

Kwartalnik Młodych

MUZYKOLOGÓW UJ

nr 24 (1/2015)
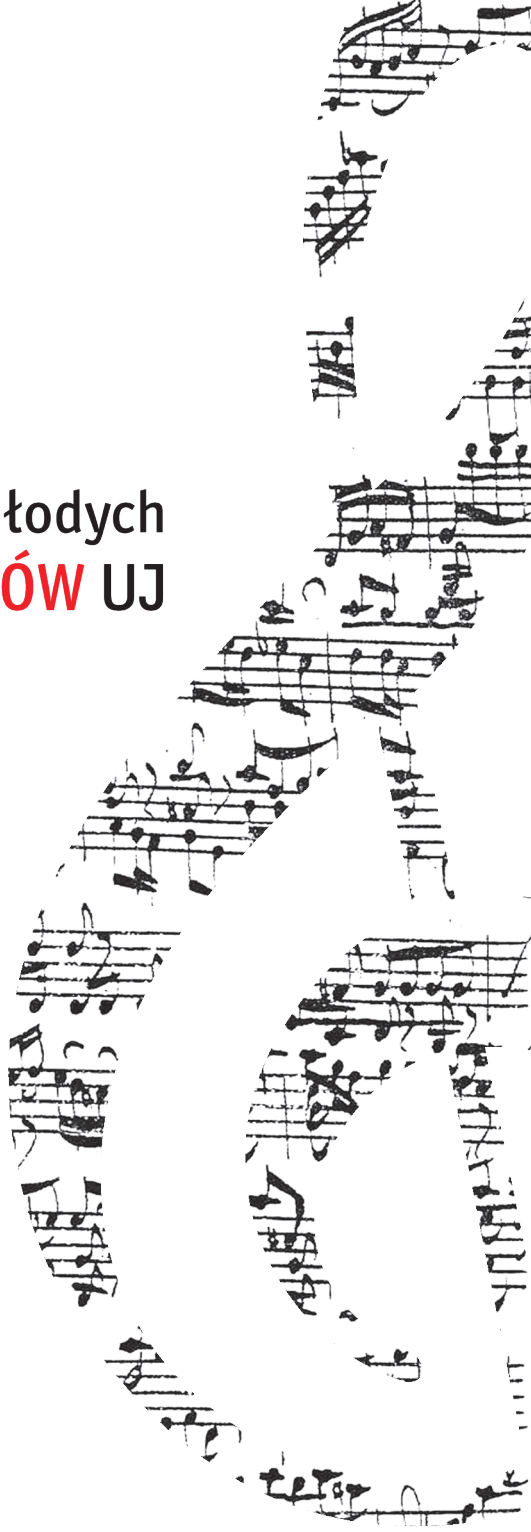




Kwartalnik Młodych

MUZYKOLOGÓW UJ

nr 24 (1/2015)



ISSN: 2353-7094
NAKŁAD: 100 egzemplarzy

OPIEKUNI NAUKOWI
dr hab. Aleksandra Patalas
dr Piotr Wilk

REDAKCJA
Marek Dolewka (redaktor naczelny)
Joanna Roman (sekretarz)
Róża Różańska

PROJEKT OKŁADKI, SKŁAD I ŁAMANIE
Magdalena Kolanko
Edyta Cybińska

KOREKTA JĘZYKOWA
Ewa Czernatowicz
Agnieszka Kryca
Wojciech Zielonka

KONSULTACJA TEKSTÓW ANGLOJĘZYCZNYCH
mgr Małgorzata Cygan

ADRES
Koło Naukowe Studentów Muzykologii UJ
ul. Westerplatte 10
31–033 Kraków
redakcja.kmm.uj@gmail.com

Publikacja finansowana przez Radę Kół Naukowych UJ

Spis treści

Oskar Łapeta 4
Twórczość Eugeniusza Morawskiego
w oczach krytyków i kompozytorów

Alicja Ryczkowska 24
Status muzyków Rzeczypospolitej
w końcu XVI i w XVII wieku

Michał Jaczyński 46
Muzyka soul – geneza, historia,
uwarunkowania społeczno-kulturowe
oraz rodzaje inspiracji tym stylem
w twórczości rodzimej

Oskar Łapeta

Uniwersytet Warszawski

Twórczość Eugeniusza Morawskiego w oczach krytyków i kompozytorów[1]

Eugeniusz Morawski to kompozytor, który pozostawił po sobie zaskakująco niewiele śladów w muzykografii. Przez długie lata jego twórczość pozostawała w całkowitym niemal zapomnieniu i dopiero od niedawna zaczyna stawać się obiektem zainteresowania badaczy oraz wykonawców. Okazuje się jednak, że kompozytor ten za życia cieszył się pewną renomą, a jego utwory były wykonywane, budząc niejednokrotnie duży entuzjazm krytyki. Biorąc pod uwagę recepcję muzyki tego twórcy w prasie polskiej do 1939 roku, wywnioskować można, że zapomnienie, w jakie popadła później, tylko częściowo wynikało z „winy" stronników Karola Szymanowskiego i konfliktu, jaki rozgorzał pomiędzy stronnictwami obu kompozytorów.

Eugeniusz Morawski wyjechał z Polski do Paryża w marcu 1908 roku, nie wykonawszy w kraju żadnego swojego znaczącego utworu. W maju 1910 roku udało mu się zorganizować koncert w paryskiej Salle Gaveau, w trakcie którego wykonano pod jego dyrekcją zaginioną obecnie symfonię-poemat *Vae victis*. Utwór ten, powstały około 1907 roku, reprezentować musiał wczesny nurt twórczości kompozytora i prawdopodobnie pozostawał jeszcze pod wpływem twórczości Ryszarda Straussa. Z zachowanej karty tytułowej wynika, że dzieło to trwało około 28 minut. Nie wiadomo, jakie utwory dopełniły program koncertu – anonimowa relacja, która ukazała się w „Świecie", koncentrowała się tylko na *Vae victis*. Tekst zatytułowano *Sukces kompozytora polaka* [sic!] *w Paryżu*, pewne jest więc, że poemat spotkał się z uznaniem publiczności. Autor artykułu omówił pokrótce założenia utworu, zapewne podane w programie koncertu, po czym stwierdził:

> […] Symfonia Morawskiego nie wymaga jednak, moim zdaniem, tego poetyckiego tłumaczenia, tak jest sama w sobie muzycznie logiczna i skrystalizowana; nie ma miejsca, w któremby można było czuć nagięcie się do treści; żaden szczegół naturalistyczny nie kazi piękności na szeroką skalę zakrojonego poematu. Naczelny, potężny temat walki, przejmuje grozą, wywołuje dreszcz, przenika na wskroś rytmem bohaterskim, służąc następnie jako „lejtmotiv" poematu, przynosi słuchaczom raz po raz odgłos dalekiej, cichnącej walki, przechodzi kolejno co raz to w inne grupy instrumentów. Nader bogata instrumentacya sprawia, że ma się ciągle nowe, jednakże ściśle powiązane ze sobą wrażenia. Smutek, beznadziejność przewijają się w końcowej części poematu, w prześlicznem piano drewnianych instrumentów na tle głosu organów, na którem rzecz się urywa, pozostawiając słuchaczów pod wrażeniem czegoś niezwykłego, co nie codzień ma się możność odczuwać[2].

Sukces *Vae victis* pociągnął za sobą wykonania poematu symfonicznego *Don Quichotte* w Monte Carlo jesienią tego samego roku. Dzieło to było też prezentowane dwukrotnie w Polsce wiosną 1912 roku. Wykonano je we Lwowie i w Warszawie, a drugim z wykonań kierował Zdzisław Birnbaum. Utwór wzbudził mieszane uczucia krytyków. Marcin Gajewski podsumował swoją relację z lwowskiego koncertu następująco:

> Śmiało, z fantazją i temperamentem może zbyt bujnym wypowiada Morawski swe myśli. Siła wyrazu dramatycznego przekonywująca, harmonizacja pomysłowa, prostota linji melodyjnej nieco za skąpa. Sympatyczny talent, warty żywej uwagi i poparcia[3].

Na koniec autor dodał również, że Morawski nie ma możliwości usłyszenia swoich dzieł „z powodu stosunków osobistych"[4], nie rozwinął jednak tej myśli.

1 Pisemna wersja referatu wygłoszonego podczas VI Ogólnopolskiego Zjazdu Studentów Muzykologii, Kraków 20–23 V 2014.

2 *Tryumf kompozytora polaka* [sic!] *w Paryżu*, „Świat" 1910, nr 26, s. 13–14. Wszystkie cytaty podano w brzmieniu oryginalnym.

3 M. Gajewski, *List ze Lwowa (dokończenie z 15 marca)*, „Przegląd Muzyczny" 1912, nr 9 (87), s. 5–6.

4 Tamże.

W Warszawie wykonanie *Don Quichotte'a* spotkało się z ostrą reakcją krytyków skrajnie konserwatywnych – Aleksandra Polińskiego i Adama Zabłockiego. Obaj zgodnie skrytykowali Morawskiego za niesamodzielność stylistyczną i wzorowanie się na Straussie, jednakże spoglądając z perspektywy czasu, ich zarzuty paradoksalnie wydają się świadczyć na korzyść twórcy poematu, chcącego być na bieżąco z nowoczesnymi technikami kompozytorskimi. Z identycznymi w treści zarzutami spotykała się też twórczość Mieczysława Karłowicza i Karola Szymanowskiego – twórców nadających w owym czasie ton muzyce polskiej. Poliński opisał utwór Morawskiego następująco:

> Początek poematu dobrze się zapowiada. Oparty na energicznych rytmach, osnuty na temacie jędrnym w rysunku melodyjnym, silnie, choć nieco za grubo instrumentowany […], wcale dobrze uzmysławia pierwiastki bohaterskie duszy rycerza „smętnego oblicza". Ale cóż, kiedy to wszystko, z małym tylko jakimś warjantem, powtarza się w całym poemacie. Młody autor […] nie operuje od czasu do czasu poszczególnemi grupami instrumentów, lecz całą armję w zwartych szeregach pcha ustawicznie do ataku, z wrzaskami bez przerwy hura!… W całym poemacie (słyszałem go pierwszy raz, partycji nie miałem w ręku) nie zauważyłem ani jednego *pianissima*; kto żyje w orkiestrze, wrzeszczy wciąż, ile mu tylko tchu stanie. W formie dużo chaotyczności, w szczegółach zaś instrumentacyjnych i modulacyjnych ekscentryczności[5].

Odnieść należy się do dwóch zarzutów stawianych przez Polińskiego. Zarzut powtarzalności traci na sile, jeśli zdamy sobie sprawę, że utwór Morawskiego ma formę tematu z wariacjami. Natomiast brak cieniowania dynamicznego i ogólną hałaśliwość utworu należy chyba złożyć na karb dyrygenta, który znany był powszechnie z rozpasanych interpretacji, w których nie skupiał się za bardzo na szczegółach. Jednak w ostatecznym rozrachunku autor wydał werdykt dość korzystny dla Morawskiego:

> […] początek poematu jest dobry, wstęp uzmysławiający tonami walkę z wiatrakami jest obmyślany dowcipnie; następujące po tej scenie momenty, lirycznie nastrojone, mile rozbrzmiewają nie tylko w uchu, ale i w duszy słuchacza […]. Że się może [Morawski] wyroić z czasem na kompozytora poważnego, za tem przemawia fakt, że się już wyraża całkiem zrozumiale, że mimo całej nowoczesności techniki, nie grzęźnie w ekstrawagancjach harmonicznych i modulacyjnych, i że choć rzadko, umie zdobyć się nawet na piękny frazes melodyjny[6].

5 A. Poliński, *Relacja z wykonania poematu* Don Quichotte, „Kurier Warszawski" 1912, nr 102, s. 6.

Wspomniany już wcześniej Adam Zabłocki nie był tak wspaniałomyślny i nie pozostawił żadnych złudzeń co do tego, że muzyka autora poematu nie zrobiła na nim pozytywnego wrażenia:

> […] Nie zamierzając bynajmniej wdawać się w szczegółowe roztrząsanie charakterystycznych cech talentu Zdzisława Birnbauma, od czego zwalnia mnie popularność, jaką się cieszy, przejdę odrazu do sprawozdania z wczorajszego koncertu, zawierającego, między innemi, pomnikową *V symfonię* Beethovena oraz poemat symfoniczny *Don Kichot* młodego kompozytora polskiego Eugeniusza Morawskiego, nieznany nam jeszcze, a więc budzący zrozumiałe zainteresowanie. Po wysłuchaniu jednak tego dzieła, doznałem rozczarowania. Jest to utwór, pokrewny wielu dzisiejszym kompozycyom, rezultat wiedzy muzycznej, niepopartej natchnieniem, o które współczesnym autorom coraz trudniej. Straszny hałas, spowodowany ciągłem niemal używaniem całej orkiestry, brak smaku artystycznego, oraz chaotyczna i beztreściowa całość, niekorzystnie świadczą o utworze, który może nawet zadziwić trochę pewnym rozwichrzonym rozmachem, lecz nigdy wzruszyć. Zasługują jedynie na uznanie niektóre pomysły instrumentacyjne, ale tylko niektóre, gdyż instrumentacya, jak już zaznaczyłem, grzeszy wogóle zbytecznym zupełnie przeładowaniem, wpływającem ujemnie na jakość utworu […][7].

W „Kurierze Porannym" ukazała się anonimowa recenzja, podobna w tonie do obu wzmiankowanych, którą autor zakończył stwierdzeniem:

> Ze względu na pierwszą, zdaje się, próbę większych rozmiarów, należy oczekiwać, czy w przyszłości nie objawią się dowody talentu istotnego, który może dzisiaj istnieje w stanie utajonym[8].

Jednakże recepcja *Don Quichotte'a* nie była wcale tak jednoznacznie krytyczna, jak można by wywnioskować z wymienionych wyżej źródeł. W życzliwym tonie utrzymane są dwie anonimowe relacje. Pierwsza

6 Tamże.

7 A. Zabłocki, *Koncert benefisowy Zdzisława Birnbauma*, „Nowa Gazeta" 1912, nr 170, s. 5.

8 *Re[monogram], Koncert benefisowy Zdzisława Birnbauma*, „Kurier Poranny" 1912, nr 102, s. 2.

z nich ukazała się w „Biesiadzie Literackiej" pod tytułem *Obiecujący talent*:

> W Filharmonii Warszawskiej wykonano niedawno poemat symfoniczny Eugeniusza Morawskiego, pt. *Don Kiszot*. Młody kompozytor jest uczniem Zygmunta Noskowskiego, który go odrazu wyróżnił i piękną mu przepowiedział przyszłość. Studya muzyczne ukończył w Paryżu i tam od lat kilku przebywa, ciesząc się uznaniem tamtejszych sfer muzycznych. Jego *Don Kiszot*, dzieło poważne, pełne zalet artystycznych, był wykonany przedtem we Lwowie i przyjęty bardzo życzliwie przez krytykę tamtejszą. Znany i wymagający muzyk, Stanisław Niewiadomski, poświęcił mu w „Słowie Polskiem", ocenę obszerną, w której między innemi pisze: „Przed publicznością wystąpił po raz pierwszy młody kompozytor polski, Eugeniusz Morawski, ze swoim *Don Kiszotem*. Talent wielki, najlepiej powiedzieć odrazu krótko i węzłowato, a może i ku przestrodze osobom, które go poznały. Tak często bowiem miewa się do dziś do czynienia z nowoczesnym typem „talentów" o bezprzykładnej zarozumiałości, przedsiębiorczości i energii w rozpychaniu łokciami wszystkiego, co im dokoła na drodze nie dogadza, że taki skromny, w zachowaniu prosty, otwarty, szczery, a od blagi wolny młody artysta, mógłby może naprawdę wzbudzić w kim powątpiewanie. Jakto, on, ten sam co na niedawno zadane mu pytania odpowiedział, że nie wie, czy muzyka jego jest programową, czy nie, on miałby posiadać talent? Otóż właśnie, że Morawski swoją prostotą jest istotnie talentem, po którym muzyka symfoniczna spodziewać się może wiele. „Chcąc scharakteryzować talent Morawskiego, należy przedewszystkiem podkreślić jego pomysłowość instrumentacyjną i żywą, wielce ruchliwą fantazyję w zakresie rytmiki. Te dwa czynniki współdziałają w kompozycyi nieustannie najintensywniej, są poprostu duszą tego utworu, i jego programem. Bo w gruncie rzeczy pomimo tytułu, który nasuwa przypuszczenie poprawności, kompozycyja nie wysila się na malowanie drobnostek, lecz dąży jedynie do wydobycia wyrazu dla idei, uosobionej w *Don Kiszocie*. Niepokój, niezmordowane rwanie się w górę, gorączka idealisty, walka z widziadłami fantazyi, śmierć wśród nieziszczonych marzeń i nieosiągniętych tryumfów – wszystko to przyobleczone w barwne, tęgie i krępe ciała dźwiękowe, stanowi treść kompozycyi. Motyw panuje tu wszechwładnie nad formą. Słuchacz nie znachodzi [sic!] rozwiniętej analogii w planie całości, a jednak utwór rozwija się logicznie i potęguje w swej sile wewnętrznej. Ujemną stroną *Don Kiszota* jest przewaga blachy do tego posunięta stopnia, iż chwilami otrzymuje słuchacz wrażenie zupełnego zniknięcia kwartetu smyczkowego, który, jak wiadomo, jest zawsze uważany za podstawę orkiestry. Być może, że to właśnie pozbawia kompozycyję pewnego rysu charakterystycznego, właściwego *Don Kiszotowi*, a mianowicie naiwności. Nie dopuszczają jej trąby, brzmiące ciągle w jak najbardziej powikłanych kombinacyach. Z drugiej jednak strony pominąć milczeniem nie można, że to przywiązanie do instrumentów blaszanych może niezaprzeczalnie w dalszym rozwoju stać się zasadniczą cechą twórczości Morawskiego, jeśli oczywiście nie zmieni on pod tym względem poglądów i smaku, co już należy do przyszłości". Krytyka warszawska, która ma na sumieniu bardzo wiele umyślnych, namiętnie stronnych przeoczeń, że tylko wspomnimy Moniuszkę, któremu z upodobaniem zatruwała każdą chwilę życia i tym razem spełniła swój „nieludzki" obowiązek, traktując młodego kompozytora, z małym wyjątkiem, lekceważąco. Znawcy jednak prawdziwi muzyki i szersza nawet publiczność, oklaskiwała go szczerze, wyrażając mu uznanie[9].

Cytowana wypowiedź bez wątpienia cechuje się dużą dozą obiektywizmu. Autor zwraca również uwagę na orkiestrację Morawskiego i chociaż wyraża się o niej z pewną dozą wątpliwości, z punktu widzenia dalszego rozwoju muzyki właśnie te elementy poematu Morawskiego zdają się być najbardziej prorocze. Notatka w „Tygodniku Ilustrowanym" jest bardziej lakoniczna, ale równie życzliwa:

> Na koncercie benefisowym dyrektora Birnbauma usłyszeliśmy po raz pierwszy poemat symfoniczny p. Eugeniusza Morawskiego *Don Kichot*. Oryginalny ten utwór za pomocą dźwięków maluje nieśmiertelną postać Cervantesa, łącząc w syntezie muzycznej nieśmiertelne piękno tej błędnej duszy. I dlatego w pojęciu p. Morawskiego don Kichot jest bohaterem, który w pewnych tylko chwilach słabnie i ulega znużeniu. Pan Morawski był przede wszystkiem uczniem śp. Noskowskiego, następnie zaś kształcił się w Paryżu. Uznanie, z jakim publiczność warszawska przyjęła jego poemat symfoniczny, oraz zainteresowanie ludzi fachowych, świadczy o tem, że do szeregu naszych wybitnych młodych kompozytorów, w których tak wielkie pokładamy nadzieje, przybył jeszcze jeden poważny twórca, pełen dobrych zamiarów[10].

Na kolejną prezentację utworu Morawskiego publiczność musiała czekać do 1925 roku, kiedy to pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga wykonano w Warszawie poemat symfoniczny *Nevermore*, napisany około 1911 roku. Forma poematu symfonicznego była już w tym czasie anachronizmem i choć krytyka była świadoma, że jest to wczesny

9 *Obiecujący talent*, „Biesiada Literacka" 1912, nr 20 (1897), s. 395.
10 *Eugeniusz Morawski*, „Tygodnik Ilustrowany" 1912, nr 16 (2736), s. 332.

utwór kompozytora, prezentowanie „nowego" utworu w tym gatunku mogło wpłynąć na ocenę Morawskiego jako muzycznego konserwatysty. Autor anonimowej relacji opublikowanej w „Wiadomościach Literackich" z pewnością nie był wielbicielem muzyki programowej. Jedyne krytyczne słowa, jakie znajdziemy w jego recenzji, odnoszą się do programu utworu, poematu *Kruk* Edgara Allana Poego. Z treści pozostałej części recenzji przebija autentyczny entuzjazm:

> Trzeba jednak przyznać, że głębokie nastroje symfonji Morawskiego posiadają sugestywną grozę i brzmią świetnie. Kompozytor posiada mocną, zdecydowaną inwencję, niezwykłą pomysłowość harmoniczną – operuje przytem orkiestrą po mistrzowsku, wydobywając z niej efekty nowe, pełne niefałszowanej ekspresji dramatycznej. Zadziwia to tembardziej, że symfonja była napisana przed 18 laty (więc w przejściowej epoce straussowskiej), ale mimo pewnych koniecznych zależności i wpływów (objawiających się raczej w formalnych walorach dzieła) posiada swój odrębny wyraz i prawdziwą świeżość. Kompozytora przyjmowano owacyjnie. Na ogólne żądanie symfonję powtórzono na niedzielnym koncercie symfonicznym[11].

