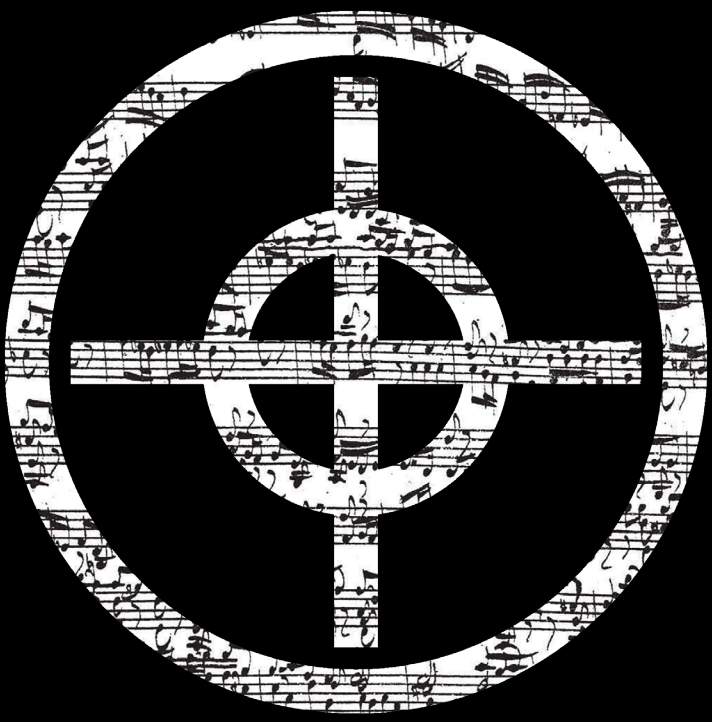
Kwartalnik Młodych

MUZYKOLOGÓW UJ

nr 46 (3/2020)



RADA NAUKOWA

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

REDAKCJA

Maria Broniec
Agnieszka Cabaj
Zuzanna Daniec
dr Marek Dolewka (redaktor naczelny)
Bernadeta Klepacz (sekretarz redakcji)
Magdalena Agnieszka Krok
Michał Osika
Aleksandra Pierzga

PROJEKT OKŁADKI
Magdalena Agnieszka Krok

SKŁAD I ŁAMANIE
Magdalena Agnieszka Krok
Michał Osika

KOREKTA JĘZYKOWA

W języku polskim: Redakcja KMM UJ
W języku angielskim: Jolanta Bujas-Poniatowska

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

Marta Urbanowicz 5
Utwór w formie kolażu. Aspekty wariacyjności w *Nokturnie B-dur* Marii Szymanowskiej

Klaudia Popielska 23
Sylwetka twórcza Aleksandra Zarzyckiego – zapomnianego kompozytora doby romantyzmu

Agnieszka Nowok-Zych 41
Mieczysław Wajnberg a kategoria pogranicza

Katarzyna Lidia Babulewicz 55
Muzyczne reprezentacje przeszłości w dziecięcych filmach animowanych wyprodukowanych w Europie Środkowo-Wschodniej w latach komunizmu

Agata Krajewska 71
Digitalizacja archiwów folklorystycznych – kryzys tradycji czy nowe życie w sieci? Przykład zbiorów Adolfa Dygacza

Weronika Sucharska 91
Dzieła kameralne Henryka Mikołaja Góreckiego w kontekście przemian stylu kompozytora. Wybrane przykłady

Iga Batog 115
Black Box Music Simona Steena-Andersena – warstwa wizualna jako czynnik determinujący dźwięk. Eksploracja możliwości rozwojowych

Noty biograficzne 135

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ
nr 46 (3/2020), s. 5–21
DOI 10.4467/23537094KMMUJ.20.009.12851
www.ejournals.eu/kmmuj

Marta Urbanowicz

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
Uniwersytet Warszawski

Utwór w formie kolażu. Aspekty wariacyjności w *Nokturnie B-dur* Marii Szymanowskiej

Abstract

A Collage-Like Work of Music: Aspects of Variation in Maria Szymanowska's *Nocturne in B-flat Major*

The article aims to examine the way in which selected variation techniques are used in Maria Szymanowska's *Nocturne in B-flat Major*, with the focus on both conventional thematic modifications and collage-like transformation of shorter motifs. By comparing the work to selected pieces by John Field and placing it within appropriate historical contexts, the author seeks to illustrate how such an approach to variation not only enriches the conventional form of the nocturne as a genre, but also highlights the possibility of programmatic intent being present.

Keywords

Maria Szymanowska, nocturne, John Field, variation technique, programme music

Obok nokturnu *Le Murmure*, *Nokturn B-dur* jest jedną z dwóch zachowanych „pieśni nocy" Marii Szymanowskiej. Zważywszy na to, że pierwsza z tych kompozycji bywa określana mianem czegoś „pomiędzy preludium i etiudą"[1] (głównie ze względu na prostotę konstrukcji, w której jednorodny figuracyjny akompaniament stanowi ilustracyjne tło dla umieszczonej w najwyższym rejestrze melodii), można wręcz zaryzykować stwierdzenie, że *Nokturn B-dur* stanowi w dorobku kompozytorki zjawisko unikatowe. O jego unikatowości nie decydują jednak tylko kwestie taksonomiczne – utwór wydany w Petersburgu w 1852 roku, a zatem ponad dwadzieścia lat po śmierci artystki, zdecydowanie wyróżnia się na tle jej wcześniejszych dzieł również z uwagi na dramaturgię, która według niektórych „zbliżona jest do ducha nokturnów Chopina, a nawet jego ballad"[2].

Szczególnie częste są bezpośrednie porównania między *Nokturnem B-dur* a Chopinowskim *Nokturnem As-dur* op. 32 nr 2, choć daty publikacji obu utworów zdają się skutecznie wykluczać możliwość wzajemnych inspiracji, a ich uderzające podobieństwo wskazuje raczej na zbliżony sposób myślenia obojga twórców w procesie rozwijania gatunkowych wzorców. Według Ireny Poniatowskiej na szczególną uwagę zasługują tu elementy takie jak szeroko zarysowana kantylena oraz rozbudowane odcinki kodalne[3] – słuszność owego stwierdzenia zdaje się potwierdzać fakt, że to właśnie na gruncie tych podobieństw najwyraźniej rysuje się charakterystyczna zarówno dla Chopina, jak i Szymanowskiej tendencja do stosowania technik wariacyjnych.

Wariacyjność w *Nokturnie B-dur* polega przede wszystkim na subtelnym łączeniu środków typowych dla wirtuozowskiego stylu brillant z modyfikacjami fakturalnymi i temporalnymi. Poczynając od prostych zabiegów wariacyjnych, takich jak wzbogacanie linii melodycznej przy pomocy ornamentów, a kończąc na technikach o charakterze bardziej przetworzeniowym, Szymanowska kreatywnie operuje materiałem dźwiękowym w obrębie gatunku nokturnu. Dzięki temu utwór od-

1 Cyt. za: M. Iwanejko, *Maria Szymanowska*, PWM, Kraków 1959, s. 167.

2 Cyt. za: G.S. Golos, *Some Slavic Predecessors of Chopin*, „The Musical Quarterly" 1960, t. 46, nr 4, s. 445, tłum. własne.

3 I. Poniatowska, *Styl brillant i idee preromantyczne w twórczości Marii Szymanowskiej*, w: *Historia i interpretacja muzyki. Z badań nad muzyką od XVII do XIX wieku*, Musica Iagellonica, Kraków 1995, s. 105.

znacza się dużą dozą indywidualności oraz emocjonalnej (a być może nawet semantycznej) głębi.

Geneza utworu

Dokładna data powstania *Nokturnu B-dur* nie jest znana. W swej monografii poświęconej Szymanowskiej Igor Bełza przypuszcza, że kompozytorka napisała go pod koniec życia (przerwanego przez Petersburską epidemię cholery latem 1831 roku), a to, że utwór czekał na wydanie niemal dwie dekady, było wynikiem wybuchu powstania listopadowego. W tym okresie „sytuacja Polaków mieszkających w Petersburgu uległa gwałtownemu pogorszeniu. Spoglądano na nich podejrzliwie, w wielu środowiskach wzmogły się nastroje antypolskie"[4], a ponadto – jak twierdzi Bełza – sam *Nokturn* „w jakimś stopniu był […] emocjonalnym odzewem na wydarzenia powstania"[5]. W istocie, choć Petersburg pozostawał atrakcyjnym miejscem dla Polaków szukających pracy bądź możliwości edukacji poza granicami poddanych represjom obszarów, jesienią 1830 roku relacje między Polakami a Rosjanami, również w kręgach artystycznych, uległy znacznemu oziębieniu[6]. Być może w opinii kompozytorki zasadne było zatem odłożenie publikacji *Nokturnu B-dur* w czasie.

Rękopis stanowiący podstawę dla pierwszego wydania utworu w pewnym momencie znalazł się w posiadaniu Łucji Rucińskiej, uznanej pianistki i kompozytorki, a później również nauczycielki Juliusza Zarębskiego. To właśnie ona w 1852 roku włączyła go do publikacji pt. *Album musical na Fortepian, wydanie Lucyi Rucińskiej*, zawierającej utwory polskich twórców takich jak Szymanowska, Dobrzyński, Moniuszko czy sama Rucińska[7]. Od tamtej pory *Nokturn B-dur* wydawany był sporadycznie, często w antologiach poświęconym kompozytorkom i częściej za granicą niż w Polsce,

4 Cyt za: T. Syga, S. Szenic, *Maria Szymanowska i jej czasy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960, s. 38.

5 Cyt za: I. Bełza, *Maria Szymanowska*, tłum. J. Ilnicka, PWM, Kraków 1985, s. 175.

6 Zob. np. T.M. Smirnowa, *Życie społeczne i kulturalne Polaków w Petersburgu (XIX–XX wiek)* oraz A. Kowalczykowa, *Petersburg. Burzliwe losy i koneksje polskich pisarzy w stolicy carów*, w: *Petersburg i Polska*, red. D. Konstantynow, http://www.polskipetersburg.pl/zbior-esejow [dostęp 17.10.2020].

7 Cyt. za: I. Bełza, dz. cyt., s. 172.

gdzie stał się szerzej znany w gruncie rzeczy dopiero w połowie lat 50. XX wieku[8].

Przekształcanie wzoru

Znaczenie *Nokturnu B-dur* dla historii rozwoju nokturnu jako takiego doskonale podsumowuje Maria Iwanejko, podkreślając, że „reprezentuje [on] pierwsze próby tego gatunku muzyki fortepianowej w Polsce, równoczesne z początkiem nokturnowej twórczości Chopina"[9]. Zarówno Szymanowska, jak i Chopin za punkt wyjścia dla swoich nokturnów obrali wzorce wypracowane przez irlandzkiego kompozytora Johna Fielda, uznawanego powszechnie za „ojca" tego gatunku[10]. Przez lata Szymanowską obsadzano nawet w roli uczennicy Fielda – stwierdzeniu temu zaprzeczają jednak m.in. Teofil Syga i Stanisław Szenic w książce *Maria Szymanowska i jej czasy*, powołując się na cytowane w XIX-wiecznej prasie wypowiedzi kompozytorki, która utrzymywała, że nie tylko nie uczyła się u Fielda, ale „w ogóle nie miała dobrych nauczycieli muzyki"[11].

Samego Fielda Szymanowska jednak znała, często wykonywała jego utwory[12], zdarzało się nawet, że występowała z nim na jednej scenie[13]. Nic zatem dziwnego, że w *Nokturnie B-dur* odnaleźć można cechy bardzo charakterystyczne dla nokturnów irlandzkiego twórcy. Stosowanie technik wariacyjnych jest wśród nich czymś, co Szymanowska wynosi do rangi podstawowego czynnika kształtującego materiał muzyczny w utworze. Przed rozpoczęciem dokładniejszej analizy owych środków warto jednak pochylić się nad samym początkiem *Nokturnu B-dur* (przykład 1), który zwłaszcza w zestawieniu z pierwszymi taktami *Nokturnu Es-dur* nr 1 Fielda (przykład 2) stanowi rodzaj miniaturowego manifestu twórczego artystki, poświęconego między innymi idei wariacyjności.

8 Stało się to za sprawą reprodukcji utworu umieszczonej w wydanej w 1956 roku w Moskwie monografii autorstwa Bełzy, choć sama książka została przełożona na język polski dopiero w 1987 r. Zob. M. Iwanejko, dz. cyt., s. 168.

9 Cyt. za: tamże, s. 179.

10 R. Langley, *Field John*, w: Grove Music Online, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09603 [dostęp 15.06.2020].

11 Cyt. za: T. Syga, S. Szenic, dz. cyt., s. 38.

12 Tamże, s. 262–263, 273, 288, 303, 346.

13 Tamże, s. 117.



Przykład 1. M. Szymanowska, *Nokturn B-dur*, t. 1–3. Źródło: M. Iwanejko, *Maria Szymanowska*, PWM, Kraków 1959, s. 168



Przykład 2. J. Field, *Nokturn Es-dur* nr 1, t. 1–3. Źródło: J. Field, *18 Nocturnes*, red. L. Köhler, C.F. Peters, Leipzig [b.r.], s. 3

Między powyższymi fragmentami nietrudno jest dostrzec podobieństwa. Oba nokturny utrzymane są w metrum 12/8, zaś ich tematy rozpoczynają się skokiem interwałowym, a następnie poruszają się głównie po składnikach kolejnych akordów. Równie łatwo dostrzegalne są jednak różnice, wynikające po części z dynamicznie zmieniającego się języka brzmieniowego muzyki pierwszej połowy XIX wieku, a także z bardzo indywidualnego podejścia Szymanowskiej do kształtowania materii dźwiękowej. Kompozytorka z większą swobodą stosuje np. dźwięki obce w melodii tematu – zwłaszcza opóźnienia, nieregularnie nałożone na zarysowaną w akompaniamencie harmonię. Również falujący kierunek linii melodycznej tematu przywodzi na myśl *Nokturn Es-dur* Fielda, lecz interwały między kolejnymi jego dźwiękami sięgają nawet seksty, podczas gdy Field w ramach jednej frazy nie wykracza poza odległość kwarty aż do t. 6. Za jeszcze bardziej wymowne nawiązanie do *Nokturnu Es-dur* może zostać uznany schemat melodyczny figuracji lewej ręki w pierwszym takcie *Nokturnu B-dur*, jak gdyby dosłownie przetransponowany z tonacji pierwszego utworu do tonacji drugiego. Jest to jednak cytat chwilowy – już takt później widać ten-

dencję Szymanowskiej do szybszych zmian harmonicznych, stanowiącą wyraźny przejaw chęci urozmaicenia statycznej homofonii.

Wszystko to sugeruje, że myślą przewodnią *Nokturnu B-dur* z założenia miała być wariacyjność zakładająca coś więcej niż „zmodyfikowane powtarzanie myśli muzycznej"[14]. Podejście Szymanowskiej jak gdyby antycypuje ideę kolażu, polega bowiem w dużej mierze na wariacyjnym przekształcaniu i zestawianiu ze sobą elementów już istniejących, które jedynie dzięki tego typu kreatywnemu podejściu mogą nie tylko rozwinąć się pod względem muzycznej estetyki, lecz również zyskać dodatkowe znaczenia pozamuzyczne.

Wariacje na temat

Faktura oparta na jednostajnym, zazwyczaj trójkowym akompaniamencie i rozwijającej się nad nim w wyższym rejestrze kantylenie bywa postrzegana jako niemal idiomatyczna cecha nokturnu. Jest to prawdopodobnie zasługą Fielda, który jako pierwszy stosował ją w liryce fortepianowej na tak szeroką skalę. Spośród 18 skomponowanych przez niego nokturnów oraz utworów im podobnych najbardziej konwencjonalne pod względem fakturalnym są dwa pierwsze – *Es-dur* i *c-moll*, w całości oparte na homofonicznej relacji między statyczną melodią prawej ręki a akompaniującym ruchem ręki lewej. Jak jednak zauważa David Rowland, „wykształcenie się określonej tekstury tylko do pewnego stopnia może stanowić składnik udanej kompozycji"[15] – to, że tradycyjna homofonia po dłuższym czasie staje się nużąca, dostrzegł zresztą już sam Field, stopniowo urozmaicając swe nokturny właśnie pod względem fakturalnym. Dowodem na to są m.in. utwory takie jak *Nokturn B-dur* nr 5, w którym kantylenowe odcinki są skontrastowane z fragmentami o zgoła odmiennej fakturze (przykład 3).

14 Tego typu rozumienie słowa „wariacja" było powszechne wśród teoretyków I poł. XIX w. Zob. Z. Chechlińska, *Wariacje i technika wariacyjna w twórczości Chopina*, Musica Iagellonica, Kraków 1995, s. 18.

15 Cyt. za: D. Rowland, *Piano sonority and melody c. 1800-1835*, w: *The Lyric and the Vocal Element in Instrumental Music of the Nineteenth Century*, red. K. Stępień-Kutera, NIFC, Warszawa 2017, s. 59, tłum. własne.



Przykład 3. J. Field, *Nokturn B-dur* nr 5, t. 16–19. Kontrast fakturalny między odcinkami. Źródło: J. Field, *18 Nocturnes*, red. L. Köhler, C.F. Peters, Leipzig [b.r.], s. 18

Tego typu odcinkowa zasada kształtowania formy zdaje się stanowić punkt wyjścia również dla *Nokturnu B-dur* Szymanowskiej, choć w porównaniu z *Nokturnem B-dur* Fielda jest to utwór zdecydowanie bardziej rozbudowany. Podczas gdy Field stosuje prostą budowę zwrotkowo-refrenową (ABA_1B_1), Szymanowska konstruuje rodzaj niespiesznego ronda, w którym zaprezentowany na początku temat melodyczny powraca aż trzykrotnie ($AA_1BA_2CA_3$ + koda). W obu nokturnach fragmenty kantylenowe (oznaczone literą A) przeplatają się z częściami o bardziej masywnej, akordowej fakturze.

Zarówno Field, jak i Szymanowska stosują techniki wariacyjne przede wszystkim na gruncie części refrenowych. Najbardziej oczywistą spośród owych technik jest zdobienie powtarzanej melodii tematu przy pomocy ornamentów i przebiegów drobnych wartości rytmicznych, stwarzające wrażenie charakterystycznego dla stylu brillant „nieregularnego przepływu dźwięków w ramach rytmu utrzymanego w akompaniamencie”[16]. Wykorzystywany przez praktycznie wszystkich kompozytorów nokturnów, zabieg ów wywodzi się z praktyki wykonawczej włoskiego *bel canto*, w ramach której wokaliści byli niejako zobligowani do wzbogacania repetowanych fragmentów ornamentami eksponującymi możliwości ich głosu (np. w ariach *da capo* lub w formach zwrotkowych)[17]. Sam Field

16 Cyt. za: I. Poniatowska, dz. cyt., s. 98.

17 M. Elliot, *Singing in Style. A Guide to Vocal Performance Practice*, Yale University Press, New Haven 2006, s. 156–159.

miał styczność z włoską operą m.in. podczas pobytu w Rosji na początku XIX wieku – uzasadnione zdają się zatem przypuszczenia, że *bel canto* było dla niego źródłem inspiracji, a co za tym idzie, inspirowało również kompozytorów podążających wytyczonym przez niego szlakiem[18].

Co ciekawe, Szymanowska nawet tu obiera własną kompozytorską drogę, wykorzystując konwencjonalną ornamentację jedynie przy pierwszym powtórzeniu tematu (t. 9–16). Jak pisze Maria Iwanejko, jest przy tym „bardziej wstrzemięźliwa w stosowaniu manier wariacyjnych ornamentalno-wirtuozowskich niż Field, u którego zdarza się często, że element wirtuozowski bierze chwilowo górę nad stroną wyrazową"[19]. Szymanowska zdobi melodię tematu w sposób niezwykle subtelny i zgodny z frazą muzyczną – w t. 9 rozbudowanym pasażowym przebiegiem łączy wchodzące w skład „czoła" tematu dźwięki b i g (jednocześnie przenosząc ten drugi o oktawę niżej), lecz już takt później wypełnia melodię zaledwie dwoma dźwiękami przejściowymi – es i cis – które przekształcają t. 10 w taki sposób, że pod względem rytmicznym upodabnia się on do drugiej połowy oryginalnego tematu (przykład 4).



Przykład 4. M. Szymanowska, *Nokturn B-dur*, t. 7–12. Podobieństwo między t. 10 w części A_1 a następnikiem w części A (zob. t. 7). Źródło: M. Iwanejko, *Maria Szymanowska*, PWM, Kraków 1959, s. 168

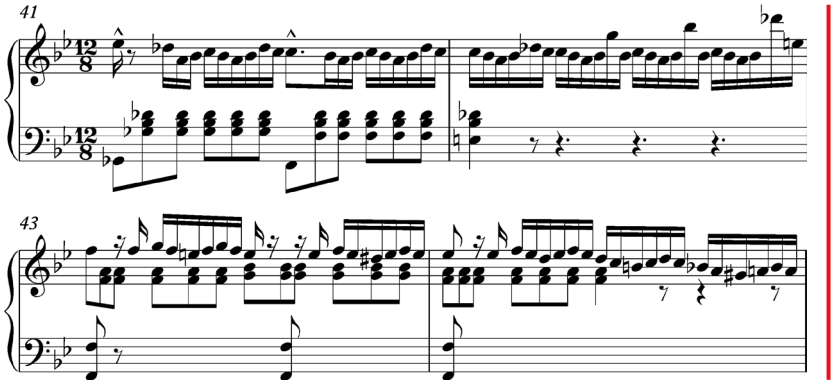
18 Pierwsze trzy nokturny Fielda zostały wydane drukiem w 1812 r. w Petersburgu. Zob. J.E. Brown, *Nocturne (i)*, w: *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20012 [dostęp 15.06.2020].

19 Cyt. za: M. Iwanejko, dz. cyt., s. 176.

Wśród bardziej rozbudowanych ornamentów wplecionych w linię melodyczną tematu w części A_1 warto też zwrócić uwagę na charakterystyczny motyw złożony z „zapętlonego" obiegnika i interwałowego skoku w t. 13. Na przestrzeni *Nokturnu* występuje on jeszcze kilkukrotnie: najpierw w charakterze przejściowym pod koniec części A_1 (t. 15), następnie w należących do części B t. 19–22, w których urasta do rangi swego rodzaju lejtmotywu (przykład 5), i wreszcie w części



Przykład 5. M. Szymanowska, *Nokturn B-dur*, t. 19–22. Obiegnikowy motyw przewodni. Źródło: M. Iwanejko, *Maria Szymanowska*, PWM, Kraków 1959, s. 169



Przykład 6. M. Szymanowska, *Nokturn B-dur*, t. 41–44. Różne sposoby wykorzystania motywu obiegnika. Źródło: M. Iwanejko, *Maria Szymanowska*, PWM, Kraków 1959, s. 170

C, gdzie w t. 39–41 i 43–44 jest wtopiony w figuracyjną tkankę partii prawej ręki, zaś w t. 42 stwarza koronkowe tło dla eksponowanych w sopranie składników akordu C^9 (przykład 6).

Świadczy to o tym, że w przekształcaniu linii melodycznej tematu Szymanowska posuwa się o krok dalej niż Field, gdyż zastosowane przez nią w jednej części środki wariacyjne w kolejnej same w sobie mogą być poddawane wariacjom. Podobnie jak wspomniane wyżej dwa dźwięki dodane do melodii tematu w t. 10, tego typu kolażowe zestawianie wybrzmiałych wcześniej figur sprawia, że pomimo wyraźnych kontrastów między częściami utwór rozwija się w sposób niezwykle organiczny i pozostaje wewnętrznie spójny.

Same kontrasty mają charakter głównie fakturalny i również uczestniczą w wariacyjnym przekształcaniu prezentowanych w *Nokturnie B-dur* myśli. To właśnie faktura stanowi dominujący środek wariacyjny w trzeciej i czwartej prezentacji tematu. W t. 27–29 części A_2 jego melodia pozostaje niezmieniona, kompozytorka rezygnuje natomiast z rozłożonych akordów w partii lewej ręki na rzecz pionów akordowych utrzymanych w trójkowym pulsie, nawiązujących jak gdyby do części B. Z kolei w t. 31–33 grana przez prawą rękę kantylena zostaje przeniesiona o oktawę w górę – być może po to, by w lewej ręce mogły pojawić się wirtuozowskie szesnastkowe pasaże o ambitusie przekraczającym nawet odległość trzech oktaw. Po części C, charakterem zbliżonej do pierwszego „zwrotkowego" odcinka (choć różniącej się od niego bardziej rozbudowanymi figuracjami w partii prawej ręki), Szymanowska wraca do „szkieletu" melodii tematu. W poprzedniku części A_3 wzmacnia ją jednak przy pomocy oktaw, by wyraźniej odcinała się od akompaniamentu opartego na łukowych figuracjach, a w następniku ponownie wykorzystuje bardziej statyczną akordową fakturę.

Wariacje w zakończeniu

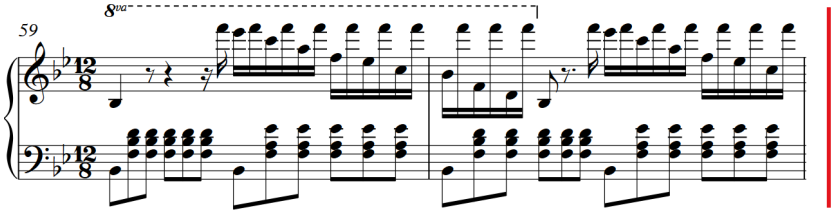
Niezależnie od przekształceń, jakim poddawany jest temat w *Nokturnie B-dur*, niezmieniona pozostaje jego ogólna struktura: oparta na dwóch czterotaktowych frazach, z których każda (z wyjątkiem następnika w części A2) zakończona jest charakterystycznym opadającym motywem. W większości przypadków motyw ten wykorzystuje dźwięki

naturalnej gamy B-dur, poza t. 30, gdzie gama ta zostaje przełamana, schromatyzowana i przeniesiona do oktawy trzykreślnej. Na uwagę zasługuje również niemelodyczny środek wariacyjny w zakończeniu części A3, polegający na rezygnacji z miarowej, osadzonej w pulsie rytmiki na rzecz takiej, która umożliwia łagodne połączenie ostatniej części refrenowej z kodą *Nokturnu* (przykład 7).



Przykład 7. M. Szymanowska, *Nokturn B-dur*, t. 53–54. Płynne przejście ostatniej prezentacji tematu w kodę. Źródło: M. Iwanejko, *Maria Szymanowska*, PWM, Kraków 1959, s. 171

Wrażenie braku wyraźnej granicy między częścią A_3 a odcinkiem kodalnym wzmaga dodatkowo wspólna dla obu fragmentów partia lewej ręki, złożona z powtarzanych w pulsie akordowych pionów – zjawisko podobne do tego, które miało miejsce między częściami B a A_2. Dzięki temu koda *Nokturnu B-dur* funkcjonuje w gruncie rzeczy nie jako oddzielny element formy, a jako rozciągnięta w czasie, a może nawet poza nim, ostatnia głoska w ostatnim słowie tej instrumentalnej pieśni. Stanowi przy tym rodzaj podsumowania, gdyż na jej przestrzeni kompozytorka łączy szereg wykorzystanych wcześniej w utworze elementów: akompaniament, gamowe i pasażowe ornamenty, motywy powtarzane



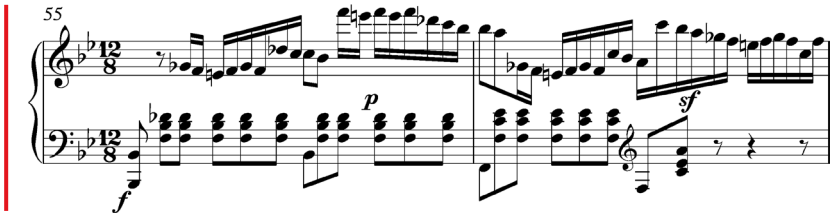
Przykład 8. M. Szymanowska, *Nokturn B-dur*, t. 59–60. Rozszerzające się figuracje. Źródło: M. Iwanejko, *Maria Szymanowska*, PWM, Kraków 1959, s. 171

w różnych rejestrach czy bardzo charakterystyczne dla jej stylu kompozytorskiego poszerzane od wewnątrz figuracje (przykład 8)[20].

Wariacyjność znów opiera się zatem na idei kolażu. Tym razem nie polega on jednak tylko na bezpośrednim „cytowaniu" elementów z wcześniejszych części – nietrudno np. zauważyć, że wspomniane przed chwilą figuracje są niczym innym jak wynikiem temporalnego przesunięcia jednego z „głosów" w motywach podobnych do tego z t. 25–26 (przykład 9). Przed transplantacją na grunt kody zostaje on nie tylko przetransponowany czy zmodyfikowany pod kątem melodycznym, lecz również „pocięty" i kreatywnie złożony we fragmentaryczną, mniej skondensowaną całość.



Przykład 9. M. Szymanowska, *Nokturn B-dur*, t. 25–27. Motyw zbudowany z akordowych pionów przypominający figuracje w kodzie. Źródło: M. Iwanejko, *Maria Szymanowska*, PWM, Kraków 1959, s. 169



Przykład 10. M. Szymanowska, *Nokturn B-dur*, t. 55–56. Pochody szesnastkowe rozdzielone grupami ćwierćnuta-ósemka. Źródło: M. Iwanejko, *Maria Szymanowska*, PWM, Kraków 1959, s. 171

Na temporalnym zniekształceniu innego rodzaju opiera się partia prawej ręki w t. 54–56 (przykład 10). Pod względem kształtu linii melodycznej

20 I. Poniatowska, dz. cyt., s. 99.

wyraźnie nawiązuje ona do materiału zawartego w t. 39–40 (przykład 11). W motywach, do których prowadzą kolejne pochody szesnastek, wydłużony zostaje jednak dźwięk będący opóźnieniem, co stwarza wrażenie spadku napięcia, spowolnienia, swego rodzaju „wygaszania".



Przykład 11. M. Szymanowska, *Nokturn B-dur*, t. 39–40. Pochody szesnastkowe rozdzielone parami ósemek. Źródło: M. Iwanejko, *Maria Szymanowska*, PWM, Kraków 1959, s. 170

Mówiąc o idei czasu, warto zauważyć, że zazębianie (t. 53–54), efekt echa (t. 61) czy wprowadzanie dodatkowego materiału melodycznego w formie ozdobnych przebiegów drobnych wartości rytmicznych znajdują się w grupie środków często wykorzystywanych w celu przełamywania regularności budowy okresowej[21]. W kodzie *Nokturnu B-dur* na tyle współdziałają one jednak z dominującym w utworze poczuciem regularności, że owszem, zaburzają nieco poczucie czasu, lecz pomimo to całość pozostaje konsekwentnie klarowna; choć – jak na kolaż przystało – również bardzo barwna.

Podsumowanie

Niezależnie od tego, czy stosowane przez Szymanowską w kolejnych powtórzeniach tematu środki wariacyjne dotyczą jego warstwy melodycznej czy faktury, kompozytorka operuje nimi w zgodzie z wypracowanym przez XIX-wiecznych teoretyków „konsensusem". Wariacja definiowana jest tu jako takie powtórzenie tematu, w którym tylko niektóre elementy ulegają zmianie, a granicą oddzielającą ją od prze-

21 Zob. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983, s. 215–217.

tworzenia jest modyfikacja strukturalna[22]. W nieco odmienny sposób kompozytorka traktuje jednak krótsze motywy, „wycinając" je z fraz, w których służyły jako czynnik wariacyjny i układając z nich zupełnie nowe struktury.

Wszystko to nie tylko wzbogaca tkankę brzmieniową utworu i poszerza Fieldowską perspektywę, lecz również nadaje *Nokturnowi B-dur* niemal programowy charakter. Jak zauważa Halina Goldberg w opublikowanym w antologii *Chopin and His World* eseju poświęconym onirycznym pejzażom dźwiękowym epoki romantyzmu, kompozytorzy początku XIX wieku szeroko i świadomie wykorzystywali techniki takie jak fragmentaryczne przytaczanie wykorzystanych wcześniej motywów oraz zabiegi skutkujące zanikaniem i „rozmywaniem się" dźwięku w celu zilustrowania zniekształceń, jakim ludzkie wspomnienia ulegają np. w krzywym zwierciadle snu[23].

Podkreślając, że „wspominanie i śnienie posługują się tym samym słownictwem"[24], Goldberg zwraca jednocześnie uwagę na udział, jaki w kreowaniu onirycznych pejzaży dźwiękowych przez artystów-emigrantów miała tęsknota za ojczyzną. Jeśli zatem prawdziwa jest teza Bełzy, mówiąca o tym, że *Nokturn B-dur* powstał w Petersburgu w ostatnich latach życia Szymanowskiej jako emocjonalna odpowiedź na ówczesną sytuację polityczną w Polsce[25], tym bardziej zasadne wydaje się przyrównanie utworu do snu, w którym wydarzenia z przeszłości powracają, mieszają się ze sobą, wchodzą w interakcje i przy pomocy plastycznie zastosowanych środków wariacyjnych przybierają zupełnie nowe kształty.

Wszystkim tym procesom asystuje muzyczny odpowiednik techniki kolażu, której sednem jest przedstawianie rzeczy niedookreślonych, z natury rozczłonkowanych, poddanych deformacji. Jakkolwiek ryzykowne byłoby porównanie *Nokturnu B-dur* np. z tworzonymi ok. 100 lat później pod wpływem wydarzeń I wojny światowej kolażami Kurta Schwittersa, można dostrzec hipotetyczną analogię pomiędzy tym, jak oboje artystów przepracowywało emocje związane z rzeczywistością, w której żyli – wykorzystując odpowiednie dla swojej dziedziny „*found*

22 Z. Chechlińska, dz. cyt., s. 17.

23 H. Goldberg, *Oneiric Soundscapes and the Role of Dreams in Romantic Culture*, w: *Chopin and His World*, red. J.D. Bellman, H. Goldberg, Princeton University Press, Princeton 2017, s. 20.

24 Cyt za: tamże, s. 20, tłum. własne.

25 I. Bełza, dz. cyt., s. 175.

objects"[26]. Dla Schwittersa plastyczną materią często były przedmioty codziennego użytku, przetwarzane i układane w sposób abstrakcyjny, lecz ewokujący bardzo konkretne skojarzenia. Dla Szymanowskiej – dźwięki, same w sobie pozbawione programowego ładunku, lecz potencjalnie zyskujące go dzięki wariacyjno-kolażowym zestawieniom.

26 W jednej ze swoich prac – *Merz 19* – Schwitters przy pomocy fragmentacji użytych materiałów i abstrakcyjnego ich zestawienia prezentuje ideę krajobrazu miejskiego dotkniętego zniszczeniami wojennymi. Zob. D. Dietrich, *The Collages of Kurt Schwitters. Tradition and Innovation*, Cambridge University Press, New York, 1993, s. 9.

Bibliografia

Partytury

Field John, *18 Nocturnes*, red. L. Köhler, C. F. Peters, Liepzig [b.r.].
Szymanowska M., *Nokturn B-dur*, w: M. Iwanejko, *Maria Szymanowska*, PWM, Kraków 1959, s. 168–171.

Opracowania

Bełza I., *Maria Szymanowska*, tłum. J. Ilnicka, PWM, Kraków 1987.
Brown M.J.E., *Nocturne (i)*, w: *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20012 [dostęp 15.06.2020].
Chechlińska Z., *Wariacje i technika wariacyjna w twórczości Chopina*, Musica Iagellonica, Kraków 1995.
Chomiński J., K. Wilkowska-Chomińska, *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983.
Dietrich D., *The Collages of Kurt Schwitters. Tradition and Innovation*, Cambridge University Press, New York 1993.
Elliot M., *Singing in Style. A Guide to Vocal Performance Practice*, Yale University Press, New Haven 2006.
Goldberg H., *Oneiric Soundscapes and the Role of Dreams in Romantic Culture*, w: *Chopin and His World*, red. Jonathan D. Bellman, H. Goldberg, Princeton University Press, Princeton 2017.
Golos G.S., *Some Slavic Predecessors of Chopin*, „The Musical Quarterly" 1960, t. 46, nr 4.
Iwanejko M., *Maria Szymanowska*, PWM, Kraków 1959.
Kowalczykowa A., Petersburg, *Burzliwe losy i koneksje polskich pisarzy w stolicy carów*, w: *Petersburg i Polska*, red. D. Konstantynow, http://www.polskipetersburg.pl/zbior-esejow [dostęp 17.10.2020].
Langley R., *Field John*, w: *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09603 [dostęp 15.06.2020].
Poniatowska I., *Styl brillant i idee preromantyczne w twórczości Marii Szymanowskiej*, w: *Historia i interpretacja muzyki. Z badań nad muzyką od XVII do XIX wieku*, Musica Iagellonica, Kraków 1995, s. 94–116.

Rowland D., *Piano sonority and melody c. 1800–1835*, w: *The Lyric and the Vocal Element in Instrumental Music of the Nineteenth Century*, red. K. Stępień-Kutera, NIFC, Warszawa 2017.

Smirnowa T.M, *Życie społeczne i kulturalne Polaków w Petersburgu (XIX–XX wiek)*, w: *Petersburg i Polska*, red. D. Konstantynow, http://www.polskipetersburg.pl/zbior-esejow [dostęp 17.10.2020].

Syga T., S. Szenic, *Maria Szymanowska i jej czasy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960.

