

nr 55 (4/2022)

---



Kwartalnik Młodych  
**MUZYKOLOGÓW UJ**



Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ, Numer 55 (4/2022)

RADA NAUKOWA | EDITORIAL BOARD

dr Vaclav Kapsa (Akademie věd České republiky)  
dr hab. Aleksandra Patalas, prof. UJ (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)  
prof. Matthias Theodor Vogt (Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen)  
dr hab. Piotr Wilk, prof. UJ (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)

---

REDAKCJA | EDITORIAL COMMITTEE

Patrycja Sawicka – Redaktor Naczelna | Editor-in-Chief  
Julia Knapik – I Sekretarz Redakcji | Editorial secretary  
Bernadeta Klepacz – II Sekretarz Redakcji | V-ce editorial secretary  
Maria Broniec, Agnieszka Cabaj, Zuzanna Daniec, Paulina Kica, Magdalena Agnieszka Krok,  
Sara Skowrońska, Karolina Słowińska

REDAKCJA JĘZYKOWA TEKSTÓW ANGLOJĘZycznych | ENGLISH LANGUAGE EDITOR

Jolanta Bujas-Poniatowska

PROJEKT OKŁADKI | COVER DESIGN

Magdalena Agnieszka Krok

SKŁAD I ŁAMANIE | TYPESETTING

Bartosz Jarosław Mazur

---

ADRES REDAKCJI | EDITORIAL ADDRESS

ul. Westerplatte 10, 31-033 Kraków (Poland)  
redakcja.kmm.uj@gmail.com

Artykuły są dostępne na licencji CC BY 4.0 | Articles available under CC BY 4.0 license

Publikacja finansowana przez Radę Kół Naukowych UJ | The publication was financed by  
the Jagiellonian University Research Societies Council

ISSN: 2956-4107

eISSN: 2353-7094

<https://kmm.muzykologia.uj.edu.pl/>

<https://www.ejournals.eu/kmmuj/>

Właściciel czasopisma: Uniwersytet Jagielloński, Instytut Muzykologii UJ, Koło Naukowe  
Studentów Muzykologii UJ

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego & Autorzy

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków, tel. 12 663 23 80

Kraków 2023

# Spis treści


---

KAROL KNAPIŃSKI	5
Stopy metryczne jako jednostki kształtujące przebieg utworu fortepianowego	
ANNA RUSIN	39
<i>Parada</i> Erika Satiego w perspektywie intermedialnej według teorii Wernera Wolfa	
EWA PILARSKA-BANASZAK	65
Jan Rakowski (1898–1962) – spiritus movens violi d'amore w Polsce	
NOTY BIOGRAFICZNE	84



# Karol Knapiński

AKADEMIA MUZYCZNA IM. KAROLA LIPIŃSKIEGO WE WROCŁAWIU  
UNIwersytet Wrocławski

 ORCID: 0000-0002-2959-9411

## Stopy metryczne jako jednostki kształtujące przebieg utworu fortepianowego

### Wstęp

Muzyka uobecnia się w czasie. Zatem – jak wszystkie ludzkie aktywności percypowane w czasie – jest skazana na naturalną skłonność człowieka do systematyzowania, grupowania i mierzenia<sup>1</sup>. Osiemnastowieczni teoretycy zauważali, że nawet gdy słyszymy jednostajnie powtarzające się dźwięki, mamy tendencję do automatycznego grupowania ich i nadawania jednym większej wagi kosztem innych:

Jeśli ktoś słyszy serię równych uderzeń [oryg. niem. *Schlägen*], powtarzanych w równych odstępach czasu [...], doświadczenie uczy nas, że automatycznie dzielimy je metrycznie w naszych głowach na grupy zawierające równe liczby dźwięków i robimy to w ten sposób, że kładziemy akcent na pierwsze uderzenie z każdej grupy lub wyobrażamy sobie jego brzmienie jako silniejsze od pozostałych<sup>2</sup>.

- 1 Jest to powszechnie uznawany fakt, odnotowywany w wielu publikacjach naukowych – odnieść się tu można chociażby do artykułów w książce *Language and Music as Cognitive Systems*, red. P. Rebuschat i in., Oxford 2012, np. N. Fabb, M. Halle, *Grouping in the stressing of words, in metrical verse, and in music*, s. 4–21.
- 2 J.Ph. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, G.J. Decker und G.L. Hartung, Berlin-Königsberg 1776, s. 114–115, cyt. za: D. Mirka, *Metric Manipulations in Haydn*

Grupowanie dźwięków w większe całości może być uwarunkowane ściśle funkcjonalnie, jak to ma miejsce w mowie, gdzie akcent grupuje wypowiedź w zestroje akcentowe, lub estetycznie – jak w muzyce czy poezji, gdzie dźwięki są grupowane w całości za pomocą grup rytmicznych, taktów, fraz, wersów, stóp metrycznych lub innych miar.

Chęć usystematyzowania różnorodnych i skomplikowanych bodźców słuchowych (pierwotnie związanych ze słyszeniem) i „uregulowania przepływu czasu i ruchu” przejawia się w stosowaniu pojęć rytmu i metrum (metryki)<sup>3</sup>. Są one jednak bardzo różnie rozumiane w zależności od dziedziny naukowej, przyjętej metodologii czy szkoły badawczej. I tak rytm w muzyce może być rozumiany ściśle jako zależności między długościami dźwięków czy też przebieg impulsów dźwiękowych w czasie<sup>4</sup>; na gruncie poetyki – jako własność przynależna wierszowi, a szerzej – zarówno poezji jak i ukształtowaniu prozatorskiemu: jako ich dowolna własność brzmieniowa lub jako odniesienie do wzorca rytmicznego<sup>5</sup>; w ujęciu lingwistycznym może być rozumiany jako własność danego języka (oparta o charakterystyczne dla niego jednostki: sylaby, zestroje akcentowe, mory)<sup>6</sup> lub jako złożone zjawisko prozodyczne, składające się z wielu komponentów językowych<sup>7</sup>; natomiast z punktu widzenia neurofizjologii rytm to czasowe i akcentowe (czyli „w jakiś sposób dobitnie wyraziste percepcyjnie”) modelowanie dźwięku<sup>8</sup>; w końcu w ujęciach filozoficznych i antropologicznych rytm obejmuje całe uniwersum dźwiękowe: muzykę, taniec, poezję, a także naturę, rytm serca, uderzających fal morskich<sup>9</sup>. Co do ostatniego z przytoczonych spojrzeń – warto zauważyć, że Olivier Messiaen w swoim *Traktacie o rytmie* wskazywał, że rytm muzyczny jest wtórny wobec rytmów pozamuzycznych – dźwięków natury, przyrody nieożywionej, tańca, języka, poezji czy nawet sztuk plastycznych<sup>10</sup>. Po tym bardzo skrótowym i wybiórczym

---

*and Mozart: Chamber Music for Strings, 1787–1791*, Oxford 2009, s. 5, tłum własne, także w przytoczeniach innych prac autorów zagranicznych, jeśli nie podano nazwiska tłumacza.

3 J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 1: *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983, s. 28.

4 Tamże, s. 28.

5 T. Kuryś, *Rytm*, w: *Wiersz. Podstawowe kategorie opisu*, cz. 1: *Rytmika*, red. J. Worończak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1963, s. 27–40.

6 A. Wagner, *Rytm w mowie i języku w ujęciu wielowymiarowym*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2017, s. 11.

7 Tamże, s. 15.

8 A.D. Patel, I. Peretz, *Is Music Autonomous from Language? A Neuropsychological Appraisal w: Perception and Cognition of Music*, red. J. Sloboda, I. Deliège, Psychology Press, Hove 1997, s. 191–209.

9 Zob. W. Mond-Kozłowska, *O istocie rytmu. Na pograniczu tańca, muzyki i poezji w antyku greckim, perskim i hinduskim*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2011, s. 38–39, 62, 66–67.

10 Zob. O. Messiaen, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, t. 1, Éditions Alphonse Leduc, Paris 1995 s. 2–3, za: W. Mond-Kozłowska, dz. cyt., s. 62; więcej o rytmie w sztukach plastycznych zob. tamże s. 75–82.

przełędzie spojrzeń na rytm, możemy po części zrozumieć, co miał na myśli Tadeusz Kuryś pisząc:

**Pojęcie** rytmu należy do podstawowych, a zarazem szczególnie trudnych do ścisłego ujęcia i zdefiniowania. Jest ono od dawna i stale przedmiotem dyskusji i bardzo różnych, często sprzecznych ujęć. Tak więc bardzo różnie były ujmowane: zakres występowania rytmu, jego geneza oraz istota samego zjawiska<sup>11</sup>.

Podobnie i *metrum* może być różnie rozumiane – jako schemat określający długość trwania nut i układ akcentów<sup>12</sup>, powtarzający się wzorzec rytmiczny, czyli układ pewnych cech dźwiękowych (głośności, wysokości)<sup>13</sup>, struktura poznawcza, którą tworzą pulsry rytmiczne zbudowane na relacjach prominencji (silna kontra słaba) i relacjach paradygmatycznych (np. jamb – trochej, jamb – daktyl)<sup>14</sup>, wreszcie *metrum* może być rozumiane jako odgórna zasada, systematyzująca i dyscyplinująca spontaniczność rytmu w tańcu, muzyce czy innej aktywności fizycznej<sup>15</sup>.

Niezależnie od przyjętej perspektywy badawczej, *metrum* zachowuje zawsze swój pierwotny sens odmierzania (gr. *métron* – miara, wielkość) i dzięki temu wprowadzania porządku. To właśnie porządki bazujące na opozycji dźwięków mocnych i słabych, funkcjonujące obok porządku głównego, wskazywanego przez kompozytora za pomocą oznaczenia (będące z nim w zgodzie, w opozycji lub funkcjonujące niezależnie) będą przedmiotem tej pracy.

Na początku pracy przedstawione zostaną kognitywistyczne i muzykologiczne podstawy przyjęcia grupowania dźwięków na zasadzie opozycji mocny – słaby, a także za pomocą jakich elementów dzieła muzycznego mogą być te opozycje budowane – nie tylko rytmiki, lecz także dynamiki, artykulacji, wysokości dźwięków, czy wreszcie – ukształtowania metrycznego w takcie (w tym przypadku widoczne jest ściśle współpracowanie różnych porządków metrycznych w obrębie danego fragmentu). Do opisu samych układów posłużą podstawowe stopy rytmiczne greckiej metryki: *trochej*, *jamb*, *daktyl*, *amfibrach*, *anapest* (a także częściowo inne).

11 T. Kuryś, dz. cyt., s. 28.

12 *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 554.

13 L. Pszczołowska, *Wzorzec rytmiczny w: Wiersz...*, dz. cyt., s. 73.

14 A. Wagner, dz. cyt., s. 15–16.

15 W. Mond-Kozłowska, dz. cyt., s. 39–41.

## Czym jest lub czym może być metrum?

Pochyliłmy się szczegółowiej nad zagadnieniem metrum. Pytanie zadane w tytule tej części może być mylące. Może lepiej oddawałoby sens nie „czym jest” metrum, ale „jak jest ono postrzegane”. Bowiern szczególnie znaczenie w ujęciu kognitywistycznym mają mechanizmy percepcyjne i „muzyczna intuicja słuchacza”, jak określali to Fred Lerdahl i Ray Jackendoff<sup>16</sup>. Badacze zauważali, że człowiek ma naturalną skłonność do grupowania zdarzeń słuchowych w większe jednostki (na różnych poziomach organizacji) oraz do tworzenia w umyśle „konstrukcji mentalnych”, za pomocą których są odbierane bodźce<sup>17</sup>.

Słyszając utwór, słuchacz automatycznie organizuje sygnały słuchowe w jednostki takie jak motywy, tematy, frazy, okresy, grupy tematów, części i całość utworu. Wykonawca stara się oddychać (lub frazować) tak, aby nie rozdzielać tych jednostek. [...] W tym samym czasie słuchacz odczuwa regularny wzór silnych i słabych uderzeń [oryg. *beats*], do których odnosi słyszana w danym momencie muzykę. Dyrygent macha batutą, a słuchacz tupie nogą w poszczególnych momentach<sup>18</sup>.

Można zatem wysnuć wniosek, że podstawowym sposobem na wydzielenie większych jednostek jest grupowanie ich w układy zawierające mocniejsze i słabsze części<sup>19</sup>. Potwierdzenie tego znajdujemy nie tylko w badaniach i pracach naukowych, ale też w codziennym odbieraniu i odczuwaniu muzyki. Studenci wielokrotnie słyszą podczas zajęć z instrumentu, żeby „trzymać puls”, ktoś inny gra utwór „bez sensu, bo wszystkie dźwięki są u niego równie ważne”, jeszcze ktoś inny „zagrał tego walca, jakby był na dwa”. Wyraźne metrum daje poczucie stabilności i logiczności przebiegu utworu (przynajmniej w klasycznym repertuarze). W słownikowych definicjach podkreślana jest natomiast regularność jako jedna z jego najważniejszych cech:

Metrum – organizacja nut w kompozycji lub jej sekcji ze względu na ich przebieg w czasie w ten sposób, że może być postrzegany regularny wzór utworzony z powtarzających się pulsów [*beats*], a czas trwania każdej nuty może być odmierzony jako jakiś stosunek do czasu między kolejnymi pulsami [...]<sup>20</sup>.

16 Zob. F. Lerdahl, R. Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, MIT Press, Cambridge 1983, s. 8.

17 Zob. tamże, s. 8, 12.; N. Fabb, M. Halle, dz. cyt., s. 4.

18 F. Lerdahl, R. Jackendoff, dz. cyt., s. 12.

19 Zob. L. Dilley, J.D. McAulen, *The Fabb–Halle approach to metrical stress theory as a window on commonalities between music and language* w: *Language...*, dz. cyt., s. 22; takie podejście metodologiczne do opisu słyszanych zjawisk słuchowych nosi ogólną nazwę *metrical stress theory*.

20 *Metre*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 12, red. S. Sadie, Macmillan Publishers Limited, London 1980, s. 222.



Metrum – wzór stałych jednostek nazywanych *beatami*, przy pomocy których jest mierzony przebieg czasowy utworu muzycznego lub jego części [...] <sup>21</sup>.

Metrum – podstawowy schemat określający wartość trwania nut i układ akcentów w obrębie taktu na przestrzeni utworu lub jego części [...] <sup>22</sup>.

Zauważmy, że jest to jednoznaczne odwoływanie się do metrum jako głównego, najważniejszego, czy wręcz jedyne porządku organizacji przebiegu utworu, ściśle powiązanego z elementami samego zapisu – oznaczeniem metrycznym, podziałem na takty, często z grupowaniem (lub belkowaniem) nut. Dodatkowo – ściśle związane jest metrum z rytmem i samą długością trwania dźwięków. Nieco inną perspektywę przyjmują natomiast autorzy słownika *The New Oxford Companion to Music*:

Metrum – wzór regularnych pulsów (oraz układ ich części składowych), za pomocą których utwór poetycki lub muzyczny jest mierzony w stosunku do przebiegu czasu [...]. Metrum muzyczne bierze część swojej terminologii z metryki poetyckiej, regularny wzór akcentowanych (silnych) i nieakcentowanych (słabych) pulsów [*beats*] w takcie jest analogiczna do wzoru długich i krótkich sylab w stopach rytmicznych wiersza numerycznego <sup>23</sup>.

Widać w tej definicji nieco szersze traktowanie metrum. Przede wszystkim autorzy zwracają uwagę na silne związanie metrum z miarami poetyckimi, organizującymi daną grupę dźwięków wokół jednego akcentu. W dalszej części definicji przytaczają najpopularniejsze stopy metryczne i przyporządkowują im możliwe realizacje rytmiczne. Łączenie ze sobą metrum poetyckiego i muzycznego wiąże się z pierwotnym rozumieniem greckiego *μέτρον* (gr. *métron* – miara) jako jednostki odmierzającej lub grupującej, a także samej zasady grupowania.

Raz jeszcze podkreślmy – istotą grupowania i odmierzania jest następstwo silnych i słabych jednostek (niekoniecznie naprzemienne), przy czym najmniejsza grupa składa się z jednej silnej jednostki (głównej) i jednej bądź kilku słabych. W stopie metrycznej jest najczęściej jedna długa lub akcentowana sylaba, w zestroju akcentowym jest jeden akcent główny. W muzyce natomiast główne oznaczenie metryczne dzieli takt na mniejsze jednostki, z których każda również powinna organizować pod jednym akcentem daną grupę metryczną (i więcej – ten akcent powinien przypadać w dokładnie określonym

21 *Meter*, hasło w: *Harvard Dictionary of Music*, red. W. Apel, 2<sup>nd</sup> ed., The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 1969, s. 523.

22 *Metrum*, hasło w: *Encyklopedia...*, dz. cyt., s. 554.

23 *Metre*, hasło w: *The New Oxford Companion to Music*, t. 2: K–Z, red. D. Arnold, Oxford University Press, Oxford–New York 1994, s. 1167–1168.

przez oznaczenie miejscu). Wiemy jednak, że nie zawsze mamy do czynienia z tak jednoznaczną i oczywistą sytuacją. Często główna organizacja metryczna jest wspierana przez inne podziały materiału dźwiękowego, współistniejące z głównym, innym zaś razem jest wręcz przeciwnie (czasem mówimy, że coś jest napisane „pod włos”). W tej pracy w centrum zainteresowania będą najmniejsze jednostki organizujące w jakiś sposób materiał dźwiękowy, dające się wydzielić percepcyjnie. Charakteryzować je będą dwie cechy:

- będą to (w większości) grupy dźwięków zorganizowane pod jednym akcentem – co jest zgodne z wskazywaną przez kognitywistów zasadą percepcji; siłą rzeczy będą to niewielkie grupy – zawierające po dwa lub trzy dźwięki;
- będą to grupy pojawiające się regularnie na dłuższym przebiegu, dające się tym samym uchwycić słuchaczowi jako reguła organizująca przebieg.

Zanim jednak przejdę do wskazania i scharakteryzowania tych jednostek, nazywanych „stopami metrycznymi”, ważne wydaje się przedstawić, za pomocą jakich środków muzycznych kompozytorzy wskazują silne dźwięki.

### Jakie cechy wyróżniają „silne dźwięki”?

Jeśli wspomina się na gruncie muzycznym o stopach metrycznych, prawie zawsze łączone są one ściśle z organizacją rytmiczną – czy to w związku z muzyką starożytną Grecji, czy ze średniowieczną rytmiką modalną, czy nawet w kontekście metryki osiemnastowiecznej<sup>24</sup>. Wiąże się to znów ze starożytną poetyką – starożytna greka była językiem iloczynowym, mierzonym za pomocą mór. Tym samym stopy regulujące lirykę w Helladzie były układami sylab długich i krótkich (w stosunku około dwie mory do jednej). Stąd, gdy przeszły one na grunt muzyki europejskiej jako czynnik organizacji rytmicznej, zachowały swoje ściśle temporalne rozumienie, a we współczesnych transkrypcjach są oddawane jako takie właśnie zależności (w parzystym stosunku: ósemki względem ćwierćnut, ćwierćnuty względem półnut etc., zob. tabela 1).

Metre	Poetry	Music
Iambic	- -   - -	$\frac{3}{8}$ ♩   ♩   ♩   ♩    $\frac{3}{4}$ ♩   ♩   ♩   ♩
Trochaic	- -   - -	$\frac{3}{8}$ ♩   ♩   ♩   ♩    $\frac{3}{4}$ ♩   ♩   ♩   ♩

24 Zob. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, dz. cyt., s. 28–32; *The New Oxford...*, dz. cyt., s. 1168.



przytaczanej tabeli. Nie oddaje to jednak istoty rytmiki modalnej – z jednej strony współczesna notacja muzyczna, przystosowana do dzisiejszego rozumienia muzyki (z inną metryką, innymi środkami wykonawczymi niż dawniej)<sup>27</sup>, ujmuje bardzo precyzyjnie proporcje między czasem trwania dźwięków. Z drugiej strony – współczesne badania nad iloczasem potwierdzają, że proporcja między sylabami długimi i krótkimi nigdy nie jest ścisła, automatyczna i jasno określona<sup>28</sup>. Jeśliby chcieć zatem sformułować pierwszą zasadę wydzielenia z przebiegu silniejszych (ważniejszych) dźwięków, które byłyby ośrodkiem stopy, brzmiałaby ona: „dźwięk długi jest silniejszy niż krótki”.

### **Dynamika – głośność – akcent**

Jak już wspominałem, na gruncie polskiej poetyki długie sylaby zostały w układach stopowych zastąpione sylabami akcentowanymi dynamicznie (z przyciskiem). Rozróżnianie dynamiczne jest kolejnym po czasowym, bardzo naturalnym zabiegiem na podkreślenie ważności danego dźwięku. Warto zauważyć, że współcześnie w notacji muzycznej występuje bardzo wiele różnych określeń na oddanie sposobu zaznaczenia danego dźwięku: *f*, *sf*, *fp*, akcent, bardzo szybkie *fp*, często połączone z wyostrzającymi zabiegami artykulacyjnymi, *tenuto*. Wszystkie te zabiegi jednak za pomocą różnych środków mają na celu głośniejsze wykonanie danego dźwięku. Można zatem sformułować drugą zasadę: „dźwięk głośny jest silniejszy niż cichy”.

### **Melika – wysokość – tonicność**

Trzecim ze sposobów na podkreślenie ważności elementu jest użycie wysokości dźwięku. W języku odzwierciedla się ta zasada występowaniem akcentu tonicznego (wysokościowego) – występującego w starożytnej grece, a współcześnie np. w języku szwedzkim. Zasadą jest tu większa siła dźwięku wyższego niż niższego. Często w języku akcent toniczny współwystępuje z innymi rodzajami podkreślenia danej sylaby (np. przyciskiem, wydłużeniem iloczasowym). W muzyce również zastosowanie wyższego dźwięku w układzie stopowym jest jednym z elementów podkreślających jego ważność – rzadko jedynym. Mimo że często mają miejsce odstępstwa od tej zasady (dlatego podaję ją jako ostatnią), jednak w wielu przypadkach można dostrzec regularność, że „dźwięk wysoki jest silniejszy niż dźwięk niski”.

27 Zob. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, dz. cyt., s. 31.

28 Zob. A. Wagner, dz. cyt., s. 40–48.

## Hierarchia elementów

Trzeba zauważyć, że wskazane przeze mnie reguły wydzielenia z przebiegu ważniejszych dźwięków są zasadami ogólnymi, związanymi z mechanizmami percepcji. Jednak nie zawsze będzie możliwe bezpośrednie ich zastosowanie – nie zawsze dźwięk dłuższy będzie ważniejszy niż krótszy – wyższy niż niższy. Czasem różne elementy używane przez kompozytora będą współwystępować ze sobą (np. melika i dynamika), kiedy indziej dany motyw będzie ulegał drobnym przekształceniom, które będą zmieniać siłę dźwięków i tym samym rodzaj użytej stopy. Każdorazowo zabieg kompozytorski jest uwarunkowany kontekstem całego utworu – współdziałaniem innych elementów dzieła muzycznego, układem formalnym, nadrzędnym podziałem metrycznym. Analizując dany fragment utworu fortepianowego należy mieć przed oczyma perspektywę całej wypowiedzi muzycznej – nie natomiast izolowanych zabiegów na gruncie jednego z elementów.