Na utwór zwrócił też uwagę Karol Stromenger, poświęcając mu obszerny tekst w „Kurierze Polskim". Dużą część zajmuje w nim omówienie treści wiersza i jego wpływu na muzykę, jednakże najbardziej znamienne wydają się słowa, w których autor chwali Morawskiego za odważne przeciwstawianie się tradycji romantycznej. Choć przytoczony cytat jest bardzo długi, warto się nad nim pochylić:

> […] Zdawaćby się mogło, że muzyk ten jest piewcą jałowości ludzkich poczynań albo też prometejskich buntów, że widzi wszędzie przepaść bezdenną pustką ku człowiekowi ziejącą. A jednak w muzyce Morawskiego nie ma ani krzty psychopatji, ani cienia rozkładu, ani chwili zwątpienia. Raczej tematem artystycznym niż wyznaniem wiary jest pesymizm tej muzyki, autorowi której ani w głowie uraczyć słuchacza strzępem swoich nerwów na chromatycznej galarecie, a nieuwzględnianie smaku i nawyków statecznego obywatela posuwa Morawski omal że do umyślnego drażnienia go, bo ważniejszy od wrażenia na słuchaczu jest autorowi przedmiot poetycki, któremu oddaje się jego ześrodkowana wola artystyczna. Więc nigdzie „łezki", żadnej kokieterji, nawet mało rdzennie muzycznego powabu. A mimo że muzyka ta wychodzi poza ramy estetyki powszechnego obiegu, obecność talentu znaczy

11 *Relacja z wykonania poematu* Nevermore, „Wiadomości Literackie" 1925, nr 17, s. 5.

> się odrazu wewnętrznym impulsem, którego działanie, słuchając jej uchem wyobraźni, odrazu wyczuwamy wyraźnie. […] Można mieć zastrzeżenia co do stylu lub co do estetycznej strony muzyki Morawskiego, bezsprzecznie jednak przyznać mu należy oryginalność finezji artystycznej i środki wyrazu jego własnym przemysłem zdobyte. Zbyt dobrze znane są recepty instrumentacyjne, sposoby niezawodnych efektów dźwiękowych, tajemnice niektórych wytwórni partytury, aby po kilkurazowem usłyszeniu wtórnego płodu nie przebił się wzór którego są naśladownictwem, a choć trudno oznaczyć granice między skorzystaniem z wzoru a plagiatem instrumentacyjnym, to jednak u Morawskiego instrumentacja jak i sposób tematycznego przeprowadzenia są najwidoczniej jego własnym dorobkiem, przyczem, co zauważyć godzi się unika on stawiania na głowę zasadniczych elementów muzyki. Ostatnio wykonany w Filharmonji poemat E. Morawskiego *Nevermore* jest symfonicznym odpowiednikiem sławnego wiersza E.A. Poego *The Raven*. […] W traktowaniu tego przedmiotu Morawski tworzy wyłom w tradycji jeszcze w znacznej mierze u naszych muzyków panującej. Tradycja ta widziała w muzyku istotę o błędnym wzroku, w stanie halucynacji, ofiarę dzikiego natchnienia, nieprzytomną i nieświadomą własnej wielkości, uginającą się pod twórczem tchnieniem jak trzcina podczas burzy. […] Dzisiejsza generacja muzyków na zachodzie poddaje jednak swe natchnienie dokładnej kontroli. I w tak odmiennym odniesieniu się już do własnego popędu twórczego, tkwi wiele zdrowej antiromantycznej [sic!] reakcji. Czas zarzucić poszukiwania harmoniczne, składać akordy, piękne, senne, patetyczne. Muzyka, mówią ci młodzi, niech będzie dynamiczna. Migotliwa, tęczowa lub mglista harmonja, wraz z świetlnemi oparami impresjonistów barwy orkiestrowej – to elementy techniki już dziś przedawnionej, jak świetlany pył w malarstwie, jak tyranja nastroju. Linja melodyjna, jasność formalnego zarysu wracają teraz znów do godności, ale bynajmniej nie w dawniejszem znaczeniu, a uzyskane temi środkami napięcie dynamiczne, to już coś zupełnie innego niż dawny nawał środków i chaos brzmienia. W tym względzie *Nevermore*, mimo że powstało przed dziesięcioma prawie laty i stylem swym w niejednym szczególe zdradza przynależność do tej epoki, w ogólnej koncepcji jest przecie zbawiennym zaprzeczeniem romantycznych przestarzałości. Autor panuje nad swym nastrojem, mimo potężnej grozy tematu, którą potrafi wypowiedzieć, nie ulegając jej przytem biernie, a nie uciekając się do neologizmów, wypowiada się swą mową własną. Wobec takich walorów drobne wady utworu, jak np. to, że początkowe fugato jest miejscami muzycznie niewyraźne, że na próżno szukamy w muzyce tematu sakramentalnego „nevermore", że u szczytu dyna-

micznych wzrostów nie stają tematy w pełni swego muzycznego i ideowego znaczenia. Tu i ówdzie masa dźwiękowa blachy kryła kwintet, gdzieniegdzie dublowanie głosów wydaje nam się zbyteczne. Ale te drobnostki, którym zawadzić może jakieś późniejsze wykonanie, przechodzą bez szkody dla ogólnego wrażenia. *Nevermore* przyjęła publiczność bez szczególnego zrozumienia, nie ufając – jak zwykle – nieznanemu nazwisku polskiemu i nie wiedząc, że w tym przypadku Paryż był żyrantem, który uznał naszego rodaka. Na tem szczególniejsze uznanie zasługuje gotowość, z jaką Dyrekcja Filharmonji odrazu przyjęła do programu dzieło Morawskiego i staranna, umiejętna praca przygotowawcza, jakiej około dzieła tego dokonał p. Fitelberg. Ostatni koncert świadczył, że mimo pustek na sali, mimo dość obojętnego nastroju publiczności Filharmonja nasza ma przynajmniej ideową i artystyczną rację bytu. Gdyby jej nie miała – nad lepszą przyszłością polskiej muzyki fatalny kruk zakrakałby swoje nieodwołalne – „nevermore"[12].

Kiedy dwa lata później wykonano poemat pod batutą Emila Młynarskiego, swojego entuzjazmu nie krył kompozytor i krytyk Juliusz Wertheim. Podkreślał on umiejętność budowania przez Morawskiego nastroju zbieżnego z poematem Poego, a także ekspresyjność samej muzyki. Rozważania swoje Wertheim zakończył następująco:

Należy podkreślić jeszcze przedziwną fakturę techniczną imponującej partytury. Morawski wyzyskuje środki współczesnych zdobyczy instrumentalnych z zawrotną wirtuozerią, idąc w swych pomysłach kolorystycznych niezwykle daleko, nigdy jednak nie uganiając się za efektem ekscentrycznym – przeciwnie, najfantastyczniejszy koloryt służy mu li tylko jako środek do wypowiedzenia swojej wizji, nigdy zaś jako cel samoistny. Może nie słyszałem utworu współczesnego o tak wybujałem polifonii, w którym śmiałość prowadzenia głosów byłaby tak zawsze usprawiedliwiona, i to nie tylko drogą refleksji… ale równie – co dopiero jest decydującym, istotnym – muzycznym wyczuciem. *Nevermore* Morawskiego jest wzlotem orlim dojrzałej, twórczej indywidualności, krzepkiej i świadomej swej misji[13].

Utworem, który bezsprzecznie dał Morawskiemu największy rozgłos, był dwuczęściowy balet *Świtezianka*, wystawiony w Teatrze Wielkim w Warszawie w maju 1931 roku. Kompozycja ta przyniosła mu Państwową Nagrodę Muzyczną w 1933 roku, przyznaną przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Na łamach warszawskiej prasy utwór ten spotkał się z życzliwym przyjęciem ze strony kompozytora i krytyka Felicjana Szopskiego, który wróżył *Świteziance* sukces na scenach zagranicznych[14]. Znacznie entuzjastyczniej wypowiedział się o muzyce Morawskiego Stanisław Niewiadomski, pisząc w „Kurierze Polskim":

W muzyce Eugeniusza Morawskiego pełno życia, temperamentu, wybuchów, gwałtów, krzyku, huku i grzmotów. Jej dynamika co chwila popada w istny szał, rytmika nie nuży ani na moment, barwy orkiestralne to istna orgia […]. Świtezianka interesuje jako twór talentu, inteligencji i głębokiego kunsztu[15].

W podobnym tonie utrzymana jest relacja Karola Stromengera, potwierdzająca jego przekonanie o wartości muzyki Morawskiego i stawiająca go w pierwszym szeregu stronników kompozytora. Krytyk zwrócił również uwagę na sytuację osobistą artysty, mającą przecież duży wpływ na recepcję jego i jego twórczości:

Trzeba stwierdzić niespotykany sukces muzyczny. Muzyka udana, silna, bardzo sceniczna, ma charakter w scenach rodzajowych, ma siłę tragizmu, fantastyczną powagę, rzuty i chwyty pewne, celowe. W sumie – wydarzenie artystyczne […]. W muzyce Morawskiego uderzają dziwne sploty przeciwieństw: patos i humor, zdrowa brutalność koncepcji i wyrafinowany styl orkiestrowy, niewspółczesna szczerość i współczesna orkiestracja. Artyzm nie tkwi w samej technice, wyobraźnia silna, […] talent dojrzały, na własnych zagonach produktywny, samodzielny, z przetrawionym modernizmem i własnym warsztatem […]. Jak Morawski nie należy do żadnej grupy kompozytorskiej, tak nie należy do żadnej kliki wzajemnych świadczeń. Po wielu latach spędzonych w Paryżu ten rodowity warszawiak od roku już prawie nie przestaje się dziwić, że w świecie muzycznym Warszawy nie znajduje oparcia. Jako dyrektor Konserwatorium Warszawskiego musi pracować wśród warunków trudnych dla artysty i obowiązkowego człowieka. Zapewne kiedyś po śmierci będzie miał śliczne nekrologi[16].

Fakt przejęcia przez Morawskiego władzy po Karolu Szymanowskim w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej, jak i zgłoszenie do wyżej wy-

12 K. Stromenger, *Relacja z wykonania poematu* Nevermore, „Kurier Polski", 20 V 1925.

13 J. Wertheim, *Relacja z wykonania poematu Nevermore*, „Epoka", 3 V 1927.

14 F. Szopski, *Relacja z premiery* Świtezianki, „Kurier warszawski", 15 V 1931.

15 S. Niewiadomski, *Relacja z premiery* Świtezianki, „Kurier Polski", 24 V 1931.

16 K. Stromenger, *Relacja z premiery* Świtezianki, „Wiadomości Literackie", 24 V 1931.

mienionej nagrody *IV Symfonii* tego ostatniego, wywołały ostrą reakcję stronnictwa skupionego wokół Szymanowskiego. Nagrodę przyznano Morawskiemu w atmosferze skandalu, trzech jurorów złożyło swoje mandaty, a wspierający Szymanowskiego kompozytorzy i krytycy odmówili muzyce *Świtezianki* jakiejkolwiek wartości. Adolf Chybiński, pisząc do Juliusza Zborowskiego o konkursie, określił konfrontację *IV Symfonii* i *Świtezianki* mianem „walki złota z łajnem"[17]. W toku obrad jury z udziału w przyznawaniu nagrody zrezygnowali związani z Szymanowskim Piotr Perkowski i Michał Kondracki, a także, z całkowicie innych powodów, Piotr Rytel. Juror Stanisław Niewiadomski bronił decyzji komisji na łamach „Kuriera Polskiego", uzasadniając ją wysoką wartością artystyczną muzyki Morawskiego[18]. W odpowiedzi na ten i inne głosy chwalące muzykę Morawskiego Perkowski opublikował w „Wiadomościach Literackich" tekst pt. *Dlaczego złożyłem mandat członka jury Państwowej Nagrody Muzycznej*. Autor pisał:

> […] Bóg świadkiem – co to za diabelski trud dokładne przejrzenie partytury Świtezianki. Instrumentacja utworu […] hamowała tempo pracy „badaczy", którzy długie chwile spędzali w zadumie nad tym, po co „mądry rabbi" męczy niebiańską celestę niepotrzebnym łechtaniem w chwili, gdy cała orkiestra, złożona co najmniej ze stu osób, razem ze wszystkimi trąbami, puzonami, tubami i bębnami rżnie jak się da – byle tylko najgłośniej. Przecież słabiutkiego chichotu łechtanej celesty i tak nikt nie usłyszy?!
>
> Ale najgorzej przedstawia się sama „muzyka" *Świtezianki*. Gdy „badacz" zmuszony jest „upajać" się upartym powtarzaniem przez autora w kółko tego samego, a przy tym wyjątkowo ubogiego motywu w ciągu nieskończenie długiego czasu, poprzez nie wiem ile stron partytury – dostaje się takiego zawrotu głowy, że w obawie przed nudnościami trzeba za każdym razem wznawiać zdrowotny spacerek po świeżym powietrzu.
>
> […] Młoda muzyka polska, która z roku na rok, bodaj z dnia na dzień przybiera, jak potok górski, na sile, rozpędzie i wielkości – z chwilą nadejścia wiosennych promieni jednym muśnięciem spienionych fal oczyści granitową skałę prawdziwej sztuki i zniesie ze sobą resztki śnieżnych bałwanów-upiorów[19].

17 K. Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, oprac. T. Chylińska, tom IV, cz. 1, Kraków 2002, s. 88.

18 S. Niewiadomski, *Artykuł na temat przyznania Państwowej Nagrody Muzycznej Eugeniuszowi Morawskiemu*, „Kurier Polski" 12 II 1933.

Kiedy kilka miesięcy później w ramach „Polskiego Koncertu Europejskiego" wykonano oba utwory (*IV Symfonię* pod batutą Grzegorza Fitelberga i *Świteziankę* pod dyrekcją Waleriana Bierdiajewa) w Filharmonii Warszawskiej, zarząd tej instytucji, obawiając się zamieszek, obstawił wydarzenie policją. Niechętny Morawskiemu Konstanty Regamey[20] skrzętnie wykorzystał ten fakt, aby uznać, że policja miała bronić muzykę *Świtezianki* przed zbyt gwałtownymi protestami publiczności. Opowiadający się za Morawskim Piotr Rytel w swojej recenzji pominął kompletnie utwór Szymanowskiego, skupiając się na balecie swojego przyjaciela[21]. Okoliczności wykonania obu dzieł obiektywnie opisał w swoich *Wspomnieniach* Kazimierz Wiłkomirski. Przyznał on, że bardzo aktywnie podsycano nastrój sensacji wokół wydarzenia, które zresztą ostatecznie przebiegło bez zakłóceń, a obaj kompozytorzy otrzymali gorące owacje[22].

Atmosfera wynikła wokół konfliktu Szymanowski–Morawski wpłynęła na recepcję muzyki tego ostatniego. Konstanty Regamey dwukrotnie zbywał wykonania fragmentów baletu *Miłość* zdawkowymi komentarzami, w jednym z nich stwierdzając:

> W programach podano treść obrazu, który miała ilustrować muzyka – „świat maszyn" – coś naprawdę przerażającego w swym bezładnym, naiwno-pretensjonalnym pseudosymbolizmie. Do takiego „scenariusza" trudno napisać dobrą muzykę[23].

Michał Kondracki, recenzując w „Prosto z Mostu" wykonanie *Nevermore* pod batutą Jaschy Horensteina w 1935 roku, rozpoczął swój tekst od rozważań na temat umieszczania na afiszu zdrobnień od imion wykonawców, potem jednak przeszedł do oceny utworów. Trzeba przyznać, że jest to recenzja wyjątkowo kuriozalna, w której brak jakichkolwiek argumentów merytorycznych:

19 P. Perkowski, *Dlaczego złożyłem mandat członka jury Państwowej Nagrody Muzycznej*, „Wiadomości Literackie" 19 II 1933.

20 K. Regamey, *Relacja z Polskiego Koncertu Europejskiego*, „Zet" 1933, nr 3, s. 6.

21 R. Piotr, *Relacja z Polskiego Koncertu Europejskiego*, „Gazeta Warszawska", 19 IV 1933.

22 K. Wiłkomirski, *Wspomnienia*, Warszawa 1971, s. 351–352.

23 K. Regamey, *Relacja z koncertu Emila Coopera*, „Prosto z Mostu", 1937, nr 7, s. 7.

> Niestety istnieją objawy i wiele groźniejszej patologji, z któremi nie pójdzie tak łatwo. Jeżeli dajmy na to ktoś uważa muzykę jako środek odstręczający, i chce np. trochę „postraszyć" ludzi. Więc wydobywa wtedy czarne okulary, czarnego kruka, i czarnym atramentem pisze dużo, dużo (mnóstwo zabardzo) czarnych nut. Z tego powstaje czarny charakter. Jeszcze tylko brakuje czarnej maski i rewolweru i na sali zapanuje zdecydowany popłoch – a może wesołość? Można łatwo zrozumieć tragiczny pesymizm niektórych niemłodych już dziś kompozytorów, którym ciężko przychodziły męki twórcze. Niepojętym się tylko może wydawać, jak nie potrafili oni stąd wysnuć najdalej idących wniosków o rezygnacji twórczej i zastosowania się do samego hasła: „nevermore"? Poco męczyć siebie i innych? Do tego dochodzi jeszcze jeden zdecydowanie karygodny czynnik: fatalna propaganda dla współczesnej muzyki, polskiej zaś w szczególności. Straszyć ludzi „przedwczorajszemi" kompozycjami – chyba poto tylko, aby im raz na zawsze wybić z głowy chęć przekonania się do kompozytorów współczesnych i ich dzieł. Rezultat ten, że się słuchacze chwytają za głowy i wołają o pomstę do nieba […]. Nie tą drogą się zdobywa to, do czego się wzdycha; droga do Filharmonji prowadzi… nie przez Konserwatorjum[24].

Cytowane wyżej recenzje są reprezentatywne dla krytyków niechętnych Morawskiemu, jednakże grono entuzjastów jego muzyki także było liczne. W tym miejscu wypada wymienić zwłaszcza Mateusza Glińskiego, który z ogromnym entuzjazmem pisał o muzyce *Świtezianki* po jej premierze[25]. O sceniczne wykonanie baletu *Miłość* przez wiele lat dopominał się pianista i publicysta Roman Jasiński.[26]

Po wojnie wykonania muzyki Morawskiego były sporadyczne. Ważnym wydarzeniem było z pewnością wystawienie *Świtezianki* w Operze Warszawskiej w 1962 roku pod batutą Bohdana Wodiczki. Stefan Kisielewski pisał wtedy:

> *Świtezianka* to utwór najbardziej dla stylu Morawskiego charakterystyczny. Jest tu jakaś berliozowska barokowość potężnej orkiestry […] – są niezwykłe jaskrawości i „hałasy", osłaniające zresztą czasem brak frapującej treści tematycznej, bywa i pusta nieco w swej emfazie retoryka czy grandilokwencja – tak

24 M. Kondracki, *Relacja z koncertu Jaschy Horensteina*, „Prosto z Mostu" 1935, nr 7, s. 9.

25 M. Gliński, *Eugeniusz Morawski, laureat Państwowej Nagrody Muzycznej*, „Muzyka" 1933, nr 4/6, s. 227.

26 Patrz: R. Jasiński, *Koniec epoki. Muzyka w Warszawie 1927–1939*, Warszawa 1986; Tenże, *Zmierzch starego świata. Wspomnienia 1900–1945*, Kraków 2008.

> właśnie jak u Berlioza. Ale jest również jakaś wielkość, przypominająca patos i monumentalizm kolumnowych fasad, są osobliwe, frapujące, żabie cienkości dźwiękowe i zaskakujące swą oryginalnością zestawienia instrumentów, zapamiętałe wyzyskiwanie krańcowych możliwości ich skali i barwy, dające w sumie na pewno własny, niepowtarzalny świat dźwiękowy, utrzymany na swoim specyficznym koturnie, w swoim niesamowitym klimacie. Ta zamierzona niesamowitość stuszowana jest dziś zapewne przez różne, przestarzałe może konwencje kojarzeniowe minionej epoki, ale w sumie *Świtezianka* to na pewno oryginalny, a rzadko odwiedzany zaułek muzyki polskiej[27].

Mateusz Gliński, próbując w latach 70. zrekonstruować przebieg rozgrywek pomiędzy Szymanowskim a Morawskim, zwrócił się do Szymona Laksa z zapytaniem dotyczącym postaci Morawskiego i recepcji jego muzyki we Francji. Kompozytor nie pozostawił żadnych wątpliwości co do tego, że nie ma o twórczości Morawskiego dobrego mniemania:

> Wbrew Pana opinii, nie mam nabożeństwa do muzyki tego ostatniego. Dlaczego jest nieznany w Paryżu? Być nieznanym nie koniecznie dowodzi braku talentu, ale w danym wypadku jestem zdania, że dowodzi. Po prostu nie ma powodu, by był znany[28].

Kiedy Gliński próbował argumentować, pisząc, że „w porównaniu z muzyką Rytlów, Joteyków, Wieniawskich, muzyka Morawskiego wydawała mi się wybitna"[29], oraz podkreślając rolę Państwowej Nagrody Muzycznej za *Świteziankę*, Laks odpisał:

> Co do Morawskiego, żałuję – ale nie bardzo – że nie mogę, nawet dla Pana, zmienić zdania […]. Gdyby można było oświadczyć np., że muzyka Morawskiego jest mniej dobra od muzyki Szymanowskiego, albo – przepraszam – Chopina, porównanie to byłoby nie lada wyrazem uznania dla talentu Morawskiego. Ale – niestety! – tych trzech nazwisk nie można wymieniać jednocześnie. Nagrody? Różne rzeczy się nagradza na tym Bożym świecie. Nie zawsze to coś oznacza, a w każdym razie największa nagroda nie zmieni wartości nagrodzonego dzieła, a szkoda… (Bo i ja kiedyś dostałem nagrodę)[30].