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ
nr 45 (2/2020), s. 23–39
DOI 10.4467/23537094KMMUJ.20.010.12852
www.ejournals.eu/kmmuj

Klaudia Popielska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Sylwetka twórcza Aleksandra Zarzyckiego – zapomnianego kompozytora doby romantyzmu

Abstract

The Artistic Profile of Aleksander Zarzycki: A Forgotten Composer of the Romantic Era

The second half of the 19th century in the history of Polish music is a neglected period, both in the aspect of performance and the aspect of research on this music. Unfortunately, works of many composers from this period have been forgotten. One of such composers is undoubtedly Aleksander Zarzycki (1834–1895), a composer, teacher, virtuoso pianist; the author of over 40 opuses and the composer of many solo songs with piano accompaniment, which were often compared to the songs of Stanisław Moniuszko. Similarly to the most famous Polish composer of songs, Zarzycki created two songbooks that are part of the trend of egalitarian songs. He was also renowned for his short piano pieces, written in a salon style with virtuoso elements. One of his most famous works was the *Mazurka in G major*, which was popularised by the Spanish virtuoso violinist Pablo

Sarasate. Also noteworthy is his *Piano Concerto in A flat major* Op. 17, referring to the *Piano Concerto in A minor* by Fryderyk Chopin and the *Concerto in G minor* by Józef Wieniawski. Zarzycki's works are characteristic of his era, including references to folklore, national style, virtuosity and the so-called "Romantic mood".

Keywords

Aleksander Zarzycki, Polish music of the 19th century, piano works, solo songs

Okres drugiej połowy XIX wieku na ziemiach polskich był niewątpliwie trudnym czasem. Już w 1795 roku, po trzecim rozbiorze, Rzeczpospolita przestała istnieć, przechodząc zapaść polityczną i kulturową, które nasiliły się po zakończonych klęską dwóch powstaniach – listopadowym w 1830 roku i styczniowym w 1863 roku. Nic więc dziwnego, że również rozwój kultury muzycznej na ziemiach polskich był wówczas znacznie utrudniony, a wiele dzieł z tamtego okresu nie przetrwało do dzisiaj, często ulegając zniszczeniom w wyniku działań wojennych. Warto również zwrócić uwagę na fakt, że pod zaborami perspektywy rozwojowe – zarówno sztuki, jak i nauki – różniły się od siebie. Największą autonomię twórcy posiadali pod zaborem galicyjskim, niewiele mniejszą pod zaborem pruskim, najmniejszą zaś pod zaborem rosyjskim.

Jak słusznie zauważa Irena Poniatowska we *Wstępie* do *Historii Muzyki Polskiej. Romantyzm 1850-1900*[1], muzyka polska drugiej połowy XIX wieku jest dość zaniedbana, zarówno pod względem wykonawczym, jak i badawczym. Autorka, poza zasygnalizowaną już trudną sytuacją polityczno-kulturalną na ziemiach polskich, jako problem wskazuje brak dostępności materiałów nutowych, a właściwie brak ich opracowań edycyjnych, skutkujący niemożnością wykonywania tych dzieł oraz podejmowania szerszych refleksji badawczych. Mimo upływu dziesięciu lat od wydania wspomnianej wyżej publikacji, spostrzeżenia muzykolog w dalszym ciągu pozostają aktualne. Twórczość muzyczna kompozytorów okresu późnoromantycznego wydaje się wciąż niedostatecznie szczegółowo zgłębiona. Problem ten dotyczy zarówno znanych kompozytorów polskich – na przykład Zygmunta

1 I. Poniatowska, *Historia Muzyki Polskiej. Tom V. Romantyzm, część druga A. Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku, 1850–1900*, Sutkowski Edition, Warszawa 2010, s. 57.

Noskowskiego czy Władysława Żeleńskiego, których nie wszystkie dzieła zostały w pełni zbadane lub w ogóle wydane – jak również kompozytorów mniej znanych, których twórczość bardzo często nawet w niewielkim stopniu nie została poddana analizom. Niewątpliwie jednym z zapomnianych kompozytorów polskich drugiej połowy XIX wieku jest Aleksander Zarzycki. Zasłynął on głównie jako twórca pieśni solowych z towarzyszeniem fortepianu, miniatur fortepianowych oraz wirtuozowskich dzieł skrzypcowych. Jest to twórczość, której z jednej strony można przypisać epigonizm (naśladowanie dzieł Moniuszki czy Chopina), z drugiej jednak nie brak jej cech indywidualnych tak przecież charakterystycznych dla epoki romantyzmu. Niezaprzeczalnie więc dorobek twórczy Zarzyckiego stanowi istotną pozycję w skarbnicy polskiej kultury muzycznej XIX wieku.

O zapomnieniu twórczości, jak i samej postaci Aleksandra Zarzyckiego, może świadczyć ciągle niedostateczna liczba prac badawczych poświęconych dorobkowi twórczemu tego artysty. Wyjątek stanowi tutaj praca magisterska z 2018 roku dotycząca wybranych pieśni solowych z towarzyszeniem fortepianu Zarzyckiego[2] oraz wzmiankowanie jego twórczości w różnego rodzaju encyklopediach, m.in. w *Encyklopedii muzycznej PWM*[3], a także w pracach poświęconych zagadnieniom późnoromantycznej muzyki polskiej. Wiele z dzieł tego kompozytora nadal pozostaje jedynie w postaci rękopisów, które nierzadko nie pojawiają się nawet w ogólnych wykazach twórczości kompozytora[4]. Mimo to jednak w ostatniej dekadzie można zaobserwować rosnące zainteresowanie twórczością Zarzyckiego, chociażby na gruncie wydawniczym[5]. Utwory te również przeżywają swój renesans wykonawczy. Znaczną część dzieł kompozytora możemy odnaleźć w propozycjach programowych dla pierwszego

2 K. Popielska, *Pieśni solowe z fortepianem Aleksandra Zarzyckiego do słów Heinricha Heinego i Adama Asnyka w kontekście tradycji solowej pieśni romantycznej*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. UAM dr hab. J. Humięckiej-Jakubowskiej, Instytut Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2018.

3 B. Chmara-Żaczkiewicz, *Aleksander Zarzycki*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 12, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 2012.

4 Pojedyncze utwory Zarzyckiego, które nigdy nie były wydane można spotkać m.in. w archiwum biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz w archiwum muzykaliów świętolipskich.

5 Wydania niektórych dzieł fortepianowych oraz kameralnych Zarzyckiego podjęło się w ostatnich latach gdyńskie wydawnictwo Eufonium.

i drugiego etapu Międzynarodowego Konkursu Muzyki Polskiej im. Stanisława Moniuszki w Rzeszowie, zarówno w kategorii pianistów, jak i zespołów kameralnych[6].

Aleksander Zarzycki – rys biograficzny

Aleksander Zarzycki urodził się 26 lutego 1834 roku we Lwowie. Ukończył gimnazjum w Samborze. Edukację muzyczną rozpoczynał pod okiem swojego ojca – amatorskiego skrzypka. Dalsze nauki pobierał u takich mistrzów, jak Joseph Christoph Kessler, Rudolf Viole czy Napoléon Henri Reber. Podjął również uzupełniające studia w zakresie kompozycji oraz gry na fortepianie w 1860 roku w Lipsku, ucząc się u Carla Reineckego[7].

Zarzycki na początku swojej kariery zasłynął głównie jako pianista. Swoje pierwsze studenckie tournée odbył wraz ze skrzypkiem Nikodemem Biernackim w 1856 roku, mając dwadzieścia dwa lata. Muzycy zagrali wówczas m.in. w Jassach na terenach Rumunii, w Poznaniu oraz trzykrotnie w Krakowie[8]. Swój pierwszy, poważny koncert Zarzycki zagrał 30 marca 1860 roku w stolicy Francji, w Sali Herza. W repertuarze koncertowym znalazły się wówczas utwory autorskie Zarzyckiego, takie jak *Koncert fortepianowy* op. 17, *Grande polonaise* op. 7, a także kompozycje Fryderyka Chopina oraz Adolfa von Henselta. W 1862 roku, po swoim udanym koncercie we Francji, Zarzycki rozpoczął serię koncertów, z których pierwsze odbyły się w Koblencji, Wiesbaden, Dreźnie, kolejne w Lipsku w Sali Gewandhaus (w 1863) oraz w Bonn i Kolonii (w 1864). W tym okresie kompozytor-pianista koncertował również w Polsce, m.in. we Wrocławiu (4 lutego 1865), a także dwukrotnie w Poznaniu (6 lutego w Sali Bazaru oraz 22 lutego w Teatrze Miejskim). Trzy lata później (w 1868) Zarzycki odwiedził także ze swym programem koncertowym Londyn i Wiedeń. Jego koncerty cieszyły się wielkim uznaniem wśród publiczności, o czym może poświadczyć fragment wypowiedzi Marii Zduniak, dotyczący jednego z wrocławskich koncertów kompozytora:

6 Szczegóły dotyczące programu konkursu można odnaleźć na stronie internetowej: konkursmuzykipolskiej.pl [dostęp 23.10.2020].

7 B. Chmara-Żaczkiewicz, dz. cyt., s. 332.

8 Tamże.

> Koncert ten, prezentujący wszechstronne umiejętności Zarzyckiego, sprawił sporo satysfakcji słuchaczom. Artysta okazał się znakomitym pianistą, a zdziwienie wywołał fakt, że wykonywał cały program z pamięci. Jego talent pianistyczny i umiejętności kompozytorskie znalazły słowa szczerego uznania u recenzentów[9].

Szczególnie chętnie Zarzycki włączał do repertuaru swoich koncertów muzykę mistrzów XIX wieku. Poza wspomnianymi już kompozycjami Chopina oraz Henselta, wśród utworów grywanych przez kompozytora znajdowały się także m.in. *XIII Rapsodia węgierska* oraz *Rapsodia hiszpańska* Franza Liszta, kompozycje Roberta Schumanna, Franza Schuberta, Ludwiga van Beethovena czy Antona Rubinsteina[10].

Liczne podróże sprzyjały nawiązywaniu przez kompozytora nowych znajomości. Zarzycki miał okazję obcować z wielkimi europejskimi talentami, wśród których wymienić można: Liszta, wspomnianych już wcześniej Rebera oraz Reineckego, a także braci Rubinstein oraz Pabla Sarasatego – hiszpańskiego skrzypka i kompozytora. Bez wątpienia styczność z tak ważnymi dla świata muzyki osobistościami miała bezpośredni wpływ na wyrobienie przez Zarzyckiego specyficznego stylu muzycznego, w którym jednak nie brakowało cech indywidualnych[11]. Warto również wspomnieć, że Zarzycki prócz możliwości obcowania ze światowej sławy kompozytorami, miał okazję poznać osobiście także wybitnych polskich poetów, których twórczość znajdowała swoje zastosowanie w pieśniach kompozytora. Od około 1851 roku, przez kilkanaście lat, Zarzycki bywał stałym gościem w Miłosławiu, w majątku hrabiego Seweryna Mielżyńskiego. Dom hrabiego był ważnym ośrodkiem życia artystycznego w Wielkopolsce. Zarzycki miał okazję poznać tam m.in. takich poetów jak Teofil Lenartowicz, Władysław Syrokomla oraz Józef Ignacy Kraszewski[12].

W 1866 roku Zarzycki zamieszkał na stałe w Warszawie. Ograniczył wówczas występy koncertowe, by oddać się w pełni pracy kompozytor-

9 W. Żeleński, *Aleksander Zarzycki: ze wspomnień osobistych*, w: „Echo muzyczne, teatralne i artystyczne", XII, red. J. Kleczyński, Warszawa 1895, s. 567.

10 J. Skarbowski, *Sylwetki pianistów Polskich. Tom 1. Od Wincentego Lessla do Henryka Puchalskiego*, Wydawnictwo Oświatowe Fosze, Rzeszów 1996, s. 111–114.

11 W. Żeleński, dz. cyt., s. 566.

12 J. Mechanisz, *Poczet kompozytorów polskich, Wydanie drugie poszerzone*, Wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2004, s. 142–143.

skiej oraz pedagogicznej[13]. Kompozytor odegrał ogromną rolę w procesie rozkwitu życia artystycznego XIX-wiecznej Warszawy. W latach 1871–1874 pełnił funkcję dyrektora artystycznego nowo powstałego Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, którego był współzałożycielem. Jego działalność w WTM-ie była niezwykle istotna dla tej instytucji. Za sprawą Zarzyckiego utworzono siedzibę towarzystwa w salach redutowych Teatru Wielkiego w Warszawie, gdzie już po miesiącu działalności odbył się pierwszy, większy koncert muzyczny. Z czasem grywanie takich koncertów stało się tradycją. W 1871 roku kompozytor utworzył także chór mieszany, którego dyrygentem był do 1875 roku, a w 1872 roku powołał do działania orkiestrę smyczkową. Aleksander Zarzycki założył także w 1874 roku wydawnictwo nutowe WTM, w którym pierwszym opublikowanym dziełem był wyciąg fortepianowy *Sonetów krymskich* Stanisława Moniuszki. W 1875 roku został zmuszony zrezygnować z pełnienia funkcji dyrektora WTM-u, o czym zadecydowały władze rosyjskie, nietolerujące austriackiego obywatelstwa kompozytora. Nowym dyrektorem organizacji został wówczas Józef Wieniawski. Po odejściu z WTM Zarzycki został kierownikiem chóru i orkiestry katedry św. Jana Chrzciciela w Warszawie, funkcję tę sprawował w latach 1879–1892[14].

Po śmierci Apolinarego Kątskiego, za sprawą działań Rady Nadzorczej Instytutu Muzycznego w Warszawie, 13 września 1879 roku Zarzyckiemu powierzono stanowisko dyrektora tej uczelni. Kompozytor dążył do tego, by w Instytucie zapanowały europejskie standardy nauczania. W związku z tym wprowadził wiele reform, redagując na nowo programy wszystkich kursów. Zmiany objęły m.in. program klasy fortepianu, w której wprowadzono obowiązek grania dzieł Jana Sebastiana Bacha, etiud Carla Czernego, Hermanna Berensa, Theodora Kullaka i Stephena Hellera. Dzięki staraniom Zarzyckiego w Instytucie zaczęli nauczać m.in. Ignacy Jan Paderewski oraz Stanisław Barcewicz. Nowo wybrany dyrektor zajął się z kolei prowadzeniem zajęć „ćwiczeń zbiorowych muzyki", szkolnej orkiestry oraz wyższej klasy fortepianu. Dodatkowo Zarzycki organizował poza zajęciami wieczory muzyczne, w których mogli zaprezentować się zarówno studenci, jak i wykładowcy. Zastrzegał on sobie jednak prawo do zatwierdzania re-

13 W. Żeleński, dz. cyt., s. 568.

14 A. Spóz, *Warszawskie Towarzystwo Muzyczne*, w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. tenże, PWN, Warszawa 1980, s. 42–54.

pertuaru, który miał być wykonywany podczas koncertów (akceptował tylko te utwory, które jego zdaniem były wartościowe)[15].

Zarzycki opierał się postępującej rusyfikacji uczelni, przez co wielokrotnie narażał się organom władzy. W roku akademickim 1887/1888 został zmieniony statut uczelni, w którym zawarto rozporządzenie dotyczące likwidacji przedmiotów prowadzonych w języku polskim oraz wymóg mówiący o tym, że dyrektorem uczelni musiała być osoba w pełni poddana władzy rosyjskiej i posiadająca rosyjskie obywatelstwo. Tym samym Zarzycki, posiadający obywatelstwo austriackie, został zmuszony do rezygnacji z posady dyrektora Warszawskiego Instytutu Muzycznego[16].

Pod koniec lat 80. XIX wieku zaczął poważnie chorować. Jednak jeszcze w 1888 roku przyjął honorowe członkostwo Warszawskich Teatrów Rządowych i nadal występował. Swój ostatni koncert kompozytor zagrał w marcu 1895 roku w warszawskim ratuszu. Tego samego roku, 1 listopada zmarł, a kilka dni później został pochowany na cmentarzu Powązkowskim[17].

Twórczość Aleksandra Zarzyckiego

Twórczość Zarzyckiego obejmuje ponad 40 opusów oraz kilka dzieł nienumerowanych, pośród których znajdują się utwory orkiestrowe, kameralne, przeznaczone na fortepian solo, pieśni na czterogłosowy chór oraz pieśni na głos i fortepian. W zbiorze zawierają się także trzy kantaty oraz opracowanie pieśni *Boże coś Polskę* na fortepian[18].

Kompozycje te prezentują zróżnicowany poziom artystyczny (możemy odnaleźć wśród nich zarówno krótkie i nieskomplikowane miniatury salonowe, jak i rozbudowane utwory wirtuozowskie).

15 A. Rutkowska, *Nauczanie muzyki w Warszawie w drugiej połowie XIX w. (1861–1918)*, w: *Kultura…*, dz. cyt., s. 17–33. Przez swoje obiekcje co do niektórych repertuarów koncertowych, które miały być wykonywane podczas „wieczorów muzycznych", Zarzycki naraził się na niechęć ze strony części swoich kolegów – wykładowców. W efekcie w późniejszym czasie Zarzycki nie mógł już organizować koncertów na terenie uczelni, zaczął więc zapraszać na „wieczory muzyczne" wszystkich zainteresowanych do swojego własnego domu.

16 Tamże.

17 J. Skarbowski, dz. cyt., s. 112.

18 B. Chmara-Żaczkiewicz, dz. cyt., s. 332.

Niektóre z nich nawiązują do twórczości innych kompozytorów (głównie Moniuszki i Chopina), inne przepełnione są zindywidualizowanymi środkami. Muzykolog Józef Reiss opisuje twórczość Zarzyckiego w następujący sposób:

> Znamionuje [ona] polskość, wykwintna forma i smak wytworny oraz szlachetny liryzm. Charakterystyczną formą jego muzyki fortepianowej jest miniatura pełna polotu i wdzięku, subtelna w harmonii, jest to muzyka salonu w najlepszym tego słowa znaczeniu[19].

Utwory wokalne

Największą część dorobku artystycznego Aleksandra Zarzyckiego niewątpliwie stanowiły pieśni, zwłaszcza solowe. Kompozytor skomponował ich blisko 60. Z jednej strony pieśni Zarzyckiego bywały krytykowane, m.in. za błędną akcentuację języka czy za niewłaściwie zastosowany kontrapunkt[20]. Z drugiej jednak strony pieśni solowe można uznać za warte zauważenia i nieodbiegające walorami artystycznymi od np. pieśni moniuszkowskich[21]. W czasach współczesnych Zarzyckiemu były to utwory, które spotykały się z wielką aprobatą publiczności. W pieśniach tych odbiorcy cenili sobie proste melodie, wyrazową rolę akompaniamentu oraz wykorzystywane teksty poetyckie. Wielką popularność zyskała m.in. *Między nami nic nie było*, pochodząca ze *Śpiewnika na jeden głos* op. 13. Pieśń tę szczególnie rozsławiła polska śpiewaczka Marcelina Sembrich-Kochańska, wykonująca ją w Europie oraz Stanach Zjednoczonych[22]. Wielkie walory artystyczne w pieśniach Zarzyckiego dostrzegał m.in. serdeczny przyjaciel kompozytora – Władysław Żeleński, piszący po śmierci artysty o jego pieśniach w następujący sposób:

> Z całego dorobku artystycznego śp. Aleksandra, najwyżej cenimy pieśni, które wzbogaciły naszą literaturę muzyczną prawdziwymi perłami natchnienia. W nich okazał się Zarzycki prawdziwym poetą (…). To istotne diamenciki,

19 W. Żeleński, dz. cyt., s. 569.
20 W. Poźniak, *Pieśń solowa po Moniuszce*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej t. 2. Od oświecenia do Młodej Polski*, red. A. Nowak-Romanowicz, PWM, Kraków 1966, s. 452.
21 B. Chmara-Żaczkiewicz, dz. cyt., s. 334.
22 Tamże.

w których blask i oprawa artystyczne sprawiają wrażenie. Wszystko w nich wytworne i szlachetne[23].



Przykład 1. A. Zarzycki, *Między nami nic nie było*, t. 1–18

Czasy, w których Zarzycki tworzył swoje pieśni, przypadają na dwie fazy rozwojowe pieśni polskiej[24]. W myśl podziału, jaki proponuje Mieczysław Tomaszewski, utwory Zarzyckiego należy zaklasyfikować do fazy szczytowo-romantycznej (pieśni op. 2 i op. 9) oraz do fazy późnoromantycznej (pozostałe kompozycje)[25]. Jednak mimo czasowej (uwzględniającej daty powstania) przynależności pieśni do

23 W. Żeleński, dz. cyt., s. 569.

24 Mieczysław Tomaszewski w *Pieśni polskiej „wieku uniesień". Rekonesans*, w: *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, t. 1, red. W. Nowik, Akademia Muzyczna im. F. Chopina, Warszawa 2006 – przedstawia pięć faz rozwojowych romantycznej pieśni polskiej, są to kolejno fazy: preromantyczna, wczesnoromantyczna, szczytowo-romantyczna, późnoromantyczna oraz postromantyczna.

25 Por. M. Tomaszewski, *Pieśń polska „wieku uniesień"…*, dz. cyt.

poszczególnych faz, wszystkie utrzymane są w jednorodnej stylistyce, nawiązującej do szczytowo-romantycznych dzieł.

Zarzycki tworzył pieśni do tekstów poetów cieszących się wielką sławą, jak i do tekstów poetów nieznanych, do tekstów poetów rodzimych oraz zagranicznych. Najczęściej jednak w swoich pieśniach wykorzystał teksty Adama Asnyka (16 pieśni) oraz Heinricha Heinego (6 pieśni). Tematyka pieśni Zarzyckiego w pełni wpisywała się w ówczesne tendencje. Jest to repertuar skupiony wokół tematyki miłosnej, nierzadko sprzęgniętej z wątkami patriotycznymi i dodatkowo – sielskimi akcentami (liczne opisy przyrody, wątki wiejskiej obyczajowości). Swoje pieśni kompozytor pisał jako utwory samodzielne (nie można mówić tutaj o swego rodzaju pieśniach cyklicznych, jak np. u Schuberta), które w większości były łączone w większe zbiory, zawierające po kilka utworów. Najobszerniejszymi zbiorami pieśni Zarzyckiego były dwa *Śpiewniki na jeden głos* op. 13 i 14, w których daje się zaobserwować świadome nawiązanie do *Śpiewników domowych* Stanisława Moniuszki, mających charakter egalitarny[26].

Poza pieśniami solowymi w repertuarze Zarzyckiego można odnaleźć także pieśni chóralne, przeznaczone na czterogłosowy chór. Można wśród nich wymienić *Pieśń nocnego wędrowca* do poetyckiego przekładu Aleksandra Michaux (w oryginalnej wersji językowej wiersz został napisany przez Johanna Wolfganga Goethego) oraz zbiór dwóch pieśni – *Dwa śpiewy*, na który składają się *Chór strzelców* do słów Stefana Floriana Garczyńskiego oraz *Z łąk i pól* do słów Marii Konopnickiej. Kompozytor napisał także dwie religijne pieśni w opracowaniu chóralnym – *Veni creator* oraz *Salve Regina*[27]. Dziełami wokalnymi Zarzyckiego są również trzy kantaty: *Hymn do muzyki* na chór mieszany, instrumenty dęte i harfę, *Chór myśliwych* na cztery głosy męskie, fortepian i dwa rogi oraz *Serenadę* na sopran, fortepian i orkiestrę. To utwory, które występują w ogólnych spisach dzieł Zarzyckiego, jednak samo dotarcie do materiału nutowego jest zadaniem niezwykle trudnym, tym samym – precyzyjne określenie walorów estetycznych i samych struktur tych pieśni – pozostaje nadal kwestią, którą należy zbadać[28].

26 B. Chmara-Żaczkiewicz, dz. cyt., s. 334.
27 J. Mechanisz, dz. cyt., s. 142.
28 B. Chmara-Żaczkiewicz, dz. cyt., s. 333.

Miniatury fortepianowe

Zdecydowaną większość kompozycji Aleksandra Zarzyckiego obok pieśni solowych stanowią utwory fortepianowe. Muzyka polska drugiej połowy XIX wieku obfitowała w tego typu repertuar, głównie za sprawą ekspansji fortepianu jako instrumentu muzycznego, który stawał się coraz bardziej popularny nie tylko w wielkich salach koncertowych, lecz również w małych salonach. Co więcej, można stwierdzić, że fortepian stał się niejako przekaźnikiem całej literatury muzycznej w XIX wieku (bardzo często także utwory orkiestrowe były przepisywane np. na dwa fortepiany). Instrument ten pozwalał twórcom na doskonałe odzwierciedlenie intymnych przeżyć, m.in. poprzez możliwość zróżnicowania kolorystyki dźwiękowej oraz dynamiki.

W repertuarze Zarzyckiego odnaleźć możemy wiele reprezentatywnych dla jego czasów gatunków muzyki fortepianowej. Są to głównie mazurki – *Deux Mazurkas* op. 12, 20 i 36, *Mazurek E-dur* op. 38 – nawiązujące do utworów Chopina. Innym przykładem form tanecznych w utworach fortepianowych Zarzyckiego są jego walce – *Wielki walc g-moll* op. 4, *Walc brillante As-dur* op. 8 oraz *Wielki walc D-dur* op. 18 – w których nie brak elementów wirtuozowskich. Ponadto wśród dzieł fortepianowych kompozytora odnaleźć można także przykłady miniatur lirycznych, m.in. nokturny (*Deux nocturnes* op. 10), pieśni bez słów (*Deux Chant Sans paroles* op. 6), serenadę (*Serenade As-dur* z op. 24) oraz wiele innych.

O wspomnianej *Serenadzie* tak wypowiedział się na łamach „Echa Muzycznego" sam Antoni Sygietyński:

> *Serenada*, utwór czysto fortepianowy, jest cackiem poezji erotycznej, pełnej wdzięku i prostoty. Na tle harmonii spokojnej, melodia uczucia namiętnego rysuje się jasno. Dwa takty ritorneli, zręcznie wplecione trzy razy w całość, nadają temu utworowi formę oryginalną i niezmiernie wykwintną. Miłość tchnie tu z każdego taktu, z każdego tonu, ale miłość szlachetna, bez sentymentalizmu ckliwego i bez żadnej przesady w wyrażeniu uczucia[29].

Rzeczywiście jest to utwór o niezbyt skomplikowanej strukturze, jednak zdaje się on idealnie spełniać założenia, które implikuje już sama nazwa. Serenada była bowiem rodzajem pieśni miłosnej wykonywanej

29 J. Kleczyński (red.), „Echo Muzyczne", nr 38, wyd. A. Rajchman, Warszawa 1884.

przy akompaniamencie (najczęściej) gitary pod oknem ukochanej. Również w *Serenadzie* Zarzyckiego odnajdziemy środki nawiązujące do tej tradycyjnej formy. Prosty, akordowy akompaniament, któremu towarzyszy artykulacja *arpeggio* – mająca z pewnością budzić jasne skojarzenia z grą na gitarze – jest idealnym tłem do lirycznej, kantylenowej melodii, rozwijającej się ponad warstwą akompaniamentu.

Chcąc krótko podsumować twórczość fortepianową Zarzyckiego, należałoby w pierwszej kolejności wskazać na mocno zaakcentowany liryzm w kompozycjach. Jeśli zaś chodzi o sam czynnik melodyczny – charakteryzuje się on specyficzną śpiewnością, która przeplatana jest z elementami wirtuozowskimi.

Utwory kameralne

Bez wątpienia miniatury fortepianowe oraz pieśni solowe były gatunkami najczęściej podejmowanymi przez kompozytorów polskich w drugiej połowie XIX wieku (tych dzieł zachowało się bowiem najwięcej do czasów współczesnych). Wynikało to z m.in. z mniejszych wymagań wykonawczych. Zgromadzenie małych zespołów kameralnych, a tym bardziej wielkich orkiestr symfonicznych, często stanowiło duży problem w trudnych czasach narodu polskiego bez państwa. Mimo to jednak, możemy odnaleźć w literaturze muzycznej tamtego okresu również dzieła kameralne. Włodzimierz Poźniak w publikacji *Z dziejów polskiej kultury* zauważa, że liczba utworów kameralnych na terenach Polski wcale nie była mała, a jedynie wiele z tych dzieł nie zachowało się do czasów współczesnych[30]. Udało się jednak przywrócić do obiegu muzycznego (i wydawniczego) niektóre dzieła kameralne polskich kompozytorów, m.in. utwory Antoniego Stolpego, Antoniego Rutkowskiego, Zygmunta Stojewskiego, a także samego Zarzyckiego[31].

Wśród dzieł kameralnych Zarzyckiego wymienić można *Romans E-dur* op. 16, *Deuxième mazurka E-dur* op. 39 oraz *Mazurek G-dur* op. 26, a także dzieła, które pierwotnie skomponowane były jako orkiestrowe, jednak stworzono również ich wersje na mniejsze obsady

30 W. Poźniak, dz. cyt., s. 453.

31 Zainteresowanie na gruncie wykonawczym twórczością wymienionych kompozytorów można zaobserwować m.in. w programie wspomnianego już Międzynarodowego Konkursu Muzyki Polskiej (zob. przypis 6). Z kolei prym wydawniczy, dotyczący publikowania twórczości nieco zapomnianych już polskich kompozytorów, prowadzi wydawnictwo Eufonium (http://www.eufonium.pl/pl/).

wykonawcze (*Andante et Polonaise A-dur* op. 23 na skrzypce i fortepian, *Introduction et Cracovienne E-dur* op. 35 na skrzypce i fortepian).

Jednym z najbardziej znanych dzieł Zarzyckiego jest *Mazurek G-dur* op. 26 na skrzypce i fortepian, który przyniósł kompozytorowi wielką popularność i uznanie. Jest to jeden z kanonicznych utworów w dziejach literatury skrzypcowej. Skomponowany został w 1884 roku i zadedykowany Pablowi Sarasatemu. Ten wirtuozowski mazurek przypadł do gustu hiszpańskiemu skrzypkowi, który chętnie wykonywał go podczas bisów, tym samym przyczyniając się do spopularyzowania tego dzieła na skalę międzynarodową[32].



Przykład 2. A. Zarzycki, *Mazurek G-dur* op. 26, t. 7–22

Pod względem wysokiej popularności, wśród dzieł kameralnych Zarzyckiego – zaraz po *Mazurku G-dur* – należy wskazać *Romans E-dur*

32 J. Kusiak, *Przewodnik po muzyce skrzypcowej*, wydanie drugie, PWM, Warszawa 2014, s. 472.

op. 16 na skrzypce i fortepian[33]. Został on opublikowany w 1875 roku przez niemieckie wydawnictwo Bote & Bock. Jak można przeczytać w *Przewodniku po muzyce skrzypcowej* Jerzego Kusiaka:

> Romans, nie tak popularny jak *Mazurek G-dur*, jeszcze dziś ujmuje poetyckim nastrojem, szlachetną melodyką i niebanalną harmoniką. Utrzymany w nieskazitelnej formie, napisany został z wyczuciem instrumentu, z wykorzystaniem pełnej skali skrzypiec[34].

Utwory orkiestrowe

Dzieła orkiestrowe powstawały stosunkowo rzadko na terenach polskich w drugiej połowie XIX wieku, z uwagi na niewielką liczbę funkcjonujących orkiestr. Kompozytorzy, którzy decydowali się na pisanie utworów przeznaczonych na orkiestrę, często mieli świadomość tego, że być może ich dzieła w czasach im współczesnych nie doczekają się wykonania w pełnej obsadzie orkiestrowej. Właśnie z tego względu wielu twórców decydowało się na przepisywanie swoich utworów orkiestrowych na składy kameralne. Taką praktykę bardzo często stosował również Aleksander Zarzycki, który część swoich utworów orkiestrowych przepisał także na skrzypce i fortepian oraz w przypadku *Koncertu* na dwa fortepiany.

Do utworów orkiestrowych Zarzyckiego należą: *Uwertura uroczysta*, *Suita polska* op. 37, *Wielki polonez Es-dur* op. 7 na fortepian i orkiestrę dedykowany Hansowi von Bülowowi, *Andante et Polonaise A-dur* op. 23 na skrzypce i orkiestrę oraz *Introduction et Cracovienne D-dur* op. 35 na skrzypce i orkiestrę. Są to dzieła silnie zaznaczające wartości idiomatyczne dla muzyki polskiej okresu popowstańczego, takie jak elementy narodowe. Odnaleźć je można już w samych tytułach dzieł (np. *Suita polska*), jak również w nawiązaniach do muzyki ludowej, m.in. poprzez włączanie do dzieł elementów polskich tańców narodowych (poloneza, mazura, krakowiaka).

Prawdopodobnie drugim pod względem popularności dziełem Zarzyckiego – zaraz po *Mazurku G-dur* – jest jego *Koncert As-dur* op.

33 W haśle „Aleksander Zarzycki" *Encyklopedii muzycznej PWM* można odnaleźć adnotację, że *Romans E-dur* przeznaczony był na kwartet dęty i skrzypce. Zob. B. Chmara-Żaczkiewicz, dz. cyt.

34 J. Kusiak, dz. cyt., s. 472.

17 na fortepian i orkiestrę, dedykowany Mikołajowi Rubinsteinowi. W drugiej połowie XIX wieku, na terenach polskich, pierwszy koncert fortepianowy skomponował Józef Wieniawski (w 1858), z kolei drugi – właśnie Aleksander Zarzycki. Jego premiera miała miejsce w Paryżu w 1860 roku, następnie kompozytor zagrał go w Warszawie, pierwszy raz w 1868 roku, kolejny – dwanaście lat później – w zmienionej wersji. Po pierwszej prezentacji koncertu przed publicznością warszawską w prasie pojawiła się recenzja polskiego pianisty i krytyka muzycznego – Jana Kleczyńskiego, której fragment brzmiał następująco:

> *Andante* szlachetnie jest pomyślane i przeprowadzone. W finale pierwszy motyw mniej nam się podoba niż drugi; pasażowanie wdzięczne; zdaje się, że – lubo nie ma nigdzie wyraźnego podobieństwa – w duszy kompozytora unosi się obraz cudownego *Koncertu f-moll* Chopina[35].



Przykład 3. A. Zarzycki, *Koncert fortepianowy As-dur* op. 17, t. 1–11

35 W. Żeleński, dz. cyt., s. 569.

Koncert Zarzyckiego składa się z dwóch części: *Andante* w tonacji As-dur oraz *Allegro non troppo* w f-moll. Prawdopodobnie pierwotnie koncert był planowany jako dzieło trzyczęściowe. Pierwsza część koncertu przyjmuje formę nokturnu, w której zauważyć można kontrastującą część środkową opartą na recytatywie. Jest to bardzo długa część, mocno zaznacza się w niej rytmika krakowiaka. Podobnie jak w koncercie Wieniawskiego z 1858, Zarzycki zrezygnował w pierwszej części koncertu z pełnego tutti orkiestrowego. Druga część koncertu jest z kolei przykładem zastosowania formy allegra sonatowego. Charakterystyczne dla tego dzieła są wewnętrzna rozmaitość stylistyczna oraz subtelna instrumentacja[36]. Kompozytor zastosował również niebanalne rozwiązania harmoniczne, w których często występują dysonanse wraz ze skomplikowanymi połączeniami funkcyjnymi. Zbudował w swoim koncercie refleksyjny nastrój, m.in. poprzez skameralizowanie brzmienia i unikanie częstego *tutti*. Partia fortepianu, niepozbawiona figuracyjnej wirtuozerii, realizowana jest z kolei z zastosowaniem pełni możliwości brzmieniowych tego instrumentu[37].

Koncert fortepianowy As-dur op. 17 Zarzyckiego, poza nim samym, wykonywali także inni pianiści-wirtuozi, m.in. Berthe Marx-Goldschmidt, Franciszek Bylicki, Józef Śmidrowicz oraz Władysław Kędra[38].

***

Dorobek kompozytorski Zarzyckiego nie przyczynił się do wprowadzenia do muzyki polskiej wartości przełomowych. W twórczości kompozytora można odnaleźć liczne odwołania do dzieł Chopina, Moniuszki czy innych europejskich mistrzów. Kompozycje Zarzyckiego prezentowały bardzo zróżnicowany poziom artystyczny, przez co krytyka wobec jego dzieł bywała zarówno pochlebna, jak i nieprzychylna. Warto zaznaczyć, że prowadzone przez kompozytora tematy muzyczne charakteryzowały się liryczną melodyjnością, wzbogacaną elementami wirtuozowskimi, natomiast stosowane przez niego rozwiązania harmoniczne nie były w żaden sposób innowacyjne – mimo to na swój sposób brzmiały ciekawie. Jest to niewątpliwie twórczość, po którą warto sięgać, zarówno na gruncie wykonawczym, jak i prowadząc badania nad polską muzyką XIX-wieczną.

36 B. Chmara-Żaczkiewicz, dz, cyt., s. 333.
37 I. Poniatowska, dz. cyt., s. 477.
38 B. Chmara-Żaczkiewicz, dz. cyt., s. 333.

Bibliografia

Opracowania

Chmara-Żaczkiewicz B., Aleksander Zarzycki, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 12, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 2012.

Kleczyński J. (red.), „Echo Muzyczne", nr 38, wyd. A. Rajchman, Warszawa 1884.

Kusiak J., *Przewodnik po muzyce skrzypcowej*, wydanie drugie, PWM, Warszawa 2014.