## Stopy metryczne – układy mocnych i słabych dźwięków

Wszystkie małe (najczęściej dwu- lub trzydźwiękowe) układy zorganizowane wokół jednej silnej jednostki nazywane mogą być stopami metrycznymi. Innymi słowy – to możliwe ułożenia jednego dźwięku silnego (akcentowanego, długiego, ważnego) i jednego, dwóch lub trzech słabych. Na określenie ich użyte zostaną nazwy starogreckich miar wierszowych. Jako najważniejsze z nich podaje się: *jamb*, *trochej*, *daktyl*, *amfibrach*, *anapest*, *spondej* i *trybrach*. Istniało ich dawniej o wiele więcej, w różnych połączeniach (np. klasyczna miara wierszowa zawierała dwie stopy) i tokach (np. heksametr daktyliczny, którym zapisane są *Iliada* i *Odyseja*, to metrum składające się z sześciu stóp daktylicznych, z których każda może być zmieniona na spondej)<sup>29</sup>.

Nazwy stóp metrycznych posłużą mi jedynie jako określenia dla konkretnych układów silnych i słabych dźwięków. Nie będę się odwoływał tu do nadanych pewnym stopom interpretacjom pozamuzycznym (np. dostojny tok daktyliczno-trocheiczny, uprzywilejowana pozycja trocheja i amfibrachu na gruncie polskim ze względu na paroksytoniczność języka itd.), wspomianej przez badaczy funkcjonalności rytmicznej jednostek (podział na rytmy elementarne, rozszerzone i niejednoznaczne upostaciowania)<sup>30</sup> czy motywacji kompozytora dla wybrania danego toku metrycznego. Byłoby to nakładaniem kolejnych trudności do już problematycznego zagadnienia. Jedną

29 Więcej o miarach wierszowych w poezji greckiej zob. J. Danielewicz, *Miary wierszowe greckiej liryki. Problemy opisu i interpretacji*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1994.

30 Zob. M. Demska-Trębacz, *Czas, przestrzeń, rytm. Wykłady lubelskie*, Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, Lublin 2005, s. 43.

z podstawowych i zarazem fundamentalnych trudności jest samo określenie granic stopy. Warto w tym kontekście przytoczyć słowa Caspara Höwelera, że „istota metrum tkwi nie tylko w następstwie mocnych i słabych, ale w pewnym ugrupowaniu [podkreślenie własne – K.K.] długości i krótkości dźwięków”<sup>31</sup>. Problem ustalenia granic stopy nie dotyczy tylko muzyki – na gruncie poetyki poruszała go (także w ciekawym ujęciu historycznym) jedna z czołowych badaczek polskiej wersologii – Lucylla Pszczołowska<sup>32</sup>. W tej pracy będą się starał odwoływać do dość jednoznacznych przykładów, co nie zmienia faktu, że w literaturze muzycznej znajdzie się wiele utworów wykazujących cechy kształtowania poza głównym metrum przez inne porządki, ale dokładne ich interpretacje będą utrudnione. W tym przypadku intuicja wykonawcy powinna arbitralnie rozstrzygać niejasne aspekty utworu (o ile nie kłóci się ona jawnie z ideą kompozytora), a ostatnią instancją jest percepcja słuchacza. Przejdźmy zatem do krótkiej charakterystyki poszczególnych najistotniejszych stóp metrycznych.

## Jamb

Nie bez przyczyny stopa jambiczna jest charakteryzowana jako pierwsza. Jest to stopa dwuelementowa – składająca się z części słabej i mocnej (nieakcentowanej i akcentowanej, krótkiej i długiej), określanej znakami prozodycznymi jako (– –). Już Arystoteles dowodził, że jest to najbardziej pierwotna postać rytmiczna – nierozzerwalnie związana z mową. Część pierwsza – nieakcentowana, nazywana *arsis* (dosłownie – podnoszenie), była kojarzona z wdechem, część druga – akcentowana *thesis* (położenie, opuszczenie) – z wydechem<sup>33</sup>. Zapewne dlatego naturalnym ułożeniem tej stopy względem układu metrycznego jest rozpoczęcie częścią słabą w przedtackie, tak jak uczynili to twórcy słownika *The New Oxford Companion to Music* (zob. tabela 1). Taki układ widać dobrze także we fragmencie początkowym *Intermezza a-moll*, op. 118 nr 1 Johanna Brahmsa (przykład 1).

---

31 *Zur internationalen Uniformität der Begriffe Metrum und Rhythmus w: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bamberg 1953*, red. W. von Brennecke i in. Bärenreiter Verlag, Kassel 1954, s. 18, cyt. za: M. Demska-Trębacz, dz. cyt., s. 37.

32 Zob. L. Pszczołowska, *Teoretycy w. XIX w walce z wierszem sylabicznym*, „Pamiętnik Literacki” 1986, t. 77, nr 4, s. 149–163.

33 Na określenie istoty następstwa *arsis* i *thesis* używano także innych metafor, np. chodu: podniesienie nogi i jej postawienie na ziemi, podrzucenie piłki i jej upadek na miękkie podłoże (piasek). Zob. M. Demska-Trębacz, dz. cyt., s. 35–37.



Przykład 1. Melodia prowadzona tokiem jambicznym. J. Brahms, *Intermezzo a-moll*, op. 118 nr 1, t. 1–3. Reprodukacja za: tegoż, *Sechs Klavierstücke*, op. 118, Leipzig [1910], s. 2

Natomiast *Romanze* (przykład 2) z tego samego cyklu prezentuje inne ułożenie tej stopy – rozpoczyna się ona częścią słabą na główną miarę w takcie, natomiast silna część przypada na słabą miarę. Widać tu już zaczątki konfliktu między układem metrycznym a tokiem stopowym, o którym szerzej będę pisał w dalszej części artykułu. W przypadku utworu Brahmsa jednak szybko (już w kolejnym takcie) tok jambiczny zostaje zmieniony na naturalny dla metrum trójdzielny tok trocheiczny.

Przykład 2. W skrajnych głosach tok jambiczny (t. 1 i 5) zmieniony na tok trocheiczny (t. 2–3 i 6–7). J. Brahms, *Romanze F-dur*, op. 118 nr 5, t. 1–10. Reprodukacja za: tegoż, *Sechs Klavierstücke*, dz. cyt., s. 15

Tok jambiczny może również występować w zagęszczeniu – część słaba stopy nie musi stanowić przedtaktu jedynie do głównej miary taktu (jak w przykładzie 1) – może następować przed każdą z miar. Powstaje wówczas *ostinato* rytmiczne, jak w zakończeniu drugiego ustępu *Fantazji C-dur* Roberta Schumanna (od określenia *Viel bewegter.* do końca, zob. przykład 3).



Przykład 3. R. Schumann, *Fantazja C-dur*, op. 17, cz. II *Mässig. Durchaus energisch*, Reprodukacja za: tegoż, *Fantasie C-dur*, Leipzig 1879, t. 230–237, s. 21

## Trochej

Trochej stanowi odwrotność jambu – jest to również stopa dwuelementowa, ale o układzie: część akcentowana i nieakcentowana (– ~). Dla niej typowym ułożeniem jest rozpoczęcie na mocną (pełną) miarę taktu, tak aby silna część w układzie stopowym pokrywała się z mocną miarą w układzie metrycznym, jak np. w pierwszych taktach *Sonaty A-dur* op. 101 Ludwiga van Beethovena (przykład 4).



Przykład 4. L.v. Beethoven, *Sonata A-dur*, op. 101, cz. I *Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung*, t. 1–4. Reprodukacja za: tegoż, *Klaviersonaten*, Wien 1918–21, s. 495



Dla trocheja charakterystyczne są rytmy punktowane rozpoczynane od pełnej miary, jak np. na początku *Partity D-dur* Johanna Sebastiana Bacha (przykład 5).

1. Overture



Przykład 5. J.S. Bach, *Partita D-dur*, BWV 828, cz. I *Overture*, t. 1–5. Reprodukacja za: tegoż, *Sechs Partiten*, Kassel 1976, s. 50

Jako stopa trocheiczna może być również rozumiane łukowanie nut po dwie, wzięte pierwotnie z techniki smyczkowej, jak w temacie *Fugi h-moll* z I tomu *Das Wohltemperierte Klavier* Bacha (przykład 6).

Largo



Przykład 6. J.S. Bach, *Fuga h-moll*, BWV 869, t. 1–3. Reprodukacja za: tegoż, *Das Wohltemperierte Klavier I*, Kassel 1989, s. 118

## Daktyl

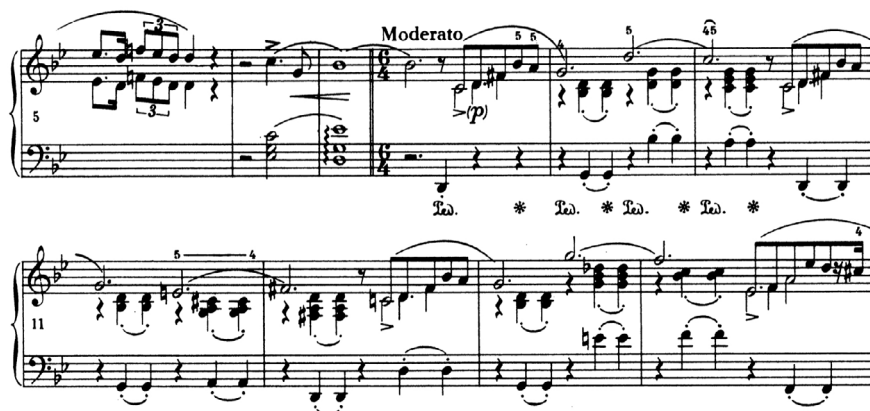
Daktyl jest pierwszą ze stóp trójelementowych – składa się z jednostki akcentowanej i dwóch nieakcentowanych (– ~ ~). Znow najbardziej typowe ułożenie jej względem głównego układu metrycznego prezentują autorzy *The New Oxford Companion to Music* – silna część stopy pokrywa się z główną miarą

w takcie. Takie typowe ułożenie znów możemy odnaleźć w twórczości Johanna Brahmsa – w jego *Rapsodii Es-dur* z *Klavierstücke* op. 119 (przykład 7).



Przykład 7. J. Brahms, *Rapsodia Es-dur*, op. 119 nr 4, t. 1–5. Reprodukacja za: tegoż, *Vier Klavierstücke*, op. 119, Wien 1933

Stopa daktyliczna jest również często wykorzystywana w różnych swych postaciach w metrach trójdzielnych, gdzie pierwsza z trzech miar stanowi oparcie, a dwie kolejne są odpuszczeniem, jak np. w pierwszym temacie *Ballady g-moll* Fryderyka Chopina (przykład 8).



Przykład 8. F. Chopin, *Ballada g-moll*, op. 23, t. 5–14. Reprodukacja za: tegoż, *Ballady*, Kraków 2015.

Daktyl ma również duży potencjał taneczny – naturalność oparcia na pierwszą miarę w metrum trójdzielnym jest charakterystyczna dla wielu europejskich tańców. Można tu przytoczyć chociażby *Gigue*, umieszczony przez Bacha jako siódma z *Wariacji Goldbergowskich* (przykład 9).



Przykład 9. J.S. Bach, *Wariacje Goldbergowskie*, BWV 988, *Variatio VII Al tempo di Giga*, t. 1–4. Reprodukacja za: tegoż, *Goldberg-Variationen. Vierter Teil der Clavier-Übung*, BWV 988, wyd. Ch. Wolff, Bärenreiter, Kassel–Praha 2014, s. 9

## Amfibrach

Amfibrach to stopa składająca się z trzech jednostek – słabej, mocnej i słabej (~ - -). W przytaczanym przez *The New Oxford Companion to Music* ułożeniu amfibrach jest utożsamiany z synkopą, tak jak chociażby w trzeciej części *Sonaty f-moll* op. 57 Beethovena (przykład 10).



Przykład 10. L.v. Beethoven, *Sonata f-moll*, op. 57, cz. III *Allegro ma non troppo*, t. 143–154. Reprodukacja za: tegoż, *Klaviersonaten*, dz. cyt., s. 438

Problem w tym, że takie ułożenie stopy automatycznie generuje konflikt z głównym metrum przez przesunięcie akcentu (co jest w naturze synkopy). Dlatego wydaje się o wiele naturalniejszym potraktowanie pierwszej jednostki w stopie jako przedtaktowej do głównej wartości, jak np. w temacie fugi z początkowej *Toccaty z Partity e-moll* Johanna Sebastiana Bacha (przykład 11).

Przykład 11. Temat fugi (od t. 27 z przedtaktem) oparty na amfibrachu. J.S. Bach, *Partita e-moll*, BWV 830, cz. I *Tocatta*, t. 24–31 w: tegoż, *Sechs Partiten*, dz. cyt., s. 91–92.

Podobne ułożenie tej stopy (wprawdzie z silną częścią stopy przypadającą nie na główną, ale na pełną miarę taktu) można znaleźć u Claude'a Debussy'ego w jego *Etiudzie oktawaowej* (przykład 12).

Przykład 12. Tok amfibrachiczny w górnym planie (t. 11–19). C. Debussy, *Étude V. Pour les octaves*, L. 136 nr 5, t. 10–19. Reprodukacja za: tegoż, *Études*, Paris 1916, s. 18.

## Anapest

To również stopa składająca się z trzech jednostek – dwóch słabych i jednej mocnej (˘ ˘ –). Po raz kolejny – klasyczne jej rozumienie dostosowuje tę stopę do wymogów akcentowych głównej organizacji metrycznej w takcie – dwie słabe jednostki są rozumiane jako „podwójny przedtakt” do jednostki silnej przypadającej na mocną część taktu. Taką realizację toku anapestycznego znów odnajdujemy w twórczości Johanna Brahmsa (przykład 13).



Przykład 13. J. Brahms, *Intermezzo cis-moll*, op. 117 nr 3, t. 1–4. Reprodukacja za: tegoż, *Drei Intermezzi*, op. 117, Leipzig [1910].

Mniej oczywistym ułożeniem tej stopy jest rozpoczęcie jej od głównej miary w takcie. Wówczas (podobnie jak w toku jambicznym czy amfibichicznym) następuje konflikt z główną organizacją metryczną i przesunięcie akcentu na słabą część taktu, jak w poniższym przykładzie (przykład 14) z twórczości Fryderyka Chopina.



Przykład 14. F. Chopin, *Mazurek H-dur*, op. 41 nr 3 [sic!], t. 1–4. Reprodukacja za: tegoż, *Mazurki*, Kraków 1978

## Inne stopy

Wśród wymienianych przez naukowców głównych stóp metrycznych widnieją również spondej – złożony z dwóch silnych jednostek (– –), trybrach – złożony z trzech słabych jednostek (˘ ˘ ˘), molos (trymakr) – złożony

z trzech mocnych jednostek (– – –)<sup>34</sup>. Nie funkcjonują one jednak w kontekście muzycznym jako autonomiczne jednostki, ponieważ nie realizują podstawowej zasady grupowania dźwięków wokół jednego akcentu. Nie oznacza to bynajmniej, że nie znajdziemy w literaturze fortepianowej (czy tym bardziej w całej literaturze muzycznej) utworów, w których występują fragmenty złożone z jednoznacznie równoważnych dźwięków – wręcz przeciwnie, nie ma jednak podstaw, aby wówczas odwoływać się do układów stopowych.

Stopy takie jak spondej czy molos dają się odnaleźć w literaturze, jednak jako ekwiwalent innych stóp, np. w przytaczanym *Romansie* Johanna Brahmsa (przykład 2) regularnie pojawiający się układ dwóch jambów lub dwóch trochejów w taktach 1–3 oraz 5–7 zostaje w taktach 4 i 8 zamieniony na molos. Natomiast *Intermezzo C-dur* z op. 119 (przykład 15) opiera się pod względem rytmicznym na wymienności trocheja i trybrachu.

Przykład 15. Głos środkowy zorganizowany rytmicznie na zasadzie wymienności trocheja i trybrachu. J. Brahms, *Intermezzo C-dur*, op. 119 nr 3, t. 1–12. Reprodukacja za: tegoż, *Vier Klavierstücke*, dz. cyt., s. 9

34 A także wiele innych stóp, których przytaczanie tu mija się z celem pracy; więcej o starogreckich stopach metrycznych zob. J. Danielewicz, dz. cyt.

Ciekawym przykładem natomiast na ekwiwalencję daktyla i spondeja jest *Walc As-dur* op. 42 Fryderyka Chopina (przykład 16), gdzie w pierwszej frazie dolny akompaniujący plan jest oparty o typowy dla walca ruch daktyliczny, natomiast melodia jest prowadzona nieregularnym dla tańca ruchem spondeicznym.

Przykład 16. F. Chopin, *Walc As-dur*, op. 42, t. 9–18. Reprodukacja za: tegoż, *Walce*, Kraków 2017

Jeszcze ciekawiej potraktował ekwiwalencję stóp Bach w części *Tempo di Minuetta* w swojej *Particie G-dur* (przykład 17), gdzie od początku przeważającą stopą jest spondej i tylko w zakończeniach fraz pojawia się naturalny dla trójdzielnego metrum menueta trochej. Jest to rodzaj „pułapki percepcyjnej” zastawionej na słuchacza, mającym z początku wrażenie, że część jest grana w metrum dwudzielnym. Wyjaśnia to również, dlaczego część nie została przez kompozytora nazwana *Menuet* (jak w przypadku występującej w tym miejscu w pozostałych partitach części) – stylizacja jest tu poczyniona tak daleko, że dworski taniec staje się jedynie abstrakcyjną konwencją, a utwór jest igraszką, nie odwołującą się właściwie do tańca poza tytułem i umiejscowieniem w cyklu (tuż po *Sarabandzie*, przed *Passepied* – szybszą wersją menueta).

Przykład 17. J.S. Bach, *Partita G-dur*, BWV 829, cz. V *Tempo di Minuetta*, t. 1–15. Reprodukacja za: tegoż, *Sechs Partiten*, dz. cyt., s. 82

### Niejednoznaczność toku

Nawiążmy jeszcze do wspomnianej przeze mnie powyżej problematyki określenia granic stopy. Prześledźmy obszerniejszy fragment początku *Ballady F-dur* Fryderyka Chopina (przykład 18).





Przykład 18. F. Chopin, *Ballada F-dur*, op. 38, t. 1–24. Reprodukacja za: tegoż, *Ballady*, dz. cyt., s. 21.

Wyraźnie mamy tu do czynienia z ostinatem rytmicznym, które może być interpretowane jako układ stopowy. Rodzi się pytanie, jaka stopa rytmiczna została użyta w tym fragmencie – jamb czy trochej. W świetle powyższych charakterystyk, skoro cały przebieg rozpoczyna się słabą częścią w przedtackie, byłoby to klasyczne użycie stopy jambicznej. Jednak w poetyce istnieje zjawisko zwane anakruzą (notabene zaczerpnięte z terminologii muzycznej, oznaczające „przedtakt”), czyli eliminacji z rachunku stopowego pierwszej lub dwóch pierwszych nieakcentowanych sylab. Wobec tego równie dobrze można by uznać początkowy tok w *Balladzie F-dur* za trocheiczny z anakruzą na początku. Sprawę komplikuje dodatkowo łukowanie – pierwsza fraza (t. 1) rozpoczyna się od ósemki – jednostki słabej, ale już druga (t. 10) od mocnej ćwierćnuty, trzecia (t. 18) od mocnej, ale już czwarta (t. 20) – od słabej.

Dodatkowo zauważmy, że dzięki prawu anakruzy można w ogóle zredukować różnorodność stóp jedynie do trocheja i daktyla, a i te – wtłoczyć w jednoznaczność podziału zgodnego z oznaczeniem metrycznym. Podobne wątpliwości mieli wersolodzy, prowadząc w latach pięćdziesiątych ożywioną naukową dyskusję na łamach „Pamiętnika Literackiego” na temat sensowności używania stóp metrycznych jako jednostek dość abstrakcyjnych, nie przystających do semantycznej warstwy wiersza i jego naturalnego podziału na zestroje akcentowe<sup>35</sup>. Nie będę tu streszczać całej dyskusji, przedstawię jedynie kilka wniosków, użytecznych na omawianym przeze mnie muzycznym gruncie.

Niejednoznaczność interpretacji toku stopowego nie jest przeciwwskazaniem dla stosowania go – skoro nikt nie zaprzecza, że utwór muzyczny ma charakter wieloznaczny, dlaczego by domagać się jednoznaczności toku metrycznego (zwłaszcza gdy wyraźnie zauważamy, że jakiś tok w nim występuje). Zamiana toku jambicznego na trocheiczny jest wciąż obracaniem się w granicach dwóch układów stóp metrycznych, a nie przekreślaniem istnienia jakiegokolwiek toku

35 Całą dyskusję bardzo ciekawie referuje i podsumowuje Adam Kulawik, zob. A. Kulawik, *Wiersze akcentowe w: tegoż, Wprowadzenie do teorii wiersza*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 166–204.

(zob. przykład 19 – możliwe są interpretacje początkowego fragmentu etiudy Debussy'ego jako przebiegu amfibrachicznego lub daktylicznego).

Décidé, rythmé, sans lourdeur

Przykład 19. Takty 1–2 oraz 5–6 – tok amfibrachiczny (od przedtaktu) lub daktyliczny (od początku taktu). C. Debussy, *Étude XII. Pour les accords*, t. 1–12. Reprodukacja za: tegoż, *Études*, dz. cyt., s. 53

Schemat nie jest nigdy skończonym utworem lub skończoną interpretacją (chyba że mówimy o bardzo schematycznej sztuce). Stopa metryczna jest jedynie narzędziem porządkującym w pewien sposób przebieg utworu – wskazującym na grupowanie materiału w kilkudziesiękowe jednostki wokół jednego silnego. Używanie stopy jako pojęcia powinno być jednak zawsze uzasadnione funkcjonalnie. Funkcjonalność ta jest widoczna zwłaszcza w tych utworach, gdzie podział metryczny nie pokrywa się z organizacją stopową, ale i tam, gdzie te dwa sposoby organizacji współgrają ze sobą, mówienie o niej jest uzasadnione – wynika z niej bowiem regularność, logiczność przebiegu, łatwiej dostrzegalne są zależności i różnice w poszczególnych fragmentach, a nade wszystko – nadrzędne zasady organizacji.

