertante” lub „concerto” – klarowne rozróżnienie występuje u Wolfganga Amadeusza Mozarta (dwa przypadki „symfonii koncertującej” oraz *Koncert na flet i harfę*).

Sam przymiotnik „koncertująca”, swobodnie stosowany w XVIII wieku, dokładnie od późnych lat 1760, występował wymiennie z postacią koncertu na większą ilość instrumentów, który to gatunek bywał określany także jako „Concerto concertant”, „Konzertant Konzert” czy „Grand Concerto Concertant” (koncert potrójny Ludwiga van Beethovena) – wszystkie te tytuły pojawiały się ok.1800-1810 roku w stosunku do utworów koncertujących.

Symfonia była zbudowana z dwóch części (cz. II rondo lub temat z wariacjami) lub z trzech i wtedy objawiała architekturę koncertu. Najczęściej instrumentami solowymi były instrumenty smyczkowe, z biegiem czasu dołączyły dęte. Moment szczytowy ewolucji symfonii przypada na lata 1770 do 1830, na moment dojrzałego klasycyzmu i wczesnego romantyzmu.

Istotny jest rozwój formy w okresie baroku³⁴¹, kiedy to popularna była ta forma wśród kompozytorów francuskich; później okresem szczytowym stał się czas „mannheimczyków” (wczesne przykłady Holzbauera i Cannabicha, 1768) w momencie zaniku mody na concerto grosso (ok.1750). Fazą przejściową pomiędzy concerto grosso i symfonią koncertującą były symfonie w formie koncertu Louis-Gabriela Guillemaina (1753), *Grandes symphonies en concerto...* Papavoine’a (1757) oraz *Concerto in Es* Giovanni B. Sammartiniego (1756).

Rozkwit symfonii koncertującej przypada na ostatnie dwie dekady XVIII wieku, i to nie bez przyczyn społecznych (zapotrzebowanie ze strony mieszczańskiej publiczności, budowa większych sal koncertowych). Przemiany te następowały także z powodu intensyfikacji wirtuozostwa i ewolucji zjawisk brzmieniowo-kolorystycznych typowych dla okresu Sturm und Drang, anonsującego romantyzm. Po generacji synów Johanna Sebastiana Bacha (dokonania londyńskie Johanna Christiana Bacha – 15, głównie trzyczęściowe, np. na obój, skrzypce, wiolonczelę i fortepian w B-dur, na flet, obój, skrzypce i wiolonczelę w C-dur, na dwoje skrzypiec, dwie altówki, dwa oboje, dwa rogi i wiolonczelę w Es-dur) wskazać tu należy na kompozytorów szkoły mannheimskiej (Johann Christian Cannabich - 12, Franz I. Danzi – 4, z dziełem na flet, obój, klarnet i fagot w Es-dur, J. V. Stamitz – 4, Carl Stamitz – ponad 30, głównie dwuczęściowe, Carlo Giuseppe Toeschi), a potem twórców francuskich

³⁴¹ B. S. BROOK, hasło: *Symphonie concertante*, w: *The New Grove Dictionary of Music*, ed. Stanley S. Sadie, t. 18, s.433-438.

(Francois Devienne, F. J. Gossec, I. J. Pleyel, Jean Baptiste Breval, S. Leduc, a zwłaszcza Jean Baptiste Davaux i Giuseppe M. Cambini), którzy inspirowali W. A. Mozarta.

Wśród mistrzów włoskich istotny wkład w rozwój formy mają Giovanni Battista Viotti i szczególnie Luigi Boccherini (5). Wczesne przykłady nowej formy spotykamy u G. Ch. Wagenseila (7 koncertów na dwa fortepiany), Josefa Myslivečka (*Sei sinfonie concertanti o sia quintetti...*) i Carola Ditters von Dittersdorfa. Należy tu zaakcentować również szkołę czeską (poza J. Myslivečkiem Leopold Koželuch, Paweł Wranitzky i Adalbert Gyrowetz).

Istotny jest rozwój gatunku w dobie klasycyzmu poprzez utwory J. Haydna (*Sei divertimenti concertanti* op.31, 1781, *Symfonia koncertująca B-dur na skrzypce, wiolonczelę, obój i fagot* op.84, 1792), a przede wszystkim arcydzieła W. A. Mozarta – na skrzypce i altówkę KV 364 w „masońskiej” tonacji Es-dur oraz na skład instrumentów dętych (obój, klarnet, fagot i róg KV 297 b, 1778), poza koncertami na dwa lub trzy fortepiany (KV 365 Es-dur, F-dur na trzy fortepiany KV 242) i *Koncertem na flet z harfą C-dur* KV 299. Ten ostatni utwór, będący fuzją symfonii, koncertu i serenady, w „salonowym” duchu muzyki francuskiej odróżnia się od ekspresyjnej, monumentalnej i politematycznej (pięć myśli tematycznych) w cz.I *Symfonii koncertującej Es-dur*, zdradzającej wpływy szkoły mannheimskiej (ekspozycja orkiestry w typie crescendo) i włoskiej (faktura w rodzaju pytanie - odpowiedź).

Druga symfonia koncertująca o trzech zróżnicowanych tematach, nowej myśli w przetworzeniu i regularnej reprzyzie cz.I, przedstawia intensyfikację figuracyjnego klimatu divertimenta, pozostając w stylu mannheimskim. *Koncert podwójny Es-dur* o rozbudowanych epizodach solistów i lekki w klimacie *koncert potrójny F-dur*, o trzech tematach w ekspozycji i reprzyzie, to kolejne utwory w stylu galant powstałe w czasach salzburskich, będące wstępem do rozbudowanych i coraz bardziej ekspresyjnych późniejszych koncertów fortepianowych.

Kameralne koncerty na kilka instrumentów (na klawesyny - synów Bacha, Carla H. Grauna) lub flety (Johanna J. Quantza) pisali przedstawiciele szkoły niemieckiej, preferując termin „concerto” raczej niż „symfonia koncertująca”. Po *Potrójnym Koncercie C-dur* L. van Beethovena, także wykraczającym poza dipolowy układ formy sonatowej, monumentalnym, o rozbudowanej technice przetworzeniowej i wirtuozowskim, idee wczesnego romantyzmu reprezentowane są przez utwory Johanna N. Hummla (z 1775 na dwoje skrzypiec, *Koncert G na fortepian i skrzypce z orkiestrą* z 1805 r.). Wtedy to bowiem zanika powoli gatunek symfonii koncertującej na rzecz koncertów wielokrotnych, fantazji i tym podobnych form. Termin ten powrócił dopiero w XX wieku.

Wyroźnić można z okresu romantyzmu dzieła młodzieńcze Felixa Mendelssohna-Bartholdy’ego, 5 koncertów Ludwiga Spohra i jego *Koncert na kwartet z orkiestrą*, Johannes Brahmsa *Koncert podwójny a-moll na skrzypce i wiolonczelę* z węgierskimi rytmami w rondowym finale, *Symfonię hiszpańską* Eduarda Lalo i dwufortepianowy Maxa Brucha obok Roberta Schumanna *Concertstück* na cztery rogi i orkiestrę.

Nasycone fascynacjami Richarda Wagnera, intensywnie przetworzeniowe i prorocze wobec impresjonizmu zarazem objawia się czteroczęściowe dzieło Ernesta Chaussona (1891) – o zarysach formy sonatowej w cz. I (cz. II Sicilienne) skojarzonej z fantazją, o dwóch tematach, cykliczne, dzieło o bardzo intensywnej technice wariacyjno-przetworzeniowej, wywodzące się z „ducha” Cesara Francka i jego szkoły. Niektóre zaś postacie brzmieniowe tego utworu, klimat „fin de siecle” i jego melancholijny nastrój zapowiadają nadchodzący już impresjonizm.

XX-wieczne, neoklasyczne wcielenie gatunku nosi znamiona raczej symfoniczne niż koncertowe, i to w utworach Georga Enescu (*Symfonia koncertująca na wiolonczelę z orkiestrą*, 1901), Sergiusza Prokofiewa (*Symphony-Concerto na wiolonczelę z orkiestrą*, 1952) czy w

znanym dziele Franka Martina z 1945 roku. Kontynuująca modele L. van Beethovena, potrójnego koncertu W. A. Mozarta i dawny wzorzec concerto grosso *Mała symfonia koncertująca F. Martina*, częściowo dodekafoniczna, podzielona na system dwuczęściowy w układzie dwusegmentowym, określona jest przez zarodkową i zarazem dodekafoniczną funkcję wstępu, zawierającego tematyczny materiał całości. Wstęp prowadzi do dualistycznej formy sonatowej (t. I o charakterze toccatowym), a kolejne adagio stanowi zapowiedź finałowego tańca, co w sumie syntetyzuje się do jednokierunkowej narracji, kulminującej w czwartym odcinku.

Koncertujące dzieło Benjamina Brittena – *Symfonia na wiolonczelę i orkiestrę* (1963), o neoklasycznych postaciach fakturalnych i dominującej takowej motoryce, z formą sonatową w cz.I (w E: a b a' P w z nowym tematem c R: a b a rozszerzona), oparte jest na tradycyjnej postromantycznej narracji (cz.III i IV attacca), zasadzie kontrastu tematycznego i zarodkowej roli wstępu. Tematy prezentują także funkcje symboliczne (posępny t.I, groteskowy temat Scherzo, cz.III z aluzjami do marsza żałobnego, reminiscencje „Petersa Grimesa”). Solista natomiast wtopiony jest w grę orkiestry, co kontynuuje w klarowny sposób neoromantyczną linię.

2. Najbardziej nas tutaj interesującym przykładem jest klasycyzująca, zbudowana na technice szeregowej i skoncentrowana wokół jednego głównego tematu *Symfonia koncertująca Karola Szymanowskiego* (1932)³⁴², będąca punktem wyjścia dla kilku późniejszych kompozytorów polskich o klasycyzujących skłonnościach stylistycznych, niezależnych od tendencji artystycznych – Bolesława Woytowicza, Michała Spisaka, Edwarda Burego, Wojciecha Kilara i Aleksandra Lasonia.

Dwie symfonie koncertujące Michała Spisaka (*Sinfonia concertante nr 1*, 1947, *II Symfonia koncertująca*, 1956) odróżnia obraz stylistyczny, aczkolwiek obie symfonie stanowią współczesne odczytanie barokowych wzorców. Pierwozorem dla *I Sinfonii concertante* (1947) jest późnobarokowa suita i preklasyczna sonata – układ tego utworu przedstawia się właśnie w takiej postaci stylizującej (Intrada, Recitativo, Ricercare, Intermezzo, Sinfonia). Spoiwem całości jest temat I cz.I, występujący w wariantowej wersji w cz. ostatniej, główny zaś motyw Ricercare pochodzi także z t.I cz.I. T.I w cz.I jest dwumotywiczny (linia polifonii pozornej i postać chorałowa), segment ten rysuje się reprzyzowo (z reprzyzą zredukowaną: a' a'' a' b A R: a' a'' a' F). Imitacyjnie upostaciowany jest także t.II o ludowych proveniencjach; technika opracowywania tematu ma tutaj charakter barokowy, wariacyjny, typu snucia motywowiczego, nie klasycznego przetwarzania. Monomotywiczne jest także Recitativo, zbudowane na długooddechowej linii melodycznej, a zasadniczy wątek Ricercare ma charakter polifonii typu Szostakowicza. W tej części na tle układów homofonicznych prezentują się dwa rodzaje polifonii – w stylu Bachowskim i renesansowej linearności. Wykorzystanie neobarokowej motoryki i figur kołysankowych świadczy o przynależności dzieła do polskiego barokizującego neoklasycyzmu. Rodzaj emocjonalności i klimat estetyczny argumentuje natomiast o wpisaniu obu symfonii do kręgu neoklasycyzmu o genezie paryskiej, ze szkoły słynnej Nadii Boulanger. Krotkie Intermezzo wprowadza syntetyczną Sinfonię uszeregowaną na sposób montażowy (a b c b c d e F), z przypomnieniem tematów poprzednich części (I, III i IV). Wirtuozeria orkiestrowa ma zakorzenienie w dawnych technikach preklasycznych i klasycznych – stanowi kontynuację modelu Szymanowskiego jedynie w sensie gatunku formalnego, o odmiennych założeniach technicznych i stylistycznych.

II Symfonia, pomyślana na 8 instrumentów dętych i orkiestrę smyczkową, jest trzyczęściowa (cz. III rondo po części wolnej) i stanowi podjęcie gatunku concerto grosso z lirycznym epizodem i motywami pobocznymi. Konsekwentne strukturalne interwałowe i

³⁴² J. BAUMAN-SZULAKOWSKA, *Neoklasycyzm jako manieryzm ekspresyjnego impresjonizmu – Debussy, Roussel, Szymanowski*, w: *Styl późny w literaturze, muzyce i kulturze*, Katowice 2005 (w druku).

centralizacja ostinatowa argumentują paryski typ neoklasycyzmu, wywiedziony z nauczania Nadii Boulanger. Charakterystyczne dla M. Spisaka jest nakładanie tematów, symultaniczny ich pokaz, często w wersji wariantowej. Interesująca formalnie jest cz. I, wprowadzana wstępem Grave o zarodkowej, konstruktywnej funkcji tematycznej i modalnych strukturach. Dwa tematy cz. I wpisane są w architektoniczny układ reprzyzowy (z powrotem Grave na końcu), ale ułożony w barokowy ciąg wieloodcinkowy (z motywami pobocznymi i lirycznym epizodem w końcu segmentu wariantowego) – schemat reprzyzowy nie ma w tym wypadku genezy sonatowej, lecz wczesnoklasyczną trzyczęściowość i Bartokowską łukowość. Intensywna technika koncertująca, przy preferowaniu faktury linearnej i tendencji do kamestralizacji brzmienia, świadczy o typie neoklasycyzmu M. Spisaka – paryskim, barokowym lub wczesnoklasycznym.

Tendencje neoklasyczne skojarzone z technikami sonorystycznymi w nurcie tzw. witalizmu sonorystycznego (np. *II Sinfonia concertante per organo e orchestra*, 1972, *VI Sinfonia concertante per pianoforte e orchestra*, 1979 Jana Wincentego Hawela³⁴³) objawiają się w *II Symfonii koncertującej na sześć instrumentów koncertujących (flet, obój, klarnet, fagot, trąbka i marimbafon) i orkiestrę* (1962) Edwarda Burego. Utwór prezentuje neoklasyczną motorykę oraz imitacyjność, chorałową fakturę obok operowania plamami brzmieniowymi i układami kwartowo-kwintowymi. W ramach trzyczęściowości pierwszy segment zbudowany jest na zasadzie szeregowej i operacji rozwijania wyjściowego nuklonu motywicznego; wskazać można trzy tematy, natury bardziej fakturalnej niż materiałowej. Charakterystyczny dla klasycyzującej kontynuacji jest wstęp orkiestry, odrzucone zostały reguły konfliktu tematycznego. Widać w tym przypadku ewidentnie ewolucję modelu K. Szymanowskiego w sensie jego folkloryzującego neoklasycyzmu z ostatnich lat (cz. III *Allegro non troppo – partia fletu*)³⁴⁴, a z drugiej strony – ewolucję polskiego neoklasycyzmu, wykazującego się skłonnością do procedur barokowych.

Symphonie concertante na fortepian z orkiestrą Bolesława Woytowicza (1963), jego opus summum, reprezentuje idiom polistylistyki na gruncie postromantycznej architektoniki jednocześnie wypowiedzi ekspresyjnej – polska odmiana dodekafonii wywiedzionej z technik neoklasycznych, wyraźne infiltracje K. Szymanowskiego (odc.V - t.III o kształtach melicznych Tadeusza Bairda czy Albana Berga, ze śladami głównego tematu *II Symfonii* K. Szymanowskiego) i Fryderyka Chopina zarazem (finał przypominający finał *Sonaty b-moll*), forma fugi (Fuga I na temacie I, Fuga II poczwórna, z technikami kontrapunktycznymi) i procesów kontrapunktycznych, postacie postmodernistycznego modalizmu (temat II), postaciach całotonowe (t. I) i neoklasyczna motoryka (solowe epizody wirtuozowskie). Symfonia stanowi zapowiedź neotonalizmu lat 80-tych, a jej treści dodekafoniczne zawierają się w częściach od IV do VIII przy swobodnej dwunastodźwiękowości odcinków I – III i odcinka IX. Technika szeregową (w rozumieniu Jana Gawłasa³⁴⁵) jest bazą tematu I i IV, podstawą odcinków II (t. I) i III (Fuga I). Interesująca jest poliforma symfonii, o czym mówił sam kompozytor – jest to jedna wielka fuga, wariacje, etiudy polifoniczne, czteroczęściowa symfonia czy 9-częściowa suita. Typowa dla neoklasycyzmu jest także technika sygnalizacji tematów w odcinkach poprzednich.

Owa polistylistyka, ze śladami polimelodyki Daiusa Milhauda, „stężonej” pracy drobnomotywicznej Beli Bartóka czy techniki centrów biegunowych Igora Strawieńskiego przy zaadoptowaniu stylu perpetuum mobile polskiego barokowego neoklasycyzmu na

³⁴³ EDWARD BOGUSŁAWSKI, *Symphonie Jana Wincentego Hawela*, Katowice 1998.

³⁴⁴ MIECZYSLAW TOMASZEWSKI, *Chopin, Szymanowski, Lutosławski w swych stylach późnych i ostatnich*, w: *Styl późny w muzyce, literaturze*, red. Wojciech Kalaga i Eugeniusz Knapik, Katowice 2002, s.151-162.

³⁴⁵ *Główne kierunki współczesnych technik kompozytorskich*, t. 1-2, Katowice 1963-1964.

bazie ewidentnych infiltracji K. Szymanowskiego i operacji dodekafonicznych, jest wyjątkowym dziełem w polskiej literaturze symfonicznej³⁴⁶ i kolejnym przypadkiem reinterpretacji modelu Mistrza z Atmy. Jest to zarazem prolog do pojawiających się już tendencji ekspresyjnych, co uwidacznia się w t. II. a zwłaszcza t. III *III Symfonii*, wywiedzionym z t. I *II Symfonii* Karola Szymanowskiego. Akcentowane jest to także w odmiennych postaciach fakturalnych – pojmowanych brzmieniowo, w sposób rozproszony. Plamy akordowe stanowią tło dla kantabilnego tematu III, w którym sygnalizowany jest silny ładunek ekspresyjny, będący przeciwwagą dla kontrapunktycznych procedur przeprowadzanych na bazie pozostałych tematów.

Charakter dzieła przejściowego od neoromantyzmu do modelowego neoklasycyzmu przedstawia rozbudowana i wielopłaszczyznowa *II Symfonia koncertująca na fortepian i orkiestrę* Wojciecha Kilara (1956), będąca reinterpretacją wzorca K. Szymanowskiego, o którego niezaprzeczalnym znaczeniu dla śląskiej szkoły kompozytorskiej mówił sam kompozytor w audycji radiowej na antenie katowickiej rozgłośni³⁴⁷, akcentując istotną rolę idei Karłowicza i Szymanowskiego dla śląskich kompozytorów.

Symfonia W. Kilara ma układ czteroczęściowy, w typie suity, z obszerną kadencją pośrodku. Otwierający prolog prowadzi do wstępnej części o budowie barycznej i reminiscencjach *III Symfonii* mistrza Kilara - Bolesława Woytowicza. W części I ujawniają się dwa główne upostaciowania tematyczne, wyraźne są infiltracje melosu tatrzańskiego i echa klimatu Szymanowskiego. Część II monotematyczna utrzymana jest w „duchu” neoklasycznej motoryki, konstrukcja ma postać crescendo, a kontrastujący zaśpiew końcowy i feeria barw orkiestry anonsuje późniejszego o prawie 20 lat *Krzesanego*. Przejście attacca do następnego segmentu, dokonuje się w pełnej patosu i wirtuozerii kadencji, zakończonej partią tutti na bazie fakturalnych i melodycznych postaci góralskich.

Impresjonizująca jest cz. III, oparta na modalizujących kształtach harmonicznym, epatująca barwnymi plamami dźwiękowymi o znaczeniu ekspresyjnym. Ów klimat refleksji, melancholii i zadumy, nierozzerwalnie związany z górskim pejzażem, znaczy także drogę dla kompozytora ewokację muzycznej kultury francuskiej poprzez barwowe figuracje typu Ravela i arabeski fletu w stylu Claude’a Debussy’ego. Część ta pozbawiona jest funkcji tematycznej i temporalnej w rozumieniu europejskiej konstrukcji, „grają” tu skojarzenia barwne, ekspresyjne, kombinowane płaszczyzny, solowe zaśpiewy instrumentów orkiestrowych i ukryte emocje z gatunku sensualistycznych, nie bez momentów ciemnych, ponurej aury, ewokujących skojarzenia z klimatami Mieczysława Karłowicza. Ponownie znajdujemy w tym dziele anonse późniejszych poematów W. Kilara. Zamierająca enfiando bardzo rozbudowana i znacząca ekspresyjnie część III poprzedza witalistyczną część ostatnią, motoryczną, z tematem głównym i pokrewnym pobocznym, o układzie aba. Segment ten, pełen wirowego ruchu, feerii barwy orkiestrowej, przełamany jest sielankowo ludowym w wyrazie epizodem z koncertująca waltornią i z dialogującym obrazkiem solisty i skrzypiec.

Zalążki późniejszej repetytywności, energia witalna o genezie ludowej i tanecznej, atmosfera gór, fascynacja przepływającym wolno czasem i z drugiej strony – jego pędem, operowanie barwnymi plamami i zmienność nastrojów – wszystkie te czynniki, charakteryzujące późniejszy dojrzały i ustabilizowany warsztat W. Kilara odnajdujemy w tym dziele w postaci sygnału, zarodka. Żadna z części nie oparta jest o symboliczny bodajże schemat formy sonatowej, narracja wywodzi się z procedur brzmieniowych, ruchowych, melodycznych, nie zaś tematyczno-przetworzeniowych i narracyjnych. Rodzaj generowania

³⁴⁶ J. BAUMAN, *Bolesław Woytowicz*, Katowice 1987.

³⁴⁷ J. BAUMAN-SZULAKOWSKA, *Panorama śląskiej kultury muzycznej*, komplet edukacyjny w 5 kasetach wraz z podręcznikiem, Katowice: Filharmonia Śląska i Rozgłośnia Polskiego Radia w Katowicach 1998.

emocji zwraca uwagę w stronę wyrazowości francuskiej, impresjonistycznej oraz postimpresjonistycznej, w kierunku obrazu Andre Joliveta i grupy „La Jeune France” z lat trzydziestych, nie przejawiając skojarzeń ani z typem warsztatu Grupy Sześciu, ani Charlesa Koechlina czy Florenta Schmitta. Symfonia ta dobitnie potwierdza przełamanie warsztatu kompozytorskiego w kierunku emocjonalnego śląskiego sonoryzmu ekspresywnego, stanowiąc zamknięcie pierwotnego okresu neoklasycyzującego. I raz jeszcze idee K. Szymanowskiego spełniają funkcje punktu wyjścia w kierunku budowania własnego obrazu i utrwalania przemian artystycznych.