Mechanisz J., *Poczet kompozytorów polskich*, wydanie drugie poszerzone, Wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2004.

Poniatowska I., *Historia Muzyki Polskiej. Tom V. Romantyzm, część druga A. Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku, 1850–1900*, Sutkowski Edition, Warszawa 2010.

Popielska K., *Pieśni solowe z fortepianem Aleksandra Zarzyckiego do słów Heinricha Heinego i Adama Asnyka w kontekście tradycji solowej pieśni romantycznej*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. UAM dr hab. J. Humięckiej-Jakubowskiej, Instytut Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2018.

Poźniak W., *Pieśń solowa po Moniuszce*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej t. 2. Od oświecenia do Młodej Polski*, red. A. Nowak-Romanowicz, PWM, Kraków 1966.

Rutkowska A., *Nauczanie muzyki w Warszawie w drugiej połowie XIX w. (1861–1918)*, w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. A. Spóz, PWN, Warszawa 1980.

Skarbowski J., *Sylwetki pianistów Polskich. Tom 1. Od Wincentego Lessla do Henryka Puchalskiego*, Wydawnictwo Oświatowe Fosze, Rzeszów 1996.

Spóz A., *Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, w: Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. tenże, PWN, Warszawa 1980.

Tomaszewski M., *Pieśń polska „wieku uniesień". Rekonesans*, w: *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, t. 1, red. W. Nowik, Akademia Muzyczna im. F. Chopina, Warszawa 2006.

Żeleński W., *Aleksander Zarzycki: ze wspomnień osobistych*, w: „Echo muzyczne, teatralne i artystyczne", XII, red. J. Kleczyński, Warszawa 1895.

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ
nr 46 (3/2020), s. 41–53
DOI 10.4467/23537094KMMUJ.20.011.12853
www.ejournals.eu/kmmuj

Agnieszka Nowok-Zych

Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach

Mieczysław Wajnberg a kategoria pogranicza

Abstract

Mieczysław Wajnberg and the Category of Borderland

Polish musicologist and author Danuta Gwizdalanka, titled her publication *Mieczysław Wajnberg: Composer from Three Worlds* (Poznań, 2013). Wajnberg (1919–1996) was a Polish composer with Jewish roots who spent most of his life in USSR. Without any doubt, Wajnberg can be named "the composer from the borderland" due to his "hybrid identity", which was one of the most important reasons preventing appreciation of Wajnberg's creative activity both during life and after death. The main ideas of the paper are focused on the "category of borderland" and its representation in Wajnberg's biography and output. According to the typology proposed by Krzysztof Zajas, Wajnberg's live and works can be considered in the frame of following types of borderland: interdisciplinary, spatial, psychological, existential, sociological and mythological. Through the prism of "borderland's category", Wajnberg's creative activity shows itself as a very individual and invaluable testimony of his times (far away from eclectic and epigonic in relation to music of Dmitri Shostakovich), unique on the scale of world music literature.

Keywords

Mieczysław Wajnberg, borderland, identity, Krzysztof Zajas

„Mieczysław Wajnberg: kompozytor z trzech światów" – tak zatytułowała jedyną jak dotąd w polskiej literaturze muzykologicznej biografię kompozytora Danuta Gwizdalanka[1]. Polski twórca o żydowskich korzeniach, który ponad pięć dekad żył i tworzył w Związku Radzieckim… Już tak krótki opis nastręcza pewnych trudności w określeniu kulturowej przynależności Wajnberga. Intuicja podpowiada, iż trafnym będzie określenie „twórca z pogranicza", jednak to właśnie „hybrydyczna tożsamość" kompozytora stanowiła główną przeszkodę w docenieniu jego artystycznej działalności tak za życia, jak i po śmierci. Bez wątpienia bliskość trzech kręgów kulturowych wywarła znaczący wpływ na podejmowane przez Wajnberga artystyczne wybory. W jaki sposób kategoria pogranicza wpisuje się zatem w biografię i twórczość kompozytora? Czy – a jeśli tak, w jaki sposób – można interpretować muzyczną spuściznę Wajnberga przez jej pryzmat? Na łamach artykułu pragnę podjąć próbę odpowiedzi na postawione pytania.

Słowo „pogranicze" odsyła nas zawsze do pojęcia granicy. Włodzimierz Próchnicki w swoim artykule *Pogranicza bez granic* zwraca jednak uwagę, iż granica stanowi linię, natomiast pogranicze – powierzchnię. Choć nierozerwalnie wiąże się z granicą, jest obszarem nie do końca poddającym się zdefiniowaniu, pozostającym w pewnym sensie otwartym[2]. Pogranicza zawsze są heterogeniczne; właściwe dla nich są „osobność", i „przenikanie"[3], generujące pełne napięcia opozycje takie jak „swój" kontra „obcy", nieraz o charakterze wartościującym[4].

1 D. Gwizdalanka, *Mieczysław Wajnberg: kompozytor z trzech światów*, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, Poznań 2013.

2 W. Próchnicki, *Pogranicza bez granic*, w: *Na pograniczach literatury*, red. J. Fazan, K. Zajas, Biblioteka Literatury Pogranicza, t. 21, seria pod red. A. Romanowskiego, Kraków 2012, s. 35.

3 W. Panas, *O pograniczu etnicznym w badaniach literackich*, w: *Wiedza o kulturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów*, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1996.

4 W. Próchnicki, *Pogranicza…*, dz. cyt., s. 36–37. W związku z elementem wartościującym pogranicza często stanowią temat badań postkolonialnych. Przykłady interesującej literatury na ten temat, m.in.: J. Kieniewicz, *Ekspansja, kolonializm, cywilizacja*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2008; H. Bhabha, *Mimikra i ludzie.*

Jak zaznacza Próchnicki, granica nie musi istnieć w sensie geograficznym. Ujawnia się w postaci różnic w obrębie języka i kultury zarówno wśród sąsiadujących ze sobą społeczeństw, jak i tych, których dzielą znaczne geograficzne odległości[5]; realne granice zatem nie stanowią przeszkód dla powstania różnic. Pociąga to za sobą odmienne sposoby artystycznego myślenia, jak i istną fuzję wzajemnych wpływów – twórczość Wajnberga okazuje się tego znakomitym przykładem.

W humanistycznej literaturze naukowej nie brak różnorodnych propozycji typologii pogranicza. O tym, iż „pogranicze" należy do wciąż dynamicznie rozwijających się kategorii, świadczy m.in. artykuł Grzegorza Babińskiego, który postuluje np. przyjęcie podziału na pogranicza stare i nowe[6]. Najbardziej uniwersalna zdaje się jednak generalna typologia zaproponowana przez Krzysztofa Zajasa, który wyróżnia pogranicza: interdyscyplinarne, przestrzenne, psychologiczne

O dwuznaczności dyskursu kolonialnego, w: H. Bhabha, *Miejsca Kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010; Ch. Sandoval, *Methodology of the Opressed*, London Minneapolis 2000.

5 Tamże, s. 37.

6 G. Babiński, *Przemiany pograniczy narodowych i kulturowych – propozycje typologii*, w: *Polskie pogranicza a polityka zagraniczna u progu XXI wieku*, red. R. Stemplowski, A. Żelazo, Warszawa 2002, s. 18. Do starych zalicza pogranicza: a) terytorialne; b) historyczne; c) o znacznym zakresie przenikania kultur, a więc i podobieństwie mieszkających tam zbiorowości; d) częściej przejściowe niż stykowe; e) przy braku ostrych podziałów i granic między zbiorowościami; f) o zróżnicowaniu ekonomicznym i społecznym, które to zróżnicowanie nie ma charakteru ostrych podziałów (widoczna ciągłość i pełność stratyfikacji społecznej); g) między „całościami społecznymi"; h) ewoluujące od akceptacji kultur podległych do równości kulturowej, ale zasadniczo raczej wertykalnymi relacjami międzykulturowymi i tożsamościowymi, i istotnej, acz nie konstytutywnej dla podziałów społecznych roli zróżnicowania religijnego. Z kolei w kategorii nowych Babiński proponuje: a) w niewielkim stopniu terytorialne (o nieokreślonym lub tylko symbolicznym terytorium); b) „ahistoryczne"; c) o znaczącym zróżnicowaniu kulturowym i dystansach cywilizacyjnych; d) stykowe w znaczeniu zarówno terytorialnym, jak i kulturowym; e) o granicach grupowych wyraźnych, ale często tylko symboliczno-tożsamościowych; f) o zróżnicowanym charakterze różnic społecznych i ekonomicznych (mogą być zarówno bardzo duże, jak i minimalne – brak ukształtowanej pełnej stratyfikacji społecznej); g) między wyselekcjonowanymi na skutek procesów migracyjnych zbiorowościami społecznymi; h) przy wyraźnym (zwłaszcza od strony mniejszości) horyzontalnym charakterze postrzegania relacji międzykulturowych; i) przy bardzo istotnym znaczeniu zróżnicowania religijnego.

i egzystencjalne, socjologiczne oraz mitologiczne[7]. Pogranicze interdyscyplinarne rozumie jako przenikanie dyskursów naukowych, wykorzystanie narzędzi badawczych różnorodnych dyscyplin[8]. Podejmując się badania twórczości kompozytora takiego jak Mieczysław Wajnberg, badacz musi zdawać sobie sprawę z konieczności uzupełnienia swojej wiedzy o obszary tematyczne z zakresu historii, socjologii, religioznawstwa, literatury czy antropologii – dziedzin niezbędnych dla stworzenia jak najpełniejszej interpretacji jego artystycznego dorobku.

Pogranicze przestrzenne dotyczy konkretnej przestrzeni terytorialnej, w tym małych ojczyzn, stwarzających warunki dla wspólnej egzystencji wielu kultur i warunkujących powstanie specyficznych w swej formie lub języku dzieł. W przypadku Wajnberga pogranicze przestrzenne i jego wpływ na twórczość kompozytora wydają się jedną z najbardziej istotnych reprezentacji tego terminu w interpretacji Zajasa. Wajnberg wywodził się z rodziny mołdawskich Żydów, którym udało się uciec przed pogromem w Kiszyniowie[9]. Urodzony w 1919 roku w Warszawie[10] został wychowany na spolonizowanego Żyda. Sam Wajnberg, choć w swojej twórczości obficie czerpie z tradycji żydowskiej, zawsze bardziej czuł się Polakiem, co podkreślał do końca swojego życia – nie znał hebrajskiego, nie mówił w jidysz[11]. W roku 1939 udało

7 K. Zajas, *Widnokresy literatury*, w: *Na pograniczach literatury*, red. J. Fazan, K. Zajas, Biblioteka Literatury Pogranicza, t. 21, seria pod red. A. Romanowskiego, Kraków 2012, s. 5–10.

8 Tamże.

9 W zakresie życiorysu odnoszę się do dwóch monografii poświęconych twórcy: *Mieczysław Weinberg: In Search of Freedom*, Wolke Verlag, Hofheim 2010 Davida Fanninga oraz wspomnianej już publikacji Danuty Gwizdalanki. *Mieczysław Weinberg: In Search of Freedom* to pierwsze całościowe ujęcie biografii i twórczości kompozytora, które stanowi punkt wyjścia dla innych opracowań, w tym polskiego: *Mieczysław Wajnberg: kompozytor z trzech światów*. Wszystkie dane biograficzne pochodzą z dwóch wymienionych pozycji, o ile nie zaznaczono inaczej.

10 Data ta, choć pojawia się w oficjalnych źródłach biograficznych, została zweryfikowana przez Danutę Gwizdalankę. Okazuje się, iż przypadające w 2019 roku stulecie urodzin kompozytora powinniśmy raczej obchodzić rok wcześniej, najprawdopodobniej urodził się bowiem w 1918 roku; zob. D. Gwizdalanka, *Nieznane fakty z biografii Mieczysława Wajnberga*, https://culture.pl/pl/artykul/nieznane-fakty-z-biografii-mieczyslawa-wajnberga [dostęp 03.08.2019].

11 Świadectwo Wiktorii Bishop, córki kompozytora, obecnie mieszkającej w Toronto. Kontakt za pomocą technologii internetowej miała miejsce podczas Międzynarodowej Konferencji *Weinberg: Between East and West*, organizowanej przez Davida Fanninga oraz Michelle Assay w Martin Harris Center for Music

mu się zbiec z okupowanej Warszawy do Mińska, gdzie studiował w tamtejszym konserwatorium w klasie Wasilija Zołotariowa – wpływy artystyczne romantycznych szkół narodowych były w tym ośrodku wciąż żywe, co wpłynęło na twórczość Wajnberga m.in. w zakresie nawiązywania do melodii ludowych i orkiestracji utrzymanej w późnoromantycznym duchu (jeden z przykładów stanowi *Rapsodia na tematy mołdawskie* op. 47, napisana długo po opuszczeniu Białorusi). Wajnberg został jednak zmuszony przez los do kolejnej ucieczki, związanej z napaścią hitlerowskich Niemiec na swojego niedawnego sprzymierzeńca w roku 1942. Kompozytor dotarł do Taszkientu, skąd dzięki protekcji Dymitra Szostakowicza udało mu się przenieść do Moskwy w roku 1943, gdzie mieszkał aż do swojej śmierci (1996). Nie sposób nie zauważyć, iż Europa XX wieku, w wyniku naruszenia granic terytorialnych, stała się poprzez masowe (przymusowe bądź ratujące życie) emigracje kontynentem przenikających się ze sobą wpływów, czego Związek Socjalistycznych Republik Radzieckich wydaje się być najbardziej wyrazistym przykładem. Wynikiem swoistej tułaczki Wajnberga stał się język muzyczny (choć na przestrzeni lat ulegający pewnym transformacjom), zawierający w sobie elementy zarówno tradycji rodzimej (mołdawskiej, żydowskiej i polskiej), korzystający z dorobku romantycznych szkół narodowych, uwzględniający tematykę zgodną z wymaganiami partyjnymi, jak i wykazujący wiele paralel stylistycznych w stosunku do twórczości Dymitra Szostakowicza. Prawdopodobnie, mimo odwilży i zmniejszenia restrykcji wobec obywateli żydowskiego pochodzenia po śmierci Józefa Stalina, Wajnberg nigdy nie opuścił Moskwy właśnie ze względu na przyjaźń z Szostakowiczem[12]. Fakt ten wiąże się z kolejną propozycją w typologii Zajasa, pograniczami psychologicznym i egzystencjalnym – związane są one z trudnością tożsamościowej klasyfikacji, właściwej przynależności. Jak pisze Zajas, to „zachwianie poczucia tożsamości przez obecność Innego, zadomowionego w tej samej przestrzeni; jako sposób bycia, egzystencja nomady, poszukującego rozmowy z Innymi"[13], które w przypadku Wajnberga najpełniej można opisać wraz z trzecim proponowanym

and Drama, University of Manchester, w której uczestniczyłam w dniach 24–27 stycznia 2019 roku. Spotkanie z Wiktorią Bishop zatytułowano *Letters from my Father*. Obecnie trwają prace nad przygotowaniem monografii pokonferencyjnej, która zostanie wydana nakładem The British Academy.

12 Świadectwo Wiktorii Bishop, Konferencja *Mieczysław Weinberg…*, Manchester 2019.

13 K. Zajas, *Widnokresy literatury…*, dz. cyt., s. 8.

przez Zajasa typem, określanym jako pogranicze socjologiczne. Wiąże się ono z problemem identyfikacji grupowej na płaszczyźnie języka, tożsamości narodowej oraz narodowej mniejszości, powstałym na skutek zakreślania granic swojej egzystencji przez sąsiednie grupy na tym samym terytorium.

Jak już wspomniano, źle rozumiana „potrzeba" identyfikacji Wajnberga jako kompozytora żydowskiego i/lub polskiego, i/lub radzieckiego stanowiła bodaj największą trudność w propagowaniu jego twórczości. Od lat sześćdziesiątych – jak pisze David Fanning „złotych lat" w działalności artystycznej kompozytora – muzyka Wajnberga nie cieszyła się szczególnym zainteresowaniem wydawców i publiczności (jak wspomina słowa ojca Wiktoria Bishop: „w życiu miał on więcej szczęścia do jakości, niż ilości wykonawców")[14]. W ZSRR Wajnberg uważany był za kompozytora żydowskiego, z kolei w Polsce – za kompozytora radzieckiego, co zamykało jego twórczości drogę na estrady koncertowe. Polskie Ministerstwo Kultury zainteresowało się osobą Wajnberga dopiero w 1994 roku, a pierwsze nagrania CD z utworami kompozytora zostały wydane już po jego śmierci dzięki wielkiemu zaangażowaniu wielbiciela talentu Wajnberga, Tommy'ego Perssona[15]. W związku z żydowskim pochodzeniem, Wajnberga i jego najbliższych wielokrotnie spotykały nie tylko nieprzyjemności, ale i realne zagrożenie życia. Pierwsze zdarzały się nawet w kręgu zaprzyjaźnionych kompozytorów. Podobno Georgij Swiridow, również blisko zaprzyjaźniony z Szostakowiczem, oficjalnie wyrażał pogląd, iż Wajnberg – choć pisze podobnie jak Szostakowicz – nigdy nie zdoła mu dorównać ze względu na swoje żydowskie korzenie[16]. Wajnberg, poprzez małżeństwo ze

14 Świadectwo Wiktorii Bishop. Dzieła Wajnberga wykonywali artyści tej miary co Mścisław Rostropowicz, Światosław Richter czy Dawid Ojstrach.

15 Tommy Persson, *Weinberg's last years*, wystąpienie podczas międzynarodowej konferencji *Mieczysław Weinberg…*, Manchester 2019. Materiały niepublikowane.

16 Niepublikowana wypowiedź Daniela Elphicka podczas Międzynarodowej Konferencji *Mieczysław Weinberg…*, Manchester 2019. Daniel Elphick jest równocześnie autorem znakomitej pracy doktorskiej poświęconej kwartetom Wajnberga. Wspomniana wypowiedź potwierdza założenie Grzegorza Babińskiego, iż nawet w zakresie „pogranicza" istnieją wewnętrzne podziały i ono samo jest uhierarchizowane (G. Babiński, *Przemiany pogranicz…*, dz. cyt., s. 15). W swojej książce *Music behind the Iron Curtain: Mieczysław Weinberg and his Polish contemporaries* Elphick dodaje, iż Wajnberg dedykował Swiridowowi swoją *Symfonię nr 6* i pomimo antysemickich poglądów Swiridowa pozostawali ze sobą w bliskim kontakcie. Opublikowane po śmierci Swiridowa pamiętniki przedstawiają go jako zagorzałego

swoją pierwszą żoną, poznaną w Taszkiencie Natalią, został zięciem Solomona Wowsi-Michoelsa. Michoels był nie tylko cenionym aktorem i reżyserem w teatrach żydowskich, ale równocześnie zaangażowanym działaczem i prezesem Żydowskiego Komitetu Antyfaszystowskiego. Koniec lat czterdziestych i początek lat pięćdziesiątych to czas zaostrzenia antysemickiej polityki ZSRR, co poskutkowało wieloma aresztowaniami oraz zabójstwami politycznymi: w wyniku antysemickiej nagonki Solomon Wowsi-Michoels został zamordowany przez NKWD w upozorowanym wypadku samochodowym w 1948 roku, a cała jego rodzina została poddana szczególnej obserwacji władz[17]. Wajnberg został oskarżony o „burżuazyjny formalizm" i osadzony w więzieniu na Łubiance w roku 1953. Kompozytora uwolniono po śmierci Józefa Stalina. Dodatkowo Szostakowicz napisał list do Ławrientija Berii z prośbą o ułaskawienie Wajnberga.

Najpełniejszy „kontakt" z „Innym" w pozytywnym odcieniu znaczeniowym tego słowa kompozytor z pewnością nawiązał z Dymitrem Szostakowiczem, który stał się nie tylko jego wiernym przyjacielem, ale i artystycznym autorytetem. Wajnberg nigdy nie ukrywał, iż muzyka Szostakowicza wywarła na niego decydujący wpływ. Głęboka relacja w życiu prywatnym znalazła swoje naturalne odzwierciedlenie w języku muzycznym Wajnberga, co często stanowi jeden z głównych zarzutów wobec jego twórczości i uznanie go za „epigona" Szostakowicza. Niezwykle krytyczny wobec Wajnberga jest w tej kwestii Aleksander Iwaszkin:

> Wpływ muzyki Szostakowicza na kompozytorów rosyjskich obejmował wiele płaszczyzn. W latach 60. wielu twórców przejęło jego styl, w dużej mierze obniżając jego wartość. Wśród jego imitatorów znaleźli się Mosiej Wajnberg, Jurij Lewitin, German Galinin oraz najbardziej utalentowany z nich, Boris Tiszenko. Szostakowicz jednak cenił ich dzieła, gdyż słyszał w nich wiele elementów charakterystycznych dla swojego języka muzycznego. Prawdopodobnie – jak wielu kompozytorów – uległ iluzji, iż w tym właśnie kierunku

antysemitę – na tej podstawie można uznać, iż jego poglądy nie stanowiły zatem przeszkody w nawiązaniu przyjaźni z Wajnbergiem, co wydaje się dosyć kontrowersyjne (D. Elphick, *Music behind the Iron Curtain. Mieczysław Weinberg and his Polish contemporaries*, Cambride University Press, Cambridge 2019, s. 180).

17 W razie śmierci Wajnbergów Szostakowiczowie gotowi byli przyjąć do siebie ich córkę, Wiktorię.

będzie podążała muzyka przyszłości. Dziś jednak wiadomo, iż utwory te niszczyły muzykę Szostakowicza, zakrywając ją mnóstwem złych kopii[18].

W rzeczywistości wpływy i inspiracje pomiędzy kompozytorami przebiegały równolegle – prawdopodobnie wątki żydowskie pojawiły się w twórczości Szostakowicza właśnie dzięki przyjaźni z polskim twórcą.

Nomadyczna biografia Wajnberga zaowocowała swoistą muzyczną „trójjęzycznością", będącą połączeniem elementów ojczystych, szkoły Zołotariowa oraz stylistyki bliskiej muzyce Dymitra Szostakowicza. Każdy z tych języków miał pomóc mu w nawiązaniu komunikacji z „Innym" w nowo zastanej rzeczywistości, a pierwszy z nich – podkreśleniu swoich korzeni. Elementy rodzime reprezentują m.in. idiomy muzyki żydowskiej, nieraz jarmarcznej, naśladującej klezmerską kapelę (Wajnberg nawiązuje w ten sposób do swego dzieciństwa: jego ojciec tworzył muzykę rewiową i teatralną). Istotną rolę stanowią nawiązania do muzyki Fryderyka Chopina, zwłaszcza w postaci cytatów w *Symfonii nr 8 „Kwiaty polskie"* op. 83 oraz *Symfonii nr 21 „Kadisz"* op. 152[19]. Chopin nie tylko należał do ulubionych kompozytorów Wajnberga – Wajnberg odczuwał z polskim romantykiem wspólnotę doświadczeń w zakresie przeżywania emigracyjnego losu. Dodatkowo muzyka Chopina przywoływała wspomnienia z czasów nauki w Konserwatorium Warszawskim. Wajnberg uchodził za jednego z najzdolniejszych uczniów Józefa Turczyńskiego, profesora Witolda

18 A. Ivashkin, *Shostakovich and Schnittke: the erosion of symphonic syntax, w: Shostakovich. Studies*, red. D. Fanning, Cambridge University Press, Cambridge 1995, s. 254-255). Sam Szostakowicz cenił muzykę Wajnberga: „Muzykę Wajnberga zawsze cenił i lubił. Kiedyś poświęcił temu kompozytorowi swój *X Kwartet*. Napisał również szkic do programu opery Wajnberga *Madonna i żołnierz* w 1975 roku. Z kolei „z radością opowiadał o nowej operze Mojsieja Wajnberga *Pasażerka*. »To zadziwiające dzieło... – powtarzał wielokrotnie – ...nadzwyczajna opera«" (K. Meyer, *Dymitr Szostakowicz i jego czasy*, PWN, Warszawa 1999, s. 327, 340). Z kolei Wajnberg nie widział niebezpieczeństwa w naśladowaniu stylu muzycznego Szostakowicza, o czym świadczyć miały jego słowa w obronie *X Symfonii* przyjaciela: „Przeciwstawiał się tezie, że muzyka Szostakowicza istnieje sama dla siebie. Dodał, iż jego zdaniem w samym tylko Kraju Rad mieszkają dziesiątki tysięcy wielbicieli tego kompozytora. Wyznał również, że nie widzi nic złego w tym, iż młode pokolenie kompozytorskie znajduje się w zasięgu wpływów muzyki autora *X Symfonii*" (K. Meyer, *Dymitr Szostakowicz…*, dz. cyt., s. 240–241).

19 Kompozytor w *Kwiatach polskich* wykorzystał cytat z Chopinowskiej *Sonaty b-moll* op. 35 (część trzecia – *Marche funèbre: Lento*), natomiast w *Kadiszu* – z *Ballady g-moll* op. 23.

Małcużyńskiego, zdobywcy trzeciej nagrody podczas trzeciej edycji Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina. W Wajnbergu upatrywano laureata kolejnej edycji tego wydarzenia, a usłyszany przez Józefa Hoffmana otrzymał propozycję podjęcia nauki w Filadelfii. Wyjazd jednak nie doszedł do skutku: Wajnberg nie otrzymał wizy z powodu żydowskiego pochodzenia. „Zakorzenieniu" służył kompozytorowi również głęboki autobiografizm jego twórczości. Za artystyczne credo przyjął danie świadectwa o tragicznej historii swojego narodu, występując tym samym w imieniu wszystkich ofiar europejskich ustrojów totalitarnych. Wierząc w głęboką ideę humanizmu, podążał w swej sztuce za potrzebą podtrzymywania pamięci o horrorze II wojny światowej, by podobne okrucieństwo już nigdy nie miało miejsca. Jak powiedział sam kompozytor:

> Wiele moich utworów związanych jest z wojną. Ale to nie ja wybierałem ten temat. Podyktował mi go los, tragiczny los moich bliskich. Uważam za swój obowiązek moralny pisanie o wojnie, o strasznym losie, jaki zgotował ludziom nasz wiek[20].

> Jeśli uważam siebie za osobę wyróżnioną poprzez ocalenie życia, fakt ten daje mi swoiste przekonanie, że spłacenie długu jest niemożliwe, że nawet ciężka praca twórcza dwadzieścia cztery godziny na dobę, przez cztery dni w tygodniu nie przybliży mnie ani o cal do tej spłaty[21].

Kolejny typ, pogranicze mitograficzne, dotyczy przestrzeni o „szczególnym znaczeniu kulturowym, jak to się dzieje np. w przypadku pojęcia Kresów"[22]. Przyjmuję, iż „pogranicze mitograficzne" dotyczy również przestrzeni o szczególnym dla autora tekstu znaczeniu, któremu nadaje on sens symboliczny, niemal legendarny. Miejscem takim dla Wajnberga zdaje się być Warszawa, aż do przełomowego momentu w roku 1966. Nie ulega wątpliwości, iż Warszawa czasu dzieciństwa i młodości utrwaliła się w wyobraźni kompozytora jako czas beztro-

20 D. Gwizdalanka, *Mieczysław Wajnberg…*, dz. cyt., s. 60.

21 H. Milewska, *Mieczysław Weinberg – muzyczne dziękczynienie*, „HFiM" 2/2011, https://hi-fi.com.pl/sylwetki-muzyczne-lista/740-mieczys%C5%82aw-weinberg-muzyczne-dzi%C4%99kczynienie.html [dostęp 03.08.2019].

22 K. Zajas, *Widnokresy literatury…*, dz. cyt., s. 8.

ski, rodzinnego szczęścia i bezpieczeństwa, pierwszych artystycznych sukcesów. W roku 1966 po raz pierwszy i jedyny od swojego wyjazdu miał okazję odwiedzić Polskę jako delegat ZSRR na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej *Warszawska Jesień*. Wiadomo, iż spotkanie z „rajem utraconym" było dla Wajnberga wielkim rozczarowaniem; jak wspomina druga córka kompozytora, Anna:

> Podróż taty do Polski była dla niego bardzo przykra. Nie spotkał prawie nikogo z czasów swojej młodości […] Był smutny, ponieważ Warszawa została całkowicie zrekonstruowana, a wielu przyjaciół odeszło[23].

Szerzej sytuację komentuje Krzysztof Meyer:

> Znałem jego nazwisko [Wajnberga – ANZ], gdyż regularnie czytując „Sowietską Muzykę" coraz to napotykałem informacje o jego utworach, a ponadto w domu miałem kilka radzieckich płyt z nagraniami jego muzyki. Bardzo mi się podobała, na przykład druga *Sinfonietta*. Tak więc zainteresowałem się Wajnbergiem i od razu mieliśmy o czym rozmawiać. Inni polscy kompozytorzy unikali go. Wynikało to z negatywnego nastawienia do polityki kulturalnej prowadzonej przez Rosjan, gdyż utwory delegowanych do nas kompozytorów prawie bez wyjątku były konwencjonalne, tradycyjne, a my od festiwalu oczekiwaliśmy czegoś innego niż dobre rzemiosło – woleliśmy Edisona Denisowa albo Alfreda Sznitkego. Wajnberg także nie pasował do warszawsko-jesiennego pejzażu. Jedynym Polakiem, który szukał z nim kontaktu był Zbigniew Turski, ponieważ przed wojną razem studiowali i to Wajnberg zagrał wtedy jego koncert fortepianowy. Takie przyjęcie musiało być dla Wajnberga gorzkim doświadczeniem. W końcu Polska była jego utraconą ojczyzną, a polski – językiem ojczystym. Wysławiał się w nim nadal bezbłędnie, bez jakichkolwiek naleciałości z mowy potocznej, słowa artykułując tak, jakby je wydrukowano. Mówił przedwojenną, inteligencką polszczyzną – wypielęgnowaną i ładnie brzmiącą. Tego, że większość kolegów zachowywała wobec niego dystans, nie przeżywał chyba jednak zbyt dramatycznie... Największym rozczarowaniem było to, że miasto, które pamiętał z przeszłości, przestało istnieć[24].

23 D. Elphick, *Music behind the Iron Curtain…*, dz. cyt., s. 193.

24 K. Meyer, *Im Schatten Schostakowitchs*, „Opernwelt" 2010/6, s. 42–43, cyt. za: D. Gwizdalanka, *Mieczysław Wajnberg…*, dz. cyt., s. 40.

Kategoria pogranicza we wszelkich przejawach rozumienia tego terminu wskazuje jednoznacznie, iż próba „przyporządkowania" twórcy jednej z tożsamości skazana jest na niepowodzenie. Intuicję tę potwierdza refleksja Daniela Elphicka, który apeluje o ponowne „rozpatrzenie" muzycznej spuścizny Wajnberga, pozbawione kulturowego wartościowania. Za jedyną słuszną drogę uważa przyjęcie jej jako

> utkanej z żydowskich, sowiecko-rosyjskich oraz polskich wpływów i doświadczeń. W ten sposób zrozumiemy ją jako ekspresję kompletnej i wszechstronnej istoty ludzkiej, a nie jedynie jako prostą kulminację którejkolwiek z tradycji narodowych[25].

W tej perspektywie dorobek muzyczny Mieczysława Wajnberga jako „twórcy z pogranicza" nabiera cech wybitnie indywidualnych, stając się zarazem niezwykle wartościowym świadectwem czasów, w jakich przyszło mu żyć – unikalnym w historii światowej literatury muzycznej.

25 D. Elphick, *Music behind the Iron Curtain…*, dz. cyt., s. 262–263.

Bibliografia

Opracowania

Babiński G., *Przemiany pograniczy narodowych i kulturowych – propozycje typologii*, w: *Polskie pogranicza a polityka zagraniczna u progu XXI wieku*, red. R. Stemplowski, A. Żelazo, Warszawa 2002.

Elphick D., *Music behind the Iron Curtain. Mieczysław Weinberg and his Polish contemporaries*, Cambridge University Press, Cambridge 2019.

Fanning D., *Mieczysław Weinberg: In Search of Freedom*, Wolke Verlag, Hofheim 2010.

Gwizdalanka D., *Mieczysław Wajnberg: kompozytor z trzech światów*, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, Poznań 2013.

Gwizdalanka D. *Nieznane fakty z biografii Mieczysława Wajnberga*, https://culture.pl/pl/artykul/nieznane-fakty-z-biografii-mieczyslawa-wajnberga [dostęp 03.08.2019].

Ivashkin A., *Shostakovich and Schnittke: the erosion of symphonic syntax*, w: *Shostakovich. Studies*, red. D. Fanning, Cambridge University Press, Cambridge 1995.

Meyer K., *Dymitr Szostakowicz i jego czasy*, PWN, Warszawa 1999.

Milewska H., *Mieczysław Weinberg – muzyczne dziękczynienie*, „HfiM" 2/2011, https://hi-fi.com.pl/sylwetki-muzyczne-lista/740-mieczys%C5%82aw-weinberg-muzyczne-dzi%C4%99kczynienie.html [dostęp 03.08.2019].

Panas W., *O pograniczu etnicznym w badaniach literackich*, w: *Wiedza o kulturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów*, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1996.

Próchnicki W., *Pogranicza bez granic*, w: *Na pograniczach literatury*, red. J. Fazan, K. Zajas, Biblioteka Literatury Pogranicza, t. 21, seria pod red. A. Romanowskiego, Kraków 2012.

Zajas K., *Widnokresy literatury*, w: *Na pograniczach literatury*, red. J. Fazan, K. Zajas, Biblioteka Literatury Pogranicza, t. 21, seria pod red. A. Romanowskiego, Kraków 2012.

Inne źródła

Bishop V., *Letters from my Father*, spotkanie z córką kompozytora w ramach Międzynarodowej Konferencji *Mieczysław Weinberg: Between East and West*, organizowanej przez D. Fanninga oraz M. Assay, Martin Harris Centre for Music and Drama, University of Manchester, Manchester 2019 [materiał niepublikowany].

Persson T., *Weinberg's last years*, wystąpienie podczas Międzynarodowej Konferencji *Mieczysław Weinberg: Between East and West*, organizowanej przez D. Fanninga oraz M. Assay, Martin Harris Centre for Music and Drama, University of Manchester, Manchester 2019 [materiał niepublikowany].

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ
nr 46 (3/2020), s. 55–70
DOI 10.4467/23537094KMMUJ.20.012.12854
www.ejournals.eu/kmmuj

Katarzyna Babulewicz

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Muzyczne reprezentacje przeszłości w dziecięcych filmach animowanych wyprodukowanych w Europie Środkowo-Wschodniej w latach komunizmu[1]

Abstract

Musical Representations of the Past in Animations for Children Produced in Central and Eastern Europe in Times of Communism

The subject of the article is the composition strategies of presenting the bygone time in animated films produced in the integrated cultural space that was, during the communist era, Central and Eastern Europe. Productions made in two countries – in the Soviet Union and in Poland – are considered. The discussion of film examples is conducted in an approximate chronological order, according to the time of production of individual pictures. The presentation of specific productions is not intended to exhaustively

1 Niniejszy artykuł stanowi poszerzoną wersję referatu wygłoszonego podczas 47. Konferencji Muzykologicznej ZKP „Przeszłość w muzyce – muzyka wobec tradycji" (25–27.10.2018, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie).

analyse these audiovisual works, but to review thematic threads related to the past and in their context compositional ideas and tendencies.

Keywords

animation in Central and Eastern Europe, musical representations of the past, music in animated films

Dwudziesty wiek pozostawił po sobie wiele produkcji animowanych mówiących o przeszłości. Szczególną popularność zdobyły filmy wyprodukowane w ostatniej dekadzie minionego stulecia w wytwórni Walta Disneya, takie jak *Herkules* (1997), *Dzwonnik z Notre Dame* (1996) czy 20th Century Fox – *Anastazja* (1997), a jeszcze przed nimi – francuski serial edukacyjny *Był sobie człowiek* (1978–1981), w którym rolę czołówki pełniła *Toccata d-moll* J.S. Bacha.

Muzyka towarzysząca wszelkim scenom filmowym rozgrywającym się w czasach minionych to zwykle muzyka utrzymana w idiomie późnoromantycznym, odczytywanym powszechnie jako uniwersalny. Wykorzystanie muzyki z epoki, w której rozgrywa się fabuła groziłoby pojawieniem się w odbiorze filmu dystansu historycznego. Jak podkreślała już Zofia Lissa, choć archaiczną warstwę wizualną filmu odczuwamy jedynie jako zmianę rekwizytów i nie wpływa ona zasadniczo na sposób rozumienia świata przedstawionego, w przypadku muzyki sprawa ma się inaczej: „[…] autentyk historyczny «działa», o ile jest wkomponowany w nowoczesne, normalne kategorie i normy stylistyczne, tj. o ile podlega stylizacji”[2]. Wszystko to znajduje potwierdzenie również w przypadku filmów animowanych.