### Stosunek układu stopowego do układu metrycznego

Jak można było zauważyć w powyższej charakterystyce – dotychczasowe klasyczne ujęcia w większości sprowadzały układy stopowe do rozumienia ich jako ekwiwalentnych z przebiegami metrycznymi (umieszczanie nieakcentowanych jednostek stopy w przedtackie, w większości – pokrywanie się silnych jednostek

w stopie z mocnymi częściami taktu, umieszczanie stopy tylko w dopasowanym do niej metrum – dwujednostkowej w metrum trójdzielnym, trzyjednostkowej w dwudzielnym itd.). Takie rozumienie układów jest uzasadnione – ukazuje regularność przebiegu, daje możliwość wskazania zasady metrycznej kształtującej dzieło, jednak wydaje się nie wykorzystywać to całego potencjału, jaki daje analiza utworu pod względem wykorzystania stóp metrycznych. Można bowiem wskazać wiele przykładów muzycznych, gdzie wyraźnie tok metryczny oparty na układzie stopowym różni się z głównym podziałem metrycznym wskazywanym przez kompozytora w oznaczeniu, tak jak w powyższym przykładzie *Etiudy akordowej* Claude’a Debussy’ego (przykład 19), gdzie w taktach 3–4 oraz 7–12 zagęszczony przebieg trocheiczny skutkuje wystąpieniem hemioli i lokalną pozorną zmianą metrum na dwudzielne. Zwróćmy uwagę na kilka innych przykładów z literatury.

Cechą charakterystyczną mazurków jako form muzycznych czerpiących z tańców typu mazurkowego jest zmienność akcentów, co często skutkuje występowaniem akcentu na słabą (drugą lub trzecią) miarę w takcie trójdzielnym. Może taki przebieg być interpretowany jako oparty o tok amfibrachiczny, anapestyczny lub łączony, jak u Karola Szymanowskiego w jego *Mazurku* op. 50 nr 11 (przykład 20). Wprawdzie ułożenie stóp pokrywa się tu z granicami taktu, ale ich charakter wymusza rozbieżność między silną częścią stopy i mocną częścią taktu.



Przykład 20. Dolny plan – tok łączony anapestyczno-amfibrachiczny. K. Szymanowski, *Mazurek*, op. 50 nr 11, t. 1–6. Reprodukacja za: tegoż, *Dwadzieścia Mazurków*, op. 50, Kraków 1982, s. 31

W twórczości Fryderyka Chopina znajdziemy kilka ciekawych przykładów na ścieranie się ze sobą układów stopowych i podziału metrycznego. Początek jego *Walca Es-dur* op. 18 (przykład 21) jest oparty o układ daktyliczny – w pierwszych dwóch taktach jest on zgodny z podziałem metrycznym, ale w dwóch kolejnych ulega zagęszczeniu (przez skrócenie pierwszej miary o połowę), przez co (podobnie jak u Debussy’ego w przykładzie 19) występuje zjawisko hemioli.



Przykład 21. F. Chopin, *Grande Valse Brillante Es-dur*, op. 18, t. 1–4. Reprodukacja za: tegoż, *Walce*, dz. cyt., s. 7

Drugi temat *Ballady As-dur* (przykład 22) jest oparty o tok trocheiczny, lecz rozpoczynany od słabych części taktu w metrum ( $\frac{6}{8}$ ) (wskazuje na to łukowanie, dynamika, układ meliczny, *ostinato* w akompaniamencie). Przez to znów silna część stopy rozmija się z mocną częścią taktu. Warto zauważyć, że kompozytor bardzo świadomie konstruuje temat, którego najważniejszym elementem jest konflikt między układem metrycznym a stopowym. Dzięki temu w kulminacji utworu, w której pojawia się ten temat, napięcie jest nabudowane nie tylko zwiększeniem dynamiki, nasyceniem harmoniki, rozszerzeniem faktury, lecz także przesunięciem stopy w ten sposób, że rozpoczyna się ona częścią akcentowaną na mocnej części taktu.

Przykład 22. Porównanie drugiego tematu *Ballady* – pierwsze pojawienie się toku trocheicznego od słabej części taktu (od t. 52) i temat w kulminacji – tok trocheiczny od mocnej części taktu (od t. 173). F. Chopin, *Ballada As-dur*, op. 47, t. 48–59 i 173–178. Reprodukacja za: tegoż, *Ballady*, dz. cyt., s. 32 i 37

Natomiast *Etiuda As-dur* op. 10 nr 10 (przykład 23) jest prawdziwym studium wykorzystania jednego materiału melodyczno-harmonicznego, szeregowanego za pomocą różnych stóp: trocheja, daktyla, trybrachu, amfibrachu i amfimakru (– – –) oraz różnego ich położenia względem wieloznacznego metrum ( $\frac{12}{8}$ ).

Vivace assai

9 *p*  
*legatissimo*

*a tempo*  
29  
♩. \* ♩. \* ♩. \* ♩. \*

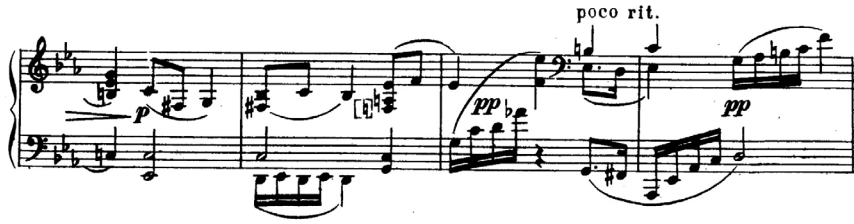
Przykład 23. Różne organizacje stopowe materiału w *Etuidzie As-dur*: tok trocheiczny od słabej części taktu (t. 1–2), od mocnej części taktu (t. 9–11), tok amfibrachiczno-amfimakryczny (t. 3–5), tok daktyliczny (t. 6–8) oraz tok trybrachiczny (t. 29–30). F. Chopin, *Etuda As-dur*, op. 10 nr 10, t. 1–11 i 29–30. Reprodukacja za: tegoż, *Etudy*, Kraków 2015, s. 49 i 51

Wreszcie cały pierwszy temat czwartej *Sonaty fortepianowej c-moll* op. 29 Sergieja Prokofiewa jest oparty o tok daktyliczno-trocheiczny funkcjonujący całkowicie niezależnie od głównego wskazywanego przez kompozytora metrum ( $\frac{3}{4}$ ) (przykład 24).

**Allegro molto sostenuto**

*pp*

*mf*



Przykład 24. Przykład grupowania zgodnie z tokiem daktyliczno-trocheicznym (według łukowania zapisanego przez kompozytora) niezależnie od podziału metrycznego wskazywanego oznaczeniem. S. Prokofiew, *IV Sonata fortepianowa* op. 29, t. 1–12. Reprodukacja za: tegoż, *Сонаты для фортепиано*, Moskwa 1964, s. 69

Jak widać w powyższych przykładach – zależności między organizacją utworu według podziału na stopy rytmiczne i organizacji zgodnej z oznaczeniem metrycznym są bardzo różnicowane – od układów w pełni zgodnych, wręcz tożsamyh ze sobą, do takich, gdzie dwa porządki zupełnie się ze sobą rozmiągają.

## Zakończenie

Jak można zatem rozumieć stopy metryczne? Mogą one być jednostkami, które pomagają w systematyzowaniu przebiegu utworu i zrozumieniu zasady, jaka go organizuje. Użycie stóp metrycznych do interpretacji muzyki nie jest współcześnie metodą popularną, stąd pojawiające się niejednokrotnie niejasności – czy dany przebieg należy rozumieć w ten czy w inny sposób, która nuta w nim jest najważniejsza etc. Jednak wszystkie zabiegi analityczne powinny być w ostateczności podporządkowane najważniejszemu celowi – lepszemu zrozumieniu muzyki. I nie chodzi tu o zrozumienie jakiejś programowej treści, którą miałyby ona nieść, ale rozpoznanie zasad, które nią kierują. Chociaż należy wspomnieć, że stopy metryczne mogą również pomagać w tym pierwszym. Spójrzmy na jeszcze jeden przykład muzyczny – *Quodlibet*, czyli ostatnią wariację z *Wariacji Goldbergowskich* (przykład 25).





Przykład 25. J.S. Bach, *Goldberg-Variationen*, BWV 988, *Variatio XXX Quodlibet*, dz. cyt., t. 1–6, s. 46

Skupmy się na pierwszych taktach. Widzimy tam opadającą linię basową zaczerpniętą z początkowej *Arii*, będącej podstawą wszystkich *Wariacji* oraz pojawiające się dwie melodie: rozpoczynającą się w przedtaktcie – ruchliwą, jednotaktową, pojawiającą się w tenorze a później w sopranie, oraz dwutaktową, rozpoczynającą się ćwierćnutami melodię zaprezentowaną początkowo w alcie, później w sopranie. Jeślibyśmy chcieli pokusić się o zauważenie tu jakichś stóp metrycznych, to zapewne powiedzielibyśmy, że – zgodnie z zastosowanym przez Bacha układem metrycznym – pierwsza melodia jest oparta na jambie, przy czym ostatni jest rozdrobniony do anapestu, druga – na trocheju. Byłoby to słuszne stwierdzenie, jednak nie wystarczające. Bach w tych dwóch melodiach zacytował krążące wówczas popularne piosenki (to jest bowiem istotą zabawy zwanej quodlibetem – śpiewanie naraz różnych znanych melodii) – zob. przykład 26<sup>36</sup>.



Przykład 26. Znane melodie występujące w incipitach XXX wariacji. Źródło: P. Williams, dz. cyt., s. 90

36 P. Williams, *Bach: The Goldberg Variations*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 90–91.



Jeśli znamy polskie tłumaczenia tekstów, możemy odkryć żart, jaki zawarł Bach w tej wariacji.

Ich bin so lang nicht bei dir gewest  
Kraut und Rüben haben mich vertrieben

Tak długo byłem daleko od ciebie  
Kapusta i buraki mnie wypędziły<sup>37</sup>

Zatem jeśli wykonawca nie wydobycyby jednej z tych melodii, lub w drugiej melodii zaakcentowałby szóstą nutę (np. żeby zaznaczyć opadający przebieg), powiedzielibyśmy, że nie zrozumiał dzieła, gdzie w melodiach najważniejsze jest oddanie ich pierwotnych słownych akcentów. Natomiast jeśli w pierwszej melodii uznałby za najważniejszą nutę dziewiątą, to stwierdzilibyśmy – nawiązując do wykładów Johna A. Slobody<sup>38</sup> – że nie zna on elementarnych zasad muzyki.

Widzimy zatem, że dobre zastosowanie stóp metrycznych może być też gwarancją właściwej komunikacji między wykonawcą a odbiorcą dzieła. Oczywiście jest to jedna z wielu możliwych funkcji. Niektóre z innych starałem się zaprezentować w tym artykule. Oczywiście – nie są wymienione tu wszystkie, nie są też wskazane wszystkie możliwe układy czy rodzaje użycia stóp. Nie było jednak to moją ambicją. W tym szkicu starałem się jedynie wskazać jedną ze ścieżek analitycznych, która może zostać rozwinięta w dalszych badaniach.

---

37 Tamże, s. 90 [tłum.własne].

38 W swoim wykładzie naukowiec w podobny sposób na „rozumienie” zasad muzyki przytacza przykład z *XL Symfonii* Mozarta, zob. J.A. Sloboda, *Emotion and meaning in musical communication – psychological perspectives*, w: tegoż, *Cognition, Emotion, and Performance: Three Lectures on the Psychology of Music*, Fryderyk Chopin Academy of Music. Warszawa 1999, s. 40–41.

## Bibliografia

### LITERATURA PODMIOTU

- Bach Johann Sebastian, *Goldberg-Variationen. Vierter Teil der Clavier-Übung*, BWV 988, wyd. Ch. Wolff, Bärenreiter, Kassel–Praha 2014.
- Bach Johann Sebastian, *Sechs Partiten. Erster Teil der Klavierübung*, BWV 825–830, wyd. R.D. Jones, Bärenreiter, Kassel–London 1976.
- Bach Johann Sebastian, *Das Wohltemperierte Klavier I*, BWV 846–869, wyd. A. Dürr, Bärenreiter, Kassel–New York, 1989.
- Beethoven Ludwig van, *Klaviersonaten*, wyd. H. Schenker, Universal Edition, Wien 1918–21.
- Brahms Johannes, *Drei Intermezzi* op. 117, wyd. E. v. Sauer, Edition Peters, Leipzig [1910].
- Brahms Johannes, *Sechs Klavierstücke* op. 118, wyd. E. v. Sauer, Edition Peters, Leipzig [1910].
- Brahms Johannes, *Vier Klavierstücke* op. 119, wyd. E. Steuermann, Universal Edition, Wien–Leipzig 1933.
- Chopin Fryderyk, *Ballady*, red. I.J. Paderewski, Instytut Fryderyka Chopina, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2015.
- Chopin Fryderyk, *Etiudy*, red. I.J. Paderewski, Instytut Fryderyka Chopina, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2015.
- Chopin Fryderyk, *Mazurki*, red. I.J. Paderewski, Instytut Fryderyka Chopina, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1978.
- Chopin Fryderyk, *Walce*, red. I.J. Paderewski, Instytut Fryderyka Chopina, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2017.
- Debussy Claude, *Études*, L. 136, Durand & Cie., Paris 1916.
- Prokofiew Siergiej, *Sonaty fortepianowe*, red. L. Tadevosovich Atovmian, Музгиз, Moskwa 1964.
- Schumann Robert, *Fantazja C-dur* op. 17, red. C. Schumann, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1879.
- Szymanowski Karol, *Dwadzieścia Mazurków* op. 50, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1982.

### METODOLOGIA I ESTETYKA

- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Formy muzyczne*, t. 1: *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983.
- Danielewicz J., *Miary wierszowe greckiej liryki. Problemy opisu i interpretacji*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1994.
- Demska-Trębacz M., *Czas, przestrzeń, rytm. Wykłady lubelskie*, Wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2005.

- Długosz-Kurczabowa K., Dubisz S., *Gramatyka historyczna języka polskiego*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.
- Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.
- Grajter M., *Relacje słowno-muzyczne w twórczości Ludwiga van Beethovena*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2015.
- Jankélévitch V., *Ravel*, przeł. M. Zagórska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1977.
- Kulawik A., *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Wydawnictwo Antykwa, Kraków 1997.
- Kulawik A., *Wprowadzenie do teorii wiersza*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.
- Language and Music as Cognitive Systems*, red. P. Rebuschat i in., Oxford University Press, Oxford 2012.
- Lerdahl F., Jackendoff R., *A Generative Theory of Tonal Music*, The Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge–Massachusetts, 1983.
- Mann T., *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Laverkühn erzählt von einem Freunde*, Ficher Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1990.
- Mann T., *Doktor Faustus. Żywoć niemieckiego kompozytora Adriana Laverkühna, opowiedziany przez jego przyjaciela*, przeł. M. Kulecka, W. Wirpsza, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1962.
- Meter*, hasło w: *Harvard Dictionary of Music*, red. W. Apel, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge–Massachusetts 1969.
- Metre*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 12, red. S. Sadie, Macmillan Publishers Limited, London 1980.
- Metre*, hasło w: *The New Oxford Companion to Music*, t. 2, red. D. Arnold, Oxford University Press, Oxford–New York 1994.
- Mirka D., *Metric Manipulations in Haydn and Mozart: Chamber Music for Strings, 1787–1791*, Oxford University Press, Oxford 2009.
- Mond-Kozłowska W., *O istocie rytmu. Na pograniczu tańca, muzyki i poezji w antyku greckim, perskim i hinduskim*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2011.
- Nichols R., *Ravel*, Yale University Press, New Haven–London 2012.
- Patela Aniruddh D., Peretz I., *Is Music Autonomous from Language? A Neuropsychological Appraisal*, w: *Perception and Cognition of Music*, red. J. Sloboda, I. Deliège, Psychology Press, Hove 1997.
- Pszczółowska L., *Teoretycy w. XIX w walce z wierszem sylabicznym*, „Pamiętnik Literacki” 1986, t. 77, nr 4.
- Sądejowa H., *Zarys metryki greckiej w: Metryka grecka i łacińska*, red. M. Dłuska, W. Strzelecki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1959.
- Sloboda J.A., *Emotion and meaning in musical communication – psychological perspectives*, w: tegoż, *Cognition, Emotion, and Performance: Three*

*Lectures on the Psychology of Music*, Fryderyk Chopin Academy of Music, Warszawa 1999.

Szychowski P., *Triada jedyna i niepowtarzalna. Sonaty fortepianowe E-dur op. 109, A-dur op. 110 i c-moll op. 111 Ludwiga van Beethovena*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu, Wydawnictwo Ars Nova, Poznań 2015.

Wagner A., *Rytm w mowie i języku w ujęciu wielowymiarowym*, Dom Wydawniczy „Elipsa”, Warszawa 2017.

Wiersz. *Podstawowe kategorie opisu*, cz. 1: *Rytmika*, red. J. Woróńczak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963.

Williams P., *Bach: The Goldberg Variations*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

## **Abstract**

---

### **Metric Feet as Units Shaping the Course of a Piano Piece**

In this paper, I make an attempt to present the analytical possibilities offered by using metric feet as units that shape the course of a (piano) piece. This approach results from cognitive studies that clearly show that the perception of auditory events is based on grouping them into larger units on the basic strong–weak axis. In this approach, the foot is a scheme of one strong sound and one or two weak sounds (in different combinations) that repeats regularly in the course of the work. In this article, I present the most common ways of distinguishing strong sounds: using duration, dynamics, and pitch (features derived analogously from language, distinguishing strong syllables from the speech stream) and characterising the most common feet.

## **Keywords**


---

cognitivism, music, metric feet, perception of music



# Anna Rusin

AKADEMIA MUZYCZNA IM. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO W KRAKOWIE

 ORCID: 0000-0001-6656-3509

## **Parada Erika Satiego w perspektywie intermedialnej według teorii Wenera Wolfa<sup>1</sup>**

*Parada* obwołana pierwszym baletem surrealistycznym<sup>2</sup>, szokującym succès de scandale<sup>3</sup> oraz manifestem kubistycznym<sup>4</sup> stanowi wynik współpracy wiodących artystów z początku XX wieku – librecisty Jeana Cocteau, kompozytora Erika Satiego, scenografa Pabla Picassa oraz realizatorów: choreografa Leonida Massine’a i reżysera Sergiusza Diagilewa. Dzieło dedykowane polsko-francuskiej mecenasce Misi Sert (1872–1950) zostało ukończone w maju 1917, a dwa lata później poddane zrewidowaniu poprzez dodanie dwóch części muzycznych: *Chorału* i *Finalu*, z okazji powrotu zespołu baletowego Diagilewa do Paryża, co zaowocowało ponownym wystawieniem

- 1 Niniejszy artykuł powstał w oparciu o pracę licencjacką autorki zatytułowaną *Parada Erika Satie – dzieło intermedialne w kontekście nowych kierunków sztuki la belle époque* napisaną pod kierunkiem dr Małgorzaty Pawłowskiej i obronioną w Akademii Muzycznej w Krakowie w 2016 roku.
- 2 G. Apollinaire, „Parade” et l’Esprit nouveau, w: *Les Ballets russes à Paris, représentations exceptionnelles...* [książka programowa], Théâtre du Châtelet, Paris, maj 1917.
- 3 R. Orledge, *Satie Erik*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 23, Macmillan Publishers, London 2001.
- 4 Nota wydawnicza, w: E. Satie, *Parade in Full Score: Ballet réaliste sur un thème de Jean Cocteau*, Dover Publications, Mineola 2000, [s. 4 okładki]. Natomiast R.H. Myers określa *Paradę* „pierwszym baletem kubistycznym” w artykule *The Strange Case of Erik Satie*, „The Musical Times” 1945, t. 86, nr 1229, s. 203.

spektaklu wiosną 1919 roku, tym razem w Salle Gaveau<sup>5</sup>. Bogactwo znaczeń, różnorodność stylistyczna, różnorodność sztuk konstytuujących ów spektakl, a nadto jego wyjątkowość – otwierają wiele możliwości interpretacyjnych, które przyciągają wielu badaczy z różnorodnych dziedzin, o czym świadczy bibliografia przedmiotu<sup>6</sup>.

Wieloaspektowość dzieła poruszona w niniejszej analizie dotyczy trzech płaszczyzn:

1. poziomu intermedialnego, angażującego korelujące ze sobą media;
2. poziomu stylistycznego, rodzącego się ze współdziałania *-izm*;
3. poziomu narracyjnego, którego hierarchiczna konstrukcja podlega pewnym zaburzeniom.

Właściwości konstytutywne pierwszych dwóch poziomów wzajemnie się przenikają – nurty artystyczne determinują zjawiska zachodzące wewnątrz poszczególnych mediów. Zaburzenia w strukturze narracyjnej, wypływające z założeń scenariusza, są zaś uwypuklane przy pomocy relacji transmedialnych. W konsekwencji celem artykułu jest rozpatrzenie baletu – z zaakcentowaniem zrewidowanej warstwy muzycznej – w kontekście wybranych *-izmów* XX-wiecznych przez pryzmat intermedialności, związanej z ogółem relacji między mediami zaangażowanymi w dzieło oraz ich wpływem na narrację.

---

5 Bibliothèque Nationale de France, *Catalogue Général*, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb13918662g> [dostęp: 30.09.2022]. Notatka katalogowa informuje także, że pierwsze wydanie partytury orkiestrowej z dodanymi częściami to rok 1979, a pierwsze wydanie wersji na fortepian na 4 powstało w 1917 roku (zob. E. Satie, *Parade. Ballet réaliste sur un thème de Jean Cocteau*, Editions Salabert, Paris 1917.).

6 Problematyka podejmowana przez zagranicznych badaczy dotyczy m.in. takich aspektów jak: integralność dzieła (lub jej brak), wynikająca z połączenia sztuki wysokiej i niskiej oraz wielości stylistycznej (D. Albright, D.M. Rothchild), awangardowość (S. Calkins, M. Laliberté, C. Pitkin) czy związki między współdziałającymi sztukami (D. Albright, C. Potter). Pozycje muzykologiczne rodzimych autorów świadczą o szerokim zainteresowaniu dziełem także w Polsce, dla których wzorcowym tekstem odsyłającym do bogatej bibliografii przedmiotu jest artykuł A. Sochy, *Eric Satie. Garść refleksji (między Erikiem Satie a Stefanem Jarocińskim)*, „Res Facta Nova” 1999, nr 3(12), s. 75–81. Inne prace traktujące o baletcie, do których autorka niniejszego artykułu niestety nie miała dostępu to: A. Socha, *Eric Satie współtwórca „Parade”*, niepublikowana praca magisterska, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Muzykologii, 1994; P. Szymczyk, *Balet „Parade” Erika Satie i jego związki z awangardą*, niepublikowana praca magisterska, Uniwersytet Adama Mickiewicza, Instytut Muzykologii 2012; M.A. Mąkowska, *Muzyka baletowa Erika Satiego w kontekście epoki i tradycji*, niepublikowana praca magisterska, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wydział Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Muzykoterapii, 2019. Warto również odnotować, że Stefan Jarociński (obok innych wybitnych polskich autorów podejmujących problematykę awangardy muzycznej, tj. J. Paja-Stach, Z. Skowron) poświęcił kompozytorowi wiele miejsca w swojej refleksji muzykologicznej, czego rezultatem są m.in. tłumaczenia fragmentów tekstów Satiego (*Tajniki mego życia, Pamiętniki amnezjaka, Pochwała krytyków*) opublikowane na łamach czasopisma „Res Facta” 1968, nr 2, s. 6–14.