Wspomnieć jeszcze należy o opisywanej dwukrotnie³⁴⁸ *Sinfonia concertante na flet, harfę i smyczki* Andrzeja Panufnika (1973), czyli *IV symfonii* o charakterze kameralnym, intymnym, zbudowanej dwuczęściowo z kodą. Liryzm, eufoniczność brzmień, symbolika postaci, odejście od kształtowania tematycznego na rzecz procedur transformacji faktury, a z drugiej strony charakterystyczna dla kompozytora symetria upostaciowań komórek załączkowych (c d a oraz e f h w symetrii lustrzanej, translacyjnej, translacyjno-zwierciadlanej, translacyjno-temporalnej i topologicznej) naznaczają dzieło w łańcuchu interpretacji modelu Szymanowskiego jako ogniwo oryginalne, nie bez reminiscencji folkloryzujących kształtów (cz. II – układy rytmiczne i meliczne). Zasadnicze jest centrum harmoniczne c (symbolika pierwszej litery imienia żony, dla której symfonia została napisana). Stłumione emocje, obiektywizacja wyrazu na podłożu bardzo sensownie zorganizowanego przebiegu harmonicznego i dźwiękowego, z postaciami ludowymi w tle jako punkt wyjścia argumentują pokrewieństwo i zakorzenienie ze wzorcem Szymanowskiego, będąc jego kreatywną, oryginalną interpretacją.

II Symfonia koncertująca na fortepian z orkiestrą Aleksandra Lasonia³⁴⁹ pochodzi z tzw. „ludycznego” okresu twórczości kompozytora i wieńczy go zarazem (1979); zawiera elementy świadczące o idiomie „muzyki w muzyce” (ślady inspiracji obrazem Oliviera Messiaena). Zachowanie konstruktów tradycji w tym utworze ma miejsce w cz. I (relikty formy sonatowej), cz. II (rodzaj passacaglii z postaciami muzyki hiszpańskiej) i w cz. III (postać ronda 2-tematycznego).

Klasycyzm A. Lasonia leży w tym okresie w sferze morfologii i organizacji materiału dźwiękowego (podstawa diatoniczna, dyscyplina interwaliki pomysłanej koncepcyjnie, organizowana centrowość, eufoniczny charakter brzmień, iryzacja meliczna), w kwestii formy i zasad kształtowania przebiegu Powtarzalność wariacyjna, drobnomotywika, technika szeregowania, polilinearyzm, gradacja rozwoju narracyjnego, logika i spójność przebiegu, stosowanie kanonów architektonicznych) i w dziedzinie faktury (korespondencja motywiczna, operowanie komórkami, zasada stopniowego rozchodzenia się motywu ze skąpego zakresu wyjściowego, szeroko rozplanowana linia melodyczna, wykorzystanie ostinato, figur kołysankowych i wahadłowych). Ma ten klasycyzm A. Lasonia w tym utworze klimat bukoliki, pastelowego pejzażu o francuskim wydźwięku; jest to swoista „jeu de timbre”, estetyzująca, skupiona raczej na plamach kolorystycznych aniżeli sonorystycznych. W tym kręgu estetycznym odczuwalna jest synteza ratio i natury³⁵⁰, tętniący jest „duch” witalności rokoka, który to styl ulega w latach 80-tych ewolucji w kierunku sztuki kontemplacyjnej, symbolizującej, po części sakralizującej, realizowanej już odmienionymi środkami warsztatowymi.

³⁴⁸ BEATA BOLESŁAWSKA, *Panufnik*, Kraków 2001; EWA SIEMDAJ, *Andrzej Panufnik. Twórczość symfoniczna*, Kraków 2003, s.149-156.

³⁴⁹ J.BAUMAN-SZULAKOWSKA, *Aleksander Lasoni – estetyka, ewolucja, inspiracje*, w: *Inspiracje w muzyce XX wieku*, Warszawa-Podkowa Leśna 1993, s. 120-127; Iwona Bias, *Aleksander Lasoni - portret kompozytora*, Katowice 2001.

³⁵⁰ Krzysztof Szwałgier *o I Symfonii z 1975 r. na instrumenty dęte, perkusję i dwa fortepiany*, w: *Wokół słowa, sensu i struktury w muzyce*, Kraków: PWSM, s. 83-89 (Zeszyt Naukowy nr 1).

Jeżeli idea zwarta w dziełach M. Spisaka bardzo się oddala od modelu Szymanowskiego, to sens symfonii A. Lasonia przybliżyła się do tego wzorca, całkiem przywróconego w symfonii W. Kilara i B. Woytowicza, a reinterpretowanego w dziele A. Panufnika. Model Szymanowskiego wyrasta z dziedzictwa klasycznego i klasycyzującego romantyzmu, powieliła ten nurt klasycyzujący dzieło A. Lasonia, kontynuując witalizm sonorystyczny w wersji już zanikającej, a najbliższej pozostają w tym klimacie utwory W. Kilara i B. Woytowicza anonsowane w linii rozwojowej przez upostaciowania brzmieniowe i fakturalne E. Burego.

Istotne jest w ewolucji gatunku symfonii koncertującej, iż rozwijana obficie w późnym baroku i preklasycyzmie, udoskonalona w dobie klasycyzmu, podobnie jak sonatina – powróciła w krąg zainteresowań kompozytorów w orbicie tendencji neoklasycznych. Wskazać tu należy na postać barokizującą w typie neoklasycyzmu paryskiego (M. Spisak) i na odmianę witalistyczną klasycyzującą przy zmierzających ukształtowaniach sonorystycznych (A. Lason). Typ symfonii witalistycznej, zsyntetyzowanej z procedurami sonorystycznymi i barokizującymi, reprezentuje dzieło E. Burego, a klimat intensywnej emocjonalności generowany na bazie procesów typowych dla granicznego neoklasycyzmu w wydaniu neoromantycznym i na tle francuskich klimatów objawia się w symfonii W. Kilara. W symfonii B. Woytowicza występują elementy warsztatu neoklasycyzmu barokizującego skojarzone z postępowaniem impresjonizującym i kształtami sonorystycznymi zespolone z technikami kontrapunktycznymi i dodekafonicznymi.

WYKAZ UZUPEŁNIAJĄCY SYMFONII KONCERTUJĄCYCH

- P. Angerer, „Sonnerie” für Cembalo, Streicher und Schlagzeug
 J. Astriab, *Koncert podwójny na flet, klarnet, instrumenty strunowe i perkusję*, 1970
 G. Bacewicz, *Koncert na dwa fortepiany i orkiestrę*, 1966
 J. Ch. Bach, *Koncert na dwa skrzypiec Es-dur*
 T. Baird, *Sceny na wiolonczelę, harfę i orkiestrę*, 1977
 K. Marx, *Koncert na dwa skrzypiec* B. Bartok, *Koncert na dwa fortepiany i perkusję*
 --- *Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste*
 C. Beck, *Konzert für Streichquartett und Orchester*, 1929
 A. Berg, *Koncert kameralny na skrzypce, fortepian i 15 instrumentów blaszanych*
 G. Bialas, *Koncert na podwójną orkiestrę smyczkową i kotły*
 --- *Konzertmusik für Klavier und Orchester*
 B. Blacher, *Concertante Musik*, 1937
 --- *Konzert für Bläser, Harfe und Streicher*
 A. Bloch, *Concertino na skrzypce, orkiestrę smyczkową, fortepian i perkusję*, 1958
 --- *Oratorium-Koncert na organy, orkiestrę smyczkową i perkusję*, 1981
 E. Bogusławski, *Concerto per oboe anche musette, soprano e orchestra*, 1976
 --- *Concerto per oboe, oboe d'amore, corno inglese, musette e orchestra*, 1968
 --- *Symfonia koncertująca na skrzypce i orkiestrę kameralną*, 1982
 P. Borkovec, *Concerto grosso*
 M. E. Bossi, *Orgelkonzert mit Streichorchester, Hornern und Pauken*
 W. Boyce, *VIII Sinfonie für Floten, Oboen, Fagott und Streichorchester*
 H. Brehme, *Koncert symfoniczny na instrumenty dęte blaszane, orkiestrę smyczkową i perkusję*
 M. Bruch, *Koncert na altówkę i klarnet*
 R. Bukowski, *Koncert podwójny na obój i klarnet*, 1970
 --- *Koncert na dwa fortepiany, perkusję i smyczki*, 1974
 W. Burkhard, *Concertino für 2 Floten, Cembalo und Streichorchester*, 1954
 A. Casella, *Koncert na instrumenty smyczkowe, fortepian, kotły i perkusję*, 1943
 Cannabich, *Symfonia koncertująca na flet, obój, fagot i orkiestrę*
 E. Chausson, *Koncert na skrzypce, fortepian, i kwartet smyczkowy op.21*, 1891
 S. Czarniecki, *Symphonie concertante na fortepian i orkiestrę*, 1978
 H. Czyżewski, *Musica concertante na wiolonczelę i orkiestrę*, 1969
 F. Dąbrowski, *Concerto for Violin Solo, Two Pianos and Percussion*, 1965

- M. Dehnert, *Koncert na smyczki i instrumenty dęte blaszane*
 F. Delius, *Koncert na skrzypce i wiolonczelę*, 1916
- J. Diessler, *Koncert fur Streichtrio und Kammerorchester*
- K. Ditters von Dittersdorf, *Symfonia koncertująca na dwa rogi, dwa oboje i fagot*, 1795
 H. von Eisler, *Kammersinfonie fur funfzehn Instrumenten*
 H. Faehrmann, *Sinfonie koncert na organy i orkiestrę b-moll*, 1912
 J. Fitelberg, *Concertino na puzon, fortepian i smyczki*, 1947
 W. Fortner, *Sinfonie Concertante*, 1936
 W. Friemann, *II Koncert altówkowy z orkiestrą smyczkową, kottami i talerzami*, 1970
 -- *Koncert na dwa fagoty i orkiestrę*, 1968
 H. Genzmer, *Concertino fur Klavier, Flote und Streichorchester*
 G. F. Ghedini, *Concerto grosso*, 1927
 E. Głowski, *Concertino per pianoforte, violoncello ed archi*, 1982
 H. M. Górecki, *Koncert na 5 instrumentów i kwartet smyczkowy*, 1957
 E. Grzondziel-Majzel, *Koncert na 2 harfy i orkiestrę smyczkową*, 1959
 Z. Guzowski, *Muzyka koncertująca na fortepian i orkiestrę symfoniczną*, 1965
 A. Habá, *Sinfonische Fantasie fur Klavier und Orchester*, 1921
 K. A. Hartmann, *Symfonia koncertująca na fortepian, instrumenty dęte i perkusję*
 --- *Symfonia koncertująca na fortepian i altówkę z instrumentami dętymi i perkusją*
 J. Haydn, *Koncert na obój, fagot, skrzypce i wiolonczelę B-dur*, 1792
 J. W. Hawel, *Sinfonia concertante nr 2 per organo ed orchestra*, 1972
 J. W. Hawel, *Sinfonia concertante nr 6 per pianoforte ed orchestra*, 1979
 H. Herrmann, *Koncert fur Gambe, Streichorchester, Trompeten und Pauken*
 K. Henssler, *Concerto grosso*
 P. Hindemith, *Koncert na fagot i trąbkę z orkiestrą*
 --- *Concertante musik fur Klavier, Blechblaser und 2 Harfen*, 1931
 --- *Konzertmusik fur Streichorchester und Blechblaser „Bostoner Sinfonie“*
 A. Honegger, *Concerto da camera na flet, róg i orkiestrę kameralną*
 H. H. Jabłoński, *II Koncert na organy, sopran i dzwony*, 1983
 --- *Koncert na 2 wiolonczele i orkiestrę*, 1975
 --- *Koncert na klarnet, gitarę, wiolonczelę i orkiestrę*, 1977
 H. Kamiński, *Concerto grosso fur Doppelorchester*
 T. Z. Kassern, *Concertino na flet, orkiestrę smyczkową, ksylofon i czeleste*, 1948
 A. Kaufmann, *Musik fur sechs Soloblaser und Kammerorchester*
 W. Kilar, *Sinfonia concertante, Symphony nr 2 na fortepian i orkiestrę*, 1956
 --- *Koncert na dwa fortepiany i orkiestrę perkusyjną*, 1958
 B. Konowalski, *Koncert potrójny na fortepian, kontrabas, perkusję i orkiestrę smyczkową*, 1995
 --- *Double Concerto na dwa puzony, perkusję i orkiestrę smyczkową*, 1989
 --- *Koncert na róg, perkusję i orkiestrę smyczkową*, 1994
 --- *Koncert podwójny na mezzosopran, flet i orkiestrę smyczkową*, 1992
 --- *Koncert na fagot, perkusję i orkiestrę smyczkową*, 1993
 H. Kox, *Concertino fur Trompete, Posaune, Horn und Orchester „Little Lethe Symphony“*
 Z. Krauze, *Koncert na 2 fortepiany solo*, 1965
 --- *Double Concerto na fortepian, skrzypce i orkiestrę*, 1987
 U. Krek, *Konzertante Musik fur Fagott und Streichorchester mit Harfe und Pauken*
 R. Kwiatkowski, *Koncert na obój solo, 4 trąbki, perkusję, fortepian i smyczki*, 1976
 A. Lasoń, *I Symfonia na instrumenty dęte, perkusję i dwa fortepiany*, 1975
 R. Liebermann, *Concerto fur Jazz-Band and Symphony Orchestra*
 N. Kuźnik, *Pory roku – Musica concertante per clavicembalo ed orchestra*, 1982
 -- *Musica concertante per tromba ed orchestra*, 1982
 --- *Musica concertante per batteria*, 1980
 --- *Muzyka koncertująca na organy i orkiestrę*, 1974
 Sz. Laks, *Concerto da camera na fortepian, 9 instrumentów i perkusję*, 1963
 H. Litolff, *II Koncert „Nationale Symphonie“ fur Klavier und Orchester*
 M. Logar, *Concertino sinfonico fur Klarinette und Orchester*
 W. Lutosławski, *Koncert podwójny na obój, harfę i orkiestrę kameralną*, 1980
 W. Łabuński, *Koncert na dwa fortepiany i orkiestrę*, 1950
 T. Machl, *Koncert podwójny na klawesyn, fortepian i orkiestrę*, 1967
 --- *Koncert na troje organów i orkiestrę symfoniczną*, 1969
 --- *Koncert potrójny na dwa fortepiany, organy i orkiestrę*, 1971
 W. Maler, *Concerto grosso*

- F. Martin, *Mała symfonia koncertująca*, 1945
 --- *Konzert für Sieben Blasinstrumenten, Pauken und Streichorchester*
- B. Martinu, *Koncert na kwartet smyczkowy i orkiestrę*, 1931
 --- *Koncert na dwie orkiestry smyczkowe, fortepian i kotły*, 1938
- F. Mendelssohn-Bartholdy, *Koncert na dwa fortepiany E-dur*
 --- *Koncert na dwa fortepiany As-dur*
 --- *Koncert d-moll na skrzypce, fortepian i smyczki*
- E. Meyer, *Symphonie concertante na fortepian z orkiestrą*, 1967
- K. Meyer, *Concerto da camera per oboe, percussione ed archi*, 1972
 --- *Concerto retro na flet, skrzypce, wiolonczelę i klawesyn*, 1976
 --- *Concerto da camera per arpa, violoncello ed orchestra d'archi*, 1984
 --- *„Caro Luigi” per quattro violoncelli ed orchestra d'archi*, 1989
- P. Mieg, *Concerto da camera für Streicher, Klavier und Pauken*
- J. Młodziejowski, *Koncert na dwa oboje i orkiestrę*, 1967
- S. Moryto, *Koncert podwójny na organy małe, wielkie i orkiestrę symfoniczną*, 1974
- P. Moss, *Espressioni varianti. Concerto pour harpe, deux fletes, deux percussions et deux orchestres a cordes*, 1990
- K. Moszumańska-Nazar, *Variazioni Concertanti na flet i orkiestrę kameralną*, 1967
 T. Natanson, *Symfonia-Koncert na fortepian i orkiestrę*, 1961
 --- *Koncert podwójny na dwa saksofony i orkiestrę*, 1959
- A. Nikodemowicz, *Musica concertante per tre na flet, altówkę i fortepian*, 1967
- T. Paciorkiewicz, *Koncert na altówkę, organy i orkiestrę*, 1990
 --- *Koncert na harfę, flet i orkiestrę kameralną*, 1979
 --- *Koncert na dwoje skrzypiec i orkiestrę*, 1984
- R. Palester, *Muzyka na dwa fortepiany i orkiestrę*, 1959
- A. Panufnik, *Sinfonia concertante na flet, harfę i orkiestrę smyczkową*, 1973
 --- *Concertino na kotły, perkusję i orkiestrę smyczkową*, 1980
- S. B. Poradowski, *Koncert na flet, harfę i orkiestrę smyczkową*, 1954
- P. Ramovs, *Koncert na 2 fortepiany i orkiestrę smyczkową*
- B. K. Przybylski, *Musica concertante na organy i perkusję*, 1986
- G. Pstrokońska-Nawratil, *Concerto grosso na klarnet, róg, fortepian, orkiestrę smyczkową i perkusję*, 1971
- M. Ptaszyńska, *Koncert na kwartet perkusyjny i orkiestrę*, 1974
- F. Poulenc, *Koncert na dwa fortepiany d-moll*, 1932
- K. Regamey, *„Lila” – Koncert podwójny na skrzypce, wiolonczelę i małą orkiestrę*, 1976
- M. Reger, *Koncert w dawnym stylu na wielką orkiestrę i grupę małej orkiestry z solo skrzypcowym*
- H. Reutter, *Koncert na orkiestrę i fortepian*
 --- *Koncert na 2 fortepiany i orkiestrę*
- W. Rudziński, *Muzyka koncertująca na fortepian i orkiestrę*, 1959
- B. Schaeffer, *Concertino na 2 skrzypiec i wiolonczelę*, 1947
 --- *Koncert na 4 skrzypiec*, 1948
 --- *Koncert na dwa fortepiany*, 1951
 --- *Koncert na flet, trio fletowe i orkiestrę*, 1963
 --- *Koncert na harfę, fortepian i taśmę*, 1969
 --- *Koncert na trzy fortepiany*, 1972
 --- *Koncert na kwartet saksofonowy i orkiestrę*, 1995
 --- *Koncert BACH na organy, skrzypce solo i orkiestrę*, 1984
 --- *Koncert na flet, harfę i orkiestrę*, 1986
 --- *Koncert na skrzypce, obój i orkiestrę*, 1986
 --- *Mały koncert na skrzypce i trzy oboje*, 1987
 --- *Koncert na saksofon, flet, skrzypce, altówkę, fortepian (czeleste) i harfę*, 1988
 --- *Koncert podwójny na 2 skrzypiec i orkiestrę*, 1988
 --- *Koncert na fortepian, perkusję, media elektroniczne i orkiestrę*, 1988
 --- *Koncert na dwa fortepiany (8 rąk) i orkiestrę*, 1988
- F. Schmitt, *Symfonia koncertująca na fortepian z orkiestrą*, 1931
- R. Schumann, *Konzertstueck na 4 rogi i orkiestrę F-dur*, 1849
- K. Schwaen, *Koncert na klarnet, trąbkę i orkiestrę*
- K. Serocki, *Forte e piano. Muzyka na dwa fortepiany i orkiestrę*, 1967
 --- *Sinfonietta na dwie orkiestry smyczkowe*
- O. Siegl, *Concerto grosso antico*
 --- *Koncert na kwartet smyczkowy i orkiestrę smyczkową*
- F. Skorzeny, *Koncert na obój, orkiestrę smyczkową i harfę*
- L. Spies, *Symfonia koncertująca na skrzypce i orkiestrę*, 1954
- M. Spisak, *Koncert na 2 fortepiany i orkiestrę*

- L. Spohr, *Koncert*
 R. Strauss, *Duet Concertino na klarnet i fagot z harfą i orkiestra smyczkową*, 1947
 I. Strawiński, *Koncert na fortepian, instrumenty dęte blaszane i kontrabas*, 1924
 B. Szabelski, *Concerto grosso*
 W. Szalonek, *Musica concertante na violbasso e orchestra*, 1977
 A. Szałowski, *Koncert na obój, klarnet, fagot i orkiestrę smyczkową*, 1958
 D. Szostakowicz, *I symfonia na fortepian, trąbkę i orkiestrę smyczkową c-moll*
 J. Świder, *Koncert na flet, obój, klarnet, fagot, perkusję i smyczki*, 1965
 --- *Muzyka koncertująca na fortepian, organy i orkiestrę*, 1982
 Tamberg, *Concerto grosso*
 A. Tansman, *Concerto da camera na flet, róg i orkiestrę smyczkową*,
 G. Ph. Telemann, *Koncert na flet, obój d'amore, viole d'amore i orkiestrę smyczkową E-dur*
 --- *Konzert für Blockflöte, Querflöte und Streichorchester e-moll*
 M. Tippett, *Koncert na dwie orkiestry smyczkowe*
 S. Todute, *Concerto grosso na orkiestrę smyczkową*
 M. Trapp, *Koncert na fortepian i wiolonczelę*
 A. Vranicky, *Koncert na dwoje skrzypiec*
 G. B. Viotti, *Koncert na dwoje skrzypiec*
 W. Walton, *Symfonia koncertująca na fortepian z orkiestrą*
 L. Walzel, *Koncert kameralny na obój, trąbkę, harfę i orkiestrę smyczkową*
 P. Warzecha, *Musica concertante na flet, klawesyn, wiolonczelę i orkiestrę*, 1981
 K. Wiłkomirski, *Symfonia koncertująca na wiolonczelę i orkiestrę*, 1950
 --- *Koncert na 4 harfy*, 1972
 L. Wisłocki, *Sinfonia concertante na skrzypce, kontrabas i orkiestrę smyczkową*, 1977
 Z. Wiszniewski, *Koncert potrójny na skrzypce, altówkę, wiolonczelę i orkiestrę*, 1975
 --- *Concertante na obój, klawesyn i kameralną orkiestrę smyczkową*, 1987
 --- *Concerto doppio na trąbkę, akordeon i orkiestrę*, 1989
 F. Woźniak, *I Symfonia na fortepian i orkiestrę*, 1972
 --- *II Symfonia na fortepian i orkiestrę*, 1977
 M. Zafred, *Koncert na trio i orkiestrę*, 1954
 --- *Symfonia koncertująca na altówkę i orkiestrę*
 L. Zielińska, *„Sztuczne raje” – muzyka koncertująca na flet, fagot, skrzypce, wiolonczelę i orkiestrę*, 1980
 --- *Koncert podwójny na baryton, wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną*, 1983

FORUM
KOŁA MŁODYCH
PRZY
ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW
POLSKICH

MATERIAŁY Z XXXV OGÓLNOPOLSKIEJ
KONFERENCJI MUZYKOLOGICZNEJ
ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH

Warszawa, 28 - 29 kwietnia 2006
Instytut Muzykologii Uniwersytetu warszawskiego

NASTROJE – CHARAKTERY – WRAŻENIA

TREŚCI POZAMUZYCZNE W UTWORACH INSTRUMENTALNYCH

WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO

Aleksandra Bartos-Chmielewska

Warszawa, Instytut Sztuki PAN

Problem treści pozamuzycznych w utworach instrumentalnych Lutosławskiego wielokrotnie powraca w wypowiedziach kompozytora. Lutosławski zawsze kategorycznie zaprzeczał ilustracyjności, czy programowości swojej muzyki. Jednak ilość wypowiedzi na ten temat i mnogość terminów, jakimi posługiwał się wówczas kompozytor, takich jak: nastrój, charakter, wrażenie, *quality*, tryb, kolor, barwa, rodzaj ekspresji, sposób interpretacji - a więc terminów sugerujących wprowadzenie treści pozamuzycznych - jest świadectwem, że problem ten niewątpliwie był wciąż obecny w przemyśleniach kompozytora. Przejawem tego są wszelkie słowne określenia muzyki, począwszy od tradycyjnych określeń interpretacyjnych obecnych w partyturach utworów, aż do opisów sytuacji dramatycznej, jaka ma miejsce w danym utworze, które można odnaleźć w komentarzach autorskich do utworów, wywiadach, czy szkicach Lutosławskiego.