27 S. Kisielewski, *Eugeniusz Morawski*, [w:] *Pisma i felietony muzyczne*, Warszawa 2012, s. 224–225.

28 S. Laks, E*pizody… epigramy… epistoły…*, Londyn 1976, s. 103.

29 Tamże, s. 104.

30 Tamże, s. 104–105.

Niezwykle ciekawe materiały dotyczące recepcji muzyki Morawskiego można znaleźć w teczce kompozytora, znajdującej się w Archiwum Związku Kompozytorów Polskich[31]. Na początku 1952 roku brat kompozytora, Włodzimierz Morawski, przesłał do siedziby tej organizacji trzynaście pieśni swojego brata z prośbą o zrecenzowanie ich. Utwory trafiły do Jerzego Sokorskiego i Grażyny Bacewiczówny. Recenzja Sokorskiego datowana jest na 20 stycznia 1952 roku i brzmi następująco:

> Pieśni Eugeniusza Morawskiego nie pozbawione są wyrazu i siły emocjonalnej. Charakterystyczny jest jednak dla tej twórczości nastrój beznadziejności, skrajnego pesymizmu epoki schyłkowej. Wskazuje na to przede wszystkim dobór tekstów, zawierających niejednokrotnie momenty makabryczno-pogrzebowe (np. *Open the door to me*, *Las płaczących brzóz*), a zawsze kończących się nutą pesymizmu. Wskazuje na to niemniej wyraźnie sama muzyka. Ciężka harmonia, nadmiernie zagęszczona w rejestrze basowym, pogłębia ów przygnębiający nastrój całości. Linia wokalna pieśni Morawskiego rozwija się na interesująco i zgodnie z wewnętrzną logiką tekstu. Całkowity brak elementów narodowego stylu polskiego. Dopatrywać się można raczej wpływów muzyki wagnerowskiej i liryki francuskiej II połowy XIX w.[32]

Recenzja Sokorskiego pozornie jest obiektywna, jednakże biorąc pod uwagę panujące wtedy w muzyce trendy socrealistyczne, brak elementów stylu narodowego i nastrój pesymizmu były czynnikami całkowicie dyskwalifikującymi wykonanie tej muzyki. Całkowicie na marginesie natomiast można dodać, że Morawski, artysta posiadający szerokie znajomości wśród sanacji i faworyzowany przez przedwojenne władze, był *persona non grata* również z tego powodu. Całkowicie odmienna w tonie jest opinia Grażyny Bacewiczówny. Treść recenzji brzmi następująco:

> 13 pieśni. Wszystkie są na tym samym poziomie – ani jedna się nie wyróżnia. Na głos poprawne. Pod względem muzycznym mizerne reminiscencje, a chwilami banał – niezdarności harmoniczne. Wszystkie pieśni cechuje pesymizm (niekończący się minor). Faktura fortepianowa pozostawia wiele do życzenia. Partie altówki i skrzypiec, które występują w dwóch pieśniach, napisane bardzo niewygodnie, miejscami prawie niewykonalnie. Moim zdaniem pieśni tych nie można ani drukować, ani rozpowszechniać[33].

31 Archiwum ZKP, teczka „Eugeniusz Morawski", bez sygn.
32 Tamże.
33 Tamże.

Do napisanej na maszynie recenzji Bacewiczówna dołączyła też następującą notkę:

> Odsyłam pieśni Morawskiego wraz z ich oceną, która, mam nadzieję, jest sprawą czysto wewnętrzną, a więc dyskrecjonalną. Rezygnuję ze 100 zł, które ZKP ofiarowało mi jako honorarium za te rzeczy[34].

List z ZKP do Bacewiczówny datowany jest na 24 stycznia. Recenzja opatrzona jest tą samą datą, zaś notka powstała 25 stycznia. Gorliwość, z jaką Bacewiczówna wydała tak miażdżącą opinię każe się zastanawiać, czy na pewno była ona w pełni obiektywna. Całe szczęście, o jakości pieśni Morawskiego przekonać można się samodzielnie, słuchając wydanego w marcu 2014 roku albumu. Autor dołączonej do płyty książeczki, Marcin Gmys, omawia te dzieła w sposób bardzo wyczerpujący i sprawiedliwy, a w jego opinii próżno szukać krytycznego tonu z recenzji Bacewiczówny[35].

W 2012 roku ukazała się pierwsza monograficzna płyta z poematami symfonicznymi Morawskiego nagranymi pod batutą Moniki Wolińskiej. Album zawędrował za granicę i trafił do sprzedaży m.in. w sklepie internetowym Amazon.com, gdzie użytkownicy, często profesjonaliści, dzielą się swoimi opiniami. Album z poematami doczekał się dwóch recenzji – autor jednej z nich przyznał płycie 4 na 5 gwiazdek, drugi – 5[36]. Pierwszy z nich poczuł się zawiedziony, gdyż oczekiwał „brakującego ogniwa między twórczością Szymanowskiego i Lutosławskiego", a tej funkcji jednak muzyka Morawskiego pełnić nie może. Niemniej jednak internauta uznał poematy za intrygujące, doceniając zwłaszcza atmosferę gotyckiego horroru, jaką emanują *Nevermore* i *Ulalume*. Autor drugiej recenzji dostrzega w tych utworach przede wszystkim wpływy późnoromantyczne, jednakże tekst jest utrzymany w bardzo entuzjastycznym tonie. Mowa też o piekielnych wymaganiach stawianych orkiestrze, barwnych i intrygujących efektach oraz o specyficznym, mrocznym uroku, który sprawia, że Morawski jest kompozytorem wartym szerszego poznania.

34 Tamże.
35 M. Gmys, Książeczka do albumu z pieśniami Morawskiego, RecArt, nr katalogowy 0010.
36 [online] http://www.amazon.co.uk/Eugeniusz-Morawski-Symphonic-Poems/dp/B007NoSVE2/ref=sr_1_1?s=music&ie=UTF8&qid=1405415521&sr=11&keywords=morawski, [dostęp: 15.07.2014 r.].

Sytuacja Eugeniusza Morawskiego była bardzo specyficzna. Najpierw prezentował on swoje utwory przed publicznością francuską, pozostając postacią szerzej nieznaną w kraju. Kiedy więc po przeszło dwudziestoletniej nieobecności powrócił do Polski, musiał budować swoją reputację od początku. Niebagatelny wpływ na recepcję jego muzyki miał też konflikt ze stronnictwem Karola Szymanowskiego i niezbyt fortunne przypisanie twórczości Morawskiego do nurtu konserwatywnego. Również konflikt administracyjny na płaszczyźnie Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej przeniósł się na ocenę dorobku tego kompozytora, przy czym argumenty pozamuzyczne często brały górę nad obiektywizmem. Krytycy skupieni wokół Szymanowskiego często poddawali dzieła Morawskiego ocenom rażąco niesprawiedliwym, w których do głosu dochodziły ogromne emocje i gdzie próżno by szukać argumentów merytorycznych. Również sam kompozytor nie przyczyniał się do poprawy sytuacji. Nie zabiegał o wykonania swoich utworów ani o ich wydanie, zaś większa część jego dorobku została zniszczona wskutek powstania warszawskiego, co uniemożliwia pełną ocenę tej twórczości. Po wojnie Morawski, faworyzowany w latach 30. przez sanacyjne władze, stał się osobą w muzycznym świecie niechcianą, której nie bardzo wypadało pamiętać. Zapomnienie, w jakim znalazła się muzyka tego twórcy, miało więc wiele źródeł. Obecnie jednak możemy spojrzeć na spuściznę Morawskiego w pełni obiektywnie, docenić ją jako stały i wartościowy element naszej kultury muzycznej, a także przywrócić jego dzieła szerszej publiczności.

Bibliografia

Archiwum ZKP, teczka „Eugeniusz Morawski", bez sygn.

Eugeniusz Morawski, „Tygodnik Ilustrowany" 1912, nr 16 (2736), s. 332.

Gajewski M., *List ze Lwowa (dokończenie z 15 marca)*, „Przegląd Muzyczny" 1912, nr 9 (87), s. 5–6.

Gliński M., *Eugeniusz Morawski, laureat Państwowej Nagrody Muzycznej*, „Muzyka" 1933, nr 4/6, s. 227.

Gmys M., Książeczka do albumu z pieśniami Morawskiego, RecArt, nr katalogowy 0010.

Jasiński R., *Koniec epoki. Muzyka w Warszawie 1927–1939*, Warszawa 1986.

Jasiński R., *Zmierzch starego świata. Wspomnienia 1900–1945*, Kraków 2008.

Kisielewski S., *Eugeniusz Morawski*, [w:] *Pisma i felietony muzyczne*, Warszawa 2012.

Kondracki M., *Relacja z koncertu Jaschy Horensteina*, „Prosto z Mostu", 1935, nr 7, s. 9.

Laks S., *Epizody… epigramy… epistoły…*, Londyn 1976.

Niewiadomski S., *Artykuł na temat przyznania Państwowej Nagrody Muzycznej Eugeniuszowi Morawskiemu*, „Kurier Polski", 12 II 1933.

Obiecujący talent, „Biesiada Literacka" 1912, nr 20 (1897), s. 395.

Perkowski P., *Dlaczego złożyłem mandat członka jury Państwowej Nagrody Muzycznej*, „Wiadomości Literackie", 19 II 1933.

Poliński A., *Relacja z wykonania poematu* Don Quichotte, „Kurjer Warszawski" 1912, nr 102, s. 6.

Relacja z wykonania poematu Nevermore, „Wiadomości Literackie", 1925, nr 17, s. 5.

Regamey K., *Relacja z Polskiego Koncertu Europejskiego*, „Zet" 1933, nr 3, s. 6.

Regamey K., *Relacja z koncertu Emila Cooper*, „Prosto z Mostu", 1937, nr 7, s. 7.

Re[monogram], Koncert benefisowy Zdzisława Birnbauma, „Kurier Poranny" 1912, nr 102, s. 2.

Rytel P., *Relacja z Polskiego Koncertu Europejskiego*, „Gazeta Warszawska", 19 IV 1933.

Stromenger K., *Relacja z wykonania poematu* Nevermore, „Kurier Polski", 20 V 1925.

Stromenger K., *Relacja z premiery* Świtezianki „Wiadomości Literackie", 24 V 1931.

Szopski F., *Relacja z premiery Świtezianki*, „Kurier Warszawski", 15 V 1931.
Szymanowski K., *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, oprac. T. Chylińska, t. 4, Kraków 2002.
Tryumf kompozytora polaka [sic!] *w Paryżu*, „Świat" 1910, nr 26, s. 13–14.
Wertheim J., *Relacja z wykonania poematu* Nevermore, „Epoka", 3 V 1927.
Wiłkomirski K., *Wspomnienia*, Warszawa 1971.
Zabłocki A., *Koncert benefisowy Zdzisława Birnbauma*, „Nowa Gazeta" 1912, nr 170, s. 5.

Abstract

Eugeniusz Morawski's output in the eyes of critics and composers

The aim of this study is to present and synthesize the image of Eugeniusz Morawski's output as presented by the Polish press and Polish composers. Morawski is an unknown composer, absent from the concert programs. His works were performed during composer's lifetime and caused mixed and extreme reactions from the critics. His first successful concert – performance of now lost symphony-poem *Vae victis* in Salle Gaveau, Paris, was barely noted in Polish press. The first performance of symphonic poem *Don Quichotte* in 1912 caused vivid, yet mixed reactions. An important review was written by Aleksander Poliński, who criticized Morawski for being stylistically dependent on Richard Strauss's style. Other reviews, some of them anonymous, were positive. The composer was praised for his talent and he was predicted to become a huge success in the future. Later on, his works were infrequently performed. In 1925, the symphonic poem *Nevermore* was performed in Warsaw under direction of Grzegorz Fitelberg. The work was very well received by the critic Karol Stromenger. Yet Morawski's greatest success was his ballet *The maid of Świteź*, presented in Warsaw's Great Theatre in May 1931. In 1933 Morawski received for this work the musical prize from the Ministry of Religious Beliefs and Publick Enlightment, winning the competition with Karol Szymanowski's *Symphony no.4*. The event was discussed in great detail by the press. Some of the reviewers praised this work as Morawski's masterpiece, others criticized it as worthless and clumsily written. The ballet was presented again in 1962 under the direction of Bohdan Wodiczko. A critic and a composer Stefan Kisielewski praised the word for its great orchestral effects and eerie climate. The article also uses extracts of letters of a composer Szymon Laks, essays of Stefan Kisielewski, and unpublished material from Polish Composers Union archive – letters of Grażyna Bacewicz and Włodzimierz Sokorski.

Key words

Eugeniusz Morawski, critics, Polish press, *Don Quichotte*, *Świtezianka*, *Miłość*, *Nevermore*

Alicja Ryczkowska

Uniwersytet Wrocławski

Status muzyków dworskich Rzeczypospolitej w końcu XVI i w XVII wieku[1]

Pojęcie statusu muzyków rozumiane jest w niniejszym artykule jako ich pozycja w strukturze stosunków społecznych w związku z wykonywanym zawodem[2]. Poniżej przeanalizowane zostaną uwarunkowania statusu owych artystów związane z ich pochodzeniem oraz ośrodkiem działalności. Poruszony zostanie także istotny temat sytuacji materialnej muzyków, bezpośrednio związanej z wysokością ich statusu, oraz zależności pomiędzy płcią a działalnością muzyczną osób związanych ze środowiskiem dworskim.

Pochodzenie a status muzyków

Pochodzenie muzyków dworskich Rzeczypospolitej było zróżnicowane. W zachowanych źródłach jest mowa o artystach polskiego

1 Pisemna wersja referatu wygłoszonego podczas VI Ogólnopolskiego Zjazdu Studentów Muzykologii, Kraków 20–23 V 2014. Tekst został oparty na fragmentach pracy magisterskiej Autorki pt. *Status muzyków środowisk dworskich i kościelnych Rzeczypospolitej w końcu XVI i w XVII wieku*, napisanej pod kierunkiem dr hab. Remigiusza Pośpiecha, prof. UWr w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2013.

2 *Definicja statusu*, [w:] A. Giddens, *Socjologia*, Warszawa 2004, s. 734–735; N. Goodman, *Wstęp do socjologii*, Poznań 2001, s. 52–53.

i zagranicznego pochodzenia, należących do niższych lub wyższych warstw społecznych.

Pochodzenie narodowościowe muzyków odgrywało duże znaczenie w omawianym okresie na dworze królewskim zwłaszcza za panowania Zygmunta III Wazy. Stopniowo coraz wyższą pozycję zdobywali tam muzycy pochodzący z Włoch. Wiązało się to z sukcesywnym obniżaniem statusu artystów polskich[3]. Proces ten wynikał najprawdopodobniej z ogólnoeuropejskiej mody na zatrudnianie włoskich artystów na dworach w celach prestiżowych. Przyczyny zjawiska można także upatrywać w wysokich umiejętnościach muzycznych italskich artystów wykształconych w znakomitych włoskich ośrodkach edukacyjnych. Należy dodać, iż prawdopodobnie byli oni również zwykle przygotowani do wykonywania i/lub tworzenia muzyki w nowym stylu (*stile moderno*).

Muzyków z Italii zatrudniano na dworze królewskim pomimo wielu wiążących się z tym problemów i strat finansowych. Kapeliści włoscy najczęściej niechętni byli przyjazdowi do Polski z powodu obawy przed surowym klimatem i oddaleniem od centralnych ośrodków Europy. Niekiedy stawały im na drodze działania zbrojne czy epidemie chorób, jak miało to miejsce w roku 1625 w przypadku planowanego przybycia do Polski wokalistek Adriany Basile i jej córki, czemu przeszkodziła rozprzestrzeniająca się wówczas zaraza[4]. Muzycy italscy nierzadko zmieniali swoje decyzje co do podjęcia pracy na polskim dworze, rezygnując z niego niekiedy nawet już podczas podróży do Rzeczypospolitej. Ponadto zazwyczaj po krótkim czasie wykonywania obowiązków porzucali pracę w Polsce i przenosili się do innych krajów lub wracali do ojczyzny. Zdarzyła się nawet ucieczka wokalisty-kastrata z wypłaconą mu z góry zaliczką ze skarbu królewskiego, mającą stanowić zachętę do przyjazdu na polski dwór[5]. Na miejsca włoskich kapelistów, którzy rezygnowali z pracy w Polsce, przyjmowano nowych italskich muzyków. W końcu XVI i w pierwszych dziesięcioleciach XVII wieku nastąpił proces większego niż dotychczas zwalniania Polaków

3 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok, część pierwsza, 1595–1696*, Warszawa 2006, s. 64–65 (*Historia muzyki polskiej*, t. 3).

4 Taż, M*uzyczne dwory polskich Wazów,* Warszawa 2007, s. 86.

5 Wiadomo to z korespondencji Zygmunta III Wazy z przebywającym we Włoszech kardynałem Cosimą de Torres, pomagającym królowi w rekrutowaniu włoskich muzyków na dwór królewski (Taż, *Źródła do dziejów muzyki na dworach polskich Wazów ze zbiorów zamku Skokloster (Szwecja)*, „Muzyka" LVI (2011), nr 2, s. 3–15.

ze stanowisk kapelistów. Byli to najczęściej muzycy w starszym wieku lub nieposiadający umiejętności odpowiadających ambicjom władcy. Z zespołu usuwano głównie polskich śpiewaków, a na ich miejsca przyjmowano Włochów[6].

Stopniowa poprawa statusu pozycji polskich muzyków działających na dworze królewskim miała miejsce za panowania Władysława IV, kiedy to zaczęto zatrudniać więcej rodzimych kapelistów (głównie instrumentalistów) oraz ponownie powierzać Polakom stanowiska kapelmistrzów. Większym uznaniem zaczęli cieszyć się także polscy instrumentaliści, np. Gabriel Graniczny i Jerzy Szymonowicz z Rymanowa[7].

Muzycy włoscy (szczególnie śpiewacy) zatrudniani byli również na dworach magnackich, np. u Stanisława Lubomirskiego, w którego zespole wokalnym aż połowa kapelistów była pochodzenia włoskiego[8]. Warto dodać, iż italscy artyści działali także na dworach Lwa Sapiehy i Stanisława Kostki oraz najprawdopodobniej również u Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła „Sierotki" i Aleksandra Ludwika Radziwiłła[9].

W związku z dobrą sytuacją materialną część kapelistów obcego pochodzenia zostawała w Polsce do końca życia. Wiadomomo na przykład, że kapelmistrz Asprilio Pacelli przebywał w Koronie przez dwadzieścia lat, aż do śmierci. Niektórzy muzycy nawet polonizowali się poprzez małżeństwa, przyjęcie obywatelstwa albo nabycie gruntu[10].

Na pozycje zawodową (przynajmniej na początkowym etapie kariery muzyka) wpływ wywierało także jego pochodzenie stanowe. Niski status związany z pochodzeniem mieli np. chłopcy zatrudniani na dworach szlacheckich i magnackich w charakterze dyszkancistów. Magnaci zazwyczaj szukali zdolnych dzieci wśród ludności poddańczej albo plebsu miejskiego, a następnie opłacali ich kształcenie. Z niskim pochodzeniem oraz młodym wiekiem tych wokalistów wiązało się nierespektowanie przez pracodawców ich podstawowych praw (zresztą było

6 Taż, *Barok*…, dz. cyt., s. 65.

7 Tamże, s. 70.

8 Z. Chaniecki, *W sprawie kapeli Stanisława Lubomirskiego i początków opery włoskiej w Polsce*, „Muzyka" XIII (1968), nr 3, s. 58–65.

9 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok*…, dz. cyt., s. 83–92.

10 Taż, *Muzyczne dwory polskich Wazów*…, dz. cyt., s. 103–104, Taż, *Barok*…, dz. cyt., s.76–79; *Pacelli Asprilio*, [w:] A. Chybiński, *Słownik muzyków dawnej Polski*, Kraków 1949, s. 93–94; A. Patalas, *Pacelli Asprilio* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, Kraków 2002, s. 241–242.

to wówczas nagminne nie tylko w stosunku do muzyków, ale w ogóle wobec ludności poddańczej). Świadczą o tym tak nieetyczne procedery jak zmuszanie części dyszkancistów do kastracji (której najczęściej nie mogły zapobiec ich poddańcze lub skrajnie biedne rodziny) czy handel wykwalifikowanymi dyszkancistami z zespołów kościelnych, którzy pozyskiwani byli przez bogatą szlachtę u kapelmistrzów przykościelnych grup muzycznych. Poza tym dyszkanciści bywali świadkami krwawych kłótni pijanych gości i gospodarza. Czasem dochodziło nawet do pobić chłopców. Zdarzało się również, że treść piosenek śpiewanych przez sopranistów była nieodpowiednia dla dzieci (o czym pisze np. Krzysztof Opaliński w swoich satyrach)[11].

Jednym z istotnych uwarunkowań kariery muzycznej artystów były rodzinne tradycje muzyczne. Miały one istotne znaczenie szczególnie w przypadku, gdy rodzice muzyków cieszyli się wysoką pozycją zawodową. Warto zwrócić uwagę, iż umiejętności muzyczne, podobnie jak innego rodzaju rzemiosła, przekazywane były w tamtym okresie bardzo często z pokolenia na pokolenie. Wpływ rodzinnych tradycji muzycznych na powodzenie kariery muzycznej młodych artystów widać m.in. na przykładzie kapelisty królewskiego Szymona Jarzębskiego[12] (będącego synem Adama Jarzębskiego), Kaspara Förstera młodszego[13] (syna lub bratanka kapelmistrza w gdańskim Kościele Mariackim) będącego śpiewakiem na dworze królewskim czy kapelmistrza w katedrze wawelskiej – Franciszka Liliusa[14] (syna kapelisty na dworze królewskim Vincenza Liliusa). Dzięki wykształceniu muzycznemu i dobrej sytuacji materialnej rodziców dzieci miały możliwość pobierania najlepszej edukacji muzycznej. Przykładowo, młody Kaspar Förster ukończył jezuickie Collegium Germanicum oraz pobierał lekcje śpiewu i gry

11 Z. Chaniecki, *Dyskantyści w kapelach polskich od XVI do XVIII w. (cz. I). Pueri cantores*, „Muzyka" XVIII (1973), nr 4, s. 28–43.

12 *Jarzębski Szymon*, [w:] A. Chybiński, *Słownik muzyków dawnej Polski*, dz. cyt., s. 50.