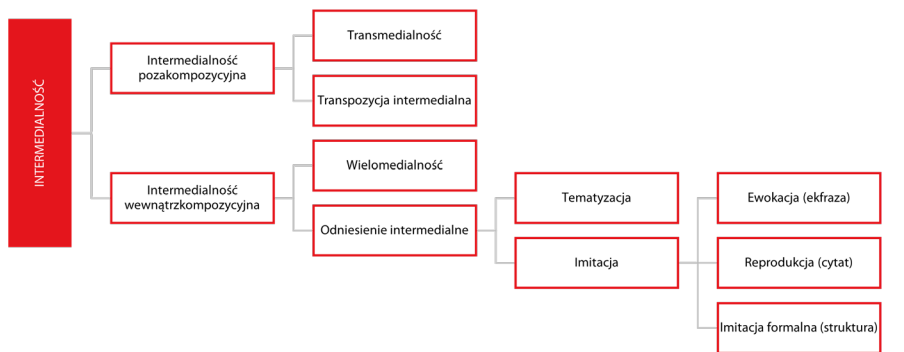
## Intermedialność jako perspektywa badawcza

Punkt wyjścia dla proponowanej interpretacji stanowią pojęcia przyjęte za Marie-Laure Ryan:

- medium rozumiane jako materiał lub techniczny środek wyrażania, włączający ekspresję artystyczną (tj. muzykę, malarstwo, taniec, scenariusz literacki itd.);
- medialność, oznaczająca sposób, w jaki medium warunkuje przekazywaną przez siebie narrację<sup>7</sup>.

Opierająca się na powyższym założeniu perspektywa metodologiczna wynika wprost z natury dzieła. Balet jest bowiem rodzajem widowiska teatralnego, które konstytuuje się przy udziale różnych dziedzin sztuki, pojmowanych jako media. U podstaw obranej optyki leży stąd typologia intermedialności Wernera Wolfa<sup>8</sup>.

Wolf definiuje intermedialność w najszerszym znaczeniu jako wszelkie relacje, wynikające z przekraczania granic przebiegających pomiędzy mediami. Powstałe związki mają charakter semiotyczny, a same media stanowią odrębne środki komunikujące treść kulturową. Ów badacz wyróżnia dwa warianty intermedialności: pozakompozycyjną (ang. *extracompositional*) oraz wewnątrzkompozycyjną (ang. *intracompositional*), stanowiącą węższy zakres znaczeniowy zjawiska i określającą udział wielu mediów w danym dziele. Wyróżnionym wariantom Wolf przypisuje dalsze kategorie (zob. schemat 1).



Schemat 1. Typologia intermedialności według Wernera Wolfa z wybranymi kategoriami

7 M.L. Ryan, *Narration in Various Media*, w: *The Living Handbook of Narratology*, red. J.Ch. Meister, Hamburg University Press 2014, <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lnh> [dostęp: 30.09.2022].

8 W. Wolf, *The Relevance of Mediality and Intermediality to Academic Studies of English Literature*, w: *Mediality/Intermediality*, red. M. Heusser, A. Fisher, A.H. Jucker, w serii: «Swiss Papers in English Language and Literature», t. 27, Gunter Narr Verlag, Tübingen 2008, s. 15–43.

Magdalena Wasilewska-Chmura podaje za Wolfem problemy badawcze związane z zagadnieniem intermedialności wewnątrzkompozycyjnej (angażującej co najmniej dwa media):

- określenie zaangażowanych mediów,
- relacje między mediami,
- stopień intermedializacji dzieła,
- geneza intermedializacji,
- jakość relacji intermedialnych<sup>9</sup>.

Włączona w ten typ intermedialności kategoria wielomedialności (ang. *plurimediality*) odnosi się do możliwości wyróżnienia jednostek semiotycznych utworu należących do wielu mediów. Wolf zespala ową kategorię z pojęciem „jawności” (ang. *overt form*)<sup>10</sup>, stąd dotyczy ona relacji intermedialnych wyraźnie dających się wyodrębnić w danym dziele. Odniesienie intermedialne jest natomiast formą pośrednią (ang. *covert*). Kategoria znajduje zastosowanie, gdy w istocie nieobecne medium oddziałuje na dzieło, a zakres jego wpływu można zaobserwować poprzez istniejące do niego odniesienia.

Pozostałe kategorie – zaliczane przez Wolfa do intermedialności pozakompozycyjnej – to transmedialność (ang. *transmediality*) oraz transpozycja intermedialna (ang. *intermedial transposition*). Transmedialność stanowi zjawisko występowania wspólnych dla różnych mediów elementów, będących niespecyficznymi dla danego medium, a uwydatniających podobieństwa pomiędzy nimi (zob. schemat 2). Transmedialność obejmuje stąd sztuki, które posługują się takimi samymi środkami wyrazowo-twórczymi, uwarunkowanymi historycznie bądź kulturowo. W przypadku, gdy pojawia się dostrzegalne podobieństwo treści lub formy różnych mediów (wyraźnie wskazujące na źródło procesu przeniesienia typowych cech z medium wyjściowego do medium docelowego) wówczas mamy do czynienia z transpozycją intermedialną (zob. schemat 3)<sup>11</sup>.

---

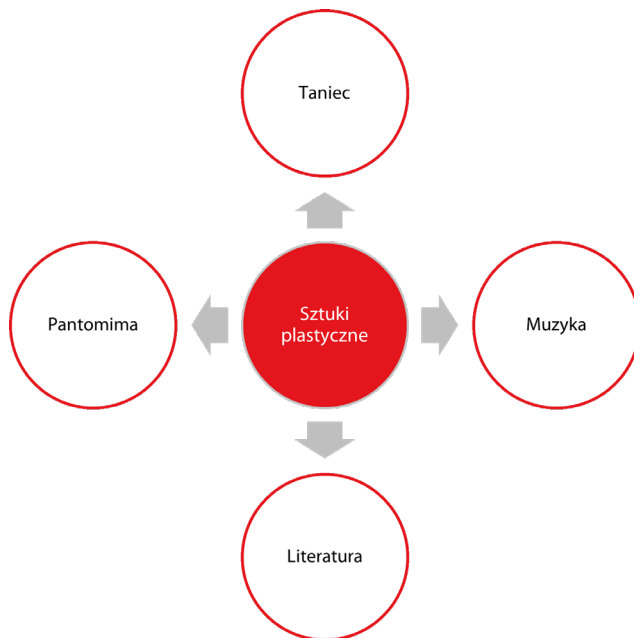
9 M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 38.

10 W. Wolf, dz. cyt., s. 29.

11 Tamże, s. 29.



Schemat 2. Schemat funkcjonowania transmedialności w ujęciu Wolfa z wykorzystaniem przykładowych mediów



Schemat 3. Schemat funkcjonowania transpozycji intermedialnej według Wolfa z wykorzystaniem przykładowych mediów

Jednym z transmedialnych narzędzi narracyjnych jest *metalepsis*. Według Johna Piera zjawisko to polega na zaburzeniu poziomów narracyjnych w hierarchicznej konstrukcji (zgodnie z którą istnieje rozłączność poziomu narracji oraz wydarzeń relacjonowanych – fabuły), co powoduje ich chwilowe sprzężenie<sup>12</sup>. Jest to celowe wykroczenie przez próg świata fikcji do narracji (i na odwrót), co zakłóca porządek czasowy i przyczynowo-skutkowy występujący w dziele, a w skrajnych przypadkach oddziałuje na granicę pomiędzy fikcją a rzeczywistością. Metalepsja aktywuje się:

- kiedy narrator (lub odbiorca z wnętrza dzieła – ang. *narratee*) ingeruje w poziom fabuły lub kiedy bohater fikcyjny ingeruje w narrację spoza świata przedstawionego, przechodząc z poziomu wewnętrznego do zewnętrznego;
- gdy występuje zbieżność czasu fikcyjnego i czasu narracyjnego, co ukazane jest poprzez zastąpienie opisu upływu czasu na jednym poziomie, opisem zjawiska o takim samym okresie trwania na poziomie innym;
- w momencie eksponowania następstwa rozumianego dzięki uprzedniości oraz uprzedniości wynikającej z następstwa;
- w przypadku medialności, poprzez występowanie kilku poziomów lub możliwych światów wewnętrznych, które różnią się od siebie w odniesieniu do opozycji pomiędzy fikcją i rzeczywistością<sup>13</sup>.

## Parada – oddziaływanie treści na muzykę baletu

### Parade. Ballet réaliste sur un thème de Jean Cocteau (w jednym akcie)

Czas komponowania muzyki	maj 1916 r. – maj 1917 r.
Zrewidowana wersja muzyki (dodanie dwóch części)	wiosna 1919
Dedykacje	<i>A Madame Edwards (née M. Godebska)</i> Hommage à Picasso <sup>14</sup>
Muzyka	Erik Satie
Scenariusz	Jean Cocteau
Kurtyna, scenografia i kostiumy	Pablo Picasso

12 J. Pier, *Metalepsis*, hasło w: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, red. D. Herman, M. Jahn, M.L. Ryan, Routledge, London–New York 2008, s. 303–304.

13 Tamże.

14 Zob. przypisy w artykule R. Orledge'a, *Satie and the Art of Dedication*, „Music & Letters” 1992, t. 73, nr 4, s. 559.

Postaci	Chiński Iluzjonista
	Amerykańska Dziewczynka
	Akrobaci
	Menedżer w porannym płaszczu
	Menedżer z Nowego Jorku
	Menedżer na koniu

Tabela 1. Faktografia baletu

Problematyka baletu nadaje ton parodystyczny jarmarcznym parodom, mającym na celu pozyskiwanie widowni na późniejsze przedstawienia teatralne<sup>15</sup>. Treść scenariusza zamieszczona w broszurce *Ballets Russes* z 1917 roku obrazuje paryski teatr jarmarczny pewnej niedzieli, w którym występują artyści-tancerze pod nadzorem nikczemnych Menedżerów. Bohaterowie daremnie zachęcają zgromadzony tłum do podążania w głąb teatru. Początkowy zapał tancerzy przeradza się w hałas, zmęczenie i poczucie porażki. Całe przedstawienie okazuje się być przykrym niepowodzeniem.

Można zaobserwować ścisłą relację pomiędzy powyższą treścią i muzyką: kolejne sekcje – zróżnicowane pod względem muzycznych charakterów – odpowiadają numerom music-hallowym, o których mowa w scenariuszu. Układ makroformy w zrewidowanej wersji muzycznej obejmuje siedem kontrastujących ze sobą części. Obok tematu przewodniego (którego inwariant melodyczno-rytmiczny wyłania się w *Chorale*) każdy z tytułowych bohaterów posiada swój temat, a także występuje szereg muzycznych struktur o znamionach programowych, nawiązujących do idei dookreślających charakterystykę postaci [np. temat orientalny (nr 9), temat Titanica (nr 32), ragtime (nr 23), motywika falująca (nr 17), motywika cyrkowa (nr 33), motywika futurystyczna (nr 15), motywika oniryczna (nr 41)].

W adnotacjach we wstępie do partytury *Parade in Full Score* amerykańskiego wydawcy Dover Publications można znaleźć informację, iż pomiędzy wersją fortepianową, wersją orkiestrową oraz scenariuszem wyłaniają się pewne nieścisłości<sup>16</sup>. Największego problemu nastęrczają wskazówki reżyserskie, których brak w wersji orkiestrowej, a także fakt, iż opatrzenie części nazwą *Chiński Iluzjonista* przypada w różnych taktach dla obu wersji, czego wydawca nie odnotowuje (zob. linia przerywana w tabeli 2)<sup>17</sup>. Wedle opracowania fortepianowego pierwszy Menedżer wchodziłby przed rozpoczęciem sekcji *Chiński*

15 R. Cogniat, *Parade*, hasło w: G. Arout i in., *Dictionnaire du ballet moderne*, F. Hazan, Paris 1957, s. 260.

16 Wydawca podaje, iż partytura stanowi przedruk paryskiego oryginału opublikowanego przez Editions Salabert w 1917 roku.

17 W rękopisie wersji fortepianowej kompozytor zatytułował część *Chiński Iluzjonista* w takcie analogicznym do późniejszej partytury orkiestrowej.

*Iluzjonista*. Wydaje się także, iż – w zrewidowanej partyturze – didaskalia dotyczące kurtyny nie znajdują uzasadnienia w akcji scenicznej. Zgodnie ze scenariuszem i specyfiką muzyki, to w *Finale* aktorzy-tancerze (tuż po upadku Menedżerów) „próbują ostatni raz wykorzystać swe wdzięki”<sup>18</sup> jeszcze zanim zapadnie kurtyna zaprojektowana przez Picassa. Te wskazówki, których miejsce w wersji orkiestrowej pozostaje nierozstrzygnięte, znajdują się w nawiasach.

Wersja orkiestrowa		Wskazówki reżyserskie na podstawie didaskaliów zamieszczonych w wersji fortepianowej	Wersja fortepianowa	
<i>Chorał</i>	I	(Podniesienie kurtyny scenicznej)	–	
<i>Preludium czerwonej kurtyny</i>	II		I	<i>Preludium czerwonej kurtyny</i>
<i>Chiński Iluzjonista</i>	III	<b>Podniesienie kurtyny <i>spécial</i></b> <b>Wejście pierwszego Menedżera</b>	–	
<i>Amerykańska Dziewczynka [Ragtime pasażerskiego statku]</i>	IV	<b>Koniec Chińskiego Iluzjonisty i wejście drugiego Menedżera</b>	II	<i>Chiński Iluzjonista</i>
			III	<i>Amerykańska Dziewczynka</i>
<i>Akrobaci</i>	V	<b>Koniec Amerykańskiej Dziewczynki i wejście trzeciego Menedżera na koniu</b>	IV	<i>Ragtime pasażerskiego statku</i>
			V	<i>Akrobaci</i>
<i>Finale</i>	VI	<b>Koniec Akrobatów</b> <b>Najwyższy wysiłek i upadek Menedżerów</b> (Opuszczenie kurtyny <i>spécial</i> )	–	
<i>Kontynuacja Preludium czerwonej kurtyny</i>	VII	<b>Opuszczenie kurtyny scenicznej</b>	VI	<i>Kontynuacja Preludium czerwonej kurtyny</i>

Tabela 2. Porównanie układu formalnego dwóch wersji muzycznych ze wskazówkami reżyserskimi

18 Oryg.: „(...) ils essayent une dernière fois la vertu de leurs belles grâces.”, tłum. własne, w: *Théâtre du Châtelet, Les Ballets russes à Paris. Représentations exceptionnelles avec le gracieux concours des artistes de M. Serge de Diaghilew* [książka programowa], Maurice de Brunoff, Paris 1917, s. 40.

**Parada w kontekście intermedialności wewnątrzkompozycyjnej**

Aspekty intermedialności wewnątrzkompozycyjnej według Wernera Wolfa		Aspekty intermedialności wewnątrzkompozycyjnej w <i>Paradzie</i>
I	Zaangażowane media	scenariusz literacki, muzyka, choreografia (taniec i pantomima), sztuki plastyczne (scenografia, kurtyna i kostiumy)
II	Relacje między mediami	jednakowy udział ilościowy w akcji tworzenia dzieła
III	Stopień intermedializacji	obejmuje całe dzieło
IV	Geneza intermedializacji	założona przez autorów
V	Jakość relacji intermedialnych	jawna wielomedialność i ukryte odniesienia intermedialne

Tabela 3. Zestawienie sfer badawczych w ujęciu Wernera Wolfa z właściwościami analizowanego dzieła

Rozważając problemy związane z intermedialnością wewnątrzkompozycyjną, należy doprecyzować, iż właściwości *Parady* dotyczące relacji między mediami (II), stopnia intermedializacji (III) oraz jej genezy (IV) wynikają ze współpracy twórców. Otóż wszystkie media funkcjonują w balecie w sposób świadczący o braku nadrzędności którejkolwiek ze sztuk. Przykładowo – kompozycja dźwiękowa nie stanowi jedynie tła akcji, lecz jest inherentną składową, przy udziale której dochodzi do ukonstytuowania się całości wyrazowej dzieła. W podobny sposób, wymyślone przez Picassa kostiumy odzwierciedlają osobowości bohaterów, zachowując cechy stylu artysty. Także pomysł Cocteau, dotyczący wykorzystania przedmiotów codziennego użytku, znalazł odzwierciedlenie w partyturze<sup>19</sup>. Co ciekawe, istniał tekst autorstwa poety reklamujący widowisko w przerwach między numerami, ale ostatecznie nie został wykorzystany w finalnej wersji baletu. Ów pomysł udaremnił Picasso, podobnie jak zamiar, by banalnemu obliczu komediowych bohaterów nadać pewną głębię. Dodatkowo to właśnie hiszpański artysta zaproponował wprowadzenie trzech Menedżerów<sup>20</sup>.

Ponadto zbadanie zagadnienia dotyczącego jakości relacji intermedialnych (V) w balecie wyłącza zarówno relacje wynikające z wielomedialności, jak i z odniesień intermedialnych. Pierwszy typ obejmuje media zaangażowane

19 J. Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, Éditions de la Sirène, Paris 1918, s. 37 i 74; polskie tłumaczenie zob. *Kogut i arlekin. Zapiski wokół muzyki*, tłum. A. Socha przy współpracy Uty Hehorowicz, C&D, Kraków 1995.

20 R. Buckle, *Diagilew*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2014, s. 410–422. Monografista szczegółowo opisuje początki znajomości artystów, genezę dzieła, kalendarium prac oraz warunki współpracy, dotyczące wywiązywania się z terminów, wysokości płac i praw autorskich, a także charakteryzuje scenografię, kurtynę, kostiumy i choreografię.

w dzieło (I). Drugi typ pozwala uporządkować zjawiska medialne konstytuujące się poprzez odniesienia do innych mediów (zob. schematy 4 i 5), co wymaga dalszego komentarza. Mianowicie zapis w scenariuszu, dotyczący teatru jarmarcznego oraz numerów music-hallowych, sugeruje tło akcji oraz jej przebieg. Dekoracja sceniczna przedstawia zaś budę teatralną, a kurtyna jej scenę. Wymienione media związane są zatem z tematyzacją. Ponadto kolejne zdarzenia to atrakcje (sztuczki magiczne, popisy akrobatyczne czy przebranie konia), których geneza cyrkowa wpisuje się w specyfikę music-hallu, bowiem jak stwierdza Dobrochna Ratajczakowa „music-hall nie jest cyrkiem, choć w pewnym zakresie wykorzystuje jego estetykę”<sup>21</sup>. Mając na uwadze, iż partytura również zawiera szereg melodii o cyrkowym i fanfaryowym charakterze, można stwierdzić, iż media te warunkują strukturę dzieła. W ten sam sposób oddziałuje film. Zdaniem Albrighta cały spektakl opiera się na pętłach – ujawniających się pod postacią powracających figur muzycznych (ang. *rotating music figures*) lub w magicznych sztuczkach Chińskiego Iluzjonisty – których pomysł był zainicjowany właśnie w sztuce filmowej<sup>22</sup>. Co więcej, w warstwie muzycznej Satie stosuje tzw. technikę montażową – zestawia kontrastujące odcinki oddzielone podwójną kreską taktową, które przypominają klatki filmowe.

W balecie występuje także częściowa reprodukcja filmowego medium. Cocteau pragnął bowiem przenieść „abstrakcyjność filmowego gestu” w ramy baletu, a ruchy wykonywane przez Amerykańską Dziewczynkę stanowiły – według Albrighta – cytaty wywiedzione z amerykańskich filmów<sup>23</sup>. Jej postać (naśladująca ruchy Chaplina) bazuje na bohaterkach z popularnych w czasach wojny amerykańskich seriali kina niemego. Dodatkowo program *Parady* był inspirowany źródłami poetyckimi – wierszem Arthura Rimbauda (1854–1891) o tym samym tytule z cyklu *Iluminacje*<sup>24</sup>. Medium zostaje ewokowane wyborem postaci, ich skrytymi osobowościami, atmosferą harmideru, a także nawiązaniem do postępu w sztuce i cywilizacji.

---

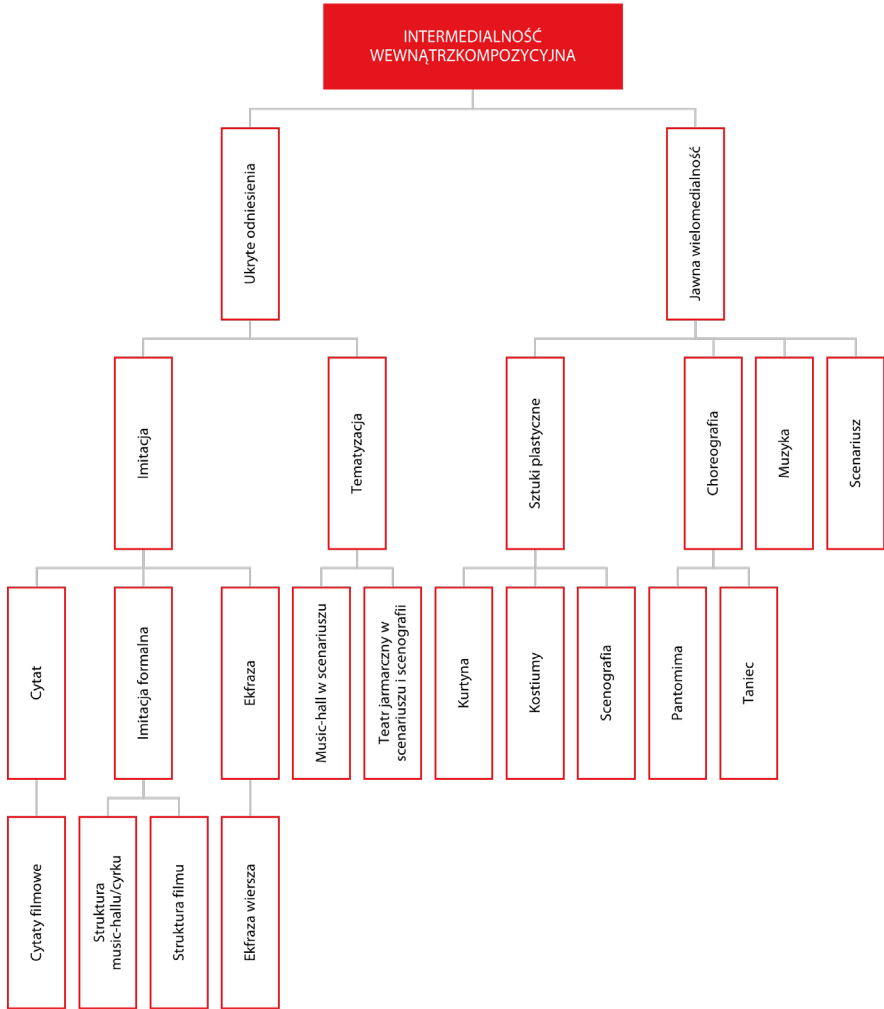
21 D. Ratajczakowa, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 244.