Mieczysław Tomaszewski w swoim artykule „O ekspresji i formie u Witolda Lutosławskiego” wyróżnia „dwa repertuary określeń ekspresyjnych stosowanych przez Witolda Lutosławskiego: jeden, który został zapisany słownie w partyturach i drugi - w opublikowanych komentarzach do własnej twórczości”³⁵¹. Tomaszewski analizuje jedynie zbiór określeń pojawiających się w partyturach, zwracając uwagę, że „określenia stosowane w partyturach tworzą zespół stosunkowo bardzo niewielki /około 40/, rzecz można klasyczny, oszczędny, dyskretny, umiarkowany, jakby celowo konwencjonalny”³⁵².

Poza dwoma obszarami, wymienionymi przez M. Tomaszewskiego, w których występują określenia słowne, należy wymienić jeszcze trzeci - mianowicie określenia pojawiające się w szkicach do utworów. Wśród dostępnych szkiców do utworów Witolda Lutosławskiego (mam tu na myśli szkice zgromadzone w archiwum Fundacji Paula Sachera w Bazylei) można odnaleźć około 500 wyrażen werbalnych, opisujących fragmenty utworów, czy też całość wizji komponowanego właśnie dzieła. Określenia te powtarzają się w odniesieniu do różnych utworów i dlatego wydawało się istotne, aby sprawdzić, czy kompozytor wprowadzając dane wyrażenie miał jednocześnie na myśli określony rezultat brzmieniowy. A zatem, czy fragmenty dzieł, określone w ten sam sposób w szkicach wykazują podobieństwo w brzmieniu już jako części ukończonych utworów.

Nazwa utworu	Rok powstania
Trzy postludia	1958-63
Gry weneckie	1960-61
Kwartet smyczkowy	1964
Paroles tissees	1965

³⁵¹ MIECZYŚLAW TOMASZEWSKI, *O ekspresji i formie u Witolda Lutosławskiego. Spostrzeżenia i refleksje*, w: *Witold Lutosławski. Materiały sympozjum poświęconego twórczości. Prezentacje, Interpretacje, Konfrontacje*, red. Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa 1985, s. 189.

³⁵² Tamże, s. 189.

II Symfonia	1965-67
Koncert wiolonczelowy	1969-70
Preludia i fuga	1970-72
Les espaces du sommeil	1975
Mi-parti	1975-76
Novelette	1978-79
Koncert podwójny	1979-80
III Symfonia	1981-83
Łańcuch I	1983
Partita	1984
Łańcuch II	1984-85
Łańcuch III	1986
Koncert fortepianowy	1987-88

Tabela 1: Wykaz utworów, do których w Archiwum Paula Sachera zachowane są szkice w postaci wcześniejszych zapisów, nie tylko brudnopisu ostatniej wersji.

Określenia stosowane przez kompozytora w szkicach pojawiały się dotychczas w literaturze przy okazji analizy formy lub procesu twórczego u autorów opierających się w swojej analizie na materiałach źródłowych. Należą do nich prace m. in. Adriana Thomasa, który analizując proces powstawania *Gier weneckich* zwraca uwagę na określenia słowne sekcji części I utworu³⁵³. Nieco więcej miejsca określeniom werbalnym w szkicach do *Łańcucha III* poświęca Irina Nikolska³⁵⁴.

Niniejsza praca jest próbą wstępnego określenia przedmiotu badań i perspektyw badawczych. W kręgu moich zainteresowań znalazły się wyrażenia, będące odzwierciedleniem pierwszego skojarzenia kompozytora, które później w większości przypadków zostały usunięte z ostatecznej wersji partytury. Przedmiotem badań stały się określenia werbalne pojawiające się zarówno w kolejnych wersjach partytury, jak i notatek kompozytora do danego utworu. Określenia wybrane przeze mnie ze szkiców kompozytora w większości wykraczają poza terminologię stosowaną powszechnie w utworach muzycznych. Są to terminy od najbardziej tradycyjnych: „cantabile”, czy „patetycznie” - aż do zupełnie niespotykanych jak „kolorowa galareta”, „przeciąganie- zachłystywanie”, „złośliwe interwencje”, czy też „postraszony kurczak”. Otrzymany zbiór starałam się następnie sklasyfikować i określić z jakiego obszaru pozamuzycznego pochodzi. Oczywiście również wprowadzane przez kompozytora terminy muzyczne wymagały redefinicji.

Pierwszym etapem pracy było umiejscowienie zbioru określeń w odniesieniu do zasobów słownictwa języka polskiego, oznaczenie grup synonimicznych. Drugim - a właściwie równoczesnym - etapem pracy było ustalanie, do jakich fragmentów gotowej partytury odnoszą się określenia ze szkiców. Niestety często trudno jest zidentyfikować dany fragment w ukończonej partyturze, niejednokrotnie są to również określenia bardzo ogólne, odnoszące się do całości utworu. Z drugiej strony - w szkicach kompozytorskich można napotkać również opisy przedstawiające szczegółowo dany fragment utworu, tak jak ma to miejsce w przypadku *Koncertu wiolonczelowego, Kwartetu* czy też *Łańcucha III*.

Z całego tego zbioru 500 określeń na potrzeby referatu wybrałam trzy grupy pojęć, skupione wokół jednego głównego:

³⁵³ ADRIAN THOMAS, *Gry weneckie: metody robocze*, w: *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego*, red. Zbigniew Skowron, Kraków 2000, s. 256.

³⁵⁴ IRINA NIKOLSKA, *O typach związków łańcuchowych w twórczości Lutosławskiego*, w: *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego*, red. Zbigniew Skowron, Kraków 2000, s.353-370.

- pierwsza grupa dotyczy terminów zgrupowanych wokół pojęcia *misterioso*, czy też „tajemniczości”³⁵⁵,
- druga - terminu „biednie” ,
- trzecia - „żartobliwie”.

I. MISTERIOSO

Tytuł utworu	Rodzaj określenia	Numer szkicu ³⁵⁶
<i>Trzy postludia</i>	<i>czajenie się</i>	[212-0089]
<i>Gry weneckie</i>	<i>furtivamente, ukradkowo</i>	[207-0867]
<i>Koncert wiolonczelowy</i>	<i>vc. próbuje nieśmiało, „skradając się”</i>	[208-0674]
<i>Koncert wiolonczelowy</i>	<i>słoszenie vc.</i>	[208-0674]
<i>Preludia i fuga (Fuga)</i>	temat <i>misterioso</i>	[210-0079], [210-0108]
<i>Koncert podwójny</i>	<i>skradanie się</i>	[208-0398]
<i>III Symfonia</i>	<i>poco scherzando (nieśmiało)</i>	[211-0168]
<i>Koncert fortepianowy</i>	<i>Misterioso</i>	[208-0026]

Tabela 2. Wykaz utworów, w których szkicach znajdują się określenia związane z terminem „misterioso”.

1. *Gry weneckie*, część I, odcinek B

Termin „furtivamente, ukradkowo” został wprowadzony przez kompozytora jako określenie segmentu B³⁵⁷ w szkicu do części I *Gier weneckich*. Szkic ten przedstawia ogólny zarys segmentów A-H. W partyturze skończonego utworu - tego określenia brak (por. przykład 1; wszystkie przykłady pochodzą z wydawnictw PWM).

2. *Preludia i fuga*, Fuga, temat IV *misterioso*, wejście 15-16, s. 20-22

Jako „misterioso” określony został w szkicach do *Preludiów i fugi* jeden z sześciu tematów Fugi³⁵⁸. Ten termin jako jedyny - z przedstawionych w tym referacie - został zachowany przez kompozytora w ostatecznej wersji partytury (por. przykład 2).

2. *Koncert fortepianowy*, część IV, I wejście fortepianu 84-86

Ten sam termin („misterioso”) pojawia się w szkicach do IV części *Koncertu fortepianowego* w odniesieniu do partii fortepianu. Kompozytor rozpiisał kolejne wejścia orkiestry i fortepianu (które nakładają się na siebie w technice łańcuchowej) i niektóre z tych wejść

³⁵⁵ Jak pisał Mieczysław Tomaszewski, szeregując pojęcia używane w partyturach.

³⁵⁶ Oznaczenia szkiców według numeracji mikrofilmów w archiwum Fundacji Paula Sachera w Bazylei, gdzie pierwsza liczba np. 208- oznacza numer mikrofilmu, druga - kolejną klatkę.

³⁵⁷ Poza odcinkiem B określenie słowne otrzymał jeszcze odcinek D („z pewnym ożywieniem”).

³⁵⁸ Pozostałe tematy: I tem. (cantabile), II tem. (lamentoso), III tem. (grazioso), V tem. (estatico), VI tem. (furioso).

otrzymały dodatkowe określenia, jak właśnie „misterioso”. W ostatecznej wersji partytury już ich brak (por. przykład 3).

Przedstawione fragmenty utworów, określone w szkicach przez kompozytora podobnymi określeniami, wykazują wspólne cechy w brzmieniu. We wszystkich powyższych przykładach dominują instrumenty smyczkowe utrzymane w dynamice *pianissimo*, a także pojawiają się charakterystyczne akcenty (*sforzato*), po czym znów następuje *diminuendo*.

Przykład 1. *Gry weneckie*, część I, odcinek B.

Przykład 2. Fuga z *Preludiów i Fugi*, temat IV misterioso.

Przykład 3. *Koncert fortepianowy*, część IV, wejście fortepianu 84-86.

II. BIEDNIE

Tytuł utworu	Rodzaj określenia	Numer szkicu
<i>Kwartet smyczkowy</i>	żałośnie	[210-0345], [210-0346]
<i>Kwartet smyczkowy</i>	biedne interwencje	[210-0389]
<i>Kwartet smyczkowy</i>	smutne opowiadanie	[210-0378]
<i>II Symfonia</i>	żałosno-łkająca kantylena	[210-0977]
<i>II Symfonia</i>	placzkliwie	[210-0896]
<i>Preludia i fuga</i>	potulnie, biednie	[210-0030]
<i>Novelletta</i>	biedne ob.[oboje]	[209-0377]
<i>Koncert podwójny</i>	biedność	[208-0454]
<i>III Symfonia</i>	biednie	[211-0175]
<i>III Symfonia</i>	biedności, brzydzenia	[211-0260]
<i>Partita</i>	biednie (flautando)	[209-0713]
<i>Łańcuch II</i>	biednie	[207-0164]
<i>Łańcuch III</i>	biedn., biednie	[207-0341], [207-0346], [207-0374]
<i>Łańcuch III</i>	trist.	[207-0344]
<i>Koncert fortepianowy</i>	bied., biednie	[208-0025], [208-0026], [208-0049],

Tabela 3. Wykaz utworów, w których szkicach znajdują się określenia werbalne związane z terminem "biednie".

1. *Koncert fortepianowy*, część IV, wejścia orkiestry i fortepianu (93-94)

Podobnie jak termin „misterioso” również „biednie” pojawiło się w szkicach do IV części *Koncertu fortepianowego*. Tym razem jednak określenie to zostało użyte nie tylko w odniesieniu do kolejnego wejścia fortepianu, ale i orkiestry. Tak jak poprzednio, również i w tym przypadku kompozytor nie decyduje się na pozostawienie tego wyrażenia w ostatecznej wersji partytury (por. przykład 4).

Przykład 4. *Koncert fortepianowy*, część IV, wejście 93-94.

2. *Partita*, część I, takt 16-18 (przykład 5)

W szkicu do utworu w partii skrzypiec pod określeniem „flautando”³⁵⁹, które pozostało w partyturze ukończonego utworu, widnieje jeszcze jedna wskazówka słowna – „biednie”.

Przykład 5. *Partita*, część I, takty 15-18.

3. *Łańcuch III*, segment F, wejście nr 10

Wśród materiałów rękopiśmiennych do *Łańcucha III* można odnaleźć kilka szkiców, w których kompozytor rozpiisał sześć odcinków utworu, nadając im określenia słowne. Analiza innego szkicu, przedstawiającego organizację wysokości³⁶⁰, pozwala przyporządkować wyodrębnione przez Lutosławskiego odcinki - fragmentom opublikowanej partytury. Odcinek F oznaczony jako „biedn.” (biednie) odpowiada obecnie wejściu nr 10 I części utworu, które oczywiście nie posiada już takiej wskazówki (por. przykład 6).

Przykład 6. *Łańcuch III*, część I, wejście nr 10.

Również i w tym przypadku należy zwrócić uwagę na pewną łączność brzmienia przedstawionych przykładów. We wszystkich wymienionych fragmentach przy dynamice *pianissimo* panuje ruch półtonowy naprzemian z wielokrotnym powtarzaniem tych samych dźwięków lub współbrzmień (jak w *Koncercie*). W dwóch utworach pojawiają się w tych miejscach instrumenty dęte blaszane; w *Koncercie* jest to puzon, a w *Łańcuchu* – trąbka. W *Particie* natomiast określenie „flautando” wprowadza skojarzenie również z brzmieniem instrumentów dętych³⁶¹.

III. ŻARTOBLIWIE

Tytuł utworu	Rodzaj określenia	Numer szkicu
<i>Kwartet smyczkowy</i>	<i>szczebiot, chichot</i>	[210-0332]
<i>Kwartet smyczkowy</i>	<i>Capriccio</i>	[210-0333]
<i>Koncert wiolonczelowy</i>	<i>różnorodne igraszki, beztroskie</i>	[208-0674]
<i>Novelette</i>	<i>Chichot</i>	[209-0377]
<i>Novelette</i>	<i>Figlowania</i>	[209-0380]
<i>Łańcuch II</i>	<i>Żartobliwie</i>	[207-0170]
<i>Łańcuch III</i>	<i>figl., figlarnie</i>	[207-0341], [207-0346], [207-0374]
<i>Koncert fortepianowy</i>	<i>Radośnie</i>	[208-0002]
<i>Koncert fortepianowy</i>	<i>buffo [komiczny]</i>	[208-0049]
<i>Koncert fortepianowy</i>	<i>capr., capriccioso [kapryśnie]</i>	[208-0025], [208-0026]

Tabela 4. Wykaz utworów, w których szkicach znajdują się określenia werbalne związane z terminem "żartobliwie".

³⁵⁹ „Prowadzenie smyczka tuż nad strunnikiem; dźwięki wydobywane w ten sposób mają barwę matową, ciemną, zbliżoną do dźwięków fletu” (hasło: *smyczkowanie*, w: *Encyklopedia muzyki*, red. Andrzej Chodkowski, Warszawa: PWN 1995, s. 824.

³⁶⁰ Szkic [207-0374]

³⁶¹ Chociaż w tym przypadku instrumentu dętego drewnianego – fletu.

Ta grupa pojęć wykazuje większą różnorodność pod względem językowym. Analiza powyższych terminów według słownika synonimów³⁶² pokazuje jednak związki wszystkich pojęć z kilkoma głównymi „wesoło”, „wesoły”, „żartobliwie”.

1. *Łańcuch II*, część II, Tempo II, wejście orkiestry 46-47

W przypadku tego utworu, w szkicach nie zostało dokładnie (co do taktów) określone miejsce „żartobliwie”:

„Po pierwszym intermedium ork. (□□□ etc.) – Tempo II – w zasadzie to samo OWD, ale wszystko wysoko (♭, picc., pf., xil., cmpti etc.) i żartobliwie”³⁶³.

Przykład 7. *Łańcuch II*, część II, wejście 46-47.

Jednak informacje podane przez kompozytora pozwalają odnaleźć wspomniane miejsce w opublikowanej wersji partytury. Instrumentacja tego fragmentu zgodna jest ze wskazówkami kompozytora: zostały wprowadzone instrumenty o wysokiej barwie brzmienia, a wszystkie skrzypce i fortepian grają w wyższych zakresach swoich skal (por. przykład 7).

2. *Łańcuch III*, część I, segment B, wejście nr 2.

Z kolei jako „figlarnie” został określony segment B (obecnie wejście nr 2) w szkicach do I części *Łańcucha III*. Podobnie jak było to w przypadku segmentu F („żartobliwie”) tak i tu określenie znika w ostatecznej wersji (por. przykład 8).

Przykład 8. *Łańcuch III*, część I, wejście nr 2.

3. *Koncert fortepianowy*, część IV, wejście 97-98.

Tym razem kompozytor wprowadza określenia osobno dla partii fortepianu i orkiestry. Numer 97 (przykład 9a), czyli kolejne wejście orkiestry z przeprowadzeniem tematu chaconny, w szkicu [207-0025] został oznaczony jako „capr.” W innym szkicu [207-0049] przy tym samym wejściu orkiestry widnieje określenie „buffo”. Natomiast wejście fortepianu - numer 98 (przykład 9b) - w szkicu [207-0026] ma takie samo skrótowe oznaczenie jak orkiestra - „capr.”. W następnym szkicu - [207-0026] - przedstawiającym tylko wejścia fortepianu, skrót został rozwinięty do „capriccioso”.

Przykład 9a. *Koncert fortepianowy*, część IV, wejście 97.

Przykład 9b. *Koncert fortepianowy*, część IV, wejście 98.

Wydaje się, że powyższe przykłady z grupy „żartobliwie” są wyraźnym świadectwem podobieństwa brzmienia fragmentów oznaczonych przez Lutosławskiego tymi samymi określeniami we wstępnej pracy nad utworem. We wszystkich z przedstawionych w tym punkcie fragmentach kompozytor zastosował podobną instrumentację, przede wszystkim poprzez wprowadzenie ksylofonu. W *Łańcuchu II* temu instrumentowi towarzyszą: flet piccolo, skrzypce i fortepian, w *Łańcuchu III* – skrzypce i kontrabas, zaś w *Konercie* – obój, flet piccolo, flet, kontrafagot, klarnet, skrzypce, kontrabas oraz oczywiście fortepian. Przeprowadzenie chaconny w *Konercie* utrzymane w tym przypadku w artykulacji *staccato* zostało wzbogacone licznymi ozdobnikami. Zwraca uwagę orkiestracja segmentu B *Łańcucha III*, gdzie instrumenty grające te same dźwięki również *staccato* (poza partią kontrabasów, która nie należy do tej warstwy) poprzedzielane są licznymi pauzami. W ten sam sposób prowadzona jest warstwa orkiestry w *Konercie*.

³⁶² ANDRZEJ DĄBRÓWKA, EWA GELLER, RYSZARD TURCZYN, *Słownik synonimów*, Warszawa 2001.

³⁶³ Szkic [207-0170].

Powyżej zostało przedstawionych około 30 określeń słownych, sprowadzonych do trzech głównych pojęć. Ze wszystkich wyrażen, jakie pojawiają się w szkicach (jest ich około 500) można stworzyć całą siatkę pojęć skupionych wokół kilkudziesięciu głównych, które układać się będą w różne relacje. W ten sposób powstaje dość obszerny katalog obrazowych określeń, stanowiący cenny materiał do wielozakresowych badań nad procesem twórczym Witolda Lutosławskiego. Analiza tych wyrażen zmusza jednocześnie do rozważań nad powodami, dla których kompozytor jednak w większości przypadków usuwa oznaczenia słowne przed sporządzeniem czystopisu danego utworu. Wyjaśnienie przynosi już jedna z wypowiedzi kompozytora:

Zapożyczenia z innych sztuk, w szczególności z teatru pozwalają mi wzbogacić repertuar sposobów konstruowania formy muzycznej, to znaczy nie całości, ale niektórych jej elementów, sposobów nawiązywania jednego muzycznego zdarzenia do drugiego. To są bardzo charakterystyczne punkty we wszystkich moich utworach: w *Kwartecie*, w *Koncertie wiolonczelowym*, w *III Symfonii*. Ale cokolwiek byłoby modelem dla moich rozwiązań nie oznacza wcale, że mi zależy na tym, ażeby słuchający przekładał sobie muzykę na daną sytuację. Chodzi mi o to, żeby to była czysta muzyka, w której pojawiłyby się nowe elementy, do tej pory nieobecne³⁶⁴.

A zatem życzeniem Lutosławskiego jest to, aby jego utwory były odbierane przez słuchaczy wyłącznie jako muzyka absolutna. W wywiadach pozwala na mówienie o inspiracjach pozamuzycznych dla powstania fragmentów różnych utworów, ponieważ traktuje je jako element swojej techniki kompozytorskiej. Jednak nie wszystkie określenia obecne w szkicach znikają później – jak miało to miejsce w przypadku określeń tematów w fudze z *Preludiów i Fugi*. Taką sytuację kompozytor tłumaczy w rozmowie z Tadeuszem Kaczyńskim na temat dramaturgii *Kwartetu smyczkowego*:

Użycie słowa *funebre* nie ma tu sugerować jakichś ukrytych pozamuzycznych treści. Używam obrazowych określeń w tych momentach, w których zależy mi na jakimś specyficznym sposobie wykonania danej sekcji. A więc chodzi tu o rodzaj ekspresji, o barwę, o sposób interpretacji. Słowem *funebre* mocniej sugeruję wykonawcy pożądaną efekt, niż gdybym napisał *grave*. Ale, jak powiedziałem, nie ma to być wcale utwór o charakterze żałobnym, dlatego też słowo to nie figuruje w spisie części, a jest tylko interpretacyjnym oznaczeniem³⁶⁵.

Wypowiedź ta wskazuje na wtórną funkcję, jaką mogą pełnić określenia ze szkiców, powracają one bowiem często w komentarzach autorskich do danego utworu lub przy pracy z wykonawcami nad interpretacją, tak jak ma to miejsce w innej jeszcze sytuacji opisywanej przez Lutosławskiego:

Zimerman nie bardzo wiedział, jak interpretacyjnie poradzić sobie z pierwszym i trzecim odcinkiem pierwszej części *Koncertu*. Zwrócił się do mnie z tym problemem, a ja mu powiedziałem tylko jedno zdanie: „Graj od niechcenia”. I on zrobił z tego coś niebywale pięknego, delikatnego i pełnego poezji. Jeżeli jedno zdanie wystarczyło, żeby nadać kierunek jego własnej twórczej realizacji, świadczy to o tym, jak bogata jest jego gra³⁶⁶.

³⁶⁴ IRINA NIKOLSKA, *Muzyka to nie tylko dźwięki. Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, Kraków: PWM 2003, s. 97.

³⁶⁵ Witold Lutosławski, w: TADEUSZ KACZYŃSKI, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, Wrocław 1993, s. 36.

³⁶⁶ I. NIKOLSKA, op.cit., s. 50.

KONCERTY GITAROWE JOAQUÍNA RODRIGO

Łukasz Dobrowolski

W dorobku kompozytorskim Joaquína Rodrigo (1901-99) obejmującym około 170 utworów różnych gatunków, pisanych na różnorodną obsadę, szczególnie istotne miejsce zajmuje gatunek koncertu na instrument lub instrumenty solowe z towarzyszeniem orkiestry. Rodrigo jest autorem 11 koncertów: fortepianowego, skrzypcowego, 2 wiolonczelowych, fletowego, harfowego i aż 5 gitarowych³⁶⁷. To właśnie koncerty gitarowe, a zwłaszcza *Concierto de Aranjuez* na gitarę z orkiestrą, przyniosły kompozytorowi największą sławę i popularność. Pisane były one w różnych latach życia kompozytora, od roku 1939 do 1982.

Wszystkie 5 koncertów skomponowane zostało na zamówienie i z przeznaczeniem dla konkretnych wykonawców. Stąd też Rodrigo nie wahał się napisać np. jeden z koncertów na 4 gitary z towarzyszeniem orkiestry.