13 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok*…, dz. cyt., s. 69; por. E. Orłowska, *Forster Kaspar,* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna*, red. E. Dziębowska, Kraków 1987, s. 128.

14 Z. Szweykowski, *Lilius Franciszek*, [w:] E*ncyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna*, dz. cyt., s. 356–357; J. Morawski, *Lilius (Gigli) Franciszek*, [w:] *Słownik muzyków polskich*, red. J. Chomiński, t. 1, Kraków 1964, s. 330; B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyka pod patronatem polskich Wazów. Marcin Mielczewski*, Warszawa 2011, s. 48.

na organach u Giacoma Carissimiego[15]. Z pewnością utalentowani i pracowici artyści pochodzący z dobrze sytuowanych rodzin muzycznych mieli większe szanse na zatrudnienie w najbardziej prestiżowych polskich zespołach niż inni muzycy. Nie bez znaczenia przy decyzji o ich angażu mógł być fakt, iż często były to osoby polecone przez kogoś zaufanego.

Działalność muzyczna a płeć

W zachowanych źródłach z końca XVI i z XVII wieku brak jest informacji na temat zawodowej działalności muzycznej kobiet. Można więc przypuszczać, że w ośrodkach dworskich Rzeczypospolitej w końcu XVI i w XVII wieku na stanowiskach muzyków zatrudniano wyłącznie mężczyzn. Wiadomo, iż w zespołach muzycznych nawet wysokie partie wokalne wykonywali dyszkanciści lub mężczyźni-kastraci. Również w charakterze uczniów przyjmowano do kapel tylko chłopców. Zachowały się natomiast wzmianki o domowym muzykowaniu zarówno części kobiet, jak i mężczyzn stanu szlacheckiego

Na dworze królewskim nie zatrudniono w tym okresie wokalistek, mimo że królowie Zygmunt III i Władysław IV Wazowie podejmowali próby pozyskania śpiewaczek do kapeli. Starania te nie dochodziły jednak do skutku. Jak wcześniej wspomniano, w 1625 roku przyjazdowi do Polski wokalistek Adriany Basile i jej córki przeszkodziła rozprzestrzeniająca się wówczas zaraza. Kolejna nieudana próba pozyskania wokalistki miała miejsce 13 lat później. Z listu Władysława IV do przebywającego we Włoszech Virgilia Puccitellego wynika, że król chciał zatrudnić wtedy śpiewaczkę prowadzącą przyzwoite życie, najlepiej taką, która przyjechałaby z posiadającym odpowiedni zawód członkiem rodziny, dzięki czemu nie byłby on utrzymywany na dworze za darmo. Król twierdził, iż zdaje sobie sprawę, że we Włoszech trudno znaleźć śpiewaczkę posiadającą dobrą opinię społeczną. Gotów był jednak zatrudnić wokalistkę skłonną odmienić swój dotychczasowy sposób życia[16]. Mniemania Władysława IV na temat italskich wokalistek prawdopodobnie wiązały się z ówczesnym stereotypem włoskiej

15 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok*…, dz. cyt., s. 63–75; por. A. Ryczkowska, *Status muzyków kościelnych Rzeczpospolitej w XVII wieku*, „Musica Ecclesiastica" 9 (2014), s. 23–26.

16 Taż, *Muzyczne dwory polskich Wazów*…, dz. cyt., s. 86.

śpiewaczki-prostytutki. Nie doszło jednak do sprowadzenia na dwór królewski artystki. O zatrudnienie polskiej wokalistki król nie starał się najpewniej ze względu na to, że nie było wówczas w Rzeczypospolitej kobiet przygotowanych do śpiewania partii operowych. W związku z tym role żeńskie w dworskich spektaklach operowych wykonywane były głównie przez mężczyzn kastratów. Wyjątek w tym względzie stanowiły występy w drammi per musica dwóch wokalistek z cesarskiego dworu wiedeńskiego, zaproszonych z okazji królewskiego wesela – Margherity Basile-Cattaneo, która przez około półtora roku przebywała w Polsce, biorąc udział w kilku spektaklach, oraz Lucii Rubini, która opuściła dwór niedługo po uroczystości[17].

Jeżeli chodzi o występy innych włoskich artystek na dworze królewskim, wiadomo także o koncercie żony księcia Cristofara Sessi di Ruolo (znakomitej wokalistki i wiolistki pracującej przed śmiercią księżnej Urbino na jej dworze). Jak wynika z listu nuncjusza papieskiego Claudia Rangone wysłanego w 1604 roku do Rzymu, wiolistka podczas pobytu w Polsce wystąpiła specjalnie dla Anny Wazówny, w podziękowaniu za co księżniczka ofiarowała jej kosztowny naszyjnik. Występu słuchał także w ukryciu Zygmunt III i, jak stwierdził w liście nuncjusz, prezent dla artystki był „bez wątpliwości" od króla[18]. Sam monarcha śpiewał czasem w gronie bliskich, na co wskazuje relacja nuncjusza papieskiego Honorata Viscontiego[19].

Jak już wspomniano, zachowały się informacje o muzycznych umiejętnościach części kobiet stanu szlacheckiego żyjących w ówczesnej Rzeczypospolitej. Amatorsko muzykowała m.in. Zofia z Opalińskich – żona Stanisława Herakliusza Lubomirskiego. Wiadomo także o mistrzowskiej grze na skrzypcach Krystyny Potockiej, żony hetmana wielkiego koronnego Feliksa Kazimierza Potockiego i siostry Stanisława Herakliusza. Jak wynika ze źródeł, jej gra była tak doskonała, iż trudno byłoby znaleźć kogoś dorównującego jej w umiejętnościach wykonawczych. Warto wspomnieć, iż znakomicie grała na lutni Jadwiga Tarłówna, późniejsza wojewodzina ruska Sieniawska. Prawdopodobnie muzykowała także Anna z Gnińskich Zamoyska (żona podskarbiego wielkiego koronnego Marcina Zamoyskiego), skoro w ramach wyprawy

17 Tamże, s. 86–87.

18 Tamże, s. 67–68.

19 Z. Chaniecki, *Z dziejów wychowania muzycznego w Polsce*, „Muzyka" XXVI (1981), nr 2, s. 58.

ślubnej wzięła ze sobą lutnię, klawikord oraz „szpinecik". Zachowały się również informacje na temat znakomitych występów wokalistki i organistki Konstancji Czirenberg (żony gdańskiego burmistrza), która występowała dla króla Władysława IV w Gdańsku. Artystka znana była także za granicą[20]. Działalność muzyczna szlachcianek była, jak już wspomniano, niezawodowa. Można się domyślać, że gra na instrumentach stanowiła część wykształcenia niektórych dziewcząt tego stanu. Wzmianki o magnatkach posiadających wysokie umiejętności muzyczne wskazują na to, iż musiały one pobierać przez dłuższy czas prywatne lekcje wykonawstwa muzycznego.

Magnaci różnie odnosili się do aktywności muzycznej mężczyzn stanu szlacheckiego. Część z nich uważała, że zajęcia związane z muzyką są nieodpowiednie dla wysoko urodzonych mężczyzn (stosowne dla osób z niższych warstw społecznych). Przy takim stanowisku obstawał np. Krzysztof II Radziwiłł, który wysyłając swojego syna Janusza za granicę w celach edukacyjnych, zaznaczył, że sprzeciwia się temu, aby jego dziecko pobierało lekcje tańca i gry na lutni, które uznawał za niepotrzebne mężczyźnie przeznaczonemu do kariery politycznej. Natomiast wojewoda ruski Jakub Sobieski, wysyłając do francuskiej szkoły swoich synów, Jana i Marka, pozostawił ich wyborowi ewentualną edukację w zakresie gry na lutni, choć jak sam zaznaczył, jemu samemu szkoda byłoby czasu na to „błazeństwo". Uznał też, że synowie w przyszłości mogą utrzymywać na dworach muzyków, nie muszą zaś grać sami. Inni magnaci z kolei dbali o to, żeby ich synowie pobierali lekcje gry na instrumencie (głównie lutni) i śpiewu, biorąc za wzór zachodni typ dworskiego wychowania. Taką postawę prezentował m.in. wielki kanclerz Jan Zamoyski, którego syn Tomasz kształcił się w ten sposób podczas pobytu we Francji. Mężczyzną stanu magnackiego osobiście wykonującym muzykę był m.in. książę Aleksander z Ostroga Zasławski – wojewoda kijowski, grający najprawdopodobniej na kilku instrumentach. W inwentarzu z 1630 roku spisanym po jego śmierci wymienione są m.in. klawicymbał należący do księcia, a także „pozytyw stary", viola da gamba, „pozytyw nowy warszawski" i „inny klawicymbał"[21].

Podsumowując rozważania na temat zależności pomiędzy płcią a statusem muzyków, należy wspomnieć, iż w profesjonalnej działal-

20 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok...*, dz. cyt., s. 65.

21 Z. Chaniecki, *Z dziejów wychowania*…, dz. cyt., s. 62–65.

ności muzycznej brali udział prawdopodobnie wyłącznie mężczyźni. Aktywność muzyczna części kobiet stanu szlacheckiego ograniczała się natomiast do muzykowania domowego. Hobbistycznie muzykowali także niektórzy mężczyźni stanu magnackiego. Warto dodać, że profesjonalna działalność muzyczna dawała ówczesnym mężczyznom niskiego pochodzenia szansę znaczącego awansu społecznego. Zdarzały się nawet przypadki wyzwalania artystów z poddaństwa w zamian za wyjątkowe zasługi na polu muzycznym[22].

Polityczno-ekonomiczne uwarunkowania sytuacji materialnej muzyków

Na sytuację materialną muzyków, co oczywiste, duży wpływ wywierały czynniki polityczno-ekonomiczne. W omawianym okresie często był to wpływ negatywny, związany z wojnami, katastrofami, destrukcyjnymi zjawiskami przyrodniczymi, w tym plagami oraz epidemiami. Pozycja materialna muzyków w tym okresie była wobec tego chwiejna. Czasem z powodu zagrożenia wojną muzycy przeprowadzali się w bezpieczniejsze rejony lub rezygnowali nawet z dotychczasowej funkcji, poszukując pewniejszego zawodu. Problemy materialne dotykały nawet kapelistów królewskich, szczególnie za panowania Jana Kazimierza. Za jego rządów w sytuacji opuszczenia dworu albo śmierci dotychczasowych kapelistów nie zatrudniano już nowych zagranicznych muzyków. Z powodu najazdu szwedzkiego zawieszono działalność zespołu królewskiego, a muzycy musieli szukać innych źródeł utrzymania, natomiast po jego reaktywacji skład liczebny kapeli był dużo mniejszy niż wcześniej[23]. Wiadomo także o negatywnym wpływie katastrof i konfliktów zbrojnych na sytuację muzyków prywatnych kapel arcybiskupów. W Łowiczu miały bowiem miejsce w tamtym czasie olbrzymie pożary (w latach: 1620, 1624 i 1635), burze w 1648 roku, najazd wojsk szwedzkich (w 1655) i plaga szarańczy w 1690 roku. Konflikty zbrojne, które nastąpiły później, stały się przyczyną rozpraszania zespołów i zawieszania działalności kapel, niektórych już na stałe. Wynikało to z trudnej sytuacji materialnej

22 L. Grzebień, J. Kochanowicz, *Jezuickie bursy muzyczne. Zarys problematyki badawczej*, „Muzyka" XLVII (2002), nr 1, s. 65–83; por. A. Ryczkowska, dz. cyt., s. 6–28.

23 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok*…, dz. cyt., s. 71–72.

i śmierci niektórych magnatów w czasie wojny. Należy wspomnieć, iż zginęli wówczas m.in. Stanisław Lubomirski (zm. 1649 r.), Janusz Tyszkiewicz (zm. 1649 r.), Adam Kazanowski (zm. 1649 r.) oraz Władysław Dominik Ostrogski-Zasławski (zm. 1656 r.). Część magnatów, po uspokojeniu się sytuacji politycznej, wskrzeszała jednak zespoły muzyczne na swoich dworach[24].

Pomimo trudności polityczno-ekonomicznych pewną stabilność zapewniało jednak muzykom dworskim posługiwanie się w tych środowiskach jedynie wysokowartościowymi monetami (złotymi i srebrnymi). Były one dużo pewniejsze niż używane w biedniejszych warstwach społecznych drobne pieniądze, które w większym stopniu i szybciej ulegały inflacji[25].

Wynagrodzenia muzyków

Jak wynika z zachowanych źródeł, muzycy działający na dworach otrzymywali przeważnie wynagrodzenia cykliczne: tygodniowe oraz kwartalne (lub dwumiesięczne, półroczne, czy roczne), a także płace w formach niepieniężnych, np. ubranie. Zauważyć można jednak różnice w sytuacji materialnej kapelistów królewskich oraz artystów magnackich. W związku z tym wynagrodzenia każdej z grup przeanalizowane zostaną w osobnych podrozdziałach. Następnie, w celu porównania pozycji finansowej artystów, zestawimy płace muzyków związanych z dworem królewskim z wypłatami muzyków magnackich.

Sytuacja materialna muzyków królewskich

Zgodnie z ordynacją dworu królewskiego z 1589 roku, zatrudnieni tam muzycy powinni byli otrzymywać wynagrodzenia w postaci jurgeltu (pensji rocznych) i strawnego (wypłat tygodniowych) oraz płace w naturze (np. chleb, owies, skórę zwierzęcą na ubranie). Prawdopodobnie poza tą kwotą pozostawały jeszcze prezenty i nagrody w różnych formach (np. nadań ziemskich, zysków z podatków czy dzierżaw), które król okazjonalnie przyznawał muzykom. W rzeczywistości wybitni muzycy otrzymywać mogli wyższe pensje od tych ustalonych w regulaminie lub dostawać wynagrodzenie spoza skarbca królewskiego (jak np. Krzysztof Klabon pobierający roczną pensję w wysokości 500 florenów (fl) z gdańskiego podatku palmowego w latach 1588–1590)[26].

Według instrukcji dotyczącej składu i wynagrodzeń zespołu królewskiego *Ordinatio capelle ji musicom Crola Jeo-M. zapłata naznaczona na żupach crac.* z 1592 roku, kapelmistrz (K. Klabon) otrzymywać miał roczne wynagrodzenie w postaci 200 fl oraz tygodniowe strawne równe 5 fl. Ponadto przysługiwać mu miało raz w roku sukno warte 36 fl, dochód z żup krakowskich równy 40 fl rocznie oraz pieniądze z cła gdańskiego – 500 fl rocznie. Klabon dostać miał też środki na utrzymanie ośmiorga uczniów (64 fl na jednego), na opłacenie ich nauczyciela – 72 fl, oraz kwotę dla trzech chłopców w okresie mutacji, którzy uczyli się gry na instrumentach – po 72 fl. Jeżeli zaś chodzi o ówczesnych manualistów (instrumentalistów), powinni byli oni wówczas otrzymywać wynagrodzenie po 216 fl, natomiast młodsi – po 176 fl. W grupie wokalistów większości młodszych śpiewaków wypłacać miano 136 fl rocznie, natomiast starszym od 73,10 do 104 fl[27].

Muzycy włoscy często przyjmowali oferty pracy na polskim dworze ze względu na proponowano im wysokie wynagrodzenia (kilkakrotnie wyższe niż te otrzymywane przez nich w Italii) – w 1595 roku wynosić miały one rocznie 300 skudów[28] dla każdego z artystów włoskich, który zdecyduje się na pracę w kapeli królewskiej w Rzeczypospolitej. Kapelmistrzom proponowano znacznie wyższe pensje – np. Luca Marenzio (1595–1597/8) otrzymywać miał 1000–1500 skudów rocznie[29].

W latach 1650–1653 wysoko cenieni śpiewacy, pełniący funkcję reprezentacyjną, otrzymywali rocznie około 1,5 tys. fl, podczas gdy stałym członkom kapeli uiszczano za taki okres zazwyczaj ok. 500–600 fl (przy czym lutnistom i śpiewakom płacono trochę większe pensje).

24 Tamże, s. 93.

25 J.A. Szwagrzyk, *Pieniądz na ziemiach polskich X–XX w.*, Wrocław i in. 1990, s. 134; por. A. Ryczkowska, dz. cyt., s. 36.

26 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok*…, dz. cyt., s. 56–57; Taż, *Muzyczne dwory polskich Wazów*…, dz. cyt., s. 16, 20.

27 A. Szweykowska, *Przeobrażenia w kapeli królewskiej na przełomie XVI i XVII w.*, „Muzyka" XIII (1968), nr 2, s. 3–21.

28 Skudy – wysokowartościowe monety włoskie, [online] http://www.economypoint.org/s/scudo-coin.html, [dostęp: 20.04.14].

29 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory polskich Wazów*…, dz. cyt., s. 22, 33.

Ponadto muzycy mieli szansę na otrzymanie przywilejów, wiążących się z zyskiem materialnym, oraz prezentów okolicznościowych[30].

Sytuacja materialna muzyków królewskich pozwalała dużej części z nich na kupno domów w prestiżowych miejscach stolicy, takich jak Plac Zamkowy, Stare Miasto czy Krakowskie Przedmieście (np. Adam Jarzębski nabył trzy kamienice na Starym Mieście). Natomiast muzycy królewscy, którzy nie mieli własnych posiadłości, wynajmowali kwatery, opłacane prawdopodobnie z kasy królewskiej, lub mieszkali w Zamku Królewskim[31].

Kapeliści mogli też łączyć obowiązki muzyczne ze sprawowaniem innych funkcji. Kilku włoskich artystów piastowało na przykład stanowiska sekretarzy króla do prowadzenia korespondencji w języku włoskim (m.in. śpiewak Virgilio Puccitelli za panowania Władysława IV), a Adam Jarzębski, poza działalnością muzyczną, pełnił też funkcję budowniczego królewskiego[32].

Władysław IV i Jan Kazimierz bywali niekiedy dłużnikami własnych kapelistów (o czym wspomniano już wcześniej). Muzycy często nie dożywali wypłaty należnych im kwot ze względu na to, że finansowe zobowiązania władców były zbyt duże w stosunku do możliwości skarbu królewskiego. Czasem kapeliści, którym nie uiszczono należności, szukali wsparcia osób znaczących, mogących wywrzeć wpływ na króla. Tak uczynił m.in. Bartłomiej Pękiel, prosząc o pomoc biskupa kujawskiego Mikołaja Wojciecha Gniewosza po tym, jak zlecił z woli monarchy produkcję instrumentów, a nie dostał potrzebnej kwoty na realizację tego przedsięwzięcia. O zaległe sumy pieniężne upominali się często także spadkobiercy muzyków, np. wspomniany już kapelista królewski Szymon Jarzębski, syn Adama Jarzębskiego[33].

30 Taż, *Barok*…, dz. cyt., s. 76; zob. też: Z. Chaniecki, *Dyskantyści w kapelach polskich od XVI do XVIII w. (cz. II). Discantistae castrati*, „Muzyka" XIX (1974), nr 1, s. 35–53; A. Szweykowska, *Kapela królewska Jana Kazimierza w latach 1649–1652*, „Muzyka" XIII (1968), nr 4, s. 40–48.

31 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok*…, dz. cyt., s. 77.

32 Tamże, s. 79; A, Szweykowska, Dramma per musica *w teatrze Wazów*, Kraków 1976, s. 368–369.

33 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyka i finanse. Nieznane źródła do dziejów życia muzycznego na dworze królewskim polskich Wazów (I, II)*, „Muzyka" XLIV (1999) nr 1, s. 83–92.

Wynagrodzenia muzyków na dworach magnackich

Niewiele zachowało się informacji na temat zarobków muzyków magnackich. Wynagrodzenia kapelistów zatrudnianych przez możnowładców zostaną wobec tego omówione jedynie na przykładach pensji artystów działających na dworach Leona Lwa Sapiehy, Zamoyskich, księcia Dominika Ostrogskiego-Zasławskiego, hetmana Adama Mikołaja Sieniawskiego i Elżbiety z Lubomirskich.

Jak wynika z księgi rachunkowej, na dworze Leona Lwa Sapiehy w latach 1591–1597 muzycy otrzymywali oprócz płac „suchych dni" także pieniądze przeznaczone na ubrania (futro, naprawę futra, sukno). Na liście „Zapłaty suchych dni sługom" znajduje się także informacja o płacach „z łaski" Lwa Sapiehy, m.in. na wesele dla sztorcisty. Najwyższą pensję otrzymywał zwykle organista Antoni Maffon, któremu w latach 1591, 1592, 1597 płacono rocznie 100 fl (nie licząc dodatkowych kwot na ubranie i z łaski króla) – być może pełnił on również funkcję kapelmistrza. Płace pozostałych muzyków wynosiły odpowiednio od kilkudziesięciu do kilku florenów (możliwe, że najniższe pensje otrzymywali muzycy małoletni)[34].

W kapeli Tomasza Zamoyskiego w latach 1636–1645 najwyższe pensje („suche dni") otrzymywał organista Lewniczki, któremu płacono 87,15–117,15 fl, co wskazywać może na to, iż wykonywał on również obowiązki kapelmistrza. Drugi organista zarabiał natomiast 62,15–67,15 fl. Wokaliści otrzymywali w tym ośrodku pensje wahające się od 8 do 75 florenów. Muzykom grającym na instrumentach dętych (korneciście, sztorciście i puzoniście) wypłacano po 62,15–75 fl. Płace skrzypków wynosiły natomiast 60–75 fl[35].

Sytuacja materialna muzyków księcia Władysława Dominika Ostrogskiego-Zasławskiego omówiona zostanie na podstawie rachunków kapeli nadwornej z końca 1635 roku oraz z lat: 1636–1637 i 1640–1641 opublikowanych przez Józefa Długosza[36]. Rachunki zawierają wiele istotnych informacji na temat sytuacji materialnej muzyków magnac-

34 I. Bieńkowska, *Muzycy Lwa Sapiehy*, „Barok. Historia–Literatura–Sztuka", V (1998), nr 2(10) , s. 39–50.

35 M. Perz, *Kapela Zamojskich i kolegiacka w Pilicy*, „Z dziejów muzyki polskiej" 1964, nr 7, s. 46, 48.

36 J. Długosz, *Rachunki kapeli nadwornej księcia Władysława Dominika Ostrogskiego-Zasławskiego w latach 1635–1642*, „Muzyka" XV (1970), nr 1, s. 58–80.

kich, ich dodatkowych zysków czy terminowości wypłacanych artystom pensji, dlatego ich analizie poświęcone zostanie nieco więcej miejsca.