22 D. Albright, *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature and Other Arts*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2000, s. 219.

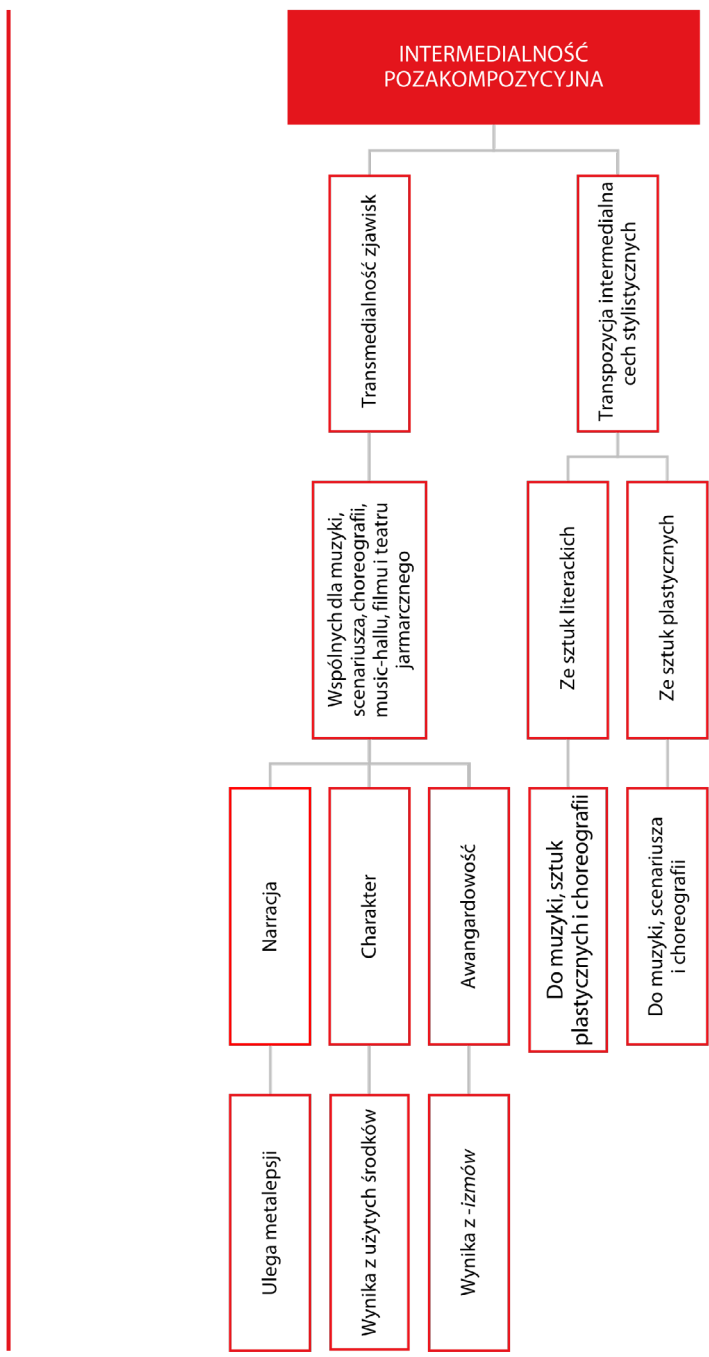
23 Tamże, s. 218–219.

24 Zob. D. Drew, *The Savage Parade – From Satie, Cocteau, and Picasso to the Britten of Les Illuminations and Beyond*, „Tempo” 2001, nr 217, s. 7–21.





Schemat 4. Parada jako dzieło intermedialne w ujęciu typologicznym Wernera Wolfa  
Intermedialność wewnątrzkompozycyjna



Schemat 5. Parada jako dzieło intermedialne w ujęciu typologicznym Wernera Wolfa  
 Intermedialność pozakompozycyjna

## **Parada w kontekście transpozycji intermedialnej**

Modernistyczne kierunki artystyczne (realizm, symbolizm, kubizm, futurizm, dadaizm i surrealizm) determinujące środki wyrazowe *Parady* wywodzą się z literatury oraz sztuk plastycznych. W wyniku przeniesienia ich cech stylistycznych do tworzywa innych mediów, zachodzi zjawisko transpozycji intermedialnej. Susan Calkins zwraca uwagę na fakt, że interpretatorzy *Parady* zbyt swobodnie stosują terminologię związaną z XX-wiecznymi *-izmami*, co w rezultacie zniekształca ich rozumienie w odniesieniu do dziedziny muzycznej<sup>25</sup>. Kategoria transpozycji intermedialnej mogłaby być jednak jedną z dróg, która wyjaśniałaby wzajemne oddziaływanie muzyki, sztuk plastycznych oraz literackich, a tym samym legitymowałaby przypisywanie nowym kierunkom stosowanie nietypowych środków w obrębie zaangażowanych mediów. Wobec tego, warto skrótowo przytoczyć najważniejsze tezy wysuwane przez badaczy dzieła, uzupełniając je o dalsze spostrzeżenia z naciskiem na warstwę muzyczną, w celu egzemplifikacji użyteczności intermedialnej kategorii w analizie baletu.

Zgodnie z założeniami realizmu<sup>26</sup>, tematyka scenariusza odnosi się do sytuacji codziennej, a scenografia odzwierciedla ówczesny paryski i amerykański krajobraz. Z opisu choreografii sporządzonego przez Richarda Buckle'a<sup>27</sup> wynika, iż niektóre taneczne ruchy wykonywane przez postaci opierają się na starogreckiej zasadzie *mimesis*. Ta zaś stanowi podstawę estetyki realizmu. Esencją *Parady* dla Wilfrida Mellersa stanowi natomiast fakt, iż „kukielki są kukielkami”<sup>28</sup>.

Aby wyłonić elementy „realistyczne” z muzyki, warto odwołać się do koncepcji surkonwencjonalizmu Pawła Szymańskiego i Stanisława Krupowicza<sup>29</sup>, w myśl której muzyczne konwencje stylistyczne są odpowiednikami realizmu. Wobec tego, za konwencje występujące w *Paradzie* można przyjąć muzykę cyrkową, muzykę music-hallową, ragtime oraz walc. Stanowią one punkty odniesienia dla rzeczywistych gatunków o określonych regułach stylistycznych. Ponadto w orkiestracji, oprócz instrumentów tradycyjnych, kompozytor

25 S. Calkins, *Modernism in Music and Erik Satie's Parade*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 2010, t. 41, nr 1, s. 6.

26 M. Głowiński, *Realizm*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławiński, w serii «Vademecum Polonisty», wyd. 2 poszerz. i popr., Ossolineum, Wrocław 1988, s. 422–423.

27 R. Buckle, dz. cyt., s. 422.

28 W.H. Mellers, *Erik Satie and the "Problem" of Contemporary Music*, „Music & Letters” 1942, t. 23, nr 3, s. 218.

29 Termin surkonwencjonalizm i odniesienie do realizmu wyjaśniają sami jego twórcy: S. Krupowicz, [wypowiedź z 1989 r.], w: *Festiwal muzyki Pawła Szymańskiego. 24 listopada – 1 grudnia 2006* [książka programowa], red. A. Chłopecki, K. Naliwajek, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2006, s. 57; P. Szymański, [wypowiedź z 1997 r.], w: *Festiwal muzyki Pawła Szymańskiego...*, dz. cyt., s. 102.

wykorzystał urządzenia mechaniczne codziennego użytku (zob. tabela 4). W dodatku brzmienie syreny w centralnej ragtime'owej części (nr 30) ma konotacje mimetyczne. Ów efekt akustyczny funkcjonuje jako ikona (w sensie Peirce'owskim<sup>30</sup>) silnie zakorzenionego w kulturze toposu statku.

Obsada poszczególnych części*						
I	II	III	IV	V	VI	VII
–	talerze, bęben wielki	kotły, <i>syrena</i> <i>wysoko-brzmiąca</i> , werbel, talerze, bęben wielki, <i>koło loteryjne</i> , bębenek baskijski, tamburyn, <i>kałuże</i> <i>dźwiękowe</i> , tam-tam	bębenek baskijski, talerze, bęben wielki, kotły, klekotka, werbel, <i>maszyna</i> <i>do pisania</i> , <i>rewolwer</i> , <i>syrena</i> <i>nisko-brzmiąca</i>	kotły, ksylofon, trójkąt, talerze, bęben wielki, werbel, rury organowe (8' diapason i 16' bourdon), <i>butelkofon</i> , <i>syrena</i> <i>wysoko-brzmiąca</i>	kotły, klekotka, talerze, werbel, bęben wielki	–

\* Pełna obsada: picc., 2 fl., 2 ob., c. angl., p<sup>te</sup> clar. (en Mi♭), 2 clar. (en La, Si♭), 2 b<sup>ons</sup>, 2 cors (en Fa), 2 pist. (en Si♭), 2 trp. (en Ut), 3 trb., tuba, perc., hpe., tuy., v<sup>oms</sup>, alt., v<sup>lles</sup>, c.b.

Tabela 4. Instrumentarium warstwy muzycznej

Z kolei z punktu widzenia symbolizmu<sup>31</sup> – z muzyki można wyodrębnić to, co urasta do rangi symbolu. Przykład tego typu stanowi drobiazgowo *ostinato* akompaniamentu. Powierzchniowo sugeruje ono uliczny występ kataryniarza, a w warstwie głębszej – natarczywą reklamę teatryku (której mianem Albright obwołuje rytmikę baletu nacechowaną „reklamującymi rytmami”<sup>32</sup>). W wymiarze metafizycznym, repetowanie pewnych zjawisk może także świadczyć o ich rytualizacji. W tym kontekście, temat przewodni – kluczowy element cyklu, którego warianty zostają ośmiokrotnie przywołane w ciągu całego utworu<sup>33</sup> – można zinterpretować zarówno jako temat ulicznej parady, jak i jako natarczywy sprzeciw wobec przesadnie dramatycznych i romantycznych form, co wpisuje się w artystyczne *credo* kompozytora. Niskobrzmiąca syrena w czwartej części jest natomiast metaforą Titanica, a na wyższym poziomie – symbolem szybko rozwijającego się Nowego Świata. Symbolika postaci również posiada dwa poziomy. Menedżerowie – z których pierwszy stanowi karykaturę Diagilewa<sup>34</sup> – obrazują przepych mieszczańskiego życia, natomiast tancerze

30 Zob. A. Burzyńska, *Semiotyka*, w: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Wydawnictwo Znak, Warszawa 2006, s. 237.

31 Zob. M. Głowiński, *Symbolizm*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 502–504.

32 D. Albright, dz. cyt., s. 190.

33 Temat przewodni wylania się w *Chorale*, następnie zostaje powtórzony cztery razy na początku *Chińskiego Iluzjonisty*, dwa razy w zakończeniu *Akrobatów* i raz w *Finale*.

34 D.M. Rothschild, *Picasso's «Parade»: From street to stage. Ballet by Jean Cocteau. Score by Erik Satie. Choreography by Léonide Massine*, Sotheby's Publications, London 1991, s. 171.

mogą kojarzyć się z kukielkami teatrzykowymi. Cogniat zwraca uwagę na fakt, iż przeciwieństwo to świadczy o dysproporcji finansowej pomiędzy pracodawcami i pracownikami teatru<sup>35</sup>. Dalsza interpretacja bohaterów wynika z poglądu Apollinaire'a: Amerykańska Dziewczynka ukazuje magię swojego codziennego życia, Chińczyk symbolizuje fantazję, natomiast Akrobaci odbywają ciche rytuały zachwycając zwinnością ruchów<sup>36</sup>.

Nurt futurystyczny<sup>37</sup> przejawia się w elementach muzycznych (hałasach i wykorzystaniu „wynalazków” w instrumentarium) oraz w scenografii (tętniącej życiem panoramie i strojach Menedżerów). Szczególna ostinatowa częśćka o charakterze futurystycznym (nr 15) opiera się na silnie schromatyzowanych akordach:  $g<_4$  oraz  $C_{7<}$ . Utrzymana jest w ostrej artykulacji i jaskrawej kolorystyce. Fragment ten wraz z częstkami w numerach 37, 42 i 52, które mogą wyrażać ukryte usposobienie bohaterów, nasuwają skojarzenie z *intonarumori* (muzyką hałasów) włoskiego futurysty – Luigiho Russolo<sup>38</sup>. Wraz z bitonalnym połączeniem warstwy melodycznej i akompaniującej, kompozytor uzyskuje efekt dynamicznego i agresywnego buntu wobec zaślanych wartości, reprezentowanych przez impresjonistów i wagnerystów.

Balet realizuje także postulaty kubistyczne<sup>39</sup>, zgodnie z którymi media zogniskowane są wokół figur geometrycznych. Kostiumy oraz dekoracja Picassa w sposób oczywisty wpisują się w awangardowy nurt. Co ciekawe, tekst scenariusza składający się ze zwięzłych zdań opisowych, jak i niewykorzystane libretto w postaci wykrzykiwanych wyrazów oddzielonych myślnikiem, może kojarzyć się z foremną konstrukcją. Porównywalnie do figur choreograficznych, które przybierają kanciaste lub geometryczne kształty (układ Chińskiego Iluzjonisty) lub prymitywizujące i fragmentaryczne formy (sekwencja kroków Amerykańskiej Dziewczynki), muzyka również odpowiada kubistycznym wzorcom. Poprzez rozbicie mikroformy na krótkie odcinki, odbiorca ma wrażenie specyficznej organizacji przestrzeni dźwiękowej, która dzieli się na kontrastujące ze sobą fragmenty – jak na obrazie, którego płaszczyznę wypełniają ostro zakończone figury geometryczne. Poza tym, Satie zamieszcza w partyturze szereg figur fakturalnych i motywów melodycznych, które wizualnie nawiązują do estetyki kubizmu.

Dzieło wpisuje się również w nurt dadaizmu<sup>40</sup>. Eksperymentalne połączenie sztuki wysokiej oraz niskiej (elementów music-hallu czy cyrku) było

35 R. Cogniat, dz. cyt., s. 261.

36 G. Apollinaire, dz. cyt.

37 J. Sławiński, *Futuryzm*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, dz. cyt. s. 157–159.

38 Wątek *intonarumori* w muzyce baletu podejmuje D. Albright, dz. cyt., s. 211.

39 H. Honour, J. Fleming, *Kubizm*, hasło w: *Historia sztuki świata*, Arkady, Warszawa 2002, s. 786–787.

40 G. Gazda, *Dadaizm*, hasło w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Instytut Kultury, Warszawa 1996, s. 265.

szokującym zestawieniem dla ówczesnych odbiorców<sup>41</sup>. Tendencja ta mogła stanowić sprzeciw wobec elitaryzowania środków artystycznych biorących udział w tworzeniu sztuki. Współautorzy baletu – zbuntowani wobec tradycji – posiadali poczucie wolności zarówno w doborze tworzywa, jak i łączeniu go w nowe, niekiedy obce konteksty. Oznaki „antysztuki” pojawiają się przykładowo w choreografii (parodia duetu tanecznego *pas de deux*<sup>42</sup>) czy w scenografii. W muzyce natomiast dadaizm przejawia się również w upraszczaniu materii dźwiękowej, której aura – zgodnie z idiomem stylistycznym kompozytora – przesiąknięta jest sarkazmem pełnym inteligentnego humoru.

Odwrócony porządek świata z wnętrza baletu przejawia się we wszystkich mediach, które współtworzą nadrzędną strukturę – nad-rzeczywistość. Wynika stąd dominująca rola surrealizmu<sup>43</sup>, organizującego dzieło na wielu poziomach. Zdaniem Albrighta:

Z punktu widzenia Kokteau, *Parada* była ćwiczeniem w rekontekstualizacji sztuki wysokiej poprzez odwracanie płaszczyzn: zamiast świata, w którym normalni mężczyźni i kobiety kontemplują obrazy złożone z sześcianów, mamy świat, gdzie chodzące sześciany – Menedżerowie – wprowadzają popisy w formie normalnych męskich i kobiecych tanaczy. Jeśli ludzie zwykli patrzeć na sześciany, sześciany zdaje się zwykły patrzeć na ludzi<sup>44</sup>.

Wypowiedź ta akcentuje wpływ dzieła na percepcję odbiorcy, którego umysł zostaje wyzwolony poprzez nieskrępowaną grę skojarzeń. Zestawienie mediów oraz *-izmów* w zupełnie nowych kontekstach powoduje, iż dziedziny te zostają włączone w wymiar nadrealności. Podobnie w muzyce: surrealizm przejawia się w kształtowaniu elementów muzycznych w ramach – jak na owe czasy – niekonwencjonalnych strategii kompozytorskich. W związku z tym, przykładowo, technika szeregowania pozwala na uzyskanie luźno-powiązanych konfiguracji. Politonarność implikuje nową brzmieniowość, choć język harmoniczny jest quasi-tonalny z elementami chromatyki, a materiał opiera się na trójdźwiękach, czterodźwiękach tercjowych, akordach kwartowych i kwartowo-kwintowych.

---

41 R. Cogniat we wcześniej cytowanym dziele podaje, że tym, co wywołało największe oburzenie, było zestawienie kubizmu z prowokującymi elementami codziennego życia. Widownia nie była zszokowana postaciami kreowanymi przez tancerzy Ballet Russes, ani samymi konstrukcjami kubistycznymi. Rozdrażnienie wzbudziła postać konia złożonego z dwóch baletmistrzów, który był formułą używaną w cyrku wraz z clownami i komikami, a cena biletu za tego typu spektakl była dużo tańsza.

42 J. Cocteau, dz. cyt., s. 73.

43 Zob. R. Passeron, *Encyklopedia surrealizmu*, przeł. K. Janicka, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1993.

44 D. Albright, dz. cyt., s. 201.

I	II	III	IV	V	VI	VII
C-dur	C-dur, A-dur	e-moll, C-dur, F-dur, G-dur, pentatonika, skala całotonowa, skala lidyjska, półton-cały ton, (bitonalność)	C-dur, F-dur, A-dur, skala całotonowa, skala chromatyczna, skala miksolidyjska	C-dur, D-dur, e-moll, (bitonalność), skala frygijska	C-dur, G-dur, D-dur, As-dur, politonalność, pentatonika, skala całotonowa	C-dur

Tabela 5. Zjawiska tonalne i harmoniczne w kolejnych ogniwach baletu

Polirytmia oraz polimetria wprowadzają nad-czasowość, zaburzającą ogólne poczucie czasu rzeczywistego. Zmiany metrum zachodzą bardzo często, jednak za każdym razem jednostkowa miara taktu ma określenie 76. Pozorne wrażenie oszczędnej i prostej rytmiki zostaje zatarte częstymi zmianami agogicznymi, nieregularnymi akcentami i hemiolami. Instrumentacja eksponuje surrealistyczny charakter, czego przykładem jest anty-kulminacja w partii maszyny do pisania [nr orkiestrowy (20)]. Także w akompaniamencie<sup>45</sup> kompozytor maksymalnie uprościł środki – opierając go na zasadzie *ostinata* i quasi-basie Albertiego – co powoduje odwrócenie parametru gęstości warstwy wiodącej do akompaniującej w odcinkach homofonicznych. Mieszanie stylów wysokiego i niskiego akcentuje natomiast odmienne charaktery: cyrkowy, music-hallowy, taneczny, zgiełku cywilizacyjnego.

### **Parada w kontekście transmedialności**

Zjawiskami transmedialnymi – wspólnymi dla występujących w omawianym dziele mediów – są: narracja<sup>46</sup>, charakter wyrażanej treści oraz postawa awangardowa. Ta ostatnia manifestuje się poprzez przywoływane *-izmy*. XX-wieczne kierunki sztuki cechują się nowatorską estetyką, której cel stanowiła deformacja rzeczywistości. Mimo odmiennych założeń, punkt zbieżny owych nurtów wyznaczony zostaje przez swoistą awangardowość, zrywającą z tradycyjnymi wartościami i kanonami. Co więcej, poszczególni bohaterowie portretowani są poprzez wszystkie media: usposobienie postaci oddane jest w ich charakterze. *Chiński Iluzjonista* to część o fantazyjnym i orientalnym kolorycie ilustrowanym pentatoniką, sztukmistrzostwem i czarodziejskim kostiumem. *Amerykańska Dziewczynka* nawiązuje charakterem do iniryzmu

45 Można wyróżnić jego typy: 1. repetycja współbrzmienia harmonicznego zgodnego, niekiedy w stylistyce walca; 2. powtarzanie motywu kroku sekundowego; 3. powtarzanie rozłożonego akordu przybierającego postać quasi-basu Albertiego; 4. falujące współbrzmienia ósemkowe tercjowe lub kwartowe; 5. pojedyncze długie nuty mające charakter burdonowy.

46 Pewne zastrzeżenia może budzić pojęcie narracyjności w sztukach plastycznych. Problem rozstrzygają A. Waligórska i E. Dryll w artykule *Rola narracji w odbiorze obrazu*, w: *Narracja. Teoria i praktyka*, pod red. B. Janusz, K. Gdowskiej, B. de Barbaro, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 211–239.

i cyrkowości, ale także do Nowego Kontynentu, co wynika z doboru środków muzycznych i ogółu ruchów choreograficznych. Ogniwo *Akrobaci*, obrazujące zwinność cyrkowych artystów, utrzymane jest natomiast w charakterze surrealistycznego walca wzmocnionego barwą nietypowego instrumentu – *butelkofonu*. W *Finale* dochodzi do upadku bohaterów, a określenie *en passant peu a peu* (stopniowo przyspieszając) – jedyny termin w całym dziele nie dotyczący zwalniania tempa – podkreśla impulsywność starań bohaterów o przyciągnięcie uwagi.

Z kolei narracja baletu w ujęciu transmedialnym jest nierozzerwalnie złączona z surrealizmem. Co ciekawe, Albright stwierdza, iż dla Cocteau scenariusz *Parady* posiada dwie części. Pierwsza z nich to ta, która rozgrywa się przed oficjalnym spektaklem, druga natomiast toczy się wewnątrz teatru, za zamkniętą kurtyną, nigdy nie ujrzana i niesłyszana przez widownię<sup>47</sup>. Podobne stanowisko przyjmuje Jeremy Cox, jednocześnie konstatując, iż w rzeczywistości nie ma żadnego występu teatralnego<sup>48</sup>. Badacz ten zwraca uwagę na wynikające ze scenariusza poczucie „proscenium wewnątrz proscenium”, co dzieli przestrzeń teatralną na „realistyczne peryferia” oraz „teatralne wnętrze”, w głąb którego na próżno zapraszają Menedżerowie<sup>49</sup>. Co istotne, Cocteau pisał: „Satie zdaje się odkrył nieznaną wymiar, dzięki któremu słyszymy jednocześnie paradę i spektakl z teatru”<sup>50</sup>. W przeciwieństwie do powyższych poglądów, można zatem przypuszczać, iż numery taneczne są jednocześnie częścią ulicznej parady, jak i refleksem przyszłego widowiska teatralnego, które rozgrywa się *de facto* w warstwie muzycznej. Ponadto w scenariuszu pojawiają się sformułowania wskazujące na różne poziomy fabuły: Menedżerowie zachęcają tłum, by „podążał za paradą do środka teatru”, a w zakończeniu postaci „wychodzą z pustego teatru”. Podniesienie obu kurtyn poddaje natomiast myśl, że z przedstawienia – jak w powieści szkatułkowej – wyłoni się przedstawienie świata „niższego rzędu”, czym odpowiednio byłaby uliczna parada oraz występ teatralny.