Przegląd produkcji powstałych przed rokiem 1991 w Polsce oraz w Związku Radzieckim rozpoczniemy od lat trzydziestych. Właśnie z tej dekady, z ZSRR pochodzą najstarsze dźwiękowe filmy animowane zrealizowane na terytorium stanowiącym przedmiot naszego zainteresowania. Spektrum tematyki animacji wyprodukowanych w latach 30. w Związku Radzieckim jest dość szerokie, odnaleźć bowiem można nie tylko ekranizacje literatury rodzimej (w tym utworów ludowych), lecz również scenariusze dotyczące m.in. ówczesnej codzienności (w tym filmy wychowawcze), filmy osadzone w scenerii orientalnej

2 Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, PWM, Kraków 1964, s. 340.

bądź tropikalnej, a niejednokrotnie także adaptacje klasycznych dzieł zachodnich. Warto wspomnieć, że bajki ludowe stały się istotnym źródłem inspiracji dopiero w drugiej połowie lat 30. XX wieku. We wczesnym okresie istnienia ZSRR uznawano je bowiem – jak i inne utwory literackie związane z folklorem – za pozostałości feudalizmu[3]. Pierwszy radziecki film animowany, którego scenariusz oparty został na bajce, to *Car Durandaj*[4] z roku 1934. Stanowi on nb. interesujący dowód na to, iż początkowo animacja radziecka czerpała ze zdobyczy awangardy: w obrazie przejawia się to tendencją do „zawieszenia" realizmu: postaci są mocno stylizowane, niekiedy nawiązujące do rzeźby ludowej, zaś w muzyce panuje zasada groteski, a nawet deformacji, przejawiającej się „fałszywymi" kadencjami, glissandami czy stosowaniem wyolbrzymionych kontrastów brzmienia. Niekiedy pobrzmiewa również muzyka cyrkowa. Wszystko to towarzyszy ludowej opowieści o nieporadnym carze, który postanowił się ożenić.

Muzyczne odwołania do przeszłości odnajdujemy też w filmach powstałych w latach 30. w ZSRR, które można by określić mianem animowanych „komediooper" – w tym w dwóch produkcjach nawiązujących do kanonicznych dzieł zachodnich: *Kota w butach* Ch. Perraulta oraz *Trzech muszkieterów* A. Dumasa. Film *Kot w butach*[5] wyprodukowany w 1938 roku przez wytwórnię Sojuzmultfilm przepełniony jest humorem, a fakt, iż zdarzenia odbywają się w czasach księżniczek i markizów, stał się inspiracją, by stworzyć zeń rodzaj mini-opery. Warstwę muzyczną rozpoczyna uwertura, występują także różne rodzaje recytatywów oraz arie, które w istocie przypominają jednak bardziej piosenki; operowy patos potraktowany jest żartobliwie. W *Kocie w butach* (podobnie jak i w pozostałych omawianych filmach) dominuje brzmienie orkiestrowe, a ciekawy wyjątek w tym względzie występuje w prologu, w którym to prezentowane są kolejne stronice starodawnej księgi: obsada zostaje wówczas zredukowana do trzech instrumentów smyczkowych – skrzypce i altówka pełnią funkcję solową, zaś wiolonczela zapewnia akompaniament w postaci basu Albertiego, co przynosi skojarzenie z sonatą triową. Służy tu

3 Ü. Pikkov, *On the Topics and Style of Soviet Animated Films*, „Baltic Screen Media Review" 2016, t. 4, s. 20.

4 *Царь Дурандай* (1934, reż. I. Iwanow-Wano, W. i Z. Brumberg, muz. ?). Ü. Pikkov, *On the Topics and Style of Soviet Animated Films*, „Baltic Screen Media Review" 2016, t. 4, s. 20.

5 *Кот в сапогах* (1938, reż. W. i Z. Brumberg, muz. N. Bogosłowski).

zatem jako zabieg archaizujący. Nawiązanie do I połowy XVII wieku ma miejsce w radzieckim filmie z roku 1938 pt. *Trzej muszkieterowie*[6]. Jest to humorystyczna adaptacja słynnej powieści Aleksandra Dumasa: komizm wynika ze zderzenia patetycznego nastroju opowieści o dawnych awanturnikach z „obsadzeniem" w roli głównego bohatera kaczora wzorowanego na Disneyowskim Donaldzie oraz z uczynienia tytułowymi żołnierzami antropomorficznych kotów. Jeśli chodzi o środki muzyczne, wykorzystane zostaje brzmienie dużej orkiestry i dominuje idiom neoromantyczny, przy jednoczesnym uwzględnieniu stylizacji archaizacyjnych (takich jak temat, który rozbrzmiewa, gdy kot szykuje się do odśpiewania serenady – wykonywany przez flet i przypominający dawny taniec w metrum dwudzielnym). Komizm sytuacyjny w tym filmie potęgowany jest przez zestawianie niedopasowanej stylistycznie, poważnej wyrazowo muzyki z humorystycznymi (choć wygłaszanymi serio przez bohaterów) kwestiami słownymi bądź sytuacjami. Temat przewodni *Trzech muszkieterów* to archaizująca pieśń Kaczora, której ostinato rytmiczne w akompaniamencie oddaje rytm tętentu konia. Skojarzenie z muzyką dawną ewokuje styl melodyki, a tym bardziej warstwa werbalna – tekst nawiązujący do utworów, w których dzielny śmiałek zwraca się do swego najwierniejszego towarzysza przygód – konia.

Wyobrażenie przeszłości powraca w filmach animowanych wyprodukowanych po zakończeniu drugiej wojny światowej[7]. W ZSRR kontynuowano wówczas czerpanie inspiracji z bajek i folkloru – podobnie jak w innych krajach Bloku Wschodniego[8] – o czym świadczy chociażby *Bajka o rybaku i złotej rybce*[9] zrealizowana w roku 1950. W warstwie wizualnej szczegółowo odwzorowana została sztuka ludowa – stroje, architektura drewniana, w tym wnętrze dawnej ruskiej chaty. Na ścieżkach dźwiękowych obecne są inspiracje neoklasyczne, zabiegi intertekstualne oraz stylizacje muzyki ludowej i dworskiej. Jeszcze z roku 1947 pochodzi natomiast jeden z pierwszych przykładów dziecięcej animacji polskiej – *Za króla Krakusa*[10] – film opowiadający legen-

6 *Три мушкетера* (1938, reż. I. Wano, muz. N. Bogosłowski).

7 Podczas jej trwania prace animatorów w ZSRR były kontynuowane w ograniczonym zakresie – wytwórnia Sojuzmultfilm została ewakuowana do uzbeckiej Samarkandy.

8 Ü. Pikkov, dz. cyt., s. 23.

9 *Сказка о рыбаке и рыбке* (1950, reż. M. Ciechanowski, muz. J. Lewitin).

10 *Za króla Krakusa* (1947, reż. Z. Wasilewski, muz. S. Wisłocki).

dę o Smoku Wawelskim, zrealizowany przez Zenona Wasilewskiego techniką animacji lalkowej. Na ścieżce dźwiękowej dominuje muzyka ilustracyjna wykonywana przez dużą orkiestrę. Szczególnie eksponowane są instrumenty dęte drewniane (zwłaszcza klarnet), nierzadko poruszające się po dźwiękach skali pentatonicznej.

Po śmierci Stalina w roku 1953, czyli wraz z przejęciem władzy przez Nikitę Chruszczowa i nastaniem tzw. okresu odwilży, na gruncie radzieckiej animacji dokonały się zmiany analogiczne względem innych dziedzin sztuki – nastąpiła pewna liberalizacja[11], przejawiająca się m.in. w większej swobodzie wyboru tematyki filmów, a także we wzroście ich zróżnicowania stylistycznego. Co interesujące, odnieść można wrażenie, że właśnie z okresu odwilży pochodzi jednak najwięcej animacji, których akcja rozgrywa się w przeszłości.

Na bajecznym, nieokreślonym (pod względem miejsca i czasu) dworze dzieje się akcja filmu *Dwanaście miesięcy*[12] (1956) – ekranizacja sztuki Samuela Marszaka. Wybitnie Disneyowskim ilustracjom towarzyszy niebanalna muzyka Mieczysława Wajnberga, której dość spory jak na film animowany kaliber uwarunkowany jest m.in. monumentalnym brzmieniem dużej orkiestry. Scenom w pałacu towarzyszy m.in. walc (figuracje wykonywane na dzwonkach pasują zarówno do bogatej sali, jak i do charakteru rozpieszczonej księżniczki). Dość osobliwy repertuar prezentuje orkiestra podczas koncertu noworocznego: grany jest polonez wzbogacony… orientalizmami (najprawdopodobniej dlatego, że wśród dworzan znajduje się postać z Dalekiego Wschodu). Choć na parkiecie znajduje się tylko jedna para, wykonuje ona figury znane z tańca polskiego.

Pokaźną grupę filmów stanowią produkcje czerpiące inspirację z różnorodnych wątków średniowiecznych i utworów nimi inspirowanych. Bohaterstwo i słowiański etos legendarnych czasów przedchrześcijańskich ciekawie ukazane zostały w *Dzieciństwie Racibora*[13] (1973), filmie zrealizowanym w Związku Radzieckim. Temat przewodni to wykonywana wokalizą przez chór mieszany kołysanka oparta na skali modalnej. Jej surowe, kontemplacyjne brzmienie (osiągnięte przede wszystkim poprzez imitowanie dawnej tonalności) celowo zaznacza dystans czasowy, jaki dzieli widza od prezentowanych wypadków,

11 Ü. Pikkov, dz. cyt., s. 24.

12 *Двенадцать месяцев* (1956, reż. M. Botow, muz. M. Wajnberg).

13 *Детство Ратибора* (1973, reż. R. Dawydow, muz. W. Kriwcow).

z drugiej zaś strony, przynosi skojarzenie z rosyjską tradycją muzyki chóralnej i z muzyką sakralną.

Średniowieczna legenda o Smoku Wawelskim i szewczyku Dratewce, która stała się w roku 1947 źródłem inspiracji filmu *Za króla Krakusa*, ponownie zainteresowała polskich twórców w latach 60.; w 1965 roku wydana została powieść Stanisława Pagaczewskiego *Porwanie Baltazara Gąbki*, na której oparto następnie słynny serial pod tym samym tytułem[14]. W ekranizacji tej całkiem nowej odsłony legendy, o innym biegu zdarzeń i nowym podziale ról, obecnych jest wiele odniesień historycznych: od widoku krakowskiego Rynku, przez nawiązanie do tradycji uniwersyteckiej, po zaznaczenie obecności Włochów na dworze królewskim. Na ścieżkach dźwiękowych króluje klarnet (być może jest to nawiązanie do filmu z roku 1947[15]), powiązanie z miejscem akcji zapewnia słynna czołówka w rytmie krakowiaka oraz cytat hejnału z wieży kościoła Mariackiego, zaś adekwatność muzyki względem wieku odbiorcy – jej żartobliwy, pozbawiony patosu charakter. Brak jest tu w zasadzie archaicznych stylizacji, co współgra z estetyką serialu i z jego konwencją, dopuszczającą ujawnienie współczesnej[16] perspektywy – chociażby dzięki obecności krótkofalówek i tablic rejestracyjnych.

Niekiedy w animacjach „nowszych" (tzn. powstałych właśnie w okresie odwilży) zdarza się, że czas akcji ulega zmianie w obrębie tego samego filmu, i to nawet niejednokrotnie, jak w przypadku wyprodukowanego w Kijowie obrazu *Jak Kozacy w piłkę nożną grali*[17] z roku 1973. Pierwszy mecz zawadiaccy siłacze rozgrywają z niemieckimi rycerzami – odbywa się on w średniowiecznym klasztorze, kolejny – z francuskimi dworzanami, zaś ostatni – z angielskimi dżentelmenami. Tym, co łączy wszystkie rozgrywki jest jazzująca oprawa muzyczna z humorystycznymi odwołaniami do muzyki sprzed wieków, takimi jak repetowanie niskiego dźwięku przez fortepian – jako imitacji

14 *Porwanie Baltazara Gąbki* (1969-1970, reż. W. Nehrebecki, A. Ledwig, E. Wątor i in., muz. T. Kocyba).

15 Taką hipotezę mogłaby potwierdzać obecność innego podobieństwa – humorystycznie potraktowanego szczegółu: w filmie Z. Wasilewskiego król rozmyślający nad potworem nękającym poddanych moczy nogi w misce. W pierwszym odcinku kultowego dziś, humorystycznego serialu z nogami w misce siedzi z kolei Smok, i to w dodatku, gdy wizytę składa mu sam władca.

16 Pojęcie współczesności – tu, jak i w całym artykule – traktujemy szeroko, odnosząc je również do minionego już XX wieku.

17 *Як козаки у футбол грали* (1970, reż. W. Dachno, muz. B. Bujewski).

nuty burdonowej czy wykorzystywanie perkusji w funkcji klawesynu. Pojawiają się nawet figury tańca dworskiego, jednakże zwiewne ruchy tancerzy menueta nie wytrzymują konkurencji kozackich hołubców.

Wśród środkowoeuropejskich ekranizacji bajek i baśni spotkać można natomiast utwory, które – standardowo – nie są jednoznacznie umiejscowione na osi czasu; wiadomo tylko, iż „działy się dawno, dawno temu" – jak w przypadku *Winni-Pucha*[18], radzieckiej ekranizacji *Kubusia Puchatka* A.A. Milne'a z muzyką Mieczysława Wajnberga. W archaiczną atmosferę wprowadza czołówka filmu – jest nią specjalnie skomponowany utwór klawesynowy[19] w stylu późnobarokowym: słychać snucie motywiczne, występują ozdobniki kojarzone z idiomem klawesynowym faktura przypomina koronkowe konstrukcje klawesynistów francuskich.



Przykład 1. M. Wajnberg, czołówka z filmu *Winni-Puch* (1969, reż. F. Chitruk) – fragment górnej partii klawesynu

Wszystkie wspomniane do tej pory przykłady pochodziły z filmów, których akcja osadzona była w przeszłości. Muzyka służyła w nich zatem reprezentacji czasu wydarzeń, czyli „czasu przedstawionego"[20], posługując się nomenklaturą Zofii Lissy. Drugi rodzaj muzycznych reprezentacji minionych czasów odnaleźć można w opowieściach dziejących się współcześnie, w których przeszłość jest jedynie lokalnie przywoływana bądź wyobrażana. Zjawiska towarzyszące odwołaniom do przeszłości można by więc nazwać „przedstawieniem podwójnym": widz projektuje w wyobraźni, w jaki sposób określoną sytuację mógł projektować bohater – również będący tworem wyobraźni.

18 *Винни Пух* (1969, reż. F. Chitruk, muz. M. Wajnberg).

19 Klawesyn to instrument z reguły rzadko rozbrzmiewający w filmach animowanych, jednak zdaje się, iż kreowanie atmosfery świata z przeszłości za jego pośrednictwem szczególnie upodobali sobie kompozytorzy czechosłowaccy: jako jeden z komponentów przebiegu dźwiękowego pojawia się m.in. w serialach *Żwirek i Muchomorek* oraz *Makowa panienka*.

20 Z. Lissa, dz. cyt., s. 169.

To właśnie z czasu pokrywającego się z okresem odwilży pochodzą liczne animacje, które, zasadniczo osadzone w realiach współczesnych, do czasów minionych odwołują się za sprawą różnych pretekstów – chociażby takich, jak dziecięca wyobraźnia. W filmie *Bycze przygody Gapiszona*[21], wchodzącym w skład polskiego serialu *Przygody Gapiszona* (1964) z ilustracjami Bohdana Butenki, tytułowy bohater paraduje po łące z szablą i tarczą. Łatwo zgadnąć, iż myślami jest on w średniowieczu – klarnet naśladuje brzmienie dawnych dworskich trąb, wykonując stylizowaną melodię. W bohaterów z tejże epoki bawią się także Bolek i Lolek (odc. *Dwaj rycerze*[22]) – akompaniuje im wówczas trąbka imitująca instrument średniowieczny (motywy fanfarowe). W serialu tym pojawia się nawet odniesienie do *Don Kichota*, w filmie *Zabawa w rycerza*: Dulcynea pasie gęsi, zaś bohaterowie walczą z wiatrakami. Z muzyką dawną kojarzy się wówczas powtarzany odcinek muzyczny, w którym klarnet dialoguje z trąbką[23].

W filmie *Kola, Ola i Archimedes*[24] z roku 1972 dwójka radzieckich uczniów przenosi się w realia jeszcze bardziej odległe chronologicznie, bowiem do Syrakuz w czasach drugiej wojny punickiej. Szczegółowo ukazana zostaje tu architektura starożytnego miasta[25], pojawiają się także – w detalach – rzeźby, zaś w ścieżce dźwiękowej duży udział ma grecki instrument szarpany buzuki. W filmie posłużono się nawet żartami muzycznymi: okrutni Rzymianie śpiewają w stylu dwudziestowiecznej muzyki rozrywkowej, zaś piosenka w stylu radzieckich piosenek dziecięcych śpiewana przez młodego mieszkańca Syrakuz trzymającego w dłoniach harfę rozpoczyna się typowo rockowym wstępem – opadającym pochodem półtonowym granym na gitarze elektrycznej.

Przekroczenie bariery czasu okazuje się możliwe również dzięki muzeom i skansenom, które obecne są w przyjaznej mieszkańcom przestrzeni miejskiej. Odwiedza je najsłynniejszy czworonóg polskiej animacji: w filmie *Reksio przewodnik*[26] ukazany zostaje skansen psich

21 *Bycze przygody Gapiszona* (1964, reż. J. Kotowski, muz. P. Hertel).

22 *Dwaj rycerze* (1964, reż. W. Nehrebecki, muz. W. Kazanecki).

23 Istnieje też cała seria filmów z udziałem Bolka i Lolka, w których obok tytułowych bohaterów udział biorą postaci z bajek – zostają włączone w wypadki rozgrywające się we współczesności, zob. *Bajki Bolka i Lolka*, 1970–1971.

24 *Коля, Оля и Архимед* (1972, reż. J. Prytkow, muz. J. Pticzkin).

25 Pojawiają się nawet żarty z historycznej konwencji – na katapulcie widnieje stylizowany na litery greckie napis „Wyprodukowano w Syrakuzach".

26 *Reksio przewodnik* (1977, reż. L. Marszałek, muz. Z. Kowalowski).

bud. Atmosferę minionych czasów oddaje refleksyjny temat fletu o szerokiej frazie i improwizacyjnym charakterze, a co poniektóre obiekty otrzymują własne komentarze muzyczne – tak jak np. buda z antycznym portykiem, którą kompozytor opisał półtonową progresją wykonywaną przez syntezator, czy buda pałacowa, skojarzona z elektronicznym menuetem. W tym samym filmie bohaterowie odwiedzają też muzeum zoologiczne: słychać wówczas neobarokową mini-kompozycję, która zapoznaje młodego widza z brzmieniem typowym dla epoki *basso continuo*. Całkiem inna atmosfera panuje natomiast w muzeum, które zwiedzają Wilk i Zając (1978, dwunasty odcinek serialu[27]): wystarczy wspomnieć, że Wilk nakłada wielkie ochronne kapcie i niczym figurowy łyżwiarz ślizga się po śliskich podłogach w rytm *Fal Dunaju* Iona Ivanovici.

Wilk i Zając to nb. serial, który przez to, iż dokumentował codzienność – modę, architekturę wielkiego miasta, a nawet – gusta muzyczne jego mieszkańców[28] – sam w sobie posiada dziś charakter historyczny, oddając atmosferę końcowej fazy epoki komunizmu[29]. W tej opowieści o współczesności przeszłość najdonioślej daje o sobie znać w odcinku dziesiątym[30] (1976): pod budowę bloków burzone są relikty architektury drewnianej. O świecie, który odchodzi, przypomina nagranie dobiegające z gramofonu stojącego w oknie z ozdobnymi okiennicami: tango *Wstreczi* wykonywane w latach trzydziestych przez Klaudię Szulżenko. Nostalgiczne wspomnienie przedrewolucyjnej przeszłości zdaje się być zasugerowane również w innych filmach powstałych w ZSRR w tzw. „epoce stagnacji", czyli po przejęciu władzy przez Leonida Breżniewa (1964), co stanowi swoisty paradoks, bowiem miało wówczas miejsce ponowne zaostrzeżenie cenzury. Dotyczyło ono jednak bardziej treści niż estetyki utworów, co *summa summarum* zagwarantowało – m.in. twórcom animacji – poszerzenie swobody działań względem ostatnich

27 *Ну, погоди!*, odc. 12 (1978, reż. W. Kotionoczkin).

28 Zob. K. Babulewicz *Nu, pogodi!, or the Musical Chronicle of the Late USSR*, w: *Europa Środkowo-Wschodnia. Konteksty kultury medialnej. Perspektywa Rosji i Ukrainy*, red. M. Brzezińska-Pająk, K. Dwornik, J. Getka i in., Realizacja wydawnicza AKANT, Warszawa 2018, s. 167–178.

29 Zob. O. Romanova, *„Ну, погоди!", или беготнянафоне „застоя"*, artykuł opublikowany 22.09.2006r. na portalu Polit.ru http://www.polit.ru/article/2006/09/22/nupogodi [dostęp 23.10.2018]. *Ну, погоди!*, odc. 10 (1976, reż. W. Kotionoczkin).

30 *Ну, погоди!*, odc. 10 (1976, reż. W. Kotionoczkin).

dwóch dekad[31]. Wystarczy wspomnieć filmy, w których na wskroś współczesnej scenerii sugestywnie towarzyszy muzyka przywołująca ducha przeszłości i romans rosyjski – przede wszystkim animacje z udziałem Krokodyla Gieny czy trojga przyjaciół z Prostokwaszyna, jak również serial *Przygody kota Leopolda*: w odcinku *Zemsta kota Leopolda*[32] z tytułowym bohaterem – szlachetnym, spokojnym, mieszkającym w staromodnym mieszkaniu intelektualistą skojarzony został polonez *Pożegnanie ojczyzny* M.K. Ogińskiego, który zyskał popularność w Rosji już w XIX wieku.

W latach 80., czyli w schyłkowej fazie istnienia Związku Radzieckiego, do pomysłu przywoływania przeszłości za pośrednictwem gramofonowej płyty – znanego już z serialu *Hy, погоди!* – powrócił reżyser Wiaczesław Kotionoczkin, a nawet ten pomysł rozwinął i nadał mu jednoznacznego wydźwięku. W filmie *Stara płyta*[33] skonfrontowane zostają dwa światy muzyczne, nowy i stary, a oceny dokonuje obiektywne jury – przybysze z kosmosu, którzy zabierają na swą planetę zestaw płyt Leonida Utiosowa (1895-1982)[34] i z upodobaniem słuchają pięciu utworów. W kontekście reprezentacji przeszłości szczególną uwagę w tym wyborze zwraca utwór *Pieśń starego woźnicy*. Towarzyszy mu animacja, w której staruszek przemierza staromodnym powozem nowoczesną Moskwę. Słowami pieśni zwraca się do konia, swego starego przyjaciela. We wspomnieniach odżywa panorama dawnej Moskwy, którą z impetem przemierzali wspólnie nastrojowymi, otoczonymi zielenią uliczkami. Staruszek tęskni za minionym czasem, który teraz zastąpiła epoka metra i asfaltu. Starorosyjski styl muzyczny tegoż utworu dodatkowo wyeksponowany jest za sprawą kontrastu, jaki tworzy z wygenerowanymi elektronicznie efektami dźwiękowymi, obecnymi w poprzedzającej scenie – włączania płyty przez ufoludki (rozwiązania elektroniczne upowszechniły się w animacji środkowo- i wschodnioeuropejskiej właśnie w latach 80.).

31 Ü. Pikkov, dz. cyt., s. 28–29.

32 *Месть кота Леопольда* (1975, reż. A. Reznikow, muz. B. Sawieliew).

33 *Старая пластинка* (1982, reż. W. Kotionoczkin).

34 O ile w przypadku *Wilka i Zająca* można mówić o rodzaju „muzycznej kroniki", tu mamy do czynienia z pewnym odbiciem tradycji nagrobków muzycznych (*tombeau*), komponowanych jako hołd składany wybitnym, nieżyjącym już postaciom, przypomnianej na początku XX wieku – animacja powstała w rocznicę śmierci śpiewaka L. Utiosowa.

W filmach animowanych wyprodukowanych w dobie komunizmu często pojawia się współczesna sceneria miejska – nie inaczej jest także w przypadku produkcji pochodzących z ostatniej dekady tejże epoki. Ukazywane są różne lokalizacje, w tym również wnętrza mieszkalne. W filmie *Reksio remontuje*[35] z roku 1980 można zobaczyć w czasopiśmie, jaki wystrój mieszkania był w tym czasie najbardziej pożądany – to wystrój rodem z domostwa artystokratycznego, przypominający wnętrze bogatej kamienicy. Oprawa muzyczna odwołuje właśnie do tej przeszłości – skrzypce prowadzą rzewną linię melodyczną, a akompaniuje im syntezator, który wykorzystany zostaje jako imitacja dźwięku klawesynu - analogicznie wobec wnętrza, które, choć w dawnym stylu, jest tak naprawdę wytworem współczesności. Zauważa się zatem stylistyczną fuzje, która bynajmniej nie ma na celu potępienia dorobku i gustów dawnego mieszczaństwa. Podobnie w radzieckim filmie z tego samego roku pt. *Wakacje w Prostokwaszynie*[36]: również tam prezentowany jest „salon", i choć urządzony bez przepychu, wyraźnie nawiązuje do mody czasów przedrewolucyjnych, a nie współczesnych, co zaznacza muzyka. Skojarzony z tym wnętrzem fortepianowy walczyk pasowałby bardziej do wykonywania w przedwojennym inteligenckim domu niż w proletariackim mieszkaniu w bloku. Nieco rzadziej niż mieszkania pojawiają się w omawianych filmach wnętrza sklepów. Jedno z nich widać w czwartym filmie z serii o Krokodylu Gienie, czyli w odcinku *Czeburaszka idzie do szkoły*[37] (1983) – to sklep „Młody uczeń". Widać tam niedostatek, a dwa gotowe mundurki znajdują się za szkłem, w gablocie, całkiem jak w muzeum. Być może dlatego wizycie w tym ponurym sklepie towarzyszy wykonywana na fortepianie fuga?

Zdarza się również, iż choć czas filmowej akcji nie jest w żaden sposób zdefiniowany i nie sugeruje go warstwa wizualno-narracyjna, w pewnym momencie ujawniony zostaje on właśnie za sprawą oprawy muzycznej. Dzieje się tak w filmie *Przygoda z Franciszką*[38] (1983) – jednym z odcinków wyprodukowanego w łódzkiej wytwórni Semafor serialu *Trzy misie*: bohater-żaba tańczy w rytm instrumentalnego opracowania charlestona *Dzisiaj, jutro, zawsze* z repertuaru Bohdana Łazuki. Stwierdza przy tym, iż „to jest najnowsza moda", okazuje się

35 *Reksio remontuje* (1980, reż. L. Marszałek, muz. Z. Kowalowski).
36 *Каникулы в Простоквашино* (1980, reż. W. Popow, muz. E. Krylatow).
37 *Чебурашка идет в школу* (1983, reż. R. Kaczanow, muz. W. Szainski).
38 *Przygoda z Franciszką* (1983, reż. J. Kudrzycka, muz. P. Hertel).

więc, że biorąc pod uwagę rok produkcji filmu – 1983 – uwagę zwrócono ku czasom odległym o przeszło trzydzieści lat. Podobnie zatem, jak w przypadku wspomnianych produkcji radzieckich – ku przeszłości.

Nie wszystkie produkcje z lat 80. wykorzystują jednakże konwencję mówienia o czasie minionym za sprawą nostalgicznego konfrontowania z nim mniej lub bardziej określonej teraźniejszości. Właśnie z tejże dekady pochodzą radzieckie animacje bezpośrednio traktujące o ważnych wydarzeniach historycznych. *Łabędzie Niepriadwy*[39] z roku 1980 to film zrealizowany w sześćsetną rocznicę zwycięstwa Rusów nad wojskami Złotej Ordy na Kulikowym Polu (1380). Wojownicy są chrześcijanami, o czym przypominają wiezione przez nich chorągwie, a tym bardziej – wizyta złożona przed decydującą bitwą u św. Sergiusza z Radoneża. Widokowi brzozowych lasów otaczających pustelnię towarzyszy melodia wykonywana przez flet, którego brzmienie, w połączeniu ze skalą modalną zdaje się imitować dawne instrumenty dęte. Przez uchylone drzwi cerkwi dobiega fragment pieśni wykonywanej przez mnichów.

W filmie *Martynko*[40] (1987) czas akcji sprecyzowany zostaje natomiast na początku przez narratora: „To było dawno. W słowach pisano jeszcze stare litery, za panowania cara Mikołaja II". W tej żartobliwej opowieści o żołnierzu i czarodziejskich kartach muzyki przez większość czasu brak, a ta, która się pojawia, to bardzo starannie dobrane względem czasu i miejsca akcji cytaty: romans *Ugołok* (1905) oraz dwa romanse wykonywane przez Warię Paninę (1872-1911) – *Nie tvierdi* oraz *Kak choroszo*[41]. Zgoła inny wydźwięk ma historia żołnierza biorącego udział w drugiej wojnie światowej, przedstawiona w filmie *Żołnierska bajka*[42] (1983), choć i jej towarzyszy muzyka w duchu dziewiętnastowiecznym (sentymentalna, akordeonowa, nawiązująca do poetyki romansu rosyjskiego), a z drugiej strony – odgłosy walki, przyrody lub cisza. Konflikt zbrojny ukazany został przez pryzmat romantyczny, natomiast scena, w której bohater po powrocie z wojny

39 *Лебеди Непрядвы* (1980, reż. R. Dawydow, muz. W. Kriwcow).

40 *Мартынко* (1987, reż. E. Nazarow, muz. ?).

41 Tego typu koncepcja budowania ścieżki dźwiękowej, której siła ekspresji tkwi z jednej strony w wykorzystaniu nagrań jak najbardziej „autentycznych" względem wypadków, z drugiej – w operowaniu ciszą obecna jest i w innym filmie Nazarowa, *Był sobie pies*, czyli ukraińskiej bajce ludowej, w której scenom z życia wsi towarzyszą pieśni ludowe w wykonaniu zespołu ludowego Driewo.

42 *Солдатская сказка* (1983, reż. A. Graczewa, muz. ?).

stoi w polu z małym chłopcem przynosi wyraźne skojarzenie ze słynną powojenną produkcją *Los człowieka*[43].

Podjęcie przez twórców animacji tematyki historycznej nie oznaczało jednakże rezygnacji w krańcowej dekadzie z sięgania po legendy, podania, bajki i baśnie. W moskiewskiej wytwórni Sojuzmultfilm u końca lat osiemdziesiątych wyprodukowane zostały ekranizacje poszczególnych mitów starożytnej Grecji. Rysunkom utrzymanym w surowym, poważnym stylu towarzyszy odpowiednio dobrana muzyka – patetyczna, podkreślająca majestat bogów i heroizm bohaterów, odpowiadająca ich teatralnym gestom. Brzmienie dużej orkiestry z eksponowaną rolą sekcji dętej blaszanej przynosi skojarzenie z dramatem muzycznym, eksponując monumentalizm i rangę wydarzeń, zaś instrumenty dawne (bądź te, które kojarzą się z instrumentarium greckim, np. gitara) mają wywołać archaiczne asocjacje swym niecodziennym brzmieniem. Przykładowo, w filmie *Labirynt. Zasługi Tezeusza*[44] (1986) z upodobaniem zestawiane są instrumenty dęte blaszane i klawesyn.

Świat bajek z największym być może rozmachem wyeksploatowany został w ostatnim odcinku słynnego *Wilka i Zająca* wyprodukowanym za czasów ZSRR (1986)[45], który to konwencją „mieszania" postaci z różnych utworów wyprzedził o półtorej dekady amerykańskiego *Shreka* (2001). Pojawianie się bohaterów z wielu bajek i baśni stało się okazją do włączenia licznych cytatów muzycznych, m.in. popularnych ówcześnie utworów Wiktora Skljara czy Jurija Antonowa, a z drugiej strony np. pieśni ludowych. Elektronicznie brzmiący (wręcz „komputerowo" – jak w pierwszych grach komputerowych) odcinek ścieżki dźwiękowej wyposażony został w elementy klasycznego języka muzycznego, odpowiadające za wrażenie archizacji – z jednej strony, za spotęgowanie efektu komicznego – z drugiej.

***

Jak usiłowano pokazać na wybranych przykładach, w filmach animowanych wyprodukowanych do roku 1991 w Polsce i w Związku Radzieckim znalazło się wiele scen, które wymagały doboru muzyki przynoszącej asocjacje z przeszłością. Jeśli chodzi o treść upoważniającą do sięgania po tego rodzaju muzykę, szczególnym powodzeniem

43 *Судьба человека* (1959, reż. S. Bondarczuk, muz. B. Basner).
44 *Лабиринт. Подвиги Тесея* (1986, reż. A. Snieżko-Błocka, muz. W. Gewiksman).
45 *Ну, погоди!*, odc. 16 (1986, reż. W. Kotionoczkin).

cieszyła się epoka średniowiecza, legendy i podania o bohaterach oraz klasyczne baśnie, a także odwoływanie się do nich w opowieściach dziejących się współcześnie. Odnosi się wrażenie, iż więcej animacji historycznych powstało w ZSRR, ale być może mnogość przykładów jest wynikiem znacznie większej liczby wyprodukowanych tam filmów w ogóle, nie zaś specjalnymi preferencjami tematycznymi. Radzieccy i polscy kompozytorzy z powodzeniem realizowali muzyczne stylizacje – ciekawe, wartościowe artystycznie, ale też czytelne i atrakcyjne dla dzieci. W umuzycznionych przez nich filmach jako reprezentacja przeszłości dominuje muzyka niediegetyczna. Wielką rzadkością są próby przenoszenia na grunt dziecięcego filmu animowanego o tematyce historycznej zagadnień politycznych. Nawet w filmie radzieckim przeszłość nie jest piętnowana, a często – od tzw. okresu stagnacji – ukazywana wręcz z nostalgią i sentymentem. Na podstawie wstępnych badań trudno mówić o specyfice muzyki pisanej do animowanych filmów dziecięcych wprowadzających wątek przeszłości, wydaje się jednak, że tematyka historyczna była dla twórców pewnego rodzaju azylem, odskocznią od obowiązku dokumentowania komunistycznej rzeczywistości. Być może dlatego kompozytorzy muzyki do omawianych filmów często uprawiali przeróżne gry z muzyką dawną, najwyraźniej bawiąc się swoją pracą.

Bibliografia

Filmografia

Bycze przygody Gapiszona (1964, reż. J. Kotowski, muz. P. Hertel).
Винни Пух (1969, reż. F. Chitruk, muz. M. Wajnberg).
Детство Ратибора (1973, reż. R. Dawydow, muz. W. Kriwcow).
Dwaj rycerze (1964, reż. W. Nehrebecki, muz. W. Kazanecki).
Двенадцатьмесяцев (1956, reż. M. Botow, muz. M. Wajnberg).
Каникулы в Простоквашино (1980, reż. W. Popow, muz. E. Krylatow).
Коля, Оля и Архимед (1972, reż. J. Prytkow, muz. J. Pticzkin).
Кот в сапогах (1938, reż. W. i Z. Brumberg, muz. N. Bogosłowski).
Лабиринт. Подвиги Тесея (1986, reż. A. Snieżko-Błocka, muz. W. Gewiksman).
Лебеди Непрядвы (1980, reż. R. Dawydow, muz. W. Kriwcow).
Мартынко (1987, reż. E. Nazarow, muz. ?).
Месть кота Леопольда (1975, reż. A. Reznikow, muz. B. Sawieliew).
Ну, погоди!, odc. 10 (1976, reż. W. Kotionoczkin).
Ну, погоди!, odc. 12 (1978, reż. W. Kotionoczkin).
Ну, погоди!, odc. 16 (1986, reż. W. Kotionoczkin).
Porwanie Baltazara Gąbki (1969-1970, reż. W. Nehrebecki, A. Ledwig, E. Wątor i in., muz. T. Kocyba).
Przygoda z Franciszką (1983, reż. J. Kudrzycka, muz. P. Hertel).
Reksio przewodnik (1977, reż. L. Marszałek, muz. Z. Kowalowski).
Reksio remontuje (1980, reż. L. Marszałek, muz. Z. Kowalowski).
Сказка о рыбаке и рыбке (1950, reż. M. Ciechanowski, muz. J. Lewitin).
Солдатская сказка (1983, reż. A. Graczewa, muz. ?).
Старая пластинка (1982, reż. W. Kotionoczkin).
Три мушкетера (1938, reż. I. Wano, muz. N. Bogosłowski).
Царь Дурандай (1934, reż. I. Iwanow-Wano, W. i Z. Brumberg, muz. ?).
Чебурашкаидет в школу (1983, reż. R. Kaczanow, muz. W. Szainski).
Za króla Krakusa (1947, reż. Z. Wasilewski, muz. S. Wisłocki).
Як Козаки у футбол грали (1970, reż. W. Dachno, muz. B. Bujewski).

Opracowania

Babulewicz K., *Muzyczne wizerunki miasta w dziecięcych filmach animowanych wyprodukowanych w wybranych krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1948–1983*, „Polski Rocznik Muzykologiczny" XVI, 2018, s. 149–172.

Babulewicz K., *Nu, pogodi!, or the Musical Chronicle of the Late USSR*, w: *Europa Środkowo-Wschodnia. Konteksty kultury medialnej. Perspektywa Rosji i Ukrainy*, red. M. Brzezińska-Pająk, K. Dwornik, J. Getka i in., Realizacja wydawnicza AKANT, Warszawa 2018, s. 167–178.

Flig M., *Mitotwórcza funkcja kina i literatury w kulturze stalinowskiej lat 30. XX wieku*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014.

Kadykało A., *Dzieciństwo jako rosyjski temat kulturowy w XX wieku*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014.