Jak wynika z rachunków, muzykom wypłacano pensje kwartalne. Nierzadkim zjawiskiem było jednak płacenie członkom kapeli dworskiej mniejszych kwot, które uzupełniane były w późniejszym czasie. Zdarzało się też, że całość zaległego wynagrodzenia kwartalnego muzycy otrzymywali dopiero trzy miesiące później razem z następną wypłatą. Taka sytuacja miała miejsce np. w 1637 roku, kiedy to 15 czerwca wypłacono kapeli dworskiej zarówno aktualną wypłatę *cineris* (letnią), jak i zaległą *pentecostes* (wiosenną). Wynagrodzenia muzyków wojskowych częściej płacone były w jednej racie, ale również z pewnym opóźnieniem (później otrzymał wynagrodzenie np. surmacz Szaniawski, co wynika z wpisu – „Surmaczowi Szaniawskiemu such[e dni] jedne dawne")[37].

Analizując informacje o płacach kapelistów, zauważyć można, że członkowie kapeli dworskiej otrzymywali strawne równe 4 florenom. Jeżeli zaś chodzi o wynagrodzenia kwartalne, w rachunkach podawano kwoty dla całej orkiestry, które dzielone były pomiędzy poszczególnych jej członków zgodnie z określonym dokumentem. W maju 1640 roku wynagrodzenie trzymiesięczne wypłacone kapeli w jednej racie wyniosło 1130 fl. Zakładając, że kwota powyższa podzielona została między muzyków równo, podobnie jak równej wysokości były ich wypłaty tygodniowe, a w skład kapeli wchodziło wówczas prawdopodobnie 13 osób, jeden muzyk otrzymać mógł kwotę w wysokości prawie 87 fl[38].

Jeżeli chodzi o grupę muzyków wojskowych, w zapisach najczęściej pojawiają się wynagrodzenia dla trębaczy. Jeden z nich, Wojciech, otrzymywał tygodniową pensję równą zazwyczaj 2 floreny, a wynagrodzenie kwartalne – 25 fl, natomiast „trębaczykowie" dostawali płace niższe niż te przyznawane muzykom dorosłym, częste pensje (zazwyczaj cotygodniowe) wynoszące od 20 groszy do 1 fl i 15 gr. dla każdego i kwartalne – po 6 fl. Fakt, iż tzw. „trębaczykowie" otrzymywali wynagrodzenia, świadczyć może o tym, że byli nastoletnimi chłopcami, którzy uzyskali już umiejętności muzyczne. Nie pojawiają się bowiem w rachunkach wypłaty dla tzw. „śpiewaczków, doboszyka czy surmaczyka", a jedynie wzmianki o wydatkach na ich ubranie, co z kolei wskazuje na to, że najpewniej były to dzieci z ubogich rodzin, szkolone na przyszłych kapelistów w zamian za utrzymanie. Przypuszczać można też, że to właśnie „trębaczykowie" o których mowa wyżej, po dwóch latach (w 1640 roku) określani są w rachunkach już jako trzej trębacze, a więc uznawani są już za dorosłych. Wnioskujemy to na podstawie spostrzeżenia, iż w tym samym roku (1640), tylko raz, prawdopodobnie pomyłkowo, zanotowano w rachunkach płacę przeznaczoną „trebaczykom". Jednak fakt, iż „trębaczykowie" ci otrzymali wówczas wynagrodzenie tygodniowe tej samej wysokości, co dorośli trębacze, świadczy o tym, że rachmistrz przez pomyłkę nazwał dorosłych już trębaczy „trębaczykami", jak czynił to dawniej, a zapisy odnoszą się do tych samych muzyków. Trzej trębacze, Piotr, Jędrzej i Aleksander, otrzymywali wypłaty kwartalne równe 60 fl (Jędrzej i Aleksander) i 65 fl (Piotr) oraz pensje tygodniowe równe 23 fl (Jędrzej i Andrzej po 7 fl, a Piotr – 9 fl). Niewykluczone, że wyższe wynagrodzenie trębacza Piotra świadczy o tym, że udzielał on lekcji nowemu „trębaczykowi", o którym jest mowa w rachunkach. W 1640 roku zginęli dwaj trębacze (Aleksander i Jędrzej), a ranny został kornecista – stało się to najpewniej podczas jednego z ówczesnych konfliktów zbrojnych. W świetle tej (i innych) informacji widać, jak bardzo niebezpiecznym zawodem była wówczas profesja muzyka wojskowego. Jeżeli chodzi o innych instrumentalistów wojskowych, surmacz otrzymywał wynagrodzenie tygodniowe równe 2–3 fl, a kwartalne w wysokości 15 fl, natomiast wypłaty doboszy i szyposzy notowane były nieregularnie, np. 3 fl dla dobosza i szyposzów w 1635 roku czy 4 fl dla doboszy i szyposzy rok później[39].

W rachunkach pojawiają się także kwoty przeznaczane na zakup i konserwację instrumentów kapelistów (np. na kupno trąb). Widnieją tam również sumy przeznaczane na zakup ubrań. Dorośli muzycy otrzymywali barwy i futra. Występują także oddzielne wpisy, np. „na parę butów trębaczowi". Często notowane są wydatki na ubrania dla dzieci, m.in. „baranki" (ubrania ze skóry baraniej). Czasem muzycy nie otrzymywali dodatkowych obiecanych im wypłat, np. kolędy w 1640 roku, o czym informuje wpis „kolęda muzykom obiecana fl 100, ale nie dana, bo lekka szkatuła"[40].

W rachunkach z lat 1635–36 widnieją też wypłaty lutnisty. W 1635 roku jest mowa o jego pensji kwartalnej równej 75 fl. Rok później zanotowano natomiast trzy jego wypłaty – 291 fl 15 gr podpisaną „lutniście ostatek jego jurgieltu do ośmiset [florenów]", oraz dwie pensje po 45

37 Tamże.
38 Tamże.
39 Tamże.
40 Tamże.

fl, z których jedna wypłacona została muzykowi w ramach odprawy. Pojawiają się także wynagrodzenia kwartalne dla wiolisty. W 1636 roku wypłacono mu pensje w wysokościach 15 fl i 30 fl[41].

Spisy wypłat zawierają także informacje o regularnych dodatkowych kwotach na służbę („czeladź") oraz konie muzyków. Zgodnie z nimi utrzymanie koni finansowane było muzykom w latach 1640–1641. Sporadycznie pojawiają się wzmianki o sumach przeznaczanych na cele zdrowotne muzyków, np. „Aptekarzowi za medycynę pewną co lutniście dawał", „na wóz na którym lutnista chory miał jechać" (1635) czy „śpiwaczkowi na balwirza [tzn. cyrulika]" (1636). Jest mowa także o kolędach w 1636 roku – członkowie muzyki (kapeli dworskiej) otrzymali łącznie 70 fl, a trębacze – 15 fl[42].

Zachowały się także informacje na temat płac kwartalnych muzyków hetmana Adama Mikołaja Sieniawskiego i Elżbiety z Lubomirskich, pochodzące z II połowy XVII wieku[43]. Trębacze Leśnicki (1668–69) i Senkowski (1668–74) otrzymywali po 30 fl kwartalnie. Dwaj skrzypkowie, Kozłowski (1671) i Szendziszowski (1672–91), dostawali wynagrodzenia takiej samej wysokości. Altowioliście Krzyżanowskiemu (1673–83) przysługiwała dużo wyższa pensja, wynosząca 75 fl. Jak przypuszcza Janusz Nowak[44], tak wysoka kwota świadczyć może o tym, iż muzyk, o którym mowa, sprawował także obowiązki kierownika kapeli. Kapelmistrz i skrzypek Bilski w 1694 roku otrzymać miał, zgodnie z rozkazem wojewody, „suche dni" równe 20 fl, a pozostali kapeliści po 15 fl wynagrodzenia kwartalnego oraz dodatkowe kwoty na ubranie (barwę). Wiadomo, że zanim padł ten rozkaz, Bilski i inni muzycy otrzymywali pensje nieregularnie[45].

Porównanie zarobków muzyków królewskich i magnackich

W celu uzyskania możliwie jak najdokładniejszych informacji na temat różnic w pozycji materialnej muzyków porównano ich zarobki. Zestawiono ze sobą wysokości stałych płac muzyków wybranej specjalności – wokalistów. Zdecydowano się na porównanie wypłat śpie-

41 Tamże.
42 Tamże.
43 J. Nowak, *Kapele muzyczne na dworze hetmana Adama Mikołaja Sieniawskiego i jego żony Elżbiety z Lubomirskich*, „Muzyka" XLVIII (2003), nr 3, s. 22–23.
44 Tamże.
45 Tamże.

waków, gdyż w zachowanych rachunkach znajduje się o nich zwykle wystarczająco dużo informacji. Zestawiono wypłaty muzyków działających na dworze królewskim z pensjami muzyków zatrudnionych na dworach magnackich.

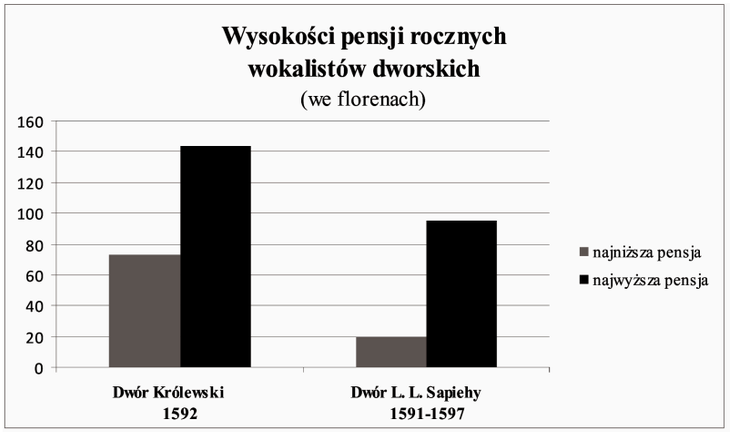
Porównano zarobki muzyków pochodzące z możliwie najbliższego czasu, ze względu na świadomość chwiejnej wartości pieniądza w Rzeczypospolitej omawianego okresu. Zestawiono zarobki kapelistów królewskich z 1592 roku z płacami muzyków Leona Lwa Sapiehy z lat 1591–1597. Następnie porównano zarobki wokalistów królewskich z lat 1650–1652 z pensjami śpiewaków Tomasza Zamoyskiego z lat 1636–1645. W zestawieniu tym pominięto natomiast pensje wokalistów księcia Dominika Ostrogskiego-Zasławskiego z okresu 1635–1641, o których mamy za mało informacji. W porównaniu nie uwzględniono także wynagrodzeń muzyków hetmana Adama Mikołaja Sieniawskiego, pochodzących z dużo późniejszego okresu (lata 1668–1694), a więc mogących znacząco różnić się pod względem wartości rzeczywistej od wcześniej wymienionych płac.

Analizie poddano różnice w wysokościach wynagrodzeń rocznych lub kwartalnych bez uwzględnienia pensji tygodniowych, wypłat w naturze i wszelkich dodatkowych zysków artystów (brak szczegółowych danych). Celem uzyskania klarowności prezentowanych danych w tabelach oraz na wykresach zamieszczono jedynie informacje dotyczące zakresu wysokości wynagrodzeń wokalistów, a więc wartości najwyższych i najniższych wypłat śpiewaków w konkretnych ośrodkach (na wykresach zobrazowane zostały one przy pomocy podwójnych kolumn).

Poniżej przedstawiono porównanie zarobków wokalistów działających na dworze królewskim w 1592 roku z płacami śpiewaków Leona Lwa Sapiehy z lat 1591–1597.

Wysokości pensji rocznych wokalistów dworskich w latach 1592–1597 (we florenach)	
Dwór królewski rok 1592	Dwór L. L. Sapiehy lata 1591–1597
73,10–144	20–95

Tab. 1. Wysokość pensji rocznych wokalistów dworskich, na podstawie: A. Szweykowska, *Przeobrażenia w kapeli królewskiej na przełomie XVI i XVII w.*, dz. cyt., s. 3–21; I. Bieńkowska, Muzycy Lwa Sapiehy, dz. cyt., s. 39–50



Rys. 1. Wysokość pensji rocznych wokalistów dworskich, oprac. własne

Analizując zarobki muzyków królewskich i magnackich w latach 1592–1597 dostrzec można istotne różnice w ich wysokości. Należy tu dodać, iż w rachunkach Leona Lwa Sapiehy z lat 1591–1597 wysoka pensja 95 fl wypłacona wokaliście pojawia się tylko raz (w 1597 roku), natomiast pozostałe wypłaty śpiewaków wahają się między 20 a 60–70 fl, z czego wynika, że przeważnie wokaliści na dworze magnata zarabiali w tym okresie mniej niż artyści królewscy. Zaznaczyć należy również, iż na dworze królewskim najniższa z wymienionych płac – 73 fl i 10 gr – przysługiwała tylko jednemu ze śpiewaków, podczas kiedy pozostali wokaliści otrzymywali wypłaty wyższe niż 100 fl. Jak już wspomniano wcześniej, młodym kantorom uiszczano po 136 fl.

Warto wspomnieć, że w 1595 roku wynagrodzenie każdego z artystów włoskich, który zdecyduje się na pracę w kapeli królewskiej w Rzeczypospolitej, wynosić miało 300 skudów[46]. Biorąc pod uwagę, iż skud, podobnie jak floren, był monetą wysokowartościową, zarobki włoskich artystów królewskich mogły przewyższać w tym okresie wynagrodzenie polskich muzyków królewskich nawet ponad dwukrotnie. Wypłaty włoskich muzyków królewskich wielokrotnie (kilkukrotnie lub kilkunastokrotnie) przewyższały także wypłaty wokalistów Leona Lwa Sapiehy.

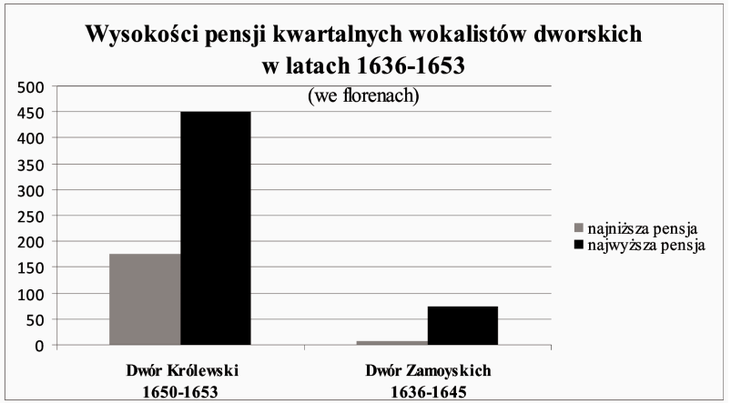
Przejdźmy teraz do porównania zarobków wokalistów królewskich ponad pół wieku późniejszych (z lat 1650–1653) z płacami śpiewaków

46 Patrz: przyp. 25, 26.

Tomasza Zamoyskiego z lat 1636–1642[47]. Ponieważ w przypadku dworu królewskiego mamy do czynienia z wynagrodzeniami półrocznymi, zaś w przypadku kapeli Zamoyskich prawdopodobnie z pensjami kwartalnymi[48], pensje półroczne muzyków królewskich dla celów porównawczych sprowadzone zostały do kwartalnych poprzez zmniejszenie ich wartości o połowę.

Wysokości pensji kwartalnych wokalistów dworskich w latach 1636–1653 (we florenach)	
Dwór królewski lata 1650–1653	Dwór Zamoyskich lata 1636–1645
175–450	8–75

Tab. 2. Wysokość pensji kwartalnych wokalistów dworskich w latach 1636–1653, na podstawie: A. Szweykowska, *Kapela królewska Jana Kazimierza w latach 1649–1652*, dz. cyt., s. 77; M. Perz, *Kapela Zamojskich i kolegiacka w Pilicy*, dz. cyt., s. 46, 48



Rys. 2. Wysokość pensji rocznych wokalistów dworskich, oprac. własne

47 M. Perz, dz.cyt., s. 41–54.

48 Przyjęto, że zarobki muzyków z kapeli Zamoyskich z lat 1636–1645 przytoczone w artykule M. Perza to pensje kwartalne.

Jak widzimy, zarobki wokalistów królewskich oraz śpiewaków działających na dworze Zamoyskich znacząco się różniły. Obserwując prezentowane powyżej dane można stwierdzić, iż pensje śpiewaków królewskich mogły kilku-, kilkunasto-, a nawet kilkudziesięciokrotnie przewyższać płace wokalistów magnackich. Jak już wspomniano, najwyższe pensje na dworze królewskim otrzymywali wówczas najbardziej cenieni włoscy śpiewacy reprezentacyjni – ich zarobki trzymiesięczne wynosić mogły nawet 400–450 fl (do czego oczywiście dochodziły jeszcze dodatkowe zyski). Należy dodać, iż pensje wokalistów na dworze Zamoyskich wynosiły zazwyczaj 62,15–75 fl. Raz tylko pojawia się informacja o niskiej wypłacie tenora równej 8 fl. Uwagę zwraca również fakt, iż wśród imion śpiewaków podanych w rachunkach Zamoyskich nie pojawiają się imiona włoskie – można więc przypuszczać, że nie zatrudniano tam śpiewaków italskich. Być może tu należy szukać przyczyny, dla której pensje wokalistów magnackich tego ośrodka w tak wysokim stopniu różnią się od płac śpiewaków królewskich, będących w większości artystami pochodzenia włoskiego.

Zakończenie

Wysokość statusu muzyków dworskich Rzeczypospolitej w końcu XVI i w XVII wieku uwarunkowana była wieloma czynnikami, m.in. pochodzeniem (narodowościowym, stanowym, rodzinnym), ośrodkiem działalności czy specjalnością muzyczną. Należy tu dodać, iż zawodowo uprawiali muzykę na polskich dworach najprawdopodobniej wyłącznie mężczyźni.

Pomimo trudnej sytuacji polityczno-ekonomicznej muzycy dworscy przeważnie cieszyli się dobrą pozycją materialną. Status majątkowy muzyków był zwykle proporcjonalny do zamożności ośrodków, w których byli zatrudnieni. W najkorzystniejszej sytuacji finansowej byli zazwyczaj, co oczywiste, artyści królewscy. Zauważyć można także, iż najwyższe płace otrzymywali na dworach muzycy pełniący funkcję kapelmistrzów oraz wirtuozi reprezentacyjni. Należy jednak zwrócić uwagę na to, że z powodu niełatwej sytuacji ekonomicznej ówczesnej Rzeczypospolitej oraz problemów finansowych pracodawców nawet muzycy dworscy otrzymywali niekiedy swoje wypłaty z opóźnieniem. Zdarzało się nawet, iż muzykom królewskim nie wypłacano pewnych należności do końca ich życia, szczególnie za panowania Jana Kazimierza. Warto dodać, że

muzycy dworscy byli zwykle w lepszej sytuacji finansowej niż kapeliści kościelni działający w ówczesnej Rzeczypospolitej[49].

Bibliografia:

Bieńkowska I., *Muzycy Lwa Sapiehy*, „Barok. Historia–Literatura–Sztuka" V (1998), nr 2(10), s. 39–50.

Chaniecki Z., *Dyskantyści w kapelach polskich od XVI do XVIII w. (cz. I). Pueri cantores*, „Muzyka" XVIII (1973), nr 4, s. 28–43.

Chaniecki Z., *Dyskantyści w kapelach polskich od XVI do XVIII w. (cz. II). Discantistae castrati*, „Muzyka" XIX (1974), nr 1, s. 35–53.

Chaniecki Z., *Kapele janczarskie jako przejaw sarmatyzmu w polskiej kulturze muzycznej*, „Muzyka", XVI (1971), nr 2, s. 17–23.

Chaniecki Z., *W sprawie kapeli Stanisława Lubomirskiego i początków opery włoskiej w Polsce*, „Muzyka" XIII (1968), nr 3, s. 58–65.

Chaniecki Z., *Z dziejów wychowania muzycznego w Polsce*, „Muzyka" XXVI (1981), nr 2, s. 47–84.

Chomiński J., *Słownik muzyków polskich*, t. 1, Kraków 1964.

Chybiński A., *Słownik muzyków dawnej Polski*, Kraków 1949.

Długosz J., *Rachunki kapeli nadwornej księcia Władysława Dominika Ostrogskiego w l. 1635–1642*, „Muzyka" XV (1970), nr 1, s. 58–80.

Długosz J., *Źródła do kapeli nadwornej Lubomirskich w latach 1595–1644*, „Muzyka" XIII (1968), nr 4, s. 84–88.

Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna, red. E. Dziębowska, Kraków 1987.

Feicht H., *Muzyka w okresie polskiego baroku* [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, red. Z. Szweykowski, Kraków 1958, s. 166–167.

Giddens A., *Socjologia*, Warszawa 2004.

Goodman N., *Wstęp do socjologii*, Poznań 2001.

Grzebień L., Kochanowicz J., *Jezuickie bursy muzyczne. Zarys problematyki badawczej*, „Muzyka" XLVII(2002), nr 1, s. 65–83.

Nowak J., *Kapele muzyczne na dworze hetmana Adama Mikołaja Sieniawskiego i jego żony Elżbiety z Lubomirskich (1685–1729)*, „Muzyka" XLVIII (2003), nr 3, s. 17–48.

Perz M., *Kapela Zamojskich i kolegiacka w Pilicy*, „Z dziejów muzyki polskiej" 1964, nr 7, s. 41–54.

49 Dokładniejszego porównania pensji muzyków dworskich z wypłatami kapelistów kościelnych dokonano w artykule A. Ryczkowska, dz. cyt., s. 25–48.