W obliczu powyższych rozważań, można stwierdzić, iż surrealizm staje się bodźcem zaburzającym hierarchiczną konstrukcję poziomów narracyjnych, które (zdaniem autorki) są skorelowane z postaciami oraz częściami muzycznymi zrewidowanej wersji. Do – nie dwóch jak sugerowałby podział Coxa, lecz – trzech poziomów narracyjnych należą: świat „realistyczny” oraz świat „surrealistyczny”, który z kolei dzieli się na akcję uliczną (Menedżerowie) i akcję z głębi teatrzyku (bohaterowie-kukiełki). W narracji dochodzi do zjawiska metalepsji, za czym przemawia kilka obserwacji.

47 D. Albright, dz. cyt., s. 200.

48 J. Cox, *'Le Théâtre forain': Historical and Stylistic Connections between 'Parade' and 'Histoire du Soldat'*, „Music & Letters” 1995, t. 76, nr 4, s. 591.

49 Tamże, s. 582.

50 J. Cocteau, dz. cyt. s. 71.



Po pierwsze, elementem, który przenosi odbiorcę rzeczywistego w świat „realistyczny” dzieła jest pierwsza część muzyczna *Chorał*. Stanowi ona podniosły wstęp wprowadzający do fikcyjnego wymiaru sztuki. To, co odsłania kurtyna Picassa (fr. *rideau spécial*) w części *Preludium czerwonej kurtyny* jawi się jako rzeczywistość „surrealistyczna” z wnętrza dzieła. Świat „realistyczny” zostaje natomiast domknięty w dostojnej części wieńczącej balet.

Po drugie, odbiorca rzeczywisty, jak i ten z wnętrza dzieła (ang. *narratee* – tu paryski tłum) przenoszony jest surrealistycznie z ulicy do teatru i na odwrót. Oddziałuje to na granicę wyznaczoną pomiędzy fikcją a rzeczywistością oraz „realnym” i „nadrealnym” światem z wnętrza dzieła, które funkcjonują w opozycji. Odbiorca rzeczywisty zajmuje pozycję niejako uprzywilejowaną względem odbiorcy domyślnego. Paryski tłum nie dostrzega widowiska teatralnego, gdyż jedyne dźwięki jakie percypuje, wydawane są przez koło loteryjne, pistolet i inne jarmarczne przedmioty należące do świata przedstawionego. Wniosek ten można wysnuć na podstawie gestów Amerykańskiej Dziewczynki, która m.in. pisze na maszynie i oddaje strzały z pistoletu. Odgłosy wydawane przez owe mechanizmy jednocześnie rozbrzmiewają w partii perkusyjnej, co włącza ją do świata fikcji. Odbiorca rzeczywisty ma natomiast szansę zobaczyć występ, bo oprócz hałasów wydawanych przez nietypowe instrumentarium, również słyszy muzykę skomponowaną przez Satiego, a to w niej, jak rozpoznano, dochodzi do ukonstytuowania się teatru z wymiaru surrealistycznego.

Po trzecie, Menedżerowie są bohaterami wykraczającymi przez próg świata fikcji do rzeczywistości, zachęcając widza, jak i paryski tłum do uczestniczenia w przedstawieniu teatralnym. Ingerują tym samym w poziom fabuły, przechodząc z poziomu wewnętrznego (surrealistycznego) do zewnętrznego (realistycznego). Tego typu działanie jest typowe dla teatru jarmarcznego, w którym – według Richarda Axsoma – nie istnieje bariera między widownią i iluzją sceniczną, lecz pomost w postaci narratora/prezentera<sup>51</sup>.

Wreszcie, w balecie występuje zbieżność czasu fikcyjnego i czasu narracyjnego, co manifestuje się poprzez jednoczesny upływ czasowy na ulicy i w teatrze, mimo rozłącznych poziomów narracji. Muzyczny aspekt zespalający oba następstwa czasowe to ponownie nietypowe instrumentarium. Jarmarczne instrumenty-wynalazki występują jedynie w sekcjach noszących tytuły analogiczne do postaci. Instrumentacja nasuwa myśl, iż słyszymy jednocześnie występ uliczny i sceniczny, choć ten ostatni – zgodnie z koncepcją jarmarcznej parady – miałby rozegrać się dopiero w fikcyjnym „później”. Poza tym enigmatyczne zdanie wieńczące scenariusz – *Ale jest już za późno* – skłania do przekonania, iż teatralne widowisko najwyraźniej już zdążyło się odbyć.

51 R. Axsom, „Parade”: *Cubism as Theater*, praca doktorska, University of Michigan, Department of History of Art, 1974, s. 55, cyt. za: J. Cox, dz. cyt., s. 579–580.

Orkiestrowe części muzyczne		Wskazówki reżyserskie na podstawie didaskaliów zamieszczonych w wersji fortepianowej	Bohaterowie	Poziom narracji	Charakter	Rola muzyki i kurtyn
I	<i>Chorał</i>	(Podniesienie kurtyny scenicznej)	—	REALIZM	podniosły	Przenosi w wymiar sztuki
II	<i>Preludium czerwonej kurtyny</i>	<b>Podniesienie kurtyny specjal</b> <b>Wejście pierwszego Menedżera</b>	(paryski tłum)		ULICA	
III	<i>Chiński Iluzjonista</i>	<b>Koniec Chińskiego Iluzjonisty i wejście drugiego Menedżera</b>	Menedżer w porannym płaszczu	TEATR		fantazyjna orientalność
			Chiński Iluzjonista			
IV	<i>Amerykańska Dziewczynka [Ragtime]</i>	<b>Koniec Amerykańskiej Dziewczynki i wejście trzeciego Menedżera na koniu</b>	Menedżer z Nowego Jorku	ULICA	cyrkowa oniryczność	—
			Amerykańska Dziewczynka			
V	<i>Akrobaci</i>	<b>Koniec Akrobatów</b> <b>Najwyższy wysiłek i upadek Menedżerów</b>	Menedżer na koniu	ULICA	surrealistyczny walc	—
			Akrobaci			
VI	<i>Finał</i>	(Opuszczenie kurtyny specjal)	Wszyscy bohaterowie	ULICA		Zamyka świat z wnętrza dzieła
VII	<i>Kontynuacja Preludium czerwonej kurtyny</i>		<b>Opuszczenie kurtyny scenicznej</b>	—	REALIZM	podniosły

Tabela 6. *Parada* w kontekście metalepsji

## Podsumowanie

W konkluzji warto odnieść się do wspomnianych we wstępie aspektów, które konkretyzują się na różnych poziomach dzieła. Na poziomie intermedialnym, *Parada* jednoczy współdziałanie sztuk, które manifestują się w sposób jawny i ukryty. W związku z korespondencją różnych mediów, dzieło to zgodnie z koncepcją Wenera Wolfa, można określić jako **intermedialne**, a wyróżnione przez badacza kategorie znajdują zastosowanie w analizie dzieła. W tym punkcie można by również polemizować z Albrightem głoszącym, iż zaangażowane „media wzajemnie się unicestwiały” oraz że:

Muzyka nie może być zintegrowana z fabułą, ani fabuła nie może być zintegrowana z kostiumami i dekoracją sceniczną, ponieważ nigdy nie były ze sobą tak naprawdę związane. Urok *Parady* polega na dysonansie między tworzącymi ją mediami<sup>52</sup>.

Niniejsze studium zdaje się przeczyć powyższej opinii. Współtworzące dzieło media, opierając się na relacjach intermedialnych, wzajemnie dopełniają się i czerpią ze swoich wzorców. Dzięki temu, przywołany dysonans znalazł rozwiązanie w fabule, która uległa hierarchicznej nadbudowie; podobnie muzyka Satiego rozwiązuje się na końcowy akord C-dur.

Poziom stylistyczny baletu formuje się przy pomocy transpozycji intermedialnej środków typowych dla konkretnych dziedzin sztuki, na które oddziałują XX-wieczne kierunki estetyczne. W wyniku przeprowadzonej analizy można stwierdzić, iż ta kategoria w najwyższym stopniu dotyczy kubizmu. Kierunek wywodzący się ze sztuk plastycznych przenika do muzyki, choreografii i scenariusza. Organizuje on poziom środków wpływając na „geometryczność” tworzywa mediów zaangażowanych w dzieło. Surrealizm natomiast dotyczy wyższego szczebla organizacji stylistycznej. Mamy tu bowiem do czynienia z surrealistycznym zestawieniem poszczególnych *-izmów*, które w obcych sobie kontekstach i relacjach tworzą poziom „meta”.

Poziom narracyjny konstituuje się natomiast przy udziale relacji transmedialnych. Kategoria ta w najwyższym stopniu dotyczy surrealizmu, który stanowi jakość ponad mediami, stojącą u źródeł wszystkich mediów współtworzących dzieło. Oddziałuje on na konstrukcję narracji, której pełna struktura rysuje się dopiero w zrewidowanej warstwie muzycznej, a w jej przebiegu można zaobserwować zjawisko metalesji.

W zakończeniu należy zaznaczyć, iż w warstwie muzycznej *Parady* występuje szczególny rodzaj związków intermedialnych (nie ujętych w typologii Wenera Wolfa) które można by nazwać – za Iriną Rajewsky<sup>53</sup> –

52 D. Albright, dz. cyt., s. 203.

53 I.O. Rajewsky, *Intermedialität*, A. Francke Verlag, Tübingen–Basel 2002, s. 60, cyt. za: M. Wasilewska-Chmura, dz. cyt., s. 32.

intramedialnymi. Wynikają one z relacji „muzyka w muzyce” i obejmują szereg zjawisk przywoływanych przez muzykologów. Wśród nich można wymienić muzyczne nawiązania do baletów Strawińskiego, ragtime’ów różnych kompozytorów czy piosenek music-hallowych, a także fakt, iż w partyturze miał się znaleźć komunikat nadawany w alfabecie Morse’a. Zagadnienia te – wchodzące w sferę badań intertekstualnych zakotwiczonych w szerokim kontekście kultury – były do tej pory częściowo analizowane w ramach odrębnych dziedzin sztuki. Mnogość mediów w *Paradzie* zachęca jednak do całościowego spojrzenia na sprawę, celem uporządkowania występujących w balecie zjawisk intertekstualnych.

## Bibliografia

### ŹRÓDŁA MUZYCZNE

- Satie E., *Parade and Other Works for Piano Four Hands*, Dover Publications, Mineola 1999.
- Satie E., *Parade in full score: Ballet réaliste sur un thème de Jean Cocteau*, Dover Publications, Mineola, New York 2013.
- Satie E., *Parade (Musique pour piano)*, 1916, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10462747r/f7.item> [dostęp: 09.10.2022].
- Satie E., [*Brouillons et esquisses pour Parade*], 1916, t. 1, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007123n/f5.item> [dostęp: 09.10.2022].
- Satie E., [*Brouillons et esquisses pour Parade*], 1916, t. 2, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550071260/f5.item> [dostęp: 09.10.2022].
- Satie E., [*Brouillons et esquisses pour Parade*], 1916, t. 3, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007125j/f5.item> [dostęp: 09.10.2022].
- Satie E., [*Brouillons et esquisses pour Parade*], 1916, t. 4, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007128w/f5.item> [dostęp: 09.10.2022].
- Satie E., [*Parade. Ballet réaliste. Thème de Jean Cocteau. Rideau, décors et costumes de Pablo Picasso. Chorégraphie de Léonide Massine. Réduction pour piano à quatre mains*], Rouart, Lerolle & C<sup>ie</sup>, Paris 1917, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100719765/f2.item> [dostęp: 09.10.2022].

### METODOLOGIA I ESTETYKA

- Burzyńska A., *Semiotyka*, hasło w: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Wydawnictwo „Znak”, Warszawa 2006.
- Dryll E., Waligórska A., *Rola narracji w odbiorze obrazu*, w: *Narracja. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Gazda G., *Dadaizm*, hasło w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Instytut Kultury, Warszawa 1996.
- Głowiński M., *Symbolizm*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, w serii «Vademecum Polonisty», wyd. 2 poszerz. i popr., Ossolineum, Wrocław 1988.
- Głowiński M., *Realizm*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, w serii «Vademecum Polonisty», wyd. 2 poszerz. i popr., Ossolineum, Wrocław 1988.
- Honour H., Fleming J., *Kubizm*, hasło w: *Historia sztuki świata*, Arkady, Warszawa 2002.
- Paja-Stach J., *Awangarda muzyczna a idee artystyczne przełomu XIX i XX wieku*, „Muzyka” 1990, nr 1.

- Passeron R., *Encyklopedia surrealizmu*, tłum. K. Janicka, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1993.
- Pawłowska M., *Muzyczne narracje o kochankach z Werony. Wprowadzenie do narratologii muzycznej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016.
- Pier J., *Metalepsis*, hasło w: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, red. D. Herman, M. Jahn, M.L. Ryan, Routledge, London–New York 2008.
- Ratajczakowa D., *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.
- Ryan M.L., *Narration in Various Media*, hasło w: *The Living Handbook of Narratology*, red. J.Ch. Meister, Hamburg University Press 2014, <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn> [dostęp: 30.09.2022].
- Shattuck R., *The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France 1885 to World War I*, Vintage Press, New York 1967.
- Sławiński J., *Futuryzm*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, pod red. tegoż, w serii «Vademecum Polonisty», wyd. 2 poszerz. i popr., Ossolineum, Wrocław 1988.
- Skowron Z., *Teoria i estetyka awangardy muzycznej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1989.
- Wasilewska-Chmura M., *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Wolf W., *The Relevance of Mediality and Intermediality to Academic Studies of English Literature*, w: *Mediality/Intermediality*, red. M. Heusser, A. Fisher, A.H. Jucker, w serii: «Swiss Papers in English Language and Literature», t. 27, Gunter Narr Verlag, Tübingen 2008.

## DZIEŁO

- Albright D., *Postmodern Interpretations of Satie's Parade*, „Canadian University Music Review” 2001, t. 22, nr 1.
- Albright D., *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature, and Other Arts*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2000.
- Apollinaire G., „Parade” et l'Esprit nouveau, w: *Les Ballets russes à Paris, représentations exceptionnelles...* [książka programowa], Théâtre du Châtelet, Paris, maj 1917.
- Austin W., *Satie before and after Cocteau*, „The Musical Quarterly” 1962, t. 48, nr 2.
- Bibliothèque Nationale de France, *Catalogue Général*, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb13918662g> [dostęp: 30.09.2022].
- Buckle R., *Diagilew*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2014.
- Calkins S., *Modernism in Music and Erik Satie's Parade*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 2010, t. 41, nr 1.

- Cogniat R., *Parade*, hasło w: G. Arout i in., *Dictionnaire du ballet moderne*, F. Hazan, Paris 1957.
- Cox J., *'Le Théâtre forain': Historical and Stylistic Connections between 'Parade' and 'Histoire du Soldat'*, „Music & Letters” 1995, t. 76, nr 4.
- Cocteau J., *Kogut i arlekin. Zapiski wokół muzyki*, tłum. A. Socha, C&D, Kraków 1995.
- Cocteau J., *Le Coq et L'Arlequin*, Éditions de la Sirène, Paris 1918.
- Drew D., *The Savage Parade – From Satie, Cocteau, and Picasso to the Britten of Les Illuminations and beyond*, „Tempo” 2001, nr 217.
- Erik Satie: Music, Art and Literature*, red. C. Potter, Ashgate Publishing, Burlington 2013.
- Jarociński S., *Orfeusz na rozdrożu*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1958.
- Laliberté M., *Jean Cocteau, Pablo Picasso, Léonide Massine et Erik Satie. Parade, 1917, et les avant-gardes*, "L'Âge d'or" 2018, <https://journals.openedition.org/agedor/3300> [dostęp: 13.01.2023].
- Mellers W.H., *Erik Satie and the „Problem” of Contemporary Music*, „Music & Letters” 1942, t. 23, nr 3.
- Myers R.H., *Erik Satie*, Dover Publications, Mineola 1968.
- Myers R.H., *The Strange Case of Erik Satie*, „The Musical Times” 1945 t. 86, nr 1229.
- Orledge R., *Satie and the Art of Dedication*, „Music & Letters” 1992, t. 73, nr 4.
- Orledge R., *Satie & America*, „American Music” 2000, t. 18, nr 1.
- Orledge R., *Satie Erik*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 23, Macmillan Publishers, London 2001.
- Orledge R., *Satie's Approach to Composition in His Later Years (1913–24)*, „Proceedings of the Royal Musical Association” 1984–1985, nr 111.
- Orledge R., *Satie the Composer*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.
- Paja-Stach J., *Satie, Erik*, hasło w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 9: S–Ś, Kraków 2007.
- Perloff N., *Art and the Everyday: Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie*, Clarendon Press, Oxford 1991.
- Pitkin C., *Against Expression? Avant-garde Aesthetics in Satie's "Parade"*, niepublikowana praca magisterska, University of Cincinnati, College-Conservatory of Music: Music History, 2020, [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=ucin1595499202615172](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1595499202615172) [dostęp: 13.01.2023].
- Potter C., *Erik Satie: A Parisian Composer and His World*, Boydell Press, Woodbridge 2016.
- Rothchild D.M., *Picasso's "Parade": From Street to Stage*, Sotheby's Publications, London 1991.
- Satie E., *Mémoires d'un amnésique*, Petit Bibliothèque Ombres, Toulouse 2010.
- Satie E., *Tajniki mego życia, Pamiętniki amnezyka, Pochwała krytyków*, tłum. S. Jarociński, „Res Facta” 1968, nr 2.

## Abstract

---

### **Erik Satie's *Parade* in the Perspective of Intermediality as per Werner Wolf's Theory**

*Parade* by Erik Satie, Jean Cocteau, and Pablo Picasso created in 1917 was proclaimed the first surrealistic ballet, the cubist manifesto and *succès de scandale*. The article aims to examine the intermedial relations between the media that constitute the oeuvre regarding Werner Wolf's typology of intermediality. The context of the analysis is provided by avant-garde movements that emerged in arts at the turn of the 20<sup>th</sup> century and determined the phenomena occurring within particular media. As a result, in the transmedial dimension, the impact of metalepsis can be observed. It leads to the disturbance in the narrative structure arising from the assumptions in a ballet scenario.

## Keywords


---

Erik Satie, Werner Wolf, intermediality, metalepsis, 20<sup>th</sup> century art movements



# Ewa Pilarska-Banaszak

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu

 ORCID: 0009-0005-5919-3008

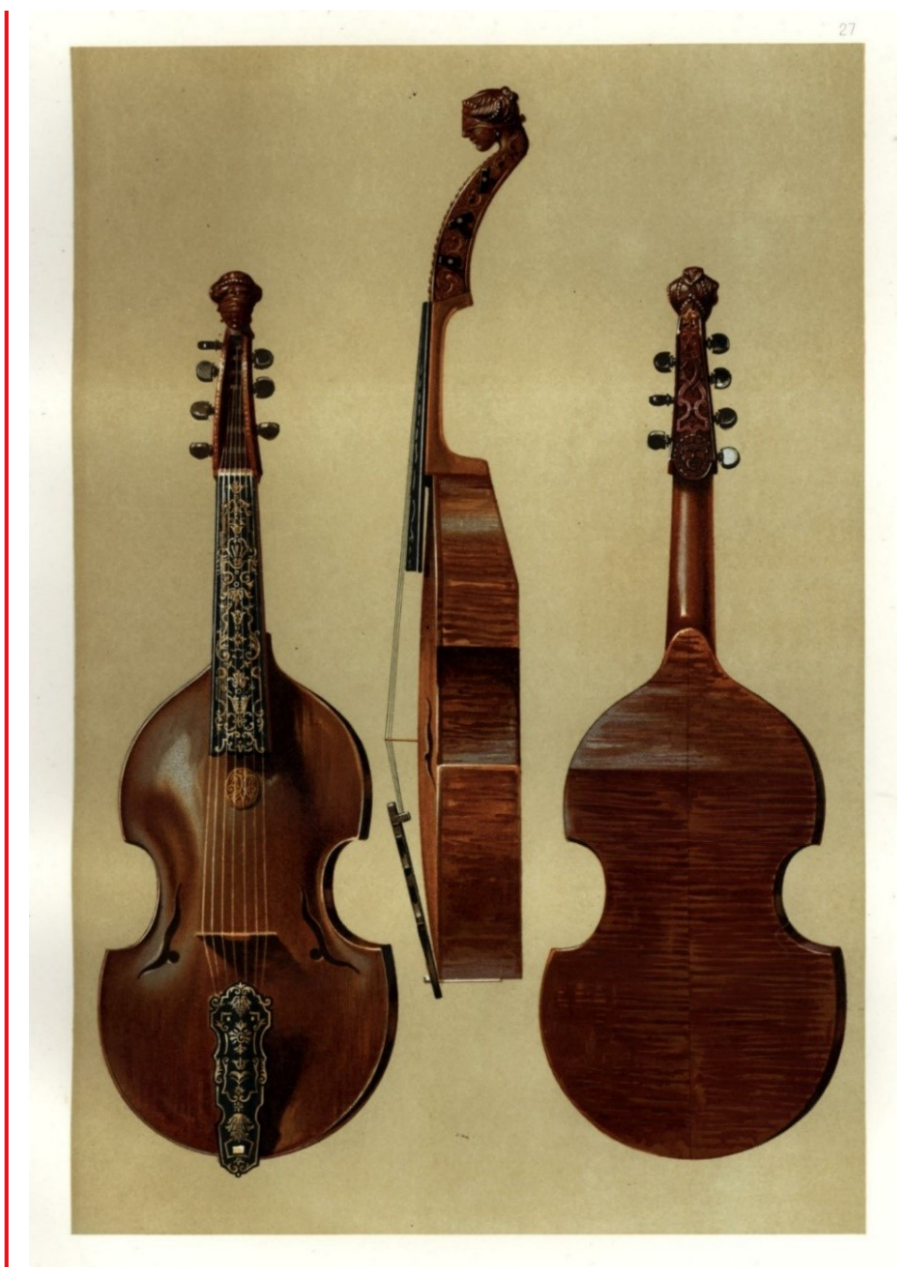
## Jan Rakowski (1898–1962) – spiritus movens violi d’amore w Polsce

### Rola violi d’amore w Polsce, Europie i Stanach Zjednoczonych do końca XIX wieku

Viola d’amore to instrument z rodziny chordofonów smyczkowych. Jego cechami charakterystycznymi są dwa rzędy strun (choć należy zaznaczyć, że nie są spotykane we wszystkich modelach<sup>1</sup>): melodyczne (opierające się standardowo dla instrumentów smyczkowych na łuku mostka, których może być od pięć do siedmiu) oraz rezonansowe (prowadzone pod gryfem instrumentu w dolnej części mostka, których liczba waha się od siedmiu do nawet czternastu). Tak duża liczba strun wymaga rozbudowanej komory kołkowej, która zwyczajowo bywa zakończona podobizną ludzkiej głowy.