Kapkov S., *Энциклопедия отечественной мультипликации*, Algoritm, Moskwa 2007.

Kossakowski A., *Polski film animowany 1945–1974*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977.

Lissa Z., *Estetyka muzyki filmowej*, PWM, Kraków 1964.

Od ołówka do piksela. Historia filmu animowanego, red. J. Beck, tłum. E. Romkowska, A. Kołodyński, Arkady, Warszawa 2006.

Pikkov Ü., *On the Topics and Style of Soviet Animated Films*, „Baltic Screen Media Review" 2016, t. 4, s. 17–37.

Polski film animowany, red. M. Giżycki, B. Zmudziński, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2008.

Romanova O., *„Ну, погоди!", или беготня на фоне „застоя"*, artykuł opublikowany 22.09.2006r. na portalu Polit.ru: http://www.polit.ru/article/2006/09/22/nupogodi [dostęp 09.08.2019].

Russian children's literature and culture, red. M. Balina, L. Rudova, Routledge, New York – London 2010.

Studio filmów rysunkowych w Bielsku-Białej. Katalog filmów, red. M. Woźny, Bielsko-Biała 2005.

Venzher N., *Союзмультфильм*, Moskwa 1981.

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ
nr 46 (3/2020), s. 71–89
DOI 10.4467/23537094KMMUJ.20.013.12855
www.ejournals.eu/kmmuj

Agata Krajewska

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Digitalizacja archiwów folklorystycznych – kryzys tradycji czy *nowe życie* w sieci? Przykład zbiorów Adolfa Dygacza

Abstract

Digitisation of Folk Archives: A Crisis of Tradition or the *New Life on the Internet*? An Example of Adolf Dygacz's Collection

The process of digitising archives, widespread in the previous decade, has not omitted musical resources, and offers their users new functionalities. These measures can improve researchers' work, as digital material is easy to localise and access. However, a question still remains of the subject of oral history, which acts like audiovisual documents, of its value and durability, the present results and the consequences of the common access to the materials. It is also a question of the effectiveness of multidimensional grassroot initiatives, such as creating common virtual collections of materials. What possibilities have we got for the folklore musical archives currently being discovered? Will their digitisation make them suddenly valuable in the society? In this text, the author attempts to diagnose the problem of digitisation of musical archives as exemplified by the ethnomusicological collection of Adolf Dygacz. The author highlights the importance of local history that is typical for human studies, which has always been part

of folklore studies, but has not been considered in the light of memory studies until recently.

Keywords

music digitisation, ethnomusicology, musical folklore, Adolf Dygacz, memory studies

Proces digitalizacji archiwaliów, tak powszechny w ostatniej dekadzie, nie pomija również zasobów muzycznych, oferując ich użytkownikom nowe funkcjonalności. W obszarze folklorystyki są to zaawansowane działania takie jak wyszukiwanie pieśni ludowych pod względem warstwy słownej (fragment tekstu bądź incipit) oraz melodycznej (zapis nutowy), tak jak ma to miejsce w cyfrowej kolekcji *Dzieł Wszystkich* Oskara Kolberga[1], czy też ułatwienie dostępu do archiwalnych nagrań muzyki tradycyjnej w tzw. repozytoriach fonograficznych[2]. Działania te mogą usprawniać pracę badawczą, gdyż zdigitalizowany materiał staje się łatwy do zlokalizowania i przystępny, co idzie w parze z dotychczas nieosiągalną oszczędnością czasu i efektywnością pracy. Jak jednak zauważają liczni badacze mediatyzacji kultury[3], „modna" obecnie digitalizacja, objęta „szeregiem działań o wielorakim zasięgu"[4] i „mocno eksponowana w literaturze fachowej"[5], wciąż stawia przed nami wiele pytań o miejsce historii mówionej, która jest zawarta w dokumentach audiowizualnych, jej

1 Czego przykładem może być opracowanie Kolbergowskiej kolekcji *Dzieł Wszystkich* dostępne na stronie Instytutu im. Oskara Kolberga: http://www.oskarkolberg.pl/pl-PL/MusicDb [dostęp 7.06.2020].

2 Warto wskazać działania pracowników Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w ramach wieloetapowego projektu „Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne", o których więcej w: J. Jackowski, H. Klekowicz, E. Grygier, *Documental recordings of Polish traditional music in the digital domain. Digitization and dedicated system of archiving, developing and making historical ethnophonographic resources available*, w: *Digital Transformation Playbook*, https://crido.pl/wp-content/uploads/2019/11/Documental-recordings-of-Polish-traditional-music-.pdf [dostęp 15.06.2020].

3 Zob. K. Kopecka-Piech, *Mediatyzacja w ruchu, czyli kształtowanie się medialnej mobilności*, „Kultura i Historia" 24 (2013), http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/5065 [dostęp 15.06.2020].

4 M. Turska, *Cyfrowe archiwa tradycji lokalnej*, „Biblioteka" 16 [25], (2012).

5 Tamże, s. 307.

wartość i trwałość, o aktualne rezultaty i konsekwencje masowego udostępniania – ożywiania małych, prywatnych opowieści i nagrań, czy wreszcie o skuteczność wielowymiarowych, oddolnych inicjatyw – partycypacyjnych procesów[6], takich jak współtworzenie wirtualnych archiwów, do których zachęcają prężnie działające stowarzyszenia i instytucje: biblioteki, muzea, galerie. Ilość digitalizowanych materiałów poddawanych temu procesowi zarówno instytucjonalnie, jak i w ramach digitalizacji oddolnej powoduje, że są one „nierzadko niewolne od błędów"[7], nieprzeglądalne i – zdaniem Michaela Frischa – porównywalne z „domową kolekcją przechowywaną w pudełku po butach"[8], która bez rzetelnie prowadzonej systematyki i indeksowania staje się nieużyteczna, a „ogromny potencjał tych dokumentów, kierujący w stronę żywych, tematycznych i analitycznych związków między interesującymi nas kwestiami, w dużym stopniu pozostaje nienaruszony"[9]. Aby temu zapobiec, proces skutecznego gromadzenia i opanowania nadmiaru danych wynikającego z łatwości ich cyfrowego zapisu powinien być wspierany szeregiem dobrych praktyk takich jak zasady prawidłowego katalogowania, nazywania czy „tagowania" digitalizowanych kolekcji[10], jednak także one – poza aspektem technicznym mającym na celu usprawnienie pracy badawczej – sprowadzają się do pytań o efektywność, celowość i trwałość wirtualnych archiwów.

6 Więcej o digitalizacji oddolnej w publikacji A. Tarkowskiego, J. Hofmokl, M. Wilkowskiego, *Digitalizacja oddolna. Partycypacyjny wymiar procesu digitalizacji dziedzictwa*, https://wilkowski.org/notka/94 [dostęp 8.10.2020], w której określono, iż „przez digitalizację oddolną rozumiemy zaangażowanie w proces digitalizacji dziedzictwa kulturowego osób i instytucji spoza kręgu podmiotów tradycyjnie zajmujących się digitalizacją: instytucji kultury takich jak biblioteki, archiwa i muzea, czy wyspecjalizowanych firm komercyjnych z nimi współpracujących. Oddolna digitalizacja w przypadku treści zrodzonych cyfrowo wiąże się z szerszym procesem demokratyzacji procesu współtworzenia kultury", który „powoduje uzupełnianie zinstytucjonalizowanych projektów przez działania bardziej nieformalne, rodzaj ruchu społecznego na rzecz digitalizacji kultury". Inaczej *digitalizacja obywatelska*, *digitalizacja partycypacyjna* (koncepcja kultury partycypacyjnej Henry'ego Jenkinsa).

7 M. Turska, dz. cyt., s. 308.

8 M. Frisch, *Historia mówiona i rewolucja digitalna. W kierunku post-dokumentalnej wrażliwości*, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 295.

9 Tamże.

10 Tamże.

Zdaniem Paula Thompsona „każda historia [co również odwołuje się do dokumentowania dokonań naszych przodków poprzez digitalizację – AK] koniec końców uzależniona jest od swojego społecznego celu”[11], który niekiedy „nie jest do końca jasny”[12], przez co gromadzenie wiedzy czasem może jawić się jako bezrefleksyjne praktykowanie „sztuki dla sztuki”[13]. Można to odnieść również do procesu digitalizacji, którego efekty często ograniczają się do umieszczenia archiwaliów w (nie)ograniczonej przestrzeni, bez ich dalszego wykorzystywania i bez kontroli nad ich społeczną przydatnością. Choć problem ten dotyczy różnych obszarów kultury, w tym miejscu zamierzam ograniczyć go do kwestii zasobów muzyki tradycyjnej, których digitalizacji od lat towarzyszą wątpliwości metodologiczne i obawy o dalsze losy tak opracowywanych archiwów. W przypadku znanych kolekcji, takich jak Kolbergowska[14], jest to już w pewnym sensie problem drugoplanowy, gdyż – m.in. dzięki aktywnej promocji pracowników Instytutu im. Oskara Kolberga w Poznaniu i Muzeum im. Oskara Kolberga w Przysusze – rola Oskara Kolberga oraz jego osiągnięcia w dziedzinie etnografii i folklorystyki są powszechnie znane i doceniane. Inaczej jednak przedstawia się sprawa zbiorów folklorystów mniej znanych, których zapisy terenowe, niejednokrotnie stanowiące istotne wypełnienie etnomuzykologicznych „białych plam” na mapie kulturowych tradycji, wciąż czekają na swoich popularyzatorów, pełnych obaw o powodzenie niszowych, małych projektów, również tych digitalizacyjnych.

11 P. Thompson, *Głos przeszłości. Historia mówiona*, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 281.

12 Tamże.

13 Tamże. Według Thompsona to właśnie dzięki społecznym celom historia „w przeszłości przekazywana była w formie tradycji ustnej, pisarstwa kronikarskiego, a w teraźniejszości zawodowi historycy otrzymują wsparcie ze środków publicznych, dzieci uczą się historii w szkole, kwitną towarzystwa miłośników historii, a książki popularnonaukowe z tej dziedziny znajdują się na listach bestsellerów”. Istnieją jednak uczeni, „którzy poszukują faktów na temat wydarzeń z przeszłości, unikając wszelkiego zaangażowania w interpretacje dotyczące współczesnych wydarzeń i upierają się przy gromadzeniu wiedzy na zasadzie *sztuki dla sztuki*”.

14 Ciekawą analizę obejmującą obecność Oskara Kolberga m.in. w przestrzeni publicznej, w mediach, pracach dyplomowych przedstawił Łukasz Smoluch, *Oskar Kolberg (1814–1890). Dostępność dzieła, świadomość społeczna, obecność w przestrzeni publicznej i mediach*, w: *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, W. Grozdew-Kołacińska (red.), Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2014, s. 12–39.

Obawy te wiążą się nie tylko z diagnozowanym przez etnomuzykologów, organizatorów życia muzycznego i przedstawicieli nauk społecznych „kryzysem tradycji i tożsamości", ale również z ważkim metodologicznie pytaniem „czy muzyka tradycyjna, podlegając sile zawrotnego rozwoju technologicznego, ulegając przeobrażeniom, traci swoją rdzenną wartość?"[15].

Jakie szanse stoją przed odkrywanymi obecnie muzycznymi archiwami folklorystycznymi, które mimo swej historycznej wartości, w konfrontacji ze współczesnymi tendencjami społecznymi, w tym coraz słabszą partycypacją w lokalnym życiu muzycznym, mogą okazać się zupełnie nieważne? Czy ich ucyfrowienie sprawi, że nagle nabiorą społecznej wagi? I wreszcie – czy taka nowa, nowoczesna ich forma (gorące medium cyfrowe), zgodnie z klasycznym już dziś rozstrzygnięciem Herberta Marshalla McLuhana, że „the medium is the message", na tyle nie przeobrazi muzycznych zasobów, że zupełnie zatracą już swój dawny wymiar angażowania odbiorcy w proces komunikacji kulturowej?

Archiwum Adolfa Dygacza

Przykładem archiwum muzycznego, które porównać można tematycznie ze wspomnianą wcześniej kolekcją Oskara Kolberga, jest spuścizna polskiego etnomuzykologa Adolfa Dygacza (1914–2004), który od lat czterdziestych XX wieku prowadził intensywne badania terenowe[16] w ramach zorganizowanych Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego, a następnie prywatnie, w niemal wszystkich regionach etnograficznych naszego kraju, ze szczególnym uwzględnieniem Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego, skąd pochodzi najwięcej jego zbiorów. Aktualnie są one przetwarzane na cyfrowe zasoby Biblioteki Śląskiej w ramach wieloetapowego projektu „Digitalizacja zbiorów prof. dr.

15 M. Wosińska, *Formowanie tożsamości społecznej a muzyka tradycyjna w Polsce XX i XXI wieku*, w: *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, red. W. Grozdew-Kołacińska, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2014, s. 206.

16 Danuta Kaszuba pisze o pierwszych badaniach A. Dygacza z roku 1929: zob. D. Kaszuba, *Krytyka artystyczna Adolfa Dygacza*, Wyd. Studeu, Katowice–Ustroń 2004, s. 17, jednak najwięcej zbiorów przypada na lata 40.–70. XX wieku, co jest widoczne m.in. w protokołach badań terenowych i zapowiedziach informatorów na nagraniach audio.

hab. Adolfa Dygacza" prowadzonego przez Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie". Celem zarówno pierwszego etapu projektu, rozpoczętego w 2018 roku, a dofinansowanego w ramach Regionalnego Programu Operacyjnego Województwa Śląskiego na lata 2014–2020 (Europejskiego Funduszu Regionalnego), jak i drugiego, realizowanego w ramach programu „Kultura cyfrowa 2019", zatytułowanego „Digitalizacja zbiorów prof. dr. hab. Adolfa Dygacza (Etap II)", jest uporządkowanie archiwalnych dokumentów: rękopisów z warstwą nutową, częściowo niepublikowanych wcześniej maszynopisów z tekstami pieśni ludowych oraz nagrań audio z taśm szpulowych. Materiał jest także rekonstruowany (na współczesny zapis nutowy) oraz umieszczany na dwóch platformach w wolnym dostępie online: w Śląskiej Bibliotece Cyfrowej[17] oraz w systemie muzealnym RegMus[18].

Inaczej jednak niż w przypadku Kolberga, skromnie rozpowszechnione w środowiskach muzycznych i naukowych dotychczasowe publikacje Dygacza[19] nie przybliżają jego działalności z należytym rozgłosem, a w rezultacie folklorysta ten pozostaje nieznany i niedoceniony, zarówno w skali lokalnej, jak i ogólnopolskiej.

Adolf Dygacz urodził się 1914 roku w Droniowicach – wsi położonej pomiędzy Lublińcem a Koszęcinem na Górnym Śląsku. Po ukończeniu szkoły powszechnej uczęszczał do szkoły średniej w Lublińcu, gdzie u ojców oblatów otrzymał wykształcenie ogólne i muzyczne. Po uzyskaniu matury w katowickim Gimnazjum Humanistycznym im. Adama Mickiewicza odbył czynną służbę wojskową na kursie Podchorążych Rezerwy w Grodnie, a do wybuchu II wojny światowej studiował nauki prawnicze na Uniwersytecie Warszawskim, kontynuując również naukę muzyki. W trakcie wojny brał udział w kampanii wrześniowej jako oficer rezerwy. Po ucieczce z niewoli niemieckiej

17 https://www.sbc.org.pl/dlibra/collectiondescription/458 [dostęp 9.06.2020].

18 http://simuz.pl/sim/a_multimedia/index.php [dostęp 9.06.2020].

19 Zob. *Adolf Dygacz 1914–2004. Życie i działalność*, red. W. Nagengast, Muzeum Śląskie, Katowice 2007. To publikacja zawierająca wspomnienia osób współpracujących z Adolfem Dygaczem, która ukazała się z okazji organizacji sesji naukowej „Profesor dr hab. Adolf Dygacz – życie i działalność" w 2007 roku przez Muzeum Śląskie oraz Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Katowicach. Drugą pracą jest monografia Danuty Kaszuby *Krytyka artystyczna Adolfa Dygacza*, w której Autorka podejmuje próbę opisu działalności A. Dygacza, uwzględniając także zagadnienia związane z tradycjami głównego obszaru badawczego folklorysty – Górnego Śląska, a także dokonania jego magistrantów i doktorantów.

uczestniczył w ruchu oporu na terenie Górnego Śląska. W styczniu 1941 roku został aresztowany przez gestapo i do końca wojny przebywał w hitlerowskich więzieniach w Opolu, Bytomiu, Katowicach i Raciborzu. W latach 1945–1948 dokończył przerwaną edukację – studia ekonomiczno-prawnicze w Wyższym Studium Nauk Społeczno-Gospodarczych w Katowicach (obecnie Uniwersytet Ekonomiczny w Katowicach), a także studia muzyczno-pedagogiczne i teoretyczno-muzyczne w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach (dzisiejsza Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego) oraz muzykologiczne na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Począwszy od magisterium zatytułowanego *Charakterystyka pieśni ludowych na Śląsku Opolskim*, większość swoich prac naukowo-badawczych poświęcił analizie pieśni Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego, skupiając się przede wszystkim na kulturze polskich grup zawodowych, czyli pieśniach górniczo-hutniczych – najbardziej charakterystycznych dla tych regionów z racji rozwijającego się tu przemysłu.

Prócz aktywnie prowadzonych badań terenowych był pedagogiem w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach, na Uniwersytecie Wrocławskim i Uniwersytecie Śląskim w Cieszynie (filia), gdzie pełnił także funkcje kierownika Zakładu Teorii Muzyki i Folklorystyki Muzycznej oraz zastępcy Dyrektora Instytutu Wychowania Muzycznego[20]. Działalność Dygacza obejmuje również publicystykę i krytykę muzyczną. Imponująca lista publikacji zawiera artykuły o tematyce ludowej kultury muzycznej, pisane od 1947 roku m.in. dla „Trybuny Robotniczej", „Dziennika Zachodniego", „Życia Bytomskiego", „Trybuny Opolskiej", „Śląska Literackiego", „Zwrotu" (czeski Cieszyn) i innych[21]. Współpracował z Rozgłośnią Polskiego Radia w Katowicach, prowadząc audycje radiowe, a także z oddziałem katowickim Telewizji Polskiej, co zaowocowało powstaniem audycji telewizyjnych „Z teki folklorystycznej Adolfa Dygacza", które niekiedy prowadził i do których samodzielnie opracowywał scenariusze oraz redagował słowo wstępne[22]. Dygacz wyróżniał się aktywną współpracą z instytucjami i organizacjami kulturalnymi: był przed-

20 K. Turek, *Adolf Dygacz – zarys życia i działalności*, w: *Adolf Dygacz 1914–2004. Życie i działalność*, red. W. Nagengast, Muzeum Śląskie, Katowice 2007, s. 7–11.

21 J. Dygacz, *Bibliografia prac Adolfa Dygacza (w układzie chronologicznym)*, w: *Adolf Dygacz 1914–2004. Życie i działalność*, red. W. Nagengast, Muzeum Śląskie, Katowice 2007, s. 58–59.

22 D. Kaszuba, *Krytyka artystyczna Adolfa Dygacza*, dz. cyt., s. 17.

stawicielem Polski w Międzynarodowym Centrum Badań nad Pieśnią Robotniczą w Budapeszcie, członkiem Komitetu Nauk Etnologicznych PAN, Międzynarodowej Federacji Folklorystów Muzycznych, a także konsultantem Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk"[23].

Kolekcja etnomuzykologa zawiera pieśni (nagrania, rękopisy i maszynopisy) z niemal wszystkich regionów etnograficznych Polski. W świetle prowadzonych badań i procesów digitalizacji znacznie wyróżniają się ilościowo zbiory z Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego, które wewnętrznie możemy podzielić na trzy rejony: północny – Śląsk opolski i okolice Częstochowy, środkowy – okolice Katowic, Bytomia, Tarnowskich Gór (okręg przemysłowy) wraz z oddzielnym kulturowo Zagłębiem Dąbrowskim, rozpatrywanym w szerokim ujęciu[24], a także południowy – Śląsk Cieszyński i okolice Beskidu Śląskiego. Pod względem tematyki istotne miejsce w zbiorach Dygacza zajmuje folklor poszczególnych grup zawodowych, zarówno górników, jak i hutników, w którym muzykolog dostrzegał niszę i nowy kierunek badań, nieznajdujący współczesnych kontynuatorów[25]. O tym, jak duży potencjał dostrzegał w pieśniach związanych z zawodem górniczym, świadczy monografia *Ludowe pieśni górnicze w Zagłębiu Dąbrowskim*[26] będąca jego rozprawą habilitacyjną (1975), a także szereg innych publikacji, takich jak: *Śpiewnik pieśni górniczych* (1956), *Pieśni górnicze. Studium i materiały* (1960), *Polska pieśń górniczo-hutnicza* („Literatura Ludowa", 1964), *Z badań nad folklorem muzycznym górników naftowych* („Literatura Ludowa", 1972)[27]. Folklor hutniczy był – mimo licznych pokrewieństw z tematyką górniczą, tłumaczoną równoległością produkcji górniczo-hutniczej i wspólnotą środowiska – traktowany przez Dygacza jako oddzielny twór będący cennym dorobkiem hutników, wnoszący nowe spojrzenie na wiele obszarów związanych z literaturą i muzyką. Zdaniem etnomuzykologa „typowy dla ludowych pieśni hutniczych kult pracy rzuca nowe światło na wspaniały zabytek polskiej literatury, a równocześnie starej polskiej kultury hutniczej – poemat

23 Tamże, s. 18–19.

24 Powiat zawierciański, myszkowski, będziński, olkuski (częściowo) i miasta na prawach powiatu – Sosnowiec i Dąbrowę Górniczą.

25 D. Kaszuba, *Krytyka artystyczna Adolfa Dygacza*, dz. cyt., s. 61.

26 A. Dygacz, *Ludowe pieśni górnicze w Zagłębiu Dąbrowskim. Studium folklorystyczne*, Śląski Instytut Naukowy, Katowice 1975.

27 J. Dygacz, *Bibliografia prac Adolfa Dygacza*, dz. cyt., s. 58–59.

z początku XVII wieku *Officina ferraria*[28] Walentego Roździeńskiego"[29]. Dygacz podkreślał, iż związki poematu z folklorem zostały dzięki pieśniom hutniczym poszerzone o ludową poetykę, słownictwo, frazeologię i typizację artystyczną[30]. W ramach badań terenowych odwiedził też kilkadziesiąt hut szkła w całym kraju, co umożliwiło mu dostrzeżenie kolejnej, niezbadanej dotychczas na większą skalę muzycznej luki – budownictwa instrumentów szklanych (*Ludowe instrumenty szklane polskich hutników szkła*[31], 1979). Wypracował także własne koncepcje klasyfikacji pieśni zawodowych, dzieląc je na: pieśni obrzędowe i zwyczajowe; historyczne, społeczne i rewolucyjne, pieśni o zawodzie; pieśni pracy; rodzinne; towarzyskie; zalotne i miłosne; komiczne i satyryczne, o muzykowaniu i tańcu oraz tańce zawodowe. Wprowadził usprawnienia terminologiczne, zwracając przy tym szczególną uwagę na charakter tekstu, metrorytmikę, cechy tonalne, w tym skale muzyczne[32]. Odnotował unikalne dziś obrzędy, takie jak *szopka górniczo-hutnicza* i *wesele hutnicze*, jak również dziecięce zabawy muzyczno-ruchowe związane z zawodem górnika i hutnika: *Ele mele dutki, górniczek malutki*, zabawę w furmana dostarczającego węgiel na opał zaprzężonym w konie wozem *Idzie zima, węgla nie ma, furman jedzie, węgiel wiezie*[33], dbając przede wszystkim o utrwalenie warstwy

28 Jedne z najstarszych wzmianek o rozwoju przemysłu na terenie Górnego Śląska oraz o kulturowo-tożsamościowych odrębnościach ówczesnej Korony Polskiej odnaleźć można w XVII-wiecznym poemacie Walentego Roździeńskiego *Officina Ferraria*, w którym podkreślona została *wspólnota bogactw naturalnych, typu pracy, zajęć oraz wspólnota wierzeń* ze Śląskiem jako *ważne problemy dla Roździeńskiego*, jak również odrębność tych regionów. Poeta, mimo iż urodzony i związany ze Śląskiem, spędził ponad 40 lat na terenach Korony Polskiej, akcentując jednocześnie swą przynależność do dwóch krain: Szląska i Korony. Decyzja o niepodpisaniu się *Silesius* pod dziełem *Officina Ferraria*, jaką podjął W. Roździeński, może świadczyć o obecnych już wtedy i dostrzeganych różnicach kulturowych między regionami Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego oraz o rozterkach ludności związanych z dookreślaniem swej tożsamości kulturowej. Źródło: R. Ocieczek, *Officina ferraria (1612)*, w: *Renarda Ocieczek: odnowienie doktoratu*, red. M. Jarczykowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, s. 29–38.

29 Kwerenda biblioteczna – zbiory Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie" (maj 2020). *Pieśni ludowe hutników polskich*, 95/5.

30 Tamże.

31 J. Dygacz, *Bibliografia prac Adolfa Dygacza*, dz. cyt., s. 58–59.

32 A. Dygacz, *Ludowe pieśni górnicze w Zagłębiu Dąbrowskim*, dz. cyt., s. 42.

33 Źródło: kwerenda biblioteczna – zbiory Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie", maj 2020.

muzycznej i zapis nutowy. Odrębną grupę pieśni opisywanych przez uczonego stanowią utwory o świętej Barbarze, patronce górników, a także o świętym Florianie – patronie hutników.

Archiwum tego folklorysty jest również niezwykle istotne z perspektywy zanikających i skromnie opisywanych tradycji Zagłębia Dąbrowskiego – obszaru, który przez badaczy kultury ludowej nie był wyodrębniany jako samodzielny, różniący się etnograficznie od sąsiednich terenów region, co spowodowało, iż nie doczekał się zbyt wielu opracowań naukowych i śpiewników[34]. Wkład etnomuzykologa w zagłębiowską kulturę muzyczną to blisko trzy tysiące pieśni, w których – poza omówionymi już zawodowymi – pokaźną grupę stanowią wielotematyczne pieśni powszechne, również historyczne i frywolne, posiadające odmienne warianty melodyczne i tekstowe, świadczące o lokalnej odrębności i tożsamości Zagłębiaków.

Równie interesującym studium folklorystycznym, opisywanym przez badaczy jako pionierskie i odkrywcze osiągnięcie Dygacza[35], jest publikacja wydana w 1966 roku – *Rzeka Odra w polskiej pieśni ludowej*[36], będąca wstępnym uporządkowaniem stanu badań nad nieopisywanym dotychczas „folklorem odrzańskim" z obszernymi materiałami źródłowymi.

Chociaż prace te pozostają w ścisłym związku z polityką kulturalną PRL-u, w której priorytetowo traktowano pieśni „ludu pracującego miast i wsi" – czego dowody znajdujemy choćby w istnieniu w latach 1965–1968 Międzynarodowego Centrum Badań nad Pieśnią Robotniczą (z główną siedzibą w Budapeszcie), w którym A. Dygacz był przedstawicielem Polski – nie można mieć wątpliwości, iż etnomuzykologiczne badania i analizy Dygacza uzupełniają niebadane wcześniej obszary muzyki tradycyjnej. W skali ogólnopolskiej stanowią istotne źródło wiedzy o folklorze muzycznym Polski południowej, prezentując nie tylko jego bogate zasoby tekstowe, ale też rzetelną notację muzyczną oraz analizy komparatystyczne[37]. Dzięki nagraniom fonograficznym

34 Zagłębie Dąbrowskie łączono najczęściej z Małopolską, Ziemią Kielecką oraz Górnym Śląskiem.

35 D. Kaszuba, Krytyka artystyczna Adolfa Dygacza, dz. cyt., s. 79.

36 A. Dygacz, *Rzeka Odra w polskiej pieśni ludowej. Studium folklorystyczne*, Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Katowicach – Rada Naczelna Towarzystwa Rozwoju Ziem Zachodnich w Warszawie. Komisja Zagospodarowania Odry, Katowice 1966.

37 W jego pracy *Ludowe pieśni górnicze w Zagłębiu Dąbrowskim* występują porównania folkloru muzycznego polskiej „braci robotniczej" do folkloru zapisanego przez Bélę

zbiory terenowe poddawane były dokładnej transkrypcji tekstu oraz melodii i utrwaliły szczegóły odwzorowujące tempo, akcentację, a także cechy wykonawcze, takie jak rejestr czy też – istotne dla folkloru muzycznego – maniery wokalne i interpretacyjne informatorów, urodzonych na przełomie XIX i XX wieku. Ścisła dokumentacja (imię, nazwisko, wiek, miejsce zamieszkania informatora, a także data zapisu nagrania) dobrze też świadczy o warsztacie tego badacza, pozwalając choćby na współczesne analizy stanu pamięci folkloru muzycznego w konkretnych regionach naszego kraju.

Nowe życie* zbiorów muzycznych vs. *niezaangażowana digitalizacja

Mówiąc o cyfryzacji archiwów takich jak opisywane w niniejszym tekście, możemy niemal automatycznie określić ich głównych odbiorców oraz spodziewane efekty ich dalszego wykorzystywania. Z umieszczonych w repozytoriach archiwaliów najprawdopodobniej skorzystają nauczyciele i regionaliści w celach edukacyjnych, co – mając na względzie raporty dotyczące obecności muzyki tradycyjnej w podstawie programowej szkolnictwa powszechnego i artystycznego[38] – będzie działaniem epizodycznym, a także kierownicy zespołów folklorystycznych chcący wzbogacić repertuar, pod warunkiem, że

Bartóka: „Jak zdołałem na razie ustalić, zasięg migracyjny tej melodii [o pieśni *Górnicy, górnicy* – A.K.] jest szeroki. Na początku XX stulecia zapisał ją w Słowacji Béla Bartók z tekstem miłosnym. Jednakże wersja słowacka nie wykazuje ani jednej synkopy, podobnie więc jak odmiany śląskie zatraciła cechy krakowiakowe. Widać zatem, że w procesie integracji pieśni ludowe mogą wyzbywać się lub nabywać przymioty charakterystyczne dla danego folkloru, nie mówiąc o jeszcze bardziej złożonych przekształceniach. W każdym razie również w folklorze górniczym należy zasygnalizować zjawisko migracji wątków poetyckich i melodycznych" – jak również odniesienia do folkloru morawskiego ze zbioru Narodowych Pieśni Morawskich Františka Bartoša: „W różnych odmianach notowałem ją [o kołysance *Lulajże mi, lulaj* – A.K.] na terenie Śląska, regionu kieleckiego, rzeszowskiego i krakowskiego, odnalazłem ją także w źródłach morawskich", czy też Františka Sušila. Zob. A. Dygacz, *Ludowe pieśni górnicze w Zagłębiu Dąbrowskim*, dz. cyt., s. 42; 58–59; 26.

38 Zob. D. Grzybek, *Muzyka tradycyjna w szkolnictwie powszechnym i artystycznym*, w: *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, red. W. Grozdew-Kołacińska, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2014, s. 249–256.

nie ulegną presji folkloryzmu[39] i dostrzegą sens powrotu do tego, co minione i niekoniecznie modne. Niewykluczone jednak, że kryzys tożsamości i tradycji, opisywany w naukach społecznych i humanistycznych oraz raportach dotyczących stanu muzyki tradycyjnej, rykoszetem dosięgnie cyfrowe archiwa. O zdigitalizowanej kolekcji już teraz można więc myśleć co najmniej dwutorowo: jako o magazynie, do którego „ktoś wrzucił" treści (tzw. digitalizacja niezaangażowana, w której priorytetem staje się wymiar technologiczny) oraz w kontekście nadania jej „nowego życia", złożonego z indywidualnych historii współtwórców – lokalnej społeczności, a więc również muzyków: wykonawców i twórców ludowych.

Odbudowę tradycji, mającej przecież dynamiczny, otwarty i wspólnotowy charakter, opartej na sprawczości jednostki, zakłada jeden z nurtów współczesnej humanistyki określanej jako *humanistyka restytutywna*, *regeneracyjna*, *wspierająca* czy *afirmatywna*[40]. Nurt ten, będący zwrotem ku przeszłości zmierzającej ku przyszłości badanej w czasie teraźniejszym, zakłada multidyscyplinarne podejście, wzmacniające sprawcze możliwości jednostek i grup w zakresie kreowania rzeczywistości, a jego zadaniem jest „odnajdywanie, odzyskiwanie, zachowywanie i udostępnianie nieistniejących, pomijanych lub wypartych w wielkiej Historii i często zapominanych przeszłości oraz dokumentacja ich różnych śladów"[41], ze szczególnym naciskiem na rekonstruowanie i kultywowanie historii lokalnej oraz na „rolę, jaką pełni w jej ramach partycypacyjny sposób budowania wiedzy o przeszłości […]"[42]. W przekonaniu humanistów optujących za zwrotem ku lokalności współodpowiedzialność za tworzenie historii może budować

39 Mowa o zjawisku folkloryzmu, które oczywiście nie odnosi się „do działalności artystycznej tych zespołów, które kładą szczególny nacisk na uwydatnienie elementów archaicznych muzyki ludowej, wymagających bardzo głębokiego zrozumienia i długotrwałego praktykowania (chociażby operowania systemem nietemperowanym w śpiewie czy używania techniki paznokciowej w grze na fieldach kolanowych) czy też zespołów zmierzających w stronę muzyki współczesnej (klasycznej) i improwizowanej, której trudno przypisać *uproszczenie formy* lub *schlebianie gustom kultury masowej*."; zob. W. Grozdew-Kołacińska, *Muzyka folkowa – „tradycja na skróty" czy „współczesna muzyka ludowa"?*, w: *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, red. W. Grozdew-Kołacińska, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2014, s. 51.

40 E. Domańska, *Historia ratownicza*, „Teksty drugie", nr 5, 2014, s. 13.

41 Tamże.

42 Tamże.

poczucie sensu i celowości, zachęcać i angażować do kultywowania tego, co stopniowo zanika, jak również do korzystania i dzielenia się tym, co istnieje. Zdaniem Anny Nacher tak rozumiana „regeneracja" powiela wizję digitalizacji będącej mechanizmem sprzyjającym budowaniu *wspólnoty praktyki*, na której istotę wskazuje m.in. pragmatyzm Johna Deweya, zakładający nieformalne dzielenie się zasobami wiedzy, technikami i umiejętnościami, w którym wiedza inspiruje, konstytuuje grunt i nadaje znaczenia podejmowanym działaniom, werbując nowych członków, a praktyka oznacza formę skupienia energii i aktywności grupy wokół wspólnie definiowanego celu, jakim jest przekazywanie wiedzy i umiejętności[43]. Nacher podkreśla, że jest to szansa dla „wypracowania pewnego stopnia trwałości cyfrowych archiwów, nieustannie zagrożonych tym, że staną się w obecnej *dobie gorączki archiwów* po prostu *silosami danych*, wirtualnymi, przepastnymi sieciami pełnymi obiektów, których cyfrowe życie zamiera, bo w żaden sposób nie wchodzą w przestrzeń społeczną"[44].

Jak z kolei zauważyła Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska w referacie *Folklorystyka a historia ratownicza: czy się spotkamy?* wygłoszonym podczas konferencji „Folklor w społecznościach tradycyjnych i nowoczesnych", podkreślanie wagi historii lokalnej, potencjalnej, egzystencjalnej i afirmatywnej, właściwe studiom humanistycznym, w zasadzie zawsze towarzyszyło folklorystyce, nie była ona jednak dotąd postrzegana w kategoriach *memory studies*, które otwierają przed nią nowe horyzonty namysłu nad przeszłością i oryginalne perspektywy metodologiczne[45]. Ponadto zwrot ku wiedzy i sztuce lokalnej, tak istotny w studiach postkolonialnych i posthumanistyce, która „Zamiast powielać ustanowione formy i metody wiedzy dyscyplinarnej […] bada, jak zachodzące w społeczeństwie i kulturze zmiany wymagają od badaczy przemyślenia tego, co robią zarówno od strony teoretycznej, jak i metodologicznej oraz etycznej"[46], jest szansą na podjęcie próby

43 A. Nacher, *Cyfrowe archiwa/bazy danych. Wspólnota praktyki w działaniu*, „Kultura współczesna" 2019, nr 2, 2019, s. 43.

44 Tamże.

45 Niepublikowany referat Dobrosławy Wężowicz-Ziółkowskiej, wygłoszony podczas Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Folklor w społecznościach tradycyjnych i nowoczesnych" 26.09.2019 roku w Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie".

46 E. Domańska, *Historia w kontekście posthumanistyki*, „Historyka. Studia Metodologiczne" 45 (2015), s. 6.

wyprowadzenia z impasu folklorystyki, postrzeganej dotąd jako spetryfikowana, mało przydatna i nieadekwatna do współczesnego stanu kultury, XIX-wieczna dyscyplina humanistyczna. Zatem digitalizacja źródeł folklorystycznych w kontekście „historii ratowniczej"[47], nazywanej też przez Domańską „cyfrową historią ratowniczą", niepomijająca oddolnego zaangażowania mieszkańców, pasjonatów, prawowitych właścicieli – współtwórców, a więc także muzyków – w jej proces, wydaje się lekarstwem na kryzys tradycji, uświadamiającym, że jest ona nadal potrzebna. Podobnego zdania jest Astrid Erll. Rozdział o mediach i pamięci w pracy *Kultura pamięci* rozpoczyna ona słowami: „Pamięć kulturowa jest nie do pomyślenia bez mediów. Nie da się pominąć ich roli ani na poziomie jednostkowym, ani zbiorowym"[48], co wszakże nie zmienia faktu, że chociaż technologie medialne pozwalają upowszechniać treści pamięci kulturowej w sposób przestrzenny i czasowo je magazynować[49], to jednak daleko im do neutralnych zbiorników semiozy pamięci – ich materialność[50], potencjał i ograniczenia odciskają piętno na przekazie. Media nie odzwierciedlają bowiem pamięci wprost, a jedynie oferują konstrukcje przeszłości. W tym miejscu wracamy zatem do ważnej kwestii środka przekazu, która nie powinna być pomijana w namyśle nad cyfryzacją pamięci kulturowej.