Przybyszewska-Jarmińska B., *Barok, część pierwsza, 1595–1696*, Warszawa 2006 (*Historia muzyki polskiej*, t.3).
Przybyszewska-Jarmińska B., *Muzycy z Cappella Giulia i z innych rzymskich zespołów muzycznych w Rzeczypospolitej czasów Wazów*, „Muzyka" XLIX (2004), nr 1, s. 33–52.
Przybyszewska-Jarmińska B., *Muzyczne dwory polskich Wazów*, Warszawa 2007.
Przybyszewska-Jarmińska B., *Muzyka i finanse. Nieznane źródła do dziejów życia muzycznego na dworze królewskim polskich Wazów (I, II)*, „Muzyka" XLIV (1999), nr 1, s. 83–100.
Przybyszewska-Jarmińska B., *Muzyka pod patronatem polskich Wazów*. Marcin Mielczewski, Warszawa 2011.
Przybyszewska-Jarmińska B., *Źródła do dziejów muzyki na dworach polskich Wazów ze zbiorów zamku Skokloster (Szwecja)*, „Muzyka" LVI (2011), nr 2, s. 3–15.
Ryczkowska A., *Status muzyków kościelnych Rzeczpospolitej w XVII wieku*, „Musica Ecclesiastica" 9 (2014), s. 23–49.
Szwagrzyk J.A., *Pieniądz na ziemiach polskich X–XX w.*, Wrocław i in. 1990.
Szweykowscy A. i Z., *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*, Kraków 1997.
Szweykowska A., Dramma per musica *w teatrze Wazów*, Kraków 1976.
Szweykowska A., *Kapela królewska Jana Kazimierza w latach 1649–1652*, „Muzyka" XIII (1968), nr 4, s. 40–48.
Szweykowska A., *Notatki dotyczące kapeli królewskiej w XVII w.*, „Muzyka" XVI (1971), nr 3, s. 93–94.
Szweykowska A., *Przeobrażenia w kapeli królewskiej na przełomie XVI i XVII w.*, „Muzyka" XIII (1968), nr 2, s. 3–21.
Szweykowska A., *W sprawie datowania działalności kapeli Stanisława Lubomirskiego*, „Muzyka" XIV (1969), nr 1, s. 91–92.
[online] http://www.economypoint.org/s/scudo-coin.html [dostęp: 20.04.2014 r.]

Abstract

Status of the court musicians living in the Polish Common Wealth (Poland and Lithuania) in the late 16th and 17th centuries

Most musicians working at the royal and aristocratic courts enjoyed good status despite the difficult political and economic situation of the Polish Common Wealth in the late 16th and 17th centuries. The height of the status of court musicians depended among others on their place of employment, origin, sex, professional roles and musical specialty.

This article focuses on the relationship between the status of the musicians and their origin, sex, workplace and salaries. We compared court musicians' salaries to demonstrate differences in their material status. The few preserved information about the salaries of the Polish court musicians was analyzed in this study. These were wages of the royal musicians and wages of the musicians employed at the courts of Leon Lew Sapieha, Zamoyscy, prince Dominik Ostrogski-Zasławski and hetman Adam Mikołaj Sieniawski. The results are presented descriptively and in the table and graph.

Key words

status of musicians, court musicians, Polish Common Wealth, late 16th and 17th centuries, comparison of musicians salaries.

Michał Jaczyński

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Muzyka soul – geneza, historia, uwarunkowania społeczno-kulturowe oraz rodzaje inspiracji tym stylem w twórczości rodzimej[1]

Fenomen muzyki soul nie został do tej pory opisany w języku polskim i nie powstały żadne publikacje o tej tematyce[2]. Odniesienia o charakterze naukowym odnaleźć można wyłącznie w opracowaniu historii jazzu autorstwa Andrzeja Schmidta[3], jednak również ono nie uwzględnia twórczości rodzimej. Temat muzyki soulowej, znaczący z perspektywy historii muzyki i kultury popularnej, podjęli natomiast autorzy zagraniczni, gdzie nurt ten doczekał się opracowań encyklopedycznych[4] oraz ujęć monograficznych[5]. Powstały ponadto obszerne leksykony nakreślające rozwój stylu z perspektywy jego twórców[6].

1 Pisemna wersja referatu wygłoszonego podczas VI Ogólnopolskiego Zjazdu Studentów Muzykologii, Kraków 20–23 V 2014.

2 Z wyłączeniem popularnego leksykonu prezentującego sylwetki przedstawicieli nurtu na świecie, zawierającego jedynie dwa hasła odnoszące się do muzyki polskiej. Zob.: A. Cała, R. Miszczak, H. Wrona, *Dusza, rytm, ciało. Leksykon muzyki r&b i soul*, Wrocław 2008.

3 A. Schmidt, *Historia jazzu*, Lublin 2009.

4 D. Brackett, *Soul music*, [w:] *Grove Music Online*, [online] http://www.oxfordmusiconline.com/public/ [dostęp: 20.03.2015].

5 P. Guralnick, *Sweet Soul Music: Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom*, New York 1999.

6 B. Gulla, *Icons of R&B and Soul: An Encyclopedia of the Artists Who Revolutionized Rhythm*, Westport 2008.

Niniejszy artykuł stanowi próbę zdefiniowania muzyki soulowej oraz charakterystyki stylu w różnorodnych ujęciach – ściśle muzycznym, społeczno-politycznym, historycznym, rasowym oraz ogólnokulturowym. Na zakończenie przedstawione zostaną wyniki analizy rodzimej twórczości muzycznej pod względem jej przynależności do stylu soul oraz zostaną wskazane różnorodne wpływy, którym ona ulegała. W części tej autor przyjmuje zatem bardzo szerokie znaczenie terminu „soul", a zarazem izoluje niejako cechy muzyczne stylu od towarzyszących mu pierwotnie uwarunkowań historycznych i społecznych oraz utożsamia go do pewnego stopnia z całym szeregiem zjawisk odnoszonych powszechnie do tzw. „czarnej muzyki".

Narodziny i cechy stylu soul

Soul music to styl muzyki popularnej, stworzony i kultywowany przez Afroamerykanów. Termin ten w znaczeniu potocznym odwoływał się do dumy ludności murzyńskiej i jej kultury. Użycie pojęcia „soul" w odniesieniu do muzyki ma złożoną genezę. Grupy gospel w latach 40. i 50. XX wieku okazjonalnie używały tego terminu jako części składowej nazwy swego zespołu, jak np. The Soul Stirrers. Z kolei jazz, świadomie odnoszący się do figur melodycznych i riffów wyprowadzonych z muzyki gospel bądź folk bluesa, od późnych lat 50. zaczął być nazywany „soul jazzem". Gdy w latach 60. śpiewacy i aranżerzy zaczęli używać technik z muzyki gospel (zapewniała ona bogate podstawy dla stylu wokalnego wielu gwiazd) i soul jazzu, określenie „soul" zaczęło funkcjonować jako termin zbiorczy dla całokształtu czarnej muzyki popularnej tego czasu. Poza skojarzeniem z owym zbiorem praktyk muzycznych, soul był nierozerwalnie związany z ruchem Civil Rights oraz rozwojem nacjonalizmu czarnoskórych, tak kulturowego, jak i politycznego[7]. Fakt, iż termin „soul" był używany w połączeniu z muzyką gospel, jazzem oraz bluesem, wskazuje na korelację pomiędzy tymi różnymi praktykami muzycznymi, które dzielą wspólne podejście do harmonii, rytmu, melodii, barwy dźwięku i stylu brzmienia, natomiast różni je sposób wykorzystania tych elementów w utworze muzycznym oraz tematyka tekstów. Wyłonienie się muzyki soul z rhythm and bluesa we wczesnych latach 60. jest jednak czymś więcej niż importowaniem nowych elementów z mu-

7 D. Brackett, dz. cyt.

zyki gospel, jak zwykło się twierdzić. Wzmożone stosowanie technik wokalnych, potrzebnych do wyrażania duchowej ekstazy w świeckim kontekście, wzmocniło równocześnie żarliwą identyfikację wokalisty z piosenką i związek pomiędzy stylem soul a ogółem czarnej społeczności (znacząca była rola tego stylu w kształtowaniu jej kulturowej odrębności)[8].

Soul czerpał ze specyficznego pulsu i żywotności muzyki murzyńskiej, przejął zaśpiewy i ekshortacje ze stylu gospel oraz jego niezwykle emocjonalny wydźwięk. Nacisk kładziony był na warstwę wokalną, a charakterystyczna technika obejmowała celowe stosowanie dźwięku pełnego napięcia, wielką melodyjność, liczne ornamenty, ozdobniki (generalnie melizmatyczną swobodę), częste modulowanie i załamania głosu oraz wstawki improwizacyjne. Soliści obdarzeni byli najczęściej wspaniałymi głosami o szerokiej skali, co z kolei dawało im szeroki zakres możliwości interpretacyjnych. Często pojawiały się wielogłosowe chórki wokalne (wyraźny wpływ gospel). Brzmienie było bogate, początkowo bardzo spójne. Instrumentarium wywodziło się z rhythm and bluesa, wykorzystywano więc instrumenty perkusyjne, dęte (głównie blaszane), gitary oraz pianino. Rytmika była bardzo wyrazista, ale i zmienna, zauważalne stały się rytmy synkopowane. Ważną rolę odgrywała sekcja rytmiczna, niekiedy z wykorzystaniem klaskania bądź tamburynu. Występowała różnorodność formy, nawiązywano m.in. do znanego już schematu *call and response*[9]. W warstwie tekstowej świeckość mieszała się z boskością, a słuchacz mógł doświadczać wszystkich kolorów życia i skrajnych emocji (miłość i nienawiść, ból i radość)[10]. Odwoływanie się do ludzkich instynktów zbliżało tę muzykę do jej adresata, stanowiło również wytłumaczenie niebywałej prostoty i prawdy przekazu. Charakter utworów był różnorodny – od bardzo dynamicznych, mogących służyć do tańca, przez liryczne, wprawiające w głęboką zadumę, aż po rozdzierające duszę odbiorcy, do czego nawiązuje sama nazwa stylu[11].

8 P. Guralnick, dz. cyt., s. 18.

9 Składa się on z dwóch odrębnych fraz muzycznych – druga z nich jest rodzajem odpowiedzi lub komentarza do frazy pierwszej. Można porównać ten schemat do wykonania antyfonalnego.

10 A. Cała, R. Miszczak, H. Wrona, dz. cyt., s. 13.

11 *Soul (n.2)* [w:] *Online Etymology Dictionary*, red. D. Harper, [online] http://www.etymonline.com/index.php?term=soul&allowed_in_frame=0 [dostęp: 4.06.2013].

Muzyka soul jako wynik uwarunkowań społeczno-politycznych

Peter Guralnick – amerykański muzykolog i historyk muzyki popularnej – w swojej książce *Sweet Soul Music* zawęża pojęcie soulu do tzw. „southern soulu", będącego rdzenną, klasyczną formą tego stylu[12]. Autor podkreśla, iż pozostałe warianty i podgatunki soulu, które były zjawiskami niemal równoczesnymi do soulu południowego, zbliżały się w zbyt dużym stopniu do muzyki pop i stanowią już odrębny fenomen kulturowy[13].

Styl ten narodził się na południu Stanów Zjednoczonych, podobnie jak blues, jazz i rock and roll[14]. Zawikłana, pełna sprzeczności historia rasowa regionu[15] grała decydującą rolę w powstaniu nowego prądu kulturowego, a muzyka soul wywodzi się właśnie z marzenia o wolności. Dla wielu artystów pochodzących z innych rejonów Stanów, jak np. działający w Filadelfii Salomon Burke i Garnet Mimms, inspiracje Południem były głównym źródłem twórczości[16]. Historycznie soul wyrażać może specyficzny rodzaj świadomości, charakterystyczny również dla tzw. Harlem Renaissance[17], a mianowicie – zwycięstwo postawy *negritude* utrzymującej, iż kultura ludności czarnej powinna być niezależna i funkcjonować na swoich własnych warunkach[18]. Styl

12 Najbardziej rozpoznawalnymi ośrodkami southern soulu była wytwórnia z Memphis Stax Records oraz firma Atlantic Records. Cechą charakterystyczną dla tego stylu stanowiła obecność pełnego pasji wokalisty, który stosował technikę śpiewu zaczerpniętą z muzyki gospel, ale także duża rola wielogłosowych chórków wokalnych (również o rodowodzie związanym z amerykańską – chrześcijańską muzyką kościelną). Artystami związanymi z southern soulem byli m.in. Otis Redding, Eddie Floyd, Rufus Thomas, Carla Thomas, Wilson Pickett, Johnnie Taylor, Solomon Burke i Joe Tex.

13 P. Guralnick, dz. cyt., s. 2.

14 Tamże, s. 6.

15 Aż do połowy XX wieku niewiele zmieniło się w sytuacji ekonomicznej i prawnej ludności afroamerykańskiej. Nadal istniała segregacja rasowa – na Północy głównie w przemyśle i szkolnictwie, w południowych stanach obejmowała natomiast wszystkie dziedziny życia. Zob.: I. Rusinowa, *Tom czy Sam. Z dziejów Murzynów w Ameryce Północnej*, Warszawa 1983, s. 373.

16 Owe inspiracje „duchem agrarnym" Południa objawiały się w muzyce m.in. ograniczeniem mechaniki nagrania, tak by nie zatracić jego „duszy".

17 Nacjonalistyczny prąd kulturowy młodej czarnoskórej inteligencji, który rozwijał się w latach 20. XX wieku.

18 S. Diagne, *Négritude*, [w:] *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, red. E.N. Zalta, [online] http://plato.stanford.edu/entries/negritude/ [dostęp: 4.06.2013].

muzyki soul był więc rodzajem rewolucyjnego wyrażenia celów i rozgoryczenia, wyraźnym oświadczeniem dumy czarnoskórych, buntu przeciw dyskryminacji rasowej (m.in. zetknięcie się z prawami Jima Crowa na Południu), której doświadczali wszyscy afroamerykańscy artyści w latach 50. i 60. XX wieku.

Można powiedzieć, że southern soul odzwierciedla zmiany społeczne, jakie dokonały się w Ameryce. Co więcej, może być widziany jako zjawisko paralelne do ruchu Civil Rights, któremu już po pewnym ugruntowaniu stylu muzyka soul towarzyszyła niemal krok w krok, a który potwierdził również jej popularność[19]. Tzw. muzyka rozrywkowa nabrała szczególnego znaczenia po roku 1960, gdy o równe prawa dla wszystkich obywateli zaczęli upominać się czarnoskórzy studenci. Jako „jeźdźcy wolności" podróżowali oni po południowych stanach i wykazywali bezpodstawność segregacyjnych aktów prawnych, a to wszystko w towarzystwie utworów pochodzących z tradycyjnych zbiorów rhythm and bluesa i soulu, nawiązujących bezpośrednio do dorobku całej czarnej muzyki. Przykładem może być grupa wokalna związana z organizacją Congress of Racial Equality, w repertuarze której znalazł się utwór *Hit the Road Jack* Raya Charlesa, śpiewany ze zmienionym tekstem – *Get Your Rights Jack*, co było wezwaniem do walki z krzywdzącymi prawami. Jednym z hymnów walczących o równość stała się również poważna pieśń *We Shall Overcome*[20].

Mimo że już w 1964 roku prezydent Lyndon B. Johnson podpisał ustawę o prawach obywatelskich, równość nadal była marzeniem, a pełne nadziei przemówienia Martina Luthera Kinga, baptystycznego pastora, lidera ruchu Civil Rights, stały w sprzeczności z rasistowskimi realiami, co było widoczne szczególnie w stanach południowych i gettach na północy kraju[21]. Muzyka nie była obojętna wobec tych wszystkich wydarzeń, a artyści tacy jak Sam Cooke, Curtis Mayfield, Sly Stone, The Temptations, Stevie Wonder czy Marvin Gaye pisali wymownie o rasowej nierówności i niespokojnej, burzliwej sytuacji społeczno-

19 P. Guralnick, dz. cyt., s. 18.

20 K. Ruehl, *We Shall Overcome: History of an American Folk Song*, [online] http://folkmusic.about.com/od/folksongs/qt/WeShallOvercome.htm [dostęp: 4.06.2013].

21 Murzyni spotykali się nieustannie z brutalnością ze strony policji. Występowały też akty niesłychanej agresji, m.in. w Birmingham, gdzie bomba w kościele zabiła kilka osób. Często wybuchały zamieszki, m.in. na nowojorskim Harlemie, w Wats, Detroit, Los Angeles i Chicago.

-kulturowej. Ich albumy były w Stanach Zjednoczonych swoistymi manifestami o zasięgu ogólnonarodowym i pomogły wyznaczyć drogę do lepszych relacji rasowych, jeśli nie bezpośrednio do legalizacji praw człowieka[22]. Dążenia czarnej ludności wyrażają m.in. utwory: *We're a Winner* (The Impressions), *I'm Black and I'm Proud* (James Brown), *I Wish I Knew (How It Would Feel to Be Free)* (Solomon Burke). Niezwykłym przykładem zaangażowania muzyki w sprawy społeczne był utwór Sama Cooke'a *A Change Is Gonna Come* [Zmiana się dokona]. Artysta podjął w nim temat zmieniających się czasów i bezgranicznej nadziei na lepszą przyszłość. Piosenka stała się swoistym hymnem dla całego pokolenia, nie tylko czarnoskórych, ale i wszystkich obywateli USA[23]. Zaangażowana w walkę o równouprawnienie była również wokalistka jazzowa Nina Simone, która w utworze *Mississippi Goddam* wymieniła nazwy stanów uprawiających bezsensowny rasizm.

W roku 1968 w Memphis, nieopodal Stax Studio, został zamordowany Martin Luther King, w konsekwencji czego ponad sto miast stanęło w płomieniach. Mimo iż soul nadal dominował na rynku wydawniczym czarnej muzyki, gatunek ten, podobnie jak Ruch Praw Obywatelskich, zaczął ulegać powolnej deformacji – notowaniami list przebojów zaczęły władać funkie, disco, a dalej muzyka rap – w pewnym sensie spadkobiercy funk[24]. Czarna Ameryka straciła w tych latach cierpliwość, miała dość rasizmu, segregacji i biedy. Głosy pastorów i polityków o wzajemnym zrozumieniu oraz kompromisach zagłuszył emocjonalizm młodych z getta, którzy nie chcieli już dłużej czekać na upragnioną wolność, żądali jej natychmiast, nawet na drodze rewolucji (jednym z liderów był Stokely Carmichael). Zaczęto nawoływać do tworzenia „czarnej siły" (*black power*), w tym duchu powstało również radykalne ugrupowanie Czarnych Panter, którego symbolem była zaciśnięta pięść. Rewolucyjne nastroje wyczuwał m.in. James Brown, który próbował wyrazić je w swojej muzyce nie za pomocą słów, a coraz mocniejszego, funkowego rytmu. Muzyka odzwierciedlała nastroje rozgoryczonych obywateli, a hasłem przewodnim stało się „czarny i dumny".

22 B. Gulla, dz. cyt., s. XV.

23 Potwierdzeniem doniosłego znaczenia utworu i docenieniem nieustającego wpływu, jaki wywiera na kulturę, jest przyznanie mu w czerwcu 2013 roku nagrody „The Towering Song" na gali organizacji Songwriters Hall of Fame.

24 D. Brackett, dz. cyt.

Wiele emocji wzbudzała również wojna w Wietnamie, czego odzwierciedleniem była skierowana przeciwko niej kampania wytwórni Motown, którą rozpoczął Edwin Starr swoim protest songiem *War* (1970). Przejawem zmiany sposobu myślenia czarnej społeczności było wyjście naprzeciw wszelkim uprzedzeniom. Powstała moda, która zakładała powrót do korzeni – zaczęto nosić afrykańskie stroje i ekstrawaganckie fryzury afro – była to swoista deklaracja, podkreślenie siły i indywidualności. W 1972 roku podczas otwarcia wyjątkowego festiwalu Wattstax, będącego radosnym spotkaniem muzyków wytwórni Stax Records, Jesse Jackson, młody pastor, sprowadził wszystkie dotychczasowe dążenia czarnej społeczności do kilku słów: „Jestem kimś, może biednym, ale kimś. Jestem czarny, piękny i dumny. Należy mnie szanować"[25].

Muzyka soul rozwijała się w trudnych czasach, była też swoistym katalizatorem emocji, wyrażała to, co chciał przekazać każdy Afroamerykanin. Można bagatelizować rolę soulu, sprowadzając ten styl do kategorii trywialnej muzyki popularnej, jednakże to właśnie masowość stała się jego siłą. Początkowo, w latach 50., muzyka ta stanowiła rodzaj alternatywy dla asymilacji (miała jednoznacznie czarne korzenie, mówiła o aktualnych problemach, można było się z nią łatwo identyfikować, stanowiła wyłączność dla czarnych obywateli), jednak gdy osiągnęła popularność wśród białej publiczności, stała się również swoistym łącznikiem z powszechną kulturą, a w konsekwencji umocniła pozycję Afroamerykanów oraz przyspieszyła wspomnianą asymilację.

Nakreślone powyżej tło społeczno-polityczne pozwala uświadomić sobie, iż muzyka soulowa przypisana jest do określonego czasu i okoliczności, które już nigdy się nie powtórzą. Na tle bogatej kultury murzyńskiej stanowi ona gorzki owoc segregacji rasowej. Wydaje się, że żaden spośród stylów muzyki popularnej nie łączył swej historii tak wyraźnie z uwarunkowaniami społecznymi – w muzyce soul zawsze kotłowały się skrajne emocje i prawdziwe życie.

Zmiany kulturowe i ich odbicie w przemyśle muzycznym

Rhythm and blues został lekceważąco odrzucony w latach 40. jako „muzyka rasowa" (*race music*), podobnie jak country i western jako

25 *Black music: Des chaines de fer aux chaines en or*, [film], reż. M.A. Vecchione, Paris: Program 33, 2008.