Poszczególne koncerty to:

- *Concierto de Aranjuez* na gitarę z orkiestrą, z 1939 roku, dla Regino Sainza de la Mazy;
- *Fantasia para un gentilhombre* na gitarę z orkiestrą, z roku 1954, dla Andrésa Segovii;
- *Concierto madrigal* na dwie gitary z orkiestrą, z 1966 roku, dla Idy Presti i Alejandra Lagoyi;
- *Concierto Andaluz* na cztery gitary z orkiestrą, z 1967 roku, dla Celedonio Romero i jego trzech synów: Ángela, Celína i Pepe Romero;
- *Concierto para una fiesta* na gitarę z orkiestrą, z roku 1982, dla Pepe Romero, zamówiony i dedykowany dwóm córkom Wiliama i Carol McKay, o imionach Alden i Lauri.

Concierto de Aranjuez, *Concierto Andaluz* i *Concierto para una fiesta* to kompozycje posiadające 3-częściową budowę, natomiast formę złożoną z wielu części, o kształcie suity posiadają *Fantasia para un gentilhombre* oraz *Concierto madrigal*.

FORMA KONCERTÓW

W Koncertach o 3-częściowej budowie Rodrigo opiera się na klasyczno-romantycznym schemacie koncertu. Jednak widoczne są pewne cechy indywidualne w podejściu do kształtowania formy. Części pierwsze bazują na konstrukcji allegro sonatowego. W *Concierto de Aranjuez* następuje bardzo wyraźny podział na ekspozycję, przetworzenie i reprzyę. Ekspozycja oparta jest o 2 zróżnicowane względem siebie tematy, rozpoczynające się jednak w tej samej tonacji (drugi temat ewoluuje tonalnie). W reprzyzie drugi temat pojawia się w tonacji mediantowej względem tonacji z ekspozycji. Charakterystyczny jest tutaj rozbudowany rytmiczny wstęp rozpoczynający *Allegro con spirito*, który stanowi później płaszczyznę towarzyszącą tematowi pierwszemu. Wstęp ten zamyka również całą część na zasadzie budowy klamrowej.

Concierto Andaluz rozpoczyna wstęp o podobnym charakterze, który również stanowi warstwę akompaniującą tematowi pierwszego. Podobnie jak miało to miejsce w *Concierto de Aranjuez* zamyka on całą część tworząc klamrową budowę tego ustępu. Również w podobny sposób kształtowane są oba tematy, które mimo bardzo dużego zróżnicowania, w ekspozycji utrzymane są w jednej płaszczyźnie tonalnej – ma tutaj miejsce opozycja trybu: A-dur – a-

³⁶⁷ Warto również zaznaczyć, iż, pomimo, że w swoim twórczym dorobku Joaquín Rodrigo ma wiele dzieł pisanych na gitarę, kompozytor ten nie był gitarzystą.

moll i podobnie jak w *Concierto de Aranjuez* nie następuje uzgodnienie wspólnej tonacji obu tematów w reprzyzie. Odmiernym tutaj rozwiązaniem w budowie całej części jest brak przetworzenia; zamiast niego pojawia się rozbudowana część o charakterze epizodu, z odrębnym i spójnym materiałem melo-rytmicznym. Epizod ten występuje w tej części dwa razy, również po reprzyzie, po jego drugim pojawieniu się w odmiennej tonacji następuje już tylko krótkie zakończenie oparte na materiale ze wstępu.

W *Concierto para una fiesta*, kompozytor nie wprowadza charakterystycznego dla dwóch wcześniejszych koncertów wstępu i budowy klamrowej. Posługuje się większymi grupami tematycznymi, które w reprzyzie znajdują swoje uzgodnienie tonalne. Nietypową natomiast cechą jest tutaj dwukrotne pojawienie się przetworzenia. Podobnie jak epizod w *Concierto Andaluz*, tak tutaj druga część przetworzeniowa następuje po reprzyzie. Części drugie tych trzech koncertów kształtowane są swobodnie, w melodyce dominuje jednorodny tok wypowiedzi o recytatywnym charakterze. Szczególnie ważnym elementem staje się statyczny puls, podkreślany z reguły przez kontrapunkt, lub warstwę akompaniującą utrzymaną w jednorodnych wartościach rytmicznych. W *Concierto Andaluz* Rodrigo wprowadził w trakcie przebiegu ustęp o kontrastującym charakterze, co nadaje tej części formę ABA. Trzecie części *Concierto de Aranjuez* i *Concierto para una fiesta* mają budowę ronda. W ich przebiegu często przetwarzany i modyfikowany jest również materiał pochodzący z refrenu. W *Concierto Andaluz* Rodrigo zastosował prosty układ formalny ABA. Części skrajne *Concierto de Aranjuez* oraz *Concierto Andaluz*, a także finał *Concierto para una fiesta* oparte są wyraźnie na tradycyjnych tańcach hiszpańskich.

Układ formalny dwóch pozostałych koncertów: *Fantasía para un gentilhombre* i *Concierto madrigal* nawiązuje do suit. Fantazja oparta jest na materiale tematycznym ze suit na gitarę Gaspara Sanza z drugiej połowy XVII wieku. Składa się ona z wybranych części opracowanych za pomocą nowych środków muzycznych i w odmiennej obsadzie. Kompozytor ujął je w 4 części: *Villano y Ricercare*, *Españoleta y Fanfare de la Caballería de Nápoles*, *Danza de las hachas* oraz *Canario*, jednak dwa pierwsze ustępy składają się jeszcze z mniejszych oddzielnych segmentów. Natomiast *Concierto madrigal* nawiązuje tematycznie do madrygału „*O felici occhi miei*” Jacoba Arcadelta. Rodrigo posłużył się tutaj materiałem tematycznym pochodzącym z tej XVI-wiecznej kompozycji wokalne, a także pewnymi technikami kompozytorskimi charakterystycznymi dla muzyki dawnej, łącząc je z nowymi środkami wyrazu. Koncert składa się z 10 części: *Fanfarre*, *Madrigal*, *Entrada*, „*Pastorcito tú que vienes, pastorcito, tú que vas*”, *Girardilla*, *Pastoral*, *Fandango*, *Arietta*, *Zapateado* oraz *Caccia a la española*. Po inauguracyjnym ustępie i prezentacji opracowanego przez kompozytora tematu (*Madrigal*) następuje szereg wariacji. Cykl kończy się również powtórzeniem pierwszego odcinka z części *Madrigal*.

PODEJŚCIE KOMPOZYTORA DO TRADYCJI

Charakterystyczną cechą tych koncertów, a także niemal całej twórczości Joaquína Rodrigo, jest sięganie po elementy i cechy zaczerpnięte z tradycji i kultury hiszpańskiej, rzadziej innych krajów. Ciekawym przypadkiem jest sięgnięcie przez Rodrigo do madrygału Jacoba Arcadelta. W jednej z jego wypowiedzi na temat własnych kompozycji można znaleźć takie zdanie: „*Concierto madrigal* zbudowane jest na kadencjach i frazach wziętych z anonimowego renesansowego madrygału, rozpoczynającego się słowami *O felici occhi miei...*”³⁶⁸. Świadczyć to może o tym, iż kompozytor nie miał świadomości, kto jest autorem tego

³⁶⁸ VICTORIA KAMHI DE RODRIGO, *Hand in hand with Joaquín Rodrigo: My life at the Maestro's side*, Pittsburgh: Latin American Literary Review Press 1992.

madrygału, a bardzo prawdopodobne jest, iż zetknął się z nim w *Trattado de glosas*³⁶⁹ Diego Ortiza, hiszpańskiego teoretyka muzyki i kompozytora z XVI wieku. W traktacie tym zawarte są między innymi 4 wariacje na temat madrygału Arcadelta, bez zaznaczenia, kto jest jego autorem. Można przypuszczać, iż Rodrigo sięgając po madrygał Arcadelta, również w *Concierto madrigal* chciał nawiązać do muzyki starohiszpańskiej (Przykład 1).

Przykład 1. *Concierto Madrigal – II. Madrgal* (temat), fragment t. 1-12.

We wszystkich koncertach gitarowych Joaquína Rodrigo elementy kultury i muzyki hiszpańskiej są bardzo wyraźne. Kompozytor wykorzystuje i przetwarza cytowany materiał muzyczny np. z suity Gaspara Sanza w *Fantasía para un gentilhombre*, a także wykorzystuje jedynie pewne cechy muzyki tego kraju. Chętnie sięga po rytmikę tańców ludowych, np. sevilliany, fandango, czy bolera. Posługuje się fakturą gitarową nawiązującą do muzyki flamenco, m.in. rytmiczne rasgueada, szybkie pochody gamowe, szeroka ornamentyka. W pierwszej części *Concierto para una fiesta* temat drugi oparty jest na charakterystycznej dla muzyki flamenco skali (bazującej na skali frygijskiej) – z obniżonym drugim i szóstym stopniem oraz podwójną tercją: wielką i małą (Przykład 2). W ostatniej części *Concierto madrigal* Rodrigo wprowadza również cytaty z napisanej ponad ćwierć wieku wcześniej swojej własnej kompozycji – z charakterystycznego wstępu z pierwszej części *Concierto de Aranjuez*.

Przykład 2. *Concierto para una fiesta – I. Allegro deciso*, fragment drugiego tematu t. 41-60.

RYTMIKA

Pomimo wykorzystywania przez Rodrigo elementów folkloru hiszpańskiego i charakterystycznej dla niego rytmiki, nie traktuje on instrumentów w sposób perkusyjny, nawet gitary (poza charakterystycznymi rasgueadami nie ma innych efektów perkusyjnych wykorzystywanych w gitarze flamenco). Ważniejsza jest dla niego melodyka, barwa, czy artykulacja. Często podkreśla rytmikę ostinatowym motywem w partii jednego z instrumentów, albo wprowadza stale powtarzane akordy w gitarze, smyczkach, rzadziej w grupie instrumentów dętych. Instrumentami perkusyjnymi Rodrigo posłużył się tylko w finałowej części *Concierto para una fiesta*. Są to dwa instrumenty: talerze i trójkąt, użyte w prosty sposób; nie wprowadzają żadnego schematu rytmicznego, raczej podkreślają element barwowy i akcenty rytmiczne.

ROLA MELODYKI

We wszystkich koncertach gitarowych Rodrigo ważną rolę pełni melodyka, z reguły pisana jest szerokim lukiem melodycznym i obfituje w dłuższe wartości rytmiczne. Charakteryzuje się dużą śpiewnością i osadzona jest w tradycyjnym systemie dur-moll; rzadko pojawiają się w niej elementy chromatyki. Często stanowi osobną warstwę, zróżnicowaną harmonicznym w stosunku do towarzyszącej jej płaszczyzny akompaniującej. Melodyka części wolnych kształtowana jest w sposób ewolucyjny, w oparciu o małe ruchy interwałowe. Charakteryzuje się jednorodnością i repetytywnością pojedynczych motywów. Szczególna sytuacja ma miejsce w szóstej części *Concierto madrigal* – w *Pastoral*, gdzie kompozytor rezygnuje z linii melodycznej wprowadzając jedynie zaakcentowane motywy taneczne na dwóch krótkich, 4-taktowych odcinkach. Przebieg tej części kształtowany jest przez statyczną wybrzmiewającą konstrukcję brzmieniową, podlegającą pewnym niedużym zmianom kolorystycznym.

³⁶⁹ DIEGO ORTIZ (ok. 1510 - ok. 1570), *Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones...*, Roma 1553.

Rodrigo rzadko posługuje się techniką imitacyjną, czy fakturą polifoniczną. Widoczna jest ona w nawiązujących do muzyki dawnej: *Fantasía para un gentilhombre* i *Concierto madrigal*. Tylko sporadycznie nakłada na siebie dwie równorzędne myśli tematyczne. Ma to miejsce np. w trzeciej części *Concierto de Aranjuez*, oraz w *Caccii a la española* z *Concierto madrigal*.

JĘZYK HARMONICZNY

Wszystkie koncerty utrzymane są w czytelnej płaszczyźnie tonalnej systemu dur-moll. Rodrigo jednak bardzo chętnie wprowadza oprócz „czystych” akordów durowych bądź molowych, akordy z dodatkowymi dźwiękami, nierzadko dysonansowymi. Często można spotkać dodatkową 7w, 9m, sekstę obniżoną lub podwyższoną, podwójną tercję – durową i molową, czy też oprócz tercji kwartę czystą lub zwiększoną. Nie pełnią one jednak roli dysonansów prowadzących do rozwiązania, czy wzmagających ekspresję wyrazu, tylko posiadają charakter dźwięków wzbogacających kolorystycznie warstwę brzmieniową.

Chętnie Rodrigo posługuje się trój- i cztero-dźwiękami o budowie kwartowej, sporadycznie też kwartowo-trytonowej. Często również tworzy akordy z noną bez tercji, niekiedy z sekstą, które stanowią zestawienie kilku kolejnych kwint. Charakterystyczna jest, pojawiająca się niejednoznaczność trybów dur i moll w poszczególnych odcinkach koncertów, a także oscylacja między tymi dwoma trybami. Jej szczególny wyraz ma miejsce w pierwszych taktach pierwszej części *Concierto para una fiesta*.

Ważną cechą kształtowania warstwy harmonicznego jest zestawianie, na pewnych odcinkach przebiegu utworu albo w poszczególnych strukturach wielodźwiękowych, kilku płaszczyzn brzmieniowych. Jedną warstwę tworzy przebieg harmonicznego, nierzadko oparty na relacjach dominantowo-tonicznych, natomiast druga warstwa kształtowana jest przez stałą, niezmienną konstrukcję, stanowiącą: jeden dźwięk o cechach burdonu, dwudźwięk – najczęściej interwał kwinty, akord, albo też pewien powtarzany motyw lub sekwencję, utrzymaną w jednej odrębnej płaszczyźnie tonalnej.

Zdecydowanie silniej osadzony w systemie tonalnym jest *Concierto Andaluz*, natomiast większą komplikacją języka harmonicznego odznacza się *Concierto para una fiesta* (np. w pierwszej części koncertu drugi temat prezentowany jest przez gitarę w równoległych septymach), oraz niektóre części *Concierto madrigal*.

KOLORYSTYKA

Dużą wagę w swoich koncertach przywiązuje Rodrigo do barwy i kolorystyki. Wprowadzanie ubarwiających dysonansów w przebiegach o tonalnym charakterze oraz nakładanie na siebie w różny sposób kształtowanych harmonicznego warstw brzmieniowych jest bez wątplenia wyrazem przemyślanej dbałości kompozytora o koloryt brzmienia. We fragmentach o dużym zagęszczeniu brzmienia Rodrigo wprowadza niekiedy w różnych warstwach odmienne wartości rytmiczne; przeciwstawia np. ósemkom i szesnastkom, triole szesnastkowe (np. w *Concierto madrigal*, czy w *Concierto Andaluz*). Kolorystyka i kształtowanie barwy pełni nadrzędną rolę w części *Girardilla* z *Concierto madrigal*.

W koncertach gitarowych kompozytor wykorzystuje także środki artykulacyjne służące kolorystycznemu wzbogaceniu barwy: np. pizzicato, czy flazolety. Często zestawia ze sobą na danym odcinku różną artykulację w partiach poszczególnych instrumentów.

DYSPOZYCJA ORKIESTRY, INSTRUMENTACJA

Obsadę orkiestry stanowi z reguły kwintet smyczkowy oraz pojedyncza obsada instrumentów dętych: flet piccolo, flet, obój, fagot, róg i trąbka. W *Concierto para una fiesta* Rodrigo dołącza również rożek angielski oraz dwa instrumenty perkusyjne: talerze i trójkąt. W *Con-*

cierto de Aranjuez stosuje podwójną obsadę instrumentów dętych, podobnie w *Concierto Andaluz* zwiększając jeszcze liczbę rogów do czterech.

Rodrigo traktuje orkiestrę w sposób dość konwencjonalny. Najczęściej posługuje się całymi grupami, w różny sposób dobranych instrumentów dętych, smyczków, czy smyczków i dętych. Często wprowadza rodzaj dialogu pomiędzy poszczególnymi grupami, a przede wszystkim pomiędzy nimi a gitarą. Rzadziej eksponuje pojedyncze instrumenty orkiestry, z reguły w częściach wolnych. Gitarę zestawia z bardzo różnymi instrumentami: najczęściej z dętymi, m.in. fletem, obojem, fagotem, a nawet trąbką. We wszystkich koncertach dominuje bardzo przejrzysta, nie „przeładowana” faktura orkiestrowa.

INSTRUMENT I INSTRUMENTY SOLOWE

Partie gitary w koncertach Rodrigo charakteryzują się różnorodnością faktury i technik wykonawczych, a także bogactwem artykulacji. Często akordy wykonywane są techniką *rasgueado*; chętnie kompozytor posługuje się szybkimi arpeggiami a także na krótkich odcinkach wprowadza technikę *tremolo* (trzecia część *Concierto para una fiesta*). Materiał tematyczny wprowadzany jest, lub przetwarzany przez gitarę najczęściej w fakturze złożonej z dwóch planów – linii melodycznej towarzyszy płaszczyzna pełniąca rolę uzupełniającego akompaniamentu. Linia melodyczna często obfituje w liczne ozdobniki. Rodrigo bardzo szeroko stosuje technikę *gamową*, np. w części *Girardilla*, z *Concierto madrigal* jedna z gitar realizuje ciągle pochody *gamowe*, w tempie *presto* niemal przez cały ustęp. W koncertach na dwie i cztery gitary, partie tych instrumentów występują względem siebie w różnorodny sposób: realizują osobne warstwy muzyczne, przeciwstawiane są sobie na zasadzie dialogu, albo też zespolone są w jednorodną płaszczyznę brzmieniową.

Koncerty gitarowe Rodrigo odznaczają się dużym wirtuozostwem partii instrumentów solowych i wymagają od wykonawców niemałych umiejętności technicznych. W pierwszych latach po powstaniu *Concierto de Aranjuez* utwór ten rzadko był wykonywany i można było spotkać opinie, iż koncert ten jest zbyt trudny dla solisty. Natomiast, po pierwszym wykonaniu *Concierto para una fiesta* Pepe Romero określił, iż był to najtrudniejszy utwór, jaki kiedykolwiek miał okazję grać na gitarze.

Trzeba też zaznaczyć, iż koncerty te były pisane jakby wbrew naturalnym możliwościom gitary. Problem niedużego wolumenu brzmienia gitary Rodrigo rozwiązał stosując głośne akordy wykonywane techniką *rasgueado* oraz posługując się gęstą fakturą tego instrumentu (por. Przykład 3). Kwestię naturalnego krótkiego dźwięku gitary przezwyciężył stosując w liniach melodycznych, pisanych szerokim łukiem i pełnych długich wartości rytmicznych, duże bogactwo ornamentyki. Przezwyciężając naturalne ograniczenia brzmieniowe instrumentu solowego, kompozytor mógł korzystać swobodniej z szerszego składu orkiestry.

Przykład 3. *Concierto de Aranjuez – I. Allegro con spirito*, fragment przetworzenia t.146-157.

Przedstawione koncerty Joaquína Rodrigo, zajmują nie tylko ważne miejsce w dorobku twórczym tego kompozytora, ale również stanowią one ogromny wkład w rozwój koncertu gitarowego. *Concierto de Aranjuez* jest bez wątpienia najczęściej wykonywanym i nagrywanym koncertem, jaki napisany został na gitarę z towarzyszeniem orkiestry. Rodrigo po raz pierwszy sięgnął do tego gatunku w roku 1939. Przed nim, cieszące się dużą popularnością koncerty na gitarę pisał Mauro Giuliani (1781-1829), ponad 100 lat wcześniej³⁷⁰. Bez wątpienia popularność, jaką zyskał sobie ten koncert, a później, – choć

³⁷⁰ Mniej więcej w tym samym czasie, w którym powstał *Concierto de Aranjuez* (również rok 1939), napisany został pierwszy *Koncert na gitarę z orkiestrą D-dur*, op. 99 przez Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968). Wcześniej, wiadomo o powstaniu dwóch koncertów gitarowych, których autorem jest meksykański

zdecydowanie mniejszą – następne dzieła Joaquína Rodrigo na gitarę z orkiestrą, spowodowała ogromny wzrost zainteresowania kolejnych kompozytorów tym gatunkiem.

Język muzyczny Rodrigo daleki był od modernistycznych tendencji XX wieku. Wypracowany on został we wczesnych latach życia kompozytora i konsekwentnie Rodrigo posługiwał się nim przez całą swoją drogę twórczą. Z gatunku koncertu klasyczno-romantycznego zaczerpnął 3-częściową formę koncertu, wzmożony element instrumentalnego wirtuozostwa, nawiązał również do narodowego nurtu koncertu romantycznego.

Widoczne są w tych koncertach pewne cechy indywidualne kompozytora, dotyczące np. charakterystycznego sposobu kształtowania formy i toku wypowiedzi muzycznej dwóch pierwszych części cyklu; typu melodyki, warstwy harmoniczo-fakturalnej i wrażliwości na kolorystykę brzmienia; a także nowego na gruncie koncertu sposobu traktowania instrumentu lub instrumentów solowych. Wszystkie te elementy łączy Rodrigo z szeroko rozumianą tradycją muzyczną i kulturową Hiszpanii. Silny pierwiastek narodowościowy, był dla kompozytora niezwykle ważny i stał się charakterystyczną cechą decydującą o kształcie muzycznym jego kompozycji.

kompozytor Rafael Adame (1906-1963). Pierwszy z nich powstał ok. 1930 roku, drugi w 1933, oba jednak nie weszły na stałe do repertuaru koncertowego i nie zostały wydane.

WIELOKULTUROWOŚĆ W MUZYCE LUDOWEJ POLSKIEGO SPISZU

Agnieszka Grzesik

Spisz - malownicza góraska kraina na pograniczu polsko-słowackim - choć jest małym regionem, posiada bardzo bogaty i różnorodny folklor muzyczny, co wynika z nakładania się na siebie kultur różnych grup etnograficznych³⁷¹. Połączenie rodzimości folkloru spiskiego i wpływów kultur sąsiedzkich oraz wynikający z tego proces kształtowania się całości muzyczno-kulturowej z różnych elementów składowych zasługuje na szczególną uwagę.

Rzeczą cenną i rzadką dziś jest przeniknięcie życia Spiszaków muzyką oraz folklorem. Pieśni ludowe wykonywane są powszechnie podczas uroczystości rodzinnych oraz bez okazji, niemal codziennie. Charakterystyczna jest duża liczba zespołów regionalnych kultywujących autentyczny folklor oraz powszechne uczestnictwo w corocznych festiwalach i przeglądach góralskiej muzyki. Niemal w każdej spiskiej rodzinie jest ktoś, kto należy lub należał do zespołu folklorystycznego. Zespoły lokalne - prezentując przy różnych okazjach swoje pieśni, tańce i zwyczaje - świadomie podtrzymują tradycję oraz integrują lokalną społeczność.

Kulturę Spiszu współtworzyli Słowacy, Węgrzy, Polacy, Niemcy, Rusini i Cyganie. Różnorodność gwar i zwyczajów - w tym też pieśni - były tutaj zjawiskiem naturalnym. W ciągu stuleci wątki słowackie, węgierskie, niemieckie, polskie, rusińskie i inne spletały się w całość, dopełniały i przenikały. Tylko nieliczne wytwory kultury można dzisiaj przypisać bez zastrzeżeń do tego czy innego narodu; częściej mamy do czynienia z wątpliwościami i sporami dotyczącymi tego, kto od kogo co zapożyczył³⁷².