Mimo szans i nadziei, jakie rodzi w kontekście digitalnych archiwów „cyfrowa historia ratownicza" i pragmatyczna „wspólnota praktyki", należy mieć na względzie mankamenty umieszczania danych w sieci, takie jak zubożony przekaz, czy jego ulotna trwałość, o której pisze Aleida Assmann, zarysowując trzy zmiany w „pamięci magazynującej"[51] wywołane przez cyfryzację: zmianę przekazu z nośników materialnych

47 Tamże, s. 17.

48 A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przeł. A. Teperek, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020, s. 182.

49 Tamże, s. 193.

50 Tamże, s. 194.

51 Autorka przeciwstawia pamięć *funkcjonalną* i *magazynującą*. Pod pojęciem pamięć funkcjonalna rozumie „kulturową wiedzę, wiążącą dla wszystkich członków danej grupy, którą należy przyswoić w procesie wychowania, ucieleśnić, wyuczyć i uczynić integralną częścią siebie, aby objęci nią uczestnicy danej kultury mogli się z nią identyfikować i odczuwać przynależność do niej", natomiast jako *pamięć magazynującą* definiuje „zobiektywizowaną wiedzę kulturową, zapisaną w różnych systemach znaków i zachowaną w nośnikach materialnych". Podkreśla również, że „pomimo i wobec technicznych przemian kultura pojmowana jako międzypokoleniowa komunikacja wciąż jest zdana na oba wymienione typy pamięci:

na elektroniczne, rozszerzenie przestrzeni magazynowania przy drastycznej redukcji długofalowej stabilności oraz szybką cyrkulację i rozszerzony dostęp (natychmiastowy i ściśle ukierunkowany dostęp do informacji). Zestawiając Internet z materiałami magazynującymi przed laty ludzką pamięć takimi jak papirus, kamień czy pergamin, Assmann podkreśla wciąż postępującą „dematerializację", przebiegającą od nośników stałych do tych najaktualniejszych – płynnych, wirtualnych, ulotnych, w których skasowane informacje znikają bez śladu. W dobie szybkich przemian technologicznych Internet postrzegany jest więc jako niestabilne narzędzie, nastawione wyłącznie na teraźniejszość, analizujące *tu i teraz*, które magazynuje, lecz nie ma trwałego, namacalnego magazynu mimo coraz większej wygody zapisu i oferowanej objętości. Według Assman nowe media cyfrowe nie zdezaktualizowały jednak idei kultury jako pamięci, a wręcz uwypukliły jej wagę. Oddzielając przedmioty od ich materialnej formy, Internet obejmuje wszystko, co daje się zamienić w informację (w tym teksty, obrazy, dźwięki), ale nic poza tym, gdyż pamiętanie nie jest jego cechą. Istota pamięci nadal tkwi w prawdziwości i autentyczności[52]. Te z kolei, w kontekście folkloru muzycznego, nierozerwalnie wiążą się z wykonawstwem: muzyką, śpiewem, tańcem (czyli wspólnotą!) podlegającym dziś zatraceniu, które charakteryzuje „płynność", podatność na destrukcyjne zjawiska dyfuzji kulturowej takie jak zapożyczanie, kopiowanie, naśladowanie, czy też „przerabianie" elementów kultury[53].

Trudno nie zgodzić się z tezą Erll, iż „produkty medialne, niezależnie od tego, jaką rolę pełnią, należy jednak zawsze postrzegać jako ofertę składaną wspólnocie pamięciowej. Wspólnota może tę ofertę przyjąć, ale może też zignorować produkt medialny lub użyć go w innym celu niż do upamiętniania"[54]. Archiwum zawsze będzie pewnego rodzaju propozycją, której dalsze wykorzystanie zależy od poczucia społecznego celu i zaangażowania wspólnoty. I choć może

funkcjonalną i magazynującą". A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019, s. 61.

52 Tamże, s. 139–142.

53 C. Obracht-Prondzyński, P. Zbieranek, *Dziedzictwo kulturowe jako narzędzie rozwoju regionalnego i lokalnego. Przypadek Pomorza*, w: *Kultura na peryferiach*, red. M. Jacyno, T. Kukołowicz, M. Lewicki, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2018, s. 158.

54 A. Erll, *Kultura pamięci*, dz. cyt., s. 194.

wydawać się, że zatoczyliśmy koło, sprowadzające się do *kryzysu* i braku szans na odbudowę tradycji, gdyż powodzenie digitalizacji zależy w pewnym sensie od tożsamości lokalnej wspólnoty, a ta pod wpływem szeregu zmian globalizacyjnych i technologicznych zanika, należy pamiętać, że muzyka wciąż znajduje się w centrum najgłębszych wydarzeń i doświadczeń kulturowych[55], obejmuje różne znaczenia społeczne, działa na wszystkich poziomach społeczeństwa, zarówno indywidualnie, jak i globalnie, a także odgrywa kluczową rolę w ludzkim życiu[56]. Stanowi kapitał kulturowy lokalnych wspólnot, zapewnia grupom zasoby do konstruowania i renegocjacji tożsamości, jest zasobem do kontrolowania przestrzeni społecznej, ale i spychania grup na peryferie[57]. Z tego względu w etnomuzykologii światowej temat relacji między muzyką a tożsamością nabiera coraz większego znaczenia, podobnie jak rehabilitacja starych źródeł i przywoływanie nowych, pozwalające na tworzenie wnikliwej, wielopodmiotowej biografii małych społeczności, bez których – jak zauważyła Wężowicz-Ziółkowska we wspomnianym referacie – świat nie istnieje, choćby wydawał się nie wiedzieć jak bardzo zuniformizowany i zglobalizowany. Oczywiście, można domniemywać, że digitalizacja folklorystycznego archiwum Adolfa Dygacza, którego wagę historyczną – na co ma nadzieję autorka – udało się tu wykazać, stanie się kolejnym „silosem danych". Ale jest to także instytucjonalna oferta składana lokalnej społeczności (w tym konkretnym przypadku mieszkańcom Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego), która „paszą pamięci" może zasilić i zainicjować procesy angażujące jednostki i grupy. Ten dwutorowy proces – instytucjonalny i oddolny – będący jeszcze nieprzetartym szlakiem, pełnym barier (finansowych, promocyjnych, edukacyjnych) po obu stronach, być może nie zażegna *kryzysu* tradycji, lecz pokaże, jak wiele zależy od nas i naszego biernego bądź sprawczego działania.

55 zob. T. Turino, *Music as social life. The politics of participation*, „University of Chicago Press", Chicago 2008.

56 S. Hallam, *Where now?*, w: *Oxford handbook of music psychology*, S. Hallam, I. Cross, M.H. Thaut (red.), Oxford University Press, Oxford 2009, s. 561–564.

57 R. Lidskog, *The role of music in ethnic identity formation in diaspora: a research review*, „International Social Science Journal", t. 66, s. 24. https://doi.org/10.1111/issj.12091 [dostęp 9.06.2020].

Bibliografia

Opracowania

Adolf Dygacz 1914–2004. Życie i działalność, red. W. Nagengast, Muzeum Śląskie, Katowice 2007.

Assmann A., *Między historią a pamięcią. Antologia*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019.

Domańska E., *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie" 2014, nr 5.

Domańska E., *Historia w kontekście posthumanistyki*, „Historyka. Studia Metodologiczne" 45 (2015).

Dygacz A., *Ludowe pieśni górnicze w Zagłębiu Dąbrowskim. Studium folklorystyczne*, Śląski Instytut Naukowy, Katowice 1975.

Dygacz A., *Rzeka Odra w polskiej pieśni ludowej. Studium folklorystyczne*, Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Katowicach – Rada Naczelna Towarzystwa Rozwoju Ziem Zachodnich w Warszawie. Komisja Zagospodarowania Odry, Katowice 1966.

Dygacz J., *Bibliografia prac Adolfa Dygacza* (w układzie chronologicznym), w: *Adolf Dygacz 1914–2004. Życie i działalność*, red. W. Nagengast, Muzeum Śląskie, Katowice 2007.

Erll A., *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, tłum. A. Teperek, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020.

Frisch M., *Historia mówiona i rewolucja digitalna. W kierunku post-dokumentalnej wrażliwości*, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.

Grozdew-Kołacińska W., *Muzyka folkowa – „tradycja na skróty" czy „współczesna muzyka ludowa"?*, w: *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, red. W. Grozdew-Kołacińska, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2014.

Grzybek D., *Muzyka tradycyjna w szkolnictwie powszechnym i artystycznym*, w: *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, red. W. Grozdew-Kołacińska, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2014.

Hallam S., *Where now?*, w: *Oxford handbook of music psychology*, red. S. Hallam, I. Cross, M.H. Thaut, Oxford University Press, Oxford 2009.

Jackowski J., Klekowicz H., Grygier E., *Documental recordings of Polish traditional music in the digital domain. Digitization and*

dedicated system of archiving, developing and making historical ethnophonographic resources available, w: *Digital Transformation Playbook*, https://crido.pl/wp-content/uploads/2019/11/Documental-recordings-of-Polish-traditional-music-.pdf [dostęp 15.06.2020].

Kaszuba D., *Krytyka artystyczna Adolfa Dygacza*, Wyd. Studeu, Katowice–Ustroń 2004.

Kopecka-Piech K., *Mediatyzacja w ruchu, czyli kształtowanie się medialnej mobilności*, „Kultura i Historia" 24 (2013), http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/5065 [dostęp 15.06.2020].

Lidskog R., *The role of music in ethnic identity formation in diaspora: a research review*, „International Social Science Journal" 2016, nr 219–220, https://doi.org/10.1111/issj.12091 [dostęp 9.06.2020].

Nacher A., *Cyfrowe archiwa/bazy danych. Wspólnota praktyki w działaniu*, „Kultura Współczesna" 2019, nr 2.

Nagengast W. (red.), *Adolf Dygacz 1914–2004. Życie i działalność*, Muzeum Śląskie, Katowice 2007.

Obracht-Prondzyński C., Zbieranek P., *Dziedzictwo kulturowe jako narzędzie rozwoju regionalnego i lokalnego. Przypadek Pomorza*, w: *Kultura na peryferiach*, red. M. Jacyno, T. Kukołowicz, M. Lewicki, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2018.

Ocieczek R., *Officina ferraria (1612)*, w: *Renarda Ocieczek: odnowienie doktoratu*, red. M. Jarczykowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014.

Smoluch Ł., *Oskar Kolberg (1814–1890). Dostępność dzieła, świadomość społeczna, obecność w przestrzeni publicznej i mediach*, w: *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, red. W. Grozdew-Kołacińska, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2014.

Tarkowski A., Hofmokl J., Wilkowski M., *Digitalizacja oddolna. Partycypacyjny wymiar procesu digitalizacji dziedzictwa*, https://wilkowski.org/notka/94 [dostęp 7.06.2020].

Thompson P., *Głos przeszłości. Historia mówiona*, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.

Turek K., *Adolf Dygacz – zarys życia i działalności*, w: *Adolf Dygacz 1914–2004. Życie i działalność*, red. W. Nagengast, Muzeum Śląskie, Katowice 2007.

Turino T., *Music as social life. The politics of participation*, University of Chicago Press, Chicago 2008.
Turska M., *Cyfrowe archiwa tradycji lokalnej*, „Biblioteka" 16 [25], (2012).
Wosińska M., *Formowanie tożsamości społecznej a muzyka tradycyjna w Polsce XX i XXI wieku*, w: *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, red. W. Grozdew-Kołacińska, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2014.

Źródła internetowe

http://simuz.pl/sim/a_multimedia/index.php [dostęp 9.06.2020].
http://www.oskarkolberg.pl/pl-PL/MusicDb [dostęp 7.06.2020].
https://www.sbc.org.pl/dlibra/collectiondescription/458 [dostęp 9.06.2020].

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ
nr 46 (3/2020), s. 91–113
DOI 10.4467/23537094KMMUJ.20.014.12856
www.ejournals.eu/kmmuj

Weronika Sucharska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Dzieła kameralne Henryka Mikołaja Góreckiego w kontekście przemian stylu kompozytora. Wybrane przykłady

Abstract

Henryk Mikołaj Gorecki's Chamber Works in the Context of the Changes of the Composer's Style: Selected Examples

The aim of this paper is to study stylistic changes in Henryk Mikołaj Górecki's works based on four predefined instances of chamber music: *Quartettino*, Op. 5, *Concerto for Five Instruments and String Quartet*, Op. 11, *Muzyczka IV*, Op. 28 and *Aria scena operowa*, Op. 59. The use of structural, auditory and style-critics analyses has made is possible to follow the variety of the composition techniques present in chamber compositions. Additionally, it has allowed to exhibit idiomatic features of Górecki's style and enabled to study the way in which Górecki used chamber music.

Keywords

Henryk Mikołaj Górecki, 20th-century music, chamber music, Polish music, composition techniques, *Aria operatic stage*, *Concerto for Five Instruments and String Quartet*, *Quartettino*, *Muzyczka IV*

Henryk Mikołaj Górecki zaznaczył swoją obecność w środowisku polskich XX-wiecznych kompozytorów indywidualnym podejściem do muzyki. Przejawem tego była wierność wybranym technikom kompozytorskim oraz jednoznaczne podejście do zamówień – Górecki zawsze realizował tylko te wybrane, szczególne, kierując się wewnętrznymi przesłankami[1]. Jego kompozycje wyróżniają się silną ekspresją, różnorodnością konstrukcji i stosowanych środków warsztatowych, przez co stały się rozpoznawalne oraz doceniane przez grono słuchaczy i badaczy. Twórczość Góreckiego odzwierciedla jego osobowość, która również była pełna kontrastów, o czym świadczą wywiady oraz wypowiedzi osób znających kompozytora. W jego muzyce z jednej strony na plan pierwszy wysuwa się ekspresja oraz emocje, które zawarte są w inspirujących go tekstach oraz w strategiach wykorzystania materiału muzycznego, z drugiej – jasność konstrukcyjna znajdująca swoje odzwierciedlenie w budowie dzieła. Skonfrontowanie tych z natury sprzecznych cech twórczości powoduje, że dzieła Góreckiego stają się niepowtarzalne i stylistycznie idiomatyczne. Wymagają zarówno od słuchacza, jak i wykonawcy zaangażowania oraz skupienia, które pozwalają w pełni odczuć wartość estetyczną dzieła. Mimo że Henryk Mikołaj Górecki jest jednym z najważniejszych kompozytorów XX wieku, nie wszystkie jego kompozycje zostały dokładnie przebadane. W niniejszej publikacji chcę zwrócić uwagę na dzieła mniej znane, które miały jednak znaczący wpływ na całą twórczość kompozytora.

Dzięki przeprowadzonym analizom możliwa do zweryfikowania jest teza o tym, że styl Góreckiego ulegał ciągłemu rozwojowi i ewolucji, zachowując przy tym idiomatyczne cechy jego warsztatu kompozytorskiego. Przedmiotem badań są cztery kompozycje: *Quartettino* op. 5, *Koncert na pięć instrumentów i kwartet smyczkowy* op. 11, *Muzyczka IV* op. 28 oraz *Aria scena operowa* op. 59. Cechą wspólną dla większości tych utworów jest obsada kameralna, a dokładniej – wykorzystanie czterech instrumentów. Wyjątkiem jest *Koncert*, w którym kwartet smyczkowy towarzyszy instrumentom solowym, mimo to dzieło zachowuje w pełni kameralny charakter. Stan badań dotyczący powyżej

1 „[…] Wychowany jestem w myśl zasady, że sztuka to nie biznes […]" – A. Malatyńska-Stankiewicz, *Nie będę pisał na metry i łokcie. Wywiad z 2003 r. z niedawno zmarłym Henrykiem Mikołajem Góreckim*, http://www.strony.ca/Strony24/articles/a2402.html [dostęp 11.07.2018].

wymienionych dzieł jest znikomy w porównaniu do liczby analiz innych, bardziej znanych utworów kompozytora. Dlatego w niniejszej publikacji postanowiłam poddać refleksji te mniej znane kompozycje, na których przykładzie wyraźnie widać zmiany, jakie następowały w języku dźwiękowym Góreckiego.

Quartettino op. 5

Quartettino to utwór skomponowany w trakcie studiów Góreckiego w 1956 roku. Widać w nim bezpośrednie nawiązania do twórczości Béli Bartóka czy Karola Szymanowskiego. Inspiracją do stworzenia kompozycji był styl neoklasyczny, który w czasie studiów Góreckiego był propagowany przez Bolesława Szabelskiego. Analizowana kompozycja jest przykładem twórczego wykorzystania cech istniejącego i ugruntowanego od międzywojnia stylu. Nazwa *Quartettino* pochodzi z języka włoskiego i stanowi zdrobniałą nazwą kwartetu. Jej wykorzystanie wskazuje, z jednej strony, na nawiązanie do gatunku muzyki kameralnej, a z drugiej – na lekkość kompozycji oraz jej pogodny charakter.

Konstrukcja utworu wpisuje się w klasyczny cykliczny układ dzieł kameralnych. Kompozycja zbudowany jest z trzech części w następstwie agogicznym szybka – wolna – szybka. Każda z poszczególnych części nie posiada apriorycznej formy, natomiast jest zbudowana z odcinków, wewnętrznie zróżnicowanych pod względem faktury. Budowa szeregowa zdeterminowana jest także materiałem tematycznym i motywicznym, którego zmienność w toku narracji dzieła pozwala wyodrębnić struktury melodyczno-rytmiczne konfigurujące podobne lub kontrastowe mniejsze odcinki w obrębie każdej części.

W *Quartettino* ważną rolę w osiągnięciu wspomnianego charakteru dzieła pełnią wybrane przez Góreckiego instrumenty. Dwa flety, obój i skrzypce kształtują specyficzną barwę brzmienia. Jest to nietypowe połączenie, mając na względzie obsadę muzyki kameralnej wcześniejszych epok. Instrumenty w *Quartettino* nie pełnią równoważnych ról – flet I, obój i skrzypce w swoich partiach posiadają materiał tematyczny. Jednak flet II jedynie towarzyszy pozostałym instrumentom, nie mając wpływu na kształtowanie formotwórczych jed-

nostek kompozycji. W toku całego dzieła każdy z instrumentów w wybranych fragmentach otrzymuje określoną funkcję, np. melodyczną, towarzyszącą lub współtworzącą fakturę homorytmiczną.

Quartettino jest przykładem twórczego podejścia do neoklasycyzmu, jednak kompozycja ta posiada również cechy idiomatyczne dla twórczości Góreckiego, które będą się przejawiać w jego późniejszych utworach. Kompozytor sięga więc po rozszerzony materiał dźwiękowy skali chromatycznej oraz materiał skali minorowej, uporządkowany dzięki organizacji centrowej. Centralizacja poszczególnych odcinków odbywa się za pomocą ostinata oraz tremola. W równym stopniu wykorzystany jest interwał sekundy i tercji w celu koncentracji brzmienia tematów wokół tych interwałów. W konsekwencji ich wykorzystanie daje audytywne poczucie tonalności. Odcinki ostinatowe z jednej strony służą centralizacji brzmienia, z drugiej natomiast – przywodzą na myśl konstrukcję muzyki ludowej, gdzie akompaniament budowany jest zazwyczaj na prostych powtarzalnych strukturach dźwiękowych. Nawiązywanie do muzyki ludowej było również jednym z elementów neoklasycyzmu. Powtarzalne struktury melodyczno-rytmiczne na stałe wpiszą się jako indywidualne cechy stylu Góreckiego.

Tematy w *Quartettino* egzemplifikują nowoczesne podejście do wykorzystania melodii w tworzeniu narracji muzycznej – są często oparte na wybranej skali lub jej wycinku i prezentowane z zastosowaniem kontrapunktu lub dialogowania, co także wskazuje na korzystanie ze strategii kompozytorskiej epok minionych.

Choć intensyfikacja brzmienia oraz zagęszczenie określeń dynamicznych jest charakterystyczną cechą późniejszej twórczości Góreckiego, to w tym utworze kompozytor na niewielkiej przestrzeni wykorzystuje skalę dynamiczną od *p* do *sff* – dzięki temu narracja kompozycji jest energetyczna i podlega dynamicznym zmianom. Również artykulacja jest zdecydowana i wykorzystuje *stacatto*, *spicatto* oraz akcenty, które występują zarówno na mocnych, jak i słabych częściach taktu. Natomiast kontrastujące legato najczęściej towarzyszy przedstawieniom tematów i posiada funkcję porządkowania frazy danego odcinka.

Całe dzieło jest zintegrowane dzięki zastosowanej centralizacji oraz powtarzalności struktur motywiczno-tematycznych. Szczególną uwagę przykuwa zwrot kończący odcinki – akord zwykle otoczony pauzami

i podkreślony akcentem oraz zintensyfikowany dynamiką na poziomie *f*. O spójności całej kompozycji świadczy również narracja muzyczna, która przebiega według następstwa odcinków podobnych, ulegających względem siebie wariantowaniu, lub kontrastowych – dzięki wprowadzeniu nowego materiału tematycznego. Ta strategia zapewnia utworowi – mimo jego cykliczności – integralność na poziomie makroformy i w obrębie poszczególnych części.

Koncert na pięć instrumentów i kwartet smyczkowy op. 11

Koncert na pięć instrumentów i kwartet smyczkowy op. 11 został skomponowany w 1957 roku, wpisuje się więc w II fazę twórczości Góreckiego wg propozycji typologii dzieł autorstwa Krzysztofa Droby[2]. Dedykowany jest Leonowi Markiewiczowi, który od samego początku był żywo zainteresowany twórczością Góreckiego i recenzował jego dzieła w czasopismach muzycznych. Markiewicz spytany o powody dedykacji stwierdza:

> „Ta dedykacja była dla mnie niespodzianką – może był to gest przyjacielskiego rewanżu za szczerą moją fascynację jego muzyką i za tę pierwszą recenzję o nim w »Ruchu Muzycznym«, w której właśnie *Koncertowi* poświęciłem więcej miejsca niż dynamicznym *Pieśniom*"[3].

Warto zaznaczyć, że zarówno w klasyfikacji Krzysztofa Droby, jak i Adriana Thomasa[4] jest to utwór przełomowy, otwierający nowy etap w twórczości Góreckiego. Jednak mając na uwadze to, że twórczość kompozytora ewoluowała, w analizowanym utworze widoczne są również cechy z I okresu twórczości.

Koncert op. 11 to pierwsza kompozycja Góreckiego na nietypowy skład instrumentalny. Niekonwencjonalny wybór instrumentów – jak sugerują inni badacze[5] – może być zalążkiem fascynacji kompozy-

2 K. Droba, *Henryk Mikołaj Górecki*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 3, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 1979, s. 424.

3 B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki portret w pamięci*, PWM, Kraków 2013, s. 88.

4 A. Thomas, *Górecki*, PWM, Kraków 1998, s. 30.

5 Opis *Koncertu na pięć instrumentów i kwartet smyczkowy* op. 11, http://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/koncert-na-piec-instrumentow-i-kwartet-smyczkowy-op-11 [dostęp 09.06.2020].

tora barwą dźwięku, której konsekwencją będzie komponowanie w technice sonorystycznej.

Konstrukcja utworu również nie wpisuje się w budowę klasycznego koncertu instrumentalnego. *Koncert* Góreckiego posiada budowę czteroczęściową i rozpoczyna się od części wolnej. Proporcja poszczególnych części nie jest zachowana – I i III są znacznie krótsze od II i IV. Są one również skontrastowane pod względem zagęszczenia faktury dźwiękowej, te krótsze posiadają znacząco rozrzedzoną fakturę. Wszystkie części dzieła nie posiadają apriorycznej formy, zbudowane są na zasadzie szeregowania odcinków, które kontrastują ze sobą fakturą, tempem, budową i czasem trwania.

Kwestią wysuwającą się na pierwszy plan jest swoista nazwa utworu. Termin „koncert" odnosi się bowiem bezpośrednio do koncertujących solowych partii instrumentalnych, wykonywanych przez zasugerowane w tytule pięć instrumentów, które nie są jednak ujawnione w nim z nazwy. Dialog z głównymi instrumentami prowadzi tu kwartet smyczkowy, a nie orkiestra, jak w klasycznej obsadzie koncertu solowego z towarzyszeniem orkiestry. Kwartet smyczkowy lub wyszczególnione z niego instrumenty towarzyszą wydzielonym instrumentom solowym i dialogują z nimi przez cały utwór. Jednakże nie wszystkie instrumenty ukazane w grupie pięciu koncertujących mają równoważną funkcję w kreowaniu partii solowych. O ile partia fletu i klarnetu wyraźnie kształtuje się jako nadrzędna, o tyle partie trąbki, ksylofonu i mandoliny pozostają zredukowane czasami do pojedynczych, incydentalnych dźwięków, za to często są instrumentami dialogującymi, nie wpisującymi się w partię akompaniamentu. Wszystkie partie instrumentów grają tutti dopiero w ostatniej części kompozycji. Widoczne jest wyraźne dążenie do zagęszczania faktury w trakcie rozwoju narracji utworu. Całość rozpoczyna się 13-taktowym wstępem fletu solo w dynamice *p*, w zakończeniu dzieła występują natomiast wszystkie instrumenty powtarzając trzykrotnie akord w dynamice *ffff*, choć w ostatnim takcie następuje redukcja faktury jedynie do dźwięku d w partii obu skrzypiec.

Sam zapis partytury również jest zredukowany. W momencie, gdy partia danego instrumentu nie jest realizowana przez cały takt, zamiast pauz na pięciolinii jej fragment zostaje usunięty, a reszta zapisu połączona jest przerywanymi liniami tak, aby muzyk lub dyrygent nie zgubił orientacji w partyturze. Jest to przemyślana koncepcja zapisu, która pomaga w sprawnym i dokładnym odczytaniu tekstu nutowego.

Koncert to dzieło atonalne wykorzystujące 12-dźwiękowy materiał muzyczny z wyraźną predylekcją do eksponowania interwału sekundy w strukturach horyzontalnych i wertykalnych. Lata 50. w twórczości Góreckiego stanowią czas najaktywniejszego zainteresowania awangardą, dlatego w analizowanym utworze można dostrzec mnogość technik i rozwiązań kompozytorskich nawiązujących do nowoczesnych dokonań Zachodu. W toku kompozycji zamiast tradycyjnego metrum widnieją nad pięciolinią oznaczenia liczbowe, które wskazują na liczbę jednostek metrycznych mieszczących się w danym w takcie. Podstawową jednostkę metryczną stanowią ćwierćnuty, ale w części II i IV na krótko miarą taktu stają się ósemki i szesnastki. Występują metra proste oraz złożone, a audytywny odbiór utworu stwarza poczucie nieregularności przez szybkie i częste zmiany metrum oraz przez występujące nieregularne grupy wartości rytmicznych. Szybkie zmiany organizacji czasowej wywołują wrażenie zmiany tempa, które jednak w kompozycji utrzymywane jest w zakresie większych odcinków. W *Koncercie* Górecki używa tradycyjnych oznaczeń agogiczno-wyrazowych jak np. *sostenuto*, *dolce*, *animo*, *feroce*, pojawiają się również takie oznaczenia, jak powrót do *a tempo* czy *ritenuto*, które jednakże występują wyłącznie w drugiej części i na końcu dzieła.

O dokonującej się w czasie powstawania *Koncertu* ewolucji stylistycznej świadczy zastosowana tu przez Góreckiego technika punktualistyczna. Górecki samodzielnie zgłębiał wiedzę dotyczącą techniki serialnej i punktualistycznej, kontynuując linię wytyczoną przez Antona Weberna. Przykładem wykorzystania w twórczości kompozytora techniki punktualistycznej jest analizowany właśnie *Koncert* czy *Trzy Diagramy* na flet solo. Poszczególne grupy melodyczno-rytmiczne wyraźnie oddzielone tam zostają krótkimi pauzami, co daje odczucie izolacji wybranych motywów. Fakturę punktualistyczną tworzy także zagęszczenie skoków interwałowych sięgających czasami nawet ponad oktawę, które – choć nie są oddzielone od siebie pauzami – również stwarzają wrażenie autonomiczności dźwięków lub motywów i fraz melodycznych. Zabiegiem podkreślającym ten efekt są szybkie zmiany dynamiki.

Pojawiające się w kompozycji szczególne uwrażliwienie Góreckiego na barwę dźwięku i brzmienie jako element kształtujący formę – nazwane później techniką sonorystyczną – wyraża się m.in. przez dobór instrumentów oraz operowanie ich skrajnymi rejestrami. Pomimo, że

flet, klarnet i trąbka reprezentują grupę instrumentów dętych, to jednak ich barwa różni się znacząco. W *Koncercie* Górecki eksploruje możliwości barwowe fletu, wykorzystując jego brzmienie przede wszystkim w wysokich rejestrach oraz w dynamice *forte*, dzięki czemu instrument ten często audytywnie wysuwa się tu na plan pierwszy. Klarnet z kolei realizuje linię melodyczną, która w pełni eksponuje jego możliwości brzmieniowe. W przypadku trąbki mamy natomiast do czynienia jedynie z dźwiękami w rejestrze środkowym, a instrument jest wykorzystany zaledwie pięciokrotnie, co powoduje, że w odbiorze audytywnym całości dzieła trąbka nie odgrywa znaczącej roli. Dźwięki ksylofonu realizują w utworze przede wszystkim partię w wysokim rejestrze, co sprawia, że możliwości brzmieniowe instrumentu – podobnie jak w przypadku trąbki – nie są w pełni zaprezentowane, ponieważ melodia jest intonowana albo monodycznie, albo za pomocą współbrzmień dwudźwiękowych. Mandolina natomiast intonuje swoją partię w środkowym rejestrze na krótkich dźwiękach lub tremolo, przez co generowane brzmienia oddają charakterystyczne możliwości barwowe. Jednak pomimo tradycyjnego wykorzystania mandoliny jej partia w *Koncercie* jest drugorzędna i mało słyszalna na tle innych instrumentów. Jedynie partie fletu i klarnetu z grupy solowej oraz skrzypiec i altówki – choć te ostatnie są w składzie grupy akompaniującej – realizują quasi-melodię w tradycyjnym rozumieniu instrumentów autonomicznych. Trąbka, mandolina i ksylofon wykorzystywane są wybiórczo, a ich materiał muzyczny jest ograniczony. Z kolei partia kwartetu smyczkowego stanowi w *Koncercie* zintegrowaną całość, towarzyszącą instrumentom solowym. Ściśle doprecyzowane są jej oznaczenia wyrazowe i artykulacyjne, które oprócz konwencjonalnych sposobów wydobycia dźwięku tj. *arco*, *pizzicato*, *con sordino*, informują też o realizacji dokładnych wskazówek dotyczących wibracji, gry *sul ponticello* lub gry „bardzo szerokim smyczkiem". Uściślenie jakości wyrazowych i barwowych w *Koncercie* wyraźnie wskazuje na wykorzystanie przez Góreckiego elementów techniki sonorystycznej.

Budowanie quasi-klasycznej melodii oraz wykorzystanie techniki kontrapunktycznej nawiązuje do tradycyjnych strategii kompozytorskich zaczerpniętych z epok minionych. Ostre powtarzalne akordy w partii instrumentów kwartetu smyczkowego – występujące w szczególności w IV części – są charakterystyczne dla twórczości Góreckiego i wykorzystywane były również we wcześniejszym

okresie twórczości. Wskazuje to na inspirację neoklasycyzmem oraz twórczością Béli Bartóka czy wcześniej wspomnianego nauczyciela – Bolesława Szabelskiego.

W nawiązaniu do wcześniejszej twórczości Góreckiego w dziele tym dominuje kontrastowa dynamika od *pppp* do *ffff*, a nawet w momentach kluczowych pojawiają się *sffff*. Zagęszczenie zmian dynamicznych podkreśla zwięzłość narracji muzycznej. Zmiany dynamiki intensyfikują ekspresję I i III części, wzmagają dynamiczność II części, a w IV części przyczyniają się do stworzenia syntezy jakości wyrazowych. Ten element dzieła muzycznego może stać się wyzwaniem dla instrumentalisty, ponieważ na przestrzeni jednego taktu zmiany dynamiczne budowane na *crescendo* mają rozpiętość od *p* do *fff*. Zdecydowana większość oznaczeń dynamicznych jest skrajna w odniesieniu do skali natężenia dźwięku, a takie oznaczenia jak *mp* czy *mf* występują w *Koncercie* znacznie rzadziej.

Muzyczka IV „Koncert puzonowy" op. 28

Czwarte dzieło z cyklu *Muzyczek* zostało skomponowane w 1970 roku na zamówienie Zygmunta Krauzego, szefa zespołu Warsztat Muzyczny[6]. Ów zespół specjalizował się w muzyce najnowszej i wykonywał dzieła specjalnie dla niego skomponowane, przyczyniając się przy tym do poszerzania repertuaru na nietypowy skład kameralny – puzon, klarnet, wiolonczelę i fortepian. Górecki specjalnie na prośbę grupy – po trzyletniej przerwie – powrócił do napisania dzieła kameralnego i efektem tego jest *Muzyczka IV* op. 28 z podtytułem „Koncert puzonowy".

Muzyczka IV składa się z dwóch kontrastujących części. Część I tworzy jedenaście odcinków opisanych kolejno – 1, 2, 3A, 3B, 4A, 4B i 5, 6A, 6B, 7 i 8. Część II natomiast zawiera cztery odcinki określone jako – A, B, C i D. Części kontrastują względem siebie charakterem, tempem oraz czasem trwania – druga jest zdecydowanie krótsza.

Podtytuł *Muzyczki* – „Koncert puzonowy" – przewrotnie traktuje puzon jako wiodący instrument koncertujący. Jednakże partia

6 Opis *Muzyczki IV „Koncert puzonowy"* op. 28, http://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/muzyczka-iv-koncert-puzonowy-op-28 [dostęp 09.06.2020].

puzonu nie tyle wyróżnia się materiałem dźwiękowym pośród innych instrumentów, co wyjątkową funkcją. Jest ona prowadząca ze względu na to, że puzonista odgrywa również rolę dyrygenta w dziele, rozpoczyna i kończy większość odcinków kompozycji. Odpowiednie znaki graficzne w partyturze wskazują na rozpoczęcie lub zakończenie danego fragmentu utworu (strzałka w dół jako rozpoczęcie i w górę jako zakończenie). Oprócz tego w nutach występuje opis funkcji puzonisty, który ma również za zadanie odliczanie czasu trwania pauz generalnych oraz dowolnie interpretuje i wyznacza wszystkie cezury, pauzy i fermaty. Ważną kwestią jest również to, że kompozycji nie wydano jako partytury, natomiast istnieją odrębne zeszyty poszczególnych głosów instrumentalnych. Zapis nutowy cechuje przejrzystość, posiada on komentarze słowne oraz dokładnie zaznaczone gesty puzonisty.

Poza szczególną organizującą wykonanie funkcją puzonisty, Górecki przypisał także charakterystyczne role w dziele wszystkim pozostałym instrumentom. Oprócz tego, że puzonista pełni rolę dyrygenta, to w części I jego partia uzyskuje również znaczenie formotwórcze, ponieważ w tej części jest to jedyna tradycyjnie zakomponowana i w całości rozpisana partia. Pozostałe instrumenty intonują natomiast określone struktury dźwiękowe, których liczba powtórzeń jest uzależniona od interpretacji przez puzonistę czasu realizacji jego partii. Charakterystyczne wykorzystanie klarnetu – operowanie skrajnie wysokim rejestrem instrumentu – wzmaga w dziele energetykę oraz intensyfikuje dynamikę we wszystkich odcinkach części I. Z kolei jednorodne schematy rytmiczne w partii wiolonczeli, w większości oparte na pulsacji ósemkowej, wywołują wrażenie monotonii rytmicznej, co w odbiorze audytywnym nadaje temu instrumentowi charakter drugorzędny i staje się on tłem realizują pozostałych głosów instrumentalnych. W części II natomiast puzon, klarnet i wiolonczela prowadzą wspólnie melodię, przez co ich partie w równym stopniu są odpowiedzialne za prowadzenie narracji muzycznej. Funkcja fortepianu w *Muzyczce* jest z kolei trojaka, ponieważ z jednej strony akompaniuje on pozostałym instrumentom (cz. II), ale też współuczestniczy w budowie masy dźwiękowej (cz. I), jak również integruje ze sobą obie części.