„hillbilly". Był to czas, gdy każdy rodzaj muzyki miał swoją własną publiczność, z góry przyporządkowaną przez wielkie wytwórnie, tak jakby można było kontrolować gusta słuchaczy. Obecnie wydaje się to nie do pomyślenia, jednak jeszcze w latach 50. odbiorcami czarnej muzyki mieli być wyłącznie czarnoskórzy[26]. Biali słuchacze mieli co prawda możliwość zapoznania sie z rhythm and bluesem, jednak dostęp do tego rodzaju utworów był dla nich utrudniony, gdyż skierowane do nich sklepy z płytami nie dostarczały tej muzyki, główne stacje radiowe jej nie grały[27], a będące w posiadaniu białych telewizje nie zapraszały czarnoskórych muzyków[28]. Tłumy białej młodzieży podziwiały więc wykonawców rhythm and bluesa w sekrecie, skupione wieczorami przy radioodbiornikach nadających dedykowane Murzynom programy, nie ujawniając przy tym swoich sympatii, gdyż specyficzne uwarunkowania społeczne temu nie sprzyjały[29]. Czarnoskóry DJ, odkrywca Otisa Reddinga – Hamp Swain, tak odniósł się do zjawiska owej „sekretnej widowni":

> W moich wczesnych czasach w radio wiedziałem, że pięćdziesiąt procent publiczności była biała – dzieciaki z liceów szalały za muzyką R&B. Podczas występów siedziały na schodach i spoglądały na czarne dzieciaki na dole, spędzające świetnie czas tańcząc. Muzyka soul zrodziła się, gdy białe dzieciaki w końcu zeszły na dół i zaczęły uczestniczyć w tej zabawie[30].

W konsekwencji tak wielkiej siły oddziaływania soulu na białą publiczność i niezwykłego popytu na ten styl muzyczny (w 1953 roku sprzedano około 15 milionów nagrań), „czarne brzmienia" nie mogły być już dłużej ignorowane. W 1956 roku grupa wokalna The Platters dwukrotnie trafiła do pierwszej dziesiątki listy przebojów muzyki pop, prezentując utwory *Only You* oraz *The Great Pretender*[31].

26 P. Guralnick, dz. cyt., s. 5.
27 Pomijając tzw. „wybielone" wersje oryginalnych melodii prezentowane przez białych muzyków.
28 B. Gulla, dz. cyt., s. XII.
29 H. Rye, *Rhythm and blues*, [w:] *Grove Music Online*, [online] http://www.oxfordmusiconline.com/public/ [dostęp: 20.03.2015].
30 P. Guralnick, dz. cyt., s. 10.
31 Na podstawie rankingów sprzedaży stwierdzić można, iż po raz pierwszy biali słuchacze preferowali wersje oryginalne piosenek, nie zaś „wybielone" covery. Zob.: B. Gulla, dz. cyt., s. XIX.

W latach 50. doszło do swoistego precedensu, który ma znaczenie nie tylko na gruncie muzycznym, ale i ogólnospołecznym. Zaczęły powstawać wytwórnie muzyczne będące spółkami białych i czarnych obywateli – biali zakładali firmy, natomiast czarni artyści produkowali dla nich muzykę. To partnerstwo kontynuowano w latach 60., a wytwórnie takie jak Stax Records, Atlantic, Curtom, Tangerine stanęły w czołówce tej rewolucji[32]. W sensie utopijnym było to potwierdzenie obietnicy integracji i współuczestnictwa czarnych i białych w tworzeniu kultury oraz dowód na to, że amerykański sen może się ziścić. Gwiazdami tego stylu muzycznego byli oczywiście czarnoskórzy wokaliści. Początkowo nie było w zasadzie białych wykonawców soulowych, z marginalnymi wyjątkami, takimi jak The Righteous Brothers, Wayne Cochran i The Magnificent Man[33].

Nie ulega wątpliwości, że Ray Charles osiągnął największy komercyjny sukces spośród czarnoskórych muzyków swego czasu, jednak pierwszym piosenkarzem, któremu udało się zdobyć sympatię białej publiczności, był Sam Cooke. Artysta ten osiągał wiele jako wokalista stylu gospel, uległ jednak pokusie i postanowił wkroczyć w świat muzyki popularnej. Cooke posługiwał się stosunkowo łagodną, ale niezwykle zaawansowaną techniką wokalną (szczególny kontrast z rozedrganą uczuciowością Charlesa), perfekcyjnie panował nad swoim głosem – bardzo płynnie zmieniał rejestry, a dźwięk wybrzmiewał zawsze w odpowiednim miejscu. Swoją nienaganną emisję głosu prezentował m.in. jako członek grupy wokalnej The Soul Stirrers, znanej z piosenki *You Send Me*, który w 1957 roku zajął pierwsze miejsce na liście przebojów muzyki popularnej[34]. Jest to przykład zjawiska określanego mianem *crossover* – z jednej strony mamy do czynienia z przenikającymi się stylami muzycznymi, natomiast z drugiej – z przekroczeniem nieosiągalnej wcześniej dla czarnych artystów granicy popularności, zdobyciem nowego grona odbiorców i złamaniem konwencji odgórnego przydzielania słuchaczom danego rodzaju muzyki, a do tego z pewnym przełomowym momentem w karierze samego Cooke'a. Bariery społeczne zaczęły się rozsypywać, gdy wokalista wkroczył do świata

32 B. Gulla, dz. cyt., s. XV.

33 Biali muzycy wnieśli nie tyle nową wartość muzyczną, co pewne poczucie niesprawiedliwości towarzyszące całej średniej klasie społecznej, jej butę i arogancję, dla której upustem był ostatecznie rock and roll.

34 Lista tygodnika „Billboard" – „Billboard Hot 100". Zob: B. Gulla, dz. cyt., s. 109.

oznaczonego etykietką „For Whites Only", co zamanifestował m.in. poprzez występ w Tonight Show i triumfalny podbój Copacabana Club w Nowym Jorku[35]. W latach 60. do tzw. głównego nurtu muzycznego wkroczyli również tacy artyści jak: Percy Sledge (*When a Man Loves a Woman*), Wilson Pickett, Otis Redding i Aretha Franklin[36].

Ugruntowana pozycja niektórych artystów, jak Ruth Brown, Sam Cooke czy Ray Charles, pozwoliła im w późniejszym okresie na utworzenie własnych studiów nagraniowych czy małych wytwórni, co z kolei gwarantowało tak długo wyczekiwaną niezależność muzyczną[37]. Istotny wydaje się w tym kontekście stymulujący wpływ muzyków soul na całą społeczność afroamerykańską. Stanowili oni swoisty symbol tych, którym udało się osiągnąć sukces, wyrwać z biedy miejskiego getta i przeciętności. Styl soul oferował realne możliwości wzniesienia się na szczyt, zmiany dotychczasowego statusu społecznego, awansu kulturowego i finansowego, szanse dużo większe niż sport i przemysł rozrywkowy dawały przez ostatnie 50–60 lat.

Dla rozwoju muzyki soul bardzo ważny okazał się również proces przełamywania pewnego rodzaju tabu w muzyce rhythm and bluesowej – zaczęto łączyć dwie wykluczające się wcześniej sfery: sakralną i świecką. W 1952 roku grupa The Royal Sons odrzuciła swe powiązanie z Kościołem, zmieniając nazwę na The „5" Royales, podobnie The Gospel Starlighters, którzy w tym samym czasie przemianowali się na (James Brown and) the Famous Flames[38]. Utwór *Shake a Hand* w wykonaniu wokalistki Faye Adams (Joe Morris Orchestra) z 1953 roku do dziś jest znakiem nowej świeckiej muzyki. Jego dramatyzm i rodzaj brzmienia mogłyby z powodzeniem reprezentować zarówno pop, jak i gospel. Zaczęły zacierać się różnice stylistyczne między gospel a rhythm and bluesem. Słuchacz po raz pierwszy nie miał do końca pewności, na jakim gruncie się znajduje – czy jest to piosenka miłosna czy może nabożna, czy słowa odnoszą się do Boga czy do ukochanej. Zmiana pojedynczego wyrazu mogła ponownie przemienić piosenkę w utwór gospel, np. *Have Mercy Baby – Lord Have Mercy*. Wszystkie te sprzeczności były wynikiem przemyślanej przez muzyków gry. Bardzo szybko proces ten został skrytykowany przez grupy gospel

35 P. Guralnick, dz. cyt., s. 14.

36 D. Brackett, dz. cyt.

37 B. Gulla, dz. cyt., s. XIV.

38 P. Guralnick, dz. cyt., s. 26.

na całym Południu. Podobnie jak biali protestanci potępiali rock and roll, tak czarni pastorowie i starzy śpiewacy bluesowi zdecydowanie sprzeciwiali się łączeniu sfery świeckiej i sakralnej. Bluesman Big Bill Broonzy określił technikę wokalną Raya Charlesa słowami: „On płacze w sposób uświęcony”[39]. Twierdzono, iż Charles łączy ze sobą blues i spirituals oraz że powinien śpiewać w kościele, a jego utwór z 1954 roku pt. *I Got a Woman* uważany był przez niektórych za nieprzyzwoity (typowo świecki tekst oparty na jasnym modelu gospel *I've Got a Savior*). Przykładem może być również jedna z wczesnych sesji nagraniowych artysty, podczas której czarnoskóra chórzystka odmówiła odśpiewania swojej partii i opuściła studio, czego powodem miała być jej religijność i poczucie, że „taka muzyka była po prostu czymś złym”[40]. Twórczość zdefiniowana ostatecznie jako „soul” sytuowała się więc „pomiędzy” ustanowionymi stylami i konwencjami[41].

Różne perspektywy interpretacyjne stylu soul

W muzyce gospel, będącej prekursorem stylu soul, wokalista określany był często jako „niepokojący” publiczność. Miał sobie z niej żartować, dokuczać jej, drażnić, nieustannie wzmagać emocje, doprowadzać ją do skraju wybuchu, stanu swoistej ekstazy[42]. W muzyce soul, prawdopodobnie ostatniej z wielkich sztuk wokalnych, występowała ta sama struktura dramatyczna (dzielenie się doświadczeniem, tworzenie więzi ze słuchaczem), choć ze względu na jej świecki charakter ów przekaz zapewniał nieco inny rodzaj „wyzwolenia”. Technika wokalna obfitowała we wspaniałe wykrzyknienia, które można było usłyszeć u wykonawców począwszy od Jamesa Browna po Wilsona Picketta, podziw budziła żarliwość i uczuciowość Solomona Burke'a czy Joego Texa. Prawdą jest, iż emocjonalizm muzyków mógł dyktować tempo i dynamikę utworu, jednak jedno z najbardziej rozpowszechnionych fałszywych przekonań na temat soulu stanowi stwierdzenie, iż nie było w nim miejsca na nic poza dramatycznym gestem[43]. W rzeczywistości trwałą cechą stylu były chwile spokojne w centrum

39 Tamże, s. 27.
40 Tamże.
41 A. Schmidt, dz. cyt., s. 405.
42 W zaleceniach dla śpiewaków można przeczytać sugestie, iż w owym stanie „silni mężczyźni mdleją, a kobiety zaczynają mówić językami”.
43 P. Guralnick, dz. cyt., s. 8.

utworu, momenty ciszy, gdy akcja się zatrzymywała, a słuchacz pełen niepokoju oczekiwał na to, co się wydarzy. Soul oferował coś w rodzaju napięcia, które poprzedzać miało „prawdziwy” punkt kulminacyjny, o którym każdy wiedział, że się zbliża, jednak nikt nie był do końca pewny, kiedy nadejdzie.

Południowy soul, choć ewoluował w studiach nagrań, był początkowo sztuką w dużym stopniu tworzoną samodzielnie, jakby domową[44]. Sytuacja ta uzmysławia, na jak niepewnym gruncie rodził się cały styl. Piosenkarze rozumieli swoje role perfekcyjnie, gdyż kształtowali swój wizerunek na wzór wielkich gwiazd gospel, natomiast muzycy, twórcy tekstów, producenci, menagerowie, technicy studyjni – cały aparat tak zwanego przemysłu nagraniowego – zmuszeni byli zdefiniować siebie i swe role od podstaw, w taki sposób, by stworzyć coś nowego, a jednocześnie nie utracić kontaktu z własnymi korzeniami. Mimowolnie może nasuwać się mylne spostrzeżenie, iż fenomen southern soulu istniał poza tzw. biznesem muzycznym. W rzeczywistości jednak styl ten – podobnie jak poprzedzające go blues, rhythm and blues, rodzące się rockabilly, a w przyszłości rap i beat music – był produktem niezależnych muzyków, którzy ominęli ucisk głównych wytwórni, takich jak Columbia, Decca, RCA, czy Capitol. Z pozoru trudna dla czarnej muzyki sytuacja, wykluczająca jej obecność w tzw. mainstreamie, otworzyła drogę do sukcesu dla niezależnych przedsiębiorców-wydawców[45].

Błędem jest idealistyczne założenie, iż estetyka soulu kształtowała się w izolacji od innych, bardziej „zepsutych” – hybrydycznych stylów muzycznych. Warto uświadomić sobie, że omawiany styl rozwijał się właściwie równocześnie z rock and rollem i muzyką country, a co więcej, rywalizował o te same pieniądze. Gdyby nie ambicja twórców, producentów i właścicieli wytwórni specjalizujących się w czarnej muzyce, soul nie wyszedłby prawdopodobnie poza swoje „parafialne”

44 Jerry Wexler – dziennikarz „Billboardu”, będący również producentem i współwłaścicielem wytwórni Atlantic Records – podkreślał, iż pierwsi twórcy brzmienia muzyki soul nie uczyli się, w jaki sposób zrealizować nagranie czy jak złożyć je w jedną całość. Profesjonalizm zdobywali dopiero w kontakcie z pracownikami studiów nagraniowych Stax i Muscle Shoals, które z kolei miały wzorować się na tym, co już wypracował Wexler i jemu podobni. Zob.: P. Guralnick, dz. cyt., s. 9.
45 Byli nimi najczęściej pasjonaci muzyki, dawni pracownicy radia, jak Sam Phillips i Jerry Wexler, kolekcjonerzy – Ahmet Ertegün, Herb Abramson (współtwórca Atlantic Records), wreszcie muzycy, jak Jim Stewart (założyciel Stax). Zob.: P. Guralnick, dz. cyt., s. 5–6.

początki, a już na pewno nie wkroczyłby na teren graniczny między dawnym rhythm and bluesem a muzyką pop. Z drugiej strony, jak wiadomo, soulowy ruch był czymś znacznie więcej niż jedynie kolejnym fenomenem pop. Pojawiała się tam bowiem kategoria duchowego współuczestnictwa oraz poczucia, że jest się częścią większej całości. Curtis Mayfield, wokalista chicagowskiego zespołu The Impressions, wyraził to słowami:

> Rozmowa o latach 60. prawie napełnia moje oczy łzami. To co zrobiliśmy. To co wszyscy zrobiliśmy. Zmieniliśmy świat – ja, my, Smokey Robinson, Jerry Butler, The Temptations, Aretha, Otis, Gladys Knight, James Brown. Naprawdę tego dokonaliśmy. Bariery upadły dla nas. I dla wszystkich czarnych muzyków w przyszłości. Mam na myśli, że przeżycie tego i bycie tego częścią jest czymś więcej niż ktokolwiek mógłby prosić[46].

W literaturze można spotkać się ze stwierdzeniem, iż muzyka soul była jedynie naturalną kontynuacją tradycyjnego rhythm and bluesa[47]. Pogląd taki podzielał również wspomniany już Jerry Wexler, co po uświadomieniu sobie, iż uważany jest on za jednego z pionierów stylu, rzeczywiście może poddawać w wątpliwość istnienie osobnej kategorii dla muzyki soulowej (miałaby ona stanowić jedynie semantyczny wymysł). Faktem jest, iż nie można definitywnie rozdzielić obu stylów, a wszyscy wokaliści soulowi mieli swoje korzenie w latach 50. XX wieku, czyli okresie panowania rhythm and bluesa. Przyporządkowanie danego wykonawcy do którejś z powyższych kategorii należy raczej do inwencji krytyków, jednak jest to zjawisko charakterystyczne dla ogółu muzyki popularnej. Ponadto oba style odróżnia odmienny „klimat" i rodzaj emocjonalizmu – rhythm and blues nadstawiony był na tworzenie muzyki tanecznej, miał w sobie więcej zamysłu i kalkulacji niż czystego uczucia, soul natomiast skłaniał do głębszej refleksji (odbicie związków z gospel), miał obnażać „duszę" samego muzyka, jak i słuchacza. Nie można również zapominać, iż muzyka soulowa była dobitnym wyrazem czarnej solidarności i nowopowstałych nadziei społecznych. Ów kontekst historyczny wydaje się decydujący.

Ciekawą wizją jest prezentowana przez brytyjskiego autora Clive'a Andersona teoria muzyki soul jako sztuki w całości wokalnej[48], jednak teza ta jest prawdziwa tylko w przypadku zjawisk współczesnych, będących jedynie odblaskiem dawnej muzyki tego nurtu.

46 Tamże, s. 20.
47 Tamże, s. 4.
48 Tamże, s. 3.

Wątek ogólnospołeczny, jakkolwiek centralny dla historii stylu, nie może być jedyną perspektywą rozważań. Ważni są również sami artyści, a spośród nich wielkie osobowości, jak Sam Cooke, Ottis Redding, Aretha Franklin, Etta James i wielu innych twórców, których nieprawdopodobny wpływ na muzykę i kulturę popularną możemy obserwować do czasów współczesnych. Ten rodzaj spojrzenia prezentuje autor publikacji Icons of R&B and Soul, Bob Gulla. Rozszerza on wąskie pojęcie terminu „soul", nakreślone wcześniej przez Petera Guralnicka (fenomen rozgrywający się w określonych warunkach społeczno-kulturowych i wypływający z samego rdzenia czarnej muzyki), kończąc swe rozważania dopiero na latach 80. (twórczość Prince'a), co pozwala na rozeznanie w obszerniejszym repertuarze[49].

Oddziaływanie stylu soul w rodzimej twórczości

Rozumienie pojęcia „muzyka soul" zmieniło się od początku jego istnienia. Termin, który w swoim pierwotnym znaczeniu obejmował jedynie twórczość społeczności afroamerykańskiej z drugiej połowy lat 50. i 60., odnoszony jest obecnie do pewnego eklektycznego zbioru zjawisk: rdzennego southern soulu, komercyjnych kontynuatorów w Memphis i Filadelfii, stylów nawiązujących do jego spuścizny, czyli tzw. czarnej muzyki jak funk, disco, hip-hop i współczesne R&B, „soulowej" techniki wokalnej czy wreszcie specyficznego, emocjonalnego doświadczania dźwięków (odniesienie do genezy samego słowa „soul").

Muzyka soul nadal nierozerwalnie związana jest ze Stanami Zjednoczonymi i społecznością afroamerykańską, jednak swój ostateczny sukces zawdzięcza popularyzacji wśród białej publiczności, a następnie przejęciu stylu przez białych wykonawców (tzw. *blue-eyed soul*[50]). Rezonans soulu widoczny jest również w Polsce. Na początku należy zaznaczyć, iż w odróżnieniu od przedstawicieli rdzennej muzyki soulowej jej polska wersja nie ma konotacji socjologicznych czy politycznych. Nie jest to muzyka zaangażowana społecznie, a źródła

49 B. Gulla, dz. cyt., s. X.
50 *Blue-eyed soul*, [w:] *AllMusic*, [online] http://www.allmusic.com/style/blue-eyed-soul-ma0000012036 [dostęp: 7.06.2013].

inspiracji soulowych należy raczej doszukiwać się w zjawisku coraz większego obycia twórców ze światową literaturą muzyczną – po zniknięciu żelaznej kurtyny, a tym samym po otwarciu granic, wzory tej muzyki, przedtem w Polsce nieznane, stały się dostępne. Dla polskiego wykonawcy i odbiorcy były więc na tyle nowe i fascynujące, iż zaczęto czerpać z nich, śpiewać i komponować w podobnym stylu.

Analiza audytywna twórczości polskich wykonawców[51] – tj. Fryderyki Elkany, Hanny Rek, Czesława Niemena, Krystyny Prońko, Ewy Bem, Grażyny Łobaszewskiej, Kayah, Mieczysława Szcześniaka, Natalii Kukulskiej oraz zespołów Sistars i SOFA – pozwoliła odnaleźć różne postaci oddziaływania stylu soul na gruncie muzyki rodzimej. Nie ma tu miejsca na szczegółowy opis twórczości wszystkich wymienionych powyżej artystów, choćby nawet w kontekście cech samego stylu soul. Warto jednak poświęcić chwilę uwagi artyście, który w drugiej połowie lat 60., najprawdopodobniej jako pierwszy całkowicie świadomie, zaadaptował styl soulowy w Polsce – Czesławowi Niemenowi[52].

Twórczość tego piosenkarza jest bardzo bogata, zarówno w sensie ilościowym (dyskografia obejmuje 21 albumów studyjnych, 3 koncertowe i 8 minialbumów) jak i stylistycznym. Na tym gruncie zaobserwować można wiele wpływów m.in. bigbeatu, rock and rolla, różnych nurtów rocka (w tym progresywnego i psychodelicznego – album *Enigmatic*), awangardowego jazz-rocka (*Niemen Vol. 1* i *Niemen Vol. 2*), muzyki elektronicznej oraz wreszcie funku i soulu (co objawiało się szczególnie w warstwie wokalnej). Można powiedzieć, iż artysta ten czerpał

51 Wybór artystów musiał być w pewnym stopniu subiektywny. Podstawowym materiałem źródłowym, na którym opierał się autor dokonując analizy twórczości konkretnych wykonawców, były nagrania audio (w tym płyty CD oraz fragmenty utworów dostępne powszechnie w Internecie), a ponadto: filmowe rejestracje koncertów oraz materiały prasowe, w szczególności wywiady z artystami. Zastosowane metody badawcze są inspirowane koncepcją analizy integralnej Mieczysława Tomaszewskiego, która oprócz koncentracji na samym dziele muzycznym zakłada również odniesienie do jego recepcji i rezonansu.