Największa popularność tego instrumentu przypada na koniec XVII i pierwszą połowę XVIII wieku. Jednym z najstarszych zachowanych utworów wykorzystujących ten instrument jest Suita na dwie viole d’amore, dwie viole da gamba, basso i harfę Giovanniego Battisty Vitalego (1632–1692). Niestety data powstania tego dzieła nie jest znana.

<sup>1</sup> K. Koepf, *Viola d’amore*, hasło w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, red. L. Finscher, Sachtel t. 9: *Sy–Z*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1998, s. 1568.



Ilustracja 1. William Gibb, *Viola D'Amore*<sup>2</sup>

- 2 A.J. Hipkins, *Musical Instruments Historic, Rare, and Unique*, A. and C. Black, LTD., London 1921, il. XXVII. Ilustracja ukazuje violę d'amore z profilu (ujęcie środkowe), pozwala dostrzec płaską płytę dolną oraz wysokie boczki instrumentu, a także otwory rezonansowe w kształcie płomieni i siedem strun (lewa strona grafiki).

Około 1705 roku drukiem ukazał się utwór austriackiego kompozytora Heinricha Ignaza Franza von Bibera (1644–1704), *Partita VII* na dwie viole d'amore i continuo (1696). Należy ona do zbioru *Harmonia artificioso-ariosa*, który zawiera cykl siedmiu partit na instrumenty smyczkowe. Partity 1–3, 5 i 6 zostały skomponowane na dwoje skrzypiec, partita nr 4 na skrzypce i altówkę, a ostatnia nr 7 na dwie viole d'amore. Z wyłączeniem partity nr 6, we wszystkich pozostałych utworach kompozytor życzy sobie wykorzystania zanotowanej skordatury. Ważną pozycją są także koncerty (8) włoskiego, niezwykle popularnego kompozytora Antonia Vivaldiego (1678–1741), wśród których na szczególną uwagę zasługuje RV 540 na violę d'amore i lutnię. W literaturze muzycznej nie spotykamy takiego połączenia instrumentów solowych. Oprócz delikatnego, subtelnego brzmienia, oba instrumenty mają także rozetę, co łączy je pod kątem budowy. Jest to trzyczęściowy koncert na dwa instrumenty solowe z towarzyszeniem orkiestry smyczkowej oraz grupy basso continuo. Niezwykle płodnym twórcą na violę d'amore był Christoph Graupner (1683–1760), który pozostawił po sobie dziewięć koncertów, dwanaście uwertur, sześć sonat triowych, symfonie, a także czternaście kantat z wykorzystaniem tego instrumentu. Po violę d'amore w utworach wokально-instrumentalnych chętnie sięgał Johann Sebastian Bach (1685–1750) w kilku kantatach [BWV 36c (1725), BWV 190 (1730), BWV 152 (1714), BWV 205 (1725)] oraz *Pasji wg św. Jana* [BWV 245 (1724)]. Warto również wspomnieć o mniej znanym, niemieckim kompozytorze – Friedrichu Wilhelmie Rustcie (1739–1796), który napisał szereg sonat na violę d'amore. Jego kompozycje są bardzo trudnymi utworami, które wymagają zaawansowanych umiejętności instrumentalisty, dzięki czemu eksponują maksymalnie możliwości tego instrumentu.

W baroku powszechną praktyką było komponowanie utworów przez wirtuozów danego instrumentu. Jednym z pierwszych, znanych instrumentalistów grających na violi d'amore był wspomniany wcześniej Attilio Ariosti (1666–1729), który działał na dworze w Berlinie. Poza *Six lessons for viola d'amore*, skomponował także piętnaście sonat na violę d'amore i basso continuo zawartych w zbiorze *Recueil de pieces* z 1718 roku. Innym wielkim kompozytorem-wirtuozem był Louis Toussaint Milandre (daty życia nie są znane, przypuszcza się, że przypadają na 1755–1782), który skomponował prawdopodobnie pierwszą szkołę gry *Méthode facile pour la viole d'amour* op. 5 (1782). Warto także wspomnieć o Carlu Stamitzu (1745–1801), czeskim kompozytorze, skrzypku i altowiolistcie. Był wirtuozem gry na violi d'amore, z wykorzystaniem której skomponował dwa koncerty, sonatę oraz kwartet. Wymienione powyżej utwory to fragment szerokiej literatury komponowanej w XVII i XVIII wieku na ten instrument.

Skomplikowana budowa była czynnikiem utrudniającym strojenie i wraz z delikatnym brzmieniem ograniczyły w kolejnych latach możliwości estradowe

instrumentu. Pomimo tych przeszkód, instrument cały czas funkcjonował w wyobraźni muzycznej dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych kompozytorów, co zostanie zaprezentowane w dalszej części tekstu.

Viola d'amore nie posiada rozbudowanej tradycji wykonawczej w Polsce. Z zachowanych źródeł mamy wiedzę na temat dwóch muzyków posiadających umiejętność gry na tym instrumencie przed Janem Rakowskim. Jednym z nich był nieznan z imienia skrzypek o nazwisku Dzierżanowski (1682–1770), który pełnił funkcję koncertmistrza na dworze Stanisława Augusta<sup>3</sup>. Obok Dzierżanowskiego grą na violi d'amore zajmował się również Stanisław Kwiatkowski – skrzypek i flecista w kapeli jezuitów w Krakowie, a następnie w kapeli katedralnej<sup>4</sup>. W zakresie poznania repertuaru zachowanego na polskich ziemiach bardzo pomocna jest praca Michaela i Dorothei Jappe *Viola d'amore Bibliographie. Das Repertoire für die historische Viola d'amore von ca. 1680 bis nach 1800. Kommentiertes thematisches Verzeichnis nebst vier Exkursen zu wichtigen Komponisten*. W publikacji wymienione są trzy dzieła muzyczne, do których materiały możemy znaleźć na terenach naszego kraju. W Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego znajduje się manuskrypt utworu Johanna Ditterta. Jest to *Aria F-dur z Requiem* na sopran, tenor, violę d'amore, róg i basso continuo (brak informacji o roku powstania dzieła)<sup>5</sup>. Kolejnym utworem jest znajdujący się w Bibliotece Seminarium w Sandomierzu *Sextett g-moll* na violę d'amore, dwoje skrzypiec, dwa flety i basso Cajetana Hańtucha (utwór został zredagowany przez Michaela Jappe jako *Konzert g-moll* i wydany w 2017 roku przez wydawnictwo Cornetto Verlag). Odpis ten jest datowany na 1773 rok<sup>6</sup>. W krakowskiej bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego figuruje *Aria C-dur* z opery *Desiderius* (1709) na sopran, violę d'amore i basso continuo autorstwa Reinharda Keisera (1674–1739)<sup>7</sup>.

Viola d'amore swój renesans w krajach zachodnich rozpoczyna wraz z rozwojem ruchu wykonawstwa historycznego [powstają pierwsze organizacje zajmujące się muzyką dawną, np. *Société des Instruments Anciens* (1901)]. Na wzrost popularności violi d'amore ogromny wpływ miał traktat Hectora Berlioz'a z 1844 roku dotyczący instrumentacji. Kompozytor opisał w nim „anielskie” brzmienie violi d'amore, a także zwrócił uwagę na możliwości gry akordowej oraz dwugłosowej. Traktat szczegółowo opisuje również sposoby

3 J. Reiss, *Mała encyklopedia muzyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1960, s. 122, 799.

4 A. Chybiński, *Słownik muzyków dawnej Polski do 1800 roku*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1949, s. 67.

5 M. Jappe, D. Jappe, *Viola d'amore Bibliographie. Das Repertoire für die historische Viola d'amore von ca. 1680 bis nach 1800. Kommentiertes thematisches Verzeichnis nebst vier Exkursen zu wichtigen Komponisten*, Amadeus Verlag, Winterthur 1999, s. 54.

6 Tamże, s. 107.

7 Tamże.

strojenia instrumentu. Mimo ogromnego entuzjazmu w stosunku do wioli, nie poświęcił jej jednak partii w żadnym ze swoich dzieł<sup>8</sup>.

Viola d'amore w XIX oraz na początku XX wieku była wykorzystywana epizodycznie w dziełach operowych, gdzie często ilustrowała miłosne przeżycia bohaterów: *Hugenoci* (1836) Giacomo Meyerbeera, *Ban Bánk* (1861) Ferencza Erkelę, *Cendrillon* (1899) Julesa Masseneta, *Louise* (1900) Gustave'a Charpentiera, czy *Madame Butterfly* (1904) Giacomo Pucciniego. Warto też nadmienić, że kompozytorami piszącymi na violę d'amore często byli wirtuozi tegoż instrumentu, jak w przypadku amerykańskiego twórcy Charlesa Martina Loefflera (1861–1935). Jest on autorem dwóch dzieł z wykorzystaniem d'amore: *Larchet* op. 26 napisane około 1900 roku (na violę d'amore, sopran, fortepian oraz chór żeński) oraz dedykowany Eugène'owi Ysaÿe'owi poemat dramatyczny *La mort de Tintagiles* (1897)<sup>9</sup>. Przedstawione kompozycje świadczą o ciągłym zainteresowaniu tym wyjątkowym instrumentem wśród ówczesnych europejskich i amerykańskich kompozytorów oraz instrumentalistów.

W dziewiętnastowiecznej kulturze polskiej pamięć o wioli d'amore zachowała się w literaturze. Stanisław Morawski w książce *Kilka lat młodości mojej w Wilnie 1818–1825* pisze następująco:

[...] co wielce ojca mojego martwiło, bo lubił namiętnie muzykę, a i sam śpiewał i grał z wielkim gustem na dwóch instrumentach. (Na gitarze, którą dotąd znają, i jak mówili Polacy, na wildamorze, *viola d'amour*, którego teraz nikt już nie zna. Chociaż dziś w muzyce wszelką odrzucają śpiewność, dziwna jednak rzecz, że ten dziwnie śpiewny i dźwięczny instrument zupełnie zarzucony został; tak dalece, że ja go tylko u ojca mojego spotkałem. Ojciec raz żartując sam ze swoich przedwiecznych talentów, którym jednak tyle zwycięstw w młodości swojej był winien, kazał przynieść ze skarbca wildamor, żeby mi dać to poznać, jak się na nim grało. Prawda, że mogłem mieć wtedy lat 14 tylko, ale jak wziął na nim kilka akordów i zagrał potem jakąś serdeczną piosenkę, rozbeczałem się jak baba. [...])<sup>10</sup>.

Jednocześnie nie możemy być pewni, czym dla polskich muzykologów w XIX wieku była wiola d'amore. W *Słowniku muzyków polskich...* autorstwa Alberta Sowińskiego z 1874 roku czytamy: „Altówka. Znana już była w Polsce za czasów Zygmunta I, króla Polskiego. Nazywano one natenczas *Viola d'amore*”<sup>11</sup>. Opierając się na informacjach dotyczących gry na wioli

8 R. Durkin, *The Viola d'Amore: Its History and Development*, Routledge, London–New York 2021, s. 125.

9 C. Engel, *Charles Martin Loeffler*, „The Musical Quarterly” 1925, nr 3, s. 312.

10 S. Morawski, *Kilka lat młodości mojej w Wilnie 1818–1825*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959, s. 108.

11 A. Sowiński, *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych kompozytorów, wirtuozy, śpiewaków, instrumencistów, lutnistów, organmistrzów, poetów lirycznych i miłośników sztuki*

d'amore na ziemiach polskich do początków XX wieku należy brać pod uwagę możliwy błąd związany z nazewnictwem. Viola d'amore była często nazywana w polskiej terminologii jako *altówka miłosna* (Kazimierz Sikorski podaje „Altówka miłosna – nieco większa od altówki, mająca siedem strun podwójnych w dwóch rzędach [...]”<sup>12</sup>), co może także wprowadzić w błąd, jakoby viola d'amore miała wspólne korzenie z altówką<sup>13</sup>.

## Jan Rakowski – pierwszy wirtuoz wioli d'amore w Polsce

Profesor Jan Rakowski urodził się w 1898 roku w Krakowie, tam w 1914 ukończył klasę skrzypiec i altówki u Kazimierza Wierzuchowskiego. Służył w armii austriackiej (1915–1918), a następnie w Wojsku Polskim (1918–1921)<sup>14</sup>. W kolejnych latach (1922–1926) przeniósł się do Poznania, by studiować pod kierunkiem Zdzisława Jahnkego (skrzypce, altówka, viola d'amore)<sup>15</sup>. Po studiach początkowo był prywatnym nauczycielem skrzypiec (do 1933), zaś w latach 1933–1939 dołączył do kadry Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Poznaniu, gdzie nauczał gry na altówce na kursie średnim i wyższym oraz gry na skrzypcach na kursie niższym i średnim. Podczas okupacji niemieckiej powrócił do nauczania prywatnego. Po wojnie został mianowany profesorem Państwowej Średniej Szkoły Muzycznej w Poznaniu. W latach 1948–1962 uczył w PKM (PWSM) w Poznaniu, gdzie prowadził klasę altówki, wioli d'amore oraz kameralistyki<sup>16</sup>. Jako pracownik poznańskiej uczelni muzycznej dokonał wielu transkrypcji i opracowań na skrzypce, altówkę i violę d'amore, dostarczając w ten sposób nowy repertuar dla uczniów i studentów. Rękopisy Rakowskiego wraz z aplikaturą znajdują się w Bibliotece Akademii Muzycznej w Poznaniu. Wśród zachowanych utworów figurują między innymi: *Marzenie* na altówkę i fortepian Henryka Wieniawskiego, *Elegia* op. 10 nr 5 Julesa Masseneta, *Z dawnych czasów. Zbiór utworów kompozytorów XVII i XVIII wieku w I pozycji* na skrzypce i fortepian, *X Sonata*

---

*muzycznej. Zawierający krótki rys historii muzyki w Polsce, opisanie obrazów cudownych i dawnych instrumentów, z muzyką i portretem autora*, nakładem autora, Paryż 1874, s. LVI.

- 12 K. Sikorski, *Instrumentoznawstwo*, wyd. 3 zm., Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1975, s. 54.
- 13 B.T. Sroczyński, *Viola d'amore*, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2010, s. 15.
- 14 K. Janczewska-Sołomko, *Rakowski Jan Nepomucen Maria*, hasło w: *Leksykon polskich muzyków pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870*, red. K. Janczewska-Sołomko, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2008, s. 406.
- 15 J. Zathay, *Rakowski Trzywdar-Rakowski Jan*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 8: *Pe-R*, red. Elżbieta Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004, s. 295.
- 16 K. Janczewska-Sołomko, dz. cyt., s. 406.

*E-dur* na altówkę i fortepian (klawesyn) Giuseppe Valentiego, *Koncert a-moll* na violę *d'amore* Antonia Vivaldiego, a także *I Koncert na violę d'amore* Carla Stamitza. W roku 1956 otrzymał tytuł profesora. Jego absolwentami są wybitni polscy altowioloci: Stefan Kamasa czy Błażej Teodor Sroczyński [autor pracy poświęconej violi *d'amore*: *Viola d'amore* (Warszawa, 2010)]<sup>17</sup>. Oprócz działalności pedagogicznej, bardzo dużo czasu poświęcał aktywności scenicznej i radiowej. Był członkiem poznańskiej orkiestry filharmonicznej oraz operowej, a także muzykował w formacjach kameralnych, np. Poznańskie Trio Smyczkowe czy Polski Kwartet Smyczkowy<sup>18</sup>.

Pierwsze informacje prasowe dotyczące gry Rakowskiego na violi *d'amore* pochodzą z 1928 roku. Opisują one koncerty w wykonaniu tria: Jan Rakowski (viola *d'amore*), Henryk Kruze (viola da gamba), Gertruda Konatkowska (fortepian). Tak został zrelacjonowany recital, który odbył się pod koniec 1927 roku:

Z koncertów solistycznych powszechną uwagę zwracają imprezy biura p. Rozmarynowicza, który sprowadził w listopadzie wirtuoza na gambie P. Henryka Krusego z Hamburga. Miano rzadką sposobność poznania literatury gambowej, a zarazem i literatury na violę *d'amour*, na której grał poznański artysta p. Rakowski. Towarzyszyła znana pianistka p. Konatkowska, niestety nie na *clavicembalo*, lecz na fortepianie. Poziom koncertu był bardzo wysoki i powodzenie wyjątkowe<sup>19</sup>.

Rakowski wraz z Kruzem i Konatkowską występowali jeszcze kilkakrotnie, co również zostało odnotowane w ówczesnej prasie. Dla rzetelności warto przytoczyć mało przychylną wykonawcom recenzję, za to obrazującą stan ówczesnej wiedzy instrumentologicznej:

Dobre intencje przyświecały niezawodnie inicjatorom pokazu dawnych, od wielu lat nieużywanych pierwowzorów współczesnej wiolonczeli i altówki: viola da gamba i viola *d'amore*; niestety wykonawcom (H. Krusemu, J. Rakowskiemu i G. Konatkowskiej) nie udało się osiągnąć w całej pełni swych zamierzeń: pierwsi dwaj artyści nie mogą się jeszcze pochlubić doskonałym opanowaniem trudności technicznych, stawianych przez technikę obranych instrumentów; pianistka zaś obniżyła znacznie wartość swego towarzyszenia, wprowadzając do zespołu fortepian współczesny zamiast klawesynu<sup>20</sup>.

17 B.T. Sroczyński, dz. cyt.

18 D. Pawlak, *Rakowski Jan*, hasło w: *Wielkopolski Słownik Biograficzny*, wyd. 2, red. A. Gąsiorowski, J. Topolski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Poznań 1983, s. 615–616.

19 Z. Latoszewski, *Poznań. W operze miejskiej: Ponchielli'ego „Gioconda” i Henryka Opieńskiego „Jakób Lutnista”*. – *Ruch koncertowy: IX Symfonia*. – *Obcy i swoi na estradzie*, „Muzyka” 1928, nr 1, s. 30.

20 M. Gliński, *Warszawa. Trzy premjery w operze miejskiej*. – *Koncerty filharmoniczne*. – *Wanda Landowska*. – *Recitale*, „Muzyka” 1928, nr 3, s. 123.

Stan współczesnej wiedzy w tym zakresie pozwala nam jednoznacznie zaprzeczyć powyższemu stwierdzeniu: viola da gamba nie była pierwowzorem wiolonczeli, zaś viola d'amore nie była prototypem altówki. Ówczesni recenzenci mieli świadomość, że Jan Rakowski jest wybitnym instrumentalistą, jedynym w kraju potrafiącym grać na violi d'amore, o czym chętnie informowali czytelników:

Dwa ostatnie koncerty symfoniczne ożywiły nieco słabe jak dotąd zainteresowanie publiczności. Stało się to dzięki wykonawcom i programowi, pierwszy raz bowiem zobaczył Poznań p. Józefa Ozimińskiego przy pulpicie kapelmistrzowskim i pierwszy raz – na tym samym koncercie – usłyszała nasza publiczność cembalo tak „na żywo”, wprost z estrady a nie jak dotąd tylko przez radio. Na cembalo grała również mało znana w Poznaniu p. Trombini-Kazurowa. [...] Okazuje się jeszcze raz jak dalece radio zniekształca dźwięk. Zainteresowanie produkcją było jednak bardzo duże, o czym świadczył nastrój Sali i powtórzenie wieczoru w ramach kameralnych, ze współudziałem violi d'amore, na której grał jedyny zdaje się w Polsce specjalista p. Jan Rakowski<sup>21</sup>.



Ilustracja 2. Jan Rakowski (viola d'amore) i Margerita Trombini-Kazuro (klawesyn). Poznań 1935. Fotografia jest własnością Narodowego Archiwum Cyfrowego

21 S. Wiechowicz, *Poznań*, „Muzyka Polska” 1935, nr 6, s. 146.



Jan Rakowski oprócz tego, że wykonywał repertuar baroku, inspirował współczesnych jemu kompozytorów do tworzenia na violę d'amore. W Bibliotece Akademii Muzycznej w Poznaniu znajdują się rękopisy dwóch utworów dedykowanych Rakowskiemu: *Koncert na violę d'amore i orkiestrę smyczkową* op. 10 II (*Allegro moderato, Adagio semplice, Gavotte*), III (*Rondo alla Cracoviense*) Stefana Bolesława Poradowskiego oraz *Sonata w stylu klasycznym na violę d'amore i fortepian* (1942) Witolda Rowickiego. Kontrowersje budzi data powstania kompozycji Poradowskiego. W części biograficznej *Encyklopedii Muzycznej PWM*, pod hasłem *Rakowski, Trzywdar-Rakowski, Jan*, znajdujemy następującą informację: „Był pierwszym wykonawcą dedykowanego mu *Koncertu klasycznego na violę d'amore i orkiestrę smyczkową* S.B. Poradowskiego (1926)”<sup>22</sup>. Taką samą datę podaje Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego w biografii kompozytora umieszczonej na swojej stronie internetowej<sup>23</sup>. Owe kontrowersje wynikają z faktu, że jest to sprzeczne z datą umieszczoną przez kompozytora na rękopisie – 1936. Ciekawą informacją na ten temat okazuje się recenzja z czasopisma *Muzyka polska*:

Okoliczności zatem zrobiły z Nowowiejskiego kompozytora orkiestrowego, tak jak inne okoliczności dawniej skłaniały go do pisania utworów czysto chóralnych, a jeszcze dawniej oratoryjnych. Jeżeli w innych miastach okoliczności zaczną się układać podobnie jak u nas, to jest nadzieja, że za 50 lat każdy koncert symfoniczny w kraju będzie mógł się zaczynać polską uwerturą. Niech żyją zatem okoliczności! Zresztą dzięki nim mam jeszcze do zanotowania pierwsze wykonanie nowego utworu poznańskiego kompozytora Stefana Bolesława Poradowskiego – koncert na viola d'amore z orkiestrą smyczkową. Proszę – koncert na viola d'amore! Gdzie kto dzisiaj pisze koncerty na viole d'amore? A jednak jak się złożą okoliczności, to się pisze: Poradowski ma mianowicie przyjaciela Jana Rakowskiego, znanego radiosłuchaczom ze swych popisów na tym wdzięcznym a antycznym instrumencie (czy wiecie państwo, że szyjka tej wioli miłosnej w swem najszerszym miejscu jest szersza od szyi kontrabasu, w jej najwęższym miejscu? – i trzymaj to gracz na ramieniu, przebijając palcami jak na skrzypcach!) Otóż Jan Rakowski zapragnął mieć od Stefana Poradowskiego upominek w formie koncertu na viola d'amore – a ponieważ Stefan Poradowski dysponuje oprócz tego amatorską orkiestrą smyczkową, którą sam dyryguje, więc cóż prostszego jak napisać taki koncert i od razu go wykona, co się też i stało w bardzo szybkim czasie, bo w przeciągu 3 tygodni zaledwie. Na wykonaniu przez solistę pośpiechu tego znać nie było, ale na muzyce samej, owszem. Z korzyścią dla tej nowości będzie, jeśli ją autor na spokojno jeszcze raz przejrzy i zrewiduje<sup>24</sup>.