Eksplorowanie przez Góreckiego w *Muzyczce* elementów techniki sonorystycznej sprzyja charakterystycznemu ukształtowaniu partii poszczególnych instrumentów podkreślając ich walory brzmieniowe. Nietypowy dobór instrumentów daje szerokie możliwości do

dysponowania ich barwą i zestawiania ich ze sobą w określony sposób. Partia puzonu w większości umieszczona jest w jego wyższym rejestrze, posiada ruchliwy materiał muzyczny realizowany w bardzo szybkim tempie. W odniesieniu do dzieł klasycznych to nietypowe wykorzystanie tego instrumentu. Z kolei partia klarnetu również utrzymana jest w jego najwyższym rejestrze, co wskazuje na dość nietypowe wykorzystanie instrumentu jako tradycyjnie melodycznego, bo wówczas należałoby spodziewać się użycia jego charakterystycznej miękkiej i ciepłej barwy intonowanej na ogół w średnim rejestrze. Przez realizację krótkich szybkich motywów zbudowanych głównie z trzydziestodwójek w części I, partia klarnetu nabiera „piskliwego" charakteru oraz dynamizuje narrację muzyczną. Wysoki rejestr cechuje też partię wiolonczeli, choć nie osiąga ona jednak ekstremum, jak dzieje się to w wypadku klarnetu. W części I partia ta w całości zanotowana jest w kluczu wiolinowym, co stanowi nietypowy zabieg notacji głosu wiolonczelowego. Część II w partii puzonu, klarnetu i wiolonczeli wprowadza nowe rozwiązania dotyczące barwy dźwięku. Wymienione instrumenty w odcinku A i C części II realizują materiał muzyczny w środkowych, niższych rejestrach, intonując tym razem regularny rytm zbudowany z długich wartości rytmicznych. Wyjątkiem jest odcinek B, którego brzmienie przypomina rozwiązania zastosowane w części I – instrumenty znów intonują w wysokich rejestrach. Partia fortepianu zanotowana jest w dziele w znacznej większości w kluczu basowym (partia obu rąk), co wynika z faktu, że w odniesieniu do tego instrumentu występuje predylekcja do stosowania niskich i gęstych brzmień. Między fortepianem a pozostałymi instrumentami zbudowano dzięki temu kontrast, który łagodnieje w części II w odcinku A i C.

Bardziej awangardowe podejście Góreckiego do kompozycji przejawia się także w tym, że w całej partyturze kompozytor nie stosuje metrum, a jedynie oznaczenia metronomiczne określające czas trwania miary taktu (np. odc. 1, partia fortepianu ♩ = 60) lub słowne oznaczenia agogiczne, takie jak np. *moderato*, *largo*, *prestissimo*. W konsekwencji kreski taktowe przyjmują nową funkcję – wyznaczają zakres realizacji określonych struktur muzycznych, które jako jednostki formotwórcze zawierają zróżnicowaną liczbę miar. Materiał muzyczny wykorzystuje pełną skalę chromatyczną, dlatego stosowane są jedynie znaki przygodne. Materiał dźwiękowy organizowany jest przez wybór dźwięków centralizujących daną strukturę muzyczną.

Muzyczka IV to ostatnie dzieło Góreckiego wpisujące się w okres fazy redukcyjnej w klasyfikacji zaproponowanej przez Krzysztofa Drobę. W kompozycji występuje redukcja środków wyrazu oraz ograniczenie materiału dźwiękowego. Wspomniany redukcjonizm sprzyja intensyfikacji napięć i wyrazistej ekspresji. Silna ekspresja generowana jest dzięki repetycji wybranych motywów oraz poprzez ich rozbudowywanie i wariantowanie. Energetykę przebiegu wzmaga też podkreślanie cezur pomiędzy odcinkami oddzielanymi od siebie pauzami generalnymi. W większości dzieła silna ekspresja łączy się z żywiołowością narracji muzycznej, choć w części II następuje chwilowe rozładowanie napięcia, wprowadzające nowy typ narracji. Występujące kontrasty wyrazowe są też intensyfikowane odpowiednio kształtowaną dynamiką. Między częścią I zdominowaną dynamiką *ffff* a częścią II, w której duże natężenie dynamiczne czasem załamuje się do poziomu *mp*, kontrast wyrazowy osiągnięto poprzez incydentalne w części II modulacje dynamiczne. W całym dziele Górecki określa ekspresję jedynie na początku części I i II a także wyznacza wiolonczeliście grę *e ancora piu dell'arco*.

Mimo stosowania tradycyjnych oznaczeń agogicznych jak np. *moderato* czy *prestissimo possibile* oraz nierezygnowania z dookreślenia tempa poprzez wskazanie miary metronomicznej, do kompozycji wprowadzony zostaje element przypadkowości w synchronii poszczególnych partii instrumentalnych. Wynika to z zastosowania różnych temp dla grających, a także fermat i zróżnicowanej liczby miar w takcie, co stwarza efekt zbiorowego *ad libitum*, natomiast w odbiorze audytywnym dzieło nabiera charakteru improwizacyjnego. Spośród wszystkich instrumentów najbardziej improwizacyjny charakter oczywiście posiada tytułowa partia puzonu, w której najczęściej pojawiają się fermaty. W odbiorze audytywnym części I wyczuwalny jest także brak selektywności materiału dźwiękowego. Podział obu części na odcinki oraz wyraźne wskazanie przez puzonistę momentu rozpoczęcia każdego odcinka pozwala muzykom na osiągnięcie pełnej synchronii jedynie na jego początku, co z kolei wprowadza pewien element kontroli nad narracją muzyczną. W tym kontekście puzonista posiada bardzo ważną funkcję, bowiem dzięki niemu konkretyzują się brzmienia realizowane w określonym czasie. To puzonista w głównej mierze kreuje kształt makroformy kompozycji.

Kontrasty energetyczne pomiędzy dwiema głównymi częściami *Muzyczki* wynikają też z różnic w budowie i wykorzystaniu jednostek formotwórczych. W części I odcinki są oparte na pięciu motywach melodyczno-rytmicznych intonowanych w partii puzonu. Partia klarnetu i wiolonczeli składa się z jednego motywu inicjalnego, który w toku narracji poddawany jest ewolucji i wariantowaniu. Partia fortepianu natomiast składa się z czterech motywów melodyczno-rytmicznych, ulegających przekształceniom dzięki transponowaniu dźwięków lub różnicowaniu ich liczby w strukturze akordu. Wyjątkiem są motywy znajdujące się w odcinku 2 z części I oraz motyw pośredniczący między I i II częścią – to autonomiczne struktury. Z kolei część II posiada odmienną budowę wobec części I, ponieważ w całości zbudowana jest na tym samym materiale dźwiękowym w partii puzonu, klarnetu i wiolonczeli. Odrębny i stabilny dla tej części materiał dźwiękowy realizuje natomiast partia fortepianu, której struktury dźwiękowe są zbudowane na pentatonice. Również organizacja wysokościowa jest zróżnicowana w poszczególnych częściach. W części I wykorzystana jest centralizacja – motywy skupione są wobec wybranych dźwięków lub interwałów. W części II mamy do czynienia ze skalą pentatoniczną oraz z wycinkiem skali chromatycznej. Wykorzystanie centralizacji oraz skal w *Muzyczce IV* do organizacji materiału muzycznego wskazuje na świadomą inspirację neoklasycyzmem, co było charakterystyczne dla pierwszego okresu twórczości kompozytora. *Muzyczka IV* jest więc dziełem, w którym Górecki wykorzystuje zarówno awangardowe strategie kompozytorskie, jak i odwołuje się do rozwiązań już istniejących i nawiązujących do tradycji.

Aria scena operowa op. 59

Aria scena operowa powstała w 1987 roku w odpowiedzi na prośbę belgijskiego reżysera, dramaturga i choreografa – Jana Fabre'a. Górecki miał stworzyć muzykę do libretta Fabre'a, opartego na koncepcji ciągu symbolicznych obrazów spajanych przez muzykę. Początkowo kompozytor przystąpił do pisania muzyki do opery, jednak ostatecznie wycofał się z tego projektu. W rezultacie muzyka została w całości stworzona przez Eugeniusza Knapika, a *Aria* na tubę, fortepian, tam-tam i wielki

bęben jest jedynym utworem pozostałym z podjęcia pracy nad stworzeniem dzieła scenicznego przez Góreckiego[7].

Utwór *Aria scena operowa* op. 59 stanowi „monolog" tuby na tle fortepianu oraz dwóch instrumentów perkusyjnych. Nazwa dzieła przywołuje bezpośrednio na myśl klasyczną formę operową, w której aria występuje jako jeden z zasadniczych ustępów. Jest to forma wokalno-instrumentalna umieszczana najczęściej w kulminacyjnym momencie dzieła scenicznego. Głos wokalny, pozostający na pierwszym planie, w emocjonalnie rozwiniętej partii zatrzymuje uwagę słuchacza na dramatycznym momencie dzieła. W szczytowej fazie rozwoju opery przyjmuje najczęściej schemat łukowej formy trzyczęściowej.

Analizowana kompozycja Góreckiego niezwykle sugestywnie oddaje istotę arii – swoisty „monolog" tuby jest niezakłócony towarzyszącymi mu instrumentami i dzięki temu może swobodnie rozwijać dramatyczny tok narracji. Kompozycja jest silnie naładowana energetycznie, dzięki czemu słuchacz odnosi wrażenie żywej akcji, która rozgrywa się bezpośrednio w warstwie muzycznej, bez dodatkowej oprawy scenograficznej czy aktorskiej.

Dzieło posiada budowę dwuczęściową z codą, składającą się z dwóch kontrastujących odcinków, na potrzeby analizy nazwanych A i B. Mamy tutaj do czynienia z crescendową formą łukową, ponieważ coda wprowadza motyw występujący na początku utworu. Coda wyróżniona jest w kompozycji ze względu na jej podsumowujący charakter. Z jednej strony dysponuje materiałem melodycznym z części A, z drugiej – wykorzystane są instrumenty występujące w części B. Faktura oraz materiał akompaniującej partii fortepianu również nawiązuje do obu części. Wymienione części są zróżnicowane ze względu na zawarty ładunek energetyczny oraz na zakres trwania. Z powodu większego rozmiaru części A można ją podzielić na mniejsze odcinki, które w partyturze są wyróżnione oznaczeniami agogicznymi.

Każdy z wymienionych instrumentów posiada określoną rolę w utworze. Nietypowe zastosowanie tuby jako instrumentu solowego pozwala nam dostrzec jego nowe możliwości, tu specyficznie wykorzystanego w celu osiągnięcia lirycznego i ekspresywnego charakteru. Kompozytor maksymalnie prezentuje możliwości wyrazowe i brzmieniowe tuby. Fortepian natomiast, pomimo swoich ogromnych możliwości wyrazowych, zostaje zredukowany do prostego akompa-

7 A. Thomas, dz. cyt., s. 167.

niamentu. W znacznej części *Arii* intonuje jedynie dźwięk c zwielokrotniony w czterech oktawach lub akompaniuje grupą pięciu akordów (B-dur, b-moll, g-moll, fis-moll, As-dur, as-moll). Dysponowanie instrumentami w tej kompozycji można nazwać pewnego rodzaju „grą z konwencją", ponieważ funkcje wymienionych powyżej instrumentów, mając na względzie ich udział w klasycznej orkiestrze, są odwrócone – tradycyjnie to tuba jest instrumentem towarzyszącym w orkiestrze dla koncertującego fortepianu. Z kolei występujące również w *Arii* instrumenty perkusyjne zachowują klasyczną funkcję – towarzyszenia i wzmagania dramaturgii w dziele.

Podobnie jak w *Muzyczce IV*, Górecki sięgnął w *Arii* po strategię redukcji środków, co ponownie świadczy o ewolucyjnym charakterze stylu kompozytora – dzieło z fazy kolejnej zawiera środki wypracowane w fazie poprzedniej. Dla osiągnięcia tego celu, w budowaniu narracji zminimalizowany jest udział melodyki na rzecz dynamiki, rytmiki i agogiki, które odpowiedzialne są za kształtowanie dramaturgii przebiegu. Jest to typowy przykład zmiany hierarchii w dysponowaniu elementami dzieła muzycznego, charakterystyczny dla awangardowych strategii kompozytorskich w XX wieku. Centralizacja harmoniczna stabilizuje brzmienie *Arii* wokół dźwięku c w części A. W części B centralizacja ulega zmianie, skupiając brzmienie wokół akordu b-moll i B-dur. Występuje tutaj swoista gra pomiędzy rejestrami i trybami. Organizacja rytmiczna jest natomiast niedookreślona. Kompozytor swobodnie dysponuje metrami dwu- i trójdzielnymi. Wprowadzone metra w partyturze oraz niezmienna pulsacja ćwierćnutowa, ze względu na długie pauzy w partii tuby, nie przeciwdziałają poczuciu nieregularności w kształtowaniu narracji muzycznej dzieła.

Podsumowanie

Do zbadania zmian zachodzących w twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego posłużyły mi cztery dzieła kameralne. Dzięki temu, że każda z kompozycji pochodzi z innej fazy twórczości oraz reprezentuje odmienne podejście kompozytora do spraw formalnych i estetycznych, możliwe było udowodnienie tezy o ewolucyjnym charakterze twórczości Góreckiego. Pomimo wielu podobieństw zachodzących pomiędzy tymi czterema kompozycjami, każda z nich posiada swój wyjątkowy charakter.

Stopniowo zachodzące zmiany można między innymi odnaleźć w wykorzystanym instrumentarium. W analizowanych dziełach zauważalna jest tendencja do budowania coraz bardziej nietypowych składów instrumentalnych, w kontekście tradycji gatunku muzyki kameralnej, o czym świadczy obsada *Arii sceny operowej*. Awangardowe strategie twórcze cechują również układ formalny. Kompozycje Góreckiego odbiegają od tradycyjnego, czteroczęściowego układu cyklicznego – jedynym dziełem wpisującym się w niego jest *Koncert…*, natomiast dwukrotnie wykorzystany został układ dwuczęściowy w *Muzyczce* i *Arii*, podczas gdy *Quartettino* ma budowę trzyczęściową. Wszystkie dzieła zbudowane są na zasadzie szeregowania odcinków, wyjątek stanowi jedynie druga część *Quartettino* o konstrukcji tematycznej.

Kameralny charakter i stosunkowo niewielkie rozmiary utworów nie przeszkodziły kompozytorowi w wykorzystaniu dość wielu technik kompozytorskich. Jedną z dominujących tu technik jest m.in. wariantowanie, które wykorzystano we wszystkich analizowanych dziełach. Oprócz tego w czterech analizowanych kompozycjach odnajdujemy również technikę repetytywną lub ostinatową – obydwie wskazują na tendencję do maksymalnego wykorzystania wyjściowego materiału muzycznego. Górecki sięgnął także po kontrapunktowanie, dialogowanie, technikę imitacyjną, quasi-improwizacyjną, ewolucyjną czy punktualistyczną. Wykorzystane techniki kompozytorskie oraz cechy określonego stylu lub strategii kompozytorskiej zdeterminowane są okresem twórczości, w którym powstały kompozycje. W *Quartettino* i *Koncercie…* dominuje styl neoklasyczny, jednak za każdym razem jest realizowany nieco innymi środkami. Natomiast w *Muzyczce* i *Arii* nadrzędną zasadą budowania narracji muzycznej jest redukcjonizm. Punktualizm, który występuje w *Koncercie…* oraz sonoryzm wykorzystany w *Muzyczce* nie mają swojego odzwierciedlenia w pozostałych dziełach i były efektem krótkiej fascynacji kompozytora wybranymi nurtami w muzyce XX wieku.

Zastosowanie określonego materiału wysokościowego jest ściśle związane z wykorzystanymi przez Góreckiego technikami, jednak we wszystkich dziełach materiał zorganizowany jest za pomocą centralizacji harmonicznej. Użycie skal jest również idiomatyczne dla kompozycji Góreckiego – oprócz skali minorowej i majorowej występującej w *Quartettino*, *Muzyczce* i *Arii*, wykorzystano również skalę chromatyczna w *Quartettino* i *Koncercie…* oraz pentatonikę w *Muzyczce*.

Dzięki powyższym przykładom zauważalna jest tendencja do prezentowania dość zróżnicowanego materiału muzycznego nawiązującego do nowej tonalności. W dziełach Góreckiego zmienia się stopniowo rozmiar wykorzystanej jednostki formotwórczej – rozpoczynając od tematu, przez frazę, aż do motywu. Rozszerzona skala poziomów dynamicznych stała się idiomatyczna dla kompozytora właściwie już od początków jego twórczości. Jednak z biegiem czasu Górecki skupia się przede wszystkim na ekspresyjnej dynamice o mocnym natężeniu do *ffff*, rezygnując z rozszerzania dolnej granicy i pozostawiając ją na poziomie *p* lub *mp*. Utwory Góreckiego w wielu aspektach są dziełami awangardowymi, jednak oznaczenia agogiczne i agogiczno-wyrazowe posiadają tradycyjny zapis. Z reguły obejmują one większe odcinki, a opisy nie są szczególnie rozbudowane. Wyjątek stanowi *Aria*, w której oznaczenia agogiczno-wyrazowe są prymarnym elementem dzieła – opisy są długie i szczegółowe, dotyczą mniejszych odcinków utworu. Nieregularne, zmienne metrum lub jego brak jest środkiem organizacji czasowej zastosowanym we wszystkich analizowanych kompozycjach. Audytywny odbiór tych dzieł jest jednak różnorodny, ponieważ, z jednej strony, wykorzystane są regularne wzory rytmiczne, które przez swą repetytywność nadają przebiegowi uporządkowany, stabilny charakter, natomiast z drugiej – zastosowanie nieregularnych wzorów rytmicznych, np. synkopowanych, wywołuje wrażenie zmienności.

Omówione powyżej strategie, środki czy dobór określonych elementów dzieła muzycznego przedstawiają zmiany, jakie stopniowo zachodziły w twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego na gruncie muzyce kameralnej. Ponieważ kompozytor na ogół nawiązywał do osiągnięć warsztatowych ze swojej wcześniejszej twórczości, idiomatyczne cechy stylistyczne są zachowane, niezależnie od wykorzystania strategii charakterystycznych dla nowych nurtów czy technik. Powyższa analiza wskazuje również na dużą wartość mniej znanych kompozycji, które swoimi cechami wpisują się w ewolucję stylistyczną obserwowaną dotąd przez pryzmat zasadniczego korpusu dzieł Góreckiego.

Aneks 1. Tabelaryczne podsumowanie wniosków

	Quartettino op. 5 (1956)	***Koncert na pięć instrumentów i kwartet smyczkowy*** op. 11 (1957)	***Muzyczka IV*** op. 28 (1970)	***Aria scena operowa*** op. 59 (1987)
FAZA TWÓRCZOŚCI wg K. Droby	I faza twórczości	II faza twórczości	IV faza twórczości	V faza twórczości
STYL / STRATEGIA KOMPOZYTORSKA	Neoklasycyzm	Neoklasycyzm, punktualizm	Redukcjonizm	Redukcjonizm
OBSADA	Flet I, II, skrzypce, obój	Flet, klarnet, trąbka, ksylofon, mandolina, kwartet smyczkowy	Puzon, klarnet, wiolonczela, fortepian	Tuba, fortepian, wielki bęben, tam-tam
MAKROFORMA	**3 części** 1 cz. – 4 odcinki 2 cz. – 2 tematy 3 cz. – 6 odcinków + coda szeregowanie odcinków, budowa tematyczna	**4 części** 1 cz. – 4 odcinki 2 cz. – 3 odcinki 3 cz. – 2 odcinki + coda 4 cz. – 4 odcinki + zakończenie szeregowanie odcinków	**2 części** 1 cz. – 11 odcinków 2 cz. – 4 odcinki szeregowanie odcinków	**2 części** 1 cz. – 10 odcinków 2 cz. – 3 odcinki + coda szeregowanie odcinków z elementami formy łukowej
MATERIAŁ I JEGO ORGANIZACJA	Skala majorowa i minorowa, skala chromatyczna, centralizacja harmoniczna	Skala chromatyczna, atonalna z elementami centralizacji harmonicznej	Skala majorowa i minorowa, pentatonika, centralizacja harmoniczna	Skala majorowa i minorowa, centralizacja harmoniczna

TECHNIKI KOMPOZYTORSKIE	1 cz. – ostinatowa, wariantowanie 2 cz. – kontrapunktyczna, wariantowanie 3 cz. – ostinatowa, imitacja, dialogowanie, wariantowanie	1 cz. – wariantowanie, kontrapunkt, quasi-improwizacja, repetycja 2 cz. – dialogowanie, ostinato 3 cz. – punktualistyczna, ostinatowa 4 cz. – ostinatowa, wariantowanie motywów, dialogowanie	1 cz. – wariantowanie, ostinatowa 2 cz. – ostinatowa, wariantowanie	1 cz. – wariantowanie, repetycja wybranych struktur, budowa ewolucyjna 2 cz. – wariantowanie, repetycja wybranych struktur, budowa ewolucyjna
JEDNOSTKA FORMOTWÓRCZA	Temat	Fraza	Motyw	Motyw
ORGANIZACJA METRORYTMICZNA	Zmienne metrum, regularne wzory rytmiczne	Zmienne metrum, nieregularne wzory rytmiczne	1 cz. – brak metrum, 2 cz. zmienne metrum 1 cz. – nieregularne wzory rytmiczne 2 cz. – regularne wzory rytmiczne	Brak metrum, regularne wzory rytmiczne
OZNACZENIA AGOGICZNE I AGOGICZNO-WYRAZOWE	Oznaczenia agogiczne lub agogiczno-wyrazowe stałe w obrębie części; sporadyczne i krótkotrwałe zmiany tempa	Oznaczenia agogiczno-wyrazowe stałe w obrębie części, krótkotrwałe zmiany tempa w 2 cz. i 4 cz.	1 cz. – oznaczenie agogiczno-wyrazowe wspólne dla wszystkich instrumentów w obrębie części,	Oznaczenia agogiczno-wyrazowe zmienne, częste i krótkotrwałe zmiany tempa

OZNACZENIA AGOGICZNE I AGOGICZNO-WYRAZOWE			oznaczenia agogiczne odrębne dla każdej partii instrumentalnej w obrębie odcinków 2 cz. – oznaczenie agogiczno-wyrazowe wspólne dla wszystkich instrumentów w obrębie części, oznaczenie agogiczne wspólne dla wszystkich instrumentów z wyjątkiem fortepianu w obrębie całej części	
DYNAMIKA	Dynamika od *ppp* do *fff* crescendowa	Dynamika od *pppp* do *ffff* kontrastowa sukcesywnie	Dynamika od *mp* do *ffff* kontrastowa sukcesywnie	Dynamika od *p* do *ffff* crescendowa

Aneks 2. Etapy w twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego. Pogrubione tytuły oznaczają dzieła, które są przedmiotem analizy w niniejszym artykule

	Adrian Thomas, *Górecki*	**Teresa Malecka, *Henryk Mikołaj Górecki. Styl późny***	**Krzysztof Droba, *Encyklopedia Muzyczna PWM***	**przykładowe dzieła**
1955	*Pieśń o radości i rytmie*	*Początki*	*Wczesna twórczość*	*Pieśni o radości i rytmie* op. 7, ***Quartettino* op. 5**
1957	*Kolizje*	*Twórczość wczesna*	*Konstruktywizm serialny*	*Scontri* op. 17, ***Koncert na pięć instrumentów i kwartet smyczkowy* op.11**
1962	*Genesis*		*Sonoryzm*	*Genesis I: Elementi na trzy instrumenty smyczkowe* op. 19 nr 1
1964		*Twórczość dojrzała*	*Konstruktywizm redukcyjny*	*Muzyczka I* op. 22 ***Muzyczka IV* op. 28**
1967	*Muzyka Staropolska*			*Muzyka staropolska* op. 24
1971	*Pieśni sakralne*	*Twórczość szczytowa*	*Konstruktywizm syntetyczny*	*„III Symfonia pieśni żałosnych"* op. 36
1979	*Szeroka woda*			
1980				*Beatus vir* op. 38
		Twórczość późna		*Miserere* op. 44
1986	*Quasi una fantasia*			*Recitativa i ariosa „Lerchenmusik"* op. 53 ***Aria, „scena operowa"* op. 59**

Bibliografia

Partytury

Górecki H.M., *Aria scena operowa*, Boosey & Hawkes, Londyn 2007.
Górecki H.M., *Koncert na pięć instrumentów i kwartet smyczkowy*, PWM, Kraków 1977.
Górecki H.M., *Muzyczka IV „Koncert puzonowy"*, PWM, Kraków 1976.
Górecki H.M., *Quartettino*, PWM, Kraków 1980.

Opracowania

Bolesławska-Lewandowska B., *Górecki portret w pamięci*, PWM, Kraków 2013.
Droba K., *Henryk Mikołaj Górecki*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 3, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 1979.
Dziadek M., *Henryk Mikołaj Górecki, Kompozytorzy Polscy 1918-2000*, red. M. Podhajski, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk–Warszawa 2005.
Kłaput-Wiśniewska, A., *Redukcjonizm jako przejaw indywidualnych cech stylistyki utworów Henryka Mikołaja Góreckiego*, „Zeszyty naukowe Akademii Muzycznej w Bydgoszczy" 8 (1995).
Lindstedt I., *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
Malecka T., *O rezonowaniu historii w życiu i twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, w: *Dzieło muzyczne i jego rezonans*, red. A. Nowak, Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2008, s. 205–227.
Paja-Stach J., *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Musica Iagellonica, Kraków 2009.
Pociej B., *Bycie w muzyce. Próba opisania twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2005.
Skowron Z., *Teoria i estetyka awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.
Thomas A., *Górecki*, PWM, Kraków 1998.

Źródła internetowe

Malatyńska-Stankiewicz A., *Nie będę pisał na metry i łokcie. Wywiad z 2003 r. z niedawno zmarłym Henrykiem Mikołajem Góreckim*, http://www.strony.ca/Strony24/articles/a2402.html [dostęp 20.10.2020]

Opis *Arii sceny operowej* op. 59, https://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/aria-scena-operowa-op-59 [dostęp 24.06.2020].

Opis *Koncertu na pięć instrumentów i kwartet smyczkowy* op. 11, https://ninateka.pl/audio/koncert-na-piec-instrumentow-i-kwartet-smyczkowy-op-11 [dostęp 24.06.2020].

Opis *Muzyczki IV „Koncert puzonowy"* op. 28, http://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/muzyczka-iv-koncert-puzonowy-op-28 [dostęp 24.06.2020].

Opis *Quartettino* op. 5, https://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/quartettino-op-5 [dostęp 24.06.2020].

Nagrania

Nagranie *Arii sceny operowej* op. 59, https://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/aria-scena-operowa-op-59 [dostęp 24.06.2020].

Nagranie *Koncertu na pięć instrumentów i kwartet smyczkowy* op. 11, http://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/koncert-na-piec-instrumentow-i- kwartet-smyczkowy-op-11 [dostęp 24.06.2020].

Nagranie *Muzyczki IV „Koncert puzonowy"* op. 28, http://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/muzyczka-iv-koncert-puzonowy-op-28 [dostęp 24.06.2020].

Nagranie *Quartettino* op. 5, https://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/quartettino-op-5 [dostęp 24.06.2020].

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ
nr 46 (3/2020), s. 115–133
DOI 10.4467/23537094KMMUJ.20.015.12857
www.ejournals.eu/kmmuj

Iga Batog

Black Box Music Simona Steena-Andersena – warstwa wizualna jako czynnik determinujący dźwięk. Eksploracja możliwości rozwojowych

Abstract

***Black Box Music* by Simon Steen-Andersen: a Visual Layer as a Sound-Determining Factor. An Exploration of Possibilities for Development**

The article attempts to summarise the work of Simon Steen-Andersen in order to date and describe his work titled *Black Box Music* in the context of fusing visual and musical experiences. It has been examined how modern technology influences the composer's creative process. His achievements and understanding of audiovisuality and musical object with the assumptions of Pierre Schaeffer's concept of acusmatic listening have also been compared.

Keywords

audiovisuality, Simon Steen-Andersen, *Black Box Music*, musical object

W 2017 roku włoski „Classic Voice" poprosił setkę krytyków, muzykologów, dyrygentów, organizatorów festiwali (z wykluczeniem kompozytorów) o wymienienie najważniejszych utworów powstałych po roku 2000. W rezultacie, w styczniowym wydaniu tegoż miesięcznika ukazały się dwie listy zawierające zestawienie najwyżej ocenionych kompozycji i ich twórców. Na pierwszych trzech miejscach znalazły się kolejno: *In Vain* George'a Friedricha Haasa, *Koncert fortepianowy* Simona Steena-Andersena i *Generation Kill* autorstwa Stefana Prinsa, a sam Simon Steen-Andersen zajął drugie miejsce w rankingu najciekawszych kompozytorów muzyki współczesnej[1]. Zarówno kompozycje Andersena, jak i Prinsa prezentują podobny „wizualny trend" w muzyce najnowszej związany z percepcją dźwięku w całościowym doświadczeniu sensorycznym. W przypadku *Black Box Music* poprzez elementy teatralne, zaś w *Generation Kill* dzięki wykorzystaniu kontrolerów gier, projekcji wideo i *live electronics*.

Simon Steen-Andersen. Biografia, metody i techniki kompozytorskie

Simon Steen-Andersen (urodzony w 1976 roku) jest kompozytorem, performerem i twórcą instalacji. Studiował kompozycję u Karla Aage Rasmussena, Mathiasa Spahlingera, Gabriela Valverde'a i Brenta Sørensena w Aarhus, Fryburgu Bryzogowijskim, Buenos Aires i Kopenhadze (lata 1998–2006). Wykłada kompozycję w Królewskiej Akademii Muzycznej w Aarhus, od 2013 roku jest także profesorem wizytującym w Norweskiej Akademii Muzycznej w Oslo.

Współpracuje z czołowymi zespołami muzyki współczesnej, m.in. Ensemble Intercontemporain, London Sinfonietta, wiedeńskim Klangforum, ICTUS czy Orkiestrą Muzyki Nowej, a jego utwory prezentowane są na najważniejszych światowych festiwalach dedykowanych nowej muzyce. Wśród wielu nagród przyznanych kompozytorowi możemy wymienić m.in. Sonning Music Foudation Talent Award (2006), Nagrodę Muzyczną Kranichstein (2008), Nagrodę Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów UNESCO (2010), Nagrodę Carla Nielsena

1 Pełny ranking kompozytorów i dzieł w: „Classic Voice" 2017 nr 212 http://www.classicvoice.com/riviste/classic-voice-digital/classic-voice-212-digitale.html [dostęp 14.06.2020].

(2013), Nagrodę Muzyczną Rady Nordyckiej (2014), Carl Prisen Prize (2015) oraz Mauricio Kagel Music Prize (2017)[2].

Twórczość Simona Steena-Andersena analizować będę stosując kryterium i odnosząc się do metod kompozytorskich autora zastosowanych w jego twórczości, klarujących się z utworu na utwór. Z tego względu warto zachować w analizie działań Andersena pewną chronologię. Pozwala ona zanotować rozwijający się trend, który wybija się na pierwszy plan i osiągający swoiste apogeum w utworze *Black Box Music*.

Metody kompozytorskie a relacja medium tradycyjnych z nowoczesnymi

Swoją metodę kompozytorską Steen-Andersen definiuje jako „bazowanie na oryginalnym pomyśle i szukanie dla niego odpowiedniego medium i technologii, jeśli zachodzi taka potrzeba"[3]. Fascynacja nowymi technologiami przejawia się u niego w różnych formach. Kompozytor często korzysta z elektronicznie wzmocnionych instrumentów akustycznych, w połączeniu z samplerem, niestandardowymi konstrukcjami własnego pomysłu czy przedmiotami codziennego użytku. Pomiędzy muzyką tradycyjną a elektroniczną dostrzega pewną analogię w estetyce i podejściu; np. szukając odpowiedniego sposobu wykonania *crescendo* odwołuje się do elektronicznego efektu *dolly zoom*, polegającego na przybliżeniu obrazu. Jednocześnie w wielu dziełach nadaje technologii wymiar nostalgiczny poprzez użycie starszych generacji modyfikatorów dźwięku, chociażby wykorzystanie wersji *whammy pedalu* z 1982 roku w utworze *Study for String Instruments #2*, czy obecność kontrolującego rozdzielony ekran *joystick'a* w kompozycji *Run Time Error*. Oba, powstałe w latach 2007–2010 markują początek pewnej tendencji wykorzystania niekonwencjonalnych i wyraźnie specyficznych środków.

2 58. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień" 2015, program festiwalu, notka biograficzna nadesłana przez kompozytora, s. 277–278.

3 S. Steen-Andersen, *Simon Steen-Andersen - A musical approa[c]h to audio/visual composition: Implicit AV aspects of musical performance, AV-objects and musical excuses...*, tłum. własne, https://www.youtube.com/watch?v=YGfKe99aa7s [dostęp 14.06.2020].

Związek samplowania i cytatu z rzeczywistości otaczającej

Kolejnym polem zainteresowań Steena-Andersena stała się technika samplowania, wykorzystana w następnym w chronologii autora utworze z 2010 roku, *Double Up*. Używając wcześniej nagranych fragmentów dźwiękowych Andersen nadaje im nowe znaczenie i kontekst muzyczny wykorzystując je w roli *sample*. Przykładem użycia tej techniki jest wspominany *Double Up* na sampler i małą orkiestrę. Steen-Andersen buduje dramaturgię utworu na prostej sekwencji codziennych odgłosów, odtwarzanych przez sampler i dublowanych przez orkiestrę. Ta sama sekwencja dźwiękowa zostaje jednak przedstawiona z dwóch odmiennych perspektyw – narracyjnej i muzycznej.

Pierwsza optyka prezentuje potencjał znaczeniowy i informacyjny samplowanego materiału. Z otrzymanych strzępków informacji dźwiękowej – odgłosów mycia zębów, prysznica, ekspresu do kawy czy klucza przekręconego w drzwiach buduje się spójna i zrozumiała (choć może nieco trywialna) narracja. Kolejne dźwięki porządkują wrażenia audialne i nadają znaczenie wcześniejszym.

W drugim segmencie sytuacja się odwraca, ulega przearanżowaniu. Odgłosy zostają posegregowane wedle swojego potencjału brzmieniowego i wartości muzycznej. Dzięki temu ten sam materiał prezentowany jest z innej perspektywy. Powstający równolegle utwór *Ouvertures* również wykorzystuje sampler, jednak tym razem jest on zastosowany jako medium translacji konkretnego obrazu kulturowego na język muzyczny. Utwór przeznaczony na guzheng solo, sampler i orkiestrę symfoniczną czerpie z nagranej przemowy dyktatora Mao Zedonga z 1956 roku. Jak twierdzi kompozytor – cyfrowo spowolniona i wplecionа w muzyczny przebieg przemowa traci swój przekaz polityczny, zachowując jednocześnie kontekst kulturowy i walory muzyczne. Staje się czymś w rodzaju pieśni na tle akompaniamentu guzhengu i orkiestry[4].

Aspekt gestu – wizualny element gry na instrumencie i jego wykorzystanie

Powracającym zagadnieniem w twórczości Steena-Andersena jest fizyczny aspekt gry na instrumencie. Choreografia procesu wydo-

4 Tamże.

bycia dźwięku jest dla niego punktem wyjścia do refleksji na temat audiowizualności – traktowania elementu wizualnego jako czynnika determinującego dźwięk. Sama wizualna część doświadczenia koncertowego ma dla niego fundamentalne znaczenie sensoryczne, a także formotwórcze. Z poszukiwań przestrzeni wspólnej aspektów wizualnych i dźwiękowych narodziła doskonalona przez Andersena na przestrzeni lat technika polegająca na skoordynowaniu efektu wizualnego i audialnego w ten sposób, iż oba wpływają na siebie i zostają zespolone w jedną całość[5]. Kompozytor wychodzi z założenia, że pracując nad elementami należącymi do odmiennych obszarów percepcji możemy dokonać próby nałożenia ich na siebie czy przeciwstawienia ich sobie. Co więcej, można również doszukiwać się absolutnej integracji, punktu gdzie oba doświadczenia się przenikają.

Steen-Andersen zauważa, że doświadczenie koncertowe, dopóki nasze oczy są otwarte, jest zawsze audiowizualne. Niemniej, przez przyzwyczajenie i określoną funkcję np. ruchu smyczka, potrzebnego do wydobycia dźwięku, postrzegamy ruch wyłącznie jako drogę do celu, którym jest dźwięk. W tym przypadku audiowizualność jest zjawiskiem percepcyjnym. Przy otwartym i świadomym spojrzeniu na obiekt w dwóch kategoriach można pracować nad całkowitą integracją elementów dźwiękowych i wizualnych, lub pokazać je z różnych perspektyw. Ważnym założeniem wielu utworów Steena-Andersena jest eksplorowanie preegzystującego układu ruch-dźwięk, komponowanie w obrębie pewnej struktury. Jednocześnie jest to podejście odmienne od proponowanej przez teatr instrumentalny *teatralizacji gry na instrumencie*. Jego cykl *Studies for String Instrument #1-3* (2007–2011) w całości został poświęcony badaniu zależności między dźwiękiem a ruchem. Dzieło jest zanotowane jedynie w formie ruchów, dlatego może być wykonane na każdym instrumencie smyczkowym. Pierwszy utwór z cyklu, *Study #1*, można określić jako studium *glissanda*. Jak zauważa kompozytor, *glissando* koncentruje się na drodze dźwięku z jednego punktu do drugiego, zawiera więc w sobie „ruch dźwięku" odbierany fonicznie, a także aspekt faktycznego manewru ręki przemieszczającej się po strunie oraz smyczka wydobywającego brzmienie. Jest to przykład obu aspektów audiowizualności, jednak przez znajomość funkcji, którą spełnia ruch ciała, zwykle *glissando* traktowane jest jedynie w kontekście

5 S. Steen-Andersen, *Festival TACEC 2018*, https://www.youtube.com/watch?v=PFSkfwRcv1E&t=33s [dostęp 14.06.2020].

techniki artykulacyjnej, podlegającej dźwiękowi. Kompozytor, w celu rozszerzenia perspektywy wizualnej, stosuje technikę podkreślenia i indywidualizacji ruchu poprzez wielokrotne powtórzenia i potrojenie ilości instrumentów. Jednocześnie rytmiczne pociągnięcia smyczka nadają utworowi pewien wymiar choreograficzny, tworząc rodzaj tańca, który sam sobie akompaniuje[6].