52 Właśc. Czesław Wydrzycki, ur. 16 lutego 1939 roku, zm. 17 stycznia 2004. Ten wszechstronny artysta, zarówno wokalista, kompozytor, multiinstrumentalista, jak i autor tekstów piosenek debiutował na początku lat 60. i uważany jest powszechnie za jednego z najważniejszych twórców muzyki rozrywkowej w Polsce. Do roku 1967 współpracował on z bigbeatową grupą Niebiesko-Czarni, a po jej opuszczeniu działał jako solista oraz w założonych przez siebie zespołach – Akwarele, Niemen-Enigmatic oraz Grupie Niemen. Zob.: L. Gnoiński; J. Skaradziński, *Encyklopedia polskiego rocka*, Warszawa 1997, s. 310.

z kolejnych nurtów, stylów i mód muzycznych docierających do Polski, tworząc swój własny, autonomiczny kolaż. W roku 1967 roku Czesław Niemen wraz z grupą Akwarele[53] nagrał materiał na płytę *Dziwny jest ten świat* (wydaną przez wytwórnię Muza), a tytułowy utwór wykonał jeszcze tego samego roku na festiwalu w Opolu, gdzie otrzymał nagrodę Polskiego Radia. Piosenka, pomijając jej rolę jako swoistego protest songu, ukazywała bardzo dobry warsztat wokalny Niemena. Był on w posiadaniu mocnego, ekspresyjnego głosu o szerokiej skali i bogatej barwie, co dawało z kolei wielkie możliwości interpretacyjne. Artysta stosował również melizmaty (choć bez ich nadużywania) oraz liczne gardłowe wykrzyknienia – jak gdyby na granicy śpiewu, krzyku, pisku, będące jednak pod całkowitą kontrolą samego wykonawcy. Budzą one pewne skojarzenia z dawnymi *gospel shouters*, a przede wszystkim z jednym z głównych przedstawicieli stylu soul, Jamesem Brownem. Zbigniew Namysłowski, obrazując walory głosowe Niemena, podkreślał z kolei jego powiązanie z bluesem[54]. W zakresie brzmienia płytę *Dziwny jest ten świat* charakteryzują: wywiedzione z rhythm and bluesa gitarowe riffy, duża rola sekcji rytmicznej i elektronicznych instrumentów klawiszowych, delikatne wstawki zespołu smyczkowego, również wykorzystanie instrumentów dętych (na większą skalę w utworze *Chyba że mnie pocałujesz*). Na uwagę zasługują wielogłosowe chórki w wykonaniu zespołu Alibabki. Stanowią one tło wokalne, ale są również istotne w przebiegu dramatycznym poszczególnych utworów (m.in. *Wspomnienie*, *Dziwny jest ten świat*, *Jaki kolor wybrać chcesz*). Niekiedy śpiewają delikatnie, jednak gdy emocje się wzmagają, można usłyszeć pełne, mocne głosy wokalistek, co zbliża je do czarnych wykonawczyń pokroju Diany Ross, Florence Ballard czy Mary Wilson. Wyraz uczuciowy utworów jest niezwykle różnorodny, ważny jednak jest fakt, iż Niemen dostosowuje do rodzaju emocji warstwę techniczną – dynamikę oraz sposób wydobycia dźwięku (np. czysty głos na tzw. „masce", delikatny falset, gardłowy krzyk). Niekiedy występują również zmienne nastroje w ramach konkretnych utworów np. *Coś co kocham najwięcej*. W polskiej muzyce pojawia się więc wreszcie ów specjalny rodzaj napięcia, znanego z klasycznych nagrań soulowych, stanowiący ważny wyznacznik stylu.

53 Skład zespołu: Paweł Brodowski – gitara basowa, Tomasz Butowtt – perkusja, Tomasz Jaśkiewicz – gitara, Marian Zimiński – fortepian, organy.

54 K. Brodacki, *Historia jazzu w Polsce*, Kraków 2010, s. 272.

Jeżeli chodzi o wpływy muzyki soul w twórczości Niemena, najważniejszy wydaje się album *Sukces* (1968) wydany przez Polskie Nagrania Muza. Sukces to owoc dalszej współpracy Niemena z zespołem Akwarele. Płyta w jeszcze większym zakresie ukazuje inspiracje Niemena Jamesem Brownem, zarówno w warstwie wokalnej (niezwykła ekspresja, wielość wykrzyknień, zaśpiewów), jak i funkowym brzmieniu. W stosunku do wcześniejszej twórczości dużo większą rolę odgrywają instrumenty dęte (trąbka i saksofon tenorowy), więcej miejsca pozostawiono na sola gitar, a co najważniejsze – rozwinęła się partia gitary basowej, która współdziałając z perkusją, tworzy charakterystyczny dla funku groove[55] (np. w utworach *Najdłuższa noc* i *Włóczęga*). Wielkim wokalnym kunsztem i wyczuciem, którego nie powstydziłby się żaden wychowany na gospel solista, wykazał się Niemen w balladzie *Sukces*, która stanowi kwintesencję soulowego stylu wokalnego, z całą jego swobodą, ozdobnikami, energią, potęgą głosu i uczuciem. Piosenki *Spiżowy krzyk* i *Niepotrzebni* balansują między pełną wykrzyknień techniką zaczerpniętą jeszcze z soul, a brzmieniem energicznego rocka. Należy podkreślić, iż album *Sukces* stanowi jeden z niewielu przykładów w polskiej literaturze muzycznej, na którym styl soul odcisnął tak wyraźne piętno.

Czesław Niemen nie był typowym przedstawicielem stylu soul, o czym świadczy wielość wpływów, jakim się poddawał, i stylistyczna różnorodność jego twórczości. Bardzo ważny jest jednak fakt, iż w sensie wokalnym dorównywał on wielkim głosom-symbolom, takim jak Ray Charles czy wspomniany już wielokrotnie James Brown. Co więcej, w jego muzyce po raz pierwszy możemy doszukiwać się konkretnych inspiracji, odnoszących się do muzyków światowych.

W powyższym przeglądzie twórczości Czesława Niemena na plan pierwszy, spośród ważnych wyznaczników stylu soul, wysuwa się czynnik wokalny. W Polsce widoczne są dwa rodzaje oddziaływania

55 Groove – w dziedzinie jazzu to uporczywe powtarzanie tych samych sekwencji rytmicznych (ważna rola instrumentów perkusyjnych oraz partii basowych). Termin ten często odnoszony jest do muzyki popularnej (soul, funk, disco, rap, hip-hop), głównie za sprawą obecności w niej – wywodzących się jeszcze z tanecznej muzyki afrykańskiej – rytmów ostinatowych. Z perspektywy etnomuzykologicznej groove to trudne do zdefiniowania zjawisko „zespolenia" słuchacza z rytmem, stąd ważny związek groove'u z tańcem (pobudzenie do tańca, rytmiczne ruchy ciała). Zob.: B. Kernfeld, *Groove (I)*, [w:] *Grove Music Online*, [online] http://www.oxfordmusiconline.com/public/ [dostęp: 3.03.2015].

omawianego nurtu muzycznego na tym gruncie: z jednej strony rodzimi wykonawcy nawiązują wyraźnie do tzw. „ikon" soulu (jak np. Aretha Franklin), które charakteryzowały potężne głosy oraz skłonność do bogatego ozdabiania linii melodycznej (w Polsce – Krystyna Prońko[56], Kayah[57] oraz wczesna twórczość Natalii Kukulskiej, do gospel nawiązuje z kolei Mieczysław Szcześniak). Natomiast z drugiej strony odnaleźć można cechy oszczędnego stylu Motown (prostota, ale jednocześnie zabawa muzyką) – tu w szczególności Hanna Rek[58] oraz płyta Natalii Kukulskiej pt. *Sexi Flexi*[59]. Trudnym do jednoznacznej oceny wy-

56 Wpływów soulowych można doszukiwać się na przestrzeni całej twórczości Prońko, najlepszymi jednak przykładami są utwory pochodzące z przełomu lat 70. i 80, jak np. *Modlitwa o miłość prawdziwą* (z albumu *Deszcz w Cisnej* wydanego przez Pronit w 1978 roku). Prońko wykorzystuje tu wszystkie atuty swojego głosu – dzięki perfekcyjnemu opanowaniu techniki wokalnej wprowadza drobne melizmaty i niuanse, stopniowo wzmaga napięcie – w jednym momencie śpiewa delikatnie, by za chwilę pełnym napięcia głosem wykrzyczeć wszystkie nagromadzone emocje, czemu towarzyszy gęsty akompaniament organów Hammonda.

57 Właśc. Katarzyna Rooyens z domu Szczot, ur. 5 listopada 1967 w Warszawie. Pierwszy solowy autorski album wokalistki pt. *Kamień* został wydany w roku 1995 przez Zic-Zac Music Company i uważany jest obecnie za jedną z najważniejszych polskich płyt ostatniej dekady XX wieku. Łączy on soul z jazzem i współczesnym R&B. Uwagę zwraca przede wszystkim oryginalny, mocny głos wokalistki charakteryzujący się ciepłą barwą, którą można obrazowo określić jako „przybrudzoną". Kayah kontroluje każdy dźwięk, bardzo emocjonalnie interpretuje – np. na przestrzeni utworu *Nawet deszcz* – prowadzi linię melodyczną lirycznie, niemal szepcze, wyśpiewuje skomplikowane melizmaty, by za chwilę wykrzyczeć – jeszcze śpiewając, nie zaś „na gardle" – nagromadzone uczucia. Wszystkie te cechy – ozdabianie linii wokalnej, emocjonalizm – są jak wiadomo cechami soulowego stylu wokalnego.

58 Wydaje się mało prawdopodobne, by Hanna Rek czerpała inspirację bezpośrednio z rdzennie soulowych nagrań. Najważniejszym wyznacznikiem stylu artystki jest rodzaj radości, może nawet infantylności, które słyszalne są m.in. w nagraniach: *Ja mam szczęście do wszystkiego*, *Oczy* oraz *Spotykamy się na moście*. Ich wyraz emocjonalny w dużym stopniu odpowie temu znanemu z utworów wielu soulowych grup wokalnych, jak np. Martha and the Vandellas czy The Supremes.

59 Album – wydany w roku 2007 przez Promaton EMI – łączy elektronikę disco z lat 80., rytmy zaczerpnięte z funky, klimat muzyki soul oraz elementy hip-hopu, a całość przywołuje jednoznaczne skojarzenie z dźwiękami spod znaku wytwórni Motown (wczesna twórczość Michaela Jacksona, Prince'a czy duetu D-Train). Natalia Kukulska z uwagi na specyficzność aranżacji utworów dokonała zmian w swojej technice wokalnej, którą cechuje teraz oszczędność środków charakterystyczna dla Donny Summer i Janet Jackson. Nie ma tu miejsca na znane z wcześniejszej twórczości popisy wokalne i linie melodyczne przesycone ozdobnikami,

znacznikiem przynależności do soulu jest poziom emocjonalizmu wykonawcy – w klasycznej twórczości soulowej był ważnym czynnikiem, zaś w nurcie tzw. „neo-soulu" traci niekiedy swoje pierwotne znaczenie, istotne staje się natomiast specyficzne wyczucie rytmu, frazy i delikatne podkreślanie brzmieniowych niuansów. Warto wspomnieć, iż pionierem neo-soulu w Polsce była grupa Sistars[60]. Uczuciowość nie jest równoznaczna z posiadaniem przez wokalistę tzw. „czarnego głosu"[61], który również decydować może o zakwalifikowaniu do stylu (na gruncie polskim najlepszym przykładem jest Grażyna Łobaszewska[62], ale też Fryderyka Elkana[63]). Bardzo ważnym czynnikiem okazuje się brzmienie zespołu, charakteryzujące się rozwiniętą partią gitary basowej oraz perkusji, jak również specyficznymi riffami gitary elektrycznej. Elementy te w połączeniu powinny tworzyć poczucie groove'u (odniesienie bezpośrednio do twórczości Jamesa Browna i jego kontynuatorów) – w tym kontekście wspomnieć należy o płycie Ewy Bem pt. *Bemibek*[64]. Szerokie spojrzenie na soul pozwala wiązać z tym

nie chodzi już o zaprezentowanie możliwości głosowych, a raczej uzyskanie efektu stylizacji brzmienia utworów z lat 80.

60 Grupa Sistars powstała w 2001 roku w Warszawie – jej założyciele to Paulina i Natalia Przybysz (śpiew) oraz Bartek Królik (gitara basowa, śpiew, wiolonczela).

61 Obecnie określenie „czarny głos", stosowane już bez konotacji rasowych, obejmuje szereg czynników: bardzo dobry warsztat wokalny (mocne głosy, wykorzystywanie zmian rejestrów, u mężczyzn stosowanie falsetu), szeroko pojętą muzykalność (specyficzne poczucie harmonii, frazy, ozdabianie melodii – melizmaty), ciepła barwa głosu wykonawcy (również tzw. „piasek" w głosie) oraz tak ważne dla soulowych śpiewaków emocjonalizm i „prawdę" wyrazu. Jest to pojęcie, które trudno jednoznacznie zdefiniować, gdyż nie stanowi jakości czysto muzycznej, a którą intuicyjnie rozpoznają obyci w literaturze słuchacze.

62 Piosenkarka nie deklarowała nigdy przynależności do konkretnego stylu muzycznego, choć jej twórczość obejmuje głównie jazz i pop, które jednak płynnie zespalają się z inspiracjami wywodzącymi się z soulu i gospel. Wydaje się, że w przypadku Łobaszewskiej, podobnie jak u Czesława Niemena, „czarne brzmienie" wynika z jej naturalnych predyspozycji głosowych i wrażliwości muzycznej.

63 Artystka działała w latach 60., które stanowiły szczyt rozwoju muzyki soul w Stanach Zjednoczonych, trudno więc mówić w jej przypadku o bezpośrednim wpływie zagranicznych twórców. Nie mamy więc do czynienia z jakąkolwiek próbą stylizacji (na co było po prostu jeszcze za wcześnie), a raczej z pewnymi naturalnymi predyspozycjami głosowymi, które zbliżają Elkanę do emocjonalizmu znanego z wykonań czarnoskórych wokalistek. Głos piosenkarki jest bardzo silny, wyrazisty, ale naturalny, cechuje go ciepła, głęboka barwa i charakterystyczne niskie rejestry.

64 Płyta ukazała się nakładem wydawnictwa Muza w 1972 roku.

terminem również dźwięki przetwarzane elektronicznie, jednak tylko te budzące skojarzenia z twórcami Motown lat 80. (zakwalifikowanie do nurtu soul twórczości związanej z disco i jej pochodnymi wydaje się już nadużyciem). Ważnym czynnikiem jest również dodająca utworom muzycznej przestrzeni obecność wielogłosowych chórków wokalnych. Wszystkie powyższe cechy – w różnych konfiguracjach i natężeniu – były obecne w polskiej muzyce rozrywkowej począwszy od lat 60., czyli niemal w tym samym czasie, w którym rodził się styl soul w Stanach Zjednoczonych. Trudno w każdym przypadku mówić o bezpośrednim wpływie zachodniej twórczości na rodzimych artystów. Częściej mamy do czynienia ze współwystępowaniem podobnych tendencji, np. równoczesny rozwój kategorii emocjonalizmu w muzyce polskiej i amerykańskiej można traktować jako pewien naturalny proces angażujący twórców niezależnie od zamieszkiwanego kraju czy uprawianego stylu.

Poza wspomnianymi wcześniej artystami na przestrzeni kilku ostatnich lat pojawili się w Polsce następujący wykonawcy wpisujący się w nurt muzyki soulowej: Dorota Jarema (*Soni* – wydawnictwo Fonografika, 2008 – płyta prezentująca standardy muzyki soul w nowych aranżacjach), NuSoulCity, Natalia Lubrano (jej ostatni solowy album wydany przez EMI Music Poland w 2012 roku – *R.E.S.P.E.C.T.* – stanowi mieszankę nu-jazzu, funku i soulu), June (grupa działająca w nurtach soul i jazz), Dizkret/Praktik (duet rapersko-producencki), Dezire (zespół tworzący na pograniczu soulu i R&B), Iza Kowalewska (znana m.in. ze współpracy z producentem Emade), Patrycja Gola. Wielu artystów trudno przypisać jednoznacznie do konkretnego nurtu muzycznego, jednak można zaobserwować w ich twórczości pewne nawiązania do stylu soul. Do wykonawców tego rodzaju zaliczyć można m.in.: Marikę, Anię Dąbrowską, Mikę Urbaniak, Anię Szarmach, DoriFi, Kasię Lins oraz zespoły HooDoo Band, Afromental, Poluzjanci i The Positive. Ostatnią kategorię stanowią wokalistki – Hania Stach, Katarzyna Cerekwicka, Kasia Wilk, Monika Urlik i Kasia Dereń – związane na co dzień z muzyką pop, ale których specyficzne warunki wokalne pozwalają powiązać je ze stylem soul.

Większość wymienionych powyżej artystów wpisuje się w nurt soulu jedynie za sprawą obecności wybranych elementów tego stylu w swojej twórczości, co spowodowane jest m.in. względami komercyjnymi i chęcią dotarcia do większej rzeszy słuchaczy. Pozycja, na

której znalazła się obecnie szeroko pojęta muzyka soul – w odniesieniu do całej historii stylu, który tak długo zabiegał o białą publiczność i miejsce w głównym obiegu muzycznym – wydaje się solidnie ugruntowana. Głównym problemem zdaje się fakt, iż muzycy angażujący się w tworzenie czarnej muzyki muszą godzić się nieustannie na daleko idące kompromisy i próbować sprostać specyficznej polityce prowadzonej nadal przez mainstreamowe media (prezentowanie tylko tego co „spodoba się" większości odbiorców). Na szczęście, obecnie w czasach, gdy głównym medium stał się Internet i każdy twórca może podzielić się swoją muzyką, upadają przeszkody w dotarciu do szerszej publiczności. Ponadto dzięki nowej technologii niemal cała literatura muzyczna dotycząca stylu soul – począwszy od nagrań jego pionierów, aż do twórców neo-soulowych – stała się łatwo dostępna. Wzorce te z kolei pozwalają świadomemu słuchaczowi trafniej ocenić danego wykonawcę, a w przypadku wysokiego poziomu jego twórczości docenić ją i propagować. Proces ten może stanowić szansę dla tych, którzy starają się tworzyć w stylu najbardziej zbliżonym do rdzennego soulu bądź też neo-soulu, które – pomimo wielu komercyjnych sukcesów grup takich jak Sistars, czy SOFA – nadal stanowią w naszym kraju rodzaj twórczości alternatywnej.

Choć soul jako zjawisko społeczno-kulturowe wyczerpał się bezpowrotnie, to ślad, który styl ten po sobie zostawił, jest niezmywalny i nadal obecny we współczesnej kulturze, w tym również na gruncie polskim. Co więcej, muzyka ta nieustannie ewoluuje. Wykonawcy-symbole, jak Aretha Franklin, James Brown, Solomon Burke, Ray Charles i Sam Cooke, trwają w świadomości słuchaczy, a ich twórczość inspiruje kolejne pokolenia artystów.

Bibliografia

Black music: Des chaines de fer aux chaines en or, [film], reż. M.A. Vecchione, Paris: Program 33, 2008.

Brodacki K., *Historia jazzu w Polsce*, Kraków 2010.

Cała A., Miszczak R., Wrona H., *Dusza, rytm, ciało. Leksykon muzyki r&b i soul*, Wrocław 2008.

Gnoiński L., Skaradziński J., *Encyklopedia polskiego rocka*, Warszawa 1997.

Gulla B., *Icons of R&B and Soul: An Encyclopedia of the Artists Who Revolutionized Rhythm*, Westport 2008.

Guralnick, P., *Sweet Soul Music: Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom*, New York 1999.

Rusinowa I., *Tom czy Sam. Z dziejów Murzynów w Ameryce Północnej*, Warszawa 1983.

Schmidt A., *Historia* jazzu, Lublin 2009.

Źródła internetowe:

Blue-eyed soul, [online] http://www.allmusic.com/style/blue-eyed-soul-ma0000012036 [dostęp: 7.06.2013].

Brackett D., *Soul music*, [w:] *Grove Music Online*, [online] http://www.oxfordmusiconline.com/public/ [dostęp: 20.03.2015].

Diagne S., *Négritude*, [w:] *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, red. E.N. Zalta, [online] http://plato.stanford.edu/entries/negritude/ [dostęp: 4.06.2013].

Kernfeld B., *Groove (I)*, [w:] *Grove Music Online*, [online] http://www.oxfordmusiconline.com/public/ [dostęp: 3.03.2015].

Ruehl K., *We Shall Overcome: History of an American Folk Song*, [online] http://folkmusic.about.com/od/folksongs/qt/WeShallOvercome.htm [dostęp: 4.06.2013].

Rye H., *Rhythm and blues*, [w:] *Grove Music Online*, [online] http://www.oxfordmusiconline.com/public/ [dostęp: 20.03.2015].

Soul (n.2), [w:] *Online Etymology Dictionary*, red. D. Harper, [online] http://www.etymonline.com/index.php?term=soul&allowed_in_frame=0 [dostęp: 4.06.2013].

Abstract

Soul music – the origins, history, socio-cultural base and the kinds of soul inspiration in the Polish music

The theme of this study is a historical reconnaissance of soul music, taking into account the global context, with all the social and historical conditions that accompanied the development of the style. The main aim that the author set himself is to find sources of Polish musicians' inspirations that can be found in American music from the 60s of the twentieth century. The main section of this paper is an attempt to define soul music and the characteristic of the style in a variety of shots – strictly musical, social, political, historical, racial and the general-culture one. The final chapter undertakes the task of showing the results of analysis of native music in terms of its membership to the style. In this section, a very broad meaning of the term 'soul' has been assumed, which in this context is merely a reflection of the original phenomenon. The author hopes that this study will contribute to the dissemination of knowledge that soul music – both worldwide and in Poland – is an original and valuable style.

Key words

soul music, popular music, American culture, Polish music, Czesław Niemen