Granice Spiszu wyznaczają od północy - rzeki: Dunajec, Białka Tatrzańska, Poprad i góry Pieniny; od południa - góry Rudawy Słowackie (Slovenske Rudohorie) i dolina rzeki Hnilec; od wschodu - Pogórze Szaryskie (Šarišska Vrchorina); od zachodu - Tatry³⁷³. Naturalny charakter granic tego regionu sprzyjał wyodrębnieniu go spośród innych ziem oraz zachowawczości kultury ludzi zamieszkujących Spisz. Obecnie większa część terytorium Spiszu należy do Słowacji. Nowy podział administracyjny Republiki Słowackiej przecina Spisz dzieląc go na dwa województwa: preszowskie i koszyckie. Polski Spisz zajmuje północny fragment Zamagurza Spiskiego o powierzchni 195 km². Należy do niego kilkanaście wsi rozłożonych między Białką a Dunajcem; są to: Falsztyn, Frydman, Kacwin, Łapszanka, Łapsze Wyżne, Łapsze Niżne, Niedzica, Niedzica - Zamek, Trybsz, Czarna Góra, Rzepiska, Jurgów, Dursztyn, Krempachy, Nowa Biała. Są to ośrodki wyłącznie językowo polskie.

Na spiski repertuar muzyczny wpłynęło wiele czynników: warunki historyczno-poli-

³⁷¹ Praca ta wykorzystuje materiały zgromadzone i analizowane przeze mnie w mojej pracy magisterskiej *Pieśni polskiego Spiszu*, Warszawa 2004; rkp. w Bibliotece UKSW.

³⁷² A. KROH, op. cit., s.15-18.

³⁷³ P. DAHLIG, *Spisz jako wspólnota kultur muzycznych*, w: *Europejski repertuar muzyczny na ziemiach Polski*, red. E. Wojnowska, L. Bielawski, J. K. Dadak-Kozicka, Warszawa: ZKP i Biblioteka Narodowa 2003, s. 239.

tyczne, położenie geograficzne oraz ruchy osadnicze. Analiza tekstów i melodii pieśni ludowych polskiego Spiszu pozwoliła mi na określenie cech stylistycznych muzyki tego regionu i wyodrębnienie kilku grup pieśni.

Pieśni i tańce polskiego Spiszu wykazują znaczne wpływy **muzyki cygańskiej**, która jest z kolei związana z muzyką ludową Węgier. Jej obecność słyszalna jest w czardaszach tak bardzo popularnych w tym regionie. Sam fakt występowania tutaj czardaszy wskazuje na silne powiązania muzyki ludowej Spisza z kulturą muzyczną Węgier. Stało się tak dlatego, że od XI wieku Spisz znalazł się pod panowaniem węgierskim³⁷⁴. Węgrzy zaczęli sprowadzać osadników niemieckich, którzy utworzyli kopalnie kruszców. Granica północna przesunęła się jeszcze dalej na północ. Spisz powiększył się o Zamagórze, Podoliniec, Starą Lubowlę i został ostatecznie włączony do Królestwa Węgierskiego, pod którego panowaniem pozostał aż do 1918 roku. Obecność Cyganów odnotowano na Spiszu w XIV wieku. Pierwsza wzmianka na ich temat pochodzi z roku 1322. Spisz był jednym z pierwszych regionów, w którym osiedlili się Romowie. Do XV wieku dość znaczna liczba Romów zajęła tereny w pobliżu Zamku Spiskiego, usługując zamkowej szlachcie. Wielu Cyganów żyło z muzykowania. Giętkość i ozdobność gry Cyganów pozostała dla spiskich skrzypków *pewnym* ideałem. To właśnie w *ciardasach* znajduje swe ujście temperament i gotowość do *upiękniania* melodii. Czardasze, praktykowane przez zawodowych muzyków cygańskich, współtworzyły muzyczny repertuar popularny w monarchii austrowęgierskiej XIX wieku. Na Spiszu *ciardas* zyskał swoiste cechy: rubato wewnątrztaktowe, zdobnictwo oraz wyraziste akcentowanie i skracanie pierwszych wartości w taktach. Skrzypkowie spiscy umieją dobrze rozróżniać – także w grze – spiskie i cygańskie wersje wykonania czardaszy.³⁷⁵ Dlatego też można wyróżnić dwa typy tego tańca występujące w muzycznym repertuarze Spiszu:

- **czardasze spiskie**, gdzie dominuje ustabilizowana rytmika, przeważa wyrazisty ruch ćwierćnutowy lub ósemkowy, co wiąże się z ich tanecznym przeznaczeniem. Na końcu każdego zdania występuje rytmika descendentalna (półnuty) co świadczy o silnym związku muzyki spiskiej z muzyką podhalańską, dla której taka rytmika kadencji jest cechą znamioną. Nie występują tutaj natomiast rytmy punktowane charakterystyczne dla kadencji czardaszy o wpływach cygańskich. Do odmiany spiskiej należą m.in. melodie: *Młody pon, Mamo moja, A ty Jano*.

- **czardasze cygańskie**; bardzo charakterystyczny dla czardaszy cygańskich jest ich sposób wykonania. Prymiści spiscy stosują bardzo wyszukane i dość trudne ozdobniki i „ogrywki”. Często improwizują, naśladując wykonawców cygańskich. Sekund tych czardaszy posiada bogatszą harmonię niż czardasze spiskie. Mają bardzo wyraźny podział na część wolną i szybką (co jest typowe dla repertuaru południowo-karpackiego). Często też wykonawca stopniowo zwiększa tempo części szybkiej. Budowa formalna tych czardaszy to AB; jednak części te są znacznie dłuższe niż części czardaszy spiskich. Widoczna jest ogromna różnorodność rytmiczna i melodyczna. Występuje dużo rytmów punktowanych. Różnice w kierunku linii melodycznej i duże skoki między częściami oraz formotwórcza rola progresji, zwiększają napięcie, przez co ta odmiana czardasza jest bardziej skoczna, zrywna, ognista i porywająca niż czardasze spiskie, które są spokojniejsze, subtelniejsze i niosące w swym charakterze swoistą nostalgię. Występująca w kadencjach czardaszy cygańskich descendentalność rytmiczna jest raczej słaba. Każdy z cygańskich czardaszy jest jedyny w swoim rodzaju; są one chętnie wykonywane przez spiskich instrumentalistów, stwarzając muzykom okazję do pokazania umiejętności technicznych i popisania się biegłością.

³⁷⁴ P. DAHLIG, op. cit., s. 239.

³⁷⁵ Szerzej o czardaszach spiskich pisze P. DAHLIG, op. cit., s. 249-250.

Koniec wieku XII i początek wieku XIII przyniosły duże zmiany, gdyż rozpoczął się w tym czasie drugi etap zasiedlania Spiszu. Mieszkańcy „ojczyzny pod Tatrami” byli nękani przez najazdy Tatarów. Łupieżcy pustoszyli i niszczyli cały Spisz. Aby odbudować zburzone domostwa, sołtysi zaczęli sprowadzać kolonistów z Saksonii. Byli to **Niemcy sascy (Saxones)** tzw. Zipserdeutsche. Zajmowali oni obszary między Hornadem a Popradem. W 1317 roku założyli wspólną miast Communitas Saxonum de Scepus czyli Związek Sasów Spiskich, który przekształcił się później w Prowincję XXIV Miast Spiskich. Od prowincji odłączyły się z czasem najbogatsze miasta spiskie - Lewocza i Kieżmark³⁷⁶. Wpływy osadnictwa niemieckiego odbiły się w znacznym stopniu na gwarze spiskiej, w której występuje wiele niemieckich wyrazów.

W XIV i XV stuleciu na północ Spisza dotarła fala kolonizacji wołoskiej - pasterskiej, z udziałem ludności ruskiej – Łemków. Powstało wówczas na północnym Spiszu szereg osad łemkowskich. Pasterska ludność wołoska po części pochodziła z Półwyspu Bałkańskiego³⁷⁷. Łemkowie zasiedlili wsie Lipnik Wielki, Folwark i Osturnię. W XVII wieku docierali też do Frankowej, Kacwina i Łapsz Wyżnych. Pasterskie plemiona wołoskie pozostawiły tutaj swoje tańce, które Spiszacy nazywają **wałaskimi**.

Bardzo ważnym przedsięwzięciem dla ziem spiskich było propagowanie na tych terenach polskości, szczególnie w czasach zaborów. Warto wspomnieć ludzi szczególnie zasłużonych na tym polu. Leon Szkocki, Marcin Samlicki, bracia Józef i Jan Stokłosowie oraz Piotr Galas zetknęli się w latach 1897-1898 z polską ludnością na terenie Spiszu. To spotkanie zainspirowało ich do lepszego poznania przepięknej ziemi spiskiej i jej mieszkańców z właściwą im kulturą i warunkami życia. Postanowili oni także działać na rzecz polskości tamtych terenów. Jednym ze sposobów osiągnięcia tego szlachetnego celu było werbowanie młodzieży do polskich szkół w Galicji po to, aby utworzyć kadry inteligencji, która z czasem stałaby się łącznikiem ideowym z Polską. Jurgów stał się bazą wypadową na Spisz. Nawiązano bliższe kontakty z mieszkańcami wsi. Wśród zwerbowanych z Galicji był m.in. Jan Pluciński z Jurgowa oraz Michał Balara. Zaliczają się oni do najbardziej zasłużonych badaczy spiskiego folkloru i spiskiej kultury³⁷⁸.

Jan Pluciński urodził się 13 kwietnia 1897 roku w Jurgowie. W wieku 6 lat „ Jónek” rozpoczął naukę w miejscowej szkole ludowej, gdzie uczono po słowacku i węgiersku, podczas gdy w domu rozmawiano gwarą spiską. W 1907 na Spiszu nakazano prowadzenie nauki tylko w języku węgierskim. Jan Pluciński pisze w swoim pamiętniku „*nie cieszyła mnie praca na roli, nie miałem cierpliwości do pilnowania pasących się krów [...] cosik ciągnęło mnie w inksy świat*”; „*jo fcem do skót!*”³⁷⁹. Gdy wreszcie rozpoczyna naukę w gimnazjum krakowskim wybuchła I wojna światowa. Gdy wojna zaczęła zbliżać się ku końcowi Pluciński zdał sobie sprawę, „że nie jest ani Madziarem, ani Słowakiem, ale właśnie Polakiem” i włączył się aktywnie w działalność na rzecz powrotu Spiszu do Polski (za co groziło więzienie). Zgłosił się więc do wojska w Nowym Targu, gdzie pełnił służbę w straży granicznej będąc łącznikiem między Nowym Targiem, a Spiszem. W 1920 rozpoczął prace w komisariacie w Białce angażując się w działalność na rzecz uświadamiania narodowego mieszkańców Spiszu. Następnie podjął pracę nauczycielską w szkole powszechnej w Łapszach Wyżnych³⁸⁰. Oprócz obowiązków nauczycielskich Pluciński brał udział w inicjatywach społeczno-oświa-

³⁷⁶ A. KÖRMENDY, op. cit., s. 120.

³⁷⁷ Z. BIAŁY, *Polski Spisz*, Kraków 1986 s. 24 (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, 811; Prace etnograficzne, zes. 22; Studia spiskie nr 1).

³⁷⁸ J. PLUCIŃSKA-PIKSA, *Plucińscy*, w: *Spisz i Orawa*, red. T. Trajdos, Kraków: Secesja 1995, s. 190.

³⁷⁹ J. PLUCIŃSKA, op. cit., s. 190.

³⁸⁰ J. PLUCIŃSKA-PIKSA, op. cit., s. 191.

towych, rozwijał swoje zainteresowania z zakresu teatru ludowego i folkloru, organizował chóry i zespoły regionalne.

W 1934 roku Pluciński zostaje skierowany do pracy w jednoklasowej szkole powszechnej w Brzegach koło Jurgowa, a w 1935 roku podczas dorocznego Święta Gór w Zakopanem wystąpił z zespołem regionalnym z Łapsz Wyżnych. Od 1937 roku pracuje we Frydmanie; tutaj również stworzył spiski zespół regionalny oraz chór śpiewający polskie pieśni tradycyjne i patriotyczne. Zespoły te brały udział w Dniach Pieśni, które odbyły się w 1938 roku w Łapszach Niżnych. Natomiast jesienią 1938 roku zespoły spiskie Jana Plucińskiego z Łapsz, Kacwina i Jurgowa wzięły udział w Zjeździe Ziem Górskich w Nowym Sączu.³⁸¹ Gdy w roku 1938 do Polski przyłączono Zaolzie (dwie wsie spiskie Jaworzynę i Leśnicę), kierownictwo miejscowej szkoły w Jaworzynie zaproponowano Janowi Plucińskiemu. Choć ciężko było rozstać się mu z Frydmanem, gdzie prowadził zespół ludowy i chór, to jednak 11 grudnia 1938 roku objął funkcje kierownika szkoły; wszak Jaworzyna związana była z Jurgowem - jego rodzinną wsią. Po wojnie, w 1947 roku obejmuje stanowisko dyrektora Uniwersytetu Ludowego w Słupi koło Gdowa, następnie kierownika szkoły w Jabłonce Orawskiej. Po roku pracy zaproponowano mu posadę dyrektora Uniwersytetu Ludowego w Culichowie na Śląsku opolskim. Wytrzymał tam trzy lata, gdyż tęsknił za swoim ukochanym, rodzinnym Spiszem. Wraca jednak na sąsiadujące ze Spiszem Podhale, gdyż nadarzyła się mu okazja pracy w Chochołowie; pracuje tam aż do emerytury (1951 - 1967). Wybudował w Chochołowie nową szkołę, założył zespół folklorystyczny, a 110 rocznicę powstania chochołowskiego w 1956 roku uczcił przygotowaniem programu z bogatą oprawą muzyczną.

Pluciński zachęcał młodzież do zbierania materiałów dokumentujących obrzędy i zwyczaje ludowe na Podhalu, zbierał wyroby sztuki ludowej dla mającego powstać przy szkole muzeum. Po przejściu na emeryturę założył zespół folklorystyczny *Spiszacy* w Łapszach Niżnych³⁸². Wielką jego zasługą jest opracowanie *Wesela spiskiego* (wyd. w 1987 przez PWM) oraz kilku regionalnych utworów scenicznych w pięknej gwarze spiskiej, opartych na autentycznej tradycji ludowej: *Prucki* (darcie pierza), *Robota koło lnu*, *Młodziankowanie*, *Ogrywanie mai*. Pluciński spisał również w tym czasie swoje pamiętniki będące źródłem cennych informacji o najnowszych dziejach ludowej kultury spiskiej (do dziś niewydane). Wiele swoich artykułów poświęconych lokalnej tradycji zamieszcza w gazetach regionalnych i ogólnopolskich, takich jak: *Gazeta Podhalańska*, *Podhalanka*, *Rocznik Podhalański* oraz *Polska Sztuka Ludowa*. Jan Pluciński spisywał w gwarze spiskiej przydomki i przezwiska z Jurgowa oraz opracowywał nazewnictwo wsi spiskich (materiały te czekają na publikację); prowadził też inwentaryzację zabytków budownictwa i gospodarki ludowej, zwłaszcza szałasów pasterskich. Zmarł 2 listopada 1982 roku pozostawiając po sobie sporą bibliotekę, zbiory sztuki ludowej, opracowania zwyczajów oraz obrzędów spiskich³⁸³.

Michał Balara - urodzony w 1904 roku we Frydmanie, dzieciństwo spędził w rodzinnej wsi, chodząc do miejscowej szkoły ludowej, w której od 1907 roku uczono polskie dzieci tylko po węgiersku. W 1916 roku matka wysłała Michała Balarę do węgierskiego gimnazjum

³⁸¹ J. PLUCIŃSKA-PIKSA, op. cit., s. 191-195.

³⁸² Z folderu zespołu „Spiszacy”: Zespół regionalny „Spiszacy” im. Jana Plucinskiego przy Oddziale Spiskim Związku Podhalan w Łapszach Niżnych został założony w 1976 roku z inicjatywy honorowego członka Z.P. - Jana Plucinskiego. Zespół ten trzykrotnie brał udział na Festiwalu Ziem Górskich w Zakopanem (1979, 1984, 1991). Po Janie Plucińskim był kierowany przez Kowalczyków: Ludmiłę i Władysława, a od kilku lat przez Juliana. Podczas 25 lat istnienia, zespół wystąpił już 300 razy. Na Festiwalu Folkloru Górali Polskich w Żywcu i Tygodniu Kultury Beskidzkiej. W 1985 roku decyzją Ministra Kultury i Sztuki zespół otrzymał nagrodę im Oskara Kolberga. Co roku zespół bierze udział w lokalnych imprezach: w Spiskich Zwykach i Spiskiej Watrze.

³⁸³ J. PLUCIŃSKA-PIKSA, op. cit., s.196-198.

w Podolińcu (gdzie kiedyś było kolegium pijarów). Po zaliczeniu w 1918 roku 3 klas, w 1919 roku ukończył słowackie gimnazjum lewockie, a następnie w latach 1919 – 1923 odbył studia w słowackim Seminarium Nauczycielskim w Spiskiej Nowej Wsi. W tym czasie nauczył się języka słowackiego i czeskiego. W 1923 roku mając 19 lat doznał „przebudzenia świadomości narodowej”.

W 1923 roku Balara rozpoczął pracę jako nauczyciel w Krempachach, a rok później na własne życzenie przeniósł się do rodzinnego Frydmana. W tutejszej szkole przepracował 11 lat (1928–1935) jako kierownik, w tymże okresie rozpoczął gromadzenie bezcennego materiału do dziejów kultury spiskiej: gawęd, opowieści, podań pasterskich i zbójnickich, będących niejednokrotnie echem najdawniejszych tradycji regionu. Ocalił od zapomnienia mnóstwo wątków spiskiej tradycji ludowej, ujawnił piękno gwary Zamagurza i Środkowego Spiszu, o czym świadczą jego książki: *Spiski kotlik dukatów* (oprac. Tadeusza Staicha); *Na Spiszu* (oprac. Tadeusza Trajdosa); *Szkice spiskie z czasów niedawnych*; *Na południowych kresach, obrazki z przeszłości Spiszu*; *Z historii Spiszu i Podhala naszego stulecia, wspomnienia i relacje* – wydanie pośmiertne. Michał Balara zmarł 4 sierpnia 1988 w Nowym Targu w wieku 84 lat, a jego twórcze i pracowite życie przyniosło bogate owoce kulturze spiskiej³⁸⁴.

Dzięki pracy kilku pokoleń folklorystów – miłośników muzyki i kultury Spiszu możliwe jest podjęcie badań dotyczących specyfiki tutejszego folkloru. Mimo wieloetnicznych wpływów, w pieśniach i tańcach spiskich najbardziej widoczne są **cechy polskie**. Szczególnie jeśli chodzi o budowę sylabiczną i metro-rytmiczną tekstów pieśni. Większość z nich ma budowę sześćosylabową, charakterystyczną dla pieśni podhalańskich. Descendentalny rytm w prawie wszystkich pieśniach spiskich, skala góralska, punktowane rytmy, swoiste rubato, pięciotaktowe zdania charakterystyczne dla pieśni jurgowskich, to wszystko cechy zapożyczone od sąsiedniego regionu - Podhala.

Z ogólnym repertuarem ludowym Polski, folklor muzyczny Spisza łączy przewaga skali durowej, budowa okresowa, tendencja do symetrii, występowanie formy okresu kolistego, częsta ośmiozłóskowa i sześćosylabowa struktura tekstu. Częściowa przynależność Spisza do Słowacji również pozostawiła swoje echa w tutejszej gwarze oraz w dużej ilości polek chętnie tu tańczonych.

Mimo iż Spisz posiada tak bogaty repertuar muzyczny, który powstał w skutek oddziaływania wszystkich narodowości zamieszkujących ten region, nadających mu swoisty charakter, to jednak zauważa się wyraźne wpływy muzyki podhalańskiej, która wniknęła nie tylko do folkloru muzycznego górali spiskich, ale też innych górskich regionów. Jest to dowodem na to, że lud góralski, mimo różnych odmian, stanowi jedną wielką wspólnotę oraz współtworzy swoją indywidualną, wyrazistą kulturę.

³⁸⁴ T. TRAJDOS, op. cit., s.218.

MUZYKA MOWĄ MILCZENIA?
CELANOWSKIE ARGUMENTUM E SILENTIO
W III KWARTECIE SMYCZKOWYM *NOTTURNO* LUCIANA BERIO

Michał Klubiński

Próba przełożenia doświadczenia Holocaustu na język sztuki nieustannie przewartościowuje tradycyjne techniki narracji i funkcje dzieła w społeczeństwie. Za każdym razem twórca poprzez język, kształt, formę artystyczną natrafia na opór sztuki wobec niewyrażalnych cierpień milionów anonimów. O tym problemie w odniesieniu do literatury pisał wymownie Alvin Hirsch Rosenfeld w pracy *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*:

[...] literatura Holocaustu stanowi zupełnie inny wymiar pisarstwa - nieograniczone do określonej tematyki, zmusza nas ono do rozważenia fundamentalnej zmiany naszego sposobu percepcji i ekspresji, do przyjrzenia się naszemu odmienionemu sposobowi bycia w świecie³⁸⁵.

Dalej czytamy:

Tym, co naprawdę daje tu o sobie znać jest cierpienie i narastająca frustracja pisarza stojącego wobec rzeczywistości, która umniejsza i paraliżuje zasoby języka. Twórca staje się podobny do człowieka wierzącego, którego dusza tęskni za pełnią Obecności, a zmuszana jest pogodzić się z pustką i ciszą Nieobecności. Ośrodki duchowego życia jednostki - inteligencja, wyobraźnia, pewność siebie - zostają w takich chwilach sparaliżowane³⁸⁶.

W literaturze II połowy XX wieku nie brakowało świadectw łączących tragiczne konstatacje bólu z wiernością zgładzonym, osobiste wyznanie z religijnym pojednaniem z losem. Ale twórcą, który zbudował najbardziej sugestywny świat na zgliszczach upadłej mitologiczno-religijno-heroicznej narracji był poeta Paul Celan. W jego poezji negacja świata, w którym zrujnowane zostały tradycyjne wartości, przybrała poetycką formę kalejdoskopowych przeżyć jednostki, ułożonych w ciągi znaczeniowe, łączące swobodnie świat wiecznie trwałej natury z ludzkim wstrząsem etycznym. W jego stylu odbijają się groteskowo dawne kanony i cnoty ludzkości (w *Fudze śmierci* np. poeta ironicznie parafrazuje *Fausta*, w *Tenebrae* dekonstruuje hymn *Patmos* Hölderlina, by dojść do zakwestionowania biblijnego aktu Stworzenia w *Psalmie*). Owa dekompozycja, objawiająca się w sferze języka pełnego grzęznących w gardle metafor i neologizmów, służy dotarciu do źródła zbezczeszczonej przez nazistów mowy i odbudowaniu świata pierwotnych pojęć. Ważne jest tu także napięcie wytwarzane pomiędzy znaczeniem a formą, tak aby język wyzbyty dekoracyjności i symbolizmu, swojej ekspansywnej natury, mógł przenikać w najgłębsze rejony ludzkiego cierpienia. Poeta w *Przemówieniu z okazji przyjmowania Nagrody Literackiej Wolnego Hanzeatyckiego Miasta Bremy* w 1958 r. tak określał ten rodzaj przekazu:

Osiągalne, bliskie i nie utracone wśród [...] strat pozostało jedno: język. On, język, nie zginął, tak, mimo wszystko. Ale musiał teraz przejść przez własne niemożności odpowiedzi, przejść przez straszliwe zamilknięcie, przez tysiące mroków niosących śmierć mowy. Przeszedł przez to i nie znalazł słów na to, co się zdarzyło, jednak szedł przez działanie się. Przeszedł i dane mu było znowu wyjść na światło dzienne wzbogaconym: oto wszystko³⁸⁷.

³⁸⁵ ALVIN HIRSCH ROSENFELD, *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, tłum. Barbara Krawcowicz, Warszawa: Cyklady 2003, s. 26.

³⁸⁶ Tamże, s. 28.

³⁸⁷ PAUL CELAN, *Przemówienie z okazji przyjmowania Nagrody Literackiej Wolnego Hanzeatyckiego Miasta Bremy*, tłum. Feliks Przybylak, w: PAUL CELAN, *Utwory wybrane*, wybór i oprac. Ryszard Krynicki, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1998, s. 315 (Pisarze Języka Niemieckiego).