Jest to także badanie granic struktury ruchowo-dźwiękowej, eksplorowanie granic wykorzystania ograniczonego materiału *glissandowego*. Komponowanie w tym przypadku polega na szukaniu możliwości w konkretnym układzie lub powolnym rozszerzaniu go.

Kolejny przykład takiej praktyki możemy znaleźć w *Study #3*, gdzie instrument, w tym przypadku wiolonczela, jest preparowany poprzez zwilżenie strun i zamocowanie kawałków papieru na smyczku, a następnie poddany różnym eksperymentom, np. obracaniu na bok, pozostając jednocześnie w ramach techniki gry na wiolonczeli. Na wykonanie partii wiolonczelisty twórca nakłada uprzednio nagraną wersję jego występu, otrzymując możliwość zwielokrotnienia wrażeń wizualnych.

Wyzwaniem, jak sam określa to kompozytor, staje się stworzenie danego układu, następnie badanie jego możliwości w aktywny sposób, czego rezultatem często jest doświadczenie niekonieczne teatralne, ale mające własne znaczenie i logikę.

Black Box Music

Black Box Music powstało w 2012 roku, przeznaczone jest na perkusję, amplifikowane pudełko, piętnastu wykonawców i wideo. Składa się z trzech części: *Ouverture*, *Disambiguation* (*Ujednoznacznienie*) oraz *Finale*. Napisane zostało dla norweskiego perkusisty Håkona Stene'a[7]. Zespół instrumentalny składa się z barytonowego saksofonu, klarnetu basowego, fagotu, rogu, trąbki, puzonu, fortepianu, trzech zestawów perkusyjnych o instrumentarium powiększonym m.in. o guiro, operowy gong, papier ścierny, balon i gwizdek tłokowy, a także z harfy,

6 58. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień" 2015, program festiwalu, opis cyklu *Studies for String Instrument* nadesłany przez kompozytora, s. 278–279.

7 R. Holmboe, *Out of the Box*, Dacapo Records, https://www.dacapo-records.dk/en/recordings/steen-andersen-black-box-music [dostęp 14.06.2020].

gitary elektrycznej, altówki, wiolonczeli i kontrabasu. Jak pisze sam kompozytor we wstępie do partytury:

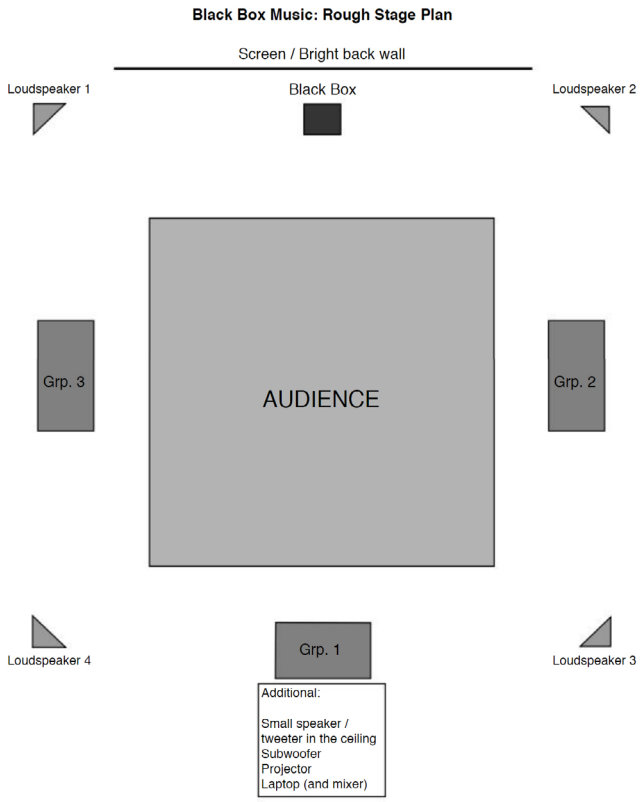
> Punktem wyjścia jest klasyczny układ solista dyrygent, jednak w tym przypadku solista jest jednocześnie dyrygentem. Oprawą jest tradycyjna scena teatralna z zasłonami, rekwizytami i oświetleniem, jednak w tym przypadku scena jest również instrumentem. Można powiedzieć, że *Black Box Music* to dekonstrukcja tradycyjnej dyrygentury i teatru kukiełkowego, a także eksploracja i wykorzystanie relacji warstwy wizualnej i muzycznej związanej z dyrygenturą i inscenizacją[8].

Dzieło powstało z przekonania kompozytora o obecności silnych związków między dyrygenturą a wizualną i choreograficzną stroną utworu muzycznego. Partia dyrygenta może sprawiać pozornie wrażenie jedynie gestu wykonanego w powietrzu, jednak jego ruchy mają realny wpływ na brzmienie orkiestry. Poprzez kulturowy wymiar postaci dyrygenta jego działania są podświadomie związane z partią orkiestry. Jego obecność w sytuacji koncertowej nie jest traktowana jako próba nadania muzyce jakości wizualnej, jednak – jak podkreśla kompozytor – gdy pojawia się rozbieżność w relacji dyrygent-orkiestra, staje się ona zauważalna i czytelna.

Steen-Andersen odwraca tradycyjną sytuację koncertową poprzez podzielenie orkiestry na trzy grupy i rozmieszczenie ich po obu stronach publiczności oraz za nią. Na miejscu dyrygenta umieszcza tytułowe czarne pudełko, wyposażone w kamerę i instalację dźwiękową, składającą się z sześciu mikrofonów, podłączonych do odpowiadających im głośników, dzięki czemu uzyskuje topofoniczny efekt dźwięku okrążającego publiczność.

Pudełko wyposażone jest w miniaturową kurtynę i zestaw lampek, co nadaje całości przedsięwzięcia charakter przedstawienia kukiełkowego z rozbudowaną warstwą muzyczną. Oprócz tego szum tkaniny i dźwięk włącznika lampki jest tu potraktowany muzycznie i dokładnie zaznaczony w partyturze. Głównym bohaterem tego osobliwego przedstawienia jest jednak solista będący równocześnie dyrygentem. Umieszcza on dłonie we wnętrzu pudełka a obraz utrwalony przez kamerę wyświetlany jest na znajdującym się za nim ekranie.

8 S. Steen-Andersen, wstęp do partytury *Black Box Music*, Edition•S, Kopenhaga 2020, www.edition-s.dk [dostęp 14.06.2020].



Ilustracja 1. Simon Steen-Andersen, *Black Box Music*, plan sceny[9]

Steen-Andersen stosuje tu metodę amplifikacji czynnika wizualnego dzięki powiększeniu projekcji i odrealnieniu osoby solisty poprzez pokazanie jedynie jego dłoni. Rola solisty to pewnego rodzaju wariacja na temat klasycznej dyrygentury. W jego partii zawierają się gesty tradycyjnie wykonywane przez dyrygenta np. taktowanie, wskazywanie początku dźwięku. Zestawione są one równolegle z gestami komunikacji niewerbalnej znanymi z codziennego życia, a także z ruchami będącymi elementami języka migowego.

9 Tamże.

Możemy je podzielić na kilka kategorii:

- emblematy, czyli gesty niezależne od mowy, posiadające jasno określone znaczenie. W tym przypadku gesty oznaczające liczby, gest kciuka w górę (okazanie aprobaty), ułożenie palca wskazującego i środkowego w kształcie litery „V" (symbol zwycięstwa)[10],
- ilustratory, czyli gesty zależne od mowy, związane z przekazem werbalnym. Gest złożony z ułożonej pionowo ręki prawej i nałożonej na nią ustawionej poziomo ręki lewej (gest oznaczający w sporcie „koniec czasu"),
- gesty wzięte z języka migowego, w tym przypadku pojedyncze litery. Gesty są dokładnie zilustrowane fotografiami umieszczonymi we wstępie do partii solisty. Te z nich, które występują wielokrotnie, zostały opatrzone symbolem w partyturze[11].

Głównym założeniem *Black Box Music* jest wykorzystanie wyżej opisywanej techniki audiowizualnej i zespolenie gestu z dźwiękiem. Muzyka jako sztuka z natury abstrakcyjna[12] zostaje zespolona z gestem konkretnym, jednoznacznym w kręgu kultury zachodniej. Tym samym możemy mówić raczej o „obiekcie muzycznym" niż wizualnym naśladownictwie warstwy muzycznej.

Część pierwsza, *Ouverture*, rozpoczyna się sekwencją rozsuwanej kurtyny, zapalonego światła i akordu *tutti*, po którym następuje wyciszenie, zgaszenie światła i zasunięcie kurtyny. Powoli solista wprowadza więcej gestów, zawsze związanych z dźwiękiem, i zaczyna budować rodzaj audiowizualnej narracji. Wedle słów kompozytora – „biorąc naturalną konsekwencję gestu, próbujemy znaleźć dla niej dźwięk". W tym przypadku naturalną konsekwencją gestu będzie kolejny, najbliższy mu wizualnie, wybrany z repertuaru określonego w partyturze. Tak więc po ruchu symbolizującym rozmowę telefoniczną „*phone*" (Ilustracja 2. Gest odbierania telefonu[13]) możemy oczekiwać gestu odwieszania słuchawki „*hang up*" (Ilustracja 3. Gest odwieszania słuchawki[14]), zaś

10 Emblemat, w: *Słownik Języka Polskiego*, red. Mieczysław Szymczak, t. 1, PWN, Warszawa 1978.

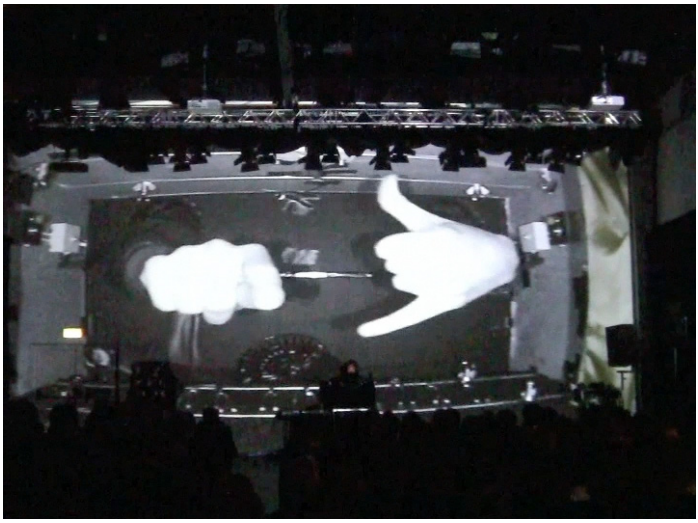
11 S. Steen-Andersen, partytura *Black Box Music*, Edition•S, https://issuu.com/edition-s/docs/black_box_music/3 [dostęp 14.06.2020].

12 Zob. H.H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, w: C. Dahlhaus, H.H. Eggebrecht *Co to jest muzyka?*, PIW, Warszawa 1992.

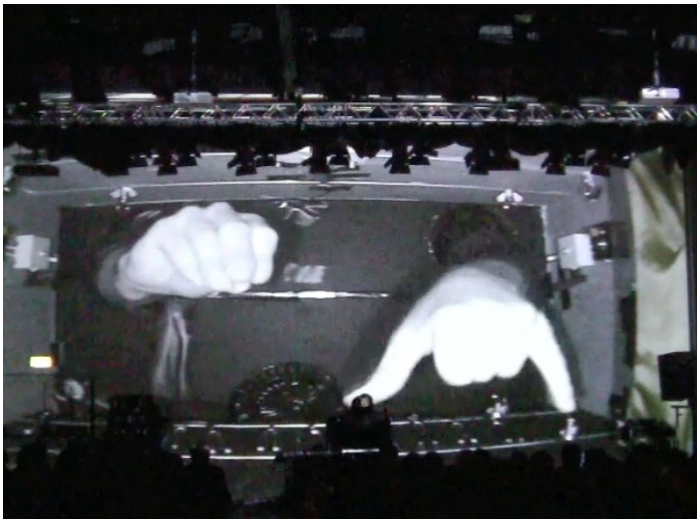
13 S. Steen-Andersen, *Black Box Music*, Edition•S, Kopenhaga 2020, www.edition-s.dk [dostęp 14.06.2020].

14 Tamże.

symbol kciuka w dół może nastąpić po kciuku w górę, gdyż wymaga tylko obrócenia ręki, bez zmiany układu palców.



Ilustracja 2. Gest odbierania telefonu



Ilustracja 3. Gest odwieszania słuchawki

Gesty kontrolują także topofoniczny aspekt kompozycji, ponieważ kierunek ruchu ręki wskazuje także grupę instrumentów odpowiedzialną za wydanie dźwięku kompatybilnego z gestem. Solista podczas taktowania w metrum trójdzielnym wykona więc ruch lewo-prawo-góra, kolejno aktywując zespół znajdujący się po lewej stronie, prawej i za publicznością. Stopniowo relacje pomiędzy gestami stają się bardziej oczywiste i całość zaczyna nabierać bardziej choreograficznego charakteru. Od czasu do czasu kompozytor jednak przełamuje regułę w ramach – jak to nazywa – „ustanowienia logiki w celu jej złamania, użycia konsonansu w celu podkreślenia dysonansu"[15]. Dlatego po serii logicznych wizualnie ruchów następuje kolejna, złożona z gestów pozornie ze sobą niezwiązanych, ale np. wykorzystujących kolejne stopnie gamy jako dźwięki im odpowiadające, dzięki czemu nasza uwaga ponownie skierowana zostaje w stronę audialnego aspektu „przedstawienia". Partia orkiestry i dyrygenta również zaczyna się dezintegrować imitując sytuację koncertową, w której zauważamy brak synchronizacji w relacji dyrygent-orkiestra. Kompozytor najpierw dostarcza widzowi kontekst dzięki wielokrotnemu powtarzaniu gestu postawienia akordu *tutti* i stopniowo opóźnia reakcję orkiestry, do momentu przejęcia inicjatywy przez orkiestrę i odwrócenia sytuacji.

Część środkowa jest wolna, bardziej tonalna. W pudełku zaczynają się pojawiać przedmioty, m.in. mikrotonalnie nastrojone kamertony, o częstotliwościach wynoszących kolejno 442 Hz, 392 Hz, 329.6 Hz, 523.25 Hz, 466 Hz, 415 Hz, 435 Hz, 440 Hz oraz 443 Hz. Zespół instrumentalny dzięki zastosowaniu odpowiedniej artykulacji i dynamiki (akcenty, *crescendo dal niente*) imituje dźwięki kamertonów wprawionych w drganie poprzez uderzanie nimi w podstawę i boki pudełka. Uspokojenie tempa i rytmiczne pulsowanie instrumentów rozładowuje napięcie i buduje fundamenty pod część trzecią. W przerwie pomiędzy częściami kompozytor eksperymentuje ze schematem klasycznego koncertu symfonicznego. Muzycy przez około minutę w wyreżyserowany sposób stroją swoje instrumenty, czekając na pojawienie się na ekranie batuty – znaku danego przez wykreowanego przez Andersena solistę-dyrygenta.

Finał przynosi odmianę – po wykorzystaniu pewnej puli gestów solista zaczyna eksplorować akustykę pustego pudełka poprzez stukanie

15 S. Steen-Andersen, *Simon Steen-Andersen…*, dz. cyt., tłum. własne, https://www.youtube.com/watch?v=YGfKe99aa7s [dostęp 14.06.2020].

w jego boki i podstawę. Pstrykając palcami w różnych konfiguracjach rytmicznych rozpoczyna nawiązywanie dialogu z zespołami instrumentalnymi. Zaczyna też budowanie własnej instalacji dźwiękowej – na haczykach uprzednio przytwierdzonych do podstawy pudła rozciąga gumki recepturki, na wzór instrumentu strunowego. Następnie w pudełku pojawiają się zawieszone na sznurkach plastikowe kubki, wiatrak, kawałki papieru, bandaż i balon, połączone w jedną maszynerię muzyczną, działającą tak długo, aż pudełko wypełni się przedmiotami[16]. Sam Steen-Andersen opisuje finał dzieła słowami: „zbyt duża ilość elementów sprawia, że maszyna zacina się (*collapses in festivity*) w wielkiej anty-kulminacji[17]. Finalny akt przedstawienia zostawia nas z obrazem bezużytecznej instalacji dźwiękowej.

Obiekt dźwiękowy w twórczości Simona Steena-Andersena a akuzmatyczna koncepcja Pierre'a Schaeffera

Choć Simon Steen-Andersen dystansuje się od bezpośrednich inspiracji kompozytorskich, jego poszukiwania audiowizualne wpisują się w koncepcje Pierre'a Schaeffera dotyczące nowych sposobów słuchania, a szczególnie słuchania akuzmatycznego. Schaeffer (1910–1995) jako kompozytor, jeden z czołowych teoretyków słuchania muzycznego oraz spiker i inżynier radiowy, szczególnie zainteresowany był wpływem radia i fonografii na recepcję dźwięku[18]. W swoim dziele *Traité des objets musicaux* Schaeffer rozróżnia trzy tryby słuchania:

1. Słuch przyczynowy, którego głównym zadaniem jest definiowanie przyczyny dźwięku na podstawie jego brzmienia. Próba ustalenia co lub kto wytwarza dany dźwięk, a także skąd dochodzi, jak się zachowuje etc.
2. Słuch semantyczny, który odpowiada za odczytywanie i interpretowanie przekazu, wpisującego się w pewien klucz np. język mówiony lub kod dźwiękowy.

16 S. Steen-Andersen, partytura *Black Box Music*, Edition•S, https://issuu.com/edition-s/docs/black_box_music/3 [dostęp 14.06.2020].

17 S. Steen-Andersen, *Simon Steen-Andersen…*, dz. cyt., tłum. własne, https://www.youtube.com/watch?v=YGfKe99aa7s [dostęp 14.06.2020].

18 P. Schaeffer, *Akuzmatyka*, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, Słowo/obraz terytoria, Warszawa 2009.

3. Słuch zredukowany, zwany także akuzmatycznym, koncentrujący się na świadomym odrzuceniu przyczyny i znaczenia dźwięku, by „[…] skupić się na dźwięku jako takim, jego zmysłowych cechach, nie tylko wysokości i rytmie”[19].

Źródeł akuzmatycznej koncepcji Schaeffera możemy upatrywać w filozofii fenomenologii. Metoda fenomenologiczna stara się opisać przedmiot, nie korzystając z odniesienia do jego przyczyny „[…] odrzuca tradycyjne filozoficzne rozróżnienie na »podmiot« i »przedmiot«, »pozór« i »rzeczywistość« i w zamian stara się opisać treść doświadczenia, nie odnosząc się do jego źródła czy trybu podmiotowego (np. snu, jawy itp.)”[20].

Samo słowo akuzmatyka pochodzi z języka greckiego, a akuzmatykami określano uczniów Pitagorasa, którzy słuchali wykładów swojego mistrza ukryci za zasłoną, w ten sposób, iż docierał do nich sam jego głos. Tym samym otwierała się dla nich nowa możliwość percepcji dźwięku. Według Schaeffera efekt ten możemy obecnie osiągnąć poprzez użycie nowych rozwiązań technicznych – funkcję pitagorejskiej zasłony pełni w tym przypadku radio. Jednocześnie metoda akuzmatyczna umożliwia nam dostęp do „obiektów dźwiękowych”, będących przedmiotem słuchania akuzmatycznego[21]. Schaeffer wyróżnia cztery główne cechy obiektu dźwiękowego.

1. Możemy rozróżnić obiekt dźwiękowy od instrumentu, wydającego dany dźwięk. Jak pisze sam Schaeffer:

> Oczywiście, kiedy mówimy »to skrzypce« albo »to skrzypiące drzwi«, odwołujemy się do dźwięku emitowanego przez skrzypce lub to skrzypienia drzwi. A jednak rozróżnienie między instrumentem a obiektem dźwiękowym, które chcielibyśmy to wprowadzić, jest jeszcze bardziej radykalne: jeśli ktoś puści nam taśmy z nagranym dźwiękiem, którego źródła nie jesteśmy w stanie ustalić, co wtedy słyszymy? Właśnie to co nazywamy obiektem dźwiękowym, wolnym od wszelkich relacji przyczynowych, które określamy terminami ciało dźwiękowe, źródło dźwięku lub instrument[22].

19 M. Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. K. Szydłowski, Korporacja Ha!art, Kraków 2012, s. 207–208.

20 Cyt. za: C. Cox, D. Warner, wstęp do P. Schaeffer, *Akuzmatyka*, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, Słowo/obraz terytoria, Warszawa 2009, s. 106.

21 P. Schaeffer, *Akuzmatyka…*, dz. cyt., s. 110–111.

22 Tamże.

2. Obiekt dźwiękowy nie jest taśmą magnetyczną, jest ona jedynie nośnikiem obiektu. Istnienie obiektu jest związane z naszą subiektywną percepcją, otrzymuje on dopiero sens i znaczenie w chwili rejestrowania i interpretowania go przez słuch odbiorcy. Fizyczne oddziaływanie na taśmę (np. skrócenie jej) nie zmienia obiektu, gdyż całkowicie zawiera się on w naszej świadomości postrzeżeniowej.
3. Ta sama taśma może zawierać większą ilość obiektów dźwiękowych. Według Schaeffera wspomniane manipulacje nie wpływają na zmianę obiektu samego w sobie, a raczej tworzą z niego inne obiekty. Kompozytor uznaje też zależność pomiędzy sposobem manipulowania taśmą a naszą recepcją obiektu:

> Załóżmy, że słuchaliśmy nagranego dźwięku w normalnej prędkości, potem zwolnionej, a potem znów normalnej. Ta zwolniona część działa niczym szkło powiększające w odniesieniu do czasowej struktury dźwięku, pozwala nam na zauważenie niektórych szczegółów – na przykład – ziarnistości – a nasz słuch, w ten sposób zaalarmowany i poinformowany, odkryje je przy drugim podejściu – przy normalnej prędkości. Musimy pozwolić, by prowadziły nas tu dowody – sam sposób, w jaki sformułowaliśmy nasze założenie, narzuca odpowiedź: w istocie porównujemy ze sobą ten sam obiekt dźwiękowy – oryginalny i przekształcony, poddany różnym środkom obserwacyjnym. Tym jednak, co czyni go tym samym obiektem jest właśnie nasza wola porównywania[23].

4. Obiekt dźwiękowy nie jest stanem ducha[24]. Podkreślenie subiektywności percepcji obiektu nie wyklucza możliwości analizy i opisania go:

> By uniknąć pomylenia go z fizyczną przyczyną lub „bodźcem", pozornie oparliśmy obiekt dźwiękowy na naszej subiektywności. Jednakże – jak wskazywały na to już nasze ostatnie uwagi – obiekt nie ulega modyfikacjom ani w następstwie zmian w słyszeniu między jedną jednostką a drugą, ani wraz z niekończącymi się zmianami zachodzącymi w naszej uwadze lub wrażliwości. Obiekty dźwiękowe wcale nie są subiektywne (w sensie jednostkowym),

23 Tamże.
24 Tamże.

niekomunikowalne czy prawie nieuchwytne. Jak zobaczymy, można je jasno opisać i analizować. Możemy je poznać[25].

Obiekt dźwiękowy w rozumieniu Simona Steena-Andersena posiada wiele cech wspólnych z definicją obiektu według Pierre'a Schaeffera. Steen-Andersen swoją czysto instrumentalną muzykę określa „trochę elektroniczną", głównie poprzez podejście do muzyki akustycznej rozumianej przez brzmienie, próbę odejścia od tożsamości pojedynczych instrumentów[26]. W *Black Box Music* objawia się to przede wszystkim w podziale instrumentów na grupy i ujednoliceniu ich barwy, poprzez użycie podobnej artykulacji, gry *unisono* czy dynamiki od *fortissimo* do *fortissimo possibile*. Steen-Andersen używa „hałasu" w roli bezpośredniego efektu przykuwającego uwagę. Oprócz tego brzmienie percypowane jako nieprzyjemne jest zdystansowane od nurtu mainstreamowego. Jednak sam „obiekt" jest rozumiany przez niego jako warstwa wizualna będąca integralną częścią muzycznej, niemożliwa do rozdzielenia tak długo, jak nasze oczy są otwarte. Zastrzega, że sam koncept zespolenia elementów należących do różnych kategorii percepcyjnych nie musi kończyć się na słuchu i wzroku, mogą to być elementy postrzegane także przez inne zmysły[27].

Metoda akuzmatyczna w jakimś stopniu zakłada jednak obecność czynnika wizualnego, czy jest to pitagorejska zasłona czy też głośnik. W przypadku *Black Box Music* mamy do czynienia z sytuacją przewrotną, niejako zakładającą użycie wszystkich trybów słuchania wymienionych przez Schaeffera. Steen-Andersen za pomocą topofonicznie rozmieszczonej i przetworzonej przez głośnik warstwy instrumentalnej wystawia na próbę słuchanie przyczynowe odbiorcy. Również dzięki ujednoliceniu barwy instrumentów i zakamuflowaniu zależności pomiędzy zespołem instrumentalnym, a ułożeniem dłoni w pudełku.

Myślenie w kontekście słuchu semantycznego, mimo braku werbalnego przekazu, można odnaleźć w narracji ruchowo-audialnej. Interpretacja danego gestu odbywa się w połączeniu z utożsamianym

25 Tamże.

26 S. Steen-Andersen, *Simon Steen-Andersen…*, dz. cyt., https://www.youtube.com/watch?v=YGfKe99aa7s [dostęp 14.06.2020].

27 Tamże.

z nim dźwiękiem – np. dźwięk telefonu połączony z gestem odbierania słuchawki, wyraźnie odróżniający ruch odwieszania jej.

Słuch akuzmatyczny objawia się przede wszystkim w omawianej wyżej technice łączenia brzmienia instrumentów. W przypadku *Black Box Music* za „pitagorejską zasłonę" służy ekran z projekcją solisty. Choć instynktownie projekcję można uznać za ugruntowanie idei słuchania przyczynowego, przejawia się też jako kolejna warstwa wizualna kamuflująca prawdziwą przyczynę dźwięku. Podobną technikę wykorzystano w wielu inscenizacjach *Czarodziejskiego fletu* Wolfganga Amadeusza Mozarta czy nawet współczesnych koncertach muzyki pop. W pierwszym przypadku warto przywołać scenę z drugiego aktu opery, w której to ptasznik Papageno szuka ukochanej Papageny. Zrozpaczony postanawia się powiesić, jednak w porę pojawiają się Trzej Chłopcy przypominając mu o magicznych srebrnych dzwoneczkach będących w jego posiadaniu. Na ich dźwięk pojawia się Papagena i następuje triumfalny finał[28]. W wielu inscenizacjach tej opery, m.in. Metropolitan Opera z 2006 roku[29] czy fragmencie filmu *Amadeusz* Miloša Formana[30], partię dzwoneczków wykonuje w rzeczywistości celesta, ukryta w orkiestronie, zaś na scenie dzwoneczki pojawiają się jedynie jako rekwizyt.

Za drugi przykład może nam posłużyć technika *playback*, której często używają artyści muzyki pop podczas wykonywania piosenek z jednoczesną realizacją skomplikowanego układu choreograficznego utrudniającego śpiew. W tym przypadku ścieżka muzyczna wraz z nagraniem partii wokalnej jest odtwarzana z głośnika a piosenkarz jedynie porusza ustami, inscenizując wykonanie utworu w czasie rzeczywistym.

W trakcie koncertu z trasy *California Dreaming* z 2011 roku amerykańska piosenkarka Katy Perry podczas jednej z piosenek pozorowała grę na flecie prostym, lecz została zdemaskowana przez zauważenie niezgodności jej ruchów z partią fletu[31]. Finał tej historii jest anegdotyczny – jej interpretacja pod kątem rozważań o audiowizualności tworzy sytuację podobną do tej opisywanej przez Steena-Andersena. Idąc na koncert odbiorca z założenia nie spodziewa się wykorzystania

28 P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, PWM, Kraków 2015, s. 1052.

29 Metropolitan Opera, *Czarodziejski flet*, 2006, https://www.youtube.com/watch?v=qFolidudY74 [dostęp 14.06.2020].

30 M. Forman, fragment filmu *Amadeusz*, 1974, https://www.youtube.com/watch?v=3glswAQNR7c, [dostęp 14.06.2020].

31 ABC News, *Katy Perry Flute Fail: Singer Accidentally Reveals She's Not Really Playing Recorder*, https://www.youtube.com/watch?v=wbqFMgdSeGs, [dostęp 14.06.2020].

przez artystę techniki *playbacku* – tym dosadniej odczuwa dysonans, gdy warstwa wizualna i dźwiękowa dezintegrują się.

Podsumowanie

Czynnik wizualny zawsze odgrywał w muzyce bardzo istotną rolę. Od starożytnego synkretyzmu, poprzez gatunek opery, aż do muzyki filmowej, percepcja intermedialnej sztuki jest stale obecna w kulturze. Jednak w wyżej wymienionych przykładach można rozdzielić warstwę muzyczną i wizualną. Opera, forma głównie muzyczna, wciąż zachowuje artystyczną wartość, gdy prezentowana jest w formie nagrania, a poszczególne inscenizacje potrafią znacząco różnić się wizualnie pomiędzy sobą. Z kolei muzyka w filmie, choć jest jego integralną częścią, nierzadko niosącą za sobą kontekst emocjonalny, w wielu przypadkach nie jest ściśle związana z konkretnym obrazem – użycie *IX Symfonii d-moll* op. 125 Ludwiga van Beethovena w wielu dziełach filmowych nie wpłynie na jej oryginalną treść.

Twórczość Simona Steena-Andersena odwraca tę sytuację. *Black Box Music* jest doskonałym obszarem do dyskusji o audiowizualności, roli nowoczesnych technologii w procesie kompozytorskim, teatrze muzycznym, relacji dyrygent-orkiestra, topofonii i wielu innych aspektach, przede wszystkim imponuje jednak kompleksowością doświadczenia. Starannie wypracowana struktura utworu, łącząca w sobie dokonania poprzednich generacji kompozytorów i nowe technologie stanowi przykład całościowego, intermedialnego wydarzenia, w którym każdy element ma dokładnie określone miejsce i funkcję. Absolutna integracja czynnika wizualnego i muzycznego pozwala na interpretowanie kompozycji na wielu płaszczyznach i umożliwia całkiem nowy sposób odbioru dzieła, jak i myślenia o audiowizualności.

Czy dotychczasowa twórczość Simona Steen-Andersena podsumowała i zamknęła rozdział poświęcony rozważaniom o relacji czynnika wizualnego i dźwiękowego? Czy wręcz przeciwnie – otwiera drogę do dalszej eksploracji zależności audiowizualnych?

Bibliografia

Opracowania

ABC News, *Katy Perry Flute Fail: Singer Accidentally Reveals She's Not Really Playing Recorder*, https://www.youtube.com/watch?v=wbqFMgdSeGs [dostęp 14.06.2020].

„Classic Voice" styczeń 2017, nr 212, http://www.classicvoice.com/riviste/classic-voice-digital/classic-voice-212-digitale.html [dostęp 14.06.2020].

Chion M., *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. K. Szydłowski, Korporacja Ha!art, Kraków 2012.

Chłopecki A., *Wizualizacja*, w: *Dziennik ucha. Słuchane na ostro*, PWM, Kraków 2013, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

Cox C., Warner D., *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, Słowo/obraz terytoria, Warszawa 2009.

Dahlhaus C., Eggebrecht H.H., *Co to jest muzyka?*, tłum. D. Lachowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.

Forman M., fragment filmu *Amadeusz*, 1974, https://www.youtube.com/watch?v=3glswAQNR7c [dostęp 14.06.2020].

Holmboe R., *Out of the Box*, Dacapo Records, https://www.dacapo-records.dk/en/recordings/steen-andersen-black-box-music [dostęp 14.06.2020].

Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, PWM, Kraków 2015.

Metropolitan Opera, *Czarodziejski flet*, aria *Pa-pa-pa Papageno*, 2006, https://www.youtube.com/watch?v=qFolidudY74 [dostęp 14.06.2020].

Kowalska-Zając E., *Zobaczyć muzyką, Notacja polskiej partytury współczesnej*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi 2019.

Schaeffer B., *Mały informator muzyki XX wieku*, PWM, Kraków 1975.

Schaeffer B., *Muzyka XX wieku. Twórcy i problemy*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

Steen-Andersen S., wstęp do partytury *Black Box Music*, Edition•S, Kopenhaga 2020, www.edition-s.dk [dostęp 14.06.2020].

Steen-Andersen S., *Festival TACEC 2018*, https://www.youtube.com/watch?v=PFSkfwRcv1E&t=33s [dostęp 14.06.2020].

Steen-Andersen S., *A musical approa[c]h to audio/visual composition: Implicit AV aspects of musical performance, AV-objects and musical excuses…*, https://www.youtube.com/watch?v=YGfKe99aa7s [dostęp 14.06.2020].
Szymczak M., *Słownik Języka Polskiego*, t. 1, PWN, Warszawa 1978.

Noty biograficzne

Katarzyna Babulewicz – doktorantka Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się muzyką w filmach animowanych, zagadnieniami interdyscyplinarnymi, sztuką dedykowaną dzieciom oraz pedagogiką muzyczną. Publikowała m.in. na łamach „Edukacji Muzycznej", „Aspektów Muzyki", „Musicologici Olomucensii", a także Kwartalnika Kulturalnego „Opcje".

Iga Batog – uczennica Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Bytomiu w klasie wiolonczeli Stanisława Lasonia. Brała udział w kursach mistrzowskich prowadzonych przez Jakoba Kullberga i Toke Møldrup. Finalistka XLIV Olimpiady Artystycznej w sekcji historii muzyki.

Agata Krajewska – absolwentka katowickiej Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego, doktorantka Instytutu Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Pod kierunkiem dr hab. prof. UŚ Dobrosławy Wężowicz-Ziółkowskiej przygotowuje rozprawę doktorską o tradycjach folkloru muzycznego Zagłębia Dąbrowskiego we współczesnych praktykach kulturowych mieszkańców regionu i ofertach artystycznych lokalnych instytucji kultury. Autorka jest również adiunktem w Dziale Nauki Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny" w Chorzowie.

Agnieszka Nowok-Zych – ukończyła z wyróżnieniem katowicką Akademię Muzyczną im. Karola Szymanowskiego (specjalność teorii muzyki) oraz kulturoznawstwo (licencjat; specjalność teoria kultury) na Uniwersytecie Śląskim. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (dwukrotnie) oraz Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Obecnie wykłada na swojej macierzystej uczelni. Brała udział w konferencjach o zasięgu ogólnopolskim i międzynarodowym w kraju i za granicą. Autorka artykułów naukowych i recenzji. Należy do redakcji pisma naukowego Akademii Muzycznej w Katowicach „Scontri". Równolegle prowadzi żywą działalność prelegencką oraz popularyzatorską. Obecnie przygotowuje pracę doktorską na temat twórczości Mieczysława Wajnberga wykorzystującej poezję Juliana Tuwima. Pasjonatka starego kina.

Klaudia Popielska – nauczyciel muzyki oraz doktorantka w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania muzyczne skupione są wokół muzyki popularnej (głównie gatunków około-rockowych) oraz romantycznej, ze szczególnym uwzględnieniem muzyki polskiej drugiej połowy XIX wieku. Swoją pracę magisterską poświeciła pieśniom solowym Aleksandra Zarzyckiego z towarzyszeniem fortepianu, napisanym do słów Adama Asnyka oraz Heinricha Heinego. Bierze udział w licznych konferencjach naukowych, a swoje teksty publikuje m.in. na łamach czasopisma internetowego „Meakultura".

Weronika Sucharska – doktorantka II roku Szkoły Doktorskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w szkole dziedzinowej Nauki o sztuce. Absolwentka muzykologii na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza oraz Teorii muzyki na Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu. W kręgu jej zainteresowań znajduje się szeroko pojęta muzyka XX wieku, zwłaszcza muzyka polska, czego przykładem jest praca magisterska obroniona w 2019 roku pt. „Ukształtowanie partii fletu w kontekście przemian stylistycznych w twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego". Planowana dysertacja doktorska zostanie poświęcona dwudziestowiecznej muzyki fletowej w twórczości kompozytorów polskich ze szczególnym uwzględnieniem idiomów kompozytorskich.

Marta Urbanowicz – studentka teorii muzyki i klawesynu na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina oraz filologii angielskiej na Uniwersytecie Warszawskim, gdzie obecnie pisze pracę magisterską poświęconą wpływowi rytmu językowego na wykonawstwo operowych recytatywów. W 2019 r. również w Warszawie ukończyła studia licencjackie na kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej, broniąc pracy stanowiącej analizę porównawczą warstwy rytmicznej w wybranych pieśniach polskich i angielskich kompozytorów z perspektywy językoznawczej.