22 J. Zathay, dz. cyt., s. 295.

23 *Konkurs altówkowy im. Jana Rakowskiego*, w: strona internetowa Towarzystwa Muzycznego im. Henryka Wieniawskiego, <https://www.wieniawski.pl/oka.html> [dostęp: 1.09.2022].

24 S. Wiechowicz, *Poznań*, „Muzyka Polska” 1936, z. 1, s. 62.

Powyższa recenzja jest silnym argumentem przemawiającym za przyjęciem daty, która widnieje w rękopisie. Oprócz problemu z datowaniem *Koncertu* Poradowskiego trudność stanowi także poprawny sposób zatytułowania dzieła. Kompozytor na rękopisie partytury orkiestrowej i głosu violi d'amore używa określenia *Concerto antico per Viola d'amore e orchestra ad arco*, op. 10.II. Wyciąg fortepianowy do tego utworu posiada tytuł *Concerto (in modo classica) na Viola d'amore*. W materiałach biograficznych dotyczących Poradowskiego oraz Rakowskiego widnieje tytuł *Concerto antico*<sup>25</sup> oraz *Koncert klasyczny*<sup>26</sup>. Stosownie wydaje się jednak korzystanie z tytułu umieszczonego w partyturze orkiestrowej, gdzie kompozytor wyraźnie rezygnuje z określenia *antico*, na rzecz *Concerto per Viola d'amore e orchestra ad arco*, op. 10.II, tłumacząc na język polski *Koncert na violę d'amore i orkiestrę smyczkową*. Ciekawa jest także budowa formalna kompozycji. Na podstawie analizy rękopisu można wnioskować, że dzieło pierwotnie składało się z czterech części: *Allegro moderato*, *Adagio semplice*, *Gavotte*, *Rondo alla Cracovienne (ad libitum)*. Ostatnia część posiada także odmienną sygnaturę: op. 10.III. Sugerując się dopiskiem *ad libitum* można wyciągnąć wniosek, że kompozytor pozostawił woli wykonawcy, w jakiej formie chce traktować *Rondo alla Cracovienne*. Możliwości są dwie: włączenie w cykl koncertowy jako końcowy (IV) epizod lub wykorzystanie w formie osobnego dzieła muzycznego (wtedy koncert pozostaje w formie trzyczęściowej). Polscy instrumentalisci grający na violi d'amore: Artur Paciorkiewicz i Błażej Teodor Sroczyński, traktują *Rondo alla Cracovienne* jako samodzielną kompozycję<sup>27</sup>. Poradowski w swoim utworze nawiązuje do neoklasycznych wzorców, o czym świadczy dobór instrumentarium (viola d'amore i orkiestra smyczkowa), czy zastosowanie jako ogniwa formy tańca barokowego – gawota. Dzieło wykazuje jednocześnie silne tendencje romantyczne. Pierwsza część rozpoczyna się fanfarowym dwutaktowym wstępem tutti orkiestry i solisty, po czym następuje prezentacja pierwszego tematu przez instrument solowy. Rezygnacja z ustępu orkiestrowego otwierającego utwór na rzecz wirtuozowskich popisów instrumentu solowego, należała do popularnych zabiegów w epoce romantyzmu [np. *Koncert skrzypcowy e-moll* op. 64 (1844) Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego, bądź *Koncert fortepianowy a-moll* (1868) Edvarda Griega]. Poradowski umieszcza także w I części solową kadencję. Nie czyni tego – jak to miało miejsce w epoce klasycyzmu – na końcu części, lecz w jej trakcie, co ponownie wskazuje na romantyczne inspiracje. Szczegółowy zapis nutowy kadencji oraz zastosowane w niej środki

25 J. Tatarska, *Stefan Poradowski*, hasło w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. M. Podhajski, t. 2: *Biogramy*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 779.

26 *Konkurs altówkowy im. Jana Rakowskiego*, dz. cyt.

27 *Viola d'Amore*, w: strona internetowa Artura Paciorkiewicza, <https://artur.paciorkiewicz.pl/repertoire/viola-damore/> [dostęp: 1.09.2022].

wyrazowe świadczą o dobrej znajomości możliwości wykonawczych violi d'amore, co może wskazywać na bliską współpracę kompozytora z solistą. Poradowski wykorzystuje szereg ciekawych zabiegów, między innymi granie linii melodycznej z jednoczesnym pizzicatem lewej ręki czy melodyczne dwugłosowe motywy. Prezentuje też całą skalę dźwiękową i brzmieniową instrumentu stosując arpeggia, w tym arpeggia z flażoletami. Ciekawym zabiegiem kompozytorskim jest także ostatnia część *Rondo alla Cracoviennne* op.10.III, która nawiązuje formą do polskiego tańca ludowego – krakowiaka. Odwołania do polskiego folkloru były bardzo popularne na przełomie XIX i XX wieku w polskiej literaturze muzycznej, w tym typowe dla dzieł tworzonych w nurcie neoklasycznym [np. drugi z *Czterech tańców polskich na fortepian* (1926) Karola Szymanowskiego (1882–1937)].



Ilustracja 3. S.B. Poradowski, *Koncert na violę d'amore i orkiestrę smyczkową*, cz. I, kadencja violi d'amore

Koncert Poradowskiego był często wykonywany przez Rakowskiego, o czym świadczy kolejna recenzja prasowa:

Na koncercie dyrygowanym przez Bendę solistą był Jan Rakowski na viola d'amore. Artysta ten ze swym starodawnym instrumentem stał się popularnym w Polsce dzięki swym częstym występom w radio. Tym razem nie wykonał żadnych nowości (o które niełatwo w dzisiejszych czasach, bo kto poza Poradowskim pisze na viola d'amore?). Usłyszeliśmy koncert Vivaldiego i właśnie Poradowskiego, już grany niejednokrotnie i w radio i publicznie<sup>28</sup>.

Rakowski przez ówczesnych recenzentów był opisywany jako wirtuoz tego instrumentu: „[...] II-ga audycja zawierała w programie utwory na viola d'amore, wykonane z lśniąca techniką i głębokim wyczuciem stylu przez popularnego wirtuoza na tym instrumencie J. Rakowskiego z Poznania [...]”<sup>29</sup>. Jan Rakowski podarował swój instrument studentowi Błażejowi Teodorowi Sroczyńskiemu, który przez wiele lat koncertował na violi d'amore. Aktualnie viola została przekazana do Muzeum Instrumentów w Poznaniu, gdzie stanowi element ekspozycji muzealnej.

## Dwudziestowieczna rzeczywistość violi d'amore

W celu jak najlepszego omówienia sylwetki bohatera niniejszego artykułu, warto przedstawić współczesne jemu działania poświęcone violi d'amore w innych krajach. Ciekawy stosunek do instrumentu wykazywał czeski kompozytor Leoš Janáček (1854–1928). Utożsamiał brzmienie violi d'amore z bardzo osobistymi, miłosnymi przeżyciami. Pierwszą muzą Janáčka była Kamila Urválkova, której głos porównywał właśnie do tembru violi<sup>30</sup>. Kolejną kobietą, którą „obdarzył” brzmieniem violi d'amore była Kamila Stösslová. Delikatny i srebrzysty dźwięk instrumentu został wykorzystany w dwóch dziełach dedykowanych ukochanej. Pierwszym z nich była trzyaktowa opera *Katia Kabanowa* z 1921 roku. Partia violi d'amore w tej operze towarzyszy głównej bohaterce na początku utworu i jego zakończeniu, tworząc kłamrę kompozycyjną. Kolejnym dziełem jest pierwsza wersja *Kwartetu Smyczkowego* nr 2 „*Listy důvěrné*” (*Listy intymne*, 1928; w następnym wydaniu kompozytor zastąpił violę d'amore – altówką). Inspiracją do powstania tego dzieła była ukochana Janáčka (Kamila), o czym pisał w liście do najdroższej, relacjonując

28 S. Wiechowicz, *Poznań*, „Muzyka Polska” 1937, z. 3, s. 131.

29 A. Roesler, *Bydgoszcz*, „Muzyka Polska” 1937, z. 6, s. 307.

30 N.S. Josephson, *Janáček's Intimate Letters (Listy důvěrné): Erotic Biography and Creative Genesis*, „Archiv Für Musikwissenschaft” 2009, nr 66 (2), s. 156, <http://www.jstor.org/stable/27764446> [dostęp: 2.09.2022].

postępy w pracy nad nowym utworem: „[...] specjalny instrument szczególnie połączy całość. Nazywa się viola d’amore – altówka miłości. Och, jak ja nie mogę się tego doczekać! W tej pracy będę zawsze tylko z tobą!”<sup>31</sup> (w testamencie zapisał wszystkie tantiemy z dzieła dla niej). W Niemczech na gruncie popularyzacji violi d’amore działał wybitny kompozytor i instrumentalista Paul Hindemith (1895–1963), o violi d’amore pisał w liście do swojego przyjaciela w następujący sposób:

Mam nową rozrywkę: gram na violi d’amore, absolutnie wspaniałym instrumencie, który zniknął ze sceny muzycznej, a zatem ma niewielką literaturę. Ma najpiękniejszy dźwięk, jaki można sobie wyobrazić, słodycz i miękkość nie do opisanania. Gra jest trudna, ale uwielbiam na niej grać, a publiczność uwielbia ją słuchać<sup>32</sup>.

Hindemith napisał dwa dzieła z myślą o tym instrumencie: *Kleine Sonate* op. 25 nr 2 (1922) oraz *Kammermusik* nr 6 (1928). Fakt, że kompozytor był także wirtuozem gry na tym niezwykłym instrumencie, przełożył się na bardzo wysoki stopień trudności wykonawczej dzieła. Partia violi d’amore przepelniona jest skomplikowanymi pasażami, chromatyką oraz dwudźwiękami, które wymagają od solisty niebywalej techniki. Warto także wspomnieć o francuskim wirtuozie, jednym z założycieli *Société des instrumentsanciens* Henrim-Gustavie Casadesusie (1879–1947), który koncertował na violi w całej Europie. Ważną postacią dla ruchu wykonawstwa historycznego jest także postać Arnolda Dolmetscha (1858–1940). Był to angielski budowniczy instrumentów o francuskich korzeniach. Oprócz renowacji starych modeli, tworzenia kopii oraz opracowywaniu nowatorskich odmian, zajmował się nauczaniem gry na lutni oraz koncertowaniem. Dolmetsch jest twórcą pierwszego traktatu dotyczącego problematyki wykonawstwa muzyki dawnej *The Interpretation of the Music of the Music of the XVIIIth and XVIIIth Centuries* (1916)<sup>33</sup>. Książka porusza zagadnienia związane z tempem, rytmem, ornamentyką, basem cyfrowanym, instrumentacją i techniką gry. Innym twórcą był Stewart Montagu Cleeve (1894–1993), który regularnie muzykował z rodziną Dolmetschów.

31 Oryg.: „[...] your mouth like a little window into the sanctuary where things are burning. Into your womb I’d put the most beautiful things that would ever occur to me”, tłum. własne, w: tamże, s. 158.

32 Oryg.: „I have a new sport: I play the viola d’amore, an absolutely magnificent instrument that has disappeared from the musical scene and thus has only a small body of literature. It has the most beautiful sound you can imagine, a sweetness and softness beyond description. It is tricky to play, but I love playing it and listeners love to hear it”, tłum. własne, w: H.J. Winkler, *Fascinated by Early Music: Paul Hindemith and Emanuel Winteritz*, „Music in Art” 2004, nr 29 (1/2), s. 16, <http://www.jstor.org/stable/41818748> [dostęp: 3.09.2022].

33 A. Ottertedt, *Dolmetsch (Eugène) Arnold*, hasło w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, red. L. Finscher, Personenteil t. 5: *Cov–Dz*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 2001, s. 1213-1214.

Artysta podjął się skonstruowania nowego modelu violi d'amore, który miał zażegnać problemy związane z trudnościami w strojeniu instrumentu oraz delikatnym brzmieniem, by przystosować go do warunków akustycznych dwudziestowiecznych sal koncertowych. Chcąc zwiększyć rezonans violi d'amore ograniczył ilość strun melodycznych do sześciu, zaś rezonansowe poprowadził na osobnym mostku i zwiększył ich liczbę do dwunastu. Oprócz tego zlikwidował tradycyjne kolki do strojenia strun na rzecz metalowych maszynek wykorzystywanych w ukulele<sup>34</sup>.



Ilustracja 4. Viola d'amore projektu Montagu Clevee, 1967

## Podsumowanie

Na podstawie zaprezentowanego materiału bez wątplenia możemy stwierdzić, że Jan Rakowski był wybitną postacią, a jego działania pozwalają zaliczyć go do grona zasłużonych dla rozwoju repertuaru i wzrostu popularności violi d'amore w XX wieku. Umieszczone w pracy fragmenty prasowe prezentują bardzo wszechstronny repertuar wykonywany przez Rakowskiego. Jednocześnie należy mieć na uwadze, że był aktywnym muzycznie altowiolistą, a oprócz występów publicznych i radiowych, wiele czasu poświęcał nauczaniu. Bardzo istotnym aspektem jego działalności jako wirtuoza gry na tym instrumencie jest fakt, że przyczynił się do powstania ciekawych, wartych zauważenia dzieł muzycznych. Należy nadmienić, że często autorami partytur na violę d'amore byli muzycy, którzy tworzyli repertuar dla własnego użytku (między innymi wymieni w pracy Carl Stamitz, Charles Loeffler, czy Paul Hindemith). Trudno wskazać instrumentalistę, który sprowokowałby współczesnych sobie kompozytorów do wykreowania dzieła na tak skomplikowany instrument. W utworach polskich twórców nie są to miniatury czy pojedyncze sceny w rozbudowanych epizodach, a duże, klasyczne formy muzyczne dedykowane

34 R. Durkin, dz. cyt.

stricte violi d'amore, bez możliwości wykorzystania innego instrumentu w celu wykonania partii solowej (jak to miało miejsce w dziełach Janáčka). Jednocześnie dzieła dedykowane Janowi Rakowskiemu wykazują próbę uchwycenia szczególnego idiomu violi d'amore. Kompozytorzy korzystają z możliwości jakie daje tercjowo-kwartowy układ strun, decydując się na dwudźwięki, akordy czy rozbudowane pasaży.

## Bibliografia

### OPRACOWANIA

- Chybiński A., *Słownik muzyków dawnej Polski do 1800 roku*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1949.
- Durkin R., *The Viola d'Amore: Its History and Development*, Routledge, London–New York 2021.
- Janczewska-Sołomko K., *Rakowski Jan Nepomucen Maria*, hasło w: *Leksykon polskich muzyków pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870*, red. K. Janczewska-Sołomko, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2008.
- Jappe M., Jappe D., *Viola d'amore Bibliographie. Das Repertoire für die historische Viola d'amore von ca. 1680 bis nach 1800. Kommentiertes thematisches Verzeichnis nebst vier Exkursen zu wichtigen Komponisten*, Amadeus Verlag, Winterthur 1999.
- Koepp K., *Viola d'amore*, hasło w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, red. L. Finscher, Sachteil t. 9: Sy–Z, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1998.
- Morawski S., *Kilka lat młodości mojej w Wilnie 1818–1825*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959.
- Otterstedt A., *Dolmetsch (Eugéne) Arnold*, hasło w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, red. L. Finscher, Personenteil t. 5: Cov–Dz, Bärenreiter-Verlag, Kassel 2001.
- Pawlak D., *Rakowski Jan*, hasło w: *Wielkopolski Słownik Biograficzny*, wyd. 2, red. A. Gąsiorowski, J. Topolski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Poznań 1983.
- Reiss J., *Mała encyklopedia muzyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1960.
- Sikorski K., *Instrumentoznawstwo*, wyd. 3 zm., Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1975.
- Sowiński A., *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych kompozytorów, wirtuozów, śpiewaków, instrumencistów, lutnistów, organmistrzów, poetów lirycznych i miłośników sztuki muzycznej. Zawierający krótki rys historii muzyki w Polsce, opisanie obrazów cudownych i dawnych instrumentów, z muzyką i portretem autora*, nakładem autora, Paryż 1874.
- Sroczyński B.T., *Viola d'amore*, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2010.
- Tatarska J., *Stefan Poradowski*, hasło w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. M. Podhajski, t. 2: *Biogramy*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Gdańsk–Warszawa 2005.



Zathey J., *Rakowski Trzywdar-Rakowski Jan*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 8: *Pe–R*, red. Elżbieta Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004.

#### ARTYKUŁY PRASOWE

Gliński M., *Warszawa. Trzy premjery w operze miejskiej. – Koncerty filharmoniczne. – Wanda Landowska. – Recitale*, „Muzyka” 1928, nr 3.

Latoszewski Z., *Poznań. W operze miejskiej: Ponchielli’ego „Gioconda” i Henryka Opieńskiego „Jakób Lutnista”*. – *Ruch koncertowy: IX Symfonia. – Obcy i swoi na estradzie*, „Muzyka” 1928, nr 1.

Roesler A., *Bydgoszcz*, „Muzyka Polska” 1937, z. 6.

Wiechowicz S., *Poznań*, „Muzyka Polska” 1935, z. 6.

Wiechowicz S., *Poznań*, „Muzyka Polska” 1937, z. 3.

#### ŹRÓDŁA INTERNETOWE

Engel C., *Charles Martin Loeffler*, „The Musical Quarterly” 1925, nr 3.

Josephson Nors S., *Janáček’s Intimate Letters (Listy důvěrné): Erotic Biography and Creative Genesis*, „Archiv Für Musikwissenschaft” 2009, nr 66 (2), <http://www.jstor.org/stable/27764446> [dostęp: 2.09.2022].

*Konkurs altówkowy im. Jana Rakowskiego*, w: strona internetowa Towarzystwa Muzycznego im. Henryka Wieniawskiego, <https://www.wieniawski.pl/oka.html> [dostęp: 1.09.2022].

*Viola d’Amore*, w: strona internetowa Artura Paciorkiewicza, <https://artur.paciorkiewicz.pl/repertoire/viola-damore/> [dostęp: 1.09.2022].

Winkler H.J., *Fascinated by Early Music: Paul Hindemith and Emanuel Winternitz*, „Music in Art”, 2004, nr 29 (1/2), <http://www.jstor.org/stable/41818748> [dostęp: 3.09.2022].

## **Abstract**

---

### **Jan Rakowski (1898–1962): Viola D'amore Spiritus Movens in Poland**

The aim of the article is to present the profile of the outstanding Polish musician Jan Rakowski. His artistic activities were related to playing the viola and viola d'amore, which was completely unknown at that time. The author describes the use of viola d'amore in Poland until the end of the 19th century, and outlines its popularity in Western Europe and the United States. In order to reliably present the figure of Jan Rakowski, press excerpts about his achievements concerning playing the viola d'amore are presented. This leads to the assessment of his activity. An important element of the work is a reference to Stefan Bolesław Poradowski's composition, Concerto for viola d'amore and string orchestra, and drawing attention to the problem with the dating and titling of the work.

## **Keywords**

---

Viola d'amore, Jan Rakowski, Polish music, Neoclassicism

# Noty biograficzne

---

**Karol Knapieński** – student filologii polskiej na Uniwersytecie Wrocławskim oraz dyrygentury chóralnej, dyrygentury symfonicznej i fortepianu w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. Autor referatów na ogólnopolskich konferencjach muzykologicznych oraz literaturoznawczych. Autor artykułów opublikowanych w „Białostockich Studiach Literaturoznawczych”, w tomach *Wieloznaczności dźwięku* i *Pracy z chórem dziecięcym*. Jego zainteresowania badawcze obejmują muzykę w perspektywie kognitywnej, badania nad pulsem, teorie zapisu tekstu, badania z pogranicza literaturoznawstwa, językoznawstwa i muzyki, a także badania nad nowymi mediami.

**Anna Rusin** – absolwentka teorii muzyki w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, którą ukończyła z wyróżnieniem. Z wykształcenia także romanistka (Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie) i menedżerka kultury (Uniwersytet Ekonomiczny w Katowicach). Dwukrotna stypendystka programu ERASMUS, dzięki któremu część studiów muzycznych odbyła w Conservatoire National Supérieur Musique et Danse w Lyonie (Francja) oraz Sveučilište u Splitu (Chorwacja). Współpracowała z Orkiestrą Akademii Beethovenowskiej jako redaktorka not programowych i Filharmonią Krakowską w roli prelegenta audycji szkolnych. Obecnie nauczyciel w krakowskich szkołach muzycznych.

**Ewa Pilarska-Banaszak** – absolwentka muzykologii na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz altówki i altówki historycznej na Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu. Obecnie studentka skrzypiec historycznych w tejże uczelni. Uczestniczyła w kursach mistrzowskich prowadzonych przez: L. Bałabana, K. Budnik, A. Darzins, H.J. Greinera, S. Kamaś, W. Malińskiego, M. Mickera, J. Pisarskiego, P. Reicherta oraz w zakresie wykonawstwa historycznego: J. Rogers, P. Chrupka, Z. Pilcha

oraz D. Maurice. W roku 2016 została przyjęta na prestiżowe kursy Letnia Akademia Muzyki Scharoun Ensemble Der Berliner Philharmoniker, które zaowocowały koncertem w Filharmonii Berlińskiej. Brała udział w projektach edukacyjnych organizowanych przez Narodowe Forum Muzyki: Akademii Mendelssohnowskiej (2017) i Akademii Latinoamerykańskiej (2019). Współpracuje z zespołami specjalizującymi się w wykonawstwie historycznie poinformowanym, m.in.: Wrocławską Orkiestrą Barokową, Orkiestrą Fundacji Akademii Muzyki Dawnej w Szczecinie, czy Orkiestrą Accademia dell'Arcadia. Od 2017 roku prowadzi klasę altówki w Państwowej Szkole Muzycznej I i II stopnia im. Ignacego Jana Paderewskiego w Koninie. Laureatka stypendium Marszałka Województwa Wielkopolskiego w dziedzinie kultury (2021), Młoda Polska (2022) oraz Stypendium Twórczego Miasta Poznania (2022). Jej zainteresowania naukowe oscylują wokół violi d'amore oraz polskiej twórczości na ów instrument.