Przestrzeń wiersza staje się więc u Celana w nowy sposób kosmosem, w którym zderzają się ze sobą wszelkie rzeczy świata, a istotą jest poszukiwanie wspólnoty doświadczenia, dyskretna, skondensowana rozmowa na tematy ostateczne. Przytoczmy jeszcze raz słowa poety:

Wiersz staje się [...] wierszem owego kogoś, kto zadaje pytania tym zjawiskom i je zagaduje – powstaje rozmowa – często jest to rozmowa rozpacзлиwa. Dopiero w przestrzeni tej rozmowy konstytuuje się to, co było zagadywane, gromadzi się wokół zagadującego je i nazywającego Ja. Ale to, co było zagadnięte, wnosi swoje innobycie i przez nazwanie zostaje równocześnie zamienione na Ty. Jednakże w owym „tu i teraz” wiersza [...] jeszcze w tej bezpośredniości i bliskości pozwala temu Innemu współprzemawiać tu, poprzez to, co dla niego jest najbardziej znamienne: przez jego czas³⁸⁸.

Wyjątkowość Celanowskiego oczyszczenia poprzez milczenie potwierdza też w swojej *Teorii estetycznej* Theodor Wiesengrund Adorno, 17 lat po wygłoszeniu niesłusznie utrwalonej w historii tezy „Nie sposób pisać poezji lirycznej po Oświęcimiu”:

Nieskończona dyskretność, z jaką odzywa się radykalizm Celana dodaje mu siły. Mowa czegoś pozbawionego życia staje się ostatnią pociechą w obliczu śmierci pozbawionej wszelkiego sensu³⁸⁹.

Muzyka przez wieki była obecna w życiu ludzkim jako religijny, kulturowy i estetyczny fenomen, sytuujący słuchaczy w perspektywie nieskończonego i emocjonalnego piękna. Często jednak w historii ludzkości dochodziło do wstrząsów, gdy humanizm kompozytorskiego przekazu przekładany był na polityczną utopię ładu. Skrajnym przejawem tych tendencji była muzyka obozów koncentracyjnych, w której piękno dusiło ostatnie nadzieje na odzyskanie ludzkiej autonomii, było naturalistyczną drwiną z ograniczonej fizyczności człowieka. Wybitny francuski pisarz i eseista, autor powieści *Wszystkie poranki świata*, Pascal Quignard, w swoim kluczowym szkicu *Nienawiść do muzyki* zinterpretował muzykę w obozie w perspektywie zła totalnego. Czytamy tam m.in. takie słowa:

Muzyka przyciąga ku sobie ludzkie ciała.

Jest jak syrena z opowieści Homera. Ulisses przywiązany do masztu swojego okrętu, wpada w sidła wabiącej go melodii. Muzyka to przynęta, która zwabia dusze i prowadzi je na śmierć.

Przysparzała cierpienia deportowanym, których ciała poruszały się wbrew ich woli.

Nie sposób wysłuchać tego bez drżenia: nagie ciała wchodziły do komór gazowych przy dźwiękach muzyki³⁹⁰.

Pomimo że w zinterpretowanej przez Quignarda kaźni estetycznej uczestniczyła muzyka przeszłości, dla współczesnych twórców muzyki sytuacja ta nie mogła nie stanowić przełomu, aby muzyka w swoim sposobie cichej medytacyjności przywróciła miejsce współodczuwaniu. Postawa ta mogła zaistnieć tak naprawdę poprzez odżegnanie się od manifestacyjnych przejawów humanizmu, a więc powrót do czystej struktury dźwięku³⁹¹. Ekspresyjne oblicza neoklasycyzmu, uobecnione poprzez powojenne msze żałobne w hołdzie ofiarom (m.in. Brittena, Maciejewskiego czy Palestra) nie mogły stosownie wypełniać przestrzeni pomiędzy Niewypowiedzeniem a Jednością. Ideał prześladowanego wcześniej post-

³⁸⁸ PAUL CELAN, „Meridian”. Przemówienie wygłoszone z okazji przyznania Nagrody im. Georga Büchnera, Darmstadt, 22 października 1960, tłum. Feliks Przybylak. Cyt. w: FELIKS PRZYBYLAK, *Posłowie do: PAUL CELAN, Wiersze*, wybóg, tłum. i posłowie Feliks Przybylak, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1988, s. 293-294.

³⁸⁹ THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Teoria estetyczna*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1994, s. 585 (Biblioteka Współczesnych Filozofów).

³⁹⁰ PASCAL QUIGNARD, *Nienawiść do muzyki*, tłum. Ewa Wieleżyńska, „Literatura na świecie” 2004, nr 1-2, s. 184-185.

³⁹¹ Z takiej tendencji możemy wyłączyć twórczość czołowego opozycjonisty w reżimie hitlerowskim-Karla Amadeusa Hartmanna oraz kompozycje terezińskie.

schönbergowskiego serializmu miał być dla debiutujących po wojnie kompozytorów ostoją, jednak jego abstrakcyjna i technicyzowana logika nie mogła prowadzić do „mowy milczenia”.

Owa ekspresja wyraziła się najtrafniej w stylach indywidualnych, rozpiętych swoiście pomiędzy odkrywczym awangardowym poszukiwaniem a postmodernistyczną bliskością dawnych pojęć. Luciano Berio zapisał się w historii muzyki poprzez wielopłaszczyznowe poszukiwania granic muzyki, jej struktury ontologicznej, relacji ze słowem i znakiem, wreszcie jej miejsca we współczesnej cywilizacji. W swoich licznych dziełach symfonicznych, kameralnych, instrumentalnych, wokalnych, dramatyczno-muzycznych czy elektronicznych postępował za ideą jedności tej sztuki w wielu stylach, starych i nowych, przestrzeniach i funkcjach. W młodości jako awangardysta tzw. szkoły mediolańskiej wyznaczał nowoczesne sposoby artykulacji instrumentalnej. Na polu muzyki wokalne i teatru muzycznego poszukiwał uniwersalnych relacji pomiędzy słowem, jego znaczeniem, melodią a funkcją rytualną (*Recital, Passaggio, Laborinthus II*, opery: *Opera, La vera storia, Un Re in ascolto*). Tu zaznaczyły się próby zdefiniowania sytuacji granicznych człowieka, np. śmierci, w perspektywie zniewolenia politycznego i cywilizacyjnego. Syntetyzującą i prowokacyjną była jego *Sinfonia*, manifest postmodernizmu, w której przeszłość frywolnie przeglądała się w rozkładającym się języku awangardy. Obok pionierskich osiągnięć na polu muzyki elektronicznej Berio zwracał się w stronę muzyki dawnych epok, muzyki popularnej i ludowej, poprzez liczne opracowania, parafrazy i cytaty w modernistycznych formach.

Po okresie witalistycznych poszukiwań *III Kwartet smyczkowy Notturmo* stał się wyrazem ostatecznej jedności muzyki ze sferą niemożliwych do semantyzacji sytuacji, w których napięcie dźwięków powraca do medytacyjnego wyrazu muzyki. Dzieło to powstało w 1993 roku na zamówienie Internationale Musikforschungsgesellschaft, Konzerthaus Wien i South Bank Centre London; dedykowane jest Lorinowi Maazelowi oraz wiedeńskiemu Kwartetowi Albana Berga, który utwór ten prawykonał w 1994 roku. Kompozytor w komentarzu autorskim określił swój kwartet następująco:

Notturmo jest nokturnowe, ponieważ jest ciche. Jest ciche, ponieważ złożone z niewypowiedzianych słów i niekompletnych dyskursów. Jest ciche nawet wtedy gdy jest głośne, ponieważ forma sama w sobie jest cicha i niewyraźna. Wszystko powraca do siebie, wyciszone słowa sprowadzają się do powierzchni; każde z nich tak często zatrzymuje się na jednej figurze, drążąc ją obsesyjnie³⁹².

Monolityczna, jednoczęściowa, ponad 20-minutowa forma jest swoistym studium odwrócenia istoty muzyki. Struktura składa się z nawarstwianych figur dźwiękowych, z których każda podąża innym tokiem. Subtelne i dynamiczne zabiegi artykulacyjne: glissanda, flazolety, obiegniki, ornamentacje, tremola na jednym dźwięku nieustannie zderzają się ze sobą w gwałtownych accelerandach i crescendach. Wszelkie wątki melodyczne sprowadzają się do nie rozwiniętych, wygasających motywów w ramach wąskiego ambitusu. Istotą jest tu owe ściśle nokturnowe zamilknięcie w świecie przepełnionym technicyzowaniem muzyki. Ale nawet kiedy tok instrumentów podąża ku krystaliczności nut stałych zostaje zakłócany przez powracające figury. Dylemat jest ostatecznie nie rozstrzygnięty.

Kluczowa dla interpretacji *Nokturnu* jest umieszczona przez kompozytora w partyturze Celanowska fraza *Ihr das erschwiegene Wort (Jej [nocy] to wymilczane, [słowo])*. Fraza ta pochodzi z kanonicznego wiersza Celana *Argumentum e silentio*, włączonego do zbioru poetyckiego *Von Schwelle zu Schwelle (Od progu do progu)*. W wierszu tym poeta powraca do problemu przedstawienia irracjonalnego cierpienia. W zredukowanym języku, charakte-

³⁹² LUCIANO BERIO, komentarz autorski *Notturmo*, buklet do płyty CD: „Haydn: *Streichquartette* op.77, Berio: *Notturmo (Quartetto III)*”, Alban Berg *Quartett*”, EMI Classics, 1995, s. 7.

ryzującym cały zbiór, zagładę przedstawia pod postacią nocy, fizycznie rozpiętej pomiędzy „złotem”, symbolem niespełnionego celu życia ludzkiego, a „zapomnieniem”, psychologicznym aktem wyparcia przeszłości. Znamienne jest fizyczne związanie słowa z wydarzeniem, więź „łańcuchem”, a więc proklamacja jedności słowa i przedmiotu, fizyczności słowa-świadectwa. Poeta pragnie słowo-świadectwo, przybierające niemalże romantyczną formę objawienia czy wydobywania z niepamięci, związać z konkretnym faktem, którego obrazem jest nawiązanie w słowach „gdy sfora psów go z tyłu opadła” do śpiewanego w Niedzielę Palmową Psalmu 22(21), przepowiadającego męczeństwo Mesjasza. Słowo śpiewające, jakże wymowna kategoria antropologiczna, ma przemienić się w zamilknięcie, które ciągle objawiającym się ideom ludzkości pokazuje biblijny plon wierności ofiarom.

Tytułowe słowo *Argumentum* możemy tłumaczyć jako „przedmiot sztuki”, ale także „forma” i „świadectwo”, nierozzerwalnie związane z ciszą.

Luciano Berio komponując swój trzeci i ostatni kwartet smyczkowy chciał w symboliczny sposób podkreślić, że muzyka, jako jedność przeciwieństw, ostatecznie wyzbywa się swej materii aby spokojnie. Czy nie tkwi w tym nawiązanie do średniowiecznej wiary w twórcze umniejszenie wobec metafizyki, tak jak poezja Celana w pogorzeliści świata jest wiarą w ten świat przepelniona?

GATUNKI TANECZNE W MUZYCE FILMOWEJ WOJCIECHA KILARA

Urszula Mieszkielto

„Mogę realizować w filmie pewne swoje upodobania, dla których nie ma miejsca w muzyce symfonicznej” – powiedział Wojciech Kilar zapytany o satysfakcję artystyczną z pisanania muzyki do filmu. „Przykładowo, bardzo lubię tworzyć ilustracje do scen kuligów i komponować walce. Skomponowałem muzykę do około sześciu kuligów i chyba z osiem walców. Miałem też okazję napisać polkę do francuskiego filmu i kilka marszów. Głównie są to jednak przyjemności hedonistyczne”³⁹³. Kompozytor często korzysta z okazji do tej swego rodzaju zabawy muzyką, jaką daje film, bez troski o swój wizerunek twórcy sztuki przez duże S. Od czasu zacytowanej wypowiedzi (rozmowa miała miejsce w 1996 roku) filmowych tańców jeszcze przybyło. Grupa wzbogaciła się m. in. o popularnego *Poloneza* z filmu *Pan Tadeusz* (1999) i *Mazura* z *Zemsty* (2002) Andrzeja Wajdy, wykonywane również jako samodzielne utwory orkiestrowe. Oprócz wymienionych tańców w ‘filmowej’ twórczości Kilara znalazły się również tanga, kontredans i kadryl.

Kilarowe utwory taneczne niekoniecznie stanowią, czy też stanowić mogłyby samodzielne kompozycje. Film nieczęsto daje sposobność, by stworzyć większą formę muzyczną, jak wspomniany *Polonez* czy *Mazur*, które znajdują miejsce dla swej pełnej wersji w okolicach napisów końcowych, jak *Walc* w *Ziemi obiecanej* (1974), który ilustruje długą, wolną od dialogów sekwencję, lub jak *Walc* w filmie *Trędowata* (1976), który jako muzyka diegetyczna towarzyszy tańczącym bohaterom. W takich przypadkach mamy do czynienia z formą trzyczęściową. Zazwyczaj jednak kompozytor poprzestaje siłą rzeczy na rozwijaniu fragmentu muzycznego w ramach formy wariacyjnej, czego przykładem może być wolny walc z *Rodziny Połanieckich* (1978).

Oprócz oczywistych utworów tanecznych, znajdujemy w twórczości Kilara utwory stylizowane, np. o charakterze marszowym, ale oparte na rytmach polonezowych, lub też o charakterze walca, ale zbyt szybkie lub zbyt wolne, by można było do nich klasycznego walca zatańczyć, bądź pozbawione charakterystycznej formuły rytmicznej akompaniamentu. Innym przykładem może tu być walc w filmie *Lalka* (1968), „domniemany walc”, bo – jak wyjaśnia Iwona Sowińska – jest to tylko początek walca, który „wciąż nie może się zacząć na dobre, choć próbuje raz tak, raz trochę inaczej. Waha się, utyka, traci oddech, grzeźnie. Jakby porażało go trupie znieruchomienie świata, w którym nic nie może się wydarzyć”³⁹⁴.

Pisane przez Kilara tańce zawsze znajdują uzasadnienie swojej obecności w filmie, w którym mają do spełnienia rozmaite funkcje. Walc wydaje się w tym względzie najbardziej elastyczny i w filmowym wydaniu Kilara ukazuje swe różnorodne oblicza. Jak kameleon przybiera postać to pogodnego walczyka, jak ten z filmu *Człowiek z M-3* (1968), to melodramatycznego walca angielskiego, jak ten z *Rodziny Połanieckich*. Mazur i polonezy (oprócz *Pana Tadeusza* polonez znalazł się też w dużo starszych filmach: *Marysia* i *Napoleon*, 1966 oraz *Przygody Pana Michała*, 1969) dodają narodowego kolorytu filmowej adaptacji dzieł z kanonu literatury polskiej. Zarazem, jak kontredans i kadryl, oddają klimat epoki, w jakiej toczy się akcja. Z dwóch popularnych tang jedno – to z filmu *Salto* (1965) – występuje jako muzyka

³⁹³ „Cieszę się darem życia”. Rozmowy z Wojciechem Kilarem, red.: Klaudia Podobińska, Leszek Polony, Kraków: PWM 1997, s. 43.

³⁹⁴ IWONA SOWIŃSKA, *Polska muzyka filmowa 1945-1968*, rozprawa habilitacyjna, Kraków UJ, 2006, s. 252.

diegetyczna, jest „niedoskonałe, tanie i wzruszające” – pisze I. Sowińska – „nie aspiruje do artyzmu ani nie zerka w stronę wysublimowanych tańców koncertowych; służąc jedynie zabawie, celuje znacznie niżej”³⁹⁵. Drugie – muzyka, poza diegezą w *Zazdrości i medycynie* (1973), odzwierciedla główną ideę filmu.

Ponadto dwa tańce Kilar stworzył specjalnie dla potrzeb akcji filmowej. Tytułowe salto w filmie Tadeusza Konwickiego to „transowy” taniec zbudowany na zasadzie narastania, będący muzyczną ilustracją cyrkowego salta. Drugim takim utworem jest fortepianowa *Rusałka* w filmie *Lokis* z 1970 roku, oparta na rytmach kujawiakowych i przywodząca na myśl stylizację Szymanowskiego; to taniec, którego choreografia ma przedstawiać historię leśnej nimfy wedle ludowych podań.

Omawiane kompozycje współdziałają z filmem na różnych płaszczyznach, innymi słowy w różnym stopniu i na różne sposoby przenikają filmowy świat przedstawiony.

I. TANIEC JAKO MUZYKA DIEGETYCZNA (W KADRZE LUB POZA KADREM)

1. Taniec jako element akcji filmowej – muzyka taneczna pojawia się jednokrotnie i nie ma wpływu na resztę muzycznego opracowania filmu. Przykładem może być fortepianowy walc w filmie *Lokis*, wykonywany przez jedną z postaci.

2. Taniec jako element akcji filmowej – utwór taneczny pojawia się jako akompaniament do tańca, ale materiał motywiczny przenika do opracowania muzycznego innych fragmentów filmu. W takiej funkcji występują tańce dworskie w filmie *Marysia i Napoleon*, skrupulatnie wpasowane w konwencję czasów napoleońskich. Temat kadryla powraca jako muzyka niediegetyczna, przy czym flet zostaje zastąpiony fagotem, podkreślając humorystyczny charakter sceny.

3. Taniec jako element akcji filmowej, przy czym muzyka jest nośnikiem dodatkowych znaczeń i pojawia się kilkakrotnie, również jako muzyka niediegetyczna. W filmie *Trędowata* słynny *Walc* pojawia się po raz pierwszy, kiedy Stefcia Rudecka podczas pierwszej wizyty w Głębowiczach wchodzi sama na pustą salę balową i rozmarzona tańczy. *Walc* oczywiście nie brzmi w świecie przedstawionym a jedynie pozwala się widzowi usłyszeć muzykę, która brzmi w wyobraźni bohaterki. Efekt został uzyskany dzięki odpowiedniej instrumentacji. ‘Pozytywkowe’ brzmienie czelesty – wykorzystywane przez Kilara również w innych filmach – daje wrażenie odrealnienia lub bajkowości. *Walc* pojawia się następnie jeszcze dwukrotnie: w scenie garden party oraz w scenie balu. W kontekście filmowych wydarzeń, utwór ten współtworzy *de facto* balową scenę obłędu poprzez kręcącą się linię melodyczną, która uporczywie powraca wciąż do jednego dźwięku b², oraz frazy o kierunku wznoszącym, które dodatkowo wzmagają napięcie. Warto wspomnieć, iż rzeczony *Walc* wiele lat wcześniej wykluwał się już w wyobraźni kompozytora i zanim w 1974 roku zabrzmiał pełną orkiestrą w *Trędowatej*, pojawił się w wersji fortepianowej we wspomnianym filmie *Lokis* z 1970 roku, a jeszcze wcześniej – w filmie *Tarpany* z 1962 roku oraz w *Salcie* z 1965 roku, gdzie znajdziemy całe frazy z tej ostatecznej wersji.

Jeśli chodzi o dodatkowe znaczenia muzyki diegetycznej, w *Trędowatej* znaleźć można jeszcze jeden przykład a mianowicie walc ‘ukryty’ pod postacią pieśni, której Mickiewiczowskie słowa ściśle – chociaż jakby przypadkiem – odnoszą się do opowiadanej przez film historii (*Precz z moich oczu*). Znaczenie tekstu zostaje powiązane z muzyką tak, iż jest czytelne nawet wtedy, gdy wykonywana jest tylko partia fortepianu.

³⁹⁵ Jw., s. 251.

II. TANIEC JAKO MUZYKA NIEDIEGETYCZNA

1. Stylizowany taniec jako tło – muzyka buduje nastrój filmu lub pojedynczej sceny, pozbawiona jest swojego znaczenia jako tańca, równie dobrze mogłaby być zastąpiona utworem nietanecznym o podobnym charakterze. Przykładem jest wolny walc z filmu *Czerwone i złote* (1969) z *Rodziny Połanieckich* lub z filmu *Cwał* (1995), zresztą bardzo podobny w charakterze do tego wcześniejszego.

2. Taniec stylizowany, który na ogół nie stanowi samodzielnej całości, zazwyczaj jest krótkim fragmentem muzycznym, buduje nastrój filmu i wnosi dodatkowe znaczenia lub podkreśla znaczenia istniejące w obrazie. Przykładem jest mroczny, wolny walc w filmie *Portret damy* (1996), zatytułowany *Phantomes of Love* [Miłosne zjawy]. Towarzyszy scenie, w której Isabel Archer, spalana namiętnością, wyobraża sobie w swojej sypialni swoich wielbicieli, których propozycje małżeństwa odrzuciła na rzecz cenionej ponad wszystko niezależności. Znaczące jest drugie pojawienie się tego tematu w scenie, w której Isabel ulega ostatecznie urokowi Gilberta Osmonda i w konsekwencji wpada w pułapkę małżeństwa, które okazuje się tragiczną pomyłką. Utwór zbudowany jest na zasadzie narastania (od bardzo niskiego do średniego rejestru smyczków), a melodia, podobnie jak w *Walcu z Trędowatej*, uporczywie kręci się w kółko.

3. Utwór taneczny jako baza dla muzycznego opracowania całego filmu - jest ściśle związany z akcją, chociaż muzyka nie rozlega się w świecie przedstawionym. Przykładem takiego funkcjonowania tańca jest *Tango* z filmu *Zazdrość i medycyna*, któremu warto bliżej się przyjrzeć i „przysłuchać”.

Charakter tanga – tańca odzwierciedlającego kłótnię kochanków albo pieśni opowiadającej o życiu i miłości w sposób głęboko pesymistyczny i dramatyczny, odpowiada filmowej historii bogatego przemysłowca owładniętego uczuciem obsesyjnej zazdrości, który podejrzewa młodą, piękną żonę o romans z lekarzem. *Tango* pojawia się w całości w czołówce filmu. Jego formę można określić jako ABA' z wolnym wstępem. W dalszym przebiegu filmu pojawiają się fragmenty *Tanga*, bądź fragmenty muzyczne oparte na jego charakterystycznych motywach. Owe fragmenty zostały przyporządkowane poszczególnym scenom filmu z dużą starannością i konsekwencją. *Tango* jest tematem zazdrości i wiąże się bezpośrednio z postacią Widmara. Po raz pierwszy w toku akcji filmu motywy *Tanga* zostają przywołane wtedy, kiedy rodzi się zazdrość – po przeczytaniu przez Widmara pamiętnika byłej żony, z którego jasno wynikało, że był i jest zdradzany przez obecną żonę, Rebeke. Nocą bohatera dręczą koszmary. Muzyka wylania się z wycia wiatru. Fragment został oparty na charakterystycznym silnie ekspresywnym motywie trąbek ze skokiem nony małej w górę, powtórzonym kilkakrotnie, oraz na pasażach harfy (podobne opracowanie muzyczne ma drugi koszmar senny Widmara kilka scen dalej).

Innym charakterystycznym motywem wykorzystanym poza *Tangiem* jest jego formuła rytmiczna wybijana na kotłach. W scenie, w której doktor Tamten obserwuje wychodzącego ze szpitala Widmara, motyw ten jedynie wprowadza niepokój. Jednak, kiedy zdradzany mąż przygotowuje strzelbę i kiedy mierzy z niej do doktora, motyw kotłów dodatkowo wzmacnia napięcie i staje się znakiem desperackiego postanowienia Widmara, by ostatecznie pozbyć się kochankę żony a zarazem dać upust nieznośnym emocjom.

Energiczny początkowy fragment *Tanga* (po wolnym wstępie fortepianowym) towarzyszy scenom, w których Widmar dokądś podąża – to śledzi chłopca, który dostarczył mu pamiętnik, to idzie na spotkanie z młodym doktorem, którego wypytuje o przebieg operacji Rebeki, to wreszcie idzie zastrzelić Tamtena. Fragment ten pojawia się również w momencie kulminacyjnym filmu: Gold biegnie donieść Widmarowi o spotkaniu jego żony z kochan-

kiem, Widmar szaleje w oczekiwaniu na ewidentny dowód zdrady, a Rebeka właśnie męża zdradza. Niespodziewanie gaśnie światło w całym mieście i muzyka milknie.

Motyw pasażowy ze skokiem nony małej, wykorzystany już przy okazji sennych koszmarów głównego bohatera, jest budulcem również dla opracowania muzycznego innych scen filmu. „Smutny, biedny” temat, oparty na pasażach fortepianu o powtarzanym motywie sekundy małej w partii fletu, towarzyszy konsekwentnie postaci Żyda Golda – ubożego krawca, samotnie wychowującego dwójkę dzieci. Istotne wydaje się połączenie tego tematu ze wspomnianym motywem kotłów w scenie, w której Gold decyduje się pomóc Widmarowi organizując napad na Tamtena.

Tango powraca w całości na końcu opowiadanej historii: wracająca ze schadzki Rebeka zapewnia męża, że nigdy go nie zdradzała i nie zdradzi, a on wierzy jej słowom, przeprosza za podejrzenia i szczęśliwy zanoszą żonę do sypialni. *Tango* nie tylko stanowi ramy dla filmu i nadaje mu rytm, ale też stanowi dla niego gorzką puentę: Widmar kocha żonę i jedyne, co może zrobić dla tzw. świętego spokoju, by uwolnić się od męczącej zazdrości, to uwierzyć Rebecce. „Trzeba mi wierzyć” – przekonuje Rebeka swojego kochanka i chwilę później męża.

Tematem przeciwnym *Tangu* jest również taniec – liryczny walc – temat miłości powiązany z postacią Rebeki. Pojawia się pierwotnie jako muzyka diegetyczna i funkcjonuje na podobnych płaszczyznach co *Walc w Trędownatej*, nie jest jednak akompaniamentem do tańca. Słyszymy go w opracowaniu na kwintet fortepianowy w scenerii restauracji, a w kolejnej scenie w wersji fortepianowej solo, wykonywanego przez Rebece. Dalej pojawia się jeszcze trzykrotnie jako muzyka niediegetyczna – kiedy mąż pyta ją, czy wciąż go kocha, kiedy spotyka się z Tamtenem i kiedy opuszcza jego mieszkanie, a zakochany doktor wraca do pracy. Nie jest to jednak jedyny walc w filmie – dużo wcześniej zanim Rebeka zagra na fortepianie usłyszeć można instrumentalną wersję piosenki ze sceny pierwszego spotkania Rebeki i Widmara w kinie. Co ciekawe, ów walc towarzyszy (jako muzyka niediegetyczna) pierwszemu spotkaniu Rebeki z doktorem Tamtenem. Temat piosenki wiąże się ze scenami retrospekcyjnymi, gdzie Rebeka jest obecna dosłownie lub tylko jako przedmiot rozmów Tamtena z Willim. Z drugiej strony temat ten ubrany w formułę rytmiczną walca łączy dwie sceny, w których Widmar i doktor ulegają urokowi kobiety. Całość opracowania muzycznego filmu to swoista gra między obydwoma tańcami, uzupełniona piosenką w kilku aranżacjach oraz nieustającym, złowieszczym wyciem wiatru.

Oprócz rozbudowanych form tanecznych, przenoszonych następnie na sale koncertowe, Kilar nie tyle komponuje tańce do filmów, co pisze muzykę filmową, którą porządkuje formułami tanecznymi. Funkcjonuje ona nadal wyłącznie na prawach jednego z elementów dzieła filmowego. Jako taka jest ona podporządkowana większej całości i niejednokrotnie ściśle z nią powiązana znaczeniowo, odbiegając daleko od swej przyrodzonej roli. Tym samym jej wartość funkcjonalna lokuje się co najmniej na równi z artystyczną.

MUZYKA NARODOWA

WEDŁUG KAROLA SZYMANOWSKIEGO I JEGO KONTYNUATORÓW

Tomasz Wasek

Karol Szymanowski formułując w ostatnim okresie swego życia i twórczości pewien program dotyczący zadań muzyki w życiu społeczeństwa³⁹⁶ oraz wzór muzyki nowoczesnej, europejskiej i zarazem narodowej, oddziaływał silnie na Grzegorza Fitelberga, a potem też Jana Krenza, którzy – jako współtwórcy i pierwsi dyrygenci Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia – owe ideały programowe wcielali w życie. Było to możliwe dzięki temu, że program muzycznej edukacji narodu ucieleśniony był w znakomitej twórczości Szymanowskiego. To zadecydowało, że jego następcy, tj. Fitelberg, Krenz, a w późniejszym okresie kolejni dyrygenci WOSPR: Bohdan Wodiczko, Jerzy Maksymiuk, Antoni Wit mogli skoncentrować się na twórczym wcielaniu owego programu poprzez prowadzenie tej znakomitej orkiestry działającej przed II wojną światową w Warszawie, po wojnie zaś w Katowicach.

Szczególny profil ideowo-artystyczny tego zespołu, jego ambitny repertuar i bardzo wysoki poziom wykonawczy widoczny był już od początku działań Grzegorza Fitelberga w roku 1935. Zmierzał on konsekwentnie do zorganizowania orkiestry symfonicznej przy intensywnie rozwijającym się wówczas Polskim Radiu. Osoba Fitelberga, będącego w ówczesnym środowisku muzycznym niepodważalnym autorytetem artystycznym i organizacyjnym, a także nowe i szerokie możliwości, jakie stwarzała rozgłośnia radiowa, przyczyniły się do powstania ważnego centrum życia muzycznego oraz promocji młodego pokolenia kompozytorów i wykonawców. Związanie WOSPR z polskim radiem umożliwiło docieranie ze świetną muzyką znakomicie wykonaną do znacznie szerszego kręgu publiczności niż kiedykolwiek przedtem. Stworzyło też możliwość utrwalenia wykonania, a przez to sukcesywne tworzenie muzycznego archiwum nie tylko zespołu, ale i całego Polskiego Radia. Realizację ambitnych planów, przerwana wybuchem drugiej wojny światowej, udało się – z różnym powodzeniem – kontynuować po 1945 roku.

Program WOSPR wyrastał z toczącej się od XIX wieku szerokiej ogólnonarodowej dyskusji, dotyczącej muzyki i kultury narodowej oraz znaczenia sztuki w życiu narodu. Dyskusja ta ogniskowała się – poprzez wypowiedzi kompozytorów, krytyków, muzyków, pedagogów – wokół problemu ukazywania, wyrażania polskości. Wokół czegoś, co pozwoliłoby polskości określić i objaśnić w twórczości artystycznej i naukowej czy popularno-naukowej, ukazując zarazem jej więzi ze współczesną kulturą i nauką europejską. Owe dążenia, wyczuwalne w sztuce XIX wieku, w muzyce polskiej genialnie wyraził Fryderyk Chopin. Jednakże po tym wspinałym dla Polski okresie muzyki narodowej o uniwersalnych wartościach nastąpiła znacząca cisza, na tyle głucha, by nie ukazać pokoleniowego „następcy” Chopina, na tyle jednak słaba, by pobudzić czyjeś intuicje i życiowe ambicje do ukierunkowanych upodobań i konkretnych działań. Tak można określić pokolenie muzyków, którym przyszło urodzić się w połowie wieku XIX i doczekać odzyskania przez Polskę niepodległości. Przyszłe środowisko polskich kompozytorów, wykonawców i publicystów, mające w nowej, przyszłej Rzeczypospolitej budować i kształtować kulturę muzyczną, napotykało

³⁹⁶ K. Szymanowski *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*
w: Szymanowski – Pisma muzyczne T.1, PWM 1984

jednak na liczne problemy, m.in. także materialne. Wzrastało jednak we wrażliwości na wartości działając w sytuacji nakreślonej przez układy polityczne i społeczne Europy, która nie upominała się o niezależność Polski (także w pełni wolnej kultury). Zaspokojenie kulturowych i artystycznych potrzeb ludzi wymagało szczególnych starań skłaniając do poszukiwań czegoś własnego, rodzimego, wielopokoleniowego, dającego poczucie tożsamości narodowej i przynależności do Europy i świata.

W dyskusję o muzyce narodowej i europejskiej znacząco włącza się po wojnie światowej Karol Szymanowski, niezwykła osobowość, wybitny talent, człowiek wszechstronnie wykształcony, zaangażowany. Szczególna jego obecność na scenie polskiej muzyki w 1920 roku pokrywa się z zakończeniem wojny polsko-bolszewickiej i odzyskaniem przez Polskę niepodległości. Dzięki swym talentom i pracowitości staje się centralną postacią kultury muzycznej lat 20-tych i 30-tych XX wieku. Stefan Kisielewski, jeden ze studentów, którzy w pełni poparli Szymanowskiego reformę konserwatorium i w ogóle wyższego szkolnictwa muzycznego (mającą też uzdrowić życie muzyczne i edukację) tak go wspomina: „*Szymanowski fascynował nas młodych kalibrem swej osobowości, intensywnością i powagą stosunku do muzyki, wszechstronnością uzdolnień, zainteresowań oraz wiedzy*”³⁹⁷.

Panująca w XIX wieku dominacja muzyki niemieckiej (później także rosyjskiej i francuskiej) sprawiła, że w polskiej świadomości muzycznej poczęły zatracać się pewne odrębne wartości, należące do tradycji polskiej kultury. Rozwijające się imponująco ośrodki muzyki rosyjskiej czy niemieckiej w dziesięcioleciach przed pierwszą wojną światową konsekwentnie dążyły do podkreślenia swojej odrębności; różnicowało to kulturę muzyczną Polski na sfery pozostające pod ich wpływem. Największy wpływ miała jednak muzyka niemiecka (popularność konkretnych gatunków muzycznych – symfonii i opery), która najsilniej oddziaływała na rodzaj i styl twórczości polskiej. Sytuację tę z niepokojem komentował Szymanowski w jednym wywiadów: „*Nie ulega wątpliwości, iż potężnie się rozwijająca od XVII wieku muzyka niemiecka stworzyła tak potworny ciężar „obowiązującej estetyki“, wniosła [...] cheopsowe piramidy wszelakich akademizmów, wykuła [...] kajdany dyscyplin*”³⁹⁸.

Faktem jest, iż kultura muzyczna państw znajdujących się pod zwierzchnictwem politycznym, a co za tym idzie, również społecznym i kulturowym Niemiec, nie zawsze zdołała zachować, a tym bardziej rozwinąć własną odrębność. Kompozytorskie wzorce niemieckiego neoromantyzmu, szczególnie widoczne w muzyce symfonicznej Richarda Wagnera czy Richarda Straussa, utrudniały polskim twórcom poszukiwania swego stylu i kształtowanie własnej indywidualności. Nic więc dziwnego, że Szymanowski, po okresie fascynacji muzyką niemiecką, szukał innych wzorów wchodząc w świat muzyki francuskiej rosyjskiej, a później także modnego wówczas Orientu. Cały czas Szymanowski poszukuje jednak oryginalnych, żywotnych źródeł dla swej twórczości zwracając się ku polskiej tradycji muzycznej, zwłaszcza wracając do twórczości Fryderyka Chopina, którego muzykę uważał za wzorcową ekspresję polskości wyrażoną w uniwersalny sposób; „*Chopin był istotnie Polakiem i tworzył muzykę polską, stojącą przy tym na najwyższym poziomie sztuki wszechludzkiej*”³⁹⁹.

W tym miejscu warto przypomnieć dyskusję, którą wywołuje Stefan Kisielewski, stawiając po jednej stronie twórczość samego Chopina, po drugiej zaś dokonania polskich

³⁹⁷ S. Kisielewski *Szymanowskie pisma i wpływy*, w: *Karol Szymanowski – Pisma*

T.1 *Pisma muzyczne*, red. K. Michałowski, PWM 1984, s.5.

³⁹⁸ *Karol Szymanowski o muzyce współczesnej. Wywiad specjalny dla „Kurieru Polskiego“*, w: *Karol Szymanowski – Pisma* T.1 *Pisma muzyczne*, red. K. Michałowski, PWM 1984, s.59

³⁹⁹ K. Szymanowski, *Uwagi w sprawie współczesnej opinii muzycznej w Polsce*, w: tamże, s. 33 – 47.

kompozytorów przełomu XIX i XX oraz początku XX wieku: Zygmunta Noskowskiego, Romana Statkowskiego, Władysława Żeleńskiego czy Ignacego Paderewskiego.⁴⁰⁰ Każdy z nich w swojej muzyce wykorzystuje typowo „polskie akcenty”: ludowe formuły melodyczno-tonalne czy motywy polskich pieśni i tańców narodowych. Jednak wyłącznie Chopin – zdaniem Kisielewskiego – okazuje się być prawdziwie twórcą narodowym, bowiem w muzyce „wyraził polski temperament, twórczego ducha narodu środkami, które stały się dla świata zrozumiałe, wielkie, konieczne”⁴⁰¹. Narodowa twórczość muzyczna nie opiera się zatem jedynie na wykorzystaniu polskich melodii czy tańców, ale sama w sobie musi być oryginalna i swoista. „[Indywidualność ta] polega na wyrażeniu tego czegoś, niezbyt uchwytnego, trudnego do zmierzenia i zdefiniowania, a mimo to realnie istniejącego i będącego faktem”⁴⁰².

Komponowanie polskiej muzyki polega zatem na przekazywaniu za pomocą różnych środków, którymi mogą być m.in. polskie tradycyjne formuły metro-rytmiczne czy melodyczno-tonalne typowe dla określonego temperamentu narodowego. Ponadto istotne jest posługiwanie się językiem uniwersalnym, zrozumiałym dla innych narodów. Środki stylistyczne i wszelkie walory muzyczne konkretnego dzieła powinny być charakterystyczne dla polskiej kultury muzycznej, jednak muszą być na tyle uniwersalne i współczesne, aby mogły być rozumiane przez innych. Kwestia wyrażania temperamentu narodowego związana była ściśle z polskim follorem, bowiem to właśnie on jest najbardziej naturalną formą muzycznej aktywności człowieka. Wszelkie przejawy folkloru – taniec, pieśń, obrzęd stanowią elementy każdej kultury narodowej. Badanie tej problematyki podjął Mieczysław Tomaszewski przywołując pojęcie *medium* jako środka wprowadzającego narodowość do struktur kultury muzycznej i omawiając różne aspekty kultury i sztuki narodowej. Wskazuje na konkretne kategorie i środki twórcze: język, pieśń, taniec, odwoływanie się do wątków historii ojczyzny. Pośród środków kompozytorskich Tomaszewski umieszcza *syndrom narodowości*, stanowiący połączenie wszystkich cech, objawów i środków, którymi charakteryzuje się narodowa kultura muzyczna, wraz ze swoim historycznym uwarunkowaniem oraz tym, co wpłynęło na kulturę człowieka w przeszłości.⁴⁰³

W XIX wieku znakomity użytek z ludowej tradycji zdołał uczynić jedynie tylko Chopin. Twórczość wielu polskich kompozytorów opierała się wprawdzie na tych samych, ludowych wzorcach, lecz pozostała – zdaniem Kisielewskiego – jedynie ich mało twórczym wykorzystaniem. Kompozytorzy mniejszego kalibru posługując się np. schematem rytmicznym mazurka, bądź też wykorzystując melodię ludową w charakterze tematu lub cantus firmus, dokonywali jedynie uproszczonego odwzorowania wybranych właściwości rodzimej muzyki, nie dając pojęcia o jej rzeczywistym bogactwie. „Jako kompozytorzy drugiego rzutu [...] ani inwencyjnie, ani technicznie, ani wielkością swojego talentu nie dorastali do średniej klasy współczesnych sobie kompozytorów europejskich [...] Nie byli to twórcy narodowi, bowiem bogactwu temperamentu narodowego nie potrafili nadać formy własnej a zarazem uniwersalnej”⁴⁰⁴. Nie zdołali zatem połączyć polskich motywów z wartościami cenionych w muzycznym świecie Europy.

Powstała w ten sposób luka w ewolucji polskiego stylu narodowego, która nastąpiła po śmierci Fryderyka Chopina, wypełnił dopiero Karol Szymanowski, który stanął przed

⁴⁰⁰ S. Kisielewski, *Muzyka narodowa i próby obrazoburstwa*, w: *Z muzyką przez lata*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 43 – 50.

⁴⁰¹ tamże, s. 44.

⁴⁰² tamże, s. 44.

⁴⁰³ M. Tomaszewski, *Kategoria narodowości i jej muzyczna ekspresja* w: *Oskar Kolberg – prekursor antropologii kultury*, red. L. Bielawski, IS PAN, Warszawa 1995, s. 157 – 165.

⁴⁰⁴ S. Kisielewski, *Muzyka narodowa...* s. 47.

zadaniem doprowadzenia polskiej muzyki do poziomu obserwowanego w centrach europejskiej muzyki. Należało zaszczerpić zatem na gruncie muzyki polskiej nowe idiomy muzyczne, nie te ograne (jak rytmy krakowiakowe czy mazurkowe albo dur-molowe formuły melodyczne), lecz nawiązujące do ówczesnych odkryć folklorystycznych (oryginalna muzyka Podhala i Kurpiów), jednocześnie włączając je w nowoczesny (niekiedy modalny) język muzyczny. Już od 1920 roku widoczne są dążenia Szymanowskiego do nadania swej muzyce polskiego kolorytu oraz „upowszechnienia” muzyki polskiej. Kolejne jego publikacje na łamach czasopism uwidaczniają jak bardzo istotny był dla niego problem oryginalności, prawdy i poziomu sztuki narodowej.

Szymanowski jak mało kto wówczas rozumiał, na czym polega istota twórczości narodowej, co powinno stać się jej bezwarunkowym fundamentem. „W istotnej muzyce narodowej nie chodzi wszak o folklor, jak nie chodziło oń Chopinowi. Idzie tu o ujęcie najgłębszych odrębności rasowych, nie naruszające formalnej jedności dzieła sztuki jako takiego”⁴⁰⁵. Muzyka narodowa zatem to muzyczna ekspresja głębszych źródeł duchowości narodu. Twórczość prawdziwie narodowa zdaniem Szymanowskiego okazuje się być zarazem powszechna, odwołująca się do tego, co prawdziwie uniwersalne, jednocześnie wyrażając najgłębiej to, co stanowi o tożsamości narodu⁴⁰⁶.

⁴⁰⁵ Karol Szymanowski o muzyce współczesnej... s. 60.

⁴⁰⁶ tamże s. 60.

RECENZJE

RENATA SOSIŃSKA:

ALINA MAŁDZY, *Carl Philipp Emanuel Bach. Estetyka - Stylistyka – Dzieło*
Poznań, RHYTMOS 2003.

Opublikowana w 2003 roku książka Aliny Małdzy *Carl Philipp Emanuel Bach. Estetyka - Stylistyka - Dzieło* jest nieco zmienioną wersją dysertacji doktorskiej⁴⁰⁷, napisanej pod kierunkiem Ireny Poniatowskiej. Temat podjęty przez autorkę, dotąd w polskiej literaturze muzykologicznej nie opracowany syntetycznie, dotyczy ważnego dla dziejów muzyki europejskiej przełomu estetycznego i stylistycznego, jaki nastąpił w II połowie XVIII stulecia. Jego konsekwencją były zasadnicze przeobrażenia języka muzycznego. Autorkę interesowały zmiany dokonujące się w sferze estetycznej i stylistyczno-muzycznej oraz kulturowo-społecznej tego okresu; ich egzemplifikację stanowiły wybrane dzieła na instrumenty klawiszowe Carla Ph. E. Bacha oraz jego poglądy teoretyczne (sprecyzowane głównie w traktacie *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*). Zagadnienia te zostały ujęte w trzy częściową strukturę pracy.

Część pierwszą *Estetyka muzyczna II połowy XVIII wieku* autorka rozpoczyna rozważaniami dotyczącymi przemian, jakim ulegała antyczna teoria mimesis począwszy od koncepcji Platonskiej i Arystotelesowskiej, poprzez rozwinięcie jej w średniowiecznej (Guido z Arezzo) i renesansowej (Giuseffo Zarlino) myśli muzycznej, aż po barokową Affektenlehre. Ten historyczny przegląd prowadzi do estetyki muzycznej połowy XVIII wieku, która uczyniła z koncepcji mimesis naczelną zasadę obowiązującą w sztuce. Charakterystyka poglądów przedstawicieli francuskiej myśli estetycznej tego okresu (Charlesa Batteux, Denisa Diderota czy Jean-Jacquesa Rousseau) oraz niemieckich teoretyków (Christiana Gottfrieda Krausego, Friedricha Wilhelma Marpurga, Johanna Georga Sulzera, Franza Antona Schlegla) i kompozytorów oświecenia (Johanna Matthesona, Johanna Joachima Quantza, Leopolda Mozarta, C. Ph. E. Bacha) wieńczy rozdział pierwszy *Od mimesis jako zasady sztuki w niemieckiej teorii XVIII wieku do estetyki wyrazu*.

Następnie autorka przechodzi do omówienia miejsca retoryki w ówczesnej wypowiedzi kompozytorskiej. W XVIII wieku retoryka należała bowiem do podstawowych elementów edukacji. Przyswajano ją z pism łacińskich i greckich autorów starożytnych: Plutarcha, Eurypidesa, Arystotelesa, Cycerona i Kwintyliana oraz teoretyków współczesnych, a myślenie kategoriami retorycznymi było w tym czasie zjawiskiem powszechnym, znajdując specyficzne zastosowanie w niemieckiej muzyce instrumentalnej II połowy XVIII stulecia. Wśród znacznej części teoretyków i muzyków tego wieku (takich jak J. Mattheson, J. J. Quantz, L. Mozart, Johann Nikolaus Forkel, Heinrich Christoph Koch) występowała wówczas tendencja do wyrażania przebiegu dzieła (opisu i analizy form muzycznych) za pomocą retorycznych terminów. W rozdziale II *Retoryczna podstawa wypowiedzi w sztuce muzycznej* autorka stara się pokazać, w jaki sposób oracja klasyczna, jej hierarchiczna struktura została zaadaptowana do opisu przebiegu dzieła muzycznego; w jaki sposób retoryczne terminy zostały zastosowane na gruncie muzyki instrumentalnej II połowy XVIII wieku, zwłaszcza formy sonatowej (dwuczęściowej wówczas). Wyjaśniając poszczególne terminy retoryczne odwołuje się do pism autorów antycznych i rozważań teoretyków XVIII-wiecznych, a egzemplifikację muzyczną stanowią głównie kompozycje C. Ph. E. Bacha (*Sonata II d-moll Wg 57.4*, H. 208 ze zbioru *Die sechs Sammlungen von Sonaten, freien Fantasien und Rondos für Kenner*

⁴⁰⁷ Napisanej pod kierunkiem profesor Ireny Poniatowskiej; praca ta została nagrodzona w Konkursie ZKP im. Ks. Prof. Hieronima Feichta w 2005 roku.

und Liebhaber, Sonata nr 5 C-dur Wg 48, H 28 ze zbioru *Die Preussischen Sonaten für Klavier, Sonata B-dur Wg 51.2, H 151* ze zbioru *Sechs Sonaten fürs Clavier*).

W rozdziale III pierwszej części pracy Alina Mądry omawia, w jaki sposób odziedziczoną po epoce baroku muzyczną Affektenlehre (ujęta w konwencjonalny zasób retoryczno-muzycznych figur) kompozytorzy niemieccy przystosowali do potrzeb języka muzycznego II połowy XVIII wieku. Spośród rzeszy teoretyków i muzyków poruszających problem afektacji w muzyce autorka wybiera do prezentacji (obok wnikliwie rozpatrywanej estetyki muzycznej C. P. E. Bacha, której ważny element stanowiła teoria afektów), poglądy: J. Matthesona, J. J. Quantza, W. F. Marpurga, J. G. Sulzera i J. N. Forkela. Prezentując klasyfikacje afektów i ukazując możliwości ich zastosowania w dziele muzycznym autorka zarysowuje zmiany, jakie nastąpiły w latach 70-tych XVIII wieku w podejściu do wyrażania uczuć w muzyce: występujące jeszcze u J. J. Quantza i C. P. E. Bacha słowo Affekt, J. G. Sulzer zastępuje terminem Empfindung (uczucie). Przemiany te prowadziły ku subiektywnemu, indywidualnemu odczuwaniu muzyki, zwłaszcza niezwykle cenionej w Niemczech muzyki instrumentalnej i pogłębieniu jej wyrazowości; muzyka stopniowo stawała się językiem uczuć. Część pierwszą kończy rozdział *Idee preromantyczne w okresie Sturm und Drang*, w którym autorka podsumowuje prądy filozoficzno-literackie (te dwie dziedziny ściśle na siebie oddziaływały) dominujące w myśli europejskiej epoki oświecenia, ze szczególnym uwzględnieniem fenomenu, jakim był w niemieckiej literaturze okres „burzy i naporu”. Próby poszukiwania jego preromantycznych przesłanek na gruncie muzyki niemieckiej II połowy XVIII stulecia, podejmowane przez XX-wiecznych badaczy, takich jak: Theodore de Wyzewa, H. C. Robbins Landon, Hans-Heinrich Eggebrecht, L. Hoffmann-Erbrecht, oraz przez samą autorkę, kończą część pierwszą pracy.

Zagadnienie różnorodności stylów podejmuje druga część pracy *Stylistyka muzyki na instrumenty klawiszowe II połowy XVIII wieku*. Rozpoczyna ją charakterystyka instrumentów klawiszowych, będących wówczas w powszechnym użyciu, szczególnie ważnych dla twórczości C. P. E. Bacha. Są wśród nich instrumenty dzielone ze względu na mechanikę, sposób wydobywania dźwięku i kształt: Kielklaviere (klawesyn, szpinet, wirginał), Tangentklaviere (klawikord) oraz Hammerklaviere (Tafelklavier, fortepian), obok których występują takie oryginalne formy jak Hammerflügel i Bogenclavier. Autorka wspomina też wiele innych odmian, pojawiających się w wyniku ciągłych eksperymentów konstrukcyjnych (Fortbien, Lautenklavecymbeln, Theorbenflügel, Lautenclavier). W II połowie XVIII stulecia zaczęto dostrzegać ich odrębne właściwości brzmieniowe i techniczne, co zauważalne jest w twórczości C. P. E. Bacha, uwzględniającego w swych utworach możliwości wyrazowe i ekspresyjne klawesynu, klawikordu i wczesnego fortepianu. Każdy z nich stał się instrumentem charakterystycznym dla jednego ze stylów występujących wówczas w praktyce muzycznej oraz w utworach berlińskiego Bacha: galant i rokoko, empfindsamer, klasycyzm (ostatni w mniejszym stopniu). Style te autorka omawia w kolejnych rozdziałach tej części pracy, poprzedzając je uwagami wstępnymi popartymi rozważaniami Guido Adlera, Ernsta Bückena, Heinricha Husmanna i R. J. Pascalla.

W ostatniej, trzeciej części pracy zatytułowanej *Twórczość na instrumenty klawiszowe Carla Philippa Emanuela Bacha* autorka koncentruje się na wybranych utworach z bogatej spuścizny kompozytora. Przeprowadzone analizy najbardziej reprezentatywnych utworów na instrumenty klawiszowe (ze zbioru *Sonat pruskich 1743, Sonat wirtemberskich 1744* oraz z cyklu „dla znawców i amatorów” 1779-1787) dokumentują odrębność wyżej wspomnianych stylów. Część analityczną poprzedza zarys życia i działalności kompozytora w Berlinie i Hamburgu, dopełniony przeglądem całej solowej i kameralnej twórczości na instrumenty klawiszowe, głównie na klawikord, będący ulubionym instrumentem Carla P. E. Bacha, oraz na klawesyn (począwszy od młodzieńczych marszów, polonezów i menuetów, poprzez sonatiny, tria, sonaty, ronda, fantazje oraz koncerty, z których większość, bo ponad pięćdziesiąt przeznaczona jest na klawesyn, aż po „klasyczne” już zdaniem autorki dzieła

kameralne okresu dojrzałego: 3 *Quartette fürs Clavier, Flöte, Bratsche und Baß*, Wq 93-95 i 13 *sonat na instrument klawiszowy* [w tym wypadku wczesny fortepian] z akompaniamentem skrzypiec i wiolonczeli, Wq 89-91). Następnie autorka przechodzi do omówienia najważniejszego traktatu teoretyczno-dydaktycznego C. P. E. Bacha - *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (cz. I - 1753, cz. II - 1762), stanowiącego niezwykle cenne źródło do poznania praktyki wykonawczej tego okresu w zakresie instrumentów klawiszowych i klucz do zrozumienia stylistyczno-formalnych osobliwości twórczości tego kompozytora. Wartość *Versuch...* doceniali już współcześni C. P. E. Bacha (między innymi korzystał z niego Christian Gottlob Neefe podczas zajęć ze swoim uczniem Ludwikiem van Beethovenem). W traktacie tym porusza kompozytor w części pierwszej problemy aplikatury, ozdobników (Manieren) i wykonania; w drugiej omawia rodzaje akompaniamentu (od jedno- do cztero-głosowego oraz na większą ilość głosów), zasady jego stosowania i sposoby unikania błędów. Całość poprzedza wnikliwą charakterystyką specyfiki poszczególnych instrumentów klawiszowych. Ilustrację muzyczną zawartych w traktacie postulatów stanowią dopełniające go 18 *Probestücke in 6 Sonaten* Wq 63, zaopatrzone w precyzyjne oznaczenia dotyczące tempa, frazowania, artykulacji i dynamiki. Alina Mądry skupiła się na części pierwszej *Versuch...*, zwłaszcza na takich kwestiach, jak ustanowienie klarownych podstaw ornamentyki (poprzez wprowadzenie systematyki ozdobników, rozszerzenie ich rodzajów i przedstawienie możliwości zastosowania) czy wsparcie postulatów estetycznych przykładami nutowymi lub propozycjami praktycznego zastosowania oraz akcentowanie roli wykonawcy w oddaniu „prawdziwej treści utworu”. Krokiem na tej drodze było doprecyzowanie zapisu nutowego.

Zagadnienia analityczne wprowadza rozdział *Muzyka funkcjonalna dla dam*, w którym autorka przedstawia ogólną społeczną sytuację kobiet w XVIII stuleciu i możliwość dostępu płci pięknej do ówczesnego instrumentarium, spośród którego instrument klawiszowy najlepiej spełniał społeczno-obyczajowe wymagania stawiane kobietom, jak i zaspokajał artystyczno-towarzyskie potrzeby dominującej warstwy społeczeństwa - mieszczaństwa. Rosnącemu zainteresowaniu Clavier towarzyszył wzrost produkcji instrumentów klawiszowych oraz rozwój dydaktyki i literatury fortepianowej, która dawała szansę artystycznego spełnienia muzykującym amatorom. Do tego nurtu muzyki funkcjonalnej włączył się również C. P. E. Bach pisząc, ciesząc się ogromnym zainteresowaniem, utwory popularne, głównie w stylu galant, m. in.: *Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen* (Wq 50), *Sechs leichte Clavier-Sonaten* (Wq 53), *Kurze und leichte Clavierstücke mit veränderten Reprisen für Anfänger* (Wq 113 i 114), czy *Six Sonates pour le clavecin a l'usage des Dames* (Wq 54). W przeprowadzonych analizach autorka wykazuje, w jaki sposób C. P. E. Bach - nie tracąc nic z rzetelności swego warsztatu kompozytorskiego - sprostał potrzebom mieszczańskiemu stylowi galant zadowalając gusta dam i amatorów. Te stosunkowo proste, ale pełne inwencji twórczej kompozycje umożliwiają wykonawcy: w częściach pierwszych podjęcie próby odczytania wizji kompozytora, w kantylenowej części drugiej zaprezentowanie gry ekspresyjnej, pełnej uczucia, a w finale - własnych umiejętności technicznych.

Twórczość C. P. E. Bacha jest nierozdzielnie związana z dwoma fundamentalnymi dla XVIII stulecia pojęciami: Kenner (znawca) i Liebhaber (amator, miłośnik), odnoszącymi się do odbiorcy muzyki. Podczas ponad pięćdziesięcioletniej działalności kompozytorskiej C. P. E. Bach uwzględniał potrzeby i gusta zarówno jednej, jak i drugiej grupy, pisząc pod koniec życia cykl *Die sechs Sammlungen von Sonaten, freien Fantasien und Rondos „für Kenner und Liebhaber“*, skierowany do obydwu grup i stanowiący wyzwanie dla stopniowo rozwijających swoje umiejętności muzyczne amatorów. Po przedstawieniu znaczenia obydwu terminów autorka przechodzi do omówienia utworów wieńczących twórczość na instrumenty klawiszowe, skierowanych przede wszystkim do „profesjonalnego” odbiorcy, ale możliwych do wykonania również przez wyedukowanych Liebhaber. W przeprowadzonych analizach autorka rozpatruje kolejno w pięciu oddzielnych paragrafach: formę, dynamikę, fakturę i artykulację, rytmikę oraz harmonikę i melodykę tych utworów, szczególną uwagę

zwracając na nowatorskie środki wyrazu zastosowane przez kompozytora. Celem analizy jest również uchwycenie zmian, jakie nastąpiły w języku muzycznym reprezentatywnych dla *empfindsamer Stil* zbiorów für Kenner und Liebhaber, w stosunku do pierwszych cykli zawierających zaledwie elementy tego stylu (sonaty pruskie i wirtemburskie). Podsumowaniem jest rozdział *Zmiany stylistyczne od stylu galant do „wzmoczonej uczuciowości”*, stanowiący jednocześnie zakończenie pracy.

Życie, a przede wszystkim dzieło (muzyka i teoria) C. P. E. Bacha były przedmiotem licznych rozpraw badaczy, głównie niemieckich. W polskiej literaturze muzykologicznej omawiana praca jest pierwszą monografią tego kompozytora. Zasygnalizowany w tytule zakres badań (estetyka - stylistyka - dzieło) autorka konsekwentnie rozwinęła w toku pracy, prezentując szerokie spektrum zagadnień z zakresu estetyki i nurtów stylistycznych epoki oraz ukazując rolę i znaczenie kompozytora w zachodzących przemianach języka muzycznego. Autorka z rzetelnością i swobodą odwołuje się do prac wybitnych teoretyków, muzyków, filozofów i literatów współczesnych C. P. E. Bachowi oraz do najnowszej literatury przedmiotu. Wykorzystując najnowsze badania dotyczące życia i twórczości, uprawianych stylów, praktyki wykonawczej, instrumentologii i recepcji dzieł C. Ph. E. Bacha takich światowych znawców tematu jak Hans-Günter Ottenberg, Darrell Berg, Georg Sauder, Ernest Eugene Helm, Günther Wagner czy Ernst Suchalla, jak i wcześniejsze prace Johna Henry'ego van der Meera, Roberta Wylera oraz Ernsta Fritza Schmida, autorka prezentuje też własne ujęcie tematu, wnosząc nowe jakości do wiedzy o tym kompozytorze. Praca stanowi niejako podsumowanie podejmowanych wcześniej przez autorkę rozważań z obszaru estetyki i historii muzyki niemieckiej XVIII stulecia, publikowanych między innymi: w „Poznańskich Studiach Polonistycznych”, półroczniku „Barok. Historia - Literatura - Sztuka” i „Bach 2000. Music between Virgin Forest and Knowledge Society”.

AGNIESZKA GRZESIK:

GRAŻYNA W. DĄBROWSKA, *TANIEC W POLSKIEJ TRADYCJI. LEKSYKON*,
Warszawa 2006, wyd. MUZA S.A., ss. 430, z płytą DVD

Grażyna Władysława Dąbrowska jest czołowym polskim etnochoreologiem, założycielką Polskiego Towarzystwa Etnochoreologicznego i redaktorem naczelnym *Biuletynu Etnochoreologicznego*, konsultantem zespołów tańca ludowego, organizatorką wielu imprez folklorystycznych, w tym szczególnie cennych koncertów muzyki ludowej w Filharmonii Narodowej, oraz autorką licznych studiów dotyczących tańca ludowego w Polsce. Jej najnowsza praca *Taniec w polskiej tradycji. Leksykon* to synteza wiedzy o tańcach w Polsce ukazanych na tle regionów sąsiednich, w kontekście kultury tradycyjnej regionalnej, narodowej, a także popularnej. Najpełniejszy obraz tańca w życiu i kulturze dotyczy wieku XIX i XX, tj. okresu kształtowania sztuki narodowej m.in. poprzez włączanie pieśni i tańca ludowego w obręb najważniejszych sfer kultury symbolicznej, będących przedmiotem powszechnej edukacji i polityki kulturalnej państwa.

Ta rzetelna i wszechstronna praca porządkująca wg zasad leksykograficznych wiedzę o tańcach – ważnej i często niedocenianej sferze kultury społecznej – jest według autorki „nawiązaniem do ogromnego dzieła Oskara Kolberga”. Do zgromadzenia bowiem tak znaczącej liczby wiarygodnych danych o tradycyjnych tańcach polskich, oraz ich funkcji w obrzędach i kulturze, wykorzystano w tym *Leksykonie* przede wszystkim jego dokumentację, dopełnioną materiałami folklorystycznymi innych autorów dziewiętnastowiecznych (jak

Zygmunt Gloger i wielu innych). Przygotowując tę pracę wykorzystano również szereg publikacji z zakresu historii kultury i obyczajowości polskiej i europejskiej. Oprócz 1000 haseł dotyczących tańców (ich nazw, charakterystyki, dziejów oraz miejsca w kulturze) i związanych z tańcem określeń, *Leksykon* zawiera 258 zapisów nutowych melodii wybranych tańców. Pochodzą one z różnych źródeł, m.in. z polskiej literatury etnograficznej, etnocho-reologicznej, etnomuzykologicznej, z wydanych antologii muzyki ludowej oraz z niepubli-kowanych zapisów terenowych i transkrypcji archiwalnych źródeł fonograficznych IS PAN, wreszcie zbiorów prywatnych autorki i jej współpracowników.

Porządkowanie tańców w *Leksykonie* ma charakter kilkupoziomowy. Grażyna Dą-browska wyodrębniła przede wszystkim główne grupy tańców, podając ich definicje. Wymienić należy tu tańce narodowe „ oznaczające własność całego narodu, wszystkich jego warstw”. Cechuje je wyraźna odrębność od tańców europejskich. Ich struktura metro-rytmiczna i charakter melodii są oparte na wcześniejszej, samorodnej twórczości wiejskich artystów muzyków. Dąbrowska zaliczyła do tańców narodowych mazura, poloneza, oberka, kujawiaka i krakowiaka. Tańce te z czasem stały się przedmiotem różnorodnych opracowań, stylizacji oraz inspiracji dla twórczości artystycznej czołowych kompozytorów. Stały się reprezentatywne dla polskiej kultury muzyczno-tanecznej, będąc w pewnym sensie jej wizytówką. Tańce te były włączone już w XIX wieku do stałego zasobu podręczników będących podstawą edukacji od przedszkola po wyższe studia muzyczne, stając się też elementem programu nauki w każdej renomowanej szkole tańca. Według Dąbrowskiej w pełni oddają polski i słowiański charakter: „rozmach, buńczuczność, pewność siebie, weso-łość, zamaszystość wziętą od rozmachu szabli”. Mazur na przykład to uzewnętrznienie narodowego charakteru Polaków: *radosny, powabny, pełen szlachetnej prostoty i młodzieńczej wesołości*. Tańczony w czasie zaborów, również na emigracji, „pokrzepiał serca” pogrązo-nych w smutku i tęsknocie za ojczyzną. Kujawiak i oberek – popularne tańce pochodzenia ludowego - z początkiem XX stulecia także weszły do repertuaru tańców towarzyskich. Tańczone były na balach w mieście pod kierunkiem wodzireja. Zaczęto uczyć ich w renomo-wanych szkołach tańca: w Warszawie w szkole Braci Sobiszewskich czy w Krakowie w szkole M. Wieczystego.

Kolejną grupę tworzą tańce obrzędowe. Pełniły one określoną funkcję w obrzędach rodzinnych i dorocznych. Miały charakter ceremonialny łącząc się ściśle z rytuałem i pierwotnie zapewne także z magią; miały też określone, znaczące miejsce i czas wykonania wyznaczone przez cykl obrzędowy, a ich forma, znaczenia i funkcje wyrażały i podkreślały ważne treści kultury wspólnot wiejskich. Ustalone tradycją następowały w określonym, wszystkim znanym porządku. Tańce obrzędowe wg Dąbrowskiej spotykane były głównie podczas wesela (np. „chmiel”, „chodzony”, „oczepinowy”, „korowód”). W niektórych obrzędach dorocznych, takich jak np. sobótka czy zapusty, również ważną rolę odgrywały tańce (np. taniec młodzieży, taniec zamężnych kobiet).

Tańce regionalne to następna grupa wyodrębniona przez autorkę. Historycznie stanowiły nieodłączny element obyczajowości i życia społeczności wiejskiej konkretnej wsi, parafii, gminy. Z pokolenia na pokolenie podtrzymywane i praktykowane w toku codziennego życia w ciągu wieków stawały się częścią tradycji regionalnej. Tańce regionalne kojarzone są z historycznym podziałem obszaru dzisiejszej Polski na Śląsk, Wielkopolskę, Kujawy, Pomorze, Mazowsze, Podlasie, Małopolskę oraz Sieradzkie i Łęczyckie. Niektóre tańce, mimo iż należą do tego samego regionu (np. Małopolski), występując w różnych wioskach różnią się między sobą poprzez znaczną wariantowość. Te same nazwy mogą powtarzać się w wielu oddalonych od siebie regionach oznaczając coś innego (może być również odwrotnie: pod różnymi nazwami mogą kryć się bardzo podobne rodzaje tańca). Przegląd tanecznego repertuaru w ujęciu leksykograficznym daje możliwość porównawczego spojrzenia na cały zasób tańców ludowych.

Wizualne przybliżenie charakteru i atmosfery niektórych tanecznych zdarzeń, charakterystycznych figur i strojów regionalnych, uznała autorka za bardzo istotne dla czytelnika; dlatego też postanowiła umieścić w *Leksykonie* odrębny rozdział zawierający reprodukcje malarskie i graficzne przedstawiające najczęściej poloneza, mazura, a także krakowiaka. Są to m.in. prace Michała Stachowicza, Władysława Bakałowicza, Wincentego Smokowskiego czy Wincentego Kasprzyckiego pochodzące ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie oraz galerii sztuki, a także domów aukcyjnych (ilustracje tańców zamieszczone były również na tytułowych kartach wydań kompozycji muzycznych w XIX wieku, co jest dowodem na wielkie w owym czasie zainteresowanie tańcem i muzyką ludową). Obfita terenowa dokumentacja fotograficzna to również ważny dokument konkretnych tradycji tanecznych. Pochodzi ona z lat trzydziestych XX wieku i sięga czasów współczesnych. Fotografie robione były podczas festiwali folklorystycznych, występów zespołów, a także imprez rodzinnych, gdzie kultywowane były tradycje taneczne.

Leksykon Dąbrowskiej zawiera nie tylko informacje encyklopedyczne oraz ilustracje dotyczące tańców, ale również obszerną część dotyczącą schematycznego zapisu choreografii. W rozdziale *Terminy choreotechniczne i choreograficzne zastosowane w leksykonie* umieszczone zostały informacje o budowie tańców, o figurach, sposobie ustawienia i grupowania tancerzy, rodzajach ustawienia w parach, rodzajach kroków oraz przebiegu ruchu. Istotnym dopełnieniem są schematyczne rysunki tańców opatrzone odpowiednim komentarzem. W dalszej części pracy znajdują się kinetogramy wybranych tańców, takich jak np. *diabolek*, *Nie chcę cię znać*, *kotek i myszka*, *olender*, *owczarek*, *trojak*, *krakowiak*. W rozdziale *Lokalizacja tańców regionalnych* omawiane tańce przyporządkowane są do poszczególnych regionów Polski. Autorka wyodrębniła 15 regionów etnochoreologicznych, począwszy od Śląska, Wielkopolski i Ziemi Lubuskiej, przez Kujawy, Łęczyckie i Sieradzkie, Mazowsze, Kaszuby, Warmię i Mazury, Suwalszczyznę i Podlasie, po Lubelskie, Małopolskę Wschodnią, Krakowskie i Oświęcimskie, Lachy, Tatry, Podhale i Beskidy. Umieszczony jest tutaj również schemat *Kryteriów przyswajania i odtwarzania tańca ludowego* opracowany przez Grażynę Dąbrowską na podstawie pracy dr Werner Schuftena *Handbuch des Tanzes* (wyd. Mannheim 1928). Autorka opatrzyła ten rozdział także w dwie tabele: pierwsza dotyczy systematyki tańców ludowych sporządzonej według wielu kryteriów (ogólnej budowy, regionu występowania, metrum, tempa, liczby i płci uczestników oraz funkcji tańca), co pozwala czytelnikowi uzyskać informacje ogólne o tańcach w sposób przejrzysty i łatwy do porównania. Druga tabela zawiera wykaz tańców z akcesoriami, np. z miotłą, chusteczką, lusterkiem. Są to informacje dość nietypowe i rzadko spotykane. Oprócz wymienienia przedmiotów wykorzystywanych w poszczególnych tańcach (tańcach-zabawach), autorka określa również funkcję danego przedmiotu i tańca w obrzędzie oraz podaje, kto i w jaki sposób używa charakterystycznych akcesoriów tanecznych. Dużym atutem pracy jest płyta DVD, na której zaprezentowane są autentyczne, tradycyjne wykonania tańców z różnych regionów przez ludowych tancerzy.

W recenzowanej pracy zamieszczone są różnorodne, dobrze udokumentowane informacje wykorzystujące wyselekcjonowane źródła historyczne, kulturoznawcze, literackie, ikonograficzne, etnologiczne, choreologiczne i muzyczne. Materiały (od lat siedemdziesiątych XX) traktowane są z dużą ostrożnością; nie zawsze prezentowany w nich taniec ludowy był autentyczny, na co autorka jest wyczulona. *Taniec w polskiej tradycji. Leksykon* Grażyny Dąbrowskiej to praca wyjątkowa. To pierwsze tak obszerne opracowanie etnochoreologii środkowoeuropejskiej. Pozycja ta przyda się nie tylko ludziom nauki, ale również nauczycielom, instruktorom tańca, choreografom i wszystkim, którzy kochają taniec, chcą go rozpowszechniać i lepiej poznać. Studiowanie *Leksykonu* pomaga zrozumieć i uzmysłowić sobie, jak ważną rolę pełnił i pełni taniec w kształtowaniu naszej obyczajowości, w życiu towarzyskim i artystycznym, w polskiej świadomości narodowej. Zwłaszcza, że obecnie proces zanikania i przekształcania tradycyjnej kultury i obyczajowości ludowej nasila się.